



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature moderne e spettacolo

Tesi di Laurea

Fernando Pessoa: Storia e genesi delle sue principali avanguardie

Relatore: Chiar.mo Prof. Roberto Francavilla

Correlatore: Chiar.mo Prof. Andrea Aveto

Candidato: Giovanni Rinaldo

Anno Accademico 2025/2026

INTRODUZIONE: UN BUCO NERO CHIAMATO PESSOA	3
CAPITOLO 1: IL PAULISMO	9
1.1 La crisi della Saudade e la genesi del Paulismo	9
1.2 Dall'oceano alla palude.....	11
1.3 Impressões do Crepúsculo: l'innescio materiale del Paulismo	19
1.4 L'onda d'urto nel sistema lusitano: la pubblicazione su A Renascença	26
CAPITOLO 2: L'INTERSEZIONISMO	31
2.1 La razionalizzazione del Paulismo: dalla palude alla geometria	31
2.2 Chuva Oblíqua: l'osservazione del reperto stellare.....	39
2.3 Dinamiche orbitali: l'Intersezionismo nel sistema degli eteronimi	65
CAPITOLO 3: IL SENSAZIONISMO	73
3.1 La stella madre: Alberto Caeiro e la soluzione al nichilismo.....	73
3.2 La derivazione opposta: da Reis alla supernova dell'Ode Marítima.....	84
3.2.1 Reis: il fallimento per contenimento	84
3.2.2 L'accrescimento: dalla macchina di Marinetti alla febbre di Campos	86
3.2.3 L'esplosione: il volano dell'Ode Marítima.....	91
3.2.4 L'inizio dell'implosione: A Passagem das Horas	100
3.3 La singolarità: Tabacaria	108
BIBLIOGRAFIA	123

INTRODUZIONE

UN BUCO NERO CHIAMATO PESSOA

Esiste un'analogia tra astrofisica e letteratura. Che cos'è lo spazio-tempo? Per spiegare il concetto di "attrazione gravitazionale" e di "spazio-tempo" i divulgatori scientifici fanno sempre il classico esempio del "lenzuolo": se prendiamo un lenzuolo e lo tendiamo agli estremi, abbiamo il nostro "spazio-tempo"; se a questo lenzuolo teso aggiungiamo un qualsiasi corpo, esso lo deforma, più o meno, in base al suo peso (i fisici direbbero "massa" e non "peso", mi si perdoni qualche imprecisione); se aggiungiamo un altro elemento al lenzuolo, i due, seguendo le pieghe create sul tessuto, cominceranno a rotolare uno verso l'altro e va da sé che quello con la massa maggiore avrà una forza attrattiva superiore. Come nascono le stelle? Tutto comincia da una "nube molecolare": un ammasso di gas e detriti cosmici che restano lì, quiescenti, attraendo a sé col tempo sempre più elementi; fino a che l'influenza di un evento esterno (che può essere ad esempio l'onda d'urto dell'esplosione di una stella vicina) scuote questa nube e porta tutta la materia presente ad avvicinarsi, la deformazione del lenzuolo spazio-temporale, da che era frammentata diventa singola, tutto collassa in un unico punto che comincia a riscaldarsi enormemente fino ad accendersi. Una volta nata la stella, essa comincia ad attrarre i detriti più periferici, che a loro volta si addensano, ma non essendo abbastanza massicci, non diventano stelle ma pianeti che a loro volta attirano altri elementi che unendosi diventano satelliti e tutto gira intorno alla stella in un equilibrio perfetto, fino a che essa non esaurisce il carburante. La morte di una stella è una delle cose più affascinanti in astrofisica e non tutte muoiono alla stessa maniera. Le stelle comuni passano la stragrande maggioranza della loro vita fondendo idrogeno in elio; quando l'idrogeno del loro nucleo termina, esse, gonfiandosi enormemente, diventano quello che gli astronomi chiamano "Giganti rosse", cominciano a bruciare tutto l'idrogeno presente all'esterno e man mano che gli strati esterni terminano il carburante, si sfogliano, come una cipolla, fino a che rimane solamente il nucleo nudo, chiamato "Nana bianca"; le stelle più massicce invece, una volta finito il carburante, provocano un'enorme esplosione chiamata "supernova" e il nucleo, al posto di sfogliarsi, come nel caso precedente, collassa su se stesso divenendo un "buco nero": un oggetto che concentra una massa così elevata in un punto relativamente piccolo, che impedisce persino alla luce di fuoriuscire. Questa "supernova" ha una potenza tale da "scrollare" il lenzuolo spazio-temporale in maniera che il riverbero è percepibile a milioni di anni luce da esso, in quelle che gli scienziati chiamano:

“onde gravitazionali”. Anche nel caso dei buchi neri abbiamo una classificazione in grandezza: i più grandi e antichi sono i “buchi neri primordiali” che si trovano al centro delle galassie e intorno ai quali tutti gli elementi che le compongono, ruotano; poi ci sono quelli dalle dimensioni più ridotte che formano, sparsi nella galassia, dei sistemi più ridotti ma che ruotano comunque attorno al primordiale, in un gioco di matrioske quasi infinito.

Il cosmo letterario risponde alle medesime dinamiche e la sua mappa è quasi perfettamente sovrapponibile a quella celeste. In questo sistema speculare, le grandi galassie dell'universo corrispondono alle diverse tradizioni nazionali; i buchi neri primordiali, posizionati al centro, sono gli autori capitali, le fondamenta del canone. Sparsi per la galassia troviamo dei sottosistemi, identificabili nelle varie epoche e avanguardie letterarie, al cui centro troviamo buchi neri minori: quegli autori la cui portata rivoluzionaria è talmente densa da far collassare lo spazio-tempo di una specifica epoca inghiottendo al loro interno intere generazioni di autori; le stelle, ovvero quegli scrittori dotati di un nucleo creativo incandescente, capaci di brillare di luce propria, che riescono a rimanere abbastanza distanti da non venire fagocitati dai buchi neri, intorno ai quali comunque gravitano; i pianeti, identificabili in quegli autori di talento, ma privi di quella forza necessaria ad innescare una vera e propria rivoluzione stilistica, i quali si assestano sulle orbite dei maestri; ed infine i satelliti, meri epigoni e imitatori, troppo distanti per venire inghiottiti dai buchi neri, condannati a ruotare passivamente attorno ad altri e a vivere di luce riflessa. Stabilita questa architettura gravitazionale, risulta evidente come, al pari dell'astronomia, che si occupa dello studio del cosmo fisico, anche per quanto riguarda lo studio dell'universo letterario, le discipline umanistiche mettano in campo figure specifiche per decodificarlo, figure il cui statuto epistemologico ricalca quasi fedelmente quello delle scienze esatte. Allargando lo sguardo alla macro-struttura, gli storici della letteratura agiscono come astronomi galattici: il loro compito è rilevare e mappare oggettivamente l'architettura delle galassie; compilano il canone osservando l'evoluzione delle epoche e delle correnti, classificando gli autori in base alla massa culturale che esercitano nello spazio-tempo, decidendo chi, per il suo peso specifico, si sia storicamente imposto come un buco nero, capace di far ruotare intorno a sé un'intera epoca, e chi invece sia rimasto una stella, un pianeta o un satellite. Scendendo nel dettaglio del singolo corpo celeste, i critici letterari operano come astrofisici stellari o planetologi: attraverso il loro telescopio (la teoria e l'analisi letteraria), analizzano un singolo corpo celeste al fine di analizzarne i meccanismi interni cercando di comprenderne reazioni stilistiche, tematiche o psicologiche. Ad un livello stratigrafico e materiale, i filologi lavorano come cosmochimici: raccolgono detriti e frammenti (manoscritti,

abbozzi e minute) analizzandoli in laboratorio per ricostruire scientificamente la composizione dell'asteroide originario (l'archetipo). Scavando ancora più a fondo, nel tessuto subatomico del testo, i linguisti si comportano come fisici delle particelle: scompongono l'opera nei suoi mattoni fondamentali (fonemi, morfemi, sintassi), studiandone le leggi fondamentali che li tengono insieme. Infine, i comparatisti agiscono come astrofisici delle onde gravitazionali: si mettono in ascolto del riverbero causato dalle supernove letterarie, misurando come lo "scrollone" spazio-temporale provocato da un'opera riesca a deformare ed influenzare tradizioni culturali distanti secoli o continenti.

