



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN FILOSOFIA

CICLO XXXII

COORDINATORE Prof. Adriano Fabris

Estetica e poetica in Fernando Pessoa

Settore Scientifico Disciplinare M-FIL/04

Dottorando

Dott. Giancarli Bruno

(firma)

Tutore

Prof. Desideri Fabrizio

(firma)

Coordinatore

Prof. Adriano Fabris

(firma)

Anni 2016/2019

INDICE

1. Introduzione	p. 3
2. <i>A nova poesia portuguesa</i>	p. 17
2.1. Considerazioni preliminari	p. 17
2.2. La poetica di <i>A nova poesia portuguesa</i>	p. 22
2.3. La celebrazione della poesia portoghese	p. 39
2.4. L'estetica della nuova poesia portoghese	p. 52
3. Il periodo 1912-1913	p. 69
3.1. Dimenticanze: il principio di costruzione, l'estetica	p. 69
3.2. Il distacco da <i>Renascença Portuguesa</i>	p. 83
3.3. La lettera non spedita a Pascoaes	p. 94
4. <i>Myse en ab-ismos</i>	p. 101
4.1. Paulismo	p. 101
4.2. Intersezionismo	p. 126
4.3. Atlantismo	p. 163
5. Estetica sensazionista	p. 181
5.1. A mo' di introduzione. <i>Perto como a Terra do Sol</i>	p. 181
5.2. Caeiro (non-, pre-, post-, meta-) sensazionista	p. 200
5.3. Il sensazionismo come estetica	p. 234
5.4. <i>Sentir tudo de todas as maneiras</i>	p. 248
6. Il sensazionismo come prassi artistica	p. 269
6.1. Il sensazionismo tra <i>A nova poesia portuguesa</i> e <i>Orpheu</i>	p. 269
6.2. Frederico Reis e António Mora teorici del sensazionismo	p. 285
6.3. <i>Orpheu e il sensaziosnimo. Il reale e l'ideale</i>	p. 305
7. Conclusione. <i>Ultimatum</i>	p. 325
Bibliografia di lavoro	p. 347

1. Introduzione

Fare di Pessoa un teorico dell'estetica e della filosofia dell'arte, interrogantesi sullo statuto della sensazione e, parallelamente, sulla dialettica che intercorre tra le differenti correnti letterarie, è un'operazione che non può essere compiuta senza alcune considerazioni preliminari. Se la produzione dell'autore nel suo complesso ha rappresentato, sin da quando era ancora in vita, un terreno sdrucchiolevole per gli studiosi che hanno tentato un'indagine dal respiro più ampio rispetto alla pura – ma non per questo più semplice – analisi poetologica, si può dire che la poetica¹ rappresenti al suo interno una zona entro i cui confini scivolare si rivela drammaticamente facile.

La domanda circa la ragione di una simile analisi non è oziosa e il senso della risposta, così come per un caso paradigmatico come quello dell'eteronimia, non può essere dato completamente a priori. Solo una volta completata l'indagine, cioè, si riveleranno chiare posizioni le quali, astrattamente formulate, rischierebbero di risultare poco più di sterili proclami. La spada di Damocle che pende minacciosa sopra la possibilità stessa del darsi di uno studio dell'estetica e della filosofia dell'arte non è altro che la *vexata quaestio* della relazione tra sistematicità e asistematicità in Pessoa, la quale raggiunge un picco di criticità proprio nel rifrangersi dell'ansia di organicità e completezza pessoana in una pletora di schemi, appunti e note – schegge impazzite alle quali la distribuzione tra gli eteronimi aggiunge un ulteriore elemento di disordine. Tale problema si complica ulteriormente e, in una certa misura, inevitabilmente, per la stessa natura di un'analisi la quale non può non instaurare un rapporto tra la teoria e il *corpus* poetico del singolo autore. Ciò vale a maggior ragione in un caso come il presente, nel quale la discrepanza tra i due momenti sembra essere così netta. Per poter sgombrare il terreno della ricerca da una serie di pregiudizi che un simile iato reca con sé si farà riferimento al caso emblematico dello studio di Micla Petrelli. Ciò, occorre precisare, verrà fatto non per criticare la posizione che esprime, bensì per il suo esemplificare una *Weltanschauung* presente in maniera più o meno diffusa in una parte non minoritaria degli studi pessoani, perlomeno in Italia.²

La sensazione che Petrelli descrive è immediatamente riconoscibile per chiunque abbia avuto modo di sostare tra gli scritti teorici pessoani: avvicinandosi a una sua qualunque pagina si

1 Onde evitare equivoci, occorre tenere a mente la seguente precisazione: con 'poetica' si intende in questa sede esclusivamente la dialettica tra le correnti letterarie. Nei casi in cui si rivelerà necessario riferirsi ai componimenti di Pessoa, verranno utilizzate espressioni che non consentano la confusione tra riflessione teorica e produzione artistica quali '*corpus* poetico', 'produzione poetica' e così via. L'analisi delle poesie pessoane verrà indicata attraverso l'espressione 'riflessione poetologica'. Non è questo il luogo adatto per fondare sistematicamente l'utilizzo di queste categorie: ci si limita a segnalarne la chiarezza ai fini dell'analisi.

2 Nelle righe che seguono si cercherà non di riassumere, bensì di evidenziare i momenti salienti della posizione di Petrelli in merito al problema specifico che si sta trattando. Chiaramente, una simile operazione presenta un certo pericolo di decontestualizzazione il quale, non potendo essere evitato del tutto, deve però essere segnalato. Non si intende cioè restituire una panoramica del suo studio, il cui obiettivo è differente da quello della presente analisi.

avverte sempre la presenza di un'altra, anche se questa è riconducibile a un ambito del tutto differente.³ Lo scritto teorico presuppone una poesia, un dramma, o anche soltanto un autore, che lo esemplifichi, oppure – ed è questo il caso più angosciante – a essere evocato è il testo madre, il ragionamento completo, uno scomodo invitato di pietra rispetto al quale la pagina appena letta rappresenta al più un insieme insoddisfacente di paralipomeni. E però questo fantasma a lungo evocato non appare: a dispetto dei tanti, troppi scritti e frammenti che titolano *Appunti, Note*, a dispetto delle classificazioni in cui date n categorie o n elementi vengono troppo spesso esplicitati $n - x$ esemplari, a dispetto delle reiterate promesse di approfondimenti, il momento in cui finalmente il nodo viene sciolto, la parola data mantenuta, è beffardamente rinviato.

La situazione non migliora là dove la pagina complementare è invece presente: a tal proposito, Petrelli fa bene a evocare la categoria, abusata quanto si vuole e però raramente come nel caso dell'estetica e della filosofia dell'arte pessoane altrettanto valida, di plurivocità. Anche prescindendo dalle problematiche insiste nel gioco eteronimico rimane inalterata la natura antinomica degli scritti di poetica e dei saggi di teoria e critica letteraria: il fatto che le posizioni espresse da Pessoa in luoghi differenti siano difficilmente conciliabili non dipende, cioè, dal loro essere istanze portate da autori differenti – o perlomeno non esclusivamente – bensì dalla chiara discrepanza che sussiste tra quanto professato in sede teorica e quanto praticato nelle singole opere poetiche. Al limite, è consentito parlare della singolarità delle teorie e delle poetiche dell'ortonimo, Campos e Reis come manifestazioni del loro pensiero esplicito, coerenti con la produzione poetica di ciascuno, dando così vita a un dialogo – in cui i ruoli non sono ben definiti – tale da far saltare l'asse poesia-riflessione sulla poesia. Da una simile situazione non può che derivare un effetto di disorientamento: la poetica avversa quanto la poesia fa, a tutto vantaggio della sostanza autoproliferante di cui la poesia stessa si alimenta.⁴ A partire da questa considerazione Petrelli trae la conclusione più importante: a differenza di quanto avviene nel caso di autori come Valéry o Eliot, a essere messa in discussione è la funzione metodologica che la relazione poetica-poesia può esercitare. Non è possibile parlare in Pessoa di poetica come sforzo teso verso la poesia e anzi la prima retrocede rispetto alla novità che la seconda esibisce, a differenza di quanto avvenga nel caso dei nomi poc'anzi evocati, per i quali la accompagna. Le rivoluzioni poetiche che Pessoa compie sono tali a dispetto di programmi che ne rappresentano piuttosto la negazione.⁵ Da ciò risulta l'accantonamento dell'idea di una poetica concepita in quanto guida e sostrato teorico della produzione artistica. Pessoa mostra l'impossibilità di fidare nel contenuto di verità delle poetiche, il che spinge anche queste nel regno dell'invenzione, e quindi all'interno del gioco

3 Micla Petrelli, *Disconoscimenti: Poetica e invenzione di Fernando Pessoa* (Pisa: Pacini editore, 2005), 40.

4 *Ibid.*, 77-79.

5 *Ibid.*, 82-83, 85-86.

dialettico pessoano. Esse – rigorosamente al plurale – non sono quindi che luoghi in cui sperimentare la plurivocità e l'ambiguità, sonde che introducono al mondo della poesia facendone parte.⁶

Non vi è alcun problema nel concordare in linea di principio con la veridicità della maggior parte delle affermazioni di Petrelli: nonostante ciò, occorre individuare il limite di una posizione del genere, soprattutto per quanto riguarda la sua ultima parte. L'obiezione più immediata è la seguente: di per sé, questa serie di argomentazioni non costituisce un motivo sufficiente per non tentare un'analisi puntuale della poetica pessoana. Che le posizioni dei diversi eteronimi, o di differenti fasi della produzione dell'autore, non siano facilmente conciliabili non vuol dire che non lo siano *tout court*: occorre quantomeno interrogarsi sul senso di questo attrito, a prescindere dal fatto che sia reale o apparente. Le stesse contraddizioni, opposizioni e antinomie possono essere, se non sintetizzate, perlomeno comprese a partire da una meta-teoria che dia conto della dissonanza. Del resto, se ci si limitasse a un confronto tra voci a cui facesse difetto un luogo del darsi effettivo di questo stesso dibattito, si perderebbe il senso stesso dell'idea di dialogo e le singole poetiche – ammesso, e non concesso, che sia possibile ricostruirle in maniera soddisfacente come entità a sé stanti – perderebbero rapidamente di interesse. Il fatto che questo florilegio di opinioni sia confuso non vuol dire che non corrisponda a un piano. A essere decisivo non è che gli eteronimi esistano e siano tra loro diversi, ma che questa differenza di fondo sia il riflesso di un discorso che la giustifichi. Se, solo con una buona dose di semplificazione, si può concedere che non vi sia una grossa distanza tra teoria e prassi poetica in Ricardo Reis e Campos, un simile discorso non vale né per l'ortonimo – anche escludendo le insidie filologiche nascoste nei testi teorici non firmati e limitandosi a considerare i casi in cui la paternità è chiara – né per Mora o Frederico Reis, che poeti non erano.

Più complesso invece – si potrebbe quasi dire più radicale – è il problema insito nella relazione tra poetica e poesia in Pessoa, questione che la presente analisi cercherà di porre in maniera convincente, ma che presuppone prima di addentrarvisi un'ulteriore precisazione. È impossibile negare l'ovvio: non esiste alcun testo teorico che possa assurgere al ruolo di guida per l'interpretazione della poesia di Pessoa e che possa dirsi autenticamente rappresentativo. Persino testi fondamentali quali gli articoli per *A Águia* del 1912 o *Ultimatum* non solo, ovviamente, non rispecchiano la totalità della sua produzione poetica, ma nemmeno una sua parte: essi mancano di un vera traduzione artistica, e solo a costo di forzature si potrebbe mostrare un riscontro, per così dire, oggettivo, vale a dire una poesia o un'opera pessoana che soddisfi fino in fondo le richieste che essi avanzano. Risulta perciò necessario chiedersi quale sia il senso di una poetica che abbia perso

6 *Ibid.*, 94-95.

l'aderenza al testo poetico, una volta che si è constatata la sua rimodulazione in un tipo di discorso il quale, anziché essere riflessione sulla poesia, è poetico esso stesso, minacciando così un cortocircuito tra teoria e prassi artistica. Ha più di una ragione Maria Augusta Pérez Babo nel segnalare a tal proposito il precipitare del metalinguaggio nel linguaggio,⁷ per quanto il suo heideggerismo le impedisca di problematizzare ulteriormente questo passaggio decisivo.

In primo luogo, occorre evitare che il preconconcetto dell'inferiore valore dello sforzo teorico pesano rispetto a quello artistico vero e proprio – al quale non sfugge neppure Petrelli, come mostra il suo parlare di retrocessione della poetica rispetto alla novità della poesia – non condizioni la ricerca. La ricezione dei testi pessoani è stata segnata da questa idea nociva sin dalla loro comparsa nel dibattito pubblico, avvenuta nel 1966 con la pubblicazione delle *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* a opera di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Forse il simbolo più evidente della mancata comprensione del valore delle analisi pessoane dedicate a questi temi è stato trovato da Rita Patrício: la condanna dei due curatori, ha notato la studiosa, è identica ma basata su ragioni opposte. Georg Rudolf Lind vede nelle poesie pessoane il luogo privilegiato della sua teorizzazione estetica, mentre nella sua prosa non appare che un ritratto imperfetto dell'autore: egli invita perciò il lettore a non intenderla letteralmente, a giudicarla poco significativa e utile solo nella misura in cui conduce alla produzione artistica vera e propria. Jacinto do Prado Coelho, invece, condanna la prosa proprio perché la intende letteralmente, perché esige la corrispondenza tra quanto la teoria sostiene e la poesia mostra.⁸ Lind avrebbe mantenuto questo preconconcetto nei suoi studi successivi. Secondo il suo giudizio, non fu per caso che Pessoa esordì come critico: il momento della riflessione sull'opera d'arte precede in lui la creazione, come in Eliot, Pound o Valery, il che lo distinguerebbe dai suoi contemporanei.⁹ Immutato, in questo modo, rimane il rapporto tra poesia e poetica, nonché il giudizio di valore sulla seconda. L'esempio migliore di questa *forma mentis* è quello del rapporto tra *Ode marítima* e sensazionismo. Quanto contraddistingue il poema, sostiene il critico, diventa rilevante solo tramite la teoria che lo sostiene. Subito dopo, però, si affretta ad aggiungere che le odi di Campos si opere d'arte proprio perché superano la teoria: non ha senso sostenere che le si può apprezzare solo conoscendo il sensazionismo.¹⁰

Per quanto parziale una simile tesi sia, essa contiene un fondo di verità. I componimenti di Campos sono manifestamente più importanti di qualunque sua riflessione sulla natura dell'arte, la

7 Maria Augusta Pérez Babo, *La traversée de la Langue: Sur Le Livre de l'Intranquillité de Fernando Pessoa* (Covilhã: LabCom, 2011), 204.

8 Rita Patrício, "Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho", *Estranhar Pessoa* 4 (2017): 24-38, 36. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-4> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

9 Georg Rudolf Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa* (Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981), 19.

10 *Ibid.*, 199.

bellezza di *Mensagem* eccede le riflessioni pessoane sul valore del sebastianismo, sul ritmo nella poesia o sull'importanza del principio di composizione, il *Livro do desassossego* si rivela essere una delle opere capitali del Novecento non per le implicazioni estetiche delle considerazioni di Bernardo Soares: sia pure concesso tutto ciò, ma fare di queste asserzioni la base del rifiuto di un'analisi rigorosa della poetica pessoana o lasciare che la influenzino non può che essere nocivo per la ricerca. Se anche l'opera teorica pessoana fosse – e non lo è –¹¹ una reazione o comunque un passo indietro rispetto ai suoi testi critici, varrebbe comunque la pena interrogarsi sulla natura di questa relazione. Quanto una parte non minoritaria della critica pessoana ha sostenuto, la perdita del ruolo di guida della poetica rispetto alla poesia, non è stato, si ritiene, analizzato a sufficienza nelle sue implicazioni. Studi pur notevoli come per esempio *Adverse genres* di Jackson, il quale vede nella drammatizzazione dello spazio tra significante e significato nel linguaggio poetico in Pessoa la ragione che rende i generi poetici impossibili, deducendo così il loro fallimento e fornendo la precondizione necessaria per la loro ridefinizione,¹² non riescono a porre la domanda critica fondamentale. Se Pessoa ha stravolto le convenzioni dei generi poetici, a partire da quale idea di letteratura ha condotto un'operazione del genere? Quale idea di classicità, ad esempio, Pessoa aveva per poter dare vita a Ricardo Reis? A partire da quali principi estetici Pessoa poté dare vita ai suoi componimenti? Non è sufficiente limitarsi allo sterile gioco dei riferimenti testuali, della ricerca delle influenze, ma occorre capire quali principi teorici siano posti a sostegno del darsi stesso della poesia tanto ortonima quanto eteronima.

Il presente studio si concentra su un periodo specifico della produzione pessoana, vale a dire gli anni compresi tra il 1912 e il 1917, individuando negli articoli che compongono *A nova poesia portuguesa* e l'*Ultimatum* di Campos rispettivamente il *terminus a quo* e il *terminus ad quem*. Le tappe che scandiscono un simile percorso non sono facilmente ordinabili temporalmente, per via di inevitabili sovrapposizioni. È però possibile individuare le tematiche principali: l'adesione al gruppo di *Renascença Portuguesa* e il suo repentino abbandono; la creazione del paulismo, dell'intersezionismo, del sensazionismo; le vicende editoriali legate a *Europa* e, soprattutto, *Orpheu*; al centro di tutto ciò, infine, la comparsa dei componimenti degli eteronimi. L'analisi che verrà condotta verterà su testi per la maggior parte non pubblicati in vita dal poeta come appunti,

11 Maria Leonor Machado de Sousa è stata tra le prime a sostenere una tesi che dovrebbe essere considerata ovvia ma che proprio per il discredito con cui sono stati accolti i testi critici pessoani ha incontrato diverse resistenze: è nella prosa e non nella poesia che alcuni tratti del pensiero di Pessoa incontrano un'espressione migliore. È il caso, ritiene la studiosa, di idee visionarie come quella del quinto impero o del supra-Camões, il che può in parte giustificare l'estraneazione della critica. Maria Leonor Machado de Sousa, "Fernando Pessoa e a Literatura de ficção", in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* (Porto: Brasília editora, 1978), 527. Teresa Rita Lopes è la critica che ha spinto questa tesi ancora oltre, affermando senza alcuna esitazione che gli scritti in prosa sono essenziali per comprendere la poesia di Pessoa. Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: Héritage et création* (Parigi: La Différence, 2004), 113.

12 David Kenneth Jackson, *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (New York: Oxford University Press, 2010), 16.

schemi, fogli sparsi, bozze di progetti mai portati a compimento, nonché sul carteggio del poeta di quegli anni, luogo che Pessoa ha eletto a vero e proprio laboratorio teorico. Di conseguenza, due saranno le guide principali che orienteranno la comprensione dell'estetica e della filosofia dell'arte pessoane: l'edizione critica curata da Jerónimo Pizarro, *Sensacionismo e outros ismos*, e il volume in cui è raccolta la corrispondenza del poeta relativa al periodo oggetto d'analisi, *Correspondência 1905-1922*, curata da Manuela Parreira da Silva.¹³

L'idea che si vuole difendere è che la produzione poetica pessoana sia inscindibile da due aspetti i quali, se non adeguatamente tematizzati, rischiano di consegnarla a un'assoluta inintelligibilità: un'estetica declinata come teoria della sensazione e una filosofia dell'arte che ponga la poesia, essenzialmente eteronimica, come apice della letteratura portoghese ed europea. La produzione pessoana nel corso di questi cinque anni segue un cammino, per quanto contraddittorio e ambiguo, in ultima analisi coerente: sin dal 1912, cioè dagli articoli sulla nuova poesia portoghese, Pessoa sentì l'esigenza di giustificare la rivoluzione poetica che si apprestava a compiere. Per quanto cioè non esista, lo si ripeta nuovamente, nessun testo che possa rivendicare il ruolo di fondazione teorica della produzione letteraria del poeta, la totalità della riflessione pessoana risponde a questa medesima necessità, ferma restando la discrepanza tra l'ideale e le concrete istanze nelle quali pure si tradusse. Si dà una continuità nella diversità e solo apparentemente, per fare un esempio tra tanti, *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* e un qualsiasi articolo scritto in preparazione di *Orpheu* sono testi posti su piani differenti: per quanto mutino i riferimenti, le opere e gli autori da elogiare o criticare, o anche gli stessi obiettivi dei testi (in questo caso, da un lato la difesa della poesia di Pascoaes, dall'altro della propria rivista), vi è un filo rosso il quale, in ultima analisi, non viene mai meno.¹⁴ Nella bozza di un articolo sul sensazionismo che si avrà modo di analizzare nel corso della trattazione,¹⁵ il documento [14⁴-4],¹⁶ Pessoa afferma:

13 A questi due testi principali si affiancano non solo altre edizioni pessoane, ma anche raccolte di opere non dell'autore: il caso paradigmatico è quello delle lettere di Sá-Carneiro a Pessoa, l'unica fonte esistente per ricostruire la storia del loro sodalizio intellettuale, data l'inevitabile perdita della quasi totalità delle lettere di Pessoa all'amico. L'edizione alla quale si farà riferimento, anch'essa curata da Manuela Parreira da Silva, è Mario de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, a cura di Manuela Parreira da Silva (Lisbona: Assírio e Alvim, 2001).

14 Ha ragione Luciana Stegagno Picchio nel definire la poetica di Pessoa senz'altro una teorizzazione dell'alterità, ma soprattutto un'assunzione della teoria a norma dell'attività poetica. Luciana Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo: Fernando Pessoa e l'avanguardia portoghese* (Genova: Melangolo, 2004), 22. In altre parole, la concezione pessoana di poetica è assolutamente classica; è il suo tradursi in una molteplicità di teorizzazioni differenti, il suo applicarsi a un'insieme di tematiche in fondo eterogeneo, a renderla un fenomeno del tutto particolare.

15 *Cfr. Infra*, 272.

16 Nel corso del presente lavoro per ogni testo si indicherà non solo il riferimento alla trascrizione proposta, cioè in linea di massima quella dell'edizione di Jerónimo Pizarro, ma anche, come da prassi, il numero di pagina di ciascun documento così come questo è stato catalogato e conservato nella *Biblioteca Nacional de Portugal*.

Disse □, e disse bem, que não é possível inventar, pelo desenho, ou mesmo na imaginação, um novo animal phantastico e surprehendente, cujas artes componentes não sejam tiradas de animaes conhecidos. Assim o Dragão da fabula que, sendo, no seu asecto geral, um absurdo para com os animaes que conhecemos, é contudo deverdor a cada bicho de esta ou est'outra parte do seu todo.¹⁷

Nei cinque anni che verranno analizzati saranno molte le parti del drago che cambieranno, così come le disposizioni dei suoi componenti: in ultima istanza, lo stesso animale immaginario diventerà qualcosa di diverso e inaspettato rispetto ai piani originari di Pessoa. Occorre però trovare una prima configurazione dello stesso, e questa si dà negli articoli del 1912 nei quali viene analizzata la nuova poesia portoghese. Essi devono essere intesi come la partenza imprescindibile di tutte le riflessioni pessoane, lo sforzo teorico senza il quale non si potrebbe dare conto dei tentativi degli anni seguenti. Qui difatti, per la prima volta, compaiono i germi di una teoria della sensazione e la necessità di superare quella che, perlomeno fino all'apparizione di Caeiro, rimarrà la figura con la quale Pessoa non smise mai di confrontarsi, vale a dire Pascoaes. È nell'approfondire questa duplice problematica, il restituire un'estetica rigorosa e il riuscire a elevarsi – sia teoricamente sia poeticamente –¹⁸ oltre al maggior poeta portoghese vivente, che Pessoa tenterà due strade in ultima analisi divergenti: il riunire attorno a sé una generazione di poeti e il trovarla in se stesso. Le categorie che Pessoa individua nel 1912 manterranno la loro importanza non solo in quelle correnti nelle quali più evidente è la difficoltà di prendere le distanze dal saudosismo del poeta di Amarante, come il paulismo o l'intersezionismo, ma anche in quei testi in cui si può parlare di piena emancipazione, su tutti l'*Ultimatum*.

A ricapitolazione di quanto detto finora, è possibile porsi una domanda che José Gil ha formulato nella maniera più radicale: quante estetiche esistono in Pessoa? Per rispondere al quesito, lo studioso ritiene opportuno, come si farà a più riprese in questo lavoro, distinguere tra estetica e poetica: se la prima indica lo studio dell'organizzazione delle sensazioni al fine di produrre un oggetto artistico, vale a dire la logica generale dell'organizzazione delle sensazioni, la seconda si situa su un livello differente, costituendo la logica dell'organizzazione del linguaggio in vista della produzione di testi letterari. Se gli eteronimi, continua Gil, presuppongono poetiche differenti – come mostra la *Conversa em família* – non è affatto detto che ciascuna di esse si basi su un'estetica peculiare.¹⁹ Rispetto alla posizione del critico, il concetto di poetica assumerà nella presente ricerca un significato più ampio, includendo la dialettica tra le differenti correnti letterarie e quindi la

17 Fernando Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, a cura di Jerónimo Pizarro (Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009), 163.

18 È cioè necessario non solo produrre dei componimenti che superino quelli di Pascoaes, ma anche mostrare sul piano della filosofia dell'arte la necessità di questo stesso superamento.

19 José Gil, *Cansaço, tédio, desassossego* (Lisbona: Relógio d'Água, 2013), 37-38.

corretta maniera di interpretare le loro evoluzioni fino a quelli che, di volta in volta, Pessoa ha individuato come gli apici dello sviluppo artistico contemporaneo. Si tratta di una sfera che Gil non tocca se non tangenzialmente nei lavori che si avrà modo di citare nel proseguo della trattazione: ciò non toglie che la maniera in cui egli pone la problematica sia corretta. È anzi possibile prendere il prestito la sua definizione dell'estetica e adattarla al presente lavoro, sebbene tale appropriazione mostrerà fino in fondo la propria liceità solo con l'analisi del sensazionismo. È difatti nel definire i principi di questa corrente che Pessoa arriverà ad abbozzare una concezione ontologica dell'arte e della sensazione, continua Gil, e su di essa si basa la costruzione dell'estetica pessoana.²⁰ L'analisi dell'estetica saudosista e la definizione di quella paulista e intersezionista non rappresentano, da questo punto di vista, che la preparazione dell'armamentario concettuale attraverso il quale Pessoa avrebbe intrapreso la sua avventura estetica più ambiziosa e allo stesso tempo lacunosa e insoddisfacente. Essa si rivelerà cioè tanto infruttuosa a livello strettamente teorico quanto artisticamente decisiva, per il suo costituire la base imprescindibile dell'eteronimia e della poesia pessoana *tout court*. Anticipando alcune delle conclusioni alle quali occorrerà arrivare, c'è secondo Gil soltanto un'estetica pessoana, vale a dire il sensazionismo, il quale può essere definito come estetica delle molteplicità o della differenza. Si tratta di una logica delle sensazioni multiforme che consente di produrre opere letterarie tra loro talmente diverse da indurre alla falsa impressione che derivino da estetiche differenti. È invece precisamente il potere insisto in questa stessa estetica che consente la nascita di una costellazione di autori fittizi distinti, a loro volta legati tra loro da vincoli di diversa natura ma subordinati a una relazione dominante, che condiziona tutta la dinamica dell'insieme: l'essere tutti discepoli dell'argonauta delle sensazioni vere, Caeiro.²¹ Ricostruire non quest'estetica nella sua interezza, processo che la doterebbe di una coerenza interna che non ha in realtà mai avuto, bensì alcune delle linee guida che la anima, è forse la migliore definizione del lavoro che segue. Esiste un testo particolare, il [20-88^r], che rappresenta una sorta di schema di tutte le analisi che verranno condotte: lo si riporta integralmente.

O Sensacionismo.

- A) 1. As correntes literarias.
2. Esboço da evolução literaria.
3. Evolução da literatura portuguesa.
4. A vinda do Sensacionismo.
- B) 1. O Sensacionismo como philosophia esthetica.
2. O Sensacionismo como attitude social.

²⁰ *Ibid.*, 41.

²¹ *Ibid.*, 63.

3. O Sensacionismo como corrente nacional.
 4. O Sensacionismo como inovação esthetica.
- C)
1. O Sensacionismo perante a psiquiatria.
 2. O Sensacionismo perante a critica literaria.
 3. O Sensacionismo perante a sociologia.
 4. Conclusão.²²

La lista appena riportata costituisce il paradigma delle riflessioni pessoane sul sensazionismo: in essa si dà lo scheletro teorico al quale, in linea di principio, devono essere ricondotti tutti i testi che Pessoa ha dedicato alla corrente, inclusi quelli su *Orpheu*. Una tesi del genere ha un che di paradossale: in primo luogo, non si sa la lista a cosa si riferisca, cioè se il sensazionismo che compare nel titolo si riferisca a un volume, a una serie di articoli o a una raccolta d'altra natura; in secondo luogo – ed è forse questo l'elemento più disturbante – in questo elenco, in senso stretto, non è scritto alcunché. Da nessun punto è possibile dedurre sia pure una sola caratteristica del sensazionismo: se questo appunto in un futuro ipotetico rappresentasse l'unico testo sopravvissuto dedicato da Pessoa alla corrente, di essa non si saprebbe altro che il nome e il fatto che, un po' come l'essere per Aristotele, è qualcosa che può assumere molteplici significati. Se si è scelto di riprodurre questo elenco per introdurre il senso del presente lavoro, però, è per il suo risultare fondamentale nel senso più autentico dell'espressione, vale a dire per il suo essere uno schema a priori che individua le direttive del pensiero pessoano nel periodo 1912-1917. Se si creasse una sorta di testo originario a partire da esso, se a ogni occorrenza di 'sensazionismo' si sostituisse una 'X', si avrebbe il modello di ogni corrente pessoana: basterebbe sostituire alla 'X' l'ismo che si ha intenzione di analizzare, saudosismo incluso.

Lo schema appena riportato è genuinamente pessoano anche a un livello meramente formale. In esso si mostra una delle principali ossessioni del poeta, quella per le triadi, la quale, come si vedrà, lo avrebbe accompagnato sin dal 1912: l'analisi è scandita in tre momenti, ciascuno diviso ulteriormente in tre punti, ai quali si aggiunge un quarto che ricapitoli i precedenti o esponga la novità apportata. Ciò in ogni caso rappresenta un elemento meramente estrinseco sebbene, si ritiene, sintomatico. Il punto A equivale a ciò che nel corso della trattazione corrisponderà alla poetica, vale a dire l'analisi della dialettica che intercorre tra le differenti correnti artistiche. Pessoa ha qui cura di distinguere, nei punti A2 e A3, l'evoluzione letteraria generica da quella nazionale, vale a dire che imposta il discorso di modo che il sensazionismo (o la corrente da sostituire alla 'X' immaginaria) appaia come vertice sia della letteratura europea, sia di quella portoghese. Il punto B traduce la necessità dell'analisi propriamente estetica, mostrando anche le implicazioni sociali che

²² Pessoa, *Sensacionismo*, 165.

questa ha. Il punto C rappresenta infine il momento della critica, non un che di meramente esteriore bensì – e su questo punto si insisterà con particolare enfasi – l'elemento paratestuale per eccellenza dell'estetica e della filosofia dell'arte pessoane. I tre momenti che la lista individua, infine, sono facilmente riscontrabili negli articoli pessoani del 1912: il punto C traduce la tripartizione fondamentale di quei testi, quella in analisi sociologica, psicologica ed estetica;²³ anche gli altri, come mostrerà l'analisi, sono presenti nei diversi momenti dei tre articoli.

Questo schema mostra come nella mente di Pessoa sia sempre stata presente la necessità della compresenza del momento estetico e del momento poetico, nonché l'importanza della critica come evento consustanziale alla corrente e non come mera divulgazione della stessa. È un fenomeno che si avrà modo di riscontrare in ogni fenomeno artistico al quale egli diede vita. Come quasi ogni altro piano di Pessoa, anche questo testo sarebbe rimasto soltanto un appunto dattilografato, sebbene ciò non intacchi in alcun modo il suo valore di criterio interpretativo delle teorizzazioni pessoane. C'è infine un ultimo elemento che si vuole segnalare che caratterizza tanto l'estetica quanto la filosofia dell'arte dell'autore, anch'esso trasversale rispetto alla produzione teorica del periodo 1912-1917. Per ogni corrente alla quale il poeta diede vita egli non ritenne sufficiente limitarsi a immaginare un unico manifesto, un unico studio o un unico articolo: ha sempre preferito optare per una polifonia che lasciasse sussistere le contraddizioni, i dubbi, le differenti opzioni e forme di analizzare il medesimo fenomeno. È anche questo il senso dell'impossibilità, per così dire, strutturale di poter individuare un testo che possa dirsi autenticamente rappresentativo dell'opinione pessoana. Due esempi possono spiegare questo particolare aspetto della riflessione del poeta: si tratta di un elenco di manifesti e di articoli, entrambi riferentesi al sensazionismo. Il primo è contenuto nella pagina [48D-7]:

Manifestos sensacionistas

1. *Ultimatum* – timbre alado em Auréola: insulto.
2. Vimos crear a lit[eratura] portuguesa. (manifesto sociológico).
3. O Sensacionismo. (manifesto á O[scar] W[ilde]).
4. Manifesto científico.
5. Manifesto dizendo quanto nos oustros não foi dito.²⁴

Tralasciando il quinto manifesto, che tinge l'intera lista di sfumature quasi borghesiane,²⁵ ciascuno dei restanti cerca di cogliere diversi momenti dell'estetica e della filosofia dell'arte

23 Come si avrà modo di vedere, essa viene tematizzata espressamente in *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*. Cfr. *Infra*, 28.

24 Pessoa, *Sensacionismo*, 334.

25 Il manifesto che contiene quanto non detto negli altri, se interpretato con meno serietà di quanto probabilmente Pessoa intendesse, non sfuggirebbe affatto nell'*Emporio celeste di conoscimenti benevoli*.

sensazionista. Non è possibile trovare l'elemento in comune tra di essi, né tantomeno si comprende cosa potrebbe risultare da un'eventuale media tra di essi. Può inoltre tornare utile riproporre l'immagine del drago: nel non ricondurre posizioni differenti a un unico principio ordinatore, una differente disposizione degli elementi costitutivi fa sì che questi possano cambiare repentinamente di significato. Il primo testo, come notato anche da Pizarro,²⁶ altro non sarebbe che un precedente manifesto intersezionista, scritto cioè in un altro momento e con differenti scopi.²⁷ Vi è infine un'ulteriore motivo di complicazione della poetica. Pessoa non si sarebbe limitato a tentare di difendere una corrente, o una rivista, attraverso l'esposizione di manifesti che a partire da istanze differenti raggiungessero lo stesso obiettivo: un aspetto parimenti decisivo è la progettazione di una serie di articoli concepita tanto per difendere quanto per denigrare le opere proprie o altrui, da pubblicare in prima persona, anonimamente o pseudonimamente.²⁸ Un esempio di elenco di scritti dedicati alla *pars construens* è il seguente, contenuto nella pagina [14⁴-3]:

1. Artigo sobrio, serio, enumerando os colaboradores e esboçando o movimento.
2. Artigo menos sobrio, fallando principalmente da corrente.
3. Artigo fallando levemente da revista e como que admirado.
4. Artigo no genero de 3 mas mais sobrio e breve.²⁹

Si possono citare inoltre due pamphlet scritti contro *Orpheu*,³⁰ articoli scritti per la divulgazione in Inghilterra³¹ e in Francia,³² lettere inviate ad autori spagnoli,³³ perfino la bozza di una lettera a Marinetti.³⁴ I più rilevanti tra questi testi verranno analizzati in seguito: quel che qui è importante sottolineare è la vera e propria *Ars combinatoria* che Pessoa sapientemente orchestra per ottenere una maggior diffusione della propria (e altrui)³⁵ poesia nelle plurime incarnazioni che

26 Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 334.

27 Si tratta del testo contenuto nella pagina [75-68']. Per una sua analisi Cfr. *Infra*, 127.

28 Nel corso della trattazione si farà ricorso ai concetti di 'eteronimi', 'eteronimia' e affini, sebbene in senso stretto Pessoa non abbia utilizzato questi termini prima del 1928. Il poeta inoltre utilizza l'espressione non per riferirsi a degli autori differenti da sé, bensì per individuare una categoria specifica di opere. Si tratta di una questione molto complessa la quale, seppur interessante, non verrà affrontata in questo lavoro. L'eccellente studio di Pedro Sepúlveda ha ricostruito con completezza la questione e a esso si rimanda. Cfr. Pedro Sepúlveda, *Os livros de Fernando Pessoa* (Lisbona: Ática, 2013), 157-244. Sarebbe corretto, come il critico ha dimostrato in maniera indubitabile, utilizzare l'espressione 'pseudonimo': ferma restando una simile consapevolezza, si preferirà nella presente ricerca continuare a parlare di eteronimia, rimanendo fedeli alla tradizione della critica pessoana.

29 Pessoa, *Sensacionismo*, 45.

30 Essi sono presenti alle pagine [87-41] e [14⁴-26, 35 e 36]. *Ibid.*, 61-62.

31 *Ibid*, 50.

32 *Ibid*, 51.

33 Cfr. Fernando Pessoa a Miguel de Unamuno, Lisbona, 25 marzo 1915 in Fernando Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, a cura di Manuela Parreira da Silva (Lisbona: Assírio e Alvim, 1998), 158-159.

34 Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 377-378.

35 Questo 'altrui', a ben vedere, può essere inteso in un triplice senso. Esso può riferirsi, nel 1912, al saudosismo di Pascoaes; nel 1914 e nel 1915 a *Europa e Orpheu*, cioè alle riviste che avrebbero dovuto raccogliere le energie degli artisti a lui più vicini; dopo il *Dia triunfal*, o comunque dopo la caratterizzazione dei differenti eteronimi, al *drama em gente* nel suo complesso.

affronterà nel corso degli anni. I differenti testi, pur simili, rispondono a esigenze a volte completamente differenti. Di questo particolare aspetto lulliano dell'opera di Pessoa non trasparì, mentre egli era in vita, che una minima parte.

Si è scelto di riportare questi esempi per mostrare le difficoltà insite in ogni ricostruzione dell'estetica e della filosofia dell'arte pessoane. Esistono differenti ordini di problemi, tra i quali è possibile segnalare i seguenti. In primo luogo, nel periodo di tempo analizzato, Pessoa parte dallo studio della poesia saudosista per poi rivolgersi da un lato alla poesia propria e dei suoi sodali, riuniti in differenti progetti editoriali, dall'altro alla poesia eteronimica. Tutto ciò, il che complica il discorso anziché renderlo più lineare, avviene mantenendo inalterate le categorie fondamentali. In secondo luogo, Pessoa non sarebbe mai arrivato a individuare alcun vero punto di arresto, un luogo in cui potesse rispecchiarsi, ovverosia riconoscere come formulati in una maniera conclusa i lineamenti fondamentali della sua poetica. Nemmeno i testi pubblicati, si noti, possono rivendicare un simile statuto: *A nova poesia portuguesa* è un'analisi che nacque già con diversi vizi dei quali Pessoa diede conto nel carteggio dell'anno seguente, come si avrà modo di analizzare,³⁶ mentre *Orpheu* venne dato alle stampe senza alcun testo teorico a suo sostegno e senza che Pessoa avesse fatto comparire alcun articolo rilevante sui giornali o sulle riviste dell'epoca. Il terzo ordine di problemi è dato dal fatto che esistono diversi testi posti in esplicita, e talvolta volontaria, contraddizione tra di loro, che si tratti di lettere, frammenti o articoli effettivamente dati alle stampe.

L'insieme di queste considerazioni conduce a un'unica conclusione: è evidentemente ancora possibile parlare di estetica e di filosofia dell'arte, sebbene ciò avvenga in una maniera meno lineare rispetto a quanto sarebbe desiderabile attendersi: occorrerà ricostruire entrambe, rendendo il pensiero pessoano più coerente di quanto in realtà non sia, non per snaturarlo, ma più semplicemente per mostrare la continuità delle medesime direttive pur nel darsi di cambiamenti talvolta radicali. Vi è un'unica ricerca a livello estetico, incentrata sull'analisi delle sensazioni, così come vi è un'unica idea di filosofia dell'arte, basata sull'idea di una dialettica delle correnti letterarie la quale ha come esito l'apparizione della poesia definitiva. A partire da questo schema, però, si danno numerosissime variazioni sul tema, corrispondenti ai diversi periodi in esame. Le coordinate a partire dalle quali Pessoa si muove, occorre infine precisare, cambiano non solo per ragioni interne rispetto alle teorie che sviluppa,³⁷ ma anche per motivi estrinseci, come l'apparizione di differenti modi di poetare (Caeiro impone un mutamento di paradigma a livello tanto estetico quanto di filosofia dell'arte) o un repentino mutamento all'interno delle correnti studiate (si pensi alla fine della collaborazione con *A Águia*, la quale si riflette sul ruolo da attribuire al saudosismo in

36 Il problema verrà affrontato nel secondo capitolo. Cfr. *Infra*, 69-99.

37 Per limitarsi a un esempio banale, l'amicizia con Sá-Carneiro fu il tramite che permise a Pessoa di entrare in contatto con le più recenti novità della poesia europea, il che si ripercosse sulle sue successive teorizzazioni.

sede teorica). Poesia e poetica, arte e discorso sull'arte si trovano così in un rapporto in cui diventa sempre più difficile riconoscere la causa e l'effetto, fino ad arrivare a vere e proprie commistioni tra i due ambiti, cioè a componimenti che corrispondono a descrizioni di processi estetici. Fa bene Gil ad affermare che probabilmente non esiste altro poeta per il quale la riflessione sul processo creativo si sia in una misura così massiccia integrata nell'opera d'arte.³⁸

Se il discorso si limitasse soltanto a questo aspetto, l'intera analisi presterebbe il fianco a una critica radicale: l'unica differenza che intercorre tra le concezioni pessoane di estetica e di filosofia dell'arte da un lato e quelle, per così dire, classiche, dall'altro, sarebbe in ultima analisi qualitativa. Pessoa non sarebbe cioè stato capace di sintetizzare differenti istanze, ferma restando la sua fedeltà a un'idea canonica di riflessione sull'arte e sulla sensazione. È precisamente a partire da un simile errore prospettico che è stata possibile la lettura di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Rita Patrício ha esposto nei termini più opportuni una simile visione. La loro concezione era quella di un'estetica in ultima analisi propedeutica o comunque sussidiaria rispetto alla poesia: è per questo che, nell'analizzare la natura frammentaria dei testi teorici e la loro subalternità rispetto alla poesia, e soprattutto nel constatare la mancanza di unità nelle riflessioni estetiche e artistiche pessoane, i due optarono per una condanna della riflessione teorica pessoana.³⁹ Una simile interpretazione perderebbe di vista il differente ruolo che tanto l'estetica quanto la filosofia dell'arte assumono agli occhi di Pessoa: è vero, per riprendere la tesi di Petrelli con cui si è dato il via a questo ragionamento, che a cambiare radicalmente è la funzione metodologica che la relazione poetica-poesia può esercitare, così come che non è più possibile parlare in Pessoa di poetica come sforzo teso verso la poesia, ma è altrettanto vero che questo mutamento è ben lungi dal rappresentare un regresso. Poetica e poesia in Pessoa si evocano a vicenda e non sempre è immediatamente percettibile la differenza tra i due momenti. Per quanto invece riguarda la natura frammentaria dei testi da Pessoa dedicati all'argomento, la tesi più significativa è stata senz'altro proposta da Teresa Rita Lopes. Senza alcuna concessione a un culto o a un'estetica del frammento, tra le prospettive per leggere l'opera pessoana la più nociva,⁴⁰ la studiosa sostiene che tutti gli scritti del poeta sono parti di un'unità ideale, di un oceano tumultuoso di maree che si scontrano, tutte comandate da un solo astro. È questa unità, insiste, che occorre cercare, la coerenza di questa realtà

38 José Gil, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações* (Lisbona: Relógio d'Água, 1987), 9. La stessa idea era stata sostenuta ancor prima da Lind, sebbene a partire da un'idea di poetica e di estetica completamente differente. Cfr. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 200.

39 Cfr. Rita Patrício, "Lind e Coelho", 35.

40 Contro le letture di Pessoa come cultore del frammento Cfr. Nuno Amado, "Orpheu... e Eurídice", *Estranhar Pessoa*, 2 (2015): 57-70, 59, Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019] e António M. Feijó, *Uma admiração pastoril pelo Diabo: Pessoa e Pascoaes* (Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015), 152.

mobile che sfugge allo sguardo superficiale.⁴¹ In accordo a questa visione, si riterrà opportuno in questo lavoro l'abbandono dell'idea di una sorta di a-sistematicità di fondo nella produzione pessoana, la quale sarebbe provata dalla sinfonia eteronimica delle estetiche, dalla frenetica attività svolta attorno a riviste e ismi, dall'attività di traduttore, dalle polemiche sui giornali e così via, e che si contrapporrebbe a una sistematicità solo ideale. Tale tesi, sostenuta per esempio da Manuele Masini, scade troppo rapidamente nel cliché del Pessoa nato postumo.⁴²

Vi è un ultimo motivo che occorre indicare a sostegno della necessità dell'analisi che segue: se è vero che in seguito alla complicazione del rapporto tra teoria e pratica artistica le riflessioni sull'estetica e la filosofia dell'arte non sono più poste al servizio della giustificazione della poesia, ciò conduce a un risultato insperato: le due discipline diventano il luogo di verità del poeta stesso. In altre parole, mentre Pessoa tenta di definire le implicazioni della reduplicazione della sensazione all'interno della coscienza, o mentre cerca di definire in quale misura le correnti letterarie precedenti vengano inglobate nell'ismo che di volta in volta si trova a difendere, egli in realtà sta compiendo un'operazione altrettanto importante, quella di definire il *drama em gente*. Se è vero che i nomi di Caetano, Reis e Campos «são todo o movimento», cioè che «estes tres nomes valem toda uma epocha literaria»,⁴³ la filosofia dell'arte diventa una sorta di analisi di sé, della moltitudine che egli contiene al suo interno.

41 Cfr. Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, 141.

42 Manuele Masini, "Un Obolo per Caronte: Traghettoni di Pessoa", in *Submarino* (Asti: ScritturaPura, 2012), 252.

43 Pessoa, *Sensacionismo*, 145. Per una contestualizzazione della citazione, Cfr. *Infra*, 205.

2. A nova poesia portuguesa

2.1. Considerazioni preliminari

«*Escritor, crítico de arte*». È con queste qualifiche che Pessoa viene presentato il 7 aprile 1914 nelle colonne di *República*, giornale in cui appare la sua *Resposta ao inquérito «o mais belo livro dos últimos trinta anos»*.⁴⁴ Occorrerà attendere il 6 aprile dell'anno seguente affinché Pessoa debutti autenticamente come poeta, attraverso la pubblicazione di *Orpheu*.⁴⁵ La rivelazione nel panorama culturale portoghese avviene infatti nel 1912 sotto le spoglie del critico letterario, come ricorda opportunamente Crespo.⁴⁶ I primi passi di Pessoa nell'ambiente culturale portoghese, vale a dire i tre articoli scritti per *A Águia* (*A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada, Reincindindo...* e *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*) e distribuiti nei numeri tra Aprile e Dicembre del 1912, assieme a *Uma réplica ao sr. dr. Adolfo Coelho*, pubblicata su *República* nel settembre dello stesso anno, costituiscono un insieme coerente ai fini dell'analisi, circostanza ribadita anche da Fernando Cabral Martins nell'edizione da lui curata dei saggi, delle interviste e degli articoli pessoani e che giustificò la scelta di Álvaro Ribeiro di pubblicare i quattro testi in un unico volume dal titolo *A Nova Poesia Portuguesa* già nel 1944.⁴⁷ L'esordio di Pessoa ebbe probabilmente un unico, vero estimatore: Mário de Sá-Carneiro, il quale definì *A nova poesia no seu aspecto psicológico* «Esplêndido de clareza, de justeza, de inteligência. Apenas lastimo que para o público você seja por enquanto apenas o “crítico Fernando Pessoa” e não o artista». ⁴⁸ È a partire dall'entusiasmo di questa lettera e da un'altra missiva nella quale dichiara che «o meu espírito não é como o de você um espírito crítico»⁴⁹ che Georg Rudolf Lind, anziché vedere

44 Cfr. Fernando Pessoa, *Crítica: Ensaios, artigos e entrevistas*, a cura di Fernando Cabral Martins (Lisbona: Assírio & Alvim, 2000), 544.

45 In realtà Pessoa aveva già dato alle stampe alcune opere in prosa e poesie anche prima di questa data: si tratta di *Na floresta do Alheamento*, apparso su *A Águia* nell'agosto del 1913, e soprattutto di *Impressões do Crepúsculo*, titolo sotto il quale riunì i componimenti *Pauis e Ó sino da minha aldeia*, su *Renascença* nel febbraio del 1914. Entrambi gli eventi, in ogni caso, non ebbero la risonanza dell'avvento di *Orpheu*.

46 Ángel Crespo, *La vita plurale di Fernando Pessoa*, trad. it. Di Brunello de Cusatis e Gianni Ferracuti (Roma: Pellicani, 1997), 65.

47 Cfr. Pessoa, *Crítica*, 561. Nel proseguo della trattazione, si farà riferimento all'insieme dei quattro testi con l'espressione *A nova poesia portuguesa*. Pessoa non aveva chiaramente pensato di pubblicare questi articoli in un'unica opera, ma il loro costituire in maniera innegabile un insieme giustifica una simile scelta. È però necessario ricordare che il volume curato da Álvaro Ribeiro non rappresentò una scelta editoriale innocente: si riporta a tal proposito l'opinione di Jorge de Sena. La pubblicazione di *A nova poesia portuguesa*, sostiene il critico, è stato un equivoco calcolato. Il titolo era ovviamente giusto, ma un simile lavoro non faceva che mostrare una minima parte della produzione di Pessoa, rendendolo una sorta di acclamatore del saudosismo e di Pascoaes. Si consideri in ogni caso che il giudizio di Sena deve essere letto alla luce della sua polemica con la filosofia portoghese del tempo ed è legato ad alcune vicende editoriali che lo avrebbero visto protagonista. Cfr. Jorge de Sena, *O «meu mestre Caeiro» de Fernando Pessoa e outros mais*, in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* (Porto: Brasília editora, 1978), 359-360.

48 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 2 dicembre 1912, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 21.

49 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 14 maggio 1913, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 87.

nell'amico di Pessoa più importante del periodo 1912-1916 un interlocutore, ne fa poco più di un seguace confuso.⁵⁰ Sá-Carneiro, in realtà, fu il primo a intravedere la centralità del momento critico nella produzione pessoana e nello specifico degli articoli per *A Águia*, fermo restando il rammarico per la momentanea oscurità alla quale era condannata la sua poesia.

L'importanza di questi testi è stata evocata a più riprese dalla critica pessoana, per quanto non sempre studiata nei dettagli. Non è inconsueto trovare nella ricezione dell'opera del poeta opinioni come quella di Alfredo Margarido, secondo cui nella serie di articoli è riscontrabile il tentativo pessoano di mostrare alla cultura portoghese il volume della sua muscolatura teorica,⁵¹ senza però che a questa tesi faccia seguito alcuna analisi. A essere stata compresa ma non approfondita, vale a dire, è l'idea che *A nova poesia portuguesa* costituisca il punto di partenza privilegiato per comprendere la poetica pessoana. Prima di dedicarsi allo studio del tema può essere opportuna una breve contestualizzazione della rivista in cui i tre articoli principali apparvero e della *Weltanschauung* a essa sottesa, la cui espressione più organica è riscontrabile nel pensiero del poeta e pensatore Teixeira de Pascoaes. *A Águia* era una rivista impregnata di nazionalismo mistico, sentimento il quale, secondo la lettura che ne offre Crespo,⁵² in fondo non rappresentava altro che una manifestazione di insoddisfazione dinanzi allo stato della cultura portoghese. Essa, vale a dire, non propugnava alcunché di comparabile a un riformismo rivoluzionario, né soprattutto vi erano idee che potessero servire per un'offensiva contro la situazione presente. La rivista nacque come organo di *Renascença Portuguesa*, un movimento culturale sorto nel 1912 a Porto di cui Pessoa offre una caratterizzazione che lascia trasparire le ragioni della sua adesione giovanile:

Nucleou essa instituição florescente em torno ao alto pensamento português do Poeta Teixeira de Pascoaes. Desviou-se depois, é certo, do seu nítido primeiro intuito. Abandonou a flagrante intenção portuguesa com que começara. Mas no fundo essa intenção ainda existe, e enquanto exista a grande Alma lusitana de Pascoaes, tal corrente, creio, existirá. Sem plena consciência, é certo, mas com um sagrado instinto patriótico, Pascoaes e os que o seguiram procuraram chegar a um conceito português da Vida. É a primeira tentativa que no género se fez em Portugal. Os poetas da "Renascença" puseram-se a elaborar — como poetas, por certo, mas pelos poetas é que estas coisas começam — uma atitude perante o sistema do Universo, que se revelasse portuguesa inteiramente.⁵³

50 Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 48-49.

51 Alfredo Margarido, "Messaggio di Fernando Pessoa: ricordo e rendiconto del passato in chiave nazionalista e patriottica", in *Studi su Fernando Pessoa*, a cura di Brunello De Cusatis (Perugia: Urogallo, 2010), 20.

52 Crespo, *Vita plurale*, 71.

53 Fernando Pessoa, *Da República (1910-1935)*, a cura di Maria Isabel Rocheta, Maria Paula Morão e Joel Serrão (Lisbona: Ática, 1979), 85.

Tabucchi fa notare come l'élite culturale portoghese dell'epoca fosse tendenzialmente aristocratica: definisce gli uomini di *Renascença Portuguesa* laico-nazionalisti, impregnati di quella ideologia metastorica iberica che nella cultura spagnola coeva trova i suoi rappresentanti in Unamuno e Ortega y Gasset.⁵⁴ Si tratta in ogni caso di una – pur legittima – semplificazione: le sensibilità gravitanti attorno ad *A Águia* erano invero piuttosto eterogenee.⁵⁵ Sembra opportuno, da questo punto di vista, recuperare una tesi di Leyla Perrone-Moysés, secondo la quale la nostalgia del saudosismo non deve essere intesa come un sentimento retrogrado, bensì come una volontà di creazione del futuro: essa si rivolge non al tempo passato in sé bensì al suo valore.⁵⁶ Tra gli elementi che più influenzarono la poetica pessoana e decretarono la sua vicinanza all'associazione rigenerazionista del Paese, Crespo pone l'enfasi sull'idea di Pascoaes di una *saudade* intesa come stato d'animo nostalgico, influenzata tanto dal paganesimo romano quanto dal monoteismo ebraico, vale a dire le religioni ritenute fondamentali per la formazione della cultura portoghese. Tale sentimento, nell'intenzione di Pascoaes, era concepito come punto di partenza di una rinascita nazionale. Esteticamente, prosegue il critico, il saudosismo mostrava più d'un legame col simbolismo europeo *fin de siècle*, eccezion fatta per la deriva decadentista, nonché con un romanticismo inteso come esaltazione del paesaggio natio.⁵⁷ Le stesse parole di Pascoaes, sebbene scritte pochi anni dopo rispetto al periodo in esame, sono di per sé eloquenti e meriterebbero di essere riportate integralmente. Ai fini della presente ricerca, ci si limiterà a indicare le definizioni che il poeta adoperò di messianismo, sebastianismo e saudosismo.

[O messianismo] representa o que há de mais transcendente na *personalidade lusitana*.

Por meio deste *espírito messiânico*, redentor, compete-lhe realizar aquela missão de Renascença de que falaremos adiante.

O *Messianismo* aparece com o desastre de Alcácer-Quibir, porque a dor, acordando novas qualidades na criatura, transcendentaliza as que ela já possuía. [...]

A Esperança activa fez-se lembrança extática. A alma pátria contemplou a altura de onde caiu. E, num desejo novo de subir, concentrou-se num homem, e nele se espiritualizou, deificando-o.

Os lusíadas sumiram-se na grande sombra do Encoberto...

[...] É, portanto, o *Messianismo a espiritualização da Aventura, a sua inidênciã religiosa no Infinito, o móbil humano divinizado e individualizado superiormente; o ideal de família e pátria excedido*.⁵⁸

54 Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente: Scritti su Fernando Pessoa* (Milano: Feltrinelli, 2000), 19.

55 Cfr. João Gaspar Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa: História de uma geração* (Amadora: Livraria Bertrand, 1981), 154.

56 Leyla Perrone-Moysés "O futurismo saudosista de Fernando Pessoa", in *Actas do IV congresso internacional de estudos pessoanos: Secção brasileira*, II, (Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1990), 24.

57 Crespo, *Vita plurale*, 66-67.

58 Teixeira de Pascoaes, *Arte de ser Português* (Lisbona: Roger Delraux, 1978), 113-114.

Sebastianismo

Portugal foi grande pela acção descobridora e conquistadora. Desbaratado, em Alcácer-Quibir, apareceu ao Povo em fantasma, como Jesus aos Discípulos depois da Tragédia do Calvário.

Este espectro divinizado da nossa grandeza morta, prometendo o seu regresso, numa encoberta manhã, é o próprio Sebastianismo.

Se a nossa grandeza morreu materialmente, foi para ressurgir em espírito. O Sebastianismo, sendo a expressão mítica da nossa dor, é, já, em sombra notturna, o futuro sol da Renascença. [...]

Saudosismo

Eu chamei Saudosismo ao culto da alma pátria ou da Saudade erigida em Pessoa divina e orientadora da nossa actividade literária, artística, religiosa, filosofica e mesmo social.

E a saudade, com a sua face de desejo e esperança, é já a sombra do Encoberto amanhecida, dissipando o nevoeiro da legendária manhã.

A Saudade, que chorou depois de Alcácer Quibir e assistiu, negra de luto, às exéquias nos Jerónimos, mostra agora, na alegria da sua revelação, o primeiro sorriso de esperança, porque ela, definindo-se, definiu também o nosso sonho nacional de Renascença, o alto destino imposto a Portugal pela Tradição e pela Herança.⁵⁹

Il re Don Sebastião, *O Encoberto*, perse nel 1578 la battaglia di Alcácer-Quibir: il suo corpo non venne mai ritrovato e a partire da quest'evento nacque il sebastianismo, il mito del suo futuro ritorno nelle ore più buie del Portogallo.⁶⁰ A questa leggenda si legano i riferimenti presenti nei passi riportati da Pascoaes.⁶¹ L'importanza di questo tema è cruciale per una corretta comprensione dell'universo pessoano: il poeta debuttò sulla scena portoghese come difensore del saudosismo.⁶² Lo stesso Pascoaes, del resto, affermò chiaramente come il fine di *A Águia* fosse quello di propagandare tale tendenza culturale.⁶³ Sostenere da questo punto di vista che Pessoa identificasse con il saudosismo la propria romantica ansia di infinito e il suo bisogno di una Patria anteriore alla patria,⁶⁴ quella che in versi avrebbe definito «A ideia de uma Pátria anterior / À forma consciente do meu ser»,⁶⁵ per quanto corretto, potrebbe rivelarsi riduttivo: l'adesione pessoana al mito lusitano fu sincera, come testimonia una quantità straordinaria di brani distribuiti nella sua produzione oltre che, sia pure in una forma del tutto peculiare, *Mensagem*. Per quanto alcuni singoli punti del suo articolo possano essere messi in discussione, ha più di una ragione Margarida Losa nell'affermare

59 *Ibid.*, 139-141.

60 Per un'esposizione sintetica delle tappe che hanno scandito la formazione del mito Cfr. Ángel Crespo, *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Traduzione di José Bento (Lisbona: Teorema, 1988), 46-56.

61 «O nevoeiro da legendária manhã» è appunto quello promesso dal racconto mitico: il riferimento alle esequie nel *Mosteiro dos Jerónimos* ricorda il tentativo fallito nel 1582 da parte di Filippo I di Portogallo, monarca spagnolo che proprio in seguito alla morte di Don Sebastião poté unire la penisola iberica sotto un'unica corona, di cancellare il culto del suo predecessore riportando un cadavere che affermò essere dell'ultimo re portoghese.

62 Crespo, Vita plurale, 65.

63 Cfr. Teixeira de Pascoaes, «O snr. dr. Teixeira de Pascoais responde aos snrs. dr. Julio de Matos, Raul Proença e Adolfo Coelho», in *Inquérito á vida literária portuguesa*, a cura di Boavida Portugal (Lisbona: Livraria Clásica Editora, 1915), 179.

64 Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, 62.

65 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, a cura di Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine (Lisbona: Assírio & Alvim, 2005), 252.

che, a dispetto della varietà offerta dagli eteronimi, Pessoa sia rimasto intimamente saudosista nell'arco della sua produzione letteraria.⁶⁶ Quadros ha espresso un concetto simile in una maniera più accurata: più che di adesione durata una vita, sembra più opportuno parlare di finalità convergenti. L'opera degli anni a seguire avrebbe mantenuto i medesimi obiettivi di quelli enunciati in forma intenzionalmente provocatoria negli articoli per *A Águia*.⁶⁷ Il distacco da Pascoaes non significò mai il rifiuto di una dimensione fondamentale per un poeta che desiderava primariamente essere «criador de mitos».⁶⁸ Parlare però di perfetta sintonia tra la posizione pessoana e le dichiarazioni di Pascoaes presenti in *Arte de Ser Português*, come fa Manuel Simões,⁶⁹ potrebbe però condurre a una conciliazione troppo affrettata: è senz'altro vero che tutti o quasi i temi presenti nell'opera del filosofo saranno recuperati in diversi scritti pessoani anche dopo *A nova poesia portuguesa*, ma ciò non toglie che si diano, qui come altrove, differenze sostanziali la cui analisi si rivelerà cruciale nella presente trattazione.

Prima di procedere con lo studio degli articoli pessoani comparsi su *A Águia* occorre non dimenticare un elemento fondamentale: nel 1912 non vi erano altri luoghi nei quali poter tentare un rinnovamento effettivo della poesia e, incidentalmente, della società, all'infuori di *Renascença Portuguesa*. Il processo creativo di Pessoa, come ha sostenuto José Blanco, ha sempre puntato al futuro. È nei testi di carattere sociologico o politico che questa dinamica si rivela più chiaramente: aderire a *Renascença portuguesa*, da questo punto di vista, fu la conseguenza naturale del suo desiderio di essere parte attiva nella vita culturale portoghese.⁷⁰ Quanto Óscar Lopes ha affermato, cioè che Pessoa non potesse trovare altra uscita dal filisteismo nazionale del tempo che non fosse l'utopia sebastianista, è senz'altro vero, per quanto anche questa prospettiva rischi di diventare eccessivamente semplificante se a partire da essa si riduce la prossimità pessoana alla posizione di Pascoaes a una specie di strategia politica.⁷¹ Ha da questo punto di vista senz'altro ragione José Augusto Seabra: non vi è nulla di strano nel fatto che Pessoa abbia subito il fascino di colui il quale si proponeva una rigenerazione nazionale e un rinnovamento della letteratura portoghese. L'acume critico e poetico di Pessoa, già brillante nella sua gioventù, ha immediatamente riconosciuto la

66 Margarida L. Losa, "Fernando Pessoa, the Saudosista", *Luso-Brazilian Review* 12, n. 2 (1975): 186-212, 196.

67 António Quadros, *Fernando Pessoa: A obra e o Homem* (Lisbona: Arcádia, 1960), 252.

68 Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, a cura di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (Lisbona: Ática, 1966), 100.

69 Cfr. Manuel Simões, *Nazionalismo ed evasione: il Quinto impero di Fernando Pessoa*, in *Studi su Fernando Pessoa*, a cura di Brunello De Cusatis (Perugia: Urogallo, 2010), 39.

70 Cfr. José Blanco – *Fernando Pessoa ou os caminhos do futuro*, in *Actas IV*, 411-412.

71 Cfr. Óscar Lopes, "No Áito de Hades (O epitáfio, o Testamento, a Elegia Fúnebre – e «a Hora»)", in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* (Porto: Brasília editora, 1978), 611. Il lavoro di Óscar Lopes, in effetti, tenta di interpretare questo e altri aspetti della produzione pessoana a partire da una prospettiva sociologica, cioè inserendola nel contesto della lotta di classe. Per quanto affascinante, si preferisce respingere una simile lettura, poco funzionale alla descrizione del rapporto pessoano col mito sebastianista.

genialità del portatore di simili istanze.⁷² La tesi senz'altro più nociva per la ricezione di questi articoli fu tra le primissime a essere sostenute: Gaspar Simões difese l'idea di un Pessoa come critico dottrinario di una scuola letteraria con le cui idee non era affatto d'accordo, mentore di un movimento con il quale non aveva alcuna affinità sostanziale.⁷³ Un simile pregiudizio, in un certo senso, ha informato di sé l'intera storia della ricezione di questi articoli: le pagine che seguono saranno contraddistinte dal tentativo di mostrarne i limiti.

2.2. La poetica di *A nova poesia portuguesa*

La tesi con cui Pessoa inizia il suo studio della nuova poesia portoghese è perentoria:

É evidente que aquilo que se chama uma corrente literária deve de algum modo ser representativo do estado social da época e do país em que aparece. Porque uma corrente literária [...] representa [...] um conceito geral do mundo e da vida [...]. E se a literatura é fatalmente expressão do estado social de um período político, *a fortiori* o deve ser, adentro da literatura, o género literário que mais de perto cinge e mais transparentemente cobre o sentimento e a ideia expressos – e esse género é a poesia.⁷⁴

A essere importante non è la formula utilizzata, poco originale e debitrice di uno pseudo-hegelismo che si avrà modo di incontrare nuovamente nel corso dell'indagine, bensì le implicazioni che questa ha per il senso della poetica e del fare poesia. Se la letteratura è espressione di una *Weltanschauung*, non sarà ozioso da un lato capire le dinamiche che interessano la sua creazione, a livello di filosofia dell'arte e filosofia della storia, dall'altro comprendere come la novità poetica pessoana si innesti su un'idea di arte come espressione e produzione di significati sociali.

I quattro articoli pessoani mancano di un elemento cruciale per una loro corretta interpretazione: le fonti. Non è chiaro su quali autori si basino e in che misura gli argomenti che propongono siano originali o costituiscano delle rielaborazioni. Il fatto che finora, a quanto è dato sapere, siano stati studiati in maniera non sufficientemente approfondita dalla critica non favorisce il loro inquadramento, pertanto le ipotesi che verranno presentate nel corso dell'analisi manterranno un ineliminabile elemento congetturale. L'unico nome che è possibile riportare con certezza, per il suo apparire nel terzo articolo della serie, è quello di Nordau, del quale Pessoa possedeva diverse opere in traduzioni inglesi e francesi. La presenza di Carlyle è anch'essa desumibile con relativa

72 José Augusto Seabra, *O Heterotexto pessoano* (Lisboa: Dinalivro, 1985), 159-160.

73 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 153.

74 Pessoa, *Crítica*, 8.

facilità. Più azzardato, ma non ingiustificato,⁷⁵ come si tenterà di mostrare, è il tentativo di affiancare a questi nomi quello di Jean-Marie Guyau, del quale Pessoa possedeva una copia di *L'art au point de vue sociologique*. La ragione immediata è l'assonanza tematica tra il titolo dell'opera e quello del primo articolo della serie di interventi del poeta, vale a dire *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*. Nella prefazione all'opera, del resto, il filosofo francese afferma:

L'esthétique, où viennent se résumer les idées et les sentiments d'une époque, ne saurait demeurer étrangère à cette transformation des sciences et à cette prédominance croissante de l'idée sociale. La conception de l'art, comme toutes les autres, doit faire une part de plus en plus importante à la solidarité humaine, à la communication mutuelle des consciences, à la sympathie tout ensemble physique et mentale qui fait que la vie individuelle et la vie collective tendent à se fondre. Comme la morale, l'art a pour dernier résultat d'enlever l'individu à lui-même et de l'identifier avec tous.⁷⁶

Vi è un punto che occorrerà tenere a mente nel corso della trattazione, soprattutto là dove la dimostrazione proposta dal poeta apparirà deficitaria, logicamente debole. A essere importante non è la giustezza dell'argomentazione di Pessoa – è relativamente facile mostrarne le lacune – bensì l'idea di fondo a suo sostegno, il fatto cioè che le periodizzazioni che individua, le leggi che scopre, l'enfasi che pone sulla nuova poesia portoghese, costituiscono un insieme coerente, funzionale alla giustificazione e alla fondazione teorica della sua rivoluzione poetica. L'esposizione pessoana segue una cadenza dialettica, tanto abile e disinvolta quanto ingenua e da autodidatta,⁷⁷ la quale si ripete a ogni livello dell'analisi: se da un lato è evidente il retaggio hegeliano, una nutrita fetta della critica, da Simões a Crespo passando per Panarese, ha notato come altrettanto presente sia in Pessoa l'influenza delle fonti occultiste ed ermetiche, la quale determina il suo uso a tratti eccessivo delle triadi.⁷⁸

La modalità di argomentazione che sostiene l'intero impianto de *A nova poesia portuguesa* è sempre lo stesso nel corso dei quattro articoli e viene esemplificato in *Uma Réplica ao Sr. Dr. Adolfo Coelho*. Lo scritto nasce in seguito alla reazione che i primi due articoli avevano suscitato: Adolfo Coelho, filologo e pedagogo, nella sua risposta all'inchiesta di Boavida Portugal in merito

75 Devo in questo caso ringraziare il professor Pedro Sepúlveda per avermi fatto notare che, al netto della celeberrima pessima grafia del poeta, il segno sulla 'o' nella firma che Pessoa aveva posto sulla sua copia del volume sia effettivamente un accento circonflesso (Pessôa). Il poeta ha smesso di utilizzarlo a partire dal 1915, il che permette di essere più ottimisti circa l'attribuzione della lettura dell'opera al periodo in esame. Occorre inoltre segnalare un ulteriore indizio circa la liceità dell'utilizzo di Guyau come fonte: due sue opere – ma non quella che verrà utilizzata in questo studio – vengono citate da Pessoa nel *Caderno 8*, un quaderno di appunti congetturabilmente del 1901: si tratta di *Éducation et Hérité* e di *Esquisse d'une morale sans Obligation ni Sanction*. Cfr. Fernando Pessoa, *Cadernos*, a cura di Jerónimo Pizarro (Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009), 272, 274.

76 Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique* (Parigi: Librairies Félix Alcan et Guillaumin Réunies, 1909), XLVI.

77 Luigi Panarese, "Cronistoria della vita e delle opere", in *Poesie, di Fernando Pessoa*, traduzione e cura di Luigi Panarese (Milano: Lerici, 1967), LXIV.

78 *Ibid.*, CXXXIX, Crespo, Vita plurale, 74.

all'esistenza o meno di una rinascita letteraria in Portogallo analizzò con sufficienza gli articoli di Pessoa, senza nemmeno nominarlo. Nella sua persona, come notò Gaspar Simões, si incarna l'ironia che era lecito aspettarsi da parte di un uomo che rappresentava con superiorità l'erudizione nazionale.⁷⁹ Pessoa avrebbe mantenuto la disistima nei suoi confronti anche oltre *A nova poesia portuguesa*. In 3, articolo del 13 marzo 1913 per la rivista di critica *Teatro*, scrisse che «o aluno F. Adolfo Coelho [...] não tem jeito para professor. Para outras coisas pode ser que o tenha», assieme ad altri commenti poco lusinghieri circa la sua capacità d'insegnamento.⁸⁰ Nel corso dell'analisi si avrà modo di tornare a più riprese sull'articolo di Coelho, nonché sulle controrepliche di Pessoa e Pascoaes. L'interesse per la posizione di un critico così severo di Pessoa è giustificato dal suo rappresentare, presumibilmente, la prima vera reazione suscitata da uno scritto pessoano in un contesto pubblico, ma anche dal fatto che Pessoa, come mostra indirettamente il carteggio con Sá-Carneiro dell'epoca, fosse estremamente interessato alle polemiche che sarebbero potute sorgere in seguito ai suoi articoli.⁸¹ Si consideri, in ogni caso, che gli scritti di Pessoa non ottennero una vasta risonanza: parlare di un Paese irritato in lungo e in largo, di un mondo intellettuale portoghese attonito di fronte agli articoli del giovane critico, come fece Gaspar Simões, è senz'altro eccessivo.⁸² Rimanendo entro i confini dell'inchiesta di Boavida Portugal, è possibile segnalare almeno un altro autore che ha fatto riferimento agli articoli pubblicati su *A Águia*, vale a dire Hernâni Cidade. La sua risposta, ideologicamente non distante da quella di Coelho, merita di essere segnalata per il suo costituire un primo piccolo tributo a Pessoa, per quanto non immune da una certa dose di ironia: nel suo articolo l'autore viene difatti definito l'unico tra i difensori della nuova poesia a cui valga la pena prestare attenzione. Jacinto do Prado Coelho si spinge a definire Hernâni Cidade l'autore della critica più penetrante e corretta,⁸³ mentre Gaspar Simões ne loda la perspicacia.⁸⁴ In riferimento alla *Réplica ao Sr. Dr. Adolfo Coelho*, scrive infatti: «é um rapaz inteligente e estudioso. E, além destas qualidades tão raras, acumula a qualidade raríssima de saber responder aos adversários com ideas e com delicadeza».⁸⁵ Dopo questa breve digressione, è possibile tornare alla risposta pessoana alla critica di Adolfo Coelho e al suo mettere in luce l'impianto dimostrativo che scandisce l'intera serie degli articoli oggetto della presente analisi:

79 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 165.

80 Pessoa, *Crítica*, 85.

81 In una delle primissime lettere di Sá-Carneiro a Pessoa, egli chiede all'amico: «E o inquérito da *República*? Têm aparecido novos polemistas? Se tiver pachorra, responda-me a isto e a mais essa pergunta [...]». Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 20 ottobre 1912, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 11.

82 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 152.

83 Cfr. Jacinto do Prado Coelho, *A letra e o leitor* (Lisbona: Portugália, 1969), 226.

84 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 175.

85 Hernâni Cidade, "O sr. Hernâni Cidade faz uma síntese comentada das ideias que passaram através dos artigos aqui publicados", in *Inquérito á vida literária portuguesa*, a cura di Boavida Portugal (Lisbona: Livraria Clásica Editora, 1915), 274-275.

Ora Portugal pertence à civilização europeia ocidental; a sua evolução, literária ou outra, tem vindo integrada, portanto, na evolução literária ou outra, dessa civilização. E visto que essa civilização tem, em literatura porque em tudo, uma linha evolutiva, se a nossa nova poesia traz qualquer coisa de original em si, essa originalidade deve ser o princípio de um novo estágio na linha evolutiva da civilização em que Portugal está integrado — nova Renascença, portanto, que de Portugal se derramará para a Europa, como da Itália para a Europa se derramou a outra Renascença. Mas se essa originalidade, a ser verdadeira, representará um novo estágio na geral linha evolutiva literária da Europa, a sua natureza deve ser de certo modo deduzível dos anteriores estádios da evolução literária europeia. O que temos, portanto, que fazer é analisar os estádios anteriores da evolução literária da Europa moderna, deduzir dessa análise quais devam ser os característicos do estágio literário seguinte, e depois comparar esses característicos deduzidos com os característicos da nossa novíssima poesia. Se houver coincidência, teremos provado a nossa tese.

Os dois estádios literários da civilização europeia moderna são a Renascença e o Romantismo. Analisemos os característicos destes, deduzamos depois os prováveis característicos do período literário que se lhes deve seguir e comparemos finalmente esses característicos com os da nova poesia portuguesa.⁸⁶

L'argomento pessoano è lineare: 1 – il Portogallo fa parte della civiltà europea; 2 – la sua evoluzione letteraria è una sua parte integrante; 3 – se vi sono evoluzioni in Portogallo, devono fare parte della linea evolutiva europea; 4 – se l'originalità della novità che una corrente letteraria manifesta è tale, deve essere deducibile dagli stadi precedenti 5 – se si analizza l'evoluzione della letteratura europea, è possibile dedurre le caratteristiche dello stadio successivo; 6 – se queste caratteristiche e quelle della attuale poesia portoghese coincidono, è dimostrato il suo rappresentare il nuovo stadio della letteratura europea. Da qui la conclusione: poiché si dà questa coincidenza, la nuova poesia portoghese rappresenta il prossimo stadio della letteratura europea.

Ogni premessa dell'argomento è di per sé facilmente criticabile, ma la parte più debole della dimostrazione sta nei punti 5 e 6. Quella di Pessoa è un'evidente petizione di principio: è chiaro che la deduzione delle caratteristiche della nuova letteratura non potrà che dare come risultato l'esposizione di quegli stessi tratti che egli ravvisa nella nuova poesia portoghese. La teleologia che Pessoa pone a fondamento della letteratura europea è quindi fittizia, o perlomeno interessata, nella misura in cui la sua missione è quella di giustificare il valore della nuova poesia portoghese. Per utilizzare le parole di Jacinto do Prado Coelho, Pessoa procede hegelianamente, con un ingegno formale che tende a nascondere l'arbitrio delle premesse, e quindi delle conclusioni.⁸⁷ Si noti però come la mancanza di coerenza dell'argomento non renda il suo lavoro di per sé nullo: anche se Pessoa non riesce a dimostrare la necessità di una nuova poesia a partire da quella di Pascoaes, rimangono intatte sia l'analisi della dialettica tra i generi, sia l'accenno di una teoria della

86 Pessoa, *Crítica*, 72-73.

87 J. Coelho, *A letra e o leitor*, 223.

sensazione. In questi articoli ha inoltre modo di essere evocata in contropunto una zona di non-detti, perché non dicibili in quella sede. Pessoa era un poeta che mentre utilizzava la maschera del critico produceva all'insaputa del mondo i versi di Caeiro e poesie ipersymboliste:⁸⁸ fenomeni tra loro non conciliabili, da porre però entrambi in netta antitesi rispetto a quanto professato in sede teorica. Il tema di gran lunga più divisivo dei suoi articoli, l'imminente apparizione del supra-Camões, avrebbe rivelato solo nel corso degli anni a seguire la sua autentica portata. Si sarebbe tentati di affermare che Pessoa avesse costruito un argomento debole deliberatamente, quasi prevedendo la rottura con *Renascença* e la necessità di fondare la sua poesia su basi diverse. Per quanto probabilmente sia troppo drastico come giudizio, vi è del vero nell'affermazione di Margarida Losa, secondo la quale l'intera serie degli articoli altro non rappresenterebbe che un monumento di fallacie illusorie dissimulate a stento, delle quali gli stessi saudosisti furono sospettosi.⁸⁹ Si proceda però con l'analisi dei testi che compongono *A nova poesia portuguesa*. Come si è visto, Pessoa ritiene la poesia il genere letterario più rappresentativo della *Weltanschauung* della nuova generazione artistica portoghese. Tale opinione è condivisa da Teixeira De Pascoaes il quale, rispondendo alla già ricordata inchiesta di Boavida Portugal, afferma:

Na época actual, pertence á Poesia o lugar mais alto na nossa literatura. [...] Basta-me falar de Antonio Correia de Oliveira, Jaime Cortesão, Afonso Lopes Vieira, Mario Beirão, Augusto Casimiro, Afonso Duarte [...]. Estes poetas criaram em Portugal uma poesia profundamente portuguesa e original. Eles bebem a sua inspiração no mais íntimo veio religioso da alma lusitana, criadora da Saudade, a Virgem do Desejo e da Lembrança, nascida do casamento do Paganismo com o Cristianismo [...]. É a poesia religiosa da Raça o primeiro sinal do seu renascimento. Quando a alma de um Povo está para criar uma nova primavera espiritual, a Poesia é a primeira flor que aparece.⁹⁰

Si tornerà in seguito sul matrimonio tra paganesimo e cristianesimo proposto da Pascoaes, motivo che verrà in parte accolto e in parte rigettato da Pessoa nel corso degli anni, con significativi mutamenti d'opinione a seconda dell'eteronimo che pone il problema della relazione tra le due religioni. Si noti come Pessoa utilizzi nel terzo degli articoli de *A nova poesia portuguesa* parole assolutamente concordanti con quelle appena riportate:

Assim, no determinar a *estética* da corrente, a análise incide directa sobre a obra dos poetas, porque estes, representando o máximo de emoção e de requinte revelador de expressão, mais do que os prosadores são representativos do momento-alma da raça e dos processos mentais que da

88 Eduardo Lourenço, *Fernando Pessoa rei da nossa Baviera* (Lisbona: Gradiva, 1997), 113.

89 Losa, "Pessoa, the saudosista", 189.

90 Teixeira de Pascoaes, "O sr. dr. Teixeira de Pascoais diz que a poesia religiosa da Raça é o primeiro sinal do seu renascimento", in *Inquérito á vida literária portuguesa*, a cura di Boavida Portugal (Lisbona: Livraria Clásica Editora, 1915), 30.

inconsciência divina do povo sobem, feitos arte e consciência, para a interpretação estremecida dos seus versos.⁹¹

Lo stesso Pascoaes, del resto, segnala una mancanza nella prosa attuale portoghese quando afferma che «os nossos prosadores são admiráveis artistas, mas precisam de criar um alto pensamento luzitano que oriente a sua obra».⁹² Occorre sottolineare la difesa da parte di Pascoaes dell'originalità della nuova poesia, nonché il fatto che molti dei nomi indicati compaiano anche negli articoli di Pessoa. Entrambi i pensatori sanno che quella dell'originalità rappresenta una delle partite cruciali per valutare la nuova poesia: Pessoa comprende come questa non possa che innestarsi su una storia della letteratura preesistente rispetto al fenomeno poetico contemporaneo – precisazione che lo mette al riparo da una critica, in parte gratuita, che Adolfo Coelho rivolse alla nuova generazione di poeti:

Afundam-se êstes nas suas pretensões á originalidade, evitando leituras e estudos reveladores da existência de uma estética normativa que são incapazes de sacar integra do proprio espírito. Condição essencial do progresso para cada um está em que se reconheça como um elo na cadeia da Evolução e não se julgue capaz de se constituir em absoluto. Há nessa pretensão a uma originalidade absoluta erro fundamental e ruinoso [...].⁹³

I termini della questione possono essere in realtà invertiti: secondo il giudizio di Pessoa, cosa che probabilmente Coelho non comprese, è esattamente la rinuncia all'originalità assoluta che fonda la novità della nuova poesia. Curiosamente, Pessoa aspetta il terzo articolo per offrire la cornice entro cui interpretare i precedenti, e di riflesso la poetica che sta cercando di proporre. Non è da escludersi, dato che a separare la pubblicazione di questo testo dal primo vi siano soltanto cinque mesi,⁹⁴ che la ragione vada cercata non in un improvviso chiarimento della struttura interna all'analisi, bensì in una sorta di volontà di dare scandalo, o perlomeno di scuotere l'opinione pubblica portoghese attraverso la presentazione di testi criptici e che potevano essere compresi solo

91 Pessoa, *Crítica*, 39.

92 Pascoaes, "Poesia religiosa da Raça", 31.

93 Adolfo Coelho, "O sr. dr. Adolfo Coelho diz que não temos direito a saudar a aurora de um verdadeiro renascimento literário", in *Inquérito á vida literária portuguesa*, a cura di Boavida Portugal (Lisbona: Livraria Clásica Editora, 1915), 84.

94 Per quanto invece riguarda la stesura, stabilire con esattezza la distanza che separa il primo articolo dal terzo è più difficile: stando a quanto è possibile desumere dalle lettere del poeta, il primo articolo venne inviato ai redattori di *A Águia* poco prima del 7 aprile 1912, data in cui egli ricevette alcune correzioni da parte della rivista. Il terzo articolo, invece, venne iniziato in una data compresa tra il 2 maggio, giorno in cui venne inviato il secondo, e il 24 giugno. I capitoli I, II e III vennero inviati il 29 agosto, quelli compresi tra il IV e il VII poco dopo, mentre l'ultimo venne inviato solo il 30 novembre. Si può dunque stabilire con relativa sicurezza che tra il primo articolo e la prima parte del terzo – quella in cui viene appunto mostrata l'impalcatura dell'intera analisi – siano trascorsi, a seconda dei riferimenti temporali che si scelgono e non potendo sapere quanto Pessoa avesse modificato il testo tra una bozza e l'altra, da un minimo di un mese a un massimo di sei.

progressivamente, come in un rito di iniziazione.⁹⁵ Il lettore de *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada* non poteva cioè sapere che tale articolo, assieme al successivo, costituisse la prima parte di un trittico:

Qualquer fenómeno literário [...] é susceptível de ser considerado sob três aspectos e sob três aspectos tem de ser considerado para ser completamente compreendido. Esses três pontos de vista são o psicológico, o literário e o sociológico. Isto é, qualquer fenómeno da literatura tem de ser estudado — 1. °, em si, directamente como produto de alma ou de almas; 2. °, nas suas relações e filiação exclusivamente literárias, como produto literário; 3. °, na sua significação como produto social, como facto que se dá adentro de, e por, uma sociedade, explicado por ela e explicando-a, tido, pois, como indicador sociológico. No estudo — suponha-se — de uma qualquer corrente literária, importa pouco sob qual dos três aspectos primeiro a examinarmos, logo que sob todos os três aspectos sucessivamente e completamente o assunto se raciocine. Como fenómeno literário, como fenómeno psíquico, como fenómeno social, sucessivamente analisada, os três aspectos de uma corrente interexplicam-se e completam-se, fornece cada qual elementos especiais e essenciais para a interpretação sintética e integral da corrente. Nem o estudo total, nem qualquer dos estudos parciais, fica completo sem estarem completos, e coordenadamente completos, todos os três.

Por isso a nossa análise da actual corrente literária portuguesa — iniciada e feita sob o ponto de vista sociológico em dois anteriores artigos — só ficará completa e esses artigos em toda a sua extensão lógica compreensíveis, quando, neste escrito e em outro, juntarmos à análise sociológica uma dupla análise complementar, primeiro psicológica, e literária depois.⁹⁶

Di per sé, molte di queste righe possono sembrare proclami eccessivamente pomposi, ed è stato in questo senso che sono state intese dalla critica a esse coeve, come Pessoa senz'altro prevedeva e in parte, presumibilmente, desiderava: occorre perciò contestualizzarle per non cadere nello stesso errore. Si consideri che è il poeta stesso a suggerire poco oltre l'idea di un percorso iniziatico: essendo indifferente il punto di avvio dello studio – come afferma esplicitamente nella citazione precedente – se ha deciso di iniziare dall'analisi sociologica è per il suo essere la più esplicativa delle tre, nonostante «Levou-nos essa análise sociológica a conclusões que não pareceriam estranhas, talvez, aos habituados a seguir raciocínios, mas que, ainda assim, eram de desorientar os de inteligência menos afeita a ler nas entrelinhas da concisão dialéctica».⁹⁷ Pessoa pare quasi dire che abbia intenzione di rivolgersi a un pubblico ristretto, che necessita di essere educato, ma la sua arroganza tradisce un'ironia che viene rivelata solo da una nota a pie' pagina, apposta alla fine dell'articolo:

95 Entrambi i fenomeni sono peculiari dei testi pessoani. A essi si farà nuovamente cenno nei casi dell'intersezionismo e del sensazionismo.

96 Pessoa, *Crítica*, 36-37.

97 *Ibid.*, 37.

Por inútil para as conclusões sociológicas que unicamente buscamos nesta série de artigos, abandonamos a intenção de fazer o estudo exclusivamente literário da nova corrente poética portuguesa, estudo esse prometido no princípio deste artigo. Ninguém perde com isso.⁹⁸

Questa precisazione contraddice l'insistenza pessoana circa la necessità della compresenza delle tre differenti analisi. Si ha come l'impressione che il poeta voglia giocare col lettore, porlo in una condizione di disorientamento – caratteristica, questa, che è sì più viva nella produzione poetica, ma che non può non essere evidenziata anche in sede di critica letteraria. Forse anche in questo tiro mancino risiede un ulteriore indizio di quella volontà di indebolire la propria argomentazione, di allentare i nodi della poetica affinché questa potesse crollare non appena egli avesse deciso di tirare il filo giusto. Si proceda però con ordine, cominciando, come Pessoa, dall'analisi sociologica.

La storia della letteratura, a giudizio del poeta, deve essere ricostruita mantenendo uno stretto parallelismo con l'evoluzione politica del Paese in cui essa sorge. Le nazioni che Pessoa elegge a materiale dell'analisi sono l'Inghilterra e la Francia, adducendo la motivazione che si tratta di due Paesi con unità nazionale, continuità di vita e influenza civilizzatrice particolarmente accentuata.⁹⁹ Nel commentare questo tipo d'impostazione, Lind ha sostenuto che lo schema adoperato da Pessoa consiste in una serie di parallelismi talmente forzata e fittizia da farlo sentire obbligato a giustificarsi.¹⁰⁰ Prescindendo da una simile obiezione gratuita,¹⁰¹ è possibile scorgere delle ragioni più profonde in questa scelta, le quali manifestano a loro volta da un altro punto di vista la tendenza del poeta ad argomentare per petizioni di principio: scegliere l'Inghilterra come modello è funzionale al rafforzamento del parallelismo tra la grandezza di Shakespeare e della poesia portoghese ventura, mentre il caso francese aiuta a meglio evidenziare la distanza dal simbolismo e a rendere più chiara l'inversione dialettica che rende non solo possibile, ma anche necessario il sorgere di una letteratura altra. Vi è inoltre una ragione di carattere pratico, vale a dire il fatto che, complici le competenze linguistiche del poeta, le letterature inglesi e francesi fossero quelle da Pessoa maggiormente padroneggiate al tempo. Simões esprime a tal proposito un giudizio più drastico, ma non errato: la letteratura portoghese era conosciuta a un grado incomparabilmente minore rispetto a quella francese e soprattutto inglese, sulle quali si era formato a Durban, il che spiega il suo aver fatto a esse ricorso nel primo articolo.¹⁰² Non si dimentichi, infine, una ragione nascosta tanto ai suoi lettori quanto, presumibilmente, agli stessi uomini di *Renascença Portuguesa*: Pessoa aveva tutto l'interesse a mostrare la continuità tra la nuova poesia e quella inglese, ma più in

98 *Ibid.*, 67.

99 *Ibid.*, 9.

100 Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 19.

101 Non si capisce cioè perché il fatto che Pessoa senta la – legittima – necessità di giustificare la sua forma argomentativa debba essere considerato un indizio della sua consapevolezza del basso valore della stessa.

102 *Cfr.* Simões, *Vida e obra*, 159.

generale a inserirla in un contesto internazionale, affinché potesse così creare una cornice teorica favorevole a un suo eventuale debutto come poeta portoghese di lingua inglese.¹⁰³

La storia della letteratura inglese può essere per il poeta divisa in tre periodi: il primo si estende dall'età elisabettiana alla fine del *Commonwelath of England*; il secondo, che chiama neoclassico, comincia con la restaurazione della monarchia e procede indicativamente fino al 1780; il terzo, non ancora concluso, arriva fino agli anni in cui scrive Pessoa. Il primo, autenticamente creatore, comprende i vertici poetici della letteratura, ovverosia Spenser, Shakespeare e Milton, nonché la grande rivoluzione politica perpetrata da Cromwell. Nel secondo non accade nulla di notevole né a livello estetico né a livello politico, mentre nel terzo, sebbene non vi siano novità politiche rilevanti per la storia europea, l'Inghilterra ha potuto aumentare la propria grandezza e presentare artisti rilevanti come Coleridge, Shelley e Browning, per quanto non comparabili con quelle del primo periodo.¹⁰⁴ Parallelamente, vi è una tripartizione nella storia francese. Nel primo periodo, l'*ancien régime*, la Francia non crea nulla per la civiltà europea se non la propria grandezza; a esso segue il periodo romantico, che termina con l'avvento della terza repubblica, nel quale la Francia fa dono all'Europa del concetto di democrazia repubblicana; nel terzo periodo infine, caratterizzato da realismo, simbolismo e quelli che Pessoa definisce altri anti-romanticismi, la Francia non ha creato nulla per l'Europa, ma si è limitata a sviluppare le premesse contenute nel periodo precedente. È curioso notare che Pessoa si renda conto di come questa doppia tripartizione possa sembrare assurda, ma fa appello a un'ipotetica analisi futura la quale mostri la correttezza sociologica della sua periodizzazione.¹⁰⁵ Pessoa instaura un'analogia a livello politico ed estetico tra i differenti periodi delle due nazioni, nello specifico tra il primo francese e il terzo inglese (in entrambi le due nazioni sviluppano la propria grandezza ma non hanno un valore civilizzatore), tra il secondo francese e il primo inglese (i periodi autenticamente creatori di civiltà) e tra il terzo francese e il secondo inglese (in cui entrambi non creano alcunché né per sé né per l'Europa). La relazione tra politica ed estetica si rivela qui cruciale, nella misura in cui

O valor dos criadores literários corresponde ao valor criador das épocas a que correspondem; de modo que a literatura não só traduz as ideias da sua época mas – e é isto que importa que fixemos – o valor da literatura, perante a história literária, corresponde ao valor da época, perante a história da civilização.¹⁰⁶

103 Nel corso dell'analisi verrà citata una lettera a un editore inglese la quale riprenderà l'importanza di questo accostamento. *Cfr, Infra*, 75-79.

104 Pessoa, *Crítica*, 10-11

105 *Ibid.*, 11.

106 *Ibid.*, 12.

A suscitare particolare interesse è il modo in cui Pessoa intende la relazione tra letteratura e mutamenti sociali. Nei grandi periodi creatori il movimento letterario precede il movimento politico: Shakespeare precede Cromwell, il romanticismo anticipa a livello letterario il suo successivo realizzarsi nelle anime. La formulazione pessoana è in questo caso equivoca: non è chiaro il modo in cui si debba intendere il carattere anticipatore della letteratura, anche perché la maggioranza delle espressioni rivela un carattere molto più apodittico di quanto possa far pensare l'apparente rigore della dimostrazione. Si ritiene perciò opportuno arrischiare una chiave di lettura che veda nell'ambiguità del testo un qualcosa di intenzionale.

Nel caso della letteratura francese il senso del verbo '*preceder*' è quello di contenere in sé i germi della fase successiva: «o movimento romântico vai decaindo à medida que se vai realizando nos espíritos o correspondente [...] movimento político»;¹⁰⁷ viceversa, nel caso inglese sembrerebbe essere la relazione temporale e non causale a essere predominante: «o movimento literário que culmina em Shakespeare (entre 1590 e 1610) *precede* o movimento político, que só começa ao decair ele».¹⁰⁸ Se da un lato quest'interpretazione indebolisce quella che Pessoa definisce un'analogia assoluta, dall'altro consente di evitare il problema di capire in che modo in Shakespeare sia presente un elemento che sarebbe stato posteriormente reso esplicito da Cromwell. Mantenendo saldo il parallelismo dei due periodi, Pessoa può rendere necessario un legame che altrimenti apparirebbe casuale: il solo caso di Shakespeare non sarebbe riuscito a essere esemplificativo di questa relazione. L'ambiguità pessoana, ovverosia il suo identificare due tipi diversi di successione, gli consente di instaurare un legame più forte di quanto in realtà gli elementi in campo gli permetterebbero. Il fine è chiaramente quello di ottenere una crasi tra le due situazioni, ovverosia postulare un periodo con un artista del tenore di Shakespeare che anticipi lo sviluppo futuro della civiltà europea. Senza questa precisazione, si ritiene, non sarebbe del tutto chiara, o perlomeno difetterebbe di una vera giustificazione, un'espressione come la seguente: «o sinal da vindoura grandeza nacional (literária, primeiro) está apenas no *valor* da precursora figura literária».¹⁰⁹ A questo proposito, è utile segnalare quella che Guyau definisce «la mission sociale de la poésie»:

Sans chercher un but extérieur à elle, sans prétendre à l'utilité proprement dite, la grande poésie ne saurait portant être indifférente au *fond* des idées et des sentiments, elle ne saurait être une *forme* pure: elle doit être l'indivisible union du fond et de la forme dans une beauté qui est en même temps vérité. Quand elle y atteint, elle a atteint par cela même sa mission morale et sociale: elle est devenue une des plus hautes manifestations de la sociabilité dans le monde spirituel et une des principales forces qui assurent le progrès humain. Le vrai poète, a dit Ronsard, doit être «épris

107 *Ibid.*, 13.

108 *Ibid.*.

109 *Ibid.*, 20.

d'avenir». Il est des génies qui nous arrêtent au passage, parce qu'ils résument les temps, parce qu'ils ont même des paroles d'éternité: *Ad quem ibimus?* Disait Jean à Jésus, *verba vitæ æternæ habes.*¹¹⁰

Che ciò non rappresenti un elemento accessorio del pensiero di Guyau è provato inoltre dal paragrafo finale della sua opera:

Pour conclure, l'art étant par excellence un phénomène de sociabilité – puisqu'il est fondé tout entier sur les lois de la sympathie et de la transmission des émotions, – il est certain qu'il a en lui-même une valeur sociale: de fait, il aboutit toujours soit à faire avancer, soit à faire reculer la société réelle où son action s'exerce, selon qu'il la fait sympathiser par l'imagination avec une société meilleure ou pire, idéalement représentée.¹¹¹

Nelle altre due analogie il problema non si pone, nella misura in cui la relazione tra periodo letterario e politico è temporale e non causale. Nel secondo periodo inglese e nel terzo francese la corrente letteraria è posteriore al movimento sociale: il simbolismo e il realismo seguono al consolidamento della repubblica, così come Pope, il vertice della letteratura inglese del secondo periodo, appartiene alla generazione posteriore al rafforzamento della monarchia costituzionale. Nel terzo periodo inglese e nel primo francese si dà una coincidenza tra i due fenomeni: sotto Luigi XIV la letteratura francese raggiunge il suo auge, così come il romanticismo britannico si sviluppa negli stessi anni del riformismo inglese (1770-1832).¹¹² In questa implicita condanna del simbolismo è ravvisabile l'influenza di Nordau: in *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* Pessoa, parlando del soggettivismo esasperato della corrente poetica francese, evidenzia «o seu desequilíbrio, [...] o seu carácter degenerativo, há muito notado por Nordau».¹¹³ Secondo Simões la condanna del simbolismo francese può anche essere spiegata da un punto di vista psicologico: la formazione inglese di Pessoa lo condusse, ritiene il critico, a una sorta di partito preso contro la cultura francese in generale e il simbolismo in particolare.¹¹⁴ Vi è però, forse, un'ulteriore ragione che spieghi i limiti del simbolismo anche a livello sociologico, e quindi politico: Guyau, nel suo criticare la cosiddetta arte degenerata, afferma quanto segue:

[...] L'art maladif des décadents a pour caractéristique la dissolution des sentiments sociaux et le retour à l'*insociabilité*. L'art véritable, au contraire, sans poursuivre extérieurement un but moral et social, a en lui-même sa moralité profonde et social, qui seule fait sa santé et sa vitalité. L'art, en un mot, c'est encore la vie, et l'art supérieur, c'est la vie supérieure.¹¹⁵

110 Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 249.

111 *Ibid.*, 383.

112 Pessoa, *Crítica*, 13.

113 *Ibid.*, 45.

114 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 207.

115 Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, XLIX.

Tralasciando la questione del legame tra morale e arte, alla quale Pessoa non è affatto insensibile, come mostrano anche testi molto distanti da *A nova poesia portuguesa*,¹¹⁶ è possibile considerare il simbolismo limitato proprio per la sua incapacità di elevarsi a periodo creatore, ovverosia per il fatto che a partire da esso non si possa dare una socialità autentica, e quindi un'anticipazione di un elemento civilizzatore.

Vi è un ulteriore equilibrio che si declina in misura diversa nei tre periodi, vale a dire il differente peso relativo che assumono lo spirito nazionale e le influenze estere. Nei periodi creatori lo spirito nazionale è dominante, scevro di influenze di altre letterature: nulla è più francese di Hugo per Pessoa, nulla di più inglese di Shakespeare, Spenser e, in misura minore, Milton.¹¹⁷ Non può essere esclusa l'ipotesi secondo la quale l'idea che sia Hugo l'autore più rappresentativo possa essere stata anch'essa mutuata da Guyau, il quale lo giudica come colui «qui a ainsi le plus longtemps représenté en sa personne le dix-neuvième siècle».¹¹⁸ Nei periodi in cui la nazione incrementa la propria grandezza ed egemonia sociale, ma che non sono portatori di istanze civilizzatrici, vi è equilibrio tra spirito nazionale e influenze straniere: come l'influenza tedesca è patente nel romanticismo inglese, così nella letteratura francese del diciassettesimo e diciottesimo secolo lo spirito nazionale è bilanciato dalla ripresa dell'antichità. Infine, nei periodi in cui le nazioni non creano nulla per sé e per la civiltà, la letteratura si rivela del tutto snazionalizzata: la letteratura inglese del diciottesimo secolo è invasa di modelli francesi, mentre la letteratura francese contemporanea è tutto fuorché francese nello spirito: la confusione, il lirismo e la religiosità simboliste rappresentano il contrario della lucidità, della retorica e dello scetticismo tipicamente francesi.¹¹⁹

La tentazione di interpretare la poetica pessoana in senso ciclico è forte: se si intende l'analogia tra i periodi come assoluta, si nota come in Inghilterra si parte dal massimo splendore, si prosegue col massimo decadimento e si conclude con un periodo di relativo splendore, mentre in Francia si parte col relativo, si prosegue col massimo e si conclude col decadimento. Si potrebbe pensare una storia letteraria ipotetica che parta dal decadimento, proceda col relativo splendore e trovi la sua conclusione al suo auge. Differenti letterature si troverebbero così tra loro intrecciate in una sorta di cerchio di cerchi, per prendere a presto un'immagine dall'hegeliana *Wissenschaft der Logik*. Del resto, è esplicita in Pessoa l'idea che la missione civilizzatrice possa essere incarnata da

116 Il caso paradigmatico, da questo punto di vista, è rappresentato dal testo scritto nel 1932 in difesa di António Botto dal titolo *António Botto e o ideal estético criador*. Cfr. Pessoa, *Crítica*, 442-458.

117 Il giudizio di valore su Shakespeare e Milton non rimarrà immutato nel corso degli anni: si assisterà, in contesti specifici, a una significativa inversione delle posizioni nella scala delle preferenze pessoane. Cfr. *Infra*, 321.

118 Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 168.

119 Pessoa, *Crítica*, 14.

una sola nazione alla volta, il che rafforzerebbe una simile lettura. Giova ricordare che nel 1912 Pessoa era ancora fresco degli studi filosofici compiuti, per quanto superficiali essi fossero stati.

È possibile considerare la questione da un differente punto di vista. Una tesi implicita fino a questo momento dell'analisi, che Pessoa sviluppa nel terzo articolo della serie, è quella che la grandezza di un periodo letterario si misura attraverso la grandezza individuale del suo massimo rappresentante. Per quanto in una simile posizione sia ravvisabile abbastanza facilmente l'influenza di Carlyle,¹²⁰ non è da escludersi che sia da Ralph Waldo Emerson che il poeta deriva – come mostra in maniera probabilmente migliore l'analisi dell'*Erostratus*, opera pessoana alla quale Cecília Rego Pinheiro fa riferimento nel rilevare questo retaggio – il concetto di rappresentatività, così come la teoria secondo la quale, se la marca del genio è l'originalità, è parimenti vero che le sue idee sono antiche come l'umanità.¹²¹ Secondo Pessoa i poeti, «representando o máximo da emoção e de requinte revelador de expressão, [...] são representativos do momento-alma da raça, e dos processos mentais que da inconsciência divina do povo sobem, feitos arte e consciência, para a interpretação estremecida dos seus versos». Di conseguenza Omero e Shakespeare, i due vertici della letteratura, sono la prova che i rispettivi periodi ai quali appartengono sono i più importanti e creativi dell'umanità.¹²²

Il sintetizzare un'intera epoca nella figura del suo rappresentante, per quanto possa sembrare una semplificazione eccessiva anche al netto delle ragioni che Pessoa adduce a sua difesa, è un'operazione che rende immediatamente chiaro il modo attraverso cui si rivela possibile non solo valutare la storia della letteratura, ma addirittura periodizzarla: «a humanidade só mostra, em certo período, um *verdadeiro* avanço espiritual – isto é, um aumento de poder criador – quando o maior poeta desse período é superior aos máximos poetas de *todos* os períodos anteriores ».¹²³ Da ciò deriva come corollario che se in una data epoca il maggior poeta non è superiore ai precedenti – ma da quanto si è detto basta che non lo sia rispetto all'ultimo – il periodo storico in cui questo appare, non avendo un potere rinnovatore, non può essere considerato portatore di una civiltà autonoma ma soltanto un decadimento della precedente. L'esempio che Pessoa sceglie è quello di Virgilio rispetto a Omero: col passaggio dalla civiltà greca a quella romana non vi è stato alcun passo in avanti per l'umanità, poiché quest'ultima non ha prodotto alcun nuovo elemento spirituale.¹²⁴

120 Cfr. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 30.

121 Cecília Rego Pinheiro, “Os poetas passam e os artistas ficam: *Fernando Pessoa*, influência e construção”, tesi di dottorato in teoria della letteratura (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003), 23.

122 Pessoa, *Crítica*, 36.

123 *Ibid.*, 54.

124 *Ibid.*

Da questa premessa è possibile derivare una conclusione implicita: la poetica pessoana è inevitabilmente progressiva.¹²⁵ Se una civiltà (un popolo, una nazione) che non produce un poeta più grande dei precedenti non può vantare alcuna autonomia non solo nella storia della letteratura, ma soprattutto nella storia *tout court*, riducendosi a essere un prolungamento della precedente civiltà o l'albore della successiva, si rafforza l'immagine del cerchio dei cerchi: ogni passaggio successivo nel cammino dell'arte, se inteso nella sua totalità e nel suo dividersi in tre periodi distinti, comprende il precedente e segna una «evolução real do espírito humano».¹²⁶ La scansione dialettica del processo è assunta da Pessoa in tutto il suo rigore: ogni grande periodo può essere tripartito in un principio, inferiore al vertice del precedente, un suo auge, superiore a ogni altro nella storia della letteratura anteriore, e una sua conclusione. Ogni sotto-periodo può poi nuovamente essere diviso in tre parti seguendo lo stesso schema. L'esempio che Pessoa fa è quello del Rinascimento: il suo principio, Dante, è inferiore a Omero, il suo culmine è incarnato da Shakespeare e la sua conclusione è rappresentata da Milton. Il periodo successivo, vale a dire il romanticismo, inizia in Germania con Goethe, trova il suo vertice in Shelley e finisce in Francia con Hugo. Nella misura in cui il romanticismo è inferiore al rinascimento, ovverosia Shelley a Shakespeare – cosa che del resto Pessoa aveva postulato nell'articolo precedente – esso non può essere considerato un periodo autonomo, ma solo il principio di un nuovo rinascimento, il cui massimo rappresentante supererà Shakespeare. Il romanticismo, si può dunque dedurre, nel suo complesso è equiparabile non al rinascimento bensì al periodo di cui Dante rappresenta il massimo poeta.¹²⁷ Unificando i due discorsi, è possibile ribadire l'immagine hegeliana per riassumere la poetica pessoana: se a livello nazionale ogni letteratura prevede degli stadi successivi, i quali non sono necessariamente disposti secondo un criterio crescente quanto a qualità e grandezza, a livello europeo è possibile introdurre un differente principio ordinatore, in ultima analisi cumulativo: in ogni meta-periodo esiste un vertice, il quale necessariamente è incarnato in un poeta che rappresenta la quintessenza della propria nazionalità, facendo sì che lo spirito del mondo – per usare un'espressione non pessoana ma che mantiene una sua attinenza con quanto detto – elegga di volta in volta un sommo poeta, anticipatore di un cambiamento della civiltà nel suo complesso.

125 Occorre prendere questa definizione nel suo senso più ristretto, senza dotarla di una connotazione politica. Sbaglia Lind nel vedere in questa posizione pessoana un'eredità positivista e una fede cieca nell'idea di progresso. Cfr. Lind, *Estudos sobre Pessoa*, 32. Progressiva e progressista non significano la stessa cosa: all'idea di una storia dell'arte cumulativa non si lega affatto quella di un'umanità che procede verso il meglio. È anzi più vicina al vero l'idea contraria: la grande letteratura appare nei periodi più bui. La poetica, cioè, non si basa su una filosofia della storia né su un ottimismo della ragione.

126 Pessoa, *Critica*, 54.

127 Non è di molto interesse capire a cosa corrisponda esattamente questo periodo, nella misura in cui non è chiaro come Pessoa penserebbe di dividere la storia della letteratura medievale – soprattutto considerando che fa di Dante un poeta rinascimentale.

Il secondo articolo de *A nova poesia portuguesa*, come il titolo suggerisce,¹²⁸ non offre per l'analisi che si sta conducendo spunti particolarmente interessanti. Il pretesto che ha spinto Pessoa a scriverlo è una critica rivolta ad *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada* da parte di un autore che non nomina e del quale non riassume il pensiero, a differenza di quanto farà nel caso di Adolfo Coelho. L'articolo può quindi essere considerato, a differenza della *Réplica*, una ripresa del discorso precedente più che una difesa dello stesso. Pessoa qui ribadisce che ogni corrente letteraria può e deve derivare le proprie caratteristiche dalla sua relazione con il movimento sociale della nazione in cui appare e con le altre correnti esistenti: aggiunge però un elemento solo implicito nell'analisi anteriore, vale a dire il legame «com a alma do povo a que pertence».¹²⁹ Si tratta di una relazione decisiva, senza la quale non si comprende l'importanza della necessità di una rigenerazione della nazione, la quale verrà ripresa più avanti nell'analisi per caratterizzare la nuova poesia portoghese. Rimanendo sul piano della poetica, Pessoa introduce due nuove tripartizioni all'interno delle correnti letterarie che definisce supreme, vale a dire quelle genuinamente creatrici: è possibile in esse distinguere un periodo precursore, un momento essenziale e infine uno in cui l'anima del periodo si dissolve in elementi che annunciano l'epoca successiva. La corrente vera e propria, a sua volta, si tripartisce ulteriormente in giovinezza, virilità e vecchiaia.¹³⁰ Sono distinzioni sulle quali non è necessario soffermarsi, trattandosi di poco più che *escamotage* utili a rafforzare l'idea che la nuova poesia portoghese non possa non essere il nuovo grande periodo della storia letteraria europea: esse però rappresentano un'ulteriore esempio dell'agire pessoano, fondato quasi ossessivamente su schemi ternari.

La poetica pessoana, in un certo senso, si giustifica da sé: se si parte dal presupposto che, prima o poi, apparirà un poeta superiore a Shakespeare, sarà relativamente facile riordinare tutta la storia della letteratura precedente, semplicemente facendo di ogni poeta anteriore il massimo relativo di un periodo, o di un sub-periodo, il quale a sua volta rappresenterà l'inizio, la decadenza o il massimo di qualcos'altro¹³¹ – proprio come il romanticismo, non soddisfacendo il requisito di mostrare un avanzamento spirituale, è stato da Pessoa nel suo complesso retrocesso al rango di periodo anticipatore. Un simile schema, solo in apparenza monolitico, consente riorganizzazioni anche radicali al suo interno: le ultime frontiere della letteratura corrono il rischio di essere spostate

128 *'Reincidindo'* può essere tradotto con 'ripetendo', ma il verbo, in maniera più forte che in italiano, può anche suggerire l'idea dell'essere recidivi, del reiterare cioè lo stesso errore. È anche da queste piccole cose che traspare l'ironia pessoana. Anche Seabra concorda con questa lettura. Cfr. Seabra, *O Heterotexto pessoano*, 140.

129 Pessoa, *Crítica*, 19.

130 *Ibid.*, 21.

131 Ben si comprende perché a tal proposito Lind abbia parlato di un necessario snaturamento, o distorsione, degli eventi letterari affinché questi possano soddisfare le condizioni richieste dallo schema di Pessoa. Lind, *Estudos sobre Pessoa*, 32-33.

in avanti o all'indietro, a seconda dei fenomeni letterari che appariranno in seguito.¹³² Si rimanga però entro i confini del testo e le sue possibili fonti. Anche Guyau emette nei confronti del romanticismo e della poesia francese a lui contemporanea un giudizio non dissimile da quello pessoano:

La poésie, à notre époque, cherche sa voie, et, d'instinct, elle la cherche dans la direction des idées philosophiques, scientifiques, sociales. Elle trouvera sans doute ce qu'elle cherche quand elle se sera délivrée de tout ce que le romantisme eut de faux: l'affectation et la déclamation, l'amplification, la recherche de l'effet et du succès, la subordination des idées aux mots et aux rimes, du fond à la forme, bref, le manque fréquent de sincérité. Le réalisme pessimiste d'aujourd'hui, chez beaucoup d'écrivains, n'est ni plus vrai en soi, ni plus sincère chez ses apôtres que le pseudo-idéalisme de certains romantiques. La période de transition que nous traversons a été appelée un «interrègne de l'idéal»; cet interrègne ne saurait durer toujours.¹³³

Da un certo punto di vista, non è sbagliato affermare che la poetica pessoana risulti come soffocata da un eccesso di architettura. Del resto, occorre notare che da un lato gli elementi che egli organizza nel corso delle sue analisi sono troppo pochi per consentire un'induzione delle leggi generali – una meta-teoria della poetica, la quale esponga a priori lo sviluppo della storia della letteratura – e che dall'altro non è questo l'obiettivo dei suoi articoli, se non incidentalmente. Nonostante ciò, si è ritenuto necessario trarre dalla sua analisi tutte le conseguenze necessarie, cercando di non uscire dai limiti del testo, lasciando insoluti alcuni degli interrogativi che la teoria pessoana pone. Se l'interpretazione che si è tentato di difendere fino a questo momento è corretta, lo schema proposto – l'hegeliano cerchio di cerchi – rappresenta il fondamento teorico entro il quale Pessoa può giustificare la carica rivoluzionaria del saudosismo. Quel che importa è l'enunciazione del principio, nonostante i testi presentino un andamento argomentativo differente da quello esposto finora. Nei quattro articoli, difatti, Pessoa alterna considerazioni sulla storia della letteratura precedente ad analogie con la nuova poesia portoghese, rendendo il discorso retoricamente più affascinante ma analiticamente più discontinuo. L'astrazione che è stata perpetrata in queste pagine consente però di superare alcuni limiti del testo: se si riduce alla sua ossatura il discorso pessoano, poco importano gli errori che a più di un critico potrebbero anche apparire marchiani. Ovverosia, non è dirimente la questione del giudizio di valore espresso contro il simbolismo francese, o l'assenza di nomi che per molti sarebbero imprescindibili (per limitarsi all'esempio più banale, quello di Baudelaire), o perlomeno da collocare diversamente (Goethe come iniziatore di un

132 In altre parole un simile meccanismo può essere applicato anche contro la corrente che pure dovrebbe difendere. In diversi testi sul sensazionismo, come si vedrà, il saudosismo si troverà a subire una sorte analoga a quella del romanticismo, diventando nient'altro che la preparazione di qualcosa di più grande.

133 Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 286-287.

romanticismo che trova in Shelley il suo apice o Dante come precursore di Shakespeare). Considerare la poetica pessoana scevra dai suoi contenuti non significa prescindere dai suoi limiti, i quali rimangono inalterati: è possibile contestare l'idea che il valore di un'epoca sia dato dal suo massimo rappresentante, o che ogni vera epoca debba necessariamente aggiungere qualcosa allo storia della civiltà, per quanto questo *quid* rimanga imprecisato – «Shakespeare [...] acusa sobre Homero alguma – não importa quanta – superioridade».¹³⁴ Lo stesso Pessoa, del resto, era cosciente di essi, come mostra un abbozzo di una prefazione per una storia della letteratura inglese dal titolo *Teoria da História Literária*, non datata, di cui si riportano la prima e l'ultima parte, illuminanti circa la consapevolezza pessoana dei limiti intrinseci di ogni teoria della letteratura:

Como a história de um povo é, não tanto a história dos seus grandes homens (ou dos seus grandes feitos), mas a história do que eles significam, assim a história da sua literatura é, não tanto a história dos grandes nomes, que a ilustraram, ou dos grandes movimentos, nos quais se manifestaram esses nomes, mas a história do sentido que esses nomes e esses movimentos tiveram. [...]

É estudando os característicos de uma época que começamos a fazer história. Mas não devemos nunca deixar durar a ilusão de que essa época verdadeiramente existe mais que o tempo necessário para que essa ilusão nos ajude a compreender a realidade, mais tempo do que o preciso para que essa ilusão nos ajude a compreender que é uma ilusão.

A divisão da história em épocas é uma falsidade necessária, um processo de compreensão preliminar, uma introdução à história como não dividida em épocas.¹³⁵

Una simile precauzione, però, non appare ne *A nova poesia portuguesa*: ben si comprende quindi la ragione per la quale António Cobeira, per il quale pure nel 1912 Pessoa cercò di intercedere al fine di farne pubblicare una poesia proprio ne *A Águia*, potesse – con scarsa riconoscenza ma anche con penetrante ironia – scrivere nel 1953 un articolo dal titolo *Fernando Pessoa, vulgo “o Pessoa” e a sua ironia transcendente*, definendolo «não tanto um filósofo, mas um subtil discriminador de pormenores, um vedor de lineamentos recônditos, um pioneiro de caminhos em altura – astrólogo ou alquimista, bruxo ou adivinho, perdido à luz meridiana do século».¹³⁶

134 Pessoa, *Crítica*, 54.

135 Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. A cura di G. R. Lind e J. do Prado Coelho (Lisbona: Ática, 1966), 48.

136 António Cobeira, “Fernando Pessoa, vulgo “o Pessoa” e a sua ironia transcendente”, *Comércio do Porto*, 11 agosto 1953. La testimonianza è riportata da Manuela Parreira da Silva nella sua edizione del carteggio pessoano. Cfr. Fernando Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 416.

2.3. La celebrazione della poesia portoghese

Quanto detto basti per evidenziare le caratteristiche più generali della poetica sottesa agli scritti che compongono *A nova poesia portuguesa*. Il passaggio successivo è capire come a partire da questa base si articoli la difesa pessoana della poesia portoghese contemporanea. L'interesse per un aspetto così particolare può sembrare minore rispetto a quello per le leggi generali che governano la poetica: dopotutto, si tratta della giustificazione estetica, filosofica e religiosa di un fenomeno artistico nazionale, del quale la storia della letteratura europea non ha serbato particolari tracce.¹³⁷ Nonostante ciò, lo studio di questa parte de *A nova poesia portuguesa* mostra diversi elementi utili per inquadrare le linee a partire dalle quali il poeta poté piegare la poetica, operare cioè una torsione che le consentisse, in un certo senso, di negarsi da sé per elevarsi alla formulazione di un tipo di poesia del tutto nuovo. Circa un terzo de *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, l'ultimo, è dedicato al problema indicato dal titolo. È proprio nel momento in cui sarebbe lecito aspettarsi una dimostrazione vera e propria, però, che Pessoa lascia che il suo discorso diventi meramente analogico e allusivo. L'analisi della poesia portoghese comincia immediatamente dopo l'esaltazione del carattere assolutamente nazionale di Shakespeare e Hugo e da questo aspetto prende il via.

O primeiro facto que se nota é que a actual corrente literária portuguesa é absolutamente nacional, e não só nacional com a inevitabilidade bruta de um canto popular, mas nacional com ideias especiais, sentimentos especiais, modos de expressão especiais e distintos de um movimento literário completamente português: e, de resto, se fosse menos, não seria um movimento literário, mas uma espécie de traje psíquico nacional, relegável da categoria de movimento de arte para a, para este caso sociológico nula, de um mero costume característico.¹³⁸

In ciò, come mostra la citazione precedentemente riportata tratta dall'inchiesta di Boavida Portugal, Pessoa è assolutamente concorde con Pascoaes. Secondo quest'ultimo, è possibile aggiungere, esistono anche altre tendenze nella letteratura nazionale, dalle quali risulta opportuno discostarsi: afferma infatti che «Outras tendencias há na actual poesia portuguesa; mas eu não posso

¹³⁷ Non è questa la sede opportuna per analizzare approfonditamente il preconcetto insito nella ricezione della poesia saudosista, anche in Portogallo. Non vi è probabilmente esempio migliore della seguente citazione di Geord Rudolf Lind a proposito della produzione di Pascoaes. Secondo il critico «A obra já só é apreciável numa selecção altamente reduzida; a temática e os processos técnicos surgem-nos como ancilosados, o excessivo comprimento dos versos maçador, as divagações visionárias, monótonas, o culto do Eu do poeta penoso, a pseudomística teatral, e a maneira de sentir as coisas de um mau gosto digno de um mau quadro de Boecklin. Em 1910 a insuficiência artística desta obra ainda não se tinha tornado notória». Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 16. Tra le rivalutazioni più recenti, viceversa, ci si limita a segnalare le pagine che Feijó ha dedicato all'importanza della figura di Pascoaes. Cfr. Feijó, *Admiração pastoril*, 79-97.

¹³⁸ Pessoa, *Crítica*, 14-15.

concordar com elas porque são estrangeiras para a nossa alma. Ultimos vestigios do estrangeirismo que caracterizou o periodo da decadencia». ¹³⁹ Se però nella risposta di Pascoaes appare, se non una dimostrazione, perlomeno il tentativo di una contestualizzazione – i riferimenti alla *poesia religiosa da Raça*, ¹⁴⁰ un elenco di nomi il quale chiarisca perlomeno chi siano gli interpreti del sentimento nazionale – non è possibile dire altrettanto del primo articolo della serie di *A nova poesia portuguesa*. La nuova poesia, ovverosia, è *absolutamente* nazionale ma non ne è spiegato il motivo. Lo stesso può esser detto dal secondo fattore individuato da Pessoa come premessa della grandezza della nuova poesia: la presenza di grandi individualità, non comparabili a Shakespeare o Milton, ma comunque capaci di spiccare tra i contemporanei. Anche in questo caso sono assenti dei referenti, per quanto non fosse necessario, data l'importanza che rivestivano i poeti gravitanti attorno a *Renascença Portuguesa*. È curioso notare che i poeti portoghesi vengano considerati da Pessoa superiori ai rappresentanti delle altre nazioni, «com excepção de um ou dois italianos, e esses não integrados em movimento ou corrente alguma que, distintiva ou nacional, tenha sombra de direito a ser comparada com a hodierna corrente poética lusitana». ¹⁴¹ Chi fossero questi due autori non è dato saperlo: gli unici autori italiani presenti nella biblioteca di Pessoa sono Dante, Boccaccio, Tasso – questi ultimi due in traduzione francese –, Leopardi e Giuseppe Giusti. Risulta perciò difficile proporre delle ipotesi. Carducci era morto pochi anni prima della comparsa dell'articolo, Pascoli nell'aprile del 1912; si potrebbe pensare a D'Annunzio, autore al quale Pessoa si dedicherà – con parole poco indulgenti – in diversi momenti posteriori della sua produzione poetica e teorica, ¹⁴² ma non appare chiaro il modo in cui potrebbe corrispondere alla criptica descrizione offerta nell'articolo. Prescindendo da questo aspetto, lo stesso Pascoaes decise di ribadire il valore dei poeti del gruppo di *Renascença* in una controreplica in difesa del suo primo intervento, celebrante la grandezza di una poesia la quale «representa a primeira afloração do espírito da Raça»:

Sim: há um renascimento literário iniciado pelos poetas que mencionei na minha resposta ao inquérito da *República*. E o numero e o valor destes poetas são o bastante para se poder afirmar que existe, no momento actual, uma nova alma pátria que é a antiga alma renovada e plenamente revelada [...]. Há uma nova alma lusitana revelada pela nova Poesia. ¹⁴³

139 Pascoaes, “*Poesia religiosa da Raça*”, 31.

140 Il tema sarebbe stato ulteriormente sviluppato nell’*Arte de Ser Português*. Si rimanda ai brevi capitoli *Portugal é uma raça e uma pátria* e *Da alma pátria e sua origem*, in Pascoaes, *Arte de ser português*, 25-29, 69-75.

141 Pessoa, *Crítica*, 15.

142 Basti pensare a quanto Campos scrive nell’*Ultimatum*: «Fóra tu, Rapagnetta-Annunzio, banalidade em caracteres gregos, “D. Juan em Pahtmos” (solo de trombone!)» e, poco oltre, «Passae vós, ambiciosos do luxo quotidiano, anseios de construreiras dos dois sexos, vós cujo typo é o plebeu Annunzio, aristocrata de tanga de ouro!». Pessoa, *Sensacionismo*, 247, 253.

143 Pascoaes, “*Resposta*”, 177-178.

Il terzo elemento è ancora più curioso: la nuova poesia portoghese è apparsa in un periodo di vita sociale definita povera e deprimente, in un tempo caratterizzato da una politica meschina. Il senso di questa aggiunta è quello di lasciar trasparire in filigrana un argomento come quello che segue. Le grandi correnti letterarie del passato hanno anticipato i grandi rivolgimenti politici, per cui sono nate in momenti politicamente turbolenti, o comunque non all'altezza dell'arte che nonostante ciò hanno espresso. Perciò, il fatto che una corrente letteraria nasca in un periodo contrassegnato da una vita sociale povera è indizio sia della sua grandezza, sia dell'avvento futuro di un periodo civilizzatore. È inutile sottolineare la petizione di principio del ragionamento: solo se si presuppone che questa corrente sia autenticamente creatrice, ovvero sia paragonabile al primo periodo inglese e al terzo francese, il discorso si tiene in piedi. Nonostante ciò – o forse, proprio per questo – Pessoa fa di questo elemento il fulcro attorno al quale agitare la leva decisiva del suo discorso: l'apparizione imminente di un grande poeta.

E note-se — para o caso de se argumentar que nenhum Shakespeare nem Vítor Hugo apareceu ainda na corrente literária portuguesa — que esta corrente vai ainda no princípio do seu princípio, gradualmente, porém, tornando-se mais firme, mais nítida, mais complexa. E isto leva a crer que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões. Quem sabe se não estará para um futuro muito próximo a ruidosa confirmação deste deduzidíssimo asserto?

Pode objectar-se, além de muita coisa desdenhável num artigo que tem de não ser longo, que o actual momento político não parece de ordem a gerar génios poéticos supremos, de reles e mesquinho que é. Mas é precisamente por isso que mais concluível se nos afigura o próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra. É precisamente este detalhe que marca a completa analogia da actual corrente literária portuguesa com aquelas, francesa e inglesa, onde o nosso raciocínio descobriu o acompanhamento literário das grandes épocas criadoras [...]. Que o mal e o pouco do presente nos não deprimam nem iludam: são eles que confirmam o nosso raciocínio.¹⁴⁴

Crespo ha instaurato un interessante parallelismo tra la «ruidosa confirmação» di cui parla qui Pessoa e il *ruído*, il rumore e clamore che avrebbe suscitato *Orpheu*. Per quanto non si tratti di una tesi dal valore probante, essa assume un particolare fascino retrospettivo.¹⁴⁵ Vi è dell'ironia nella conclusione dell'articolo: l'uso ossessivo di un lessico dimostrativo, come mostra la presenza costante di avverbi di modo quali 'fatalmente' e 'necessariamente', arriva addirittura all'auto-parodia attraverso il neologismo *deduzidíssimo*,¹⁴⁶ il che può condurre al sospetto di un ragionamento in

144 Pessoa, *Crítica*, 16.

145 Crespo, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 27.

146 Il gusto per espressioni inventate, o comunque dall'uso quasi non attestato in portoghese, rimane anche negli altri articoli: si segnala ad esempio il verbo 'irrefutabilizar' in *Reincidindo...*. Pessoa, *Crítica*, 19. Anche Crespo vede nel lessico pessoano di questi articoli dell'ironia. Crespo, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 27.

realtà antifrastico. L'esaltazione della nuova poesia procede di pari passo con lo scherno dello stesso processo, rendendo ambigua la reale posizione di Pessoa. Simões, in effetti, vide nell'analisi pessoana un sottomettere le condizioni di gloria della vita sociale e letteraria del Paese a un ragionamento coscientemente capzioso.¹⁴⁷ A conferma di questa lettura vi è il singolare giudizio che Pascoaes espresse a proposito della sua figura in un'intervista del 1950 nella quale – con ogni probabilità non senza malizia – Pessoa venne descritto come un grande ironista ma non come un poeta.¹⁴⁸ Non è da escludersi che questa sentenza si riferisse alla collaborazione che i due ebbero 38 anni prima, nella misura in cui l'alfiere del Saudosismo non riconobbe mai – ma come avrebbe potuto, nel 1912? - lo statuto artistico del suo amico: pur evidenziando la sintonia tra i ragionamenti del critico e lo spirito della sua poesia, egli ebbe sempre in mente lo iato tra le due istanze, come mostra una lettera del 1912 di Pascoaes a Pessoa nella quale egli riconosce che «O seu espírito chegou pelo raciocínio à Verdade a que eu cheguei pelo instinto».¹⁴⁹

Anche qualora questa lettura volta a esaltare l'ambiguità della posizione pessoana fosse corretta, l'eventuale ironia pessoana non venne avvertita dai suoi contemporanei. Adolfo Coelho, tenendo in mente il passo prima citato e altri dal tenore simile, si limitò ad affermare che «*nos faltam as condições, presentemente, para uma verdadeira renovação literária*»,¹⁵⁰ giudicando presumibilmente insufficienti quelle offerte da Pessoa. Vi è però un elemento che è possibile aggiungere: nella recensione dell'inchiesta di Boavida Portugal, di tre anni posteriore agli articoli discussi finora, Pessoa sostiene una tesi di straordinario interesse. Egli giudica quest'opera indispensabile per addentrarsi nella «*perturbada psicologia dum estádio literário em que uma decadência e um ressurgimento se misturam*».¹⁵¹ Una considerazione del genere sarebbe stata impensabile nell'ottica de *A nova poesia portuguesa*: non può essere concepita una commistione tra risorgimento e decadenza, essendo l'epoca della nuova poesia per definizione l'inizio di un grande rinascimento ed essendo la decadenza, per così dire, già alle spalle. E però nei tre anni che separano i due testi si è consumata la frattura tra Pessoa e il gruppo di Renascença, è già stato scritto *O marinheiro* e il poeta ha dato vita a tutti i suoi ismi, nonché agli eteronimi: soltanto due giorni dopo questo articolo nelle colonne di *O Jornal* appare un manifesto di *Orpheu*, la rivista che recide ogni legame con la poesia precedente. Pessoa, si può da ciò dedurre, esordì come critico già presupponendo un superamento di Pascoaes, operazione la quale non poteva ovviamente estrinsecarsi pienamente nella rivista da quest'ultimo diretta. Parlare di articoli menzogneri, o redatti

147 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 160.

148 Cfr. Losa, "Pessoa, the saudosista", 188.

149 La lettera è stata pubblicata da Isabel Murteira França. Cfr. Isabel Murteira França, *Fernando Pessoa na intimidade* (Lisbona: Dom Quixote, Paisagem, 1987), 168.

150 A. Coelho, "Não temos direito", 76.

151 Pessoa, *Crítica*, 103.

con cattiva coscienza, sarebbe però riduttivo: Pessoa era assolutamente cosciente dei limiti dei suoi testi, sapeva mentre li scriveva in che modo avrebbe potuto o dovuto scavalcarli. In ogni caso, egli è sempre rimasto, seppur paradossalmente, assolutamente sincero nel redarli, al netto di un'omissione decisiva. Ciò che determina il senso degli articoli è l'essere Pessoa in primo luogo un poeta e solo secondariamente un critico. Sarà il suo graduale scoprire le carte a dotare retrospettivamente i testi comparsi su *A Águia* di un significato nuovo.

Se si rimane fedeli al contesto de *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, non c'è alcun elemento dell'articolo che postuli la necessità dell'avvento di una Supra-Camões, il quale anzi viene dimostrato invertendo il senso del ragionamento: partendo dal presupposto che non sia ancora apparso un nuovo Shakespeare o un Hugo, anziché dedurre da ciò che la nuova poesia portoghese non sia equiparabile in valore ai periodi corrispondenti, Pessoa valuta la corrente non ancora matura ma dal radioso futuro. Poiché il grande poeta non c'è, allora dovrà esserci, si potrebbe riassumere. Il tutto sfocia in una sorta di atto di fede, come parrebbero confermare le ultime parole dell'articolo:¹⁵²

Tenhamos a coragem de ir para aquela louca alegria que vem das bandas para onde o raciocínio nos leva! Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso. O ponto de luz até onde essa renascença nos deve levar, não se pode dizer neste breve estudo; desacompanhada de um raciocínio confirmativo, essa previsão pareceria um lúcido sonho de louco.

Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal, lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber, a nossa alma e o nosso corpo, o quotidiano e o eterno de nós. Dia e noite, em pensamento e acção, em sonho e vida, esteja conosco, para que nenhuma das nossas almas falte à sua missão de hoje, de criar o supra-Portugal de amanhã.¹⁵³

L'elemento fideistico risulta rafforzato dall'allusione al sebastianismo presente nell'espressione *ressurgimento assombroso*. Il legame tra rinascimento artistico e politico è imprescindibile nei piani tanto di Pessoa quanto di Pascoaes: l'insistenza pessoana su questo tema permette di approssimare la sua analisi a quella del suo più celebre contemporaneo irlandese, vale a dire Yeats. Anche in quest'autore, difatti, è presente una sorta di nazionalismo mistico, un approccio sociologico alle poesie, così come l'annuncio di una futura *heroic Ireland*. Non si tratta di una mera affinità: nel 1912 Pessoa tentò di scrivere a Yeats per chiedergli informazioni sulla poesia irlandese contemporanea, sottolineando, pur ignorandola, la sua «conviction of its importance, actual or for

152 È significativa la definizione che José Augusto Seabra offre di questo finale. Secondo lo studioso, Pessoa si sarebbe reso conto del vero e proprio salto compiuto attraverso questa profezia. Le ultime righe dell'articolo da questo punto di vista rappresentano una conciliazione *in extremis* tra fede e logica, il che non può che tradursi in una sospensione finale del testo. Seabra, *O Heterotexto pessoano*, 139.

153 Pessoa, *Crítica*, 17.

the near future».¹⁵⁴ Al primo apparire delle più che prevedibili critiche, però, Pessoa mutò repentinamente il tono dell'argomentazione. L'articolo successivo, *Reincidindo...*, così si rivolge ai suoi detrattori, nonché a quegli uomini di *Renascença* che avevano manifestato delle perplessità rispetto al tenore delle sue deduzioni.¹⁵⁵ «esperamos poder tornar, pela lógica, mais próximo da possibilidade de compreender, que concebivelmente entre bacharéis haja, aquilo com que terminava o nosso estudo — com “ressurgimentos assombrosos”, “supra-Camões” e todas as outras alegorias».¹⁵⁶ Il supra-Camões diventa un'allegoria tra le altre: nonostante ciò, l'ironia pessoana si concede un colpo di coda, nella misura in cui l'articolo conclude intensificando, se possibile, la stessa sensazione di messianismo suscitata dal precedente, smentendo quanto affermato all'inizio.¹⁵⁷ Si proceda con ordine.