Per tradurre questa impalcatura teorica in un'analisi storiografica, è necessario stabilire un modello standard di riferimenti. Il sistema letterario italiano offre l'esempio perfetto di una galassia stabile, in cui la cronologia coincide in modo lineare con la formazione delle masse gravitazionali. In questo modello, il centro galattico è occupato da un sistema primordiale multiplo: quello delle Tre Corone che, essendosi formato all'origine spazio-temporale della galassia, è quanto di più standard ci sia: Dante, Petrarca e Boccaccio possiedono una massa talmente densa da imporre un'enorme stabilità al sistema, costringendo l'intera produzione dei secoli successivi ad orbitare attorno a loro e generando onde gravitazionali che si propagano ben oltre i confini italiani. L'onda d'urto scaturita dal *Canzoniere* di Petrarca attraversa l'Europa e, nel Cinquecento, collide con la galassia portoghese. A veicolare la perturbazione, com'è noto, è Francisco de Sà de Miranda: l'importazione delle forme metriche petrarchesche funge da innesco senza il quale la materia testuale lusitana non avrebbe subito il collasso gravitazionale necessario ad accendere il proprio nucleo primordiale: Luís de Camões. Camões è la singolarità gravitazionale che condensa l'intera epopea delle Scoperte, fissa in modo quasi definitivo l'orizzonte degli eventi della letteratura portoghese e si impone come l'assoluto buco nero cinquecentesco: un epicentro attorno a cui l'intera identità nazionale comincia a gravitare. Eppure, la spinta di questo autore è destinata a non durare, costringendo il modello lusitano ad una cronica instabilità storica. Priva, quindi, di una massa interna capace di stabilizzarla in modo definitivo, la galassia lusitana si è ritrovata ciclicamente declassata a sistema periferico, fatalmente attratta da centri di massa stranieri: dall'egemonia spagnola del *siglo de oro* fino al magnetismo schiacciante della letteratura francese ottocentesca. È all'interno di questo quadro di cronica instabilità che arriva l'anomalia astrofisica del Novecento: Fernando Pessoa. Consapevole di questo storico deficit, Pessoa compie un'operazione radicale nel 1912. Sulle

pagine di “*A Águia*”¹, esordisce come critico e pubblica un saggio “*A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*”, in cui attingendo alla filosofia superomistica nietzschiana, postula lucidamente la necessità di un “super-Camões”: un *oltreuomo* testuale capace di sganciare il Portogallo dalle orbite altrui per restituirgli una centralità universale. Tuttavia Pessoa si rende presto conto di un limite fisico e strutturale ineludibile: un singolo individuo, sebbene *oltreuomo*, non può possedere la densità necessaria per occupare la centralità di cui la galassia portoghese ha bisogno. La soluzione al problema non risiede dunque nell'espansione dell'ego ma nella sua violenta implosione. La coscienza dell'autore collassa sotto il proprio peso specifico e si frammenta, tramutandosi in un vero e proprio contenitore. È lo stesso Pessoa a dichiarare la necessità di questa genesi: “Vista la carenza di letteratura dei nostri giorni, che cosa può fare un uomo geniale, se non trasformarsi, lui solo, in una letteratura?”² Da questa implosione gravitazionale scaturisce un sistema solare gerarchicamente articolato: un insieme ben delineato di oltre settanta eteronimi. L'eteronimia non è un banale gioco di maschere, ma la scomposizione scientifica dell'io lirico. Analizzando la propria architettura interna, Pessoa teorizza una vera e propria scala evolutiva della “spersonalizzazione”: supera il grado del poeta lirico tradizionale, limitato all'espressione del proprio sentimento, per giungere ad un livello di scissione assoluta; l'autore si trasforma dunque in “un poeta che è vari poeti, un poeta drammatico che scrive poesia lirica[...]”³. In questa trasmutazione, l'ego Pessoa smette di essere al centro del palcoscenico per diventare lo spazio-tempo stesso all'interno del quale agiscono altre entità (Pessoa ortonimo compreso). Il “contenitore” per divenire tale, e popolarsi dunque di eteronimi, subendo una sorta di spaventoso collasso ontologico, sperimenta la sterilità assoluta del vuoto, la condizione di buco nero puro, fotografata magnificamente da lui stesso nel seguente passo:

“resterò l'inferno di essere io, la Limitazione Assoluta, espulsione-
Essere dell'Universo lontano! non sarò né Dio, né uomo, né mondo,
puro vuoto-persona, infinito di Nulla cosciente, paura senza nome,
bandito dallo stesso mistero, della stessa Vita. Abiterò eternamente

¹ *A Águia* (Porto, 1910 - 1932) è stata una delle riviste letterarie portoghesi più influenti del primo Novecento. Originariamente fondata da Álvaro Pinto, divenne a partire dal 1912 l'organo ufficiale della *Renascença Portuguesa* sotto la direzione del poeta Teixeira de Pascoaes. Fu il principale megafono del *Saudosismo* – corrente che mirava alla rinascita spirituale e culturale del Portogallo in risposta alla crisi nazionale post-monarchica.

² Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine volume primo*, Milano, Adelphi, 2019, p.72.

³ Ivi p.75.

il deserto vuoto di me, errore astratto della creazione che mi ha lasciato indietro. Arderà in me eternamente, inutilmente, l'ansia del ritorno a essere. Non potrò sentire perché non avrò materia con cui sentire, non potrò respirare [?] allegria, o odio, o orrore, perché non ho nemmeno le facoltà con cui sentire, coscienza astratta dell'inferno del non contenere niente, con-contenuto assoluto [soffocamento] assoluto e eterno! Vuoto di Dio, senza universo..."⁴

È esattamente in questo vuoto assoluto che l'ego implode e ogni raggruppamento di stati d'animo si condensa in un personaggio autonomo, dotato di un proprio stile e di un Ego-altro da quello di colui che rimane mero contenitore. Al centro di questo nuovo sistema si accende la stella di Alberto Caeiro, da cui si diramano tutte le orbite antitetiche di Ricardo Reis e Álvaro de Campos e sparse quelle *degli* altri settanta eteronimi. Il paradosso definitivo di questo sistema è che, come anticipato, non vi sono gerarchie di autenticità, tant'è che persino l'ortonimo "Fernando Pessoa" non si trova all'esterno a manovrare i fili come un Dio onnisciente, ma è anch'egli un prodotto nuovo di questa implosione. È Pessoa stesso a rivendicare l'indipendenza di questi eteronimi "è così che questi testi di Caeiro, quelli di Ricardo Reis e quelli di Álvaro de Campos, devono essere considerati. Non bisogna cercare in nessuno di essi idee e sentimenti miei, perché molti di loro esprimono idee che non accetto, sentimenti che non ho mai avuto. Bisogna semplicemente leggerli come sono"⁵.

L'autore in quanto individuo scompare definitivamente, al suo posto rimane un sistema multiplo che, nonostante il suo nascere al termine della storia letteraria portoghese, possiede una massa talmente densa da riuscire a fagocitare il passato ponendosi al centro della galassia letteraria portoghese. Attorno a questo nuovo epicentro, tuttavia, non orbitano unicamente i tre corpi celesti maggiori. Come ha rilevato Antonio Tabucchi, lo spazio letterario pessoano si configura a tutti gli effetti come una vera e propria "galassia eteronimica"⁶. Oltre all'orbita dei corpi celesti principali, ne gravitano un'infinità di minori "altri nebulosi sistemi, stelle lontane di cui giunge appena una fioca luce, piccoli satelliti, meteoriti che s'incendiano per un attimo e scompaiono nella notte, frammenti". In questa caotica fascia di detriti cosmici fluttuano figure

⁴ Ivi, p.77.

⁵ Ivi, p.76.

⁶ Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, Milano, 1990, in Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine volume primo*, Milano, Adelphi, 2019, p.32.

eterogenee: dal filosofo António Mora al nichilista Raphael Baldaya, fino al semi-eteronimo Bernardo Soares, disperdendosi in meteore fugaci come Alexander Search, C. Pacheco o il Barão de Teive. La proliferazione di questo "sistema dell'ordine naturale" è tale che la critica tradizionale, nel tentativo di arginarla e classificarla, è stata costretta a ricorrere a un' "imbarazzata terminologia", coniando etichette riduttive come quella di "sub-eteronimi"⁷.

Questo studio, al fine di indagare quanto appena esposto, analizzerà nel dettaglio le tre avanguardie pessoane, nate anch'esse da questo processo di ego-implosione. Una detonazione interna che genera, a tutti gli effetti, qualcosa di nuovo nel panorama letterario e che dona, finalmente, alla galassia lusitana il prestigio che tanto ha agognato.

⁷ Ivi p.33.

CAPITOLO 1

IL PAULISMO

1.1. La crisi della Saudade e la genesi del Paulismo

Se l'universo letterario portoghese risponde alle leggi dell'astrofisica, la sua materia prima originaria non può che essere la saudade. Essa costituisce l'idrogeno di questo sistema: il gas primordiale e il combustibile più comune che permea l'intera galassia lusitana. La genesi di questo elemento si verifica in un ambiente spaziale specifico, paragonabile al vuoto cosmico: l'oceano. L'identità dei portoghesi è stata infatti *"fortemente plasmata dal rapporto con il mare e la navigazione"*⁸. Il confronto diretto e costante con l'immensità degli spazi marini ha generato una pressione psicologica primigenia, identificata come lo *"sgomento della solitudine"*⁹. Per processare e codificare questa specifica condizione di vita, una singola particella emotiva non era sufficiente. Il sistema linguistico ha dovuto innescare una vera e propria nucleosintesi, fondendo reazioni differenti per *"esprimere qualcosa che significasse non solo solitudine ma tristezza della solitudine, nostalgia, mancanza, desiderio del ritorno e rimpianto, richiamo agli affetti intimi e familiari, ricordo, malinconia"*¹⁰. Il risultato di questa *"originale elaborazione compiuta dalla lingua stessa"*¹¹ è un nucleo semantico e culturale inscindibile: la saudade. Questo elemento gassoso ha fluttuato liberamente nella cultura portoghese per secoli, fino a subire una massiccia aggregazione all'inizio del Novecento. Teixeira de Pascoaes raccoglie l'idrogeno diffuso della saudade e, incrociandolo con l'onda gravitazionale del Simbolismo francese che aveva ormai investito la penisola iberica, lo condensa in una vasta nebulosa letteraria: il Saudosismo. Nelle intenzioni di Pascoaes, questa corrente avrebbe dovuto accentrare le energie patrie e innescare la rinascita della nazione. Tuttavia, la struttura si rivela instabile: ancorata a un misticismo passivo e a un sentimentalismo vago, ruota su se stessa senza innescare una vera e propria rivoluzione estetica, limitandosi a un orizzonte provinciale. È

⁸ Maurizio Costanza, *Arabeschi etimologici sulla Saudade*, in: *Oriente Moderno*, Luglio-Dicembre 1995, Nuova serie, Anno 14 (75), nr. 7/12, p.217.

⁹ Ivi p.218.

¹⁰ Ivi.

¹¹ Ivi.

all'interno di questo clima che Fernando Pessoa interviene. Inizialmente vicino al movimento, l'autore ne individua presto il limite: la saudade, se lasciata allo stato puramente effusivo, è condannata alla dispersione. Per competere con l'Europa, è necessario un intervento radicale. Pessoa applica quindi alla materia saudosista una pressione inedita. Come rileva Margarida Losa, la sua operazione è metodologica: *"Pessoa does to saudade what no other saudosista seems to have dared to do: indeed, he intellectualizes it"*¹². L'autore non rifiuta l'idrogeno nazionale, ma lo sottopone a un rigoroso controllo analitico. Il sentimento non viene più subito passivamente, ma viene isolato e, per usare le parole della critica, *"mediated by the poet's reason and craft"*¹³. La transizione dal Saudosismo al Paulismo si manifesta anche attraverso un preciso ribaltamento spaziale che certifica il collasso dell'idrogeno nazionale. La saudade originaria nasce sull'oceano, uno spazio aperto e dinamico che il movimento saudosista tenta di utilizzare come propulsore per una rinascita nazionale. Storicamente, l'oceano era stato il teatro della massima espansione portoghese, sublimata nell'opera di Luís de Camões. Dal punto di vista della nostra fisica letteraria, l'epopea delle scoperte e il successivo crollo dell'Impero hanno generato il buco nero del Cinquecento: una singolarità storica dotata di un campo gravitazionale talmente denso da intrappolare l'intera letteratura successiva, costringendola a orbitare per secoli attorno alla saudade per le glorie perdute. L'obiettivo della Renascença Portuguesa è il tentativo estremo di sfuggire a questo orizzonte degli eventi; l'intento è infatti che il Portogallo rinascesse *"not just out of the inglorious, concrete efforts dispensed by the newly born Republic, but out of the lyrical enthusiasm and the nostalgic glances cast toward the glorious Portuguese past"*¹⁴. L'oceano rappresenta dunque la forza di gravità del passato, la spinta illusoria all'azione per fondare un nuovo impero spirituale. Pessoa, tuttavia, comprende l'impraticabilità di questo slancio. Componendo *"Impressões do Crepúsculo"* il 29 marzo 1913, sposta drasticamente l'asse spaziale dall'oceano alla palude, in portoghese paúl (al plurale pauis). La palude è l'esatta antitesi dell'oceano: è acqua ferma, chiusa e stagnante. Essa rappresenta la traduzione topografica dell'emozione intellettualizzata, la fine di ogni moto esteriore e l'inizio dell'implosione interna. È un sentimento che non genera azione e non produce alcuna rinascita, ma che al contrario si blocca e ristagna nella mente del poeta.

Questa compressione intellettuale forza la materia saudosista a superare il proprio limite, generando il primo vero collasso estetico del cosmo pessoano. Il Paulismo, prendendo il nome

¹² Losa, M. L. (1975). Fernando Pessoa, the Saudosista. Luso-Brazilian Review, 12(2), p.189.
<http://www.jstor.org/stable/3512942>

¹³ Ivi, p.192.

¹⁴ Ivi, p.187.

da questa assoluta immobilità, è il frutto diretto dell'implosione causata dalla sua insostenibile pressione. L'ego di Pessoa, incapace di reggere la propria gravità interna, inizia a fratturarsi. L'estetica vaga e crepuscolare si trasforma in un'indefinitezza calcolata, generando una paralisi analitica e una profonda depersonalizzazione. Questa implosione costituisce l'innescò vitale per la rottura definitiva: l'esplosione che darà origine ai sistemi degli eteronimi e allo sviluppo delle avanguardie, nella fatidica data dell'8 Marzo 1914.