Si è già accennato alla tripartizione in giovinezza, virilità e vecchiaia della fase centrale dei periodi creatori. Nel primo si dà il tono, lo spirito della corrente, il quale raggiunge la piena maturazione solo nel secondo e si fa più stanco e meditabondo nel terzo. È interessante notare che quando la corrente raggiunge il suo auge, sostiene Pessoa, appaiono i filosofi del periodo.¹⁵⁸ Come ha notato Cecília Regio Pinheiro, non è da escludere che in una simile definizione Pessoa stia pensando a se stesso in quanto articolista per *A Águia*.¹⁵⁹ A Milton, rappresentante del primo momento, corrispondono per Pessoa i nomi di António Nobre, Eugénio de Castro e Guerra Junqueiro. Quanto a *Pátria* di Junqueiro, due anni dopo gli articoli de *A nova poesia portuguesa* Pessoa avrà modo di ribadire che è «não só a maior obra dos últimos trinta anos, mas a obra capital do que há até agora de nossa literatura. Os *Lusíadas* ocupam honradamente o segundo lugar».¹⁶⁰ Non si tratta di un elemento secondario: esso aiuta a mitigare il parere di Simões secondo il quale le lodi rivolte da Pessoa a Junqueiro ne *A nova poesia portuguesa* fossero insincere.¹⁶¹ Alla memoria di Nobre Pessoa dedicò pochi anni dopo un breve articolo, tra i più maturi di quegli anni a livello stilistico, dal quale si può riportare appena l'inizio e la fine, direttamente collegati alla problematica qui in causa:

154 Non essendo stata pubblicata nei volumi della corrispondenza pessoana la bozza della lettera a Yeats, ci si affida per la ricostruzione di questo evento all'autorità di Manuela Perreira da Silva, la quale ne ha curato l'edizione e fa riferimento a questa così importante circostanza. La citazione pessoana in inglese è ripresa dal suo studio. Cfr. Manuela Perreira da Silva, *Realidade e ficção*, 212. Il ruolo di Yeats nella produzione pessoana non si limita in ogni caso a questo singolo aspetto: si pensi alla possibile relazione tra la dottrina della maschera di Yeats e l'eteronimia pessoana. Un simile argomento, pur interessante e analizzato dalla critica, esula dai limiti del presente lavoro.

155 È Seabra a riportare la testimonianza di Pinto, segretario di *A Águia* in quegli anni, a proposito di diverse reazioni aspre all'articolo di Pessoa proprio all'interno del gruppo di Porto. Cfr. Seabra, *O heterotexto pessoano*, 140.

156 Pessoa, *Crítica*, 18.

157 Ha ragione Seabra nel notare che la difesa dall'accusa di messianismo sia in realtà condotta da Pessoa senza troppa convinzione. Seabra, *O heterotexto pessoano*, 162.

158 Pessoa, *Crítica*, 41.

159 Cfr. Pinheiro, “Os poetas passam e os artistas ficam”, 17.

160 Pessoa, *Crítica*, 93.

161 Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 162.

De António Nobre partem todas as palavras com sentido lusitano que de então para cá têm sido pronunciadas. Têm subido a um sentido mais alto e divino do que ele balbuciou. Mas ele foi o primeiro a pôr em europeu este sentimento português das almas e das coisas, que tem pena de que umas não sejam corpos, para lhes poder fazer festas, e de que outras não sejam gente, para poder falar com elas. O ingénuo panteísmo da Raça, que tem carinhos de espontânea frase para com as árvores e as pedras, desabrochou nele melancolicamente. Ele vem no Outono e pelo crepúsculo. Pobre de quem o compreende e ama!

[...] Quando ele nasceu, nascemos todos nós. A tristeza que cada um de nós traz consigo, mesmo no sentido da sua alegria é ele ainda, e a vida dele, nunca perfeitamente real nem com certeza vivida, é, afinal, a sùmula da vida que vivemos — órfãos de pai e de mãe, perdidos de Deus, no meio da floresta, e chorando, chorando inutilmente, sem outra consolação do que essa, infantil, de sabermos que é inutilmente que choramos.¹⁶²

Nobre viene identificato come una sorta di padre nobile del sentire lusitano, colui il quale immette quest'ultimo direttamente nella corrente della poesia europea.¹⁶³ Tra i grandi anticipatori della nuova poesia, ed è forse la cosa più interessante da notare, Pessoa non indica l'autore più importante per la propria formazione, vale a dire Camilo Pessanha: la sua sensibilità genuinamente simbolista, come notò subito Simões,¹⁶⁴ non poteva avere spazio nel pantheon dei poeti consacrati dagli uomini di *Renascença Portuguesa*. Al rapporto tra Pessoa, Pessanha e il simbolismo si farà cenno oltre:¹⁶⁵ quanto in questa sede occorre segnalare è che l'assenza dell'autore sia funzionale alla costruzione di una teleologia secondo la quale la matrice simbolista della poesia a venire sia, per così dire, omessa.

Per rimanere coerente con quanto affermato nel resto dell'argomentazione, Pessoa non può completare l'analogia tra la nuova poesia e quella inglese: se Nobre è l'equivalente portoghese di Spenser (e Antero de Quental di Chaucer, assumendo entrambi il ruolo di precursori della corrente), la poesia lusitana non ha ancora raggiunto la pienezza del secondo stadio, per cui non si intravede il poeta che supererà Shakespeare. Nonostante ciò, Pessoa ritiene di poter dedurre alcune caratteristiche della poesia ventura partendo dalle opere degli autori del primo:

Vimos em que obras começa: é fácil ver que vai desde elas até à «Oração à Luz», de Junqueiro, e à «Vida Etérea» de Teixeira de Pascoaes, onde começa a aparecer já o segundo estágio, onde se vê a corrente, ao continuar-se, tomar um aspecto outro absolutamente. O modo de exprimir intensifica-se, complica-se de espiritualidade, o conteúdo sentimental e intelectual alarga-se até aos confins da consciência e da intuição. A nova fase de António Correia de Oliveira, o aparecimento de novos

162 Pessoa, *Crítica*, 100-101.

163 È inoltre interessante notare un ulteriore elemento: non solo Pessoa, ma anche Sá-Carneiro subì profondamente il fascino della figura di Nobre, unico poeta che cita nelle sue poesie. Cfr. Fernando Cabral Martins, "À Luz da Verdade Inverosímil", in *Românica*, 16 (2007):1-13, 5.

164 Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 148.

165 Cfr. *Infra*, 106.

poetas, escrevendo já no novo estilo, marcam nitidamente a existência do segundo estágio. Como, por enquanto, a nossa corrente literária não tem mais idade do que esta, a analogia não pode aspirar a abranger mais. No que abrange, porém, a analogia é perfeita. Exteriormente, o nosso actual movimento literário, até onde chega, assemelha-se às máximas correntes literárias da França e da Inglaterra.¹⁶⁶

Anche in questo caso, la definizione pessoana di una poesia la cui peculiarità è quella di possedere un modo di esprimersi intensificato, spirituale, tale da estendersi fino ai confini della coscienza e dell'intuizione, può sembrare alquanto criptica. È solo attraverso gli articoli posteriori che si avrà modo di capire il senso di questa sua affermazione. I tre elementi distintivi che Pessoa ritiene caratterizzino i periodi letterari sono la novità, o originalità, l'elevazione e la grandezza. Pessoa non offre alcuna dimostrazione del fatto che anche per la nuova poesia portoghese si possano utilizzare queste categorie, ma si limita a mostrarlo con degli esempi. Simões, non del tutto a torto, sostenne da questo punto di vista che l'ansia nazionalista di Pessoa era tale da renderlo cieco a tutto ciò che non fosse funzionale all'esaltazione della supposta originalità della poesia patria.¹⁶⁷ Prescindendo da questa critica, il modo con cui Pessoa mostra il fatto che la nuova poesia sia dotata delle caratteristiche appena elencate è il seguente:

Novidade, temos [...]. Basta comparar « Os Simples», a «Pátria», a «Oração à Luz», a «Vida Etérea» e, de resto, tudo mais quanto na nova corrente esteja, ao que haja em qualquer outra corrente literária nacional ou estrangeira, e de qualquer tempo, para ver que há entre nós um modo de pensar, de sentir, de exprimir tão inconfundivelmente original como o do romantismo francês ou o do isabelianismo, se não mais original ainda. E, quanto a elevação, basta reparar na altura inspiracional do tom poético geral do nosso período, ver como nos menos notáveis poetas da corrente a expressão tem uma feição, um relevo, estranhos e inconfundíveis.¹⁶⁸

Dopo aver citato a tal proposito versi di Teixeira de Pascoaes (*A folha que tombava / Era alma que subia*) e di Jaime Cortesão (*E mal o luar os molha / Os choupos, na noite calma, / Já não tem ramos nem fôlha, / São apenas choupos d'Alma*), aggiunge:

Em nenhuma literatura do mundo atingiu nenhum poeta maior elevação do que estas expressões, e especialmente a extraordinária primeira, contêm. E elas são representativas. [...] Haverá, é claro, quem não sinta a elevação e a originalidade daqueles versos. O raciocinador, porém, limita-se a apresentar raciocínios. Não é obrigado a uma preliminar distribuição de inteligência.¹⁶⁹

166 Pessoa, *Crítica*, 23.

167 Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 177.

168 Pessoa, *Crítica*, 28-29

169 *Ibid.*, 29.

Quanto alla grandezza della attuale poesia, ovverosia dei suoi massimi rappresentanti, Pessoa ritiene di non poterla dimostrare comparativamente, data l'assenza del nuovo grande poeta, sebbene ritenga promettenti le analogie tra i predecessori inglesi e portoghesi sopra ricordate (Chaucer e Antero de Quental, Spenser e Junqueiro). Si tratta di elementi che nulla aggiungono all'argomento pessoano, nella misura in cui non si comprende esattamente in che modo dovrebbero avere valore probante. Adolfo Coelho ebbe infatti gioco facile nel criticare questo punto, semplicemente affermando l'esatto contrario di quanto sostenuto da Pessoa – scatenando inoltre le ire di Pascoaes, il quale non senza astio e sfiorando a più riprese l'insulto personale affermò che le sue parole «só se podem tomar a sério, sabendo a gente que se trata de um pedagogo»:¹⁷⁰

Não acho manifestas correntes, bem caracterizadas, nas diversas formas literárias cultivadas pelos novíssimos, nem vejo nêles individualidades suficientemente distintas; acho-os inferiores aos melhores, pelo menos, do periodo anterior.

Poderão evoluir; mas não temos direito de saudar, como tendo surgido já, a aurora de um verdadeiro renascimento literário.¹⁷¹

Nonostante ciò, le considerazioni di Pessoa mantengono un loro interesse per almeno un motivo, vale a dire l'esaltazione di Pascoaes come poeta precursore di un nuovo stadio della poesia, completamente differente dal precedente. Vi è però dell'ironia in questa ambigua lode: come nota Jacinto do Prado Coelho, secondo il poeta saudosista si è già nel pieno del risorgimento, non al suo inizio.¹⁷² Il semplice postulare la differenza della poesia del supra-Camões rispetto a quella attuale può rappresentare una maniera di criticare Pascoaes, prenderne le distanze e, eventualmente, ritagliarsi una spazio – prima critico, poi poetico – di radicale autonomia. Lind è riuscito a dare una descrizione sintetica di questo fenomeno, pur senza coglierne completamente la portata: *A nova poesia portuguesa*, sostiene, costituisce un insieme di testi programmatici e non di critica letteraria, una proiezione nel futuro della poesia e non un'analisi del presente.¹⁷³ È invece Cecília Regio Pinheiro che ha ben colto questo aspetto: declassando Pascoaes da genio a precursore Pessoa mette in atto una vera e propria demonizzazione. Rifacendosi a una tesi di Bloom, la studiosa vede in ciò un movimento di reazione contro il sublime del precursore e un primo indizio della necessità dell'avvento di Caeiro come strumento di questa stessa opposizione.¹⁷⁴ Quadros ha espresso un concetto molto simile: per affermarsi, uno scrittore o una generazione hanno bisogno di essere ingiusti con i propri maestri, anche attraverso il rituale della loro esecuzione. I prodromi di

170 Pascoaes, "Resposta" 180.

171 A. Coelho, "Não temos direito", 86.

172 J. Coelho, *A letra e o leitor*, 223-224.

173 Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 19.

174 Pinheiro, "Os poetas passam e os artistas ficam", 20.

quest'operazione, del resto, sono riscontrabili nell'attacco al più vulnerabile degli uomini di *Renascença*: non Pascoaes, ma Afonso Lopes Vieira. Sarà la poesia anti-metafisica e anti-saudosista di Caieiro a costituire il secondo atto di questo stesso parricidio.¹⁷⁵

L'ultima tripartizione di *Reincidindo...* è forse quella più interessante: attraverso di essa, Pessoa definisce la relazione tra corrente letteraria e anima del popolo che la produce. Le tre caratteristiche sono la non-popolarità, l'anti-tradizionalità e, prima in importanza, la nazionalità. La non-popolarità è una diretta conseguenza della novità della poesia, così come lo è l'anti-tradizionalità. Forse non senza ironia, Pessoa si affretta a chiosare: «A anti-tradicionalidade e não-popularidade do tom poético do nosso actual período literário são flagrantes, flagrantíssimas».¹⁷⁶ Il rapporto tra queste due triadi (originalità/elevazione/grandezza da un lato, non-popolarità/anti-tradizionalità/nazionalità dall'altro), se non la loro stessa ragion d'essere, non è del tutto chiaro, nella misura in cui in *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* afferma che «Poesia absolutamente original e poesia absolutamente nacional são expressões interconvertíveis».¹⁷⁷ Si ha più che altro l'impressione che Pessoa ruoti sempre attorno allo stesso punto, utilizzando partizioni ed espressioni differenti per ribadire un unico concetto.

Pessoa si chiede quindi, coerentemente, da cosa derivi la nazionalità della poesia, se non dalla tradizione, né da influenze straniere, come dimostrato dalle analisi precedenti, né dall'anima di ciascun poeta, cosa che destituirebbe di senso l'uso dell'espressione 'corrente letteraria': la risposta è ciò che è sovraindividuale all'interno di ogni anima, vale a dire la razza. Non si dimentichi il riferimento di Teixeira de Pascoaes alla *poesia religiosa da Raça*, elemento del resto ribadito anche nella sua contro-replica agli attacchi rivolti al gruppo di *Renascença*. Egli afferma espressamente che il fine della nuova poesia sia quello di «despertar na raça portuguesa a sua renovada alma original, que lhe insufla novas energias»,¹⁷⁸ così come enfatizza il legame tra razza, nazione e originalità in termini assolutamente concordi con quelli utilizzati da Pessoa:

Pois não temos nós na alma da Raça ou na Saudade, matéria para uma religião nacional,
para uma arte e literatura puramente nossas?

Para que imitar se podemos criar?

Eu creio que a Renascença Portuguesa segue o único caminho verdadeiro.¹⁷⁹

175 Quadros, *Fernando Pessoa*, 35, 37. L'articolo al quale Quadros si riferisce è *Naufrágio de Bartolomeu*, pubblicato su *Teatro* l'1 marzo 1913. Cfr. Pessoa, *Crítica*, 78-80.

176 Pessoa, *Crítica*, 32.

177 *Ibid.*, 38.

178 Pascoaes, "Resposta", 175.

179 *Ibid.*, 180.

A quest'idea peçoana di razza non è estranea una buona dose di positivismo tardo ottocentesco: basti pensare nuovamente al caso di Guyau: «Le système nerveux des races s'use comme celui des individus; le fond de sensations et de sentiments communs à un peuple a toujours besoin d'être renouvelé et rafraîchi par l'assimilation d'idées nouvelles».¹⁸⁰

Reincidindo... finisce come *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, vale a dire con la profezia dell'avvento del supra-Camões. Dalle analisi appena riportate Pessoa ritiene di dedurre «as tónicas conclusões finais». Come già anticipato, Pessoa qui non fa altro che ribadire l'importanza di quelle che a inizio articolo aveva liquidato come allegorie: riappare l'imminente «ressurgimento assombroso» della nazione, e il nuovo grande poeta viene equiparato ora non soltanto al padre dell'epica nazionale, ma direttamente a Shakespeare. Quest'ultimo elemento di per sé può sembrare poco più di una variazione sul tema, ma la sua importanza diventa retrospettivamente notevole nella misura in cui il Supra-Camões si legherà a doppio filo con l'eteronimia: rappresentandone Shakespeare il modello fondamentale, una simile considerazione acquisterà un peso del tutto differente. Rimanendo nel terreno dell'analisi dell'articolo, a essere interessante è l'elemento autenticamente sociologico, vale a dire l'idea che il Portogallo del futuro sarà repubblicano, nella misura in cui «ser monárquico é, hoje, em Portugal, ser traidor à alma nacional e ao futuro da Pátria Portuguesa»,¹⁸¹ per quanto in una forma differente dall'attuale repubblica portoghese:

O espírito de tudo isso é absolutamente o contrário do espírito da nova corrente literária. Tudo ali é importado do estrangeiro, tudo e sem elevação nem grandeza, popular com o que há de mais Mouraria na popularidade. Para nada de morte lhes faltar, nem anti-tradicionais são: herdaram cuidadosamente os métodos de despotismo, de corrupção e de mentira que a monarquia tão como seus amou.¹⁸²

La commistione di elementi repubblicani e aristocratici non era nuova per la poesia portoghese. Adolfo Coelho, istituendo un parallelismo – probabilmente più pertinente a livello di storia della letteratura rispetto a quelli analoghi tentati da Pessoa nei suoi articoli – non tra la nuova poesia portoghese e le grandi correnti del passato, bensì tra la prima e la cosiddetta *Geração de 70*, confluita poi in parte nel gruppo *Cenáculo*,¹⁸³ mostrò come i due movimenti avessero tendenze analoghe. «Naquela fase, há cerca de meio século, existia, como hoje, o mesmo culto de Camões [...]; existiam os mesmos intuitos patrióticos. Os novos respiravam igualmente republicanismo

180 Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 356.

181 Pessoa, *Crítica*, 34.

182 *Ibid.*

183 I nomi più celebri sono quelli riportati dallo stesso Coelho. Oltre a Antero de Quental e il primo Guerra Junqueiro, indicati anche da Pessoa, il critico indica anche Teófilo Braga, Oliveira Martins, Eça de Queiroz, Alberto Sampaio e Anselmo de Andrade.

[...]. Como hoje, os novos de 60-70 combinavam as tendências republicanas com um aristocratismo intelectual». ¹⁸⁴ L'articolo di Pessoa si spinge però oltre questo punto: esso conclude con una spiegazione inquietante circa il ruolo del novello Cromwell, colui il quale imporrà la nuova repubblica:

E quando a hora chegar, virá — não tenhamos dúvida — o homem de força que a imporá, eliminando os obstáculos, que são esta gente de agora, monárquicos e republicanos. Suavemente, se puder ser, será a transformação feita, a criação começada. Mas se assim não for, se esta gente de hoje não curar de se tornar portuguesa, confiemos, sem horror, que o Cromwell vindouro os saberá afastar, aplicando-lhes, por triste necessidade, a ultima ratio de Napoleão, de Cavaignac, e do Coronel Conde de Galliffet. ¹⁸⁵

Anche nell'articolo successivo Pessoa parla di elementi stranieri nella politica e nella letteratura nazionale, un insieme di caratteristiche il quale «morrerá *de per si*, ou à boca dos canhões do nosso Cromwell futuro». ¹⁸⁶ Sarebbe però ingiusto accusare Pessoa di protofascismo, come una nutrita schiera di critici ha tentato di fare, in misura più o meno esplicita. Una delle manifestazioni più sintomatiche di questa lettura è offerta da Margarida Losa: a parere della studiosa, non è importante quanto Pessoa avrebbe posteriormente avversato il regime salazarista, nella misura in cui può essere definito responsabile, assieme agli altri saudosisti, di aver preparato – culturalmente – un terreno fertile per il dittatore portoghese, colui il quale avrebbe instaurato il regime più saudosista del XX secolo. ¹⁸⁷ Non è questa la sede opportuna per mostrare esaustivamente la parzialità di una simile interpretazione: a questo livello, è sufficiente notare come i termini della questione sarebbero mutati significativamente nel giro di appena tre anni.

Portugal precisa dum indisciplinador. Todos os indisciplinadores que temos tido, ou que temos querido ter, nos têm falhado. Como não acontecer assim, se é da nossa raça que eles saem? As poucas figuras que de vez em quando têm surgido na nossa vida política com aproveitáveis qualidades de perturbadores fracassam logo, traem logo a sua missão. Qual é a primeira coisa que fazem? Organizam um partido... Caem na disciplina por uma fatalidade ancestral.

Trabalharemos ao menos – nós, os novos – por perturbar as almas, por desorientar os espíritos. Cultivemos, em nós próprios, a desintegração mental como uma flor de preço. Construamos uma anarquia portuguesa. Escrupulizemos no doentio e do dissolvente. E a nossa missão, a par de ser a mais civilizada e a mais moderna, será também a mais moral e a mais patriótica. ¹⁸⁸

184 A. Coelho, “Não temos direito”, 78-80.

185 Pessoa, *Crítica*, 35.

186 *Ibid.*, 66.

187 Losa, “Pessoa, the saudosista”, 190.

188 Pessoa, *Crítica*, 110-111.

Se si è riportato questo estratto è solo per mostrare come ogni dichiarazione di Pessoa, soprattutto quelle dal tono più perentorio, sia inscindibile dal suo contesto: l'idea del novello Cromwell ha senso solo a partire del legame con Shakespeare, non rappresenta alcun tipo di programma politico.¹⁸⁹ In altre parole, desiderare l'avvento di un regime del genere altro non sarebbe che una maniera più contorta per dimostrare – o meglio, auspicare – l'apparizione del grande poeta, poiché la mutazione politica non potrebbe che nascere posteriormente a quella estetica.¹⁹⁰ Pessoa avrà modo addirittura di scherzare su questa lettura politica del suo supra-Camões: il 18 marzo 1913 fa riferimento a una fantomatica «lettera a un monarchico», vale a dire un testo colmo di ironia finalizzato però alla difesa della repubblica.¹⁹¹ Di questo testo non vi è traccia, a meno che non si accolga la tesi di Manuela Parreira da Silva, secondo la quale esso è confluito nella bozza di una lettera successiva, scritta posteriormente all'uscita del primo numero di *Orpheu*. La prima parte di questo frammento recita quanto segue:

Pela minha parte, ofereço-lhes o meu auxílio. Sou um pobre recortador de paradoxos, mas possuo a qualidade de arranjar argumentos para defender todas as teorias, mesmo as mais absurdas, e é esta última habilitação com que me recomendo. Quando os novos monárquicos se sentirem *à bout de ressources* no sofisma, contem sempre comigo para lhes fornecer – quanto mais não seja pelo prazer de fazer errar – vários argumentos a favor da monarquia, incluindo alguns, os aceitáveis, que a todos eles têm escapado. Uma coisa no género do meu *Super-Camões*, que em tempos escandalizou, ou da minha *Ode Triunfal*, que tem merecido menções honrosas (dadas as pessoas que as fizeram) para um pseudónimo meu – estas coisas têm, sobre as teses dos integralistas, a vantagem da originalidade e da subtilidade. E chamam muito mais a atenção para o Integralismo. Houve tempo em que *A Águia* pouco mais teve com que caminhar nas bocas do mundo do que o *Super-Camões*, e o primeiro número de *Orpheu*, mercê da *Ode* e do braço de um meu amigo, esgotou-se em três semanas.¹⁹²

Non ha torto Crespo nell'affermare che l'idea del supra-Camões fosse talmente eccessiva da rappresentare più che altro un invito a tenere i piedi per terra,¹⁹³ se si limita il campo di applicazione di questa tesi all'ambito puramente politico. Parimenti, è una crasi tra due momenti differenti della produzione pessoana probabilmente ingiustificata, sebbene dettata anche dalla necessità di sottrarre Pessoa da letture politicizzanti, quella che compie Seabra nel leggere nel mito del supra-Camões

189 Alla questione del legame tra estetica e politica verrà fatto nuovamente cenno nelle analisi dell'atlantismo e di *Ultimatum*. Cfr. *Infra*, 163-179, 325-345.

190 Joel Serrão, lettore acuto de *A nova poesia portuguesa*, invita a non giudicare l'appello all'uomo forte come una *boutade* occasionale. Cfr. Joel Serrão, *Nas origens do projecto cultural de Pessoa (1910-1912)*, in *Actas I*, 337. Ocorre dunque proporre una lettura che dia conto dell'importanza del tema nell'economia del testo senza sterili giochi retorici volti a fare di Pessoa l'annunciatore di regimi totalitari, evidentemente fuori luogo.

191 Pessoa a Pulido, Lisbona, 18 marzo 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 88.

192 Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 420.

193 Crespo, *Vita plurale*, 71.

colui il quale, al moltiplicarsi negli eteronimi, annuncia allo stesso tempo la pluralizzazione della patria, cioè – richiamando una definizione di Soares – la lingua portoghese.¹⁹⁴ È importante comunque che venga colto lo iato che separa i due momenti. Ciò conduce a prendere le distanze dall'idea della Stegagno Picchio di vedere nel supra-Camões un atteggiamento nietzschiano, per quanto non sia del tutto scorretta, anche se incompleta, la causa che la studiosa individua, vale a dire l'assenza di veri interlocutori per Pessoa.¹⁹⁵ Se si rimane entro i limiti temporali degli articoli de *A nova poesia portuguesa*, sarebbe opportuno parlare più che altro di modelli poetici veri e propri. Nemmeno l'autore maggiormente celebrato in questi articoli, Pascoaes, poteva assurgere per Pessoa al ruolo che avrebbe ricoperto Caeiro, quello di maestro. L'ironia latente in tutti gli articoli rappresenta una prova indiretta di ciò.

2.4. L'estetica della nuova poesia portoghese

Giunto a questo livello dell'analisi, il ritmo tripartito che ha scandito tutti gli articoli de *A nova poesia portuguesa* si acuisce fino a trasformarsi in una logica marcatamente dialettica – o più precisamente, per utilizzare la formula coniata dal poeta in una lettera per definire il suo stato durante la stesura del testo, in una «ânsia de perfeição dialéctica».¹⁹⁶ L'elemento in questo caso cruciale è che la difesa della nuova poesia portoghese rappresenta al contempo l'esposizione dell'estetica pessoana del 1912. Questa accelerazione nella logica sottesa all'argomentare si traduce in una maggiore complessità del testo, il quale di conseguenza proprio durante la sua stesura viene riconosciuto da Pessoa come decisivo nell'economia della sua analisi. In una lettera al dirigente di *Renascença Portuguesa* e segretario della redazione di *A Águia*, Álvaro Pinto, egli difatti afferma: «Apesar da minha toda vontade em satisfazer a promessa de enviar o meu artigo no dia que indiquei, tenho encontrado dificuldades, de ordem raciocinativa, na execução do escrito [...]. Dá-se o caso de ser este o mais difícil e importante, por incluir a caracterização da nova corrente literária».¹⁹⁷ La divisione fondamentale che Pessoa pone nella storia della poesia è quella tra poesia soggettiva e oggettiva. La prima si distingue per il suo essere vaga, sottile e complessa. Trattandosi di concetti peculiari della posizione pessoana, risulta opportuno riportare il modo con cui egli li definisce:

194 Seabra, *O Heterotexto pessoano*, 124.

195 Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, 24.

196 Pessoa a Pinto, Lisbona, 29 agosto 1912, in Fernando Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 43.

197 Pessoa a Pinto, Lisbona, 24 giugno 1912, in Fernando Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 42.

Ideação vaga não implica necessariamente ideação confusa, ou confusamente expressa [...]. Implica simplesmente uma ideação que tem o que é vago ou indefinido por constante objecto e assunto, ainda que nitidamente o exprima ou definidamente o trate; sendo contudo evidente que quanto menos nitidamente o trate ou exprima mais classificável de vaga se tornará. Uma ideação obscura é, pelo contrário, apenas uma ideação fraca ou doentia. Vaga sem ser obscura é a ideação da nossa actual poesia; vaga e frequentemente — quase caracteristicamente obscura é do simbolismo francês, cujo carácter patológico mais adiante explicaremos. — Por ideação subtil entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vivida, minuciosa, detalhada — mas detalhada não em elementos exteriores, de contornos ou outros, mas em elementos interiores, sensações — sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na directa sensação inicial.

[...] Finalmente, entendemos por ideação complexa a que traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá um novo sentido. A expressão subtil intensifica, torna mais nítido; a expressão completa dilata, torna maior. A ideação subtil envolve ou uma directa intelectualização de uma ideia ou uma directa emocionalização de uma emoção: daí o ficarem mais nítidas, a ideia por mais ideia, a emoção por mais emoção. A ideação complexa supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma ideia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem.¹⁹⁸

Crespo ha sostenuto che la caratterizzazione qui proposta da Pessoa rappresenti un modo per allontanarsi dal simbolismo recuperando un'estetica classica. Egli avrebbe però avuto modo di ricredersi quanto al trascendimento operato da Pascoaes e i suoi sodali della poesia francese, arrivando così a negare l'originalità e soprattutto la nazionalità della loro arte.¹⁹⁹ Si proceda però con l'analisi. Sebbene il concetto di poesia complessa non si opponga esplicitamente a quello di poesia, per così dire, semplice, è esattamente quest'ultima la caratteristica che nella sua critica agli articoli pessoani Adolfo Coelho evidenzia. Nella misura in cui afferma che «Alguns dos novíssimos pensam que a poesia do futuro deverá ser simples, muito simples», o che «a simplicidade vai, porém, facilmente á chatesa, á banalidade, á vacuidade de sentimentos e ideias»,²⁰⁰ si comprende come quello tra i due critici fosse un dialogo tra posizioni inconciliabili, un modo radicalmente opposto di intendere la poesia portoghese. Questa sensazione è rafforzata dal fatto che nella già citata risposta di Pascoaes al medesimo intervento di Coelho appaia, seppur di sfuggita, una descrizione della nuova poesia consonante con l'idea pessoana di ideazione complessa:

O nosso pedagogo não compreende a forma poética animada, representando a propria emoção a condensar-se; a forma viva e a ideia viva coincidindo na gestação e nascimento; a forma e

198 Pessoa, *Crítica*, 42-44.

199 Crespo, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 29-30. Per quanto riguarda il rapporto tra simbolismo e saudosismo *Cfr. Infra*, 114-115. Per quanto riguarda la negazione del carattere nazionale del saudosismo *Cfr. Infra*, 132.

200 A. Coelho, "Não temos direito", 82-83.

a ideia brotando de um só jacto; a forma flexível, dinâmica, em movimento, transparente, ébria da alma que a transfigura, *angulosa, irregular*, como a mesma agitação das ondas e das comoções.

Eis a técnica verdadeira por mais próxima da vida, absolutamente oposta á do sr- Adolfo Coelho e á das venerandas poéticas consagradas.²⁰¹

Come mostra la citazione precedentemente riportata, Pessoa ha cura di distinguere la vaghezza della nuova poesia da quella simbolista: si tratta di un'operazione decisiva, nella misura in cui Pessoa identifica nella corrente francese una poesia sì soggettiva, ma non completamente, per il suo non essere complesso. Se però la peculiarità di tale movimento è l'oscurità della sua formulazione,²⁰² si ritiene opportuno compiere una leggera forzatura del testo: l'oscurità rappresenta non il contrario della vaghezza, come parrebbe suggerire una prima lettura, bensì della complessità. Per suffragare la bontà di questa teoria può essere d'aiuto un brano de *L'art au point de vue sociologique*:

Le symbolisme est un caractère essentiel de la vraie poésie: ce qui ne signifie et ne représente pas autre chose que soi-même n'est pas vraiment poétique. S'il y a une sorte d'egoïsme des formes qui fait qu'elles vous disent seulement *moi*, sans vous faire rien penser au delà d'elles-mêmes, il y a aussi une sorte de désintéressement et de libéralité des formes qui fait qu'elles vous parlent d'autre chose qu'elles-mêmes et par delà leurs contours, vous ouvrent des horizons sans limites. C'est alors seulement qu'elles sont poétiques [...] en un mot, elles deviennent des symboles. Pour leur donner ce caractère, il n'est besoin d'introduire dans le style ni l'allégorie précise des anciens, ni le vague de certains modernes qui croient qu'il suffit de tout obscurcir pour tout poétiser, ou de supprimer les idées pour avoir des symboles. C'est par la profondeur de la pensée même et de l'émotion qu'on donne au style l'expression symbolique, c'est-à-dire qu'on lui fait suggérer plus qu'il ne dit et qu'il ne peut dire, plus que vous ne pouvez dire vous-même.²⁰³

Nella copia posseduta da Pessoa è sottolineata la frase «ce qui ne signifie et ne représente pas autre chose que soi-même n'est pas vraiment poétique», espressione la quale ricorda da vicino l'idea che «O característico principal da ideação complexa — o encontrar em tudo um além — é justamente a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa».²⁰⁴ La cura pessoana, conformemente a questo estratto, è quella di enfatizzare il carattere soggettivo della poesia portoghese evitando il rischio di avvicinarla pericolosamente a una corrente straniera – il che la

201 Pascoaes, "Resposta", 181.

202 È interessante notare che la critica abbia tentato di vedere già in questa descrizione del simbolismo una implicita caratterizzazione della poesia dello stesso Pascoaes. Simões, per esempio, con parole assolutamente concordi con la descrizione offerta da Pessoa in queste righe pone la vaghezza e l'indefinitezza nella sua metafisica, nella sua persona, nell'apprensione stessa della sua anima e del mondo. Cfr. Simões, *Vida e obra*, 204.

203 Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 300.

204 Pessoa, *Crítica*, 45.

priverebbe di originalità – ritenuta per giunta patologica. Pessoa, in un certo senso, ha bisogno cioè di dimostrare quel tanto di soggettività di cui ha bisogno. Egli precisa infatti:

A poesia de que se trata é, portanto, uma poesia de vida interior, uma poesia de alma, uma poesia subjectiva. Será então uma nova espécie de simbolismo? Não é: é muito mais. Tem, de facto, de comum com o simbolismo o ser uma poesia subjectiva; mas, ao passo que o simbolismo é, não só exclusivamente subjectivo, mas incompletamente subjectivo também, a nossa poesia nova é completamente subjectiva e mais do que subjectiva. O simbolismo é vago e subtil; complexo, porém, não é. É-o a nossa actual poesia; é, por sinal a poesia mais espiritualmente complexa que tem havido, excedendo, e de muito, a única outra poesia realmente complexa — a da Renascença, e, muito especialmente, do período isabeliano inglês.²⁰⁵

Il latente hegelismo dell'argomentazione pessoana inizia a emergere: una poesia solo soggettiva è degenerata – verrebbe da dire astratta; viceversa, una poesia completamente soggettiva eccede i suoi stessi limiti e si risolve nel suo contrario. All'analisi della poesia soggettiva segue infatti quella della poesia oggettiva, la quale è contraddistinta da nitidezza, plasticità e immaginazione. «A nova poesia portuguesa, porém, apesar de mostrar todos os característicos da poesia de alma, preocupa-se constantemente com a natureza, quase que exclusivamente, mesmo, na natureza se inspira. Por isso dizemos que ela é também uma poesia objectiva».²⁰⁶ La nitidezza si rivela nella forma dell'epigramma, vale a dire in frasi concise e sintetiche. La nitidezza rappresenta il contrario della vaghezza: essendo la nuova poesia vaga e nitida allo stesso tempo, essa è perfettamente equilibrata. La seguente citazione può mostrare l'agilità con la quale Pessoa si muove tra le differenti categorie, partendo semplicemente dall'espressione '*choupos d'Alma*' – letteralmente, 'pioppi dell'Anima' – di Jaime Cortesão:

A frase *choupos de alma*, por exemplo, sendo – como apontámos – complexa no que de poesia subjectiva, é epigramática no que de poesia objectiva; é mesmo tipicamente epigramática, com a sua forma sintética, de contraste- da sua *complexidade* íntima vem a sua beleza espiritual; do seu epigramatismo de forma nasce o seu perfeito equilíbrio e completa e perceptível beleza.²⁰⁷

Quanto alla plasticità, essa si definisce come la capacità della poesia di restituire l'esteriore in quanto tale, dandone un'impressione esatta – «o que não impede de, ao mesmo tempo, o dar como interior, como emocionado»,²⁰⁸ si affretta a precisare. Anche in questo caso sono riscontrabili esempi dell'unione dell'aspetto oggettivo e soggettivo, vale a dire della plasticità e della sottigliezza,

205 *Ibid.*

206 *Ibid.*

207 *Ibid.*, 46.

208 *Ibid.*, 47.

come mostrano secondo Pessoa alcuni versi di Mário Beirão. L'immaginazione, che in questo contesto non vuol dire altro che il saper pensare per immagini, è la terza e più importante caratteristica della poesia oggettiva: è nei romantici, e soprattutto in Hugo, che essa si manifesta massimamente. La chiosa di Pessoa su questo punto merita di essere riportata:

A este máximo grau de objectividade não subiu ainda a nova poesia portuguesa: prova-o ao ouvido o seu movimento geralmente lento, quando a *imaginação* imprime sempre ao verso uma rapidez inignorável. A *Oração à Luz*, porém, obra máxima da nossa actual poesia, tem já vislumbres desse final elemento objectivo.²⁰⁹

La maniera con la quale Pessoa ha deciso di impostare il discorso non rende agevole per il lettore comprendere il senso di questo punto: se è vero che, come si è avuto modo di suggerire, l'argomentazione Pessoana è viziata da differenti petizioni di principio, soprattutto quando dall'analisi passa alla celebrazione della corrente nazionale, non sarebbe stato difficile trovare un esempio qualunque che mostrasse – più o meno artatamente – la capacità immaginativa della poesia portoghese, tale da raggiungere un livello più alto rispetto a quello di Hugo. Occorre quindi chiedersi: perché ha avuto la necessità di porre l'artista francese come superiore – seppure per un aspetto del tutto particolare – rispetto a qualsiasi esponente della poesia portoghese contemporanea? La risposta, si ritiene, può essere dedotta solo considerando l'argomentazione successiva, ovverosia solo se si presuppongono i limiti del romanticismo e il suo rappresentare appena una preparazione della fase posteriore, inaugurata appunto dalla nuova poesia portoghese. Affinché la nuova poesia sia davvero grande è necessario postulare l'avvento di un poeta il quale superi per oggettività, per immaginazione, per comprensione della natura il poeta e l'intero sub-periodo precedente, Hugo e il romanticismo. Se la nuova poesia avesse già raggiunto – e superato – Hugo anche a questo riguardo, il nuovo massimo poeta dovrebbe già esistere. L'individuazione di un limite, per quanto provvisorio e idealmente già superato, rappresenta quindi una forma più sofisticata per tornare sempre sullo stesso punto, vale a dire l'apparizione del supra-Camões.

Si è parlato di hegelismo latente nella dialettica tra poesia soggettiva e oggettiva nelle pagine analizzate in questo momento: a conferma di questo elemento, è utile confrontare l'idea che della poesia di Hugo traspare da alcune pagine non datate di Pessoa. Per la loro evidente assonanza con *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, curatori delle *Páginas de Estética e de Teoria Literária* dalle quali sono tratte, hanno ipotizzato il 1912 quale anno di stesura. Si ritiene il suggerimento valido, nella misura in cui non sarebbe strano intenderle come un insieme di studi preparatori, non confluito nell'articolo

209 *Ibid.*

pubblicato, o viceversa un approfondimento dello stesso. Il modo in cui viene descritto Hugo presenta più di un'eco delle pagine che Guyau dedicò al poeta francese, a conferma della bontà del parallelismo istituito fino a questo momento. Non è però per questo che le si riportano, bensì per il fatto che esse mostrano il modo in cui la critica pessoana muta il suo giudizio di valore pur continuando a utilizzare le categorie individuate nell'articolo per *A Águia*. Si considerino i seguenti estratti, la cui importanza giustifica l'estensione delle citazioni:

A atitude dos maiores críticos com respeito a Victor Hugo é facilmente explicável. Sentem instintivamente que ali não está o lirismo supremo, mas sentem inquietamente que o poder imaginativo é enorme. Deficientes em análise voam e revoam em torno ao enigma sem o compreenderem bem.

Confesse-se: realmente causa certa inveja ver a extraordinária exuberância imaginativa de um poeta que, ainda assim, não é um imaginativo supremo; causa certa inveja a facilidade dentro da inconsciência com que tudo aquilo é tumultuosamente dito. Ou desejamos que o que ele diz seja mais estúpido, ou então que ele tenha mais consciência e compreensão das sublimidades que diz, ou, melhor que se acham expressas no espírito dele. O caso é porém que, se fosse sem valor o que ele escreveu, o problema cessava; e se ele tivesse consciência absoluta da grandeza do que diz, isto é, se analisasse os seus pensamentos, não seria capaz de os ter daquele modo, expressos daquela maneira e com aquela exuberância.²¹⁰

É o mal de todos os inspirados, de todos os “videntes”. São “parciais” mentalmente; não pensam, têm ideias. Assim Victor Hugo contradiz-se, justapõe ideias às vezes nitidamente insusceptíveis de justaposição lógica, outras vezes pontos de partida para raciocínios que inevitavelmente levam a conclusões antitéticas. Análise, não tem nenhuma; não analisa, compreende. [...]

Tem-se observado que Victor Hugo é um primitivo no psiquismo; que não pensa senão por imagens. Não é só isso, Pensa epigramaticamente. O seu pensamento é do género cujo mais vulgar representante é o epigrama trivial. (...) O pensamento chamado epigramático distingue-se por associar ideias de dois modos apenas: por semelhança e contraste. Ora isto indica um modo de pensar especial: por imagens.

Victor Hugo pensa por imagens. Ora aquele em cujo espírito tudo se apresenta como imagem só de dois modos pode associar ideias: pela sua semelhança ou dissemelhança. Com efeito uma imagem qualquer só, dentro da sua ordem mental, duas coisas pode evocar: imagens parecidas ou desaparecidas.²¹¹

Vi è un'ulteriore citazione da segnalare, più breve: dopo aver analizzato alcuni elementi della poesia di Hugo, Pessoa sostiene: «It was on an intuition of this that Renan called Victor Hugo cymbale. This, however, is the product of the non-subjective character of his poetry. It seems to issue from outside the soul, somewhere from the circumference of the mind».²¹² Questo riferimento

210 Pessoa, *Estética*, 340.

211 *Ibid.*, 338.

212 *Ibid.*, 334.

a Renan è particolarmente significativo: ne *A nova poesia no seu aspecto psicológico* la stessa metafora è impiegata in senso leggermente diverso. Qui Pessoa fa notare come sia dall'immaginazione di Hugo che derivi «o fenómeno desse poeta dar a alguns uma impressão de desmedida grandeza, a outros de uma oca grandiosidade: *cymbale* lhe chamou, desdenhando, Renan, possuidor do *vago* tão desconhecido de Victor Hugo».²¹³ Gli appunti non datati esprimono un giudizio decisamente più negativo: se nell'articolo pubblicato, poiché Renan è poeta vago, allora disdegna Hugo, qui Hugo presenta dei limiti intrinseci poiché non è un poeta soggettivo. Sarebbe di primaria importanza capire quale dei due testi sia anteriore: dovendo avanzare un'ipotesi, si ritiene il testo non pubblicato più vicino alla sensibilità pessoana, come si cercherà adesso di dimostrare.

Quando nell'estratto precedente citato Pessoa afferma che Hugo non possiede analisi, tale formula deve essere intesa nel suo senso perspicuo: la differenza tra poesia soggettiva e oggettiva risiede su questo punto, «ao passo que a observação da alma implica análise, a da natureza, a do exterior, envolve síntese».²¹⁴ Dire perciò che un poeta non abbia capacità d'analisi e dire che non sia un poeta soggettivo sono espressioni equivalenti. Non solo: se si intendono alla lettera gli estratti citati, non sarebbe erraneo considerare la poesia oggettiva, di cui Hugo rappresenta per Pessoa il massimo esponente, comunque inferiore a quella soggettiva. Se egli avesse il dono dell'analisi, se sapesse cioè essere un poeta dell'anima, non sarebbe Hugo, come mostra appunto il finale del primo dei testi non pubblicati: «se analisasse os seus pensamentos, não seria capaz de os ter daquele modo, expressos daquela maneira e com aquela exuberância». L'epigrammaticità, astrattamente considerata, non consente un pieno dispiegarsi delle associazioni tra immagini: la poesia oggettiva, in sostanza, proprio nel suo svilupparsi pienamente mostra i suoi limiti.

Non si comprende la ragione per la quale le argomentazioni poc'anzi riportate non siano state da Pessoa incluse negli articoli che pure ha pubblicato: esse avrebbero offerto una migliore giustificazione di posizioni le quali invece ne *A nova poesia portuguesa* appaiono unilaterali, non completamente chiarite. Si rafforza l'impressione che Pessoa abbia scelto consapevolmente un modo di argomentare criptico, o perlomeno i cui nessi e le cui intime ragioni non potessero essere completamente trasparenti al lettore. Senza l'apporto dei testi citati non si comprende ad esempio per quale motivo nitidezza e vaghezza superino i propri limiti nell'equilibrio: Pessoa non lo afferma esplicitamente ma alla luce di quanto riportato la ragione appare più chiara. Se l'ipotesi precedentemente avanzata di sostituire la vaghezza alla complessità (o perlomeno di considerarle inscindibili) è corretta, allora viene da sé che i limiti di un'immaginazione che non riesce a produrre associazioni poeticamente soddisfacenti possono essere superati solo se le immagini vengono

213 Pessoa, *Crítica*, 47.

214 *Ibid.*, 45.

complicate interiormente. Quest'evoluzione dialettica, a sua volta, consente di capire la distanza che separa la nuova poesia portoghese dal simbolismo. Alcuni versi di Pascoaes, tratti da *O poeta*, poesia presente nella raccolta *Vida Eetérea*, possono quasi essere considerati programmatici di questa compenetrazione tra poesia soggettiva e oggettiva:

Não posso abrir os olhos, sem abrir
Meu coração á dor ou á alegria.
Cada cousa nos sabe transmittir
Uma estranha e chimerica harmonia!
[...]
As cousas que me cercam, silenciosas,
D'almas sem fim todo o meu sêr saturam.
Quantas vagas palavras mysteriosas
No ar que aspiro, tremulas, murmuram...²¹⁵

La sintesi tra poesia soggettiva e oggettiva non può compiersi, per così dire, automaticamente: è necessario un motore dialettico che la realizzi. È questo il senso profondo della necessità del supra-Camões. «A nossa poesia caminha para o seu auge: o grande Poeta proximamente vindouro, que incarnará esse auge, realizará o máximo equilíbrio da subjectividade e da objectividade».²¹⁶ Quando difatti Pessoa, pochissimo tempo dopo rispetto agli articoli per *A Águia*, vide in Jaime Cortesão il più importante dei poeti della nuova generazione, la sua lode – espressa in una lettera sulla quale si avrà modo di tornare oltre – si estrinsecò in termini assolutamente concordi con quelli utilizzati finora, rafforzando ulteriormente l'idea che poesia soggettiva e oggettiva, astrattamente considerate, sono limitate e necessitano di una sintesi superiore:

A poesia só da Natureza, por alta que seja, tira o indivíduo demasiadamente de si para o deixar saber construir uma poesia um pouco extensa conexamente: o caso de Wordsworth, que criou a poesia da Natureza, e, com duas excepções, falhou toda a poesia mais do que pequena, é típico. A poesia apenas subjectiva faz com que o indivíduo se extravie de si dentro de si próprio: é, ainda mais que a da Natureza, encurtadora do folêgo espiritual. Escuso de lhe apontar o caso representativo dos simbolistas, os mais puros-subjectivos que a poesia tem tido. – Ora, consoante eu aponteni num dos meus artigos n' *A Águia*, o que dá o especial valor à nossa poesia novíssima é que equilibra a poesia da Natureza, em alto grado insiprada, com a poesia da Alma, em grau tão alto sentida.²¹⁷

215 Teixeira de Pascoaes, *Vida etherea* (Coimbra: F. França Amado, 1906), 190.

216 Pessoa, *Crítica*, 47-48.

217 Pessoa a Cortesão, Lisboa, 22 gennaio 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 72-73.

Si torni però all'analisi dell'articolo. Sebbene Pessoa separi, attraverso un'ennesima tripartizione, l'equilibrio dalla compenetrazione tra anima e natura, e questi dall'essere la nuova poesia metafisica, è possibile considerare la seconda caratteristica semplicemente come una spiegazione della prima e la terza come un differente modo di ribadire lo stesso concetto. L'idea di una poesia che sia allo stesso tempo dell'anima e della natura, o, per usare la definizione pessoana, «a *espiritualização da Natureza* e, ao mesmo tempo, a *materialização do Espírito*»,²¹⁸ non è chiaramente nuova all'interno della storia della letteratura. Adolfo Coelho, del resto, non esitò a ribadire la continuità esistente tra le aspirazioni della nuova corrente letteraria e della precedente, in un attacco piuttosto duro:

Os românticos, os seus sucessores de 60-70, introduziram muitas vezes a equação da natureza e do espírito na sua poesia – o hilozoísmo, a personificação ou animismo, fizeram subir a natureza á altura do homem ou absorveram o homem em a natureza, até em a natureza inorgânica. Os novísimos são em geral de grande infelicidade nêsses processos de apercepção estética. Nada que nêles se aproxime da frase mito-poética de um Wordsworth, de um Hugo [...].²¹⁹

Sembra da questo punto di vista vana la puntualizzazione di Pessoa, secondo cui questa comunione di natura e anima è «já não puramente panteísta, mas, por essa citada *espiritualização da Natureza*, super-panteísta, dispersão do ser num exterior que não é *Natureza*, mas *Alma*». ²²⁰ Non che il resto dell'argomentazione risulti più convincente, astrattamente considerata – cosa del resto sottolineata anche da Crespo –, ²²¹ per via del suo ripercorrere gli orientamenti filosofici delle precedenti fasi della letteratura europea arrivando addirittura a invocare Hegel come nume tutelare della nuova poesia portoghese; ²²² o meglio, non è soltanto l'argomentazione di per sé a lasciare più di qualche dubbio, bensì la traduzione poetica dello stesso super-panteismo. Proprio per l'assenza del supra-Camões gli esempi di questa nuova corrente allo stesso tempo filosofica e poetica devono essere ricercati tra i suoi immediati precursori, vale a dire tra i poeti contemporanei a Pessoa: sono però proprio i loro componimenti a rafforzare quella stessa sensazione di perplessità già riscontrata – con più di un'esagerazione – da Adolfo Coelho. Si considerino anche soltanto alcuni versi della prima poesia di *Vida etérea*, tenendo a mente il fatto che quasi ogni altra presente nella raccolta restituisce la stessa immagine:

218 Pessoa, *Crítica*, 48.

219 A. Coelho, “Não temos direito”, 82-83.

220 Pessoa, *Crítica*, 48.

221 Crespo, *Vita plurale*, 75.

222 *Cfr.* Pessoa, *Crítica*, 60.

[...]

Sêr humano, tu és um sentimento
Phantastico do mundo !
Um desejo de Deus, um extasi do vento,
Religiosa aspiração do mar profundo ...
Sómente a terra sabe em almas transformar
O seu proprio sentir mysterioso.
A rosa é uma ideia, a chamma um anciar,
A nevoa elevação de espirito amoroso.

[...]

É um teu estado d'alma, oh Terra, cada sêr.

[...]

E n'este cahos sem fim da Natureza,
Estranho turbilhão d'espiritos diversos,
De raivas e d'amor, minha alma rexa,
Na visão aureoral de santos Universos !...

[...] ²²³

Pessoa afferma espressamente che ogni componimento riconducibile alla nuova corrente vale come esempio del suo discorso: l'impressione che se ne deriva è in realtà l'opposta. La spiegazione di questo fenomeno che si vuole suggerire è duplice: da un lato Pessoa vuole segnalare la differenza che intercorre tra gli attuali esponenti e il supra-Camões; dall'altro, però, ciò rappresenta un'ulteriore prova del fatto che egli voglia costruire apposta un argomento attaccabile a partire dal quale poter preparare la sua personalissima rivoluzione poetica, recidendo il nodo che lo lega a Pascoaes. Il supra-Camões diventa così una sorta di contenitore ideale, al cui interno porre come già risolte le contraddizioni della poesia contemporanea. Vi è difatti un atteggiamento comune ad Adolfo Coelho e Hernâni Cidade: il modo più pratico per attaccare la posizione di Pessoa è mostrare come la poesia di Pascoaes strida con i suoi articoli. È del secondo in particolare che si ritiene opportuno riportare un passaggio:

Essa originalidade consiste para o sr. Pessoa numa nova atitude do artista, perante a Realidade. É *unificada* que o artista vê a dualidade eterna que a constitue. É a *realidade-Alma*.

223 Pascoaes, *Vida etherea*, 16-17.

Mas... *pelo filósofo*, essa atitude foi tomada há muito tempo – desde os tempo do Hilozoismo grego. E modernamente, conhece o snr. Pessoa melhor que eu, talvez, o *naturalismo transcendental* de Schelling, afirmando a identificação da natureza e do espírito na suprema *realidade ontológica*.²²⁴

La critica di Hernâni Cidade é gratuita, ma colpisce un nervo scoperto della dimostrazione pessoana. La teorizzazione pessoana della novità della nuova poesia rispetto a quelle della natura e dello spirito segue una logica marcatamente dialettica: non vi è unione o indifferenza, bensì un processo sintetico storicamente determinato. È Hegel il riferimento corretto, non Schelling. Vi è però del vero nel chiamare in causa il secondo: nel proseguo della critica, vi è una sorta di passaggio naturale dall'esposizione della posizione di Schelling al caso di Pascoaes, il che porta Cidade a ribadire la mancanza di originalità della nuova poesia portoghese, rendendola di fatto riconducibile a istanze panteiste del resto già presenti in Hugo. In questo modo si ribadisce il più grande e ineliminabile limite della raffigurazione del supra-Camões: egli non è di fatto comparabile con i suoi predecessori, Pascoaes in particolare. Ciò conduce all'enfatizzazione dei difetti della sua poesia da parte dei suoi detrattori, a tutto svantaggio dell'argomento pessoano nel suo complesso. Questo insistito richiamo al grande poeta epico nazionale, è opportuno sottolinearlo, non è stato da Pessoa riproposto per primo nella storia recente del Portogallo, ma si inserisce piuttosto all'interno di una tradizione, quella degli autori della *Geração de 70*, che lo stesso Adolfo Coelho ha cura di riproporre, sebbene in chiave denigratoria:

Naquela fase, há cerca de meio seculo, existia, como hoje, o mesmo culto de Camões [...]. Mas 1860-1870 não tinha visão messiânica [...]. Os daquela geração contavam só consigo mesmos e, a pensarem em Messias, cada um no foro intimo se julgaria tal. Não se escreveu então coisa que se parecesse com o seguinte de hoje. [...] A megalomania está hoje ainda mais, muito mais, generalizada; há-a individual e colectiva [...]. Talvez cada um dos nossos poetas se julgue o tal sobre-Camões, o tal Shakespeare²²⁵

Non sarebbe scorretto affermare che, a posteriori, Coelho avesse ragione senza rendersene conto. La sua polemica è condotta con cattiva coscienza, nella misura in cui Pessoa in questi articoli parla in quanto critico e non in quanto poeta. Estendere le sue considerazioni all'intera generazione è un'operazione pretestuosa: leggendo l'articolo risulta forzata l'accusa di volersi presentare egli stesso come Supra-Camões, così come non è possibile partire dal presupposto che gli uomini di *Renascença Portuguesa* condividessero la stessa opinione pessoana circa lo sviluppo storico della nuova poesia in generale e la figura del supra-Camões in particolare. Occorre infatti tenere presente,

224 Cidade, "Síntese", 277.

225 A. Coelho, "Não temos direito", 78-79.

come sottolineato da Manuela Parreira da Silva, che la stessa profezia del supra-Camões, di per sé, potrebbe aver suscitato più di una perplessità nello stesso Pascoaes: per lui, infatti, Camões è una divinità, *Os Lusíadas* il suo vangelo,²²⁶ come del resto aveva opportunamente ricordato José Augusto Seabra.²²⁷ La studiosa a tal proposito riporta inoltre, opportunamente, il giudizio di Alfredo Ribeiro dos Santos, il quale nel suo scritto su *Renascença Portuguesa* rileva che, attraverso la sua operazione, Pessoa abbassa, diminuisce l'epico, come ad annunciare l'avvento di una nuova epoca aurea della poesia portoghese:²²⁸ un'operazione, in ultima analisi, che non poteva trovare fino in fondo il plauso di Pascoaes.²²⁹ C'è un ulteriore motivo che può spiegare per quale motivo l'annuncio del supra-Camões fosse in realtà più distante dalla prospettiva saudosista di quanto ci si potrebbe aspettare. *Renascença portuguesa*, come avrebbe poi affermato attraverso le teorizzazioni intersezioniste e sensazioniste, era un gruppo segnato da un angusto nazionalismo. Nel 1912 si è già nel pieno della stagione avanguardista europea, che Pessoa avrebbe iniziato a conoscere tramite Sá-Carneiro: come ha notato Martins, è possibile individuare una prossimità tra il messianismo letterario del supra-Camões e la configurazione che l'avanguardia fa dell'uomo nuovo. Si pensi soltanto al futurismo e al suo annuncio messianico di un uomo-artista totale:²³⁰ si tratta di una componente del tutto estranea al saudosimo.

Si torni ora all'accusa di Adolfo Coelho. Quel che il critico non poteva sapere è che Pessoa stava effettivamente gettando le basi per diventare quanto postulato in sede teorica, arrivando nell'ultimo anno di vita – ma si tratta di un elemento accessorio – a pubblicare un'opera tale da incarnare simbolicamente il superamento del padre della poesia portoghese: *Mensagem*, il testo che Eduardo Lourenço definisce allo stesso tempo supra-Lusiadi, essendo egli supra-Camões, e anti-Lusiadi,²³¹ e che per Crespo rappresenta la giustificazione ideologica e mistica della profezia del supra-Camões.²³² Simões affronta la questione a partire da una differente prospettiva: Adolfo Coelho, come chiunque altro, non aveva modo di scrutare l'animo di Pessoa: se ne avesse avuto la possibilità, avrebbe capito che l'autore attraverso la profezia del supra-Camões stava parlando di sé e della sua generazione, la quale però non era quella saudosista bensì quella che avrebbe trovato in

226 Manuela Parreira da Silva, *Realidade e ficção*, 203.

227 Seabra, *O Heterotexto pessoano*, 125.

228 Alfredo Ribeiro dos Santos, *A renascença Portuguesa: um movimento cultural portuense* (Porto: Fundação eng. António José de Almeida, 1990), 145. Citato in: Silva, *Realidade e ficção*, 203.

229 Vi è un ulteriore elemento da sottolineare quanto alla distanza che separa Pessoa e Pascoaes rispetto al padre della letteratura portoghese: in nessuno degli articoli de *A nova poesia portuguesa* Pessoa parla di Camões, ma soltanto del supra-Camões. Come ha notato Crespo, non si tratta evidentemente di una dimenticanza o di un errore, bensì di una precauzione comprensibile in un autore che debutta come critico e non come poeta. Cfr. Crespo, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 31-32.

230 Cfr. Fernando Cabral Martins, *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa* (Lisbona: Assírio e Alvim, 2014), 46.

231 Lourenço, *Pessoa rei*, 30.

232 Crespo, *Vita plurale*, 318.

Orpheu il proprio baricentro.²³³ Si tratta, si ritiene, di un giudizio storicamente infondato, nella misura in cui nel 1912 non vi era tra le conoscenze di Pessoa (né tantomeno, nel suo animo) qualcosa di comparabile a una fantomatica generazione-*Orpheu*. Esso però riesce a cogliere perlomeno un'attenuante per la critica di Adolfo Coelho, cioè che egli doveva commentare un testo nel quale Pessoa non stava mostrando effettivamente tutte le sue carte. Anche prescindendo da tutto ciò, si potrebbe dire che Coelho con la sua critica non facesse altro che manifestare il proprio essere piccolo borghese, fraintendendo quello che con alcune semplificazioni si potrebbe definire il compito del poeta. Pessoa, vale a dire, sente di avere il pieno diritto di dedurre, o evocare, la comparsa di un artista supremo, forse confortato in ciò dall'opinione di Guyau, il quale – parafrasando in parte Hugo – afferma:

Les grands poètes, les grands artistes redeviendront un jour les grands initiateurs des masses, les prêtes d'une religion sans dogme. C'est le propre du vrai poète que de se croire un peu prophète, et après tout, a-t-il tort? Tout grand homme se sent providence, parce qu'il sent son propre génie. Il serait étrange de refuser aux hommes supérieurs la conscience de leur propre valeur, toujours amplifiée par l'inévitable grossissement de l'illusion humaine.²³⁴

Pessoa però, come già visto, non accetta il ruolo di profeta, né tantomeno di appiattare la sua posizione su un livello messianico. La replica ad Adolfo Coelho finisce con la difesa esattamente di questo punto, ricostruendo le linee direttive delle sue precedenti argomentazioni:

Que provamos, pois?

Que a nossa nova poesia é a poesia auroral de uma Nova Renascença, que é uma poesia perfeita e plenamente original. Mas, como acima vimos, se é perfeitamente original, é equilibrada: erram portanto os que a consideram doentia e confusa, lançando sobre ela a sombra da sua própria incompreensão. – Se é original e equilibrada resulta, como acima provamos, que é *inteiramente nacional*: erram portanto quantos falam de estrangeirismo a propósito dela. – Se é original, equilibrada e nacional produz ou produzirá, como acima o mostrámos, grades e máximas figuras de poeta: erra portanto o professor Adolfo Coelho, primeiro quando acha inferiores os nossos novíssimos poetas, e depois quando considera *messianismo* a ideia de um Super-Camões, isto é, de um poeta máximo, inevitavelmente maior do que aquele poeta verdadeiramente grande, mas longe de ser um Dante ou um Shakespeare.²³⁵

Se il supra-Camões fosse soltanto una forma differente di messianismo cadrebbe tutto il senso dell'argomentazione pessoana: è evidente che profezia e deduzione, perlomeno così come

233 Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 165-166.

234 Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 163.

235 Pessoa, *Crítica*, 76-77.

quest'ultima si estrinseca in questi articoli, non possono andare di pari passo.²³⁶ Come si è tentato però di dimostrare a più riprese, lo stesso impianto argomentativo dell'articolo non può essere preso fino in fondo sul serio. Le parole di Leyla Perrone-Moisés sono probabilmente le più adatte per descrivere la forma perspicua con la quale comprendere la figura del supra-Camões, sebbene esse non si riferiscano esattamente a questi articoli. Secondo il giudizio della studiosa, preceduta da una nutrita schiera di critici e storici pessoani, una delle guide più influenti della giovinezza del poeta fu Carlyle: attraverso la sua mediazione, Pessoa poté nutrire la sua romantica convinzione nella missione trascendentale del poeta, una sorta di ideale eroico che eserciterà la sua influenza fino a *Mensagem*.²³⁷ Del resto, già nel 1908 Pessoa declamava, nascosto dal mondo, «My intense patriotic suffering, my intense desire of bettering the condition of Portugal» - amore patriottico del quale «No one suspects [...], intenser than that of everyone I meet, of everyone I know»,²³⁸ e che avrebbe trovato una sua prima, problematica, estrinsecazione attraverso il suo esordio come critico. La Perrone-Moisés porta a sostegno della sua tesi due lettere di Pessoa allo scrittore e amico Armando Côrtes-Rodrigues. La seconda in particolare merita di essere analizzata per i suoi evidenti collegamenti con quanto affermato finora:

Você é, como eu, fundamentalmente um espírito religioso; e, dos que de perto literariamente me cercam, você sabe bem que (por superiores que sejam como artistas) como almas, propriamente, não contam, não tendo nenhum deles a consciência (que em mim é quotidiana) da terrível importância, da Vida, essa consciência que nos impossibilita de fazer arte meramente pela arte, e sem a consciência de um dever a cumprir para com nós-próprios e para com a humanidade. [...] [À] minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de génio recebe de Deus com o seu génio, tudo quanto é futilidade literária, mera-arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante. Pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos, tenho vindo erguendo os meus propósitos e as minhas ambições cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi. Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão — dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística.²³⁹

236 Anche in tempi recenti si è tentato di ribadire il legame tra Supra-Camões e messianismo: a titolo esemplificativo, Cfr. Martins, *Introdução*, 238.

237 Leyla Perrone-Moisés, “The poet as hero: Pessoa and Carlyle”, in *Fernando Pessoa's modernity without frontiers*, a cura di M. G. de Castro (Woodbridge: Tamesis, 2013), 54-55.

238 Fernando Pessoa. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, a cura di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (Lisbona: Ática, 1966), 4. Commentando precisamente la relazione tra le pagine del diario del 1908 e l’adesione pessoana al gruppo di *Renascença Portuguesa*, Quadros ha evidenziato una convergenza tra i due momenti. Secondo il critico, è possibile affermare che Pessoa si fosse, in un certo senso, convertito al saudosismo, prima ancora che potesse aderirvi. Quadros, *Fernando Pessoa*, 252.

239 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 gennaio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 138-141.

Le parole appena riportate si adatterebbero facilmente alla missione del supra-Camões, senonché stavolta Pessoa parla in prima persona. Una prima persona, si badi bene, che è già plurale: la lettera è del 1915, gli eteronimi sono in quella data già nati, e non è un caso che a essi il poeta faccia esplicito riferimento nel corso della lettera. L'idea della missione del poeta ricorre quasi ossessivamente nel corso della missiva, come mostrano espressioni quali «a ideia patriótica, sempre mais ou menos presente nos meus propósitos, avulta agora em mim; e não penso em fazer arte que não medite fazê-lo para erguer alto o nome português através do que eu consiga realizar» e «tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade». È da segnalare che Pessoa attraverso questa lettera risponda indirettamente, non è possibile sapere con che livello di consapevolezza, a quella accusa di megalomania lanciata da Adolfo Coelho tre anni prima: identificando nell'amico un interlocutore privilegiato, Pessoa gli rivela che «você é o único dos meus amigos que tem, a par daquela apreciação das minhas qualidades que lhe permitirá não julgar esta carta um documento de megalómano, a profunda religiosidade, e a convicção do doloroso enigma da Vida, para simpatizar comigo em tudo isto»,²⁴⁰ pregandolo inoltre di mantenere segreta la loro conversazione sull'argomento. La posizione di Pessoa è tutto sommato lineare: solo a partire da una profonda religiosità, non avulsa da un sincero patriottismo, è possibile intendere la missione civilizzatrice del poeta come vocazione e non come delirio.

Tornando ad *A nova poesia portuguesa*, l'interrogativo sorge, per così dire, spontaneo, alla luce dei brani appena riportati. Perché Pessoa insiste a difendere le tesi che propone con un *furor* raziocinante che non poteva egli stesso non avvertire come eccessivo se la sua posizione può essere ricondotta a un'istanza messianica? La risposta risiede a un primo livello nel duplice ruolo di Pessoa, quello di critico e quello di poeta. Quanto il primo postula in sede teorica, l'apparizione di un artista supremo determinata non come un'utopia bensì – per parafrasare un adagio lukacsiano –²⁴¹ come una realtà che si deve attuare, non corrisponde necessariamente a quanto il secondo crede. In altre parole, che appaia un poeta supremo è in un certo senso necessario in un'ottica progressiva come quella difesa dal Pessoa critico nel 1912: che però un poeta accetti questa verità, in un certo senso, logica, dipende dalla fede che ripone nella sua missione, così come è in ultima istanza dalla sua religiosità che dipende il fatto che sia egli a corrispondere al profilo richiesto dalla storia, dal destino. Si tratterebbe, in sostanza, della già ricordata distinzione di Pascoaes tra accesso alla verità tramite raziocinio e tramite istinto. La questione può essere affrontata anche a partire da un diverso punto di vista. In fin dei conti, come rilevò immediatamente Simões, Pessoa per annunciare il supra-

240 *Ibid.*

241 György Lukács, *Scritti politici giovanili 1919-1928*, traduzione di Paolo Manganaro e Nicolao Merker (Bari: Laterza, 1972), 5.

Camões lavora su elementi talmente arbitrari che non aggiungono alcunché alla sua deduzione: la figura che annuncia è inesistente, così come la fantomatica civilizzazione lusitana. Pessoa ha cioè speso le sue energie per associare argomenti utili a dimostrare un che di indimostrabile. È qui che subentra il messianismo pessoano, continua il critico: un messianismo logico, razionale, matematico. Egli rifiuta il momento mistico, sebbene la conoscenza che egli aveva del futuro non potesse che essere mistica a sua volta: l'apparato razionalista che riveste gli articoli si rivela una contraffazione necessaria, nella misura in cui Pessoa non era nel 1912 nelle condizioni necessarie per ergere la propria figura al livello di Camões.²⁴² La tesi di Simões è valida: Pessoa proietta in un futuro ideale quanto non ha ancora il coraggio di assumere su di sé. Questo particolare aspetto de *A nova poesia portuguesa* si rivela decisivo: gli articoli per *A Águia*, nota Joel Serrão, sono stati letti dalla critica quasi esclusivamente a partire dal messianismo supra-canoniano, così definito a partire da Adolfo Coelho, proprio perché si tratta di un tema di fondamentale importanza per capire la genesi della poesia e della poetica pessoana.²⁴³ La sintesi più efficace di questo discorso l'ha offerta Seabra: la profezia del supra-Camões altro non sarebbe che il risultato della commistione di due differenti logiche: la socio-logica e la mito-logica, alla quale si potrebbe aggiungere quella poeto-logica. L'annuncio del grande poeta, posto al crocevia di questi discorsi, si rivela così non un punto d'arrivo, bensì il punto di partenza della poetica – e della poesia – di Pessoa²⁴⁴.

242 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 161.

243 Joel Serrão – *Nas origens do projecto cultural de Pessoa (1910-1912)*, in *Actas I*, 336.

244 Seabra, *O heterotexto pessoano*, 161.

3. Il periodo 1912-1913

3.1. Dimenticanze: il principio di costruzione, l'estetica

Nel caso di autori che hanno attraversato differenti fasi, ripensamenti, teorizzazioni, entusiasmi ed esperienze artistiche non sempre tra loro facilmente conciliabili, il rischio di offrire interpretazioni retrospettive è sempre dietro l'angolo. Talvolta, però, queste sono dotate del pregio della chiarezza espositiva, se non di una vera e propria brillantezza. È il caso di una lettura proposta da Seabra circa l'abbandono da parte di Pessoa di *Renascença portuguesa*. È evidente, sostiene il critico, che dopo l'equivoco (secondo Simões), o finzione (secondo lui) dell'aderenza al gruppo di Pascoaes, la rottura fosse inevitabile: una volta portata la sua logica argomentativa all'estremo del supra-Camões, il poeta doveva necessariamente rendersi conto del fatto che non vi fossero più le condizioni per una simile convivenza.²⁴⁵ Per quanto una simile lettura riesca a sintetizzare in maniera efficace la lontananza, in un certo senso, a priori tra il saudosismo e Pessoa, gli eventi non si svolsero esattamente in questo modo: sarebbe troppo semplice pensare che egli si sia limitato a trarre le logiche conseguenze di un disaccordo. L'attacco contro il gruppo di Porto non venne condotto da Pessoa in maniera diretta, frontale: in una certa misura, si potrebbe affermare che esso fu inconsapevole, o perlomeno che sorse in maniera spontanea da un lato approfondendo le contraddizioni esistenti nella poetica espressa negli articoli per *A Águia*, dall'altro sviluppando una maniera più autentica di intendere il gesto poetico. A rappresentare simbolicamente l'innesto di questo complicato processo vi è una lettera del 22 gennaio 1913 diretta a Jaime Cortesão,²⁴⁶ poeta che aveva avuto modo di lodare negli articoli pubblicati nei mesi precedenti. Come si è già avuto modo di indicare,²⁴⁷ la missiva è interessante per il suo confermare la giustezza delle analisi svolte negli articoli da poco pubblicati, in particolare poiché ribadisce la superiorità della poesia portoghese contemporanea in quanto capace di equilibrare la poesia della Natura e quella dello Spirito. Subito dopo aver espresso nuovamente questo concetto, Pessoa afferma:

Mas houve uma coisa que ali não disse, não de propósito, mas porque me escapou naquela primeira análise do assunto. É que há um terceiro elemento, e nesse ainda a nossa nova poesia é pecadora: é a *construção*, aquilo a que se pode chamar a *organicidade* de um poema, aquilo que nos dá, ao lê-lo, a impressão que ele é um todo vivo, um todo *composto de partes*, e não

245 Seabra, *O heterotexto pessoano*, 143.

246 Sarebbe possibile scegliere come esemplificativi altri momenti, tanto precedenti quanto successivi rispetto a questa lettera, i quali appariranno nel corso dell'analisi. La decisione di considerare questa missiva come centro nevralgico si rivelerà chiara solo alla fine di questa disamina, quando sarà lo stesso Pessoa a rievocarla.

247 Cfr. *Supra*, 59.

simplesmente *partes comendo um todo*. – Ora de onde vem a *construção*? – Isto é, de que qualidades nasce?²⁴⁸

Stando al parere di Pessoa il principio della costruzione deriva da un dinamismo capace di superare la staticità del sentire tanto la natura quanto lo spirito, il contemplare e il contemplarsi. Tale spunto consente al poeta di instaurare un'ennesima tripartizione²⁴⁹ fra i diversi modi di intendere questo movimento. Può darsi un dinamismo dallo spirito verso il mondo esterno, o del secondo verso il primo: nel primo caso si ha un impulso eroico, nel secondo religioso. Superiore a entrambi è l'impulso costruttivo puro il quale, «sempre com um certo grado de consciência, ainda que inspiradamente, ajusta o interior ao exterior, o detalhe ao todo. Este, que é realmente sintético dos outros, é de espécie e origem diversa».²⁵⁰ Pessoa non offre alcun chiarimento circa la natura della fonte del dinamismo superiore e, come in altri casi, si limita a offrire esemplificazioni: se il primo caratterizza l'epica guerriera e il secondo è incarnato da Milton, il terzo, chiaramente, non può che essere proprio del vertice della poesia mondiale, vale a dire Shakespeare.

Non sarebbe corretto fare a Pessoa una colpa di questa sua – ennesima – cripticità: la lettera era stata concepita come uno studio e al contempo un elogio dell'individualità poetica del destinatario, non come una riflessione teorica di ampio respiro. La conclusione della missiva contiene difatti un autosvilimento ironico: Pessoa, scusandosi con l'amico, definisce la sua mano stanca e il suo spirito sconnesso, la sua analisi confusa e tortuosa, arrivando a valutare la sua critica indegna tanto dell'individualità di Cortesão quanto delle «horas normais do meu raciocínio».²⁵¹ Simili formule di circostanza si riveleranno tipiche del poeta: Pessoa era solito infarcire le sue lettere di richieste di perdono per via della confusione dei suoi pensieri, adducendo talvolta la giustificazione della fretta o l'attenuante dell'aver voluto scrivere di getto e senza rileggere o correggere, tradendo non una vera confusione concettuale, bensì la paura di cristallizzare il suo pensiero eternamente *in fieri*.²⁵² Dietro alla serie di espressioni presente in questa lettera a Cortesão si nasconde un tarlo che ha iniziato lentamente a rodere lo spirito del poeta. In poche righe egli ha difatti posto le basi per uno stravolgimento della poetica che stava faticosamente definendo in quel periodo: i principi del dinamismo e della costruzione, in questa lettera identificati ma in realtà rispondenti a esigenze diverse e non del tutto sovrapponibili, rappresentano il fulcro su cui far agire la leva che solleva – e frantuma – *A nova poesia portuguesa*, permettendo così che quanto capace di sopravvivere alla distruzione possa essere riordinato attraverso le nuove regole.

248 Pessoa a Cortesão, Lisbona, 22 gennaio 1913, in Fernando Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 73.

249 Si ricordi che si tratta della figura argomentativa predominante negli articoli per A Águia.

250 *Ibid.*

251 *Ibid.*, 76.

252 Come ha notato correttamente la Silva, si tratta di una finzione reiterata da parte di Pessoa, la quale cela al contrario la sua cura maniacale che il poeta dedicava alla sua corrispondenza. Silva, *Realidade e ficção*, 32.

Si torni per un momento agli articoli del 1912, in particolare ad *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*. Come si è avuto modo di analizzare, a giudizio di Pessoa lo studio psicologico rappresenta la maniera per comprendere un fenomeno letterario «em si, directamente, como produto de alma ou almas».²⁵³ Nello specifico, egli ritiene un'analisi psicologica esaustiva quando capace di analizzare al contempo l'estetica, la metafisica e la sociologia di una data corrente letteraria. Circa l'uso del concetto di estetica, Pessoa si affretta a precisare che «por isto se não quer dizer as suas teorias de arte (essas pertencem, como parte da sua teoria das coisas, à sua metafísica), mas o seu modo de ser literário, a sua alma literária».²⁵⁴ La differenza tra le due cose, stando a questa definizione, parrebbe non essere così netta: quando però Pessoa passa all'analisi effettiva dell'estetica, introducendo le già citate categorie di vaghezza, sottigliezza e complessità da un lato, nitidezza, plasticità e immaginazione dall'altro, la questione si rivela più chiara. Se l'estetica, in base a quanto affermato in precedenza, altro non sarebbe che l'analisi del livello di soggettività e oggettività presente all'interno di un fenomeno poetico, ovverosia, se essa rappresenta lo sguardo rivolto al modo in cui il soggetto si relaziona a se stesso e al mondo, allora si può affermare senza timore di forzature che l'uso pessoano del concetto di estetica risente di un'influenza, in un certo senso, kantiana. Oggetto dell'estetica è sì il modo in cui viene inteso l'atto poetico, ma più precisamente si rivela essere il modo in cui viene intesa la sensazione: per dimostrarlo è sufficiente ricapitolare brevemente le caratteristiche dei sei elementi che Pessoa individua. Vaga è quell'espressione che ha l'indefinito per oggetto; sottile è l'ideazione che traduce una sensazione semplice in un'espressione più dettagliata – e si ricordi che il dettaglio altro non rappresenta che elementi interni alla sensazione stessa, ovverosia altre sensazioni: si tratta di un elemento fondamentale, come si vedrà a proposito del sensazionismo –; complessa, infine, è l'ideazione che traduce una sensazione semplice in un'espressione nuova, donandole un nuovo senso. La poesia oggettiva, d'altro canto, non si definisce attraverso un'intenzionalità differente: tralasciando l'epigrammaticità, la quale pure potrebbe rientrare in questo discorso senza forzare eccessivamente il testo, si ha da un lato la plasticità, vale a dire la fissazione espressiva della sensazione in quanto exteriorità, dall'altro l'immaginazione, cioè il saper pensare per immagini. All'importanza della poesia oggettiva nella teoria delle sensazioni pessoana, del resto, era stato fatto cenno già da Fernando Guimarães.²⁵⁵

Il primato della sensazione, per quanto avvertibile in controluce già nelle analisi del 1912, non venne da Pessoa tematizzato a sufficienza negli articoli per *A Águia*: non è infatti chiaro in

253 Pessoa, *Crítica*, 36.

254 *Ibid.*, 39.

255 Fernando Guimarães, "A geração de Fernando Pessoa e o Simbolismo", in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* (Porto: Brasília editora, 1978), 251.

quale modo, al netto dell'argomentazione pessoana, poesia soggettiva e oggettiva possano legarsi nella nuova poesia portoghese, ovverosia, in quale terreno possano fecondamente incontrarsi. Le categorie che pure individua, vale a dire, non derivano da un unico principio, proprietà la quale donerebbe maggior coerenza all'argomento, il che fa sì che l'intero impianto si riveli astratto. Deve esserci qualcosa di ancor più fondamentale se la poesia soggettiva e quella oggettiva, dell'anima e della natura, rivelano la loro reciproca porosità e questo *quid* è appunto la sensazione. È alla luce di questa problematica che occorre leggere la carta di Pessoa a Jaime Cortesão. Ciò che supera – o, per meglio dire, che fonda – la distinzione tra poesia oggettiva e soggettiva è quello che Pessoa chiama dinamismo, ovverosia il movimento che lega la maniera di percepire Natura e Spirito in un'unità artistica superiore. Che il principio di costruzione, ovverosia la capacità di creare un componimento poetico organico, sia intrinsecamente legato al sentire nelle due maniere solo in apparenza antitetiche è un concetto che traspare chiaramente dalla lettera, come è possibile avvertire dalla definizione poco sopra riportata dell'impulso costruttivo puro.

L'espressione più lucida dell'importanza de *A nova poesia portuguesa* nell'economia dell'estetica pessoana è offerta quasi di sfuggita da José Gil: secondo il suo parere, è proprio nel terzo articolo della serie che è possibile riscontrare gli elementi essenziali dell'estetica che Pessoa avrebbe sviluppato negli anni a seguire. In esso è infatti presente un'attenzione mirata al tema della sensazione, la preoccupazione per l'intensificazione dell'emozione e per l'interazione tra idea e sensazione. La tonalità attraverso la quale il poeta modula i temi dell'ideazione sottile e di quella complessa altro non rappresenterebbe il corrispettivo di quel che testi posteriori, in maniera più esplicita, definiscono processi di analisi delle sensazioni. L'ideazione complessa, prosegue il critico, permette quell'intellettualizzazione dell'emozione e l'estrinsecarsi della riflessione della coscienza sulla sensazione e su se stessa che avrebbe costituito il perno dell'estetica sensazionista: già nel 1912 Pessoa ragiona in termini di allargamento dello spazio della sensazioni, sensibilizzazione dell'idea e riduzione dell'oggetto all'emozione che la sua immagine suscita.²⁵⁶ Una simile tesi era in parte presente già in Gaspar Simões: gli articoli per *A Águia*, sostiene, permettono che si indovini la direzione della sua produzione poetica successiva. Simões è convinto che le idee sulla poesia lì espresse contengano la dottrina estetica degli anni a venire, sebbene intenda ciò come un che di paradossale e questa considerazione si vada a inserire, come già ricordato, all'interno di una teoria secondo la quale l'adesione a *Renascença Portuguesa* fu parte di un sostanziale equivoco.²⁵⁷ L'intuizione di Gil è corretta: è anche alla luce di essa che si ritiene possibile affermare che non occorre aspettare l'avvento del sensazionismo per individuare quella che rimarrà sempre la vertenza

256 Cfr. Gil, *Metafísica das Sensações*, 95-96.

257 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 153.

estetica fondamentale pessoana: il primato della sensazione, il quale dunque, sebbene soffocato dall'impianto ternario degli articoli per *A Águia*, è già presente nel 1912 e nel 1913. Quanto affermato da Ana Hatherly in uno studio pionieristico del sensazionismo, vale a dire che l'intersezionismo rappresenti la prima forma conosciuta della teoria delle sensazioni pessoana,²⁵⁸ deve quindi essere considerato impreciso: già a partire dal terzo articolo de *A nova poesia portuguesa* Pessoa si rivela interessato a questo tema.²⁵⁹ Si rafforzi ulteriormente questa posizione: quelle categorie che Pessoa ne *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* aveva individuato, astratte se considerate come deducibili a priori dal principio estetico, saranno in maniera originale reinterpretate e reinserite in una più complessa teoria della sensazione e, attraverso di essa, del fenomeno poetico *tout court*. Che *A nova poesia portuguesa* rappresenti non tanto una giustificazione del *saudosismo* quanto l'annuncio di Orpheu è un'opinione che ha accompagnato i primissimi anni della ricezione dei testi teorici pessoani, cominciando da Simões²⁶⁰ e arrivando a Crespo.²⁶¹ Una simile tesi può essere in parte accolta, purché si superi l'opposizione in essa contenuta. Quella che in ogni caso rimane un'esaltazione del *saudosismo*, per quanto problematica e in più di un senso pretestuosa, diventa premessa per la creazione di uno spazio poetico autonomo. Il cammino per arrivare a *Orpheu*, però, non è così diretto come i due critici sembrano suggerire: risulta quindi necessario analizzarne le numerose tappe intermedie.

Come si è avuto modo di mostrare, l'abbandono del gruppo di *Renascença Portuguesa* era stato da Pessoa abilmente preparato nel corso degli stessi articoli in cui pure ne esaltava i meriti. Non possono esservi dubbi circa un'eventuale pretestuosità o cattiva coscienza nella glorificazione della nuova poesia portoghese, nella misura in cui sostenere una posizione del genere significherebbe contraddire riferimenti testuali espliciti addirittura coevi alla stagione degli -ismi.²⁶² Rimanendo però nel periodo in esame, si consideri una pagina del diario del 1913 scritta un mese prima di comporre *Pauis*. Qui si legge dell'irritazione provata da Pessoa per via delle opinioni espresse da tale Carlos de Sousa, cioè «por ele estar a estrangeirar, desdenhando, por português, do cartaz da Liga Naval sobre Defesa Nacional. — Uma visão de quanto com que a R[enascença]

258 Ana Hatherly, "O cubo das sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caeiro", in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* (Porto: Brasília editora, 1978), 62.

259 Il congresso nel quale la Hatherly lesse la sua presentazione venne tenuto il 1 Aprile 1978: sebbene in quell'anno gli articoli di *A nova poesia portuguesa* fossero sicuramente conosciuti, non altrettanto può essere detto della citata lettera a Jaime Cortesão. Essa venne pubblicata dallo stesso destinatario nel 1960 assieme ad alcune sue poesie scelte, ma solo nel 1980 venne inclusa in una raccolta di testi pessoani, vale a dire nei *Textos de crítica e de intervenção*. Senza questo testo, si ritiene, non è possibile comprendere pienamente l'esistenza di una teoria della sensazione in Pessoa già nel 1912.

260 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 161.

261 Crespo, *Vita plurale*, 76.

262 Pessoa non avrebbe cioè mancato di lodare l'opera di Pascoaes ancora nel 1915 e nel 1916, sebbene ritenesse la poesia saudosista inferiore alla propria, in diversi luoghi che si avrà modo di analizzare.

P[ortuguesa] tem de lutar para erguer isto».²⁶³ Ciò però non toglie che, allo stesso tempo, Pessoa seppe piantare alcuni semi tanto nel suo animo quanto soprattutto nella sua produzione scritta pubblica e privata i quali, una volta germogliati, avrebbero permesso di intraprendere un cammino differente, seppur non antitetico. Un primissimo esempio può essere riscontrato in una delle tante lettere del 1912 inviate ad Álvaro Pinto, nel pieno della stesura de *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*. La prima parte della breve missiva è dedicata alla spiegazione della miglior forma di pubblicazione dei capitoli I, II, e III dell'articolo: la cura quasi maniacale del poeta anche per aspetti secondari come, per esempio, le implicazioni di una possibile scomposizione in diversi numeri della rivista, testimonia se non la sincerità pessoana rispetto al contenuto di verità dei suoi scritti, perlomeno la dedizione e l'interesse che infuse negli stessi. Le ultime righe della lettera rappresentano l'elemento più rilevante ai fini della presente indagine:

Remorei o final do primeiro artigo. Pensei-o, e ao passá-lo a limpo, contra-raciocinei. Tornei a escrevê-lo e tornei a contrapensá-lo, Cheguei finalmente aos raciocínios que finalmente foram. Creio que façam justiça, de algum modo, à *Renascença*. Os outros também a faziam, mas faziam-no errando, o que, para mim, é não a fazer.²⁶⁴

Vi è un elemento ambiguo in una conclusione del genere: quel che Pessoa sta implicitamente affermando è che egli avesse messo per iscritto nelle sue bozze per il primo articolo dei ragionamenti contrari a quelli che avrebbe poi scelto, i quali però erano ugualmente in grado di celebrare *Renascença* e i poeti attorno Pascoaes. Può perciò sorgere un sospetto: chi o cosa può assicurare Álvaro Pinto che i capitoli appena inviati per l'articolo successivo, e per estensione anche gli altri testi, non siano anch'essi frutto di un ragionamento sbagliato se anche un pensiero opposto a quello, per così dire, corretto può comunque portare a una difesa della corrente poetica?²⁶⁵ La faccenda si complica se si considera inoltre che per 'fine del primo articolo' Pessoa qui intende, come si può evincere dal resto della lettera, il capitolo III di *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, vale a dire la sezione in cui viene spiegata la compenetrazione di poesia soggettiva e oggettiva nella nuova poesia portoghese. Non è quindi casuale il problema ricordato in precedenza a proposito degli opposti giudizi di valore espressi su Hugo proprio in quella sede e in

263 Pessoa, *Páginas íntimas*, 39.

264 Pessoa a Pinto, Lisbona, 29 agosto 1912, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 43.

265 In diversi testi Pessoa insiste sull'indifferenza rispetto al contenuto di verità di un testo, focalizzandosi piuttosto sulla capacità argomentativa in sé. Si pensi alla già citata lettera a un monarchico, ma anche a considerazioni come la seguente: «Reconhecendo que todas as doutrinas são defensáveis, e que valem, não por o que valem, senão pela valia do defensor, concentrar-nos-emos mais na literatura das defensivas do que no assunto delas. Faremos contos intelectuais onde, pelo primeiro e imprudente impulso, faríamos estudos científicos. Ser-nos-á indiferente a verdade da ideia: em si mesma; não é mais que a matéria para um belo argumento, para as elegâncias e as astúcias da subtileza». Pessoa, *Páginas íntimas*, 74.

testi dal tenore decisamente meno positivo.²⁶⁶ Da questo ragionamento, per quanto criptico, congetturale e basato su quello che la lettera non dice espressamente ma che si limita invece a suggerire, si può inferire un elemento: Pessoa è nel 1912 in grado di condurre ragionamenti opposti per arrivare allo stesso risultato. Si prenda questo elemento come un primo indizio, al quale andranno ad affiancarsene altri due.

Il 26 dicembre 1912 è da poco uscito il numero 12 di *A Águia*, contenente la parte finale de *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*. Pessoa sta scrivendo un non meglio precisato testo in difesa di *Renascença Portuguesa*, come avrebbe comunicato ad Álvaro Pinto tre giorni dopo,²⁶⁷ la cui importanza è indirettamente confermata dal fatto che anche Sá-Carneiro chieda notizie in merito in diverse occasioni.²⁶⁸ Nella data appena riferita, però, viene spedita una lettera del tutto particolare alla «Poetry society», della quale lo stesso Pessoa non conosce granché: è anche per avere ragguagli sul suo preciso campo d'azione che si mette in contatto con essa. Quella che il poeta dichiara essere la principale intenzione che lo ha spinto a scrivere è l'essere informato circa le correnti esistenti nella poesia inglese contemporanea. Egli si affretta però ad aggiungere una serie di considerazioni di interesse capitale, della quale due passaggi in particolare meritano di essere enfatizzati. Il primo, nel quale Pessoa cerca di pubblicizzare anche all'estero la nuova poesia portoghese, recita quanto segue:

Having come thus far, I may venture so much further as to explain that the poetic movement referred to as occurring at present in Portugal dates, in its actual form, from 1898, more or less, and has produced among a great amount of poetry of a quality extraordinarily high and astonishingly *new* – albeit without resemblance to such troubled modernities as the symbolist and post-symbolist movements –, two works, written by the same poet, of which one, a poem which is difficult to describe outside stating that its form is dramatic, its substance lyric and its periphery (so to speak) apocalyptically satiric, is one of the very highest works of the nineteenth century, and the other, a lyric – or, better, an ode – has no parallel in modern poetry except Wordsworth's great *Ode*.²⁶⁹

Le opere alle quali Pessoa si riferisce sono con ogni probabilità, stando a descrizioni molto simili presenti negli articoli del 1912, *Pátria e Oração à Luz* di Junqueiro. È sì curioso che egli scelga un'opera non rientrante nei limiti temporali appena proposti – *Pátria* è del 1896 –, ma a destare autentico stupore è l'assenza di Pascoaes e del suo *Vida Etérea*. Una simile omissione non può non destare più di un sospetto circa una ipotetica volontà pessoana di emancipazione

²⁶⁶ Cfr. *supra*, 56-58.

²⁶⁷ L'esistenza di questo testo, o perlomeno l'intenzione di volerlo scrivere e pubblicare in seguito su *A Águia*, è confermata da due lettere a Pinto del 30 novembre e del 31 dicembre del 1912. Cfr. Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 53, 65. Per una ricostruzione puntuale della vicenda, Cfr. Silva, *Realidade e ficção*, 194-195.

²⁶⁸ Nello specifico, Sá-Carneiro chiede se vi siano novità sulla sua stesura il 20 e il 28 ottobre. Cfr. Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 12, 15.

²⁶⁹ Pessoa alla Poetry Society, Lisbona, 26 dicembre 1912, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 59-60.

dall'ingombrante figura del più celebre poeta del momento. Del resto, pochissimi giorni dopo aver scritto questa lettera, Pessoa avrebbe parlato a Sá-Carneiro di Pascoaes in termini non elogiativi che l'amico ha cura di citare testualmente: «ainda assim eu não trocaria o que em mim causa este sofrimento pela felicidade de entusiasmo que têm homens como o Pascoais. Isto que ambos sentimos – é do artista em “nós” (?) misteriosamente. Os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoais, sofrem de *pouca arte*».²⁷⁰ Un simile atteggiamento sarebbe poco comprensibile in un critico di poesia: la cosa straordinaria della lettera alla *Poetry Society*, infatti, è che Pessoa attraverso di essa voglia accreditarsi esclusivamente come poeta. Solo attraverso una parziale astrazione dai propri articoli e dal proprio ruolo egli può scrivere quanto segue:

The state of mind what is high and poetic in contemporary Portuguese souls being precisely similar to the Elizabethan state of mind (for reasons which only a very extensive sociological disquisition could render evident), it is clear that a contemporary Portuguese, not altogether a foreigner to more than the vestibule of the house of the Muses, who should possess in equal degree the English and the Portuguese languages, will, naturally, spontaneously and unforcedly, lapse, if he writes in English, into a style not very far removed from the Elizabethan, though, of course, with certain marked and essential differences. I am, as far as I can confess, in this position, and, should you be in any way interested in having at your critical disposal the only tolerably sure element for an appreciation, not of the nature, but of the intensity and the quality of the contemporary poetic movement in Portugal, I could submit to you (not in any way for publishing, but for your personal appreciation) such English poems I may have written as can be more aptly held to be representative in the way mentioned.²⁷¹

Questa lettera è un piccolo gioiello di ironia pessoana, una testimonianza del suo continuo intersecare piani che il suo lettore non può avere presente nonché, incidentalmente, della sua cronica incapacità di pubblicizzarsi nella forma più opportuna.²⁷² La perifrasi che con falsa modestia Pessoa usa, vale a dire il suo definirsi come ‘portoghese contemporaneo non completamente estraneo al vestibolo della casa delle Muse’ anziché, più semplicemente, ‘poeta’, può far sorridere, così come il suo insistere – anche in altre parti della lettera – nel voler inviare i suoi componimenti poetici ma non col fine di essere pubblicati. È però un altro l'elemento chiave per un'adeguata comprensione di questo brano: Pessoa ha scritto una lettera utilizzando concetti presi a prestito da *A nova poesia portuguesa* fingendo al contempo che quegli articoli non esistessero, rendendo di fatto il suo discorso completamente inintelligibile. Per quanto sia vero che la lettera mirasse

270 Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, Parigi, 7 gennaio 1913, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 29.

271 Pessoa alla Poetry Society, Lisbona, 26 dicembre 1912, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 60-61.

272 Di questa incapacità Pessoa era consapevole, come mostra l'esordio di un celebre testo non datato, ma comunque riconducibile all'ultima fase della produzione pessoana: «Sucede que tenho precisamente aquelas qualidades que são negativas para fins de influir, de qualquer modo que seja, na generalidade de um ambiente social». Pessoa, *Páginas íntimas*, 74.

principalmente a un ipotetico debutto come poeta di lingua inglese, il che potrebbe indurre a pensare che ogni menzogna o inesattezza presente sia appena un mezzo per raggiungere un simile fine, Pessoa sta qui facendo finta che non esistano i suoi articoli, ovvero sta annullando la sua dimensione di critico letterario. Allo stesso tempo, egli paventa un'analisi sociologica futura, che ha in realtà scritto mesi prima e che proprio in quei giorni stava uscendo su *A Águia*, la quale potrebbe rendere le sue parole più chiare. In altre parole, Pessoa si sta coscientemente sdoppiando in due persone distinte. Merita di essere sottolineato il fatto che quella con minor grado di esistenza negli angusti limiti della lettera sia proprio quella ad avere fuori di essa, per così dire, uno statuto ontologico maggiore, vale a dire il Pessoa critico. Il Pessoa poeta inglese ignora addirittura la sua esistenza, eppure ne invoca la necessità.

La finezza di questa lettera – che, occorre ripetere, non poteva esser colta da un destinatario totalmente all'oscuro del sottotesto – non si esaurisce però qui. C'è una domanda implicita all'inizio della missiva, la quale grosso modo recita: Perché la poesia elisabettiana e la nuova poesia portoghese sono così simili? Quali implicazioni un'analisi sociologica del genere porterebbe con sé? La risposta è stata formulata ben prima della domanda, per cui è sufficiente tornare agli articoli de *A nova poesia portuguesa* per trarre le conseguenze della definizione pessoana della sua poesia. Da un lato vi è Shakespeare come apice della poesia elisabettiana, dall'altro vi è Junqueiro, al quale è possibile affiancare Pascoaes, a rappresentare la nuova poesia portoghese, l'alba del nuovo rinascimento. Dalle analisi dei precedenti articoli si ricava l'idea che questo secondo vertice sia provvisorio, nell'attesa della venuta del supra-Camões, superiore per qualità allo stesso Shakespeare. Pessoa nella lettera è un poeta – ma vuole probabilmente far intendere: l'unico poeta – il quale, alla luce dell'affinità tra le due epoche, se scrivesse in inglese utilizzerebbe uno stile non dissimile da quello shakespeariano. Si dà il caso che Pessoa abbia effettivamente scritto poesie di un simile tenore, ed esse si trasformano in esemplificazione non della poesia inglese, bensì dello spirito della poesia portoghese. Per quanto possa sembrare assurdo, ed è difficile che tale non sia sembrato al suo interlocutore, Pessoa come esempio di poesia portoghese sceglie infatti alcuni tra i suoi componimenti inglesi. Ciò si spiega soltanto alla luce dell'equivalenza del periodo shakespeariano con quello portoghese. Occorre a questo punto chiedersi cosa accadrebbe se questo poeta utilizzasse la lingua portoghese. Non si tratta di un caso ipotetico: Pessoa si sta proponendo come poeta che conosce in egual grado le due lingue, non come poeta portoghese che scrive in inglese. Sarebbe perciò più che naturale per un lettore ignaro dell'effettiva situazione credere che il mittente della lettera sappia anche versificare nella propria lingua madre. Qualora quindi, sempre in via ipotetica, questo poeta bilingue scrivesse – o avesse già scritto – componimenti in portoghese, alla luce de *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada* diventerebbe un serissimo candidato al ruolo

di Supra-Camões. Ciò indirettamente conferma la – pur problematica – sincerità degli articoli per *A Águia*: quella del sommo poeta a venire non vuole essere soltanto un'allegoria o una profezia, quanto piuttosto un progetto di vita.²⁷³

Alcuni piccoli dettagli della lettera sono utili per puntellare la giustezza del ragionamento, in parte simili a quelli già ravvisati nella citata lettera a Jaime Cortesão. Arrivato a un terzo della lettera, Pessoa chiede scusa della noia che ha fino a quel momento procurato al suo lettore, come se non sapesse che la parte più cospicua della missiva per estensione e importanza, della quale fanno parte i due estratti citati, debba ancora venire: è come se volesse chiedere permesso per un ulteriore disturbo che sta per arrecare, schernendosi in anticipo relativamente al contenuto che apporterà.²⁷⁴ Subito dopo aver esaltato Junqueiro, si affretta ad aggiungere:

This may seem to you a clam and harmless species of insanity; but you will excuse the impertinence of all this explanation, considering that it is the irrepressible outburst of a man whose country, though at present standing foremost in the foremost activity of the mind (though perhaps in nothing else), is, constantly, not only ignored, which were tolerable, but insulted and insultingly understood by the totality of such people as constitute international literary, and other, opinion. I cannot expect you to attribute to anything but to enthusiasm and to a kind of literary Jingoism the position stated as being that of the two work mentioned above. But I can do no more than do no more.²⁷⁵

Anche in questo caso Pessoa problematizza quanto poco prima affermato: da un lato basa le sue lodi su un'analisi sociologica che non esiste, dall'altro le spiega attraverso una pazzia inoffensiva e un patriottismo che spera il suo interlocutore possa giustificare considerando il discredito di cui gode la sua nazione. Pessoa non può non aver messo in conto che una simile chiave di lettura, una volta enunciata, rischi di estendersi fino alla fine della lettera, informando di sé anche l'autoesaltazione che propone immediatamente a seguire. Si è, vale a dire, in presenza di un ulteriore forma di distanziamento ironico da quanto arditamente professato. Qualora il suo lettore non avesse compiuto quest'operazione, Pessoa va in suo aiuto alla fine della lettera, con una terza fuga dalla lettera: «I hope that comprehension of my motives will enable you to excuse the extremely unconventional character and length of this letter, and that you will take into account an

273 Ciò comporta dissentire dall'opinione di Manuela Parreira da Silva, secondo cui il pronostico pessoano dell'avvento di un supra-Camões, le sue analisi psicologiche e sociologiche, rivelano inequivocabilmente una militanza pessoana nel gruppo di Renascença che si esercita appena nel sogno. La studiosa afferma ciò alla luce della complicazione dei rapporti con Álvaro Pinto così come emerge nell'epistolario attorno al 1913, come si avrà modo di analizzare più avanti: tralasciando la discutibilità di una simile ipotesi a livello filologico, non se ne coglie in ogni caso il valore probante, né a maggior ragione una sua fantomatica inequivocabilità. Cfr. Silva, *Realidade e ficção*, 200.

274 «Another purpose, of the “last but not the least” type, which impels me to be now on the fourth page of troubling you [...]». Pessoa alla Poetry Society, Lisbona, 26 dicembre 1912, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 59.

275 Ibid., 60.

inevitable Southern volubility in assisting this letter not to end where it should».²⁷⁶ Nella sua cripticità, Pessoa paradossalmente non potrebbe essere più esplicito di così. Egli si rende conto della bizzarra natura della sua lettera, ma soprattutto capisce di aver detto troppo, di non aver saputo cogliere il momento giusto per terminare il suo discorso: un'evenienza, si potrebbe chiosare, piuttosto insolita in una lettera, la quale si presuppone possa essere riscritta prima di essere inviata. Pessoa, come accade nella lettera a Jaime Cortesão, avverte di aver condotto i suoi stessi argomenti – la sua concezione della nuova poesia portoghese ma anche la sua relazione con essa – oltre la soglia entro la quale si illudeva di averli rinchiusi. Le perplessità, le titubanze, le repentine prese di distanza rispetto a quanto appena proferito, ma anche una certa predilezione per l'oscurità fine a se stessa («But i can do no more than do no more»), sono spie del rapporto controverso che la poetica pessoana intrattiene con se stessa, ma anche di una distanza di secondo grado, quella tra un Pessoa poeta presente nella lettera ma assente – o perlomeno nascosto – nella realtà e un Pessoa critico, invitato di pietra nella lettera ma reale nel mondo portoghese. Dopo la lettera ad Álvaro Pinto, si prenda questa lettera come seconda spia.

Il terzo e ultimo indizio non è datato, ma è forse il più affascinante. Si tratta della bozza di una lettera non firmata a Boavida Portugal. Per la sua importanza – nonché, secondariamente, per il fatto di non essere stata, a quanto è dato sapere, analizzata a sufficienza – si ritiene opportuno riportarla integralmente, utilizzando le convenzioni suggerite dall'edizione critica:²⁷⁷

Permita-me V. Exa. que um desconhecido, um à-margem faça algumas considerações ociosas sobre o inquérito literário que o seu jornal tem vindo publicando. O acolhimento que tem dispensado a individualidades fora de destaque – acolhimento que louvo e de que ma valho – deume audácia para preparar este escrito com esperanças de o ver publicado.

Entrarei *d'emblee* no assunto.

Num inquérito à nossa vida literária há a estudar:

1.º – o meio social em que esse movimento literário se dá;

2.º – o meio europeu literário com que esse movimento está em relação;

3.º – o meio literário passado, nacional e estrangeiro, que serve de *tradição* ao movimento literário.

Encaremos o problemas sob estes três necessários aspectos.

1.º – É facil constatar – ao contrario do que parece afirmar, em seus vários, posto que poucos, artigos o instituidor do super-Camões – que toda a grande literatura está em estreita relação, interpretativa e reflectidora, com o meio em que se vive. A que se apoia (1) ou no estrangeiro, (2) ou no passado, (3) ou no (suposto) futuro, mostra simplesmente, da parte dos seus cultores, ou uma inadaptação ao meio – o que é um estigma de degenerescência – ou uma não-interpretção dele, falência subconsciente –, o que representa um isolamento individual ou colectivo dos poetas – o que, em última análise, vem a dar na mesma inadaptação ao meio. O período da

²⁷⁶ Ibid., 61.

²⁷⁷ Vale a dire: si usa [...] in luogo di una parola illeggibile e □ di uno spazio bianco lasciato dall'autore.

Renascença Inglesa – isabelino como lhe chama um crítico de *A Águia* – tem uma literatura de todo o ponto característica do tempo. O século 18 tem uma literatura fraca porque, ao passo que a descrença religiosa era superficial, e a crença ainda enraizada nas almas [...] e [...] descrenças e anti-religiosidade. O romantismo, menos que a R. mas superior ao século 18, □

A literatura da «aspiração» do *futuro*, é inferior sempre, porque é desligada do sentimento da realidade. Isto verifica-se muito bem na obra de um poeta só: Teixeira de Pascoaes. Quando ele era poeta puramente do presente, interpretando o espírito da sua raça, produziu a *Vida Etérea*, que contém a, realmente insuperável, *Elegia*. O sonhador do *saudosismo* e futuros brumosos (*sejam esses certos ou não* – o que importa é que para ele não são realidades) não nos dá mais que as complexas falências do *Maranus* e *Regresso ao Paraíso*.²⁷⁸

È possibile inquadrare temporalmente la lettera con relativa sicurezza: L'inchiesta di Boavida Portugal è stata pubblicata nelle colonne del quotidiano *República* tra settembre e dicembre del 1912: Pessoa fa riferimento all'inchiesta come attualmente in corso, per cui non può che situarsi all'interno di tale intervallo. Individuare un riferimento più preciso pare però più complicato, per quanto si ritenga opportuno suggerire due ipotesi. La prima prevede di porre l'inedito in prossimità con la lettera effettivamente spedita al direttore di *República*, ovverosia in prossimità 21 settembre, dando così risalto agli evidenti legami tematici; la seconda, si ritiene meno probabile, suggerisce una collocazione nei dintorni di dicembre dello stesso anno, periodo in cui, anche alla luce delle lettere precedentemente citate, il distacco da Pascoaes aveva iniziato ad acquisire un certo peso nella mente di Pessoa. Di questa lettera occorre segnalare almeno tre elementi: il fine, il contenuto e il mittente.

L'obiettivo più immediato è stato senz'altro la volontà di pubblicizzare le posizioni espresse su *A Águia*: l'unico critico ad aver fatto riferimento agli articoli di Pessoa fino a quel momento, proprio rispondendo all'inchiesta di Boavida Portugal, fu Adolfo Coelho. La replica di Hernani Cidade venne scritta con ogni probabilità in un momento posteriore a questa bozza. Tale necessità giustificerebbe maggiormente una datazione nei dintorni di dicembre, nella misura in cui ancora a settembre il poeta poteva, forse, ancora sperare in una ricezione del suo scritto.²⁷⁹ La cosa notevole, però, è che Pessoa intenda far parlare del proprio articolo non attraverso una difesa dello stesso, bensì criticandolo. Ecco quindi che il mittente della lettera definisce se stesso uno sconosciuto, un *à margem* – espressione inusuale se utilizzata come soggetto e che forse può essere resa con *'outsider'* –; in ogni caso, a scrivere non è Pessoa. Si tratta di un elemento che è fondamentale segnalare: se si escludono due lettere firmate da C. R. Anon del 1905 e del 1906 – la prima delle quali è celebre per l'uso da parte dell'autore dell'espressione «To us, Englishmen, of all the man the

278 Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 66-67.

279 L'argomento però può anche essere ribaltato: Pessoa potrebbe aver pensato di scrivere la lettera il prima possibile proprio per creare, anticipandolo, un dibattito attorno ai suoi scritti.

most egotistic»²⁸⁰ – questa bozza rappresenta forse il primo chiaro distacco di Pessoa da se stesso e al contempo una reazione a qualcos'altro da lui scritto in precedenza. Sembra quasi di assistere a una delle tante prese di posizione di Campos contro testi pubblicati dall'ortonimo, sebbene con ciò non si voglia assolutamente suggerire l'idea che a (non) firmare la missiva sia stato una sorta di *Ur-Campos*.²⁸¹

Come nella lettera alla *Poetry society*, è in atto una distinzione tra il Pessoa de *A Águia* e il mittente. Se nel caso precedentemente analizzato il primo viene evocato in contrasto con la sua assenza nel testo, qui viene espressamente posto in causa. Si assiste però anche in questa lettera a una mistificazione doppia, per quanto con ogni probabilità involontaria: da un lato a scrivere è uno sconosciuto, dall'altro la distanza dal Pessoa critico è tale che egli pare quasi dividersi ulteriormente in due persone distinte. Il mittente infatti fa prima riferimento a colui che ha istituito il *Supra-Camões* per poi, poche righe dopo, accennare a un critico de *A Águia*: l'utilizzo in questa seconda occorrenza dell'articolo indeterminativo lascia supporre che il riferimento sia a due persone diverse. È vero che la lettera rappresenta soltanto una bozza, ma si ritiene questo refuso sintomatico della volontà del mittente di non identificarsi nell'autore degli articoli che sta criticando – autore il quale, curiosamente proprio come Adolfo Coelho, egli non si degna neanche di nominare.

La vicinanza di questa missiva con *A nova poesia portuguesa* è evidente: lo stile è molto somigliante, medesima è l'idiosincrasia pessoana per le triadi, le categorie e i riferimenti poetici che vengono utilizzati sono gli stessi, così come identica è la gerarchia delle letterature. Per quanto riguarda la parte direttamente dimostrativa dell'articolo, non è del tutto chiaro in cosa lo sconosciuto prenda le distanze dal Pessoa critico: i tre punti che secondo la sua opinione devono essere studiati appaiono in tutti gli articoli. La parte più esplicita della critica, vale a dire l'idea che negli articoli de *A Águia* non sia dedicata attenzione sufficiente al problema della relazione della nuova poesia portoghese col mezzo sociale nel quale essa appare, può anche essere accolta, nella misura in cui effettivamente in *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerata, Reincidindo...* e perlomeno i primi tre capitoli de *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* – vale a dire le parti che con certezza il mittente aveva letto – una simile analisi è sì accennata, ma in una maniera che può essere ritenuta insufficiente o insoddisfacente. La sensazione che si ricava è perciò che Pessoa avesse avuto in mente di scrivere una critica che in realtà tale non fosse, al fine come già detto di far aumentare il dibattito sulla nuova poesia in generale e sui suoi

280 Pessoa a Natal Mercury, Durban, 07 luglio 1905, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 13.

281 Allo stesso modo, si preferisce prendere decisamente le distanze dalla tesi di Manuela Parreira da Silva, secondo la quale in questa bozza sia contenuto in nuce Caeiro. Per quanto sia vero che il maestro di Pessoa sia sorto in esplicita contraddizione con l'opera di Pascoaes, lo stile, il modo di argomentare, lo stesso lessico utilizzato sono ben lungi dall'essere assimilabili all'eteronimo pessoano. Cfr. Silva, *Realidade e ficção*, p. 218.

articoli in particolare, approfittando eventualmente dell'occasione per segnalare una piccola mancanza nei suoi scritti e suscitare così un dibattito fittizio tra i due Pessoa.²⁸²

Non occorre in ogni caso spingersi così in là con le congetture: non è importante sapere per quale motivo Pessoa avesse architettato una simile operazione, né tantomeno cosa lo avesse spinto ad abbandonarla. A essere decisivo è il fatto che egli avesse avuto un'idea simile, ovvero sia che avesse avvertito l'esistenza di una dimensione eccedente rispetto ai suoi articoli e che per esprimerla fosse necessario che a scrivere fosse qualcuno diverso da lui. Il Pessoa critico non avrebbe mai potuto dare spazio alla frase che conclude la bozza di questa lettera in uno dei suoi testi, per la semplice ragione che una simile accusa nei confronti di Pascoaes, pur attutita dall'elogio che comunque gli viene tributato, avrebbe cozzato con lo spirito degli articoli per *A Águia*. Occorre infine segnalare un ultimo elemento di interesse: per quanto Pessoa affermi all'inizio della lettera che oggetto della lettera sia l'inchiesta di Boavida Portugal, tra le righe della missiva appare una dichiarazione poetica non secondaria, quello che in assenza di altre definizioni potrebbe essere chiamato il principio di realtà: la poesia deve, sempre secondo il mittente della lettera, esprimersi solo su ciò che è presente e reale. Anche il sogno, pare di capire, può essere oggetto di poesia, purché però venga avvertito come reale – cosa che appunto non accade nel caso di Pascoaes. Quest'ultimo elemento è probabilmente il più significativo: è falso che sia stata la rottura con *Renascença Portuguesa* ad aprire gli occhi a Pessoa circa l'impossibilità che si desse una nuova poesia a partire da quella di Pascoaes:²⁸³ egli fu perfettamente cosciente di questo limite, in maniera criptica ne *A nova poesia portuguesa*, in maniera più chiara in questa bozza e nei distanziamenti ironici che attraversano la fine del 1912 e il 1913. Fa bene Seabra a sostenere, nel suo stile così tipicamente barthesiano, che le lodi a Pascoaes apparse su *A Águia* non possano essere intese alla lettera, come se fossero delle considerazioni critiche normali, trattandosi bensì di elementi intertestuali, dei pre-testi. Vi è però un problema che occorre segnalare in questa lettura: essa si basa non sulla bozza della lettera, bensì su un testo con ogni probabilità del 1915.²⁸⁴ Ciò non toglie che la sua proposta possa e debba essere accolta.

Si mettano assieme i tre indizi riportati fino a questo momento: mentre Pessoa scriveva gli articoli per *A Águia* si rendeva conto di essere capace di difendere la medesima posizione attraverso ragionamenti opposti, iniziava a prendere coscienza del suo valore poetico, riusciva a esprimere delle riserve circa la figura di Pascoaes e, infine, maturava idee differenti circa la natura stessa dell'atto poetico. Tutto ciò – ed è forse questo l'elemento decisivo – va inoltre inserito in una

282 Non dello stesso parere Manuela Pereira da Silva, secondo la quale l'argomento appena esposto rappresenta invece un'opinione opposta a quella di Pessoa. Cfr. Silva, *Realidade e ficção*, 197.

283 Di tale avviso è invece Lind. Cfr. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 36.

284 Seabra, *o heterotexto pessoano*, 145.

cornice nuova, vale a dire nella crescente sensazione che una sola persona non sia sufficiente a esprimere l'insieme di queste istanze: si rendono necessarie più voci, più punti di partenza. Non si dimentichi a tal proposito un dettaglio: il 1912 è l'anno di nascita di poesie che Pessoa avrebbe retrospettivamente attribuito a Reis. Il dubbio circa il grado di sincerità della posizione pessoana così come questa si esprimeva negli articoli per *A Águia* non ha quindi alcuna ragion d'essere: coeva rispetto a essi è una natura che non può esprimersi per loro tramite, la quale troverà solo faticosamente delle maniere per estrinsecarsi. Il rapporto tra *A nova poesia portuguesa* e la posizione che appare nelle lettere del 1912, in un certo senso, può anche essere vista come conflittuale: questo scarto, però, è lo stesso che si ha tra due eteronimi, ovverosia non si ha mai contraddizione. È forse questo l'aspetto più affascinante non solo dell'eteronimia pessoana, ma della sua stessa figura: là dove esistono idee divergenti, posizioni teoriche non conciliabili, modi diversi di intendere la poesia o la filosofia dell'arte, non si assiste ad alcun tentativo di conciliazione, preferendo all'armonia delle idee la polifonia delle voci. Il «não evoluo, VIAJO»,²⁸⁵ in un certo senso, vale anche nel 1912: le posizioni critiche si affiancano, non si sovrappongono né vengono superate da quelle successive.

3.2. Il distacco da *Renascença Portuguesa*

In almeno un aspetto la lettera scelta come simbolo del distacco dall'estetica saudosista e dell'inizio di un processo complicato che avrebbe condotto al paulismo, all'intersezionismo, al sensazionismo e infine a *Orpheu* non è sincera. In parte è anche per questo motivo che è così significativa.²⁸⁶ Un passaggio capitale della missiva è quello in cui viene tematizzato il principio di costruzione, il quale come visto è introdotto dalla seguente espressione: «Mas houve uma coisa que ali não disse, não de propósito, mas porque me escapou naquela primeira análise do assunto». Vi è però un problema: già un mese e mezzo prima, vale a dire il 6 dicembre 1912, Pessoa aveva inviato un'altra lettera, stavolta al poeta Mário Beirão. La somiglianza tra le due missive è straordinaria, nella misura in cui qui compare lo stesso tono elogiativo, la stessa riproposizione delle categorie apparse ne *A nova poesia portuguesa* e soprattutto lo stesso tentativo di mutamento di paradigma,

285 Pessoa a Casais Monteiro, 20 gennaio 1935, in Pessoa, *Correspondência 1923-1935*, a cura di Manuela Parreira da Silva (Lisbona: Assírio e Alvim, 1999), 350.

286 Si ritiene a tal proposito utile riproporre l'interpretazione che Miguel Tamen ha dato della lettera sulla genesi degli eteronimi, estendendo le considerazioni dello studioso a questo caso in particolare e alla corrispondenza pessoana in generale. È probabilmente riduttivo limitarsi a sostenere che la lettera non dica la verità, trattandosi di un'evenienza facilmente dimostrabile. Più interessante è constatare che la missiva dica un'altra cosa rispetto alla verità: nell'interpretare la corrispondenza pessoana, seguendo il suggerimento del critico, si tenterà di uscire da una logica binaria incentrata sul vero e sul falso, concentrandosi sulle formule che il poeta usa, dubitando di quel che Pessoa apparentemente dice. Miguel Tamen, *Artigos portugueses* (Lisbona: Assírio e Alvim, 2002), 89-90.

per quanto in una forma leggermente più inconsapevole. La celebrazione dell'opera dell'amico, *Cintra*, oltre a sembrare anche in questa sede eccessiva, si basa elementi che rendono la nuova poesia portoghese la forma suprema dell'arte contemporanea:

A sua evolução não tem sido para maior perfeição na forma, senão porque tem sido para maior perfeição da idea. A sua prodigiosa interioridade tem ido complicando-se, e a forma tem seguido, naturalmente, essa complexização.

V. hoje é tão perfeito e muito mais perfeito do que era quando escreveu «As Queimadas». Este paradoxo diz a verdade. O que era subtil tornou-se hiper-subtil, e a perfeição da expressão acompanhou perfeitamente essa subida da sua alma.

Isso podia acontecer sem V. ter originalidade. O que de mais curioso há em si é que V. a tem, e eloquentemente.²⁸⁷

Le lodi rivolte al poeta in privato concordano con quelle pubbliche, comparse su *A Águia*, se si esclude il fatto che qui esse paiono concentrarsi soltanto sul lato soggettivo della sua opera e non su quello oggettivo. Come nella lettera a Jaime Cortesão, Pessoa approfitta della situazione per chiarire – più a se stesso che al suo interlocutore – alcune questioni legate alla sua idea di poesia. Si riporta il brano più interessante:

Permeta que lhe faça, a par disso, a minha acomodante observação de sempre. Não se desperde, «nem mesmo dentro em si próprio». Cuide em não perder a noção de conjunto. A sua forma escusa de subir mais. A complexidade da sua ideação tão original, tão interior, tão de fogo e sombras, escusa de se complicar mais ainda. O que é preciso obter é aquela qualidade que os gregos tiveram maximamente – a noção da poesia como «um tudo composto de partes», e não aquele em que V. tende a cair – pelo género da sua intensa inspiração – a da poesia como «partes compondo um tudo».

Sei bem, acima disso, que o género da sua inspiração, o seu modo de sentir, o faz compor mais por sobreposição, do que por cristalização, de sensações. A sua arte, porém, é no detalhe, tão equilibrada que não parece que seja impossível o esperar que atinja o equilíbrio no «todo», no «conjunto».²⁸⁸

Si ripetano le date: questa lettera è del 6 dicembre, ovverosia è stata scritta due giorni dopo aver inviato ad Álvaro Pinto gli ultimi due capitoli de *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*. Sono qui presenti gli stessi due aspetti che il poeta avrebbe ripetuto nella lettera a Jaime Cortesão, vale a dire il principio di costruzione e l'importanza del ruolo della sensazione, sebbene in una forma, se possibile, ancora più criptica. Inoltre, Pessoa fa riferimento almeno al primo di questi due argomenti definendolo un'osservazione che era solito fare, non si capisce se

287 Pessoa a Beirão, Lisboa, 6 dicembre 1912, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 56.

288 *Ibid.*, 57.

soltanto al destinatario o se in generale. Del principio di costruzione non vi è traccia negli articoli per *A Águia*, sebbene l'ultimo fosse stato completato da pochissimo e sebbene, a quanto pare, tale principio non fosse il frutto di un'illuminazione improvvisa. Nella lettera del 22 gennaio 1913, però, Pessoa racconta una versione leggermente differente, sostenendo che il principio di costruzione fosse un qualcosa che gli fosse sfuggito mentre analizzava la nuova poesia portoghese. In questi tre luoghi – *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* e le due lettere – è in atto un sottile gioco di contraffazione, il che rende gli scritti pessoani del tutto autoreferenziali. Egli stesso pare rendersene conto nel *post scriptum* di una lettera ad Álvaro Pinto, con il quale vuole sapere se Jaime Cortesão abbia ricevuto o meno la lettera, non avendo ottenuto alcuna risposta. La formula di cortesia canonica che Pessoa utilizza – «Ele, é claro – não tinha que me escrever»²⁸⁹ – può essere intesa in senso letterale: non c'è alcun bisogno di una replica, non essendo il destinatario altro che un pretesto. Pessoa omette, tralascia, pone il suo lettore – tanto nel privato quanto nei testi pubblicati – in una condizione di inferiorità e non gli offre tutte le informazioni di cui ha bisogno, come dimostra in modo esemplare la lettera alla *Poetry society*. Una simile caratteristica è, in un certo senso, sintomatica, come mostra il fatto che Pessoa non paia accorgersene.²⁹⁰ Attraverso un singolare gioco di inversione della responsabilità, in un testo non datato che si è già avuto modo di citare, posteriore a questi anni, egli sembra comprendere solo il versante negativo di questo aspetto, ovverosia la colpa, se così la si può definire, dei suoi lettori rispetto alla validità dei suoi ragionamenti.

Sou, em primeiro lugar, um raciocinador, e, o que é pior, um raciocinador minucioso e analítico. Ora o público não é capaz de seguir um raciocínio, e o público não é capaz de prestar atenção a uma análise. Sou, em segundo lugar, um analisador que busca, quanto em si cabe, descobrir a verdade. Ora o público não quer a verdade, mas a mentira que mais lhe agrada. Acresce que a verdade — em tudo, e mormente em coisas sociais — é sempre complexa. Ora o público não compreende ideias complexas. É preciso dar-lhe só ideias simples, generalidades vagas, isto é, mentiras, ainda que partindo de verdades; pois dar como simples o que é complexo, dar sem distinção o que cumpre distinguir, ser geral onde importa particularizar, para definir, e ser vago em matéria onde o que vale é a precisão — tudo isto importa em mentir.²⁹¹

Il testo, è evidente, si riferisce soprattutto a scritti – impossibile sapere quali, dato l'assenza di una datazione – destinati a un pubblico ampio di lettori, ma il ragionamento può essere esteso. Se da un lato è vero che il suo pubblico non è capace di seguire i suoi ragionamenti nonostante il suo

289 Pessoa a Pinto, Lisbona, 28 gennaio 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 78.

290 Le svariate lettere in cui si lamenta di non essere compreso da parte di amici o familiari non costituiscono un esempio controfattuale rispetto a questa teoria, trattandosi, in un certo senso, di un tipo di incomunicabilità differente.

291 Pessoa, *Páginas íntimas*, 74.

essere minuzioso e analitico, dall'altro occorre ammettere che non sempre Pessoa li espone per intero, rendendo di fatto il compito impossibile. Rimanendo all'interno del contesto della corrispondenza pessoana, l'aver messo in luce questo particolare aspetto del suo argomentare rende a una lettura più approfondita le esaltazioni sospette, le lodi interessate, e sono soprattutto queste ultime a rivelarsi dirette a un obiettivo diverso da quello dichiarato: ogni scritto pessoano si piega su se stesso, mira innanzitutto a chiarire gli snodi teorici per Pessoa più complessi. Anche quando sembra che stia parlando di qualcosa di completamente diverso, egli non fa altro che parlare di sé.²⁹² Nella lettera del 6 dicembre, difatti, è presente un'affermazione sibillina, la quale offre una chiave di lettura diversa dell'intero testo:

Digo-lhe estas coisas como crítico, e digo-lhas porque sei que V. me conhece suficientemente para nem sequer me supor quase capaz de lhas dizer com oculta intenção irónica ou malévola. Eu, que não sou nem malévolu nem irónico para quem me fere ou irrita, não havia de ir sê-lo para V., a quem tanto estimo e admiro.²⁹³

Pessoa si rende conto di esagerare nelle lodi – egli arriva addirittura ad augurare all'amico di superare Keats,²⁹⁴ e mostra anche in quali aspetti sia rispetto al poeta inglese superiore. È anche per questo, in fondo, che teme di non essere creduto. Nuovamente, non c'è bisogno di dimostrare la sincerità dell'encomio, nella misura in cui il nocciolo della questione è capire che Pessoa anche qui abbia in mente come destinatario della lettera Mário Beirão in maniera solo secondaria: le appropriazioni pessoane sono sempre personalissime. Ciò vale tanto nel caso di debiti letterari quanto di riconoscimenti: Pessoa loda nella produzione altrui quel tanto che vede già in se stesso, soprattutto quando sa che il proprio valore è superiore all'autore oggetto di una celebrazione spesso esagerata. Il caso di Mário Beirão è paradigmatico, e per capirlo basta leggere una lettera di Sá-Carneiro a Pessoa, in parte già riportata:

Só ontem recebi os números da *Águia* 10 e 11. Entusiasmaram-me os versos do Mário Beirão, quer o soneto «Ausene», quer a poesia «Cintra». Diga-me você o que pensa acerca destas duas produções. Na «Cintra» acho belo de plasticidade o começo, a evocação da Pena; soberbo de entusiasmo a última parte. E pensamentos como estes: «Vou ausente de mim por mim andar» são na verdade coisas grandes. Sabe? Achei o soneto «Ausente» e certos versos da »Cintra» «à maneira de Fernando Pessoa». Por exemplo o verso atrás citado. Li o seu artigo. Esplêndido de clareza, de

292 Di un simile avviso è Manuela Parreira da Silva, la quale, sulla scorta di suggestioni derridiane, basa l'inibizione che gli interlocutori di Pessoa provarono nel rispondere alle sue lettere, la paralisi, il disorientamento da esse suscitato, precisamente su questo scarto tra destinatario effettivo e fittizio. Cfr. Silva, *Realidade e Ficção*, 19.

293 Pessoa a Beirão, Lisbona, 6 dicembre 1912, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 57.

294 L'ammirazione di Pessoa per Keats è sincera, come mostrano alcuni suoi testi non pubblicati: Cfr. Fernando Pessoa, *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*, a cura di Pauly Ellen Bothe (Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013), 158-159.

justeza, de inteligência. Apenas lastimo que para o público você seja por enquanto apenas o «crítico Fernando Pessoa» e não o Artista.²⁹⁵

Pessoa ebbe modo di leggere questa lettera il giorno prima di scrivere a Beirão, come conferma indirettamente una lettera di Sá-Carneiro del 10 dicembre. Manuela Parreira da Silva ha ragione a metà nel dire che i due poeti condividano la stessa ammirazione per Beirão:²⁹⁶ la verità è che a essere comune è più che altro l'ammirazione per Pessoa stesso. Sá-Carneiro coglie in maniera esatta e inconsapevole, come se fosse un oracolo, la maniera pessoana di rapportarsi al testo poetico altrui. E come accade con ogni responso oracolare che si rispetti, esso non venne inteso correttamente dal destinatario: Pessoa lesse nell'elogio una velata accusa di plagio. Si tratta di un errore felice, nella misura in cui nel suo discollarsi da un'accusa ingiusta Sá-Carneiro ha offerto una delle più brillanti descrizioni della poesia di Pessoa e del personalissimo rispecchiamento dell'amico nella poesia altrui:

Quanto à «defesa» de imitação do Mário, ela é na verdade descabida. Nem por sombras, durante um segundo, me passou pela cabeça semelhante ideia! Aliás como podia mesmo ela passar se os seus versos são tão característicos, são dum maneira tão sua, e compostos antes dos dele!... E depois, meu caro Pessoa, você não é dos que podem fazer coisas à «maneira dos outros». Os outros é que podem «fazê-las à sua maneira». Porque, acima de tudo, o meu amigo é uma «individualidade». E de resto parece-me que a alguns dos artistas da Renascença, mesmo dos de valor, falta essa primacial qualidade. Evidentemente não incluo nestes o Mário Beirão – que não considero em todo o caso uma grande individualidade – embora o considere um alto poeta, um soberbo artista.²⁹⁷

Questo estratto rappresenta la miglior sintesi di quanto argomentato fino a questo punto, soprattutto se si lega questa riflessione a quella contenuta nella lettera precedente, vale a dire alla divisione tra l'artista e l'articlista. L'interesse del Pessoa critico per la poesia altrui, in altre parole, risiede esattamente in quanto riconosce di proprio il Pessoa poeta; ciò vale, evidentemente, anche per gli articoli per *A Águia*. Sá-Carneiro è riuscito a intravedere una qualità dell'amico che venne ribadita negli anni a venire dalla critica: spiegare Pessoa attraverso una qualsiasi influenza esteriore significherebbe ignorare la qualità del suo spirito, il quale poteva sì essere talvolta machiavellico, ma in nessun caso passivamente recettivo. Pessoa fu sempre padrone assoluto delle sintesi che operava, dominando le influenze che era lui stesso a scegliersi.²⁹⁸ L'importanza di queste due lettere

295 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 2 dicembre 1912, in Sá-Carneiro, *Cartas de Sá-Carneiro*, 21.

296 *Ibid.*, 293.

297 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 10 dicembre 1912, in Sá-Carneiro, *Cartas de Sá-Carneiro*, 22.

298 Quadros, *Fernando Pessoa*, 145, citato in Ángel Crespo, "Fernando Pessoa en una oda de Ricardo Reis", in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* (Porto: Brasília editora, 1978), 112.

di Sá-Carneiro non si limita a questo aspetto: da un lato si può notare come sia anche attraverso il carteggio tra i due poeti che si manifesta il distanziamento da parte di Pessoa dal gruppo di *Renascença portuguesa*,²⁹⁹ dall'altro che le sue parole confermano, indirettamente, la maniera ambigua con la quale occorre intendere ogni lode pessoana. Simões ha sostenuto che ogni citazione da parte di Pessoa di autori come Pascoaes, Beirão, Cortesão e Junqueiro, in realtà, riusciva a dimostrare le categorie che egli aveva teorizzato (ideazione vaga, sottile e complesse) meno dei suoi stessi versi:³⁰⁰ il discorso di Sá-Carneiro, da un certo punto di vista, dimostra la bontà di questa considerazione. Il rammarico per la scomparsa delle lettere di Pessoa all'amico non può che aumentare anche in questo caso.

Per inserire la riflessione di Sá-Carneiro nel contesto degli anni che si stanno analizzando è bene soffermarsi sulla sua osservazione circa la divisione pessoana tra l'artista e il critico, della quale all'epoca era, se non l'unico a essere a conoscenza, perlomeno la persona in grado di cogliere nella maniera più perspicua le implicazioni. Occorre tornare quindi all'analisi del rapporto tra Pessoa e Beirão, riprendendo il commento della lettera del 6 dicembre 1912. Un punto centrale della missiva risiede proprio in questo aspetto: in diversi altri passaggi non riportati Pessoa si definisce come critico, quasi a voler ribadire, e dilatare, la scissione al suo interno. Una scissione che, occorre affermare con decisione, proprio in quanto valida presuppone la serietà di entrambi i momenti. Simões parlò di un Pessoa critico impegnato nella difesa di una generazione, quella saudosista, alla quale i suoi amici sentivano di non appartenere.³⁰¹ Si tratta di una tesi tendenziosa, che presuppone di retrodatare la nascita della – cosiddetta- generazione Orpheu agli anni 1912-1913. Nulla di più errato: le osservazioni che Pessoa distribuiva nei suoi scritti e nelle sue lettere devono essere intese a partire da una dialettica *in fieri* che non può e non deve essere letta retrospettivamente. Gli amici a cui le critiche erano rivolte non avevano alcun modo di interpretarle a partire da una *Weltanschauung* che in quegli anni non esisteva, così come sarebbe riduttivo appiattare la posizione di Pessoa su quella di un inquisitore saudosista. Più in generale, Simões crede a un'opposizione tra il Pessoa critico e il Pessoa poeta, arrivando anche a parlare di rigetto del secondo da parte del primo,³⁰² anziché notare la correlazione che avrebbe unito i due momenti almeno fino al 1917.

Si può ora continuare con l'analisi della lettera a Beirão. Come mostra l'estratto citato in precedenza, il poeta ha cura di sottolineare la giustezza di quanto affermato e la buona fede che lo

299 Risulta difficile credere che le critiche di Sá-Carneiro circa la mancanza di individualità, come egli la definisce, in alcuni dei migliori artisti del gruppo di *Renascença*, uomini con i quali Pessoa in quel momento stava attivamente collaborando, non fossero, in una certa misura, condivise dall'amico.

300 Simões, *Vida e Obra*, 203.

301 *Ibid.*, 182.

302 *Ibid.*, 190.

ha mosso, aggiungendo però indirettamente di essere capace di usare l'ironia se al cospetto di persone sgradite, il tutto all'interno di una frase contorta, infarcita di negazioni e negazioni di negazioni – Pessoa poteva scegliere una maniera diversa, rendendo il concetto più diretto e meno ambiguo, anziché scrivere «V. me conhece suficientemente para nem sequer me supor quase capaz de lhas dizer com oculta intenção irónica ou malévola». La commistione tra lodi, professioni di fede e ironia diventa anch'essa una scomoda presenza che può essere facilmente evocata ogni volta che Pessoa alza anche di poco il tono della conversazione. Quando per esempio, durante un chiarimento con Álvaro Pinto, Pessoa avrà modo di dire «Eu – que sou quanto há de mais *renascente* em toda a extensão da alma – não teria dúvida, por exemplo, se tivesse uma revista minha, ou dirigisse uma publicação da *Renascença*, em obter para lá colaboração, digamos, do Garcia Pulido, se a julgasse boa»,³⁰³ non sarebbe sbagliato vedere l'esatto opposto di quanto affermato. Anche Simões parlò di un qualcosa di indefinito e poco convincente che traspare dalla corrispondenza con Pinto e nella maniera in cui Pessoa identifica la sua causa con quella di *Renascença portuguesa*.³⁰⁴ Non che si voglia con ciò sostenere che in questo brano sia presente il punto di svolta dei suoi rapporti con *A Águia* – momento che, in ogni caso, sarebbe arduo individuare con esattezza –, bensì, più semplicemente, che in filigrana sia presente almeno un accenno ironico all'allontanamento da *Renascença* e alla volontà del poeta, per quanto confusa e non ancora chiaramente formulata, di avere una rivista propria.³⁰⁵ La corrispondenza con Sá-Carneiro, del resto, era iniziata già nel 1912 e le conversazioni tra i due circa la possibilità di dotarsi di un proprio organo letterario – evento di cui Pinto era senza alcun dubbio all'oscuro – sono temporalmente vicinissime a questa lettera. Non occorre inoltre spingersi così lontano con le congetture: anche prescindendo dal fatto che Pessoa nel 1909 avesse tentato una prima impresa editoriale con *Íbis*, per poi terminarla l'anno seguente senza aver pubblicato alcunché, soltanto venti giorni dopo la lettera a Pinto era possibile incontrare il poeta nei tavoli della Brasileira, nello Chiado, mentre parlava con Augusto Santa-Rita (fratello minore del più noto Santa-Rita Pintor) del suo «plano completo» della rivista *Lusitânia*.³⁰⁶ L'ironia pessoana che traspare dalle lettere, fenomeno che illumina di una luce inquietante gli stessi scritti per *A Águia*, non rappresenta soltanto la spia della superiorità pessoana rispetto ad argomenti che padroneggia proprio mentre sembra legato a essi con una serietà apparente: talvolta, più

303 Pessoa a Pinto, Lisbona, 28 gennaio 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 78.

304 Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 184-185.