1.2. Dall'oceano alla palude

L'impalcatura teorica che giustifica e preannuncia il collasso della letteratura portoghese in una nuova singolarità gravitazionale viene edificata da Fernando Pessoa nell'aprile del 1912, sulle pagine della rivista “*A Águia*” dove l'autore pubblica “*A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*”. Questo testo si distacca nettamente dalla forma del manifesto estetico tradizionale per assumere i contorni di un vero e proprio calcolo scientifico dello stato di densità e del deficit di massa dell'intero sistema culturale lusitano. Il postulato fondamentale su cui Pessoa fonda la sua indagine consiste nell'elevare la letteratura a strumento di misurazione empirica, un “*indicador sociológico*” in grado di rilevare l'esatta posizione di una civiltà nel proprio ciclo evolutivo. Per calcolare questa forza, l'autore scarta programmaticamente i parametri quantitativi, materiali e storici tradizionali, in favore di una metrica puramente intellettuale e generativa:

Por vitalidade de uma nação não se pode entender nem a sua força militar, nem a sua prosperidade comercial, coisas secundárias e por assim dizer físicas nas nações; tem de se entender a sua exuberância de alma, isto é, a sua capacidade de criar, não já simples ciência, o que é restrito e mecânico, mas novos moldes, novas ideias gerais, para o movimento civilizacional a que pertence.¹⁵

¹⁵ F. Pessoa, *Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*, tratto da <http://arquivopessoa.net/>. Per vitalità di una nazione non si può intendere né la sua forza militare, né la sua prosperità commerciale, cose secondarie e per così dire fisiche nelle nazioni; si deve intendere la sua esuberanza di anima, cioè la sua capacità di creare, non già semplice scienza, il che è ristretto e meccanico, ma nuovi modelli, nuove idee generali, per il movimento di civiltà a cui appartiene.

In termini squisitamente fisici e astrofisici, Pessoa stabilisce che la *"massa"* di un sistema nazionale non è determinata dalla sua estensione materiale, spaziale o temporale, come possono esserlo le conquiste territoriali, l'espansione coloniale o il dominio delle rotte commerciali. L'esercito e l'economia sono declassati a fattori *"fisici"* e periferici, meri detriti che orbitano attorno a un centro. L'unico indicatore attendibile dell'energia interna di un sistema è la sua radiazione intellettuale. Se una galassia nazionale non emette nuove idee, essa deve essere considerata un sistema freddo e inerte, incapace di innescare processi civilizzatori, indipendentemente dalla sua ricchezza apparente. Per dimostrare la meccanica gravitazionale che lega la radiazione poetica allo stato politico di una nazione, Pessoa esamina il comportamento dei centri di gravità letterari nei due massimi sistemi europei: l'Inghilterra e la Francia. Dalla scomposizione e comparazione storica di queste due galassie, estrae una legge fisica:

Assim, no primeiro período, o criador, da Inglaterra, o movimento literário que culmina em Shakespeare (entre 1590 e 1610) precede o movimento político, que só começa ao decair ele. [...] É que a corrente literária, como vimos, precede sempre a corrente social nas épocas sublimes de uma nação.¹⁶

Questa analisi rivela quello che potremmo definire il principio della precedenza gravitazionale. Nelle epoche di reale creazione e fondazione civilizzatrice, la singolarità letteraria, identificata qui nella massa titanica di Shakespeare, possiede una densità talmente immensa da deformare il tessuto sociale e politico che le succederà. La letteratura, in questo modello, cessa di essere considerata il riflesso sovrastrutturale della società per diventarne la causa motrice. L'esplosione di una *"supernova"* letteraria genera l'onda d'urto iniziale; è solo al suo decadere che si verifica l'effettiva stabilizzazione del sistema politico e sociale. Applicando

¹⁶ Ivi. Così, nel primo periodo, quello creatore, dell'Inghilterra, il movimento letterario che culmina in Shakespeare (tra il 1590 e il 1610) precede il movimento politico, che inizia solo al decadere di esso. [...] È che la corrente letteraria, come abbiamo visto, precede sempre la corrente sociale nelle epoche sublimi di una nazione.

questo modello alla materia lusitana contemporanea, Pessoa esegue la sua diagnosi e rileva una convergenza perfetta tra il vuoto politico portoghese e l'innescò di una nuova era letteraria:

O terceiro e último facto que se impõe é que este movimento poético dá-se coincidentemente com um período de pobre e deprimida vida social, de mesquinha política, de dificuldades e obstáculos de toda a espécie [...] Pode objectar-se [...] 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.¹⁷

Il vuoto della politica portoghese fornisce l'esatta condizione di abbassamento della pressione esterna, necessaria affinché un nuovo nucleo possa collassare su se stesso e accendersi. La miseria sociale e la frammentazione storica non costituiscono un ostacolo, ma rappresentano la prova che il sistema, proprio perché privo di altre forze di coesione, è pronto per subire un innesco dall'interno. Tuttavia, per dislocare interamente la galassia lusitana e imporre una stabilità orbitale di lunga durata, è indispensabile l'intervento di una massa spropositata, capace di annullare la forza d'attrazione del passato.

*"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. [...] Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso."*¹⁸

¹⁷ Ivi. Il terzo e ultimo fatto che si impone è che questo movimento poetico si verifica in coincidenza con un periodo di povera e depressa vita sociale, di meschina politica, di difficoltà e ostacoli di ogni genere [...] Si può obiettare [...] che l'attuale momento politico non sembra tale da generare geni poetici supremi, per quanto è vile e meschino. Ma è proprio per questo che ci appare più deducibile l'imminente apparizione di un supra-Camões nella nostra terra.

¹⁸ Ivi. (E questo porta a credere che debba essere molto vicina l'inevitabile apparizione del poeta o dei poeti supremi, di questa corrente, e della nostra terra, perché fatalmente il Grande Poeta, che questo

Invocando la necessità di un "*supra-Camões*", Pessoa certifica l'obsolescenza dell'attuale centro di gravità nazionale. Camões, che aveva agito come epicentro assoluto dell'epopea oceanica, ha storicamente esaurito la sua forza coesiva e non possiede più la densità per trattenere i detriti cosmici portoghesi nella propria orbita. Il sistema necessita di un nuovo "*buco nero*" culturale, un epicentro di massa talmente schiacciante da fagocitare l'intero orizzonte letterario e piegare lo spazio-tempo verso un "*risorgimento sbalorditivo*".

Accertata la necessità storica e sociologica di un nuovo nucleo per il sistema lusitano, Pessoa procede a codificarne la struttura formale nel secondo saggio del 1912, "*A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico*". Se il saggio sociologico diagnosticava il deficit del Portogallo, questo testo fornisce gli strumenti analitici per innescare materialmente il collasso dell'ego e arrestare la dispersione sentimentale tipica del Saudosismo. Pessoa inizia l'operazione sezionando le coordinate della nuova poesia e definendone gli elementi strutturali, allo scopo di emanciparla in modo definitivo dalle correnti letterarie precedenti e contemporanee:

A primeira constatação analítica que o raciocínio faz ante a nossa poesia de hoje é que o seu arcaboço espiritual é composto de três elementos — vago, subtileza e complexidade. São vagas, subtis e complexas as expressões características do seu verso, e a sua ideação é, portanto, do mesmo triplo carácter."¹⁹

Questa precisa tripartizione permette a Pessoa di tracciare un confine netto tra il proprio nascente sistema e le formazioni letterarie limitrofe. Il Simbolismo francese, secondo la sua classificazione, possedeva il vago e la sottigliezza, ma mancava totalmente di complessità. Questa mancanza lo rendeva "*incompletamente subjectivo*" (incompletamente soggettivo), condannandolo ad un'espressione confusa e degenerativa. La "*complexità*" rappresenta dunque

movimento genererà, dislocherà in secondo piano la figura, finora primaziale, di Camões. [...] Si prepara in Portogallo una rinascita straordinaria, un risorgimento sbalorditivo.)

¹⁹ F.Pessoa, *A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico*, tratto da <http://arquivopessoa.net/>. La prima constatazione analitica che il ragionamento fa di fronte alla nostra poesia di oggi è che la sua impalcatura spirituale è composta da tre elementi — vago, sottigliezza e complessità. Sono vaghe, sottili e complesse le espressioni caratteristiche del suo verso, e la sua ideazione è, pertanto, del medesimo triplice carattere.

l'esatto fattore di densità che Pessoa introduce per impedire alla poesia portoghese di disperdersi nel mero gioco suggestivo. Questa variabile estetica inedita viene definita teoricamente come "*ideação complexa*" (ideazione complessa).

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.²⁰

Il fulcro della rivoluzione estetica pessoana risiede proprio in questa eterogeneità. Il Saudosismo si limitava a emozionalizzare un'emozione, lasciando che il sentimento primordiale si espandesse in modo vago, incontrollato e puramente effusivo verso l'esterno. L'ideazione complessa inverte radicalmente il processo: essa consiste nell'applicazione di una pressione razionale spietata sul sentimento, ovvero l'"*intellettualizzazione di un'emozione*". La materia emotiva non è più libera di fluttuare e irradiarsi; viene schiacciata dalla morsa dell'intelletto e costretta a cristallizzarsi in un rigido costrutto logico. Il moto cessa. Questa è la genesi teorica e strutturale dell'acqua stagnante: la palude non è più intesa come un paesaggio naturale, ma come un'emozione paralizzata e sezionata dall'analisi clinica dell'autore. L'impatto violento tra la spinta interiore dell'emozione e il calcolo razionale dell'intelletto innesca una reazione che altera la topografia stessa della realtà letteraria. Osservando questa nuova produzione poetica, Pessoa rileva una collisione tra due forze apparentemente opposte: la poesia della natura (l'oggettività) e la poesia dell'anima (la soggettività). Dalla fusione ad altissima densità di questi due elementi scaturisce l'anomalia estetica su cui si fonda l'intero impianto pessoano:

[...] cada um destes elementos penetra o outro; de modo que produz
essa estranha e nítida originalidade da nossa actual poesia — a

²⁰ Ivi. L'ideazione sottile implica o una diretta intellettualizzazione di un'idea o una diretta emozionalizzazione di un'emozione: da qui il loro diventare più nitide, l'idea per più idea, l'emozione per più emozione. L'ideazione complessa suppone sempre o un'intellettualizzazione di un'emozione, o un'emozionalizzazione di un'idea: è da questa eterogeneità che le deriva la complessità

espiritualização da Natureza e, ao mesmo tempo, a materialização do Espírito, a sua comunhão humilde no Todo, comunhão que é, já não puramente panteísta, mas, por essa citada espiritualização da Natureza, superpanteísta, dispersão do ser num exterior que não é Natureza, mas Alma.²¹

In questo passaggio, l'ambiente esterno collassa inesorabilmente all'interno dell'ego. L'oceano, per secoli simbolo incontrastato dell'orizzonte storico e del dinamismo esplorativo portoghese, perde la sua consistenza fisica e la sua funzione di via di fuga. La natura viene totalmente "*spiritualizzata*", declassata a semplice proiezione della mente dello scrittore. Il paesaggio diviene uno stato d'animo, e parallelamente, l'interiorità "*lo Spirito*" assume la fissità materiale, topografica e stagnante di un luogo geografico: la palude. Per inquadrare filosoficamente le leggi che governano questo nuovo spazio chiuso, Pessoa elabora un sistema che supera e disintegra i concetti tradizionali di materialismo, spiritualismo e panteismo classico, approdando a un punto di non ritorno speculativo:

O Transcendente, pois, é e não é ao mesmo tempo, existe à parte e não à parte da sua manifestação, é real e não real nessa manifestação. Vê-se que este sistema é, não o materialismo nem o espiritualismo, mas sim o panteísmo, transcendentalizado; chamemos-lhe pois o transcendentalismo panteísta.²²

Pessoa aggiunge la regola che sostiene questa nuova dimensione, radicandola nella pura contraddizione logica:

²¹ Ivi.[...] ciascuno di questi elementi penetra l'altro; in modo da produrre questa strana e nitida originalità della nostra attuale poesia — la spiritualizzazione della Natura e, al tempo stesso, la materializzazione dello Spirito, la sua comunione umile nel Tutto, comunione che è, non più puramente panteista, ma, per questa citata spiritualizzazione della Natura, superpanteista, dispersione dell'essere in un esterno che non è Natura, ma Anima.

²² Ivi. Il Transcendente, quindi, è e non è allo stesso tempo, esiste a parte e non a parte dalla sua manifestazione, è reale e non reale in questa manifestazione. Si vede che questo sistema non è il materialismo né lo spiritualismo, ma bensì il panteismo, transcendentalizzato; chiamiamolo dunque transcendentalismo panteista

O transcendentalismo panteísta envolve e transcende todos os sistemas: matéria e espírito são para ele reais e irrealis ao mesmo tempo [...] A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo. Por isso, pois, que a essência do universo é a contradição [...].²³

Nel nucleo del *"transcendentalismo panteista"*, la logica lineare aristotelica si spezza definitivamente. L'essenza del nuovo universo letterario portoghese diventa la contraddizione assoluta. In questa dimensione di ambiguità permanente, lo sforzo eroico, il moto esplorativo e lo slancio vitale del Saudosismo perdono qualsiasi validità empirica, perché la realtà materiale stessa *"è e non è allo stesso tempo"*. Se l'esterno non è altro che un'illusione dell'anima, agire nel mondo reale per modificarlo diventa un controsenso in termini. Questa architettura filosofica rende non solo possibile, ma inevitabile, il blocco dell'azione e il programmatico isolamento dell'autore e sarà anche la base da cui nasceranno, come vedremo, le altre due avanguardie pessoane.

L'impalcatura speculativa e filosofica edificata nei saggi del 1912 trova la sua applicazione pratica due anni più tardi, a implosione ormai avvenuta. La lettera indirizzata ad Álvaro Pinto il 12 novembre 1914 non funge da motore teorico del Paulismo, ma costituisce il referto autoptico della rottura definitiva tra il nuovo sistema chiuso pessoano e la vecchia orbita saudosista. Giustificando il proprio silenzio editoriale e il rifiuto di continuare a collaborare con la rivista *"A Águia"* (l'organo ufficiale della *Renascença Portuguesa*), Pessoa chiarisce che la distanza venutasi a creare non è una banale questione formale o una semplice divergenza di gusti estetici. Si tratta, al contrario, di una faglia ontologica insormontabile. Sottoponendo le opere della nuova avanguardia e quelle del Saudosismo a un'osservazione incrociata, l'autore dichiara:

[...]una semplice analisi comparata delle situazioni psicologiche che producono le une il Paulismo e il Lusionismo, altre opere letterarie come la mia o come, ad esempio, quella di Sá-Carneiro dimostra

²³ Ivi. Il transcendentalismo panteista coinvolge e transcende tutti i sistemi: materia e spirito sono per lui reali e irreali allo stesso tempo [...] La suprema verità che si può dire di una cosa è che essa è e non è allo stesso tempo. Per questo, dunque, poiché l'essenza dell'universo è la contraddizione.