305 Manuela Parreira da Silva aggiunge un interessante elemento circa questa curiosa definizione pessoana: attraverso una serie di riferimenti puntuali ad altre lettere del poeta ad Álvaro Pinto, la studiosa vede nella reiterata dichiarazione di adesione del poeta al gruppo di *Renascença* una rivendicazione di libertà critica rispetto agli elementi che giudica negativi, senza che con questo venga posta in dubbio la sua fede. Si tratta di un'analisi senz'altro condivisibile, anche perché ciò non impedisce alla stessa studiosa di vedere in questa missiva un sintomo della dissidenza pessoana. Cfr. Silva, *Realidade e ficção*, 198-199.

306 Si tratta di eventi che Pessoa descrive nel suo diario. Cfr. Pessoa, *Páginas íntimas*, 34.

semplicemente, come già indicato, si tratta più che altro di un sintomo dell'incertezza del poeta. È ancora Mário Beirão l'amico che Pessoa elegge a confidente del suo travagliato spirito, in un momento cruciale per la sua formazione estetica e poetica: è il primo febbraio 1913, manca poco più di un mese alla comparsa di *Paúis*.

Estou actualmente atravessando uma daquelas crises a que, quando se dão na agricultura, se costuma chamar «crise de abundância».

Tenho a alma num estado de rapidez ideativa tão intenso que preciso fazer da minha atenção um caderno de apontamentos, e, ainda assim, tantas são as folhas que tenho a encer, que algumas se perdem, por elas serem tantas, e outras se não podem ler depois, por com mais que muita pressa escritas. As ideias que perco causam-me uma tortura imensa, sobrevivem-se nessa tortura, escuramente outras. V. dificilmente imaginará que Rua do Arsenal em matéria de movimento, tem sido a minha pobre cabeça. Versos ingleses, portugueses, raciocínios, temas, projectos, fragmentos de coisas que não sei o que são, cartas que não sei como começam ou acabam, relâmpagos de críticas, murmúrios de metafísica... Toda uma literatura, meu caro Mário, que vai da bruma – para a bruma – pela bruma...³⁰⁷

Compare nella lettera una delle definizioni più celebri dell'eteronimia pessoana, sebbene ancora mancasse un anno per l'apparizione di Caeiro, e della sua stessa ambizione di poeta, vale a dire il voler essere «toda uma literatura», per quanto qui ne venga evidenziato il risvolto più pericoloso, ovverosia il costante rischio di cadere nella dispersione. Vi è però dell'altro: non solo è possibile segnalare lo stato emotivo di un uomo che si accinge a mutare verso direzioni imprecise la sua produzione, se non addirittura la sua stessa persona; egli inserisce anche le lettere all'interno di quei testi che risentono dei suoi turbamenti. Se non si sta operando un'indebita induzione,³⁰⁸ cioè, Pessoa sta qui ponendo esplicitamente la sua corrispondenza come facente parte del suo laboratorio intellettuale, a conferma della tesi poc'anzi ribadita della sua importanza più per il poeta stesso che per i suoi destinatari.³⁰⁹ Anche in un atto apparentemente innocuo come lo scrivere una lettera egli può riflettere sul fenomeno della spersonalizzazione, come rivela la missiva stessa semplicemente andando a capo:

Destaco de coisas psíquicas de que tenho sido o lugar, o seguinte fenómeno que julgo curioso. V. sabe, creio, que de várias fobias que tive guardo unicamente a assaz infantil mas terrivelmente torturadora fobia das trovoadas. O outro dia o céu ameaçava chuva e eui ia a caminho de casa e por tarde não havia carros- afinal não houve trovoadas, mas esteve iminente e começou a chover –

307 Pessoa a Beirão, Lisbona, 1 febbraio 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 79-80.

308 Sarebbe cioè possibile leggere il brano in un senso assolutamente letterale: è normale che in uno stato di euforia, o perlomeno di iperproduttività, le lettere tendano a essere più confuse.

309 Dello stesso parere la Silva, secondo la quale la corrispondenza pessoana è una vera e propria officina letteraria, luogo dove poter esercitare la finzione e lo sdoppiamento. Silva, *Realidade e ficção*, 560.

aqueles pingos graves, quentes e espaçados – ia eu ainda a meio caminho entre a Baixa e a minha casa. Atirei-me para casa com o andar mais próximo do correr que pude achar, com a tortura mental que V. calcula, perturbadíssimo, confrangido eu todo. E neste estado de espírito encontro-me a compor um soneto – acabei-o uns passos antes de chegar ao portão de minha casa –, a compor um soneto de uma tristeza suave, calma, que parece escrito por um crepúsculo de céu limpo. E o soneto é não só calmo, mas também mais ligado e conexo que algumas coisas que eu tenho escrito. O fenómeno curioso do desdobrimento é coisa que habitualmente tenho, mas nunca o tinha sentido neste grau de intensidade.³¹⁰

Attraverso una prosa che ricorda le descrizioni tanto care a Soares del cielo di Lisbona – un Soares capace però di poetare –,³¹¹ Pessoa sta descrivendo un processo non del tutto dissimile da quello eteronimico. Come il caso del *dia triunfal* insegna, si può anche, legittimamente, dubitare del resoconto pessoano, sebbene a essere importante sia il racconto in sé e non la sua veridicità. È necessario distaccare almeno tre elementi. In primis, Pessoa più che un agente è il luogo in cui avvengono fenomeni psichici: arrivato a casa quasi si sorprende nel ritrovarsi a poetare – cosa tanto più notevole se si considera che, stando a quanto egli asserisce, i versi sarebbero sorti mentre correva o quasi –, suggerendo che l'intero processo sia stato inconsapevole. Inoltre, il componimento stride con uno stato d'animo che non esita a definire torturante, perturbante, a sottolineare ulteriormente la passività e la mancanza di una sua guida nel processo di creazione.³¹² Egli fa riferimento espressamente al fenomeno dello sdoppiamento, definendolo addirittura abituale, sebbene in questo caso particolarmente intenso. Il terzo elemento, quello decisivo, è il sonetto stesso, che Pessoa ha cura di trascrivere all'amico: si tratta di *Abdicação*, testo chiave all'interno della spersonalizzazione pessoana.

Toma-me, ó Noite Eterna, nos teus braços
E chama-me teu filho... Eu sou um Rei
Que voluntariamente abandonei
O meu trono de sonhos e cansaços.

Minha espada, pesada a braços lassos,
Em mãos viris e calmas entreguei,
E meu ceptro e coroa – eu os dedeixei
Na antecâmara, feitos em pedaços,

Minha cota de malha, tão inútil,

310 Pessoa a Beirão, Lisbona, 1 febbraio 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 80.

311 L'associazione, che meriterebbe un'analisi più approfondita, non è così avventata come potrebbe sembrare a prima vista: si ricordi che *Na floresta do Alheamento* è stato scritto pochissimi mesi dopo, per essere poi pubblicato, su *A Águia*, nell'agosto del 1913.

312 Tale fenomeno si rivela un'interessante prefigurazione del saper descrivere anche emozioni che non si provano, un processo cruciale dal punto di vista del sensazionismo.

Minhas esporas dum tinir tão futil –
Deixei-as pela fria escadaria.

Despi a Realeza, corpo e alma,
E regressei à Noite antiga e calma
Como a paisagem ao morrer do dia.³¹³

Come ha scritto Finazzi Argò, la sovranità che traspare da questo e altri componimenti di simile tenore è appunto l'abdicazione, la rinuncia al domino assoluto della coscienza e dell'io: un evento ben lungi dal costituire una vittoria.³¹⁴ Da un lato vi è la questione della composizione artistica, la quale stava cercando nuove forme di espressione, dall'altro un principio eteronimico che si sarebbe sviluppato negli anni a venire. Il tutto, ma di questo Pessoa non poteva essere cosciente nel 1913, sarebbe stato ricompreso a partire da una riflessione estetica e poetica che giustificasse e fondasse entrambi i momenti. Il fenomeno che Pessoa sta descrivendo in questa lettera a Beirão, vale a dire, trova la sua spiegazione naturale all'interno di una teoria che avrebbe sviluppato nel corso degli anni, ma che proprio nella sede in esame trova una sua decisiva formulazione, per quanto primordiale.³¹⁵ È tramite questa lettera e tramite questi versi che Pessoa sta preparando la sua transizione verso l'eteronimia e verso il sensazionismo.³¹⁶ Si consideri un estratto di un testo noto della maturità pessoana, databile, secondo Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho nei dintorni del 1930, il cui oggetto è la teorizzazione pessoana dei gradi della poesia lirica. Un'analisi puntuale del brano esula dai limiti della presente ricerca. Ci si limita perciò a considerare un aspetto specifico:

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo.³¹⁷

313 Pessoa a Beirão, Lisboa, 1 febbraio 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 80-81.

314 Ettore Finazzi Agrò, *L'alibi infinito: Il progetto e la pratica nella poesia di Fernando Pessoa* (Imola: Galeati, 1983), 42.

315 Si discorda in ciò da Lind, secondo il quale nella lettera Pessoa avrebbe tenuto per sé il segreto sulla tematica e sulla genesi del poema, dal critico riscontrata in una specie di filosofia dell'abdicazione e della rinuncia. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 340.

316 Dello stesso parere è Fernando Cabral Martins, sebbene curiosamente confonda il destinatario della lettera: egli scrive che la missiva sia indirizzata a Côrtes-Rodrigues e non a Beirão. Si tratta di un errore significativo, il quale conferma, seppur in una forma bizzarra, l'importanza di una considerazione di un'analisi del carteggio pessoano del periodo. Pare invece forzato, sebbene motivato nel testo, il collegamento che lo studioso pone tra *Abdicação* e *Autopsicografia*. Cfr. Martins, *Introdução ao estudo*, 53-54.

317 Pessoa, *Estética*, 67.

Come ha notato Manuela Parreira da Silva, è esattamente di quest'anticamera che Pessoa sta parlando a Beirão.³¹⁸ Occorre però segnalare che Pessoa non poteva essere cosciente in questi stessi termini della sua situazione. I vari tasselli, in ogni caso, iniziano a disporsi secondo uno schema coerente: la spersonalizzazione e la capacità di poetare vengono da Pessoa associati in maniera sempre più indissolubile, per quanto la piena tematizzazione del fenomeno dovrà aspettare ancora del tempo. È possibile avanzare un'ulteriore ipotesi circa il ruolo della spersonalizzazione pessoana di quegli anni, a rafforzamento dell'interpretazione che si sta suggerendo. Come visto, essa può essere intesa in due modi diversi: da un lato si ha la scissione esterna, tra il Pessoa critico e il Pessoa poeta; dall'altro una interna al sentire e quindi al poetare, tra la sensazione e lo stato d'animo. I due fenomeni solo in apparenza rispondono a esigenze distinte, se l'ipotesi che si sta per presentare è corretta. Si consideri questo estratto:

Segue de aqui que o verdadeiro crítico há que reunir duas qualidades: uma cultura vasta, embora não seja profunda, para que possa compreender o que de diversos ramos da ciência, da arte ou da especulação, se encontre, de um modo ou de outro, reflectido nas obras de arte; e um grande poder de despersonalização, para que prontamente se integre em estados de espírito alheios aos que lhe sejam frequentes ou conhecidos, e assim possa sentir os sentimentos alheios, os sentimentos que não sente. D'esta segunda qualidade nascerá naturalmente a imparcialidade.³¹⁹

Il testo da cui è tratta questa citazione non è datato e Teresa Rita Lopes, curatrice del volume, non propone alcuna ipotesi a riguardo. Ciò inevitabilmente riduce la liceità di un suo utilizzo come spiegazione del fenomeno in analisi, a meno che non si voglia cadere in una petizione di principio avvicinandolo al periodo 1912-1913 proprio perché funzionale a dimostrare la tesi in esame.³²⁰ Quanto il testo afferma sul ruolo del critico è indicativo: egli è colui il quale deve essere in grado di spersonalizzarsi, ovvero di provare sentimenti che non sente. A essere rilevante però non è tanto il fatto che, secondo Pessoa, sia questa la capacità in grado di garantire la perfetta imparzialità nel giudizio – qualità che, del resto, Pessoa sostiene di possedere anche in altri

318 Silva, *Realidade e ficção*, 224-225.

319 Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa* (Lisbona: Estampa, 1990), 85.

320 Alcuni elementi non presenti in questo brano ma nel testo di appartenenza, in ogni caso, non rendono una sua datazione anteriore al Dia triunfal così improbabile. Nel testo viene citato un verso di Antero de Quental, autore molto importante per Pessoa negli anni attorno agli articoli per A Águia, e in particolare si difende l'hegelismo del suo autore, esattamente come avviene ne A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. Sempre affini agli articoli per A Águia sono alcune intuizioni presenti nel testo, come l'incomprensione di Shakespeare nel suo tempo, l'importanza dell'originalità o della novità dell'espressione. Vi è infine una ripetuta insistenza sul tema della personalità, il quale, come visto, trova un suo riflesso nella corrispondenza del periodo con Sá-Carneiro. Per quanto riguarda invece gli elementi che suggeriscono una datazione posteriore al *dia triunfal*, si può notare che le formule «estados de espírito alheios aos que lhe sejam frequentes ou conhecidos», così come «sentimentos que não sente.», sembrano presupporre il sensazionismo.

luoghi–,³²¹ quanto che si tratti esattamente di ciò che gli ha permesso di comporre *Abdicação*. Il rammarico di Sá-Carneiro circa il misconoscimento del Pessoa poeta a fronte dell'attività del Pessoa critico è pienamente comprensibile da parte di una persona che non vede il valore artistico dell'amico riconosciuto come dovrebbe, ma si tratta in linea di principio di un problema mal posto. La scissione tra il critico e il poeta, come mostra la comparazione della lettera a Beirão con il testo non datato, rivela che essa si fonda sullo stesso processo che regola la creazione artistica. Non vi è quindi un autentico contrasto tra le due attività, nella misura in cui si rivelano essere nient'altro che maniere differenti di esperire la spersonalizzazione. La divisione tra critico e poeta diventa una dicotomia di secondo grado, che arriverà a complicarsi ulteriormente con l'esplosione del fenomeno eteronimico.

3.3. La lettera non spedita a Pascoaes

Si riprenda quindi da dove è stata interrotta l'analisi, vale a dire dalla lettera a Beirão del 1 febbraio 1913. Di questo mese si hanno poche notizie e di scarso rilievo, se si eccettua un crescente interesse di Pessoa per i paradossi³²² e una lettera ad Álvaro Pinto dall'ironia sottilissima, anche stavolta non avvertibile da alcuna persona all'infuori del poeta stesso.³²³ Fu marzo dello stesso anno, mese di nascita del paulismo, a segnare profondamente l'estetica pessoana. Ciò però non poté che avvenire all'insegna della ridefinizione del rapporto fondamentale che aveva segnato il suo pensiero fino a quel momento, quello con Teixeira de Pascoaes. Il primo passo non verso una vera e propria autonomia intellettuale, della quale del resto era perfettamente consapevole – e che non era ignota ai suoi amici più intimi, su tutti Sá-Carneiro –, bensì in direzione di una sua affermazione in quanto poeta, Pessoa lo effettua attraverso una doppia assenza la quale, a questo punto dell'analisi, non può destare stupore: da un lato si ha una lettera continuamente rimandata a Pascoaes, il cui semplice annuncio è sufficiente per inaugurare una stagione nuova nella produzione teorica e poetica di Pessoa, dall'altro la promessa – quasi la minaccia – di un testo mai scritto. La storia di questi due

321 In un testo non datato precedentemente ricordato, si legge: «Sou, em terceiro lugar, e por isso mesmo que busco a verdade, tão imparcial quanto em mim cabe ser». Pessoa, *Páginas íntimas*, 74.

322 A questo tema Pessoa fa riferimento in tre diverse occasioni nel suo diario il 25, 26 e 27 febbraio, senza però specificare ulteriormente a cosa si riferisca. Cfr. Pessoa, *Páginas íntimas*, 36.

323 In questa lettera Pessoa invia all'amico versi di Côrtes-Rodrigues affinché vengano pubblicati, come di fatto sarebbe accaduto, in uno dei numeri successivi di *A Águia*. Fa sorridere la definizione che Pessoa fa del poeta azzoriano: «É outro que principia, e creio útil auxiliá-los, especialmente quando, como este, entram em casa das Musas com o pé direito». Tale formula non è casuale: Côrtes Rodrigues entra in casa delle muse con il piede destro, mentre Pessoa, come afferma nella lettera alla *Poetry society*, è colui il quale non è completamente estraneo che al vestibolo della stessa casa. Cfr. Pessoa a Pinto, Lisbona, 24 febbraio 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 81. Si tratterebbe quindi, se l'interpretazione non è scorretta, di un ennesimo abbassamento ironico di Pessoa affiancato da un'altrettanto ambigua lode, il tutto inserito all'interno di uno schema inintelligibile per il destinatario.

fantasmi, due vere e proprie etimasi, occupa lo spazio di venti giorni, un intervallo temporale di cui è opportuno riportare i momenti principali.

Il 2 marzo Pessoa inizia a scrivere una lettera a Pascoaes per un motivo in fondo secondario quale il volerlo ringraziare per avergli inviato una copia della sua opera *O doído e a morte*. Il giorno dopo riceve una lettera che definisce «plutôt desagradável»³²⁴ da parte di Álvaro Pinto: è stata rifiutata la sua proposta – o perlomeno così intende Pessoa – di pubblicare un articolo sul libro nel quale Boavida Portugal ha condensato gli esiti del suo sondaggio sulla vita letteraria portoghese. Quanto Pessoa afferma circa questo testo nel rispondere all'amico merita di essere riportato:

[...] O meu folheto sobre o Inquérito contém uns parágrafos de crítica por vezes severa ao que considero certos defeitos de atitude na *Renascença* e em alguns dos seus autores. Assim, farei objecto de especial severidade a pavorosa crítica de Pascoaes ao livro de Basílio Teles, e o artigo (tão estranho para quem tem responsabilidade de raciocinador) que o Leonardo Coimbra escreveu sobre o *Regresso ao Paraíso*.

O meu amigo compreende bem: eu não sou para coisa alguma que se pareça com *coterie* ou seita, e acho do meu dever atacar o que de seita e *coterie* se tem misturado com os altos propósitos e a fundamental *verdade nacional* da *Renascença*. É nestas condições, e no tom que isto indica, que eu escrevo o folheto. Não tenha dúvida sobre que ele seja uma ampla e completa defesa da *Renascença*. Mas, para o ser, urge que seja uma defesa do que nela é bom, que é muito, e um ataque firme e explicado ao que nela é mau, que é alguma coisa.³²⁵

A quanto è dato sapere, è la prima volta in cui Pessoa rivela esplicitamente ai diretti interessati – egli infatti scrive che la lettera non è confidenziale e che può essere mostrata a Pascoaes e Leonardo Coimbra – che esistono problemi nel gruppo di *Renascença Portuguesa*.³²⁶ Pessoa non contrappone al 'muito' riferito a quanto di buono vi sia un 'pouco' per gli aspetti negativi, bensì un più sarcastico 'alguma coisa', quasi a lasciar intendere una critica di ampio respiro. Le parole sono calibrate: Pessoa scrive il giorno dopo aver ricevuto il rifiuto da parte di Pinto, impiega un'ora e mezza a scrivere la sua risposta e la batte anche a macchina – un insieme di processi che induce a pensare che non via sia granché di impulsivo nella sua lettera.³²⁷ Sarebbe di supremo interesse sapere cosa Pessoa avrebbe scritto in questo testo.

Pessoa aveva dichiarato a Pinto di non aver pensato di pubblicare le sue critiche in alcuna rivista che non fosse del gruppo stesso,³²⁸ il che con ogni probabilità vuol dire che stesse pensando di scrivere un testo simile sulle colonne di *A Águia*. Ben si capisce però come non potesse essere

324 Pessoa, *Páginas íntimas*, 42.

325 Pessoa a Pinto, Lisbona, 4 marzo 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 84.

326 Se si presta fede a quanto riporta Simões Pinto, consapevole della suscettibilità di Pascoaes e Leonardo Coimbra, non avrebbe mostrato la lettera ai due uomini. Cfr. Simões, *Vida e obra*, 189.

327 Quest'insieme di eventi è riferito nel suo diario: Cfr. Pessoa, *Páginas íntimas*, 36.

328 Pessoa a Pinto, Lisbona, 7 marzo 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 88.

questo il luogo per affrontare il distacco da Pascoaes: occorreva piuttosto mostrare direttamente la presenza di un uomo di genio che sapesse immergere la poesia portoghese nello spirito europeo, attraverso un'organizzazione che influenzasse la cultura nazionale: *Europa* prima e *Orpheu* poi avrebbero tentato di soddisfare quest'esigenza. È però singolare che Pessoa pensasse di partorire quello che egli stesso doveva concepire come il suo distacco da *Renascença Portuguesa* attraverso una sua difesa. Lo spirito delle critiche e delle lodi che egli infuse in ogni suo testo del periodo rappresenta in questo caso una guida sicura: non è difficile supporre che la celebrazione di Pascoaes si sarebbe rilevata nient'altro che un rispecchiamento, un riconoscimento da parte di Pessoa di quanto vi fosse di suo nel saudosimo di Porto, ribadendo – ironicamente – la sua distanza e la necessità di un suo superamento proprio affermandone la piena legittimità. Un po' come nel caso del *Supra-Camões*, si potrebbe aggiungere. Una simile operazione rischiava però di essere troppo macchinosa, il che giustifica l'assenza di questo testo pure annunciato a più riprese dal poeta. Pascoaes non è evidentemente Mário Beirão, né tantomeno Jaime Cortesão: il valore assoluto del maggior poeta del tempo richiedeva un atto più radicale, il Pessoa critico doveva lasciare spazio al Pessoa poeta.³²⁹

Che la difesa di *Renascença Portuguesa* dovesse non essere scritta proprio perché la statura di Pascoaes impediva il tentativo di un superamento che fosse soltanto ironico è confermato dal secondo testo mancante del periodo, vale a dire il ringraziamento che aveva intenzione di rivolgergli. Si riprenda con la cronaca di marzo del 1913. Il 10 di questo mese Pessoa decide di ricominciare da capo la lettera a Pascoaes.³³⁰ Questo continuo indugiare è indicativo del fatto che egli sappia che in gioco vi sia ben più di quanto abbia detto a Pinto nel proseguo della lettera poc'anzi citata: sebbene abbia affermato che «[...] ao Pascoaes direi eu coisas críticas sobre aquele ponto e outros, na carta que hoje lhe vou escrever, agradecendo *O dodo e a Morte*, carta que é, como o meu amigo pode calcular, no geral amplamente, e mesmo entusiasticamente, elogiadora»,³³¹ è evidente che sia un altro l'oggetto di questa sfida intellettuale. È lo stesso Pessoa a rilevarlo in un'altra lettera, sempre a Pinto, vero e proprio tramite di questa relazione, in un passaggio che nulla ha a che vedere con quanto lo precede e lo segue, come se si trattasse di qualcosa di secondaria importanza:

329 Si approfitta di questo luogo per prendere posizione contro una tesi, molto più prosaica, sostenuta da Simões: secondo il critico il testo in difesa di (o di accusa a) *Renascença Portuguesa* non venne scritto, banalmente, perché Pessoa non aveva l'appoggio degli stessi uomini del gruppo. In ragione di quanto sostenuto finora, si ritiene una lettura del genere troppo semplicistica. Cfr. Simões, *Vida e obra*, 166.

330 Pessoa, *Páginas íntimas*, 48.

331 Pessoa a Pinto, Lisbona, 7 marzo 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 84-85.

Se o Teixeira de Pascoaes estiver aí, peço ao meu amigo que lhe diga que, se ainda lhe não escrevi ringraziando *O Doido e a Morte* é porque a carta, principiada, é estesa e no género de una carta-estudo que escrevi ao Jaime Cortesão; demora um pouco, em si, e eu tenho molto reles circostanze di quotidiano poter a desviar-me di dar a attenzione que é necessaria àquella como a outros escritos... E não julgue o Pascoaes, se acaso viu a minha carta dubitativa ao meu amigo, que o que lhe vou scrivere orça, em matéria di apprezzazione, pelo que contém a frase secca como ali falo di artigo sobre o Basílio Teles.³³²

Questa dichiarazione contiene tutti quegli elementi già ravvisati in altre lettere del periodo, per quanto stavolta vi sia non solo il solito destinatario fittizio, Pinto, ma addirittura due destinatari reali.³³³ Pessoa e Pascoaes. Pessoa vuole che non sussista alcun dubbio quanto all'intento elogiativo, sebbene lo avesse già dichiarato espressamente pochi giorni prima. Una simile puntualizzazione, non così necessaria, rischia di essere sospetta. È inoltre presente un primo livello di mascheramento: anche in questo caso Pessoa avanza una scusa per giustificare il ritardo, vale a dire l'assenza di tempo da dedicare a un testo così importante. Il diario del poeta è però impietoso da questo punto di vista, se si considera – malignamente, ma non del tutto a torto – che l'impegno principale che egli aveva in quel periodo consisteva nel passare le giornate tra la *Brasileira* dello Chiado e quella di Rossio. L'uso dei punti di sospensione, nonché dell'aggettivo '*reles*',³³⁴ potrebbero anche essere non del tutto casuali.

L'elemento fondamentale è però un altro: Pessoa afferma espressamente che la lettera a Pascoaes ricalcherà l'impianto di quella a Jaime Cortesão. Come l'uso dell'articolo indeterminativo rileva, né Pinto né a maggior ragione Pascoaes erano a conoscenza di quella lettera, né avevano legittimamente modo di conoscerla: è lecito chiedersi allora quale fosse il senso di fare a essa riferimento. È chiaro che non vi sia alcun motivo valido per annunciare una lettera, del cui tenore nulla sa il destinatario all'infuori del fatto che sia un ringraziamento e un elogio, affermando la sua vicinanza a un testo del tutto sconosciuto. La spiegazione di questa insolita presenza è quindi che per l'ipotetica lettera a Pascoaes sarebbero valse le stesse considerazioni fatte per quelle scritte a Cortesão e a Beirão: Pessoa avrebbe elogiato anche in Pascoaes quel tanto che riconosceva in se stesso, usando la lode soltanto per abbassare l'interlocutore e porsi a un livello superiore. Una simile sfida intellettuale però poteva riuscire soltanto con poeti della cui inferiorità rispetto al proprio valore – che, in quel periodo, era poco più di una mera potenzialità – era perfettamente consapevole, non con Pascoaes. La lettera, in altre parole, non poteva esistere per lo stesso motivo

332 Pessoa a Pinto, Lisbona, 22 marzo 1913, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 91.

333 Questa lettera rappresenta uno dei migliori esempi di una delle tesi portanti dello studio della Silva della corrispondenza pessoana: è di cruciale importanza per una corretta comprensione delle lettere del poeta non confondere colui che riceve la missiva con il vero destinatario. Silva, *Realidade e Ficção*, 26.

334 Tale parola può essere resa in italiano con 'insignificante', ma anche con 'meschino', 'da due soldi' e altre espressioni afferenti allo stesso campo semantico.

per cui non poteva comparire la difesa di *Renascença Portuguesa*: il superamento necessitava di una statura poetica che Pessoa sapeva di non poter legittimamente rivendicare in quel momento. Solo se si accetta questa spiegazione come valida, solo se si presuppone che quanto detto pressoché di ogni destinatario delle lettere di Pessoa si sarebbe applicato anche in questo caso, si comprende un fenomeno altrimenti al limite dell'assurdo: Pessoa avrebbe aspettato quasi un anno per ringraziare il maggior poeta portoghese vivente di avergli inviato un libro, scusandosi inoltre del fatto che lo studio promesso avrebbe dovuto aspettare ancora. Quella del 5 gennaio 1914 non è una lettera – o, per meglio dire, non è “quella” lettera –, ma soltanto l'emissione di un pagherò, giustificata dalla necessità di esprimere le proprie condoglianze per un lutto avvenuto a Pascoaes. Così scrive Pessoa, dopo alcune frasi di cordoglio:

Já que me encontro escrevendo-lhe, aproveito-o para lhe pedir desculpa de antes não ter escrito, agradecendo a oferta de *O Doido e a Morte*. Logo após receber este poema, comecei uma carta para si, em que cuidadosamente delineava – isto é, começava a delinear – o que para mim se afigurava ser, literariamente, o valor da sua Alma. Circunstâncias exteriores, mínimas, salvo na sua repercussão em mim, deixaram-me, há mais que alguns meses, sempre sem acrescentar uma linha às poucas linhas que pensara. Adiei indefinidamente essa carta, que, ainda assim conto um dia poder terminar e expedir. Perdoe-me o que de indelicado e moroso resultou, perante a delicadeza da sua pronta oferta, do meu constante e dominador desalento.³³⁵

Subito dopo Pessoa prova perlomeno ad abbozzare un tentativo di elogio, per poi pentirsene quasi subito, chiosando: «Bem sei que isto é pouco lúcido, mas o meu espírito está bambo e desfiado e não suporta o peso de um raciocínio ou de uma análise. Digo-lhe tudo por imagens e metáforas, e estas são a moeda falsa da inteligência».³³⁶ Si tralasciano le righe che Pessoa pur spende sull'opera del poeta: non perché non siano interessanti, ma perché egli stesso sa che non è di questo che avrebbe dovuto parlare. Come nelle altre lettere, vi sono le scuse, lo spirito stanco: manca però il contenuto, la sfida non viene lanciata a Pascoaes. Forse però è questa lettera mai scritta a rappresentare il più alto tributo di Pessoa al poeta, più di quelli espliciti, più della lode implicita presente in ogni critica, anche nella più feroce, sul cui numero pure non avrebbe lesinato negli anni a seguire. Egli merita di essere affrontato sul terreno più elevato: non la critica, ma la poesia. Un'operazione, per così dire, alla Cortesão, sarebbe inutile e anzi confermerebbe quanto lo stesso Pascoaes, come ricordato,³³⁷ aveva già avuto modo di esprimere attraverso la sua formula: «O seu espírito chegou pelo raciocínio à Verdade a que eu cheguei pelo instinto». Si può anzi aggiungere: non era sufficiente un tipo di poesia qualsiasi: era necessario condensare l'intero

335 Pessoa a Pascoaes, Lisbona, 4 gennaio 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 106.

336 *Ibid.*

337 *Cfr. Supra*, 42.

superamento di Pascoaes in un sistema coerente e dal valore poetico ineguagliabile. Era necessario il sensazionismo. Era necessario *Orpheu*. Era necessaria l'eteronimia. E tutto ciò doveva rivelarsi attraverso qualcosa che incarnasse nella maniera più radicale la consapevolezza della distanza. Che Pessoa non avesse scritto la lettera a Pascoaes nel 1913, che gli avesse rivelato addirittura di non esserne in grado, che non avesse ultimato l'articolo in difesa di *Renascença*, è un insieme di eventi la cui spiegazione va trovata in un fenomeno per molti aspetti equiparabile. Come Feijó ha argomentato, Reis esisteva già nel 1912, ma Pessoa non lo avrebbe fatto apparire immediatamente, né tantomeno su *Orpheu*: egli non poteva rappresentare il vero debutto poetico di Pessoa, non era una contraddizione sufficientemente severa di fronte alla grandezza di Pascoaes.³³⁸ Il superamento avverrà solo con l'apparizione del maestro, con la negazione più radicale: con Caeiro.

338 António Feijó, *Admiração pastoril*, 54-55.

4. *Myse en ab-ismos*

4.1. Paulismo

Generalmente dover spiegare un gioco di parole, per quanto povero esso sia, può essere considerato un segno della sua mancanza d'efficacia. Nonostante ciò, una simile operazione può non risultare del tutto oziosa, perlomeno in questo caso. L'espressione *myse en abyme* non ha di certo bisogno di essere commentata: se la si è scelta per introdurre il tema dei vari ismi pessoani tra il 1913 e il 1917 è non solo per il suo indicare la ricorsività di un'immagine al proprio interno, un po' come avviene, come si avrà modo di osservare in questa sede, per le correnti letterarie pessoane, le quali si reduplicano e si confondono incessantemente – più vengono analizzate e più paiono presentare la riproposizione dello stesso schema.³³⁹ La ragione per la quale si è deciso di optare per questa formula risiede in colui che per primo la utilizzò, vale a dire André Gide. Pessoa fa pochissime volte riferimento allo scrittore francese, e quando ciò accade i termini non sono poi così elogiativi: in una lettera a Simões, subito dopo aver riconosciuto il suo ruolo di primissimo piano nella letteratura europea, confessa al suo interlocutore di non essere mai riuscito a leggerlo.³⁴⁰ Tra i libri della sua biblioteca conservati due sono le opere presenti, vale a dire *Oscar Wilde* e *Corydon*. È però a un'altra che si vuole fare riferimento, accogliendo una suggestione proveniente da una fonte autorevole quale Almada Negreiros, compagno di Pessoa ai tempi di Orpheu, la quale è stata ripresa recentemente da Pizarro nella sua edizione critica. È il curatore dell'opera a riportare la piccola pista tracciata dall'artista portoghese: quest'ultimo, in quella che Pizarro definisce un'elegante evocazione di Orpheu, parlando di Pessoa lo descrive «vindo da “Agua” e a seguir criador do “paúlismo», (Paludes, André Gide)». ³⁴¹

Non vi è chiaramente alcuna prova della filiazione dall'opera di Gide della corrente pessoana, per quanto non sia improbabile. Qualora il riferimento suggerito da un uomo il quale, occorre ribadire, collaborò intensamente con Pessoa, dovesse rivelarsi errato, la coincidenza sarebbe ancor più sorprendente. *Paludes*, un romanzo di rottura la cui ironia fu celebrata anche da Mallarmé, recita come sottotitolo *traité de la contingence* e vede come protagonista Tityre, pastore isolato e solitario, un contrappunto rispetto alla vita pubblica del narratore: il tutto si inserisce nel contesto più ampio di una satira della Parigi letteraria del tempo, nonché – ed è questo l'elemento da enfatizzare – del periodo simbolista nel suo complesso. La critica, a quanto è dato sapere, non ha

339 Oltre che di *myse en abyme*, alcuni critici hanno parlato di una natura frattale dell'opera pessoana: per quanto questa definizione in genere sia stata applicata più che altro all'eteronimia, essa potrebbe valere anche per la sua estetica. Cfr. José Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 80.

340 «De resto – admito – nunca pude ler o Gide». Pessoa a Simões, Lisbona, 3 dicembre 1931, in Pessoa, *Correspondência 1923-1935*, 247.

341 José de Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965* (Lisbona: Ática, 1965), 11. Citato in Pessoa, *Sensacionismo*, 97.

problematizzato a sufficienza il problema del nome del paulismo, limitandosi a prendere per valida la narrazione – corretta per definizione – che vede la sua genesi nella prima parola della poesia *Pauis*. Non è stato però notato che, a differenza degli altri ismi pessoani, il paulismo sia l'unico il cui nome, propriamente, non significhi nulla, ovverosia non consenta di desumerne la peculiarità. Se il sensazionismo è poesia delle sensazioni, l'intersezionismo poesia dell'intersezione, il paulismo non è, evidentemente, poesia delle paludi.³⁴² Lo stesso Pessoa, in un testo congetturalmente del 1914, lascia intendere come la scelta del nome sia stata molto meno automatica di quanto possa sembrare. Scrive infatti il poeta nel documento [48D-19]: «Todos quantos se interessam pela cultura nacional superior hão de ter uma curiosidade ardente de saber de onde vem o termo paulismo que se tem aplicado aos □».³⁴³ Il testo purtroppo finisce con queste parole, ma ciò è sufficiente per rendere lecito supporre che lo stesso Pessoa pensasse a qualcosa che andasse oltre la prima parola della poesia. La scelta del termine deve quindi rimandare a un referente a essa esterno: in mancanza di alternative migliori, si ritiene l'eco dell'opera gidiana un'ipotesi impossibile da scartare a priori.

A differenza delle altre correnti inventate da Pessoa, il caso del paulismo presenta l'infelice caratteristica di non essere accompagnato da riflessioni teoriche coeve rispetto ai componimenti di riferimento: le – pochissime – testimonianze presenti sono tutte di almeno un anno posteriori rispetto al 29 marzo 1913, data di composizione di *Pauis*. Tale evenienza, di per sé, è sufficiente a mitigare una troppo facile interpretazione la quale vede paulismo quello che Simões definì il primo nome di guerra di *Orpheu*.³⁴⁴ Si sarebbe anzi tentati di dare retta a Pizarro: i riferimenti al paulismo siano talmente pochi, constata il curatore dell'edizione di riferimento, da ritenere possibile che la corrente sia stata definita più dai critici successivi che da Pessoa stesso, il quale potrebbe non averla intesa così seriamente come si vorrebbe credere.³⁴⁵ Pur tenendo presente l'amara constatazione del critico, non è possibile esimersi dall'analizzare le riflessioni che Pessoa ha dedicato al tema.³⁴⁶ Si

342 Per quanto suggestiva, non sembra essere accettabile l'idea della Stegagno Picchio del paulismo come poesia della palude metafisica nata nell'animo del poeta dall'incresparsi dell'angoscia. Cfr. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, 62-63. Curiosamente, invece, Lind accetta l'idea che il paulismo sia la poesia del pantano. Cfr. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 43.

343 Pessoa, *Sensacionismo*, 427.

344 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 200.

345 Jerónimo Pizarro, "Fernando Pessoa: Not One but Multiple -isms", in *Portuguese Modernism: Multiple perspectives on literature and the visual arts*, a cura di Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (Oxford: Legenda, 2011), 27. In realtà lo stesso Simões, in un punto del suo studio, pare rendersi conto di questa evenienza, arrivando a ventilare l'ipotesi che il paulismo sia una sorta di creazione involontaria di Pessoa. Cfr. Simões, *Vida e obra*, 206.

346 Il caso del paulismo, da un certo punto di vista, è paradigmatico dell'errore prospettico di Georg Rudolf Lind. Il critico parte da un'osservazione giusta, cioè che pur essendoci pochi appunti dedicati da Pessoa al suo primo ismo è probabile che egli ne discutesse animatamente con i suoi sodali per i bar di Lisbona. A questo implicito riconoscimento del paulismo nella visione pessoana, però, Lind fa seguire la precisazione che segue: anziché concentrarsi sui testi teorici lasciati dal poeta sull'argomento, risulta opportuno partire dai componimenti più rappresentativi per mostrare le caratteristiche della corrente. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 40. Anche in questa metodologia, si ritiene, è ravvisabile il preconcetto del minore interesse degli scritti critici pessoani rispetto alle poesie.

ritiene opportuno segnalare due in particolare: un esteso testo in prosa e una lista. Si parta dalla seconda, il documento [135A-54^r].

Hackwork.

1. Artigos em “A Águia” –
2 primeiros
Art[igo] s[obre] Almada-Negreiros.
2. Artigo em “Exílio”.
3. Os artigos em O *Theatro*.
4. Chronicas em “O *Jornal*”.
5. Resposta ao Inq[uerito] Literario.
6. Paues (“Renascença”)
7. “Como organizar Portugal.”³⁴⁷

Come avviene per la maggioranza dei programmi pessoais, si tratta di un testo di difficile esegesi. L'ultimo punto della lista lascia supporre che si tratti di un elenco redatto nei dintorni del 1919, anno di *Como organizar Portugal*. Non è però del tutto chiaro a cosa esso si riferisca, né se il termine ‘*Hackwork*’ abbia qui una connotazione negativa e se sì quanto. Vi è però un elemento che occorre evidenziare: fermo restando il fatto che non si comprende il comune denominatore di questi testi, eccezion fatta il loro essere stati pubblicati in luoghi diversi, assieme a *Paues* vi sono sì gli articoli per *A Águia*, ma soltanto i primi due. Appare naturale chiedersi per quale motivo proprio l'articolo unanimemente considerato antesignano del paulismo, vale a dire il terzo, *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, non sia incluso nella lista. La risposta non può essere univoca, mancando una collocazione specifica di questa lista, ma le ipotesi possibili rischiano di essere addirittura inconciliabili. Tradurre *Hackwork* con ‘lavoro su commissione’ sarebbe quantomeno problematico: da un lato, mancherebbero dei testi scritti anch'essi, in un certo senso, su commissione, vale a dire almeno il terzo articolo per *A Águia*, l'articolo in memoria di Nobre, la *Crónica decorativa*, *A quadra popular* e *O preconceito da ordem*; dall'altro, appare difficile definire una poesia come scritta su commissione, ma lo stesso vale per le *Chronicas da vida que passa* e la risposta a un sondaggio. Ha dopotutto ragione Teresa Rita Lopes nell'affermare che, parlando in senso stretto, Pessoa non abbia mai lavorato in risposta a sollecitazioni editoriali.³⁴⁸ Si potrebbe perciò intendere la lista come un insieme di testi, per così dire, insinceri, come pare suggerire anche Pizarro collegando in nota questo testo a una famosa lettera a Côrtes Rodrigues

³⁴⁷ Pessoa, *Sensacionismo*, 101.

³⁴⁸ Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, III.

sulla quale si avrà modo di tornare.³⁴⁹ Rimarrebbe comunque il problema di definire insincera la totalità dei testi presenti, ma si guadagnerebbe una prova indiretta della bontà di *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, l'articolo che più da vicino prepara il paulismo tra i testi pubblicati da Pessoa. L'argomento però si contraddice da sé, in una specie di riedizione del paradosso del mentitore: i primi due articoli sono insinceri, a differenza quindi del terzo, il quale prepara il paulismo. E però nella stessa lista è proprio *Pauis* ad apparire tra le opere insincere, vanificando così la dimostrazione arrivando al paradosso della difesa sincera di un'opera che non lo è.³⁵⁰ Intendere con *hackwork* qualcosa come 'lavori scadenti' pare una soluzione anch'essa difficilmente adottabile, per motivi deducibili da quanto scritto finora. Ma anche non considerando questo argomento, il problema rimarrebbe inalterato: tra i testi che cita è presente anche l'articolo per *Exilio*: si tratta dell'unico manifesto sensazionista pubblicato da Pessoa, sul quale si avrà modo di tornare,³⁵¹ e che risulterebbe davvero difficile definire insincero, su commissione o scadente. Non si possiede una chiave per sciogliere questo enigma: la sua decifrazione non può prescindere da uno studio comparato – di cui si avverte sempre più la necessità – delle varie liste, dei progetti e degli elenchi di Pessoa. Ci si deve perciò limitare a segnalare quella che appare una complicazione della tesi più accreditata circa la stretta relazione tra il paulismo e i testi del 1912, come esposta per esempio da Crespo:³⁵² esiste un testo in cui *Pauis* e *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* vengono, sia pur indirettamente, separati.

L'unico brano espressamente ed esclusivamente dedicato al paulismo, tale cioè da prescindere dalla sua relazione con i movimenti posteriori, è un testo anonimo e critico nei suoi confronti, presente alle pagine [14⁴-1 e 2⁷]. Queste due caratteristiche, alla luce dell'esame appena condotto del complicato e contraddittorio travaglio intellettuale pessoano del 1913, non suscitano alcuno stupore: è sufficiente tenere presente il caso della lettera anonima non spedita a Boavida Portugal, ma soprattutto la discussione condotta sullo sdoppiamento pessoano in artista e critico. Di questo testo ci si limiterà a osservare le caratteristiche principali. L'esordio ha un tono perentorio e di per sé contiene in germe l'intera problematica del paulismo:

A nova Doença na Literatura Portuguesa

Desde a "Degenerescencia" de Nordau, a atenção de muitos críticos tem sido chamada para existencia de elementos morbidos na literatura, e sobretudo, em certas manifestações da literatura contemporânea. Por graves que tivessem sido as críticas feitas ao livro de Nordau, alguma

349 Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 101. Per quanto riguarda l'analisi della lettera a Côrtes-Rodrigues relativa, Cfr. *Infra*, 155-162.

350 È però possibile mitigare quest'obiezione affermando che Pessoa parli non della poesia in sé, ma della sua pubblicazione su *Renascença*. Non è comunque a una simile ipotesi che si riferisce Pizarro.

351 Cfr. *Infra*, 201.

352 Cfr. Crespo, *Vita plurale*, 82.

coisa ficou d'elle, e será difficil pretender-se hoje que o symbolismo francez representa um movimento literario inteiramente são e absolutamente renovador, poque, visto que não é interamente são, não pode renovar, mas apenas corromper.

Se o movimento symbolista francez é uma manifestação morbida, faltam palavras para dizer o que será o movimento literario que presentemente se esboça em Portugal.³⁵³

Così invece recita il paragrafo successivo:

Depois da França, foi Portugal, ainda que poucos o saibam, que teve uma escola symbolista caracterisadamente tal; della ficaram apenas dois nome, se tanto Eugenio de Castro e Antonio Feijó. Mas a nova escola de que fallamos, além de nada ter com essa, nem ao symbolismo frances (com o qual tem certas similhanças, provenientes talvez de um comum elemento doentio) se aparenta propriamente.³⁵⁴

Questo brano ha un riferimento immediato: l'analisi del simbolismo nel terzo articolo de *A nova poesia portuguesa*. Come già ricordato, viene definito nel 1912: «Assolutamente subjectivo [...]: daí o seu desequilíbrio, daí o seu carácter degenerativo, há muito notado por Nordau».³⁵⁵ Attraverso questa espressione è possibile spiegare l'apparente paradosso del paulismo come corrente ancor più degenerata del simbolismo francese pur non essendo con esso imparentato. Questo testo si pone in una chiara continuità con gli articoli per *A Águia* e a partire da essi va inteso. Si noti come a parlare non sia Pessoa, o perlomeno non sia lo stesso persona che ha composto *Pauis*, bensì quel Pessoa critico che abilmente prende le distanze da sé per poter instaurare un complicato rapporto dialettico tra la propria opera e la sua interpretazione negativa. In questo caso la (finta) critica al proprio ismo viene condotta, in un certo senso, a partire dalle stesse istanze che giustificavano il saudosismo: una simile strategia si traduce così in un distanziamento ironico dal gruppo di Pascoaes. Il simbolismo nel 1912 è definito degenerato in quanto disequilibrato, poiché il momento soggettivo in esso presente non viene bilanciato da quello oggettivo. Non può dunque che essere questa la caratteristica che lo accomuna al paulismo, secondo il giudizio del critico che scrive le righe riportate: ciò consente di dividerne il difetto – la degenerazione – ma non le peculiarità. Le due correnti, vale a dire, sono entrambe espressione di una soggettività esasperata, un limite insormontabile nei termini in cui essa veniva intesa negli articoli per *A Águia*.

Pur essendo una poesia soggettiva, il Pessoa critico cerca di prendere le distanze dalle coordinate due anni prima individuate attraverso la scelta accurata dei riferimenti, tanto quelli presenti quanto – soprattutto – quelli assenti. Tra i due nomi presi come modelli del simbolismo

353 Pessoa, *Sensacionismo*, 98

354 *Ibid.*, 98-99.

355 Pessoa, *Crítica*, 45.

portoghese, Castro e Feijó, è il primo a rappresentare una spia della complicata trama che Pessoa sta tessendo. La divaricazione tra la corrente pessoana e alcuni dei suoi più immediati predecessori consente in una maniera sottile di inserire il paulismo in una linea diversa da quel che suggerirebbe una sua interpretazione attraverso un'applicazione asettica degli schemi del 1912. Che il paulismo non abbia a che fare con il simbolismo di Castro è vero in parte: la serietà della poesia nefelibata, concentrata nel seguire le convenzioni di una scrittura ricercata, non rappresenta un ideale per il paulismo. Occorre però specificare: non lo rappresenta se preso sul serio. Come ha notato Fernando Cabral Martins, il paulismo può essere visto come una parodia di questo ramo del simbolismo portoghese.³⁵⁶ Questo testo non rappresenta il primo caso in cui Pessoa fa riferimento al poeta di Coimbra: egli viene evocato, e in una posizione tutt'altro che marginale, in *Reincidindo...*, come già ricordato.³⁵⁷ Nella misura in cui egli, assieme a Nobre e Junqueiro, è posto a rappresentanza della giovinezza della nuova poesia portoghese, prenderne le distanze significa, indirettamente, allontanare il paulismo dal saudosismo.³⁵⁸ L'operazione che Pessoa sta compiendo, sia pur attraverso una critica fittizia, è presentare l'assoluta novità del paulismo rispetto alla poesia immediatamente precedente, riconducendolo al contempo alla famiglia della poesia soggettiva. È significativo infatti che Pessoa, non casualmente, dimentichi di indicare i nomi di Nobre e Pessanha, simbolisti anch'essi ma lontani dal culto della parola di Castro: Pessanha in particolare, come ricorda la Stegagno Picchio, è la matrice di tutto il decadentismo portoghese,³⁵⁹ nonché – e qui è Celani a parlare – un maestro indiscusso per Pessoa e Sá-Carneiro.³⁶⁰ Fu in ogni caso Crespo tra i primi a segnalare i fili che legano quest'autore al paulismo.³⁶¹ L'ammirazione non sarebbe mai venuta meno: nel 1915 Pessoa gli avrebbe scritto una lettera piena d'ossequi per chiedere il permesso di pubblicare «em lugar de honra» alcuni dei suoi poemi nel terzo numero di *Orpheu*, chiedendo un simile favore non «só por nós, mas por todos quantos amam a arte em Portugal»;³⁶² ancora nel 1934 lo avrebbe inserito nel pantheon dei maestri della poesia portoghese, assieme ad Antero de Quental e Cesário Verde.³⁶³ Il testo appena presentato, in sostanza, è significativo più per i nomi che omette che per quelli che cita: come sintetizzò già Gaspar Simões, sono Nobre, Gomes Leal, Junqueiro e Pessanha i veri maestri attraverso cui Pessoa assorbe il simbolismo francese.³⁶⁴

356 Martins, *Introdução*, 27.

357 Cfr. *Supra*, 44.

358 Questa è una ragione ulteriore per abbandonare una riduzione semplicistica del paulismo a intensificazione del saudosismo, come erroneamente ritiene Crespo. Cfr. Crespo, *Vita plurale*, 174.

359 Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, 76.

360 Cfr. Celani, *Fernando Pessoa*, 62.

361 Cfr. Crespo, *Vita plurale*, 83.

362 Pessoa a Pessanha, Lisbona, s. d., in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 185.

363 Pessoa, *Apreciações literárias*, 211.

364 Simões, *Vida e obra*, 137.

Questo rapporto ambivalente col simbolismo, tanto con quello francese quanto con quello portoghese, si esprime anche attraverso una differente ripresa delle categorie di *A nova poesia portuguesa*. Se si torna stavolta al primo degli articoli della serie, *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, si può notare come in esso sia presente in parte la stessa critica al simbolismo rivolta dal testo anonimo al quale si sta facendo ora riferimento. Se qui il simbolismo, poiché degenerato, non ha potere rinnovatore, l'analisi sociologica del 1912 dice qualcosa di molto simile. Il simbolismo, in quella sede corrispondente – non soltanto esso, a dire il vero – al terzo periodo della letteratura francese, si distingue dai precedenti per il suo non apportare alcunché alla civilizzazione europea e per il suo essere politicamente sterile: apparendo soltanto successivamente rispetto al fenomeno politico che lo caratterizza, il consolidamento della repubblica, è condannato a un'improduttività, per così dire, a priori.³⁶⁵ Per poter considerare perciò il paulismo, nella critica riportata, allo stesso tempo legato al simbolismo pur essendo da esso indipendente, deve intervenire qualcosa che eviti la riproposizione dello stesso schema: è ciò che avviene in un frammento – anch'esso non datato, ma comunque anteriore rispetto al 1914 – dedicato al simbolismo, che in una sua parte recita quanto segue:

– O symbolismo chegou muito cedo para aquilo a que veio, para o que se dispoz fazer. A ideação literaria não estava ainda adaptada á desintegração que o S[ybolismo] lhe impoz. (Impondo-lha, o S[ybolismo] começa a creal-a – Só agora chegamos á ideação precisa para poder supportar sem desequilibrio essa desintegração...³⁶⁶

Questo testo, presente alle pagine [40-30^v e 30a^v], pare quasi rappresentare una sorta di replica – sebbene la preceda – alla critica anonima che introduce il paulismo, poiché spiega in che modo si eviti la riproposizione della stessa sterilità imputabile al simbolismo francese. Se quest'ultimo era, in un certo senso, destinato a fallire, secondo le rigide leggi della poetica degli articoli de *A Águia*, il suo stesso tentativo avrebbe offerto in eredità ai movimenti successivi un modello percorribile, essendo la letteratura successiva pronta ad accoglierne le forme. La prima persona plurale, nonché il periodo di stesura del testo, non lascia adito a dubbi: è al paulismo che anche qui si sta facendo riferimento. Si noti come questo testo, assieme alla critica di Campos che si analizzerà oltre, tradisca una comprensione del simbolismo decisamente più raffinata di quanto gli articoli per *A Águia* potessero lasciar supporre: l'accusa rivolta a Pessoa di incomprendimento del

365 Cfr. Pessoa, *Crítica*, 10-14.

366 Pessoa, *Sensacionismo*, 411.

simbolismo, che caratterizzò i primi anni della ricezione della sua poesia, era del tutto infondata.³⁶⁷

Si torni ora alla critica anonima. Così recitano il secondo paragrafo e l'inizio del terzo:

Se bem que vá ainda em começo – praza a Deus que nunca de ahi passe! - é já uma escola nitidamente caracterizada e diferente das outras. E o que nella é essencialmente perigoso é o seu inexplicavel poder de crear adeptos, de influenciar espiritos. Se reflectirmos que elle é ainda por assim dizer uma escola silenciosa (ou quasi silenciosa) e occulta, a sua influencia é verdadeiramente espantosa, tanto mais que á primeira vista parece incrivel que uma tal anormalidade consiga arregimentar não só gente que escreva e se filia em tal corrente, mas um grande numero de gente que, não escrevendo, se dá por comprehendedora do que esses homens escrevem.

Vendo bem, não é totalmente inexplicavel essa influencia. As condições da vida moderna, as peripecias politicas e sociaes que em todos os estados se dão hoje, criam não só uma predisposição latente para a doença em quasi todos os espíritos, e sobretudo nos fracos e semi-artisticos, mas também um desejo furioso de novidade que é talvez o que na arte corresponde ao espirito revolucionario nas sociedades.³⁶⁸

L'operazione compiuta nella seconda parte dell'estratto è coerente con l'argomentazione pessoana degli articoli del 1912, per il suo rendere il paulismo espressione di una *Weltanschauung*, sia pur, in un certo senso, malata. È la prima invece a suscitare più di una perplessità: Pessoa sta qui descrivendo una situazione che, all'epoca, non esisteva, e che non sarebbe mai esistita. Il paulismo non era nell'anno di stesura del testo – presumibilmente il 1914 –³⁶⁹ la scuola nitidamente caratterizzata di cui parla, né può essere preso sul serio il suo potere di creare adepti o di esercitare un qualsivoglia tipo di influenza. Per quanto possa esser vero, come sostenne Simões, che Pessoa all'epoca del paulismo fosse circondato da amici più papisti del papa – fermo restando che la tesi è valida soprattutto per quanto riguarda Sá-Carneiro, solo in misura minore per Côrtes-Rodrigues e Alfredo Pedro Guisado – parlare di scuola (o, come fa Simões, di una vera e propria generazione) significa dare credito a una dichiarazione di Pessoa che non trovava un'effettiva corrispondenza sul piano reale.³⁷⁰ Quanto l'anonimo critico sta facendo è, come in altri casi, tentare di creare lo stesso fenomeno che sta descrivendo, anticipare un dibattito inesistente, scuotere l'opinione pubblica e

367 Tralasciando il caso di João Gaspar Simões, fine conoscitore del simbolismo francese e portoghese, si tenga presente, per limitarsi alla critica italiana, il giudizio di Panarese: con una certa dose di quella che si sarebbe tentati di definire malignità, egli sostiene che, pur avendo Pessoa letto i simbolisti, non è affatto detto che li abbia capiti. Cfr. Panarese, "Cronistoria", LVIII.

368 Pessoa, *Sensacionismo*, 98.

369 Nel testo due opere di Sá-Carneiro, *A confissão de Lucio e Dispersão*, vengono descritte come pubblicate da poco e si fa riferimento alla chiusura della rivista *Renascença* (da non confondere con *Renascença Portuguesa*).

370 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 216. Parimenti errata è la lettura che offre Quadros, sulla stessa scia: secondo il critico, con il paulismo il gruppo di poeti che gravitava attorno a Pessoa cominciò a imporsi, a farsi notare e a dare scandalo. Quadros, *Fernando Pessoa*, 84. È però corretta la considerazione di Lind, più equilibrata: *Pauis* suscitò l'ammirazione di Sá-Carneiro e delle persone che a diverso titolo gravitavano attorno Pessoa in quel periodo, il che mostra come l'estetica sottesa al componimento soddisfacesse i gusti della futura generazione di artisti. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 43-44.

immettere nella cultura dell'epoca la corrente appena creata. Il momento della critica è per Pessoa consustanziale rispetto all'opera, come si vedrà non solo nei casi dell'intersezionismo e del sensazionismo, ma anche delle opere degli eteronimi maggiori: esse sono pensate con prefazioni, commenti, critiche, riferimenti e veri e propri dibattiti a corredo, un paratesto che arriva a costituire un momento essenziale dell'opera d'arte stessa. Il motto pessoano, il voler creare e quindi essere tutta una letteratura, può e deve essere inteso nel senso più ampio dell'espressione. Si prenda a titolo d'esempio questa lista di punti di un ipotetico *Periodico de cultura superior*, anch'esso congetturalmente del 1914, riferentesi però non al paulismo bensì all'intersezionismo. Essa, redatta alla pagina [48D-19], si articola in: «1. interseccionismo – (manifesto). 2. Chuva Obliqua – poemas interseccionistas. 3. Archivo dos artigos contra o intersec[cionismo]». ³⁷¹ Il momento autenticamente poetico, il secondo punto, è preceduto da un manifesto e seguito da una critica. Si assiste nel caso del paulismo allo stesso fenomeno: un manifesto paulico era stato effettivamente pensato da Pessoa, sebbene nel suo tradursi in un testo scritto sia diventato soltanto un piccolo brano poco rilevante. ³⁷² Si approfitti di questo luogo per un breve inciso: l'attenzione costante da parte di Pessoa per il momento autenticamente programmatico di ciascuna delle correnti che avrebbe tentato di sviluppare, sulla quale si tornerà anche analizzando l'intersezionismo e il sensazionismo, rappresenta la sconfessione di quello strano pregiudizio che vuole il poeta come ostentatamente distante dalle poetiche dei manifesti, secondo la formulazione di Petrelli. ³⁷³

Si torni al testo [14⁴-1 e 2^r] La (auto)critica per Pessoa è un momento necessario per lo sviluppo del proprio pensiero. Più delle lodi che l'anonimo autore distribuisce tra Pessoa e Sá-Carneiro, evidenziando al contempo dei difetti pretestuosi, è interessante vedere come venga caratterizzato il paulismo attraverso un commento di *Pauis*. «Vê-se bem que a pretensão do sr. Pessoa é notar o seu estado de espirito perante um crepúsculo, aproveitando todas as impressões por mais pequenas que sejam, por menos relação que tenham umas com as outras. Como dissemos, “Dispersão é o [que] mais caracteriza a escola toda». ³⁷⁴ Il critico non sceglie di parlare dello stile della poesia, dei suoi eventuali precedenti ³⁷⁵ o del lessico ricercato. Il componimento viene invece ricondotto a una duplice matrice: da un lato alla dispersione del soggetto, evocata attraverso il titolo del romanzo di Sá-Carneiro; dall'altro, ed è la questione decisiva, a una descrizione dell'esperienza estetica del poeta.

³⁷¹ Pessoa, *Sensacionismo*, 426-427.

³⁷² Si tratta del testo [14²-88^r], intitolato *Fim do manifesto paúlita*. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 100.

³⁷³ Cfr. Petrelli, *Disconoscimenti*, 36.

³⁷⁴ Pessoa, *Sensacionismo*, 99.

³⁷⁵ È possibile vedere in questa – volontaria – assenza una sorta di riconoscimento indiretto della consapevolezza che Pessoa aveva dell'originalità di *Pauis*: come ebbe a dire Simões, non vi era nulla nella poesia portoghese dell'epoca che potesse fungere da paradigma per il componimento. Cfr. Simões, *Vida e obra*, 205.

Quanto al primo punto, che Pessoa scelga un'opera dell'amico per caratterizzare anche la propria poesia è un tributo, in un certo senso, necessario. La dispersione e la frantumazione dell'io vengono problematizzate per tutto il 1913, come mostrano tanto *Abdicação* quanto, in misura ancor più rilevante, le pagine del diario del periodo.³⁷⁶ In Sá-Carneiro, però, il tema assume una portata ancor più totalizzante, il che rende legittimo – pur trattandosi di un aspetto condiviso, come nota Martins –³⁷⁷ che sia una sua opera a definire se non il titolo della corrente, perlomeno una delle sue peculiarità. Quel che in ogni caso colpisce maggiormente il lettore anonimo di *Paulis* è il fatto che il soggetto poetante sia capace di approfittare di tutte le impressioni che prova. L'elemento decisivo del paulismo – pessoano – quindi, molto più che il suo legame contraddittorio col simbolismo, è il suo essere una preparazione del sensazionismo. L'espressione «aproveitando todas as impressões por mais pequenas que sejam, por menos relação que tenham umas com as outras», estrapolata dal suo contesto, potrebbe valere per descrivere un qualsiasi componimento sensazionista o intersezionista. Il modo in cui i due elementi (teoria delle sensazioni e dispersione) vengono soppesati a livello ritmico all'interno del discorso pessoano è sospetto: da un lato vi è ciò che caratterizza la poesia di Pessoa; dall'altro, separato da un punto ed esposto con una frase più concisa, imponendo una pausa alla narrazione, vi è quanto la accomuni a quella degli altri, Sá-Carneiro in primis. Quasi a voler dire che, pur all'interno di una poetica condivisa, la peculiarità estetica della propria posizione rimane.

Ogni discorso successivo circa l'intento parodistico del paulismo o la sua insincerità, per quanto fondato, non potrà ridimensionare l'importanza di un elemento decisivo: la corrente contiene al suo interno un'estetica che sarà poi sviluppata in maniera più consapevole negli anni a seguire. È in fondo questo, portando il ragionamento alle sue conseguenze ultime, il senso della tesi così spesso ripetuta dalla critica secondo la quale *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* anticipi il paulismo. Ciò è vero non tanto perché la corrente sia vaga, sottile e complessa, riproponendo e intensificando così gli schemi nel 1912: tale parallelismo rappresenta una corrispondenza più esteriore di quanto si potrebbe pensare in un primo momento. È la continuità della teoria della sensazione nella diversità dei paradigmi, si ritiene, a essere decisiva. È per questo che va ritenuta eccessivamente riduttiva la tesi di Gaspar Simões, ripresa in Italia da Panarese, secondo la quale la distanza tra i saudosisti e il paulismo si gioca sul senso della vaghezza. Essa sarebbe naturale nei saudosisti, poiché vaga è la loro concezione del mondo e delle cose, mentre Pessoa avrebbe del mondo l'idea che esso sia qualcosa di chiaramente distinto del suo io, il che lo

376 Cfr. Pessoa, *Páginas Íntimas*, 32-58.

377 Cfr. Martins, *Introdução*, 59.

condurrebbe a imporre alla sua ragione ben lucida la forzatura di scrivere intenzionalmente senza chiarezza e distinzione.³⁷⁸

Occorre tornare alla lettera di Pessoa a Jaime Cortesão del 22 gennaio 1913: come l'analisi precedente ha dimostrato, la missiva diventa l'occasione per problematizzare una teoria della sensazione che, negli articoli per *A Águia*, non era stata sviluppata in una maniera coerente fino in fondo. Non è quindi un caso che, nel primo testo critico riferito a un proprio scritto, Pessoa decida che sia l'estrema sensibilità per un mondo percepito nei suoi dettagli anche più irrilevanti l'elemento a meritare di essere enfatizzato. Come dice correttamente José Gil parlando del sensazionismo, l'io che sviluppa Pessoa non è un soggetto kantiano, bensì il piano di consistenza di tutte le impressioni e le sensazioni: egli marca i confini di uno spazio dove spuntano sensazioni e idee, cose e azioni, apparentemente senza nesso, ma che formano un mondo. L'io è il piano dove tutto può cominciare ad esistere: delimita lo spazio che egli stesso costituisce.³⁷⁹ L'unità non del poeta, ma del poetare e del componimento, garantisce che le impressioni sconnesse provate da un soggetto disperso di cui parla il critico anonimo siano in realtà sostenute da un principio unificatore.

Di *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* quindi, riassumendo, Pessoa recupera quegli elementi che aveva già problematizzato all'inizio del 1913, vale a dire quel tanto che gli può servire per sviluppare una corrente letteraria che dell'esperibilità del maggior numero possibile di impressioni e sensazioni faccia il suo centro mobile. Come ha osservato Guimarães, è attraverso lo sviluppo dell'estetica pessoana, dal paulismo al sensazionismo, che la parola 'sensazione' diventa significativa.³⁸⁰ La padronanza pessoana del materiale che maneggia è assoluta: in nessun momento Pessoa si trova a lavorare con concetti, con ismi o con influenze di cui non coglie la portata. È un distacco ironico che gli permette di destreggiarsi tra categorie contraddittorie, tra esaltazione e critica, anche attraverso voci diverse: è per questo che occorre rigettare la tesi di Crespo secondo la quale sia stato in un certo senso necessario posticipare la nascita di Reis. Alcuni componimenti dell'eteronimo sono del 1912: se però egli fosse apparso come poeta autonomo, sostiene il critico, non ci sarebbero state le elucubrazioni pauliste e intersezioniste, dato che il classicismo di questo personaggio si pone in netta antitesi col simbolismo del periodo.³⁸¹ Non è questa, come si è in parte già accennato, la ragione che ha indotto Pessoa ad accantonare momentaneamente la figura di Reis, bensì il fatto che, per superare Pascoaes, fosse necessario un

378 Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 204 e Panarese, "Cronistoria", CVI. Si noti: la tesi dell'artificialità del paulismo non è di per sé scorretta, per quanto in questo caso venga lievemente travisata e sottointenda un giudizio di gusto e una gerarchia che prevede di attribuire un minor valore artistico a Pascoaes e al Pessoa paulico rispetto al resto della sua produzione.

379 Cfr. José Gil, *O Devir-Eu de Fernando Pessoa* (Lisbona: Relógio d'Água, 2010), 23.

380 Cfr. Fernando Guimarães, "A Geração de Fernando Pessoa e o Simbolismo", in *Actas I*, 251.

381 Cfr. Crespo, *Vita plurale*, 135.

atto ancor più radicale, vale a dire l'apparizione di Caeiro. Reis e il simbolismo avrebbero potuto coesistere senza alcun problema, nella misura in cui l'appropriazione pessoana del simbolismo fu un'operazione personale, cosciente e assolutamente razionale: non v'è alcuna ragione per non immaginare Pessoa in grado di gestire due maniere differenti di poetare già in quegli anni. Occorre perciò capire in quale misura il paulismo concorra al distanziamento dal saudosismo di Pascoaes – tema il quale, come si è visto, caratterizza il 1913 nel suo complesso. È significativo che il testo del critico anonimo appena discusso, pur essendo riconducibile alle categorie del 1912, tenti di problematizzarle. Esiste però un luogo in cui il paulismo viene riconosciuto come esplicitamente antitetico rispetto al saudosismo, il testo [20-85^r], firmato da Campos:³⁸² lo si riporta integralmente.

Em todas as epocas e em todos os paizes debatem-se, uma contra a outra, duas correntes, uma nacional e outra cosmopolita. Talvez fosse mais justo chamar á primeira não já nacional mas tradicionalista, porquanto, em paizes ode não esteja ainda estabelecida uma corrente nacional, isto é, onde ainda não se saiba o que é um sentimento nacional, essa corrente vira-se para um passado qualquér – o classico, por exemplo. Assim, no tempo da Rainha Isabel em Inglaterra, a corrente classica representada por Ben Jonson é que é tradicionalista porque se vira para os ideaes artisticos de Grecia e Roma; a corrente representada por Shakespeare é a cosmopolita porque se entrega a si-própria, e como entregar-se a si própria é entregar-se ás influencias do momento, e como as influencias profundas do momento são communs a todas as nações (mais ou menos) neste tempo, segue que esta corrente é fatalmente o que se pode chamar cosmopolita.

Em Portugal hoje debatem-se duas correntes, antes não se debatem por enquanto, mas em todo o caso a sua existencia é antagonica. Uma é a de Renascença Portuguesa, a outra é dupla, é realmente duas correntes. Divide-se no sensacionismo, de que é chefe o snr. Alberto Caeiro, e no paulismo, cujo representante principal é o snr. Fernando Pessoa. Ambas estas correntes são antagonicas áquella que é formada pela R[enascença] P[ortuguesa]. Ambas são cosmopolitas, porquanto cada qual parte de uma das duas grandes correntes europeias actuaes. O sensacionismo prende-se á attitude energica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Materia e pela Força, que tem lá fóra representantes com Verhaeren, Marinetti, a Conessa de Noailles e Kipling (tantos generos diferentes dentro da mesma corrente!); o paulismo pertence á corrente cuja primeira manifestação nitida foi o symbolismo. Ambas estas correntes teem entre nós este equal caracteristico em relação ao seu ponto de partida e que é para nos orgulharmos – de que são avanços enormes nas correntes em que se integram. O sensacionismo é um grande progresso sobre tudo quanto lá fora na mesma orientação se faz. O paulismo é um enorme progresso sobre todo o symbolismo e neo-symbolismo de lá fora.³⁸³

382 Georg Rudolf Lind, il primo a editare il testo, sostiene che si tratti di una lettera di Campos al *Diário de Notícias* che la redazione non avrebbe pubblicato. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 48. Tale evenienza non viene riportata né in *Sensacionismo e outros ismos* né in *Prosa de Álvaro de Campos*.

383 Pessoa, *Sensacionismo*, 161.

Pizarro e Cardiello suggeriscono come datazione approssimativa il 1915³⁸⁴ e occorre menzionare l'esistenza di un progetto, il documento [48C-24^r], posteriore al 1916, in cui viene riportato il titolo di questo brano, vale a dire *Modernas Correntes na Literatura Portuguesa*.³⁸⁵ Il testo condensa alcune riflessioni che Pessoa aveva avuto modo di sviluppare l'anno precedente: il 27 giugno 1914 Sá-Carneiro confessa a Pessoa il suo dispiacere per il fatto che «Caeiro não entre para o paulismo», sebbene comprenda la necessità di questa separazione.³⁸⁶ Il testo di Campos, da un certo punto di vista, approfondisce la prospettiva che Pessoa aveva esposto all'amico nel carteggio del periodo. Questo brano rappresenta la fonte privilegiata per capire l'inserimento del paulismo nel contesto del suo tempo. Innanzitutto, il primo paragrafo nella sua totalità rappresenta una presa di distanza netta e inequivocabile dal *modus operandi* de *A nova poesia portuguesa*. La relazione tra spirito nazionale e cosmopolitismo viene, in un certo senso, ribaltata. Si pensi soltanto a come, in *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, la «desnacionalização da literatura» sia considerata la peculiarità delle correnti letterarie nel loro momento più buio, come mostrano – nei termini in cui la questione veniva posta nel 1912 – la letteratura inglese del XVIII secolo e, soprattutto, lo stesso simbolismo francese.³⁸⁷ In questo sovvertimento del paradigma Sá-Carneiro svolge un ruolo determinante: i progetti culturali sui quali i due amici sin dagli esordi della loro relazione hanno fantasticato, e che avrebbero condotto a *Orpheu*, sono imbevuti di quello spirito europeo che nel 1912 faceva difetto a Pessoa. Si consideri il caso di *Europa*, progetto di rivista intersezionista sul quale si avrà modo di tornare: il testo [133G-80] è da questo punto di vista illuminante. Ivi si legge: «O que é preciso ter é, além de cultura, uma noção do *meio internacional*, de não ter a alma (ainda que obscuramente) limitada pela nacionalidade. Cultura não basta. É preciso ter a alma na Europa. // Escrever ao Sá-Carneiro expondo a nova orientação que é preciso tomar».³⁸⁸ Sempre nello stesso luogo è presente un altro appunto, che così recita: «O provincianismo dos renascentes».³⁸⁹ Perlomeno il testo principale, il primo citato, non può essere posteriore al 4 ottobre 1914, data nella quale Pessoa mette al corrente Côrtes-Rodrigues dell'abbandono del progetto di *Europa*. L'altro appunto spiega come il cosmopolitismo sia concepito in ottica anti-Pascoaes: non è scorretto infatti affermare che l'aspirazione a una dimensione europea abbia acuito il dissidio con gli uomini di *Renascença* e con il loro angusto nazionalismo.³⁹⁰

384 Cfr. Fernando Pessoa, *Prosa de Álvaro de Campos*, a cura di Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello (Lisbona: Ática, 2012), 35.

385 *Ibid.*, 292.

386 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 27 giugno 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 115.

387 Pessoa, *Crítica*, 13.

388 Pessoa, *Sensacionismo*, 29.

389 *Ibid.*, 445.

390 Cfr. Panarese, "Cronistoria", CVIII.

Si torni al testo di Campos. Per quanto non esplicitamente, Shakespeare viene separato da Pascoaes: il supra-Camões, contrariamente a quanto avvenisse negli articoli per *A Águia*, non può nascere dal ventre del saudosismo. Si noti come questo scritto eteronimo rappresenti una ripresa di quei punti sollevati da Pessoa già nel 1912, sebbene anonimamente: ci si riferisce alla lettera non spedita a Boavida Portugal, nella quale era contenuto in germe l'intero primo paragrafo della critica di Campos.³⁹¹ Essa però non poteva suggerire alcunché da contrapporre autenticamente a Pascoaes: stavolta invece vi sono sia Caeiro sia il paulismo, la cui novità consente di archiviare come pochi anni prima sarebbe stato impossibile la stagione poetica saudosista. Si noti inoltre un dettaglio: in questo brano Caeiro e paulismo sono presentati come alternative parimenti valide. Per quanto Caeiro rappresenti il punto finale della complessa evoluzione della filosofia dell'arte pessoana, il fatto che in un luogo della sua produzione l'eteronimo e il primo ismo coesistano è sufficiente a smentire l'idea troppo riduttiva secondo la quale, con l'apparizione del pastore, svanisca dallo spirito intossicato del poeta paulico ed ex saudosista l'equivoco che lo aveva accompagnato in tutti quegli anni. È una tesi che per primo ha sostenuto Simões³⁹² che non è possibile condividere. Si prosegua ora con l'analisi del paulismo. Sebbene, occorre ribadire, la critica di Campos sia del 1915, è a partire da essa che occorre inquadrare il paulismo. L'importanza della corrente non si esaurisce nel suo costituire una sorta di preparazione del sensazionismo e nemmeno nella qualità letteraria di alcuni componimenti a essa riconducibili: il paulismo è il primo atto concreto di Pessoa pensato esplicitamente contro la poesia di Pascoaes.³⁹³ È solo se si tiene presente questo elemento che acquista di senso il suo superamento: il paulismo non viene abbandonato in quanto insincero, bensì per lo stesso *leitmotiv* che ha guidato Pessoa per tutto il 1913, ovvero sia per la necessità di incontrare formule poeticamente più efficaci per lasciarsi alle spalle colui il quale avrebbe rappresentato ancora per lungo tempo ai suoi occhi il maggior poeta portoghese. Dell'importanza del paulismo come presa di distanza dal gruppo di *Renascença*, del resto, Pessoa informò in un'ultima lettera Álvaro Pinto, il suo unico mediatore con gli uomini di Porto:

Sei bem a pouca simpatia que o meu trabalho propriamente literário obtém da maioria daqueles meus amigos e conhecidos, cuja orientação de espírito é lusitanista ou saudosista; e, mesmo que não o soubesse por eles mo dizerem ou sem querer o deixarem perceber, eu *a priori* saberia isso, porque a mera análise comparada dos estados psíquicos que produzem, uns o saudosismo e o

391 Cfr. *Supra*, 79-81.

392 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 196.

393 Secondo Panarese, *Pauis* rappresenta anche un'accusa al lirismo patriottico di Afonso Lopes-Vieira, oltre che a quello elegiaco di Pascoaes. Cfr. Panarese, "Cronistoria", LXXXIII. Si ricordi a tal proposito il già menzionato articolo critico nei suoi confronti, *Naufração de Bartolomeu*. Cfr. *Supra*, 48.

lusitanismo, outros obra literária no género da minha e da (por exemplo) do Mário de Sá-Carneiro, me dá como radical e inevitável a incompatibilidade de aqueles para com estes.³⁹⁴

Il parallelismo di questa lettera con quanto Campos avrebbe poi scritto è lampante. Si noti come Pessoa qui non parli di paulismo – avrebbe poco senso, dato che la poesia era sconosciuta fuori dal circolo ristretto degli amici di Pessoa – ma che sia a esso che faccia implicitamente riferimento. Pessoa avrebbe fino all’ultimo momento continuato a parlare con Pinto attraverso un linguaggio che egli non poteva decifrare fino in fondo: come avrebbe potuto intendere il senso dell’analisi psichica comparata alla quale Pessoa accennava? Gli unici testi pessoani dei quali era a conoscenza non erano, significativamente, componimenti poetici: il paulismo per gli uomini di *Renascença portuguesa* era quello di *Na Floresta do Alheamento* e de *O Marinheiro*. Non può essere un caso, si ritiene, che la frattura con il saudosismo si sia consumata senza che Pascoaes potesse immaginare che Pessoa fosse, prima di tutto ed essenzialmente, un poeta: non era ancora giunto per lui il momento di rivelarsi per quello che aspirava a essere, e in parte già era.³⁹⁵ Vi è del resto da considerare un elemento: *Na floresta do Alheamento*, in un certo senso, doveva risultare più digeribile agli stomaci degli uomini di *Renascença* rispetto a *Pauis*. Ciò che costituisce il nocciolo più autentico del paulismo ancor più della posa simbolista, la teoria delle sensazioni che Pessoa stava faticosamente sviluppando, per quanto presente anche in questo testo in prosa, viene eclissato sia dal tema del sogno, sicuramente più vicino alla sensibilità saudosista, sia dal fatto che il testo fosse più simile agli articoli del 1912 di quanto non fosse *Pauis*. Un’espressione come «De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto, um vento lento varre um fumo, e esse fumo é a visão nítida e escura da alcova em que sou actual, d’estes vagos móveis e reposteiros e do seu torpôr de nocturna»³⁹⁶ ben si accorda con la teorizzazione della nuova poesia portoghese come, appunto, vaga e nitida allo stesso tempo. Si noti come, in ogni caso, il sogno tematizzato dal paulismo debba essere compreso a partire dalla teoria della sensazione implicita di quegli anni. Lind ha scritto che *Pauis* mette in scena un sogno dove a dominare è l’elemento soggettivo e del mondo esterno non appaiono che frammenti, simboli interiorizzati.³⁹⁷ Una simile descrizione è corretta, purché se ne colga in pieno la portata: la modalità con cui il Pessoa paulico si rapporta col mondo è quella di un uomo che percepisce anche l’esterno a partire dalla propria soggettività, e solo a partire

394 Pessoa a Pinto, 12 novembre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 129.

395 È per questo motivo che si ritiene la tesi di Simões circa il valore periodizzante di questa lettera a Pinto, pur suggestiva, eccessiva. Il distacco da *Renascença* avrebbe richiesto ancora più tempo per consumarsi; l’era di *Orpheu*, come il critico la chiama, non principia quel giorno e potrebbe facilmente essere individuata in un qualsiasi momento anteriore o posteriore. Esiste un’area di sovrapposizione tra i due periodi talmente estesa da rendere il 12 novembre una data molto meno simbolica di quanto pure si potrebbe pensare. Cfr. Simões, *Vida e obra*, 199.

396 Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, a cura di Jerónimo Pizarro (Lisbona: Tinta da China, 2013), 76.

397 Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 47.

da essa può ricostruirlo (e non restituirlo). Il sogno da questo punto di vista diventa un vettore privilegiato del processo di astrazione delle sensazioni che avrebbe sviluppato negli anni a seguire.

Il testo di Campos, in ogni caso, non deve trarre in inganno: paulismo e sensazionismo non sono opzioni parimenti valide per marcare la distanza da Pascoaes. Il primo ismo a cui Pessoa diede vita si rivela eccessivamente limitato dalla sua immersione nel simbolismo. Non che ciò rappresenti un male in sé: il problema, come del resto Pessoa aveva compreso già nel 1912, è che tale corrente è una fonte anche del saudosismo, pur con tutti i distinguo del caso. Ha ragione Teresa Rita Lopes nel constatare che la *saudade* non è molto differente dal *rêve* simbolista e postsimbolista. La stessa espressione «encontrar em tudo um além»³⁹⁸ è del resto carica di suggestioni simboliste.³⁹⁹ Anche secondo Gaspar Simões Pessoa, per quanto si fosse speso per stabilire sottili distinzioni tra la poesia saudosista e quella simbolista, doveva aver sentito che le affinità tra i due momenti fossero molteplici e profonde già negli articoli del 1912.⁴⁰⁰ Qui risiede il punto dolente del paulismo: esso non può per definizione rappresentare un superamento di Pascoaes, nella misura in cui la comune matrice diventa una presenza troppo ingombrante. È questo, si ritiene, il senso ultimo dell'estratto della lettera a Côrtes-Rodrigues spesso citato, ma non sempre problematizzato a sufficienza:

Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também – *repare nisto, que é importante* – que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto e, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida. Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir. E por isso não são sérios os *Pauís*, nem seria o *Manifesto* interseccionista de que uma vez lhe li trechos desconexos. Em qualquer destas composições a minha atitude para com o público é a de um palhaço. Hoje sinto-me afastado de achar graça a esse género de atitude.⁴⁰¹

Queste considerazioni di Pessoa si prestano a due letture differenti. La domanda che è lecito porsi è la seguente: il paulismo è insincero perché fatto per stupire (*pasmar*) o perché non contiene un'idea metafisica fondamentale? Il periodo precedente rispetto alla dichiarazione di insincerità indurrebbe a optare per la seconda ipotesi, quello successivo per la prima.⁴⁰² Se il ragionamento che si sta perseguendo è corretto, il problema effettivo è l'atteggiamento da pagliaccio, così come

398 Pessoa, *Crítica*, 45.

399 Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, 80, 149-150.

400 Simões, *Vida e obra*, 177.

401 Pessoa a Côrtes Rodrigues, Lisbona, 19 gennaio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 142-143.

402 Vi è un'ulteriore osservazione che è possibile aggiungere: Pessoa qui fa uso di un inciso, «repare nisto, que é importante», il quale, come ha notato la Silva, tradisce una mancanza di spontaneità da parte di Pessoa ogni volta che appare. La sincerità della comunicazione epistolare, cioè, diventa qualcosa di tradotto, mediato. Silva, *Realidade e ficção*, 75. Si tratta di un elemento che complica l'esegesi del brano riportato, nella misura in cui diventa difficile capire quanto poter credere a Pessoa in questo caso.

traspare non tanto da *Pauis* quanto da componimenti in cui è maggiormente evidente l'intento parodistico della corrente. Si pensi a *Saudade dada*, poesia nella quale già nel titolo, come suggerito da Cabral Martins (sebbene presenti questa congettura come poco probabile), è indicato il bersaglio polemico: il saudosismo di Pascoaes.⁴⁰³

Em horas inda louras, lindas
Clorindas e Belindas, brandas,
Brincam no tempo das berlindas,
As vindas vendo das varandas.
De onde ouvem vir a rir as vindas
Fitam a fio as frias bandas

Mas em torno à tarde se entorna
A atordoar o ar que arde
Que a eterna tarde já não torna!

E em tom de atoarda todo o alarde
Do adornado ardor transtorna
No ar de torpor da tarda tarde.

E há nevoentos desencantos
Dos encantos dos pensamentos
Nos santos lentos dos recantos
Dos bentos cantos dos conventos...
Pranto de intentos, lentos, tantos
Que encantam os atentos ventos.⁴⁰⁴

La presa in giro del simbolismo è qui manifesta: sarebbe davvero un'impresa ardua trarre da un componimento simile qualcosa che assomigli sia pure alla lontana a un'idea metafisica. Una poesia del genere rappresenta però un caso limite e proprio per questo è efficace nel trasmettere, portandolo alle sue estreme conseguenze, il problema del paulismo: esso rischia di essere definito come reazione, burla, ripresa, al netto di tutta la novità, dei suoi pregi artistici e – soprattutto – della sua rivoluzione estetica, errore nel quale la critica inizialmente cadde.⁴⁰⁵ Non è difatti un caso che, nella prima traduzione organica italiana delle poesie di Pessoa, a opera di Panarese, *Pauis* fosse assente.⁴⁰⁶ Più che l'originalità, ovverosia, è ciò da cui si distacca che rischia di caratterizzarlo,

403 Cfr. Martins, *Introdução*, 70.

404 Fernando Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 439-440.

405 Panarese contrappose alla serietà dell'eteronimia l'atteggiamento da pagliaccio che ebbe nei confronti del pubblico in *Pauis* e nel manifesto intersezionista. Egli cioè intende in maniera assolutamente letterale la missiva a Côrtes-Rodrigues. Cfr. Panarese, "Cronistoria", CXIV.

406 Così si giustifica Panarese nella premessa al testo – la citazione diretta è in questo caso obbligatoria: «è naturale che siano stati sacrificati molti poemi variamente famosi e frequentemente antologizzati, i quali rappresentano una parte residuale post-romantica e decadentistica oppure una precoce e immatura sperimentazione di avanguardismo

proprio perché immediatamente più percepibile: il pagliaccio al massimo della sua espressività artistica ricorda comunque qualcun altro. Nel paulismo è contenuta un'idea metafisica, per rimanere alle categorie della lettera: Pessoa ne era cosciente – non si capirebbe a che pro, altrimenti, avrebbe inviato all'amico, allegandolo nella stessa missiva, il testo di *Pauis*, se egli non fosse stato convinto del suo valore –,⁴⁰⁷ sapeva cioè di dover salvare quanto di buono era in esso presente, vale a dire la teoria delle sensazioni, recuperandolo però attraverso vettori diversi. Il paulismo verrà ricompreso all'interno di uno schema più vasto, trovando la sua giustificazione come momento del sensazionismo, mentre i suoi temi saranno rielaborati nelle maniere più svariate nella poesia ortonima e non solo.

Si potrebbe utilizzare, per caratterizzare la relazione tra forma (il simbolismo) e il contenuto (la teoria delle sensazioni) all'interno del paulismo, lo schema individuato da Jackson nel suo *Adverse Genres*:⁴⁰⁸ il paulismo è la presentazione di una novità attraverso il sovvertimento di una forma preesistente, il simbolismo. La sua teoria dei generi negativi, che egli collega allo spirito modernista,⁴⁰⁹ può essere applicata anche nel caso di correnti letterarie: il problema è che la persistenza della forma antica – il simbolismo – soffoca la novità che Pessoa vuole comunicare. Vi è infine un elemento da tenere in considerazione: inferire, interpretando letteralmente il senso della missiva, dalla – supposta – assenza di un'idea metafisica in *Pauis* e nel manifesto intersezionista un'identica mancanza dei due ismi pessoani significherebbe dimenticare che, almeno in un luogo del suo spolio, probabilmente in un momento posteriore rispetto alla lettera,⁴¹⁰ Pessoa ha affermato l'esatto contrario: nel testo [144C-19^v e 20^r], sulla seconda corrente, è possibile leggere che «o Int[ersezionismo] insiste sobre □ – metaphy[sico] – de que toda a obra literaria, pequena ou grande, deve ser uma opinião ácerca do systema do Universo, um systema philosophico mais ou

artistico». Panarese, “Cronistoria”, X. Per una contestualizzazione della traduzione di Panarese nel panorama italiano, Cfr. Elisa Alberani, *La ricezione italiana di Fernando Pessoa: Tra mitizzazioni e appropriazioni (in)debite* (Milano: Mimesis, 2018), 71-73 e *passim*.

407 Vi è una forma particolarmente curiosa che conferma il legame tra consapevolezza del proprio valore artistico e la bontà di *Pauis*: si tratta di una celebre lettera che Pessoa scrisse alla madre, nella quale la mette a conoscenza del fatto che i suoi amici fossero convinti del fatto che egli sarebbe diventato uno dei maggiori poeti contemporanei. In un passaggio della missiva Pessoa inserisce una pseudo-citazione la quale, confermando la regola generale dell'epistolario pessoano, difficilmente sarebbe stata colta dalla destinataria. Così scrive: «morre qualquer coisa de nós, e a tristeza do que morre e do que passa não pode deixar de nos roçar pela alma». Non sembra del tutto ingiustificato il voler vedere in questa riga un accenno al primo verso di *Pauis*. Pessoa a Nogueira, Lisbona, 5 giugno 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 115. L'espressione può essere intesa, in quegli anni, come una sorta di spia del paulismo: essa appare in diversi luoghi nel carteggio con Sá-Carneiro, così come in *Na floresta do Alheamento*: «Nós roçávamos a alma toda vista pelo fresco visível dos musgos e tínhamos, ao passar pelas palmeiras, a intuição esguia de outras terras...». Pessoa, *Livro do Desassossego*, 77.

408 Cfr. *Supra*, 7.

409 Cfr. Jackson, *Adverse Genres*, 16 e *passim*.

410 La datazione dei testi del «*Caderno C*», al quale il brano che segue appartiene, è dubbia: Pizarro avanza l'ipotesi che gli scritti dal tenore teorico ivi presenti siano riconducibili al gennaio 1915, João Dionísio che siano collocabili nell'intervallo tra il gennaio 1915 e il giugno 1916. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 279.

menos evidente».⁴¹¹ Recentemente, è stato Sepúlveda a ribadire la giustezza dell'argomento che è stato appena presentato. Pessoa, sostiene il critico, non ha mai peccato di incoerenza ed è sempre rimasto fedele ai suoi presupposti. Ai fini del presente lavoro, ciò è a maggior ragione vero per quanto riguarda l'ambito strettamente estetico. A essere mutata è soltanto la consapevolezza della necessità della rinuncia agli eccessi scandalistici, rinuncia la quale in nulla affetta la sostanza della sua opera ma solo la sua manifestazione pubblica.⁴¹² È solo tenendo presente la totalità delle considerazioni svolte fino a questo punto che diventa possibile accingersi a commentare una delle pagine più criptiche scritte da Pessoa a proposito del paulismo, presente nel testo [144 D² -32], secondo Pizarro da collocare attorno al 1915:

O paúlismo é, como nos disse, na Brasileira, o J[oão] C[orrêa] d'O[liveira], uma *intoxicação de artificialidade*.

O papel de G[uilherme] de S[anta]-Rita n'isto. Um pobre rapaz em quem o artifício supprime a falta de originalidade real. Audaz como todos que não podem ser outra coisa que chame a atenção, legitimamente.

O paúlismo é o culto sincero da artificialidade.

Ha 3 maneiras de ser artificial: (1) cultivando a artificialidade como philosophia – é o caso de O[scar] Wilde; (2) representando-se como admirando ou sendo qualquér coisa de muito vil, criminoso, violento, cynico; fingindo ser doido e achando graça a pensar simililoucamente.

-Em nenhuma obra minha, feita a serio e com idéas de grandeza, há uma única phrase paúlita.

-Necessidade de dominar o elemento paúlico.

-O culto das cousas secundarias.

-Como tudo quanto é grande causa pasmo, o artificial desata a querer causar pasmo para dar a si-proprio a impressão de ser grande.

Como tudo quanto é novo irrita, o A[rtificial] desata a querer *irritar*. Mas além do novo ha uma cousa que irrita também: é o absurdo, o meramente irritante. Confusão.

-Como para abrir um caminho a uma nova arte é preciso audacia, o A[rtificial] limita-se a ser audaz, sem ter razão da alma para o sêr.

Dá-se assim uma inversão de elemento psychico.⁴¹³

La datazione attorno al 1915 proposta da Pizarro si basa su ragioni filologiche legate alla materialità del testo, per quanto egli rimanga cauto e preferisca non arrischiare un giudizio più assertorio.⁴¹⁴ Uno degli elementi più interessanti di questo testo è rappresentato da un'indecisione:

411 *Ibid.*, 287.

412 Pedro Sepúlveda, "Orpheu em lugar de Caeiro", in *Estranhar Pessoa* 2 (2015): 86-109, 99. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019]

413 Pessoa, *Sensacionismo*, 338-340.

414 *Cfr. Ibid.*, 337.

nel definire il paulismo ‘culto sincero dell’artificialità’ la parola utilizzata inizialmente è ‘insincero’, sopra la quale viene scritta la definizione opposta, senza però che venga cancellata una delle due. L’ambivalenza viene anzi evidenziata con un quadrato che incornicia entrambe le espressioni. Non si tratta evidentemente di un lapsus – avrebbe in quel caso, con tutta probabilità, mostrato graficamente il prevalere dell’una sull’altra: Pessoa riscontra delle difficoltà nella tematizzazione del paulismo anche in un periodo successivo rispetto alla sua apparizione.

Come si è detto, questo testo aiuta a capire il limite del paulismo in quanto corrente, in particolare il problema della sua – supposta – insincerità. La sua definizione come culto (in)sincero dell’artificialità merita di essere discussa. La cosa interessante è che essa, di per sé, non sembrerebbe corrispondere a nessuna delle tre maniere di artificialità che seguono la caratterizzazione: se si intende correttamente quel che Pessoa sta scrivendo, esse sono tre forme differenti, per quanto in parte sovrapponibili, di decadentismo. L’artificialità dell’ismo pessoano, si ritiene, deve essere desunta in contrasto con quella di Santa-Rita Pintor: egli è un artista il quale, secondo Pessoa, per sopperire a una mancanza di originalità fa ricorso alla sua audacia e decide di abbracciare la novità del momento, vale a dire futurismo. Il paulismo sarebbe artificiale in un senso leggermente diverso: esso è ripresa di qualcosa di passato, il simbolismo, in una maniera però originale. Pessoa, al quale mai mancò la consapevolezza del proprio talento, non avrebbe mai dubitato di essere in possesso dell’originalità: il fatto però che la sua poesia dovesse cercare la novità attraverso un mezzo estrinseco – o che perlomeno poteva essere avvertito come tale –, vale a dire il simbolismo, faceva sì che essa rischiasse di appiattirsi su quel culto dell’artificialità fine a se stessa che riconosceva in artisti dotati di un’inferiore quantità di talento. La pagina successiva del testo, la quale inizia con «em nenhuma obra minha», fornisce un ulteriore chiarimento. Si inizi dagli ultimi tre punti dell’elenco.

Il discorso di Pessoa, se lo si sta intendendo correttamente, si sviluppa secondo il contrasto tra due tipi di novità: quella prodotta da un’arte intimamente nuova e quella prodotta artificialmente. Il primo è il cammino, si può desumere senza forzare il testo, dei grandi iniziatori, di coloro i quali sanno imprimere una svolta al corso della storia dell’arte. Il secondo lo percorre chi, pur non avendo l’anima dei veri artisti, ne condivide l’audacia senza averne motivo, in quanto incapace di apportare alcunché di nuovo. L’artificialità scambia un effetto secondario della novità, l’irritazione e l’incomprensione che essa suscita nel pubblico, con il fine. Irritare diventa un modo per far finta di aver prodotto qualcosa di artisticamente valido, invertendo il senso del ragionamento (l’artista autentico irrita in quanto originale, l’artista artificiale in quanto irrita crede, o fa credere, di proporre alcunché di nuovo). E però il paulismo è un’artificialità sincera: come coniugare questa definizione con la critica dell’artificialità? Non, evidentemente, appiattendolo il tema dell’artificialità

su quello della mistificazione deliberata, come pure propose Gaspar Simões.⁴¹⁵ Si può risolvere il problema solo, si ritiene, tornando alla radice del paulismo nel simbolismo.

Alla grandezza della corrente si aggiunge la contaminazione di un elemento che le è estrinseco, che minaccia di soppiantare la sua genuinità perché mostra il meccanismo sottostante. La distinzione è sottile: l'artificialità deliberata è intrinseca, nasconde la sua pochezza facendo finta di essere grande, il paulismo non riesce a mostrare la sua genuinità perché condivide la stessa volontà di dare scandalo. A ben vedere, artificialità e novità autentica non sono delle categorie opposte: è possibile creare qualcosa di grande anche mentre si cercano intenzionalmente quegli effetti secondari che normalmente la novità produce, per così dire, spontaneamente. Si capisce però che ciò sfoci in una sorta di grandezza di second'ordine. Solo così si riescono a comprendere i primi due punti dell'elenco: quando Pessoa afferma che «Em nenhuma obra minha, feita a serio e com idéas de grandeza, ha uma única frase paúlita», il senso non può essere evidentemente il non aver mai scritto alcunché di paulico. Né si può assumere questa definizione in senso stretto: è altamente improbabile che in questo testo Pessoa voglia sminuire il valore di *Pauis*, cioè, lo si ripeta, della prima presa di coscienza significativa della qualità del suo poetare. Quel che Pessoa sta dicendo è presumibilmente qualcosa di leggermente diverso: per scrivere alcunché di davvero grande occorre limitare il culto deliberato dello stupore, della novità fine a se stessa: il secondo punto dell'elenco deve essere inteso come una spiegazione del primo. In un certo senso, sarà quanto accadrà con *Orpheu*, il quale, rappresentando la più grande novità della prima metà del Novecento portoghese, solleverà spontaneamente un coro sdegnato di proteste.⁴¹⁶ Si riprenda nuovamente il filo della tesi di Sepúlveda: la volontà di dare scandalo, in un certo senso intrinseca a ogni corrente che Pessoa ha progettato,⁴¹⁷ non può che avere un carattere transitorio e in fondo accessorio, che solo momentaneamente – ma a più riprese – ha intrigato Pessoa. La dialettica che si instaura è tra il suo costituire un che di estraneo all'essenza più propriamente artistica dei contenuti di volta in volta proposti e l'utilità strategica di una simile operazione.⁴¹⁸ È per questa serie di considerazioni che la tesi secondo la quale la fase poetica pessoana compresa tra marzo 1913 e marzo 1914 sia la più artificiale e intenzionale della sua produzione poetica, sostenuta da Gaspar Simões,⁴¹⁹ deve essere

415 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 206.

416 Si noti la differenza tra lo scandalo di *Orpheu* e l'artificialità del paulismo. Il primo ha senza alcun dubbio un'irriverenza e una ricerca dell'irritazione incomparabilmente maggiori del secondo. Nonostante ciò, esse rappresentano un effetto previsto, data la consapevolezza da parte di Pessoa e Sá-Carneiro della sua unicità nel panorama portoghese del periodo. Il paulismo assume su di sé un elemento che non gli è congeniale, vale a dire il simbolismo, il che conduce all'apparente paradosso di una poesia meno scandalosa ma più artificiale di quella, per esempio, di Campos.

417 Sebbene in questo momento l'analisi stia vertendo sul paulismo, molte delle considerazioni qui svolte valgono, a maggior ragione, per l'intersezionismo e per *Orpheu*. Al secondo ismo, del resto, lo stesso Sepúlveda fa a più riprese esplicito riferimento.

418 Sepúlveda, "Orpheu em lugar de Caeiro", in *Estranhar Pessoa* 2, 99.

419 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 201.

accolta solo se si elimina del tutto l'evidente connotazione negativa con la quale il critico la propose. Non si dimentichi una circostanza lungi dall'essere secondaria: Pessoa e Sá-Carneiro avevano progettato una rivista già nel 1913, nel pieno della fase paulica di entrambi. Così scrive Sá-Carneiro all'amico:

A sua ideia sobre a revista entusiasma-me simplesmente. É, nas condições que indica, perfeitamente realizável materialmente; disse mesmo me responsabilizo. Claro que não será uma revista perdurável. Mas para *marcar e agitar* basta fazer sair uma meia dúzia de números. O título *Esfinge* é ótimo. O que é preciso é arranjar mais colaboração do que a que indica. O *Além* terminá-lo-ei em Paris. E sobre a revista, que há-de sair, não vale a pena falarmos de longe, visto que eu chego a Lisboa nos primeiros dias de Julho, daqui a mês e meio. E imediatamente a lançaremos. Vá pensando pois no assunto.⁴²⁰

Assume particolare rilievo l'enfasi che Sá-Carneiro pone sull'agitazione che deriverebbe da una rivista del genere, a proposito della quale pare non esistano ulteriori riferimenti. È con questo aspetto, con questa deliberata ricerca dello scandalo, che Pessoa avrebbe mantenuto un rapporto ambiguo almeno fino a *Orpheu*, se non fino ai testi su Botto. Come visto, è anche per questo che il paulismo non sarebbe riuscito a incarnarsi in una rivista o in un volume. Trova così conferma quanto affermato finora: la fantomatica insincerità del paulismo si riduce a un problema formale, al suo utilizzare un mezzo inadeguato per veicolare la novità attorno alla quale Pessoa lavorava incessantemente perlomeno dal 1913. Petrelli ritiene che per Pessoa poetiche e movimenti d'avanguardia siano luoghi da frequentare, nei quali sostare per un momento ma nient'altro, utili per fare un esercizio di invenzione e variazione:⁴²¹ in un certo senso Pessoa sul simbolismo, nel caso del paulismo, ci si è soffermato troppo.

Non occorre scomodare categorie altisonanti e sostenere come Panarese e Simões che, attraverso una relazione contraddittoria col simbolismo, fosse necessario che Pessoa arrivasse sulle stesse posizioni dei post-simbolisti, non potendo egli, aspirando a dimensioni europee e mondiali, sfuggire al destino della poesia occidentale e a quello della sua generazione.⁴²² Molto più semplicemente, Pessoa scelse una forma poco adeguata per veicolare la sua estetica: le maglie del simbolismo, sia pur allentate dal distanziamento ironico, non potevano contenere la novità insista nella teoria delle sensazioni che Pessoa stava sviluppando. Ciò non vuol dire che il paulismo fosse, di per sé, una corrente destinata alla sterilità: non solo i componimenti paulici di Pessoa rimangono opere che non possono essere definite scadenti, ma si ricordi che la natura più intuitiva di Sá-

420 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 14 maggio 1913, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 91.

421 Petrelli, *Disconoscimenti*, 10.

422 Cfr. Panarese, "Cronistoria", CVII e Simões, *Vida e obra*, 208.

Carneiro, in un certo senso più predisposta a essere integrata nel paulismo senza cadere nel peccato originale dell'artificialità,⁴²³ riuscì, proprio perché non viveva il dissidio tra la forma e il contenuto negli stessi termini di Pessoa, a produrre un'opera prima della letteratura portoghese come *A confissão de Lucio*. Allo stesso modo, proprio per la sua profonda immersione nel primo ismo che condivisero, egli si accorse immediatamente del tentativo dell'amico di aprire strade divergenti: commentando un'ode di Campos egli la definì «admirável, portanto, belíssima – um tudo nada paulica – e um tudo nada, vamos lá, Fernando Pessoa».⁴²⁴ Per concludere questa contestualizzazione del paulismo occorre considerare un ultimo testo, il [144D²-139^r], non direttamente collegato a questa corrente, in grado di confondere nuovamente le carte in gioco. Sempre secondo Pizarro, esso è contemporaneo alla stesura dei progetti per *Europa*. Così recita:

Sobre a artificialidade, como seja a do *genero pastoril* no período neo-classico: – Todas as epocas tem a sua insinceridade. Toda a lit[eratura] assenta sobre uma base de mentira. No Romantismo as “grandes paixões” (e.g. Cha[teaubrian]d, Hugo, Byron); no realismo a realidade excessiva, e, porisso, falsa □ mais modernamente a exatidão absurda, com que só sentimos o que não sentimos... A falsidade é a base da inspiração.

(ou um estudo ou *N'um bar*)⁴²⁵

Si ritiene questo scritto indicativo dell'ambiguità con cui Pessoa affronta la relazione tra artificialità e sincerità. La poesia non può prescindere da un certo quantitativo della prima: il vero artista, si può desumere, sarà quindi colui il quale sarà capace di gestirla nella forma opportuna, riuscendo a fare in modo che ciò non pregiudichi la qualità dell'ispirazione. Un'interpretazione del genere spiega il senso della criptica affermazione poc'anzi riportata circa la necessità di dominare l'elemento paulico: se l'insincerità è ineliminabile, occorre riuscire a far sì che essa non abbia il sopravvento. L'importanza di questo testo non si limita a questo punto, di per sé comunque più che rilevante: Pessoa qui parla soprattutto della peculiarità della modernità, vale a dire l'insincerità del sentire ciò che non si sente. Qui non si tratta più di paulismo, né è solo al sensazionismo che si può pensare: qui è tutto Pessoa espresso in un'unica formula; è, in fondo, il componimento più celebre e commentato di Pessoa, *Ela canta, pobre ceifeira*. È anzi lo svettare di questa poesia tra la produzione del periodo a mostrare, paradossalmente, la giustezza del discorso fin qui condotto. Ben lungi dal rappresentare, come voleva Gaspar Simões, una transizione dal paulismo al grande lirismo

423 Panarese a proposito di Sá-Carneiro non afferma qualcosa di molto dissimile da quanto qui sostenuto. Cfr. Panarese, “Cronistoria”, CVII. Altrettanto può esser detto di Gaspar Simões, il quale però pone troppa enfasi sul tema nella misura in cui, a proposito del paulismo, parla di una sincerità come accordo tra forma e intenzione presente in Sá-Carneiro ma assente in Pessoa. Cfr. Simões, *Vida e obra*, 209.

424 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 5 luglio 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 120.

425 Pessoa, *Sensacionismo*, 343.

della maturità⁴²⁶ o – il che è lo stesso –, come voleva Panarese, una redenzione dagli eccessi paulici,⁴²⁷ essa testimonia l'importanza del paulismo all'interno del percorso poetico pessoano. Per capirlo, è sufficiente tornare a quella stessa lettera a Côrtes-Rodrigues che si vorrebbe eleggere, stravolgendo il senso del discorso di Pessoa, a prova della mancanza di serietà della corrente:

Mando-lhe alguns versos meus... Leia-os e guarde-os para si...A seu Pai, se quiser, pode lê-los, mas não *espalhe* porque são inéditos. Amo especialmente a última poesia, a da *Ceifeira* onde conseguí dar a nota *paulica* em linguagem simples. Amo-me por ter escrito

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência
E a consciência disso!...

e, enfim, essa poesia toda.⁴²⁸

La nota paulica, alla luce di quanto detto, altro non può rappresentare che la subordinazione dell'artificialità inscindibile dal gesto poetico alla novità artistica. Il linguaggio semplice al quale Pessoa fa riferimento nella lettera non è soltanto quello derivante da una differente scelta lessicale, per quanto anche questa interpretazione sia valida.⁴²⁹ Quel che forse Pessoa sta cercando di dire è qualcosa di più profondo: il linguaggio semplice potrebbe indicare una forma poetica nella quale l'artificialità risulti meno apparente, nella quale il tutto, l'organicità del poema, nasconda lo sforzo spirituale sempre presente nell'insincerità pessoana: il sentire quel che non si sente. Sia *Pauis* sia *Ela canta, pobre ceifeira* sono permeati (tra le altre cose) da questo tema: il problema non è tanto che in *Pauis* ciò sia espresso in una forma più contorta, quanto piuttosto che l'artificio, la matrice, sia troppo manifesta.⁴³⁰ *Pauis* non sembra un animale, per usare un lessico caro a Pessoa: essa, a

426 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 209. Non che una simile lettura sia errata, se si osserva nella globalità la produzione pessoana. Essa però, se non adeguatamente contestualizzata, può condurre a quella lettura del paulismo esclusivamente come fase di transizione e di equivoci che appunto Gaspar Simões ha cercato di perorare e che, occorre ribadire, è necessario smentire.

427 Cfr. Panarese, "Cronistoria", CVII.

428 Pessoa a Côrtes Rodrigues, Lisbona, 19 gennaio 1915, in Pessoa, *Corrêspôndência 1905-1922*, 144.

429 Si pensi a come l'«[...] outono delgado / D'um canto e vaga ave...» di *Pauis* si traduca nella *Ceifeira* nel canto allegro della mietrice, la cui voce «Ondula como um canto de ave / No ar limpo como um limiar». *Ibid.*, 145.

430 Tale interpretazione va posta in esplicita contraddizione con quella offerta da Lind precisamente a proposito del passaggio da *Pauis* a *Ela canta, pobre ceifeira*. Secondo il critico, esso va inteso a partire da una mancanza di nitidezza e plasticità della prima: occorre perciò oggettivare il paulismo, una regola che avrebbe accompagnato la poesia di Pessoa da quel momento in poi. Occorre cioè recuperare le categorie del 1912, raggiungere l'equilibrio tra poesia soggettiva e oggettiva, come appunto accade in *Ela canta, pobre ceifeira*. L'analisi di Lind continua soffermandosi su come quest'ultimo componimento eccella nelle due caratteristiche della poesia oggettiva. Della nota paulica di cui parla Pessoa a Côrtes-Rodrigues, infine, secondo il critico non ve ne è che una minima traccia. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 55-58. Il recupero di categorie di cui aveva messo in causa la validità è un'operazione compiuta da Lind quantomeno curiosa, ma non è questo il problema principale della sua interpretazione. Innanzitutto, essa non riesce a dare conto della dichiarazione pessoana presente nel carteggio; in secondo luogo, non pone al centro della riflessione pessoana il ruolo dell'estetica, poiché non riconduce le categorie della poesia oggettiva alla loro matrice; in terzo luogo, l'intera argomentazione si fonda su una teleologia in parte

differenza dell'altra, è «um todo composto de partes, e não simplesmente partes comendo um todo», come recita l'ammonizione rivolta a Jaime Cortesão alla quale si è già fatto riferimento.⁴³¹ *Ela canta, pobre ceifeira* è una poesia solo apparentemente più semplice della altrettanto apparentemente troppo complicata *Pauis*. La spontaneità e la bellezza della *Cefeira*, in realtà, presuppongono un meticoloso lavoro di elaborazione di una tematica che descrive una parabola avente in *Pauis* la sua origine e che attraversa una nutrita fetta della produzione poetica pessoana: si pensi a *Pescador que recolhes a esta hora*, del 3 dicembre 1914.

Pescador que recolhes a esta hora
Com vela firme sob um céu sereno
À tua aldeia de pescas, sob o aceno
Aére das estrelas que a noite ora
No teu barco antiquíssimo e pequeno...

Longe de mim não sei na Europa aonde
A paz do teu regresso de pescar
Chama por quanto no meu ser se esconde
De dor e mágoa, e em mim já se confunde
Com o sesejo flor do meu penar...

E com uma furiosa raiva rude
Amaldiçoo não ser tu e os teus...
Não ter teu longe de mim, e a saúde
Que deve haver na tua □ virtude
De ser só pescador sob amlos céus.

Viril, sagaz a teu ingénuo modo,
Mas sobretudo longe de onde estou,
Vai para ti o meu anseio todo...
Ser um momento ao menos esse lodo
Ser quem tu és só pra ser quem não sou...

Viver à larga de pulmões e vista!
Correr perigos como quem só vive!
Não ser poeta, pensador, artista!
Empenhado somente na conquista

Ter na minha alma com que construir
Barco, vela, nocturna paz, e mar,
E, dentro em mim, feito tu só, partir...

artificiale e non in grado di dare conto delle evoluzioni poetiche successive, in particolare del sensazionismo. Sul tema dell'equilibrio tra poesia soggettiva e oggettiva si tornerà in seguito. *Cfr. Infra*, 228-229 e 292-294.
431 *Cfr. Supra*, 69-70.

Não sei o quê iria eu encontrar...
Que importa? Ah, não pensar e não sentir!⁴³²

Sarebbe ingiusto pretendere da una poesia non ultimata lo stesso livello di perfezione artistica della *Cefeira*: in ogni caso, già in questo componimento è ravvisabile il tentativo di dare una «nota nota paúlica em linguagem simples»: il paulismo, pur essendo rifondato attraverso l'intersezionismo prima e il sensazionismo poi su una base estetica non differente, bensì più solida, e fermo restando il necessario abbandono delle tonalità simboliste, rimarrà una vertente genuina della poetica pessoana.

4.2. Intersezionismo

Che tra Paulismo e Intersezionismo non vi sia una frattura netta, come sostiene Martins,⁴³³ e che questa sia stata ricostruita solo a posteriori da Pessoa una volta sorto il Sensazionismo è un dato di fatto. Come ricorda opportunamente Pizarro, esistono testimonianze dell'intersezionismo anteriori all'8 marzo 1914, data della stesura di *Chuva Obliqua* e battesimo putativo della corrente,⁴³⁴ il che invalida la tesi secondo la quale l'intersezionismo sia nato da questo componimento così come era accaduto nel caso del paulismo con *Pauis*, come sostiene invece la Stegagno Picchio.⁴³⁵ Il miglior esempio della porosità dei due ismi è offerto dal carteggio tra Pessoa e Sá-Carneiro: in una lettera del 23 giugno 1914 il secondo manda un abbraccio da parte «do seu confrade em paulismo e lugar-tenente interseccionista»,⁴³⁶ quasi a escludere ogni soluzione di continuità. Allo stesso modo, i medesimi componimenti paulici vengono da Pessoa considerati nel giro di poco tempo intersezionisti: in un appunto presumibilmente non distante dal 26 settembre 1914, il testo [57A-62^v], Pessoa redige un elenco di poesie intersezioniste, tra le quali figurano tanto *Pauis* quanto *Hora absurda*.⁴³⁷ Alla pagina [68A-3^v], in quella che definisce la biblioteca di *Europa* – la progettata rivista organo dell'intersezionismo di cui si parlerà a breve – sono nominati tanto il *Livro do desasocego* quanto *Theatro estatico*, vale a dire *O Marinheiro*.⁴³⁸ La futura opera di Soares era, ancora nel 1914, percepita come «um novo género de paúlismo», come scrive a Côrtes-Rodrigues,⁴³⁹ a ulteriore testimonianza della porosità dei due ismi. Se la critica è unanime nel

432 Fernando Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 261-262.

433 Martins, *Introdução*, 63.

434 Pessoa, *Sensacionismo*, 103.

435 Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, 70.

436 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 23 giugno 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 113.

437 Pessoa, *Sensacionismo*, 116.

438 *Ibid.*, 36.

439 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 4 ottobre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 124.

vedere nel terzo articolo di *A nova poesia portuguesa* un'anticipazione del paulismo – al netto della problematizzazione di questa tesi che è stata suggerita in queste pagine – Martins ha notato con ragione che, a ben vedere, in esso siano ravvisabili tracce dello stesso intersezionismo. I versi di Pascoaes che Pessoa amava citare («*A folha que tombava / Era alma que subia*») possono essere effettivamente intesi come una prefigurazione della corrente, per il loro esemplificare il processo intersezionista essenziale, la simultaneità del visibile e dell'invisibile così come di un elemento esteriore e interiore.⁴⁴⁰ Questo particolare aspetto era stato colto in precedenza anche da Teresa Rita Lopes, secondo la quale la poesia intersezionista altro non farebbe che sviluppare teoricamente e applicare praticamente i principi presenti negli articoli de *A Águia*,⁴⁴¹ nonché da Seabra, per quanto in maniera più sintetica.⁴⁴² Lo stesso Pessoa doveva aver avvertito questa vicinanza: in un appunto alla pagina [48D-19], con ogni probabilità del 1914, egli ritiene opportuno «Citar obras de Pascoaes e M[ario] Beirão entre obras interseccionistas».⁴⁴³ La fusione tra natura e spirito proposta nel terzo articolo è un ingrediente necessario nell'ismo di Pessoa:⁴⁴⁴ occorre però sottolineare il fatto che intersezione e fusione siano due concetti non necessariamente assimilabili.⁴⁴⁵ Quel che è interessante notare è che l'intersezionismo in quanto corrente soddisfa le esigenze de *A nova poesia portuguesa* in un modo ancor più profondo: da un lato inserendosi all'interno della filosofia dell'arte sottesa agli articoli del 1912, dall'altro recuperando il tema del supra-Camões, che Pessoa non aveva più tematizzato (perlomeno esplicitamente) nel 1913. Si cominci dal secondo punto considerando il seguente brano, presente nella pagina [75-68^r]:

[Manifesto]

1. Dado ser *proximo*, o definitivo aparecimento do poeta maximo da nossa Raça, e do Mundo Moderno, já anunciado, mesuinhamente é certo, pelo nome ainda pouco aureo e sem nexu sphyngico de super-Camões; certa a necessidade de reagir em Leonino contra a Vida, como a entendem os que vivem e trabalham; incurso em resvalamentos para popular o intuito pictural de se fazer entender – convem dar á Revolta dos Superiores a sua Bandeira Errada e ao Elmo Essencial do Brazão ouro e remoto o seu Timbre alado em auréola.
2. Os futuristas – embolal-os, Europa estropiada, salchicharia de ansias, fogos-fátuos ás avessas, ruinas do Moderno...
Os cubistas – escada abaixo! Cosinheiros de geometria, *ex-choques-de-comboios* recuando ferrugentos, caixotes abertos no Caes – para quê tão pouco e tão em emigração da Extranheza?

440 Cfr. Martins, *Introdução*, 45.

441 Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, 153.

442 Cfr. Seabra, *O heterotexto pessoano*, 142.

443 Pessoa, *Sensacionismo*, 427.

444 Martins, *Introdução*, 49.

445 Va in ogni caso osservato che esiste almeno un testo, il [75-66], nel quale Pessoa effettivamente parla di fusione a proposito dell'intersezionismo. Per Teresa Rita Lopes esso data 1914 e così recita in una sua parte: «Os românticos tentaram *juntar*. Os interseccionistas procuram *fundir*». Pessoa, *Sensacionismo*, 109.

O Orphismo – descabelal-o. A agua de Apollinaire – deitar fóra a agua e a garrafa depois. Todas as artes e ismos e istas... provincias em Paris... cubismos que perderam o chapéu... vinho do Porto fechado em Londres.

– Nota para os sequestrados – o vinho do snr. Guilherme Apollinaire.⁴⁴⁶

Due sono i dubbi su questo testo, tra loro collegati: la datazione e l'argomento. Paula Cristina Costa, che per prima lo pubblicò, sostiene che il testo non possa essere anteriore al 1917, per via del ripudio totale del futurismo, del cubismo e dell'orfismo. Pizarro preferisce collocarlo tra il 1913 e il 1914, per ragioni tanto materiali – la matita e il foglio utilizzati sono gli stessi di un testo scritto probabilmente in quell'arco temporale – quanto concettuali – non è affatto detto che tale ripudio totale sia necessariamente del 1917.⁴⁴⁷ Si ritiene l'ipotesi di Pizarro corretta: come egli fa notare, il riferimento alla cosiddetta 'reazione leonina' riconduce questo testo agli anni del progetto di *Europa*, della quale Pessoa diversi anni più tardi scrisse quanto segue.

O que esteve mais proximo de se realizar foi o de uma revista pequena, intitulada “Europa”, que abriria por um manifesto, de que escrevi apenas uns quatro paragraphos, com colaboração ocasional do Sá-Carneiro, e de que me lembro ser uma das principaes afirmações a da nossa necessidade de “reagir em Leonino” contra o ambiente – phrase tendente, é claro, para a perfeita elucidação do publico.⁴⁴⁸

Il manifesto sarebbe appunto il testo appena citato, la cui necessità è ribadita in diversi progetti di *Europa*.⁴⁴⁹ La tesi della Costa pare inoltre poco probabile non solo perché le invettive contro il futurismo non sarebbero affatto fuori luogo tra il 1913 e il 1914 – come oltretutto la stessa studiosa era a conoscenza, avendo editato il testo [75-66] in cui Pessoa sostiene che «o futurismo não é arte; é uma theoria da arte, acompanhada de illustrações que não explicam nada» –,⁴⁵⁰ ma per un motivo, si ritiene, molto più semplice: le correnti contro le quali Pessoa si scaglia altro non sarebbero che opere e manifesti di Apollinaire,⁴⁵¹ vale a dire *Les Peintres cubistes*, *L'antitradition futuriste*, *Le bestiarie ou cortège d'Orphée*, le quali inoltre sono tutte anteriori o contemporanee rispetto al 1913. Lo stesso biasimo per la proliferazione degli -ismi andrebbe quindi inteso

446 *Ibid.*, 115.

447 *Ibid.*, 498-499.

448 *Ibid.*, 89. Che un'espressione del genere fosse funzionale a rendere il testo intelligibile al suo pubblico è qualcosa, purtroppo, di chiaro solo a Pessoa: non si riesce a capisce esattamente a cosa si stia riferendo.

449 *Ibid.*, 33.

450 *Ibid.*, 109.

451 Occorre però notare che, a quanto è dato sapere, non vi siano opere di Apollinaire conservate nella biblioteca di Pessoa, né sono presenti appunti sul poeta francese all'infuori del manifesto citato, perlomeno non nel volume dell'edizione critica nel quale sarebbe lecito sperare di incontrarne, vale a dire *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Di Apollinaire, oltre che di Picasso, Max Jacob e più in generale di cubismo e futurismo, Pessoa era in ogni caso solito parlare in quel periodo con i suoi amici tra la Brasileira, il Martinho e il caffè di Fialho. *Cfr.* Simões, *Vida e Obra*, 195.

anch'esso come un attacco ad Apollinaire, il quale permetterebbe da un lato di condannare l'influenza subita inizialmente dal poeta francese per il simbolismo – e di riflesso la propria –, dall'altro di accreditarsi come portatore dell'unico -ismo necessario: l'intersezionismo. Che questo manifesto sia proprio il manifesto intersezionista potrebbe essere confermato da un riferimento indiretto, il quale però potrebbe essere del tutto casuale o comunque non dimostrare alcunché: parlando di un supra-Camões senza 'nesso sfingico' Pessoa potrebbe anche riferirsi alla terza poesia di *Chuva Obliqua*, nella quale protagonista è «*A Grande Esphynges do Egypto*». Vi è, infine, la già citata lettera a Côrtes-Rodrigues del 19 gennaio 1915, nella quale Pessoa parla di un manifesto intersezionista scandaloso,⁴⁵² il che conferma che il furore degli attacchi presenti in questo testo fosse del tutto intenzionale e riconducibile a quella volontà di dare scandalo così caratteristica del periodo.

È proprio il riferimento al supra-Camões a rendere ancor più probabile l'ipotesi di Pizarro: tornare a utilizzare quella categoria dopo il 1917 sembrerebbe poco opportuno. Richiamarsi alla figura cardine degli articoli del 1912 è un'operazione che Pessoa non decise di compiere con il paulismo, il che rappresenta un indizio del maggior rilievo che l'intersezionismo assunse ai suoi occhi. Ciò inoltre conferma e sviluppa la tesi poc'anzi ricordata di Martins: la corrente si rivela essere così il naturale compimento della poetica pessoana, il passaggio decisivo dal punto di vista della filosofia della storia dal saudosismo alla poesia definitiva. Questo particolare aspetto della relazione tra saudosismo, paulismo e intersezionismo è stato colto per primo da Fernando Guimarães. Secondo il parere del critico, il saudosismo riusciva sì a oltrepassare il soggettivismo, ma non ad andare oltre un misto di idealismo e spiritualismo: la realtà, per Pascoaes, non sarebbe altro che uno svelamento del regno spirituale, espresso tramite un continuo ricorso all'allegorizzazione. La corrispondenza saudosista tra uomo e natura, continua il critico, rimane ancora troppo legata a una soggettività mediatrice: la complessità della proposta pessoana si spinge invece oltre e si sviluppa attraverso tre nodi fondamentali, individuabili nel paulismo, nell'intersezionismo e nell'eteronimia.⁴⁵³ Guimarães ha ragione nell'enfatizzare sia l'insufficienza dal paulismo come superamento del saudosismo, sia il maggior grado di consapevolezza che Pessoa attinge attraverso l'intersezionismo: è questa coscienza che permette al poeta di porre la nuova corrente come segnale dell'apparizione del Supra-Camões. L'intersezionismo può e deve quindi essere inteso come una tappa fondamentale nel passaggio dagli articoli del 1912 allo sviluppo dell'eteronimia. Quanto sostenuto da Crespo e ricordato in precedenza,⁴⁵⁴ vale a dire che l'eteronimia rappresenti il vero volto del supra-Camões – non più un poeta, ma un gruppo di poeti –

452 Pessoa a Côrtes Rodrigues, Lisbona, 19 gennaio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 141.

453 Cfr. Fernando Guimarães, "A Geração de Fernando Pessoa e o Simbolismo", in *Actas I*, 249.

454 Cfr. *Supra*, 73.

è una trasformazione radicale che presuppone almeno due tappe intermedie. La prima è rappresentata dalla complicazione del tema avvenuta nel 1913, la seconda dall'intersezionismo: Pessoa passa dall'accarezzare l'idea di essere egli stesso il sommo poeta europeo al capire che sia un'intera corrente a dover assumere questo ruolo. Il supra-Camões, per così dire, si spersonalizza, non si riconosce più in un unico soggetto poetante. È anche in questo senso che l'intersezionismo costituisce un momento chiave della teoria dell'eteronimia, a prescindere dal problema dell'attribuzione di *Chuva obliqua* e del suo rappresentare una reazione alla nascita di Caeiro, temi i quali verranno affrontati in seguito.⁴⁵⁵

La teorizzazione pessoana dell'intersezionismo è inscindibile dalla filosofia dell'arte che Pessoa costruisce nel 1912: è per questo che se il paulismo si limita a essere « um enorme progresso sobre todo o symbolismo e neo-symbolismo de lá fora », per rievocare le parole di Campos, l'intersezionismo può invece tentare di ergersi a un che di ultimo. Si tratta di un'operazione tentata in tre diverse maniere: attaccando frontalmente *Renascença portuguesa*, ponendo l'intersezionismo come apice della storia dell'arte e fondando una rivista che ne sia l'organo. Tutte e tre le operazioni rimarranno poco più che tentativi, ma senza di esse non ci sarebbero stati né il sensacionismo né *Orpheu*. Si cominci dalla prima. Come già ricordato a più riprese, una delle strategie preferite di Pessoa era quella di creare artatamente un dibattito attorno all'opera o il fenomeno che aveva intenzione di portare alla ribalta sulla scena pubblica: non stupisce quindi che, tra i mezzi di diffusione dell'intersezionismo, avesse pensato a un'inchiesta letteraria (la formula utilizzata, 'inquerito literário', è la stessa di quella di Boavida Portugal), della quale rimangono uno schema e un lungo frammento, entrambi decisivi per la comprensione del ruolo della corrente. Così lo schema, il testo [14²-11¹]:

Inquerito literario.

1. Analyse das opiniões dadas pelos entrevistados.

2. Analyse aprofundada do estado da literatura portugueza contemporanea, isto é (1) analyse da evolução da literatura portugueza, (2) analyse da evolução da literatura da Europa, e a sua relação com a literatura portugueza, (3) determinação das correntes actuaes da lit[eratura] port[ugueza] e estabelecimento do character europeu e definitivo do Interseccionismo ou Escola de Lisboa.

3. O interseccionismo.⁴⁵⁶

Il testo, ha dimostrato Pizarro, dovrebbe essere stato scritto dopo il 1914, così come il successivo. A voler essere più specifici, pare difficile credere che potessero essere stati scritti prima

⁴⁵⁵ Cfr. *Infra*, 138.

⁴⁵⁶ Pessoa, *Sensacionismo*, 119.

del 12 novembre di quell'anno, data dell'ultima lettera a Álvaro Pinto. Sarebbe interessante capire chi fossero le personalità che Pessoa avrebbe voluto intervistare: l'ipotesi più probabile è che si sarebbe trattato di un'operazione interna allo stesso intersezionismo, sarebbero potuti cioè comparire uno o più eteronimi⁴⁵⁷ e i collaboratori di *Europa*,⁴⁵⁸ ovverosia Sá-Carneiro, Alfredo Pedro Guisado, Côrtes-Rodrigues, Coelho Pacheco, António Ferro e Carvalho Mourão. L'argomentazione suggerita nel secondo punto è significativa per un motivo molto semplice: se si invertono le posizioni della letteratura portoghese ed europea si ottiene una riproposizione pedissequa dello schema di *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*. Il punto 3 rappresenterebbe così quel che nel 1912 poteva solo essere profetizzato, vale a dire la descrizione della poesia ultima e definitiva, portoghese e europea. La scelta del nome 'Scuola di Lisbona' rappresenta un'opzione molto meno neutra di quanto si possa pensare: essa si opporrebbe tanto alla *Geração de 70*, movimento di Coimbra, quanto, soprattutto a *Renascença Portuguesa*, strettamente legata alla città di Porto. Non è un caso che tutti i collaboratori di *A Águia* lisboeti, introdotti da Pessoa stesso nella rivista, sarebbero poi comparsi su *Orpheu*.⁴⁵⁹ Il secondo testo dedicato al tema dell'inchiesta letteraria, la pagina [14²-12²], deve essere anch'esso analizzato e commentato punto per punto.

Inquerito literario.

Mas faltavam, e faltam, á “Renascença Portuguesa”, ou, melhor dizendo, ao saudosismo, os característicos distintivos duma corrente literaria maxima. Propriamente fallando, o saudosismo é um regionalismo em ponto grande; não é um nacionalismo propriamente tal. É talvez mais um provincialismo do que outra cousa qualquér. Distancia-se absolutamente de todas as correntes portuguesas que o teem precedido em toda a historia literaria de Portugal, mas pecca por tacanhez e estreiteza dentro do seu próprio ambito de systema literario.

Toda a grande corente literaria compõe-se de trez elementos, cada um dos quaes é indispensavel para que ella possa ser deveras definida por tal: (1) a originalidade, isto é, a nacionalidade fatalmente, visto que uma corrente original que apparece em determinado povo forçosamente ha-de ser original por via de ser nacional, toda outra hypothese cahindo em inexplicavel; (2) a synthese, isto é, reunir todas as correntes literarias que a precederam em outras nações; (3) a construcção, isto é, a elaboração d'esses dois elementos em todos fortes e unificados e construidos, de modo a produzir obras duradouras e definitivas.

Dizemos nós do Romantismo, que elle é apenas o inicio de uma grande Epocha, porque elle, comquanto satisfizesse ás duas primeiras condições d'esta analyse, fahou á ultima, isto é, não produziu obras typicamente bem-construidas, antes, pelo contrario, mais se caracterizou pela, ás

457 Non si dimentichi che la paternità di *Chuva Oblíqua* fu incerta e che si giocò proprio nel periodo nel quale questo schema fu stilato.

458 O, il che è quasi equivalente, coloro i quali sarebbero dovuti apparire nella progettata antologia dell'intersezionismo

459 Vi è un altro testo in cui l'espressione *Escola de Lisboa* indica non l'intersezionismo, bensì il sensazionismo: di esso di parlerà più avanti. Cfr. *Infra*, 285-295.

vezes quas morbida, e frequentemente lastimavel, ausencia de consrução e organização dos seus elementos componentes.

Porque – vejamos bem – uma corrente literaria envolve trez elementos: (1) as idéas base, a metaphysica basilar, a essencial opinião sobre o universo que ella é fundamentalmente; (2) a interpretação que é de um estado social, da sociedade a que os seus fautores pertencem, (3) □

Ao contrario do saudosismo, a Escola de Lisboa pretende incluir dentro de si todas as escolas e correntes passadas e, por sua virtualidade própria, transcendel-as. Ella pretende, em especial incluir (1) os elementos metaphysicos do saudosismo, isto é, a esthetica pantheista do avisinhamiento das Cousas da nossa interpretação dellas; (2) os elementos metaphysicos (e estheticos) do decadentismo e symbolismo □⁴⁶⁰

Il testo meritava di essere trascritto nella sua interezza: esso rappresenta la prova più convincente di una delle tesi portanti di questo studio, vale a dire l'importanza de *A nova poesia portuguesa* per la costruzione dell'estetica e della filosofia dell'arte di Pessoa. Questo lungo frammento costituisce una ripresa fedele delle categorie e dello stile degli articoli del 1912, persino delle loro stesse idiosincrasie – su tutte, quella per le tripartizioni –: su questo impianto si vanno a innestare però le principali novità sviluppate da Pessoa tra il 1913 e il 1914 e sono visibili alcune delle categorie che troveranno una formulazione definitiva attraverso il sensazionismo. Esso si pone dunque come il crocevia ideale della maturazione teorica di Pessoa. L'equivalenza tra nazionalità, originalità e anti-tradizionalità è, come visto, uno dei cardini di *A nova poesia portuguesa*⁴⁶¹ e in questo testo viene riproposto senza alcuna variazione rispetto al 1912. I primi due termini sono evocati espressamente, il terzo può essere dedotto con facilità dalla caratterizzazione del saudosismo come poesia la quale «Distancia-se absolutamente de todas as correntes portuguesas que o teem precedido em toda a historia literaria de Portugal». Per detronizzare il saudosismo è necessaria l'operazione preliminare della negazione di uno dei tre attributi. Pessoa sceglie proprio quello al quale gli uomini di *Renascença portuguesa* non avrebbero mai rinunciato, vale a dire il carattere nazionale.

L'accusa di provincialismo era già stata mossa da Pessoa nel 1913 attraverso il carteggio con Álvaro Pinto: in diversi luoghi, come visto,⁴⁶² Pessoa parla dello spirito settario che infetterebbe il gruppo. In un certo senso, nel 1914 il virus avrebbe contaminato l'intero corpo. Pessoa però non offre elementi a sostegno della sua tesi, se non un riferimento velato e, si potrebbe aggiungere, maligno: *Renascença portuguesa* «pecca por tacanhez e estreiteza dentro do seu próprio ambito de systema literario». 'tacanhez' può essere tradotto in diversi modi, tra i quali 'miopia', 'filisteismo',

460 Pessoa, *Sensacionismo*, 120.

461 Cfr. *Supra*, 48-49.

462 Cfr. *Supra*, 95.

‘mediocrità’, ‘meschinità’, ‘grettezza’ e espressioni similari afferenti allo stesso campo semantico. Tutti questi termini ben si applicano al contesto della frase ma, si ritiene, è il primo a essere predominante. *Renascença* non è cioè una corrente nazionale anche per la sua miopia: uno in particolare è l’artista che non è riuscita a mettere a fuoco, una in particolare è l’opera. Pessoa, *O marinheiro*. Questa interpretazione ha senso se e solo se si presuppone, come già sostenuto, che questo testo sia stato scritto dopo il 12 novembre 1914, vale a dire dopo la presa d’atto del rifiuto da parte degli uomini di Porto di pubblicare il dramma. Ciò rappresenterebbe un piccolo capolavoro di ironia pessoana. Nella lettera a Pinto Pessoa da un lato sostiene, con particolare enfasi, di non serbare rancore per questo fatto;⁴⁶³ dall’altro chiede scusa per «ter acabado de modo tão indecorosamente literário»:⁴⁶⁴ attraverso il testo dell’*Inquérito Literário*, Pessoa si sarebbe tolto più di un sassolino dalla scarpa, senza mostrare – esplicitamente – rancore e in un modo ancor più «indecorosamente literário» di quanto non avesse già fatto attraverso la lettera.