infallibilmente l'incompatibilità radicale e inevitabile delle une e delle altre.²⁴

La collisione e la conseguente frattura tra i due universi letterari sono qui certificate in modo categorico. Il Saudosismo auspicava l'intervento attivo nel mondo, utilizzando il gas primordiale della saudade come forza propulsiva e centrifuga per innescare una rinascita storica ed esteriore della nazione. L'avanguardia pessoana, al contrario, avendo "*spiritualizzato*" la natura e decostruito la realtà esterna attraverso il calcolo freddo dell'ideazione complessa, azzera completamente questa forza. L'autore oppone al dinamismo oceanico saudosista la totale e programmatica paralisi dell'azione. Barricandosi all'interno della propria psiche, confessa a Pinto una postura di nichilismo attivo e di ritirata assoluta:

Ho smesso. Mi sono compenetrato cellularmente della convinzione dell'assoluta inutilità di ogni sforzo e della ridicola incongruenza intrinseca all'atto di scrivere: esporre agli altri cose che sono opinioni o sogni, come se le opinioni potessero avere altro effetto – se pure uno ne abbiano – che perturbare nei loro sani e naturali istinti i poveri cervelli umani;²⁵

In questo passaggio, l'energia creativa, un tempo destinata a farsi manifesto programmatico, epopea oceanica o spinta politica collettiva, viene atrofizzata deliberatamente. L'atto stesso della comunicazione, della pubblicazione e della trasmissione del pensiero subisce un declassamento spietato, venendo etichettato come una "*ridicola incongruenza*". In questa nuova logica spaziale e gravitazionale, l'azione divulgativa è un'anomalia, una dispersione di massa che indebolisce il nucleo del creatore. La condizione ottimale dell'arte non consiste più nell'espandersi per illuminare gli altri (la stella), ma nel rimanere isolata, oscura, inespressa, chiusa nella singolarità densa del soggetto (il buco nero):

²⁴ F.Pessoa, *Lettera Alvaro Pinto*, Lisbona, 1914, tratto da Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine volume primo*, Milano, Adelphi, 2019, p.96.

²⁵ Ivi, p.97.

[...]e come se il destino logico e nobile dei sogni non fosse soltanto di restare sognati dentro di noi, senza l'osata imperfezione di essere espressi.²⁶

L'esterno è inesorabilmente fonte di imperfezione. L'oggettivazione del sogno nel mondo reale ne corrompe la purezza e ne dissipa l'energia. Questa *"teoria dell'inespressione"* è il corrispettivo letterario dell'implosione astrofisica: l'energia (il sogno) deve rimanere intrappolata all'interno dell'orizzonte degli eventi dell'ego, senza mai raggiungere l'osservatore esterno. Qualsiasi tentativo di fuga verso l'esterno è considerato un cedimento strutturale. La chiusura ermetica del sistema viene sigillata dall'ultima raccomandazione dell'autore:

E quando non si goda la meravigliosa e naturale salute di non possedere né opinioni né sogni, sforziamoci almeno di acquistare la artificiale salute della rinuncia.²⁷

"la artificiale salute della rinuncia" rappresenta la stazione terminale e definitiva del passaggio dall'oceano alla palude. Rifiutando categoricamente l'espressione, la pubblicazione e l'azione, Pessoa interrompe in modo irreversibile il moto centrifugo. La materia emotiva viene trattenuta a forza all'interno dell'individuo; impossibilitata a sfociare in un atto pratico, è condannata a ristagnare su se stessa. Attraverso questa operazione esistenziale e teorica, il baricentro della letteratura portoghese si sposta, codificando la paralisi e l'acqua ferma che animano l'essenza stessa del Paulismo.

1.3 Impressões do Crepúsculo: l'innescio materiale del Paulismo

²⁶ Ivi.

²⁷ Ivi.

La rinuncia all'azione e l'implosione dell'ego, tracciate a livello teorico e diagnostico nei saggi del 1912, necessitavano di un perimetro testuale in cui potersi manifestare. Se l'oceano saudosista era stato concettualmente prosciugato dalla morsa della ragione, il nuovo sistema chiuso richiedeva l'edificazione di una topografia alternativa. La speculazione filosofica doveva collassare in un'opera concreta. Questo passaggio obbligato dalla teoria alla prassi si concretizza il 29 marzo 1913. Con la stesura di “*Impressões do Crepúsculo*”, Pessoa opera materialmente la dislocazione dello spazio letterario portoghese, transitando sia topograficamente che stilisticamente dall'effusione della saudade alla stagnazione del Paulismo. Il testo si presenta come un tracciato sismico perfetto di questa implosione gravitazionale. La poesia, infatti, non esplode immediatamente come un'opera d'avanguardia, ma si apre con un andamento ritmico e tematico che orbita ancora pienamente all'interno del sistema tradizionale:

Campana del mio paese,

Dolente, calma a sera,

Ogni tuo rintocco

Nell'anima mi riverbera.

Così lento il tuo suonare,

Quasi triste per la vita,

Che perfino il primo tocco

Sembra cosa di già udita.

Per quanto vicino batta

Quando passo triste e errante,

Sei per me come un sogno -

Mi suoni sempre distante...

Ad ogni rintocco tuo,
Vibrante nel cielo aperto,
Sento più lungi il passato,
La nostalgia più nel petto.²⁸

L'architettura di questi primi versi è stabile, regolare e convenzionale. L'autore utilizza quartine, rime e un oggetto lirico esterno e tangibile: la campana del paese. Dal punto di vista emotivo, la dinamica è quella classica del Saudosismo. Il suono della campana agisce come un vettore lineare che trasporta la mente verso il passato, accrescendo la "*nostalgia*" (la saudade) nel petto. Il moto del sentimento è ancora centrifugo, esplorativo e diretto verso un "*cielo aperto*". Tuttavia, immediatamente dopo questa esposizione classica, il sistema cede di schianto. La pressione schiacciante dell'intelletto applicata sull'emozione (l'ideazione complessa) frantuma la regolarità metrica e deforma irreversibilmente lo scenario. Dal quinto blocco testuale in poi, la struttura collassa in versi liberi, lunghi e disarticolati, e la topografia subisce una mutazione istantanea:

Paludi che sfiorano ansie sulla mia anima in oro...
Lontano tocco d'Altre Campane.. Impallidiscono
[loro,
Messi nella cenere del ponente... Mi corre un freddo
[carnale nell'anima...²⁹

In questa esatta cesura metrica e visiva nasce fisicamente il Paulismo. L'oceano espansivo, il cielo aperto e il paesaggio rurale della prima parte vengono fagocitati da improvvise "*Paludi*" (pauis). L'acqua smette di fluire. La palude che dà il nome all'avanguardia perde ogni connotato geografico per diventare la traduzione topografica esatta del processo mentale pessoano: è un'ansia che sfiora un'anima trasformata in "*oro*". L'utilizzo dell'oro suggerisce freddezza,

²⁸ F.Pessoa, *Poesie a cura di Federico Bertolazzi*, Milano, Garzanti, 2025, p 83.

²⁹ Ivi.

inalterabilità e un livello di artificio clinico; l'emozione è stata intellettualizzata, tramutandosi in un metallo pesante e inerte.

Il suono familiare e nostalgico della campana del paese si disgrega nel *"Lontano tocco d'Altre Campane"*, diventando plurale, irreale e indefinito. La sensazione fisica che ne deriva non è più la calda malinconia saudosista, ma un *"freddo carnale nell'anima"*, una paralisi che congela l'interiorità. Il ristagno dello spazio-tempo diventa assoluto nei versi immediatamente successivi:

così sempre la stessa, l'Ora!... Palme ch'ondeggiando

Nel silenzio che le foglie fissano in noi... Autunno delicato

[come mani ma

D'un canto di vago uccello... Azzurro dimentico,

Istagnato..."³⁰

Tempo cronologico e lineare cessa di esistere: l'Ora è bloccata, avvertita come *"sempre la stessa"*. Il paesaggio subisce materialmente quel processo di *"spiritualizzazione della Natura"* diagnosticato nei saggi del 1912: non sono le palme a muoversi nel mondo fisico, ma è il silenzio che le foglie *"fissano in noi"*. L'esterno è stato fagocitato dall'ego e agisce unicamente come proiezione interna. La chiusura dell'orizzonte degli eventi si materializza nella definizione finale di questa prima parte: un cielo azzurro *"dimentico, / Istagnato"*. Il cielo, simbolo per eccellenza di infinito e dinamismo, subisce la stessa sorte dell'acqua: perde la sua profondità, si ferma e ristagna, intrappolando definitivamente l'autore nella paralisi assoluta della palude.

La seconda metà di *Impressões do Crepúsculo* non si limita a descrivere un paesaggio alterato, ma costituisce l'applicazione materiale del *"trascendentalismo panteista"* teorizzato l'anno precedente. Se nella prima parte della poesia si assiste alla mutazione topografica dello spazio (dall'oceano alla palude), in questa seconda sezione l'indagine si sposta all'interno della mente del creatore. La logica lineare e il sentimentalismo univoco si disintegrano definitivamente a favore della contraddizione assoluta e della frammentazione dell'io.

³⁰ Ivi, p.84.

Oh che muto grido di ansia artiglia l'Ora!
Che stupore di me aspira a tutt'altro da quel che
[plora?
Tendo le mani all'oltre, ma nel tenderle vedo
Che non è quel che voglio ciò in cui credo...
Cembali d'Imperfezione... Oh così antichità
L'Ora espulsa dal sé-Tempo!... Riflusso d'onda che
[sta³¹

In questa sequenza, assistiamo alla vivisezione in tempo reale del sentimento saudosista. Il moto centrifugo e la tensione verso l'esterno ("*Tendo le mani all'oltre*") vengono intercettati e annullati istantaneamente dall'intelletto ("*ma nel tenderle vedo / Che non è quel che voglio*"). Questa dinamica rappresenta la dimostrazione esatta e operativa dell'ideazione complessa: l'analisi razionale smonta lo slancio emotivo nel momento stesso in cui esso tenta di formularsi. L'intelletto non si limita a fermare l'emozione, ma ne svela la fondamentale inutilità. Questa frizione spietata tra l'istinto che vorrebbe espandersi e la ragione che lo blocca genera un "*muto grido di ansia*": muto perché privo di espressione esterna, costretto a implodere nel nucleo del soggetto. Sotto questa pressione analitica estrema, i concetti stessi di tempo e spazio subiscono una deformazione. L'Ora temporale viene letteralmente "*espulsa dal sé-Tempo*". Questo significa che il poeta si sgancia dalla dimensione storica, fluida e progressiva, per precipitare in un presente assoluto e stagnante. Senza azione e senza slancio verso l'esterno, non vi è progressione temporale. Parallelamente, l'oceano viene ridotto a un "*Riflusso d'onda che / sta*": un ossimoro fisico insormontabile che certifica la definitiva trasformazione dell'acqua in movimento in acqua ferma. L'azione è bloccata alla radice, la paralisi è totale.

³¹ Ivi.

La compressione raggiunge il proprio picco critico nei versi successivi, innescando la frammentazione strutturale del soggetto lirico:

Nel mio abbandonarmi a me stesso fino a svenire,
E ricordare tanto l'io presente che mi sento svanire!...
Fluidò d'aureola, trasparente di Fu, vacuo d'avarsi...
Il mistero m'ha il gusto d'esser io altri... Luneggiare sul
[non contenersi..³²

L'iper-coscienza e l'indagine esasperata di sé (*"ricordare tanto l'io presente"*) generano un cortocircuito logico fatale. L'autore applica un'attenzione così feroce al proprio io da disintegrarne i confini. Anziché rafforzare e definire il soggetto, l'eccesso di analisi lo svuota dall'interno (*"mi sento svanire"*). L'ego collassa sotto il proprio stesso peso specifico, incapace di sostenere la pressione della mente rivolta esclusivamente su se stessa. Il poeta cessa di essere un individuo compatto e diviene un *"vacuo d'avarsi"*, letteralmente un vuoto di sé, una singolarità priva di materia emotiva propria. È esattamente in questa strofa che si verifica l'innescò decisivo per l'intera architettura dell'avanguardia portoghese. L'intuizione contenuta nel verso *"Il mistero m'ha il gusto d'esser io altri"* rappresenta la prima fessura strutturale che condurrà all'eteronimia. La coscienza originaria non riesce più a sopportare la propria densità e si predispone alla scissione in identità multiple. Il concetto di *"non contenersi"* indica l'impossibilità dell'io di mantenere i propri argini, trasformandosi nel contenitore vuoto teorizzato dall'autore. L'individuo scompare per lasciare posto a un sistema.

La chiusura del testo sigilla l'implosione dello spazio fisico e la vittoria assoluta del costruito mentale:

La sentinella è all'erta-la lancia che conficca in terra
É più alta di lei... Perché tutto ciò?... Di rasoterra...

³² Ivi.

Rampicanti di sproposito lambiscono di Ora gli

[aldilà.

Orizzonti chiudono gli occhi allo spazio in cui sono

[anelli d'errore...

Fantare di oppi di silenzi futuri... Treni lontani già...

Cancelli visti da lungi... attraverso gl'alberi... ferroso

[stupore!³³

L'orizzonte esterno viene definitivamente e programmaticamente soppresso. Lo spazio materiale è declassato ad *"anello d'errore"*, un'illusione percettiva priva di validità oggettiva, a cui gli orizzonti stessi *"chiudono gli occhi"*. Questo è il trionfo pratico del trascendentalismo panteista: la materia perde ogni pretesa di oggettività. L'ambiente naturale è stato interamente fagocitato all'interno della mente, completando l'operazione di *"materializzazione dello Spirito"*. Il mondo esterno non scompare del tutto, ma viene evocato attraverso frammenti disconnessi, spettrali e irraggiungibili (treni lontani, cancelli visti da lungi). Questi relitti della realtà non possiedono più alcuna consistenza fisica o capacità di innescare un'azione; sopravvivono esclusivamente come stimolo per un *"ferroso stupore"* puramente cerebrale. Il collasso psicologico e topografico teorizzato nei saggi del 1912 è ora, a tutti gli effetti, un reperto testuale accertato. La palude si è formata e il sistema è pronto per la fase successiva: la pubblicazione.

³³ Ivi.

1.4 L'onda d'urto nel sistema lusitano: la pubblicazione su *A Renascença*

Il processo di implosione psicologica e topografica codificato in *“Impressões do Crepúsculo”* nel marzo del 1913 rimane, per quasi un anno, un evento strettamente confinato all'interno dell'orizzonte degli eventi dell'autore. Durante questa fase di incubazione, il collasso dell'ego e la mutazione della saudade espansiva in acqua stagnante non producono alcuna radiazione esterna. Il sistema pessoano si riorganizza nel vuoto, accumulando in isolamento la massa critica necessaria per l'innescio definitivo. L'esperimento dell'ideazione complessa resta un reperto privato.