Dopo aver negato la pretesa di originalità e il carattere nazionale del saudosismo, Pessoa si concentra sulle altre due caratteristiche dei grandi fenomeni letterari, vale a dire la capacità di sintesi delle correnti precedenti e il principio di costruzione. Se per quanto riguarda la prima egli preferisce non tanto negarla anche al gruppo di Pascoaes, bensì mostrare in che modo l’intersezionismo sia in ciò superiore, è il principio di costruzione la vera pietra di inciampo della corrente. Pessoa non ha in questo caso bisogno in questo frammento di approfondire ulteriormente la sua posizione: egli aveva già detto tutto il 22 gennaio 1913 attraverso la lettera a Jaime Cortesão, nella quale, come dimostrato nell’analisi precedentemente condotta,⁴⁶⁵ denunciava esattamente questa lacuna. Trova così una sua giustificazione sistematica la dimenticanza di Pessoa di inserire il principio di costruzione negli articoli del 1912. Si trattò di un’omissione ben lungi dall’essere innocente, e che Pessoa decise di evidenziare per presentare, in contrapposizione, la propria estetica. È da notare un ulteriore elemento a sostegno del perfetto equilibrio di questo testo con gli articoli per *A Águia*: anche in questi ultimi il romanticismo era presentato non come un’epoca nuova, bensì come l’anticipazione della grande corrente ventura.⁴⁶⁶ La critica al romanticismo, che nel 1912 era pensata come un’esaltazione per contrasto del saudosimo, in questa sede è funzionale a rendere anche quest’ultimo poco più che una preparazione della vera corrente letteraria nazionale, vale a dire l’intersezionismo. Lo stesso parallelismo con gli articoli per *A Águia* può essere

463 Pessoa scrive a Pinto che, se è stato prolisso nella sua lettera di congedo, lo ha fatto «para não dar com a segura das poucas palavras, a impressão, que seria errónea – de todo errónea – de que eu, ou por isto ou por outra coisa realmente estava melindrado». Pessoa a Pinto, Lisbona, 12 novembre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 130.

464 *Ibid.*

465 *Cfr. Supra*, 69-70.

466 *Cfr. Supra*, 35.

riscontrato nel paragrafo successivo, sebbene lacunoso: non sarebbe affatto forzato vedere nei due punti, e per estensione in quello mancante, una riproposizione della tripartizione dell'analisi in sociologica, psicologica e letteraria. Sebbene tutti questi elementi rappresentino delle piccole ma efficacissime cariche di esplosivo, è nell'ultimo paragrafo del brano che avviene la denotazione definitiva, la presa d'atto della distanza ormai incolmabile tra Pessoa e il gruppo di Porto. È l'intersezionismo a poter inglobare e trascendere le correnti e le scuole passate, in particolare da un lato l'estetica panteista – il saudosismo –, dall'altro quella decadentista e simbolista – il paulismo. Il problema dell' «avisinhamento das Cousas da nossa interpretação dellas», evocato in questo testo, verrà trattato in maniera diffusa a proposito del sensazionismo.⁴⁶⁷

L'intersezionismo rappresenta un momento cruciale nella produzione di Pessoa per il suo costituire per la prima volta la fusione tra il piano teorico e quello artistico, unendo in un unico luogo (anche, non secondariamente, a livello editoriale) quei due aspetti che fin dai suoi esordi lo avevano contraddistinto. È attraverso di esso che Pessoa può ricapitolare la sua evoluzione poetica e critica, presentando cioè da un lato i frutti più maturi della sua produzione, dall'altro dimostrandone l'apicalità all'interno di una poetica complicata rispetto allo schema del 1912. Non sorprende perciò che la corrente non sia pensata come alcunché di meramente artistico, bensì che venga inserita all'interno di un contesto sociale, si sarebbe tentati di dire politico: come *A Águia*, organo del saudosismo, si pone l'obiettivo di scuotere la coscienza nazionale, così l'intersezionismo vuole dotarsi della propria rivista, *Europa*, per meglio orientare la generazione presente e futura. Sin dal suo esordio letterario Pessoa comprese l'intimo legame tra una corrente letteraria e il concreto sostrato sociale a partire dalla quale può essere recepita, nel tentativo di suscitare un rinnovamento reale. L'inscindibilità dei due momenti è ben espressa da un complicato «programma para os trabalhos da geração nova» alle pagine [92L-91 e 92], che Pessoa collega sì a *Europa*, ma non è chiaro esattamente in quale modo: non comparando in nessuno dei progetti della rivista, è lecito presumere che si trattasse di un appunto privato o di una sorta di testo esoterico, da rivolgere all'attenzione di un gruppo ristretto di persone come per esempio Sá-Carneiro e Côrtes-Rodrigues. L'esordio del testo, in effetti, assomiglia molto più a un programma politico che non al piano di una rivista letteraria:

Impõe-se que se crie:

1. uma attitude intellectual que, de per si, tenha influencia sobre o publico culto.
2. Uma determinação de fôrças a reunir e orientações a tomar em determinados campos
3. uma attitude politica determinada.

Isto é, uma criação de:

467 Cfr. *Infra*, 244-245.

1. uma classe intellectual.
2. Uma classe de orientadores de dirigentes da sociedade portugueza.
3. Uma classe mantenedora de uma certa attitude politica contraposta e limitadora da acção politica actual.⁴⁶⁸

Tale programma pare corrispondere a una sorta di preparazione politica e culturale dell'avvento del Supra-Camões.⁴⁶⁹ Occorre saltare le pur straordinariamente interessanti analisi pessoane della società portoghese del tempo – le quali, incidentalmente, sono scandite anch'esse da un ritmo ternario che non ammette eccezioni, a conferma del mantenimento anche formale dell'impianto argomentativo del 1912 – per passare direttamente a ciò che secondo il poeta è necessario creare per favorire i tre punti indicati all'esordio del programma.

O que ha que crear:

- (1) uma classe culta e agitada pelas idéas modernas, mas transcendendo-as, pondo para nacionaes algumas, inundando o nosso meio intellectual com outras. Nenhuma transigencia para com os nossos pseudo-intellectuaes. Um desprezo profundo para com os mantenedores semi-pseudo-intellectuaes do actual estado de cousas. Uma fraternização mais com as correntes intellectuaes de lá fora, á altura essas da ideação dos Novos, do que com a tacanhez e mesquinez dos nossos compatriotas dominantes.
- (2) Uma orientação politica, primeiro destructiva de toda a orientação politica actual, e, de principio – antes de, a seu tempo, se apresentar, nitida, a Nova Idéa politica – uma insinuação no meio politico dos elementos que, atacando-o, são ainda assim, apesar de por isso destructivos, já constructivos por serem uma insinuação de elementos que devem ser (a) anti-sentimentaes, (b) anti-democraticos, (c) anti- toda a tradição decadente e epressiva da politica portugueza.
- (3) □⁴⁷⁰

Pensare che questo riflesso politico costituisca un aspetto marginale, se non del pensiero pessoano, perlomeno dell'intersezionismo e di *Europa*, sarebbe un errore grave. Il trascendimento che l' «escola de Lisboa» paventa, vale a dire il già osservato «incluir dentro de si todas as escolas e correntes passadas e, por sua virtualidade própria, transcendel-as» costituisce l'esatto contraltare della «classe culta e agitada pelas idéas modernas, mas transcendendo-as». Il progetto nella mente di Pessoa è concepito sin nei minimi dettagli: è sufficiente osservare il «*Plano europa*», il documento

468 Pessoa, *Sensacionismo*, 29.

469 Esiste una corrispondenza stretta tra gli articoli del 1912 e diversi passaggi di questo testo, in questa sede non riportati: su tutti, la condanna decisa della monarchia e soprattutto l'attacco, a tratti violento, della repubblica instauratasi da pochi anni in Portogallo. Non si hanno le competenze per analizzare e giustificare criticamente alcuni dei momenti più controversi di questo testo, in particolare nel loro legarsi con brani precedenti e successivi inerenti la riflessione politica pessoana. Occorre dunque limitarsi a segnalare la questione, confidando in studi puntuali del problema da parte degli specialisti di questo particolare aspetto del poeta. La questione verrà in ogni caso ripresa poco oltre a proposito della questione dell'atlantismo. Cfr. *Infra*, 163-179.

470 Pessoa, *Sensacionismo*, 31.

[55F-25^r e 26^r], per confermare la giustezza della tesi finora difesa. Il programma di apertura al panorama europeo, il cosmopolitismo al quale si è fatto cenno nelle analisi precedenti, è nella mente di Pessoa soprattutto un mezzo per agire sul piano sociale a livello nazionale: attraverso la traduzione di opere straniere «far-se-hia a europeização do paiz mediante a publicação do melhor que houvesse no estrangeiro, tendo em vista especialmente a criação do estado equilibrado do senso esthetico e da cultura».⁴⁷¹ Parallelamente, Pessoa prevede la creazione di «*bibliothecas* “de educação” – genero B[ibliothec]a do Povo e das Escolas. Uma bibliotheca d’estas, elevando o grau de cultura geral, contribuiria para valorizar o meio. Iesto é, apesar de o não parecer, de menos importância para os fins em vista».⁴⁷² Si è già nominata la volontà di dotare *Europa* di una biblioteca: oltre ai testi pessoani ricordati, sarebbero dovuti essere presenti anche *Céu em Fôgo* di Sá-Carneiro e *A Venda* di António Ponce de Leão.⁴⁷³ L’intersezionismo, in ultima istanza, rappresenta un ponte tra due testi solo in apparenza distanti: *A nova poesia portuguesa* da un lato, l’*Ultimatum* di Campos dall’altro. Non è un caso che, in uno dei vari piani del primo numero di *Europa*,⁴⁷⁴ fosse previsto un *Ultimatum da Escola literaria Definitiva*,⁴⁷⁵ antesignano del più famoso testo del 1917 dell’ingegnere navale. Ciò conferma la continuità all’interno del pensiero pessoano di una commistione tra filosofia dell’arte e politica, tra rinnovamento artistico e sociale, senza la quale non si comprende fino in fondo né l’esordio del poeta in *A Águia* né il suo problematico allontanamento, ma nemmeno la stagione dell’intersezionismo nel suo complesso, le perplessità che ne scaturirono e il loro risolvimento attraverso *Orpheu*. È per questo che una tesi come quella della Perrone-Moisés, secondo la quale Pessoa, come Carlyle, mai avrebbe creduto a programmi politici redentori,⁴⁷⁶ pur vera se riferita alla politica in senso stretto, è falsa se intesa nel suo significato più ampio. Il testo che meglio incarna questo discorso è la bozza di una lettera a Sá-Carneiro scritta attorno al 28 luglio 1914, il documento [92I-5], riportato di seguito quasi integralmente:

O que nos interessa agora é estabelecer quaes os processos intellectuaes que irão contribuindo para crear uma attitude aristocratica. São tres pelo que diz respito á parte *cultural* do caso:

(1) estabelecimento de uma corrente ou varias correntes literarias e artisticas, todas ellas *super-populares*:

471 *Ibid.*, 32.

472 *Ibid.*, 33.

473 Si tratta di un amico di Sá-Carneiro, nominato a più riprese nel carteggio che intrattenne con Pessoa. È una figura ancora oggi poco studiata nel panorama del pre-modernismo e del modernismo portoghese. Una contestualizzazione della sua opera e dei suoi legami con Sá-Carneiro esula dai limiti di questa trattazione. *Ibid.*, 36.

474 *Ibid.*

475 *Ibid.*, 234.

476 *Cfr.* Perrone-Moisés, “The poet as a hero”, in *Fernando Pessoa's modernity without frontiers*, 56.

(2) estabelecimento de uma quantidade de culturas em conflicto umas com as outras, assim (a) agitando e cosmopolitizando o meio aristocratico e (b) desviando para esse conflicto as forças de combatividade humana que, nos superiores, poderiam tender – porque a alguma cousa hão de tender – a ir agredir os elementos populares – o que é inutil e prejudicial, visto que só as aristocracias inferiores, anti-cosmopolitas e incultas é que *brigam* com o o povo (as outras, as verdadeiras, *pairam-lhe acima*).

(3) criação gradual de uma necessaria subordinação de toas as attitudes sociaes a uma orientação *intellectual*, dando assim á Intelligencia o seu papel de dominadora.

Este plano é um plano politico. [...] Ora o nosso plano literario – feito, aliás, sem pensarmos em nada d’isto – vem a coincidir, o mais perfeitamente possível, com este plano politico. Signal para mim evidente de que estavamos instinctivamente seguindo uma *direcção* da Raça; e que a minha constatação d’essa attitude como fundamentalmente politica é apenas a util e opportuna conscienciização d’essa corrente. (Excuso quasi de lhe explicar que, tendo eu por representativo de um maximo período de vida nacional o apparecimento de um phenomeno aristocratico como lhe expuz, a constatação de que caminhamos para lá é altamente satisfactoria e profundamente de acordo, em Ouro e Europa, com as conclusões – que, salvo ao papel do Saudosismo n’essa Nova Renascença, absolutamente mantenho – dos meus artigos n’A *Aguia*).

[...] Agora estamos completos para agir; e como essa acção é literaria, a nossa attitude *decidida* nada muda: Interseccionismo, Caeiro, etc. – tudo isso fica de pé, fica *mais de pé* (absurdamente fallando), e ganha um intimo sentido.

[...] Repare agora em como a nossa attitude literaria coincide com aquella attitude de *preparação* para a attitude aristocratica politica que, em pura especulação sociologica, descobri. Repare para os 3 pontos que acima estabeleci como necessarios. E veja como os podemos ir obtendo, realizando:

(1) O *paulismo* é o mais super-polular possível. Tambem o é o *Caeirismo*. E o *saudosismo*, ainda que (especialmente pelas tendencias) menos, já o era.

(2) Lançando a *Europa* abrimos (1) um conflicto entre o Caeirismo e o paulismo; (2) um conflicto entre estes dois cosmopolitismos e o saudosismo; (3) um conflicto entre estas trez correntes, literatura grande, e a tacanha literatura representativa do nosso actual período – Dantas-principe, etc.

(3) Com os estudos sociologicos que tenciono fazer irei tratando d’isto.⁴⁷⁷

Questo testo rappresenta uno degli snodi principali della poetica pessoana. In primo luogo, qui Pessoa ribadisce la giustezza delle analisi del 1912, ridimensionando il ruolo del saudosismo per porre al suo posto gli ismi da lui creati – ismi tra i quali occorre porre la poesia di Caeiro, la quale anche in questa sede si rivela una reazione a Pascoaes. È cioè presente l’idea che *Europa*, la letteratura che Pessoa sta faticosamente creando, debba rispondere alla stessa esigenza che *Renascença Portuguesa* non poteva soddisfare: la rigenerazione della nazione da un punto di vista tanto letterario quanto, soprattutto, politico. Il parallelismo di questo testo con il documento [92L-91 e 92] è lampante. Allo stesso modo, si ritiene probabile che Campos abbia basato molte delle sue

477 Pessoa, *Sensacionismo*, 349-350.

considerazioni per redarre il testo [20-85^r] precisamente su questa bozza: esse altro non costituirebbero che l'espressione del secondo punto di questo piano politico-artistico di Pessoa.⁴⁷⁸

Analizzando il testo, occorre prestare attenzione a un dettaglio: Il Caeiro del luglio 1914 non corrisponde esattamente a quello posteriore, nella misura in cui i suoi domini poetici si estendono anche a zone intersezioniste e futuriste: in un testo nei dintorni del marzo 1914, il documento [48-27^r], Pessoa attribuisce a Caeiro cinque odi futuriste e, soprattutto, *Chuva Obliqua*.⁴⁷⁹ Se le prime, si potrebbe anche supporre, altro non sarebbero che odi la cui paternità sarebbe stata rivendicata da Campos,⁴⁸⁰ la seconda avrà un percorso più travagliato, passando anch'essa sotto la potestà dell'ingegnere navale per poi rivelarsi ortonima con *Orpheu*. Si ricorda questa diatriba genitoriale anche per tentare di sradicare il *cliché* duro a morire e più volte ripetuto in sede critica⁴⁸¹ della nascita di *Chuva Obliqua* come reazione a Caeiro, da Pessoa sapientemente orchestrato ma che risulta, di fronte all'evidenza dei fatti, falso: non è possibile sostenere l'esatto contrario pur essendo a conoscenza di questa problematica, limitandosi ad affermare che, nella misura in cui *Chuva Obliqua* rappresenta il ritorno di Pessoa in se stesso, poco importa che Pessoa abbia pensato di mutare l'attribuzione.⁴⁸² Quel che è importante è che, si ritiene, Caeiro può essere interpretato nei limiti strettissimi di questo testo un autore intersezionista: non si capirebbe altrimenti in che modo egli possa essere inteso autore cosmopolita. Il punto nevralgico di questo testo è l'intersezione tra analisi sociale e letteraria: è a partire da essa che il paulismo viene ricondotto a un momento necessario di un progetto più ampio. È con questa chiave di lettura che ci si accinge a commentare un testo nel quale è presente una singolare commistione di autocritica e autoesaltazione, il documento [20-51 e 51a], dal quale si estraggono i brani più rilevanti per la caratterizzazione di questo particolare aspetto dell'intersezionismo.

21-XI-1914

Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver á altura do meu mister, e, porisso, de desprezar a idéa do reclame, e plebêa sociabilização de mim, do Interseccionismo, reentrei de vez, de volta da minha viagem de impressões pelos outros, na posse plena do meu Genio e na divina consciencia da minha Missão.

478 Cfr. Supra, 112.

479 Pessoa, *Sensacionismo*, 426.

480 Fernando Cabral Martins e Richard Zenith sostengono che le cinque odi siano state composte nel periodo 1913-1914. Cfr. Fernando Pessoa, *Teoria da heteronímia*, a cura di Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (Lisbona: Assírio & Alvim, 2012), 82.

481 Per limitarsi anche solo a uno dei più recenti casi, Cfr. Luigi Orloff, "Poesia e esoterismo: os dois caminhos de Fernando Pessoa (ortonimo)", in *A Arca de Pessoa: Novos Ensaio*, a cura di Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (Lisbona: Imprensa de Ciências Sociais, 2007), 187.

482 Cfr. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, 79. La Stegagno Picchio però, pur sapendo che Pessoa avesse pensato tanto a Campos quanto a Soares come autori del componimento, probabilmente ignorava l'attribuzione a Caeiro.

[...] Nada de desafios á plebe, nada de girândolas para o riso ou a raiva dos inferiores. A superioridade não se mascara de palhaço; é de renuncia e de silencio que se veste.

O ultimo rasto de influencia dos outros no meu character cessou com isto. Recobrei – ao sentir que podia e ia dominar o desejo intenso e infantil de “lançar o interseccionismo” – a tranquila posse de mim.

[...] Cessaram as grotescas vontades de erigir uma *Europa*; voltou a mim o desejo de auxiliar e colaborar com a *Renascença*, porque para o anarquismo intellectual, social em mim o caminho é aquelle. De alli é que se pode agir sobre a Pátria.

[...] Mas não poderá ficar o Int[erseccionis]mo como cousa esquisita a serio? (2º manifesto) e, assim a anthologia também? Vêr isto.

O int[erseccionis]mo é, 1º, uma *aproximação de outra gente*, um chinfrim de escola assumida por mim, vindo cahir sobre mim os sibilados da dos outros.⁴⁸³

A queste gravi risoluzioni in atto nel suo spirito Pessoa fa riferimento due settimane dopo questo testo in una lettera a Côrtes-Rodrigues, raccontando del suo «curioso estado de espírito actual» e di «uma, não menos curiosa, evolução que se tem dado em mim ultimamente». Pessoa lo definisce «um curioso conflito entre partes superficiais e estéticas do meu ser de alma, e outras partes religiosas e profundas dele».⁴⁸⁴ Pessoa giudica nocivo per il suo genio e per l’intersezionismo nel suo complesso l’insieme di quegli elementi della corrente che suona come una sfida al suo pubblico o – il che non è poi così differente – come una volgarizzazione dei principi della stessa. È significativo che, soltanto pochi giorni dopo aver comunicato a Pinto la fine della sua collaborazione con *Renascença*, Pessoa senta la necessità di ristabilirla, al fine di poter adempiere in una forma più adeguata alla sua missione: un simile proposito, occorre affermarlo esplicitamente, non avrebbe alcun senso se non alla luce della commistione tra impegno artistico e politico, poiché il riavvicinamento non sarebbe pensabile su un piano esclusivamente estetico, considerata la frattura consumatasi in quegli anni e acuitasi proprio sul finire del 1914. Anche la collaborazione con i suoi amici viene in ultima analisi reputata nociva: prescindendo dal fatto che con *Orpheu* egli avrebbe cambiato idea, si ha come l’impressione che Pessoa giudichi i suoi collaboratori più un ostacolo alla libera espressione del suo genio che non un aiuto. Parallelamente, Pessoa comprende l’importanza del mantenimento di un’attitudine assolutamente seria per veicolare il suo messaggio poetico: da qui il biasimo per quello spirito da pagliaccio del quale avrebbe parlato poco dopo nella già citata lettera a Côrtes-Rodrigues e che in questo testo attribuisce anche a Marinetti, il quale attinge «o grau superior de *clown*, mais nada».⁴⁸⁵ La critica che traspare in questo duro brano, a ben vedere, affetta le implicazioni sociali, politiche ed editoriali dell’intersezionismo, ma non, per così dire, il

483 Pessoa, *Sensacionismo*, 117-119.

484 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 4 dicembre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 134.

485 Pessoa, *Sensacionismo*, 118.

suo nocciolo duro, il suo elemento autenticamente estetico: la teoria delle sensazioni a esso sottesa e il suo ruolo all'interno della filosofia dell'arte. È di essi che occorre adesso parlare.

È sintomatica di una volontà a tratti nervosa di dimostrare l'importanza della propria corrente la pletora di schemi, spiegazioni e appunti che affolla la produzione inedita di Pessoa: ancor più che nel caso del paulismo, l'estrema serietà con la quale viene condotta l'analisi rivela fino a che punto l'intersezionismo sia stato, per un periodo sia pur limitato di tempo, la grande scommessa pessoana, senz'altro la più rilevante dal suo esordio letterario. È forse questo il modo migliore per correggere la già ricordata tesi della Hatherly secondo la quale esso fu la prima forma conosciuta della teoria delle sensazioni di Pessoa:⁴⁸⁶ si potrebbe dire che fu il primo tentativo di far conoscere al pubblico una teoria che stava sviluppando da diverso tempo, teoria per la quale aveva finalmente un componimento davvero rappresentativo, vale a dire *Chuva Obliqua*.⁴⁸⁷ Uno degli elementi più caratteristici dell'intersezionismo è appunto la sua capacità da un lato di ridefinizione della storia dell'arte, dall'altro di gerarchizzazione delle singole discipline, elevando la poesia a regina delle arti. Sono due schemi interpretativi i quali rappresenteranno una costante del pensiero pessoano. L'esposizione dell'intersezionismo si sviluppa in un testo, il [75-9^r] costituito da una serie di disegni commentati: secondo il parere tanto della Costa quanto di Pizarro, esso costituirebbe la famosa «explicação do interseccionismo por meio de gráficos»⁴⁸⁸ che Pessoa tracciò nella *Brasileira* a Côrtes-Rodrigues per mostrare il senso della nuova corrente. Di seguito la parte scritta più rilevante del testo. Si tralasciano i disegni.

1. Arte classica – parallelismo do physico e do psychico –
2. Arte neo-classica (Renascença) – /junção/ do physico e do psychico –
3. arte romantica – /encontro/ do physico e do psychico –
4. Arte interseccionista – intersecção e interpenetração do physico e do psychico transcendendo-se e prolongando-se mutuamente.
O symbolismo, o cubismo, o futurismo são /graus/ transviados, intuições incorrectas d'esta arte *ultima e definitiva*.⁴⁸⁹

Di questo schema si può sottolineare, più che il contenuto, l'idea che sorregge l'argomentazione: esiste un cammino nella storia dell'arte il quale attraverso approssimazioni ed errori giunge a quell'espressione ultima alla quale tutte le forme precedenti avevano vanamente anelato. È significativo che la visione presentata differisca sensibilmente da quella degli articoli per

486 Cfr. Supra, 73.

487 La tesi di Pizarro circa la mancanza di rappresentatività di *Chuva obliqua* rispetto all'intersezionismo, a dispetto di quanto invece avvenga nel caso di *Pauis* con il paulismo, può anche essere difesa, per quanto non la si riesca a trovare del tutto convincente. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 103. Non si vuole in ogni caso confutarla, bensì sottolineare il carattere esemplificativo della poesia rispetto alla teoria delle sensazioni pessoana.

488 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 4 ottobre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 127.

489 Pessoa, *Sensacionismo*, 110.

A Águia: alla complicata catena di periodi di ascese e decadimenti delle letterature nazionali nel panorama europeo si sostituisce uno schema tipicamente d'avanguardia.⁴⁹⁰ L'intera storia precedente, vale a dire, viene semplificata a partire da un unico principio ordinatore, nel quale non trovano spazio le grandi individualità (Omero, ma soprattutto Shakespeare) o i riferimenti nazionali più immediati (il saudosismo). Allo stesso modo, sono presenti nei manifesti giudizi taglienti contro le altre arti: cubisti e futuristi «são também, de certo modo, precursores; mas estes infelizes, além de insufficientemente lucidos, são escaravos de terem pintores e esculptores entre si, de julgarem pintura e esculptura artes».⁴⁹¹ I pittori e gli scultori sono «operarios», gli architetti «engenheiros de casas», poiché sono arti soltanto «a musica, a poesia, e a metaphysica».⁴⁹² A seconda del manifesto considerato, variano anche le arti da attaccare, fermo restando il primato assoluto della letteratura:⁴⁹³ in un elenco di manifesti intersezionisti, alla pagina [144C-14^r], ad esempio, è possibile leggere «Contra a musica, pintura, a esculptura e a architectura (manifesto por ocasião da abertura da exposição □)».⁴⁹⁴ Non è da escludersi che siano anche questi gli elementi dei quali Pessoa avrebbe volentieri fatto a meno e a cui è stato fatto riferimento nell'analisi dell'appunto del 21 novembre, in quanto pensati per dare scandalo e quindi, in ultima analisi, dannosi ai fini di un pieno dispiegamento delle potenzialità dell'intersezionismo.

Prima di addentrarsi nell'esposizione di alcuni momenti teorici della corrente, occorre apporre una premessa: i manifesti, l'ultimatum, gli schemi, le dichiarazioni di principio, le lettere dedicate all'argomento e infine gli stessi autori e brani scelti per esemplificare l'intersezionismo non sono sintetizzabili in un insieme coerente. Trattandosi nella stragrande maggioranza dei casi di testi non pubblicati e frammentari, è praticamente impossibile capire quali considerare portatori genuini dell'ismo pessoano. Di conseguenza, non si tenterà di presentare una spiegazione che riesca a dare conto di ogni contraddizione insita nella corrente, preferendo concentrarsi su una serie di aspetti che si ritiene rilevante per la sua comprensione, in particolare per quel che riguarda la teoria delle sensazioni pessoana. Due sono i testi in questo senso decisivi: un manifesto e un elenco di principi. Si riporta il primo, il documento [88-16^r e 17^r], quasi integralmente:

490 Sulla questione della complicata relazione tra modernismo e avanguardia in Portogallo in generale e in Pessoa in particolare si tornerà in seguito. Cfr. *Infra*, 328-329.

491 Pessoa, *Sensacionismo*, 116.

492 *Ibid.*

493 Si tratta di un principio ripetuto da Pessoa a più riprese: per limitarsi all'applicazione di quest'idea all'intersezionismo, in un elenco di manifesti riferiti a questa corrente scrive «Contra as outras artes (A *Literatura a Unica Arte*)», e in un differente luogo «O Int[erseccionismo] insiste sobre que a obra de arte; isto é, claro está, a obra literaria, pois que só a lit[eratur]a é arte, □». I documenti sono il [144C-20^r] e il [144C-19^v e 20^r]. *Ibid.*, 286, 287.

494 *Ibid.*, 284. Gli altri manifesti intersezionisti indicati in questo elenco sono *Ultimatum* e i *Graphicos do interseccionismo*.

Manifesto:

Toda a arte antiga baseava-se n'um elemento; isto tanto acontece á arte da Renascença, como á arte romantica. Só modernissimamente se começou a fazer evoluir a arte para fóra d'este vetusto e rigido molde.

Os gregos e os romanos (e com elles os homens da Renascença, mais esbatidamente) pretendiam dar a sensação que sentiam parente determinado objecto ou assumpto de modo a vincar fortemente a realidade d'esse objecto. Os romanticos viram, porém, que a realidade, para nós, não é o objecto, mas sim a nossa sensação d'elle. Curaram mais, porisso, de dar a sensação do objecto, do que o objecto propriamente dito; longe de se afastarem da Relidade, procuraram-a, visto que a sensação do objecto é que é a Realidade verdadeira, e não o objecto concebido como existindo fóra da nossa sensação, visto que fóra da nossa sensação não existe nada, poisque para nós a nossa sensação é o criterio de existencia. [...]

A interiorização produzida pelo christianismo levou os homens a reparar (primeiro inconsciamente) para o facto de que a realidade, o facto real, não é o objecto mas a nossa sensação d'elle, onde elle existe. Fóra d'isso existirá ou não; não o sabemos.

Mas o romantismo viu pouco. O facto é que a Realidade verdadeira é que há duas cousas — a nossa sensação do objecto e o objecto. Como o objecto não existe fora da nossa sensação — para nós, pelo menos, e isso é o que nos importa — segue que a realidade verdadeira vem a ser contida nisto: na nossa sensação do objecto e na nossa sensação da nossa sensação.

[...] A realidade, para nós, é a sensação. Outra realidade immediata não pode para nós existir.

A arte, seja ella o que for, tem de trabalhar sobre este elemento, que é o único real que temos.

O que é a arte? A tentativa de dar dos objectos — entendendo por objectos, não só as cousas exteriores, mas tambem os nossos pensamentos e construções espirituaes — uma noção quanto possível exacta e nítida.

A sensação compõe-se de dois elementos: o objecto e a sensação propriamente dita. Toda a actividade humana consiste na procura do absoluto. A sciencia procura o Objecto absoluto — isto é, o objecto quanto possível independente da nossa sensação d'elle. A arte procura a Sensação absoluta — isto é, a sensação quanto possível independente do Objecto. A philosophia (isto é, a *Metaphysica*) busca a relação absoluta do Sujeito (Sensação) e do Objecto.

Ora a Arte busca a Sensação em absoluto. Mas a sensação, como vimos, compõe-se do Objecto sentido e da Sensação propriamente tal.

Intersecção do Objecto consigo proprio: cubismo. (Isto é, intersecção dos varios aspectos do mesmo Objecto uns com os outros).

Intersecção do Objecto com as idéas objectivas que suggere: Futurismo.

Intersecção do Objecto com a nossa sensação d'elle: Interseccionismo, propriamente dito; o nosso.⁴⁹⁵

Nell'opinione della Costa, condivisa anche da Teresa Rita Lopes, il testo dovrebbe essere collocato tra il 1915 e il 1916, in quanto sarebbe stato durante questo periodo che Pessoa avrebbe

495 *Ibid.*, 121-122.

cercato una definizione dei concetti di Sensazione e di Sensazionismo e che si sarebbe verificato un maggior entusiasmo per questo movimento.⁴⁹⁶ Prescindendo dall'obiezione banale che Pessoa non nomini affatto il sensazionismo in questo brano, non si capisce esattamente per quale motivo sia necessario posdatare così tanto questo brano se si considera che la sua parte finale mostra come l'intero testo sia funzionale all'esposizione dell'intersezionismo: sembra poco probabile che ancora nel 1916 Pessoa cercasse di sviscerare i principi teorici di questo ismo. La sensazione non viene affatto tematizzata a partire dal 1915, ma accompagna la produzione pessoana fin dai suoi esordi, come si è mostrato a più riprese: l'intersezionismo è importante anche e soprattutto per il suo costituire una teoria che la metta al centro del progetto estetico. La stessa evoluzione cubismo – futurismo – intersezionismo trova anch'essa un suo più naturale collocamento nel 1914 rispetto agli anni successivi. Allo stesso modo, il fatto che non sia chiaramente espressa una gerarchia tra i tre intersezionismi, a differenza di quanto accade in altri testi, può lasciar supporre che si tratti di un testo cronologicamente anteriore rispetto, per esempio, al manifesto precedentemente riportato, una prima stesura che sarebbe stata superata attraverso ulteriori tematizzazioni. Occorre infine sottolineare che non esistono ragioni filologiche a fondamento della datazione proposta dalla studiosa: il fatto che il testo sia stato redatto con un inchiostro verde, elemento caratteristico dei testi del 1914, è una spia decisiva del fatto che esso debba essere retrodatato.⁴⁹⁷

L'elemento fondamentale di questo testo è che l'idea di componimento artistico sia inscindibile da una teoria estetica, da un'idea peculiare del modo di intendere la sensazione. La storia dell'arte viene riscritta a partire della relazione soggetto-oggetto, ponendo la sensazione a fondamento della stessa. Sebbene l'organizzazione del testo sia confusa – sarebbe più intuitivo invertire le posizioni del romanticismo e del cristianesimo – è possibile individuare due differenti linee evolutive, corrispondenti alla distinzione tra arte classica e romantica. La prima è nell'opinione di Pessoa figlia di un realismo ingenuo, Pessoa la definisce «arte de sonhadores e de loucos»:⁴⁹⁸ essa comprende l'arte greca, romana e rinascimentale. L'idea che esse condividono è che compito dell'arte sia restituire la realtà di un oggetto pensato come esistente al di fuori della sensazione che se ne ha. L'arte romantica, al contrario, sviluppa l'idea cristiana del primato della sensazione sull'oggetto, andando alla ricerca della realtà in un senso più profondo e consapevole rispetto a quanto non accadesse con quella classica. Come in altri testi coevi, Pessoa esalta il romanticismo esclusivamente nella misura in cui quest'ultimo prepara l'intersezionismo, il che lo condanna a rappresentare un grado ancora troppo semplice di intersezione, come afferma in uno dei

496 *Ibid.*, 508.

497 Devo ringraziare a tal proposito il professor Pizarro per avermi fatto notare questo elemento decisivo per la periodizzazione del testo.

498 Pessoa, *Sensacionismo*, 121.

tanti schemi disegnati nel periodo.⁴⁹⁹ Esso non riesce a trarre tutte le conseguenze che la sua posizione richiederebbe. Riducendo l'oggetto alla sensazione, elevando quindi quest'ultima a paradigma della realtà, ogni sensazione si reduplica nella sensazione dell'oggetto e nella sensazione di questa stessa sensazione. Il processo artistico deve quindi essere inteso come un'astrazione che il poeta compie a partire da una sensazione provata, ponendo l'opera in sé come il conseguente intersecarsi di questi due livelli. È questa l'intersezione primitiva: dove Pessoa scrive «Intersecção do Objecto com a nossa sensação d'elle» occorre leggere intersezione tra la sensazione suscitata dall'oggetto con l'intellettualizzazione prodotta a partire da questa medesima sensazione. Il testo di per sé però fa confusione tra le categorie, manca di rigore e non riesce a caratterizzare a sufficienza i diversi concetti. Quanto è reale l'oggetto? Filosofia e arte lavorano con nozioni diverse di realtà? È possibile instaurare una gerarchia? Sarebbe probabilmente una forzatura eccessiva tentare di rispondere basandosi esclusivamente su questo manifesto: solo col sensazionismo Pessoa riuscirà ad attingere un livello di comprensione adeguato del problema.⁵⁰⁰

È possibile indicare un motivo di carattere, per così dire, didattico, che induce a vedere in questo testo poco più che una preparazione, anche prescindendo dalle incertezze che lo caratterizzano: esso pare poco graffiante come manifesto. Non solo perché gli fa difetto quella *verve* polemica che sarebbe lecito aspettarsi per un movimento di rottura, pur con tutte le continuità già segnalate con le correnti coeve e precedenti: l'intersezionismo non pare essere sufficientemente caratterizzato. Non vi è una vera insistenza, se ci si ferma esclusivamente su questo brano, sulla novità dell'intersezionismo, ma solo una sua contestualizzazione storica. Per la caratterizzazione più incisiva dell'ismo pessoano occorre passare all'elenco dei «*Princípios*» della corrente, un testo, il [16-9^o], non datato ma che non può essere di molto posteriore al 1914, da Pizarro opportunamente collocato nell'edizione critica subito dopo quello appena analizzato:

1. Em todo o momento de actividade mental acontece em nós um duplo phenomeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos deante de nós, impressionando-nos os sentidos *que estão virados para o exterior*, uma paisagem qualquér, entendendo por paisagem, para conveniencia de phrase, tudo o que fórma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção.

2. Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo estado de alma é não só representavel por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Ha em nós um espaço interior onde a materia da nossa vida psychica se agita. Assim uma tristeza é um lago môrto dentro

499 *Ibid.*, 111.

500 La relazione tra soggetto, oggetto e sensazione è uno dei temi principali dell'estetica sensazionista, come si avrà modo di vedere oltre. È anzi proprio la confusione concettuale presente in questo testo a rappresentare una spia di una datazione precoce. Merita per esempio di essere sottolineato il fatto che qui Pessoa sembri individuare due linee artistiche distinte, la classica e la romantico-cristiana, anziché inserire tutte le sue considerazioni in un'unica teleologia, come per esempio accadrà – adoperando le stesse categorie – nel caso di Mora. *Cfr. Infra*, 301-305.

de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espirito. E – mesmo que não queria admitir que todo o estado de alma é uma paisagem – pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu dissér “ha sol nos meus pensamentos”, ninguém compreenderá que os meus pensamentos estão tristes.

3. Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciencia do exterior e do nosso espirito, e sendo o nosso espirito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se, entrepenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja elle qual fôr, soffre um pouco da paisagem que estamos vendo – num dia de sol uma alma triste *não pode* estar tão triste como num dia de chuva –, e, tambem, a paisagem exterior soffre do nosso estado de alma – é de todos os tempos dizer-se, sovretudo em verso, cousas como que “na ausencia da amada o sol não brilha”, e outras cousas assim. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar atravez duma representação simultanea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de dar uma *intersecção de duas paisagens*. Teem de ser duas paisagens mas pode ser – não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem – que se queira simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior. Isso é interseccionismo egualmente. Toda a arte antiga é falsa porque não representa a realidade, poisque procura representar ou apenas o exterior, ou apenas o interior, ou os dois successivamente, como Hugo quando diz

(est odorante)

A realidade da vida é a dupla consciencia – a da alma e a das cousas ao mesmo tempo. É este que a nossa grande arte, o Interseccionismo vae realisando, operando assim a maior revolução artistica de todos os tempos, reduzindo a sua categoria de primitivos e □ Homero, Vergilio, Dante, Shakespeare e os outros todos.⁵⁰¹

L'elenco di principi è autenticamente programmatico, più di tutti i manifesti e delle bozze redatti nel medesimo periodo. Il primo elemento che occorre segnalare è il tenore fortemente estetico del testo: a suo fondamento non vi è in questo caso la storia delle correnti artistiche, bensì il modo in cui il soggetto si rapporta con la sensazione. L'argomentazione non procede cioè dagli errori, dalle imprecisioni o dalle semplificazioni degli stadi anteriori dello sviluppo della coscienza artistica, bensì si fonda sullo stato mentale che caratterizza, per così dire, a priori ogni esperienza e a partire da esso cerca l'espressione artistica che meglio lo rappresenti. La reiterata tesi del carattere definitivo dell'intersezionismo trova così una giustificazione estetica più stabile rispetto a quanto non avvenga con quella di taglio storico-poetico. Se nei vari schemi, nei tentativi pessoais di costruire una storia dell'arte a partire dal principio intersezionista, l'intera argomentazione può rischiare di risultare viziata da un'enorme petizione di principio – si trovano cioè delle mancanze negli stati anteriori alla luce della necessità della corrente superiore, invalidando così l'intero ragionamento – lo stesso non accade in questo testo. Pessoa mette al centro della sua estetica il concetto di paesaggio. Nel darsi di una qualsiasi percezione, argomenta, sorgono naturalmente due paesaggi: quello esteriore, ovverosia ciò che in quel momento costituisce il mondo esterno, e quello

501 Pessoa, *Sensacionismo*, 122-123.

interiore, da Pessoa inteso in senso stretto come paesaggio ma che concede possa essere appena una pura rappresentabilità. Vi sono alcuni versi di una poesia composta nel 1914, la quale comunque solo a costo di forzature improprie potrebbe essere definita intersezionista, nei quali emerge poeticamente l'identificazione tra l'io e il paesaggio: in stanze diverse del componimento Pessoa afferma «Tu és o outono da paisagem-eu», e ancora «Pode ser que em Castel encantados/ Em outros horizontes que sou eu».⁵⁰² Quest'idea rappresenta la logica evoluzione, si ritiene, di quanto Pessoa aveva affermato sin dal 1912, ponendosi come coronamento del percorso intrapreso fino a quel momento. Come si ha avuto modo di analizzare, la grandezza del saudosismo, esemplificata dai versi di Pascoaes *A folha que tombava / Era alma que subia* era giustificata dal suo riuscire a coniugare poesia della natura e dell'anima, oggettiva e soggettiva. Le critiche del 1913 avevano però colto il limite di questa intuizione, espressa dalla mancanza del principio di costruzione così come veniva indicato da Pessoa tanto a Mário Beirão quanto a Jaime Cortesão.⁵⁰³ Affinché vi sia «*um todo vivo, um todo composto de partes, e não simplesmente partes compondo um todo*», ovvero sia affinché il principio di costruzione diriga un componimento poetico, occorre che vi sia un fondamento unitario, di modo che i due aspetti centrali della poesia, la natura e lo spirito, non si trovino a essere appena giustapposti bensì organicamente compenetrantesi. Pessoa sa bene che il problema del principio di costruzione sia un momento teorico fondamentale per garantire la serietà artistica della corrente: egli difatti scrive alle pagine [144C-19^v e 20^r] che « O Int[ersezionismo] tem por da maxima importância o principio classico – architectural – da perfeita construção da obra, como enredo ou fabula, como adaptação das partes no todo, como proporcionada e harmonica. Por este lado a lit[eratur]a é architectura».⁵⁰⁴ In un testo presumibilmente coevo, presente nello stesso quaderno alle pagine [144C-12^v e 13^r], Pessoa dota quest'idea di una sfumatura più ampia, rendendo il principio di costruzione non soltanto una legge dell'intersezionismo, ma il destino della letteratura nel suo complesso. Quanto egli si propone è di «Dar á literatura o seu papel de arte unica e absoluta, fazendo-a ter; *architectura* na perfeita e bella estructura e contrução do *todo* da obra literaria e no arranjo constructivo das partes e das partes para com o todo».⁵⁰⁵ Il quid, ciò a partire dal quale è necessario orientare il componimento letterario, sebbene come visto fosse stato già da Pessoa compreso immediatamente, viene adesso espresso nella maniera più perspicua: è l'unità che fornisce la percezione nel suo potere di creare un duplice paesaggio. È quanto Pessoa scrive nel terzo dei principi dell'intersezionismo: istantaneamente, nel darsi della stessa, i due paesaggi sorgono e si influenzano reciprocamente, in un processo poetico potenzialmente infinito: là dove

502 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 226-227.

503 Cfr. *Supra*, 69-70, 83-85.

504 Pessoa, *Sensacionismo*, 287.

505 *Ibid.*, 282.

esiste un contrasto qualunque tra quello interiore e quello esteriore, ed è lecito supporre che si tratti della maggioranza dei casi, le modificazioni che l'uno a causa dell'altro subisce possono condurre a un complesso gioco delle facoltà estetiche. È qui che subentra il momento autenticamente poetico, continua Pessoa: l'artista non può che esprimere questa intersezione dei due paesaggi per essere fedele alla realtà della sensazione provata. Esiste un luogo nel quale Pessoa pare ridurre il concetto di paesaggio a quello originario, vale a dire la sensazione: in uno dei tanti manifesti abbozzati in quegli anni, presente nel *Caderno A* alle pagine [144A-11 a 13^r] e quindi secondo Pizarro collocabile tra Maggio e Luglio 1915,⁵⁰⁶ è possibile leggere la tripartizione che segue:

- (1) *symbolistas* – intersecção das sensações uma com outras.
- (2) *cubistas e futuristas* – intersecção das sensações objectivadas.
- (3) *interseccionismo* – intersecção das sensações objectivadas com as subjectivadas⁵⁰⁷

E, poco oltre: «na sensação d'uma cousa reflectem-se muitas outras sensações: as sensações das cousas com que ella coexiste, das cousas que ella suggere evoca, contradiz até (dada a associação de idéas por contraste) □». ⁵⁰⁸ Si tratta in ogni caso di un deciso passo in avanti rispetto alle criptiche formulazioni presenti nel manifesto poco sopra riportato, nella misura in cui si prescinde dal problema dello statuto dell'oggetto. L'organicità, l'esser vivo del componimento, è una naturale conseguenza di questa aderenza alla realtà della percezione. Se si intende correttamente il testo pessoano, si può dire che solo l'intersezionismo può garantire allo stesso tempo il rigore della costruzione senza pregiudicare il libero gioco della facoltà: il simbolismo e il futurismo perdono l'aderenza rispettivamente con il paesaggio esterno e con quello interno, svincolando l'opera d'arte dal processo estetico che la sostiene, risolvendosi il primo in un eccesso di soggettivismo che non sa più riconoscersi nel mondo, il secondo in un gioco sul reale che non comunica alcunché al soggetto. L'intersezionismo, come il direttore d'orchestra della sesta parte di *Chuva oblíqua*, guida sapientemente il continuo riflettersi dei paesaggi l'uno nell'altro lasciando che il dialogo possa esprimersi pienamente. La prima poesia di *Chuva oblíqua* è, come d'altronde lecito aspettarsi, la rappresentazione più perspicua di questo discorso:

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

506 *Ibid.*, 289.

507 *Ibid.*, 292.

508 *Ibid.*, 293.

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...⁵⁰⁹

Non si tenterà qui un'analisi del componimento, del resto già abbondantemente scandagliato in ogni suo aspetto dalla critica pessoana. L'unico elemento che si vuole segnalare, andando così a complicare la tesi sostenuta di Pizarro circa la mancanza di rappresentatività del componimento rispetto all'intersezionismo nel suo complesso precedentemente ricordata,⁵¹⁰ è la sua completa aderenza ai principi poc'anzi enunciati: si ha nella prima strofa l'incrocio tra un paesaggio esteriore e uno interiore (o, per meglio dire, uno stato interiore espresso attraverso un altro paesaggio), per poi vedere descritta nella seconda l'estrinsecazione del contrasto tra di essi; attraverso un travagliato processo, infine, si arriva alla modificazione di entrambi. È il concetto di paesaggio – emblematicamente presente a più riprese in ogni strofa – il baricentro del componimento, ma dietro di esso vi è l'unità della percezione che si riflette nei due diversi orizzonti. Per usare la suggestiva definizione di Martins, *Chuva Obliqua* ha la funzione di una *ars poetica* sostituita quel manifesto che non arriva ad aver luogo,⁵¹¹ per quanto occorra ricordare che non facciano certo difetto nello spolio pessoano testi programmatici per il secondo ismo pessoano. Anche Campos del resto, pur nel suo stile peculiare, pare avvertire la stessa centralità del poema in un testo congetturalmente del 1930, il [71A-24^r a 26^r], quando afferma:

509 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 214,

510 Cfr. *Supra*, 140.

511 Cfr. Martins, *Introdução*, 67.

E o que há de mais admirável na obra do Fernando Pessoa é esse conjuncto de seis poemas, essa Chuva Obliqua. Sim, poderá haver ou vir a haver, coisas maiores na obra d'elle, mas mais originaes nunca haverá, mais novas nunca haverá, e eu não sei portanto se as haverá maiores. E, mais, não haverá nada de mais realmente Fernando Pessoa, de mais intimamente Fernando Pessoa. Que coisa pode exprimir melhor a sensibilidade sempre intelectualizada, a sua atenção intensa e desattenta, a subtileza quente da analyse fria de si mesmo, do que esses poemas-intersecções, onde o estado de alma é simultaneamente dois, onde o subjectivo e o objectivo, separados, se junctam, e ficam separados, onde o real e o irreal se confundem, para que fiquem bem distinctos. Fernando Pessoa fez nesses poemas a verdadeira photographia da propria alma. Num momento, num unico momento, conseguiu ter a sua individualidade – a que não tivera antes nem poderá tornar a ter, porque a não tem.⁵¹²

Il legame tra *Chuva oblíqua* e i *Princípios* permette inoltre di comprendere un'operazione alla quale è stato fatto brevemente cenno poco sopra, vale a dire l'inclusione di testi originariamente pensati come espressione del paulismo nella famiglia intersezionista. Occorre abbandonare momentaneamente il terreno puramente estetico, per valutare così il modo in cui la filosofia dell'arte accoglie quella che secondo Pessoa è la caratteristica principale dell'arte moderna:

Quem quizesse resumir n'uma palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-hia, perfeitamente, na palavra *sonho*. A arte moderna é arte de sonho.

Modernamente deu-se a diferenciação entre o pensamento e a acção, entre a idéa do esforço, o ideal, e o proprio esforço e a realização. [...]

Desde que a arte moderna se tornára a arte *pessoal*, lógico era que o seu desenvolvimento fôsse para uma interiorização cada vez maior – para o sonho rescentemente, cada vez mais para mais sonho.

O poeta de sonho é um melódico, um acorrentado da música aos seus versos, como Ariel estava preso na Arvore de Sycorax. A musica é essencialmente a arte do sonho: e o desenvolvimento da musica, moderno todo, no que valioso e grande, é a confirmação suprema de quanto aqui theorizamos. O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto musico. E para comunicar o seu sonho precisa de se valêr *das cousas que comunicam o sonho*. A musica é uma d'ellas.

O poeta de sonho é geralmente um visual, um visual extranho. O sonho é da *vista* geralmente. Pouca sonha auditivamente, tactilmente. E o “quadro”, a “paysagem” é de sonho, na sua essencia, poruqe é *statica*, negadora do continuamente dynamico que é o mundo exterior.⁵¹³

Il testo, secondo Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, è del 1913: si ritiene l'attribuzione corretta, come paiono provare alcuni elementi che sono stati omessi nella selezione

512Pessoa, *Prosa de Álvaro de Campos*, 103.

513 Fernando Pessoa, *Escritos sobre génio e loucura*. A cura di Jerónimo Pizarro (Lisbona: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006), 386-387.

del brano.⁵¹⁴ Che l'arte moderna sia inscindibile dal tema del sogno è per Pessoa un postulato derivabile dalla frattura tra pensiero e azione caratteristica dell'epoca a lui contemporanea: ciò implica una crescente interiorizzazione, una chiusura nella soggettività la cui espressione più immediata è, appunto, il sogno. È significativo l'uso del concetto di paesaggio in questo contesto: il sogno, per essere poeticamente elaborato, pare di capire, deve essere immortalato in un quadro, arrestato. In questa sede Pessoa non riesce a elaborare ulteriormente il tema, poiché l'intera riflessione è funzionale a una celebrazione della nuova poesia portoghese. Così infatti definisce una delle possibili reazioni allo stato della civiltà raggiunto dalla modernità: il poeta può trovare una via di fuga «Mettendo esse ruidoso mundo, a natureza, tudo, *dentro do próprio sonho* – e fugindo da “Realidade” nesse sonho. É o caminho *portuguez* (tão caracretisticamente portuguez) – que vem desde Anthero de Quental cada vez mais intenso até á nossa recentissima poesia».⁵¹⁵

Come già avvenuto in testi coevi, Pessoa anche in questo caso non sta evidentemente pensando alla poesia di Pascoaes, bensì, più probabilmente, alle due composizioni in prosa scritte quell'anno, vale a dire *O Marinheiro* e *Na Floresta do Alheamento*. Il sogno rappresenta da un lato la problematizzazione del concetto di realtà esterna, dall'altro un possibile tentativo di sintesi tra poesia della natura e dello spirito così come esso veniva tematizzato in quell'anno. Affinché una simile operazione diventi effettiva Pessoa avrà bisogno di una cornice teorica più ampia, che riuscirà a creare attraverso l'intersezionismo. La staticità alla quale qui viene fatto riferimento si trasforma così nella disponibilità del soggetto ad assistere all'intersezione tra il paesaggio interno e quello esterno: il sogno si rivela sì una parte fondamentale dell'intersezionismo, ma non esclusiva: esso esemplifica appena una delle possibili modalità attraverso le quali il soggetto può fuggire dalla realtà. Un anno dopo questo testo, nei dintorni del 27 febbraio 1914, alle pagine [48I-5^r] Pessoa può porre *Na floresta do alheamento* come una «intersecção da Realidade e do Sonho», *O marinheiro* come una «intersecção da Duvida e do Sonho», nonché, tra vari autori che egli cita, Mallarmé come esempio di «intersecção da imagem musical com a imagem visual».⁵¹⁶ Il riferimento alla musica è funzionale a dimostrare la continuità tra la riflessione del 1913 appena citata, nella quale il poeta sognatore è in una certa misura anche un musicista, con l'intersezionismo e in particolare con *Chuva oblíqua*, componimento nel quale è possibile notare una crescente importanza dell'elemento musicale nelle sezioni successive alla prima. Il cammino «tão caracretisticamente portuguez» trova quindi il suo naturale esito in un percorso, per così dire, *tão caracretisticamente pessoano*: le

514 In particolare, vi è un insistito dialogo con Nordau e un riferimento alla «nossa recentissima poesia», vale a dire la nuova poesia portoghese, che rendono poco probabile una stesura del testo nel 1914 o posteriormente.

515 Pessoa, *Escritos sobre génio e loucura*, 388.

516 Pessoa, *Sensacionismo*, 108.

possibilità che *O Marinheiro* e *Na floresta do alheamento* offrivano vengono ricomprese all'interno di uno schema più ampio:⁵¹⁷

Hosanna in excelsis nobis!

Assim nós temos:

- a) intersecção duma paisagem com um estado de alma, concebido como tal.
- b) intersecção duma paisagem com um estado de alma que consiste num sonho.
- c) intersecção duma paisagem com outra paisagem (symbolica esta dum estado de alma – como, por exemplo, “dia de sol” de alegira).
- d) intersecção duma paisagem consigo própria, operando nela divisão o estado de alma de quem a contempla [...] ⁵¹⁸

La citazione è tratta dalla pagina [88-7^r]. Nel 1914 Pessoa può intonare il suo Osanna: innanzitutto possiede la funzione ordinatrice della sua estetica, l'intersezione, sebbene essa presupponga il concetto di paesaggio e, in maniera ancor più fondamentale, quello della percezione come sostrato di quest'ultimo; ha affianco a sé dei collaboratori i quali, perlomeno in una certa misura, condividono i suoi stessi presupposti; è riuscito a dimostrare l'apicalità della corrente rispetto tanto alla letteratura portoghese quanto a quella europea; vi è infine la concreta possibilità di pubblicare in un primo tempo una rivista, in un secondo un'antologia. Lo schema appena riportato, si ritiene senza timore di esagerazione, potrebbe quasi operare una catalogazione dell'intera produzione pessoana perlomeno tra il 1913 e il 1914: quasi ogni componimento può rientrare in uno dei quattro punti individuati, anche se scritti prima dell'avvento dell'intersezionismo, proprio per la capacità che ha quest'ultimo di fagocitare l'elemento paulico. Si prenda a titolo d'esempio *Exilio*, del 1913:

Minha alma é o meu exílio, as minhas sensações

São a paisagem do desterro...

O gozo com que gozo os poentes e os verões,

A certeza com que olho o céu, e □

Sabem-me a dor e a erro.

E a paisagem, não sei porquê, lembra-me a vaga

Pátria que mal recordo.

Lembra-me só que era outra que isto, rio e fraga.

E isto não sei porquê recorda-ma e me afaga

517 Si ritiene questa tesi più lineare e semplice rispetto a quella speculare sostenuta da Teresa Rita Lopes, secondo la quale al contrario *Na floresta do alheamento* rappresenterebbe una sorta di intersezionismo *avant la lettre*. Cfr. Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, 156.

518 Pessoa, *Sensacionismo*, 123-124.

La domanda sorge quindi spontanea: perché anche l'intersezionismo dovette fallire? Non esiste, si ritiene, una risposta univoca: si possono però segnalare alcuni elementi che hanno contribuito alla perdita di centralità di questo ismo, la quale ha comportato da un lato l'avvicinamento del sensazionismo, dall'altro l'abbandono dei progetti editoriali del 1914. Si cominci da questo secondo aspetto. Il 27 luglio 1914 Alfredo Pedro Guisado, uno degli autori che sarebbe dovuto apparire su *Europa*, così scrive a Pessoa:

Diga a Fernando Pessoa – (não sei se você o conhece), que se não esqueça de concluir os 'Passos da Cruz», que o paulismo os reclama, e exige que os conclua. É necessário pois que abandone por dias as tais teorias sociológicas para regressar um pouco à forma-côr! Diga-lhes sto, que êle certamente pensará um pouco e então, com alguma boa vontade, torna-se novamente o mestre Pessoa, o chefe do interseccionismo. [...] A «Europa» é absolutamente necessário que saia e o mais breve possível.⁵²⁰

Guisado, come è possibile inferire da questo passo e da altri tralasciati, sta fingendo di scrivere non a Pessoa bensì a Campos. Le riflessioni che qui appaiono sono indicative delle perplessità che Pessoa avrebbe provato poco dopo: il problema non è tanto l'insistenza dell'amico sul paulismo, nella misura in cui Pessoa più che a un superamento dello stesso stava pensando a una sua inclusione nella nuova corrente, quanto l'idea che le riflessioni sociologiche costituiscano una sorta di ostacolo all'attività poetica. Egli non comprende cioè il senso della missione della quale Pessoa si sente investito, ha di *Europa* una visione esclusivamente letteraria. Le stesse accuse, in un certo senso, possono essere rivolte a Sá-Carneiro: anch'egli sente la necessità di *Europa* («a *Europa!* a *Europa!* como ela seria necessária!...»),⁵²¹ e soprattutto pare non comprendere fino in fondo il passaggio dal paulismo all'intersezionismo. In una lettera del 6 ottobre 1914 si congeda dall'amico salutandolo «em paulismo», con «ramos mais ou menos interseccionados»,⁵²² facendo un disegno che corrisponde esattamente allo schema disegnato nel testo [14²-22] attraverso il quale Pessoa caratterizza il simbolismo come approssimazione insufficiente dell'intersezionismo.⁵²³ La confusione tra paulismo e intersezionismo, in parte alimentata anche dallo stesso poeta,⁵²⁴ non era favorevole all'uscita di una rivista la quale, in ogni caso, doveva anche servire a Pessoa per

519 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 203.

520 Guisado a Pessoa, 27 luglio 1914, in Fernando Pessoa, *Correspondência inédita*, a cura di Manuela Parreira da Silva (Lisbona: Livros Horizonte, 1996), 206.

521 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 28 luglio 1914 in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 134.

522 Sá-Carneiro a Pessoa, Camarate – Quinta da Vitória, 6 ottobre 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 154.

523 Pessoa, *Sensacionismo*, 111.

524 Pessoa avrebbe parlato della scoperta di una nuova forma di paulismo nel mezzo della fase intersezionista. Cfr. *Infra*, 190.

esprimere pienamente e in maniera unitaria la sua poesia. Così infatti egli confida a Côrtes-Rodrigues, in una lettera nella quale inoltre insiste sull'importanza delle analisi sociologiche che nel periodo stava conducendo:

O facto é que neste momento atravesso um período de crise na minha vida. Preocupa-me quotidianamente a necessidade de dar ao conjunto da minha orientação, tanto intelectual como «existente na vida», uma linha metódica e lógica. Quero disciplinar a minha vida (e, conseqüentemente, a minha obra) como a um estado anárquico, anárquico pelo próprio excesso de «forças vivas» em acção, conflito e evolução interconexa e divergente. Não sei se estou sendo perfeitamente lúcido. Creio que estou sendo sincero. Tenho pelo menos aquele amargo de espírito que é trazido pela prática anti-social da sinceridade. Sim, eu devo estar a ser sincero.

Não se admire v. desta minha atitude para comigo mesmo. Tenho vivido tanto e tão cansado tempo comigo que estou sempre de pé atrás para com o que sinto e penso. Muitas vezes, creio firmemente, levo horas intelectuais a intrujar-me comigo próprio. Daí a necessidade de me acautelar sempre com o que digo. Repare v. que, se há parte da minha obra que tenha um «cunho de sinceridade», essa parte é... a obra do Caeiro.⁵²⁵

Pessoa sente la necessità di adottare un principio unitario proprio mentre sorgono gli eteronimi: è la loro nascita l'elemento che pregiudica la riuscita del progetto di una rivista ormai inadeguata a dare piena espressione all'orientamento della sua poesia. L'intersezione tra *Europa* e eteronimia è presente anche nella mente di Sá-Carneiro, il quale solleva a proposito dell'*Ode Triunfal* un problema che Pessoa doveva essersi parimenti posto, seppur non negli stessi termini:

A minha pena, confesso-lhe, é só uma; que não seja o nome de Fernando Pessoa que se escreva debaixo dela – isto apesar de todas as considerações. Não acho a ode um excerto (ou excerptu). Acho-a pelo contrario – tal como está um todo completo, perfeito em extremo, em extremo equilibrado. Depois de tudo isto, meu Amigo, mais do que nunca urge a Europa!...⁵²⁶

Nessuno nel 1914 comprese quanto le vicende editoriali rappresentassero tutto fuorché un mero aspetto estrinseco rispetto all'opera: è forse questo, a giudizio di chi scrive, l'unico vero grande limite di Sá-Carneiro, un errore di valutazione che del resto aveva commesso anche nel caso del paulismo. L'esigenza pessoana di dare una forma univoca alla attività poetica anche da un punto di vista meramente organizzativo non poteva essere colto nemmeno dagli amici più intimi del periodo, appunto Sá-Carneiro e Côrtes-Rodrigues, i quali del tutto legittimamente erano maggiormente interessati al fatto che il genio del loro compagno fosse conosciuto e riconosciuto il prima possibile. Si comprende la reiterata insistenza degli artisti attorno a Pessoa, come quando due

525 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 2 settembre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 120.

526 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 20 giugno 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas Pessoa*, 109.

settimane dopo la lettera appena riportata Sá-Carneiro afferma che «as produções do Álvarozinho vão ser das coisas maiores do... Pessoa; Europa! Europa (revista) o que é preciso sobretudo!».⁵²⁷ Egli non arriva a comprendere cioè la gravità del problema – sul quale Pessoa si sarebbe inutilmente arrovellato fino alla fine dei suoi giorni – di una corretta pubblicazione delle proprie opere. In una già citata lettera del 1913 si consuma tutta la distanza tra queste due istanze conciliabili solo da un punto di vista meramente teorico:

Agora quer ver o que eu faria se fosse você. Isto: em virtude de ter tantas coisas belas de vários conjuntos, de vários géneros e atendendo por outro lado à dificuldade relativa de publicação de livros de versos e ainda ao tempo que um artista precisa para concluir um conjunto, eu, se fosse a você, publicava como obra de estreia uma ANTOLOGIA de mim mesmo aonde reunia simplesmente as coisas mais belas dentre os meus versos. A beleza, o valor das obras seria o único critério da escolha. Esse livro seria voluminoso, genial – marcaria. E depois, sossegadamente, então publicaria à medida das circunstâncias espirituais e materiais os livros de conjunto. Havia assim a vantagem do poeta aparecer todo duma vez – na sua inteira grandeza. [...] Você provavelmente não gosta desta solução – Entretanto eu achava-a poética e original – interessantíssima.⁵²⁸

Non può essere questo, evidentemente, un criterio accettabile per Pessoa. *Europa*, anche per le pressioni – esercitate in buonissima fede – degli amici rischia di diventare un calderone nel quale finirebbe col perdersi quell'impressione dell'insieme decisiva per il poeta. Si ritiene che sia proprio questa necessità di organicità, di creazione di un tutto composto di parti, ad aver giustificato in maniera ben lungi dall'essere inconsapevole il passaggio da *Europa* all'*Antologia do Interseccionismo*. Un volume è per definizione qualcosa di chiuso in sé, assume cioè un carattere definitivo. È in questi termini che difatti Pessoa pone la questione a Côrtes-Rodrigues:

Em vez de uma revista interseccionista, contendo o manifesto e obras nossas, decidimos (e v., estou certo, concordará), para evitar possíveis fiascos e não se poder continuar a revista, etc., e, ao mesmo tempo, ficar coisa mais escandalosa e definitiva, fazer aparecer o interseccionismo, não em uma revista nossa, mas em um volume, uma Antologia do Interseccionismo. Seria este, mesmo, o título.⁵²⁹

Segue un elenco delle opere e degli autori implicati nel volume: tra le prime si segnalano un Manifesto («*Ultimatum*, aliás») e l'*Interseccionismo explicado aos inferiores*, tra i secondi spiccano la presenza di Campos, autore in quel momento di *Chuva Oblíqua*, e l'assenza di Ferro e Guisado «por ainda muito crianças, social e paulicamente». Non può essere tralasciato il fatto che,

527 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 5 luglio 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 121.

528 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 14 maggio 1913, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 91.

529 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 4 ottobre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 126.

perlomeno in questa lettera, *Europa* e l'Antologia presentino grosso modo gli stessi testi. Anche l'apparizione di quest'ultima però, verrà procrastinata – anche per il protrarsi della prima guerra mondiale –⁵³⁰ e infine abbandonata. Il momento in cui Pessoa riuscì finalmente a tirare le somme di un percorso iniziato nel 1912, fondendo in un unico gesto il proprio compito artistico e quello politico alla luce della missione della quale si sentiva investito, è la lettera a Côrtes-Rodrigues del 19 gennaio 1915 – a più riprese evocata durante l'analisi – che Pessoa prometteva all'amico da almeno un mese. Inevitabilmente, si riporteranno alcuni brani già citati, i quali però, alla luce del discorso condotto fino a questo momento, potranno essere considerati a partire da una prospettiva diversa. La lettera è molto estesa, e anche una selezione dei passi decisivi non può impedire che la citazione che segue occupi uno spazio rilevante. Si preferisce però anche in questo caso lasciare la parola a Pessoa anziché riassumere, trattandosi, come ha rilevato Nuno Amado, della più importante lettera del carteggio tra i due:⁵³¹ si opererà quindi per una tripartizione del testo e per un commento puntuale di ciascun momento.

A minha crise é do género das grandes crises psíquicas, que são sempre crises de incompatibilidade, quando não com os outros, por certo com nós-próprios. A minha, agora, não é de incompatibilidade comigo próprio; a minha, gradualmente adquirida, auto-disciplina, tem conseguido unificar dentro de mim quantos divergentes elementos do meu carácter eram susceptíveis de harmonização. Ainda tenho muito a emprender dentro do meu espírito; disto ainda muito de uma unificação como eu a quero. Mas, como disse, não é dessa banda que sopra o vento do meu desconsolo actual.

A crise de incompatibilidade com os outros – não, entenda-se desde já, uma incompatibilidade violenta, como a que resultasse de divergências declaradas, nítidas, *de amabas as partes*. Trata-se de outra coisa. A incompatibilidade é sentida por mim, dentro de mim, e é comigo que está o peso todo da minha divergência de aqueles que me cercam. [...]

Temos pois que vivo há meses numa contínua sensação de incompatibilidade profunda com as criaturas que me cercam – mesmo com as próximas, amigos, literários é claro [...].

Em ninguém que me cerca eu encontro uma atitude para com a vida que *bata certo* com a minha íntima sensibilidade, com as minhas aspirações e ambições, com tudo quanto constitui o fundamental e o essencial do meu íntimo ser espiritual. Encontro, sim, quem esteja de acordo com actividades literárias que são apenas dos arredores da minha sinceridade. E isso não me basta. De modo que, à minha sensibilidade cada vez mais profunda, e à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de génio recebe de Deus com o seu génio, tudo quanto é futilidade literária, mera-arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante. Pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos, tenho vindo erguendo os meus propósitos e as minhas ambições cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi. Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da

530 *Cfr.* Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisboa, 19 novembre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 132.

531 Nuno Amado, "Orpheu... e Eurídice", *Estranhar Pessoa* 2, 58.

minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão — dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. E por isso o meu próprio conceito puramente estético da arte subiu e dificultou-se; exijo agora de mim muita mais perfeição e elaboração cuidada. [...] Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito.⁵³²

La consapevolezza del proprio genio e della propria missione, le quali non possono essere distinte da quella, altrettanto importante, della propria maturazione artistica, spinge Pessoa a distanziarsi dalle persone che lo circondano. Non si tratta in ogni caso di un passaggio automatico, nella misura in cui Pessoa credeva di aver completato la sua evoluzione intellettuale — o perlomeno, era arrivato a parlarne anche ad altri — perlomeno da giugno del 1914, stando a una lettera di Sá-Carneiro.⁵³³ Non è superfluo porre una particolare enfasi sul fatto che Pessoa postuli l'unificazione degli elementi in lui divergenti proprio nel bel mezzo dell'esplosione eteronimica, della quale Côrtes-Rodrigues era chiaramente al corrente. Le turbe psicologiche che il poeta lamenta, vale a dire, non sono riconducibili a una — in questa sede assente — frantumazione dell'io, bensì a un dissidio tra l'altezza della propria vocazione, le vette di una purissima essenzialità sulle quali solo lui può sostare e respirare, e la prosaicità, questa sì meramente artistica, che egli avverte in compagni che non sono stati chiamati alla stessa missione: per dirla con Lukács, «l'anima, autocostituitasi nel segno del destino, può avere fratelli celesti, ma nessun compagno di viaggio».⁵³⁴ Non è infatti un caso che tra la fine del 1914 e l'inizio del 1915, precisamente nel periodo ora oggetto d'analisi, Pessoa evitasse gli amici della Brasileira e del Martinho, Sá-Carneiro incluso, come ricorda Gaspar Simões⁵³⁵ e come testimonia una lettera dell'amico.⁵³⁶ Pessoa tentò di dare espressione poetica alla relazione tra il suo genio e le persone che lo circondavano in un componimento incompleto e, si ritiene, artisticamente non del tutto riuscito: scritto il 21 dicembre 1914, esso si colloca temporalmente esattamente a metà strada tra il testo del 21 novembre e la lettera a Côrtes-Rodrigues. Se ne riportano alcune strofe:

Eu vejo nesta hora quanto errei,
Quando me dei ao falso do meu ser
E quanto tempo pus em me perder

532 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 gennaio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 139-141.

533 «Fico muito satisfeito pelo que me diz sobre a sua evolução — que hoje atingiu enfim o período completo da sua maturidade intelectual. Essa certeza dar-lhe-á por certo no seu entusiasmo horas intensas de criação, horas intensas tenho a certeza de execução material». Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 13 luglio 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 127.

534 György Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti (Milano: SE, 1999), 37.

535 Simões, *Vida e obra*, 222-223.

536 «Raio homem — você enjetou-nos. Nem eu, nem Guisado nem Pacheco... Em vão Corro Brasileiras... Em vão telefone! Ansiamos falar-lhe». Sá-Carneiro a Pessoa, Lisbona, 8 gennaio 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 163.

Daquilo para que nasci e amei.

Vejo-me ali traído e despegado
Onde eu pusera a amizade e a crença,
E sinto no meu ser como uma doença
O peso do meu vão □ passado.

Vejo-me escravo do eterno engano
De ter acreditado que alguém era
O amigo □ por quem meu ser espera
Desde sombras da minha infância.

[...]

E penso que tão pouco mereci
Dentro de mi, perante Deus, que a minha
Esperança fosse feita tão mesquinha
Pelas desilusões que recebi.

Minha alma é grande e merecia mais
Que o desprezo dos outros e o meu engano
Em me ter dado aos banais, menos dano
Que o desprezo □ dos banais...⁵³⁷

Non si tratta di un caso isolato all'interno della produzione del período, né tantomeno si può dimenticare che queste roboanti dichiarazioni fossero sovente bilanciate da momenti di autentico sconforto:⁵³⁸ data 30 novembre un componimento dalla minor acredine latente, anch'esso non ascrivibile nel novero dei capolavori pessoani, riconducibile alla medesima *Stimmung*:

Eh, deixa-os longe! Isola-te, ó minha alma!
Vai-te de entre os normais e os adaptados...
Como um funesto lastro lança aos fados
Do abandono e da renúncia calma

E desdenhosa o amor, a força, os dados
Da vida casual, a □ e a palma
Da glória entre aplausos... Já se acalma,
Vê, em teu torno a vida e os céus nublados.

537 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 275.

538 «Quis ser o Poeta, o supremo Poeta, / Quis ser filósofo consciente e alto / Quis ter a dor por □ secreta... / E hoje tudo que quis, tudo me falto ... // Ó noite horrenda e cheia de verdade, / Ó fragata □ de imensidade / Fito o horror de mim onde hoje estou / (E tudo o que quis ser eu nada sou) / E um desespero tímido me invade, / Um horror comedido à hora e à vida / E como um vento forte que passou / Sente meu ser, cheio de saudade / O espaço estranho onde passou a Vida». Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 263.

Longe do cais da vida sã e forte,
Barca ébria de não ter sul nem norte,
Abdica dos fins todos da viagem...

O amor? P'ra os outros... A alegria? Deixa-a
Aos banais... A ânsia de convívio fecha-a
No ido... Parte, e goza não gozar...⁵³⁹

Prescindendo da questo particolare aspetto, si potrebbe aggiungere un'ulteriore considerazione: non sarebbe azzardato leggere nell'insistenza sull'importanza della propria missione un riferimento al sebastianismo, tema al quale da pochi mesi era tornato a prestare particolare attenzione. Ciò è dimostrato da una richiesta inoltrata a Sampaio Bruno in data 8 settembre 1914,⁵⁴⁰ nella quale Pessoa dichiara che

Por uma natural aptidão para os requintes das coisas simples, como, no caso presente, o patriotismo, e também por uma indefinida veia messiânica – já expressa em artigos em *A Águia*, onde o menos que se vaticina é o, agora muito próximo, aparecimento de um super-Camões, sinto que me atrai o misterioso, e porventura importantíssimo, fenómeno nacional chamado o Sebastianismo.⁵⁴¹

Quell'inciso, quell'«agora muito próximo», può essere inteso come una spia della crescente presa di consapevolezza dell'importanza della propria avventura poetica, nonché di un intensificarsi di quel messianismo latente nella sua produzione che la Carvalhão-Buescu interpreta scomodando addirittura categorie benjaminiane.⁵⁴² Appena il giorno precedente l'invio della lettera a Sampaio Bruno Pessoa aveva scritto un componimento incompleto dedicato a Don Sebastião, intitolato *O regresso*. Di seguito la seconda metà della poesia:

Devolve Deus à nossa Raça
O cavaleiro que cessou
De ser Presença na erma e escassa
Arábia onde outrora ficou...

Devolevo-o Deus e pela aurora

539 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 258.

540 Per quanto si tratti di una lettura troppo lineare, ha più di una ragione Quadros nel notare in questa missiva un atto compiuto in piena convergenza con gli ideali degli uomini di *Renascença Portuguesa*. Quadros, *Fernando Pessoa*, 259.

541 Pessoa a Sampaio, Lisbona, 8 settembre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 122-123.

542 Cfr. Helena Carvalhão Buescu, "Pessoa's Unmodernity: Ricardo Reis", in *Fernando Pessoa's modernity without frontiers*, a cura di M. G. de Castro (Woodbridge: Tamesis, 2013), 76-78.

Donde ninguém sai aparece
Com sua vinda acorda e chora
Da alta alegria que estremece

O povo erguido das cidades
E alma antiga lusitana
Reconhece que □

Há luz, há luz dentro dos peitos
Nas alamas há aurora e cor!
Nasce a lembrança de idos feitos
Em nós com presença e calor!

Irás pela vã manhã da Terra
Mas sua manhã espiritual
Apareça outra vez [...] em guerra
Com guerra □ e final

D. Sebastião e os cavaleiros
O Encoberto volta e vem
E pelas encostas dos outeiros
Cresce o que segue □

E até nossa alma comovida
Desce o Rei regressado e agora
Em todas as veias da nossa vida
Raia a Aurora, raia a Aurora!⁵⁴³

Almeno in questa fase della sua produzione non vale l'idea di Finazzi-Agrò di una ripresa pessoana del sebastianismo in un'ottica feticistica, vale a dire declinata in un rifiuto della realtà storica semplicemente-presente e al contempo in un'attesa di un evento futuro attraverso il quale poter recuperare questa stessa realtà nel suo statuto di finzione.⁵⁴⁴ Sebbene al sebastianismo Pessoa non faccia nella lettera a Côrtes-Rodrigues alcun riferimento, l'estratto della missiva appena riportato, così come la parte successiva, ben rappresentano il declinarsi di quello che Crespo definisce il tentativo pessoano di rivitalizzare un mito destinato a orientare l'azione politica e culturale del popolo portoghese:⁵⁴⁵ La dimensione mitica sottesa a questa concezione non può essere banalizzata o ridotta a strategia, sia pure poetica. Si prosegue ora con il commento della lettera:

543 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 233-234.

544 Finazzi-Agrò, *L'alibi infinito*, 188-189.

545 Crespo, *Vita plurale*, 305.

Passou de mim a ambição de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeismo artistico insuportável, de querer *épater*. Não me agarro já à ideia do lançamento do Interseccionismo com ardor ou entusiasmo algum. É um ponto que neste momento analiso e reanaliso a sós comigo. Mas, se decidir lançar essa quase-*blague*, será já, não a quase-*blague* que seria, mas outra coisa. Não publicarei o Manifesto «escandaloso». O outro – aquele dos gráficos – talvez. [...] Será talvez útil – penso – lançar essa corrente como corrente, mas não com fins meramente artísticos, mas, pensando esse acto a fundo, como uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o psiquismo nacional, que precisa trabalhando e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação. Porque a ideia patriótica, sempre mais ou menos presente nos meus propósitos, avulta agora em mim; e não penso em fazer arte que não medite fazê-lo para erguer alto o nome português através do que eu consiga realizar. Outra atitude não pode ter para com a sua própria noção-do-dever quem olha religiosamente para o espectáculo triste do Mundo.⁵⁴⁶

Sono avvertibili in questo passaggio, così come d'altro canto in quello precedente, echi delle dolorose pagine del 21 novembre 1914. È Pessoa a eleggere proprio in quel testo l'amico, e non Sá-Carneiro,⁵⁴⁷ a destinatario delle sue elucubrazioni: in quella sede, difatti, si propone di scrivergli una lettera,⁵⁴⁸ aggiungendo che «é o C[ôrtes] R[odrigues] quem, de todos, melhor e mais de dentro me comprehende. Diser-lhe isto».⁵⁴⁹ Il fatto che egli abbia avuto bisogno di quasi due mesi per rielaborare, senza mutare praticamente alcunché da un punto di vista concettuale, una teoria che già in quel frangente era ben chiara nella sua mente è indice della cura che Pessoa poneva nello scrivere le lettere delle quali intuiva la portata estetica e teorica – nonché, viceversa, del velo ironico presente nelle abituali formule di distanziamento e di scherno che anche in questa missiva abbondano.⁵⁵⁰ Per quanto riguarda il momento esteticamente rilevante di questo brano, esiste secondo Pessoa un solo modo per salvare non *Europa* – della quale del resto non parlava da diversi mesi –, non l'*Antologia do interseccionismo*, bensì il senso profondo dell'ismo: renderlo parte della

546 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 gennaio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 141.

547 Non è possibile trovare testimonianze di un discorso altrettanto franco tra Pessoa e Sá-Carneiro, per la semplice ragione che quest'ultimo proprio in quei mesi si trovava a Lisbona. È però lecito chiedersi il senso di un'assenza così ingombrante: perché scrivere di voler parlare di ciò solo a Côrtes-Rodrigues e non a colui il quale in una lettera a sua madre definiva «o meu maior e mais íntimo amigo»? (Cfr. Pessoa a Nogueira, Lisbona, 5 giugno 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 116). Non si possiede una risposta per questa domanda, che si preferisce lasciare aperta. La Silva ha però mostrato in maniera convincente che nella corrispondenza tra Pessoa e Côrtes-Rodrigues svolga un ruolo decisivo il fatto che Pessoa si rapporti con una sorta di immagine migliorata del uso amico. Tale operazione è la premessa fondamentale delle confidenze del periodo e al contempo un modo per allontanarlo da sé. Silva, *Realidade e ficção*, 30.

548 Il testo recita in realtà soltanto «carta a Côrtes-Rodrigues». Non si ritiene però possibile che qui Pessoa stia facendo riferimento a una lettera già scritta, né tantomeno a una differente da quella in questa sede proposta. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 119.

549 *Ibid.*

550 In questa lettera Pessoa almeno due volte si giustifica sostenendo di aver scritto in maniera approssimativa, frettolosa, poco lucida o inadatta: «Tenho-lhe explicado tudo isto muito mal. Quase que me tenta a ideia de rasgar esta carta onde, até, pouca justiça fiz a mim próprio» e «Que pouco lúcido e explícito tudo isto! Mas eu tenho que lhe escrever tudo rapidamente». Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 gennaio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 142, 143.

missione pessoana di civilizzazione del Portogallo. Pessoa però sa di confutare quanto sta scrivendo nel momento stesso in cui lo propone: la persona che parla in questo brano è sempre la prima, o una terza che ha ben poco di impersonale, il che è un controsenso per un'opera, o una corrente, che vuole essere collettiva. L'unico 'noi' del brano è significativamente riferito a un popolo portoghese che ha bisogno di essere risvegliato. La conseguenza di una simile posizione è però cruciale: dell'intersezionismo Pessoa non ha interesse a mantenere il sostrato poetico, non vi è a esso alcun accenno. Egli è, per così dire, pronto ad applicare la sua teoria della sensazione a partire da concezioni differenti, sebbene sia possibile inferire una simile tesi in maniera soltanto indiretta. Gli amici di Pessoa, come osserva acutamente la Stegagno Picchio, dell'intersezionismo captarono soltanto la tecnica compositiva e non il significato, scambiarono cioè il mezzo con il fine.⁵⁵¹ Pessoa stesso lo afferma in una maniera lungi dall'essere criptica – il che è quasi stupefacente, considerando che Côrtes-Rodrigues non poteva non sentirsi incluso tra «*todos quantos fazem artes para vários fins inferiores, [...] como quem arranja uma sala com gosto – género de arte este que dá bem o que eu quero exprimir, porque não tem Além nem outro propósito que o, por assim dizer, decorativamente artístico*».⁵⁵² Era dunque preferibile, a quel punto, abbandonare la corrente per rifondare la sua estetica su una base più solida.

Si ricordi quanto detto sopra a proposito del paulismo circa la necessità pessoana di dover dividere tra contenuto – estetico – della corrente e le sue manifestazioni immediate, con particolare riferimento alla tesi sostenuta da Sepúlveda.⁵⁵³ Lo stesso studioso evidenzia che è proprio nella stessa misura in cui la volontà di dare scandalo può essere nociva alla sincerità della letteratura che il poeta ha intenzione di proporre che egli decide di abbandonare i suoi compagni di viaggio.⁵⁵⁴ Che poi la storia si sia incaricata di sconfessare questa necessità del poeta attraverso la comparsa di *Orpheu* non sposta i termini della questione: il sacrificio che Pessoa sente il dovere di compiere all'altare di una necessità artistica ed estetica – ma forse anche politica – più alta è sincero; che non si sia effettivamente consumato è soltanto una contingenza storicamente determinata e soprattutto isolata. Le riviste, il ruolo di *Presença*, l'a volte frenetica attività pubblica di Pessoa non possono sminuire il fatto che l'esperienza pessoana sia stata, in ultima istanza, l'avventura di un uomo solo. Com'è facile immaginare, l'interpretazione congiunta del testo del novembre 1914 e di questa lettera del 19 gennaio 1915 è lungi dall'essere univoca per la critica pessoana: si segnala a titolo d'esempio la tesi recentemente sostenuta da Nuno Amado, la quale si pone l'obiettivo di individuare in Pessoa un'evoluzione dall'insincerità alla sincerità, in contraddizione con argomenti proposti

551 Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, 77.

552 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 gennaio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 143.

553 *Cfr. Supra*, 119, 121.

554 Sepúlveda, "Orpheu em lugar de Caeiro". in *Estranhar Pessoa 2*, 99.

invece da Gagliardi in nulla dissimili da quelli già sostenuti in questa sede.⁵⁵⁵ Si torni ora all'analisi della missiva. Non si dimentichi che è stata scritta nel gennaio 1915: il sensazionismo è già nato, seppur in una forma ancora germinale, gli eteronimi hanno un carattere relativamente stabile, vi è già stato presumibilmente il passaggio del testimone quanto alla paternità di *Chuva obliqua* tra Campos e Pessoa. L'estetica sottesa al secondo ismo pessoano potrà sì essere recuperata, ma solo come momento di una teoria rispetto a esso più completa, più radicale. Il salvataggio dell'intersezionismo coincide con la sua fine.

Regresso a mim. Alguns anos andei viajando a colher maneiras-de-sentir. Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade. Oxalá me [não] desvie disto o meu perigoso feito demasiado multilateral, adaptável a tudo, sempre alheio a si próprio e sem nexos dentro de si.

Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra de Caeiro-Reis-Camos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros.⁵⁵⁶

Un'altra è l'eco che risuona da questo passaggio, proveniente stavolta dal futuro relativo rispetto alla lettera: il «não evoluo, VIAJO» del 1935. Ancor più distintamente, però, risuona lo spirito sensazionista in generale e di Campos in particolare. Poche righe dopo aver significativamente omesso nella sua descrizione dell'intersezionismo quella componente estetica alla quale tanto duramente aveva lavorato per tutto il 1914 egli la recupera in una maniera che pare indipendente dal resto del discorso. Pessoa parla di anni spesi viaggiando per raccogliere maniere di sentire: se la frase non è meramente allegorica, egli deve fare riferimento a due esperienze diverse che in questa sorta di rito iniziatico trovano una loro sintesi: da un lato il paulismo e l'intersezionismo, ma anche le elaborazioni teoriche del 1913 e del 1912 rispetto agli ismi propedeutiche; dall'altro – ma non in opposizione a esso – la poesia eteronimica. La primissima riga del brano appena riportato condensa quello che è stato individuato come il *leitmotiv* della poesia e della riflessione teorica pessoana sin dagli articoli per *A Águia*: un'arte che si esercita su una sensazione concepita come suo unico centro possibile. Il poeta che si chiude nella sua casa analizzando le proprie sensazioni per allargare la coscienza del mondo è più di un'immagine suggestiva o una metafora: è l'annuncio dell'approdo al sensazionismo.

555 Amado, "Orpheu... e Eurídice", in *Estranhar Pessoa* 2, 65, 67. Non si ritiene opportuno un confronto più puntuale con questo aspetto del lavoro di Amado, non perché esso manchi di rigore, ma per la semplice ragione che una sua smentita consisterebbe in una sterile riproposizione di quanto detto fino a questo punto. Si ritiene però importante segnalare l'esistenza di questa criticità nell'esegesi del *corpus* pessoano.

556 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 gennaio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 142.

4.3. Atlantismo

Prima di addentrarsi nell'analisi del sensazionismo occorre spendere alcune parole su quello che, in senso stretto, non rappresenta un ulteriore ismo pessoano, o che perlomeno non può rivendicare lo stesso statuto dei restanti: l'atlantismo. Da un punto di vista strettamente estetico, o di filosofia dell'arte, esso non aggiunge alcunché rispetto alle novità apportate dall'intersezionismo o dal sensazionismo, trattandosi appena, per usare le parole del poeta, di un «*Esboço de uma attitude constructiva*». ⁵⁵⁷ Secondo Pizarro esso rappresentò una maniera attraverso la quale Pessoa immaginò di ridimensionare il paulismo e l'intersezionismo, un ismo più ambizioso e complesso, una grande sintesi attraverso la quale gettare le fondamenta di un Impero Spirituale. ⁵⁵⁸ Alla luce dei testi che egli indica come riconducibili all'atlantismo, sembrerebbe opportuno ridimensionare la prima parte della caratterizzazione proposta: come si tenterà di mostrare, più che in una presa di posizione rispetto ai tentativi degli anni precedenti, il che implicherebbe dotarlo di una caratura estetica autonoma che in realtà non possiede, esso consiste di un approfondimento di quella componente politica dell'intersezionismo che Pessoa aveva con poco profitto tentato di sviluppare nel 1914.

Come visto nel caso dell'intersezionismo, per Pessoa il lancio di un movimento artistico non rappresentava che un momento, seppur imprescindibile, del più generale rinnovamento della nazione che si sentiva, in un certo senso, chiamato a provocare. L'atlantismo costituì la maniera più consapevole e programmatica di dare voce alla sua missione. Posto, anche temporalmente, a metà strada tra l'intersezionismo e il sensazionismo, esso condivide con gli altri due ismi il medesimo sostrato estetico e filosofico, sebbene ne porti alle estreme conseguenze le formulazioni, mostrando come ogni aspetto della rivoluzione artistica che Pessoa si stava apprestando a compiere, compresi quelli in apparenza secondari, dovesse essere funzionale al rinnovamento sociale della nazione. Così si legge nel testo [55B-72 a 78], in quello che Pessoa titola '3° Manifesto':

A orientação moderna deve tender a abolir as artes de diversão e de ornamento, substituindo-lhes as artes de expressão – unicas verdadeiramente creadoras de civilização.

Devemos, mais, tender a eliminar d'essas artes de Expressão as suas formas baixas e inferiores [...].

A musica é a a "arte de expressão" inferior, porque se apoia sobre os executantes. Um sentimento expresso em musica é um sentimento morbidamente sentido, isto é, sentido no nivel inferior, n'um nivel em que não entra na consciencia plena do indivíduo, em que não entra na intelligencia, exprimindo-se, como deve, pela palavra.

⁵⁵⁷ Pessoa, *Sensacionismo*, 298.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, 133.

Supprir a musica pela literatura, fazendo a literatura dar todas as emoções que a musica pretende dar. Isto consegue-se excepto com os degenerados, entre os superiores, e com os inferiores, a cuja alma a formula degenerescente da musica falla mais que a formula ideativa da literatura que, por vaga que seja obriga a *sentir conscientemente*, a pensar, a comprehender, a sentir *intelligentemente*, o que nem os degenerados, nem os inferiores, querem, porque não podem, fazer.⁵⁵⁹

Che la letteratura rappresenti la regina delle arti è un adagio che Pessoa ha ripetuto spesso nelle diverse teorizzazioni dell'intersezionismo: nel caso dell'atlantismo, però, un simile primato viene giustificato dagli effetti che l'autore si propone; o, per meglio dire, la medesima base estetica viene piegata a un compito politico. La letteratura, secondo il giudizio di Pessoa, è l'unica vera arte dell'espressione, la sola capace di investire pienamente la coscienza dell'individuo, di fare appello esclusivamente alla sua intelligenza, ed è proprio ciò a dotarla di un potere civilizzatore. Come già visto, la teoria della letteratura come super-arte presuppone l'estetica intersezionista (e sensazionista), vale a dire l'idea dell'arte come astrazione della sensazione. Vi sono due testi del *Caderno A* che potrebbero essere considerati indifferentemente intersezionisti, sensazionisti o atlantisti, il primo mostrante la soppressione della pittura, il secondo della musica, simili nell'iter argomentativo. Così il primo, incluso nelle pagine [144A-14^v a 17^r]

1. A unica arte é a literatura.
2. A evolução da lit[eratur]a para uma crescente complexidade é explicada pelo seu desejo de absorver todos os processos das pseudo-artes, até tornal-as inteiramente desnecessarias. Assim avançar-se-ha para uma cada vez mais *complexa e nitida* ideificação de côr, de som, até supprir a nitidez que os processos inferiores, materiaes e imitativos das pseudo-artes incutiram. No dia em que a expressão literaria seja tão forte que possa dar a idéa d'uma paysagem tão nitidamente como num quadro, o quadro torna-se inutil, visto que, a literatura então, a par de o valor como impressão visual, acrescenta impressões ideativas, sonoras, etc. que não ha no quadro, nem pode haver.
3. A cor, o som, etc. são ideas nossas. Porisso a realidade da côr e do som etc. é *serem idéas*. A arte que as dê como idéas será a verdadeira arte, porque será a mais real. Ora só pode dar as cousas coo ideas aquella arte que lidar com as representações de ideas. As representações de idéas são as palavras. Essa arte é pois a literatura.⁵⁶⁰

Puro sensazionismo, si direbbe, al quale si va ad aggiungere un esplicito riferimento agli articoli del 1912 – l'enfasi sulla ideazione nitida e complessa. Se non fosse che, poco dopo aver mostrato i limiti di cubismo e futurismo, come nel caso dell'intersezionismo, Pessoa chiosa: «Assim caminharemos para a edade de Urano da humanidade», aggiungendo inoltre che lo stesso

559 *Ibid.*, 134.

560 *Ibid.*, 294-295.

accadrebbe «semelhantemente nas questões sociaes».⁵⁶¹ Anche il tema dell'assorbimento della musica nella letteratura, per i nomi presenti, viene declinato secondo uno schema già riscontrato nelle analisi dell'intersezionismo. Esso occupa le due pagine successive del *Caderno A*, le [144A-17^v a 18]:

Quando se disse que os symbolistas, morbidamente, confundiam a literatura e a musica, errou-se o sentido á sua acção; julgou-se que elles reapproximavam duas artes diferenciadas já, quando o que elles faziam era absorver a musica mais do que até alli havia sido feito. Para destruir a pseudo-arte chamada musica, era preciso apprender a dar em literatura, não só os rhytmos musicaes, mas tambem o proprio estado de alma que a musica cria. Assim o tentaram – não sem exito, e com brilliance exito por vezes – Verlaine, Mallarmé, Gustave Kahn, – os dois ultimos sobretudo. A criação blakeana do verso-livre, o aperfeiçoamento whitmanesco e kahniano tendia a criar o instrumento symphonico da literatura, a possibilitar a orchestração ideativo-verbal.⁵⁶²

Si potrebbe affermare che gli ultimi due testi costituiscano la premessa estetica dell'azione politica, stando alla formulazione del manifesto atlantista di cui si è citata la prima parte. In esso è però presente un elemento inquietante: pare che Pessoa voglia creare un'arte che faccia appello soltanto agli uomini – secondo le sue parole – superiori, investiti del compito di civilizzare la nazione servendosi di un'arte a loro uso e consumo, nella misura in cui la restante parte della popolazione non possiederebbe quella capacità di astrazione, quel sentire intelligentemente, necessario per saper cogliere ogni sfaccettatura delle sensazioni e quindi dell'opera d'arte. Un po' come in *Mensagem*: mentre vede l'ultima nave portare via Dom Sebastião, Pessoa declama «Ah, quanto mais ao povo a alma falta, / Mais a minha alma atlântica se exalta / E entorna, / E em mim, num mar que não tem tempo ou espaço, / Vejo entre a cerração teu vulto baço / Que torna».⁵⁶³ La questione in realtà non può essere posta esattamente in questi termini: l'elitismo pessoano è innegabile, ma viene stemperato da un altro elemento presentato nell'analisi dell'intersezionismo, vale a dire il cosmopolitismo. Sempre nel *Caderno A*, alle pagine [144A-4^v a 6^r] è possibile leggere:

A élite só é util quando é representativa, quando está em contacto interpretativo – ainda que, possivelmente, reactivo – com o Povo. – Os homens de genio são, primacialmente, da classe que é media entre a arist[ocraci]a e a burguezia – a baixa aristocracia ou a burguezia superior – depois das classes abaixo d'estas. Raramente da aristocracia *exclusive*.

As élites (em sentido lato) são a parte d'um paiz que está em contacto com o estrangeiro, e as suas influencias. São um factor de desnacionalização. Quando são representativas, isto é, quando

561 *Ibid.*, 295.

562 *Ibid.*

563 Fernando Pessoa, *Mensagem* (Lisbona: Assírio & Alvim, 2004), 62.

estão em contacto com a alma do Povo, a sua acção é internacionalizar o nacional – o que é útil e grande. Quando se desligam do povo, passam a ser um puro factor de desnacionalização.⁵⁶⁴

Si tenga in ogni caso presente che le teorizzazioni pessoane circa la natura e il compito dell'élite sono variegata e tra loro non del tutto conciliabili, vale a dire che non si deve leggere il presente estratto come esemplificativo di questo aspetto della sua visione politica. Esso però aiuta a porre sotto una luce diversa il ruolo dell'uomo di genio: anche attraverso la sua sensibilità più acuta, egli apre il Paese alle influenze estere e, allo stesso tempo, lo eleva allo spirito internazionale – né più né meno di quanto si proponeva *Europa*. Si torni però al 3° *Manifesto*. La riduzione delle arti alla letteratura non si configura come un che di automatico: è necessario un popolo che la produca attivamente. Il motore della storia, come del resto Pessoa aveva già postulato nel 1912, non può che essere il Portogallo.

Compete-nos – a nós portuguezes – a realização d'esta obra. O nosso feitio psychico – interiormente avêssos a todas as artes visuaes e auditivas – só na literatura obteve expressão, pela história fóra. O que fizemos em architectura, pintura ou musica não vale duas palavras. Fômos gloriosamente ineptos perante as manifestações inferiores e plebeias da Arte.

Esta attitude pode tomar vulto na Irlanda, e talvez além-mar – o nome de Atlantismo cabe-lhe bem portanto.

No campo social:

Substituição da religião pelo mysticismo patriótico, *improvavel* e sentimental, não construindo um Deus nacional, á allemã, mas um "Christo" nacional – existente já no nosso caso, na figura transcendentalmente representante de DOM SEBASTIÃO.

O imperialismo atlantico – substituição do dominio cultural ao domínio pela força, cuja fallencia será dentro da fallecia da Allemanha (alguma cousa n'este sentido tende o imperialismo moderno. *Talvez as correntes modernas, mysteriosas, vem ter conosco*. A hora da alma portugueza soou na Europa, para Deus. *Regressa D. Sebastião!*

Vem por uma "manhã de nevoa", que é esta duvida, esta incerteza guerreira e ideativa atravez da qual raia o Sol da Nova Era no Horizonte Atlantico. Vem n'um cavallo branco.⁵⁶⁵

Trattandosi di un manifesto, sarebbe vano aspettarsi qualcosa di diverso dallo stile apodittico delle formulazioni qui presenti: nonostante ciò, vi sono diversi anelli di congiunzione mancanti tra i momenti del ragionamento. In primo luogo, è quantomeno curioso che Pessoa postuli la superiorità del Portogallo e la sua vocazione a guidare l'assorbimento di tutte le arti nella letteratura basandosi sulla mediocrità del Paese nelle rimanenti discipline. Parallelamente, non si capirebbe per quale motivo siano Irlanda e Stati Uniti le nazioni nelle quali l'atlantismo – del quale inoltre non viene data alcuna definizione – possa trovare una più felice espressione, se non si presupponessero i nomi

564 Pessoa, *Sensacionismo*, 290.

565 *Ibid.*, 135.

di Yeats e Whitman: circa il primo è già stata riportata la testimonianza della bozza di una lettera a lui destinata;⁵⁶⁶ la presenza del secondo è espressamente evocata in circostanze simili, come per esempio nell'*Ultimatum*.⁵⁶⁷ Per quanto riguarda invece il passaggio dall'ambito artistico a quello sociale, che Pessoa sembrerebbe porre senza alcun tipo di mediazione, occorre proseguire con la lettura del manifesto affrontando una questione che solo in prima istanza sembra avulsa da questa problematica: l'egemonia iberica e più in generale l'espansione dell'impero portoghese. Come già ricordato, il sebastianismo nacque anche e soprattutto come reazione al dominio spagnolo sul Portogallo: Pessoa interpretò la promessa di una futura supremazia portoghese in un senso più ampio.

“Reinará sobre todas as Hespanhas”, porque o novo imperialismo deve começar pela obtenção, que é facil e inevitavel – como se verá – da hegemonia intellectual da Iberia. Quem julgou alguma vez que de Portugal, por hegemonia, se pode interpretar que “reinará sobre o mundo inteiro” no sentido material de ter reino? Quem pode julgar que havia de ser, de feitio material, dominador do mundo? O sentido espiritual e symbolico de toda a mysteriosa □ sebastianista escapa aos seus interpretes materialistas e catholicos.⁵⁶⁸

Il legame tra sebastianismo ed estetica, in ultima istanza, trova la sua spiegazione nell'incontro tra una raffinata esegesi del mito e quelle teorizzazioni che accompagnano Pessoa dal 1912. Poiché risulta impossibile postulare una rinascita materiale dell'impero portoghese, e poiché parimenti Pessoa rifiuta un'interpretazione cristiana del mito, cosa che lo ridurrebbe a una specie di chiliasmo, egli preferisce leggere nell'annuncio di un futuro regno di Cristo soltanto un'ulteriore conferma del carattere spirituale e non militare dell'impero.⁵⁶⁹ Il predominio spirituale deve essere letto dunque come una superiorità estetica: il Portogallo sarà l'araldo di una nuova arte la quale, espandendosi per l'Europa, soggiogherà le restanti culture. Si è tornati nuovamente negli schemi del 1912: l'annuncio del *Supra-Camões* è assolutamente sovrapponibile a questo discorso. Dalla politica si passa all'estetica e dall'estetica nuovamente alla politica: il nuovo poeta anticipa un'epoca a venire, un'epoca anti-cristiana, anti-democratica e ripaganizzata:

Sejamos nós próprios! Affastemos a influencia romana, atirando para longe com o catholicismo, tratando de o rebaixar, de o □ (sem o oprimir, à Affonso Costa, porque isso é dar-lhe vida e manter-lhe os processos). Corramos com a democracia, que é franceza, que é anti-portugueza, repudiando toda solidariedade portugueza com os Affonso Costa, com os □ com todos

566 Cfr. *Supra*, 43-44.

567 Cfr. *Infra*, 333, 336.

568 Pessoa, *Sensacionismo*, 135.

569 «Estabelecerá o reinado de Christo, porque Christo disse “o meu reino não é d'este mundo”, isto é, não é material mas sim espiritual». *Ibid.*

os envenenadores de Portugal com o vírus democrático, com a toxina franceza de Liberdade, Igualdade, Fraternidade. Trabalhem para nos abstrahirmos á /canga/ britannica.⁵⁷⁰

Il testo continua con considerazioni di questo tenore: prima di gridare a un Pessoa profascista, sarebbe però bene ricordare la peculiarità della fragile repubblica portoghese del tempo. L'attacco alla democrazia, non lo si può mai dimenticare, è essenzialmente un attacco al *Partido Democrático* guidato da Afonso Costa. È celebre l'articolo che Campos scrisse al giornale *A Capital*, il quale pur essendo stato concepito come una contestualizzazione di Orpheu presenta una poco felice allusione nel finale: Costa incorse in un grave incidente saltando da un tram nel timore di un attentato e Campos approfittò dell'evento per rallegrarsi di un'«hora tão deliciosamente dinâmica em que a própria Providência Divina se serve dos carros eléctricos para os seus altos ensinamentos»,⁵⁷¹ righe dalle quali frettolosamente si dissociarono i restanti membri di Orpheu.⁵⁷² Il brano appena riportato non è meno indulgente nei suoi confronti, così come il componimento che Pessoa gli dedicò per l'occasione pochi giorni dopo, almeno questo non pubblicato al tempo:

4 de Julho de 1915

A mão de Deus Caiu-lhe sobre a fronte
E prostou-o no chão
E ele, que fora o déspota pequeno
Que torturara plácido e sereno
Sentiu o terror □ no coração...

Ah, não foi o terror só do que o acaso
Traz de fatal...
Maior pavor lhe tomou a alma e o raso
Coração desleal...

Obscuramente, como outros deuses
Nervos da alma
Sentiu o medo de quem fez o mal
E sente, não sabe de que modo irreal,
Cair-lhe sob o peso do Acaso a calma.

Ele, o prostituído à vacuidade
Da fama popular...

⁵⁷⁰ *Ibid.*, 137.

⁵⁷¹ Pessoa a *A Capital*, Lisboa, 6 luglio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 167.

⁵⁷² La Silva propone a tal proposito una tesi interessante: non è da escludersi che anche questo gioco di prese di distanza fosse stato orchestrato da Pessoa per aumentare la notorietà di *Orpheu*. Silva, *Realidade e ficção*, 242.

Ele, o réptil cheio de erma maldade
Sente num só momento esse ancestral
Terror do quem sabe que fez o mal
E sente a mão de Deus sobre ele pesar...⁵⁷³

Costa sarebbe stata la figura principale della prima repubblica portoghese almeno fino al colpo di stato di Sidónio Pais, evento il quale come noto riscosse le simpatie pessoane e portò a quello che, si ritiene – e al netto di ogni giudizio politico –, fu il miglior componimento pessoano espressamente dedicato all’attualità politica nella sua intera produzione, vale a dire *À memória do presidente-rei Sidónio Pais*. Si è ricordata questa vicenda per tentare una, seppur sommaria, contestualizzazione della carica – a tratti preoccupante – antidemocratica delle riflessioni pessoane, una cui più accurata analisi esula dai limiti della presente trattazione. Si riprenda il discorso da dove lo si era interrotto, vale a dire dal carattere spirituale dell’impero portoghese. Il tema viene ulteriormente sviluppato in un altro testo, il [55I-33’] la cui prima parte recita come segue:

Todo o imperio que não é baseado no Imperio Espiritual é uma Morte de pé, um Cadaver mandando.

Só pode realizar utilmente o Imperio Espiritual a nação que for pequena, e em quem, portanto, nenhuma tentativa de absorção territorial pode nascer, com o crescimento do ideal nacional, vindo porfim a desvirtuar e desviar do seu destino espiritual o original imperialismo psychico. Foi o que aconteceu com a Allemanha. O povo era grande de mais para poder realizar o seu destino supremo de imperialsita de Espirito. O contrario nos aconteceu, a nós portuguezes, quando as descobertas nos levaram a tentar realizar um imperialismo de Materia, que não tinhamos gente para impôr.⁵⁷⁴

Non sarebbe eccessivo vedere nella prima riga del testo una prefigurazione del finale di *D. Sebastião, Rei de Portugal*, nel quale Pessoa si chiede «Sem a locura que é o homem / Mais que a besta sadia, / Cadáver adiado que procria?»:⁵⁷⁵ l’autentica grandezza, tanto nel componimento quanto nel testo appena citato, è la peculiarità di quelle entità che sanno trascendere i limiti materiali, siano essi i confini dell’impero o il carattere temporale dello stesso. Come nota Maria Irene Ramalho, Pessoa pone una relazione inversa tra potere materiale e spirituale: coerentemente con questa posizione, non solo egli inferisce la grandezza dell’impero portoghese dalla sua ridotta estensione territoriale – suggestione non esente da un’eco ermetica, secondo la studiosa –,⁵⁷⁶ ma

573 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 317.

574 Pessoa, *Sensacionismo*, 138-139.

575 Pessoa, *Mensagem*, 33.

576 Cfr. Maria Irene Ramalho, *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano* (Porto: Afrontamento, 2007), 132.

inveisce contro l'«inutilidade e maleficio das nossas colonias».⁵⁷⁷ Il Quinto impero profetizzato da António Vieira diventa in Pessoa un impero in ultima analisi estetico: il testo continua difatti annunciando che «creando uma civilização espiritual própria, subjuguaremos todos os povos; porque contra as artes e as forças do espirito não ha resitencia possível»,⁵⁷⁸ e proprio nel componimento dedicato al gesuita portoghese in *Mensagem* è possibile leggere di come «A madrugada irreal do Quinto Império / Doira as margens do Tejo».⁵⁷⁹ Una tale concezione aiuta a comprendere la più clamorosa delle esclusioni eccellenti di *Mensagem*, quella di Camões: il nazionalismo imperialista alla base de *I Lusíadi* si colloca agli antipodi della visione che Pessoa aveva di un impero della poesia immaginario, transnazionale e transatlantico, nota la Ramalho.⁵⁸⁰ È ancora la studiosa a evidenziare che l'imperialismo spirituale si traduce nella rivendicazione di un ruolo straordinariamente ambizioso della poesia e, in ultima analisi, della lingua – quasi un altro modo di ribadire l'espressione di Soares secondo la quale «Minha pátria é a língua portuguesa»⁵⁸¹ –, ma soprattutto in un'autoproiezione autorale, un assorbimento creativo dell'Altro, che Pessoa elabora a partire dall'influenza decisiva di Whitman.⁵⁸² Si tratta di un debito espressamente riconosciuto: l'espansione atlantica è una concezione «presente já, por uma intuição nocturna, no alto espirito atlantico de Walt Whitman».⁵⁸³ La tesi della Ramalho è suggestiva e merita di essere riportata. L'ideale democratico di *Leaves of Grass* non può essere dissociato da quello che in *The american scholar* Emerson definisce il conversionismo, la credenza da parte di una cultura che si sente superiore in una sorta di obbligo di civilizzare, così come esso appare in *Poem of salutation*. Al whitmaniano «My spirit has pass'd in compassion and determination around the whole earth, / I have look'd for equals and lovers and found them ready for me in all lands»⁵⁸⁴ corrisponde quella che Pessoa definisce «a essência do grande imperialismo», vale a dire il «converter os outros em nossa substância, o converter os outros em nós mesmos».⁵⁸⁵

L'atlantismo, ma in un senso più largo si potrebbe dire la commistione tra politica e estetica nella globalità del pensiero pessoano, sarebbe del tutto inintelligibile senza considerare il ruolo che gioca Whitman per lo sviluppo di questa concezione. *Poetas do Atlântico*, della Ramalho, rappresenta la miglior guida disponibile per affrontare questo particolare aspetto della produzione

577 Pessoa, *Sensacionismo*, 138.

578 *Ibid.*, 139.

579 Pessoa, *Mensagem*, 80.

580 Cfr. Ramalho, *Poetas do Atlântico*, 127.

581 Pessoa, *Livro do desassossego*, 401.

582 Cfr. Ramalho, *Poetas do Atlântico*, 109.

583 Pessoa, *Sensacionismo*, 138.

584 Walt Whitman, *Complete poetry and collected prose*, a cura di Justin Kaplan (New York: Literary classics of the United States, 1982), 296.

585 Fernando Pessoa, *Sobre Portugal: Introdução ao Problema Nacional* (Lisbona: Ática, 1979), 87. Su questo punto Cfr. Ramalho, *Poetas do Atlântico*, 107.

del poeta – giudizio condiviso anche da Pizarro –⁵⁸⁶ e a essa si continuerà a fare riferimento nel proseguo della trattazione. In particolare, si ritiene convincente la proposta di considerare lo Shelley di *The defense of poetry*, ma anche del finale del *Prometheus Unbound*, la comune matrice dell'imperialismo pessoano e whitmaniano.⁵⁸⁷ Martins ricorda opportunamente, a tal proposito, che Pessoa definisce l'ingegnere navale sia come un Whitman al cui interno è presente un poeta greco, sia come un Blake dentro l'anima di Shelley:⁵⁸⁸ solo la Ramalho ha notato la sua importanza all'interno della concezione atlantica pessoana. Basti pensare alla voce di Demigorgone,⁵⁸⁹ attraverso la quale si diffonde l'annuncio di «An empire o'er the disentangled Doom»,⁵⁹⁰ così come la profezia che chiude il *Prometheus Unbound*: «This, like thy glory, Titan, is to be / Good, great and joyous, beautiful and free; This is alone Life, Joy, Empire, and Victory».⁵⁹¹ Per quanto riguarda *The defense of poetry*, sono presenti in essa molti dei presupposti teorici che Pessoa avrebbe sviluppato attraverso l'intersezionalismo prima e l'atlantismo poi. In primo luogo, nel testo si incontra una rivendicazione del primato della poesia non dissimile da quella pessoana:

Ma poesia, in un senso più ristretto, significa quelle combinazioni di linguaggio, e specialmente di linguaggio metrico, che son create da quell'imperiale facoltà, il cui trono è velato nell'inscrutabile spirito dell'uomo. E ciò scaturisce dalla natura stessa del linguaggio, il quale è più diretta rappresentazione degli atti e delle passioni del nostro essere interiore, ed è suscettibile di più varie e delicate combinazioni che non il colore, la forma o il gesto, ed è più plastico ed obbediente al controllo di quella facoltà di cui è la creazione.⁵⁹²

La prossimità tra un'immaginazione declinata come facoltà imperiale – nel senso di essere inclusiva e totale – e la concezione pessoana di una poesia come ciclo imperiale, così come egli scrive in una lettera a Gaspar Simões del 18 novembre 1930,⁵⁹³ è forse meno forte di quanto suggerisca la Ramalho,⁵⁹⁴ a meno che non si accetti la sua lettura della facoltà imperiale shelleyana

586 Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 133.

587 Cfr. Ramalho, *Poetas do Atlântico*, 30-31 e *Passim*.

588 Cfr. Martins, *Introdução*, 92. Cfr. Pessoa, *Páginas íntimas*, 136, 149.

589 Si noti incidentalmente che esiste una poesia del 1928 di Campos intitolata *Demogorgon*. La figura è evocata inoltre anche nel *Fausto*: si tratta in ogni caso di apparizioni poco significative all'interno della produzione pessoana, sulle quali non è necessario in questa sede soffermarsi. Cabral Martins ha comunque evidenziato che anche la prima delle due opere ricordate costituisca un collegamento con Shelley e Milton. Martins, *Introdução*, 175.

590 Lawrence John Zillman, *Shelley's Prometheus Unbound: the text and the drafts. Toward a modern definitive edition* (New Heaven e Londra: Yale University Press, 1968), 232.

591 *Ibid.*, 233.

592 Percy Bysshe Shelley, *La Difesa della Poesia: The Defense of Poetry*, traduzione di E. C., a cura di Anton-Ranieri Parra (Pisa: ETS, 2003), 25.

593 «Os dois poemas citados formam, com mais três, um pequeno livro que percorre o círculo do fenómeno amoroso. E percorre-o num ciclo, a que poderei chamar imperial». Pessoa a Simões, Lisbona, 18 novembre 1930, in Pessoa, *Correspondência 1923-1935*, 220.

594 Cfr. Ramalho, *Poetas do Atlântico*, 30.

come metafora che Pessoa avrebbe sviluppato appieno, spinto dal modello whitmaniano.⁵⁹⁵ Ciò in ogni caso non inficia la giustezza del paragone. Non si può non tenere presente la convinzione dell'autore inglese circa la capacità della poesia di produrre effetti concreti sulla società, esemplificata dal caso di Omero, i cui poemi «furon la gioia della Grecia bambina; furon gli elementi di quel sistema sociale che è la colonna sulla quale poggiaron tutte le civiltà successive. Omero personificò l'ideal perfezione del suo tempo in caratteri umani».⁵⁹⁶ A suo parere, continua il testo, non «v'ha dubbio che coloro che leggevano i suoi versi si sentissero stimolati ad un'ambizione di diventar simili ad Achille, ad Ettore, ad Ulisse».⁵⁹⁷ La concezione atlantica pessoana si iscrive in un cammino simile, una volta che trova in Whitman una visione imperiale e inclusiva della poesia – e della politica – così come questa si esprime nei suoi poemi di passaggio, espansione e conversione del mondo.⁵⁹⁸

Si continui a seguire la pista individuata dalla Ramalho. Quella che Pessoa cercò di tradurre attraverso l'atlantismo, dando espressione artistica ai miti nazionali del sebastianismo e del quinto impero, è la sua visione di un'utopia nazionale globale, la quale attraverso un travagliato percorso troverà in *Mensagem* la forma estetica più compiuta:⁵⁹⁹ «E assim, passados os quatro / Tempos do ser que sonhou, / A terra será teatro / Do dia claro, que no atro / De erma noite começou».⁶⁰⁰ Il concetto di atlantismo, seppur non definito con rigore, indica una valutazione dei valori occidentali come universali, riaffermando al contempo la missione civilizzatrice dell'occidente guidata dal Portogallo.⁶⁰¹ «Foi pelo Atlantico que fomos á procura da gloria, á criação da Civilização Maior», scrive Pessoa poco dopo aver fatto derivare l'atlantismo dalla poesia whitmaniana, ed è «pelo Atlantico, mas em alma e espiritualisação, que devemos ir em demanda da Civilização Maxima!».⁶⁰² Come l'impero materiale portoghese si basò sulla conquista dell'Atlantico, così il prossimo impero spirituale attuerà un percorso simile. Ma il riferimento all'esplorazione oceanica, a sua volta, si traduce nel raggiungimento dell'India, nell'impresa di Magalhães che Pessoa avrebbe cantato in *Mensagem*:

No vale clareia uma fogueira.
Uma dança sacode a terra inteira.

595 *Ibid.*, 103.

596 Shelley, *Difesa della poesia*, 29.

597 *Ibid.*

598 Cfr. Ramalho, *Poetas do Atlântico*, 30, 100.

599 Si approfitta di questo luogo per ricordare che, sebbene *Mensagem* sia apparso soltanto nel 1934, l'idea dell'opera risalga al 1910: è di questa data il poema *Portugal*, e nel 1913 avrebbe composto *Gládio*, il quale sarebbe entrato a far parte di *Mensagem* col titolo *D. Fernando, Infante de Portugal*.

600 Pessoa, *Mensagem*, 73.

601 Cfr. Ramalho, *Poetas do Atlântico*, 100

602 Pessoa, *Sensacionismo*, 138.

E sombras disformes e descompostas
Em clarões negros do vale vão
Subitamente pelas encostas,
Indo perder-se na escuridão.

De quem é a dança que a noite aterra?
São os Titãs, os filhos da Terra,
Que dançam da morte do marinheiro
Que quis cingir o materno vulto —
Cingi-lo, dos homens, o primeiro —,
Na praia ao longe por fim sepulto.

Dançam, nem sabem que a alma ousada
Do morto ainda comanda a armada,
Pulso sem corpo ao leme a guiar
As naus no resto do fim do espaço:
Que até ausente soube cercar
A terra inteira com seu abraço.

Violou a Terra. Mas eles não
O sabem, e dançam na solidão;
E sombras disformes e descompostas,
Indo perder-se nos horizontes,
Galgam do vale pelas encostas
Dos mudos montes.⁶⁰³

Attraverso l'atlantismo Pessoa cerca di dare voce a una visione assolutamente occidentale della poesia: un occidente in cui Whitman ricopre una posizione privilegiata e nel quale l'India è il ricordo di una conquista materiale che si eleva a simbolo del futuro impero spirituale: «O Ocidente, futuro do passado. / O rosto com que fita é Portugal».⁶⁰⁴ È questo il senso di una riflessione, presente nel testo [55I-35^r] che Pessoa colloca subito dopo alcune considerazioni sulla politica simili ad altre già riportate: «Esta é a primeira Nau que parte para as Índias Espirituaes buscando-lhes o Caminho Maritimo atravez dos nevoeiros da alma, que os desvios, erros, e atrazos da actual civilização lhe ergueram!».⁶⁰⁵ L'India che cerca Pessoa è la stessa che cercò Magellano, la stessa che per primo – ma passando per l'Africa – raggiunse Vasco Da Gama quando si rese possibile «O céu abrir o abismo à alma do Argonauta»,⁶⁰⁶ ma soprattutto la stessa che canta Whitman in *Passage to India*, al quale non si rende adeguata giustizia citandone appena una parte:

603 Pessoa, *Mensagem*, 57-58.

604 *Ibid.*, 15.

605 Pessoa, *Sensacionismo*, 140.

606 Pessoa, *Mensagem*, 59.

After the seas are all cross'd, (as they seem already cross'd,)
After the great captains and engineers have accomplish'd their work
After the noble inventors, after the scientists, the chemist, the geologist, ethnologist,
Finally shall come the poet worthy that name,
The true son of God shall come singing his songs.

Then not your deeds only O voyagers, O scientists and inventors, shall be justified,
All these hearts as of fretted children shall be sooth'd,
All affection shall be fully responded to, the secret shall be told,
All these separations and gaps shall be taken up and hook'd and link'd together,
The whole earth, this cold, impassive, voiceless earth, shall be completely justified,
Trinitas divine shall be gloriously accomplish'd and compacted by the true son of God, the poet,
(He shall indeed pass the straits and conquer the mountains,
He shall double the cape of Good Hope to some purpose,)
Nature and man shall be disjoin'd and diffused no more,
The true son of God shall absolutely fuse them.⁶⁰⁷

Il figlio di Dio che doppiierà nuovamente il Capo di Buona Speranza, in un certo senso, è proprio il Pessoa profeta del Quinto Impero. Per citare nuovamente la Ramalho – la quale chiaramente enfatizza l'importanza di *Passage to India* nell'influenza whitmaniana sul poeta –⁶⁰⁸ Pessoa, guardando la fine del vecchio impero portoghese, si convinse che la grandezza imperiale potesse soltanto esistere nella sua propria finzione:⁶⁰⁹ egli, come il Campos di *Opiário*, appartiene «a um género de portugueses / Que depois de estar a Índia descoberta / Ficaram sem trabalho».⁶¹⁰ La desolazione presente diventa l'occasione del riscatto poetico della nazione, mediato dalla futura rinascita promessa dal sebastianismo, esattamente come nel 1912 Pessoa inferiva la grandezza del nuovo Portogallo dalla miseria della politica contemporanea: per quanto l'atlantismo si sia risolto in pochi testi frammentari e sia stato necessario attendere il 1934 per assistere all'apparizione di *Mensagem* e poter vedere quindi la trasfigurazione poetica dell'atlantismo in versi come «Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez. / Senhor, falta cumprir-se Portugal!»,⁶¹¹ è già tra il 1914 e il 1915 che Pessoa matura la convinzione di poter diventare un poeta all'altezza del compito che già Shelley aveva a questa figura assegnato:

607 Whitman, *Complete poetry and collected prose*, 534-535.

608 Cfr. Ramalho, *Poetas do Atlântico*, 99-100.

609 *Ibid.*, 122.

610 Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*, a cura di Cleonice Berardinelli (Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992), 30.

611 Pessoa, *Mensagem*, 49.

Il più sicuro araldo, compagno e confermatore del risveglio di un grande popolo ad ottenere un benefico mutamento nelle credenze ed istituzioni è poesia. In epoche siffate si ha come un accumularsi della facoltà di comunicare e ricevere possenti e appassionate concezioni sull'uomo e la natura. Coloro nei quali queste facoltà risiedono posson sovente, per quello che può concernere certe parti della loro natura, avere, in apparenza, poco a comune con quello spirito di bene del quale son ministri. Ma mentre pur lo negano e l'abiurano, son forzati a servire questo potere che è insediato nel trono della loro anima. È impossibile legger le opere dei più celebri scrittori odierni senza esser presi dalla elettrica forza che si sprigiona dalle loro parole. Essi misuran la circonferenza e scandagliano le profondità dell'anima umana, con uno spirito tutto comprensivo e penetrante, e son forse essi stessi i più sinceramente attoniti delle sue manifestazioni, come di quello che non è tanto spirito loro quanto spirito del loro tempo. I poeti son gli ierofanti d'una incompresa ispirazione; gli specchi delle ombre gigantesche che il futuro proietta sopra il presente; le parole che esprimono ciò che non intendono; le trombe che squillano a battaglia e non senton ciò che ispirano; l'influsso che non è commosso ma commuove. Sono i non riconosciuti legislatori del mondo.⁶¹²

Whitman scrisse nella prefazione a *Leaves of Grass* che «The United States themselves are essentially the greatest poem».⁶¹³ L'atlantismo pessoano rappresenta qualcosa di simile: elevare la propria nazione, il Quinto Impero, a evento poetico che si estende per tutto l'Occidente, per tutto il mondo, «Porque é do português, pai de amplos mares, / querer, poder só isto: / O inteiro mar, ou a orla vã desfeita – / O todo, ou o seu nada»;⁶¹⁴ o ancora, per rimanere su *Mensagem*, «E ao imenso e possível oceano / Ensinam estas Quinas, que aqui vês, / Que o mar com fim será grego ou romano: / O mar sem fim é português».⁶¹⁵ Qualora però si volesse trovare la più brillante descrizione del rapporto tra poeta, nazione e missione civilizzatrice in Pessoa non occorrerebbe avventurarsi verso l'altro lato dell'oceano, né sarebbero necessari salti temporali verso il passato (Shelley) o il futuro (*Mensagem*): Sá-Carneiro ha fornito in una lettera del 24 agosto 1915 una descrizione della figura dell'amico che merita di essere riportata per la precisione con cui riesce ad abbracciare in unico sguardo questo particolare aspetto di Pessoa. Che essa in realtà si riferisca non a considerazioni direttamente collegate all'atlantismo, bensì all'esplosione eteronimica, ha in questo caso poca importanza, nella misura in cui essa si adatta perfettamente alla missione della quale Pessoa si sentiva investito. Così essa recita:

Nunca, como lendo as suas páginas hoje recebidas eu compreendi a misteriosa frase do protagonista do *Eu-Próprio o Outro*: «Ter me-ei volvido uma nação?». Já o ano passado de resto numa carta para aqui foi você o primeiro a aplicar esta frase a si. Mas era, creio, sobretudo pelo aparecimento de Caeiro & C.^a – isto é, restritamente: da criação de várias personalidades – enquanto que eu aplico hoje a frase, *sentia-a* lendo as suas páginas, não por essas várias

612 Shelley, *Difesa della poesia*, 55-56.

613 Whitman, *Complete poetry and collected prose*, 5.

614 Pessoa, *Mensagem*, 32.

615 *Ibid.*, 51.

personalidades, e o Dr. Mora à frente, criadas: mas, em conjunto, pelo drama que se passa no seu pensamento: e por toda a sua vida intelectual – e até social, que eu conheço. É assim, meu querido Fernando Pessoa, que se estivéssimos em 1830 e eu fosse Honoré de Balzac lhe dedicaria um livro da minha *Comédia Humana* onde você surgiria como o Homem-Nação – o Prometeu que dentro do seu Mundo-Interior de génio arrastaria toda uma nacionalidade: uma raça e uma *civilização*. E é bizarramente este último substantivo que me evoca toda a sua grandeza: «*toda uma civilização*» é, meu querido amigo, o que você hoje perturbadoramente se me afigura.⁶¹⁶

Il legame tra missione civilizzatrice e eteronimia che Sá-Carneiro pone, pur senza tentare di instaurare tra i due temi una dipendenza rigida, è in effetti uno dei grandi assenti della caratterizzazione pessoana dell'atlantismo: sarebbe stato necessario aspettare l'*Ultimatum* di Campos per una piena espressione del legame tra spersonalizzazione e politica. Nel 1915, Pessoa deve cercare di declinare le sue riflessioni attraverso gli elementi estetici a sua disposizione: gli ismi da poco creati da un lato, *Orpheu* dall'altro. È nel manifesto atlantista del documento [55I-34^r] che Pessoa, dopo aver elencato gli elementi che lo costituiscono, conclude laconicamente scrivendo appena «Sensacionismo (e Interseccionismo)».⁶¹⁷ È in questa indicazione che è racchiuso il senso di una riflessione che può esser detta politica solo ampliando le maglie della categoria quasi fino a renderla irricognoscibile. Quanto Pessoa sta cercando faticosamente di tematizzare è il passaggio da un'estetica della sensazione e da un'idea cosmopolita della poesia a una nuova comprensione della mitologia nazionale. Ciò può avvenire nell'unico modo possibile a fronte di una contingenza storica da lui ritenuta deprimente: esasperando la componente spirituale. Unire due aspetti così distanti era probabilmente un compito troppo arduo per il poeta, il quale perlomeno all'epoca preferì optare per il non mettere al corrente fino in fondo nessuno dei suoi più stretti collaboratori e amici di un progetto così ambizioso.⁶¹⁸ Nello sviluppare la sua idea atlantica di poesia, in un certo senso, si stava condannando a un isolamento ancor più radicale di quanto non fosse avvenuto negli anni precedenti.

Basti un esempio: uno degli uomini ai quali Pessoa mandò una copia del primo numero di *Orpheu* fu Sampaio Bruno. Pessoa scrisse alla stessa persona alla quale chiese delucidazioni sul sebastianismo una strana lettera, nella quale non venne fatta menzione del tema, preferendo invece porre l'enfasi sul cosmopolitismo della corrente, su quell'insieme di artisti riuniti «por obra e graça da obscura lei serial que rege estes aparecimentos», nonché sul trascendimento che la generazione di *Orpheu* avrebbe operato di tutti i movimenti artistici anteriori.⁶¹⁹ Lo stesso destinatario non

616 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 24 agosto 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 200.

617 Pessoa, *Sensacionismo*, 138.

618 Non si può chiaramente avere alcun indizio circa un'eventuale apertura pessoana su questo tema nelle sue numerose conversazioni tra i bar di Lisbona: nel suo carteggio, in ogni caso, non appaiono tracce di un'eventualità simile.

619 Pessoa a Sampaio, Lisbona, 31 marzo 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 159-160.

comprese le ragioni di un simile omaggio, facendo notare la sua difficoltà ad «acompanhar as novíssimas correntes estéticas», fermo restando un suo sincero apprezzamento de *O Marinheiro*, del quale colse la «sua estranheza forte» e il suo «simbólico misterio», il che lo portava a riscontrare nell'autore «a revelação dum temperamento, pujante e original, de artista e pensador». ⁶²⁰ Lo scambio epistolare ha un che di paradossale: Pessoa mandò a uno studioso del sebastianismo una rivista modernista, nella speranza – ma qui si entra nel campo delle congetture – che egli ne cogliesse le implicazioni politiche, il tutto senza che venisse offerta una chiave di lettura adeguata. Pessoa cioè, si presume, sperava che Bruno Sampaio si ricordasse della lettera che gli aveva inviato oltre cinque mesi prima in cui faceva esplicitamente riferimento al legame tra sebastianismo e supra-Camões – si noti, incidentalmente, come non fosse neanche detto che egli li articoli del 1912 li avesse letti – affinché potesse cogliere anche in Orpheu lo stesso *ethos*. La risposta dello studioso, però, sia pure in una maniera in parte inconsapevole, aveva colpito nel segno: non riuscendo egli a seguire fino in fondo gli sviluppi dell'arte a lui contemporanea, non poteva cogliere il modo del tutto particolare attraverso il quale Pessoa stava tentando di interpretare esteticamente il sebastianismo. ⁶²¹

Per concludere questa breve disamina dell'atlantismo si tenterà di trarre un pur sommario bilancio dei motivi i quali decretarono che della corrente, perlomeno nel 1915, rimanesse poco più che il nome. Negli anni precedenti, come visto, Pessoa tentò di adottare strategie volte a unificare gli elementi eterogenei della sua produzione e, parallelamente, della sua psiche, particolarmente nei momenti cruciali dello sviluppo del paulismo e dell'intersezionismo. A cavallo tra il 1914 e il 1915, come esemplificano le lettere a Cortes Rodrigues del 2 settembre 1914 e del 19 gennaio dell'anno successivo, Pessoa fa di questo argomento un tema costante della sua riflessione, arrivando ad annunciare in quest'ultima missiva il raggiungimento dell'armonizzazione tra quanto di divergente vi fosse nel suo animo, sebbene non avesse ancora attinto quel grado di unificazione che desiderava. L'atlantismo, in un certo senso, fu la risposta giusta nel momento sbagliato, sia perché arrivò troppo presto, sia perché, quando venne riproposta – pur con tutte le rimodulazioni del caso – nel 1934, era ormai troppo tardi. Il compito che Pessoa aveva deciso di assumersi, si ritiene, non poteva essere portato a compimento nei termini in cui egli stesso aveva deciso di porre la questione. Come se l'idea di una rigenerazione sociale e politica nazionale attraverso un'attualizzazione dei miti tramandati non costituisse di per sé un'impresa abbastanza ambiziosa, essa doveva basarsi su

620 Sampaio a Pessoa, Porto, 6 aprile 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 432.

621 La Silva ha notato un dettaglio che merita di essere riportato: Sampaio Bruno, a differenza dei sodali di Pessoa, è stato l'unico a preferire il Pessoa ortonimo all'eteronimo. Silva, *Realidade e ficção*, 254. È opinione inoltre della studiosa che Sampaio Bruno non potesse non aver letto gli articoli di Pessoa, in quanto collaboratore anch'egli di *A Águia*. Per quanto si comprendano le ragioni che la studiosa adduce a sostegno della sua tesi, si ritiene rimangano dei ragionevoli dubbi quanto alla necessità di una simile evenienza. *Ibid.*, 512.

un percorso tanto estetico quanto artistico, ovverosia da un lato sulla teoria della sensazione così come questa si era sedimentata negli anni, dall'altro su una dialettica delle correnti poetiche europee, il tutto al fine di ottenere una sintesi ultima e una poesia egemonica. In altre parole, l'atlantismo era inteso come un tentativo di unificazione totale. I difetti che ne decretarono il fallimento, perlomeno nel 1915, sono di due diversi ordini di grandezza. Dal punto di vista, in un certo senso, sociale, le teorizzazioni pessoane circa la politica portoghese a venire furono contraddittorie, a tratti oscure e non condivise dai suoi sodali. Vi era inoltre il problema della religione: l'auspicio di un paganesimo e di un anticristianesimo radicale – tema che verrà affrontato oltre ⁶²² come condizione dell'instaurazione di un impero spirituale, nonché dell'allontanamento dall'ombra di Pascoaes,⁶²³ peccava quantomeno di ottimismo. Si tratta però di aspetti che si rivelano marginali a confronto del vero problema dell'atlantismo: quale sarebbe dovuto essere l'organo promotore della sua diffusione? Non *Orpheu*, i cui scritti non erano concepiti per esser parte di un simile progetto. Non si ritiene possibile adottare la risposta che appare più semplice: l'eteronimia nel suo complesso avrebbe dovuto costituire le fondamenta della riscossa portoghese così come viene declinata attraverso l'atlantismo. Non vi sono appigli testuali a sostegno di una tesi del genere – l'*Ultimatum*, il quale pure incoraggerebbe una simile interpretazione, sarebbe apparso due anni dopo – ma soprattutto non è possibile negare l'evidenza, cioè che per Pessoa il dare alle stampe una rivista abbia sempre costituito un momento imprescindibile per una piena espressione dei suoi programmi. Il vuoto logico che separa l'eteronimia dall'impero spirituale può essere anche colmato, ma, si ritiene, sarebbe la critica e non Pessoa a gettare un ponte tra i due lati.

Al momento della pubblicazione di *Mensagem*, invece, i termini attraverso i quali aveva deciso di impostare la questione nel 1915 non potevano più essere legittimamente recuperati: è mutato l'orizzonte politico del Paese in un modo talmente radicale da rendere una riproposizione dell'elitismo e dell'antidemocraticismo – per non parlare degli accenni all'importanza della razza o alla riduzione del proletariato a uno stato di schiavitù – dell'atlantismo del tutto assurdi sotto Salazar. Differente, inoltre, è la relazione pessoana con il paganesimo negli ultimi anni della sua vita: una volta preso atto dell'impossibilità di una ricostruzione trascendentale dello spirito pagano, Pessoa avrebbe gradualmente complicato la sua posizione religiosa. I due punti si riflettono nella celebre definizione che il poeta diede a Casais Monteiro nella lettera sulla genesi degli eteronimi:

622 Cfr. *Infra*, 302.

623 Nel manifesto alla pagina [55I-35'] si legge in fatti: «Não uma fusão do christianismo e do paganismo, como queria Teixeira de Pascoaes e Guerra Junqueiro; mas um alheamento do christianismo, uma simples e directa transcendentalisação do paganismo, uma reconstrução transcendental do espirito pagão». Pessoa, *Sensacionismo*, 139.

Concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz com um livro da natureza de «Mensagem». Sou, de facto, um nacionalista místico, um sebastianista racional. Mas sou, à parte isso, e até em contradição com isso, muitas outras coisas. E essas coisas, pela mesma natureza do livro, a «Mensagem» não as inclui.⁶²⁴

È in questo caso difficilmente riconoscibile l'idea stessa di totalità che l'atlantismo presuppone: *Mensagem* rappresenta soltanto un aspetto, per quanto importante, che non può essere considerato maggioritario all'interno della produzione pessoana. Non si può infine non considerare in che modo il peso e il ruolo degli eteronimi sia mutato nei vent'anni che separano i due momenti: *Mensagem* non può dunque essere definita definita fino in fondo un'opera atlantica, per lo stesso motivo che egli enuncia a Casais Monteiro: vi è un'alterità che eccede i limiti entro i quali può essere compresa l'opera pubblicata, un universo intero che non segue i percorsi tracciati dalle profezie di Padre Vieira. L'unità che Pessoa cercò tra ogni elemento della sua produzione attraverso questo ismo era destinata a rimanere inattuabile: le diverse componenti che ne costituivano il nucleo si sarebbero disperse per tutta la produzione del poeta, libere di svilupparsi autonomamente.

624 Pessoa a Casais Monteiro, 13 gennaio 1935, in Pessoa, *Correspondência 1923-1935*, 338.

5. Estetica sensazionista

5.1. A mo' di introduzione. *Perto como a Terra do Sol*

Novela romântica è il titolo⁶²⁵ del progetto di un romanzo di Sá-Carneiro che egli espone all'amico in tre lettere datate 23 agosto 1915, 3 e 5 febbraio 1916,⁶²⁶ ponendo una particolare enfasi sulle ragioni estetiche a sostegno dell'opera. L'idea deve aver suscitato un'impressione favorevole in Pessoa, dato che si offrì addirittura di scrivere un'introduzione. Sá-Carneiro si sarebbe tolto la vita due mesi e mezzo dopo l'ultima lettera nella quale fa riferimento a questo lavoro, missiva nella quale chiede – come nelle precedenti – alcuni pareri a Pessoa su dei nodi dell'intreccio il cui scioglimento giudicava necessario per poter cominciare la stesura del testo. A quanto è dato sapere non esistono tra i suoi documenti tracce dell'opera.⁶²⁷

625 Il romanzo è 'romantico' in un duplice senso: come ha notato Martins, può essere definito tale non solo per il suo contenuto, ma anche per il fatto che in esso si assiste allo svilupparsi della trama, a un concatenarsi delle parti, secondo un principio organico in ultima analisi corrispondente alle teorie romantiche della creazione poetica. Cfr. Martins, *Verdade Inverosímil*, 7.

626 Cfr. Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 23 agosto 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 196-199; Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 3 febbraio 1916, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 261-262; Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 5 febbraio 1916, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 264-266.

627 Di seguito si offre un riassunto della trama e degli snodi concettuali fondamentali. Nel 1830 Heitor de Santa-Euláia trascorre la sua infanzia con la cugina, Branca de Atáide, senza che l'affetto che lega i due sfoci in sentimenti d'altra natura. Una volta compiuti quindici anni, Heitor parte per un lungo viaggio e pubblica un volume di poesie simile a *Folhas Caídas di Almeida Garrett*. Al suo ritorno è inevitabile l'incontro con la cugina, così come la nascita di una passione folgorante, simile a quella descritta nei romanzi di Balzac. Il sorgere e lo svilupparsi del sentimento si declinano secondo canoni tipicamente romantici. Branca rappresenta però un passato di purezza: contaminare il suo corpo altro non vorrebbe dire che contaminare la propria infanzia. Heitor parte così per Parigi per vivere il suo amore nel ricordo e nella contemplazione. Egli si muove in una Parigi romantica, ma interpretata attraverso gli occhi dell'autore: si affollano pensieri sulla teatralità dell'esistenza, egli arriva a scoprire in sé la nostalgia che un artista del secolo venturo, il secolo delle macchine, proverà per quest'epoca passata. Qui conosce Estanislau Belcowsky, un artista polacco. Heitor, uomo dell'Ottocento, non ha gli strumenti concettuali per comprendere una personalità del genere: nel futuro, nell'era delle macchine, gli eroi del romanzo saranno simili a lui, ci sarà un'arte in accordo con la psicologia e l'individualità di Belcowsky. Il solo fatto di intravedere una simile meraviglia lo rende, in un certo senso, precursore della razza degli uomini nuovi alla quale lo scrittore polacco pre-appartiene. L'influenza di quest'uomo sarà in Heitor decisiva: a partire da questa nuova frequentazione, nell'ultraromanticismo che lo ha fino a quel momento caratterizzato iniziano a spuntare pensieri sensazionisti. In altre parole: se Heitor è un romantico che intuisce l'intersezionismo attraverso il medio di Belcowsky, quest'ultimo è la trasposizione immediata del sensazionismo dell'autore. È un anacronismo voluto, necessario: Heitor non può capire cosa stia accadendo, ma può immaginare una reincarnazione futura che posseda tutti gli strumenti per contemplare nitidamente una novità del genere. L'interesse principale del romanzo risiede precisamente nell'intersezione romantico-senzazionista della psicologia di Heitor: la sua anima turbata ha bisogno di uno specchio, vale a dire Belcowsky. Ma si tratta di uno specchio deformante, che non restituisce un'immagine completa: Heitor riconosce nello scrittore polacco la parte più strana che scopre in se stesso, quella che meno comprende e per la quale non sa darsi spiegazioni. Belcowsky costituisce ciò a cui l'elemento intersezionista della psicologia di Heitor tende. A sorreggere l'equilibrio di una relazione così instabile vi è la figura del conte ungherese Ludovico Bacskay, uno spirito eminentemente romantico, l'altra faccia della medaglia che costituisce l'anima di Heitor. È una somma algebrica molto semplice: Bacskay + Belcowsky = Heitor. È Mentre la psicologia di Heitor si complica in una misura della quale egli non può nemmeno essere del tutto consapevole che il giovane fa la conoscenza di Ellen: al sorgere dell'amore per la ragazza scompare d'incanto quello per Branca. In un ultimo, disperato e paradossale recupero di Branca, nell'acquisizione della consapevolezza della totalità della sua educazione sentimentale, Heitor decide di uccidersi.

Nell'economia della presente trattazione, il romanzo mai iniziato di Sá-Carneiro apporta un contributo di straordinario interesse, nella misura in cui sarebbe vano lo sforzo di andare alla ricerca di qualcosa di comparabile nella produzione pessoana del periodo. José Gil ha senz'altro ragione nell'evidenziare una delle peculiarità più affascinanti della poesia sensazionista ortonima e di Campos, vale a dire il loro svilupparsi seguendo un duplice binario: vi è come un meta-discorso permanente che attraversa questi componimenti, il quale fa sì che la logica delle sensazioni ne costituisca allo stesso tempo lo scheletro e il tema.⁶²⁸ Non vi è però alcun componimento che riesca ad abbracciare non solo la sensazione e l'analisi della sensazione, cioè l'argomento poetico in senso stretto e l'estetica che scandisce il senso del gesto poetante, ma anche la filosofia dell'arte e quindi il cammino che pone il sensazionismo come apice di un percorso storico estrinseco (all'interno dell'evoluzione degli ismi anteriori) e intrinseco (come sintesi finale di tutte le correnti artistiche precedenti). Come ha opportunamente rilevato Martins, con la *Novela Romântica* si assiste a una narrazione che si piega su se stessa, a un'auto-narrazione o auto-narrativa. Il testo è cioè allo stesso tempo prefazione e opera, testo e nota, intreccio e critica, un paratesto senza testo.⁶²⁹ Anche per questa sua caratteristica, il progetto di Sá-Carneiro può con ragione ambire a ergersi come simbolo della produzione teorica pessoana nel suo complesso. Il romanzo è organizzato secondo una complessa architettura che cerca di destreggiarsi tra tutti i piani individuati fino a questo momento. Partendo dall'alto, si ha il contenuto più perspicuamente poetico del libro, il suo tema, vale a dire l'itinerario amoroso e spirituale di Heitor. Immediatamente al di sotto di esso trova la sua collocazione la psicologia a sostegno del romanzo, il modo in cui il sensazionismo va a perturbare ciascun personaggio nella misura in cui può accoglierne le forme. Il fatto che il sensazionismo incida soltanto su questo piano fa sì che l'opera non possa essere, in senso stretto, definita una composizione sensazionista. Stando alla descrizione di Sá-Carneiro non si assiste a una percezione del mondo mediata da questo ismo – nei termini in cui, per esempio, l'*Ode Marítima* di Campos risulta totalmente da esso determinata –, i personaggi cioè non assumono la centralità della sensazione nei loro rapporti tra di loro e con il mondo, ma si limitano a subire la trasformazione del proprio essere. Da qui segue la necessità della nota intersezionista che colora il protagonista a seguito dell'avvicinamento con una fonte che Sá-Carneiro postula come genuinamente sensazionista. Un simile discorso può risultare giustificato solo scendendo ulteriormente di un piano, arrivando cioè alle fondamenta dell'edificio stesso. Dietro il triangolo Heitor – Backsay – Belkowsky si cela un'idea di filosofia dell'arte che vede il sensazionismo come apice di un cammino che nel guardare all'indietro può emettere un giudizio retrospettivo su quanto l'ha

628 Cfr. Gil, *Metafísica das Sensações*, 44.

629 Cfr. Martins, "Verdade Inverosímil", 7.

preceduto, scandendo le tappe di un cammino che può abbracciare in un unico sguardo. Le incongruenze psicologiche e storiche – l'impossibilità che si dia un sensazionista nella Parigi della prima metà dell'Ottocento, per esempio – rappresentano cioè un escamotage per condensare nel medesimo scenario l'evoluzione del sensazionismo. In questo modo Sá-Carneiro può mostrare come a partire da un romanticismo non esente, si ritiene, da contaminazioni simboliste⁶³⁰ sia necessaria un'evoluzione verso l'intersezionismo e e da quest'ultimo verso il sensazionismo. Come ha inoltre notato Martins, la *Novela romântica*, come *A confissão de Lúcio*, mette in scena una conversazione tra due personaggi maschili, Heitor e Belkowsky, la quale mima quella tra gli stessi Sá-Carneiro e Pessoa.⁶³¹

Come le analisi degli ismi pessoani hanno fino a questo punto mostrato, ogni corrente che il poeta ha creato (o, come nel caso del saudosimo, commentato) ha sempre previsto la proposizione di un'estetica e di una poetica, le quali hanno costantemente mantenuto un fondo unitario a dispetto degli inevitabili mutamenti di paradigma. Le opere di Pessoa che sono state riportate per esemplificare alcuni momenti teorici salienti, espressione dell'estetica dell'ismo di riferimento, non potevano che presupporre – ma non esplicitare – la maniera in cui questo superava i limiti degli stadi anteriori. *Chuva oblíqua* può per esempio mostrare in che modo funzioni l'intersezionismo, ma non come quest'ultimo rappresenti un'intersezione migliore di quella simbolista. Sá-Carneiro comprende che solo il romanzo può tentare un'impresa interdotta alla poesia, una sintesi probabilmente in ogni caso troppo ardua. Una simile istanza doveva in ogni caso essere postulata: era, in un certo senso, necessario, poiché esteticamente e artisticamente corretto, tentare di mostrare in una concreta opera letteraria ogni aspetto della teorizzazione sensazionista.⁶³² Pessoa non avrebbe mai cercato di avvicinarsi in una maniera così diretta a questo limite, preferendo invece separare i due momenti per concentrarsi da un lato sulla produzione di poesie sensazioniste, dall'altro sulla fondazione filosofica della commistione tra piano storico ed estetico. La *Novela romântica*, in ogni caso, rimane come ideale regolativo; o meglio, per usare una metafora geometrica che non sarebbe presumibilmente dispiaciuta al Campos dell'estetica non aristotelica, è come se le rette parallele dell'estetica e della poetica, caratterizzanti ogni opera d'arte sensazionista, riuscissero finalmente a convergere, ma al di fuori del piano (euclideo) che le ospita, nello spazio proiettivo il cui punto

630 Si potrebbe tentare di andare ancora più in là con le deduzione e vedere nel romanticismo del personaggio di Heitor una nota paulica. Sá-Carneiro, del resto, nella prima lettera fa più volte riferimento alla vicinanza tra questo personaggio e se stesso, salvo poi nella seconda concentrarsi sull'identificazione con Belkowsky. Non si può in ogni caso dimenticare che Sá-Carneiro non abbia in queste due missive fatto alcun riferimento al primo ismo che condivise con Pessoa.

631 Martins, "Verdade inverosímil", 3

632 Si consideri, in ogni caso, che per 'sensazionismo' Pessoa e Sá-Carneiro non intendono, come mostrerà il resto della trattazione, esattamente la stessa cosa. Nonostante un simile scarto, la validità della bozza come introduzione alla compresenza dei differenti temi della corrente rimane invariata.

all'infinito è costituito da un'opera estranea alle coordinate pessoane, il romanzo inesistente di Sá-Carneiro. Ciò detto, si può affrontare il primo testo utile per tentare di dare una periodizzazione al sensazionismo, operazione nella quale lo stesso Sá-Carneiro svolge un ruolo capitale.

Os movimentos estão sempre começados antes de começar, nas individualidades separadas que os começam juntas. O neo-symbolismo e o sensacionismo explodiram juntos no "Orpheu", cujo numero 1 saiu em 20 de Março 1915. Já antes, porém, havia signaes d'essa tendencia – signaes visiveis e signaes invisiveis. Havia o livro "A confissão de Lucio" e "Dispersão", de Mario de Sá-Carneiro, que são do ano 1910; havia o numero unico da revista "A Renascença" (data) que continha collaboraçã □ Havia já, no numero □ de "A Aguia", revista saudosista do Porto (onde já, no n.º 4, Fernando Pessoa havia anunciado a "proxima vinda" do "super-Camões") collaboraçã neo-symbolista deste mesmo FP e de Mario de Sá-Carneiro; de FP um trecho interseccionista – o primeiro – intitulado "Na Floresta do Alheamento" (que depois deu a citação epigraphica á "Confissão de Lucio") [...]. Como o movimento estava em marcha, é claro, antes de começar, outras mostras haverá da sua existencia que eu desconheço ou de que não me recordo. Creio que as citei as principaes. Refirmo-me em tudo isto a indicios visiveis, isto é, a cousas publicadas.⁶³³

Il testo appena riportato, il documento [14³-59^r], posteriore – si ritiene non di molto – al suicidio di Sá-Carneiro, è parte di un «Prefácio a uma compilação». Dal contesto appare evidente che la raccolta includa testi neosimbolisti e sensazionisti; meno chiaro, però, è a quale progetto Pessoa stia qui pensando. L'ipotesi che egli indichi l'antologia sensazionista alla quale ha fatto riferimento in diversi luoghi della sua produzione⁶³⁴ si scontra però con il problema che Pessoa generalmente presta una particolare attenzione alla terminologia quando deve indicare opere da pubblicare, soprattutto per quanto riguarda i titoli: il fatto che nel testo citato non vi sia il termine 'antologia' non può essere sottovalutato. L'unico caso in cui appaiono termini assimilabili alla raccolta o alla compilazione citata è quello alla pagina [48-9^r] di un'antologia sensazionista «compiled and prefaded by SHER HENAY»,⁶³⁵ appena uno tra i nomi che affollano gli scritti inediti pessoani. Il fatto che però si tratti di un testo in inglese e che nella parte non riportata Pessoa parli in prima persona in qualità di uomo di *Orpheu* porterebbe a escludere la liceità della candidatura di questo elenco a costituire la *compilação* a cui qui ci si sta riferendo: sembra più prudente, quindi, pensare che la raccolta sia solo un ulteriore progetto pessoano non meglio specificato.

633 Pessoa, *Sensacionismo*, 214.

634 In un testo non datato, il [48-17], Pessoa pensa di includere in essa testi di Sá-Carneiro, Luiz de Montalvor, Mario Saa, ortonimi (*O marinheiro*, *Na floresta do Alheamento*) e di Campos (*Opiario*, *Ode Triumphal*). Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 431. Di un simile progetto parlò anche a Sá-Carneiro, il quale trovò l'idea eccellente. Cfr. Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 29 febbraio 1916, in Mario de Sá-Carneiro, *Cartas Pessoa*, 275. Infine, nello spolio pessoano è presente la bozza di una lettera a un non meglio precisato editore inglese, congetturalmente anch'essa del 1916, in cui il poeta si informa circa l'eventuale disponibilità di pubblicare un'antologia della poesia sensazionista portoghese. Cfr. Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 231.

635 Pessoa, *Sensacionismo*, 429.

La peculiarità di questo testo è il suo recidere uno dei tanti nodi gordiani che impediscono alla critica una piena comprensione del sensazionismo, quello della sua data di nascita. Se per il paulismo e l'intersezionismo è possibile, ferme restando alcune riserve indicate in precedenza, individuare rispettivamente nel 29 marzo 1913 e nell'8 marzo 1914 i battesimi putativi, più complicato appare indicare anche soltanto il mese di nascita dell'ultimo ismo pessoano, impresa che Lind non tenta⁶³⁶ e che anche la Lopes giudica vana.⁶³⁷ Il testo appena citato propone una soluzione di comodo: il sensazionismo nasce prima della sua nascita, chi vuole scoprirne l'origine non ha che da tornare ai testi che ne hanno costituito le premesse. La risposta è meno insoddisfacente di quanto possa sembrare: Pessoa ha cura in questo testo di indicare i momenti della sua produzione i quali, a suo parere, contenevano *in nuce* il neosimbolismo e il sensazionismo. Tralasciando la contestualizzazione della produzione di Sá-Carneiro, la quale meriterebbe un'analisi a parte, il primo caso di apparizione del neo-simbolismo è individuato da Pessoa in *Pauis*, pubblicata per l'appunto nel numero unico di *Renascença*. È curioso che qui Pessoa incorra in un significativo lapsus: egli definisce sensazionista la collaborazione alla rivista, per poi rendersi conto dell'errore e barrare la parola impropriamente utilizzata.⁶³⁸ Sebbene sia chiaro l'intento di voler individuare nel componimento i prodromi del neosimbolismo portoghese, l'errore è una spia della consapevolezza di Pessoa circa l'importanza del paulismo come fonte per il sensazionismo, ferma restando in questo testo la volontà di creare, in maniera a dire il vero artata, la distinzione tra le due correnti. Più interessante il caso di *A Águia*: Pessoa cita la rivista per ricordare la presenza di *Na Floresta do Alheamento* come esempio di intersezionismo, riconducendo però anche il secondo ismo al neo-simbolismo anziché al sensazionismo, alimentando in parte la confusione e quindi il sospetto che la divisione sia fittizia. Tra parentesi, quasi *en passant*, Pessoa ricorda di aver annunciato l'avvento del supra-Camões. È da escludersi che si tratti di un inciso da inserire in una prefazione per spirito di completezza: Pessoa in questo luogo collega esplicitamente la profezia del 1912 dell'avvento di un poeta – o di un gruppo di poeti – apicale nella letteratura portoghese ed europea con *Orpheu*, glissando sul fatto che quattro anni prima il senso di quella previsione risiedesse in un'esaltazione del saudosismo. Una stretta aderenza al testo impedisce di fare un'ulteriore inferenza, vale a dire leggere in questo riferimento ad *A nova poesia portuguesa* un collegamento anche con l'estetica in quel luogo presentata, sottolineando così la continuità della riflessione sul ruolo della sensazione negli anni. Insistere sul collegamento con le teorizzazioni saudosiste avrebbe costituito un errore, per così dire, strategico: in una raccolta di testi sensazionisti sarebbe imprudente ricordare più dello

636 Il critico si limita a evidenziare che probabilmente sia nato dopo l'*Ode Triunfal*. Cfr. Lind, *Estudos sobre Pessoa*, 163.

637 Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, 158.

638 Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 552.

strettamente necessario la filiazione dalla principale corrente dalla quale si ha intenzione di discostarsi; più saggio limitarsi a indicare quei testi che meno soffrono del potere d'attrazione dell'influenza di Pascoaes. Il testo, così, sia pure in forma non del tutto chiara, ricapitola un principio fondamentale del sensazionismo: le tracce della sua genesi si trovano in tutti i momenti salienti della produzione pessoana, passando dal 1912 (*A nova poesia portuguesa*) al 1913 (*Pauis*, sebbene pubblicata l'anno successivo), al 1914 (intersezionismo) e arrivando infine a *Orpheu*. Una risposta del genere, però, non può essere sufficiente. Per incontrare il momento della nascita del sensazionismo, occorre analizzare altri testi, come il seguente, il [67-30^v e 30a^r]:

O sensacionismo

1. Toda a arte é sobreposição ás Cousas da nossa interpretação ou idéa d'ellas.
2. A arte real é encontrar o ponto exacto de contacto entre as cousas e a n[ossa] interpretação d'ellas.
Podemos vêr uma arbore quadrada, ou azul...
3. Precisamos determinar queas as fórmias exteriores que os nossos sentimentos revestem, para, pintando ou descrevendo em palavras, podermos impôr um estado de espirito nosso ás Cousas. Assim, se assentarmos em que a Esperança é verde, teremos que pintar uma paisagem que olhe-olhemos em momento de esperança acrescentando Verde ás côres d'essa paisagem... As cousas brancas serão verdes... As cousas verdes excessivamente verdes, as cousas encarnadas, verde + encarnado, as cousas azues, verde + azul...
Assim com a fórmula. Uma sensação quadrada não só impõe á tela real uma forma quadrada, mas impõe que cada cousa tenha uma forma que seja Quadrada + sua fórmula habitual [...].⁶³⁹

Pizarro fa notare che, essendo il testo scritto sul retro di due componimenti di Caeiro datati 13 marzo 1914, esso debba con ogni probabilità essere stato scritto quel giorno, fermo restando il suo limitarsi a proporre tale tesi come mera congettura. Il curatore si chiede quindi se sia questa la prima bozza del sensazionismo, lasciando la domanda aperta.⁶⁴⁰ Anche Fernando Cabral Martins e Richard Zenith concordano con una simile datazione.⁶⁴¹ A quanto è dato sapere, ammettendo la validità della proposta, questo testo rappresenterebbe la prima apparizione del sensazionismo. Si potrebbe dubitare tanto della data presente sul retro quanto dell'induzione *tout court* di una datazione di un testo da quanto presente in un'altra pagina,⁶⁴² ma la tesi che si vuole difendere in questo caso è in apparenza paradossale: è proprio la giustezza della datazione a dimostrare che il

639 *Ibid.*, 142-143. Sono state omesse le righe finali del testo, nelle quali Pessoa cerca di esemplificare il discorso precedente stilizzando prima un albero e poi un albero all'interno di un quadrato.

640 *Ibid.*, 142

641 *Cfr.* Fernando Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 167.

642 Dal'apparato genetico non è chiarissimo se la penna utilizzata sia la stessa in entrambi i versi, ma tanto la corrispondenza quanto la discrepanza del materiale non rappresenterebbero una condizione necessaria o sufficiente per avvalorare (o smentire) la tesi della contemporaneità, o prossimità temporale, dei due lati.

primo testo in cui compare la parola ‘sensazionismo’ non rappresenta la nascita della corrente. Se si eliminasse il titolo dal testo, si avrebbe un testo che sarebbe più semplice definire intersezionista che sensazionista: il primo punto programmatico enfatizza la centralità non della sensazione, bensì della sovrapposizione – e quindi intersezione – del lato oggettivo (la cosa) e di quello soggettivo (l’interpretazione), esattamente come avveniva nei testi precedentemente analizzati,⁶⁴³ subito dopo Pessoa ribadisce il concetto individuando nel punto di intersezione dei due vettori la scaturigine dell’arte; nel terzo punto, infine, se si sostituiscono ai colori i sentimenti di felicità e tristezza, appare chiara la dipendenza di questa descrizione da *Princípios* intersezionisti ricordati in precedenza.⁶⁴⁴

Con ciò si vuole affermare qualcosa di molto semplice, vale a dire ribadire la porosità degli ismi pessoani: se le membrane poste tra gli articoli per *A Águia* e il paulismo, o tra quest’ultimo e l’intersezionismo, erano ben lungi dall’individuare camere stagne tra loro non comunicanti, la stessa situazione si ripresenta tra intersezionismo e sensazionismo. Ammettere che questo testo sia collocabile nei dintorni del 13 marzo 1914 non rappresenta un’incongruenza col fatto che molti scritti sull’intersezionismo – testi dal tenore estetico molto più densi di quello appena citato – siano posteriori, ma è indice di qualcosa di ancor più profondo. Mentre Pessoa sviluppa le sue riflessioni sull’intersezionismo, sulla liceità di dotare il suo movimento di una rivista o di un’antologia, egli avverte un nome nuovo, che decide per il momento di accantonare – un po’ il corrispettivo in sede estetica di quanto sia avvenuto in quella poetologica con Reis: entrambi sono, in un certo senso, nati prima del dovuto. Egli deve aver avvertito la bontà del nome, il suo riuscire a esprimere, come si è tentato di dimostrare finora, una vertente presente nella sua produzione teorica e artistica sin dal 1912: il primato della sensazione. Ciò spiega perché il nome sia apparso per spiegare un fenomeno rispetto a esso anteriore, seppur latentemente. Con ciò non si vuole suggerire la tesi controintuitiva che del sensazionismo sia nato prima il nome del contenuto, o meglio: questo stesso contenuto, come afferma perentoriamente il testo con cui si è deciso di iniziare l’analisi del sensazionismo, è sempre esistito, l’apparizione del nome slegata da una qualunque consapevolezza della sua portata di per sé non prova alcunché. Da questa riflessione occorre dunque trarre la conseguenza già suggerita: non è questo il luogo dal quale possa emergere l’indicazione della nascita del sensazionismo. In un testo presumibilmente di Crosse,⁶⁴⁵ l’[88-30], è possibile leggere quanto segue:

643 Si noti però che il tema dell’interpretazione, oltre a rimandare a testi intersezionisti, sia presente anche in elaborazioni inequivocabilmente sensazioniste. Cfr. *Infra*, 244-245.

644 Cfr. *supra*, 144.

645 È Pizarro a suggerire questa attribuzione. Pare un’ipotesi più che plausibile, essendo un testo scritto non da Pessoa – ci si riferisce a lui con la terza persona – ed essendo l’eteronimo deputato alla divulgazione della letteratura portoghese nel mondo anglofono. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 160.

It is not my purpose to study the origin of this very recent movement, or determine its relations with French Symbolism, with (further back) romanticism, and even, to some extent (more in some works than in others, but not distinctly characteristic of the movement in itself) with futurism and cubism.

The sensationists date back only to 1914, as far as published works are concerned, and to 1909, as I am informed, in point of real beginning of the movement, though it was in 1912 that its leader came to know the other authors who were to take part in the movement. It was brought to a head in the quarterly "Orpheu", two number of which have been published, and the third and fourth numbers being said to be soon issued together, owing to the delay of the third number.⁶⁴⁶

Il riferimento al 1914 di questo testo, se si è inteso correttamente il depistaggio messo in atto da Pessoa, deve essere visto alla luce del gioco di mutazioni di date che egli aveva imbastito nel primo numero di *Orpheu*. In senso stretto, difatti, l'unico testo poeticamente rilevante collegabile al sensazionismo apparso quell'anno è *Pauis*. Si ricordi però che *Opiário*, di Campos, sebbene pubblicata nel primo numero della rivista, viene datata fittiziamente marzo 1914, a testimonianza dell'esistenza di una fase poetica di Campos anteriore alla rivoluzione che la conoscenza di Caieiro avrebbe impresso alla sua vita e alla sua estetica. Cosa invece esattamente Pessoa intenda retrodatando fino al 1909 la nascita della corrente non è del tutto chiaro: se si pensa alla poesia giovanile di Pessoa, non si comprende in quale misura siano in essa contenuti i prodromi del sensazionismo. Si consideri il seguente componimento, *Ritmo Interior*, il quale – si ritiene – potrebbe costituire un buon esempio di quanto Crosse, o chi per lui, ha in mente:

Eu quero sentir-te, Maria, dormir
Tão perto ao meu lado
E tanto, tão fundo, tão bem o sentir
Que possa enganado
Julgar-me vivendo num pálido além
Contigo somente
E numa só alma que as nossas contêm
Amando-te insciente,
Sentindo-te como sentindo-me a mim,
Em mim embebida;
Sem forma ou lugar, com o tempo sem fim
Medindo essa vida.⁶⁴⁷

Solo a costo di forzature probabilmente indebite si potrebbe vedere in un componimento del genere qualcosa che accenni, confusamente o inconsapevolmente quanto si vuole, al sensazionismo:

646 Pessoa, *Sensacionismo*, 160.

647 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 51.

leggere in questa poesia, per esempio, il tema dell'appropriazione della sensazione altrui, attraverso la mediazione della coscienza del soggetto, sembrerebbe eccessivo. Una simile operazione inoltre snaturerebbe in una maniera – si ritiene – irrimediabile il senso di versi il cui valore artistico non è comunque paragonabile a quello delle opere del decennio successivo. A quanto è dato sapere mancano degli studi che riescano a spiegare il senso di un'affermazione di Crosse della quale, in questa sede, non si riesce a trovare una giustificazione soddisfacente. Si spera che studi futuri possano risolvere un problema che però si è ritenuto opportuno segnalare. A ciò si deve affiancare un ulteriore motivo di complicazione: questa genealogia proposta da Crosse, anche prescindendo dalla necessità di contestualizzare il riferimento al 1909, non è l'unica tentata da Pessoa. Si ha come l'impressione che la data di nascita del sensazionismo muti conformemente all'autore che la propone e al pubblico al quale è rivolta: un testo, l'[88-29], questa volta in francese, descrive la genesi della corrente in una maniera che non combacia con quella appena presentata. Così recitano le parti più rilevanti del testo:

Le mouvement sensationniste portugais a apparu avec la revue trimestrielle "Orpheu" en Mars 1915. Il existait déjà, mais de très peu de temps. Son origine date des premiers moins de 1913, et ses premières manifestations ont été un comte de Mario de Sa-Carneiro et □ de F[ernando] P[essoa] publiés dans *A Águia* de Juillet 1913 [...]. C'est là [in *A Renascença*] qu'a paru le célèbre poème *Paues* (Étamp) de F[ernando] P[essoa], qui a donné à l'école son nom populaire de *paúlismo* (ce qui est un pseudo-substantif formé du substantif Paul, étamp). Cet écrit, et un autre, *Au-Delá*, de Mário de Sá-Carneiro ont mis en grand relief tout l'apparent excessif de l'école [...].

Paues

Si vous y regardez de près, vous verrez que ceci est très neuf. Ce n'est pas le symbolisme, aucun genre de symbolisme. Le fond idéatif en est autre.⁶⁴⁸

Per Pizarro il testo è la bozza di una lettera scritta nel 1915, a differenza del suggerimento della Costa, la quale preferisce porlo nel 1916. Entrambe le date sono congetturali, ma sembra più ragionevole la prima ipotesi, nella misura in cui il 1915 ha conosciuto i tentativi quantitativamente e qualitativamente più decisi di diffusione di *Orpheu* all'estero. Anche alcune delle espressioni presenti nel testo, non riportate perché non rilevanti ai fini dell'analisi, ricompaiono in diversi testi prodotti in quell'anno. L'autore di questa lettera, anche in questo caso non Pessoa, compie l'operazione di proporre la novità del sensazionismo facendo risalire la corrente a quanto di più vicino al simbolismo francese abbia prodotto Pessoa, vale a dire *Paues*, negando allo stesso tempo la parentela. È stavolta il 1913, non il 1914 né il 1909 l'anno di nascita della corrente, approfittando della continuità tra gli ismi pessoani. Forse è questo testo che Martins aveva in mente nel suggerire

648 Pessoa, *Sensacionismo*, 378.

– senza offrire però giustificazioni a sostegno della sua tesi – il 1913 come anno di nascita non solo del paulismo, ma anche dell'intersezionismo e, soprattutto, del sensazionismo.⁶⁴⁹ Entrambe le testimonianze soffrono di un doppio processo di falsificazione, tale da renderle tanto inattendibili quanto interessanti: da un lato, cercano di proporre una tesi funzionale all'obiettivo preposto, vale a dire la diffusione del sensazionismo e di *Orpheu*; dall'altro, si tratta di due testi scritti retrospettivamente, quando la corrente è già nata. In ogni caso in cui riflette sulla sua produzione precedente – basti pensare al caso dell'8 marzo 1914 – Pessoa piega la verità storica per rendere la narrazione il più possibile aderente alla mitologia che di volta in volta cerca di costruire. L'unico modo per ovviare questo problema, mancando una datazione in tutti i testi che Pessoa ha dedicato al sensazionismo, è quella di affidarsi ai carteggi con Côrtes-Rodrigues e Sá-Carneiro.

Si cominci dal primo: due sono i riferimenti più importanti, datati rispettivamente 2 settembre e 4 ottobre 1914, entrambi significativi per il fatto che non nominino il sensazionismo. Nel primo testo Pessoa nel mettere al corrente l'amico del silenzio dei suoi eteronimi, definisce Campos futurista;⁶⁵⁰ un mese dopo non ha novità particolari delle quali informarlo, avendo scritto appena cose di poca importanza e frammenti sconnessi del *Livro do Desassossego*. Dopo questa constatazione dell'aridità della vena poetica aggiunge: «Verdade seja que descobri um novo género de paulismo. Mas preciso completar o feito. Então lho mandarei. Para a mala seguinte, provavelmente».⁶⁵¹ Non si dimentichi il contesto di quei mesi: Pessoa era nel pieno dei lavori per *Europa* ed era ancora, perlomeno nominalmente, collaboratore di *A Águia*. È possibile individuare in questo nuovo tipo di paulismo la presa di consapevolezza pessoana dell'apparizione di un ismo diverso? Una tesi del genere sarebbe coerente con un aspetto che si vedrà a breve: in molte caratterizzazioni del simbolismo, tanto ortonime quanto di Campos, viene posta una particolare enfasi sul radicamento della corrente nel decadentismo e quindi, indirettamente, nel paulismo. Nel carteggio pessoano, in ogni caso, la parola 'sensazionismo', di per sé, non appare in alcun luogo fino a una lettera – secondo Manuela Parreira da Silva mai inviata –⁶⁵² di Campos al *Diário de Notícias* del 4 giugno 1915, sulla quale si avrà modo di tornare.

Le lettere di Sá-Carneiro non aiutano a dirimere la questione in maniera definitiva, sebbene forniscano alcuni elementi per approfondire il tema. Nel suo carteggio la parola 'sensazionismo' non compare se non diverso tempo dopo la pubblicazione di *Orpheu*; il paulismo e l'intersezionismo avrebbero ancora a lungo accompagnato l'estetica di Sá-Carneiro, perlomeno nei limiti dello scambio epistolare, anche ben oltre l'uscita del secondo numero della rivista diretta dai

649 Cfr. Martins, *Introdução*, 41.

650 Cfr. Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 2 settembre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 120.

651 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 4 ottobre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 124.

652 Cfr. Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 433.

due amici. Le considerazioni più interessanti vanno perciò cercate nel periodo compreso tra la nascita di Caeiro e il suo arrivo a Lisbona. Anch'egli riconobbe nell'*Ode Triunfal* di Campos la più perfetta forma di futurismo;⁶⁵³ del resto, non si vede attraverso quali altre categorie egli avrebbe potuto inquadrare l'opera. È il 20 giugno 1914. Appena una settimana dopo, commentando la trama che Pessoa sta tessendo tra i tre eteronimi maggiori, esprime una riserva già rievocata precedentemente: «É verdade: embora ache justo, confesso-lhe que tenho pena que o Caeiro não entre para o paulismo».⁶⁵⁴ Dal carteggio non è possibile capire se la proposta di inserire il maestro degli eteronimi nell'alveo del paulismo sia nata da Sá-Carneiro, suggerimento al quale Pessoa avrebbe risposto negativamente portando così alla constatazione appena riportata, o se, come si ritiene più probabile, Pessoa abbia direttamente presentato la figura del pastore di greggi come qualcosa di diverso dal paulismo, adducendo motivazioni delle quali Sá-Carneiro, pur riconoscendone la giustezza, si sarebbe rammaricato. Le assenze non solo delle lettere di Pessoa, ma anche di uno scambio epistolare tra novembre 1913 e maggio 1914, non aiutano a risolvere la questione. Si ricordi che, in una già citata bozza di una lettera a Sá-Carneiro, Pessoa parla di caeirismo.⁶⁵⁵ Questo proto-ismo è significativo proprio perché la sua presenza nell'estate del 1914 consente di collocare un *terminus ante quem* il sensazionismo non può esistere autonomamente. Pessoa è cioè cosciente della novità che la poesia di Caeiro apporta; sa anche che, superando le resistenze di Sá-Carneiro, esso rappresenta qualcosa di diverso dal paulismo: avrà però bisogno di più tempo per arrivare a un qualcosa che da un lato superi la dicotomia tra i due ismi, instaurando al suo posto una logica progressiva, dall'altro – ma i due processi sono separabili solo a un livello puramente teorico – allargando quello che chiamerà sensazionismo oltre i confini della poesia caeiriana.

La rievocazione di alcuni momenti salienti degli scambi epistolari con i suoi amici più cari, in fondo, non aiuta a risolvere la questione in maniera definitiva: troppi sono gli elementi in gioco, in parte sovrapponibili. Dopotutto occorre dare a Pessoa più ragione di quanto non si sarebbe disposti ad ammettere nel riconoscere nel sensazionismo una sorta di fiume carsico del quale si individua la sorgente nell'esordio critico del poeta, si può seguire il percorso sotterraneo ma non si riesce a individuare con esattezza il punto di riemersione. A ciò va aggiunto che le teorizzazioni intersezioniste e sensazioniste non sono del tutto separabili, nella misura in cui in fondo si tratta di una stessa estetica che evolve e ingloba le tappe precedenti anziché superarle o confutarle. Se quindi, in sintesi, riconoscere elementi sensazionisti nei testi intersezionisti del 1914 da un lato aiuta a meglio comprendere la teleologia dell'estetica pessoana ma dall'altro impedisce di capire dove il

653 Cfr. Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 20 giugno 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 108.

654 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 27 giugno 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 115.

655 Cfr. *Supra*, 137.

primo si liberi dalle pastoie del secondo, allora l'individuazione di una data di nascita del sensazionismo sembra un'impresa destinata a fallire. Si potrebbe quasi aggiungere: è l'idea stessa di un giorno spartiacque a essere sbagliata, come se fosse possibile individuare un Pessoa pre e post sensazionista. È evidente che esistono componimenti e scritti teorici chiaramente non sensazionisti e altri che con la medesima chiarezza lo sono, ma da questa considerazione triviale è più difficile di quanto possa sembrare inferire alcunché. Il sensazionismo si lega a percorsi e temi dai quali non può essere separato se non a costo di perdere il senso della visione d'insieme, tra i quali: il paulismo, l'intersezionismo, l'amicizia con Sá-Carneiro, l'avvicendamento dei differenti progetti editoriali, l'abbandono di *A Águia*, il complicarsi della riflessione politica e, ultimo ma non meno importante, la nascita e la caratterizzazione degli eteronimi. Sono percorsi i quali conoscono traiettorie diverse, alcune delle quali con un maggior margine di certezza databili, altre solo in misura convenzionale: proprio perché molti di questi progetti e eventi si sovrappongono tematicamente e temporalmente al sensazionismo, isolare la corrente da essi rischia di rivelarsi poco più che un esercizio accademico, senza che ciò garantisca una maggiore intelligibilità all'oggetto dell'analisi. Si prenda a titolo d'esempio il testo [14⁴-33 e 34], scritto dopo l'11 aprile 1915,⁶⁵⁶ dal quale si estraggono due brani di particolare rilievo:

Todo o phenomeno literario – corrente, grupo ou individualidade – é susceptivel de ser considerado, e para ser bem comprehendido tem de ser considerado, sob 3 aspectos diferentes. Esses aspectos são o psychologico, o sociologico, e o esthetico. Um phenomeno literario é producto de determinado psychismo, ou determinadas psyches – de ahi a /critica/ psychologica. É producto de determinada sociedade – de ahi a /critica/ sociologica. E é producto literario, emfim – de ahi a critica esthetica ou literaria, a critica vulgarmente dita.⁶⁵⁷

L'esordio del testo di Pessoa é praticamente identico a quello di *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, come ha notato anche Rita Patrício:⁶⁵⁸ lo si riporta nuovamente per far vedere la prossimità tra i due brani.

Qualquer fenómeno literário — corrente, ou grupo, ou individualidade — é susceptível de ser considerado sob três aspectos, e sob três aspectos tem de ser considerado para ser completamente comprehendido. Esses três pontos de vista são o psicológico, o literário e o sociológico. Isto é, qualquer fenómeno da literatura tem de ser estudado — 1.º, em si, directamente como produto de alma ou de almas; 2.º, nas suas relações e filiação exclusivamente literárias, como

656 È Pizarro a notare in un riferimento a «dois psychiatras da nossa praça» una critica di Pessoa a un articolo polemico contro *Orpheu* pubblicato in quella data. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 42.

657 Pessoa, *Sensacionismo*, 41.

658 Rita Patrício, “Nós os de Orpheu: da distinção”, in *Estranhar Pessoa*, 2 (2015): 71-85, 80. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019]

produto literário; 3.º, na sua significação como produto social, como facto que se dá adentro de, e por, uma sociedade, explicado por ela e explicando-a, tido, pois, como indicador sociológico.⁶⁵⁹

Non vi potrebbe essere esempio più chiaro dell'importanza degli articoli del 1912 nella produzione teorica pessoana, sebbene lo sviluppo dei due testi abbia condotto verso risultati diversi: la *vis* polemica del brano del 1915 è notevolmente più accentuata e, in un certo senso, personale, trattandosi in ogni caso della difesa della propria e non dell'altrui corrente. Si analizzerà oltre la continuità tra i due momenti: è un altro il brano che si vuole segnalare per tematizzare ulteriormente il problema della datazione del sensazionismo, tratto dal testo [14⁴-33 e 34^r], il quale recita quanto segue.

Assim, no caso esthetico, iremos versar o problema geral apresentado pelo aparecimento do interseccionismo, que é o problema das novidades literarias, de todos os tempos e em todas as nações; o problema da expressão complexa, que empregam os novos poetas e prosadores; o problema, finalmente, □. E, ao discutir, esse problemas, reportar-nos-hemos ás críticas que lá fora se têm feito n'este ponto, áquellas, sobretudo, que chovem sobre os symbolistas; mas não esqueceremos nunca as diferenças entre os symbolistas e a nossa corrente. Escolheremos o argumento contra nós no seu grado superior e □; implicitamente procuraremos fixar resposta aos pallidos echos de agitação europêa que a nossa corrente conseguiu balbuciar.⁶⁶⁰

Quanto più questo testo si discosta dall'11 aprile, quanto più si avvicina alla comparsa del secondo numero di *Orpheu*, tanto più i problemi per la datazione del sensazionismo minacciano di ingigantirsi. È lecito chiedersi per quale motivo Pessoa parli ancora di intersezionismo, e se occorra di conseguenza vedere in *Orpheu 1* l'ultima espressione del secondo ismo e in *Orpheu 2* la nascita del sensazionismo.⁶⁶¹ Alcuni testi sembrerebbero avvalorare questa tesi: si legga la caratterizzazione di *Orpheu* proposta nel testo [14⁴-3].

Partindo em parte do symbolismo, em parte do saudosismo portuguez, um pouco tambem, sem duvida, do cubismo e do futurismo, esta corrente consegue, porém, realizar uma novidade, e atravez das varias modalidades apresentadas pelos seus diversos poetas e prosadores, pouca relação parece ter com as correntes de que parte.

[...] Parecendo-se em certos pontos com o symbolismo, em um ou outro com o "saudosismo" portuguez (onde já há um esboço de acção literaria *absoluta*), e até, em alguns com o cubismo e o futurismo, a nova corrente portuguesa é comtudo qualquer cousa diferente de todas estas e mais nova e complexa de que qualquér d'ellas.⁶⁶²

659 Pessoa, *Crítica*, 36.

660 Pessoa, *Sensacionismo*, 42.

661 Il problema della relazione tra intersezionismo, sensazionismo e *Orpheu* verrà ripreso in seguito. Cfr. *Infra*, 305-323.

662 Pessoa, *Sensacionismo*, 43-44.

I due capoversi sono troppo simili per poter esser parte di un identico articolo: probabilmente nello stesso foglio Pessoa stava cercando la forma migliore per redarre l'ennesimo testo anonimo funzionale alla glorificazione della nuova corrente. Entrambi sembrano più intersezionisti che sensazionisti: se li si riportasse fuori dal loro contesto, sarebbe praticamente impossibile capire se siano stati scritti nel 1914 o nel 1915, tanto sono somiglianti ad alcuni brani appartenenti all'ismo precedente. Del resto *O marinheiro*, pubblicato appunto sul primo numero di *Orpheu*, è stato da Pessoa definito in tutte o quasi le liste del 1914 un testo intersezionista. L'argomento però è di per sé debole: questa circostanza si spiega con maggiore facilità ribadendo la continuità tra i due ismi che non datando la consapevolezza pessoana dell'autonomia del sensazionismo oltre aprile 1915, tenendo in ogni caso a mente l'apparizione del secondo numero di *Orpheu* come limite temporale massimo.

Il nodo fondamentale che occorre allentare per poter risolvere la questione, si ritiene, è stretto attorno ai nomi di Campos e Caeiro. Capire quando Pessoa abbia maturato la consapevolezza del sensazionismo non significa altro che capire quando abbia deciso che i suoi eteronimi ne fossero i principali esponenti. Poco importa da questo punto di vista l'ineliminabile contraddittorietà delle formulazioni circa le gerarchie tra i diversi sensazionismi: sarebbe vano pretendere da Pessoa una coerenza assoluta nelle sue formulazioni, le quali in ogni caso sono contenute nella stragrande maggioranza dei casi in appunti e testi frammentari. Occorre, prescindendo da tutto ciò, postulare un giorno, sia pur fittizio, a partire dal quale egli ha compreso che i suoi eteronimi potessero costituire una poesia altra, in una certa misura eccedente le categorie con le quali aveva lavorato fino a quel momento. Non è possibile, si ritiene, arrestarsi all'evidenza testuale: affidandosi esclusivamente alle date che Pessoa ha avuto la premura di indicare si arriverebbe al paradosso di un sensazionismo che nasce o il 13 marzo 1914, quando non vi è che il nome della corrente, e quindi troppo presto, o nel giugno 1915, cioè col secondo numero di *Orpheu* – troppo tardi. Per quanto riguarda Caeiro, Pessoa avrebbe nutrito più di una perplessità circa la sua vocazione poetica – si ricordi l'idea di attribuirgli la paternità di *Chuva Obliqua* – e, soprattutto, la possibilità stessa di una sua eventuale apparizione, il che probabilmente rende troppo congetturale una datazione del sensazionismo a partire dalla sua figura. Nonostante ciò, si ritiene una simile evenienza in linea di principio possibile: deve essere pensato come esistente un momento tra il 1914 e il 1915 in cui il pastore di greggi deve essere diventato centrale per l'estetica sensazionista anche in assenza di un testo che comprovi questo evento. È invece Campos a poter offrire la chiave di volta dell'intero discorso, anche soltanto per un elemento al limite del triviale: nella misura in cui fu il primo e unico eteronimo ad apparire su *Orpheu*, è plausibile che Pessoa fosse più sicuro sia dei limiti entro cui la

poetica dell'eteronimo potesse esprimersi. Egli cioè poteva garantire una maggiore rappresentatività per il movimento sensazionista *tout court*, anche più dello stesso Caeiro, il quale non appare né nei numeri pubblicati, né in alcuna lista del terzo e quarto fascicolo della rivista.

Per procedere a una datazione del sensazionismo basandosi sulla poesia di Campos, occorre in primo luogo sgomberare il terreno da un equivoco: la sua poesia non è mai stata pensata come futurista, *Ode Triunfal* inclusa. Valga quanto ha già sostenuto Teresa Rita Lopes, vale a dire che, in primo luogo, il sensazionismo non è – come per primo disse Lind⁶⁶³ e, in tempi più recenti, Carlos D'Alge –⁶⁶⁴ l'equivalente portoghese del futurismo; in secondo luogo, ed è questo il punto più importante dell'argomento della studiosa, non si può parlare né di un Pessoa futurista né tantomeno di un Campos futurista. Caeiro, di per sé, è sufficiente a spiegare l'evoluzione della poesia di Campos, anche al netto delle deformazioni che la personalità dell'ingegnere impone all'insegnamento del maestro.⁶⁶⁵ Si può completare il ragionamento condividendo il parere di Pizarro, il quale opportunamente ricorda che i toni futuristi di Campos non sarebbero stati in alcun modo possibili se prima di Marinetti non fosse esistito l'altro polo della poetica dell'eteronimo, vale a dire Whitman.⁶⁶⁶ Più oltre nell'analisi si mostrerà come i luoghi in cui più Campos viene accostato al futurismo siano in realtà parte di una strategia più ampia della messa in scena del *drama em gente*: per ora è sufficiente ribadire la distanza tra le due tematiche, per capire in che modo Pessoa abbia interpretato la novità rappresentata dalle odi di Campos. Uno è il testo che si vuole proporre come imprescindibile per una datazione e comprensione del sensazionismo, scritto né dall'ortonimo né dall'ingegnere navale, bensì da Sá-Carneiro: si tratta di una lettera del 13 luglio 1914. Così da Parigi si rivolge all'amico:

O que me diz sobre o seu «exílio», embora na verdade a minha vibratilidade o não possa aceitar com extrema simpatia, é quanto a mim um curiosíssimo fenómeno, mas um «admirável fenómeno» (perdoe-me a expressão estrambótica) no autor da Ode do Álvaro Campos. Meu amigo, seja como for, desdobre-se você como se desdobrar, sinta-de-fora como quiser o certo é que quem pode escrever essas páginas se não sente, *sabe* genialmente sentir aquilo de que me confessa mais e mais cada dia se exilar. Saber sentir, sentir e sentir, meu Amigo, afigura-se-me qualquer coisa de muito próximo – pondo de parte todas as complicações. E o que eu, da minha vibratilidade dar tomara em você que tão genialmente admiro e tão sinceramente como posso estimo – era apenas, talvez, que não pudesse fremir, que não *soubesse imaginar fremir* om aquilo que a minha alma oscila acima de tudo mais em leonino. De resto, meu Amigo; repare bem no complicado e misterioso fenómeno: eu, eu que pelo contrário cada vez vendo que a única coisa que me poderia

663 Georg Rudolf Lind, *Teoria poética de Fernando Pessoa*, Porto, editorial Inova, 1972, 159.

664 Carlos D'Alge, *A Experiência Futurista e a Geração de Orfeu* (Lisbona: Ministério da Educação e Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989), 148.

665 Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, 333.

666 Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 14.

fazer sair de mim, como ver em alheamentos de verdadeiro Artista é aquilo a que englobadamente chamo Europa – eu, sinto que nunca poderia ter escrito a Ode do Álvaro de Campos, porque em todo o caso não amo tudo que ele canta, suficientemente para assim o fixar... «sinto» menos do que ele, «amo» menos do que ele, «estrebucho» menos do que ele, as avenidas da ópera, os automóveis, as derbys, as cocotes, os grandes boulevards... E eu amo isso tudo portanto de tal ânsia-brasa!... Quer ver, eu encontro uma explicação fácil para o facto de justamente após o caso Álvaro de Campos você se sentir mais afastado do mundo. Oiça: Eu amo incomparavelmente mais Paris, eu vejo-a bem mais nitidamente e compreendo-a em bem maior lucidez longe dela, por Lisboa, do que aqui, nos seus boulevards onde até, confesso-lhe meu Amigo, por vezes eu lhe sou infiel e, em vislumbre, me lembro até da sua desnecessidade para a minha alma, para a minha emoção... Assim em você, o meu Amigo, é isto só: não sente já ânsia de conhecer cidades, Europa, progresso, porque tudo isso você viajou, hiperviajou, hiperconhece, hiperpossuiu ao escrever a sua admirável obra – uma das coisas suas maiores, repito, mais geniais e daquelas de que eu menos duvido, das que mais garanto! Tudo isto vem apenas aumentar – e você deve ao ouvi-lo embebedar-se de si – a sua grandeza divina, perturbadora, secular!⁶⁶⁷

Se ci si limita esclusivamente ai documenti raccolti da Pizarro in *Sensaconismo e outros ismos*, Pessoa ha dedicato al sensazionismo non meno di cinquanta testi diversi, di diversa dimensione e importanza, senza contare le lettere, i brani il cui oggetto principale è *Orpheu*, *Ultimatum* o uno o più degli ismi precedenti. Nonostante ciò, si ritiene questa lettera di Sá-Carneiro il luogo che, autenticamente, segna uno spartiacque all'interno della comprensione pessoana dell'ismo. Il primo motivo a sostegno di questa tesi è il rappresentare questa lettera uno dei momenti di massima vicinanza, emotiva e intellettuale, tra i futuri padri di *Orpheu*, come mostra non solo l'uso a tratti ossessivo del vocativo nell'estratto appena riportato: non sembra di essere in presenza di una lettera, ma di una conversazione dal vivo in cui è tangibile la crescente partecipazione di Sá-Carneiro allo sviluppo della poetica e dell'estetica dell'amico. Si consideri anche il seguente estratto, immediatamente posteriore, non direttamente collegato al problema della datazione del sensazionismo ma significativo per il suo rappresentare il più bel suggello dell'amicizia e della comprensione dell'altro di tutto il carteggio, una confessione tanto toccante quanto coraggiosa:

Meu querido Amigo, juro-lhe que não exagero, que não literatizo, que não deixo a minha pena seguir inadvertidamente: eu a cada linha mais sua que leio sinto crescer o meu orgulho: o meu orgulho por ser, em todo o caso, aquele cuja obra mais perto está da sua – perto como a terra do Sol – por o contar no número dos bem íntimos e em suma: *porque o Fernando Pessoa gosta do que eu escrevo*. Não são declarações de amor: mas tudo isto, toda esta sumptuosidade e depois a grande alma que você é, fazem-me ser tão seu amigo quanto eu posso ser dalguém: encher-me de ternuras, gostar, como ao meu pai, de encostar a minha cabeça ao seu braço – e de o ter aqui, ao pé

667 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 13 luglio 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 123-124.

de mim, como gostaria de ter o meu Pai, a minha Ama ou qualquer objecto, qualquer bicho querido da minha infância! Só lhe peço que me desculpe a maneira como me explico – mas a única como me posso exprimir em inteira sinceridade.⁶⁶⁸

Vi sarebbero stati altri momenti durante la corrispondenza di profonda affinità, ma in questa lettera l'essere Sá-Carneiro *perto como a terra do Sol* raggiunge il suo momento di perielio. L'acume del poeta si eleva qui ad affinità elettiva, consentendogli di intuire le implicazioni non solo dell'*Ode Triunfal*, ma della poesia sensazionista in generale e dell'*Ode marítima* in particolare nonché, incidentalmente – ma i due temi, come si vedrà, non possono essere distinti –, del modo in cui Pessoa intende la produzione eteronimica. Non è facile capire quanto nella descrizione che Sá-Carneiro offre all'amico vi sia di suo e quanto invece lo riassume dalla lettera di Pessoa alla quale sta rispondendo: il tema dell'esilio al quale fa riferimento all'inizio del primo brano citato stava ossessionando Pessoa (anche) durante l'estate del 1914, come dimostra pressoché qualunque componimento del periodo. Si riporta a titolo d'esempio una poesia scritta quattro giorni dopo la lettera dell'amico:

Não sei porquê, de repente
Esfriou-me o coração...
Vaga sensação doente,
Remota sensação
Deu-me no coração...

Não é tédio, nem tristeza
Nem uma dor qualquer...
Mas com que subtileza
Me fez a alma doer
E o corpo estremecer!

Que terei perdido
Numa vida de além –
Um amor, um sentido,
Um irmão, uma mãe?...
Que cousa que era um bem?

Qualquer cousa lembrada
Por qualquer cousa em mim...
Ah, como a vida é errada,
E o mistério sem fim
Que na minha alma é p'ra mim!...⁶⁶⁹

668 *Ibid.*, 124.

669 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 228.

Dalla lettera di Sá-Carneiro si può inferire che Pessoa abbia parlato all'amico della sofferenza che gli costa il fenomeno dello sdoppiamento e, di riflesso, del non riuscire a sentire autenticamente ma, per così dire, soltanto dal di fuori. Pessoa aveva quindi chiari due elementi necessari nell'estetica sensazionista, ma non sufficienti. È Sá-Carneiro a inquadrare il fenomeno nei termini più opportuni: sia pure concesso il non riuscire a sentire, ma è il saper sentire ciò che non si riesce a sentire, o perlomeno il saper tematizzare questo momento, a dare impulso all'attività poetica. Su questo piano si consuma la distanza tra il sole e la Terra: Sá-Carneiro non saprebbe amare come Campos ama, perché *sente* meno di lui. Ma è dalla Terra che arriva la fotografia più accurata dell'astro Pessoa: Campos sa sentire e sa del suo sentire, nonostante, o proprio perché, Pessoa non riesce a fare altrettanto, come se, in una curiosa inversione, fosse il sole ad avere un satellite che ne scandisce le fasi e non la Terra. E così l'ingegnere può gridare, quasi immediatamente nell'*Ode Triunfal*, tra i rumori delle macchine, delle ruote e degli ingranaggi: «Em fúria fora e dentro de mim, / Por todos os meus nervos dissecados fora, / Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!». ⁶⁷⁰

Quanto appena sostenuto non vuole essere un modo per sostenere surrettiziamente che Sá-Carneiro possa rivendicare una specie di paternità sul sensazionismo, ma che l'amico sia stato in grado di intuire la novità della poesia di Campos, in una misura che – forse – ⁶⁷¹ Pessoa non aveva compreso in fondo. Pessoa sarebbe stato indeciso perlomeno fino al 1916 circa il modo migliore di distribuire ruoli e gerarchie su tre livelli, senza però esser mai riuscito a raggiungere alcunché di definitivo: quello degli eteronimi, quello del rapporto tra gli ismi precedenti e quello della poetica *tout court*. A ciò va ad aggiungersi il problema estetico di per sé, nella misura in cui la complessità del sensazionismo non può certamente essere appiattita sulla lettera appena riportata. Si tratta di problemi che Sá-Carneiro non poteva porsi, ma la sua lettera è una testimonianza imprescindibile del modo a partire dal quale Pessoa poté indirizzare le sue riflessioni sul binario corretto. Pochi mesi dopo, a Ottobre, Sá-Carneiro sarebbe tornato a Lisbona e sarebbe strano pensare che i due amici non abbiano a lungo discusso a proposito del problema del sensazionismo.

Se si unisce a questo discorso quanto già detto circa la travagliata vicenda editoriale di *Europa* si possiedono tutti gli elementi per poter datare il secondo e decisivo momento della genesi del sensazionismo. Si torni all'*Antologia do Interseccionismo* e più precisamente alla lettera a Côrtes-Rodrigues del 4 ottobre 1914, nella quale Campos viene presentato in qualità di autore di

⁶⁷⁰ Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*, 35.

⁶⁷¹ Si ricordi sempre che l'assenza delle lettere pessoane a Sá-Carneiro impedisce una comprensione che voglia dirsi rigorosa. La ricostruzione proposta rimane, inevitabilmente, congetturale. Si tenga però presente che, se anche Pessoa avesse per primo parlato all'amico esattamente negli stessi termini e con un identico o superiore livello di consapevolezza, la datazione che si sta suggerendo non subirebbe delle modifiche apprezzabili.

Chuva Oblíqua. Si potrebbe pensare a una sorta di confusione concettuale, se non addirittura a un vero e proprio regresso rispetto alla chiarezza della lettera di Sá-Carneiro, ma in realtà questa operazione va interpretata secondo un differente schema. Il problema costituito da questo componimento, cioè, rientra nel discorso più ampio del rapporto tra intersezionismo e sensazionismo: vi è quindi una logica nel considerare Campos l'autore adatto a intestarsi la paternità del componimento. Nel passaggio dall'antologia a *Orpheu* si consuma quindi la ridefinizione del sistema di pesi e contrappesi della poetica pessoana, alla ricerca di un equilibrio più instabile di quanto si possa credere: *Chuva oblíqua* avrebbe costituito un problema non secondario. Non si spiegherebbe altrimenti perché Pessoa avesse chiesto a Côrtes-Rodrigues, per il primo numero della rivista, di mandargli «*o mais interseccionista que tiver*»⁶⁷² senza includere a sua volta il poema intersezionista per antonomasia: non si può cioè escludere che l'indecisione circa l'attribuzione dello stesso abbia influito sull'esclusione del componimento, dato che un errore nella paternità avrebbe potuto pregiudicare entrambi gli ismi, entrambi i poeti (Pessoa e Campos). Si capisce come rimandare al secondo numero la pubblicazione di *Chuva Oblíqua* con la firma dell'ortonimo, cioè temporeggiare, fosse la soluzione più pratica.

Si noti come i due problemi appena esposti – caratterizzazione del sensazionismo e riconoscimento del confine ideale posto tra esso e l'intersezionismo – siano separabili solo assumendo una certa artificialità, sebbene i due crocevia più importanti, vale a dire l'estate 1914 e il periodo tra ottobre 1914 e marzo 1915, siano temporalmente distinti. Non si dimentichi, inoltre, che un altro problema legato intimamente al sensazionismo, vale a dire il ruolo di Caeiro, non avrebbe incontrato una soluzione nemmeno nei progetti del terzo numero di *Orpheu*, vale a dire nel fascicolo concepito espressamente come organo della nuova corrente. Nella ricostruzione della genesi della corrente sarebbe vano tentare di risolvere ogni questione, nella misura in cui l'incastro di molti tasselli del puzzle era ignoto allo stesso Pessoa. È solo adesso, dopo questa lunga introduzione al problema della datazione del sensazionismo, che trova una sua spiegazione l'elemento più sorprendente legato alla corrente: le teorizzazioni più interessanti, più rilevanti e quantitativamente più numerose sono posteriori all'apparizione di *Orpheu*. La rivista, si ritiene, perlomeno per quanto riguarda il primo numero, rappresenta un qualcosa che può essere definito un compromesso: quando cioè apparve Pessoa non aveva ancora definito fino in fondo la sua estetica, né tantomeno ci sarebbe riuscito nel resto dell'anno o nel 1916. Un compromesso, però, che fu il migliore possibile: fino alla morte Pessoa non avrebbe in nessun momento raggiunto il risultato che desiderava, vale a dire un equilibrio tra momento teorico e poetico, e *Orpheu*, come del resto *Mensagem*, sarebbe rimasto sì un qualcosa di estemporaneo, fuori dalla geografia ideale nel quale

672 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 febbraio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 148.

Pessoa sognava di disporre le sue pubblicazioni, ma in ogni caso la migliore estemporaneità che il Portogallo conobbe nel primissimo Novecento.⁶⁷³

Per concludere questa lunga panoramica, si possono offrire quattro risposte differenti alla domanda sulla nascita del sensazionismo. La prima è il 1912, anno degli articoli sulla nuova poesia portoghese, punto di partenza imprescindibile dell'esperienza estetica pessoana e quindi anche del sensazionismo; la seconda recita 13 luglio 1914, data in cui Sá-Carneiro espone alcuni degli elementi che costituiranno il fondamento del sensazionismo; la terza va individuata in un momento non meglio precisato tra l'ottobre 1914 e il marzo 1915,⁶⁷⁴ vale a dire nel passaggio da *Europa* a *Orpheu*; la quarta, infine, si estende dall'apparizione del primo numero ad aprile 1916, mese nel quale appare l'unico manifesto sensazionista pubblicato da Pessoa su *Exilio*. Ogni risposta presenta sia una debolezza sia un punto di forza, essendo capace di mettere in luce un aspetto diverso della corrente, come si vedrà adesso analizzandola nei dettagli. È però la seconda quella che, come la trattazione successiva cercherà di ribadire, più riesce a incarnare il senso di svolta che si richiede a ogni battesimo, nonché l'unica in grado di cogliere le suggestioni insite nell'ironica definizione data da Campos tra il settembre e l'ottobre del 1916: «Sensationism began with the friendship between Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro. It is probably difficult to separate the part each of them had in the origin of the movement, and certainly quite useless to determine it».⁶⁷⁵

5.2. Caeiro (non-, pre-, post-, meta-) sensazionista

Se si volesse trovare l'equivalente di *Chuva Obliqua* per il caso del sensazionismo, vale a dire un poema-manifesto, probabilmente il candidato più serio sarebbe, come ha sostenuto Gil,⁶⁷⁶ *Passagem das Horas* di Campos, poema del quale si conservano due differenti versioni, entrambe frammentarie. Si riporta soltanto la prima stanza di quella che si ritiene più significativa:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma cousa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.⁶⁷⁷

673 Sul fatto che *Orpheu* abbia rappresentato un compromesso si tornerà oltre. *Cfr. Infra*, 269-385.

674 Anche queste date in realtà sono convenzionali: si potrebbero spostare entrambi i termini dell'intervallo assumendo come momenti decisivi l'abbandono di *Europa*, da porre alla fine del 1914, da un lato e la preparazione del secondo numero di *Orpheu* dall'altro.

675 Pessoa, *Sensacionismo*, 215.

676 Gil, *Devir-Eu*, 66.

677 Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*, 94.

Di per sé, questi versi basterebbero per riassumere la problematica sensazionista. Vi sono però tre problemi che non rendono questo esordio paragonabile a quello di *Chuva Oblíqua*: in primo luogo il componimento, ferma restando la sua importanza, è incompleto; in secondo luogo, esso è stato scritto il 22 maggio 1916, vale a dire almeno un anno dopo la nascita della corrente, il che impedisce che, a differenza del poema intersezionista, possa diventare la base di riflessioni teoriche. È però sul terzo problema che si vuole porre l'attenzione maggiore: nella descrizione del processo estetico fondamentale, l'intersezione, *Chuva Oblíqua* fa uso di un verbo all'indicativo («Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito»), ovverosia descrive un evento che sta effettivamente avendo luogo; Campos, invece, ricorre all'infinito. Egli cioè esprime un desiderio, una tensione, ciò a cui in ultima istanza aspira, il che può instaurare il dubbio che non sia effettivamente in grado di attingere un simile livello. Le perplessità di Pessoa sul sensazionismo, condivise anche da Campos, si riflettono indirettamente nell'unico manifesto sensazionista pubblicato, appena un mese prima di *Passagem das horas*, sul numero di aprile 1916 della rivista *Exílio*. Tale manifesto presenta un poco felice primato: tra decine di formulazioni differenti del sensazionismo, Pessoa scelse di dare alle stampe un testo nel quale, in senso stretto, non è presente nulla di significativo.⁶⁷⁸ Esso consta appena di un'introduzione che si limita a decantare l'importanza della corrente – senza nemmeno offrire una spiegazione qualunque a sostegno di essa – e a offrire l'analisi di due componimenti dal valore artistico risibile di Pedro de Menezes e Cabral do Nascimento. L'unico elemento davvero interessante è l'appellativo che Pessoa fa seguire alla sua firma, 'sensazionista'.⁶⁷⁹ È in fondo anche questa una conferma delle titubanze pessoane rispetto alla corrente, alla quale non riuscì mai, se si esclude il caso dell' *Ultimatum* di Campos, a dare un'espressione che fosse davvero soddisfacente. Si rimanga però sulla poesia di Campos. L'esordio di *Passagem das Horas* richiama molte delle teorizzazioni pessoane sul sensazionismo: tra questi, si segnala il testo [88-12], datato da João Rui de Sousa⁶⁸⁰ tra il 1915 e il 1916, per via del tipo di foglio utilizzato.⁶⁸¹

1. A sensação como realidade essencial.
2. A arte é personalização da sensação, isto é, a substracção da sensação é ser em commum com as outras.
3. 3. 1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo. O universo é uma

678 Anche Lind nota l'irrilevanza del testo. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 164.

679 Cfr, Pessoa, *Sensacionismo*, 207-210.

680 *Ibid.*, 540.

681 Si tratta di carta intestata della ditta Xavier Pinto presso la quale, tra le altre cose, Pessoa era solito ricevere la corrispondenza. In una lettera si legge infatti: «Meu endereço (lembra-se?): / Fernando Pessoa / Na casa A. Xavier Pinto e C.a / Campo das Cebolas, 43 / Lisboa». Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 febbraio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 149.

cousa imaginada; a obra de arte é um producto de imaginação. A obra de arte accrescenta ao universo a quarta dimensão de superfluo. (?????)

4. 2ª regra: abolir o dogma da objectividade. A obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real.
 5. 3ª regra: abolir o dogma da dynamicidade. A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.
 6. São estes os trez princípios do Sensacionismo considerado apenas como arte.
 7. Considerado como metaphysica, o Sensacionismo visa a não comprehender o universo. A realidade é a incomprehensibilidade das cousas. Comprehendel-as é não comprehendel-as
- A leitura d'este manifesto exige uma cultura metaphysica e dialectica que não se pode exigir senão aos absolutamente ignorantes.⁶⁸²

Questo manifesto, oltre a un gusto per i paradossi più accentuato rispetto agli altri, presenta diverse caratteristiche degne di nota. Il primo punto è una delle infinite variazioni sul tema della sensazione come unica realtà, sul quale si tornerà a più riprese. Il secondo rappresenta una definizione singolare che non appare in altri luoghi dello spolio pessoano: se lo si intende correttamente, esso non si rivela essere altro che una forma insolita per ribadire il ruolo della coscienza come operatore deputato a elaborare le sensazioni. Delle tre regole indicate da Pessoa, è la prima a essere quella decisiva, per il suo unire i punti salienti tanto dell'estetica quanto della filosofia dell'arte del poeta. È facile notare in essa una parafrasi di *Passagem das horas*, componimento col quale condivide il medesimo tono apodittico. È però qui presente un – sia pur minimo – accenno di analisi: la necessità di essere molteplice si fonda nell'intima aspirazione dell'individuo a estendersi fino ai confini dell'universo. In altre parole, l'eteronimia rappresenta in primo luogo un'esigenza di tipo estetico, per il suo consentire di cogliere il maggior numero possibile di sensazioni. Per quanto riguarda il riferimento all'universo come cosa immaginata, ciò non implica necessariamente postularne la falsità o una sua riduzione a un sogno: più semplicemente, l'universo deve essere immaginabile, vale a dire che, dal punto di vista della creazione artistica, ciò che davvero conta è che esso sia esperibile tramite i sensi. La seconda regola rafforza questo concetto: non la realtà del mondo interessa l'artista, bensì la possibilità che il soggetto possa ricrearlo, comprenderlo, a partire dalla sua sensibilità.

Se si esclude il collegamento con il darsi di una poesia eteronimica – possibilità del resto deducibile anche quando Pessoa non la postula in maniera più o meno esplicita –, questo manifesto non si distanzia così tanto dagli altri che si avranno modo di analizzare. La caratterizzazione del sensazionismo come arte, vale a dire l'analisi dai punti 1 a 6 del manifesto, è solo una delle tante variazioni pessoane sull'argomento. Già qui però si riscontra un'anomalia: è vero che il poeta parli delle implicazioni per l'opera d'arte dei presupposti del sensazionismo, però quella che egli ha

682 Pessoa, *Sensacionismo*, 180-181.

tratteggiato, sia pur per sommi capi e con l'inevitabile apoditticità che caratterizza i suoi manifesti, in senso stretto non rappresenta una filosofia dell'arte bensì un'estetica. Che Pessoa usi l'espressione «Sensacionismo considerado apenas como arte» è non un errore, bensì una precisa presa di posizione circa il rapporto tra estetica e arte: l'estetica ha senso solo se crea le basi per una concezione dell'opera d'arte. Quest'ultima a sua volta ha senso solo in quanto espressione del modo corretto di intendere le sensazioni che elabora. Le considerazioni di Pessoa vanno anche oltre: è con il dotare il sensazionismo di una connotazione metafisica – il punto 7 del manifesto – che egli compie il passo più importante. Quanto a livello estetico e artistico (ma le due espressioni sono ormai talmente vicine da essere, in questo particolare contesto, intercambiabili) è indifferente diventa in questo caso dirimente: la realtà deve essere postulata come incomprensibile, credere che gli oggetti del mondo possiedano un significato significa perderli irrimediabilmente. Anche questa tesi può essere interpretata da un punto di vista estetico: in un altro manifesto, purtroppo non datato, è possibile leggere: «Não querer compreender a vida – querer exprimi-la apenas: eis a Arte».⁶⁸³ E se ciò non fosse sufficiente, Pessoa, o chi per lui ha scritto il manifesto, conclude il testo con un ultimo, straordinario paradosso: la metafisicità e la dialettica del sensazionismo possono essere chiare soltanto a qualcuno di assolutamente ignorante. Non si ritiene di forzare il senso del testo interpretandolo come segue: quanto Pessoa sta dicendo è che l'estetica sensazionista presuppone una metafisica sensazionista, il cui cantore va individuato nell'uomo dotato della più alta cultura metafisica e della più radicale assenza di conoscenze. Caeiro.

Creio no mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
 O mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...⁶⁸⁴

683 Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 26.

684 Fernando Pessoa, *O manuscrito de O guardador de rebanhos de Alberto Caeiro*, a cura di Ivo Castro (Lisbona: Dom Quixote, 1986), 109. Si approfitta di questo luogo per una piccola, ma necessaria digressione. L'edizione di Ivo Castro – non è possibile esprimere questo punto con parole diverse da quelle che seguono – è un autentico gioiello, un piacere per gli occhi di ogni studioso di Pessoa: essa riporta, su fogli grandi e godibili, la scansione del manoscritto di Caeiro, permettendo così di poter apprezzare le variazioni, le reticenze e le correzioni di Pessoa. Per una serie di ragioni che Castro del resto spiega con dovizia, il testo che egli presenta come lettura critica del manoscritto non consiste in una decifrazione dello stesso, bensì in una sua interpretazione filologicamente rigorosa, seppur in linea di principio attaccabile. Non è questa la sede per mettere in discussione o difendere le sue scelte: vi è però una cosa che non appare, perlomeno a chi scrive, del tutto chiara, vale a dire la scelta dell'ortografia. Tentando di decifrare la calligrafia di Pessoa, pare che anche Caeiro scriva non seguendo la riforma ortografica del 1911. Se si osserva il facsimile del secondo poema de *O guardador de rebanhos* (*Ibid.*, 31), la versione corretta dovrebbe perciò essere:

Creio no mundo como n'um malmequer
 Porque o vejo. Mas não penso n'elle

Altre esemplificazioni della metafisica sottesa al sensazionismo occorrono per tutto il manoscritto de *O guardador de rebanhos*: si passa dall'affermazione perentoria secondo la quale «há metafísica bastante em não pensar em nada»⁶⁸⁵ al «saber ver sem estar a pensar»,⁶⁸⁶ concezione la quale «exige um estudo profundo, / Uma aprendizagem de desaprender».⁶⁸⁷ Il tema della comprensione che il manifesto sensazionista analizzato prevede viene declinato da Caeiro nei termini più opportuni, filosoficamente più pregnanti, nei luoghi in cui afferma il suo – si conceda l'espressione – abitare la verità attraverso un non-pensiero, una non-comprensione:

Penso nisto, não como quem pensa, mas como quem não pensa,
E olho para as flores e sorrio...
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 noss comum divindade
De nos deixarmos ir e viver pela Terra⁶⁸⁸

Annullare il significato delle cose per ribadire la mera esistenza è l'atto sensazionista più radicale: è la grande verità che Caeiro apprende attraverso i sensi, così come egli racconta nel finale del componimento XXXIX, poesia sulla quale si avrà modo di tornare. «Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: – / As cousas não têm significação: têm existência. / As cousas são o único sentido oculto das cousas».⁶⁸⁹ Caeiro riesce, come il manifesto prevede, a estendersi fino ai confini dell'universo, «porque eu sou do tamanho do que vejo / E não do tamanho da minha altura...»,⁶⁹⁰ fino ad arrivare, nella parte finale del manoscritto, all'affermazione di sé e del mondo più radicale:

Sou o Descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.

Porque pensar é não compreender...
O mundo não se fez para pensarmos n'elle
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para elle e estarmos de accôrdo...

Nelle citazioni che seguono, quando la variazione sembra significativa, si riporterà anche una proposta di lettura del facsimile.

685 *Ibid.*, 114. Così nel manoscritto: «Há metaphysica bastante em não pensar em nada». *Ibid.*, 37.

686 *Ibid.*, 139. Così nel manoscritto: «Saber vêr sem estar a pensar». *Ibid.*, 71.

687 *Ibid.*, 139.

688 *Ibid.*, 153

689 *Ibid.*, 156. Nel manoscritto sembra che Pessoa abbia però scritto: «Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam comigo». Sono inoltre presenti puntini di sospensione alla fine di alcuni versi che Castro non riproduce. *Ibid.*, 91.

690 *Ibid.*, 118.

Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio.⁶⁹¹

Non si pretende con questa breve rassegna di esaurire la profondità della metafisica di Caeiro, né queste rapide incursioni nella sua poesia riescono a rendere giustizia della bellezza dei suoi versi: tale operazione è però funzionale alla comprensione delle fondamenta pessoais della metafisica sensazionista. L'ortonimo e gli eteronimi non attingeranno in nessun momento lo stesso grado del loro maestro, colui il quale nel presentare una poesia anti-poetica⁶⁹² e una metafisica anti-metafisica indica a tutti gli altri il contesto entro il quale la loro arte può esercitarsi, il limite verso il quale, pur problematicamente, tendere. Una simile lettura rappresenta una sistematizzazione tarda del sensazionismo: Pessoa non si accorse fin da subito della centralità di Caeiro nella galassia sensazionista. Dell'eteronimo Pessoa parla esplicitamente in altri due luoghi oltre a quelli già indicati nel corso della trattazione. Uno dei testi, il documento [20-95], così recita:

Se a avaliação dos movimentos literarios se deve fazer pelo que trazem de novo, não se pode pôr em duvida de que o movimento Sensacionista portuguez é o mais importante da actualidade. É tão pequeno de adherentes quanto grande em beleza e vida. Tem só 3 poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesario Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso e jovem. Tornou-o, logicamente, neo-classico o Dr. Ricardo Reis. Modernisou-o, paroxizou-o – verdade que desviando-o e desvirtuando-o – o estranho e intenso poeta que é Alvaro de Campos. Estes quatro – estes trez nomes são todo o movimento. Mas estes trez nomes valem toda uma epocha literaria.

Cada um d'estes 3 poetas realizou uma cousa que ha muito se andava procurando por essa Europa fóra, e em vão. Caeiro creou, de uma vez por todas, a poesia da Natureza, a verdadeira poesia da Natureza. R[icardo] Reis encontrou enfim a formula neo-classica. Alvaro de Campos revelou o que todos os futuristas, paroxystas e modernistas vários andavam ha annos a querer fazer. Cada um d'estes poetas é supremo no seu genero.⁶⁹³

Due brevi considerazioni circa la geografia del testo. Si discorda da Teresa Sobral Cunha, la quale pensa sia stato scritto da Campos nonostante, come ricorda anche Pizarro, sia davvero difficile argomentare in questa direzione dato che il suo nome compare in terza persona.⁶⁹⁴ Non che sia questo il problema principale della sua tesi, per quanto ciò sia sufficiente per respingerla: Campos non si pone alcun problema ad autoincensarsi usando la prima persona quando lo ritiene

691 *Ibid.*, 164.

692 Il tema è stato dibattuto lungamente dalla critica e non è questa la sede per ripercorrere le varie tesi presentate nel corso degli anni. Ci si limita in questo caso a concordare con José Gil, per citare uno dei casi più recenti, secondo il quale La poesia di Caeiro, pur rimandando a una sorta di stadio verginale del mondo e della percezione, è ben lungi dal rifarsi a un'esperienza pre-poetica. Cfr. Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 20.

693 Pessoa, *Sensacionismo*, 145.

694 *Ibid.*, 518.

opportuno. Più semplicemente, si ritiene, il testo si sviluppa secondo uno stile tipicamente pessoano, soprattutto per quanto riguarda la caratterizzazione dello stesso ingegnere navale. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho propongono la datazione incerta del 1916.⁶⁹⁵ probabilmente il testo è anteriore, considerando che in quell'anno Pessoa parlava di un sensazionismo più esteso rispetto ai tre soli nomi di Caeiro, Reis e Campos.⁶⁹⁶ Si ritiene corretta l'indicazione di Pizarro, secondo il quale il testo è del 1914.⁶⁹⁷ L'interesse di questo testo risiede, oltre che nella menzione di Cesário Verde, nel fatto che qui Caeiro compaia come fondatore del sensazionismo. L'unico problema è che il testo, in realtà, non dice più di quanto differenti brani non sviluppino oltretutto in maniera migliore: del pastore di greggi, a partire esclusivamente da questo testo, non si comprende la natura, né perché sia il maestro degli altri. Per usare le parole di Frederico Reis, Caeiro «não é um chefe de escola, pois, visto que os seus “discipulos” o não seguem».⁶⁹⁸ È troppo generico il riferimento alla poesia della natura, come se Pessoa avesse il timore di sviluppare ulteriormente il tema. Si ricordi un elemento lungi dall'essere accessorio: è Campos l'unico a manifestarsi in quegli anni, per Caeiro e Reis occorrerà aspettare l'apparizione di *Athena* nel 1925. È un altro il testo in cui il ruolo di Caeiro come limite superiore del sensazionismo viene in maniera cruciale messo in discussione: si tratta di una riflessione non del tutto chiara, il documento [88-2], di cui però si possono esaminare le direttive principali.

Sensacionismo

Contem, na sua fôrma moderna, 3 aspectos:

- (1) o *interseccionismo*: entrepenetração de sensações.
- /(2) o *parallelismo*: A[lberto] Caeiro /
- (2) o *sensacionismo propriamente dito*: Alvaro de Campos.

Todas as sensações são boas, logo que não se tente viver-as. Quanto mais intensas e rapidas melhor (se são intensas, serão rapidas).

Os novos processos são:

- 1. O interseccionismo
- 2. O vertiginismo: □
- 3. O □

695 Pessoa, *Páginas íntimas*, 168

696 A sostegno di una datazione anteriore rispetto al 1916 vi è un testo del fratello di Ricardo Reis, Frederico, secondo Pizarro databile nei dintorni di luglio 1915, nel quale compaiono gli stessi concetti – addirittura le medesime espressioni – in una forma più ampia, che verrà analizzato in seguito.

697 Pizarro argomenta la sua tesi basandosi sulla materialità del documento: nel foglio è indicata A Águia, il che implica che il testo non possa essere posteriore a novembre del 1914. Pessoa, *Sensacionismo*, 518.

698 Pessoa, *Sensacionismo*, 57.

A sensação mais simples é a de uma attenta /visão/ do exterior, d'um objecto. Ora esta /visão/, longe de simples = sensação do objecto + sensações da n[ossa] experiencia passada atravez das quaes o vêmos. De maneira que, para dar bem o objecto que estamos vendo, é preciso - 1^o *decompor* a sensação d'elle em (a) a sensação d'elle propriamente dita, e (b) sensações evocadas por elle, atravez das quaes elle é visto; - 2^o *recompôr* esse objecto de modo que os seus dois elementos permaneçam nitidos. Assim o Interseccionismo mais simples □

Mais complexo, já, é o grau de actividade espiritual em que, *feita espontaneamente essa divisão*, a nossa attenção *ora* olha para os objectos, *ora* para as sensações que provocam. ("Paues")

O grau mais alto da actividade complexa do espirito é quando estamos ao mesmo tempo prestando attenção a um objecto exterior e a uma corrente de sensações ou pensamentos.⁶⁹⁹

Il testo prosegue con ulteriori schemi e partizioni la cui interpretazione sarebbe probabilmente troppo congetturale e che per questo si preferisce evitare del tutto: occorre ribadire ancora una volta la natura provvisoria dei frammenti pessoani che si stanno trattando in questa sede. Vi sono però alcune considerazioni che possono essere tratte da quanto appena riportato. Il fatto che, sia pur in maniera problematica, Caeiro venga avvicinato al paulismo, perlomeno a livello di corrispondenze, lascia pensare che si tratti di un testo relativamente giovane. Nella stessa logica della sensazione che sviluppa nella seconda parte della citazione è riscontrabile più di un debito con alcune teorizzazioni legate all'intersezionismo. Per queste ragioni, si ritiene, non sarebbe affatto strano collocare questo testo non nel 1916 ma in un periodo anteriore: a essere maggiormente precisi, si potrebbe proporre una vicinanza col testo di Campos già ricordato⁷⁰⁰ nel quale il paulismo e Caeiro non rappresentano che due facce di una medesima medaglia, datandolo quindi attorno al 1915.⁷⁰¹

Il testo è significativo, più che per quanto afferma, per il suo essere spia di tre tipi diversi di perplessità, come dimostrano anche gli spazi vuoti che Pessoa lascia, quasi a voler significare la volontà di una struttura – apparentemente – definita che si infrange sugli scogli delle titubanze a livello contenutistico. Si tratta di perplessità in parte sovrapposte, che ai fini dell'analisi occorre separare. In primo luogo, Pessoa qui mostra di non avere bene chiaro in mente se e in che modo la gerarchia degli eteronimi debba riflettere la logica delle sensazioni: Caeiro non è in questo brano un maestro, rappresenta appena un grado che viene superato da Campos. Pare quasi di vedere in controluce l'inversione blasfema di Sá-Carneiro, il suo valutare come «no Caeiro ainda ressumava

699 *Ibid.*, 147-148.

700 Si tratta del testo [20-85']. Cfr. *Supra*, 112.

701 Il professor Pizarro mi ha fatto notare il fatto che il testo compaia subito dopo la pagina [88-1], databile nei dintorni del 9 giugno 1915: si tratta di un elemento che occorre tenere in considerazione per periodizzare anche questo testo.

de vez em em quando Mestre Fernando Pessoa». ⁷⁰² Si tenga presente come nel testo di Campos ricordato Caeiro da un lato venga sì riconosciuto come capo del sensazionismo, ma di un sensazionismo che non ha nulla di caeiriano e molto della sua personale poesia, dall'altro non venga mai chiamato maestro. La seconda problematica è quella più propriamente estetica. A differenza di quanto avverrà in altri testi, presumibilmente posteriori, Pessoa qui rimane ancora legato a una dicotomia che non può davvero dirsi sensazionista, quella tra sensazione e oggetto. La sensazione si contrappone a un mondo esteriore, a un oggetto del quale non viene messo in discussione lo statuto ontologico: esso rimane reale di fronte a un soggetto il quale, per quanto tenti di ricostruirlo al proprio interno, non può cancellarne l'esistenza. Non solo: Pessoa scrive che, sia pur al primo stadio del sensazionismo, l'obiettivo sia precisamente quello di restituire l'oggetto che si sta vedendo. In questo limite estetico si può cogliere il valore del testo: sono evidenti in questo modo errato – dal punto di vista di un sensazionismo rigoroso – di impostare il discorso estetico allo stesso tempo i retaggi intersezionisti e la volontà di trascenderli. Si passa così al terzo problema del testo: l'ordine degli ismi. Se nella maggioranza dei testi del 1914 appare chiara la tendenza a considerare il paulismo un intersezionismo imperfetto, in questo strano tentativo di gerarchizzazione si assiste all'ordine intersezionismo-paulismo-sensazionismo. Solo l'interferenza dell'oggettualità dà conto di un simile fenomeno, altrimenti inspiegabile. Se il sensazionismo viene inteso come un modo di porsi di fronte alla dicotomia tra oggetto e sensazione, ne deriva un'idea di intersezionismo come un che di artato, che deve operare macchinalmente una divisione che per il paulismo è spontanea e per il sensazionismo di Campos tale da rendere i due poli vivibili simultaneamente.

Il problema della centralità di Caeiro va dunque a sovrapporsi a quello della dicotomia di oggetto e sensazione. È quando l'oggetto inizia a perdere la sua rigidità che l'argonauta delle sensazioni vere può assumere il suo ruolo di maestro. Da un certo punto di vista, una simile tesi può sembrare paradossale, nella misura in cui Caeiro è colui il quale, senza alcun dubbio, ha una visione più nitida degli oggetti attorno a sé, l'unico che non solo può affermare che «tudo que vejo está nítido como um girassol», ⁷⁰³ ma anche dare una definizione piena e soddisfacente dell'oggetto. Sono diversi i poemi in cui Caeiro mostra – o, per meglio dire, insegna – cosa gli oggetti siano, molti dei quali, per la loro centralità, anche topografica, meriterebbero di essere riportati per intero. ⁷⁰⁴ Tra i tanti che potrebbero essere citati, si sceglie però il XXXIX:

702 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 27 giugno 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas Pessoa*, 115.

703 Pessoa, *O guardador de rebanhos*, 109. Questo verso conosce, come molti altri, un'elaborazione travagliata. Tra le versioni che è possibile leggere nel manoscritto, si distinguono almeno «O meu olhar é nítido como um girasol» e, se si intende correttamente, «Onde eu olho, tudo está nítido como um girasol». *Ibid.*, 31. Si tratta di variazioni importantissime: si pensi a come cambi il verso se il verbo è *ser* o *estar*, o se il soggetto sia il guardare o lo sguardo, o se invece, come nella terza variazione proposta, è il mondo a essere nitido.

704 Se ci si volesse limitare ai poemi essenziali che trattano del problema, per così dire, della cosalità in Caeiro all'intero de *O guardador de rebanhos*, sarebbe impossibile non affrontare la lettura dei poemi XXIV e XXV, posti

O mistério das cousas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
Que sabe o rio e que sabe a árvore?
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
Sempre que olho para as cousas e penso no que os homens pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum.
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: –
As cousas não têm significação: têm existência.
As cousas são o único sentido oculto das cousas.⁷⁰⁵

Altri poemi esprimono il problema della relazione tra sensazione e cosa in maniera altrettanto efficace: il XXXIX però compare, oltre che in questa sede, in una delle innumerevoli liste di Pessoa, il documento [67/27, *ms.*]. Zenith e Cabral Martins lo riportano in appendice al volume dedicato a Caeiro e così recita.

O Guardador de Rebanhos

1. A Salada
2. O luar através dos altos ramos
3. Estética
4. O Guardador de Rebanhos
5. Quando o luar bate na relva
6. Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois
7. Quem me dera que eu fosse o pó da estrada⁷⁰⁶

non a caso esattamente al centro della raccolta.

705 Pessoa, *O guardador de rebanhos*, 156. Nella versione manoscritta non esistono praticamente alterazioni, fatta eccezione per una nel settimo verso che però non si riesce a decifrare. Zenith e Cabral Martins fanno in effetti riferimento a una variante presente in un frammento (68A-7) che recita «rio alto como um regato abre o som numa pedra». Alberto Caeiro, *Poesia*, a cura di Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (Lisbona: Assírio e Alvim, 2004), 213. Quanto presente nel manoscritto, però, è probabilmente una versione ancora diversa. Non si tratta in ogni caso di una questione dirimente.

706 Caeiro, *Poesia*, 203.

Tutti i poemi presenti nella lista sono facilmente identificabili: alcuni titoli sono il primo verso di componimenti che sarebbero effettivamente entrati a far parte de *O Guardador de Rebanhos*. Non essendo quella della Assírio & Alvim un'edizione critica, non vi sono ulteriori indicazioni sulla natura della lista, la quale comunque non può essere stata scritta che nei primissimi mesi del 1914. Il punto critico della lista è il terzo: *Estética*, informano i due curatori, altro non sarebbe che una parte del poema XXXIX, più precisamente le ultime due strofe. Si tratta di un'indicazione cruciale: Pessoa si rese conto prim'ancora che *O Guardador de Rebanhos* acquisisse una sua fisionomia dell'importanza di un componimento programmatico, che desse conto della novità estetica che Caeiro traeva con sé. L'ultima strofa, in effetti, riassume la posizione di Caeiro rispetto al sensazionismo. Egli non si cura di indagare le proprie sensazioni, non si chiede se siano l'unica cosa reale, non centra i suoi componimenti sul ruolo che esse rivestono: lascia che esse restituiscano un mondo assolutamente oggettivo, vivo. L'oggettivismo assoluto caeiriano viene così raggiunto attraverso un'identificazione totale delle sensazioni con l'oggetto da cui esse scaturiscono, la quale però deve scontare il prezzo della soppressione delle vestigia del soggetto.⁷⁰⁷ Ciò conduce, come ha scritto Feijó, a una sorta di sensazionismo astratto, descrivibile come un'ascesi radiale dei sensi.⁷⁰⁸ Da un certo punto di vista, si potrebbe affermare che Caeiro si ponga allo stesso tempo prima e dopo la problematica sensazionista. Prima, perché non conosce la tematizzazione di Pessoa e Campos – né d'altro canto esiste nella sua poesia un lessico che possa restituirla; dopo, perché è quello stesso mondo in cui Caeiro è immerso che i suoi discepoli, attraverso il cammino sensazionista, cercano vanamente di raggiungere.⁷⁰⁹ Cleonice Berardinelli ha probabilmente istituito la similitudine più efficace: come Campos disse del suo maestro che non era pagano, bensì era il paganesimo, così è possibile affermare che egli non era sensazionista, bensì era il sensazionismo.⁷¹⁰ Per quanto possa sembrare paradossale, è proprio il suo collocarsi in una dimensione radicalmente altra, nella quale non hanno senso il domandare e l'analisi – nella quale

707 Salvatore D'Onofre e Maria Amélia A. Árabe, "O sensacionalismo na visão poética de Álvaro de Campos", in *Revista de Letras*, 20 (1980), 61.

708 Feijó, *Admiração pastoril*, 28.

709 La lettura appena proposta implica il distanziarsi da una tesi sostenuta da Cabral Martins in un saggio che chiude l'edizione Assírio & Alvim delle poesie di Caeiro. Egli cita l'estratto di *O Sentimento da Natureza*, un testo inedito caeiriano – non conoscendo la fonte, lo si riporta secondo la trascrizione dello studioso – il quale recita: «as sensações são, de sua natureza, nítidas, visto que são sensações». L'interpretazione di Martins della frase è che Caeiro voglia intendere che le cose sono sensazioni, data la transitività perfetta con cui sono intese. Fernando Cabral Martins, "A noção das coisas", in Alberto Caeiro, *Poesia*, a cura di Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (Lisbona: Assírio e Alvim, 2004), 289. Non si ritiene quest'uso della proprietà transitiva valido: non vi è una necessità logica tale per cui dall'idea che esistano delle cose e che queste vengano restituite attraverso le sensazioni si possa passare all'identificazione tra sensazione e cosa. La tesi che si sta difendendo sostiene qualcosa di differente, nel caso del sensazionismo caeiriano: sarà opera dei discepoli annullare l'idea di cosa, porre la sensazione al centro della propria estetica.

710 Cleonice Berardinelli. Introduzione a *Obras em prosa*, di Fernando Pessoa (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986), 22.

non vi è alcun pro nello scomporre le sensazioni per ricostruire un mondo nella misura in cui si ha già la visione più nitida possibile – che lo eleva a maestro. Un maestro però che non ha nulla da insegnare, perché non parla il linguaggio degli uomini, sebbene si trovi costretto a utilizzarlo.⁷¹¹ «É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens»,⁷¹² sostiene Caeiro a proposito della natura, perché «as cousas não têm nome nem personalidade».⁷¹³ Sa di dover far uso di un linguaggio falso, «Porque há homens que não percebem a sua linguagem, / Por ela não ser linguagem nenhuma...».⁷¹⁴ L'ideale – che la sua poesia non raggiunge in alcun momento proprio in quanto poesia – è ben sintetizzato dalla strofa «Procuro dizer o que sinto / Sem pensar em que o sinto. / Procuro encostar as palavras à ideia / E não precisar dum corredor / Do pensamento para as palavras».⁷¹⁵ Questa poesia dell'indicibile, questo corridoio che non può essere attraversato da alcun poeta che non sia Caeiro, e anche nel suo caso solo nella misura in cui lo indica e postula poeticamente un che di non tematizzabile che rimane, per così dire, sullo sfondo, non può evidentemente essere insegnata, né a maggior ragione imitata. Si consideri il caso paradigmatico, l'ode che Reis dedica al maestro datata 12 giugno 1914:

Mestre, são placidas
 Todas as horas
 Que nós perdemos,
 Se no perdel-as,
 Qual n'uma jarra,
 Nós pômos flores.

Não há tristezas
 Nem alegrias
 Na nossa vida.
 Assim saibamos,
 Sabios incautos,
 Não a viver,

Mas decorrel-a,
 Tranquillos, placidos,
 Tendo as creanças
 Por nossas mestras,
 E os olhos cheios
 De Natureza...

711 È anche a questo primo livello di contraddittorietà di Caeiro – come esprimere ciò che il linguaggio umano occulta? – che risiede la possibilità stessa che Caeiro diventi *doente*. Cfr. Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 34.

712 Pessoa, *O guardador de rebanhos*, 142.

713 *Ibid.*

714 *Ibid.*, 147.

715 *Ibid.*, 163. Nel manoscritto si legge, sopra la parola 'corredor', 'passaporte', aggiunto a matita. *Ibid.*, 97.

Á beira-rio,
Á beira-estrada,
Conferme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanço
De estar vivendo.

O Tempo passa,
Não nos diz nada.
Envehecemos.
Saibamos, quasi
Maliciosos,
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os proprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma tambem.

Girasoos sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranquillos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.⁷¹⁶

In quella che, con ogni probabilità, sarebbe stata la prima delle odi di Reis nel volume di poesie dell'eteronimo, si consuma tutta la distanza tra il modo in cui il maestro e i discepoli, ciascuno a proprio modo, intendono il ruolo della sensazione. Il vocativo del primo verso regge l'intero componimento, non tanto a livello grammaticale – il legame svanisce già dopo la prima strofa – quanto come riferimento della riflessione che Reis conduce. Come se i due si trovassero

716 Fernando Pessoa, *Poemas de Ricardo Reis*, a cura di Luiz Fagundes Duarte (Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994). 87-88.

affiancati, il discepolo entusiasta cerca di esporre una teoria che per il maestro non può essere comunicata. Reis vede le sue sensazioni prim'ancora di lasciarsi vivere da esse: sa di una crudeltà della vita che Caeiro non conosce, ha bisogno di dichiarare la sua fede nelle sensazioni come terapia per questo male – non si dimentichi il suo essere medico –, vale a dire in maniera mediata. Caeiro vive nella visione del fiore, Reis è appagato dal presente che la sensazione dello stesso gli restituisce, vedendosi però da fuori e osservando al contempo un divenire nel quale lui e il fiore sono iscritti. È efficace la definizione di Orlotti della poesia di Reis come riflessione a posteriori sulle sensazioni, un passaggio dallo sguardo innocente del maestro all'analisi della caducità.⁷¹⁷ Il sensazionismo, nel caso dell'eteronimo, diventa una strategia. Nel suo cogliere il fiore vi è la gravità del gesto compiuto da colui il quale sa che non rimarrà nulla di quella sensazione, che Crono, il «deus atroz», divorerà anche quell'istante: nulla di più lontano dall'eterno presente caeiriano. Se il Gesù bambino del poema VIII, colui il quale permette a Ceiro di dire che «é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre»,⁷¹⁸ è parte del poeta, guida alla corretta apprensione della natura, i bambini che Reis osserva sono un modello che in ogni caso non è d'aiuto, non insegna a vivere: mostrano al poeta che è possibile avere gli occhi pieni della natura, ma solo nei termini di una rigorosa disciplina da imporre a se stessi. Il sensazionismo di Caeiro, in altre parole, viene letto in termini non estetici, non possedendo Reis una teoria della sensazione in alcun modo comparabile con quella del maestro, bensì morali. L'argonauta delle sensazioni veritiere diventa così, secondo le parole della prefazione di Reis alla sua opera,

o grande Libertador, que nos restituuiu, cantando, ao nada luminoso que somos; que nos arrancou à morte e à vida, deixando-nos entre as simples coisas, que nada conhecem, em seu decurso, de viver nem de morrer; que nos livrou da esperança e da desesperança, para que nos não consolemos sem razão nem nos entristeçamos sem causa [.]⁷¹⁹

Voler diventare Caeiro, in estrema sintesi – è questo che mostra più di ogni altra cosa il componimento, e che rende l'invocazione iniziale così struggente –, significa condannarsi in anticipo al fallimento: la disciplina stoica di Reis glorifica una divisione tra io e mondo, tra divenire ed essere, che per quanto audacemente riesca a governare, non potrà mai abolire, porre come non-esistente, come invece accade in Caeiro. Prendendo parzialmente spunto da una tesi di José Gil, si potrebbe dire che Reis, Campos e l'ortonimo si pongono all'interno di aporie le quali sono da Caeiro non risolte, bensì dissolte, proprio per il suo situarsi in un piano radicalmente altro.⁷²⁰ Di

717 Luigi Orlotti, *Il teatro degli eteronimi: Il neopaganesimo estetico di Fernando Pessoa* (Milano: Mimesis, 2006), 69.

718 Pessoa, *O guardador de Rebanhos*, 121.

719 Caeiro, *Poemas*, 17.

720 Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 20.

questo problema, in ogni caso, fu Campos ad avere la percezione più lucida, seppur nell'ultima fase della sua produzione. In *Mestre, meu mestre querido!* si leggono versi che valgono più di qualunque spiegazione dell'inimitabilità di Caeiro e della paradossalità del suo magistero, alcuni dei quali così recitano:⁷²¹

Na angústia sensacionista de todos os dias sentidos,
[...]
Ergo as mãos para ti, que estás longe, tão longe de mim!
[...]
Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.
Meu coração não aprendeu nada.
[...]
Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu.
Que triste a grande hora alegre em que primeiro te ouvi!
[...]
Depois, tenho sido eu, sim eu, por minha desgraça,
E eu, por minha desgraça, não sou eu nem outro nem ninguém
Depois, mas porque é que ensinaste a clareza da vista,
Se não me podias ensinar a ter a alma com que a ver clara?
Porque é que me chamaste para o alto dos montes
Se eu, criança das cidades do vale, não sabia respirar?
Porque é que me deste a tua alma se eu não sabia que fazer dela
Como quem está carregado de ouro num deserto,
Ou canta com voz divina entre ruínas?
Porque é que me acordaste para a sensação e a nova alma,
Se eu não saberei sentir, se a minha alma é de sempre a minha?⁷²²

Si tenga in ogni caso presente la data del componimento, vale a dire il 1929: si tratta di un Campos – e di un Pessoa – in molti aspetti diverso da quello degli anni del florilegio degli ismi. La morte di Caeiro gioca qui un ruolo decisivo: nella ricerca della propria felicità, Campos ripercorre retrospettivamente la sua vita imputando a Caeiro la colpa, se così la si può chiamare, di avergli mostrato un percorso che nessun mortale all'infuori di lui avrebbe potuto seguire. Il Maestro, del resto, non saprebbe come tradurre nel suo lessico l'angustia sensazionista alla quale fa riferimento l'ingegnere. Anch'egli però, a sua volta, mostra di avere alcune perplessità, anche prescindendo dalla parentesi in cui diventa il *Pastor amoroso* o dai componimenti in cui dichiara espressamente

721 Anche Zenith riporta alcuni dei versi del componimento, a sostegno di un'argomentazione non dissimile – relativamente a questo aspetto del rapporto tra Campos e Caeiro – da quella che si sta proponendo. Cfr. Richard Zenith, "Caeiro Triunfal", in Alberto Caeiro, *Poesia*, A cura di Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (Lisbona: Assírio e Alvim, 2004), 239.

722 Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*, 235-236.

di aver poetato «estando doente».⁷²³ Ci si riferisce a un denso passaggio all'interno di un poema decisivo come il XLVI:

Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.

Procuo despir-me do que aprendi,
Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras.
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.⁷²⁴

Le due strofe – soprattutto la seconda – costituiscono, da un certo punto di vista, la cosa più vicina a un insegnamento impartibile. Sorge però un problema non appena si presta attenzione alla persona e al verbo che Caeiro utilizza: egli si sta ponendo in una situazione la quale, in linea di principio, non gli appartiene. Egli non ha cioè bisogno di cercare di spogliarsi di un abito che non ha mai indossato: come ricorda Reis nella prefazione all'opera che i familiari del poeta gli hanno commissionato, egli era «ignorante da vida e quase ignorante das letras, quase sem convívio nem cultura».⁷²⁵ Se si riferisse a un ipotetico discepolo, i suoi versi sarebbero facilmente interpretabili: non è chiaro perché si rivolga in questi termini a se stesso. La sensazione di stranezza viene rafforzata dal fatto che appena due strofe dopo si definisce l'argonauta delle sensazioni vere, destituendo di senso il «procuo despir-me do que aprendi». Un controsenso del genere ha però una sua spiegazione, trattandosi di una scelta da parte di Pessoa del tutto consapevole, se non altro perché il poema XLVI rientra nel novero di quelli pubblicati su *Athena* nel 1925. L'unico insegnamento che Caeiro saprebbe impartire si rivolge alla sola persona nella storia dell'umanità che non ne ha bisogno, vale a dire se stesso. Egli si pone un obiettivo che in realtà ha già raggiunto – addirittura nello stesso componimento – non per far scivolare il discorso in un che di puramente retorico, ma soltanto per indicare un cammino che egli stesso non ha seguito, nel quale in fondo non crede, una traduzione imperfetta nel linguaggio umano, forse il modo più semplice per cercare di

723 Pessoa, *O guardador de rebanhos*, 130. Non si tenterà in questa sede un'analisi del Caeiro *doente*, pur fondamentale per comprendere la poetica pessoana. Si vuole però segnalare un elemento che Cecília Regio Pinheiro ha avuto il merito di indagare con perizia nella sua tesi di dottorato: quando il poeta è ammalato versifica alla maniera di Pascoaes, mimandone il misticismo. Anche la malattia, cioè, è funzione dell'abbandono del saudosismo del maestro. Cfr. Pinheiro, "Os poetas passam e os artistas ficam", 31-33 e *passim*.

724 Pessoa, *O guardador de rebanhos*, 163. Nel manoscritto si legge una variante: anziché di animale naturale, Caeiro parla di «animal immediato». *Ibid.*, 99.

725 Caeiro, *Poemas*, 16.

rendere comprensibile il suo sensazionismo.⁷²⁶ Dopotutto, non si tratta che di una delle molteplici inferenze che è possibile trarre dalla singolare posizione di un autore il quale, nonostante sia nato per essere il più ingenuo di tutti, produce una poesia che – per usare le parole di António Carlos Cortez – si fa saggio, meditazione.⁷²⁷

È quando Pessoa prova a tradurre l'oggettivismo assoluto caeiriano in un che di riconducibile al sensazionismo⁷²⁸ che iniziano, per così dire, a fargli difetto le categorie. Il sensazionismo nasce come una relazione tra sensazione e oggetto prim'ancora che come riflessione sulla sensazione di per sé, il che giustifica l'inserimento di Caeiro al suo interno ma non, come visto, la sua apicalità. Il ragionamento pessoano si trova prigioniero di maglie troppo strette: un simile dualismo può, sia pur con un certo margine di artificialità, giustificare la poesia di Campos, ma non può che sminuire quella di Caeiro, la quale non potrebbe dare conto della dinamicità insita nella comunicazione dei due poli, appiattita com'è su una comunicazione diretta tra i due. Se il problema si limitasse a questo aspetto, avrebbe ancora senso mantenere un impianto teorico del genere: sarebbe sufficiente intendere Caeiro come poco più di un padre nobile. La realtà – e di questo Pessoa si sarebbe accorto prestissimo – è però che proprio il dualismo oggetto-sensazione è di per sé insostenibile se inteso come sostrato dell'estetica ortonima ed eteronima, nonché delle rispettive filosofie dell'arte. Campos, come dimostrano le odi del 1914, non sa che farsene di un mondo di oggetti; per l'estetica dell'ortonimo, parimenti, un rinnovato riferimento alla cosalità rappresenterebbe un regresso rispetto alle complicate speculazioni pauliche e intersezioniste,⁷²⁹ se non addirittura ai testi del 1912, nei quali, come si è cercato di dimostrare, è già riscontrabile un superamento della distinzione.

La soluzione più lineare, come dimostra la maggioranza dei testi da Pessoa dedicati al sensazionismo, non può che essere quella di abbandonare il polo dell'oggetto per concentrarsi

726 È però possibile anche un'altra lettura, non del tutto contraddittoria rispetto a quella appena proposta. La si riporta rifacendosi anche in questo caso a José Gil. È evidente che Caeiro conosca la cultura che ripudia – del resto, legge Cesário Verde e Pascoaes, e però allo stesso tempo è un uomo, in un certo senso, primitivo. Pessoa risolve questa contraddizione con l'idea di una disattenzione di sé ontologica: formule come guardare senza far caso all'atto, pensare senza pensare, si inseriscono in questa linea di pensiero, in una dimenticanza (anch'essa ontologica) di fondo che caratterizza la poesia stessa di Caeiro. Cfr. Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 32. Ferma restando la condanna di ogni linguaggio simil- o proto-heideggeriano per descrivere l'opera di Pessoa, l'intuizione di Gil evidenzia senz'altro dei punti condivisibili.

727 António Carlos Cortez, "Fernando Pessoa: il poeta-critico o del saggio come forma letteraria?", in *Un'altra volta ti rivedo: Viaggio nella poetia pessoana. Atti del Convegno Internazionale di Studi Pessoaiani*, Firenze, 2-3 ottobre 2012, a cura di Michela Graziani (Roma: Società editrice Dante Alighieri, 2013), 115.

728 Si prenda questa espressione senza vedere in essa alcuna spiegazione di tipo causale: non si sta cioè affermando che nasca prima il sensazionismo e che poi Pessoa abbia cercato di ricondurre al suo interno Caeiro, né il contrario – sebbene questa seconda tesi si avvicini maggiormente a una sorta di verità filologicamente soddisfacente. Più semplicemente, essendo Caeiro e il sensazionismo, per quanto vicini, elementi differenti che poi entrano in circolo agendo l'uno sull'altro, è necessario porsi il problema del punto di innesto di questo stesso circolo.

729 Non che negli ismi precedenti la dicotomia non sussistesse: in quelle sedi, però, era posta a un livello più consapevole, più problematico e allo stesso tempo meno ambiguo rispetto alla semplice giustapposizione dei due elementi.

piuttosto sull'elaborazione delle sensazioni all'interno della coscienza. Una simile operazione non può però essere automatica, nella misura in cui Caeiro nasce come oggettivista assoluto. Eteronimia e sensazionismo, occorre ripeterlo nuovamente, coesistono ma non sono derivabili geneticamente⁷³⁰ l'una dall'altro: ripensare il secondo implica distribuire diversamente i pesi nella prima e viceversa.⁷³¹ Sia detto in maniera ancora diversa: a una formulazione diversa della teoria della sensazione corrisponde un mutamento nella filosofia dell'arte che ciascun eteronimo – in questo caso Caeiro – sottende. Questo fenomeno è riscontrabile in due testi che Pizarro non data e a proposito dei quali non offre indicazioni circa la materialità del supporto o dell'inchiostro di particolare interesse, ma che si ritiene debbano essere ascrivibili alla primissima fase della teorizzazione pessoana del sensazionismo. Il primo, il [20-94'], consiste nell'ennesimo manifesto pessoano:

Some manifest.

PRINCIPIOS

1. Todo o objecto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é conversão d'uma sensação em objecto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão d'uma sensação n'uma outra sensação⁷³²

L'argomentazione presentata da Pessoa, da un punto di vista strettamente logico, non regge: il concetto di oggetto viene inteso in modo diverso nel primo e nel secondo punto, il terzo non segue dai primi due, senza contare che il secondo punto è troppo criptico per non presentare una sua problematicità intrinseca. Ma non è questo l'elemento a essere rilevante, bensì l'obiettivo al quale è dedicato un simile discorso pur artatamente scandito. Pessoa qui si mostra da un lato ancora legato all'idea di oggetto, dall'altro intenzionato ad abbandonarla: i principi che enuclea si risolvono in un

⁷³⁰ È però possibile, come si tenterà di mostrare in questa sede e anche attraverso l'analisi di *Ultimatum*, inferire la necessità dell'eteronimia dalla teoria sensazionista. Ciò però non toglie che si tratti di un'operazione *post festum*, la quale non può rendere conto della genesi separata dei due fenomeni e del fatto che anche negli attriti tra di essi sia stato possibile che entrambi giungessero a una più completa maturità.

⁷³¹ Una simile affermazione necessita di essere integrata da una presa di distanza: dal fatto che Caeiro diventi limite e condizione di possibilità del sensazionismo non segue che egli sia anche limite e condizione di possibilità dell'eteronimia. Si tratta di una tesi sostenuta da José Gil, secondo il quale la dichiarata assenza di soggettività in Caeiro, il suo essere poeta dell'oggettività assoluta, fa sì che l'io-soggetto che scrive la poesia di Caeiro si trasformi in soggetto di tutta l'eteronimia, in eteronimia realizzata. In Caeiro, continua, è presupposto l'intero processo eteronimico, egli è ciò che resta dopo la costruzione degli eteronimi, quando il soggetto della scrittura attraversa tutte le evoluzioni in altri eteronimi e scompare in quanto io. In ciò Gil ravvisa la ragione per la quale si proclama argonauta delle sensazioni vere: Caeiro conosce l'arte di viaggiare nelle sensazioni, di evolvere in altro, di vivere la molteplicità delle sensazioni, e in questa maniera è condizione della creazione di eteronimi, colui a partire dal quale nascono gli altri. Cfr. Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 18. Gil, in un certo senso, interpreta Caeiro come se avesse metabolizzato l'esperienza di Campos: una tesi, per quanto suggestiva, da ritenere erronea. È valida anzi l'opposta, difesa da Martins: Caeiro è al centro dell'eteronimia e allo stesso tempo la sua poesia si dirige contro l'eteronimizzazione. Per il maestro non ha alcun senso parlare di maschere, né di sdoppiamenti, ambiguità o paradossi. Anche da questo punto di vista Caeiro è il contrario di Pessoa. Cfr. Martins, *Introdução*, 122.

⁷³² Pessoa, *Sensacionismo*, 145.

testo di transizione, intrinsecamente instabile. Fernando Guimarães colse in parte questo aspetto del brano appena riportato, sostenendo che sia effettivamente l'oggettività e non la soggettività il vero elemento mediatore del gioco delle sensazioni, sebbene non si sia accorto della precarietà (concettuale e temporale) del testo e ne abbia fatto il pretesto per un discorso più ampio sul ruolo dell'oggettività in Pessoa.⁷³³ Operando una forzatura rispetto al senso letterale dei tre punti, essi potrebbero essere letti come segue: nel primo si può riconoscere un che di riconducibile a Caeiro, vale a dire a colui che sa percepire immediatamente l'oggetto attraverso sensazioni esatte; tra il secondo e il terzo si consuma, in maniera comunque contraddittoria, un abbozzo di teorizzazione sensazionista; nel terzo isolatamente considerato, infine, sono racchiusi Campos e l'ortonimo. Questa derivazione del sensazionismo da Caeiro, quel falso «portanto», però, rimane ancora contraddittoria. È importante che Pessoa tenti anche la strada opposta a quella appena presentata, vale a dire, anziché unire artificialmente Caeiro e Campos facendo finta che l'opposizione tra oggettività e sensazionismo non vi sia, egli tenta di ricondurre in maniera altrettanto immediata – e quindi, anche in questo caso, erronea – l'argonauta delle sensazioni vere al sensazionismo. È il testo [72-54^r e 55^r]

A utilização da sensibilidade pela intelligencia faz-se de trez maneiras:

O processo classico, que consiste em eliminar da sensação ou emoção tudo o que nella é deveras individual, extrahindo e expondo tamsomente o que é universal.

O processo romantico, que consiste em dar a sensação individual tam nitida – ou vividamente, que ella seja acceite, não como cousa intelligivel, mas como coisa sensível, pelo leitor, visor ou auditor.

Um terceiro processo, que consiste em dar a cada emoção ou sensação um prolongamento metaphysico ou racional, de sorte que o que nella, tal qual é dada, seja intelligivel ganhe intelligibilidade pelo prolongamento explicativo.

[...] Pelo processo classico sacrifica-se o mais nosso da sensação ou da emoção, em proveito de tornal-a comprehensivel. Porém o que tornamos comprehensivel é um resultado intellectual d'ella. De ahi o ser a poesia classica intelligivel em todas as epocas, porém em todas fria e longinqua.

No meu phantasma Alberto Caeiro sirvo-me instinctivamente do terceiro processo aqui indicado. Embora pareça espontanea, cada sensação é explicada, embora, para fingir uma personalidade humana, a explicação seja velada na maioria dos casos.⁷³⁴

Il testo in questione, da Pizarro incluso in *Sensacionismo e outros ismos*, necessita prima di venire affrontato di una breve contestualizzazione. In primo luogo, in nessun luogo del documento appare l'espressione 'sensazionismo', anche se sarebbe problematico trovare una differente

733 Guimarães, "A Geração de Fernando Pessoa e o Simbolismo", in *Actas I*, 252.

734 Pessoa, *Sensacionismo*, 143-144.

sistemazione da quella proposta dal curatore. Il problema merita però di essere segnalato: nella misura in cui anche questo testo, si ritiene, non può essere posteriore al 1914,⁷³⁵ potrebbe costituire il tentativo di una teorizzazione la quale non doveva necessariamente condurre al sensazionismo, bensì all'approfondimento della figura di Caeiro. La seconda questione è ancora più rilevante: a differenza dei vari manifesti, elenchi di principi, articoli e saggi che Pessoa ha scritto, progettato di scrivere o lasciato in stato frammentario, questo testo era pensato come un appunto di natura differente. Non si spiegherebbe altrimenti l'uso di un'espressione unica all'interno delle teorizzazioni pessoane del periodo: *meu phantasma Alberto Caeiro*. Una parte cruciale della finzione eteronimica in quegli anni era giocata dal celare la natura fittizia dei vari autori: una simile dichiarazione implica dunque che si trattasse di un appunto personale. Che il testo costituisca una parte o una bozza di una lettera, magari indirizzata a Sá-Carneiro, è un'ipotesi meno probabile essendo dattilografato e dotato di una sua unitarietà: occorrerebbe postulare la perdita di uno o più fogli prima e dopo i due nei quali appare il presente – una congettura troppo azzardata la quale, seppur suggestiva, deve essere scartata.

La prima parte del testo, dal punto di vista dell'evoluzione dell'estetica pessoana coerente con quanto affermato negli anni precedenti, si interroga sull'utilizzo della sensibilità da parte dell'intelligenza: come in moltissimi altri casi, egli propone una tripartizione, nella quale però non è affermato chiaramente che sia il terzo metodo a essere migliore degli altri. Questo processo, non nominato, sembra accostabile al paulismo, vista l'insistenza di Pessoa sull'idea di prolungamento della sensazione: in ogni sensazione è possibile cogliere – o apporre – qualcosa tale da poter dar conto anche dell'eventuale inintelligibilità della stessa. L'esempio che Pessoa nella parte omessa della citazione presenta è quello dell'avversione per il colore verde. Si ricordi, per inciso, che il verde è il colore che egli usa anche nel testo secondo Pizarro del 13 marzo 1914 precedentemente discusso,⁷³⁶ il che potrebbe anche essere del tutto casuale ma, in caso contrario, consentirebbe di avvicinare temporalmente i due testi rafforzando così l'ipotesi di una datazione precoce. Dopo aver spiegato come questa sensazione si traduca negli altri due processi analizza sinteticamente il terzo, nel quale «porei nitidamente a minha aversão pelo verde, e acrescentarei, por exemplo, “é a côr das coisas nitidamente vivas que hão de tam depressa morrer”. O leitor, embora não collabore commigo na minha aversão pelo verde, comprehenderá que se odeie o verde por aquella razão».⁷³⁷

Il passaggio dalla prima alla seconda pagina, consumantesi con la constatazione della freddezza della poesia classica, mescola però tutte le carte in tavola: non è *Pauis* l'esempio del terzo processo, né tantomeno *Chuva Obliqua*, bensì la figura di Caeiro. Pessoa rafforza questa posizione

735 Sono dello stesso parere Martins e Zenith. Cfr. Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 167.

736 Cfr. *Supra*, 186.

737 Pessoa, *Sensacionismo*, 143-144.

attraverso un paradosso: in Caeiro ogni sensazione è spiegata e allo stesso tempo la spiegazione è nascosta. In base a quanto scritto nella pagina precedente, si può inferire che dietro o affianco ogni sensazione che prova Caeiro vi sia un prolungamento metafisico o razionale, una spiegazione, che però sarebbe vano trovare all'interno della stessa poesia, in quanto un simile escamotage aiuta a fingere che egli sia un'autentica personalità umana. Il problema però non è tanto che Caeiro nasconda queste spiegazioni, bensì che le neghi *tout court* in pressoché qualunque poema de *O Guardador de Rebanhos*. Si potrebbe trascrivere l'intero poema V per dimostrare con sufficiente chiarezza che dietro o affianco le sensazioni provate da Caeiro non vi sia né vi possa essere assolutamente niente. Pensare il contrario significherebbe perdere il senso della sua *aprendizagem de desaprender*:

Quando o Verão me passa pela cara
A mão leve e quente da sua brisa,
Só tenho que sentir agrado porque é brisa
Ou que sentir desagrado porque é quente,
E de qualquer maneira que eu o sinta,
Assim, porque assim o sinto, é que isso é senti-lo...⁷³⁸

Nulla di più lontano da quanto affermato dal testo pessoano poc'anzi riportato, il quale chiude con un poema – lungi dall'essere ascrivibile tra i più riusciti della produzione dell'autore – che Caeiro non avrebbe mai potuto comporre: lo si trascrive per enfatizzare la differenza.

Ha uma côr que me persegue e que eu odeio,
Ha uma côr que se insinua no meu medo.
Porque é que as côres teem força
De persistir na nossa alma,
Como phantasmas?
Ha uma côr que me persegue, e hora a hora
A sua côr se torna a côr que é a minha alma.

O verde! O horror do verde!
A oppressão angustiosa até ao estomago,
A nausea de todo o universo na garganta
Só por causa do verde,
Só poruqe o verde me tolda a vista,
E a própria luz é verde, um relampago parado de verde...

⁷³⁸ Pessoa, *O guardador de rebanhos*, 137. Nell'ultimo verso sono presenti diverse variazioni. Nel primo riportato, originariamente, Pessoa usa una prima persona plurale anziché singolare: «quando o veráo nos passa pela cara». *Ibid.*, 69.

Odeio o verde.
O verde é a côr das coisas jovens
– Campos, esperanças, –
E as coisas jovens não de todas morrer,
O verde é o preannuncio da velhice,
Porque toda a mocidade é o preannuncio da velhice.

Uma côr me persegue na lembrança,
E, qual se fôra um ente, me submete
Á sua permanencia.
Quanto pode um pedaço sobreposto
Pela luz á materia escura encher-me
De tedio ao amplo mundo!⁷³⁹

Pessoa non afferma che questo componimento sia di Caeiro bensì, pare di capire, che esso sia riconducibile allo stesso processo di uso della sensibilità da parte dell'intelligenza che anch'egli adotta.⁷⁴⁰ Se il testo non fosse dattilografato, la soluzione più semplice sarebbe quella di considerarlo un appunto momentaneo, un errore, nella misura in cui, apparentemente, non vi è nulla che accomuni una poesia del genere con alcunché del Caeiro non *doente*. Il testo rimane in ogni caso di difficile interpretazione, ma si ritiene possibile spiegare, se non ogni sua parte, perlomeno la sua ragion d'essere. Nonostante manchi di indicatori temporali, esso non può che essere un testo composto nelle immediate vicinanze dell'apparizione di Caeiro,⁷⁴¹ non solo per il fatto che il sensazionismo non venga ancora nominato, ma per la stessa caratterizzazione dell'eteronimo che è possibile inferire. Se è vero che la descrizione del terzo processo potrebbe essere facilmente applicata al paulismo, e se Pessoa pensa a Caeiro come utilizzatore di esso, il testo va a inserirsi in quella pur breve parentesi temporale in cui egli effettivamente accarezzò l'idea dell'inclusione dell'eteronimo nel primo ismo.

Non è però questo l'elemento che deve essere evidenziato. La poesia sull'odio per il verde è essenzialmente un'ode a tutto ciò che questo colore suscita nel soggetto, a livello tanto emotivo quanto immaginativo, quando non meramente allegorico. L'importante, in ogni caso, è l'idea che la sensazione rimandi ad altro. In Caeiro ciò a cui la sensazione, apparentemente spontanea, rimanda, deve essere la metafisica che la sua poesia sottintende, che però non può essere tematizzata

⁷³⁹ Pessoa, *Sensacionismo*, 144.

⁷⁴⁰ Ogni altro tentativo di attribuzione sarebbe ancor più fantasioso: non si capisce cosa abbia spinto Simões ad affermare che simili versi potessero essere stati scritti solo dal Campos sensazionista. Simões, *Vida e obra*, 302. Lind compie un'operazione più strana: secondo lui il componimento tradisce l'influenza di Reis, di Campos e di Caeiro, in luoghi separati e per motivi diversi. Correttamente, però, egli polemizza con Sena a proposito di un'eventuale attribuzione a Caeiro. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 328-330.

⁷⁴¹ Probabilmente anche Pizarro è dello stesso avviso, sebbene non faccia alcuna proposta di datazione. Egli però colloca il testo in seconda posizione tra tutti i testi secondo lui riconducibili al sensazionismo, subito dopo il [67-30^v e 30a^r].

all'interno del singolo componimento. Il primo tentativo di spiegazione è perciò il seguente. Caieiro nasconde dietro di sé una metafisica che spieghi la sua immediatezza: l'uso che la sua intelligenza fa della sensibilità, il fatto che «[...] os meus pensamentos são todos sensações»,⁷⁴² per utilizzare uno dei suoi versi più celebri, rimanda a una costruzione dell'universo raffinata e che però non spiega – la sua metafisica, le sue idee di realtà, di cose, di Natura, di sensazione. Il testo però non autorizza a inferire una simile lettura, per quanto corretta parlando in termini generici di Caieiro. Pessoa dice espressamente che ogni sensazione, sebbene sembri spontanea, abbia una spiegazione, non che l'immediatezza abbia una metafisica sottostante.

Sarebbe davvero troppo comodo presupporre che in questo testo Pessoa riconosca tutte quelle intuizioni che la critica ha giustamente evidenziato a proposito dell'inesauribile profondità metafisica di Caieiro: non si può forzare il testo, far finta che non vi sia il componimento di odio del verde né mettere di lato il fatto che Pessoa parli di prolungamento dell'emozione, che è quanto di meno caeiriano vi sia. L'unica spiegazione che rimane è perciò che anche questo testo rappresenti una complicata transizione tanto di Caieiro quanto del sensazionismo verso formulazioni più mature.⁷⁴³ Si ricordi quanto affermato poc'anzi a proposito della problematica riconduzione dell'oggettivismo assoluto caeiriano nello stesso ismo dell'ortonimo e, soprattutto, di Campos. In questo testo Pessoa cerca sì di fare di Caieiro un sensazionista, evocando una spiegazione della sensazione che c'è ma si nega, un'intelligibilità di quanto in essa è inintelligibile, omettendo completamente il problema dell'oggetto, in lui decisivo. Pessoa, in altre parole, non sta facendo altro che negare il polo della 'cosa' anziché problematizzarlo. Per rendere il maestro sensazionista, postula una sensazione più complicata di quello che effettivamente è. L'elemento che prova in maniera convincente l'essere questo testo un momento di transizione nell'estetica pessoana è riscontrabile proprio nella caratterizzazione del terzo processo: l'espressione «dar a cada emoção ou sensação um prolongamento metaphysico ou racional, de sorte que o que nella, tal qual é dada, seja inintelligivel ganhe intelligibilidade pelo prolongamento explicativo» ricorda le caratterizzazioni della sottigliezza e soprattutto della complessità così come queste apparivano negli articoli del 1912. Si riporta nuovamente la citazione per mostrare la bontà del parallelismo:

Por ideação subtil entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vivida, minuciosa, detalhada — mas detalhada não em elementos exteriores, de contornos ou outros, mas em elementos interiores, sensações — sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na directa sensação inicial.

⁷⁴² Pessoa, *O guardador de rebanhos*, 124.

⁷⁴³ È cioè troppo riduttivo ricondurre il testo – se non addirittura il componimento sull'odio per il verde – al sensazionismo *sic et simpliciter*, come pure Lind ha ritenuto possibile fare. Cfr. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 329.

[...] Finalmente, entendemos por ideação complexa a que traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá um novo sentido. A expressão subtil intensifica, torna mais nítido; a expressão completa dilata, torna maior. A ideação subtil envolve ou uma directa intelectualização de uma ideia ou uma directa emocionalização de uma emoção: daí o ficarem mais nítidas, a ideia por mais ideia, a emoção por mais emoção. A ideação complexa supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma ideia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem.⁷⁴⁴

L'importanza de *A Nova Poesia Portuguesa* nell'economia dell'estetica sensazionista trova così un'ulteriore conferma. I due tentativi appena presentati sbagliano tentando strade opposte ma unite dal medesimo fine: fare di Caeiro un sensazionista come gli altri. Se nel manifesto il tentativo consiste nel lasciare la distinzione oggetto-sensazione intatta sperando che da essa sorga comunque il sensazionismo di Campos, nel secondo è il maestro a muoversi in una maniera quasi sgraziata verso l'idea di poesia degli altri eteronimi, dotando la sua poesia di una connotazione razionale che non ha, perlomeno non in quei termini. Non esiste alcun matrimonio felice tra il sensazionismo e l'oggettivismo assoluto, e però Caeiro deve essere il maestro: che Pessoa non pubblici alcunché di Caeiro fino al 1925 è la spia di un'indecisione teorica fondamentale che attraversa tutto il 1914 e che non trova soluzione nel 1915 con *Oprheu*. L'intuizione felice sarà quella di lasciare che la contraddizione tra Caeiro e il sensazionismo sussista, che Caeiro rimanga inarrivabile, un che di totalmente altro rispetto ai discepoli – l'unico autore sincero, come dirà Campos –⁷⁴⁵ e proprio per questo, paradossalmente, il più sensazionista di tutti. Egli assurge così a ideale mitico, fissato per sempre – anche grazie alla sua morte, come si vedrà a breve – e allo stesso tempo a fonte inesauribile d'ispirazione per gli altri eteronimi, come ha sostenuto Gil.⁷⁴⁶ Caeiro non ha bisogno di sforzarsi di essere sensazionista, le sue sensazioni sono già vere. Non ha bisogno di scrivere testi teorici, i suoi componimenti recano con sé la giustificazione di cui necessitano. Non ha bisogno di cercare una verità che già possiede, può dire ciò che nessun altro oserebbe: «Sei a verdade e sou feliz».⁷⁴⁷ L'abbandono dell'oggetto, che solo il maestro può percepire, evita che le teorizzazioni di Pessoa vadano a incagliarsi su terreni fangosi, lasciando che sussista solo l'elaborazione della

744 Pessoa, *Crítica*, 42-44.

745 Nella *nota ao Acaso*, uno degli ultimissimi testi pubblicati da Pessoa in vita, Campos afferma: «O meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo». *Ibid.*, 521.

746 Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 49. Gil in realtà collega l'essere Caeiro ispiratore per gli altri eteronimi alla tesi, con cui si discorda, che egli contiene potenzialmente i suoi discepoli. *Cfr. Supra*, 217, e *Infra*, 232.

747 Pessoa, *O guardador de rebanhos*, 124. Come ha osservato Martins, il sensazionismo di Caeiro non è solo un'arte, ma anche una scienza e una morale. È una poesia, un'interpretazione del mondo e un'eudemonologia. Il suo concetto di sensazione è un elemento della costruzione poetica, un dato della conoscenza e una via per la felicità. Martins, "A noção das coisas". In Alberto Caeiro, *Poesia*, 283.

sensazione all'interno della coscienza. Quando difatti, più di un anno dopo rispetto a questi testi,⁷⁴⁸ addirittura dopo *Orpheu*, Pessoa tenta di recuperare l'oggetto, produce un testo, il [25-32^r], che si arena proprio lì dove dovrebbe tentare di dare conto di come l'arte interpreti la relazione tra sensazione e oggetto:

1. Tudo é sensação.
2. Sensação compõe-se do *objecto* sentido e da sensação, prop[riamen]te dita.
3. Perante este phenomeno basilar da vida psyquica, a humanidade tem 3 attitudes – a sciencia, a philosophia (a metaphy[sica]) e a arte.
4. A sciencia *scinde* sensação e *objecto* – e, ou se occupa do *objecto* independentemente do que a sensação d'elle vale (sciências physicas, naturaes, □) ou da sensação independentemente do *objecto* (psychologia).
5. A philosophia *approxima* a s[ensação] e o o[bjecto], busca investigar quaes as suas intimas relações.
6. A arte □⁷⁴⁹

Un testo può rimanere lacunoso per i motivi più disparati: sarebbe però una strana coincidenza che, nel tentare di riabilitare la dicotomia di oggetto e sensazione in un senso ontologicamente pregnante e tale da fondare la tripartizione tra scienza, filosofia e arte, Pessoa lasci cadere il discorso appena deve intraprendere l'analisi dell'aspetto che ha giustificato la stesura dell'appunto, vale a dire il modo in cui l'arte modula questa stessa dicotomia. Avrebbe probabilmente poco senso pretendere da Pessoa una piena e perfetta coerenza la quale attraversi le sue teorizzazioni come un filo rosso teso, senza curvature, nodi o ritorni su punti superati. Il recupero della categoria di oggetto per giustificare il sensazionismo, nonostante Pessoa si fosse reso conto delle criticità insite in una simile concettualizzazione, ha paradossalmente senso anche dopo la pubblicazione di *Orpheu*, cioè dopo il suo abbandono. È proprio perché la teorizzazione non era riuscita del tutto a offrire un quadro pienamente soddisfacente, nonostante egli avesse raggiunto un orizzonte di senso organico in cui Caeiro è il maestro per il suo esistere ai margini del sensazionismo, che egli decide di riprovare a progettare un'architettura che potesse riuscire là dove *Orpheu*, in un certo senso, aveva fallito. Pessoa tenta cioè di riproporre una meta-teoria che dia conto contemporaneamente del sensazionismo di Campos e di Caeiro. Il testo appena citato, da un punto di vista contenutistico, non apporta nulla di interessante: è la sua esistenza, il suo essere un che di mancante e, sostanzialmente, sbagliato, che lo colora di un fascino particolare. Il sensazionismo pessoano ha senso solo se Caeiro rimane fuori e con lui l'oggettualità, il che aiuta a

748 Che il testo che segue sia collocabile nei dintorni del 4 giugno 1915 è provato secondo Pizarro dal fatto che sull'altro lato del foglio compaia una bozza della lettera che Campos scrisse al *Diário de Notícias* in quella data.
Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 534.

749 *Ibid.*, 171.

comprendere la sua assenza da *Orpheu*. È però significativo che Pessoa almeno per un momento decida di non accontentarsi di una posizione per Caeiro, seppur strategicamente decisiva, marginale (nel senso letterale del termine): l'impasse in cui inevitabilmente doveva cadere, testimoniato dallo spazio bianco, dall'interruzione dell'appunto, lo convincerà della liceità di un abbandono definitivo di un polo il quale, nei fatti, appartiene solo a Caeiro.

Non è possibile non segnalare una tesi recentemente proposta da Pedro Sepúlveda a conclusione di un articolo significativamente intitolato *Orpheu em lugar de Caeiro*. Lo studioso parte dall'ammirazione pessoana per l'ermetismo rosacrociano, di cui uno dei precetti fondamentali prevede il non darsi mai alla conoscenza. Pessoa, argomenta il critico, crede a questo destino dell'uomo: avere un potere massimo là dove non si mostra. Il pubblicare Pessoa in *Orpheu* la poesia propria e di Campos anziché di Caeiro, rispetto a queste due fondante, è l'atto di un autore che pospone e prepara la definizione sistematica della sua opera, il che lo rende un vero rosacrociano che pesa con ogni cautela i testi che è possibile divulgare.⁷⁵⁰ La tesi è corretta in ogni suo aspetto: il non mostrare Caeiro, lasciando che la scaturigine del sensazionismo rimanesse nascosta, rappresentò l'atto di uno stratega che aveva riconosciuto nel tempo presente un momento non propizio per la comparsa del maestro, poiché non vi era ancora una teoria complessiva dell'ismo che potesse inquadrarla e poiché – per recuperare tesi che Sepúlveda ha sviluppato nella sua tesi di dottorato – non vi era ancora un progetto editoriale che potesse soddisfare Pessoa pienamente.

La riduzione dell'oggetto all'interno della coscienza – da non confondersi con alcunché di imparentato alla fenomenologia –⁷⁵¹ è un processo che Pessoa tenta di sviluppare nelle maniere più disparate: in ultima istanza, però, la sua permanenza, la sua resistenza a sciogliersi in una soluzione, può essere considerata una sorta di retaggio intersezionista o una teorizzazione di transizione. La prima fase delle elucubrazioni pessoane sul sensazionismo, e di ciò Pizarro si è accorto con straordinaria lucidità, altro non rappresenta che una versione più sofisticata dei tentativi intersezionisti di analizzare e dividere la realtà nei suoi costituenti fisici. Per Pizarro, rispetto alle formulazioni degli ismi anteriori, il primo sensazionismo prevede delle riflessioni più complete e complesse.⁷⁵² In realtà, l'elaborazione intersezionista nulla ha da invidiare quanto a complessità ai testi sensazionisti del 1914 e della primissima parte del 1915 e supera i secondi quanto a coerenza interna. Ciò però non invalida la tesi generale di Pizarro: l'analisi condotta fino a questo momento dimostra con sufficiente chiarezza che il sensazionismo nasce effettivamente come analisi dei

750 Pedro Sepúlveda, "Orpheu em lugar de Caeiro", in *Estranhar Pessoa 2*, 107.

751 Il tema è stato ampiamente discusso dalla critica. Una delle primissime letture che negò la parentela Caeiro-Husserl fu quella di Pedro Araújo Figueiredo. Cfr. Pedro Araújo Figueiredo, "Sobre Caeiro e Alguma Filosofia", in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* (Porto: Brasília editora, 1978), 624-626. È dello stesso parere anche Gil: Cfr. Gil, *Metafísica das sensações*, 125.

752 Pizarro, "Not One but Multiple -isms", in *Portuguese Modernism*, 33.

componenti della realtà, vale a dire non solo la sensazione, ma anche il soggetto e l'oggetto. È questo il limite che, problematicamente, Pessoa cercherà di superare. È interessante notare che ancora il 9 giugno 1915 Pessoa tentasse di versificare secondo una logica intersezionista,⁷⁵³ come mostra questo componimento incompiuto:

My sensation of this river and the river are separate things:
They <car> are each on one side of one, they are the two wings
That carry my consciousness of them over my unconsciousness [↑self-consciousness]
[Like a dark cloud passing its darkness over a dark pond □]
And the way they are wings in one is as if they were a dress...
<On the> [↑I feel] that al I am is all I am not... <t> /T\here is nothing beyond...

I close my wings, and the river and my sensation of it meet
They intersect over my body and this evident street
That lies before me now, rigorously real and straight,
Passes right through me like □

*A Symphony of Sensations – An Intersectionist Poem*⁷⁵⁴

Il primo verso del componimento, come accadeva in *Chuva oblíqua*, tenta di essere al contempo l'esposizione di una posizione teorica. La contrapposizione tra soggetto e oggetto è ancor più netta rispetto alle produzioni del 1914. Questa poesia incompiuta mostra come la continuità tra intersezionismo e sensazionismo sia lungi dall'essere immediata o indolore: il tentativo di fare del primo un momento preparatorio del secondo può anche condurre al rischio di un'influenza nociva, tale da far regredire pericolosamente entrambi. Il componimento è non solo meno gradevole di altri – ma sarebbe ingiusto pretendere il contrario da una bozza – ma anche difettoso rispetto alle teorizzazioni intersezioniste: manca il concetto di paesaggio, soggetto e oggetto sono troppo separati, non vi è l'interdipendenza dei due momenti e la passività del poeta è accentuata al punto da pregiudicare il libero gioco delle sensazioni che prova. Quanto afferma Martins a proposito di questi versi, cioè che Pessoa ancora nel 1915 abbia potuto scrivere un poema intersezionista perché, in fondo, intersezionismo e sensazionismo sarebbero la stessa poetica,⁷⁵⁵ è una lettura forse troppo riduttiva del problema, sebbene non scorretta. È significativo che, sullo stesso foglio che ospita il

753 Ciò non deve essere inteso come un regresso o un ripensamento da parte di Pessoa: come avrebbe scritto pochi mesi dopo a Harold Monro, «the term “interseccionist” [...] is not the distinction of a school or current, like “futurist” or “imagist”, but a mere definition of process» il cui obiettivo è «to register, in intersection, the mental simultaneity of an objective and of a subjective image». Pessoa a Harold Monro, Lisbona, s.d., in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 193.

754 Pessoa, *Sensacionismo*, 519.

755 Martins, *Introdução*, 84.

componimento, l' [88-1], vi sia una teorizzazione sensazionista non esente da influenze intersezioniste:

O *Sensacionismo*:

1. *Elementos da sensação*:

- a) Os dois elementos *basilares* da sensação são o sujeito e o objecto. (A metaphysica vê as relações do S[ujeito] e do O[bjecto] através do O[bjecto]. A arte vê-as através do Sujeito).
- b) Os elementos reaes da sensação são: a Consciencia, o Sujeito e o Objecto. Sinto, sinto tal cousa, e sinto que sinto.
- c) Decompondo mais: os elementos actuaes da sensação são: o universo; o objecto; a sensação immediata do objecto; a attitude mental por detraz d'essa sensação immediata; a consciência por detraz d'essa attitude mental.

1. Sensação do Objecto + idéas (objectivas) associadas á sensação do objecto X idéas subjectivas ass[ociadas] á s[ensação] do o[bjecto](estado de alma na ocasião) + base temperamental da creatura. São estes os quatro elementos compoentes da sensação, *vendo-a como subjectiva*, conforme acontece em arte.⁷⁵⁶

Segue una criptica spiegazione dei principali momenti nella storia dell'umanità – nell'ordine seguito da Pessoa: arte classica, arte rinascimentale, romanticismo, sensazionismo, cristianesimo – alla luce di differenti formule matematiche che combinino i quattro elementi attraverso addizioni, moltiplicazioni e parentesi. Il testo di per sé è confuso, e potrebbero essere sollevate diverse questioni: in che senso l'universo è parte della sensazione? In che misura il punto c) rappresenta un approfondimento del b)? Oltre a ciò, non si capisce se esista un'unica estetica – nel senso di scienza della sensazione – che metafisica e arte interpretano in maniera diversa o se le logiche a cui rispondono siano diverse: il punto a) sembra far pendere l'ago della bilancia verso la prima ipotesi, il b) e il c) verso l'altra. Si tratta di questioni che verranno discusse a breve a proposito di un altro brano, nel quale alcuni degli elementi decisivi di questo testo andranno a collocarsi in una cornice teorica differente. Prescindendo dal fatto che Pessoa non offra alcuna esemplificazione di quelle che egli giudica essere le sue quattro proprietà, la sensazione è sì ancora legata all'oggetto, ma inizia sensibilmente ad allontanarsene. La sua scomposizione dà come elementi la sensazione dell'oggetto, le idee soggettive e oggettive che a esso si legano, l'animo di chi sente. È evidente che una simile idea condivide più di un elemento con diversi testi intersezionisti del 1914, ma la cosa che occorre evidenziare è che l'oggetto in sé – a differenza di quanto avvenga nei punti a), b) e c) – non compaia. c'è la sensazione, ci sono le idee, ma non è necessario che l'oggetto esista come entità autonoma. Non che il polo scompaia, non si può far finta che il testo non esordisca con la perentoria

⁷⁵⁶ Pessoa, *Sensacionismo*, 146.

affermazione che la sensazione sia costituita da soggetto e oggetto, però quando dalle dichiarazioni di principio si passa a un'analisi esteticamente più approfondita (anche se non, in questo come altri casi,⁷⁵⁷ necessariamente più accurata) i termini della questione mutano sensibilmente.

È questo il luogo opportuno per una breve digressione. Vi è un ulteriore motivo di interesse in questi due fogli dedicati alla piega intersezionista che Pessoa ha tentato di imprimere, sia pure per un momento, al sensazionismo, nella misura in cui essi permettono di comprendere un equivoco che in realtà il poeta stava mantenendo sin dal 1912. A tal fine, può risultare utile appoggiarsi a una considerazione di Simões non espressamente dedicata al sensazionismo, la quale però ben si applica al caso presente. Sin dagli articoli per *A Águia* Pessoa ha insistito sull'esistenza di un dualismo tra Natura e Spirito, a livello tanto metafisico quanto, soprattutto, poetico: è nel modo con cui l'arte lo affronta che si consumano le distanze tra le differenti correnti e si misurano i valori dei componimenti. Come mostrano sia i medesimi articoli sia, come già analizzato, le lettere e gli scritti teorici del 1913 e del 1914, la vera poesia deve trovare un equilibrio tra i due poli e tra quelli che a essi sono riconducibili (in particolare, oggetto e sensazione, oggettivo e soggettivo). 'Equilibrio', in effetti, è un termine ricorrente in quegli anni, proprio perché pare la maniera migliore per esprimere la messa in comunicazione tra vertenze opposte. L'intersezione può e deve essere ricondotta a questa stessa *forma mentis*. Simões, a partire da una concezione dell'arte che vede in Baudelaire il punto di partenza imprescindibile della poesia moderna, cerca di individuare il tasto dolente di questa concezione pessoana: non l'equilibrio ma l'omogeneizzazione può rappresentare lo scioglimento dell'antinomia. Anziché identificare natura e anima, occorre piuttosto vedere la prima nella seconda e viceversa, in un gioco di *correspondances* capace di integrare efficacemente l'uomo nel mondo. Simões conclude il suo ragionamento notando che Pessoa aveva modo di trovare questa concezione implicitamente in Pessanha e Cesário Verde.⁷⁵⁸ Il critico si limita a sollevare il problema relativamente a quello che lui definisce l'equivoco paulico, ma la sua tesi dà il via a una considerazione più profonda. Da un lato, essa dimostra in quale misura si possa intendere Cesário Verde precursore incosciente del sensazionismo, cioè non per il suo peculiare simbolismo quanto per il suo aver cercato di scardinare un dualismo in ultima istanza nocivo per la poesia; dall'altro, spiega l'evoluzione pessoana della sua estetica in direzione dell'apparizione di un baricentro che

757 Vi è un testo in inglese, il [20-102'], nel quale Pessoa ripropone gli stessi quattro elementi che compongono la sensazione, ai quali se ne aggiungono altri due (la sensazione dell'universo esteriore e il fenomeno astratto della coscienza): scompare inoltre il riferimento al fatto che essa sia vista soltanto soggettivamente. L'operazione è funzionale alla creazione di uno dei tanti 'cubi della sensazione' che Pessoa postula nel periodo e di una teorizzazione, anche in questo caso, poco chiara. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 152-153. Sul problema del cubo delle sensazioni, formulazione – a giudizio di chi scrive – poco felice e non del tutto capace di dare conto dell'estetica sensazionista, non ci si soffermerà in questa sede. Uno studio pionieristico e ancora oggi, pur con tutti i limiti del caso, valido a tal proposito è il già citato lavoro della Hatherly (Haterly, "O cubo das sensações", in *Actas I*).

758 Simões, *Vida e obra*, 211.

permetta l'instaurazione di questo gioco di corrispondenze. È infatti la sensazione che, come si vedrà a breve, crea un ponte tra i due poli, sia pur negandoli, riconducendo al gioco che avviene all'interno della coscienza la forma perspicua della comprensione – e creazione – dell'io e del mondo.

Si torni ora al testo [88-1]. Esso spiega in quale misura la teorizzazione sensazionista debba necessariamente prescindere da un tentativo di inclusione dell'esperienza estetica di Caeiro proprio nello stesso momento in cui, seppur in maniera confusa, cerca di compiere questa stessa operazione. Il punto b) postula tre momenti: coscienza, soggetto e oggetto. Pessoa immediatamente li include tutti all'interno del primo: se «Sinto, sento tal cosa, e sento que sinto» l'intero processo si trasforma in un gioco nella e della coscienza, l'oggetto esterno in un'occasione e il soggetto in uno spettatore. Caeiro, anche in questo caso, si colloca prima e dopo questo discorso: la sua poesia – sono parole di Carlos Felipe Moisés – corrisponde al tentativo di apprendere la realtà indipendentemente dalla coscienza che la apprende, un'operazione che fa sì che soltanto gli oggetti appaiano, interi e autonomi.⁷⁵⁹ Allo stesso tempo, però – e per spiegare questo punto sarebbe impossibile non usare la bella e pregnante formulazione di Lourenço, ripresa anche da Figueiredo⁷⁶⁰ – la poesia di Caeiro si colloca dopo la questione della coscienza: Quel che Caeiro è, di cui vive ogni suo poema, è la distanza infinita che separa la coscienza e il mondo, la vista e la cosa vista. Caeiro nasce per annullarla, ma è nello spazio che separa visione e realtà, coscienza e sensazione, che il suo verbo ironicamente e gravemente si articola.⁷⁶¹ Non porsi il problema della coscienza vuol dire situarsi in un luogo che l'estetica sensazionista non può tematizzare, ma solo riconoscere come sua condizione di possibilità. Chiaramente, Caeiro è cosciente, ha una coscienza e la utilizza: se così non fosse, egli sarebbe non un poeta ma un albero o un agnellino, esseri viventi ai quali del resto si paragona già nel primo componimento de *O guardador de Rebanhos*.⁷⁶² Più semplicemente, il maestro della dottrina del sentire segue una via opposta rispetto a tutta l'estetica pessoana: integrando la coscienza nei sensi, egli parte dall'astratto per giungere al concreto, in una sorta di intuizione intellettuale,⁷⁶³

759 Carlos Felipe Moisés, "Poesia e metapoesia: Análise de um fragmento do poema «tabacaria»", in *Actas I*, 173-175.

760 Cfr. Figueiredo, "Sobre Caeiro e Alguma Filosofia", in *Actas I*, 622.

761 Eduardo Lourenço, Fernando Pessoa *Revisitado: Leitura estruturante do drama em gente* (Lisbona: Moraes, 1981), 36

762 «E se desejo às vezes, / Por imaginar, ser cordeirinho»; «E ao lerem os meus versos pensem / Que sou qualquer cousa natural – / Por exemplo, a árvore antiga / À sombra da qual quando creanças / Se sentavam com um baque, cansados de brincar». Pessoa, *O guardador de rebanhos*, 108.

763 Cfr. Gil, *Cansaço*, Tédio, Desassossego, 61. Il concetto di 'intuizione intellettuale', specie se usato in opposizione a una teoria kantiana della conoscenza, deve essere maneggiato con cura. Non è questa la sede opportuna per analizzare l'anti-kantismo di Mora, il quale pure sarebbe fondamentale per illuminare la posizione di Caeiro a riguardo: ci si limita perciò a riprendere una tesi presentata da Feijó. Secondo lo studioso, è possibile sì affermare che Caeiro riesca ad accedere alla cosa in sé kantiana, sebbene in un modo singolare, vale a dire senza pensare ad essa. Quel che oppone Caeiro a Kant, continua il critico, non è tanto la capacità del primo di accedere alla cosa in sé, bensì il suo rifiuto di una simile nozione in quanto meramente concettuale e impercettibile. Cfr. Feijó, *Admiração pastoril*, 45.

mentre i principi sensazionisti delineano un cammino che va dal più concreto, la sensazione, all'astratto, una coscienza della sensazione che crei un'emozione altrettanto astratta. Come ha ribadito recentemente Martins, per quanto la poesia di Caeiro venga direttamente dalla sensazione, essa non ha alcun bisogno della coscienza, cioè del medio indispensabile per l'espressione poetica sensazionista: in Caeiro, cioè, la poesia è rivelazione.⁷⁶⁴ Chi pensa sentendo, sostiene Gil, non può essere, o possedere, una coscienza di sé a sostegno di sentimenti e pensieri, in senso stretto non è un io.⁷⁶⁵ La tesi dello studioso a proposito dell'inversione tra astratto e concreto è altresì confermata da Crosse, secondo il quale «being a poet of what may be called “the absolute Concrete” he never looks on that concrete *otherwise than abstractly*».⁷⁶⁶

Vi è un testo in cui vengono riepilogati molti dei nodi che si è tentato di sciogliere fino a questo punto: anch'esso, però, presenta le consuete criticità degli appunti pessoani. Non si sa chi sia l'autore, non è facile immaginare l'anno di composizione, è incerto addirittura se si tratti di un unico testo o di più brani separati. Per Geord Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho l'autore è Pessoa e l'anno di stesura è presumibilmente il 1917;⁷⁶⁷ secondo Martins e Zenith, i quali omettono la prima parte del brano senza giustificare la cosa,⁷⁶⁸ si tratta di un testo che avrebbe dovuto esser parte della prefazione alle opere di Caeiro che presumibilmente Pessoa avrebbe deciso (anche in un secondo momento) di attribuire a Crosse.⁷⁶⁹ Non si possiede una vera risposta per questo dilemma:⁷⁷⁰ l'unica cosa fuori di discussione è che si tratti di un testo che non può essere stato scritto prima del 1915, data la sicurezza con cui Pessoa affronta la problematica estetica. Il documento è celebre per il suo contenere la definizione di Caeiro come di un «Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está»,⁷⁷¹ ma non è per il rapporto con il poeta saudosista che lo si analizza. È la sua seconda parte, quella riportata in *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* a essere particolarmente rilevante. Di seguito i momenti salienti:

Alberto Caeiro is reported to have regretted the name of «sensationism» which a disciple of his — a rather queer disciple, it is true — Mr. Álvaro de Campos, gave to his attitude, and to the

⁷⁶⁴ Martins, *Introdução*, 107.

⁷⁶⁵ Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 15, 18.

⁷⁶⁶ Lopes, *Pessoa por Conhecer*, 389.

⁷⁶⁷ Cfr. Pessoa, *Páginas Íntimas*, 335.

⁷⁶⁸ Non si tratta in ogni caso di una scelta errata a prescindere: vi è in effetti un deciso cambio di registro e di argomento nel passaggio tra le due parti del testo, nella misura in cui la prima ha un carattere storico-artistico e la seconda estetico. Sarebbe stata in ogni caso opportuna, si ritiene, una spiegazione dettagliata di una simile scelta.

⁷⁶⁹ Cfr. Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 168.

⁷⁷⁰ Si potrebbe anzi aggiungere un ulteriore elemento di confusione: di Reis in un passaggio che non verrà riportato viene messo in risalto il suo «sad Epicureanism», definizione utilizzata non da Crosse né dall'ortonimo, bensì dal fratello dell'eteronimo. Il testo, in effetti, non è distante dalla sensibilità di Frederico Reis: mostrare la bontà di un simile parallelismo, in ogni caso, non è in questa sede necessario, nella misura in cui ciò di per sé non aiuterebbe a fugare fino in fondo il dubbio sulla paternità del testo.

⁷⁷¹ Pessoa, *Páginas Íntimas*, 335.

attitude he created. [...] But the fact is — these considerations once put aside — that no name could describe his attitude better. His poetry is «sensationist». Its basis is the substitution of sensation for thought, not only as a basis of inspiration — which is comprehensible — but as a means of expression, if we may so speak. And, be it added, those two disciples of his, different as they are from him and from each other — are also indeed sensationists. [...] Caeiro is the pure and absolute sensationist who bows down to sensations quâ exterior and admits no more. [...] By sensation Caeiro means the sensation of things as they are, without adding to it any elements from personal thought, convention, sentiment or any other soul-place. For Campos, sensation is indeed all but not necessarily sensation of things as they are, but of things as they are felt. So that he takes sensation subjectively and applies all his efforts, once so thinking, not to develop in himself the sensation of things as they are, but all sorts of sensations of things, even of the same thing. To feel is all: it is logical to conclude that the best is to feel all sorts of things in all sorts of ways, or, as Álvaro de Campos says himself, «to feel everything in every way.» [...] Caeiro has one discipline: things must be felt as they are. Ricardo Reis has another kind of discipline: things must be felt, not only as they are, but also so as to fall in with a certain ideal of classic measure and rule. In Álvaro de Campos things must simply be felt.⁷⁷²

Il paradosso iniziale è un efficace riassunto dell'estetica caeiriana in opposizione a quella degli altri eteronimi: egli non vuole essere – a ragione – chiamato sensazionista; allo stesso tempo, non esiste una definizione migliore. Sia detto diversamente: è la radicalità con cui Caeiro pone al centro della sua poetica la sensazione che fa di lui qualcosa di eccedente rispetto al sensazionismo che incarnano i due discepoli ai quali l'autore si riferisce, Reis e Campos. Caeiro non ha una teoria della sensazione e soprattutto non sa cosa voglia dire analizzare quest'ultima, intellettualizzarla: il fatto che non vi siano aggiunte rispetto a essa vuol dire appunto che la coscienza non le processa. La differenza tra il maestro e il sensazionismo è tutta nella sentenza «For Campos, sensation is indeed all but not necessarily sensation of things as they are, but of things as they are felt». Caeiro sa percepire le cose, i suoi discepoli, viceversa, non possono che rifugiarsi nella reduplicazione all'interno della coscienza. È nel consumarsi di questo scarto, come si vedrà a breve, che si dà il compimento dell'estetica pessoana.

Il modo migliore per concludere questa pur breve disanima della feconda opposizione tra Caeiro e il sensazionismo consiste nel tornare nuovamente all'articolo di Sepúlveda, *Orpheu em lugar de Caeiro*, soffermandosi in particolare sul titolo: *Orpheu* non è il sostituto di Caeiro, il fatto che appaia la rivista e non l'eteronimo è indice del fatto, si ritiene, che i due termini si escludano a vicenda. Lo studioso è colui il quale in maniera più lucida ha compreso il senso di questa incompatibilità: secondo il suo parere l'apparizione di *Orpheu* rappresenta la duplice rinuncia all'apparizione tanto di un testo teorico che fondasse il sensazionismo quanto della poesia del

⁷⁷² Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 36-39.

maestro.⁷⁷³ Le due omissioni si implicano vicendevolmente: Caeiro può apparire solo se il sensazionismo è fissato in ogni suo aspetto, ma una teoria della sensazione coerente è quella in cui l'oggettivismo assoluto viene espressamente riconosciuto come un caso limite, pre-, post-, meta- (o più semplicemente non-) sensazionista. Caeiro è una carica potenzialmente esplosiva all'interno del sistema sensazionista: i discepoli sono semplicemente disarmati di fronte alla sua figura, come mostrano in maniera plastica le posteriori *conversas em familia*. Occorre, in un certo senso, disinnescarla, perché il maestro e la rivista non possono stare insieme, perlomeno nel breve periodo. L'aut-aut impone la scelta più spietata, ma a ben pensare più coerente: lasciare che Caeiro muoia. L'espressione – sempre di Sepúlveda – è cruda ma efficace: Caeiro muore per lasciare spazio a Orpheu.⁷⁷⁴ L'anno del decesso è appunto il 1915 e a proposito della tempestività della condanna a morte si impone la questione decisiva. Che Caeiro dovesse morire era una necessità in primo luogo estetica, nella misura in cui dal suo sacrificio il sensazionismo poteva trarre le energie per svilupparsi liberamente: nulla più del silenzio di un autore consente di collocarlo sulla linea di un orizzonte irraggiungibile. José Sasportes ha ben compreso come la morte di Caeiro avesse senso solo per Pessoa: i lettori di *Athena* non avevano potuto seguire la complessa evoluzione della sua figura, ignoravano i problemi che questa traeva con sé e quindi non avrebbero potuto comprendere il senso della sua scomparsa. Lo stesso può essere detto degli amici di Pessoa, soprattutto se si considera che il poeta avrebbe continuato a versificare in suo nome anche dopo il 1915. Una simile messa in scena, pertanto, si rivolge in primo luogo a se stesso, al *drama em gente*, e solo a partire da quest'ultimo può essere intesa.⁷⁷⁵ Affermare che la morte fosse dovuta al fatto che la creazione di Caeiro si basasse su uno stato dello spirito di Pessoa circostanziale, come pure è accaduto, non può essere accettabile,⁷⁷⁶ né tantomeno è possibile sostenere che se non fosse morto avrebbe inglobato tutte le sensazioni e quindi, potenzialmente, tutti gli altri eteronimi.⁷⁷⁷ Quando però Pessoa ha maturato una decisione sì consequenziale, ma così estrema? La risposta, da un punto di vista strettamente filologico, è offerta ancora da Sepúlveda: i primi documenti che testimoniano la nascita dell'idea sono contenuti in liste di progetti e bozze di prefazioni scritte tra la fine del 1915 e il 1916, quindi posteriori all'esperienza di *Orpheu*. Il pubblico dei lettori, al contrario, avrebbe conosciuto

773 Sepúlveda, "Orpheu em lugar de Caeiro", in *Estranhar Pessoa* 2, 95.

774 *Ibid.*

775 José Sasportes, "Alberto Caeiro, um poeta assassinado", in *Estudos portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio* (Lisbona: Difel, 1991), 831.

776 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 280.

777 Quest'ultima tesi, sostenuta da Gil, merita di essere discussa. Secondo il critico se Caeiro non morisse da lui si emanerebbero le sensazioni infinite e infinitamente diverse, il che gli permetterebbe di sentire tutto in tutte le maniere senza bisogno di ricorrere a Campos o Soares. Ciò è falso, nella misura in cui Caeiro non ha bisogno di sentire tutto in tutti i modi e non è, come si è argomentato fino a questo momento, sensazionista nella stessa misura in cui lo è Campos. A partire da una premessa sbagliata, però, Gil arriva a conclusioni giuste: nella stessa pagina afferma che, sparendo per sempre, Caeiro consente di fondare ontologicamente le differenze modali tra gli eteronimi. Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 49.

un Caeiro nato già morto, nella misura in cui è in *Athena* che Pessoa appone la data di morte del poeta. L'evento verrà poi ribadito nella *Tábua Bibliográfica*.⁷⁷⁸

La domanda rimane in ogni caso aperta: è lecito immaginare che Pessoa avesse pensato anche prima di ciò a un Caeiro senza più nulla da dire? Si potrebbe romanticamente pensare che per Pessoa al melanconico pastore, una volta espressa la totalità del suo sapere, altro non rimanesse che gettare la scala dopo esservi salito, per mantenere un parallelismo tanto amato dalla critica pessoana.⁷⁷⁹ Come Wittgenstein, cos'altro avrebbe dovuto fare Caeiro se non chiudersi in un silenzio assoluto, dopo aver consegnato al mondo un *Tractatus* ancor più radicale di quello del filosofo viennese perché contenente tanto la tesi (*O guardador de Rebanhos*) quanto la sua negazione (*O Pastor Amoroso*)? Sarebbe stata una soluzione, per così dire, ancor più caeiriana: Se il linguaggio è una traduzione imperfetta delle cose, dopo la denuncia altro non rimane che un'immersione nella natura non più contaminata dalle parole. Si tratta chiaramente soltanto di una suggestione, non supportata da alcun documento, utile però a enfatizzare il problema che avrebbe accompagnato Pessoa – limitatamente a questo particolare aspetto di Caeiro – perlomeno tra l'apparizione di *Orpheu* e, per voler fissare a ogni costo una data, il 26 aprile 1916. Ci si riferisce chiaramente al giorno del suicidio di Sá-Carneiro. Non che si voglia sostenere che la scomparsa dell'amico abbia fatto optare Pessoa per lasciar morire l'eteronimo – Sepúlveda ha mostrato come l'idea sia presumibilmente anteriore al gesto –⁷⁸⁰ ma sicuramente la dipartita di colui il quale, in una certa misura, ha contribuito alla sua nascita può aver avuto delle ripercussioni nelle scelte del poeta. Caeiro condivide le lettere del nome di Sá-Carneiro, ma senza la “carne”, nonché l'età nel momento del decesso, 26 anni.⁷⁸¹ Giocare con le date è sempre qualcosa di pericoloso, ma vi è un calcolo che si impone: se Caeiro è morto ventiseienne ed è nato il 16 aprile 1889, egli è idealmente vissuto a sufficienza per leggere *Orpheu*, cioè più del dovuto. Il parallelismo anagrafico tra i due poeti, per così dire, fa sì che Caeiro non possa sopravvivere, proprio perché ha conosciuto quell'antitesi che a lui deve ogni cosa. Vi sono calcoli posteriori, aggiustamenti di date, artificialità, elementi che prestano il fianco a letture psicanalitiche,⁷⁸² si conceda pure tutto questo: ciò non toglie che non si possa che rimanere attoniti di fronte a questo singolare intreccio di coincidenze, pur sapientemente

778 Sepúlveda, “Orpheu em lugar de Caeiro”, in *Estranhar Pessoa* 2, 95.

779 Per limitarsi a due autori trattati in questa sezione, Cfr. Moisés, “Poesia e metapoesia”, in *Actas I*, 173-175; Figueiredo, “Sobre Caeiro e Alguma Filosofia”, 627.

780 Sepúlveda, “Orpheu em lugar de Caeiro”, in *Estranhar Pessoa* 2, 95.

781 Il primo a notare la coincidenza delle due età fu Jorge de Sena. Cfr. Jorge de Sena, “O «meu mestre Caeiro» de Fernando Pessoa e outros mais”, in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos (Porto: Brasília editora, 1978)*, 357.

782 Per esempio, Caeiro muore di tubercolosi come il padre di Pessoa, come nota Sena. *Ibid.* Crespo, il quale pure non ama le letture psicanalitiche, ammette la possibilità di giustificare la morte di Caeiro da un punto di vista biografico: Pessoa avrebbe fatto morire Caeiro per sentirsi libero dalla paura di morire della stessa malattia che aveva ucciso suo padre. Dopotutto, chiosa il critico, ogni maestro è una sorta di padre. Cfr. Crespo, “Fernando Pessoa en una oda de Ricardo Reis”, in *Actas I*, 105.

orchestrate. Caeiro deve morire perché ha visto, affinché *Orpheu* possa continuare a vivere: che la rivista debba invece chiudere dopo appena due numeri rimane, in un certo senso, soltanto la dimostrazione che la prosaicità del reale non riesce in nessun caso a essere all'altezza di un'ideale artistico così a lungo coltivato.

Il rapporto tra sensazionismo e Caeiro può essere reso con un'immagine presa a prestito da *Über das Marionettentheater* di Heinrich von Kleist: celebre è l'idea dell'artista tedesco secondo la quale «Il paradiso è serrato e il cherubino ci sta alle spalle. Noi dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se si trovi forse qualche ingresso dal di dietro».⁷⁸³ Il paradiso perduto è evidentemente quello nel quale può darsi una relazione immediata tra soggetto e oggetto, così cristallina da restituire nel suo stesso sussistere l'integrità di entrambi i momenti. Il sensazionismo è l'assenza di fede in un paradiso il quale ha aperto le sue porte, sia pure per quel momento unico e inimitabile costituito dalla scintilla de *O Guardador de Rebanhos*. La corrente, quindi, altro non sarebbe che questo viaggio attorno al mondo, un – come si avrà modo di vedere – *sentir tudo de todas as maneiras* che restituisca un universo differente, altrettanto pieno di quello al quale il cherubino impedisce l'accesso, ferma restando la radicale differenza che li separa. L'angelo, ma è superfluo aggiungerlo, è evidentemente Caeiro, custode di un mondo al quale preclude l'accesso e che, come ogni entità sovranaturale che si rispetti, è appunto “senza carne”.

5.3. Il sensazionismo come estetica

1. A base de toda a arte é a sensação.
2. Para passar de mera emoção sem sentido á emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualisada. Uma sensação intelectualisada segue dois processos successivos: é primeiro a consciencia d'essa sensação, e esse facto de haver consciencia de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciencia d'essa consciencia, isto é: depois de uma sensação ser concebida como tal – o que dá a emoção artística — essa sensação passa a ser concebida como intelectualisada, o que dá o poder de ella ser expressa.
Temos, pois:
 - (1) A sensação, puramente tal.
 - (2) A consciencia da sensação, que dá a essa sensação um *valor*, e, portanto, um cunho esthetic.
 - (3) A consciencia d'essa consciencia da sensação, de onde resulta uma intelectualisação de uma intelectualisação, isto é, o poder de expressão.
3. Ora toda a sensação é complexa, isto é, toda a sensação é composta de mais do que o elemento simples de que parece consistir. É composta dos seguintes elementos: (a) a sensação do

⁷⁸³ Heinrich von Kleist, *Il teatro delle marionette*, traduzione di Leone Traverso (Genova: Il Melangolo, 2005), 17.

objecto sentido; (b) a recordação de objectos analogos e outros que inevitavel e expontaneamente se juntam a essa sensação; (c) a vaga sensação do estado de alma em que tal sensação se sente; (d) a sensação primitiva da personalidade da pessoa que sente. A mais simples das sensações include, sem que se sinta, estes elementos todos.

4. Mas, quando a sensação passa a ser intellectualisada, resulta que se decompõe. Porque o que é uma sensação intellectualisada? Uma de trez cousas: (a) uma sensação decomposta pela analyse instinctiva ou dirigida, nos seus elementos componentes; (b) uma sensação a que se accrescenta conscientemente qualquer outro elemento que nella, mesmo indistinctamente, não existe; (c) uma sensação que de proposito se falseia para d'ella tirar um effeito definido, que n'ella não existe primitivamente. São estas as trez possibilidades da intellectualisação da sensação.

5. □⁷⁸⁴

L'analisi del sensazionismo inteso come estetica non può prescindere dall'affrontare questo testo, il [20-107^r], assieme al [20-106^r] da ritenersi la base per qualunque teorizzazione sul ruolo della sensazione nell'opera pessoana nel suo complesso. La datazione del testo è congetturale: Pizarro non ne propone alcuna, Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho suggeriscono il 1916. Il testo non è contemporaneo a quelli riportati in precedenza, nella misura in cui esso riprende proprio quegli elementi dubbi o provvisori ivi presenti per riorganizzarli all'interno di una teoria finalmente coerente. Il primo punto del brano può non sembrare di per sé esteticamente rilevante, poiché ha a che fare con una questione di filosofia dell'arte: se lo si parafrasa, però, si scopre che Pessoa sta ribadendo un principio decisivo della sua posizione, vale a dire che non si dà alcuna opera che non si basi su un'estetica. Qui Pessoa non sta parlando soltanto del sensazionismo, il suo è un discorso più ampio: l'arte è, a suo modo di vedere, un lavoro cosciente sulle sensazioni, nient'altro che una maniera per analizzarle e organizzarle. Estetica e filosofia dell'arte, cioè, non coincidono, sebbene la seconda non possa fare a meno della prima: è una piena comprensione della logica dell'esperire che consente la creazione di un'opera, pur essendo il prodotto finale, in un certo senso, eccedente. Il secondo punto non fa che sviluppare questo tema, analizzando lo scarto che si dà tra l'estetico e l'artistico. Sebbene Pessoa non lo affermi chiaramente, si può desumere con relativa facilità che il medio il quale permette questo passaggio sia la dimensione simbolica: che una sensazione diventi esprimibile vuol dire che, a differenza di quanto avviene sul piano estetico, si dà uno strumento che la immetta in un piano comunicativo. In linea di principio può trattarsi di una qualunque forma ma, nella misura in cui la principale preoccupazione di Pessoa è la poesia, sarà più facile limitarsi a considerare il caso del linguaggio come paradigmatico. Si analizzi come Pessoa sviluppa questo tema nel dettaglio.

Il parlare Pessoa di emozioni *sem sentido* deve essere inteso non dal punto di vista dell'estetica bensì della filosofia dell'arte: l'emozione immediata, presa di per sé, non è

784 Pessoa, *Sensacionismo*, 174-175.

comunicabile, non ha un senso perché non è esprimibile: svilupparla, analizzarla, implica compiere su di essa un lavoro che però la trasforma in qualcos'altro: ciò non significa (necessariamente) snaturarla, ma lo si vedrà a proposito del quarto punto. La dotazione di senso, in ogni caso, avviene attraverso l'intelletto. Qui si ha il primo richiamo implicito a un testo già analizzato, il [72-54^r e 55^r], dedicato appunto all'intellettualizzazione della sensazione: una semplice comparazione è sufficiente a mostrare come i due discorsi, solo in apparenza simili, presuppongano un'idea della sensazione semplice completamente differente. Nel testo anteriore quest'ultima è, per così dire, già naturalmente predisposta a essere elaborata dall'intelletto. Per il processo classico la sensazione è immediatamente un che molteplice dal quale risulta possibile astrarre alcuni elementi; per quello romantico, è sufficiente esasperare la nitidezza della sensazione. Questi elementi espressivi, però, nella formulazione del testo [20-107^r] non possono essere contenuti nella sensazione immediata, essendo piuttosto il frutto del lavoro dell'intelletto. Il terzo processo, quello che Pessoa credeva di utilizzare con Caeiro, viceversa, sembra collocarsi su un territorio esterno rispetto a quello della sensazione stessa.

In altre parole, nel testo [72-54^r e 55^r] è presente una confusione concettuale: lì la sensazione immediata pare essere un qualcosa composto da un nocciolo individuale e un rivestimento universale che la esprime: l'intellettualizzazione romantica esaspera il primo termine, quella classica il secondo, il sensazionismo si iscrive in una logica altra. La commistione di estetica e filosofia dell'arte induce Pessoa all'errore di postulare una sensazione che viene intellettualizzata in maniera diversa a seconda della corrente di riferimento: in questo modo, però, non è chiara la peculiarità né del momento estetico, né di quello artistico. È come se, esasperando i termini del discorso, gli intelletti di Omero e di Hugo elaborassero differentemente una medesima sensazione, ferma restando una sorta di disposizione naturale della sensazione a essere processata. Passando al testo [20-107^r] i termini della questione mutano radicalmente. In primo luogo, l'emozione non è di per sé espressiva o, più correttamente, l'espressività non coincide con l'esprimibilità. Molto prima che si arrivi ai diversi modi con cui un'artista può comunicare un'emozione, essa deve diventare una sensazione comunicabile. Emozione comunicabile, esprimibile, significa sensazione astratta. Dalla sensazione in quanto tale, in primo luogo, si passa alla coscienza della sensazione, il che dota la sensazione, stando alle parole di Pessoa, di un timbro estetico. L'uso del termine è in questo caso molto specifico: non si dà estetica senza coscienza, il che significa che per avere una logica delle sensazioni occorre che il soggetto sia di esse cosciente. Fa bene Gil a ricordare che i principi dell'estetica sensazionista non ammettono la nozione di incoscienza:⁷⁸⁵ si pone però il problema del tipo di sensazione che si dà una volta che si entra nella coscienza della sensazione. Nella parte

785 Gil, *Devir-Eu*, 65.

discorsiva del punto 2 Pessoa parla di emozione artistica, nell'elenco invece di timbro estetico. Secondo Gil, se si è intesa correttamente la sua argomentazione, la lettura giusta è la prima, a giudizio di chi scrive la seconda: la coscienza della sensazione non conduce ancora al dominio artistico, si rimane ancora nel campo dell'estetico. Non si capirebbe altrimenti perché Pessoa contrapponga alla coscienza della sensazione, la quale guarda la sensazione in quanto tale, la coscienza della coscienza della sensazione, che la considera astratta, intellettualizzata e quindi comunicabile.⁷⁸⁶

Si tornerà a breve sulla triade sensazione-coscienza della sensazione-coscienza della coscienza della sensazione: quel che occorre per ora notare è che secondo Pessoa perché una sensazione sia comunicabile deve essere intellettualizzata due volte. Passando al terzo punto del testo, si scopre che la sensazione è composta da quattro elementi: la sensazione dell'oggetto, il ricordo di oggetti collegati, lo stato d'animo di chi prova la sensazione e la sensazione primitiva della personalità che sente. Inserita in questo nuovo contesto, la partizione aiuta a comprendere per quale motivo la reduplicazione della sensazione nella coscienza non sia equiparabile alla coscienza intenzionale di stampo fenomenologico. Anche in questo caso, è Gil ad aver esposto il punto con sufficiente chiarezza, attraverso l'esempio della sensazione di dolore. Proprio perché la coscienza è un mezzo astratto, il dolore sentito si estende non solo a ciò di cui si ha coscienza, ma anche alla coscienza di tutto ciò di cui si è coscienti. Attingendo la coscienza il dolore, per così dire, si delocalizza, affetta tutto ciò che il soggetto sente, diventa un dolore della coscienza e non del corpo – dolore astratto, forma astratta del dolore.⁷⁸⁷ Anche in questo caso, una simile proposta è debitrice di formulazioni pregresse, più specificatamente i testi [88-1] e [20-102'].⁷⁸⁸ La corrispondenza è perfetta: confrontando i tre testi, si vede come alla partizione del presente corrisponda quella, più antica, in sensazione dell'oggetto, idee oggettive associate, idee soggettive associate o stato d'animo e base temperamentale. Il testo [20-102'] aggiunge, come visto, a questi quattro elementi la coscienza e la sensazione dell'universo, complicando inutilmente il tutto, senza contare il suo operare un'eccessiva semplificazione per il suo limitarsi a porre queste sei categorie come «Contents of each sensation».⁷⁸⁹ Si torni perciò nuovamente all'[88-1]. Come visto, una delle criticità del testo risiede nel passaggio dal punto b al c, vale a dire dall'idea che ogni sensazione abbia come suoi principi costitutivi coscienza, soggetto e oggetto a quella che essa sia composta dai

786 A bene vedere, la parte discorsiva e l'elenco del punto 2 non dicono esattamente la stessa cosa: la lettura che si è presentata rimane meramente congetturale, nella misura in cui occorre tentare di risolvere imprecisioni presenti all'interno del testo. Ciò non può non condurre a un grado di arbitrarietà.

787 Gil, *Metafísica das sensações*, 35.

788 Onde evitare di ripetere le stesse citazioni, si preferisce rimandare implicitamente a quelle già offerte in precedenza. Cfr. *Supra*, 228-230.

789 Pessoa, *Sensacionismo*, 152.

quattro elementi che si ripetono in tutti e tre i testi. Nel punto b sembrerebbe che Pessoa riconosca il processo di intellettualizzazione della sensazione, ma si tratterebbe di un errore di interpretazione: la triade sensazione-coscienza della sensazione-coscienza della coscienza della sensazione viene espressa ma non riconosciuta nella sua natura di processo astrante, bensì come parte stessa della sensazione. Come nel [20-102], la coscienza è parte della sensazione. Ciò permette di risolvere il problema del passaggio dal punto b e c: non essendoci qualcosa che lo inneschi, Pessoa lo pone come se fosse un che di impersonale, esterno alla logica del ragionamento: il punto c esordisce con «decompondo mais», ma non si capisce chi o cosa operi questa scomposizione, né a quale livello essa avvenga. Anche qui, la sensazione è di per sé già complicata, ‘scomposizione’ non è altro che l’equivalente di ‘spiegazione’.⁷⁹⁰ Non stupisce quindi che su questo fraintendimento si innesti la stessa nociva commistione di estetica e filosofia dell’arte già riscontrata in precedenza. Anche qui, in altre parole, a fronte di una medesima estetica si danno modi diversi di combinare gli elementi costitutivi della sensazione.⁷⁹¹

Nel testo [20-107^r], pur apparendo esattamente le stesse categorie e, in un certo senso, la stessa idea di fondo, vale a dire che la sensazione sia scomponibile in alcuni elementi costitutivi, la base teorica è radicalmente diversa. Il punto 3 non sta descrivendo i fattori della sensazione immediata: affinché la sensazione venga scomposta deve prima essere intellettualizzata. Non si è cioè nel terreno della sensazione immediata, bensì di quella astratta. Che la sensazione abbia una sub-organizzazione lo si può cioè vedere solo quando la coscienza agisce su di essa prima e su se stessa poi. A questo livello dell’analisi si è su un piano che non è ancora artistico: esso può instaurarsi solo dopo che l’intelletto ha agito. Il periodo che conclude il punto 3 è emblematico: «A mais simples das sensações incluye, sem que se sinta, estes elementos todos»; cioè, c’è qualcosa che immediatamente non si sente ma che appare quando l’intelletto ha trasformato la sensazione. Qui si consuma il passaggio al momento artistico vero e proprio ed è il tema del quarto punto. Di fronte al riconoscimento della sensazione scomposta si danno quelle che Pessoa definisce tre possibilità

790 Si tratta di un punto sul quale occorre porre una particolare enfasi: Gil ha torto nel pensare che l’ambiguità pessoana sulla natura delle sensazioni primitive sia, in un certo senso, comprensibile. Lo studioso qui – come del resto in altri luoghi – fa della teoria delle sensazioni pessoana qualcosa di più coerente e omogeneo di quanto in realtà non sia. In quei luoghi già citati nei quali Pessoa postula l’esistenza di sensazioni imediate già analizzate, già scomposte, il poeta starebbe facendo riferimento a sensazioni che una coscienza ormai artistica riesce a percepire naturalmente. Cfr. Gil, *Metafísica das sensações*, 36. Il problema non è tanto che questa possibilità non si dia – in fondo, l’opera di Campos è la dimostrazione lampante della concretezza di questa evenienza – quanto che nei testi teorici ai quali Gil implicitamente si riferisce Pessoa sta dicendo qualcosa di diverso e in fondo, dal punto di vista dell’ortodossia sensazionista, sbagliato, cioè che la sensazione sia naturalmente scomposta non per la coscienza artistica bensì per la coscienza *tout court*. La differenza, come si è cercato di argomentare, è decisiva.

791 Avendo optato in questa sede per non riprodurre la seconda parte del testo, non è possibile cogliere le differenze tra il brano [88-1] e il [72-54^r e 55^r] a proposito del modo in cui la confusione tra estetica e filosofia dell’arte viene intesa. Trattandosi di una concezione molto nebulosa e, come detto, infarcita di espressioni matematiche non del tutto intelligibili, ci si limita a segnalare il fatto che vi siano due modi differenti ma parimenti errati di intendere la questione.

differenti, ma che in realtà esprimono uno stesso concetto: la sensazione astratta, intellettualizzata, è scomposta (a) e la si può complicare ulteriormente, aggiungendovi un che di estraneo (b), fino eventualmente a falsificarla (c). Nel punto (b) in particolare, è racchiusa la poesia sensazionista di Campos, ma anche, per certi versi, l'intersezionismo nella sua interezza: il poeta cosciente delle proprie sensazioni può lasciare che esse si intersechino e si associno liberamente. Essendo però sensazioni astratte, non hanno più a che fare col momento estetico vero e proprio. Di questo fatto Pessoa aveva avuto una comprensione solo parziale nel testo [72-54^r e 55^r]. La frase emblematica, la si riporta nuovamente, è la seguente: «Pelo processo classico sacrifica-se o mais nosso da sensação ou da emoção, em proveito de tornal-a comprehensivel. Porém o que tornamos comprehensivel é um resultado intellectual d'ella». Qui appare chiaramente l'errore fondamentale delle teorizzazioni anteriori al testo [20-107^r]: Pessoa identifica il processo di intellettualizzazione con il momento artistico anziché considerare il primo come presupposto del secondo. Non si danno maniere diverse di rendere una sensazione astratta bensì di organizzarla: vi è un unico processo astrante, la reduplicazione della coscienza sulla sensazione. Le differenze a livello artistico si giocano così su un piano che non è più quello dell'immediatezza estetica bensì, poiché si ha a che fare con l'espressività, linguistico.⁷⁹² Ancor più interessante è l'implicazione che il punto (c) trae con sé: la falsificazione è un processo in senso stretto artistico, basato su quella che Gil definisce la virtualità ontologica della vita,⁷⁹³ ma si tratta di un'eventualità che la sensazione stessa, in un certo senso, prevede.⁷⁹⁴ La sensazione è naturalmente predisposta a essere falsificata, ma non mistificata: non si tratta di volontà di inganno, bensì di disponibilità a trascendersi, a comunicare anche quel che non è.⁷⁹⁵ La sfumatura che caratterizza la falsificazione della sensazione si presta anche ad altri tipi

792 Le indagini di Gil vanno in una direzione molto simile. Cfr. Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 46.

793 *Ibid.*, 47.

794 Pessoa ha in realtà tentato di spiegare il fatto che a una sensazione si leghino contenuti non presenti originariamente in essa anche attraverso chiavi di lettura differenti: in un testo intitolato significativamente *Ocultismo e sensacionismo* è difatti possibile leggere: «Além dos processos normais da lógica, o sensacionismo admite a sensação por analogia – a analogia oculta de uma coisa com outra como critério metafórico. “et le sons se répondent” (Baudelaire)». Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 89. Tentare una contestualizzazione del sensacionismo a partire dagli interessi occultisti di Pessoa esula dai limiti della presente trattazione; si è però ritenuto opportuno segnalare l'esistenza di una contaminazione tra questi due particolari ambiti del pensiero pessoano. Per quanto riguarda la datazione di questo brano, Martins e Zenith la collocano all'incirca nel 1916. *Ibid.*, 169. Si ritiene probabile che il testo non sia in ogni caso anteriore rispetto al 27 novembre 1915, anno in cui Sá-Carneiro in una lettera fa un riferimento al bello invisibile che compare anche in una parte non citata di questo brano. Cfr. Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 27 novembre 1915 in Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, 244.

795 Le considerazioni di Gil, sebbene iscritte in una particolare ontologia della possibilità, sono molto vicine a quanto affermato. Cfr. Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 47. In un lavoro anteriore lo studioso era invece riuscito a cogliere solo una parte di questo aspetto. Qui affermava la necessità della menzogna artistica per poter meglio esprimere la vita: le emozioni naturali parlano soltanto delle vere perturbazioni dell'anima, mentre l'emozione artistica, grazie al linguaggio, riesce a esprimere anche altri moti, con una profondità superiore. Gil, *Metafísica das sensações*, 39. La tesi presentata è corretta, senonché un limitarsi a questo punto rischierebbe di condurre a una visione dell'emozione artistica come una specie di strategia dell'espressione perspicua: la falsificabilità, viceversa, deve essere intesa come una possibilità iscritta all'interno della sensazione stessa, per quanto affinché si dia il passaggio dal possibile al reale sia necessario il lavoro della coscienza.

di letture, le quali però non possono essere in questa sede analizzate.⁷⁹⁶ Forse è stato Orlotti il critico che meglio ha compreso in che modo la finzione sia prima di tutto un legame tra estetica e opera d'arte in una pagina molto densa di cui si offre qui una parafrasi. Se è vero che la poesia da un punto di vista sensazionista è l'espressione di sensazioni, l'estetica sensazionista ha dimostrato che la sensazione immediata non possiede alcun contenuto direttamente esprimibile. Dove si dà espressione, cioè, subentra la mediazione della coscienza, vale a dire dell'intelletto e dell'immaginazione. Esprimere una sensazione è dunque equivalente a trasformarla, intellettualizzarla, renderla astratta. La sensazione astratta è dunque il sostrato estetico della finzione poetica. Il poeta finge ciò che della sensazione la coscienza astra.⁷⁹⁷ Fa bene il critico a individuare in un componimento come *Isto* la manifestazione più perspicua di questo meccanismo, sebbene il fatto che la datazione del testo sia dubbia possa condurre al rischio di utilizzare una poesia distante dagli anni qui oggetto d'analisi:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação
Não uso o coração⁷⁹⁸

Che il linguaggio tradisca la sensazione, sostiene Finazzi Agrò, è un processo dovuto a una sorta di esorcismo utile a sentire quel che non si sente e che per essere nominato può solo passare per il tramite dell'immaginazione, il che si ricollega a quanto affermato finora a proposito dell'astrazione della sensazione. Il sensibile, continua il critico, viene così relegato in una dimensione anteriore o posteriore, ben rappresentata dalla memoria o dal sogno, nella quale sarà – forse – possibile recuperarlo hegelianamente come *Diese*, come *Isto*.⁷⁹⁹ È in ogni caso negata la possibilità che sia attingibile in maniera immediata. Solo se si comprendono questi passaggi si può interpretare correttamente il testo che segue, il [20-106^r], il naturale completamento del ragionamento appena condotto a proposito di quello presente alla pagina [20-107^r].⁸⁰⁰

796 Un contributo interessante da questo punto di vista è quello di Leyla Perrone-Moisés, presente in un articolo il cui obiettivo è l'abbandono della prospettiva freudiana in funzione del darsi di un approccio di tipo lacaniano. Partendo dal presupposto che la finzione non sia la menzogna e sia riconducibile al tema dell'immaginario, La Perrone-Moisés utilizza Lacan per definire quest'ultimo concetto come un che di terribilmente vero, nella misura in cui in esso parla il desiderio e il reale si traveste, riparato nei buchi del discorso. Il simbolico della poesia, continua la critica, è la parola piena di questa realtà travestita. Leyla Perrone-Moisés, "Notas para uma leitura lacaniana do vácuo-Pessoa", in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* (Porto: Brasília editora, 1978), 469.

797 Orlotti, *Il teatro degli eteronimi*, 151.

798 Fernando Pessoa, *Poesias*, a cura di João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor, (Lisbona: Ática, 1995), 236.

799 Finazzi Agrò, *L'alibi infinito*, 29.

800 Il testo della pagina [20-107^r], al netto del suo costituire una delle espressioni più organiche nell'intera produzione teorica pessoana, non rappresenta un che di concluso. Pizarro ha avuto il merito di segnalare, a differenza di quanto

O sensacionismo afferma, primeiro, o principio da primordialidade da sensação – que a sensação é a unica realidade para nós.

Partindo de ahi, o sensacionismo nota as duas especies de sensações que podemos ter – as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior. E constata que ha uma terceira ordem de sensações resultantes do trabalho mental – as sensações do abstracto.

Perguntando qual o fim da arte, o sensacionismo constata que elle não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da sciencia; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da philosophia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abstracto. A arte é uma tentativa de crear uma realidade inteiramente differente d’aquella que as sensações aparentemente do exterior, e as sensações aparentemente do interior nos sugerem.

Mas a arte deve obedecer a condições de Realidade (isto é, deve produzir cousas que tenham, quanto possível, um ar concreto, visto que, sendo a arte criação, deve tentar produzir quanto possível uma impressão analoga á que as coisas exteriores produzem). A arte deve tambem obedecer a condições de Emoção porque deve produzir a impressão que os sentimentos exclusivamente interiores produzem, que é emocionar sem provocar á acção, os sentimentos de sonhos, entende-se, que são os sentimentos interiores no seu mais puro estado.

A arte, devendo reunir, pois, as trez qualidades de Abstracção, Realidade e Emoção, não pode deixar de tomar consciencia de si como sendo a concretisação abstracta da emoção.

Assim, a arte tem por assumpto, não a realidade (de resto, não ha realidade, mas apenas sensações artificialmente coordenadas), não a emoção (de resto, não ha propriamente emoção, mas apenas sensações de emoção), mas a abstracção. Não a abstracção pura, que gera a metaphysica, mas a abstracção criadora, a abstracção em movimento. Ao passo que a philosophia é estatica, a arte é dinamica; é mesmo essa a *unica* differença entre a arte e a philosophia.

Por concretisação abstracta da emoção entendo que a emoção, para ter relevo, tem de ser dada como realidade, mas não realidade concreta, mas realidade abstracta. Porisso não considero artes a pintura, a esculptura e a architectura, que pretendem concretisar a emoção no concreto. Ha só trez artes: a metaphysica (que é uma arte), a literatura e a musica. E talvez mesmo a musica...⁸⁰¹

Senza l’analisi condotta fino a questo punto, si potrebbe credere che Pessoa stia sostenendo qualcosa di controintuitivo, o perlomeno di pericolosamente vicino alle teorizzazioni criticate finora. I primi tre paragrafi, analizzati isolatamente, sembra individuino tre tipologie di sensazioni diverse: le apparentemente interiori, le apparentemente esteriori e le astratte. Si darebbe cioè nel campo estetico una tripartizione la quale si rifletterebe inevitabilmente in una tripartizione del sapere – anch’essa tipicamente pessoana – in filosofia, scienza e arte. Il sensacionismo a questo

non fecero Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, l’esistenza di un quinto punto dopo i quattro analizzati, da Pessoa lasciato vuoto. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 536. In altre parole, fino al 2009 un qualsiasi studioso che non si fosse fisicamente recato a consultare gli originali non avrebbe potuto sapere che, nei piani originali di Pessoa, il discorso non era da considerarsi esaurito. Nella misura in cui il testo esordisce parlando non di estetica ma di arte, si ritiene lecito supporre che la continuazione prevedesse un’analisi del rapporto tra sensazione intellettualizzata e quest’ultima. È in questo senso che si parla di completamento del ragionamento.

801 Pessoa, *Sensacionismo*, 171-172.

punto diventerebbe una sorta di ontologia nel caso più felice, di inutile meta-teoria nel peggiore: esso cioè si limiterebbe a vedere nella sensazione l'unico principio della realtà e a prescrivere alle differenti branche del sapere la tipologia di sensazione sulla quale concentrarsi. L'arte, in particolare, si limiterebbe a lavorare su un gruppo specifico di sensazioni, sul quale arriva quasi per esclusione, nella misura in cui gli altri due sono già occupati. In realtà vi è una spia che fa capire come questo brano non faccia altro che porsi sulla scia del precedente: le sensazioni astratte, afferma Pessoa, sono il risultato di un processo mentale. Che si diano tre tipi diversi di sensazione è una formulazione ambigua e, in ultima analisi, scorretta: per dimostrarlo, però, occorre analizzare il testo nei dettagli. Si cominci dal secondo paragrafo.

Il sensazionismo parte da un presupposto che non si cura di approfondire, vale a dire che vi siano sensazioni la cui origine è l'interiorità del soggetto che la prova o il mondo esterno. Che ciò costituisca un'apparenza conduce a una prima considerazione: dal punto di vista del sensazionismo, non è affatto importante quale sia la fonte della sensazione, la dicotomia tra soggetto e natura – come del resto accadeva negli ismi precedenti – può essere ricondotta all'unità della sensazione, rendendo indifferente l'origine dello stimolo. In altre parole, esiste un unico tipo di sensazione, la divisione è soltanto una costruzione utile alla sistematizzazione delle scienze, falsa dal punto di vista estetico. Il terzo gruppo di sensazioni, quelle astratte, sono invece le sensazioni processate dall'intelletto, vale a dire il risultato della reduplicazione della coscienza. Non sono cioè sensazioni diverse provenienti da una terza fonte, bensì quelle stesse sensazioni trasposte su un piano differente.⁸⁰² Questa tematizzazione pessoana conferma la bontà della lettura proposta del testo [20-107'] e di quelli preparatori: le sensazioni astratte non sono ancora un che di artistico, bensì un'elaborazione dell'estetico. Pessoa, a questo punto dell'analisi, non ha ancora fatto uso della categoria di arte: egli si sta qui limitando a sviluppare le leggi della sensibilità, non vi è ancora alcuna costruzione cosciente. L'uso dei verbi è del resto indicativo: il sensazionismo in quanto estetica nota, constatata, non impone alcunché. I verbi modali compaiono solo nel resto del brano, quando la preoccupazione è quella di mettere la consapevolezza delle potenzialità dell'estetica al servizio della produzione di un'opera d'arte. È altrettanto opportuno – pur non rifacendosi a questo

802 Sia detto ciò contro una tesi sostenuta da Gil: commentando questo testo, il critico afferma che, per quanto non esista alcuna realtà fuori dalle sensazioni, devono esserci gradi di maggiore o minore realtà nelle differenti maniere di combinarle. È chiaro che per il sensazionismo, continua il critico, l'arte più si approssima alla realtà ontologica ultima in quanto modo meno artificiale e più naturale per organizzare le sensazioni. Cfr. Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 41. Non si ritiene opportuno scomodare categorie come 'realtà ontologica ultima' o simili, né a partire dal testo si può inferire una superiorità dell'arte rispetto alla scienza o alla filosofia quanto a organizzazione delle sensazioni: si tratta a tutti gli effetti di domini diversi che rispondono ciascuno alla propria logica, il che destituisce di senso il problema della maggiore o minore aderenza al reale. In altri lavori, pare che Gil si appoggi a testi del *Livro do desassossego* per rafforzare questa tesi. Cfr. Gil, *Metafísica das sensações*, 11. Non è possibile, però, estendere le considerazioni di Soares alla teorizzazione pessoana nella sua globalità, elevandole a principio estetico generale.

brano – il rilievo di Ceccucci, secondo il quale è possibile individuare nelle sensazioni, così come vengono intese dal sensazionsimo, lo strumento di un vero e proprio progetto estetico di conoscenza: il critico arriva a definirle, correttamente, il fondamento stesso di un percorso estetico a fini epistemologici.⁸⁰³

Il terzo paragrafo perde, nella sua prima parte, l'uso dell'avverbio 'apparentemente'. Non si tratta di una contraddizione o di una dimenticanza: finché si rimane nell'ambito della sensazione immediata non si può sopprimere la distinzione tra soggetto e mondo. È anzi necessario che si diano saperi che le organizzino senza bisogno di renderle astratte. Banalmente, per elaborare una teoria fisica coerente a partire da un insieme di stimoli non è necessario che le sensazioni passino per la coscienza e che questa si reduplichi su di sé, osservando le idee soggettive e oggettive associate, i ricordi, le possibilità di falsificazione della stessa sensazione e il suo collegarla ad altre. Certamente la scienza comporta astrazione, simbolizzazione e quant'altro, ma non saprebbe che farsi delle sensazioni astratte: essa non ha alcun bisogno che l'emozione diventi comunicabile. La sensazione immediata può e deve essere inserita all'interno di una teoria che dia conto della sua ragion d'essere, ed è il compito delle scienze, ma l'arte si pone su un piano del tutto diverso. Pessoa le impone il compito di lavorare con le sensazioni astratte, quelle cioè comunicabili, scomposte: l'intelletto le ha trascinate in un dominio lontano da quello nel quale si trova l'emozione provata. Da qui segue che l'arte sia votata alla creazione di opere situate in una realtà radicalmente altra, la quale – ed ecco che torna l'avverbio scomparso all'inizio del paragrafo – nulla ha a che fare con le sensazioni apparentemente provenienti dall'esterno o dall'interno.⁸⁰⁴ L'arte non deve cedere all'illusione di un mondo che finge di essere sostanziale: l'opera, in un certo senso, crea una realtà altra anche per negare lo statuto del 'mondo vero', deve distruggere il soggetto e il mondo, il che, nel caso dell'arte pessoana, si traduce nel postulare l'eteronimia e nel lasciare che i suoi fantasmi – si pensi anche soltanto a Soares – vaghino per una realtà che non riconoscono e che non li riconosce a sua volta. Come ha affermato Seabra commentando questo stesso testo, l'arte finisce per creare un oggetto e un soggetto ontologicamente differenti.⁸⁰⁵ Non c'è bisogno che Pessoa lo affermi esplicitamente: il sensazionsimo, di per sé, postula proprio per i suoi fondamenti estetici la prima strofa di *Passagem das Horas*. La sensazione astratta, scomposta e ricomposta, evoca una soggettività poetante altrettanto astratta, scomposta e ricomposta. Si pensi alla prima delle tre regole

803 Piero Ceccucci, introduzione a *Il mondo che non vedo: Poesie ortonime*, di Fernando Pessoa (Segrate: BUR, 2009), X.

804 Gil ha acutamente notato un'implicazione lungi dall'essere secondaria in questa formula di Pessoa: l'autore parla di sensazioni che vengono apparentemente dal mondo esterno sì per dire che l'esteriore corrispondente alle sensazioni elaborate dalla scienza sia un falso esteriore, ma anche per dare risalto, in maniera criptica, all'unico esteriore vero: quello di Caero. Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 43.

805 Seabra, *O heterotexto pessoano*, 168.

del sensazionismo del testo [88-12], già menzionato: trova un'ulteriore conferma la tesi che, in quel manifesto, Pessoa parlando di arte intendesse in realtà l'estetica. La sensazione e la sua espressione seguono logiche diverse, come Pessoa afferma in un lungo testo, il [20-91 a 93]: «Ha regras, porém, dentro das quaes essa idéa ou sensação tem, basilarmente, que ser expressa? Sem duvida que as ha, e ellas são as regras fundamentaes da arte».⁸⁰⁶

La parte rimanente del testo non fa che mostrare in che modo il fondamento astratto dell'opera d'arte si ripercuota sul prodotto finale, instaurando un sofisticato gioco di rimandi tra un piano estetico che ha abbandonato e il mondo nel quale si colloca: l'opera nega l'estetico mentre ne mima le proprietà. Il prodotto artistico emerge dagli stessi paradossi che hanno giustificato l'abbandono dell'immediatezza della sensazione: se l'emozione non è comunicabile, se essa in senso stretto, non esiste, dandosi soltanto la sensazione dell'emozione,⁸⁰⁷ l'opera deve comunque tentare di suscitare senza che ciò conduca all'azione. Non si veda in ciò una modulazione della catarsi aristotelica: non si è nel campo di un'estetica della recezione, il discorso rimane ben ancorato all'interno del prodotto. Pessoa sta pensando al *Marinheiro*, come mostra il riferimento al sogno, ma soprattutto all'*Ode marítima*: l'esplosione della sensazione riesce a condurre Campos a sperimentare tutti gli stati emotivi possibili, a sognare e sentire le gesta più disparate, senza muoversi dalla banchina. Che sia questa la lettura corretta è confermato dall'ultimo paragrafo del testo. La resa più adeguata dell'emozione è garantita soltanto da un approfondimento del livello astratto: può sì – e deve – dare l'impressione di essere reale, purché eviti ogni approccio imitativo del piano immediatamente sensibile: è l'astrazione più pura che garantisce una resa artistica adeguata, poiché permette di cogliere ogni aspetto della sensazione. Il rifiuto delle arti più concrete, incapaci di analizzare fino in fondo la sensazione perché ancora legate a quegli elementi materiali che dovrebbero spiegare, trova finalmente, dopo anni di teorizzazioni mai del tutto convincenti – si pensi ai testi intersezionisti dedicati all'argomento – un fondamento estetico coerente, diventando di fatto un recupero implicito di tesi hegeliane. Alla luce di quanto detto finora, diventa intelligibile l'uso da parte di Pessoa di una categoria ambigua come quella di interpretazione:

A obra de arte, fundamentalmente, consiste numa *interpretação objectivada d'uma impressão subjectiva*.

Differe, assim, da sciencia que é uma interpretação subjectivada de uma impressão objectiva, e da philosophia, que é, ou procura ser, uma interpretação objectivada de uma impressão objectiva.

806 Pessoa, *Sensacionismo*, 183.

807 Si noti per inciso come sia da quest'idea pessoana che deriva la confusione, riscontrabile in questo come numerosissimi altri testi, tra emozione e sensazione: Pessoa non tematizza espressamente la differenza, i due termini risultano intercambiabili.

[...] Na arte temos a distinguir tres partes. A arte envolve uma impressão, ou idéa, sobre a qual se trabalha; envolve uma interpretação d'essa idéa ou impressão de modo a tornal-a artistica; e envolve, finalmente, uma cousa de que se tem essa impressão ou idéa.⁸⁰⁸

Seguono i criteri ai quali, secondo Pessoa, l'arte dee obbedire, vale a dire le leggi dell'impressione, dell'oggettivazione e dell'interpretazione.⁸⁰⁹ Le ultime, in particolare, sono le seguenti:

Intende-se que por interpretação se entende apenas um alto grau – o mais alto – do phenomeno involvido na sensação de qualquer cousa. Essas leis são também tres: 1º Uma interpretação é tanto mais completa quanto mais conserva todas as relações do objecto interpretado, a sua harmonia especial e typica tanto quanto possivel. 2º Uma interpretação é tanto mais perfeita quanto mais consegue fazer esquecer o objecto interpretado na propria interpretação. (É assim que uma tradução é perfeita quando parece não ser uma tradução). 3º: Uma interpretação é completa na proporção em que □⁸¹⁰

Fare dell'interpretazione un elemento dell'opera d'arte non vuol dire condannarla a destreggiarsi tra le pastoie dell'ermeneutica, bensì individuare il passaggio dall'estetico all'artistico. Una volta che la sensazione è scomposta, resa astratta, è compito dell'artista proporre una riorganizzazione oggettiva. Rendere artistico, Pessoa lo afferma in maniera chiara, altro non vuol dire che offrire un'interpretazione del lavoro condotto nell'ambito estetico. La tesi che Pessoa aveva in maniera oscura presentato nel 1914 nel testo [67-30^v e 30a^r], vale a dire che «Toda a arte é sobreposição ás Cousas da nossa interpretação ou idéa d'ellas», giunge così a una formulazione matura.

La teorizzazione pessoana, come si è cercato di mostrare, ha conosciuto un cammino tortuoso e a tratti contraddittorio fino alle immediate vicinanze della pubblicazione di *Oprheu* – nel quale, si ricorda, non è presente nessuno dei testi analizzati, non vi è cioè nulla che dia contezza delle fondamenta estetiche del sensazionismo. Non deve quindi stupire che anche per questa corrente valga lo stesso principio che ha guidato l'analisi delle precedenti, vale a dire che i momenti teorici se non più interessanti, perlomeno più chiari vadano cercati non negli appunti bensì nel carteggio del poeta. Il documento da questo punto di vista fondamentale è senz'altro la lettera a un editore inglese, presumibilmente del 1916,⁸¹¹ sulla quale si avrà modo di tornare anche in seguito

808 Pessoa, *Sensacionismo*, 172-173.

809 Si noti che, anche in questo caso, Pessoa utilizza per tutta l'argomentazione l'ormai consueta cadenza ternaria.

810 Pessoa, *Sensacionismo*, 174.

811 La datazione è proposta da Manuela Parreira da Silva. Cfr. Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 443. Il riferimento presente nella lettera alla richiesta della pubblicazione di un'antologia sensazionista rende il 1916 l'anno più probabile, se si considera una lettera di Sá-Carneiro a Pessoa nella quale scrive all'amico: «Acho excelente ideia Antologia Sensacionista. Assim houvesse quem a editasse. – Mas porque não, abrindo, uma notícia sobre a escola –

per la caratterizzazione del sensazionismo dal punto di vista della dialettica delle correnti artistiche: la parte che adesso si vuole sottolineare è quella vertente sul rapporto tra estetica e filosofia dell'arte.

1. The only reality in life is sensation. The only reality in art is consciousness of the sensation.

2. There is no philosophy, no ethics and no aesthetics even in art, that ever there may be in life. In art there are only sensations and our consciousness of them. [...]

3. Art, fully defined, is the harmonic expression of our consciousness of sensations; that is to say, our sensations must be so expressed that they *create an object which will be a sensation to others*. Art is not, as Bacon said, «man added to Nature»; it is sensation multiplied by consciousness – multiplied, be it well noted.

4. The three principles of art are 1) every sensation should be expressed to the full, that is, the consciousness of every sensation should be sifted to the bottom; 2) the sensation should be expressed that it has the possibility of evoking – as a halo round a definite central presentation – the greatest possible number of other sensations; 3) the whole thus produced should have the greatest resemblance to an organized being, because that is the condition of vitality. I call these three principles 1) That of Sensation, 2) that of Suggestion, 3) that of Construction.⁸¹²

L'estratto rende esplicito quanto invece era necessario dedurre dall'esordio del testo [20-107]: se lì l'espressione «A base de toda a arte é a sensação» poteva condurre a fraintendimenti, in questa lettera Pessoa esprime con cura lo scarto tra estetica e filosofia dell'arte. Se la vita è costituita da sensazioni, l'arte opera sulla coscienza delle stesse, vale a dire sulle sensazioni astratte. Non vi è periodo dal quale non traspaia l'idea che l'arte non abbia a che fare con alcunché di immediato. La missiva non aggiunge nulla di nuovo alle considerazioni svolte fino a questo momento, ma possiede il pregio della chiarezza espositiva.⁸¹³ Nel quarto punto è però presente un elemento che vale la pena enfatizzare. Esso si divide in tre sub-punti, i primi due dei quali sono immediatamente riconducibili al rapporto tra arte e sensazione astratta. Il terzo pare fare eccezione: in esso è espresso uno dei principi più cari a Pessoa, quello di costruzione. Significativamente, è l'unico in cui il soggetto della frase non è la sensazione bensì il prodotto finale, l'opera d'arte: sembrerebbe perciò che il principio di costruzione sia un elemento genuinamente artistico e non deducibile dal piano estetico (o astratto). Se si analizza la formula utilizzata da Pessoa, si scopre

calma e friamente, sem blague, feito?» Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 26 febbraio 1916, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 275.

812 Pessoa a un editore inglese, Lisbona, s.d., in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 234-235.

813 Si tratta ovviamente di una chiarezza relativa, vale a dire tale solo rispetto agli altri testi, non di un'effettiva trasparenza: come in ogni altra lettera di Pessoa, il destinatario non poteva avere alcuna idea dei riferimenti che il poeta aveva ivi disseminato. L'insistenza pessoana sul tema della moltiplicazione tra sensazione e coscienza, per limitarsi a un esempio, rimanda a quelle formule matematiche presenti nel testo [88-1] sulle combinazioni possibili tra gli elementi della sensazione.

però che anche questa legge non sia scindibile dai presupposti estetici sensazionisti. La costruzione è necessaria, afferma Pessoa, perché l'organicità è condizione della vitalità. Quest'ultimo termine, a sua volta, deve essere inteso in senso stretto. Non è un caso che in un altro testo, il [20-114 e 115^r], nel quale Pessoa collega il sensazionismo alla teosofia, affermi che «art is supremely construction and that the greatest art is that which is able to visualise and create organised wholes, of which the component parts fit *vitally* into their places»,⁸¹⁴ avendo cura di dattilografare in rosso l'avverbio *vitally*.⁸¹⁵ L'elemento vitale – si torni alla lettera – può essere colto in un solo modo, stando alla formulazione precedente, vale a dire tramite la sensazione, essendo questa di fatto la sua vera sostanza. L'arte, a sua volta, ha come obiettivo esprimere le sensazioni in un oggetto il quale diventi per gli altri una sensazione, come se anche l'artefatto fosse un che di naturale. Né più né meno di quel che Pessoa aveva già espresso nel testo [20-106^r] a proposito di un'arte la quale «deve produzir cousas que tenham, quanto possível, um ar concreto, visto que, sendo a arte criação, deve tentar produzir quanto possível uma impressão analoga á que as coisas exteriores produzem». Il principio di costruzione, si può quindi dedurre, non è soltanto un'esigenza dell'opera d'arte, bensì una sorta di rispecchiamento del piano estetico. Come la sensazione è un tutto composto di parti, visibili solo attraverso l'analisi, così l'opera d'arte deve dare l'idea di essere un qualcosa di organico, unitario, sebbene in realtà dietro di essa vi sia un complesso lavoro di astrazione e di bilanciamento delle parti.⁸¹⁶ È immediato il collegamento con la legge dell'interpretazione alla quale l'opera d'arte deve obbedire, e anzi si comprende da un differente punto di vista il senso

814 Pessoa, *Sensacionismo*, 155.

815 Occorre però sottolineare che, con ogni probabilità, questo testo, il [20-114 e 115^r], sia anteriore alla lettera oggetto di studio. Qui difatti il principio di costruzione si presenta come una legge artistica e non estetica. Il riferimento alla teosofia, del resto, permette di datare il testo a un periodo attorno ai primi di dicembre 1915, periodo nel quale Pessoa era stato particolarmente scosso dalle teorie teosofiche. Cfr. Pessoa a Sá-Carneiro, Lisbona, 6 dicembre 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 181-182.

816 Che il principio di costruzione fosse un'esigenza deducibile dall'estetica e non dalla filosofia dell'arte era una tesi alla quale Pessoa doveva tenere particolarmente, sebbene non fosse riuscito a convincere Sá-Carneiro della sua bontà. È curioso infatti che l'amico scrivesse, a proposito di *Caranguejola*, quanto segue: «Dou-lhe este título porque o estado psicológico de que essa poesia é síntese afigura-se-me em verdade uma verdadeira caranguejola – qualquer coisa a desconjuntar-se, impossível de se manter [...]. Aquilo é desarticulado, quebrado – o próprio pseudo-verso desconjuntado, não se mantendo, em suma: uma verdadeira caranguejola na forma como no sentido». Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 27 novembre 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 242. Si potrebbe aggiungere, però, che Sá-Carneiro era troppo severo con se stesso: la critica che rivolge al suo componimento è probabilmente eccessiva. Si pensi all'equilibrio che riesce a esprimere una strofa di assoluto valore poetico come «Lã vermelha, leito fofo. Tudo bem calafetado... / Nenhum livro, nenhum livro à cabeceira — / Façam apenas com que eu tenha sempre a meu lado, / Bolos de ovos e uma garrafa de Madeira.» Mário de Sá-Carneiro, *Verso e prosa*, a cura di Fernando Cabral Martins (Lisbona: Assírio e Alvim, 2010) 112. È interessante notare che Pessoa, al quale Sá-Carneiro aveva affidato il compito di curare le sue opere come riteneva opportuno, avesse deciso di espungere dal libro dell'amico *Indícios de Oiro* precisamente questo componimento, poiché lo riteneva estraneo all'indole predominante della raccolta di poesie. È Martins a ricordare questo avvenimento e a sottolineare l'infelicità di una scelta che, per il suo escludere proprio l'opera artisticamente più riuscita – si può chiosare, anche da un punto di vista compositivo – condusse a un'alterazione decisiva della lettura dell'opera nel suo complesso. Fernando Cabral Martins, “Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa”, in *Estranhar Pessoa*, 2 (2015): 137-145, 143. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

dell'esempio scelto da Pessoa: l'opera deve assomigliare a una traduzione, la quale a sua volta è perfetta proprio quando fa dimenticare di essere tale.⁸¹⁷ Probabilmente è Teresa Rita Lopes a meglio aver colto questo punto, collegandolo a una polemica col simbolismo che si articola su un terreno in ultima istanza estetico: se l'opera simbolista cerca l'allontanamento dal reale, Pessoa insiste sulla necessità dell'astrazione e quindi dell'oggettivazione, vale a dire sulla scelta e l'organizzazione dei materiali che l'artista usa. Questi ultimi, a loro volta, altro non sarebbero che le sensazioni, dalle quali si toglie quanto vi è di accidentale. A partire da questo processo, l'artista secondo Pessoa crea un oggetto del tutto nuovo (il poema-animale), organizzato in quanto astratto e vivo in quanto concreto. È a questo proposito che la Lopes si ricollega al rapporto di somiglianza con la traduzione perfetta: Pessoa quindi, conclude, non esigeva come i simbolisti l'allontanamento dell'opera in rapporto al reale, preferendo spingersi ancor più lontano, verso un'opera che deve essere (e produrre) un altro reale.⁸¹⁸

5.4. *Sentir tudo de todas as maneiras*

Una volta compresa la maniera in cui il sensazionismo costituisce in primo luogo un evento estetico, occorre capire come su questa base vada a innestarsi il principio sensazionista fondamentale, il *sentir tudo de todas as maneiras*.⁸¹⁹ Si ricordi che *Passagem das Horas* è del 22 maggio 1916 e che il testo teorico al quale il componimento più si avvicina, l'[88-12], è databile tra il 1915 e il 1916. Lo snodo teorico cruciale consiste nel riuscire a giustificare il passaggio tra i due momenti nella misura in cui, in senso stretto, non vi è nulla nell'estetica sensazionista che postuli la necessità di sentire il maggior numero possibile di sensazioni. Sia detto diversamente: se l'opera d'arte può nascere solo dove la coscienza ha trasformato la sensazione immediata in astratta, da ciò non segue che occorra che queste sensazioni siano molte. In un certo senso, è in questa libertà che si consuma l'abbandono del piano meramente estetico: quella dell'artista sensazionista è a tutti gli effetti una scelta che lo separa dalle correnti poetiche anteriori. Si consideri a titolo esemplificativo un estratto dal testo [20-103^r e 104^r], non datato ma che comunque difficilmente potrebbe essere stato scritto in un anno diverso dal 1915 o dal 1916:

817 Non si sta cercando di fare di Pessoa un teorico dell'arte come rispecchiamento, né lo si vuole avvicinare a posizioni realiste: il nocciolo della questione è da questo punto di vista più banale. L'opera, come la sensazione, deve nascondere la costruzione e l'organizzazione che ne rappresenta il fondamento. In un certo senso, si tratta dello stesso problema riscontrato per la *Novela romântica*: un'opera d'arte che voglia dirsi tale non può rendere troppo esplicita l'architettura sottostante, pena la mancanza di spontaneità della stessa.

818 Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, 176.

819 Non ha torto Gil nel vedere in questo principio non solo il fondamento dell'estetica sensazionista, ma anche di quella Pessoaiana *tout court*. Cfr. Gil, *Devir-eu*, 66.

The end of art is simply to increase human self-consciousness. Its criterion is general (or semi-general) acceptance, sooner or later, for that is the proof that it does tend to increase self-consciousness in men.

The more we decompose and analyse into their psychic elements our sensations, the more we increase our self-consciousness. Art has, then the duty of becoming increasingly conscious.⁸²⁰

Ben si vede come il *sentir tudo* in questo caso sia una scelta che riguarda la missione dell'artista, non una necessità estetica. Limitarsi però a questa semplice considerazione implicherebbe un fraintendimento del sensazionismo nella sua totalità. Si rischierebbe cioè di ripetere l'errore di Georg Rudolf Lind di vedere in questo principio pessoano non un caposaldo della teoria della sensazione dell'autore ma una regola comportamentale. Secondo il critico *sentir tudo* significa sperimentare ogni cosa senza legarsi ad alcunché, una pericolosa relativizzazione di tutti i valori.⁸²¹ Quanto si tenterà di fare ora è ricondurre, al contrario, questa regola del sensazionismo alla sua matrice primariamente estetica. Un momento rilevante di questo discorso può essere individuato nel testo [20-116 e 119; 75A-28]. Se ne riportano soltanto i passaggi da questo punto di vista più significativi:

Substitue-te sempre a ti-proprio. Tu não és bastante para ti. Sê sempre imprevisto para ti-proprio. Acontece-te perante ti-proprio. Que as tuas sensações sejam meros acasos, aventuras que te acontecem... Deves ser um universo sem leis para poderes ser superior.

[...] Existir não é preciso. Sentir é que é preciso. Nota bem que esta phrase é inteiramente absurda. Dedic-te a não a comprehender com toda a tua alma. [...]

A tua alma é um pseudonymo teu

Deus é um pseudonymo teu,

Deus é um pseudonymo nosso

[...] O pensamento é o espelho da alma; porisso a expressão das nossas sensações, que constitue a arte, sendo uma interpretação das sensações pelo pensamento, é um vermo-nos espiritualmente ao espelho.⁸²²

L'estratto è parte di un brano intitolato *O Sensacionismo* recante l'indicazione *Para Orheu*. Il testo, come altri che Pessoa concepì per essere parte della rivista o della galassia all'interno della quale questa orbitava, è volutamente oscuro, contraddittorio, eccessivamente apodittico⁸²³ e a tratti

820 Pessoa, *Sensacionismo*, 153.

821 Geord Rudolf Lind, "O relativismo criador de Fernando Pessoa", in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, a cura di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (Lisbona: Ática, 1966), XV.

822 Pessoa, *Sensacionismo*, 178-179.

823 È però possibile riscontrare – come ha fatto Roberto Vecchi – in questo carattere assertorio delle teorizzazioni pessoane un elemento, per così dire, sapienziale, tale da avvicinare le sue formulazioni a dei veri e propri aforismi. Roberto Vecchi, "Morfologia da sensação: Pessoa e os espaços brancos do aforismo", in *Actas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2013, 28-30 novembro, 347*. Consultabile al link: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/noticias-publicacoes/congresso-internacional-fernando-pessoa-2013?eID=> [data di ultima consultazione: 21/10/2019]. Si ritiene in ogni caso eccessiva l'attenzione posta dallo studioso

quasi fastidioso per un lettore poco disposto a seguire Pessoa nei suoi sofismi talvolta finiti a se stessi.⁸²⁴ L'interesse per questo brano risiede in una sua mancanza eloquente: Pessoa non ritiene opportuno in questa sede divulgare le fondamenta estetiche del sensazionismo, preferendo invece concentrarsi sugli aspetti rilevanti dal punto di vista eminentemente artistico. Il primo paragrafo consta di prescrizioni in forma imperativa, disposte però – è necessario insistere su questo punto – secondo una logica che non ha un vero riscontro nelle riflessioni che pure egli aveva condotto fino a quel momento.⁸²⁵ La constatazione che regge il primo paragrafo – la mancata autosufficienza del soggetto – e tutte le considerazioni che da essa Pessoa trae non sono desumibili dalle caratteristiche individuate negli altri testi bensì affondano le loro radici in quella che Piero Ceccucci definisce, riferendosi invero non a questo testo bensì al *Faust*, la funzione salvifica dell'estetica delle sensazioni.⁸²⁶ Dallo studio della sensazione segue che l'artista sia chiamato ad approfondirla, analizzarla, complicarla, non che la sua individualità sia difettosa. Non vi è però alcun accenno nel testo [20-116 e 119; 75A-28] né alla sensazione astratta, né al ruolo della coscienza, tematiche alle quali viene preferito questo nuovo punto di partenza. Il collegamento con la teoria della sensazione viene trovato così non all'inizio ma alla fine del ragionamento: dall'insufficienza del soggetto Pessoa deriva la necessità che egli si disponga ad accogliere passivamente le sensazioni, semplicemente un ricettacolo di materiale caotico, un *universo sem leis*. Un ipotetico lettore però non avrebbe modo di sapere a quali sensazioni Pessoa stia facendo riferimento.

Proseguendo la lettura appare la chiave interpretativa dell'intero discorso, attorno alla quale il resto del ragionamento si orienta: non è necessario esistere, è necessario sentire. Pessoa non lascia il tempo che questa considerazione possa venire metabolizzata, ne schernisce anzi la profondità attraverso le due frasi immediatamente successive. È però in questa riflessione che è individuabile la ghiandola pineale, il luogo in cui la prescrizione artistica e il fondamento estetico si incontrano, seppur in maniera oscura. Le considerazioni riportate poc'anzi collassano su questa espressione: l'insufficienza del proprio io non può essere una causa separata, è la superiorità del sentire sulla vita che giustifica il discorso. Se si prendesse questo discorso alla lettera ne risulterebbe un che di contraddittorio: essendo lapalissiano che per vivere occorra sentire, la formula utilizzata da Pessoa

al carattere aforistico dei testi teorici pessoani: perlomeno in questo caso l'oscurità dell'aforistica pessoana è inscindibile da un certo autocompiacimento.

824 Di esempi di questo atteggiamento, qui come altrove, se ne potrebbero trovare a iosa. Si pensi a espressioni come «É interessante, porque é absurdo, mas só vale a pena por não valer a pena», o «Todos estes principios são verdadeiros, mas os principios contrarios são também verdadeiros como elles. (Affirmar é enganar-se na porta)». Pessoa, *Sensacionismo*, 177.

825 Si tengano però presenti le incertezze della periodizzazione: non è del tutto da escludersi che le riflessioni fossero in realtà contemporanee, sebbene si ritenga questa seconda ipotesi poco probabile.

826 Cfr. Piero Ceccucci, "Metamorfosi del Faust: Una lettura esoterica del Fausto di Fernando Pessoa", in *Un'altra volta ti rivedo: Viaggio nella poetica pessoana. Atti del Convegno Internazionale di Studi Pessoaiani, Firenze, 2-3 ottobre 2012*, a cura di Michela Graziani (Roma: Società editrice Dante Alighieri, 2013), 319.

non avrebbe alcun senso. Qui entra in gioco l'estetica sensazionista: il sentire si riferisce non alle sensazioni immediate bensì a quelle astratte. L'artista non ha bisogno di vivere, la sensazione (astratta) racchiude in sé tutto ciò di cui egli ha bisogno. Si può esprimere questo punto in maniera più precisa, ripercorrendo il cammino che parte dalla sensazione per arrivare all'individualità dell'opera e dell'artista, rendendo il discorso da Pessoa distribuito in vari testi un che di più organico e lineare di quanto in realtà non sia. L'artista prova una sensazione determinata, la quale attraverso l'analisi – il lavoro della coscienza su di essa e su di sé – si rivela essere un che di composito, contenente in sé elementi non immediatamente percepibili e una disponibilità a essere complicata ulteriormente. È a partire dalla sensazione astratta che l'artista crea l'opera. Qui entra in gioco però una domanda che l'autore può rivolgere a se stesso: se per creare un'opera c'è bisogno non delle sensazioni immediate bensì di quelle astratte e se queste, in un certo senso, si riescono a sviluppare da sé – si ricordi che nell'elaborazione della sensazione astratta è possibile aggiungere al nucleo primitivo della sensazione elementi che in essa non sono originariamente presenti – allora a che pro sentire, vivere emozioni, se nella riflessione è possibile trovare tutto ciò di cui si ha bisogno? Da qui la sfrenata immaginazione, da qui il regresso al sogno; da qui Campos, da qui Soares, da qui l'ortonimo nella sua fase sensazionista. Per quanto riguarda il caso di questi ultimi due personaggi, si può affermare con Ceccucci – sebbene il suo discorso si concentri più che altro su Pessoa *ele mesmo* – che il sogno, attivato dalle sensazioni, ha da un lato una funzione compensativa dell'azione, dall'altro una trascendente,⁸²⁷ il che lo rende strumento privilegiato dell'estetica sensazionista.

Si tengano presenti le considerazioni svolte a proposito del testo [20-106^r]: l'opera d'arte deve «emocionar sem provocar á acção», il che non rappresenta che un punto di vista differente per affermare lo stesso principio, cioè il primato della sensazione (astratta) sull'esistenza (intesa come sensazione immediata, ma anche come vita, azione concreta).⁸²⁸ Il collegamento, anche prescindendo da quest'ultima considerazione, può sembrare forzato: è possibile obiettare che non sia necessario desumere dalla formula *Existir não é preciso. Sentir é que é preciso* l'insieme di questi elementi – l'estetica sensazionista come causa, l'eteronimia come effetto, non unico ma certamente voluto e previsto. Vi è però un testo, per il quale i curatori non propongono una data ma che comunque difficilmente è immaginabile come distante dal periodo 1915-1917, che conferma una simile lettura, il quale recita quanto segue:

827 Ceccucci, Introduzione a *Il mondo che non vedo*, XIX.

828 A conferma della bontà del legame tra la dimensione dell'esistere e quella dell'azione vi è un altro testo il quale in più di una misura si ricollega al presente, l'[88-11^r], nel quale Pessoa afferma che «*Sentir é crear. Agir é só destruir*». Pessoa, *Sensacionismo*, 179.

TODAS AS SENSACÕES são boas, logo que se não tente reduzi-las à ação. Um ato é uma sensação que se deita fora.

Age para dentro, colhendo só com as mãos do espírito as flores na margem da vida.

Combater a escravidão mental rappresentata pela associazione de ideias. Aprender a não associar idee, a quebrar em pedacços a alma. Saber simultanizar as sensações, dispersar o espírito por si próprio, espalhado e disperso.⁸²⁹

Non agire, sentire, elaborare la sensazione e disperdere la propria identità si rivelano così momenti di un unico processo in ultima analisi estetico il quale, del resto, accompagna la produzione poetica pessoana sin dai primissimi anni.⁸³⁰ A un simile pensiero è stato Soares a dare una delle espressioni poeticamente più felici, là dove nell'*Estética da indiferença* afferma la necessità di «saber encontrar a cada sensação o modo sereno de ela se realizar. Fazer o amor resumir-se apenas a uma sombra de um sonho de amor, pálido e trémulo intervalo entre os cimos de duas pequenas ondas onde o luar bate».⁸³¹ Si continui però con l'analisi. Il testo [88-11'], da Pizarro opportunamente collocato subito dopo il [20-116 e 119; 75A-28], rappresenta un proseguimento del discorso appena condotto e mostra come senza il riferimento all'estetica sensazionista l'intero ragionamento si riveli destituito di senso. Qui infatti Pessoa afferma che «parecendo um facto passivo, sentir é ser activo, porque é ter a consciencia de sentir. Ter consciencia de sentir é um modo de sentir».⁸³² Non sarebbe sbagliato apporre una piccola glossa all'ultima frase utilizzata da Pessoa: essere coscienti di sentire è sì un modo di sentire, ma radicalmente differente. Per mostrare come la poesia stessa ribadisca la cogenza dell'argomento, si consideri il primo di tre sonetti che Campos, assieme a diverse altre sue opere, avrebbe incluso in *Arco de Triunfo*.⁸³³

Quando olho para mim não me percebo.

829 Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 60.

830 Nel commentare un brano di Campos dal tenore molto simile ad altri qui proposti, Richard Zenith ha notato che questa maniera ossimorica di vivere (passare lateralmente rispetto alle cose, sentire e non agire) era già stato sperimentato da Alexander Search, come mostrano componimenti del 1907, per quanto artisticamente non felici. Cfr. Richard Zenith, "Campos Triunfal", in *Estranhar Pessoa*, 2 (2015): 13-29, 24. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019]

831 Pessoa, *Teoria da heteronímia*, 131.

832 Pessoa, *Sensacionismo*, 179.

833 La datazione delle opere facenti parte di *Arco de Triunfo* è congetturale. Il progetto nasce senz'altro nei dintorni della pubblicazione del primo numero di *Orpheu*: in fondo all'*Ode Triunfal* Pessoa scrive infatti «Dum livro chamado *Arco de Triunfo*, a publicar». Le opere che Pessoa avrebbe incluso nel libro sono in una lista la quale però è del 1917. Vi è infine una lettera di Sá-Carneiro del 2 ottobre 1915 nel quale egli definisce «Genial a forma de publicar o Arco do Triunfo». Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 2 ottobre 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, 220. Il problema decisivo è, come facilmente intuibile, capire quali opere fossero già state effettivamente scritte nelle tre date indicate. L'opzione più probabile, si ritiene, è che in ogni caso la maggioranza di queste – inclusa quella che dà il titolo alla raccolta – fosse stata composta proprio tra marzo e ottobre del 1915: non si comprende la ragione per la quale Pessoa avrebbe dovuto parlare a Sá-Carneiro della pubblicazione di un'opera ancora in larga parte da scrivere. Per quanto nei suoi testi personali siano senz'altro maggioritari i progetti mai realizzati o includenti articoli e saggi mai scritti, almeno nella comunicazione con l'amico più caro il bluff avrebbe meno senso.

Tenho tanto a mania de sentir
Que me extravio às vezes ao sair
Das próprias sensações que eu recebo.

O ar que respiro, este licor que bebo
Pertencem ao meu modo de existir,
E eu nunca sei como hei-de concluir
As sensações que a meu pesar concebo.

Nem nunca, propriamente, reparei
Se na verdade sinto o que sinto. Eu
Serei tal qual pareço em mim? Serei

Tal qual me julgo verdadeiramente?
Mesmo ante as sensações sou um pouco ateu,
Nem sei bem se sou eu quem em mim sente.⁸³⁴

Il sonetto, forma lungi dall'essere consueta in Campos,⁸³⁵ nella sua apparente semplicità (le rime sono tutto sommato elementari, se si considera che si basano soprattutto su verbi all'infinito e prime persone) riesce a cogliere il combinato disposto che naturalmente si dà tra estetica e concreta prassi artistica, sebbene esso sia qui posto in forma dubitativa. Il componimento, come ha sostenuto Maria Bochicchio, pone il problema del sensazionismo e della dimensione relativa dell'autocoscienza, per quanto in termini generici.⁸³⁶ Nella prima stanza Campos pone la distanza tra le sensazioni ordinarie, che pure vuole sentire, e lo smarrimento al quale conduce l'uscire dalle stesse in direzione di quelle astratte. La seconda non fa che ripetere lo stesso *leitmotiv*, con un'interessante distinzione tra *modo de existir* e il dover *concluir* le sensazioni, processo quest'ultimo identificabile, si ritiene, con l'astrazione delle stesse. Il resto del sonetto pone invece la questione decisiva: di fronte a sensazioni immediate, confuse, senza un vero valore e un processo astrattivo che le regoli, che posizione può ritagliarsi il soggetto poetante? Qui Campos lascia il dubbio senza una soluzione, ma il suo scoprire che il regno delle sensazioni sia più complesso di quanto una visione ingenua possa lasciar pensare lo induce a dubitare della sua stessa persona. Si ritorni al testo dal quale si è partiti, il [20-116 e 119; 75A-28]: qui l'anima e Dio si abbassano a pseudonimi – e si ricordi che pseudonimi e non eteronimi sono in questo periodo Caieiro, Reis e

834 Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*, 25.

835 Si consideri però che nella datazione fittizia proposta da Pessoa il sonetto di Campos viene retrodatato al 1913, «uns seis a sete meses antes do *Opiário*», il che rende l'uso di una forma codificata dalla tradizione, in un certo senso, più comprensibile. *Ibid.*

836 Maria Bochicchio, ««Contra Factos é que há Argumentos»: Algumas Questões de Crítica Textual em Álvaro de Campos», in *Actas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2013, 28-30 novembro*, 62. Consultabile al link: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/noticias-publicacoes/congresso-internacional-fernando-pessoa-2013?eID=> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

Campos –, ma soprattutto l'arte, «interpretação das sensações pelo pensamento», cioè lavoro sulle sensazioni astratte, è definita «um vermo-nos espiritualmente ao espelho». Campos nel sonetto riportato comprende la complementarità dei due lati: producendo sensazioni astratte⁸³⁷ egli si osserva allo specchio e capisce che la sua soggettività empirica non basta, perché non è essa il centro di riferimento dell'elaborazione delle sensazioni. Qui si apre un piccolo spiraglio a partire dal quale si lascia intravedere l'infinità possibilità delle grandi odi: se la sensazione (astratta) è l'unica realtà per l'arte, che si abbandonino pure i limiti della soggettività, che si trascenda la sensazione immediata – occorre *sentir tudo de todas as maneiras*.

Minha imaginação é um Arco de Triunfo.
Por baixo passa toda a Vida.
Passa a vida comercial de hoje, automóveis, camions,
Passa a vida tradicional nos trajes de alguns regimentos,
Passam todas as classes sociais, passam todas as formas de vida,
E no momento em que passam na sombra do Arco de Triunfo
São momentaneamente um triunfo que eu os faço ser.
Qualquer coisa de triunfal cai sobre eles,
E eles são, um momento, pequenos e grandes.

O Arco de Triunfo da minha Imaginação
Assenta de um lado sobre Deus e do outro
Sobre o quotidiano, sobre o mesquinho (segundo se julga),
Sobre a faina de todas as horas, as sensações de todos os momentos,
E as rápidas intenções que morrem antes do gesto.
Eu-próprio, à parte e fora da minha imaginação,
E contudo parte dela,
Sou a figura triunfal que olha do alto do arco,
Que sai do arco e lhe pertence,
E fita quem passa por baixo elevada e suspensa,
Monstruosa e bela.

Mas às grandes horas da minha sensação,
Quando em vez de rectilínea, ela é circular
E gira vertiginosamente sobre si-própria,
O Arco desaparece, funde-se com a gente que passa,
E eu sinto que sou o Arco, e o espaço que ele abrange,
E toda a gente que passa,
E todo o passado da gente que passa,
E todo o futuro da gente que passa,
E toda a gente que passará

837 O, meglio ponendosi il problema della produzione delle stesse, nella misura in cui in questo sonetto non vi è alcuna elaborazione delle sensazioni.

E toda a gente que já passou.
Sinto isto, e ao senti-lo sou cada vez mais
A figura esculpida a sair do alto do arco
Que fita para baixo
O universo que passa.
Mas eu próprio sou o Universo,
Eu próprio sou sujeito e objecto,
Eu próprio sou Arco e Rua,
Eu próprio cinjo e deixo passar, abranjo e liberto,
Fito de alto, e de baixo fito-me fitando,
Passo por baixo, fico em cima, quedo-me dos lados,
Totalizo e transcendo,
Realizo Deus numa arquitectura triunfal
De arco de Triunfo posto sobre o universo,
De arco de triunfo construído
Sobre todas as sensações de todos que sentem
E sobre todas as sensações de todas as sensações...

Poesia do ímpeto e do giro,
Da vertigem e da explosão,
Poesia dinâmica, sensacionista, silvando
Pela minha imaginação fora em torrentes de fogo,
Em grandes rios de chuva, em grandes vulcões de lume.⁸³⁸

Campos può così diventare un arco di trionfo, capace di contenere tutte le sensazioni, tutti i tempi: egli ne è parte e al contempo lo osserva, fino a identificarsi totalmente con esso, vale a dire con tutte le sensazioni che prova, riuscendo così a estendersi «Sobre todas as sensações de todos que sentem / E sobre todas as sensações de todas as sensações...». Qui Campos sta pensando alle sensazioni astratte, come mostra il fatto che egli accenna al processo sensazionista per antonomasia: il momento in cui egli può accogliere tutto dentro di sé si consuma quando la sensazione «em vez de rectilínea, ela é circular / E gira vertiginosamente sobre si-própria», ovvero quando perde il riferimento all'altro da sé per reduplicarsi all'interno della coscienza.

Un simile discorso non vale, chiaramente, solo per Campos, sebbene vi siano pochi dubbi quanto al fatto che il sensazionismo in generale e il *sentir tudo de todas as maneiras* in particolare appaiano attraverso la penna dell'ingegnere nella loro forma più folgorante. Anche nella poesia ortonima sono riscontrabili le medesime direttive, sebbene modulate attraverso i medi così tipicamente pessoani dell'immaginazione e del sogno. Ceccucci ha sostenuto che la sensazione nell'ortonimo si trasforma immediatamente in un fremito dell'immaginazione, la quale stabilisce

838 Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*, 121-122. Si concorda con Clenoice Berardinelli, la quale ha proposto di identificare proprio in questo componimento *Arco de Triunfo*. *Ibid.*, 16.

relazioni tra spazio esteriore e interiore, ma anche tra realtà ontologica e ultrasensibile. Un tale fenomeno, continua il critico, deve essere interpretato come una metafisica delle sensazioni⁸³⁹ che si inverte in un linguaggio poetico. Il linguaggio, cioè, è il mezzo che produce le trasformazioni a cui vengono sottoposte le sensazioni.⁸⁴⁰ Ben si comprende come il ragionamento proposto da Ceccucci si inserisca armoniosamente nelle analisi proposte fino a questo punto. Il suo argomento può essere completato osservando che la sensazione sulla quale lavora l'immaginazione, la sensazione diventata linguaggio poetico, non è più quella immediata: il sogno dell'ortonimo è anch'esso inscindibile dal lavoro della coscienza. Come ha rilevato opportunamente Orlotti, nel sogno rimane intatta la facoltà di sentire, mentre l'intelligenza si smarrisce in un mondo del quale non coglie più le ragioni, incapace – l'espressione è degna di nota – di dare senso alle sensazioni che continua a recepire.⁸⁴¹ Un esempio può essere d'aiuto: la seconda de *As sete salas do palácio abandonado*, cioè *A sala dos reposteiros negros*.⁸⁴²

Não sei onde, encontrei por um caminho,
 Numa floresta longe do passado
 Cavaleiros errantes dum condado
 A não sei que reinado meu vizinho...

Vi-os passar, e havia nos seus gestos
 (Caminhavam longínqua e tristemente)
 O fim da minha vida lenta e doente
 E a miha sorte finda entre doestos...

Passaram, e eu fiquei pelo invisível
 Caminho atrás de árvores e ruídos,
 Como um ser consciente e sem sentidos...
 Uma alma que sente e é invisível

Fiquei... e ao longe as vozes continuaram
 Contando vaga história comezinha
 Que, p'lo som das vozes, era a miha...
 Quem sou eu? Eles sabem – e pararam.⁸⁴³

839 Anche Ceccucci fa in questo caso riferimento al lavoro di José Gil.

840 Ceccucci, Introduzione a *Il mondo che non vedo*, X-XI.

841 Orlotti, *Il teatro degli ortonimi*, 104.

842 L'esempio non è casuale: il sensazionismo e le sette poesie vennero effettivamente accostati in almeno un luogo. Nel *Caderno X*, in un testo scritto in prossimità della preparazione di *Orpheu 3*, compare un ordine delle opere da pubblicare che vede al primo posto il nuovo numero della rivista, al terzo *As sete salas do palácio abandonado*. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 309.

843 Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 284.

Il componimento è stato scritto presumibilmente nei dintorni del 17 gennaio 1915,⁸⁴⁴ vale a dire nel pieno dei preparativi per *Orpheu*. L'atmosfera onirica fa sì che nei gesti dei cavalieri erranti Pessoa possa vedere la fine della sua vita: che ciò non solo sia una trasformazione promossa dall'immaginazione all'interno del sogno, ma più precisamente una trama tessuta dalla coscienza nel suo reduplicarsi su di sé, è confermato dalla strofa immediatamente seguente, più esplicita. Qui Pessoa abbandona la sensazione immediata, diventa coscienza slegata dai sensi, il che lo rende – l'espressione è indicativa – un essere cosciente e senza sensi, un'anima che sente: l'immaginazione dell'ortonimo lavora entro i limiti della coscienza. Si segua ancora la linea interpretativa proposta da Ceccucci per capire in quale maniera il sogno dell'ortonimo rappresenti una maniera differente da quella di Campos e però altrettanto valida per *sentir tudo de todas as maneiras*. Il sogno, pur nato dalle sensazioni, si offre al poeta – la formula che utilizza il critico è qui di straordinaria efficacia – come materia sensibile di lingua lavorata. Il poema può essere cioè descritto come la proliferazione di parole e sensazioni (espressione, quest'ultima, che può essere condensata nella sensazione astratta), ma anche di riflesso delle sensazioni interne, delle quali si indaga la genesi affinché diventino anch'esse parole (ovverosia, vengono scomposte attraverso lo stesso meccanismo descritto in precedenza). Il processo è frattale: le nuove parole generano nuove sensazioni, provenienti da una realtà altra.⁸⁴⁵ Si spiega così perché anche il sogno costituisca un vettore sensazionisticamente valido per sentire tutto,⁸⁴⁶ così come, parallelamente, trova una sua ragion d'essere il collegamento con la proliferazione eteronimica. Si consideri il finale de *A sala dos reposteiros negros*: Pessoa riesce qui a riconoscere nelle voci dei cavalieri erranti la sua storia, la sua voce, la sua persona, ma in questo processo di rispecchiamento tra il suo sogno e la sua persona è la stessa identità del soggetto poetante che va a perdersi. Egli si chiede chi sia, i cavalieri lo sanno e si fermano. Non che i cavalieri erranti si ergano ad allegoria dell'eteronimia: più semplicemente, nell'interrogazione sul proprio sogno, nel momento in cui il poeta sta sentendo tutto in tutte le maniere, egli coglie la sua stessa persona come limite estrinseco e, soprattutto, superabile.

È nel rapporto tra soggettività senziente e sensazione che si consuma la necessità – estetica – del *sentir tudo de toda as maneiras*. Caeiro, come già ricordato, si colloca a un'incolmabile distanza

844 La data fa riferimento in realtà alla prima de *As sete salas do palácio abandonado*. Le curatrici del volume fanno però notare che le sette poesie siano tutte parte dello stesso quaderno, il che rende plausibile il loro essere state scritte se non contemporaneamente perlomeno a distanze temporali non considerevoli. Cfr. Pessoa, *Poesia 1902-1917*, 462.

845 Ceccucci, Introduzione a *Il mondo che non vedo*, XII.

846 Si ritiene che il fondamento estetico sia sufficiente per spiegare la relazione tra sogno e sensazionismo, o – il che è lo stesso – tra il sogno e il *sentir tudo*. Non è cioè affatto necessario complicare ulteriormente il tema addentrando in un terreno scivoloso come quello del ruolo dell'estasi, come invece tenta di fare Marta Braga. Cfr. Marta Braga, "Teatro estático – extático – excrito: o mito de Salomé", in *Pessoa Plural: Revista de estudos pessoanos*, 12 (autunno 2017): 642- 669, 665. Consultabile al link: https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/issues.html [Data di ultima consultazione: 21/10/2019].

rispetto a questo ordine di problematiche: là dove l'oggetto si offre naturalmente come intero egli non vi è alcun bisogno di dubitare di sé. Se l'oggetto smette di esistere come entità autonoma e non restano che le impressioni provate, la soggettività non può che ancorarsi a esse poiché, molto semplicemente, non c'è nient'altro: l'io può riconoscersi soltanto, afferma Orloff, a partire dall'accoglimento di tutte queste impressioni, l'identità si basa cioè sul *sentir tudo*.⁸⁴⁷ L'operazione però, da un punto di vista strettamente estetico, è lungi dall'essere automatica: come nota Gil, l'io nel sensazionismo è il luogo in cui appaiono i diversi elementi eteroclitici della sensazione ma non la loro sintesi, è cioè molteplicità senza unità.⁸⁴⁸ Si innesta così nel dispositivo sensazionista il passaggio dall'estetico all'artistico. Pur non essendoci alternativa al sentire, essendo cioè costretti a sentire fino al limite di sentire tutto, non vi sono garanzie quanto al fatto che sia effettivamente possibile attingere questo livello, né che attraverso quest'operazione, attraverso cioè il perdersi in sensazioni e soggettività altre, si dia un paradossale recupero se non del mondo – al quale si rinuncia a priori – perlomeno della propria individualità. È l'opera d'arte e la sua maggiore o minore aderenza ai dettami sensazionisti a decidere del successo dell'operazione: si ricordi che l'esordio di *Passagem das Horas* rappresenta un auspicio e non un che di compiuto, *sentir tudo* è un ideale regolatore e non una premessa. Il principio estetico del primato della sensazione rimane valido anche quando il tentativo – artistico – di sentire tutto in ogni modo fallisce, come mostra proprio il finale del componimento appena nominato.⁸⁴⁹ Allo stesso modo, il rimando al whitmaniano canto della modernità, alla celebrazione delle macchine, dell'elettricità, della velocità, se da un punto di vista artistico costituisce il legame con le ultime frontiere della poesia mondiale, da un punto di vista estetico può essere letto come nient'altro che una maniera per provare nuove sensazioni.⁸⁵⁰

Seguendo in parte un'intuizione di Ana Hatherly, si potrebbe anche affermare questo punto in maniera più radicale: il sensazionismo è un pensiero fondato sul riconoscimento dell'impossibilità di una sintesi reale, o del reale, attraverso i sensi, perché questi permettono soltanto una conoscenza frammentaria che si costruisce artificialmente in una totalità costantemente minacciata di essere decostruita. La sintesi, continua, sarebbe una costruzione ideale che la pratica sensazionista dimostra impraticabile di fatto, perché il tutto è davvero differente dalle sue parti e queste tra di loro. Ciò riflette l'impossibilità di una apprensione reale (cioè, sensoriale) del tutto in un solo blocco: solo una concettualizzazione – la coscienza della coscienza – riesce a artificialmente

847 Orloff, *Il teatro degli eteronimi*, 76.

848 Gil, *Devir-Eu*, 71.

849 José Gil ha notato che *Passagem das Horas* rappresenta esattamente la dimostrazione della possibilità della realizzazione del programma sensazionista, sebbene lo stesso poema dichiara il fallimento del tentativo. *Ibid.*, 68.

850 Per quanto riguarda il canto della modernità e il suo essere foriera di nuove sensazioni Cfr. Orloff, *Il teatro degli eteronimi*, 77.

a dare impressione di completezza, insiste la studiosa, sebbene questo tutto completo non venga mai percepito direttamente come tale. Forse l'angoscia degli eteronimi sta proprio in questa simultanea ricerca e rifiuto di una sintesi, di una costruzione finale impossibile.⁸⁵¹ Una simile lettura non è di per sé scorretta, ma necessita di essere completata. Il sensazionismo è l'estetica che riconosce l'impossibilità dell'apprensione del reale in generale, e di un singolo oggetto in un unico atto percettivo in particolare, sebbene non neghi questa possibilità a priori: Caeiro dimostra che una simile esperienza è possibile. Il resto dell'argomento della Hatherly è valido soltanto all'interno del dominio estetico: l'analisi della sensazione non può riuscire per definizione – essendo una scomposizione – a ricostruire la totalità da cui è partita, è vero, e però è la condizione a partire dalla quale si dà una totalità nuova, appunto l'opera d'arte. *Sentir tudo* consente il recupero paradossale dell'unità proprio esasperando l'impossibilità della sua apprensione.

Prima di procedere ulteriormente con l'argomento, è importante sgomberare il campo da quello che altrimenti potrebbe diventare un pericoloso equivoco: cercare di sentire quante più sensazioni non corrisponde a una ricerca della verità. Il piano estetico non si appiattisce in nessun momento su quello, per così dire, ontologico, né tantomeno epistemologico. L'estetica sensazionista non offre una risposta sullo statuto di realtà del mondo ma inscena la sua messa in crisi: per dirla con Gil, si situa tra un'ontologia (in cui manca) e una poetica (che la esprime).⁸⁵² Il sogno non è tanto la ricerca di un mondo più reale quanto l'abbandono di questo stesso concetto: la riduzione estetica della sensazione a unico principio, il *sentir tudo de todas as maneiras*, è un'operazione talmente radicale da non permettere che si possa dire alcunché all'infuori di essa. Più di molti discorsi, può risultare interessante riportare un lungo brano dal *Caderno D*. Pizarro lo divide in due testi diversi, corrispondenti alle cartelle [25-72^r] e [25-72^v e 73] sebbene anch'egli avanzi l'ipotesi i due lati della pagina 25 del quaderno costituiscano un unico argomento, pur essendo stati stati compilati con penne differenti. Si preferisce seguire questa seconda ipotesi, riportando le quattro pagine assieme. Non si procederà con un commento delle stesse, essendo l'aporia al quale l'intero argomento conduce tutto sommato di per sé chiara.

1

A única realidade para mim são as m[inhas] sensações. Eu sou uma sensação minha. Portanto nem da m[inha] própria existencia estou certo. Posso estar apenas d'aquellas sensações que eu chamo minhas.

A verdade? – é uma cousa exterior? Não posso ter certeza d'ella, porqua não é uma sensação minha, e eu só d'estas tenho a certeza. Uma sensação minha? De quê?

851 Hatherly, "O cubo das sensações", in *Actas I*, 73-75.

852 Cfr. Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 41.

Procurar o sonho é pois procurar a verdade, visto que a única verdade para mim sou eu próprio. Isolar-me tanto quanto possível dos outros é respeitar a verdade

II.

Toda a metaphysica é a procura da verdade, entendendo por Verdade a verdade absoluta. Ora a Verdade, seja ella o que fôr, e admittindo que seja qualquér cousa, se existe existe ou dentro das minhas sensações, ou fóra d'ellas ou tanto dentro como fóra d'ellas. Se existe fóra das m[inhas] sensações, é uma cousa de que eu nunca posso estar certo, não existe para mim portanto; é, para mim, não só o contrario da certeza, porque só das m[inhas] sensações estou certo, mas o contrario de sêr porque a única cousa que existe para mim são as minhas sensações. De modo que, a existir fóra das m[inhas] sensações, a Verdade é para mim igual a Incerteza e não-ser – não existe e não é verdade, portanto. Mas concedamos o absurdo de que as m[inhas] sensações possam ser o erro, e o não ser (o que é absurdo, visto que ellas, com certeza, existem) – n'esse caso a verdade é o ser e existe fóra das m[inhas] sensações *totalmente*. Mas a idéa *Verdade* é uma idéa minha; existe, porisso, dentro das m[inhas] sensações: portanto, no que Verdade absoluta e fóra de mim, a verdade existe dentro de mim – contradicção, portanto; erro, consequentemente.

A outra hypothese é que verdade existe dentro das m[inhas] sensações. N'esse caso ou é a soma d'ellas todas, ou é uma d'ellas, ou parte d'ellas. Se é uma d'ellas, em que se distingue das outras? Se é uma sensação, não se distingue *essencialmente* das outras; e para que se distinguisse, era preciso que se distinguisse, *essencialmente*. E se não é uma sensação, não é uma sensação? – Se é parte das m[inhas] sensações, que parte?

As sensações teem 2 faces – a de serem sentidas e a de serem dadas como *cousas* sentidas, a parte pela qual são minhas e a parte pela qual são de “Cousas”. É uma d'estas partes, que a Verdade, a ser parte das m[inhas] sensações, tem de ser. (Se é de qualquer modo um grupo de sensações unificando-se ao constituir uma só sensação, cahe sob a garra do raciocinio que liquida a hypothese anterior) Se é uma das duas *faces* – qual? A face “subjectiva”? Ora essa face subjectiva apparece-me sob uma das 2 fórmulas – ou a da m[inha] “individualidade” una ou de uma multipla individualidade “minha”. No 1º caso é *uma* sensação m[inha] como qualquér outra e já fica refutada no argumento anterior. No 2º caso, essa verdade é multipla e diversa, é *verdades* – o que é contraditorio com a idea de Verdade, valha ella o que /valer/. – Será então a face *objectiva*? – O mesmo argumento se applica, porque ou é uma unificação d'essas sensações n'uma idéa de *um* mundo exterior – e essa idéa ou não é nada ou é uma sensação m[inha], e se é uma sensação, já fica refutada essa hypothese; ou é de um multiplo mundo exterior, e isso reduz-se a uma contradicção entre pluralidade de *verdades* e a essencia da idéa de *Verdade*.

Resta analysar de a *verdade* é o conjuncto das m[inhas] sensações. Essas sensações ou são tomada como *uma* ou como *muitas*. No 1º caso voltamos á já rejeitada hypothese, no 2º caso a *Verdade* como idéa desaparece, porque se consubstancia com a totalida das m[inhas] sensações. Mas para ser a *totalidade* das m[inhas] sensações, mesmo concebidas como m[inhas] sensações, núamente, a verdade fica dispersa – desaparece. Porque, ou se baseia na idéa de *totalidade*, que é uma idéa (ou sensação) nossa, ou não se apoia em parte nenhuma. Mas nada prova, mesmo, a identidade de verdade e totalidade. Portanto, a verdade não existe.

Mas nós temos a idéa...

Temos, mas vemos que não corresponde a “Realidade” nenhuma, supposto que *Realidade* significa qualquér cousa. A *Verdade* é portanto uma idea ou sensação n[ossa], não sabemos de quê, sem significação, proposito ou valôr, como qualquér outra sensação nossa.

Ficamos portanto com as n[ossas] sensações por única “realidade”, entendendo que “realidade” não tem aqui sentido nenhum, mas é uma conveniência para phrasear. De “reale” temos apenas as n[ossas] sensações, mas “real” (que é uma sensação nossa) não significa nada, nem mesmo “significa” significar qualquer coisa, nem sensação tem um sentido, nem “ter um sentido” é coisa que tenha sentido algum. Tudo é o mesmo misterio. Reparo porém em que nem *tudo* quer dizer coisa alguma, nem “misterio” é palavra que tenha significação.⁸⁵³

Se non è legandolo a concetti come verità e realtà che può trovare una sua ragion d’essere, è forse attraverso un’altra via, meno battuta dalla critica, che è possibile mostrare in maniera convincente in quali termini il *sentir tudo de todas as maneiras* costituisca non soltanto una strategia artistica, ma in primo luogo una necessità estetica la quale solo in un secondo momento può trovare un’effettiva concretizzazione – se non addirittura nei casi più fortunati un pieno soddisfacimento – nell’opera: si sta parlando dei frammenti narrativi pessoani, racconti poco più che abbozzati e però meritevoli di un interesse maggiore rispetto a quello che gli studiosi di Pessoa hanno loro riservato.⁸⁵⁴ Una loro precisa contestualizzazione è un’operazione che esula dai limiti di questo lavoro: ai fini della presente ricerca, il cogliere cioè la valenza estetica del motto sensazionista per antonomasia, sarà sufficiente il rimando a un’interessante analisi condotta da Ana Maria Freitas del racconto,⁸⁵⁵ tra i vari di cui si occupa, *A Perda do Hiato Nada*. Non che gli altri siano meno meritevoli di un’analisi, è anzi interessante e acuto il modo in cui la studiosa individua, sulla scorta di Gil, il senso profondo di questi frammenti nell’analisi delle sensazioni provate in uno stato di stanchezza, di impoverimento sensoriale dovuto a movimenti ripetitivi, condizioni le quali conducono agli intervalli tra le realtà, alla diluizione del soggetto in molteplicità indistinte.⁸⁵⁶ Ciò però, a differenza del racconto in questione, non offre ulteriori argomenti al discorso che qui si sta conducendo. La contestualizzazione dello stesso da parte della studiosa offre una giustificazione

853 Pessoa, *Sensacionismo*, 345-346.

854 Tra le prime reazioni suscitate dai testi narrativi pessoani, si può segnalare quella di Maria Leonor Machado de Sousa. A fare a essi difetto, sostiene, fu la capacità di creare azione, mancò la materializzazione di accadimenti che giustificassero le analisi e gli studi del comportamento umano che ivi Pessoa conduceva. Per questo egli fallì: nella prosa, come nel dramma, egli si è ripiegato talmente tanto nella catena dei suoi pensieri da disequilibrare le linee di forza della sua costruzione, il che ha condotto alla produzione di testi psicologici dove solo episodicamente sorge un filo d’azione. Sousa, “Fernando Pessoa e a Literatura de ficção”, in *Actas I*, 529. Tra i contributi più recenti merita di essere menzionata l’opinione di Simone Celani. Lo studioso ricorda l’adagio secondo il quale Pessoa sia sempre stato considerato un grande poeta e un mediocre narratore, in ragione della sua incapacità di costruire e completare dei veri e propri intrecci narrativi. Una simile tesi però, sostiene il critico, non considera alcuni dei testi in prosa più famosi di Pessoa, i quali dimostrano un’abilità narrativa notevole: egli si riferisce all’insieme di paratesti (frammenti, prefazioni, note e lettere) che racconta la storia e le vicende degli eteronimi, i loro dialoghi e così via. Cfr. Celani, *Fernando Pessoa*, 106-107.

855 Moltissime delle considerazioni che seguono a proposito di questo racconto sono il risultato di un dialogo con il lavoro della studiosa. Per non appesantire eccessivamente il lavoro, ci si limita a indicare i riferimenti delle pagine dell’articolo della Freitas che verranno utilizzate, sottolineando esplicitamente i momenti in cui si approfondiscono ulteriormente alcune delle posizioni da lei espresse o da esse ci si discosta. Cfr. Ana Maria Freitas, “Paisagens- Outras – a soma-síntese nas ficções de Fernando Pessoa”, in *Estranhar Pessoa*, 2 (2015):162-173, 169-172. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

856 *Ibid.*, 166.

della bontà dell'inserimento dell'analisi di questo lavoro pessoano: l'immaginario al quale esso fa riferimento è quello marittimo, il che lo avvicina immediatamente a lavori come *Opiário*, *Ode Marítima* e *O Marinheiro*. La narrazione si serve di un registro poetico composto da sensazioni, emozioni, stati onirici e soprattutto dalla duplicazione degli stati della coscienza interstiziali. Il protagonista è medico di bordo della barca Nulla, guidata dal Comandante sconosciuto. Il viaggio è condotto non nel mondo reale, ma in uno dei tanti prodotti dalla mente del comandante: come un dio, egli cerca di creare il suo mondo, di essere il supremo artista. A essere rilevante è che egli utilizzi i sensi per creare il suo mondo, come mostra un passaggio che la Freitas ha cura di riportare:

A vista, geradora da ideia, é o sentido da inteligência, e é posterior ao tacto; e o mesmo acontece com o ouvido, sentido da emoção, que gera a intuição. Assim as artes do "pensamento" são as visuais, visto que uma pintura ou uma estátua são símbolos fatalmente, pensamentos realizados. E a música é a arte da emoção-pura. E da vontade a única arte é a acção, arte suprema porque cria realidade.

Ora a poesia conjuga o ouvido e a visão – é uma arte superior porque busca somar quanto o pensamento nos dá a quanto a emoção nos dá.⁸⁵⁷

Emozione e intelletto, sintetizzati, producono una Realtà che supera le fantasie dell'umanità, poiché creano il mondo perfetto sognato dagli uomini. Poco importa che, nella finzione narrativa, questa realtà crolli – portando così al naufragio del Nulla – nel momento in cui il protagonista si interroga sull'effettiva esistenza di questo mondo sognato: non si ritiene di forzare il senso né del testo di Pessoa né del lavoro della Freitas nell'affermare che in quest'operazione il poeta stia mettendo in pratica il precetto del *sentir tudo de todas as maneiras* proprio a partire dalle premesse estetiche sensazioniste. Il capitano, cioè, parte dalle sue sensazioni per reduplicarle all'interno della propria coscienza, creando così una realtà ulteriore. È interessante notare che il narratore, tornato alla prosaicità del reale, riesca ad avvertire l'eco lontana di mondi altri che la pratica sensazionista gli ha fatto conoscere,⁸⁵⁸ il che lo conduce inevitabilmente a mettere in seria discussione lo statuto di verità del mondo. In una certa misura, questo doppio svilimento ontologico è un correlato necessario del *sentir tudo*, come ha compreso Orloff: la sensazione provata, argomenta lo studioso a proposito dell'ortonimo ma senza riferirsi ad alcun frammento narrativo, permane nella coscienza del poeta anche dopo esser stata provata, il che fa sì che l'immaginazione possa esercitarsi

857 Fernando Pessoa, *A estrada do esquecimento e outros contos*, a cura di Ana Maria Freitas (Lisbona: Assírio e Alvim, 2015), 170.

858 Non si tratta di un espediente narrativo così differente da quello pensato da Sá-Carneiro nella *Novela romântica*. Non è azzardato affermare, anche alla luce di alcune lettere presenti nel carteggio dei due amici, che il sensazionismo rappresenti qualcosa che vada oltre l'ambito estetico, artistico e politico: la corrente sembra configurarsi come una sorta di cammino iniziatico, un'esperienza che va a sconvolgere l'esistenza di colui il quale entra in contatto con il sapere che essa offre.

liberamente. A essere rilevante è che il prodotto dell'immaginazione sia tanto (ir)reale quanto i prodotti del mondo vero. È questo il paradosso della produzione ortonima, continua il critico, trovando in questa confusione dei piani di realtà il collante tra il *sentir tudo*, la poesia di Campos e quella di Pessoa *ele mesmo*. L'eccesso di realtà dei prodotti dell'immaginazione fa sì che la vita si confonda col sogno e viceversa.⁸⁵⁹

A conclusione del suo studio, la Freitas trae forse la conseguenza più interessante e proficua, collegando il racconto – assieme agli altri tre che analizza – da un lato all'intersezionismo, dall'altro al sensazionismo. Il legame col primo è chiaro: l'intersezione tra il paesaggio interiore ed esteriore, la rimodulazione dei due mondi mediata dalla sensibilità dell'osservatore funzionale alla creazione di una realtà ulteriore, altro non rappresenta che la messa in pratica dei *principios* intersezionisti così come essi appaiono in un testo già analizzato precedentemente.⁸⁶⁰ Che le regole intersezioniste costituiscano una prima base per il principio sensazionista del *sentir tudo* è un'intuizione felice della studiosa con la quale si concorda, così come è da ritenere corretto il legame che individua con un altro testo pessoano, l'[88.4^r e 4a^r], spesso citato: *A arte da quarta dimensão*:

1. Todos os phenomenos se passam no espaço.

As “dimensões dos objectos não estão nelles, mas sim em nós. São condicões de sensibilidade, categorias de credibilidade.

1. A única realidade é a sensação.

2. A máxima realidade será dada sentindo tudo de toas as maneiras (em todos os tempos).

3. Para isso era preciso ser *tudo e todos*.

O sensacionismo é a arte das quatro dimensões. As cousas teem aparentemente – mesmo, na sua aparência visualisada, as cousas do sonho – 3 dimensões; essas dimensões são conhecidas quando se trata de materia espacial. Só podemos conceber cousas com trez ou menos dimensões.

Mas se as cousas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a “sensibilidade” (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d'ellas.⁸⁶¹

La quarta dimensione, a ben vedere, rappresenta una rimodulazione dell'intersezione tra il paesaggio interiore e quello esteriore, il punto in cui i due mondi collassano in un qualcosa di diverso: la sensazione modifica la percezione della cosa nella stessa misura in cui nell'intersezionismo lo stato d'animo modificava il paesaggio esteriore e ne veniva modificato a sua volta. Quel che il racconto e *A arte da quarta dimensão* postulano è che il sogno rappresenti un

859 Orlotti, *Il teatro degli eteronimi*, 107.

860 Cfr. *Supra*, 142-143.

861 Pessoa, *Sensacionismo*, 148-149. Non si riporta l'ultima parte del testo, nella quale Pessoa approfondisce ulteriormente il tema delle prime tre dimensioni.

mezzo privilegiato per ricostruire la realtà, per sentirla in una misura più completa: il *sentir tudo* è cioè inscindibile dall'aspetto onirico. Se la sensazione crea una breccia e mette sotto scacco l'apparente rigidità del mondo, una ricostruzione di quest'ultimo può darsi solo fuori di esso e quindi all'interno di una coscienza che fagociti e rielabori la sensazione stessa – è il caso di Campos – o in un sogno, in un nuovo conferimento di senso. *Sentir tudo*, cioè, non è una scelta, bensì l'unico modo per tentare di recuperare quanto di più simile possa darsi a una totalità intensiva nell'esperienza umana. In un testo non datato, del resto, Pessoa definisce l'arte come un «afastamento da Realidade».⁸⁶² Se la sensazione mostra l'irrealtà del mondo e se il mondo mostra l'irrealtà del sogno – è in fondo questa un'altra delle chiavi di lettura di *A Perda do Hiato Nada* – non rimane che rimodulare l'intera esperienza a partire dall'unico centro stabile, attorno al quale ricostruire mondi e soggettività esperienti. È anche qui il collegamento con il *ser tudo e todos* de *A arte da quarta dimensão*.

Si arriva così a una prima, importantissima quadratura del cerchio: il *sentir tudo*, le premesse intersezioniste e lo sviluppo problematico di un'estetica sensazionista eternamente *in fieri* trovano il loro momento di massimo accordo non nell'*Ode marítima* ma nel testo che ha accompagnato Pessoa sin dagli anni di *A Águia, O marinheiro*. L'estetica sensazionista e i suoi principi non sorgono dal nulla, come si è tentato di dimostrare a più riprese, bensì da una continua ripresa e messa in discussione degli elementi, delle opere e delle teorie che hanno accompagnato la riflessione del poeta nel corso degli anni. Che *O Marinheiro* nasca come opera paulica, diventi intersezionista e infine sensazionista rappresenta la migliore allegoria di questo processo. È anzi indicativo che, all'interno di uno stesso testo, nel quale Pessoa trae un bilancio di *Orpheu* e spiega le ragioni della fine prematura della rivista, il dramma venga prima definito «*sensacionismo interseccionista*» e subito dopo esempio di sensazionismo a tre dimensioni, quindi superiore a quello a una dimensione di *Hora Absurda, Ode triumphal* e *Ode Marítima* e di quello a due dimensioni di *Chuva Obliqua*.⁸⁶³ Non che le odi di Campos rappresentino un sensazionismo imperfetto – che l'*Ode marítima* in particolare fosse un'opera fondamentale di Pessoa in generale e del sensazionismo in particolare fu per Pessoa e Sá-Carneiro chiaro fin da subito, anche durante la complicata gestazione teorica del movimento –, ma il dramma può in una misura maggiore elevarsi a simbolo dell'estetica pessoana. Non si tenterà in questa sede di affrontare l'analisi di un'opera così a lungo studiata e apprezzata dalla critica, bensì di mostrare per sommi capi la sua centralità da un punto di vista strettamente estetico.

862 Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 26.

863 Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 71. Si noti in ogni caso che si tratta di una categorizzazione creata a posteriori, essendo per ovvie ragioni databile non prima del 16 settembre 1915.

O Marinheiro ben rappresenta lo spaesamento pessoano di fronte a un mondo che diventa inintelligibile proprio per il crollo dei due poli dell'esperienza, il soggetto e l'oggetto. L'unico conferimento di senso possibile diventa quello dell'allargamento della coscienza, l'irrompere di un sogno ampio abbastanza da contenere da un lato un senso che oltrepassi quello meramente sensibile, troppo meschino e doloroso – perlomeno per un marinaio che l'ha perduto – e dall'altro il superamento di una soggettività che non può più avocare a sé alcuna pretesa di centralità. Il sogno del marinaio (e) delle veglianti diventa l'unica possibilità ordinatrice non da un punto di vista, per così dire, esistenziale, ma estetico: il mistero del mondo, la soffocante aura metafisica che pervade il dramma è in primo luogo l'impossibilità di un'esperienza immediata e trasparente. Ciò che rimane è l'analisi del proprio sogno, della propria sensazione, la costruzione così diligente della realtà all'interno dell'unico luogo in cui può essere data, la coscienza.⁸⁶⁴ *A Perda do Hiate Nada* parla esattamente di ciò, ma a un grado di consapevolezza teorica maggiore e di efficacia artistica inferiore. *L'Ode marítima*, per evocare il terzo e più importante testo navale pessoano del periodo, è sì quello che a un grado più alto, tanto estetico quanto artistico, riesce a tradurre il problema, e non si ritiene pensabile un'interpretazione che la scaldi dal suo primato all'interno della produzione pessoana *tout court*: ciò però non toglie che sia *O Marinheiro* il testo in cui vanno a convergere in maniera più netta e allo stesso tempo ineffabile tutte le riflessioni estetiche tra il 1912 e il 1917. Come ha opportunamente rilevato la Stegagno Picchio, *O marinheiro* può illuminare da solo tutta la traiettoria poetica di Pessoa: è una dichiarazione di professione poetica, in quanto depositario di temi, motivi, scelte estetiche che caratterizzano anche gli anni a venire.⁸⁶⁵ Tra le tante descrizioni che sono state offerte di questa sua peculiarità, merita di essere segnalata quella offerta da Antonio Tabucchi. L'autore parte dalla constatazione delle sostanziali modifiche che Pessoa applicò al dramma prima della sua pubblicazione in *Orpheu*, pensate in anni in cui inseguiva il segreto della questione shakespeariana per tradurre il problema del rapporto tra verità e finzione. Non sarebbe implausibile, sostiene Tabucchi, vedere il sigillo de *O Marinheiro* in Shakespeare piuttosto che in Maeterlinck, come molta critica – essenzialmente da Teresa Rita Lopes in poi – ha fatto. Il testo altro non rappresenta, cioè, che la grammatica dell'autore inglese che Pessoa cerca di applicare alle

864 È forse questo il luogo in cui si inverte la tesi del critico più feroce dei testi teorici pessoani, Jacinto do Prado Coelho. Per quanto sia netta e definitiva la condanna che l'autore emette a proposito dell'inferiorità dei testi teorici rispetto a quelli poetici, egli individua un'unità possibile proprio nella disillusione iniziale e mai abbandonata della produzione di Pessoa: la certezza che tutto sia nulla, che il sogno rimanga l'unica realtà effettiva. Su questo tema, sostiene, convergono le intenzioni del Pessoa esteta e poeta. Jacinto do Prado Coelho, "Tópicos para uma leitura crítica", in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, a cura di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (Lisbona: Ática, 1966), XXXV.

865 Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, 182.

voci del dramma. Per usare un'immagine tabucchina carica di suggestione, *O Marinheiro* comincierebbe dopo l'aforisma di Prospero al principio del quarto atto della Tempesta.⁸⁶⁶

Una domanda si impone a questo punto prima di abbandonare l'estetica sensazionista: come ammettere che *O marinheiro* possa essere considerato un'espressione completa della necessità del *sentir tudo* e dell'estetica sensazionista quando da un lato è evidente che l'*Ode Marítima* sia rispetto a esso superiore per consapevolezza teorica e centralità degli stessi temi e soprattutto dall'altro non si può dimenticare che il dramma sia stato scritto prima ancora che del sensazionismo esistesse anche soltanto il nome? Campos riesce a *sentir tudo*, tematizza il primato della sensazione, sa della crisi del soggetto e non crede in un oggetto indipendente, assorbe all'interno della sua coscienza tutti i luoghi e tutti i tempi: egli tematizza espressamente la reduplicazione della sensazione all'interno della coscienza, il sensazionismo informa di sé pressoché ogni verso dell'ode; non altrettanto si può dire de *O marinheiro*. Non si dimentichi inoltre il periodo in cui è stato scritto: non sempre è stato enfatizzato a sufficienza il fatto che il dramma sia collocabile temporalmente nei mesi in cui Pessoa era ancora sotto l'egida di Pascoaes e subiva il fascino per i miti del sebastianismo e dell'*Encoberto* così come essi venivano declinati da quel Sampaio Bruno al quale, come visto,⁸⁶⁷ avrebbe scritto l'anno seguente.⁸⁶⁸ Il punto debole del dramma pessoano rappresenta in realtà la sua forza: proprio perché anticipa la messa in scena di un complesso di problematiche delle quali non poteva essere cosciente nel momento in cui veniva scritto, la materia artistica può svilupparsi in maniera sì inconsapevole, ma anche più libera. La straordinarietà del dramma, cioè, è la sua estrema duttilità: di volta in volta, tra il 1914 e il 1916, Pessoa riuscirà a trovare in esso l'esemplificazione più perspicua del tema trattato. È in fondo questo quel che è legittimo chiedere a ogni opera d'arte che voglia dirsi davvero tale: saper reagire prontamente all'indagine a cui può essere sottoposta, anche quando è lo stesso autore a interrogarla. Il sogno delle veglianti non nasce come indagine sul ruolo della sensazione, l'aria metafisica che respirano, che le opprime, non è la *metafísica das sensações* che Gil incontra correttamente nei testi della piena consapevolezza sensazionista, ciò è indubbio. Nonostante ciò, nel sogno che il marinaio oppone a una realtà che ha perduto e non può più accettare, nel suo essere solido a sufficienza da retroagire su coloro le quali sognano il sognatore, nel suo distruggere un confine tra mondo reale e mondo immaginato al quale nessuno dei personaggi può più credere ma che solo la concreta prassi immaginativa riesce a mettere in crisi definitivamente, è già contenuto *in nuce* il dogma sensazionista – che già qui è necessità estetica – del *sentir tudo de todas as maneiras*. Prendendo a prestito una definizione che

866 Tabuchi, *Un baule pieno di gente*, 104-105.

867 *Cfr. Supra*, 158.

868 È merito ancora della Stegagno Picchio aver ribadito questa contestualizzazione del dramma. *Cfr. Stegagno Picchio, Nel sogno di Orfeo*, 188.

Lukács diede di Omero, la grandezza di Pessoa, relativamente a questo aspetto, «siede sul fatto che egli ha trovato la risposta prima che il cammino dello spirito nella storia rendesse esplicita la domanda». ⁸⁶⁹ Un po' come nel caso di Cesário Verde, si può dire che *O marinheiro* «esboçou [il sensacionismo] levemente, sem querer», è il suo «precursors inconsciente» ⁸⁷⁰ e per questo tanto più grande.

869 Lukács, *Teoria del romanzo*, 24.

870 Pessoa, *Sensacionismo*, 145.

6. Il sensazionismo come prassi artistica

6.1. Il sensazionismo tra *A nova poesia portuguesa* e *Orpheu*

Il sensazionismo non può limitarsi a rappresentare soltanto una vertenza estetica, per quanto ciò risulti imprescindibile. Il passaggio al momento autenticamente artistico è un momento della cui necessità Pessoa era pienamente cosciente, come mostra il testo [144X-49^r]:

Sensationism

1. As an aesthetical philosophy – Liberal aestheticism.
2. As a social attitude – Higher Paganism.
3. As a national doctrine – creation of national literature
4. As □
5. As an artistic novelty (eles it had no power):

(a) an apotheosis of sensation (this in line w[ith] modern ideas – a pantheism gathering into one expression the natural, the artificial and the mechanic parts of nature, fusing thus *romantic nature-worship*, as carried to an extreme by the Portuguese Sadosists; the cult of the artificial and the false, as pushed to extreme by the decadents who were born, like the *slavic *heirs, from the corruption of romanticism, Baudelaire, etc; and the machine and energy cult of Verhaeren, Whitman and those † and amusing, though impotent and feeble people, the futurists).⁸⁷¹

È il costituire una novità artistica, l'assurgere cioè a corrente letteraria vera e propria, l'elemento fondamentale del sensazionismo, senza il quale ogni altro discorso rimane vuota teoria. Come visto parlando dell'estetica del movimento, è il *sentir tudo* uno dei mezzi privilegiati che garantisce il passaggio dal dominio della sensazione all'opera d'arte. La formula che a tal proposito qui Pessoa utilizza è «apotheosis of sensation». Nel testo appena riportato sono racchiusi *in nuce* alcuni degli elementi che si avrà modo di analizzare a breve: sentire ogni cosa implica una concezione particolare di panteismo, il che si traduce dal punto di vista artistico in una letteratura tale da accogliere ogni possibilità che si offre alla percezione. Occorre cioè saper sentire – ed esprimere poeticamente – quanto la modernità ha da offrire: le possibilità che si danno alla percezione sono maggiori rispetto a quanto non avvenisse in periodi anteriori e l'arte deve di ciò dar conto. Si ha così un concetto di natura, di materiale che si può offrire all'elaborazione artistica, che arriva ad abbracciare ogni ambito: alla natura cantata dai saudosisti si affianca la sensazione falsificata dei decadentisti e la celebrazione dell'energia di Whitman. Saudosismo, simbolismo e futurismo diventano in questo testo non tanto delle matrici del sensazionismo quanto esempi di

⁸⁷¹ Pessoa, *Sensacionismo*, 310.

come il *sentir tudo* si traduca nella presa di consapevolezza che ogni sensazione provata ed elaborata sia degna di diventare il centro di un componimento poetico. In un altro testo dello stesso quaderno, il [144X-76], difatti, si legge la seguente precisazione: «Cantas as machinas é cantar um característico da nossa época; mas cantar *tudo* é representativo da nossa época, que envolve tudo». ⁸⁷² Per quanto ciò valga, come visto, soprattutto per Campos, è un principio che si applica anche agli altri eteronimi e, in parte, agli uomini di *Orpheu*. È proprio la rivista il convitato di pietra del testo [144X-49^r]: affinché si dia una letteratura nazionale e la novità artistica si concretizzi, occorre un palcoscenico che permetta l’inserimento attivo nel dibattito pubblico. Nelle considerazioni che seguono si cercherà di conseguenza di mostrare il complicato rapporto che intercorre tra i principi del sensazionismo e l’unico luogo nel quale contraddittoriamente e confusamente esso tentò di incarnarsi, *Orpheu*.

Nas sóbrias laudas do seu *Essay Supplementary* a edição de 1815 das *Lyrical Ballads*, Wordsworth escreveu estes períodos:

“Se ha conclusão que, mais do que qualquer outra, nos seja imposta pela revista, que fizemos, da sorte e do destino das obras poeticas, é a seguinte: que todo o autor, na proporção em que é grande e ao mesmo tempo *original*, tem tido sempre que criar o sentimento estetico pelo qual ha de ser apreciado; assim fou sempre e assim continuará a ser... Para o que é propriamente seu, ele terá, não só que limpar, senão que muitas vezes que abrir, o seu proprio caminho; estará no caso de Anibal entre os Alpes.”

Estas palavras pertencem já a Eternidade. Chamamos sobre elas a atenção e o raciocinio do leitor. Não lhe diremos se é a nossa opinião, ou não, que haja homens de genio entre os colaboradores de *Orpheu*. Isso não o auxiliaria a compreender, nem alteraria a decisão do futuro.

Fernando Pessôa⁸⁷³

Il testo appena riportato costituisce la parte finale di un articolo che Pessoa scrisse sul terzo numero di *O Jornal*, nella sezione *Crónica Literária*, il 6 aprile 1915. Come la stragrande maggioranza dei testi pubblicati da Pessoa, esso si rifiuta di entrare nel merito dei problemi che pure dovrebbe discutere – in questo caso, una precisa contestualizzazione di *Orpheu* – rivendicando anzi questa scelta all’inizio dello stesso: «como, caso [...] preferissemos dar uma idéa da sua orientação, fatalmente consumiriamos um impossivel numero de colunas, limitar-no-hemos a algumas considerações, que não constituirão critica nem explicação, mas que visam apenas a orientar no assunto os espiritos curiosos e para quem meia palavra baste». ⁸⁷⁴ Pessoa introduce cioè l’articolo affermando che non spiegherà alcunché. La parte immediatamente successiva parla non della sua rivista, bensì della ricezione delle *Lyrical Ballads*. Il finale è quello riportato. Se a *Orpheu*

872 *Ibid.*, 325.

873 *Ibid.*, 40.

874 *Ibid.*

e più in generale al sensazionismo mancarono degli articoli o dei saggi che potessero offrire una più precisa definizione del campo d'azione della rivoluzione poetica che pure Pessoa aveva intenzione di intraprendere, in questo articolo è però presente un indizio capace di parlare a quelle orecchie alle quali, per l'appunto, *meia palavra baste*.

Se si prende sul serio la metafora della discesa di Annibale attraverso le Alpi, difatti, due sono gli elementi che meritano di essere evidenziati, il primo esplicito e il secondo implicito. Come il riferimento a Wordsworth esprime, *Orpheu* si pone in maniera cristallina l'obiettivo di aprire strade nuove, non ancora battute e soprattutto inattese: il sensazionismo, allargando le maglie del discorso, vuole proporsi come un qualcosa di differente da un punto di vista artistico rispetto a quanto lo precede. Fin qui non vi è nulla di particolarmente originale: sarebbe difficile aspettarsi da un articolo concepito – sia pur cripticamente – per esaltare una rivista qualcosa di differente da una rottura col passato. La metafora però è più complessa, se non nelle intenzioni di Wordsworth, sicuramente in quella di Pessoa: Annibale non intraprese un pacifico viaggio di scoperta, bensì una vera e propria offensiva militare, irta di imprevisti, cambi di percorsi e battaglie tangenziali rispetto all'obiettivo principale. L'obiettivo però era ben chiaro: Roma nella mente di Annibale, Pascoaes, mantenendo il parallelismo, in quella di Pessoa. L'analogia, a ben vedere, è più forte di quel che si potrebbe pensare: in primo luogo, la campagna del condottiero cartaginese non costituì l'inizio delle ostilità bensì la naturale conseguenza della guerra precedente, nella stessa misura in cui non fu *Orpheu* l'apertura dello scontro con *Renascença Portuguesa*; la prima guerra punica, in un certo senso, sarebbe riscontrabile nelle complicate vicende comprese tra il rifiuto di pubblicare *O Marinheiro* ne *A Águia* e l'abbandono del progetto dell'antologia intersezionista. In secondo luogo, la scelta del cammino adatto per colpire il cuore del potere nemico fu complicata e in ultima analisi dettata da necessità estrinseche, nella misura in cui Annibale aveva bisogno di attaccare in fretta e altri cammini sarebbero stati, in linea del tutto teorica, sicuramente più agevoli rispetto a quello alpino: parimenti, Pessoa aveva in realtà altri piani d'attacco – Caeiro su tutti – e *Orpheu* fu in ultima analisi un prodotto delle circostanze mandato alle stampe senza tutta la preparazione che pure sarebbe stata necessaria; non vi furono infatti testi teorici che potessero dare conto fino in fondo della novità che rappresentava.⁸⁷⁵ In terzo luogo (e qui sarebbe interessante capire quanto di

⁸⁷⁵ Si approfitta di questo luogo per una breve digressione sul nome di *Orpheu*. Martins ha sostenuto che un simile titolo, per il suo richiamarsi al mito del poeta, simboleggi il ritorno a ciò che è primo ed essenziale. Caeiro, all'origine dell'eteronimia, riprodurrebbe questa stessa tendenza. Cfr. Martins, *Introdução*, 113. Il legame che il critico individua è suggestivo, ma non si può non tenere presente quanto già detto a proposito dell'opposizione, per così dire, congenita tra la rivista e il maestro. Si potrebbe affrontare la questione da un differente punto di vista, accogliendo così la proposta di Martins: non è possibile escludere che Pessoa avesse concepito *Orpheu* precisamente come il luogo nel quale, a partire da un certo momento (o numero), sarebbe potuto comparire l'argonauta delle sensazioni vere e a seguire il resto del *drama em gente*. L'analisi che segue si concentrerà anche su questo complesso gioco tra i sogni di Pessoa e i compromessi con la realtà. Occorre segnalare almeno un'altra linea interpretativa, il cui capostipite è Quadros, secondo la quale nel nome della rivista a essere decisivo è il

ciò Pessoa avesse un sia pur vago sentore), quella della discesa delle Alpi fu in fin dei conti una metafora infelice se si considera che, al netto dello stupore e delle folgoranti vittorie iniziali, il nemico non venne sconfitto e Cartagine infine cadde: lo spargimento di sale di Scipione si riflette, nel caso di *Orpheu*, nel duplice e letale colpo delle difficoltà economiche e dell'incomprensione dei contemporanei. Come si vede dalle citazioni riportate, però, sarebbe vano aspettarsi da questo articolo più di alcune suggestioni: per capire in che modo Pessoa decida di aprire un nuovo cammino occorre spostarsi in direzione di altri testi, come per esempio *Lixa*,⁸⁷⁶ il documento [14⁴-4]:

Que nada havia de novo sob o sol, foi phrase velha mesmo para os velhos, pois que date da incerta distancia do Ecclesiastes biblico. E quanto mais curioso e attento tem sido o intuito com que se leu, quanto mais vasta e assisada foi a pesquisa com que se buscou o que lêr, menor será o pasmo com que se acolhe as novidades das letras.

Disse □, e disse bem, que não é possível inventar, pelo desenho, ou mesmo na imaginação, um novo animal phantastico e surpreendente, cujas artes componentes não sejam tiradas de animaes conhecidos. Assim o Dragão da fabula que, sendo, no seu asecto geral, um absurdo para com os animaes que conhecemos, é contudo devedor a cada bicho de esta ou est'outra parte do seu todo.

Não outra é a circumstancia que se dá com as novas escolas literarias. Ellas não são, nunca, mais do que novos aggregados – no seu conjuncto, novos – de elementos antigos como a terra e o homem. Toda a originalidade está na maneira como se agrupou e se reuniu. É da competencia do critico saber medir, tanto o que de velho ha em cada systema literario, como o que de novo haja no seu ajuste d'esses velhos elementos. [...]

Para que comprehendamos cuidadosamente o chamado sensacionismo, temos de ver de que modo elle arranja os eternos elementos de que toda a arte é composta; qual o elemento que faz destacar, para que domine os outros; qual emfim a formula de ajustamento, de que se serve para architectar o seu conjuncto. Nesta ultima parte, que não outra, estará, se notavel, a /equação/ especifica da sua novidade.⁸⁷⁷

Il testo è firmato da un non meglio identificato António de Seabra, ammiratore del sensazionismo pur non facendo parte della corrente⁸⁷⁸ il cui nome, a quanto è dato sapere, non

collegamento con i misteri orfici. Quadros, *Fernando Pessoa*, 41.

876 *Lixa* non può essere reso in italiano facilmente: nel testo Pessoa spiega come altro non sia che il femminile di 'Lixo', spazzatura. Una traduzione soddisfacente appare complicata, a meno che non si cambi il genere di sinonimi italiani maschili come rifiuto o bidone. Il problema è che 'Lixo' da un lato è un termine semanticamente largo che abbraccia molti dei significati degli equivalenti a esso collegati in italiano, dall'altro viene usato in questo articolo per riferirsi alla società («Lixo seja esta sociedade»), il che esclude l'uso dei termini sopra proposti. *Cfr.* Pessoa, *Sensacionismo*, 162. L'ipotesi contraria, rendere maschile spazzatura, non può però essere considerata, poiché Pessoa attribuisce ai due generi delle connotazioni determinate la cui mancanza di considerazione in una traduzione pregiudicherebbe l'intelligibilità di alcune parti del testo e – aspetto non così secondario – rischierebbe di occultare quel fondo di misoginia che traspare a dire il vero non soltanto in questo brano. Non possedendo una soluzione, si preferisce limitarsi a indicare il problema lasciandolo insoluto.

877 Pessoa, *Sensacionismo*, 163-164.

878 *Ibid.*, 162

ricompare altrove nel *corpus* pessoano.⁸⁷⁹ Si tratta soltanto di uno dei moltissimi esempi di articoli in cui Pessoa non ha intenzione di esporsi in prima persona, scritto per elogiare, o talvolta criticare, *Orpheu* o il sensazionismo, il che farebbe propendere per una datazione attorno al 1915. L'interesse per questo brano risiede nel suo indicare il corretto principio d'analisi del sensazionismo come corrente letteraria: la novità del quale esso è portatore risiede non in un'originalità assoluta dei suoi contenuti, un che del resto di inconcepibile, bensì in un'attenta riorganizzazione di quanto i movimenti precedenti hanno apportato. Non è ozioso ricordare che, come già analizzato, la stessa preoccupazione di definire i termini a partire dai quali si può lecitamente parlare di originalità era presente negli articoli di *A nova poesia portuguesa* così come, implicitamente, nelle posizioni di Pascoaes, e che fu proprio la mancata comprensione di questo aspetto che condusse alla critica gratuita di Adolfo Coelho.⁸⁸⁰ L'immagine del drago, in questo caso specifico, si inverte in due casi parzialmente diversi: la cattedrale sensazionista viene edificata attraverso pietre prese a prestito tanto da costruzioni di altri autori e periodi, presenti o passati (non solo il saudosismo e il simbolismo, ma anche Whitman e l'arte greca, per limitarsi a esempi banali), quanto da tentativi precedenti, mattoni disposti secondo un ordinamento da riconoscere col senno di poi errato – il paulismo, l'intersezionismo – ma ancora capaci di sostenere il peso dell'ambiziosa architettura che Pessoa ha in mente. Sebbene in linea teorica si tratti di due percorsi distinti, l'uno esterno e l'altro interno rispetto alla produzione pessoana, postulare una separazione netta risulterebbe un che di artato, nella misura in cui il paulismo, l'intersezionismo e soprattutto *A nova poesia portuguesa* non si limitano a sviluppare premesse proprie ma discutono animatamente con la letteratura nazionale e straniera. Edificare, viceversa, una barriera ideale in corrispondenza del confine geografico del Portogallo condurrebbe a un errore di diversa natura. La sfida che Pessoa lanciò implicitamente a Pascoaes non può essere intesa come diretta all'ottenimento di un'egemonia culturale all'interno della nazione, se si considera che fu lo stesso poeta a riconoscere la necessità di proiettare il suo rivale nel panorama internazionale. Sia detto in un'altra maniera: quelle per il primato nazionale e per la rilevanza europea costituiscono, nella prospettiva pessoana, due istanze di una stessa battaglia. Un primo esempio di questo discorso può essere rintracciato in un testo al quale è stato fatto un breve accenno poco sopra, il [14⁴-3]. Un brano che era stato precedentemente omissso così recita:

O primeiro numero de “Orpheu” é quase que um manifesto. O que interessa é a flagrante originalidade da corrente literaria, quer seja nos extranhos e □ poemas de Sá-Carneiro, que nos,

⁸⁷⁹ Si può osservare incidentalmente che António sia il secondo nome di Pessoa e de Seabra il secondo cognome del padre, ma si tratta di poco più di una suggestione.

⁸⁸⁰ Cfr. *Supra*, 27.

mais suaves e menos □ de Alfredo Guisado, Ronald de Carvalho e Côrtes-Rodrigues, quer no curioso e doentio drama estático de Fernando Pessoa, “O marinheiro”, quer nos graciosos e □ “Frisoas” do desenhador Almada Negreiros, quer nas assombrosas composições que o volume fecha – essa obra-prima do futurismo que é a Ode Triumphal de Álvaro de Campos, que tem o ruído de uma fabbrica ou de um boulevard, e que por certo só podia ter sido escripta num delirio de febre que, por um prodigio de arte, conseguisse costantemente equilibrar os seus desvairamentos naturaes.

Seja como fôr, é de um extraordinario interesse a nova corrente literaria portuguesa, assim revelada; se, ao que parece, ainda muito está para aparecer, tem-se que ter os olhos sobre Portugal, mais do que sobre outra nação, para ver surgir a nova arte que, atravez de tentativas frustes e blagues parisienses, ha tanto tempo a Europa espera.⁸⁸¹

La parte d’articolo già riportata, di cui si sono indicate alcune criticità, mostrava quali fossero i riferimenti necessari per un pieno inquadramento di *Orpheu* e quindi del sensazionismo: il saudosismo, il simbolismo, il cubismo e il futurismo, elenco di correnti che trascina inevitabilmente con sé tanto il paulismo quanto l’intersezionismo.⁸⁸² Il brano appena riportato, viceversa, nasconde dietro l’anonimato dell’autore le strategie per una comprensione immanente dell’argomentazione pessoana. L’intero discorso, è interessante notare, è pervaso da un’ironia di fondo: affermare che *Orpheu* sia *quase que um manifesto* è una maniera brillante per ricordare che la rivista non venne accompagnata da nessuno scritto teorico che effettivamente potesse assurgere a quel ruolo, quasi l’ammissione di una sconfitta. L’ironia si piega su se stessa e diventa di secondo livello: il resto del paragrafo così come il successivo celano – attraverso un sapiente gioco di rimandi che solo in parte il lettore più smaliziato poteva cogliere al tempo – proprio ciò che, in teoria, il testo dovrebbe mostrare, vale a dire l’obiettivo che si pongono *Orpheu* e la corrente. Pessoa offre immediatamente un primo indizio circa la paternità dell’articolo. Che una corrente fosse dotata di una *flagrante originalidade* non era la prima volta che veniva affermato in Portogallo: il Pessoa critico del 1912 definiva con parole non dissimili due delle caratteristiche che rivelano l’originalità del saudosismo là dove affermava che «A anti-tradicionalidade e não-popularidade do tom poético do nosso actual período literário são flagrantes, flagrantíssimas».⁸⁸³ In un certo senso, Pessoa vuole rivendicare per la corrente che ha partorito la stessa originalità auto-evidente che pochi anni prima aveva esaltato in Pascoaes. La *doença* de *O marinheiro*, parimenti, era stata riscontrata in altri scritti presumibilmente anonimi di Pessoa negli anni precedenti⁸⁸⁴ e appare in diversi altri luoghi che si avrà modo di analizzare. È invece nella lusinghiera descrizione dell’*Ode triumphal* che Pessoa dà l’assaggio più notevole della sua ironia, tanto gustoso quanto inadatto a qualunque palato che non fosse quello di Sá-Carneiro. Che l’ode costituisca l’*obra-prima do futurismo* significa in realtà, se

881 Pessoa, *Sensacionismo*, 43-44.

882 Cfr. *Supra*, 193.

883 Pessoa, *Crítica*, 32.

884 Cfr. *Supra*, 149-150.

non l'esatto contrario di quanto la formula vuole suggerire, sicuramente qualcosa di leggermente differente, se si considera che la paternità dell'espressione non è né di Pessoa né del critico anonimo, bensì precisamente del suo amico. Così egli scrive infatti in una lettera del 20 giugno 1914 a proposito del componimento di Campos:

Não se pode ser maior, mais belo, mais intenso de esforço – mais sublime: manufacturando enfim Arte, arte luminosa e comovente e grácil e perturbante, arrepiadora com matérias futuristas, bem de hoje – todos prosa. Não tenho dúvida em assegurá-lo, meu amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista – o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir de agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do Futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha. [...] Do que até hoje eu conheço futurista – a sua ode não é só a maior – é a única coisa admirável.⁸⁸⁵

Non si dimentichi che, nel periodo in cui va collocata la lettera, il sensazionismo non è ancora nato e l'intersezionismo rimane il riferimento principale per comprendere anche Sá-Carneiro. Quanto alle riserve di Pessoa circa il valore del futurismo è stato detto a sufficienza in precedenza;⁸⁸⁶ che Sá-Carneiro d'altro canto, al netto di un maggiore entusiasmo, non valutasse poi così positivamente la corrente lo dimostra l'ultima frase dell'estratto appena riportato. Sá-Carneiro specifica in quale termini l'*Ode Triumphal* debba essere considerata il capolavoro del futurismo: ne condivide i materiali e l'impressione d'insieme, per quanto la corrente in sé e per sé non abbia prodotto nulla di degno di nota fino a questo momento. Una simile tesi non deve essere dispiaciuta a Pessoa, che in questo testo avvicina – si ripeta, ironicamente – il componimento di Campos al futurismo soltanto per una ragione, in fin dei conti, strategica.⁸⁸⁷ Come nel caso del paulismo, e come dopotutto lo stesso intersezionismo prevedeva, esistono delle concessioni a determinate mode e atteggiamenti poetici, che però vanno intese a partire dalla consapevolezza pessoana dei limiti della corrente in sé e dall'inserimento dell'analisi all'interno di un processo parodistico. La presa di distanza più netta dal futurismo, in ogni caso, venne esplicitata dopo il 1922, in un testo non

885 Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, Parigi, 20 giugno 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 108.

886 Cfr. *Supra*, 195.

887 Si tenga però presente che esistono altri scritti in cui le odi di Campos sono definite senza veli ironici futuriste, come per esempio il testo [87-30']. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 45. Ciò non costituisce, si ritiene, una smentita della tesi appena proposta, nella misura in cui si rimane comunque nell'ambito di articoli anonimi, probabilmente pensati come redatti da voci tra loro differenti: in questo caso specifico, l'autore pare non essere completamente allineato alla novità di *Orpheu*, il che potrebbe parzialmente spiegare la divergenza nella valutazione. La confusione che Pessoa voleva creare traeva in fondo la propria linfa vitale dal proliferare di analisi tra loro inconciliabili: nel testo [87-31'] si legge che l'«analogia come alguns movimentos do estrangeiro, como o futurismo e o cubismo, não é difficil de constatar. Mas, em justiça se diga, o movimento portuguez é mais complexo do que qualquér de aquelles». Pessoa, *Sensacionismo*, 45-46.

conservato nello spolio pessoano ma apparso nel numero 48 della rivista *Colóquio*.⁸⁸⁸ Qui difatti è possibile leggere: «Por mim, nunca acceitei o futurismo, nunca sympathizei com o futurismo, nunca – nem por blague – escrevi coisa que se parecesse com o futurismo. Bem sei que me chamaram futurista como aos outros, e eu nem me importei nem nada disse».⁸⁸⁹ L'equivoco dell'avvicinamento al futurismo, va aggiunto, era incentivato da Sá-Carneiro e osteggiato da Pessoa: il primo voleva che Pessoa inviasse *Orpheu* a Marinetti nella speranza che entrambi potessero diventare collaboratori di una sua rivista, cosa che Pessoa non fece.⁸⁹⁰

Si torni ora al testo [14⁴-3]. Il secondo paragrafo riportato nasconde un'argomentazione più profonda di quel che in realtà vuol lasciare intendere: parafrasando, qui Pessoa afferma qualcosa del tipo che, nella misura in cui la nuova corrente pare essere molto promettente, l'Europa deve a essa volgere lo sguardo, poiché è esattamente ciò che sta da molto tempo aspettando. Così presentata, la dimostrazione non sta evidentemente in piedi. L'origine di questo inverosimile discorso deve essere trovata perciò in un altrove che il critico anonimo non può indicare se effettivamente vuole rimanere tale, ma che non è difficile individuare: si tratta degli articoli de *A nova poesia portuguesa*, ai quali il testo ammicca anche per via dell'assonanza che il titolo *A nova corrente literaria portuguesa* ha con gli articoli del 1912. Il ragionamento del critico anonimo può avere senso solo se si presuppongono le analisi degli anni precedenti. Che l'Europa debba guardare al Portogallo è una necessità che Pessoa postula in *Uma Réplica ao Sr. Dr. Adolfo Coelho*:⁸⁹¹ *Orpheu* può ergersi a motore dello sviluppo della cultura europea, cioè, se esso viene inteso come il momento successivo della logica inevitabilmente progressiva che scandisce la filosofia dell'arte pessoana. Senza *A nova poesia portuguesa* non vi è alcuna valida ragione per cui una simile necessità si dia. Come visto in precedenza, sempre in questo articolo anonimo Pessoa riconosce come matrici della rivista tanto il simbolismo quanto il saudosismo, nel quale «já há um esboço de acção literaria absoluta».⁸⁹² Se quest'ultimo a sua volta altro non rappresenta che la preparazione dell'avvento del Supra-Camões allora *Orpheu*, sembra suggerire implicitamente il critico anonimo, conferma la profezia del 1912 secondo la quale, nella misura in cui proprio Pascoaes ha accennato alla creazione di un nuovo concetto dell'universo e della vita, «terá já começado a dilatação da alma europeia que representará uma Nova Renascença, ainda que essa dilatação exista, por enquanto, apenas na alma do país donde essa Nova Renascença raiará para o que na Europa estiver acordado

888 È Pizarro a riportare questo e un altro testo dalla medesima fonte, ricostruendone in breve la vicenda editoriale. Egli ritiene i due testi indubitabilmente autentici. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 485-486.

889 *Ibid.*, 90.

890 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 13 agosto 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 191.

891 Cfr. *Supra*, 25.

892 Pessoa, *Sensacionismo*, 44.

para a receber».⁸⁹³ Riassumendo, quanto l'articolo sta affermando è che *Orpheu* continuerà l'opera del saudosismo, seppur creando una poesia differente⁸⁹⁴ e, alla luce della analisi estetiche e sociologiche anteriori, non rappresenterà più un mero *esboço*, bensì la vera *acção literaria absoluta* che l'Europa aspetta. Il tutto, giova ripeterlo, all'interno di una rivista che non contiene alcuno scritto teorico a suo sostegno e che soprattutto non accoglie i contributi dell'anti-Pascoaes, Caeiro.

La tesi che si ha intenzione di difendere è relativamente semplice: *Orpheu* nacque, in un certo senso, troppo presto, senza che Pessoa avesse il tempo di dare a dei materiali eterogenei una forma tale da rendere conto della sua esistenza. Che però una giustificazione teorica e un inserimento della rivista nell'alveo della storia della letteratura portoghese ed europea fossero necessari lo dimostra con sufficienza chiarezza la pletora di articoli che egli pure dedicò alla comparsa della rivista. Come se l'arte avesse deciso di prendere in contropiede un sostrato filosofico del quale non sentiva l'esigenza, *Orpheu* venne dato alle stampe senza che il pubblico fosse preparato a un simile evento. Gli articoli furono una nottola di Minerva che iniziò il suo volo non sul far del crepuscolo, ma nella notte più nera: non uno di rilevante tra essi apparve, nessuno poté accorgersi della loro esistenza. Se anche avesse deciso di spiegare le ali a mezzogiorno, in ogni caso, non sarebbe cambiato granché, se si considera l'assenza di una comunità capace di recepire sia la rivista come oggetto artisticamente rilevante, sia i ragionamenti che gli articoli avrebbero proposto quali suo naturale completamento teorico. Se è vero che lo schema al quale, si ritiene, tutti gli articoli del 1915 devono essere ricondotti è quello de *A nova poesia portuguesa*, occorre ricordare che nessun critico lo prese davvero sul serio tre anni prima: troppo basse le speranze che in un lasso così limitato di tempo l'intelligènzia portoghese avesse radicalmente cambiato i propri criteri di valutazione. In fondo, quel che la metafora di Annibale fra le Alpi amaramente ricorda è che in Portogallo non vi sia il sentimento estetico necessario per recepire *Orpheu*: Pessoa sapeva bene che la rivista non poteva che essere accolta come le *Lyrical Ballads* nel 1798, la cui pubblicazione «teve por toda a Inglaterra um exito de gargahlada».⁸⁹⁵

La difficoltà nel caso presente aumenta se si considera che Pessoa negli articoli abbozzati nel 1915 si proponeva l'arduo compito di difendere un prodotto artistico indigesto senza poter nominare la corrente di riferimento – il sensazionismo – e soprattutto senza poter fare altro che accennare alla vera pietra di volta dell'edificio rappresentata da Caeiro.⁸⁹⁶ Come se ciò non fosse

893 Pessoa, *Crítica*, 52.

894 Ciò si deduce non solo dal fatto che Pessoa lo afferma espressamente nell'articolo anonimo, ma anche dagli stessi articoli del 1912: neanche in quella sede, difatti, la poesia del *Supra-Camões* si identifica con quella saudosista.

895 Pessoa, *Sensacionismo*, 40.

896 È significativa da questo punto di vista la definizione proposta da Pedro Serra del sensazionismo caeiriano come una sorta di presenza occulta, la cui unica manifestazione, nei limiti di *Orpheu*, è l'influenza che esercita su

sufficiente, Pessoa ritenne necessario mantenersi fedele a un canone critico che già nel 1912 aveva dimostrato la propria inanità, ma che in fondo costituiva l'unico orizzonte di riferimento per poter esprimere la continuità estetica e artistica a partire dalla quale iscrivere la rivista nella letteratura del tempo. È anche basandosi su queste considerazioni che si spiega la riproposizione di uno schema che aveva caratterizzato l'anno precedente: come nel caso di *Europa* Pessoa reputò preferibile l'apparizione di un'antologia intersezionista (eludendo così il problema della presenza dei testi teorici), anche a seguito della fine dell'avventura di *Orpheu* pensò di dare alle stampe un'antologia sensazionista. Fu Sá-Carneiro a capire la pericolosità di una simile operazione. Domanda difatti a Pessoa: «Mas porque não, abrido, uma “notícia” sobre a escola – calma e friamente, sem blague, feito?». ⁸⁹⁷ Vi sono due esigenze che si scontrano in queste differenti visioni: Sá-Carneiro sa che è necessario uno studio rigoroso per introdurre il sensazionismo, Pessoa intuisce che una simile richiesta non possa essere accolta, proprio perché anche l'antologia non sarebbe altro che una traduzione imperfetta del sensazionismo che ha in mente nel 1916. Un testo teorico non potrebbe essere sincero, serio, come pure lo vorrebbe il suo amico, perché troppi sarebbero gli elementi che comunque Pessoa dovrebbe tenere nascosti. Due sono gli articoli, scritti in difesa di *Orpheu*, che meglio riescono a esprimere questa tensione, entrambi fondamentali per capire il modo in cui il sensazionismo debba essere letto come momento apicale della filosofia dell'arte pessoana. Entrambi sono comprensibili solo presupponendo *A nova poesia portuguesa* e Caeiro, nonché ovviamente quello stesso sensazionismo che qui non viene nominato. Si cominci dal primo, il testo [87-43^r e 44^r], del quale si estraggono i momenti più salienti.

A revista portugueza “Orpheu”, cujo primeiro numero apareceu agora, traz consigo o extraordinario interesse de fixar definitivamente uma corrente literaria que de ha pouco se vem esboçando em Portugal, mas cujos elementos não tinham ainda, que nos conste, conjugado os seus esforços de modo a pôr em violenta evidencia o commun sentido da vida que atravessa aquellas tão divergentes e originaes individualidades. ⁸⁹⁸

L'esordio dell'articolo non fa eccezione rispetto alla regola generale secondo la quale gli articoli anonimi di Pessoa sono scritti presupponendo che il lettore sia dotato di informazioni che in realtà non ha affatto modo di possedere. Le individualità che costituiscono il gruppo di *Orpheu* erano pressoché sconosciute al momento dell'apparizione della rivista e non si vede pertanto cosa il pubblico avrebbe potuto comprendere di questo criptico incipit. Esso sta in realtà facendo

Campos. Pedro Serra, “O instante de ‘Orpheu’: Caeiro e a filologia da subitaneidade moderna”, *Colóquio/Letras*, 190 (2015): 28-36, 30.

897 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 26 febbraio 1916, in Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, 275

898 Pessoa, *Sensacionismo*, 46.

riferimento a una ben precisa eventualità, vale a dire ai tentativi intersezionisti falliti di pubblicare *Europa* prima e l'*Antologia* poi, a conferma della continuità tra il sensazionismo e la corrente anteriore. Ancor più interessante è l'uso dell'espressione *fixar definitivamente*. Pessoa sta qui difendendo una tesi vera soltanto in parte: è corretto affermare che *Orpheu* rappresenta un punto di non ritorno, ma si tratta di un equilibrio altamente instabile, nel quale solo a determinate condizioni si può ravvisare un che di definitivo. Il discorso pessoano è cioè valido solo se riferito al tentativo di riunire le energie dei diversi collaboratori della rivista: dal punto di vista della filosofia dell'arte, al contrario, *Orpheu* è lungi dall'aver raggiunto un simile statuto. Il resto dell'articolo è dedicato precisamente a questo aspetto.

Nunca em Portugal tinha aparecido uma corrente literaria que mostrasse originalidade, não relativa, senão absoluta; isto é, que *excedesse* as correntes literarias contemporaneas de outros paizes. Tem havido, e certo, grandes figuras na literatura de Portugal. Mas o mais que ellas teem feito é realisar, com maior o menor intensidade ou originalidade, arte integrada nas correntes europêas da sua epoca. Camões, por exemplo, que é um grande poeta, e, é claro, um poeta original, não trouxe nada de *fundamentalmente* novo para a literatura da Renascença, onde o seu genio estava integrado; apenas com originalidade e intensidade fez uma epopeia nacional em que nenhum elemento ultrapassava os elementos da esthetica do tempo. Anthero de Quental – para citar o outro poeta maximo portuguez – mais não fez, do que tratar com personalidade e dolorosa profundeza elementos de inspiração que pertenciam á esthetica do período em que viveu.⁸⁹⁹

Il paragrafo si inserisce senza alcuna difficoltà all'interno della filosofia dell'arte de *A nova poesia portuguesa*: l'originalità, per usare le parole della *Réplica ao Sr. Dr. Adolfo Coelho*, «deve ser o princípio de um novo estádio na linha evolutiva da civilização em que Portugal está integrado», cioè quella europea.⁹⁰⁰ I più validi tra gli artisti portoghesi del passato (Camões e Anthero de Quental) altro non costituiscono che dei massimi relativi, vertici che esprimono al meglio quanto le condizioni artistiche e sociali del tempo permettevano che si desse. Se l'armatura del discorso che Pessoa ha condotto in questa parte dell'articolo presenta una stretta aderenza agli articoli del 1912, ciò è valido anche per la successiva:

No caso dos colaboradores de “Orheu” não é assim. Não queremos dizer que elles são comparaveis a Camões ou a Anthero do Quental, embora a prudencia dicte que nada de absoluto se diga de quem apenas começa a revelar-se. Mas o certo é que, d'esta vez, aparece em Portugal uma corrente literaria que não só engloba todas as correntes do tempo – o que já seria uma cousa grande, e em Portugal uma cousa nova –, mas as excede e se apresenta com um caracter absolutamente novo, em relação a qualquer outra corrente ou obra, mas dentro ou fóra dos eu paiz de origem. Ha aqui,

899 *Ibid.*, 46-47.

900 Pessoa, *Crítica*, 72.

n'este primeiro numero de "Orpheu", já bastantes elementos para se poder afirmar isto com segurança. Ha aqui, sem duvida, uma nova forma literaria, uma nova visão da Realidade e da Vida, uma nova forma de dar expressão ás sensações e aos pensamentos.⁹⁰¹

La prima parte dell'estratto riporta una considerazione che era anch'essa già apparsa nel 1912, sebbene in forma più esplicita. La grandezza della nuova corrente è tale anche prescindendo dai risultati attuali dei suoi esponenti: la rigorosa deduzione logica – assente in questo articolo, ma che può essere presupposta alla luce de *A nova poesia portuguesa* – impone, in un certo senso, che debbano apparire necessariamente opere e autori tali da superare per valore i maggiori esponenti dei movimenti letterari precedenti. In *Reincidindo...* Pessoa, nel tentativo di instaurare un parallelismo tra la nuova poesia e le correnti precedenti, si chiede se anche in questo caso «Haverá, aqui também, analogia? Tanto quanto a juvenilidade da nossa corrente literária permite a aproximação, a analogia não nos parece menos flagrante».⁹⁰² In *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, parimenti, Pessoa fa un rilievo simile a quello presente in questo articolo: «É note-se – para o caso de se argumentar que nenhum Shakespeare nem Victor Hugo apareceu ainda na corrente literária portuguesa – que esta corrente vai ainda no princípio do seu princípio, gradualmente porém tornando-se mais firme, mais nítida, mais complexa».⁹⁰³ L'articolo in difesa della rivista risponde alle medesime esigenze che pochi anni prima Pessoa riteneva il saudosismo fosse in grado di soddisfare. Non si può celare, sebbene il riferimento sia più debole rispetto ad altri luoghi già riportati, un'eco dell'estetica sottesa al sensazionismo nel suo complesso: la nuova corrente letteraria si fonda su una precisa concezione della realtà e su una maniera di dare espressione alle sensazioni e ai pensieri, ovverosia, sull'estetica sensazionista. Anche in questo aspetto il legame con *A nova poesia portuguesa*, con l'ultimo articolo in particolare, è patente.⁹⁰⁴ Le somiglianze con gli articoli del 1912 raggiunge nel finale di questo testo il suo apice: «É com curioso interesse que aguardamos a continuação d'esta revista. Quaes serão os destinos de tão original corrente literaria? Decerto que, sejam quaes fôrem, hão de ser qualquer cousa que se não espera e que não poderá deixar de causar surpresa».⁹⁰⁵ Pessoa, come noto, non pubblicò nulla di rilevante a proposito di *Orpheu* e del sensazionismo, ma forse questo articolo, proprio per la conclusione, rappresenta quanto di meno adeguato vi fosse per far conoscere la corrente: in queste righe non vi è tanto una

901 Pessoa, *Sensacionismo*, 47.

902 Pessoa, *Cítica*, 29.

903 *Ibid.*, 16.

904 Non è comunque scontato che «uma nova forma de dar expressão ás sensações e aos pensamentos», formula così simile alla descrizione del processo di intellettualizzazione delle sensazioni, proprio a ciò faccia riferimento: potrebbe comunque trattarsi di un'espressione tutto sommato generica, per quanto si ritenga questa ipotesi meno probabile.

905 Pessoa, *Sensacionismo*, 47.

considerazione sulla rivista, quanto un maniera brillante per mostrare l'effettiva posta in gioco dal punto di vista della sua personale filosofia dell'arte.

Le righe appena riportate richiamano in maniera in realtà subdola alcune delle considerazioni de *A nova poesia portuguesa*, precisamente là dove Pessoa individua nel saudosismo non la poesia del Supra-Camões bensì la preparazione di quest'ultima, sostenendo inoltre che tra le due intercorra una differenza sostanziale della quale però non può dare conto. Pessoa nell'ultima parte di questo articolo non sta sostenendo alcunché di differente: il testo afferma che *Orpheu* costituisce una novità assoluta, sebbene abbia appena iniziato a manifestarsi, e però quanto da essa sorgerà sarà un che di insperato e sorprendente. La proporzione è perfetta: Pascoaes sta al supra-Camões come *Orpheu* sta a questa novità la quale, a sua volta, altro non può essere che una produzione eteronimica avente Caeiro come orizzonte di riferimento. Del resto, si tenga presente che la citazione da *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada* poc'anzi riportata altro non rappresentava nell'economia dell'articolo che il pretesto per annunciare il supra-Camões: proprio perché non si è ancora manifestato il grande poeta, questi dovrà apparire.

Una questione però si impone: se *Orpheu* retrocede a preparazione di una novità, quest'ultima deve essere pensata come un che di organizzato o comunque di ordinabile. Se cioè Pessoa sa che la poesia eteronima supera quanto finge di lodare, la prima deve trovare una forma per essere pubblicata. Il problema editoriale costituisce una sorta di reduplicazione di quello estetico, a partire proprio dall'opera dell'autore in entrambi i casi più importante, Caeiro. Una forma definitiva che ne consacri l'apparizione, un libro, implica una gestione di pesi e contrappesi, di elementi paratestuali (prefazioni, introduzioni, ma anche traduzioni, relazioni tra i vari eteronimi e così via) che conduca a una cristallizzazione della teoria della sensazione dei vari eteronimi. Come ha notato Sepúlveda, proprio per la sua posizione centrale nell'opera pessoana, il libro di poesie di Caeiro è ciò che rappresenta la pietra di volta del progetto editoriale dell'intero sistema. I testi degli altri eteronimi dipendono dalla relazione con quello del maestro.⁹⁰⁶ Solo una volta raggiunta la forma perfetta per pubblicare Caeiro sarebbero potuti apparire i volumi degli altri autori, in ragione del ruolo di maestro che Pessoa ha affidato al pastore di greggi.⁹⁰⁷ Mentre dava alle stampe *Orpheu*, Pessoa riteneva di non aver ancora raggiunto un simile standard qualitativo: il testo [87-43^r e 44^r], in ultima istanza, più che parlare di *Orpheu* rinvia a un futuro nel quale saranno pubblicate le opere autenticamente rivoluzionarie, quelle del *drama em gente*. L'indecisione su quella più importante si ripercuote a cascata su tutte le altre, il che fa sì che Pessoa riproponga lo

906 Cfr. Sepúlveda, *Os livros de Fernando Pessoa*, 154-155. La tesi di Sepúlveda a proposito del filo che lega editorialmente la produzione di Caeiro con quella degli altri eteronimi è solida e ben argomentata: il riferimento che si è appena riportato non ne riprende che una minima parte e non può perciò rendergli adeguatamente giustizia.

907 *Ibid.*, 142.

stesso schema pseudo-messianico del 1912. Una simile lettura, del resto, trova una conferma indiretta nella più volte riportata lettera di Pessoa a Côrtes-Rodrigues del 19 gennaio 1915, cioè poco prima di annunciare *Orpheu*: al netto della disillusione che prova per l'intersezionismo, qui egli mantiene ferma la volontà di «lançar pseudonimamente a obra de Caeiro-Reis-Campos», cioè «toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros».⁹⁰⁸ La dichiarazione, come si vedrà, mantiene tutto il suo valore anche durante e dopo la comparsa di *Orpheu*.

A partire da queste ragioni ben si comprende perché un articolo del genere, fintamente elogiativo ma in realtà votato all'annuncio di qualcosa di radicalmente altro, non sarebbe potuto apparire: tre anni prima gli uomini di *Renascença Portuguesa* avevano mangiato la foglia, Pascoaes aveva capito quanto pericolosa fosse la lode apparente. Pessoa non poteva, in un certo senso, ripetere un simile sgarbo, a danno inoltre dei suoi compagni. Queste considerazioni potrebbero sembrare una complicata torsione del testo, ma la tesi appena proposta viene rafforzata se si considerano anche le righe che Pessoa aveva cancellato: là dove appare «não poderá deixar de causar surpresa» appariva originalmente «será difícil calcular».⁹⁰⁹ Può sembrare una correzione minima, ma la versione rimossa tradisce in maniera ancor più palese la derivazione da *A nova poesia portuguesa*, nella misura in cui il calcolo e la deduzione erano le strategie argomentative che Pessoa aveva in essa applicato: Caeiro è incalcolabile così come la deduzione non poteva mostrare le caratteristiche del supra-Camões. Alla luce di tutto ciò, non è casuale che un impianto argomentativo del genere appaia soltanto in questo testo e che Pessoa preferisca, in altri luoghi, utilizzare strategie alternative: alla penna di Frederico Reis, per esempio, affida una riflessione antitetica rispetto a quella appena riportata, sia per quanto riguarda il ruolo dei precursori, sia per la significativa omissione di prospettive future all'interno della nuova corrente. Sostiene il fratello di Ricardo: «ao passo que o valôr individual das figuras da Escola de Lisboa é maior que o dos seus precursores nas varias correntes a que pertencem, o do saudosismo, é inferior, pois ninguem quererá dar Pascoaes, Jayme Cortesão, Mario Beirão, A[ntonio] C[orrêa] de O[liveira] por maiores do que Goethe, Shelley ou mesmo Hugo»⁹¹⁰. Esiste inoltre un curioso tentativo a metà strada tra quello di Frederico Reis e quello del critico anonimo, scritto nella già ricordata bozza di una lettera destinata probabilmente a un editore o scrittore francese: «Il n'y a pas dans le sensationnisme de poème qui égale l'étonnante *Élegie* de Pascoaes. Mais, par /contre/, il n'y a pas dans le *saudosismo* d'oeuvres aussi parfaites, aussi complexes que *Le Matelot* de F[ernando] P[essoa] et *La Grande Ombre* de

908 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 gennaio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 142. Cfr. *Supra*, 160.

909 Pessoa, *Sensacionismo*, 459.

910 *Ibid.*, 61.

M[ario] de S[á] C[arneiro]».⁹¹¹ Dichiarazioni di un simile tenore non sarebbero potute apparire in un articolo in ogni caso elogiativo, il che non le priva di significatività. Quel che occorre fissare del testo [87-43^r e 44^r] è che il sorpasso di Pascoaes non è contenuto in *Orpheu*, nel quale sono ravvisabili soltanto i prodromi di una così ambiziosa manovra. Seppur in maniera indiretta, anche quest'articolo esemplifica in maniera brillante la tesi di Feijó dell'eteronimia da leggere nei termini di un'anti-*Renascença* interiorizzata.⁹¹²

Il secondo articolo che merita una particolare attenzione, anch'esso non pubblicato, tenta di affrontare la stessa situazione, la novità insita in *Orpheu*, attuando una strategia differente: esso accentua la derivazione dal saudosismo ed eliminan ogni rimando, sia pure implicito o involontario, alla figura di Caeiro. È il testo [87-45] e se ne riporta la parte più cospicua.

[...] *A priori*, para quem sabe que, desde o “saudosismo” de Teixeira de Pascoaes, qualquer cousa de novo, difficil ainda de definir, surgiu em Portugal, era de prever, pelo simples apparecimento da revista, que se tratava de uma manifestação nova d'esse mesmo espirito *saudosista, lusitanista*, ou como se lhe queira chamar, em que parece que ia entrando toda a nova literatura portugueza.

Mas a leitura de “Orpheu” trouxe-nos uma impressão muito mais complexa e muito mais interessante. Não se trata de *saudosismo*, ou de *lusitanismo*. Trata-se de qualquer cousa que, logo á primeira vista, não se sabe porquê, tem dois aspectos – o da originalidade e o do cosmopolitismo. Ao contrario do saudosismo, que está fechado dentro de um conceito artistico, que nos seus creadores é com certeza elevado, mas que e estreito como pensamento humano e sobretudo como pensamento moderno, porque é pensamento que não pretende ser senão portuguez, a escola de “Orpheu” (não sabemos se ella tem um nome) é internacionalista por excelencia, resulta de uma synthese de todas as correntes modernas, e de alguma cousa mais, que lhe é próprio, e que é onde consiste o seu maior valor e interesse.

[...] Parecendo-se em certos pontos com o symbolismo (o drama de Fernando Pessoa, que vem em “Orpheu” é um prolongamento do symbolismo, ainda mais complexo mas mais disciplinado), em um outro ponto com o *saudosismo* (ha elementos saudosiastas, porém usados de uma maneira nova nos bellos poemas de Alfredo Pedro Guisado e Côrtes-Rodrigues) e até, em alguns, com o cubismo e o futurismo (e estão n'este caso tanto os poemas extranhos e profundos de Mario de Sá-Carneiro, e os trechos de prosa encantadora de Almada Negreiros, como as duas poesias, das quaes uma absolutamente futurista, com que Al[varo] de Campos fecha a revista), a nova escola portugueza é comtudo qualquer cousa mais do que todas essas escolas, e em qualquer das obras citadas ha mais do que nós poderíamos definir.

O que para nós é inexplicavel é a absoluta originalidade, que nos parece ter esta escola. D'onde vem aos seus autores aquelle modo de expressão tão novo, aquella tão curiosa interpretação da vida e das cousas? Raramente, no próprio symbolismo, que tem homens como Verl[aine] e Mall[armé], havia este poder de *sugestão*, que os novos literatos de “Orpheu” nos apresentam. E o curioso equilibrio, que resulta da nitidez inesperada de algumas phrases

911 *Ibid.*, 378.

912 *Cfr.* Feijó, *Admiração pastoril*, 54.

juxtapondo-se a esse poder de suggestão, equilíbrio que parece, não de uma escola que surge, mas de uma escola já com experiência e tradições, mais nos dá que pensar. Por mais que procuremos, não encontramos origem a esta escola.⁹¹³

Il saudosismo di Pascoaes compare come fonte da cui è possibile dedurre a priori (espressione che Pessoa ha cura di sottolineare) la comparsa di una nuova corrente letteraria. È superfluo insistere ulteriormente sul fatto che abbia senso parlare di un tale processo solo presupponendo *A nova poesia portuguesa*. A differenza dell'articolo precedente, però, delle teorizzazioni del 1912 Pessoa mantiene appena l'impianto formale e non la conclusione: una simile operazione, com'è facile intendere, viene compiuta accentuando quegli elementi che più facilmente consentono una sostituzione del sensazionismo e di *Orpheu* in luogo del saudosismo. Il meccanismo che permette di scardinare il primato del movimento di Pascoaes, il cosmopolitismo, era stato da Pessoa lungamente preparato: da un lato vi sono i preparativi per *Europa*, dall'altro il già analizzato testo [20-85^r], nel quale Campos pone esplicitamente il contrasto tra la corrente nazionale e quella cosmopolita all'interno di ogni Paese. Non è implausibile considerare il testo dell'eteronimo una preparazione di questo articolo anonimo, soprattutto se si considera una certa somiglianza nei contenuti. È però la continuità col saudosismo a essere degna di nota in questo articolo. Quello che Pessoa qui chiama «poder de suggestão» altro non sarebbe che l'«ideação complexa» del 1912, «o encontrar em tudo um além», la quale non a caso rappresentava il maggior progresso compiuto dal saudosismo rispetto al simbolismo.⁹¹⁴ L'ideazione complessa (o il potere di suggestione), inoltre, può unirsi alla nitidezza attraverso l'equilibrio: l'idea è presente in entrambi i testi in termini quasi identici senza che concettualmente muti alcunché. Che Pessoa concluda l'articolo affermando che «Por mais que procuremos, não encontramos origem a esta escola» può quasi sembrare un *divertissement*, se si considera che non solo il finale, ma anche il resto dell'analisi che Pessoa ha condotto sono infarciti di citazioni e rimandi a testi scritti nei tre anni precedenti.

In quale misura *Orpheu* e il sensazionismo riprendano le correnti che Pessoa cita nei due testi anonimi appena riportati, come cioè si articolano effettivamente la dialettica dei movimenti artistici che essi presuppongono, è l'oggetto di questa parte della trattazione: quel che in questo momento era importante sottolineare era la continuità della *forma mentis* riscontrabile in *A nova poesia portuguesa*, essenziale anche per la comprensione di questa fase della produzione pessoana.⁹¹⁵ Che, per usare un'espressione (fino a un certo punto) paradossale, gli articoli in difesa

913 Pessoa, *Sensacionismo*, 49-50.

914 Cfr. Pessoa, *Crítica*, 45.

915 Tale continuità può essere riscontrata, chiaramente, anche in altri testi, i quali però non aggiungono nulla di rilevante a quanto già mostrato. Per limitarsi a un solo esempio, esiste un testo in francese, seppur lacunoso, nel quale viene ribadita una tesi già a fondamento de *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, vale a dire la relazione tra la situazione politica all'interno di un Paese e le correnti letterarie che a partire da essa possono

di Campos non potessero esistere senza l'analisi del saudosismo rappresenta la conferma di una delle travi portanti del presente lavoro, ovverosia l'assoluta serietà e centralità degli articoli che Pessoa scrisse per *A Águia*.

6.2. Frederico Reis e António Mora teorici del sensazionismo

C'è un'obiezione che potrebbe essere sollevata con relativa facilità, vale a dire che i due articoli appena riportati non riguardino il sensazionismo né in maniera esclusiva la poesia pessoana, bensì la (cosiddetta) generazione di *Orpheu*. Occorre a questo proposito essere perentori: in senso stretto, nessuna teorizzazione pessoana riguarda la poesia altrui, ogni paragrafo dedicato alla rivista, ma anche alla poesia dei suoi sodali, è da riferire a un aspetto specifico della sua produzione, in questo caso al sensazionismo. Gli articoli che Pessoa aveva pensato di scrivere, a tutti gli effetti, si rivelano essere solo apparentemente la difesa (o, il che è lo stesso, l'accusa, per quanto riguarda il caso degli articoli critici) dell'oggetto di cui parlano: proprio in ragione della sostituzione avvenuta tra *Orpheu* e *Caeiro*, Pessoa utilizza – in un certo senso, proprio come avveniva nel 1912 – l'analisi di opere proprie e altrui come veli dietro i quali sono da riconoscere i sensazionismi di *Caeiro*, Campos, ortonimo e Reis. Non si tratta di una mera congettura, ma di una tesi la cui giustezza è confermata da un intenso brano di Frederico Reis, il documento [146-³ a 17^r], più volte evocato e che ora verrà analizzato in maniera diffusa nei suoi aspetti salienti.⁹¹⁶

O nome de escola, o nome (aparentemente de escola) de “sensacionismo”, o termo de igual sugestão “neo-classicismo” – tudo isto falsêa, desvirtua e, mesmo, humilha a corrente de que ora tratamos.

Uma escola literaria – no mais lato dos sentidos – é um movimento em que os autores, à parte diferenças individuais, que são tanto maiores quanto maiores elles são, teem um fundo commum de insipração, um modo commum de insipração. [...]

Ora não ha fundo commum nos trez poetas Alb[erto] Caeiro, R[icardo] Reis e Alvaro de Campos, para não fallar no precursor d'elles, Cesario Verde.

Não ha *um* movimento, ha trez; cada poeta representa um. Ha os antagonismos, como os de R[icardo] Reis e Alvaro de Campos. Caeiro é um puro naturalista, a seu modo, extraordinariamente original. R[icardo] Reis é um grande, o único, neo-classico. Alv[aro] de Campos

sorgere. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 51-52.

916 Il testo è stato editato per la prima volta da Pizarro in *Sensacionismo e outros ismos*. Già in questo luogo egli segnala che l'intelligibilità del manoscritto diminuisce progressivamente nel corso della lettura. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 464. Si è scelto perciò di citare il testo da un'edizione posteriore, curata anch'essa da Pizarro, nel quale sono state emendate alcune interpretazioni. Le differenze tra i due documenti sono a volta decisive (per limitarsi a un esempio, nel primo luogo in cui compare l' "Escola de Coimbra" si legge "Escola de Lisboa", il che muta radicalmente il senso dell'espressione. *Ibid.*, 57), ma a essere più interessante è il cambio di data: se nel 2009 ritiene che Reis abbia redatto il testo nel 1915, nel 2016 Pizarro retrodata il testo che segue al 1914.

é o que os futuristas quizeram ser, e mais alguma cousa, o poeta de Sensações e só de sensações, e do pensamento e do sentimento como sensações apenas.

Mas não há duvida que Alberto Caeiro despertou tanto em R[icardo] Reis como em Alv[aro] de Campos a poesia que elles continham em si. Alb[erto] C[aeir]o não é um chefe de escola, pois, visto que os seus “discipulos” o não seguem. Caeiro é um fecundador de alma, um libertador de inspiração, um individualizador. É outra cousa, muito maior, muito mais alta e nobre, e muito mais alto colloca o Mestre jovem e glorioso.

O effeito da obra de Caeiro sobre R[icardo] Reis e Alv[aro] de Campos foi o de uma paisagem totalmente nova que contemplassem, que lhes despertasse as almas, mas a cada um a sua, a cada um segundo as suas tendencias e faculdades.

Não quer isto dizer que fôsse só esta a influencia de Alb[erto] Caeiro. Na obra dos dois influenciados ha-de haver traços da “paisagem” que os despertou. E com effeito a miudo aparecem, nas obras (tão diversas!) de R. Reis e Alvaro de Campos, trechos, phrases, modos de ver e de dizer que são écos alterados da voz limpida do Mestre.

Poristo tudo, e na ausencia de um nome que a todos englobe, mas sob a necessidade e conveniencia de tentar de arranjar um tal nome, decido chamar a esse movimento a “escola de de Lisboa” (como á outra se chamara de Coimbra) ditas as razões que exponho a seguir.⁹¹⁷

Come mostrerà anche il resto del brano, questa analisi di Frederico Reis rappresenta quanto di più vicino Pessoa abbia mai scritto a un'introduzione al sensazionismo (così come viene declinato dai vari eteronimi) nella sua intera produzione. Se non fosse apparso *Orpheu*, se fosse stato cioè in grado di trovare un'organizzazione artistica – e, soprattutto, editoriale – efficace, Reis si sarebbe fatto carico di mostrare la dialettica tra i vari eteronimi, la sorgente della poesia di ciascuno in Caeiro, i legami che legano le rispettive poesie alle tradizioni europee, esattamente nella stessa misura in cui critici anonimi si stavano occupando di condurre la medesima operazione per la rivista appena apparsa. Vi è come una somiglianza di famiglia tra la critica di Frederico Reis e gli articoli che Pessoa voleva accompagnassero *Orpheu*: molto simile è la strategia argomentativa, così come una certa forma di mostrare la novità dei poeti (qui gli eteronimi, lì i sodali di Pessoa). Le critiche di Reis stanno a Caeiro, all'eteronimia e al sensazionismo come gli articoli anonimi del 1915 stanno a *Orpheu*. Se è vero quel che ha affermato Cabral Martins a proposito del testo di Campos già analizzato, il [20-85^r], cioè che nel 1914 Pessoa avesse pensato di utilizzare paulismo e sensazionismo per integrare la strategia poetica che abilita l'eteronimia,⁹¹⁸ ciò è vero a maggior ragione nel caso del testo di Reis. Si proceda però con ordine. Il primo punto da chiarire è l'utilizzo della formula “*Escola de Lisboa*”. Come si è avuto modo di vedere,⁹¹⁹ essa definiva sul finire del 1914 l'intersezionismo, si riferiva cioè al gruppo di autori che avrebbe accompagnato Pessoa da

917 Fernando Pessoa, *Eu Sou uma Antologia: 136 Autores Fictícios*, a cura di Patricio Ferrari e Jerónimo Pizarro (Lisbona: Tinta da China, 2016), 435-436.

918 Cfr. Martins, *Introdução*, 61.

919 Cfr. *Supra*, 131.

Europa fino a *Orpheu*, passando per l'antologia intersezionista; in questo luogo, invece, ingloba gli eteronimi maggiori. Esiste un ulteriore luogo in cui è attestata l'esistenza della suddetta scuola, poco più di un appunto. Si tratta del testo [144X-49'], intitolato *A Escola de Lisboa*: è parte del *Caderno X* e quindi è stato scritto, afferma Pizarro, tra il 21 agosto 1915 e l'8 dicembre dello stesso anno. Trattandosi di una delle prime pagine del quaderno, si tratta di un'annotazione redatta in prossimità della preparazione del terzo numero di *Orpheu*.⁹²⁰ Così recita: «Chamar ao paulismo “escola de Lxa”. porquê. diff[eren]ça entre elle e o saudosismo». ⁹²¹ Non è chiaro perché qui Pessoa parli di paulismo: ciò che comunque rimane immutato nel passaggio dall'intersezionismo al sensazionismo passando per questo appunto è la natura di opposizione al gruppo di Porto.

Che Reis utilizzi l'espressione *Escola de Lisboa* per designare non la poetica dei suoi sodali bensì quella del *drama em gente* è una circostanza che getta retrospettivamente una luce inquietante sui vari progetti editoriali sperimentati nel corso degli anni precedenti, quasi a indicare che, dietro ai tentativi di raggruppare personalità diverse (e, non si dimentichi, subalterne) sotto differenti bandiere non vi fosse altro che la volontà di ergere se stesso e gli eteronimi a unici veri autori all'altezza della missione poetica della quale si sentiva investito. Trova così conferma una tesi cruciale: se venne tentata l'impresa di *Europa*, se furono dati alle stampe due numeri di *Orpheu*, essenzialmente ciò avvenne per l'impossibilità di trovare una forma compiuta al sistema eteronimico e al suo relazionarsi al sensazionismo. Come è lecito aspettarsi in questi casi reale e ideale, necessità e contingenze storiche, arrivano a mescolarsi rendendo tutto più confuso.⁹²² Campos appare comunque in *Orpheu*, seppur in maniera ambigua,⁹²³ il sensazionismo fa capolino qua e là fra tronfie dichiarazioni dell'eteronimo ai giornali ma anche, come visto, attraverso il progetto della *Novela Romântica* di Sá-Carneiro.

Allo stesso tempo – ed è forse l'aspetto più affascinante – il reale arriva a retroagire sull'ideale: come si vedrà nel proseguo del testo, lo stesso Sá-Carneiro finirà con l'essere trascinato all'interno di un dibattito del quale però era all'oscuro. Ciò non vuol dire però che dell'esistenza di una simile strategia fosse del tutto ignaro. Così scriveva infatti da Parigi il 18 luglio 1914 all'amico: «Gostaria muito, se fosse possível, conhecer o que sobre mim (e sobretudo o interseccionismo e Caeiro & C.^a) o mano Reis escreveu. Mas sei bem que isso não será possível». ⁹²⁴ Questa lettera

920 Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 307.

921 *Ibid.*, 309.

922 Ciò non toglie che le due istanze, in linea di principio e nei fatti, siano distinte: da un lato il sensazionismo con Caeiro come punto all'infinito, dall'altro il tentativo di agire nel contesto culturale portoghese attraverso l'azione congiunta con i sodali di Pessoa.

923 Si potrebbe anzi affermare che l'apparizione di Campos in *Orpheu* sia funzionale a ribadire la distanza: non si dimentichi che l'*Ode Triunfal* viene accompagnata dall'affermazione: «Dum livro chamado Arco de Triunfo, a publicar». Campos, cioè, fa capire di aver concesso alla rivista la parte di una sua opera più grande: la vera sede della sua opera, cioè, non è *Orpheu*.

924 Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 18 luglio 1914, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 128.

solleva un quesito decisivo: è necessario chiedersi per quale motivo egli sappia che sia impossibile venire a conoscenza delle teorie di Frederico Reis. La risposta può essere offerta, si ritiene, solo se si presuppone che Pessoa avesse messo l'amico a conoscenza di questo duplice registro nelle sue elucubrazioni, egli cioè lo deve in qualche misura aver informato dell'esistenza di un insieme di teorie e opere esoteriche, riconducibili all'eteronimia, e un altro di teorie e opere esoteriche, nel quale può anche essere incluso quanto i suoi collaboratori producono. Che a partire da questa dicotomia egli però avesse deciso di non rendere l'amico totalmente partecipe della sistematizzazione del suo pensiero può essere spiegato, più che attraverso una eventuale mancanza di fiducia, tramite le incertezze pessoane a proposito tanto del sensazionismo quanto, di riflesso, delle opere dei differenti eteronimi.⁹²⁵ Ciò induce a pensare che non si tratti di un testo progettato per essere pubblicato in tempi brevi, in quanto intrinsecamente legato a un'esposizione totalizzante del sensazionismo e del neopaganesimo degli eteronimi.⁹²⁶

L'ultimo elemento che si vuole sottolineare di questa prima parte del testo di Frederico Reis è il gioco sotteso alla coppia *Escola di Lisboa*/sensazionismo. L'autore respinge la seconda definizione e usa la prima come una sorta di ripiego, più per il potere di suggestione in essa racchiusa – non si dimentichi il suo rappresentare di riflesso una presa di distanza dagli artisti di Porto – che per una vera convinzione. Che Reis affermi che 'sensazionismo' sia una forma errata per fissare la peculiarità del gruppo di artisti è solo apparentemente una sconfessione di quanto sostenuto fino a questo momento e anzi ribadisce la giustezza delle analisi condotte: la perplessità dell'autore trova una sua ragion d'essere precisamente nella natura eccentrica di Caeiro rispetto al tema, il che fa sì che parlare di sensazionismo anche nel suo caso possa risultare un che di stridente. Esiste del resto un altro testo, l'[88-41¹], nel quale Pessoa prende le distanze dal sensazionismo il quale recita: «after all this attitude is no more than *The High[er] Paganism*. (Call it sensationism for advertising, perhaps, but the H[igher] P[aganism] is its real name)».⁹²⁷ Sia qui sia nel testo di Frederico Reis, va però notato, il problema non è tanto il sensazionismo in sé quanto la ricerca di un elemento comune da un punto di vista che non sia quello estetico bensì, nel primo caso, politico-religioso (il neopaganesimo)⁹²⁸ e nel secondo artistico. In altre parole, che diversi artisti

925 La segretezza non va in effetti ricondotta a una sorta di processo iniziatico o a teorie di un simile tenore: l'incertezza circa la miglior forma di far apparire la produzione caeiriana in particolare è di per sé sufficiente a spiegare la reticenza pessoana. Come ha del resto dimostrato Sepúlveda, è sin dal 1914 che Pessoa progettava la pubblicazione dell'opera di Caeiro, con tanto di interviste, articoli in diverse riviste e traduzioni. Cfr. Sepúlveda, "Orpheu em lugar de Caeiro", in *Estranhar Pessoa 2*, 93-94.

926 Ciò non vuol dire che il testo fosse pensato come un che non pubblicabile *tout court*, bensì che non è mai esistita storicamente una sede che potesse accoglierlo: in ogni caso *Orpheu* non poteva essere il luogo deputato a un simile compito.

927 Pessoa, *Sensacionismo*, 171.

928 Non si può in ogni caso dimenticare il legame indissolubile tra neopaganesimo e teoria dell'eteronimia: quanto il testo [88-41¹] suggerisce è che dietro il sensazionismo vi sia non tanto – o non solo – una riforma religiosa, bensì il teatro degli eteronimi, ribadendo in fondo quanto il testo di Reis afferma.

condividano una medesima teoria della percezione (sia pur considerando l'irriducibilità di Caeiro al sensazionismo) non è di per sé sufficiente per definirne le peculiarità artistiche, ritiene Reis. Sorge però il problema della definizione di questo elemento comune: la scelta ricade sul nome di una scuola che non è tale, in cui il maestro non insegna ma influenza, non viene seguito ma sconvolge le anime. Così prosegue la sua analisi Reis, parlando dell'importanza della città di Lisbona e quindi della sua scuola:

É o unico centro portuguez onde entrou um grau superior de cosmopolitismo. É o unico lugar de Portugal onde alguma cousa da febre de processos modernos apareceu. Ora precisamente o que caracteriza tanto Caeiro, como R[icardo] Reis, como Alvaro de Campos, creio, de o outro grupo – tão diff[eren]te! – de literatos que estudarei é que a sua attitude é tomada como que para a Europa toda e não para Portugal. Tem uma bagagem de vistas e de attitudes que é a de quem sabe que está creando arte, não para um paiz, mas para uma epoca e para uma civilização. [...]

Todos os membros da Escola de Lisboa dão a impressão de que fallam em voz alta, para que toda a Europa oiça. Um movimento como a R[enascença] Portuguesa, por exemplo, é todo em surdina, em segredo. Não ha só regionalismo, ha, como no passo diria Fernando Pessoa, consciência de regionalismo.

Depois – e eis aqui o principal, os saudosistas perderam o contacto com a poesia do seculo, lá de fora. Ninguém diria que houve symbolismo e que ha futurismo etc. lá fóra ao lêr qualquer dos saudosistas.

A evolução saudosista – quer dizer, a evolução até o saudosismo – foi feita dentro de portas, *intra muros*, com materia apenas lusitana. O fundador da corrente, Antonio Nobre, tinha vagos elementos, puramente accessorios, de symbolismo. Esses desaparecem no seguinte. [...] Não se entenda n'estas palavras uma critica fundamente adversa, nem um desconhecimento quer do valôr, real e profundo, dos saudosistas, nem da sua utilidade social como influencias patrioticas. Mas repare-se que timbramos apenas em apontar que elles são, na sua inspiração, assim como na sua orientação de conjuncto, estreitos, regionalistas e – vá lá a verdade – estagnados.

Não comprehenderam elles que ha um nacionalismo mais largo e verdadeiro que é o que marca o seu lugar na civilização contemporanea estando sob elle e não affastando-se. Os saudosistas viraram costas aos movimentos do seculo. Não se inegram n'elles. Estão aparte. Por mias que se queira favorecel-os na critica, ocioso é negar que isto implica uma inferioridade, fatalmente.⁹²⁹

Se alle occorrenze di '*Escola de Lisboa*' si sostituisse '*Orpheu*', il testo si collocherebbe sulla stessa linea dei restanti articoli pensati da Pessoa nel periodo. Identico è l'appello al cosmopolitismo, identici i limiti riscontrati in *Renascença Portuguesa*. La critica al saudosismo si articola in questo caso in un'accusa al suo esser parte di un'evoluzione che si sviluppa esclusivamente all'interno dei confini nazionali, il che lo condanna a una sostanziale perifericità rispetto alla letteratura europea. Reis imposta la battaglia sul tema dell'eredità simbolista: da un lato

929 Pessoa, *Eu sou uma antologia*, 436-438.

Cesário Verde, dall'altro Nobre, presupponendo che sia il primo a proiettare la poesia portoghese in una dimensione continentale e non il secondo. L'autentico *coup de théâtre* è però la digressione sul nazionalismo: quel che qui Reis omette è che la critica che qui conduce si basa su una complicazione delle prospettive già esposta da Pessoa in *A nova poesia portuguesa*. È funzionale alla strategia argomentativa dell'eteronimo sviluppare una tesi che celi le sue premesse: per riscontrarle, occorre spostarsi su un testo posteriore, l'[87A-20^r]. In esso Pessoa indossa nuovamente i panni di un critico anonimo, più precisamente di un sostenitore delle tesi esposte nei tre articoli del 1912. Oggetto della sua analisi è lo scioglimento della latente contraddizione sussistente tra il nazionalismo che pure Pessoa aveva difeso ne *A Águia* e il cosmopolitismo di *Orpheu*:

Mas ha tres generos de nacionalismo.

O que pois convém precisar, e naquelles artigos se não precisou, é qual d'esses tres nacionalismos é que é o superior, aquelle que distingue esses períodos culminantes da vida das nacionalidades.

Dos tres nacionalismos, o primeiro e o inferior é aquele que se prende ás tradições nacionaes e é incapaz de se adaptar ás condições civilizacionaes geraes. É, na literatura, o nacionalismo de Bocage e dos arcades em geral, até Castilho. Caracterisa-o nas suas relações com a civ[ilização] geral o estar sempre em atraso e preso a tradições.

O segundo nacionalismo é aquelle que se prende, não ás tradições, mas á alma directa da nação, aprofundando-a mais ou menos. É o de um Bernardim Ribeiro, no seu grau inferior, e de um Teixeira de Pascoaes no seu alto grau.

O terceiro nacionalismo é o que n'um nacionalismo real integra todos os elementos cosmopolitas. É, no seu grau inferior, o de Camões; no seu alto grau ainda o não tivemos entre nós, mas ha-o em Shakespeare, em Goethe, em □ – em todos os representantes supremos das culminancias literarias das nações que ahi chegaram.

Cada um d'estes nacionalismos tem 3 graus – segundo □

Nacionalismo tradicionalista – eis o inferior.

Nacionalismo integral – eis o medio.

Nacionalismo cosmopolita – eis o supremo.⁹³⁰

Se si uniscono queste – e altre simili –⁹³¹ riflessioni al testo di Frederico Reis si ha la quadratura del cerchio: il nazionalismo cosmopolita è con ogni evidenza non solo e non tanto quello

930 Pessoa, *Sensacionismo*, 66-67.

931 Vi è un altro testo, il [92B-77], nel quale Pessoa ripropone le stesse tesi qui esposte, sebbene in una forma allo stesso tempo più estesa e impersonale, nella misura in cui sparisce il riferimento ad *A nova poesia portuguesa*. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 67-69.

di *Orpheu*, bensì quello dell'*Escola de Lisboa*.⁹³² Il critico anonimo non sa fare il nome di chi possa porsi sulla scia di Camões e di Shakespeare – il supra-Camões – perché non può evidentemente trovarlo in *Orpheu*, cosa che del resto che accade anche nel testo [87-43^r e 44^r]. L'eteronimo, al contrario, non ha alcuna remora che gli impedisca di individuare nella scuola e nel suo maestro quello che a tutti gli effetti, sebbene così non venga chiamato in questa sede, è il nazionalismo superiore, il nazionalismo cosmopolita. È anche questo un modo per confermare la tesi secondo la quale se da un lato il Pessoa, per così dire, essoterico può vendere la novità di *Orpheu* limitandosi a segnalare la presenza/assenza di un'alterità che rispetto a essa sia eccedente, una sorta di etimasia, dall'altro quello esoterico possiede già un sistema di coordinate definito, al cui interno le diverse declinazioni del sensazionismo costituiscono di per sé il vertice della poesia europea. Si può proseguire ora con la lettura del testo di Frederico Reis:

Como o leitor decerto sabe, lá fóra chocam-se [...] duas tendencias – a tendencia egotista, que começou nos symbolistas, e a tendencia vitalista (chamemos-lhe assim) que, opondo-se a esta, procura desviar o seu interesse dos detalhes mínimos (a que aquella se applica †) da vida do espirito, para cantar, ou a Natureza ampla, livre e fecunda, ou o progresso ruidoso, implacavel, na aparencia pouco poetico, o espaço, a lucta do homem contra a natureza, o trabalho, as civilizações. [...].

Ora os saudosistas não pertencem a nenhum grupo d'estes. São poetas da Natureza, é certo, mas á romantica, da Natureza espiritualizada, transcendentalizada, vista atravez do espirito humano e attribuindo ás cousas qualidades do espirito humano. Esta corrente – como magistralmente provou Fernando Pessoa, que com ella esteve ninguém sabe como nem porquê – é um prolongamento direito e logico do romantismo. Tem valôr porisso; é realmente original, porque com effeito não fica no romantismo como estava, prolonga-o realmente, continúa-o, leva-o até ao seu maximo. Mas, por verdade que tudo isto seja, resta apontar que, porisso, chegou tarde. Prolongar o romantismo depois do romantismo estar morto ha ½ seculo não terá o seu quê de absurdo?⁹³³

Frederico Reis è saggio a sufficienza per riprendere il Pessoa di *A Águia* nell'unico punto in cui l'operazione può essere compiuta senza che ciò implichi una subordinazione della scuola di Lisbona rispetto al saudosismo, vale a dire nell'analisi dell'estetica della corrente e delle sue premesse. Torna la contrapposizione tra poesia dello Spirito e poesia della Natura, per quanto quest'ultima, come nel testo [144X-49^r], diventa un concetto più esteso rispetto al 1912 per via del

932 Quella tra nazionalismo e cosmopolitismo, come ha notato Fernando Beza rifacendosi a critici del modernismo e dell'avanguardia come per esempio Marjorie Perloff, è una dialettica che caratterizza le manifestazioni estetiche dell'inizio del Novecento, ed è anche a partire da essa – nonché, chiaramente, dalla reazione al nazionalismo saudosista – che occorre interpretare la produzione pessoana in generale, *Orpheu* e il sensazionismo in particolare. Cfr. Fernando Beza, "Orpheu cosmopolita: Políticas culturais e heterotopia sensacionista em Ode Marítima, de Álvaro de Campos", in *Estranhar Pessoa* 2, (2015): 30-56, 32-33. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

933 Pessoa, *Eu sou uma antologia*, 438-439.

suo includere il canto delle macchine – vale a dire Whitman – in funzione dell'imminente elogio di Campos.⁹³⁴ L'operazione che però l'autore compie è singolare: se Pessoa aveva posto la nuova poesia portoghese come maggiormente versata nella poesia soggettiva rispetto a quella oggettiva, Reis preferisce esaltare la continuità che c'è tra il saudosismo e il romanticismo. Più che di fraintendimento si deve parlare di lettura tendenziosa: l'eteronimo omette parte dell'interpretazione pessoana per regalare al suo autore una nuova verginità, come del resto prova l'inciso ironico attraverso il quale finge di ignorare le ragioni che hanno condotto un uomo di tale spessore a scrivere per la rivista di Pascoaes. In questa depurazione, al Pessoa critico si perdona l'errore di essere stato l'autore di uno studio «excessivamente lizongeiro» della poesia di Pascoaes e Corrêa de Oliveira:⁹³⁵ se così non fosse, non potrebbe essere un membro dell'*Escola de Lisboa*. Si arriva così all'analisi della stessa:

Vimos que ha dois grandes movimentos contemporaneos na literatura – ou pelo menos na poesia – europêa actual. Dissemos que um busca a Natureza como um □ que os românticos não tiveram, que se podia dizer que elles desvirtuam, se elles não houvessem vivido antes de haver esse novo sentimento; e que o outro procura analysar a vida do espirito, cingir de perto os seus mais fragmentarios estados, analysar as suas mais vagas e transitorias sensações. Pois bem! O que todos esses poetas de lá fora tem querido e querem fazer quanto á natureza, fel-o, de uma vez para sempre, com uma originalidade, uma unidade e uma sublimidade para que não [ha] adjectivos ainda, o assombroso Alberto Caeiro, nome sagrado esse, o do maior poeta da língua portugueza, o do mais alto creador que, na literatura, Portugal deu ao mundo!

E, quanto ao movimento, que no seu inicio deu foi o symbolismo – eil-o *perfeito*, completo, dado de vez como ainda lá fora ninguém o déra, nas suas fórmulas, por Fernando Pessoa e Mario de Sá-Carneiro. Fernando Pessoa representa a superação final, a culminancia da auto-analyse, a “consciencia da consciencia” como dizia Amiel levada ao extremo, ao ultimo e sublime grau. Verhaeren e Gustave Kahn são a infancia de Fernando Pessoa. Semelhantermente o que lá fora ninguém proficientemente fazia, com mera intuição ou d'outro modo, a materialização das sensações, a carnalização do espirito, eil-o feito com grandeza maxima, com proficiencia inegalavel pelo genio doudo de M[ario] de Sá-Carneiro.⁹³⁶

La critica di Reis al romanticismo è singolare e si inserisce nel solco di una filosofia dell'arte secondo la quale, in una data contingenza storica, esistono delle possibilità e dei sentimenti

934 La celebrazione della modernità, del resto, era stata tentata da Pessoa anche in altri luoghi, con finalità non dissimili da quelle di Reis. In un manifesto, presumibilmente del 1915, è possibile leggere: «Pela *Máquina*, pela *Ciência*, a Matéria espiritualizou-se, porque a ciência é a espiritualização da Matéria, a imposição, a ela, do espírito. Por isso só modernamente começa a perfeita conformidade da Matéria com o Espírito, a Idade de Urano que vai raiar». Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 53. Ben si comprende la continuità di una simile impostazione con quella degli articoli del 1912.

935 La definizione compare in una parte omissa del testo di Reis. Cfr. Pessoa, *Eu sou uma antologia*, 439. Per quanto fino a questo momento si sia preferito evitare di mostrare le differenze tra l'edizione del 2009 e quella del 2019, almeno in questo caso esimersi da una tale operazione è impossibile. In *Sensacionismo e outros ismos* lo studio è «escassamente lizongeiro», vale a dire l'esatto contrario. Pessoa, *Sensacionismo*, 59.

936 Pessoa, *Eu sou uma antologia*, 439-440.

finiti o comunque determinati sui quali è possibile lavorare: il limite del romanticismo è, in un certo senso, ontologico, nella misura in cui non avrebbe potuto dare espressione a un'emozione che all'epoca non esisteva. Curiosamente, la riflessione dell'eteronimo non è così lontana dalla *Novela romântica* di Sá-Carneiro: la concreta situazione in cui un uomo si trova a vivere ne determina la psicologia e quindi la vita e l'espressione artistica; uno sconvolgimento radicale di un simile schema è pensabile solo grazie al *deus ex machina* di una figura a tutti gli effetti proveniente dal futuro (come, nel caso del romanzo, Belkowsky).

La dicotomia tra poesia della Natura e dello Spirito, che nei paragrafi anteriori poteva far pensare a una ripresa delle tesi del 1912, viene da Reis piegata in una direzione differente: se ha ragione Simões nel notare che l'impostazione pessoana degli anni precedenti fosse viziata dall'idea – errata – che Natura e Spirito dovessero necessariamente equilibrarsi,⁹³⁷ qui l'eteronimo preferisce rinunciare a un simile progetto. Solo apparentemente ciò costituisce una regressione, trattandosi in realtà di una strategia per spiegare le ripercussioni dell'estetica sensazionista sulla filosofia dell'arte. Reis ha cura di dividere Caeiro dai restanti poeti, autore di una poesia unica per descrivere la quale fanno difetto al critico le categorie. Per ottenere ulteriori informazioni circa la sua poesia, perlomeno a partire da questo brano, non vi è altra maniera che desumerne le caratteristiche dal contrasto con la poesia dello Spirito. Quest'ultima è la poesia propriamente sensazionista, cioè la poesia dell'analisi delle sensazioni: Caeiro non condivide questa forma di poetare proprio perché la sua è un'estetica della trasparenza, si tratta di poesia della Natura precisamente per la mancanza di necessità d'analisi. In altre parole, che Reis riproponga la dicotomia tra i due regni altro non si rivela che il riflesso di una divisione estetica fondamentale: Caeiro canta la Natura perché è l'unico poeta al mondo in grado di farlo.⁹³⁸ Di conseguenza, la poesia dello Spirito si riduce a una sorta di scelta obbligata: la consapevolezza delle leggi della sensibilità impone che siano le proprie sensazioni a offrirsi come materiale per la poesia, una volta divenute astratte. Ciò ovviamente non conduce all'esclusione della Natura dal dominio del poetare: essa però viene recuperata soltanto a partire dal libero gioco prodotto dall'elaborazione delle sensazioni all'interno della coscienza. Si potrebbe inoltre trarre una conclusione implicita nell'argomentazione: se così stanno le cose, l'errore del saudosismo è innanzitutto di tipo metodologico, dato che in una filosofia dell'arte

937 Cfr. *Supra*, 228-229.

938 È ravvisabile in una tesi del genere una prefigurazione della celebre definizione di Caeiro come un Pascoaes al contrario: «Tanto Caeiro como Pascoaes encaram a Natureza de um modo directamente metafísico e místico , ambos encaram a Natureza como o que há de importante, excluindo, ou quase excluindo, o Homem e a Civilização e ambos, finalmente, integram tudo o que cantam nesse seu sentimento naturalista. Esta base abstracta têm de comum: mas no resto são, não diferentes, mas absolutamente opostos . Talvez Caeiro proceda de Pascoaes; mas procede por oposição, por reacção. Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto — Aberto Caeiro». Pessoa, *Páginas íntimas*, 335.

declinata in questa maniera non c'è posto per alcun tentativo di equilibrio dei due tipi di poesia.⁹³⁹ Forse, come ha notato Gil, è l'*Ode Marítima* l'opera che meglio mostra questo allontanamento da una prospettiva troppo semplicisticamente dualistica: l'ode mira a far sparire l'opposizione tra i due poli della sensazione, l'interiore e l'esteriore. Non si deve però vedere nel tentativo della riduzione della distanza tra di essi, argomenta il critico, una specie di ricerca dell'unità perduta, che si tratti di quella dell'io o della sua unione col reale.⁹⁴⁰ Si tratta dunque di unire ciò che è separato e non di dissolvere i poli uscendo dallo spazio naturale, nel quale l'opposizione dei contrari è rigida al punto da sembrare sostanziale, per rivolgersi a una dimensione altra. In questo nuovo spazio dominato dalla sensazione possono coesistere tutti i poli e tutte le dimensioni proprio perché non appaiono come poli o dimensioni contrari.⁹⁴¹

Caeiro rappresenta l'unico esito possibile della poesia della natura, ciò che invano ha tentato di raggiungere ogni artista anteriore e che, in un certo senso, non può più essere superato, come ribadisce l'uso dell'«uma vez para sempre»: non possono darsi variazioni di tautologie. La poesia dello Spirito si configura invece come un terreno al cui interno si danno differenti forme di poetare proprio per le sue premesse estetiche: più che la caratterizzazione di Pessoa come colui il quale può superare il simbolismo quanto a approfondimento delle proprie sensazioni, è la tematizzazione della produzione di Sá-Carneiro, quasi fosse diventato anch'egli un eteronimo, a esprimere in maniera chiara il superamento del saudosismo e della ricerca dell'equilibrio tra i due poli fondamentali. La materializzazione delle sensazioni e la carnalizzazione dello spirito – espressioni invero che non sfigurerebbero per definire anche la poesia di Campos – sono processi che esprimono una medesima idea: accedere al mondo tramite una complicazione del proprio io. Nulla di più lontano da un'armonizzazione tra natura e spirito, di più distante da una «folha que tombava» come «alma que subia». Si potrebbe anche azzardare una lettura dello scarto che separa i due amici: a ben vedere, Reis parla di autoanalisi (cioè di reduplicazione delle sensazioni nella coscienza) solo nel caso di Pessoa e non in quello di Sá-Carneiro. La descrizione della tecnica dell'amico è retoricamente più efficace, ma forse cela il giudizio di un sensazionismo di grado inferiore, quasi a voler dire che il processo sia nel suo caso più intuitivo, più plastico ma meno cosciente – una carnalizzazione che

939 Da questo punto di vista, risulta opportuno correggere una tesi sostenuta da Lind. Secondo lo studioso, l'equilibrio tra poesia soggettiva e oggettiva che nel 1912 avrebbe dovuto relaizzare il supra-Camões viene invece portato a compimento dagli eteronimi di Pessoa: Caeiro e Reis tendendo verso la poesia oggettiva, Campos e l'ortonimo per la soggettiva. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 29. Una simile interpretazione porterebbe, questa sì, a un vero e proprio regresso: anziché superare la contraddizione dei due poli, Pessoa li lascerebbe in questo modo sussistere separatamente facendoli incarnare da differenti poeti. Solo l'abbandono dell'idea di equilibrio, si ritiene, può dare conto del passaggio dall'estetica del 1912 a quella sensazionista.

940 Se così Campos si comportasse, si potrebbe chiosare, si rivelerebbe un cattivo discepolo di Caeiro.

941 Cfr. Gil, *Metafísica das sensações*, 47. L'analisi dell'ode, chiaramente, va molto oltre questo aspetto: si basa su dei presupposti e mira a degli obiettivi che, per quanto interessanti, non possono essere analizzati in questa sede. La parte del suo ragionamento appena riportata, cioè, non ne esaurisce in alcun modo la profondità né dà conto dei suoi meriti e limiti.

avviene troppo presto, senza che le sensazioni siano state davvero intellettualizzate. Spingendosi ancora oltre, non sarebbe scorretto ravvisare in ciò un riflesso di quella distinzione poc' anzi evocata tra il Pessoa esoterico e quello essoterico: Sá-Carneiro non può aderire pienamente ai dettami sensazionisti per la ragione più semplice, vale a dire perché non li conosce. Per dirla con Martins il movimento sensazionista portoghese, di cui è precursore Cesário Verde, si realizza, di fatto, solo con la nascita degli eteronimi ed è esclusivamente per il loro tramite che acquisisce un senso.⁹⁴² Su una stessa linea si colloca Teresa Rita Lopes, secondo la quale Pessoa è arrivato a capire di non avere che un solo discepolo, vale a dire se stesso.⁹⁴³ Il testo di Frederico Reis rappresenta un buon esempio del raggiungimento di questa presa di coscienza, e anzi è il documento che meglio mostra la giustezza della tesi di Feijó: di fatto, il luogo corretto per trovare una vera avanguardia eroica in Portogallo nel XX secolo non è l'insieme di pagine in fondo moderatamente interessanti di *Orpheu* bensì l'attualizzazione del paganesimo negli eteronimi di Pessoa. Come l'analisi dell'*Escola de Lisboa* – che però Feijó non nomina – rivela, nella creazione dei suoi eteronimi Pessoa fu spinto dalla necessità di emulare e superare il movimento di *Renascença Portuguesa*.⁹⁴⁴ La conclusione che però Pessoa avrebbe tratto in poco tempo è che, proseguendo il parallelismo, *Orpheu* non sarebbe riuscito a diventare qualcosa di paragonabile ad *A Águia*. Il resto dell'analisi di Frederico Reis, seppur interessante, non aggiunge ulteriori elementi rispetto a quanto non compaia in altri lavori coevi, eccezion fatta per un accenno all'importanza dell'opera del fratello più esteso che altrove. Si può continuare con l'analisi di un testo anch'esso eccentrico rispetto alla globalità delle riflessioni pessoane sul sensazionismo inteso come teoria dell'arte: l'[87-35], per comodità d'analisi diviso in due parti.

= Quer saber então o que é *Orpheu*? *Orpheu* é o órgão de aquillo a que eu chamo, por conv[en]iência /de curta definição/, o *sensacionismo*.

– Mas o *sensacionismo*?

= O *sensacionismo* é a arte que expontaneamente surgiu aqui em Portugal, entre um grupo de poetas e de literatos a quem eu pertenço e ha mais tempo mesmo do que o grupo existe. Chamo *sensacionismo* a esta nossa arte, que me parece a unica propria da nossa epocha, representativa da nossa epocha. É uma arte completa no tempo, e num espaço, e tambem dentro de si-propria; uma arte synthese de nações e de epochas e de artes. Bem sei que não está explicada. Porisso vou explicar.⁹⁴⁵

942 Cfr. Martins, *Introdução*, 84.

943 Cfr. Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, 158.

944 Cfr. Feijó, *Admiração pastoril*, 62.

945 Pessoa, *Sensacionismo*, 75.

Pizarro definisce questo testo dall'elevata difficoltà di decifrazione un dialogo immaginario,⁹⁴⁶ con ogni probabilità per via della domanda che viene posta nel testo e dei segni grafici che evidenziano le differenti battute, anche se forse non sarebbe scorretto definirlo un'intervista immaginaria rivolta a se stesso. Un altro testo, l'[87-27], collocato opportunamente da Pizarro in posizione immediatamente precedente, consiste di una serie di domande quali «O que é *Orpheu*? Qual o seu papel a dentro da literatura nacional? O q[ue] pensa da litt[eratura] nacional? (- Não ha litt[eratura] nacional). O que pensa do conceito que se te feito d' *Orpheu*?»,⁹⁴⁷ il che lascia pensare che Pessoa avesse pensato di porre a se stesso delle domande alle quali dover poi rispondere. Quella dell'intervista immaginaria non è una formula nuova nella produzione pessoana: nel caso dell'intersezionismo, come visto attraverso l'analisi del testo [14²-11¹], era stata attuata una strategia simile.⁹⁴⁸ Come nei casi in cui si rivolge a un interlocutore reale, Pessoa non lesina sull'ironia e sui sottintesi, insiste nell'adoperare quella strana forma di comunicazione che impregna la sua corrispondenza e che fa sì che egli non riesca mai a rivolgersi davvero all'altro, ma soltanto a se stesso. Che tale fenomeno si manifesti non solo nelle missive ma anche in un'intervista immaginaria è un fenomeno affascinante, come se Pessoa non riuscisse a non schernirsi, a non contraffarsi, nemmeno in una situazione del genere. Si proceda però con l'analisi.

Il testo, scritto con ogni probabilità tra *Orpheu 2* e la ricezione della lettera di Sá-Carneiro del 13 settembre 1915 nella quale è contenuto l'annuncio dell'impossibilità dell'uscita del terzo numero, pone l'equivalenza tra la rivista e il sensazionismo. È interessante notare che che qui Pessoa prescinda (sebbene solo in apparenza) da ogni ragione di tipo estetico, preferendo invece concentrarsi sulla novità eminentemente artistica della corrente. Dietro quella che Pessoa definisce la convenienza della definizione breve si può ben celare tanto il neopaganesimo – e quindi l'eteronimia – quanto, più semplicemente, l'estetica sensazionista.⁹⁴⁹ Che Pessoa affermi che il sensazionismo, corrente alla quale in fondo ha lavorato sin dai suoi esordi, sia sorto spontaneamente può far sorridere, ma la precisazione che egli fosse parte del gruppo di poeti che lo incarna prima ancora che esso esistesse è più di un motto di spirito: è come se dichiarasse, nemmeno troppo velatamente, *le mouvement sensationniste c'est moi*. Prescindendo da un pur così importante aspetto, è interessante vedere l'insistenza che Pessoa manifesta nel definire il sensazionismo un'arte onnipervasiva. Quest'ultima è un'esigenza la quale può trovare una spiegazione solo presupponendo la dialettica tra le correnti anteriori che altrove ha tematizzato; viceversa, l'intero

946 *Ibid.*, 475.

947 *Ibid.*, 74.

948 *Cfr. Supra*, 130.

949 È anche in questo che si vede la vicinanza del testo alle lettere pessoane: questa criptica descrizione non è dissimile dal numero sterminato di casi in cui Pessoa offre al suo interlocutore informazioni a metà.

discorso rischierebbe di scadere in una grottesca esaltazione non sostenuta da alcuna solida base. Così continua Pessoa:

A nossa epocha é tipicamente, a grande epocha do internacionalismo. Aquillo a que se chama a civilização agora, pela primeira vez abrange todo o mundo, de norte a sul de leste a oeste.

Assim: a nossa arte deve encerrar, a par da subtileza dos symbolistas, e da velocidade dos whitmanistas, (chamo assim, para lhes marcar a origem, a cubistas, futuristas e a outros modernos (da nossa epocha?) dynamistas, □

– Devemos aceitar de cada epocha o que nella é eterno e diferente, e regeitar o que ella tenha de proprio, de seu, que é o limite, a barreira á sua contribuição para a civilização.

– Devemos ter a subtileza dos symbolistas, sem a sua incapacidade de folego e de desenvolvimento. Devemos ter a intensidade dos whitmanistas a sua propositada falta de senso esthetico. Devemos ter a visão pantheista, a □ dos sanctos, sem a sua transbordante incapacidade de construir e de organizar conjunctos harmonicos. Devemos ter o interesse humano, a intuição □ dos homens da Renascença, sem a sua □. Devemos ter a capacidade constructiva dos gregos e dos latinos, sem a sua estreiteza de sensações, filha da sua civilização mais simples; isto é, devemos aceitar, dos classicos, a sua harmonia, e a sua noção das proporções, (base de toda a obra de arte), mas regeitar aquella nudez, aquella simplicidade que marca apenas a deficiencia de comprehender do espirito. Devemos ter o mysticismo □ dos Indios antigos, sem a sua imaginação sem escrupulos. Devemos ter a fixação como que ritual da litteratura egypcia, sem aquella primitividade tósca que põe abaixo de muitos textos trechos quasi bellos de obras como o *Livro dos Mortos*.⁹⁵⁰

Pessoa qui declina l'internazionalismo, o cosmopolitismo, come l'assorbimento dei migliori elementi delle differenti correnti passate e presenti. L'argomento in realtà è debole, nella misura in cui l'elenco pare confusionario e gli esempi casuali: le inclusioni financo della letteratura egizia o del misticismo degli indios tradiscono una volontà di provare *ad abundantiam* una tesi che in realtà meriterebbe di essere fondata su altre basi. Il discorso visibile in filigrana in questo strano elenco di comandamenti è anche in questo caso di tipo eminentemente estetico. Analizzando le differenti espressioni si scopre difatti che i pregi e i difetti delle più disparate espressioni artistiche si fondano sul loro rapporto con l'estetica sensazionista e con alcuni dei precetti artistici da Pessoa tematizzati negli anni precedenti. L'espressione «Devemos aceitar de cada epocha o que nella é eterno e diferente, e regeitar o que ella tenha de proprio, de seu, que é o limite, a barreira á sua contribuição para a civilização» non vuol dire altro che questo. Ciò lo si vede ancor meglio in un altro testo, una lettera al direttore de *O Herald*. Dopo aver riconosciuto nel cosmopolitismo e nel dominio della scienza i tratti distintivi della contemporaneità, Pessoa scende nei dettagli:

950 Pessoa, *Sensacionismo*, 75.

O cosmopolitismo expressa-se em literatura não pela preocupação cosmopolita (isso não seria una expressão, mas una explicação), mas pela admissão adentro do âmbito literário de todas as formas de sensações, de todos os feitos de literatura. Isto é, o cosmopolitismo, fenómeno que se dá no espaço, é representado por um fenómeno literário que se dá *no tempo*: a escola literária que queira representar a nossa época, tem de ser aquela que procure realizar o ideal de todos os tempos, de ser a síntese viva das épocas passadas todas.⁹⁵¹

Nel proseguo della missiva Pessoa piega il ragionamento verso direzioni in parte divergenti da quelle del brano qui in esame. Quel che è importante sottolineare, in ogni caso, è che il cosmopolitismo debba essere inteso come un principio di selezione artistica.⁹⁵² Come afferma nel *Caderno X*, in una maniera sintetica ed efficace, «O Sensacionismo, ainda que bem portuguez, representa o internacionalismo do nosso tempo; porque aceita influencias de todas as partes, porque tudo utiliza, tudo usa, tudo incluye em si».⁹⁵³ Si torni ora al testo [87-35^r]. Tutti gli elementi che Pessoa ha intenzione di conservare, il che non può essere casuale, sono presenti in *A nova poesia portuguesa* o nelle lettere dei primi mesi del 1913. Si proceda con ordine. La sottigliezza simbolista è una delle caratteristiche della nuova poesia, la quale «traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vivida, minuciosa, detalhada — mas detalhada não em elementos exteriores, de contornos ou outros, mas em elementos interiores, sensações — sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na directa sensação inicial».⁹⁵⁴ Si tratta cioè del primo passo dell'analisi delle sensazioni, corrispondente in parte ai quattro punti già ricordati del testo [88-1]. Per quanto riguarda l'incapacità di respiro e di sviluppo, ciò può indicare o il mancato completamento dell'analisi delle sensazioni o, più semplicemente, un'insufficienza relativamente all'unitarietà del componimento poetico: in entrambi i casi il problema consiste nel tentare di far sì che la complicazione della sensazione non pregiudichi la qualità del prodotto artistico. Il recupero della poesia di Whitman, poeta al quale Pessoa riconduce gli esiti del futurismo e del cubismo, è anch'esso leggibile attraverso la sottigliezza, se si considera che la sua peculiarità è appunto quella di intensificare l'espressione.⁹⁵⁵ Il panteismo, che Pessoa associa ai santi, è una delle peculiarità della nuova poesia, sebbene nella sua forma trascendentalizzata: come nella lettera a Beirão e Côrtes-Rodrigues, però, l'accento cade sul fatto che una determinata visione della natura non basti

951 Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 224.

952 Come mostra anche la citazione immediatamente successiva, è evidente il collegamento tra questo elemento e il sentir tudo de todas as maneiras. Si approfitta di questo luogo per prendere una posizione su una questione, seppur marginale, interessante: come ha notato correttamente Fernando Beza, il corpo sensazionista di Campos che si apre a tutte le sensazioni nell'Ode Marítima non deve essere inteso, come ha fatto Gil, nei termini di una lettura immaginaria di Deleuze da parte di Pessoa, né tantomeno come un momento di liberazione omoerotica, come invece suggerisce Irene Ramalho. Più semplicemente, esso è il riflesso della sintesi cosmopolita operata da Pessoa attraverso Orpheu. Beza, "Orpheu cosmopolita", in *Estranhar Pessoa 2*, 53.

953 Pessoa, *Sensacionismo*, 325.

954 Pessoa, *Crítica*, 43.

955 «A expressão subtil intensifica, torna mais nítido». *Ibid.*, 44.

come base di un componimento, e a tal proposito viene nuovamente evocato il principio di costruzione. È con la poesia classica che si dà il caso contrario: la giustezza del principio si scontra con la povertà della comprensione dello spirito, la quale altro non è che un'insufficienza della capacità di sentire.

Un altro testo molto simile, il [20-80; 88-33 a 35^r], è ascrivibile anch'esso al genere dell'intervista immaginaria: qui però la domanda che Pessoa pone a se stesso non verte su cosa *Orpheu* sia ma su cosa voglia. La risposta è simile e in molti casi più puntuale. Il cosmopolitismo in questa sede viene giustificato dal fatto che «A nossa epocha é aquella em que todos os paizes, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intellectualmente, existem todos dentro de cada um»,⁹⁵⁶ sebbene si tratti di un fenomeno che si manifesta nella sua forma più piena in Europa. Da questa situazione Pessoa deduce – senza offrire una giustificazione particolare – l'imperativo secondo il quale «a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – accumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna».⁹⁵⁷ Per quanto riguarda l'assimilazione degli elementi di tutte le correnti precedenti, Pessoa arriva a desiderare «uma arte que prove claramente que o Seculo XX vem depois dos seculos que vieram antes. Queremos uma arte que nada deixe perder do que o esforço das diferentes epochas passadas produziu».⁹⁵⁸ In una volontà del genere è ravvisabile da un lato la critica al saudosismo mossa da Frederico Reis di aver perso il contatto con l'arte europea più recente, dall'altro la logica progressiva di inclusione delle correnti passate. Pessoa pone opportunamente l'equivalenza tra il sensazionismo e quella che definisce una *Grande Synthese*, riconducendo inoltre questo progetto alla sua matrice in ultima istanza estetica. Difatti, il commento a questo processo recita: «E se chamo a esta arte sensacionismo é porque, sendo ella supremamente intellectual, é, contudo, uma arte em que a intelligencia se torna fôco abstracto de sensações, e não □».⁹⁵⁹ Vi sono inoltre, per quanto ciò sia secondario a questo livello dell'analisi, altre considerazioni che riprendono tesi espresse altrove, come per esempio la soluzione di tutte le arti nella letteratura⁹⁶⁰ o il fatto che il Portogallo sia il luogo adatto alla comparsa di questa grande arte.

Da questa breve esegesi dei due frammenti pessoani si può dunque trarre una conclusione: il sensazionismo inteso come corrente artistica si rivela essere nient'altro che un'applicazione coerente delle leggi estetiche al fine di creare un tutto che sia organico, ovvero sia deve permettere il darsi di un poema che segua il precetto aristotelico della somiglianza a un animale. Le coordinate

956 Pessoa, *Sensacionismo*, 76.

957 *Ibid.*

958 *Ibid.*

959 *Ibid.*, 77.

960 Si tratta di un concetto che Pessoa introduce nel caso dell'intersezionismo in diversi luoghi e attraverso teorizzazioni differenti. *Cfr. Supra*, 141.

della teorizzazione pessoana nel 1915 sono nella loro sostanza immutate rispetto al periodo 1912-1913. Rimane però una perplessità di fondo, legata all'uso dei verbi modali. Si torni al testo [87-35^r]. Se nella prima parte del frammento Pessoa si limita a dire cosa il sensazionismo sia, cioè un'arte cosmopolita, è quando scende nei dettagli che compaiono le prescrizioni: l'elenco dei dover-essere può anche essere letto come la constatazione del fatto che nel momento stesso in cui egli scrive la corrente non abbia ancora raggiunto l'obiettivo che si propone. Non sembra perciò azzardato suggerire la seguente lettura di una simile dissonanza: nella prima parte del testo Pessoa si riferisce a *Orpheu*, nella seconda – introdotta sapientemente dal paradosso del suo esser parte della generazione prima ancora che questa esistesse – della produzione ortonima ed eteronima. Il superamento del simbolismo è messo in atto da Pessoa *ele mesmo*, di Whitman da Campos, dal panteismo dei santi da Caeiro,⁹⁶¹ dell'insufficiente sensibilità dei classici da Reis.⁹⁶² Ciò permette di dare da un differente punto di vista ragione alla teoria di David Jackson della poesia pessoana come esercizio di sovvertimento dei generi alla quale si è fatto altrove riferimento.⁹⁶³ L'uso insistito del verbo dovere troverebbe cioè spiegazione in quel meccanismo così tipico delle lettere pessoane di porre come ancora da raggiungere una situazione che in realtà ha pienamente sviluppato senza che ciò fosse noto, come si è avuto modo di vedere in diversi punti del carteggio nel 1913 e in vari testi non firmati. A sostegno dell'interpretazione proposta vi è un altro testo molto simile, il [20-105^r]. Qui non vi è alcun dover essere, bensì una più lineare prospettiva di accettazione e rifiuto di determinati elementi. È però significativo che i due momenti siano separati e non appaiano contemporaneamente. Lo si riporta parzialmente:

O sensacionista discorda [...] da attitude classica pela limitação da sua visão das cousas. [...] o sensacionismo, finalmente, não aceita do classicismo a sua theoria basilar – a de que a intervenção do temperamento do artista deve ser reduzida ao mínimo. [...]

O Sensacionista regeita, do Romantismo, a sua theoria basica do 'momento de inspiração'. Não crê que a obra de arte deva ser produzida rapidamente, por um jacto, a não ser que o artista haja conseguido (como alguns de facto conseguem) de tal modo ter o espirito disciplinado que a obra nasça construindo-se.

Do Symbolismo regeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva attitude lyrica, e, sobretudo, a subordinação da intelligencia á emoção, que deveras caracteriza aquelle systema esthetic.

Do class[icismo] aceita a Construção, a preoc[cupação] intellectual.

961 Ciò inoltre spiegherebbe perché Pessoa abbia deciso di parlare del panteismo proprio in relazione ai santi, abbinamento che di per sé potrebbe destare qualche perplessità: Caeiro è, secondo la definizione di Campos, un San Francesco al contrario: Cfr. Lopes, *Pessoa por Conhecer*, 376.

962 Questo parallelismo, per quanto suggestivo, presenta però una sua criticità intrinseca: oltre a questi quattro casi, vi sono nel testo quelli della letteratura egizia, egli indios e del rinascimento, per i quali solo con delle forzature eccessive sarebbe possibile trovare un riscontro con la produzione eteronima.

963 Cfr. *Supra*, 118.

[...] Do symbolismo aceita [...] a sua analyse profunda dos estados de alma, mas procura intellectualisal-a.⁹⁶⁴

Il carattere estetico del sensazionismo è qui più marcato, torna anche il temperamento dell'artista – uno dei componenti, come visto,⁹⁶⁵ della sensazione elaborata dalla coscienza – e viene espressamente citata l'intellettualizzazione della sensazione. Il testo però rischia di apparire ancor più dispersivo del precedente: in entrambi, in ogni caso, è del tutto assente una sistematizzazione della filosofia dell'arte pessoana, non viene spiegato se non per allusioni in che modo il sensazionismo si inerisca nella dialettica tra le diverse correnti artistiche. Esiste però un luogo particolare nel quale pregi e difetti dal punto di vista estetico vengono ordinati a partire da una teleologia forte, ovverosia alcuni frammenti dei *Prolegomeni alla ricostruzione del paganesimo* di Mora, il testo [20-96 a 99'] intitolato *O Sensacionismo. Prolegomenos*.⁹⁶⁶ Si tratta di una lunga riflessione del filosofo che non può essere riprodotta in ogni sua parte: si opta perciò per una parafrasi commentata dei suoi momenti salienti.

Mora tenta una genealogia del sensazionismo a partire dall'individuazione della sua origine nella Grecia antica. È con la classicità che la dicotomia tra oggetto e sensazione è rigida, nitida, tale da consentire il darsi sì di un'arte dell'oggetto, ma di un oggetto che brilla per perfezione nel suo venire tradotto nell'opera. La sensazione è parimenti concreta, individuale: alla poesia che ne risulta è estranea ogni idea di vaghezza o indecisione, ogni cosa è pienamente visibile. La sensazione, nell'antichità classica, « era immediata. Entre a sensação e o objecto – fosse esse objecto uma cousa do exterior ou um sentimento – não se interpunha uma reflexão, um elemento qualquer, extranho ao proprio acto de sentir. A atenção era porisso perfeita [...]».⁹⁶⁷ Mora sta parlando dell'origine dell'arte, ma è cristallino a cosa sia funzionale una simile descrizione: l'armonia tra oggetto e sensazione non è andata perduta per sempre ma è tornata con Caeiro. Le parole che l'eteronimo filosofo utilizza sono del tutto consonanti con l'argomentazione proposta poc'anzi a proposito dell'eccentricità caeiriana rispetto al sensazionismo. La glorificazione del paganesimo antico è funzionale non al vagheggiamento di un'età dell'oro, bensì al gettare le basi per l'apparizione di colui che può permetterne la rinascita. Per utilizzare la felice definizione di Feijó, Caeiro può

964 Pessoa, *Sensacionismo*, 167.

965 aCfr. *Supra*, 227, 237.

966 Il testo in realtà non è firmato ma non sussistono dubbi quanto alla sua paternità, che accettano tanto Pizarro quanto Luís Filipe Bragança, curatore delle *Obras de António Mora*. Il titolo '*prolegomenos*' e la polemica anticristiana che percorre tutto il frammento, così come più in generale l'argomentazione e il tono del testo, sono elementi che consentono di optare per tale attribuzione con un relativo margine di certezza. Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 167 e Fernando Pessoa, *Obras de António Mora*, a cura di Luís Filipe Bragança (Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002), 272.

967 Pessoa, *Sensaionismo*, 168.

superare l'intervallo storico che separa il presente dal passato poiché egli stesso è il paganesimo: la storia può cioè essere sostituita, in Caeiro e soltanto in lui, da una fenomenologia che la ecceda.⁹⁶⁸

Il momento cruciale nella storia del pensiero, per Mora, è l'avvento del cristianesimo: da un punto di vista estetico, esso si traduce in una malattia dello spirito che va a turbare la chiarezza della sensazione portando di conseguenza alla scomposizione della realtà. Oggetto e sensazione si separano per via dell'intercalarsi di «todo um mundo de noções espirituaes que desvrituava a visão directa e lucida das cousas».⁹⁶⁹ Mora adduce ragioni di tipo sociologico per spiegare la necessità storica della vittoria del cristianesimo, poco rilevanti ai fini del presente lavoro. Quel che è importante è che, una volta stabilizzato il suo dominio, «os poetas cantam as cousas indirectamente, vendo-as já atravez da sua emoção. Vêem-as nitidamente, é certo, mas (1) acompanhadas de uma emoção que se sobrepõe ás cousas, (2) fundidas umas nas outras pelo sentimento da sua fraternidade em Deus [...]».⁹⁷⁰ Che a tal proposito Mora nomini quel San Francesco al quale Caeiro, secondo Campos, si contrappone è un fatto lungi dall'essere casuale.⁹⁷¹ A partire da questo momento si dà una visione dell'oggetto esteriore indissolubilmente associata a un'emozione che la deforma. Shakespeare rappresenta il culmine di questa tradizione, sebbene il testo presenti una lacuna subito dopo l'invocazione del drammaturgo. L'arte rinascimentale,⁹⁷² in ogni caso, esprime quello che, dall'avvento del cristianesimo in poi, rappresenta il principio fondamentale dell'estetica: «A nitidez absoluta, a lucidez forte desaparece. A attitude é, no fundo a mesma do que a antiga; *apenas muda o centro da atenção, que é, agora, dirigida sobre a sensação e não já sobre o objecto exterior ou interior*».⁹⁷³ La spiegazione che offre di questo fenomeno merita di essere riportata per intero, nella misura in cui aiuta a comprendere tanto il passaggio dall'arte greca a quella rinascimentale quanto quello da quest'ultima alla romantica:

Explicando melhor: o homem da Renascença olha para as cousas como o grego, e olha para as almas como o grego; mas, ao passo que o grego olhava 1º para as cousas externas, e para as almas depois, moldando o seu conceito primacial de realidade sobre a materia, e sobre os objectos exteriores, o homem da Renascença olhava 1º para a alma e depois para as cousas exteriores, moldando as cousas exteriores pelo seu conceito de alma. Esse conceito de alma, como era ainda em parte o conceito antigo, era ainda nitido, porque tinha ainda qualquer cousa da sua origem, de

968 Feijó, *Admiração pastoril*, 23.

969 Pessoa, *Sensacionismo*, 168.

970 *Ibid.*, 169.

971 Non è anzi sbagliato vedere in Caeiro una parodia della poesia del santo. Sofferinarsi sulla complicata relazione tra i due autori esula dai limiti di questo lavoro: per limitarsi a un solo esempio, *Cfr.* António Manuel Ferreira, "Louvado seja Deus que não sou bom: Alberto Caeiro, São Francisco de Assis e o menino Jesus", in *Sátira, paródia e caricatura: da Antiquidade aos nossos dias*, a cura di Carlos de Miguel Mora (Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003), 257-263 e *passim*.

972 Mora utilizza, pare di capire, la categoria di Rinascimento con le stesse modalità del Pessoa del 1912.

973 Pessoa, *Sensacionismo*, 170.

ter sido moldado sobre a noção das contornadas cousas exteriores. De modo que era relativamente ligeira a deformação que as cousas soffriam, porque pequena era a deformação que o conceito de alma havia soffrido. Mas havia-se dado o facto capital de a alma passar a ser o centro da attenzione dirigida.⁹⁷⁴

Il rinascimento – ma, per sineddoche, Shakespeare – può rivendicare il suo costituire l'apice relativo della storia dell'arte (sebbene Mora non lo affermi espressamente) proprio per via di questa sintesi instabile tra un'ontologia greca e una sensibilità moderna: ciò costituisce ovviamente un caso unico nell'evoluzione della letteratura. Shakespeare rappresenta quanto di più vicino sia concepibile al modo di sentire antico dopo la rivoluzione cristiana. Il lungo cammino dell'anima come vero fuoco attorno al quale devono disporsi i restanti elementi non può però essere arrestato: il testo di Mora difatti termina con la seguente considerazione a proposito del romanticismo, corrente caratterizzata dal «Progresso da centralização da atenção na alma. *A sensação passa a ser a realidade primordial*. O objecto exterior cessa como independente da sensação, passa a ser sentido apenas como sentido».⁹⁷⁵ Mora purtroppo si congela poco dopo questa conclusione così densa di significato, abbandonandosi a una breve digressione su alcune manifestazioni secondarie derivanti dal romanticismo.

Nonostante l'eteronimo non arrivi a una descrizione del sensazionismo – la quale probabilmente non costituiva nemmeno uno degli obiettivi preposti se si considera che il testo si intitola, per l'appunto, 'prolegomeni' – è possibile trarre diverse conseguenze utili alla comprensione dello stesso. Mora riesce a tratteggiare, sia pure a grandi linee, una storia del pensiero estetico e dei suoi immediati riflessi nel campo artistico, un'analisi la quale condivide diversi elementi con lo schema che Pessoa propone in *A nova poesia portuguesa*. Le grandi epoche sono le medesime: l'arte greca da un lato, un rinascimento largo abbastanza da abbracciare anche Shakespeare dall'altro. Il *furor* raziocinante del 1912 solo apparentemente è presente in minor grado in questo testo: la teleologia proposta da Mora è altrettanto rigida. La classicità viene allontanata in un passato da postulare come irrecuperabile perché la storia della percezione si ridefinisce a partire dal «facto capital» dell'essersi l'anima elevata a centro dell'attenzione. Caeiro fa, in un certo senso, storia a sé, tramite la sua poesia le categorie implodono su se stesse. Se si esclude il suo caso, la storia dell'arte deve essere interpretata come una maniera di rispondere a una percezione ormai torbida, incapace di restituire la luminosità delle cose. La logica che scandisce la dialettica dell'eteronimo è anch'essa inevitabilmente progressiva, sebbene questo stesso processo sia da intendere come un inesorabile allontanamento dall'origine. Ogni tappa, a ben vedere, è deducibile

974 *Ibid.*

975 *Ibid.*

dalle precedenti: Shakespeare rappresenta il ponte verso un romanticismo che si configura come l'opposto della classicità, nella misura in cui è nell'ultimo stadio dell'evoluzione che si arriva a postulare la sensazione e non la cosa come realtà primordiale. Quel che Mora non dice, ma che si può facilmente dedurre dal fatto che l'analisi parli dei prolegomeni del sensazionismo, è che il romanticismo non rappresenta la nuova grande arte, ma soltanto il principio della stessa.⁹⁷⁶ Che ciò sia dovuto ai retaggi cristiani in esso contenuto è altrettanto chiaro: del resto, lo stesso Pessoa aveva detto nel 1912 che la nuova poesia «deve distar do cristianismo, e especialmente do catolicismo, em matéria religiosa».⁹⁷⁷ Il romanticismo aiuta soltanto a preparare l'inversione dialettica: è forse questo l'elemento più affascinante della posizione di Mora, un latente hegelismo secondo il quale è possibile ridurre la storia dell'arte – vale a dire, la sua base estetica – nella triade di tesi (l'oggettivismo greco), antitesi (la poesia dell'anima cristiana) e sintesi (il sensazionismo). Per quanto si tratti di un'argomentazione implicita nel testo appena considerato, è in un altro che questo pensiero viene espresso chiaramente: Mora afferma, infatti:

Só quando de vez nos despirmos do cristianismo poderemos apresentar poetas que saibam construir poemas. O c[ristianis]mo ter-nos-á talvez intensificado a vida interior; na verdade indisciplinou-a. Foi talvez preciso para alargar a alma. Agora é preciso que passe, para a tornarmos a disciplinar.

Precisamos criar o Paganismo Maior, liberto dos deuses todos.⁹⁷⁸

Il cristianesimo diventa una sorta di *felix culpa*, ciò che ha permesso che l'anima riuscisse ad abbracciare ogni ambito dell'esperienza.⁹⁷⁹ È però necessario che il processo venga completato, negare la negazione, ristabilire un nuovo paganesimo, il sensazionismo.⁹⁸⁰ Che ciò significhi porsi in esplicita contrapposizione col saudosismo e con la prospettiva religiosa di Pascoaes, da questo punto di vista non sufficientemente distante da quella romantica, è implicito nelle considerazioni di Mora ed esplicito in alcuni dei testi pessoani apertamente neopagani. Uno di essi, non firmato,⁹⁸¹ è interessante proprio per l'enfasi posta nella distanza con il gruppo di Porto: «Estes querem, quando muito, unir o christianismo e o paganismo. Os sensacionistas procuram, pondo de parte o □ e

976 Anche a tal proposito, si può chiosare: esattamente come avveniva in *A nova poesia portuguesa*.

977 Pessoa, *Crítica*, 66.

978 Lopes, *Pessoa Inédito*, 149.

979 Lind è riuscito a cogliere questo aspetto in maniera perspicua. Per l'estetica pessoana, argomenta il critico basandosi anche sui testi filosofici dell'autore, è di cruciale importanza vedere non solo nel cristianesimo il motore dell'interiorizzazione spirituale, ma soprattutto il proseguo di una tendenza già presente nell'ultima fase del paganesimo. Secondo Pessoa, il paganesimo non poteva proseguire ulteriormente con l'oggettività, aveva cioè bisogno di interiorizzarsi. Cfr. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 111-112.

980 È da questo punto di vista valida la tesi di Crespo secondo la quale il sensazionismo potrebbe in ultima analisi risolversi nell'estetica pagana degli eteronimi. Cfr. Crespo, *Vita plurale*, 174.

981 La paternità, in assenza di firma, deve essere attribuita a Pessoa. Argomentare in qualunque altra direzione sarebbe in questo caso ancor più complicato, nella misura in cui l'autore si dichiara membro dell'*Escola de Lisboa*.

doentio sentimentalismo christista, realizar o *paganismo transcendental*, isto é, a attitude pagã alargada pelas esferas christãs, *mas não perturbada por ellas*».⁹⁸² Il superamento del cristianesimo significa al contempo conservarne l'ampliamento della coscienza. Non si ritiene di esagerare nell'affermare che la riflessione di Mora costituisca il naturale completamento di quella di Frederico Reis, dotandola di un orizzonte filosofico di riferimento all'interno del quale inserirsi. Entrambi i testi, come si è tentato di mostrare, contraggono più di un debito con *A nova poesia portuguesa* e considerati congiuntamente riescono a offrire una teoria del sensazionismo come prassi artistica coerente. Il discorso, in ogni caso, si rivela efficace solo se circoscritto al Pessoa esoterico. Nell'attesa – vana – della forma migliore per la divulgazione del neopaganesimo degli eteronimi rimaneva intatta l'urgenza di difendere *Orpheu*.

6.3. *Orpheu e il sensaziosnimo. Il reale e l'ideale*

Il progetto della diffusione del sensazionismo come prassi estetica e artistica propria della compagine eteronimica si scontra nel 1915 con l'esigenza di imprimere un timbro a una rivista, a un movimento, le cui intersezioni con questo piano ideale impongono se non dei veri e propri compromessi perlomeno delle concessioni strategiche. Si sta facendo riferimento al problema del pubblico riconoscimento degli uomini di *Orpheu* come sensazionisti. La necessità di una difesa della vera natura della propria rivista sorse per dei limiti che Pessoa poteva facilmente prevedere: non essendo comparso alcun manifesto o articolo che introducesse la rivista al pubblico portoghese, essa venne recepita nell'unica maniera in cui era possibile interpretarla, vale a dire come organo di un movimento futurista. Molte delle reazioni suscitate dalla sua comparsa, in effetti, insistono su questo punto. Ci si limita a due esempi: un sonetto apparso sul *Século Cómico* del 3 giugno 1915, una parodia delle composizioni di *Orpheu*, chiude con la terzina «...Gosta o leitor do que lhe ponho à vista? / Se não gosta, desculpe a minha telha / -São versos à maneira futurista».⁹⁸³ Su *O Jornal* dell'11 aprile dello stesso anno, invece, una poesia scritta anch'essa come presa in giro della rivista esordisce con «Admiro toda a arte complicada / dos páulicos poetas de Orfeu, / Admiro-a porque não percebo nada / -E nem eles percebem mais do que eu».⁹⁸⁴ Pessoa doveva senz'altro conoscere perlomeno quest'ultima parodia, se non altro perché proprio in quel periodo stava collaborando con *O Jornal*, ma anche perché nemmeno una settimana dopo avrebbe scritto a Côrtes-Rodrigues scusandosi di non aver tempo di riunire tutti gli articoli scritti contro *Orpheu*, dei quali l'amico

982 Pessoa, *Sensacionismo*, 55.

983 Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II (Lisbona: Ática, 1959), 199.

984 *Ibid.*, 195.

avrebbe senz'altro riso.⁹⁸⁵ Alcune di queste prese in giro, va notato, tradivano una comprensione della corrente – nonché un'intelligente ironia – che non a caso Sá-Carneiro non mancò di segnalare a Pessoa,⁹⁸⁶ il che parzialmente mitiga la definizione di Simões degli umoristi dell'epoca come un'autentica piaga nazionale.⁹⁸⁷ In ogni caso, nella lettera al *Diário de Notícias* scritta da Campos, probabilmente mai spedita ma comunque non pubblicata, si può cogliere un parziale riferimento all'uso dell'appellativo di paulici che Pessoa, perlomeno da diverso tempo, non utilizzava per riferirsi ai suoi amici e collaboratori e che però *O Jornal* decise di adoperare. Il testo della missiva è noto, se ne riporta la parte più rilevante:

A atitude principal do futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é *alma*, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade em suma. O futurismo é dinâmico e analítico por excelência. Ora se há coisa que [seja] típica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento português) é a subjectividade excessiva, a síntese levada ao máximo, o exagero da atitude *estática*. «Drama estático», mesmo, se intitula uma peça, inserta no 1.º número do *Orpheu*, do Sr. Fernando Pessoa. E o tédio, o sonho, a abstracção são as atitudes usuais dos poetas meus colegas naquela brilhante revista.

A César o que é de César. Aos Interseccionistas, chame-se interseccionistas. Ou chame-se-lhes *paúlicos*, se se quiser. Esse termo, ao menos, caracteriza-os, distinguindo-os de outra qualquer escola. Englobar os colaboradores do *Orpheu* no futurismo é nem sequer saber dizer disparates, o que é lamentabilíssimo.

[...] A minha *Ode Triunfal*, no 1.º número de *Orpheu*, e a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização – e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas.

Eu, de resto, nem sou interseccionista (ou paúlico) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações. [...]

ÁLVARO DE CAMPOS

engenheiro e poeta sensacionista⁹⁸⁸

Che Pessoa abbia effettivamente inviato questa lettera non muta i termini della questione, se si considera che non poteva sperare lecitamente in una sua apparizione nelle colonne del quotidiano. Definire la missiva criptica sarebbe addirittura riduttivo: le categorie che egli utilizza non sono effettivamente tematizzate come pure dovrebbero, la loro commistione non permette di districarsi tra di esse e dietro la ragione che ha motivato la stesura della lettera se ne intuisce una più profonda, che però rimane su uno sfondo del tutto inintelligibile per il destinatario. La presa di distanza dal futurismo, l'apparente obiettivo di Campos, viene rivendicata attraverso una radicalizzazione alla

985 Cfr. Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 aprile 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 162.

986 Parlando di uno di essi, così si rivolge all'amico: «O *Século cómico* convém examiná-lo sempre. Achei graça ao “Pablo Perez futurista-eletricista”». Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 23 agosto 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 195. Il riferimento è alla firma di una delle parodie di *Orpheu*.

987 Cfr. Simões, *Vida e obra*, 237.

988 Pessoa a *Diário de Notícias*, Lisbona, 4 giugno 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 164-165.

quale Pessoa in realtà non credeva fino in fondo: che il futurismo fosse una posa di Campos è indubitabile, meno che esso rappresentasse qualcosa di opposto rispetto all'intersezionismo. Una tesi così estrema dimentica tutte quelle analisi condotte da Pessoa tra 1914 e 1915 secondo le quali più che di opposizione sarebbe necessario parlare di superamento, rimodulazione, inclusione in uno schema più vasto; ciò vale tanto per l'intersezionismo quanto per il sensazionismo. La strategia è semplicemente quella di esasperare una differenza per permettere che la novità della corrente presentata risalti con maggiore evidenza.

La definizione del futurismo come oggettività assoluta⁹⁸⁹ è funzionale all'esaltazione della vera corrente di *Orpheu*, non il sensazionismo bensì l'intersezionismo, la cui peculiarità è appunto l'esaltazione della soggettività. Le considerazioni da fare a proposito di questa constatazione sono almeno tre. La prima e più immediata è che il modo in cui Campos descrive l'intersezionismo solo con una discreta dose di semplificazione può corrispondere alla portata che questo pure aveva dimostrato di avere, perlomeno se si utilizzano come termine di paragone i testi pessoani redatti pochi mesi prima. Se si pensa a un concetto come quello di paesaggio, per limitarsi alla criticità più rilevante, ben si comprende l'angustia che la gabbia concettuale di Campos impone alla corrente. Martins ha ragione nell'affermare che anziché di intersezionismo sarebbe stato corretto parlare di sensazionismo:⁹⁹⁰ nominare il secondo anziché il terzo ismo genera più confusione di quanta in realtà ne dissolva. Il secondo elemento che è possibile analizzare è che nessuno all'infuori degli uomini di *Orpheu* aveva idea di cosa l'intersezionismo fosse. *Chuva oblíqua* sarebbe apparsa soltanto sul numero successivo; che *O marinheiro* – come l'eteronimo sostiene – ne rappresenti un'esemplificazione è anche questa una tesi tendenziosa, seppur non errata, nella misura in cui il passaggio del dramma nel secondo ismo era più che altro funzionale già in quel momento alla sua inclusione nel terzo, nel sensazionismo. Si potrebbe vedere in questa proposta di lettura di Campos un tentativo di depistaggio, il quale però sarebbe duplice: esso sarebbe rivolto non solo verso il direttore del *Diário de Notícias* e quanti avrebbero potuto leggere il suo intervento, ma anche verso gli stessi collaboratori di Pessoa.

Nel richiedere il poeta a Côrtes-Rodrigues opere che potessero apparire nella rivista, la pretesa fu perentoria: «*Mande o mais interseccionista que tiver*».⁹⁹¹ A tutti gli effetti, *Orpheu* apparve come il naturale proseguimento del progetto di *Europa*. I nomi sono simili, così come le

989 Si noti come la definizione, curiosamente e forse non senza ironia, richiami l'oggettivismo assoluto di Caeiro. Non che con ciò si voglia sostenere che sussista un collegamento tra l'eteronimo e la corrente, se si esclude il già ricordato progetto di attribuire a Caeiro la paternità di alcune odi futuriste. Sembra meno probabile la tesi sostenuta da Lind, secondo la quale in questa analogia debba essere vista l'idea di creare un neopaganesimo, quello appunto di Caeiro, come reazione al futurismo. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 117.

990 Martins, *Introdução*, 70.

991 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 19 febbraio 1915, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 148.

esclusioni – si pensi al caso di Ferro, editore fittizio di *Orpheu*,⁹⁹² che Pessoa pensò di non includere già nell'*Antologia do Interseccionismo*. Il carteggio con Côrtes-Rodrigues non presenta soluzione di continuità tra i differenti progetti editoriali: *Europa*, *antologia do Interseccionismo*, *Orpheu*, si succedono come se le differenze tra i vari momenti fossero un che di estrinseco. Per l'antologia dell'intersezionismo, in particolare, Pessoa aveva rivolto all'amico esattamente la stessa richiesta.⁹⁹³ Il caso di Côrtes-Rodrigues, anzi, può essere considerato paradigmatico: come ha notato Simões, il poeta azzorriano disobbedì alla richiesta di Pessoa e inviò per *Orpheu*, anziché dei componimenti intersezionisti (i quali, secondo il critico, presupponevano un virtuosismo intellettuale fuori dalla sua portata), una poesia che è più facilmente definibile paulica. Lo stesso può esser detto dei sonetti di Alfredo Pedro Guisado.⁹⁹⁴ Forse è anche a questo che Campos si riferisce nella missiva al *Diário de Notícias*: è evidente, però, che ciò non corrispondesse fino in fondo ai desideri pessoani. Di conseguenza, un'identificazione tra *Orpheu* e sensazionismo diventava sempre più problematica, la rivista non poteva costituire un luogo adatto per l'apparizione dell'*Escola de Lisboa*. A tal proposito, Pessoa non avrebbe cambiato opinione negli anni a seguire: ancora nel 1923, in una toccante missiva a Côrtes-Rodrigues scritta per rievocare gli anni del loro sodalizio, egli scrive all'amico di un tempo: «Tanta saudade – cada vez mais tanta! Daqueles tempos antigos do *Orpheu*, do paulismo, das intersecções e de tudo mais que passou!».⁹⁹⁵ L'omissione della corrente più importante è una spia del fatto che, anche retrospettivamente, Pessoa non avrebbe ritenuto possibile una vera diffusione del sensazionismo fuori dai confini della sua stessa persona.

La confusione tra sensazionismo e intersezionismo, o meglio, l'ambivalenza tra i due termini (in una certa misura inevitabile se si considera la contemporaneità di parte delle rispettive teorizzazioni), non può essere considerata un che di casuale, come se Pessoa avesse pensato i due ismi intercambiabili. La lettera di Campos consente di prendere una posizione netta in merito: l'intersezionismo è ancora riconducibile al Pessoa essoterico; il sensazionismo, se inteso nella sua totalità, all'esoterico. Una simile tesi può sembrare un'indebita banalizzazione del problema, ma tirando le fila dei discorsi condotti fino a questo punto apparirà meno riduttiva. In un articolo in difesa di *Orpheu* già ricordato per la sua patente vicinanza con *A nova poesia portuguesa*, il testo [14⁴-33 e 34^r], è possibile leggere una tra le tante promesse non mantenute di ulteriori analisi, la

992 José Barreto ha dedicato al suo rapporto con *Orpheu* un interessante articolo. Cfr. José Barreto, "António Ferro: o «editor irresponsável»", in *1915 – O ano de Orpheu*, a cura di Steffen Dix (Lisbona: Tinta da China, 2015), 215-223.

993 «Vá v. vendo o que de mais caracteristicamente interseccionista tem; e vá mandando, para não se perder tempo.» Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 4 ottobre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 126.

994 Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 235. Sulla stessa linea interpretativa possono essere poste le considerazioni di Lind: portando come esempio *Poente*, di Côrtes-Rodrigues, lo studioso sostiene che il paulismo nel poeta azzorriano scada a poco più di un insieme di fronzoli retorici. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 54.

995 Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 4 agosto 1923, in Pessoa, *Correspondência 1923-1935*, 16.

quale così recita: «Assim, no caso esthetico, iremos versar o problema geral apresentado pelo aparecimento do interseccionismo, que é o problema das novidades literarias, de todos os tempos e em todas as nações».⁹⁹⁶ Pessoa originalmente voleva vendere *Orpheu* come organo del suo secondo ismo riservando, si può concludere, il sensazionismo per se stesso. In diversi testi Pessoa riscontra nel simbolismo, nel futurismo e nel cubismo le matrici di *Orpheu*, per quanto esse vengano superate dall'originalità della nuova corrente: non si può però dimenticare che la stessa cosa era stata affermata poco prima a proposito dell'intersezionismo.⁹⁹⁷ La sicumera di Campos, in ogni caso, tradisce quella che rimane l'indecisione più grande di Pessoa a proposito del ruolo di *Orpheu*. Ha ragione Sepúlveda nel dire che sarebbe sempre rimasta in lui un'oscillazione tra il voler vedere nella rivista lo stabilirsi di una nuova corrente letteraria e il ribadire la singolarità dei suoi autori. È anche per questo che il critico propone una tesi equilibrata e, in senso stretto, inattaccabile: i numeri pubblicati di *Orpheu* non sono l'organo di alcun ismo.⁹⁹⁸

Il fulcro di questo complicato gioco tra piano segreto e manifesto, ideale a reale, è in realtà duplice e risponde ai nomi di Pessoa e Campos. Entrambi gli autori si pongono in una condizione liminare, tale da permettere incursioni e veri propri sconfinamenti da un campo all'altro. Si torni alla lettera al *Diário de Notícias*: Campos pone la distanza tra l'intersezionismo degli uomini di *Orpheu* e il proprio sensazionismo, corrente che non ritiene opportuno evocare se non attraverso la propria firma e l'interesse che dichiara di nutrire per le proprie sensazioni. È in realtà questo il vero obiettivo della missiva: separare i piani, seppur attraverso una strategia poco felice.⁹⁹⁹ È però curioso che per operare tale distinzione sia necessario che Campos si faccia carne, intervenga nella vita pubblica ed esca dal teatro eteronimico ribadendo allo stesso tempo un'adesione di Pessoa a *Orpheu* più forte di quanto le sue teorizzazioni in realtà celassero. Probabilmente è questa la missiva dell'intero carteggio in cui il destinatario ha il ruolo minore: non vi è alcuna comunicazione, Pessoa approfitta di un equivoco in una certa misura cercato e voluto per chiarire a se stesso e non al direttore del giornale o agli uomini di *Orpheu* la propria posizione. La missiva mostra da un differente punto di vista la giustezza di una tesi di Seabra: il giornalismo, l'intervento nella vita pubblica, altro non sarebbe che un'ulteriore strategia pessoana (il critico parla di modalità

996 Pessoa, *Sensacionismo*, 42.

997 Si pensi ad esempio al già ricordato testo che Pizarro identifica con l'«Explicação do interseccionismo por meio de gráficos» del quale Pessoa parlò a Côrtes-Rodrigues, nel quale si può leggere: «O symbolismo, o cubismo, o futurismo são /graus/ transviados, intuições incorrectas d'esta arte ultima e definitiva». Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 110 e *Supra*, 140.

998 Sepúlveda, "Introdução: Além da paisagem", in *Estranhar Pessoa 2* (2015): 5-11, 5-6. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019]. Anche Gaspar Simões ha affermato qualcosa di molto somigliante: è possibile sostenere che, dopotutto, il sensazionismo in *Orpheu* non esistesse. Cfr. Simões, *Vida e obra*, 298.

999 Porsi come distante da una corrente sconosciuta, l'intersezionismo, per professarsi invece membro di un'altra altrettanto ignota, il sensazionismo, è tra i migliori viatici per garantirsi l'inintelligibilità.

architestuale) finalizzata alla manifestazione dell'eterotesto pessoano.¹⁰⁰⁰ La bontà di questa lettura è confermata da un altro testo, l' [87A-19^r], apparentemente simile ma che proprio attraverso ciò che lo distingue dalla missiva permette di approfondire ulteriormente la tesi appena presentata. Se ne riportano anche in questo caso le parti rilevanti:

Os directores de ORPHEU julgam conveniente, para que se evitem erros futuros e más interpretações, esclarecer, com respeito á arte e fórmãs de arte que nessa revista foram praticadas, o seguinte:

(1) O termo "futurista", que designa uma escola litteraria e artistica possivelmente legitima, mas, em todo o caso, com normas estreitas e perfeitamente definidas, não é applicavel ao conjunto de artistas de ORPHEU, nem, até, a qualquer d'elles individualmente, ressalvado o caso do pintor Guilherme de Santa Rita, e lamentaveis episodios de José de Almada-Negreiros.

(2) Os termos "sensacionista" e "interseccionista", que, com maior razão, se applicaram aos artistas de ORPHEU, também não teem cabimento. Sensacionista é só Alvaro de Campos; interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só collaboração – a "Chuva Obliqua" em ORPHEU 2.

[...] (4) Os artistas de ORPHEU pertencem cada um á escola da sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma collectiva [...].¹⁰⁰¹

Il testo appena riportato è posteriore rispetto alla lettera di Campos, essendo stato scritto dopo *Orpheu 2*. A giudicare dal tono, esso dovrebbe comunque essere anteriore alla presa d'atto dell'impossibilità di pubblicare il terzo numero. La presa di distanza dal futurismo è coerente con altre declamazioni del periodo, inclusa quella di Campos. La distinzione tra sensazionismo e intersezionismo, invece, è più subdola di quella suggerita dall'eteronimo. Rimane l'idea che il sensazionismo rimanga ad appannaggio dell'ingegnere e l'intersezionismo di Pessoa, ma il parallelismo finisce qui. Non è più *O marinheiro* a essere un esempio della corrente bensì, più propriamente, *Chuva Obliqua*, il che rafforza l'impressione che il collegamento proposto dall'eteronimo fosse capzioso. Pessoa inoltre parla dell'attribuzione dei due nomi come un che di tentato da non meglio precisate persone sebbene, a quanto è dato sapere, nessuno all'infuori di lui stesso utilizzò pubblicamente i due ismi. Anche in questo proclama, cioè, è presente la volontà di aumentare la confusione: Campos riconduce la rivista all'intersezionismo mentre Pessoa afferma il contrario. Non è in ogni caso questo l'elemento rilevante del testo. Come si è tentato di mostrare in altri luoghi, Pessoa usa le forme verbali con cura: in questa sede, da un lato «Sensacionista é só Alvaro de Campos», dall'altro «interseccionista foi só Fernando Pessoa». Il gioco tra presente e passato esprime simbolicamente l'intera problematica del rapporto tra *Orpheu* e sensazionismo. Pare quasi che Pessoa intenda dire: se Campos appartiene a una corrente definita, l'adesione

¹⁰⁰⁰Seabra, *O heterotexto pessoano*, 202.

¹⁰⁰¹Pessoa, *Sensacionismo*, 70.

dell'ortonimo all'intersezionismo si risolve in un che di momentaneo e situato nel tempo. *Orpheu*, in altre parole, si rivela essere per Pessoa l'occasione per sperimentare, per tentare un intervento nella cultura portoghese: nonostante ciò, la sua natura trova un'espressione più perspicua attraverso altre forme artistiche. Il quarto punto del proclama è invece un capolavoro d'ironia: affermando che «Os artistas de ORPHEU pertencem cada um á eschola da sua individualidade própria» Pessoa non sta affatto pensando di garantire l'autonomia di deuteragonisti e tritagonisti, vuole invece che la frase sia intesa nel senso letterale: al suo interno egli accoglie effettivamente una scuola, l'*Escola de Lisboa*, la poesia sensazionista della compagine eteronimica. Per fare ciò, Pessoa pensa di firmare anche a nome di Sá-Carneiro: in fondo, si tratta di un modo ancor più contorto per nascondere il proprio universo poetico, mostrando l'unità di intenti con l'amico proprio mentre annuncia tra le linee l'unica impresa nella quale non può seguirlo.

La tesi appena presentata riesce a spiegare la momentanea compresenza di intersezionismo e sensazionismo nelle teorizzazioni pessoane, l'ambivalenza pessoana a riguardo – anche in base all'interlocutore a cui si riferisce – e contemporaneamente la pubblicazione di *Orpheu* a fronte dell'assenza di Caeiro. Se è vero, come l'analisi finora ha cercato di dimostrare, che le teorizzazioni pessoane tra il 1912 e il 1915 sono ordinabili secondo uno schema coerente, soprattutto per quanto riguarda il loro risvolto eminentemente estetico, è nella contraddittorietà insita nel loro tentare di tradursi sul piano reale che mostrano una biforcazione la cui origine può essere riscontrata – sebbene a posteriori – nel *Dia triumphal*. La produzione eteronimica, cioè, si rivela un che di eccedente: Pessoa capisce di poter trovare al proprio interno una compagine che non può essere spiegata esclusivamente tramite le categorie che pure aveva utilizzato fino a quel momento. Caeiro si pone in un piano di alterità rispetto al sensazionismo, mentre i restanti eteronimi incarnano l'ultimo ismo in una misura maggiore di quel che Pessoa può lecitamente aspettarsi da Sá-Carneiro, per non parlare dei restanti membri di *Orpheu*. La rivoluzione artistica che si propone, però, deve essere in primo luogo metabolizzata e in secondo luogo organizzata, soprattutto da un punto di vista editoriale, nella forma più opportuna. Il manifestarsi degli eteronimi verrà continuamente posposto, le loro pur importantissime sortite nel mondo reale rimarranno poco più che apparizioni fugaci, assaggi di una totalità che non riuscirà mai a palesarsi. Parallelamente, si dà il tentativo di creare qualcosa che assomigli a un modernismo portoghese autonomo: tra intersezionismo e sensazionismo il sostrato estetico è in parte lo stesso, nel passaggio tra le due correnti le istanze fondamentali della filosofia dell'arte rimangono simili, il che rende possibile la creazione di una rivista e di un gruppo. Ciò però non toglie che *Orpheu* possa sorgere, appunto, soltanto perché un pieno sviluppo del sensazionismo avrebbe implicato un'architettura entro i cui limiti tutti gli eteronimi potessero trovare il loro luogo naturale. Mancando una simile precondizione, Pessoa

ritenne opportuno approfondire un progetto collettivo, non rivelando così la radicalità della rivoluzione artistica che si sentiva chiamato a compiere. Lo stesso Sá-Carneiro, come mostra anche la *Novela romântica*, non poté cogliere che una minima parte dell'ultimo -ismo. Ancor più che come evoluzione estetica, il sensazionismo segna il vero spartiacque della produzione pessoana in quanto armamentario teorico tale da consentirgli di prendere consapevolezza della propria autosufficienza artistica. La tesi di Crespo secondo la quale, mentre il paulismo e l'intersezionismo possono essere considerati invenzioni di Pessoa, il sensazionismo è del Pessoa personaggio del *drama em gente*,¹⁰⁰² è vera e falsa allo stesso tempo. È corretto cioè affermare che le correnti anteriori fossero, in un certo senso, concepite da un Pessoa se non più unitario – non si dimentichi che intersezionismo e eteronimia sono temporalmente sovrapponibili, e la dispersione è un tema centrale sin dal 1912 – perlomeno maggiormente cosciente del ruolo suo e dei suoi sodali. Con l'apparizione del sensazionismo si dà uno scarto il quale trova un simbolo anche nel retrocedere di Pessoa a personaggio di se stesso. La tesi di Crespo, in ogni caso, non è valida in assoluto: il sensazionismo rimane comunque, sia pur contraddittoriamente, un vettore anche di *Orpheu* e non solo del *drama em gente*.

Il duplice registro pessoano non può essere seguito in maniera pedissequa ed esente da incongruità: l'evoluzione di *Orpheu* e quella dell'*Escola de Lisboa* procedono parallelamente, si contaminano, anche prescindendo dall'aspetto bifronte di Pessoa e dalle scorbicande di Campos. I testi riflettono un'indecisione cronica tra l'aderenza alla missione più alta, la risposta in ultima istanza positiva alla chiamata di un destino che «pertence a outra Lei [...] subornado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam»¹⁰⁰³ per un verso, e dall'altro la volontà di agire nel mezzo sociale, scuotendo una cultura portoghese che sapeva non essere pronta ad accogliere le forme che stava elaborando. Ciò non toglie che le due vertenti possano e debbano essere separate, al netto di tutte le contaminazioni del caso. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith sono riusciti a cogliere la portata della questione affermando che il sensazionismo, in realtà, non è tanto il nome di un movimento d'avanguardia, quanto da un lato l'espressione di un gruppo eterogeneo (vale a dire, di *Orpheu*) e dall'altro la teoria che serve a Pessoa per fondare filosoficamente ed esteticamente l'eteronimia.¹⁰⁰⁴ Si può approfondire la tesi proposta dai due critici ribadendo la natura duplice, consapevolmente ambigua, delle formulazioni pessoane a proposito dell'ultimo ismo, a seconda che l'oggetto del discorso sia la rivista o l'*Escola de Lisboa*. Un buon

1002Crespo, *Vita plurale*, 174.

1003Pessoa a Queirós, Lisbona, 29 novembre 1920, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 361. Su chi siano quei maestri sono state formulate diverse ipotesi: Orłotti, per esempio, pone l'alternativa di identificare in essi Caieiro o di individuare nell'espressione dei richiami occultisti. Cfr. Orłotti, *Il teatro degli eteronimi*, 32.

1004Cfr. Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 9.

esempio di questa oscillazione tra il nominare un movimento e la poetica di un singolo individuo¹⁰⁰⁵
è il testo [87-49]:

Orpheu

Circunstancias varias, sobretudo de ordine financeira, conduziram á suspensão temporaria da revista trimestral “Orpheu”. Essa revista, porém, era interprete do Movimento Sensacionista □

Todos aquelles cujo esforço auxilie o Sensacionismo poderão colaborar em *Orpheu*.

Todos os sensacionistas, propriamente taes, assignarão com essa indicação os seus escriptos.

[...] Os diversos manifestos, que revelarão nitidamente a natureza e os intinctos do sensacionismo, vão apparecedendo á medida que estiverem promptos, e que a sua publicação tenha cabimento.

Levar aos quatro cantos de Portugal os echos do Movimento Sensacionista...

Esta publicação era tanto mais precisa quanto nos abtemos, por systema, da conferencia e da collaboraçã (dado que não genial) na imprensa periodica.

Irregularidade de *Orpheu*; para obter perfeita literatura. [...]

□ quer o *sensacionismo* succedentista da *Scena do Odio*, da *Ode Triumphal* e da *Ode Maritima*, quer o *sensacionismo* □ de (M[ario] de S[á]-[Carneiro]), quer o *sensacionismo interseccionista* (do autor d’esta apresentação), em *O Marinheiro* e na *Chuva Obliqua*.

Sensacionismo a uma dimensão (succedentista): *Hora absurda*, *Chuva Obliqua*, *Scena do Odio*.

Sensacionismo a 2 dimensões (interseccionista): *Chuva Obliqua*, *Eu próprio o Outro*.

Sensacionismo a 3 dimensões (/fusionista/): *O Marinheiro*, *Confissão de Lucio*.¹⁰⁰⁶

Il testo merita di essere commentato per diverse ragioni. È noto che Pessoa avesse pensato al terzo numero di *Orpheu* come organo del sensazionismo: qui però egli afferma che lo fosse già da prima. Ciò è in aperta contraddizione con la tesi di Campos secondo la quale non vi sia alcun sensazionista nella rivista all’infuori di sé. Una spiegazione possibile di questa discrepanza è che qui Pessoa utilizzi il concetto di sensazionismo in un senso più vicino a quello che poteva averne Sá-Carneiro. È l’amico infatti a parlare in diverse lettere di contributi sensazionisti che vengono dall’esterno, come se si trattasse di una scuola o corrente capace di attirare nuovi adepti¹⁰⁰⁷ – tesi della quale Pessoa era in realtà ben lungi dall’essere convinto –,¹⁰⁰⁸ così come dell’esistenza di

1005 *Ibid.*, 11.

1006 Pessoa, *Sensacionismo*, 70-71.

1007 Si tratta di una tesi che Sá-Carneiro espone a più riprese e che Pessoa in una certa misura deve aver condiviso. È possibile leggere per esempio: «Quanto ao caso Rodrigues Pereria tem você perfeitamente razão: a sua atitude diante do sensacionismo é a duma mulher nova e linda, maquilada – estrangeira de Paris, americana ou polaca, muito culta, inteligente e toquée». Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 3 febbraio 1916, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 261.

1008 Il testo apparso sul numero 48 di *Colóquio* mostra come Pessoa non vedesse all’infuori di *Orpheu*, e probabilmente nemmeno completamente al suo interno, personalità esteticamente rilevanti. Qui infatti afferma: «À roda de nós

diversi sensazionismi, sebbene forse egli non fosse pienamente consapevole della portata di un simile riconoscimento. Quando afferma che «se eu fosse rico, [...] l'he editaria, para Lisboa, esses e outros sensacionismos»¹⁰⁰⁹ i sottintesi sono molteplici: da un lato che Pessoa ha diverse concezioni dello stesso, dall'altro che i due amici non necessariamente intendano la medesima cosa quando parlano di sensazionismo. Da ciò si può trarre la seguente conclusione: quando Pessoa associa l'ismo a *Orpheu* non sta conducendo un discorso in ogni suo aspetto sovrapponibile a quello che pure imbastirebbe a proposito dell'estetica e della filosofia dell'arte dei suoi eteronimi. L'ultima parte del testo dimostra l'esistenza di un'indecisione concettuale a proposito del sensazionismo essoterico in una misura convincente: gli stessi autori e le stesse opere appaiono come esempi ora del sensazionismo succedentista, ora di quello intersezionista o fusionista. Tra il 1915 e il 1916 vi è come una confusione sulla reale portata dell'intersezionismo, come se Pessoa si trovasse in difficoltà per la presenza di un ismo diventato, in un certo senso, di troppo. Anche in questo caso la corrispondenza del periodo si rivela una fonte preziosa per cogliere gli snodi teorici fondamentali.¹⁰¹⁰ In una lettera del 1915 a Frank Palmer, editore con cui aveva avuto modo di collaborare negli anni precedenti, è possibile leggere una caratterizzazione di *Orpheu*, per così dire, standard: si tratta di «a review of all kinds of advanced literature, from a quasi-futurism to what we call here intersectionism».¹⁰¹¹ In un'altra missiva, inviata invece ad Harlod Monro poco dopo l'uscita di *Orpheu 2*, però, si legge qualcosa di molto diverso:

I may add that the term «intersectionist» applied to the poems is not the distinction of a school or current, like «futurist» or «imagist», but a mere definition of process, for in those poems it has been my intention to register, in intersection, the mental simultaneity of an objective and of a subjective image, such as the room a dreamer is in and the image his dream contains.¹⁰¹²

È in questa seconda lettera che Pessoa arriva a quella che, si ritiene, deve essere considerata la soluzione definitiva al problema del ruolo dell'intersezionismo. Le fondamenta estetiche – essenzialmente, il ruolo della sensazione – vengono in parte mantenute, in parte approfondite, ma la peculiarità della corrente retrocede a mero processo compositivo. In altre parole, vi è un'unica teoria allo stesso tempo estetica e artistica, il sensazionismo, la quale può estrinsecarsi in opere

havia outros rapazes, mais novos, que mais ou menos seguiram, então ou depois, a nossa corrente – uns com individualidade real e propria, outros com um mimetismo desculpavel». Pessoa, *Sensacionismo*, 90.

1009Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 31 agosto 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 206.

1010Per le due lettere che seguono, entrambe volte a pubblicizzare *Orpheu* all'estero, valgono le stesse considerazioni svolte fino a questo momento circa l'autoreferenzialità della corrispondenza pessoana. In questo particolare caso, però, si ha una testimonianza indiretta della delusione del poeta circa la risposta negativa contenuta in almeno una delle due. Così infatti Sá-Carneiro scrive all'amico: «Triste o editor inglês: mas amável: é já alguma coisa». Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 24 dicembre 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, 250.

1011Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 189.

1012Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 193.

ottenute a partire da tecniche differenti: l'intersezionismo non è dissimile dal classicismo di Reis, da questo punto di vista, o dal whitmanismo di Campos. Solo così trova una spiegazione la partizione del testo [87-49]: il sensazionismo intersezionista è semplicemente ciò che definisce un poema centrato sull'intersezione ma che non ha una teoria della sensazione differente da qualunque altro componimento sensazionista. Come ha spiegato Matteo Rei per il caso di *Chuva Oblíqua*, l'intersezionismo prevede un ordito in cui i livelli percettivi coinvolti sono soltanto due e, per quanto si mescolano, si sovrappongono e si incrociano non arrivano mai a confondersi. Rifacendosi al lavoro di Yvette K. Centeno, egli vede nel componimento un itinerario dalla frammentazione all'unità che si ripete di continuo senza mai trovare una conclusione: i piani rimangono sempre separati.¹⁰¹³ L'analisi della sensazione, cioè, rimane la stessa, per quanto condotta in una maniera differente, non necessariamente più semplice, rispetto a un sensazionismo pienamente sviluppatosi. A partire da qui, si capisce come l'inserimento dell'intersezionismo e di *Orpheu* all'interno del sensazionismo altro non sia che la base teorica dietro cui si nasconde l'esigenza da parte di Pessoa di partire dalla rivista per raggiungere qualcos'altro, vale a dire la pubblicazione della sua produzione eteronimica. Ciò è confermato anche dal particolare rilievo che assume *O Marinheiro* nella pagina [87-49]: Teresa Rita Lopes ha sostenuto che non è per caso che Pessoa colloca l'opera affianco ad *A confissão de Lúcio* per illustrare quel che lui chiama sensazionismo a tre dimensioni, lo stadio superiore della sua evoluzione verso la poesia drammatica.¹⁰¹⁴ La tesi è senz'altro suggestiva, per quanto sia concreto il rischio di interpretare l'eteronimia pessoana attraverso categorie che non è detto fossero così chiare nella mente di Pessoa in quel momento. Prescindendo da ciò, è comprovata in Pessoa l'esigenza di creare una teleologia, recuperare componimenti e opere originariamente destinati ad altro, al fine di individuare nella sua più importante apparizione pubblica un primo scalino verso la comparsa delle opere per lui decisive. *Orpheu* e l'intersezionismo non devono cioè rappresentare un che di estemporaneo all'interno della sua produzione.

È forse questo il senso del riconoscimento retrospettivo di *Orpheu* come organo del sensazionismo: una simile tesi traduce la consapevolezza del fatto che non vi fosse un altro punto di innesto per il sensazionismo degli eteronimi.¹⁰¹⁵ Solo ed esclusivamente a partire da questa serie di

1013Matteo Rei, "Hora dupla: le intersezioni spazio-temporali di *Chuva Oblíqua*", in *Un'altra volta ti rivedo: Viaggio nella poetica pessoana. Atti del Convegno Internazionale di Studi Pessoaiani, Firenze, 2-3 ottobre 2012*, a cura di Michela Graziani (Roma: Società editrice Dante Alighieri, 2013), 267.

1014Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, 96.

1015È acuta e elegante la tesi che propongono Cabral Martins e Zenith, e forse non esente da una certa ironia: secondo i due critici, Pessoa concepisce il sensazionismo come una sintesi dei movimenti artistici passati e presenti, e vede – o finisce per vedere – in *Orpheu* il suo mezzo di diffusione. Cfr Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 110. È nell'inciso che si cela la brillantezza della tesi: in un certo senso, Pessoa arriva a identificare la rivista e il movimento *oborto collo*, o comunque non nei primi due numeri.

precisazioni ed entro i limiti che esse individuano, si ritiene, può essere accolta la tesi proposta da Martins secondo la quale sensazionismo e *Orpheu* possono essere ritenuti dei sinonimi.¹⁰¹⁶ È significativo che sempre nel testo [87-49] Pessoa ponga il problema decisivo: non esistono luoghi adatti per l'apparizione dei testi teorici a sostegno della corrente.¹⁰¹⁷ Una simile questione, inevitabilmente, si ripercuote sulle possibilità della comparsa anche dei componimenti pessoani, una volta fallito il progetto di *Orpheu*. In uno dei progetti per il terzo numero, il testo [87A-4], secondo Pizarro databile nei dintorni di settembre 1916,¹⁰¹⁸ è possibile leggere tra i vari contributi la voce *Alg[uns] estados de Alma*, la quale si divide in tre nomi: Campos, Reis e Pessoa.¹⁰¹⁹ Il titolo e la tripartizione che prevede sono senz'altro affascinanti: vi è il problema però che si tratti di un *unicum* all'interno della produzione del periodo. A ciò si aggiunge che la riga 'Fernando Pessoa', assieme a quasi tutte le altre, è stata barrata, conducendo al singolare effetto di un *Orpheu 3* i cui unici contributi sarebbero quelli di Pessanha, Campos e Reis.¹⁰²⁰ Nella metà inferiore del testo, inoltre, il nome di Reis scompare. Non si vuole esagerare l'importanza di un testo comunque molto confuso: è però significativo che, sia pure in un solo luogo e in maniera non esente da perplessità, Pessoa abbia pensato a un incontro tra *Orpheu* e l'eteronimia, un sensazionismo ampio a sufficienza da abbracciare esoterismo e essoterismo. Il fatto che manchi Caeiro troverebbe la sua spiegazione nella già ricordata tesi secondo la quale egli non possa essere considerato un sensazionista. In fondo, questo progetto fa capire quanto Pessoa avesse preso sul serio le parole di Sá-Carneiro dell'anno precedente: «*hoje o Orfeu é propriedade exclusiva de você, Fernando Pessoa – que se encontra ser assim actualmente o seu único árbitro*».¹⁰²¹

Orpheu 3, però, non sarebbe apparso, e se anche ciò fosse avvenuto – anche prescindendo dalle bozze esistenti – non avrebbe probabilmente soddisfatto Pessoa. Parafrasando ancora una volta Lukács, *Orpheu* sarebbe stato per Pessoa nient'altro che la rincorsa in preparazione di un salto

1016Martins, *Introdução*, 102.

1017Si potrebbe però aggiungere una considerazione circa l'assenza di riviste o giornali sui quali poter pubblicare dei testi in difesa del sensazionismo o di *Orpheu*. Che tali luoghi effettivamente mancassero è senz'altro vero: ciò non toglie che, forse, Pessoa non fece tutto quanto in suo possesso per far sentire la propria voce. Sá-Carneiro così si rivolge all'amico: «o Jean Finot (director da *Revue*) disse ao F. da Costa que lhe fez o retrato e o entrevistou que tinha o maior prazer de inserir na sua revista artigos sobre a literatura portuguesa moderna. Isto deve mesmo sair no *Século*. Era ocasião magnífica para você escrever um artigo sobre a "jovem literatura" aí de baixo. Mas não diga mal de ninguém. [...] Mas podia só falar de nós e dos renascentes. Era interessante. Você provavelmente é que não está para isso. Em todo o caso era muito interessante. Garanto-lhe que o artigo seria publicado». Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 29 dicembre 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 253. Ben si vede come Sá-Carneiro da un lato consigliasse a Pessoa maggior diplomazia, memore anche del caso della lettera di Campos al *Diário de Notícias*, dall'altro sapesse che l'amico non avrebbe comunque tentato di cogliere una simile occasione.

1018La tesi è solida, se si considera che moltissimi dei nomi presenti nel testo sono inclusi nella lettera a Côrtes-Rodrigues del 4 di quel mese. Cfr. Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 4 settembre 1916, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 220. Manca però un nome fondamentale nella lettera, quello di Reis.

1019Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 79.

1020Per quanto probabilmente si tratti di un effetto non voluto, è suggestivo il collegamento a quei testi nei quali Pessanha viene riconosciuto come il precursore inconsapevole del sensazionismo.

1021Sá-Carneiro a Pessoa, Parigi, 2 ottobre 1915, in Sá-Carneiro, *Cartas a Pessoa*, 221.

che non sarebbe avvenuto. In un certo senso, questa tesi rappresenta un naturale completamento di quanto già affermato da Sepúlveda in *O livros de Fernando Pessoa*. Qui lo studioso afferma che ogni libro di Pessoa sia una sorta di libro a venire, il cui carattere definitivo è perennemente rimandato, ferma restando l'idea di una realizzazione definitiva, in ogni caso mai raggiunta.¹⁰²² Con il tentativo di realizzare un *Orpheu* che fosse all'altezza delle aspirazioni del poeta accade un processo analogo. Forse Nuno Amado è colui il quale, sebbene in una forma non del tutto sovrapponibile alle considerazioni svolte finora, ha colto nella maniera più cruda ed efficace questa inadeguatezza di *Orpheu* rispetto all'ideale al quale anelava Pessoa. Sostiene il critico che, se si ammette l'insincerità di alcune delle manifestazioni artistiche che avrebbero composto *Orpheu*, se in fondo il ruolo principale e dichiarato della rivista era quello di smuovere le coscienze del paese, preparando il pubblico portoghese, allora occorre concludere che *Orpheu* fu, perlomeno nella prospettiva di Pessoa, soltanto una strategia pubblicitaria.¹⁰²³ La tesi rischia di apparire troppo *tranchant*, come del resto il finale dell'articolo di Amado,¹⁰²⁴ per quanto riesca a cogliere un aspetto assolutamente veritiero. È parimenti errato vedere nella rivista una compagine priva di un programma, decisa non a imporre una nuova estetica ma a demistificare e a rinnegare tutte le estetiche imposte dai detentori del potere artistico, come vuole Giuseppe Tavani.¹⁰²⁵ *Orpheu* fu una preparazione, un trampolino, una promessa: ciò non toglie che alla rivista non fece seguito l'apparizione di quanto Pessoa effettivamente desiderasse, cioè il sensazionismo degli eteronimi.

Che la filosofia dell'arte sia il luogo in cui si inverte la differenza tra il sensazionismo di *Orpheu* e quello dell'*Escola de Lisboa* è confermato indirettamente dalla già menzionata lettera del 1916 a un editore inglese. In precedenza si è analizzato il finale della stessa, uno dei luoghi in cui Pessoa più lucidamente definisce l'estetica sensazionista. Occorre però fare una piccola precisazione: qui Pessoa descrive non una (inesistente) teoria della sensazione sottesa alla rivista, bensì quella che corrisponde alla poesia di Campos in particolare e degli eteronimi in generale, sebbene per ovvi motivi non possa dichiarare nulla di simile in una lettera la quale, si ricordi, nasce per sondare il terreno circa la possibilità della pubblicazione di un'antologia sensazionista. La descrizione della corrente che Pessoa offre in questa ennesima lettera criptica, altezzosa e destinata a non incontrare alcuna risposta¹⁰²⁶ si articola nell'analisi di tre diversi fonti: il simbolismo francese,

1022Sepúlveda, *Os livros de Fernando Pessoa*, 57.

1023Amado, "Orpheu... e Eurídice", *Estranhar Pessoa* 2, 63.

1024In esso si legge che la maggioranza di quanto Pessoa abbia pubblicato in vita servì per tirare sabbia negli occhi dei lettori. *Ibid.*, 70.

1025Tavani, Introduzione a *Da Pessoa a Oliveira*, di Fernando Pessoa et al. (Milano: Accademia, 1973), 12-13.

1026Pessoa non poteva legittimamente sperare di essere preso sul serio cominciando un'analisi della corrente letteraria da lui capeggiata affermando che «It would be idle to pretend of Sensationism that it comes direct from the Gods or dates only from the souls of its creators, without the human concourse of forerunners or influences. But we claim for it that it is as original as any human movement — intellectual or other — can be. That it does represent, both fundamentally (in its metaphysical substance) and superficially (in its innovations as to expression) a new species

il trascendentalismo panteista portoghese, l'insieme di istanze riconducibili al futurismo e al cubismo. A proposito del primo egli afferma quanto segue:

You know what French symbolism is, and are of course aware that being at bottom a carrying to extremes of romantic subjectivism, it is besides a carrying to extremes of romantic liberty of versification. It was further an extremely minute and morbid analysis ([er]synthetised for the purposes of poetical expression) of sensations. It was a «sensationism» already, though a rudimentary one, in relation to ours. It threw the world out of focus in obedience to those mental states the expression of which would have been incompatible with the normal equilibrium (balance) of sensations.

From French symbolism we derive our fundamental attitude of excessive attention to our sensations, our consequent frequent dealing in ennui, in apathy, in renouncement before the simplest and sanest things of life. This does not characterise all of us, though the morbid and probing analysis of sensations runs through the whole movement.

Besides this, we reject and abominate the symbolist incapacity for prolonged effort, their inability to write long poems and their vitiated «construction».¹⁰²⁷

Riecheggia nel richiamo alla morbosità simbolista la definizione pessoana secondo la quale «The sensationists are, first of all, Decadents. They are the direct descendants of the Decadent and Symbolist movements».¹⁰²⁸ Nella lettera all'editore inglese, in ogni caso, Pessoa non ritiene opportuno rivendicare un primato per il simbolismo come radice principale del sensazionismo. La tesi della diretta discendenza della corrente francese dal soggettivismo romantico trova la sua spiegazione negli articoli del 1912: l'obiettivo è anche in questo caso quello di mostrare la continuità dei movimenti all'interno delle categorie della poetica pessoana. Anche la critica che qui viene mossa è somigliante: sebbene il simbolismo eccella nell'analisi di tutte le sensazioni – il riferimento a quelle provate in condizioni particolari è funzionale a un avvicinamento alle opere dell'ortonimo, di Sá-Carneiro e Campos – gli fa difetto il principio di costruzione, un po' come avveniva al saudosismo nella corrispondenza del 1913. È interessante che Pessoa non manchi di notare come l'intero movimento sensazionista condivide la centralità del ruolo della sensazione, sebbene non ogni membro della corrente si interessi a stati che eccedono la normalità quali appunto il tedio e l'apatia, gli aspetti propriamente morbosi del simbolismo. Non si tratta di una mera puntualizzazione, bensì di un modo per lasciar intendere che vi sia un sensazionismo, il proprio, più ampio di quello altrui. L'importanza della morbosità, del decadentismo – nei limiti in cui Pessoa adopera la categoria – è in realtà superiore rispetto a quanto la lettera all'editore inglese lasci

of Weltanschauung, we have no hesitation in claiming. As, I will not say founder, (for these things must never be said), but at least chief responsible for it, I owe it both to myself and to my fellow-sinners to be no more modest over the matter than social usages absolutely require». Pessoa a un editore inglese, Lisbona, s.d., in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 234-235.

1027Pessoa a un editore inglese, Lisbona, s.d., in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 232.

1028Pessoa, *Sensacionismo*, 215.

intendere. In una lettera a un destinatario non identificato Pessoa afferma che «Toda a produção artística é, por sua natureza, um produto da decadência e da degeneração. Em primeiro lugar é original, e a originalidade, biologicamente considerada, não passa de um afastamento do tipo normal», ricollegandosi parzialmente a Lombroso e in maniera implicita a Nordau.¹⁰²⁹ In altre parole, il collegamento del sensazionismo con il decadentismo altro non sarebbe che un'ulteriore maniera per ribadire tanto l'originalità della corrente quanto il suo radicarsi in una dottrina che fa di ogni tipo di sensazione il suo centro – aspetto che inoltre consente di giustificare non solo esteticamente ma anche artisticamente Campos.¹⁰³⁰

Il richiamo insistito alla filiazione dal simbolismo e dal decadentismo, in ogni caso, può anche essere interpretato in un'altra maniera, non contrapposta ma complementare. Teresa Rita Lopes imputa al simbolismo la responsabilità dell'uso, in Caeiro e Reis, del verso libero. Ma il simbolismo e il decadentismo sono presenti nel teatro degli eteronimi soprattutto in quanto attitudini: Reis non è che un decadente, come mostrano il suo modo di esprimersi, il suo vocabolario, il suo frequente ricorso alla mitologia e così via; l'indisciplina dell'espressione che Reis rifiutava, presenti invece in Campos, conducono a *Opiário* come composizione più rappresentativa del suo lato decadente; la presenza del simbolismo in Soares è chiaramente riscontrabile; l'ortonimo, per concludere, ha scritto l'opera secondo la studiosa più decadente della produzione pessoana, *Na floresta do Alheamento*. Il simbolismo, conclude così Rita Lopes, è soprattutto un soggetto di riflessione.¹⁰³¹ In altre parole, dietro il «This does not characterise all of us, though the morbid and probing analysis of sensations runs through the whole movement» si celerebbe anche una presa di distanza, quasi a dire: sarebbe sbagliato dare alle suggestioni simboliste pur presenti nella produzione eteronimica un peso maggiore di quanto in realtà non abbiano. In un altro luogo del suo studio, la Lopes offre una definizione più concisa e efficace del modo in cui si articola il rapporto tra le pose che gli autori assumono e il sensazionismo: se le prime sono attitudini, il secondo costituisce la giustificazione di queste.¹⁰³² Si passi ora all'analisi più importante, quella delle influenze saudosiste:

Suppose English romanticism had, instead of retrograding to the Tennysonian-Rossetti-Browning level, progressed right onward from Shelley, spiritualising his already spiritualistic pantheism. You would arrive at the conception of Nature (our transcendentalist pantheists are

1029Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 227.

1030Gil ha osservato a proposito dell'*Ode marítima* che, le intensificando le proprie sensazioni, Campos arriva a provare (o meglio, immaginare) sensazioni trasgressive e criminali: la crudeltà – e in questo caso Gil fa bene a nominare Artaud –, l'immoralità dei gesti e degli atti sono mezzi di intensificazione dell'energia. Cfr. Gil, *Devir-eu*, 73.

1031Rita Lopes, Fernando Pessoa et le drame symboliste, 166.

1032Ibid., 334.

essentially poets of Nature) in which flesh and spirit are entirely mingled in something which transcends both. If you can conceive a William Blake put into the soul of Shelley and writing through that, you will perhaps have a nearer idea of what I mean. This movement has produced two poems which I am bound to hold among the greatest of all time. Neither is a long one. One is the «Ode to Light» of Guerra Junqueiro, the greatest of all Portuguese Poets (he drove Camoens from the first place when he published *Pátria* in 1896 – but *Pátria*, which is a lyrical and satirical drama, is not of his transcendental-pantheistic phase). The «Prayer to Light» is probably the greatest metaphysico-poetical achievement since Wordsworth's great Ode. The other poem, which certainly transcends Browning's «Last Ride Together» as a love-poem, and which belongs to the same metaphysical level of love-emotion, though more religiously pantheistic, is the «Elegy» of Teixeira de Pascoaes, who wrote it in 1905. — To this school of poets we, the «sensationists», owe the fact that in our poetry spirit and matter are interpenetrated and inter-transcended. And we have carried the process further than the originators, though I regret to say that we cannot as yet claim to have produced anything on the level of the two poems I have referred to.¹⁰³³

Nell'estratto sono diverse le auto-citazioni. L'elogio di Junqueiro appare in una forma quasi identica, come visto,¹⁰³⁴ nella *Resposta ao Inquerito «O Mais Belo Livro dos Últimos Trinta Anos»*, articolo del 7 aprile 1914 e quindi non così lontano temporalmente dal testo qui in causa, nonché nella già riportata lettera alla *Poetry society* del 1912.¹⁰³⁵ Quest'ultima rappresenta inoltre il modello anche della celebrazione di *Vida etérea* di Pascoaes e del parallelismo con Wordsworth. Se in quel luogo, in ogni caso, l'obiettivo di Pessoa era – in parte e non del tutto sinceramente, come analizzato – la difesa della nuova poesia portoghese, qui l'autore retrocede i due poeti a una mera influenza, una fase preparatoria rispetto a un sensazionismo il quale ha già portato i processi poetici del saudosismo a un livello più elevato. La considerazione finale, ed è forse l'elemento più interessante, riprende quanto Pessoa aveva già affermato nel testo [87-43^r e 44^r]: nell'antologia sensazionista non vi sono opere qualitativamente superiori rispetto a quelle saudosiste. L'abbandono di *Orpheu* non ha comportato un mutamento di valutazione dei sodali di Pessoa: trattandosi di una lettera privata, può permettersi di riproporre una simile considerazione. Anche in questo caso, però, Pessoa non esita a rendere questa tesi un che di transitorio: non è stato ancora («yet») prodotto qualcosa di pari livello, ma ciò non impedisce che, data la base estetica superiore, una simile possibilità non debba realizzarsi in futuro. Che il riferimento sia alla propria poesia è fuori discussione, così come lo è il fatto che l'editore non potesse in alcun modo cogliere un simile richiamo all'interno di una lettera, in fondo, scritta apposta per fallire il proprio obiettivo.¹⁰³⁶

1033 Pessoa a un editore inglese, Lisbona, s.d., in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 233.

1034 Cfr. *Supra*, 44.

1035 Pessoa alla Poetry Society, Lisbona, 26 dicembre 1912, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 59.

1036 A ben vedere, non si capisce a che pro un editore straniero dovrebbe pubblicare l'antologia di un gruppo di poeti quando lo stesso leader del movimento indica l'esistenza di qualcosa di superiore, nonché di più vicino alla sensibilità della propria letteratura nazionale.

Che quella saudosista sia una poesia della natura lo aveva affermato anche Frederico Reis: se però si torna alle sue considerazioni, si scopre che i veri rappresentanti del genere non sono né Junqueiro né Pascoaes, bensì Caeiro. La caratterizzazione che in questa sede Pessoa offre è sintomatica del modo particolare con cui qui intende il sensazionismo: ciò in cui i nuovi autori superano i saudosisti è la maniera con cui Spirito e Materia sono interconnessi. È una definizione, in realtà, più vicina all'intersezionismo che al sensazionismo: quando Pessoa passa infatti ai principi estetici della corrente dei due poli non vi è traccia, scompaiono per lasciare spazio alla centralità della sensazione in quanto unico principio della realtà. Come visto, difatti, Reis modula la dicotomia in una maniera differente. La descrizione che Pessoa offre del saudosismo, cioè, può anche essere funzionale a spiegare, come accade non qui ma nel testo [87-45], la poesia di Alfredo Pedro Guisado e Côrtes-Rodrigues, ma non la propria.¹⁰³⁷ Si ricordi infatti che proprio in quell'articolo, nel quale compaiono sempre le stesse influenze (simbolismo, saudosismo e futurismo), la poetica del gruppo di Porto sia l'unica che non è esemplificata né da Pessoa né da un eteronimo. Per quanto riguarda le influenze futuriste e cubiste, la lettera non aggiunge nulla di particolarmente rilevante: si può passare direttamente al finale della stessa, un brano posto subito dopo l'analisi dell'estetica sensazionista e dell'importanza di Milton come maestro di costruzione.

Personally, I confess that I tend ever more and more to put Milton above Shakespeare as a poet. But — I must confess — in so far as I am anything (and I try hard not to be the same thing three minutes running, because that is bad aesthetic hygiene) I am a pagan, and I am therefore rather with the pagan artist Milton than with the Christian artist Shakespeare. All this, however, is passim, and I hope you will excuse its insertion into this place.

I sometimes hold that a poem [...] is a person, a living human being, belongs in bodily presence and real fleshly existence to another world, into which our imagination throws him, his aspect to us, as we read *him* in this world, being no more than the imperfect shadow of that reality of beauty which is divine elsewhere. I hope some Day, after death, I shall meet in their real presences the few children of these I have as yet created and I hope I shall find them beautiful in their dewy immortality. You may perhaps wonder that one who declares himself a pagan should subscribe to these imaginations. I was a pagan, however, two paragraphs above. I am one no longer as I write this. At the end of this letter I hope to be already something else. I carry into practice as far as I can that spiritual disintegration I preach. If I am ever coherent, it is only as an incoherence from incoherence.¹⁰³⁸

1037Come ha notato Fernando Martinho, le caratteristiche che Pessoa aveva individuato in *A nova poesia portuguesa* avrebbero influenzato il paulismo moderato di Côrtes-Rodrigues. Fernando Martinho, *Pessoa e a Moderna poesia portuguesa: Do Orpheu a 1960* (Lisbona: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1983), 30-31.

1038Pessoa a un editore inglese, Lisbona, s.d., in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 235-236.

Non è questo l'unico luogo in cui Pessoa postula la superiorità di Milton su Shakespeare dal punto di vista pagano, e quindi eteronimico.¹⁰³⁹ C'è però un altro aspetto che crea qualche perplessità nella lettera: le dichiarazioni appena riportate, sia detto chiaramente, non hanno alcun senso all'interno di una comunicazione il cui fine è la pubblicazione di una raccolta di opere poetiche. Anche qui, Pessoa è del tutto autoreferenziale: la disintegrazione spirituale che predica pare del tutto slegata rispetto al resto dell'analisi, egli se ne rende conto e chiede come di consueto scusa al suo destinatario per la digressione, per poi fare finta di nulla e riprenderla. Che la spersonalizzazione abbia a che fare con una sorta di igiene estetica¹⁰⁴⁰ è una definizione curiosa, la quale però cela sempre il medesimo obiettivo: il rafforzamento del legame tra eteronimia e sensazionismo (se così non fosse, Pessoa avrebbe utilizzato un'altra formula, per esempio 'igiene mentale') e dunque la proposizione del vero sensazionismo, il quale non è evidentemente quello proposto nell'antologia. Pessoa qui abbandona la prima persona plurale, non fa più riferimento alla corrente, a opere o a nomi: si concentra solo su di sé, sul fatto che dai principi dell'estetica sensazionista e dal principio di costruzione segua la creazione di «another world» nel quale i poemi si elevano a figure in carne e ossa, a eteronimi.¹⁰⁴¹

Riassumendo, la lettera si rivela una specie di cammino iniziatico: essa comincia con la presentazione di un nuovo gruppo di poeti, prosegue mostrandone le radici, continua svelando il fondamento estetico della corrente e conclude rivelando il vero esito, ciò rispetto a cui tutto il resto scade a mera preparazione, vale a dire la poesia eteronimica. È in fondo questo il senso della filosofia dell'arte pessoana: si è dato nel corso della storia un susseguirsi di maniere per elaborare le sensazioni, fino a quando non è apparso un movimento che in maniera consapevole applicasse i principi estetici che devono regolare ogni creazione artistica. Questa scuola, a sua volta, altro non costituisce che una traduzione imperfetta, un primo stadio che sarà superato dall'avvento della poesia eteronimica. Spaventa che Pessoa si sia rivelato, in maniera del tutto inconsapevole, un ottimo profeta: la riunione con i suoi fantasmi non sarebbe avvenuta in vita ma soltanto dopo la sua

1039Pessoa individua «The critical point of my youth when I made the true great pagan discoveries: that Shakesp[ea]re is inferior to Milton». Pessoa, *Apresiasiões literárias*, 249.

1040Sebbene Gil non faccia riferimento a questa definizione, l'igiene estetica è un po' il contraltare della cura con cui Soares scompone le proprie sensazioni, processo la cui descrizione è riassumibile come segue. Soares sogna e analizza le proprie sensazioni come se fossero unità estetiche oggettive. Lungi dall'assistere passivamente allo svilupparsi del processo, lo provoca: moltiplica le sensazioni, le divide, le duplica, le isola, producendo sensazioni più acute e intense. Da qui deriva la maggior varietà di sogni e di conseguenza la maestria dell'arte poetica. Come in un laboratorio, Soares cerca le migliori condizioni per la sperimentazione, come la separazione dalla realtà e l'isolamento. Cfr. Gil, *Metafísica das sensações*, 16-19.

1041La definizione che Pessoa offre in questa lettera ben incarna la parte conclusiva di un ragionamento piuttosto complesso condotto da Gil a proposito dell'estetica sensazionista: secondo il critico, se la creazione artistica conduce necessariamente alla destrutturazione dell'io, ciò non può che portare alla creazione di altri soggetti i quali rappresentino i differenti modi di sentire. Ciascuna maniera di sentire, se non addirittura ogni sensazione, deve incarnarsi in un'anima, conclude in una maniera probabilmente eccessiva ma comunque efficace. Cfr. Gil, *Metafísica das sensações*, 21.

morte. Non bastarono però alcuni giorni, come pure sperava: fu necessario il lavoro delle generazioni successive di studiosi – il quale in fin dei conti non è ancora concluso – affinché Pessoa potesse «meet in their real presences the few children of these I have as yet created» e «find them beautiful in their dewy immortality».

7. Conclusione. *Ultimatum*

Esiste un luogo nel quale tutte le considerazioni svolte convergono, seppure in un modo del tutto particolare: si tratta dell'*Ultimatum* del novembre 1917, apparso sul primo e unico numero di *Portugal futurista*.¹⁰⁴² Se si reputa questo testo il rappresentante migliore del legame tra estetica e filosofia dell'arte nella produzione pessoana è per il ritenere corretta la tesi proposta da Teresa Rita Lopes, secondo la quale il chiassoso sensazionismo di Campos altro non farebbe che esemplificare il cammino che Pessoa ha difeso e percorso tutta la sua vita, in una traiettoria il cui apogeo è rappresentato proprio dall'*Ultimatum*.¹⁰⁴³ Il testo cioè consente di ricapitolare le analisi svolte fino a questo momento, coglierne i limiti e dotarle retrospettivamente di unitarietà.

In primo luogo, l'idea del lancio di un ultimatum non è nuova nella produzione del poeta: essa compare tanto nel caso dell'intersezionismo quanto in quello di *Orpheu* e del sensazionismo, come visto. Si ripercorrano i momenti esatti. Per quanto riguarda il primo, la menzione più importante è la lettera del 4 ottobre 1914 a Côrtes-Rodrigues: l'*Ultimatum*, qui, deve aprire l'antologia intersezionista, seguito da poesie e opere in prosa di Pessoa, Sá-Carneiro e dello stesso Côrtes-Rodrigues. Il testo, si può inferire dalla missiva, è funzionale all'espressione del carattere definitivo della corrente.¹⁰⁴⁴ A un ultimatum come primo testo dell'antologia, in una versione più estesa di quella proposta a Côrtes-Rodrigues, Pessoa fa riferimento anche nella pagina [48D-13'].¹⁰⁴⁵ La stessa idea era presente in termini equivalenti anche nel caso di *Europa*, il cui primo numero, in uno dei tanti progetti della rivista, sarebbe stato aperto dal testo *O interseccionismo – Ultimatum da escola literaria definitiva*, firmato da Pessoa.¹⁰⁴⁶ Vi sono, infine, due testi molto simili del *Caderno C*, nelle pagine [144C-14'] e [144C-20'], entrambi intitolati *Manifestos interseccionistas*: il primo è *Ultimatum*, il secondo e il terzo, in posizioni invertire nei due testi, un manifesto in difesa della

1042La stessa comparsa dell'*Ultimatum* in una rivista in fondo pensata per consacrare il genio futurista di Santa-Rita Pintor può essere intesa come una sorta di curiosa inversione degli accadimenti di *Orpheu*, il che dota la pubblicazione di un fascino ulteriore. Come il progetto pessoano si tradusse in due numeri nei quali il sensazionismo arrivò a occupare una parte meno rilevante di quanto il poeta in realtà si aspettasse, per via di componimenti dei suoi sodali in ultima istanza estranei al suo -ismo, così l'*Ultimatum* di Campos fu lungi dal rappresentare una celebrazione del futurismo e fu anzi parte di una pubblicazione in cui della corrente di Marinetti vi era meno di quanto il titolo potesse far suggerire. Nella rivista, come ha ricordato Simões, appaiono anche poemi di Apollinaire e di Sá-Carneiro che non avevano nulla di futurista, nonché poesie di Pessoa raccolte nel titolo *Ficções do interlúdio*, anch'esse lontane dall'estetica di Santa-Rita Pintor. Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 438. Da un certo punto di vista, si può dire che Pessoa avesse reso all'amico pan per focaccia, a seguito della complicata vicenda editoriale dietro *Orpheu* 3. Come noto, l'artista futurista aveva intenzione di appropriarsi della rivista di Pessoa e Sá-Carneiro per farne un che a sua immagine a somiglianza. Per una ricostruzione della vicenda è possibile leggere la lettera di Pessoa a Santa-Rita Pintor del 21 settembre 1915 e le missive di Sá-Carneiro a Pessoa del 13 e 25 settembre, del 2 e 16 ottobre 1915. Cfr. Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 172-173 e Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, 211, 215, 220-221, 223-225.

1043Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, 321.

1044Cfr. Pessoa a Côrtes-Rodrigues, Lisbona, 4 ottobre 1914, in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 126.

1045Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 117.

1046Ibid., 36.

letteratura come unica arte e e la spiegazione dell'intersezionismo attraverso grafici.¹⁰⁴⁷ Esiste un elenco di *Manifestos de Orpheu* di due sole voci nella pagina [48D-5^r]: una *Constatação sensacionista* di Pessoa e un *Ultimatum (mandado de despejo)* di Campos. Viceversa, in un'altra pagina, l' [87A-5^r], *Ultimatum* compare tra le ultimi voci di *Orpheu, Orgão do movimento Sensacionista*.¹⁰⁴⁸ *Ultimatum* compare anche semplicemente come un manifesto sensazionista, seguito dalla descrizione «timbre alado em Auréola: insulto».¹⁰⁴⁹ Il riferimento, come ha notato Pizarro, è alla pagina [75-68^r], nella quale è possibile trovare, come già visto,¹⁰⁵⁰ l'annuncio del *Supra-Camões*, nonché l'avversione per futuristi, cubisti, orfismo e più in generale per Apollinaire.

Se si uniscono tutti questi elementi in un unico *Ur-Ultimatum*, si può notare un'insieme di costanti: tra il 1914 e il 1916, ogni volta che Pessoa ritiene di aver trovato la forma migliore per fissare definitivamente la corrente di cui si occupa, si tratti dell'intersezionismo, del sensazionismo o di *Orpheu*, egli proclama un *Ultimatum* che sia al contempo l'esclusione di forme imperfette d'arte (nel senso sia di correnti letterarie precedenti o concorrenti, sia di forme artistiche differenti dalla letteratura), l'annuncio della corrente definitiva e il suo incarnarsi in un poeta che superi ogni artista precedente. Un simile testo, infine, è quasi sempre in prima posizione negli elenchi pessoani, o comunque posto anteriormente rispetto ai componimenti poetici veri e propri. È questo il nucleo fondamentale della sfida che Pessoa, solo a partire da un certo momento tramite la voce di Campos,¹⁰⁵¹ decide di lanciare all'arte europea. Dei quattro progetti che prevedevano l'apparizione di un *Ultimatum*, cioè *Europa*, antologia intersezionista, *Orpheu* e antologia intersezionista, solo il terzo venne effettivamente dato alle stampe, senza che alcun proclama trasparisse dalle sue colonne. Il motivo può essere facilmente dedotto dai caratteri appena elencati dell'ultimatum: Pessoa non riteneva *Orpheu* l'espressione della corrente letteraria definitiva, né tantomeno il luogo in cui poteva comparire il *supra-Camões*. Se si torna a *Movimento Sensacionista*, il testo pubblicato sul numero unico di *Exílio* dell'aprile 1916, *Orpheu* – che nel frattempo aveva cessato di apparire – al netto delle lodi non pare essere il candidato ideale:¹⁰⁵² è una rivista fondamentale per la letteratura portoghese, ma ciò non è ancora sufficiente. Come le analisi precedenti hanno dimostrato, *Orpheu*

1047Ibid., 284, 286.

1048Ibid., 83.

1049Ibid., 334.

1050Cfr. *Supra*, 127-128.

1051In un articolo sul problema dell'unitarietà di Campos Pizarro, dopo aver mostrato la problematicità di differenti opzioni, sostiene che questa non possa essere individuata nemmeno nell'insieme di testi che concorrono alla formazione dell'*Ultimatum*. La ragione è molto semplice: non si sa esattamente a partire da quale momento egli sia stato pensato come l'autore di un simile testo. Jerónimo Pizarro, "Clearly Campos? Sull'attribuzione letteraria", in *Un'altra volta ti rivedo: Viaggio nella poetica pessoana. Atti del Convegno Internazionale di Studi Pessoaiani, Firenze, 2-3 ottobre 2012, a cura di Michela Graziani (Roma: Società editrice Dante Alighieri, 2013)*, 83.

1052Pessoa, *Sensacionismo*, 207.

comparve precisamente perché non vi era modo di dare voce alla produzione eteronimica, il che destituisce di senso proclamare l'apparizione della corrente definitiva.

L'*Ultimatum* rappresenta il paratesto fondamentale del *Drama em gente*. Esso circonda l'opera dei differenti eteronimi dichiarando che nulla può essere posto al di fuori dell'estetica sensazionista che difendono. Alla loro produzione, cioè, va ad affiancarsi il proclama della superiorità della novità poetica rispetto a quanto sia stato prodotto tanto in Portogallo quanto nel resto d'Europa: è il gesto più radicale, il creare il deserto attorno a sé. Come ha sostenuto Lind, l'*Ultimatum* è un cavallo di Troia nella cittadella futurista, un modo per ribadire tesi sensazioniste.¹⁰⁵³ Per analizzare il testo pubblicato in *Portugal futurista* si seguirà il consiglio di Pizarro, cioè di studiare congiuntamente i differenti testi preparatori che a questo hanno condotto.¹⁰⁵⁴ Si cominci da un *Ultimatum da Escola Literaria definitiva*, incluso nelle pagine [133-75 a 75C]. Due sono gli elementi che si ritiene importante segnalare del testo: il primo dei *Principios Essenciaes*, il quale recita «tradição literaria? Para os genios nenhuma»¹⁰⁵⁵ e la prima *Attitude*, secondo la quale occorre «Suggerir tudo, visto que o universo suggere-se nos, lhe suggerir de dentro, não de fóra como os symbolistas. Em summa: symbolisar em linguagem da Intelligencia, Gustave Kahn multiplicado por Alma».¹⁰⁵⁶ Il principio ben esprime la volontà di una poesia che non abbia riferimenti all'infuori di sé, mentre l'attitudine è un chiaro riferimento a un'idea cara a Pessoa tanto nella fase intersezionista quanto in quella sensazionista: la sua estetica si fonda su una complicazione degli stati d'animo – cioè delle sensazioni – che il poeta prova, moltiplicandoli al suo interno. Proprio il riferimento all'operazione matematica, presente in diversi testi tra il 1914 e il 1915, è una spia che rimanda al sensazionismo. Ancora nella già ricordata lettera a un editore inglese del 1916, cruciale per la comprensione dell'estetica pessoana, è possibile leggere che «Art is not, as Bacon said, “man added to Nature”; it is sensation multiplied by consciousness – multiplied, be it well noted».¹⁰⁵⁷ L'idea di un Gustave Kahn moltiplicato per l'anima traduce la stessa idea.

Sebbene sia evidente, come affermato da Martins, che il legame tra il sensazionismo e l'eteronimia è rappresentato nel modo migliore proprio dal testo di Campos, l'eteronimo non nomina in nessun momento la corrente alla quale Pessoa ha dato vita.¹⁰⁵⁸ Se il legame col *drama em gente* è chiaro nel testo dell'*Ultimatum*, lo stesso non può essere detto dell'ismo di riferimento di Pessoa. Per mostrarlo, sarà opportuno rendere esplicita la dialettica che intercorre tra il testo

1053Lind, *Estudos sobre Pessoa*, 207. Si considera questa tesi di Lind slegata dall'interpretazione generale alla quale pure appartiene: secondo lo studioso, il sensazionismo era un edificio incompleto, un tentativo estetico in ultima analisi fallimentare.

1054Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 234.

1055Ibid.

1056Ibid., 235.

1057Pessoa a un editore inglese, Lisbona, s.d., in Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, 234. Cfr. *Supra*, 244.

1058 Martins, *Introdução*, 145.

pubblicato in *Portugal Futurista*, la versione di pochi mesi anteriore e alcuni testi preparatori. Non si tenterà un'analisi puntuale del lavoro di Campos, preferendo mostrare in che modo questo incarni le analisi condotte fino a questo punto. José Blanco ha colto in maniera efficace questo carattere riepilogativo del manifesto, rifacendosi in parte ad analisi di Joel Serrão. Una volta condannati tutti i valori europei, Pessoa pone la necessità di inventarne altri, a partire dalla mai abbandonata tesi della centralità del Portogallo e del supra-Camões come artefici di questo movimento, esattamente sulla stessa linea degli articoli per *A Águia*: la descrizione presente nell'*Ultimatum* corrisponde a un supra-Camões il cui raggio si è rifratto in vari eteronimi.¹⁰⁵⁹ Si tratta di una tesi la cui validità verrà dimostrata nel corso di questa breve rassegna dei momenti principali del proclama dell'ingegnere.

Si cominci da una considerazione preliminare, la quale permette di collegarsi al testo presente nella pagina [48D-5^r]: l'*Ultimatum* non è una dichiarazione di guerra bensì di sfratto. La differenza, che può sembrare minima se si considerano i toni di Campos, è in realtà decisiva e permette di prendere posizione sulla *Vexata quaestio* circa l'inquadramento dell'opera pessoana nella cornice modernista o dell'avanguardia. Non si ha intenzione di ripercorrere il dibattito che è sorto,¹⁰⁶⁰ preferendo ricordare da un lato la già citata tesi di Feijó, cioè che sia nell'eteronimia e non in *Orpheu* che va cercata la novità pessoana rispetto al panorama portoghese ed europeo,¹⁰⁶¹ dall'altro rifarsi a un'acuta considerazione posta da Pizarro in apertura all'edizione critica dei testi teorici pessoani, la quale si schiera contro l'idea di un Pessoa avanguardista preferendo la definizione di modernista, prendendo *Ultimatum* come caso paradigmatico. È caratteristico dei movimenti d'avanguardia, sostiene il critico, presentare il nuovo come legato alla morte, a differenza di un modernismo ancorato a un principio di rinnovamento. Gli *Ultimatum* pessoani sono appunto sfratti, non condanne: si rivolgono a falsi apostoli e non all'arte *tout court*.¹⁰⁶² Non si

1059 José Blanco, "Fernando Pessoa ou os caminhos do futuro", in *Actas do IV congresso internacional de estudos pessoanos: Secção brasileira*, I (Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1990), 414. Un altro contributo di Serrão, non citato in questo caso da Blanco, termina con la seguente domanda: il Supra-Camões fu soltanto uno dei primi saggi eteronimici di Pessoa o la monade costitutiva di tutti gli altri? Cfr. Joel Serrão, "Nas origens do projecto cultural de Pessoa (1910-1912)", in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* (Porto: Brasília editora, 1978), 339. La risposta corretta, in ultima analisi, è la seconda.

1060 È però possibile ricordare alcune date: l'espressione 'modernista', come ricorda José Augusto França, inizia lentamente a circolare nel dibattito portoghese a partire dalla sua comparsa in una critica pubblicata nel *Diário de notícias* nel maggio 1914, sebbene la cosa non avesse avuto una vasta eco a Lisbona. Riscontrerà invece maggior fortuna a Porto, dove viene utilizzata per descrivere un'esposizione nel maggio dell'anno successivo. Cfr. José Augusto França, "Que Modernismo?", in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* (Porto: Brasília editora, 1978), 369-370. Una formulazione più recente del problema è quella di Cabral Martins il quale, evocando lo stesso França ma anche altri studiosi del modernismo portoghese, arriva a proporre la seguente soluzione. Come quest'ultimo, situa il modernismo tra *A confissão de Lúcio* di Sá-Carneiro e *Nome de Guerra*, di Almada, ossia tra il 1913 e il 1925. L'avanguardia portoghese, invece, si può individuare tra il 1914, quando viene conosciuto il paulismo, e il 1917, anno della conferenza futurista a Lisbona e della pubblicazione di *Portugal Futurista*. Cfr. Martins, *Introdução*, 19.

1061 Cfr. *Supra*, 295.

1062 A tal proposito, Pizarro instaura un parallelismo col tentativo di ricostruzione del paganesimo da parte di Mora, il quale prevede un attacco ai falsi pagani della modernità.

dimentichi inoltre l'assenza della celebrazione della guerra come igiene, e soprattutto si tenga presente il costante riferimento alla grandezza passata,¹⁰⁶³ la quale del resto era ben riscontrabile negli articoli in *A Águia*. È qui in fondo che risiede, continua il critico, la differenza tra modernismo e avanguardia, perlomeno nel caso pessoano, al netto di alcune evidenti approssimazioni alla seconda. I testi teorici partono tutti dal presupposto espresso da Mora secondo il quale «Da Grecia Antiga vê-se o mundo inteiro, o passado como o futuro, a tal altura emerge, dos melhores cumes das outras civilizações, o seu alto pincaro de gloria creadora»,¹⁰⁶⁴ non vi è in essi alcuna attitudine profanatrice. Sulla scorta di analisi di Peter Bürger, Pizarro individua infine alcune delle opposizioni che caratterizzano la distinzione tra modernismo e avanguardia, vale a dire continuità/discontinuità in relazione al passato, difesa/attacco dello statuto autonomo dell'istituzione dell'arte nella società borghese, concezione organica/inorganica dell'opera d'arte.¹⁰⁶⁵ Si proceda ora con l'evidenziare alcuni momenti salienti del testo.

Tra le tante invettive contro l'Europa contemporanea, ce n'è una che merita di essere posta in rilievo: Campos lamenta il fatto che non ci sia «nem uma corrente litteraria que seja sequer a sombra do romantismo ao meio-dia!».¹⁰⁶⁶ La definizione è pregnante: se si torna agli articoli del 1912 è appunto il romanticismo l'ultima grande corrente europea, per quanto ancora inferiore alla precedente, il rinascimento incarnato da Shakespeare: l'eteronimo lancia così un'accusa a tutta la letteratura del suo tempo, ancora incapace di aver prodotto un'arte che possa dirsi davvero grande, tale da elevarsi oltre l'ultimo periodo di riferimento: all'orizzonte non si vede «nem um Goethe de cartão». ¹⁰⁶⁷ Su questa medesima scia va posta una delle tante invocazioni presenti nel testo: la si riporta prima nella versione pubblicata e poi nella bozza del maggio 1917. Così la prima: «Dae Homeros á Era das Machinas, ó Destinos scientificos! Dae Miltons á Epocha das Cousas Electricas, ó Deuses interiores á Materia!»¹⁰⁶⁸ Così invece la bozza: «Dae um Homero á Era das Machinas, ó

1063Così si può leggere per esempio: «Onde estão os antigos, as fôrças, os homens, os guias, os guardas? Vão aos cemiterios, que hoje são só nomes nas lapides!». Pessoa, *Sensacionismo*, 251. La Perrone-Moysés ha notato l'ironia presente nel fatto che la proposta per il futuro di Campos consista in un recupero del passato. Perrone-Moysés "O futurismo saudosista de Fernando Pessoa", 19.

1064*Ibid.*, 55.

1065*Ibid.*, 14-19. Si ritiene opportuno segnalare, come completamento delle tesi di Pizarro, alcune riflessioni di Martins. Secondo il critico il modernismo portoghese è segnato dall'avanguardia e lo si comprende solo a partire da questa prospettiva: non c'è una frontiera nitida tra i due. Per quanto riguarda il tema specifico del rapporto tra Pessoa e l'avanguardia, egli ritiene che non sia stato chiarito completamente. Un elemento che però ritiene importante sottolineare è che la formazione degli eteronimi sia sorta storicamente come conseguenza diretta del conoscimento da parte di Pessoa dell'avanguardia: per quanto la tendenza all'eteronimia sia antica in Pessoa, l'ispirazione data dall'avanguardia è presente nel suo anti-tradizionalismo radicale. *Cfr.* Martins, *Introdução*, 21, 57.

1066Pessoa, *Sensacionismo*, 253.

1067*Ibid.* Anche Lind ha notato come l'avviso di sfratto altro non faccia che riprendere forse la tesi portante de *A nova poesia portuguesa*: dopo Shakespeare non è apparso nessun poeta capace di superarlo. Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, 208.

1068Pessoa, *Sensacionismo*, 259.

Destino! Dae um Milton á Epocha da Electricidade!»¹⁰⁶⁹ I riferimenti sono anch'essi mirati. Omero è funzionale alla celebrazione di una classicità che ancora esercita il suo fascino, il primo grande vertice della letteratura. Milton simboleggia il secondo periodo, così come il suo esser nominato al posto di Shakespeare è un modo per ribadire quel correttivo rispetto agli articoli del 1912 già presente nelle lettere a Beirão e a Jaime Cortesão, vale a dire l'importanza del principio di costruzione. Quel che Campos cioè qui sta affermando è che sia necessaria una poesia che sappia creare opere d'arte organiche nonostante la complicazione della sensibilità, l'avvento di nuove esperienze che la modernità trae con sé. Anche in ciò è ravvisabile un rimando all'estetica sensazionista, basti pensare alla già ricordata «apotheosis of sensation».¹⁰⁷⁰ Lo scarto tra versione pubblicata e bozza è anch'esso meritevole di essere analizzato: il passaggio dal singolare al plurale è lungi dall'essere innocente. Pessoa passa dal volere un Omero e un Milton a volerne vari. Un simile gioco è di per sé una spia dell'apparizione degli eteronimi, un modo per indicare una dialettica uno/molti che si esprime anche attraverso un'indecisione di tipo grammaticale: l'uso del plurale ha però il vantaggio di rendere il testo, in apparenza, più impersonale. Non si tratta dell'unico cambio del genere nel passaggio dalla bozza all'originale. Le righe immediatamente precedenti, difatti, così recitano: «A era das Machinas procura, tacteando, a vinda da Grande Humanidade! A Europa anseia, ao menos, por Theoricos de O-que-será, por Cantores-Videntes do seu Futuro!».¹⁰⁷¹ Nella bozza, invece, è lo stesso Campos a essere evocato: «A era das Machinas procura, tacteando, a vinda do Grande Engenheiro! A Europa anseia, ao menos, pelo Theorico do que Será, pelo cantor vidente do seu futuro!».¹⁰⁷² Si tratta di un'indecisione che Pessoa mostrerà di avere per tutto il corso del manifesto.

Nell'*Ultimatum* si possono individuare due parti. In senso stretto, solo la prima costituisce l'avviso di sfratto. È la sezione più virulenta, più critica, ma allo stesso tempo penetrante.¹⁰⁷³ Non appena Campos dice di se stesso di essere «bastante para indicar o Caminho!»¹⁰⁷⁴ inizia il momento puramente dottrinario. Nonostante la bellezza dell'esposizione dialettica, l'architettura ideologica che sorregge il testo da questo proclama in poi è una sistematica mistificazione: ciò è quel che pensa Simões, per il quale dell'*Ultimatum* solo la *pars destruens* è valida.¹⁰⁷⁵ Egli identifica in queste pagine il Pessoa degli articoli per *A Águia* redivivo, cioè il Pessoa dalla logica tanto formale quanto arbitraria.¹⁰⁷⁶ Come si tenterà di mostrare, quest'ultima tesi del critico è giusta, sebbene la

1069Ibid, 258.

1070Cfr. *Supra*, 269.

1071Pessoa, *Sensacionismo*, 259.

1072Ibid., 258.

1073Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 440.

1074Pessoa, *Sensacionismo*, 261.

1075Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 441.

1076Ibid., 443.

valutazione che offre del fenomeno sia errata. Si può inoltre osservare che, senza che probabilmente di ciò Simões fosse a conoscenza, il suo parere non sia troppo distante da quello di un testo pensato come accompagnamento alla traduzione in inglese dell'*Ultimatum*, probabilmente del 1919. Qui l'autore, il quale riferisce di un suo incontro personale con Campos, a proposito del testo afferma:

We may stare at its theories as unseparably eccentric, we may disagree with the excessive violence of the introductory invective, but no one, I believe, can but confess that the satiric part is magnificent in its studied preciseness of application, and that the theoretic part, whatever we think of the value of the theories, has at least the rare merits of originality and freshness.¹⁰⁷⁷

Il riconoscimento dell'originalità è molto simile a quelli che Pessoa aveva utilizzato per lodare *Orpheu*. Più interessante, però, è che l'autore di questo articolo difenda la bontà dell'invettiva e paia rendersi conto che le teorie presenti nella rimanente parte del testo siano quantomeno discutibili: è possibile leggere in ciò un segnale del fatto che la verità dietro l'*Ultimatum* vada cercata non necessariamente in un'interpretazione letterale del testo. L'esordio della parte dottrina del testo inizia col proclama da parte di Campos di una legge la quale, in ultima istanza, riassume in sé tanto la problematica estetica quanto quella strettamente artistica: è la celeberrima legge di Malthus della sensibilità, la quale recita «*Os estímulos da sensibilidade augmentam em progressão geometrica; a propria sensibilidade apenas em progressão arithmetica*». ¹⁰⁷⁸ In estrema sintesi, essa prevede che la sensibilità aumenti di generazione in generazione, mentre tutto ciò che può offrire stimoli alla stessa, essenzialmente i progressi scientifici, tecnologici e culturali, aumenta in misura più rapida. Come ha notato la Stegagno Picchio, è già attraverso la nebulosa formulazione di questo principio che Pessoa abbandona la posa futurista per scrivere un nuovo capitolo della storia del suo pensiero filosofico, nella stessa linea in cui si può collocare il supra-Camões. ¹⁰⁷⁹ La spiegazione più intuitiva della legge è offerta in un testo preparatorio, il quale così recita:

Ao principio, não se distingue bem a distancia entre as duas progressões, mas, algum tempo passado, torna-se evidente; tempo depois evidentíssima. Na Renascença ainda no principio da nossa civilização, existia esta pequena diferença, porquanto a progressão arithmetica 2.4.6.8. coincide no seu segundo termine com a progressão geometrica 2.4.8.16. ...

É do romantismo ara cá que se accentuou deveras com uma nitidez cada vez maior, a distancia cava dela virtude creadora dos numeros entre as duas progressões. De ahi a incapacidade

1077Pessoa, *Sensacionismo*, 275.

1078Pessoa, *Sensacionismo*, 261.

1079Cfr. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, 224.

moderna de sentir o que sente [...]. Com a era das machinas a distancia entre os termos de uma e outra progressão accentuou-se dolorosamente.¹⁰⁸⁰

La storia dell'arte si viene così a configurare come l'illusione che la sensibilità del singolo e gli stimoli che la civiltà offre alla stessa vadano di pari passo. Un simile errore è innocuo nei primi stadi dell'evoluzione dell'umanità, nella misura in cui la serie aritmetica e quella geometrica condividono i primi due termini; la discrepanza è ancora poco avvertibile col terzo, esplose nei successivi. Poiché Pessoa individua nel secondo il rinascimento, l'equivalenza è molto semplice: alla coppia 2-2 corrisponde l'arte greca, l'origine, alla 4-4 il rinascimento, alla 6-8 il romanticismo e alla 8-16 la modernità.¹⁰⁸¹ Il collegamento con l'estetica degli anni precedenti è sempre lo stesso: la legge di Malthus della sensibilità rappresenta nient'altro che lo stato di cose a partire dal quale si richiede un nuovo Milton, cioè qualcuno che sappia cantare una sensibilità diventata improvvisamente più vasta. Non a caso, in uno dei testi preparatori Pessoa, dopo aver elencato alcuni dei correttivi da applicare a seguito della discrepanza individuata dalla legge, scrive: «Proclamo, por isso, o Advento do Engenheiro-Redemptor! Proclamo em altos gritos, o Milton da Construção da Sensibilidade! Proclamo o Paracleto das sensibilidades Reconstruidas!».¹⁰⁸² Il collegamento tra la necessità di portare la sensibilità all'altezza delle richieste del presente, il principio di costruzione e l'eteronimia è qui espresso in un duplice proclama dal tono volutamente messianico: un simile discorso, in fondo nient'altro che un modo per ribadire la complicazione tra un sensazionismo inteso tanto come estetica quanto come filosofia dell'arte e il *drama em gente*, ben si comprende, era troppo esplicito e al contempo poco adatto in un *Ultimatum* per poter essere pubblicato.

Per poter risolvere il problema di una sensibilità, per così dire, difettosa, Campos invoca quello che definisce un atto di chirurgia sociologica, la «Necessidade da Adaptação Artificial». La matrice di questa legge, in realtà, è il sensazionismo, come Pessoa esprime chiaramente in un altro testo preparatorio, secondo Paula Cristina Costa scritto tra il 1915 e il 1916.¹⁰⁸³ Qui si legge che «A artificialização da sensibilidade consegue-se substituindo as condições que a natureza fornece para a manifestação de determinados phenomenos por outras condições – egualmente naturaes, é certo –

1080Pessoa, *Sensacionismo*, 237-238.

1081Ben si comprende come questa teoria rappresenti per Simões l'esempio migliore dell'arbitrarietà di Pessoa: il critico ritiene che Pessoa accetti questa legge a priori, senza alcuna analisi, limitandosi a ritenerla comprovata superficialmente dalla citazione di fatti storici che però di per sé non possono bastare a convincere il lettore del fatto che la sensibilità sia rimasta indietro rispetto ai progressi tecnici. Cfr. Simões, *Vida e obra*, 444.

1082Pessoa, *Sensacionismo*, 243. Simili dichiarazioni riecheggiano quelle già riportate a proposito di Milton e del Grande Ingegnere che verrà. I luoghi in cui queste appaiono, però, sono diversi: nella *pars destruens* nel caso della bozza, dopo il proclama della legge di Malthus della sensibilità nel caso di questo testo.

1083Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 560.

onde ellas se manifeste da maneira que desejamos». ¹⁰⁸⁴ Un simile testo difficilmente deve essere stato scritto nelle immediate vicinanze dell'*Ultimatum*: non vi sono invettive, l'argomentazione procede in maniera tutto sommato lineare e soprattutto qui Pessoa non esce mai dal terreno propriamente estetico. Egli propone tre diverse alternative per ottenere l'artificializzazione della sensibilità. La prima è il dinamismo, il quale si concentra sugli oggetti del mondo esterno: esso è caratterizzato dalla presenza di forze in perenne azione, il che conduce a interpretare tutto come se fosse di passaggio. Da un altro testo che si riporterà a breve si capisce che qui Pessoa stia parlando di Whitman, la cui poesia viene di conseguenza accreditata come la prima vera soluzione al problema dell'accordo tra sensibilità e modernità. Il secondo processo è l'astrazionismo, al quale Pessoa dedica poche parole; il terzo è appunto il sensazionismo, il quale «recúa ainda mais o ponto de vista da artificialização: elle já não está no conceito mesmo, mas na própria sensação inteiramente subjectiva». ¹⁰⁸⁵ In altre parole, qui Pessoa non pensa a nessun tipo di operazione particolare: per rendere artificiale la sensibilità è sufficiente un mutamento del modo di considerare la sensazione. Non si è troppo lontani da quella che in un altro testo preparatorio [88-8] definisce una «*Therapeutica psychica*»: ¹⁰⁸⁶ il sensazionismo di per sé sarebbe sufficiente ad accompagnare un simile mutamento di prospettiva.

Arrivando all'*Ultimatum*, però, Pessoa comprende di non poter appiattare l'intero discorso a un che di soltanto estetico o, perlomeno, di dover occultare questo fondamento per rendere il discorso più efficace. A tal proposito Simões sostiene che in questo caso Campos cercherebbe di consolidare una tesi propriamente futurista, quale in effetti è il disaccordo tra la sensibilità e il progresso tecnico, utilizzando un raziocinio tanto brillante quanto arbitrario e astratto. ¹⁰⁸⁷ Il critico, cioè, ripete pedissequamente la stessa accusa che aveva rivolto agli articoli apparsi su *A Águia*: egli cioè non si rende conto (come nel caso precedente) che proporre un ragionamento controintuitivo e, in ultima analisi, falso, sia parte della strategia pessoana. Si proceda però con ordine. Pessoa, pare di capire, passa dal definire questo mutamento come un qualcosa che avviene all'interno dell'anima della persona a un'operazione che colpisce la società nel suo complesso. Se nel documento alla pagina [88-8], infatti, si legge che questa terapia, pur artificiale, serve affinché l'uomo possa «tornar-se, effectivamente, o constructor do seu proprio emotivismo», ¹⁰⁸⁸ nell'*Ultimatum* vero e proprio è necessario un intervento il quale involva una mutilazione. Anche sulla natura di quest'atto violento Pessoa ha avuto alcuni dubbi: in un differente testo preparatorio si legge che la legge dell'adattamento artificiale «para ser natural, tem de destruir aquella parte do natural da

1084 *Ibid.*, 237.

1085 *Ibid.*.

1086 *Ibid.*, 238.

1087 Simões, *Vida e obra*, 439.

1088 Pessoa, *Sensacionismo*, 238.

sensibilidade, que, por se ter tornado incompatível com a *artificialidade natural* da epocha, se torna anti-natural», avendo cura di specificare che «a artificialidade natural da epocha é a artificialidade scientifica». ¹⁰⁸⁹ Una simile tesi è coerente con quanto affermato finora: la scienza ha condotto a uno stato di cose tale che la sensibilità non riesce più a rappresentare il mondo all'interno della sua coscienza, il che rende necessario un atto esterno che ristabilisca l'equilibrio. Si tratta, in un certo senso, di un esito inevitabile. Nell'*Ultimatum*, invece, viene individuato un responsabile. Secondo Campos occorre eliminare l'ultima acquisizione nello spirito umano, per una serie di ragioni inserite in una deduzione che Simões – stavolta correttamente – definisce palesemente arbitraria. ¹⁰⁹⁰ Prescindendo da essa, si può leggere che quest'ultima acquisizione

Deve ser composta de dogmas do christianismo, porque a Edade Media, vigencia plena d'aquelle systema religioso, precede immediatamente e duradouramente, a eclosão da nossa civilização, e os principios cristãos são contradictados pelos firmes ensinamentos da sciencia moderna.

A adaptação artificial será portanto expontaneamente feita desde que se faça uma eliminação das aquisições fixas do espírito humano, que derivam da sua mergencia no christianismo. ¹⁰⁹¹

L'adattamento alla società futura abbandonando i dettami del cristianesimo non è, evidentemente, una sorta di nazismo o comunismo *ante litteram*, come pure è stato con la massima serietà sostenuto: ¹⁰⁹² più semplicemente, si tratta di una forma diversa per ribadire il ritorno del paganesimo, cioè l'avere una religione che sia funzionale a una civiltà, a un arte, chiamata ad abbracciare le sensazioni più varie. Campos sostiene che il cristianesimo abbia fatto sì che determinati principi «se infiltrassem na propria substancia da psyche humana»: il richiamo è interno alla produzione personale, cioè ai *Prolegomenos a uma reconstrução do paganismo* e più precisamente a un estratto di un testo già analizzato a proposito del sensazionismo nel quale Mora afferma che «Passada pelas alma a longa doença chamada christianismo, esmiuçado doentamente o espirito por si-proprio, a clareza da sensação perturbou-se». ¹⁰⁹³

1089 *Ibid.*, 241.

1090 Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 445.

1091 Pessoa, *Sensacionismo*, 265.

1092 Cfr. Simões, *Vida e Obra*, 445. La Perrone-Moysés ha sostenuto una tesi più equilibrata: l'evidente aristocraticismo estetico che Campos propone nell'articolo può ben essere considerato reazionario, da un punto di vista strettamente storico. Ciò non toglie che si collochi agli antipodi del populismo fascista. Perrone-Moysés, "O futurismo saudosista de Fernando Pessoa", 20.

1093 Pessoa, *Sensacionismo*, 168.

L'intervento chirurgico anti-cristiano, definizione forse non casuale,¹⁰⁹⁴ implica secondo Campos la rimozione di tre errori: il dogma della personalità, il preconceito dell'individualità, il dogma dell'oggettivismo personale. Anche in questo caso, è interessante vedere come nei testi preparatori Pessoa declini la tematica. Il cristianesimo non compare in nessuno di essi, se si esclude un brano nel quale è presente l'appello a un nuovo Cristo e a un nuovo Dio:¹⁰⁹⁵ se si estende il terreno della ricerca, è possibile annoverare la necessità dell'abolizione del dogma teologico della personalità (versione che però viene cancellata e sostituita da una più neutra «abolição do dogma anti-scientífico da personalidade»)¹⁰⁹⁶ e la falsità della tesi teologica dell'indivisibilità dell'anima.¹⁰⁹⁷ In parte, ciò prova che l'attacco al cristianesimo rientri nella più generale volontà di dare scandalo pessoana e che non sia su quel terreno che vada compresa la rimozione dei tre errori. Quali essi fossero esattamente, del resto, è una novità del testo del 1917. Nei testi preparatori il terzo principio è quello della continuità temporale (o, in un caso, laterale, che però traduce il medesimo). La sua sostituzione, si ritiene, può essere spiegata dal fatto che si trattasse di un principio dalle immediate ricadute artistiche¹⁰⁹⁸ ma di difficile applicazione a livello politico, caratteristica necessaria per l'*Ultimatum*. Nel testo alla pagina [88-9], dedicato al terzo dogma, così si legge a proposito delle maniere per abolire la continuità temporale:

Os processos a seguir são trez:

1. O interseccionismo, pelo qual o presente é considerado como logar de intersecção de sensações varias, e sempre assim considerado. Por o qual o presente é considerado o logar.
2. O vertiginismo, pelo qual cada cousa ou cada momento é a fusão com todas as outras, dynamicamente.

1094Quello dell'*Ultimatum* non è l'unico intervento chirurgico della produzione pessoana. In una prefazione di Ricardo Reis all'opera di Caeiro, è possibile leggere: «Eu era como o cego de nascença, em quem há porém a possibilidade de ver; e o meu conhecimento com *O Guardador de Rebanhos* foi a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista. Em um momento transformou-se-me a Terra, e todo o mundo adquiriu o sentido que eu tivera instintivo em mim». Pessoa, *Páginas Íntimas*, 364. Secondo Lind e Coelho il testo è stato scritto nei dintorni del 1917: se così fosse, sarebbe possibile vedere nel Caeiro-chirurgo che apre la vista di Reis, cioè che opera sulla sua sensibilità, lo stesso operatore della *adaptação artificial*.

1095Cfr. Pessoa, *Sensacionismo*, 243

1096Ibid., 241, 563.

1097Ibid., 238.

1098La concentrazione delle temporalità sul presente è una peculiarità del sensazionismo in generale e di Campos in particolare. È Gil a chiedersi perché in tanti poemi sensazionisti l'eteronimo insista così tanto su questo aspetto. La risposta che egli propone è che in questo modo il poeta può captare la totalità virtuale del passato e del futuro: l'ubiquità dello spazio è ottenuta captando l'infinito del tempo. Solo così, conclude, si può sentire tutto in tutte le maniere. Cfr. Gil, *O devir-eu de Fernando Pessoa*, 85. Approfondire ulteriormente il discorso della temporalità in Pessoa è un'operazione che meriterebbe un'analisi a parte, che qui non può essere affrontata. Vi è una descrizione molto suggestiva proposta da Finazzi Agrò che può essere utile riportare. Secondo lo studioso, Pessoa si colloca immediatamente fuori dal tempo ma per dare luogo a un'operazione cronotetica, creatrice di tempo. Finazzi Agrò compie quest'operazione per proporre un'immagine spazio-temporale che si declina come congiunzione di continuo e discreto, avvicinando quella che ritiene essere la concezione pessoana a quella benjaminiana del tempo-ora. Cfr. Finazzi Agrò, *L'alibi infinito*, 208.

3. O sensacionismo. Pelo qual todo o presente, todo o momento, toda a sensação, todo o lugar, é uma figuração ao mesmo tempo interseccionada e separada, paralelamente fusão e difusão, de todo, de todos e de si-própria.

O primeiro processo é difícil de aplicar em literatura, sendo por isso primordialmente aquela que deverão adoptar os pintores, os esculptores (todos quantos agem nas artes visuais).

O segundo é eminentemente musical, embora não haja ainda músico que nascesse para elle.

O terceiro é exclusivamente litterario, englobando os outros e ainda todos os outros que os outros combatem, e todos os processos passados, e todos os processos futuros, e todos os processos que não existem. Engloba os outros como a litteratura engloba todas as artes.

O vertiginismo e o interseccionismo excluem todas as outras escolas e theories. O sensacionismo include todas, mas, aceitando-as todas, só não aceita de cada uma a pretensão a ser unica.¹⁰⁹⁹

L'intersezionismo, in questo testo, è diventato ciò contro cui ha sempre combattuto: un principio valido soprattutto per quelle che Pessoa ha da sempre definito arti inferiori. Da un lato, però, esso viene recuperato all'interno del sensazionismo; dall'altro, il fatto che sia un processo difficilmente applicabile in letteratura è una maniera indiretta per ribadire l'importanza dei componimenti nonostante ciò scritti adottandone i principi. Il testo ribadisce la fedeltà pessoana alla superiorità e onnicomprensività del sensazionismo, nonché il fatto che tutti i problemi della sensibilità debbano essere risolti da un punto di vista artistico: come se fosse un inciso senza importanza, l'abolizione del dogma della continuità temporale è spiegato come una soppressione di tradizionalismo e idealismo «eliminando da arte, domicilio da sensibilità pura, toda a idéa de direcção, incluindo a de direcção esthetica».¹¹⁰⁰ Se l'arte è la casa della sensibilità sorge allora un sospetto: tutte le considerazioni presenti nell'*Ultimatum* a proposito della necessità di adattamento artificiale le quali, a partire da presupposti estetici, arrivano a conclusioni che esulano dall'ambito artistico, sono in realtà più degli accorgimenti tattici che delle tesi realmente sentite. Prima però di tornare al testo principale, si rimanga ulteriormente su quelli preparatori. Sempre a proposito della soppressione dei tre principi, merita di essere analizzato il testo presente nel foglio [88-10^r]. Esso consta di un'analisi di tre differenti metodi per superare i dogmi della personalità, dell'individualità e della continuità temporale. Anche in questo caso, Pessoa imposta il discorso a partire da un punto di vista meramente artistico. La prima soluzione è quella dinamista, whitmaniana, la quale si declina come una soppressione delle emozioni personali (primo dogma), una celebrazione dell'incoscienza e delle attività centrifughe proprie delle masse e non degli individui (secondo dogma) e un consegnarsi al lirismo del proprio tempo, cioè l'abdicazione dalle tendenze aristocratiche e il cantare le macchine (terzo dogma). Dell'astrazionismo, la seconda pista indicata

¹⁰⁹⁹Pessoa, *Sensacionismo*, 239.

¹¹⁰⁰*Ibid.*

dal testo, si sa che punta a eliminare la personalità attraverso la soppressione delle emozioni dall'arte, riducendole a mero fenomeno intellettuale della sensibilità, e che supera la continuità temporale attraverso una scomposizione analitica degli oggetti. Il terzo processo si identifica col sensazionismo:

O Sensacionismo opera:

1. quanto á eliminação da Personalidade, pela admissão num mesmo indivíduo de todos os modos de sentir e de pensar possíveis, embora incompatíveis uns com os outros, isto quer simultaneamente sentidos (interseccionismo psychico), que sentidos successivamente (dynamismo sensacionista), quer sentidos separadamente, como que com almas diversas (polypersonalidade).
2. Quanto á abolição da Individualidade, pela eliminação total d'aquelles interesses politicos e sociaes que fazem com que um indivíduo se feche a certos grupos, por pertencer a outros; pela eliminação □
3. quanto á abolição da continuidade temporal, pela □¹¹⁰¹

Il sensazionismo appare nuovamente come la corrente più inclusiva, capace di contenere in sé le altre proposte: il *sentir tudo de todas as maneiras* e l'eteronimia vengono indicati come sue componenti caratterizzanti.¹¹⁰² Il secondo punto, invece, traduce l'idea cara a Pessoa di un sensazionismo come indifferente al cristallizzarsi in una singola opinione politica, la quale traspare per esempio nella prima *Crónica da vida que passa...*, nella quale Pessoa afferma che «o Homem disciplinado e culto faz da sua sensibilidade e da sua inteligencia espelhos do ambiente transitorio: é republicano de manhã e monarquico ao crepusculo; ateu sob um sol descoberto, é catolico ultramontano a certas horas de sombra e de silencio».¹¹⁰³ L'artista sensazionista, proprio perché deve poter saper sentire tutto in tutti i modi, non può diventare settario. Anche questo testo, in sintesi, vede nel punto di vista artistico (ed eteronimico) l'unica soluzione alla problematica estetica della necessità dell'adattamento artificiale. Si può ora passare al modo in cui *Ultimatum* esprime la triplice abolizione, per mostrare come le implicazioni politiche che questo esprime siano, in fondo, un che di artato e di non necessario per lo svilupparsi dell'argomento. Le argomentazioni appena presentate, infatti, non compaiono nel testo pubblicato, da un lato per via del loro rendere la matrice estetica troppo esplicita, dall'altro per un fenomeno tipico in Campos, vale a dire l'occultamento delle fonti in generale e di Whitman in particolare.¹¹⁰⁴ Si passi però all'analisi: Quanto al primo principio, l'abolizione del dogma della personalità, l'obiettivo che Campos si professa è di «operar

1101 *Ibid.*, 240-241.

1102 L'eteronimia e il sensazionismo, cioè, soddisfano nella maniera migliore quelle esigenze poste dalla modernità alla sensibilità. Per usare una bella immagine proposta da Ercole Giap Parini, nell'uomo che si guarda allo specchio, e trova rilette altre figure al posto della sua, è possibile vedere un segno dell'epoca, vale a dire la moltiplicazione degli ambiti di esperienza e la pluralizzazione degli ordini di senso. Cfr. Giap Parini, *Gli occhiali di Pessoa*, 24.

1103 Pessoa, *Crítica*, 106.

a alma, de modo a abril-a á consciência da sua interpenetração com as almas alheias, obtendo assim uma aproximação concretizada do Homem-Completo, do Homem-Synthese da Humanidade».¹¹⁰⁵ Il primo risultato è l'abolizione del concetto di democrazia, per la ragione che, se è falso che due uomini corrono meglio di uno, come si crede dalla Rivoluzione francese in poi, è però vero che un uomo che vale per due corre di più di un uomo solo.¹¹⁰⁶ Pare difficile poter prendere Campos alla lettera: il discorso ha senso solo se inserito nel suo contesto, cioè in un *Ultimatum*. Esso non può che essere letto come una provocazione. Che ciò sia vero lo mostra ancor meglio il caso della seconda abolizione, quella del preconetto dell'individualità, il che da un punto di vista politico si traduce nell'«abolição de toda a convicção que dure mais que um estado de espirito, o desaparecimento total de toda a fixidez de opiniões e de modos-de ver; desaparecimento portanto de todas as instituições que se apoiem no facto de qualquer “opinião publica” poder durar mais de meia-hora».¹¹⁰⁷ Una simile dichiarazione, è evidente, non può avere alcun riflesso politico, così come la successiva: secondo Campos, una volta soppressa la democrazia, occorre che i problemi vengano risolti da una «coordenação dictatorial» degli impulsi del momento, abolendo il presente e il futuro come elementi da prendere in considerazione per dirimere questioni politiche. Il discorso politico *dell'Ultimatum*, si ritiene, deve essere letto presupponendo – come fa Crespo – che il suo scopo sia la creazione di una realtà altra, non tanto la modifica dello stato di cose esistente.¹¹⁰⁸ Esso rappresenta un'utopia, volutamente esagerata, e non un programma. Merita invece di essere riportata l'implicazione che ha per l'arte l'abolizione del primo dogma:

(b) *Em arte*: Abolição total do conceito de que cada indivíduo tem o direito ou o dever de exprimir o que sente. Só tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o indivíduo que sente por vários. Não confundir com “a expressão da Epocha”, que é buscada pelos indivíduos que nem sabem sentir por si-propios. O que é preciso é o artista que sinta por um certo numero de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma Synthese-Somma e não uma Synthese-Subtracção dos outros de si, como a arte dos actuaes.¹¹⁰⁹

1104Se Whitman cioè viene citato in questo testo preparatorio come una delle maniere per conciliare la sensibilità con la modernità, il suo nome scompare nell'*Ultimatum*, se non per un riferimento nella prima parte del manifesto la quale curiosamente esprime il contrario di quanto scritto alla pagina [88-10']: «Passae, romantismo posthumo dos liberalões de toda a parte, classicismo em alcool dos fetos de Racine, dynamismo dos Whitmans de degrau de porta [...]». Pessoa, *Sensacionismo*, 255. Un simile processo, è interessante notare, ha un suo corrispondente poetico. Come ha notato Richard Zenith, nel caso dell'*Ode Triunfal* vi è una bozza di un verso la quale invoca un «Walt Whitman tão alto que não pode passar pela porta!», il quale nella versione pubblicata diventa un più anonimo «Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!». Cfr. Zenith, “Campos Triunfal”, in *Estranhar Pessoa 2*, 17.

1105Pessoa, *Sensacionismo*, 267.

1106Ibid.

1107Ibid., 269.

1108Crespo, *Vita plurale*, 188.

1109Pessoa, *Sensacionismo*, 267.

Per quanto riguarda il secondo, invece:

b) *Em arte*: Abolição do dogma da individualidade artística. O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais generos com mais contradicções e dissimilhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter varias, organizando cada um por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível.¹¹¹⁰

Il saper sentire anche quel che non si sente e l'esprimere quel che provano gli altri sono elementi imprescindibili dell'estetica sensazionista: Campos vuole un'arte che corrisponda ai suoi dettami. A proposito di questi passi la chiosa di Simões è che la giustificazione offerta dall'eteronimo sia *pro domo sua*, funzionale cioè a preconizzare l'avvento della poesia eteronimica.¹¹¹¹ In realtà, l'autoreferenzialità delle argomentazioni pessoane era riscontrabile sin dall'inizio del testo, quel che qui muta è soltanto il suo essere ancora più esplicita. I proclami di Campos altro non fanno che trarre le conseguenze della riflessione pessoana perlomeno dei cinque anni precedenti: si pensi a come la duplice abolizione rifletta un testo, il [144D²-46 a 49], parte del *Livro do desassossego* ma inserito opportunamente da Zenith e Martins nell'edizione dei brani riguardanti la *Teoria da heteronímia*. Qui si legge che «se sinto uma coisa, vagamente a sinto na pessoa visualizada de uma qualquer criatura que aparece em mim».¹¹¹² Si tenga presente che la datazione congetturale del testo è il 1913. Le considerazioni sul secondo dogma, in particolare, non guardano solo verso il passato: esse spingono il sensazionismo verso uno dei testi più famosi e commentati di Pessoa, quello sui quattro gradi della poesia lirica. Ci si limita a riportare l'ultimo, preconizzato dalle parole dell'eteronimo:

O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. Num ou noutro caso continuará sendo, embora dramaticamente, poeta lírico. É esse o caso de Browning, etc. (*ut supra*) Nem já o estilo define a unidade do homem: só o que no estilo há de intelectual a denota.¹¹¹³

1110 *Ibid*, 269.

1111 *Cfr.* Simões, *Vida e obra*, 447.

1112 Pessoa, *Teoria da heteronímia*, 122.

1113 Pessoa, *Páginas de Estética*, 67.

Un'analisi di questo estratto esula dai limiti di questo lavoro, soprattutto a livello temporale: l'organizzazione della poesia eteronimica è diversa tra il periodo qui in esame e l'ultima parte della vita di Pessoa. Si è però ritenuto importante segnalare la continuità delle riflessioni dell'autore su questo punto: che una simile concezione sia immediatamente riconducibile al sensazionismo è un dato di fatto.¹¹¹⁴ Il testo di Campos, in effetti, è la miglior espressione del collegamento tra sensazionismo ed eteronimia, come è stato colto da Gil attraverso un'analisi molto acuta la quale, sorprendentemente, non cita l'*Ultimatum*. Secondo il critico, la ragione essenziale che spiega l'incarnarsi degli eteronimi in persone è che ciò facilita lo svuotamento/trasferimento dei contenuti delle sensazioni di un autore concepito come X in direzione degli *estados de alma*. La condizione dell'espressività delle sensazioni in un eteronimo, continua, è che questo stesso autore=X sia cancellato, che non si indovinino il suo stile e i suoi sentimenti. Solo ciò permette la personificazione dello stato d'animo, ossia il dotare di unità stilistica le sensazioni e il temperamento del nuovo poeta.¹¹¹⁵ Si può ora considerare l'ultimo dogma da abolire, quello dell'oggettivismo personale. Quanto Campos predica è la sostituzione del concetto di oggettività con quello di media tra le differenti soggettività. I riflessi politici ed estetici sono i seguenti:

a) *Em politica*: O domínio apenas do indivíduo ou dos indivíduos que sejam os mais habéis Realizadores de Medias, desaparecendo por completo o conceito de que a qualquer indivíduo é lícito ter opiniões sobre política (como sobre qualquer outra coisa), pois que só pode ter opiniões o que for Media.

b) *Em arte*: Abolição do conceito de Expressão, substituído pelo de Entre-Expressão. Só o que tiver a consciencia plena de estar exprimindo as opiniões de pessoa nenhuma (o que fôr Media portanto) pode ter alcance.¹¹¹⁶

Tirando le somme, Campos può quindi riassumere i suoi risultati:

a) *Em politica*: Monarchia Scientifica, anti-tradiconalista e anti-hereditaria, assolutamente espontanea pelo aparecimento sempre imprevisto do Rei-Media. Relegaçã do Povo ao seu papel scientificamente natural de mero fixador dos impulsos do momento.

b) *Em arte*: Substituição da expressão de uma epocha por trinta ou quarenta poetas, por a sua expressão por (por ex.), dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quaes seja uma Media entre correntes sociaes do momento.¹¹¹⁷

1114Ci si limita a portare l'esempio di Gil: come ha notato lo studioso, la spersonalizzazione descritta nel quarto grado implica una progressione di astrazione delle sensazioni, o di stati d'animo, perfettamente sovrapponibile a quella che nei testi del periodo 1915-1916 Pessoa definisce intellettualizzazione della sensazione. Cfr. Gil, *Cansaço*, 72.

1115Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, 80.

1116Pessoa, *Sensacionismo*, 271.

1117Ibid.

La componente politica si appiattisce su quella prettamente artistica: le richieste di Campos non hanno alcuna applicazione sociale e sono perfettamente sovrapponibili alla profezia del supra-Camões: il re-media altro non sarebbe che una sua ennesima incarnazione, parimenti ideale. Si ricordi quanto detto a proposito dell'atlantismo e del ruolo di Shelley come matrice dell'imperialismo pessoano.¹¹¹⁸ Tornando a citare il lavoro di Maria Irene Ramalho, è possibile dire che il discorso idealista del poeta britannico conduce direttamente all'attitudine astorica e apolitica del poeta modernista, la quale si declina nell'affermazione della poesia come onnicomprensiva, capace cioè di includere anche il sociale e il politico.¹¹¹⁹ Unendo le considerazioni sull'arte e sulla politica, si ottiene quello che è il vero senso dell'*Ultimatum*: non l'instaurazione di uno stato dittatoriale ma l'annuncio della poesia degli eteronimi. Come nel 1912 Pessoa non stava evidentemente pensando a un Cromwell che sovvertisse lo stato democratico, al netto della sua evidente e reiterata insoddisfazione, così nel 1917 ha bisogno di un contenitore ideale dove porre come già risolte le contraddizioni del presente, un futuro dove la sua poesia possa pienamente dispiegarsi. La Perrone-Moysés è la studiosa che meglio ha colto il *trait d'union* tra l'*Ultimatum* e *A nova renascença portuguesa* proprio in relazione a questo tema. Il messianismo di Campos, sostiene, si pone in chiara continuità con il saudosismo de *A Águia*. L'obiettivo del proclama dell'eteronimo e quello di Pascoaes sono simili: una rinascita della patria la quale, si può aggiungere, nel caso pessoano si palesa in un territorio in ultima istanza estetico e artistico.¹¹²⁰ Da questo punto di vista, Finazzi Agrò ha parlato dell'opera pessoana, con particolare riferimento all'elemento politico, come il tentativo individuale di superare l'*impasse* storica nella quale la sua classe era venuta a trovarsi. Proprio per questo, esso si risolve in un ambito necessariamente estetico, nell'espressione dei sintomi del malessere che affliggono l'uomo moderno. Il Re-Media, in particolare, è un'opzione fittizia compiuta al fine di ribadire il proprio universo poetico, un rifiuto del politico che si risolve nella riscoperta dell'artista come depositario della memoria collettiva.¹¹²¹ Vi è un testo, il [144A-19, 20], il quale meglio di qualunque altro riesce a esprimere la giustezza di questa interpretazione, il quale così recita:

Assim publicarei, sob vários nomes, várias obras de várias espécies, contradizendo-se umas às outras. Obedeço, assim, a uma necessidade de dramaturgo, e a um dever social.

1118Cfr. *Supra*, 171.

1119Maria Irene Ramalho, *Poetas do Atlântico*, 102.

1120Perrone-Moysés "O futurismo saudosista de Fernando Pessoa", 32-33.

1121Cfr. Finazzi Agrò, *L'alibi infinito*, 185-187. Le considerazioni di Finazzi Agrò non si limitano a sottolineare questo aspetto: esse sono parte di una sottile analisi del momento politico all'interno della produzione pessoana la quale mira a mostrare come in realtà Pessoa miri a conservare quelle stesse istituzioni che finge di abbattere. Un dialogo con questa posizione, espressa in maniera lucida e conseguente, e quindi il tentativo di mostrarne i limiti, esula dai limiti di questa trattazione.

O que domina, no fim, são correntes sociais que são regidas e impelidas por leis que desconhecemos. Por isso crio personalidades que interpretam várias correntes, para irem tornar lúcidos a si próprios certos temperamentos em que essas correntes sejam inconscientes. (Serei eu próprio toda uma literatura).

Do mesmo modo tentarei dar consciência a correntes sociais opostas, que a não tenham.

Não publico tudo sob o meu nome, porque isso seria contradizer-me. E a contradição é uma inferioridade.

As teses mais sintéticas, as na linha de orientação que me pareça a média, e portanto a mais própria expressão do meu temperamento, publicá-las-ei sob o meu nome. Mas não deve julgar-se que as dou por mais verdadeiras do que as que publicarei com nomes inventados.¹¹²²

Il testo, si tenga presente, è del 1915. Compare nuovamente l'aspirazione a essere tutta una letteratura, che Pessoa aveva già esternato a Mário Beirão e a Côrtes-Rodrigues,¹¹²³ ma non è questo l'elemento di maggior interesse. In primo luogo, Pessoa qui ribadisce l'importanza del momento editoriale, cioè della corretta maniera di pubblicare le sue opere. Secondariamente, Pessoa fa uso di un concetto di media il quale nell'*Ultimatum* andrà a scindersi in un aspetto fintamente politico e in uno autenticamente estetico. Ben si vede in questo testo, invece, come sia quest'ultima matrice a essere decisiva, come cioè il re-media altro non sia che una forma per introdurre il *drama em gente*. Che questa sia l'unica lettura corretta del rapporto tra estetica e politica, del resto, è un fatto di cui non si è accorta solo la critica (e nemmeno tutta):¹¹²⁴ già due anni prima di *Ultimatum* lo stesso Santa-Rita Pintor prese le difese di Pessoa in una lettera pubblicata da *A Nação* il 25 aprile 1915 a seguito delle parole di Campos sul caso Costa, offrendo una testimonianza che da sola, ha notato Crespo, se presa in debita considerazione avrebbe evitato congetture gratuite sul pensiero pessoano. L'amico di Pessoa – si ricordi, un monarchico dichiarato – ripete lo stesso adagio che si è proposto in queste pagine: ogni volta che Pessoa tratta o ha trattato di questioni politiche, lo fa a partire da un punto di vista specialmente artistico.¹¹²⁵ La monarchia scientifica, il re-media, sono sì simboli dell'utopismo pessoano, probabilmente contaminato non solo dal suo messianismo ma anche dall'occultismo, come sostenuto da Simões. È parimenti utopica la fede nell'espressione di un'intera epoca attraverso uno o due poeti che abbiano la complessità di una generazione. Ciò però non vuol dire, come ha sostenuto sempre il critico, che *il drama em gente* di Pessoa si sia disgregato col tempo, o che si trattasse di un progetto senza futuro.¹¹²⁶ Pessoa avrebbe cercato fino all'ultimo

1122Pessoa, *Teoria da Heteronímia*, 142.

1123Cfr. *Supra*, 90, 162.

1124La bibliografia pessoana sul Pessoa politico è sterminata e non ha senso riproporla in questa sede: basti pensare alla lunghissima (e sterile) polemica tra il Pessoa di destra e di sinistra, riassumibile per comodità nei nomi di Brunello de Cusatis e Antonio Tabucchi. Cfr. Elisa Alberani, *La ricezione italiana di Fernando Pessoa*, 163-169.

1125Cfr. Crespo, *Vita plurale*, 106. Non è stato possibile risalire al luogo in cui compare la citazione di Santa-Rita Pintor. Crespo preferisce non indicare le fonti per non appesantire ulteriormente la sua ricerca, come ha cura di indicare nella prefazione al volume. *Ibid.*, 16.

1126Simões, *Vida e obra*, 450.

momento la miglior forma per pubblicare la sua produzione eteronimica, per mostrare di essere il poeta «com quinze ou vinte personalidades». Se, come mostrato, *Orpheu* fu concepito da Pessoa come una rampa di lancio per proporre il *drama em gente*, fa bene la Perrone-Moysés a individuare nel testo di Campos esattamente la stessa finalità.¹¹²⁷ Non è dunque al presente che l'*Ultimatum* si rivolge, non possedendo Pessoa nel 1917 la versione definitiva di nessuna raccolta poetica, né ortonima né eteronima (a cominciare dalla più importante, quella di Caeiro). L'*Ultimatum*, ed è forse questo il suo aspetto più paradossale, si rivolge sì alla contemporaneità, ma a partire da un futuro del tutto immaginato, come mostra il finale dello stesso:

Mas qual o Methodo, o feitio da operação collectiva que ha de organizar, nos homens do futuro, esses resultados? Qual o Methodo operatorio inicial?

O Methodo sabe-o só a geração por quem grito por quem o cio da Europa se roça contra as paredes! Se eu soubesse o Methodo, seria eu-proprio toda essa geração!

Mas eu só vejo o Caminho; não sei onde elle vae ter.¹¹²⁸

Nuovamente, nel caso della bozza del maggio 1917, si assiste a una dichiarazione dal tono molto simile ma con un significativo cambio di persona:

O methodo sabe-o só o Grande Vindouro por quem grito, o Emancipador por quem o cio da Europa se roça contra os muros!

Se eu soubesse o methodo, eu-proprio seria o Methodo!

Mas eu sou apenas o engenheiro-direito da vivencia intellectual.

Vejo qual é o caminho, mas não sei onde elle vae ter.¹¹²⁹

Non è possibile alcuna chiave di lettura dell'*Ultimatum* che non preveda il recupero degli articoli per *A Águia* e che non utilizzi l'estetica come chiave di lettura principale. Che l'elemento prettamente politico vada ridimensionato fino a essere reso irrilevante per l'economia del manifesto, leggendolo come un documento eminentemente poetico,¹¹³⁰ non è un modo per andare contro l'evidenza testuale. Anche per l'*ultimatum* inteso come genere letterario vale la stessa considerazione che Jackson trae per gli altri a partire dalla sua teoria degli *adverse genres*:¹¹³¹ Pessoa utilizza le convenzioni della forma letteraria – l'attacco virulento alla società contemporanea, la necessità di una rifondazione sociale, un lessico fortemente avanguardista – per scardinarlo dall'interno, sovvertirne le regole e piegarlo a un uso al quale non era originariamente

1127Perrone-Moysés, "O futurismo saudosista de Fernando Pessoa", 20.

1128Pessoa, *Sensacionismo*, 271.

1129Ibid., 270.

1130Cfr. Crespo, *Vita plurale*, 188.

1131Cfr. *Supra*, 118.

destinata. Come ha sostenuto Leyla Perrone-Moysés, l'*Ultimatum*, di futurista, ha soltanto l'aspetto tipografico. Si condivide pienamente la sua proposta di smettere di parlare di un Campos futurista, preferendo utilizzare l'espressione 'Campos futurante'.¹¹³² L'intero discorso di Campos, al netto delle (molte) concessioni a pose pseudo-avanguardiste, in un certo senso necessarie in un testo di un simile tenore anche perché funzionali alla caratterizzazione del personaggio,¹¹³³ riassume al suo interno l'intera storia dell'evoluzione estetica e artistica pessoana. Campos è, in effetti, parte di quel metodo che fa credere ignorare e di quella generazione alla quale finge di non appartenere. A seguito del fallimento di *Orpheu*, Pessoa non può che rimandare la comparsa della produzione del *drama em gente*, incarnando questo momento in un simbolo apertamente messianico. L'*Ultimatum* è, in effetti, un avviso di sfratto anche in un senso interno rispetto alla poetica di Pessoa.

Se nel testo pubblicato tra coloro i quali vengono investiti dal disprezzo di Campos sono inclusi gli «auctores de correntes sociaes, de correntes litterarias, de correntes artisticas, verso da medalha da impotencia de crear!», nei testi preparatori si comprende meglio come il *J'accuse* sia rivolto anche, se non principalmente, contro se stesso. Alla pagina [133-56] l'autore del testo lancia invettive contro «Vós todos que tendes uma escola, que andaes sob a caga da uma orientação, que pertenceis a qualquer cousa que acabe em ISMO, que sois quaesquer entes que acabem em ISTAS! Para que o limite se para ser limitado basta existir?». ¹¹³⁴ In maniera simile, alla pagina [71A-58^r] si legge: «Vós também, futuristas, cubistas, istas de todos os ismos, maiuscals de todas as cousas minuscolas – rabadanas vulgares de Cousa nenhuma – Signal menos posto à vossa aspiração; transcendencia inferior de vós-propios [...]». ¹¹³⁵ L'*Ultimatum* dichiara la fine degli ismi propri, non solo e non tanto di quelli altrui: l'estetica è stata sviluppata, a partire da essa Pessoa ha iniziato a creare il *drama em gente*, la loro proliferazione non ha più alcun senso. Viene parimenti destituito di significato l'insistito richiamo da parte di Pessoa alla superiorità delle correnti da lui create rispetto a quelle coeve: in un testo preparatorio è ancora possibile leggere che l'*Ultimatum* vada molto al di là rispetto a tutti i manifesti simbolisti, cubisti o futuristi.¹¹³⁶ nella versione definitiva, invece, Campos non riterrà necessaria una simile puntualizzazione. Non è più quello il vero terreno di scontro. Se è vero che il sensazionismo, per riprendere la tesi della Lopes, non ha una data di morte, a partire dal novembre 1917 perde la sua natura di corrente, di vettore artistico rivoluzionario. E

1132Perrone-Moysés, "O futurismo saudosista de Fernando Pessoa", 18, 23.

1133È opportuno a tal proposito riportare l'opinione di Teresa Rita Lopes, secondo la quale l'errore più grave nei quali diversi critici incorsero fu quello di giudicare Pessoa in base a un testo firmato da un eteronimo per attribuire al poeta sentimenti o attitudini i quali non riguardano che il personaggio stesso. L'esempio che sceglie è quello di Lind, il quale rimprovera Pessoa per le evidenti ingiustizie scritte contro i politici dell'epoca in *Ultimatum*. Rita Lopes, Fernando Pessoa et le drame symboliste, 9.

1134Pessoa, *Sensacionismo*, 243.

1135Ibid.

1136Ibid., 239.

sono sempre le parole della studiosa a permettere di comprendere in quali termini *Ultimatum* abbia rappresentato, sia pure in una certa misura, il canto del cigno del sensazionismo. È vero che con Sá-Carneiro sia morto anche il gusto di Pessoa di creare scandalo, talvolta fine a se stesso, nel Portogallo a lui contemporaneo.¹¹³⁷ Il suo suicidio segna la fine dell'adolescenza letteraria di Pessoa: paulismo, intersezionismo e sensazionismo inizieranno così ad apparire come dei sogni di gioventù sempre più lontani, che il poeta non riterrà opportuno portare avanti da solo. L'avventura di *Orpheu* manterrà così la nostalgia di un'adolescenza perduta e Pessoa rimarrà solo coi suoi personaggi. Ma il sensazionismo non è solo quello di *Orpheu*, né dell'*Ultimatum*: esso si eleva a culto della pluralità, segna l'incontro di Pessoa con il suo destino di poeta drammatico.¹¹³⁸

1137Si potrebbe anche aggiungere un dettaglio non secondario: nell'arco di pochissimo tempo sarebbero morti o scomparsi anche i restanti uomini che, in diversa misura, gravitarono attorno ai progetti di Pessoa. Come ricorda Quadros, nel 1918 muoiono Santa-Rita Pintor e Amedeo de Sousa Cardos, Ponce de Leão scompare poco dopo, Côrtes-Rodrigues torna nelle Azzorre nel 1917 per dedicarsi all'etnografia, Ferro inizia a dedicarsi al giornalismo e, in seguito, alla politica. Quadros, *Fernando Pessoa*, 90.

1138Lopes, *Pessoa et le drame symboliste*, 158, 340.

Bibliografia di lavoro

Alberani, Elisa. *La ricezione italiana di Fernando Pessoa: Tra mitizzazioni e appropriazioni (in)debite*. Milano: Mimesis, 2018.

Amado, Nuno. “Orpheu... e Eurídice”. *Estranhar Pessoa*, 2 (2015): 57-70 Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

Ayo, Álvaro A. “Of Ghosts and Hierophants: National and Poetic Initiation in Fernando Pessoa's Writings”. *Luso-Brazilian Review* 45, n. 2 (2008): 107-134.

Babo, Maria Augusta Pérez. *La traversée de la Langue: Sur Le Livre de l'Intranquillité de Fernando Pessoa*. Covilhã: LabCom, 2011.

Barreto, José. “António Ferro: o «editor irresponsável»”. In *1915 – O ano de Orpheu*. A cura di Steffen Dix. Lisbona: Tinta da China, 2015.

Beleza, Fernando. “Orpheu cosmopolita: Políticas culturais e heterotopia sensacionista em Ode Marítima, de Álvaro de Campos”, *Estranhar Pessoa*, 2 (2015): 30-56. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019]

Berardinelli, Cleonice. Introduzione a *Obras em prosa*, di Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

Blanco, José. “Fernando Pessoa ou os caminhos do futuro”. In *Actas do IV congresso internacional de estudos pessoanos: Secção brasileira*, I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1990.

Bochicchio, Maria. “«Contra Factos é que há Argumentos»: Algumas Questões de Crítica Textual em Álvaro de Campos”. In *Actas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2013, 28-30 novembro*. Consultabile al link: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/noticias-publicacoes/congresso-internacional-fernando-pessoa-2013?eID=> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

Braga, Marta. “Teatro estático – extático – escrito: o mito de Salomé”. *Pessoa Plural: Revista de estudos pessoanos* 12 (autunno 2017): 642-669. Consultabile al link: https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/issues.html [Data di ultima consultazione: 21/10/2019].

Buescu, Helena Carvalhão. “Pessoa’s Unmodernity: Ricardo Reis”, in *Fernando Pessoa's modernity without frontiers*. A cura di Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis, 2013.

Caeiro, Alberto. *Poesia*. A cura di Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisbona: Assírio e Alvim, 2004.

Ceccucci, Piero. Introduzione a *Il mondo che non vedo: Poesie ortonime*, di Fernando Pessoa. Segrate: BUR, 2009.

——— “Metamorfosi del Faust: Una lettura esoterica del Fausto di Fernando Pessoa”. In *Un'altra volta ti rivedo: Viaggio nella poetica pessoana. Atti del Convegno Internazionale di Studi Pessoaiani, Firenze, 2-3 ottobre 2012*. A cura di Michela Graziani. Roma: Società editrice Dante Alighieri, 2013.

Celani, Simone. *Fernando Pessoa*. Roma: Ediesse, 2012.

Cidade, Hernâni. “O snr. Hernâni Cidade faz uma síntese comentada das ideias que passaram através dos artigos aqui publicados”. In *Inquérito á vida literária portuguesa*. A cura di Boavida Portugal. Lisbona: Livraria Clásica Editora, 1915.

Cobeira, António. “Fernando Pessoa, vulgo “o Pessoa” e a sua ironia transcendente”. *Comércio do Porto*, 11 agosto 1953.

Coelho, Adolfo. “O snr. dr. Adolfo Coelho diz que não temos direito a saudar a aurora de um verdadeiro renascimento literário”. In *Inquérito á vida literária portuguesa*, a cura di Boavida Portugal. Lisbona: Livraria Clásica Editora, 1915.

Coelho, Jacinto do Prado. “Tópicos para uma leitura crítica”. In *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. A cura di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisbona: Ática, 1966.

——— *A letra e o leitor*. Lisboa: Portugália, 1969.

Cortez, António Carlos. “Fernando Pessoa: il poeta-critico o del saggio come forma letteraria?”. In *Un'altra volta ti rivedo: Viaggio nella poetica pessoana. Atti del Convegno Internazionale di Studi Pessoaiani, Firenze, 2-3 ottobre 2012*. A cura di Michela Graziani. Roma: Società editrice Dante Alighieri, 2013.

Crespo, Ángel. “Fernando Pessoa en una oda de Ricardo Reis”. In *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos* Porto: Brasília editora, 1978.

——— *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Trad. pt. Di José Bento. Lisboa: Teorema, 1988.

——— *La vita plurale di Fernando Pessoa*. Trad. it. Di Brunello de Cusatis e Gianni Ferracuti. Roma: Pellicani, 1997.

D'Alge, Carlos. *A Experiência Futurista e a Geração de Orfeu*. Lisboa: Ministério da Educação e Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

D'Onofre, Salvatore, e Maria Amélia A. Árabe, “O sensacionalismo na visão poética de Álvaro de Campos”, *Revista de Letras*, 20 (1980), 59-73.

Feijó, António M., *Uma admiração pastoril pelo Diabo: Pessoa e Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015.

Ferreira, António Manuel. “Louvado seja Deus que não sou bom: Alberto Caeiro, São Francisco de Assis e o menino Jesus”. In *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. A cura di Carlos de Miguel Mora. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003.

Figueiredo, Pedro Araújo. “Sobre Caeiro e Alguma Filosofia”. In *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos*. Porto: Brasília editora, 1978.

Finazzi Agrò, Ettore. *L'alibi infinito: Il progetto e la pratica nella poesia di Fernando Pessoa*. Imola: Galeati, 1983.

- França, Isabel Murteira. *Fernando Pessoa na intimidade*. Lisboa: Dom Quixote, Paisagem, 1987.
- França, José Augusto. “Que Modernismo?”. In *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos*. Porto: Brasília editora, 1978.
- Freitas, Ana Maria. “Paisagens-Outras – a soma-síntese nas ficções de Fernando Pessoa”. *Estranhar Pessoa*, 2 (2015): 162-173. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019]
- Giap Parini, Ercole. *Gli occhiali di Pessoa: Studio sugli eteronimi e sulla modernità*. Macerata: Quodilibet, 2012.
- Gil, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d’Água, 1987.
- *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d’Água, 2010.
- *Cansaço, tédio, desassossego*. Lisboa: Relógio d’Água, 2013.
- Guimarães, Fernando. “A geração de Fernando Pessoa e o Simbolismo”. In *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos*, 245-260. Porto: Brasília editora, 1978.
- Guyau, Jean-Marie. *L’art au point de vue sociologique*. Parigi: Librairies Félix Alcan et Guillamin Réunies, 1909.
- Hatherly, Ana. “O cubo das sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caeiro”. In *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos*. Porto: Brasília editora, 1978.
- Jackson, David Kenneth *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Kleist, Heinrich von. *Il teatro delle marionette*. Traduzione di Leone Traverso. Genova: Il Melangolo, 2005.

Lind, Georg Rudolf. “O relativismo criador de Fernando Pessoa”. In *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. A cura di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

——— *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto, Inova, 1972.

——— *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

Lopes, Óscar. “No Áito de Hades (O epitáfio, o Testamento, a Elegia Fúnebre – e «a Hora»)”. In *Actas do 1^a congresso internacional de estudos pessoanos*. Porto: Brasília editora, 1978.

Lopes, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990.

——— *Fernando Pessoa et le drame symboliste: Héritage et création*. Parigi: La Différence, 2004.

Losa, Margarida. “Fernando Pessoa, the Saudosista”. *Luso-Brazilian Review* 12, n. 2 (1975): 186-212.

Lourenço, Eduardo. *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes, 1981.

——— *Fernando Pessoa rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 1997.

Lukács, György. *Scritti politici giovanili 1919-1928*. Traduzione di Paolo Manganaro e Nicolao Merker. Bari: Laterza, 1972.

——— *Teoria del romanzo*. A cura di Giuseppe Raciti. Milano: SE, 1999.

Margarido, Alfredo. “Messaggio di Fernando Pessoa: ricordo e rendiconto del passato in chiave nazionalista e patriottica”. In *Studi su Fernando Pessoa*. A cura di Brunello De Cusatis. Perugia: Urogallo, 2010.

Martinho, Fernando. *Pessoa e a Moderna poesia portuguesa: Do Orpheu a 1960*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1983.

Martins, Fernando Cabral. “A noção das coisas”. In Alberto Caeiro, *Poesia*. A cura di Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

——— “À Luz da Verdade Inverosímil”. *Românica*, 16 (2007): 1-13.

——— *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.

——— “Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa”. *Estranhar Pessoa*, 2 (2015): 137-145. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019]

Masini, Manuele. “Un Obolo per Caronte: Traghettoni di Pessoa”. In *Submarino*. Asti: Scritturapura, 2012.

Moisés, Carlos Felipe. “Poesia e metapoesia: Análise de um fragmento do poema «tabacaria»”. In *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos*. Porto: Brasília editora, 1978.

Negreiros, José de Almada. *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática, 1965.

Orlotti, Luigi. *Il teatro degli eteronimi: Il neopaganesimo estetico di Fernando Pessoa*. Milano: Mimesis, 2006.

——— “Poesia e esoterismo – os dois caminhos de Fernando Pessoa (ortónimo)”. In *A Arca de Pessoa: Novos Ensaio*. A cura di Steffen Dix e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

Panarese, Luigi. “Cronistoria della vita e delle opere”. In *Poesie di Fernando Pessoa*. Traduzione e cura di Luigi Panarese. IX-CCCXXIX. Milano: Lerici, 1967.

Pascoas, Teixeira de. *Vida etherea*. Coimbra: F. França Amado, 1906.

——— “O sr. dr. Teixeira de Pascoais diz que a poesia religiosa da Raça é o primeiro sinal do seu renascimento”. In *Inquérito á vida literária portuguesa*. A cura di Boavida Portugal. Lisboa: Livraria Clásica Editora, 1915.

——— “O snr. dr. Teixeira de Pascoais responde aos snrs. dr. Julio de Matos, Raul Proença e Adolfo Coelho”. In *Inquérito á vida literária portuguesa*. A cura di Boavida Portugal. Lisboa: Livraria Clásica Editora, 1915.

———. *Arte de ser Português*. Lisboa: Roger Delraux, 1978..

Patrício, Rita. “Nós os de Orpheu: da distinção”, *Estranhar Pessoa*, 2 (2015): 71-85. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019]

——— “Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho”, *Estranhar Pessoa*, 4 (2017): 22-38. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-4> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

Perrone-Moisés, Leyla. “Notas para uma leitura lacaniana do vácuo-Pessoa”. In *Actas do Iº congresso internacional de estudos pessoanos*. Porto: Brasília editora, 1978.

——— “O futurismo saudosista de Fernando Pessoa”, in *Actas do IV congresso internacional de estudos pessoanos: Secção brasileira, II*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1990.

——— “The poet as hero: Pessoa and Carlyle”. In *Fernando Pessoa's modernity without frontiers*. A cura di M. G. de Castro. Woodbridge: Tamesis, 2013.

Pessoa, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. A cura di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

——— *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. A cura di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

——— *Da República (1910-1935)*. A cura di Maria Isabel Rocheta, Maria Paula Morão e Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.

——— *Sobre Portugal: Introdução ao Problema Nacional*. A cura di Maria Isabel Rocheta, Maria Paula Morão e Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.

——— *O manuscrito de O guardador de rebanhos de Alberto Caeiro*. A cura di Ivo Castro. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

——— *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. A cura di Maria Isabel Rocheta, Maria Paula Morão e Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1980.

——— *Poemas de Álvaro de Campos*. A cura di Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

——— *Poemas de Ricardo Reis*. A cura di Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

——— *Poesias*. A cura di João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1995.

——— *Correspondência inédita*. A cura di Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

——— *Correspondência 1905-1922*. A cura di Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

——— *Correspondência 1923-1935*. A cura di Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

——— *Crítica: Ensaios, artigos e entrevistas*. A cura di Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

——— *Obras de António Mora*. A cura di Luís Filipe Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

——— *Mensagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

——— *Poesia 1902-1917*. A cura di Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

——— *Escritos sobre génio e loucura*. A cura di Jerónimo Pizarro. Lisbona: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

——— *Cadernos*. A cura di Jerónimo Pizarro. Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

——— *Sensacionismo e outros ismos*. A cura di Jerónimo Pizarro. Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

——— *Prosa de Álvaro de Campos*. A cura di Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisbona: Ática, 2012.

——— *Teoria da heteronímia*. A cura di Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisbona: Assírio & Alvim, 2012.

——— *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*. a cura di Pauly Ellen Bothe. Lisbona: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013.

——— *Livro do Desassossego*. A cura di Jerónimo Pizarro. Lisbona: Tinta da China, 2013.

——— *A estrada do esquecimento e outros contos*. A cura di Ana Maria Freitas. Lisbona: Assírio e Alvim, 2015.

——— *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*. A cura di Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisbona: Assírio e Alvim, 2015.

——— *Eu Sou uma Antologia: 136 Autores Fictícios*. A cura di Patricio Ferrari e Jerónimo Pizarro. Lisbona: Tinta da China, 2016.

Petrelli, Micla. *Disconoscimenti: Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*. Pisa: Pacini, 2005.

Pinheiro, Cecília Rego. “*Os poetas passam e os artistas ficam*”: *Fernando Pessoa, influência e construção*. Tesi di dottorato in teoria della letteratura: Facoltà di lettere dell'università di Lisbona, 2003.

Pizarro, Jerónimo. “Fernando Pessoa: Not One but Multiple -isms”. In *Portuguese Modernism: Multiple perspectives on literature and the visual arts*, a cura di Steffen Dix e Jerónimo Pizarro, 24-41. Oxford: Legenda, 2011.

——— “Clearly Campos? Sull’attribuzione letteraria”. In *Un’altra volta ti rivedo: Viaggio nella poetica pessoana. Atti del Convegno Internazionale di Studi Pessoaiani, Firenze, 2-3 ottobre 2012*. A cura di Michela Graziani. Roma: Società editrice Dante Alighieri, 2013.

Quadros, António. *Fernando Pessoa: A obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia, 1960.

Ramalho, Maria Irene. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Porto: Afrontamento, 2007.

Sá-Carneiro, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II. Lisboa: Ática, 1959.

——— *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, a cura di Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001.

——— *Verso e prosa*, a cura di Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

Santos, Alfredo Ribeiro dos. *A renascença Portuguesa: um movimento cultural portuense*. Porto: Fundação eng. António José de Almeida, 1990.

Sasportes, José. “Alberto Caeiro, um poeta assassinado”. In *Estudos portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 1991.

Seabra, José Augusto. *O Heterotexto pessoano*. Lisboa: Dinalivro, 1985.

Sena, Jorge de. “O «meu mestre Caeiro» de Fernando Pessoa e outros mais”. In *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos*. Porto: Brasília editora, 1978.

Sepúlveda, Pedro. *Os livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 2013.

——— “Introdução: Além da paisagem”. *Estranhar Pessoa 2* (2015): 5-11. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

——— “Orpheu em lugar de Caeiro”. *Estranhar Pessoa 2* (2015): 86-109. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

Serra, Pedro. “O instante de ‘Orpheu’: Caeiro e a filologia da subitaneidade moderna”. *Colóquio/Letras*, 190 (2015): 28-36.

Serrão, Joel. “Nas origens do projecto cultural de Pessoa (1910-1912)”. In *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos*. Porto: Brasília editora, 1978.

Shelley, Percy Bysshe. *La Difesa della Poesia: The Defense of Poetry*. Traduzione di E. C. A cura di Anton-Ranieri Parra. Pisa: ETS, 2003.

Silva, Manuela Parreira da. *Realidade e ficção: Para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

Simões, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa: História de uma geração*. Amadora: Livraria Bertrand, 1981.

Simões, Manuel. “Nazionalismo ed evasione: il Quinto impero di Fernando Pessoa”, in *Studi su Fernando Pessoa*. A cura di Brunello De Cusatis. Perugia: Urogallo, 2010.

Stegagno Picchio, Luciana. *Nel segno di Orfeo: Fernando Pessoa e l'avanguardia portoghese*. Genova: Melangolo, 2004.

Sousa, Maria Leonor Machado de. “Fernando Pessoa e a Literatura de ficção”, in *Actas do 1º congresso internacional de estudos pessoanos*, 527-545. Porto: Brasília editora, 1978.

Tabucchi, Antonio. *Un baule pieno di gente: Scritti su Fernando Pessoa*. Milano: Feltrinelli, 2000.

Tamen, Miguel. *Artigos portugueses*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

Tavani, Introduzione a *Da Pessoa a Oliveira*, di Fernando Pessoa et al. Milano: Accademia, 1973.

Vecchi, Roberto. “Morfologia da sensação: Pessoa e os espaços brancos do aforismo”, in *Actas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2013, 28-30 novembro*. Consultabile al link: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/noticias-publicacoes/congresso-internacional-fernando-pessoa-2013?eID=> [data di ultima consultazione: 21/10/2019]

Whitman, Walt. *Complete poetry and collected prose*. A cura di Justin Kaplan. New York: Literary classics of the United States, 1982.

Zenith, Richard. “Caeiro Triunfal”. In Alberto Caeiro, *Poesia*. A cura di Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisbona: Assírio e Alvim, 2004.

——— “Campos Triunfal”. *Estranhar Pessoa*, 2 (2015): 13-29. Consultabile al link: <http://estranharpessoa.com/nmero-2> [data di ultima consultazione: 21/10/2019].

Zillman, Lawrence John. *Shelley's Prometheus Unbound: the text and the drafts. Toward a modern definitive edition*. New Heaven e Londra: Yale University Press, 1968.