La detonazione pubblica avviene a undici mesi di distanza, nel febbraio del 1914, quando il componimento viene stampato sulle pagine del primo (e unico) numero della rivista *“A Renascença”*³⁴. Questa pubblicazione non rappresenta una semplice uscita editoriale, ma costituisce l'emissione della prima, violenta onda gravitazionale avvertibile dall'intero sistema letterario lusitano. Uscendo dalla dimensione del diario intellettuale, *“Impressões do Crepúsculo”* si impone istantaneamente come l'innescio materiale e il manifesto, seppur non dichiarato, di una nuova avanguardia. Il veicolo scelto per questa detonazione possiede una precisa rilevanza strutturale. La rivista *“A Renascença”*, fin dal titolo, si proponeva come un organo allineato al generale clima di risveglio e *“rinascita”* nazionale promosso dal Saudosismo. Inserire all'interno di questo contenitore un testo che dimostra clinicamente l'assoluta stasi, la frammentazione dell'io e l'impossibilità di agire sulla materia reale, equivale all'introduzione di un'anomalia nel nucleo stesso del sistema. È un paradosso: la radiazione della palude viene sprigionata esattamente nello spazio che avrebbe dovuto celebrare l'oceano. Attraverso la stampa, la sintassi disarticolata, la metrica collassata e la logica contraddittoria del testo entrano in rotta di collisione con le orbite tradizionali della cultura portoghese. Il Paulismo viene formalmente fondato nel momento in cui il suo codice genetico diventa materia pubblica. Il paesaggio stagnante del paúl, teorizzato nei saggi del 1912 e sperimentato nel 1913, viene ora proiettato all'esterno, rendendo irreversibilmente visibile a tutti gli osservatori la disintegrazione

³⁴ *A Renascença* (sottotitolo: Revista mensal de crítica, literatura, arte, ciência) è stata una effimera rivista letteraria portoghese di cui è stato pubblicato un unico numero a Lisbona, nel febbraio 1914. Sebbene il nome richiamasse esplicitamente gli ideali di rinascita del movimento Renascença Portuguesa (epicentro del Saudosismo attorno alla rivista *A Águia*), la pubblicazione ha agito di fatto come prima piattaforma di distacco estetico. Diretta da Coelho Pacheco, la rivista ha ospitato autori come Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. La sua importanza storiografica coincide quasi interamente con la pubblicazione di *Impressões do Crepúsculo*, evento che l'ha trasformata nel veicolo materiale per la fondazione pubblica del Paulismo, anticipando e preparando il terreno per la successiva rivoluzione modernista di *Orpheu* (1915).

dell'azione e l'avvenuto spostamento del baricentro letterario. La singolarità ha iniziato a fagocitare il sistema circostante.

La pubblicazione di *“Impressões do Crepúsculo”* immette formalmente nel panorama letterario portoghese il nuovo sistema estetico del Paulismo. L'apparizione di questa estetica, tuttavia, non innesca un dibattito critico o uno scontro pubblico. L'establishment intellettuale legato al Saudosismo reagisce erigendo una sorta di blocco editoriale. La prova di questo isolamento viene esplicitata dallo stesso Pessoa nove mesi più tardi, nella lettera inviata ad Álvaro Pinto il 12 novembre 1914.³⁵

Constatando il prolungato silenzio della redazione di *“A Águia”* di fronte alla proposta di valutare nuovi testi inviati nel corso dell'anno, l'autore non interpreta l'assenza di risposte come un banale disguido o una momentanea disattenzione. Al contrario, eleva questo rifiuto silente a sintomo di una faglia strutturale. Pessoa accetta l'esilio editoriale e ne dichiara le cause profonde, diagnosticando una *“incompatibilità radicale e inevitabile”* tra la propria traiettoria e l'ambiente saudosista. Questa frattura non riguarda mere preferenze stilistiche, ma l'appartenenza a due costrutti fisici antitetici. Il Saudosismo è un sistema centrifugo, basato sulla spinta verso l'esterno e sull'illusione di poter incidere in modo espansivo sulla realtà storica lusitana. Il Paulismo, al contrario, si è ormai configurato come un sistema centripeto, fondato sulla programmatica paralisi dell'azione.

L'esclusione della nuova produzione pessoana dalle orbite saudosiste obbedisce quindi a una ferrea necessità meccanica. I due sistemi non possono coesistere nello stesso spazio. Questa constatazione biografica chiude l'architettura speculativa edificata nel 1912. Nel saggio sociologico, Pessoa aveva già calcolato l'incapacità delle istituzioni e del pubblico di decodificare l'opera della nuova generazione, giudicando il sistema letterario contemporaneo obsoleto e inadatto ad assorbire un nuovo centro di gravità. Il silenzio di Pinto trasforma quell'ipotesi teorica in un dato clinico definitivo. L'inaccessibilità dell'opera paulista diventa la garanzia della sua totale estraneità al vecchio sistema, certificando che il baricentro si è irrevocabilmente spostato e preparando il terreno per l'aggregazione di un nuovo nucleo avanguardista.

La pubblicazione di *“Impressões do Crepúsculo”* nel febbraio del 1914 genera una duplice meccanica nel sistema letterario di Pessoa: un'aggregazione visibile all'esterno e una simultanea frammentazione invisibile all'interno. Nel momento in cui il testo viene stampato,

³⁵ Vedi nota 24.

il Paulismo acquisisce una massa gravitazionale sufficiente per iniziare ad attrarre nuovi corpi celesti. Attorno a questa estetica della palude cominciano a orbitare figure chiave destinate a formare il nucleo dell'avanguardia portoghese. Il primo a essere catturato è Mário de Sá-Carneiro, seguito a breve distanza da Armando Côrtes-Rodrigues. Tuttavia, mentre i satelliti di Sá-Carneiro e Côrtes-Rodrigues si allineano faticosamente all'orbita paulista, il baricentro del sistema è già collassato. Poche settimane dopo la pubblicazione di *“Impressões do Crepúsculo”*, la mente di Pessoa subisce una detonazione che disintegra l'ortodossia del soggetto unico. Nel marzo del 1914 nascono gli eteronimi e si generano intere correnti avanguardistiche che, per il momento, rimangono sigillate all'interno del perimetro cognitivo dell'autore.

Mentre all'esterno Pessoa organizza l'espansione del Paulismo con i suoi alleati, all'interno egli ha già superato e distrutto quell'estetica. La prova clinica di questo scarto temporale e dimensionale è fornita dall'autore stesso nella celebre lettera genesica inviata ad Adolfo Casais Monteiro (13 gennaio 1935). Spiegando l'origine della frammentazione, Pessoa fissa la data esatta in cui il suo universo interno ha fagocitato la linearità del percorso esterno:

Un anno e mezzo, o due anni dopo, un giorno mi venne in mente di fare uno scherzo a Sá-Carneiro: di inventare un poeta bucolico, abbastanza sofisticato, e di presentarglielo, non mi ricordo più in quale modo, come se fosse reale. Passai qualche giorno a elaborare il poeta ma non ne venne niente. Alla fine, un giorno in cui avevo desistito — era l'8 marzo 1914 — mi avvicinai a un alto comò e, preso un foglio di carta, cominciai a scrivere, in piedi, come scrivo ogni volta che posso. E scrissi trenta e passa poesie, di seguito, in una specie di estasi di cui non riuscirei a definire la natura. Fu il giorno trionfale della mia vita, e non potrò più averne un altro simile. Cominciai con un titolo, O Guardador de Rebanhos. E quanto seguì fu la comparsa in me di qualcuno a cui subito diedi il nome di Alberto Caeiro. Mi scusi l'assurdità della frase: era apparso in me il mio Maestro. Fu questa la mia immediata sensazione. Tanto che, non appena scritte le trenta e passa poesie, afferrai un altro foglio di carta e scrissi, di seguito, le sei poesie che costituiscono Chuva Oblíqua di Fernando Pessoa. Immediatamente e totalmente... Fu il ritorno di

Fernando Pessoa-Alberto Caeiro al Fernando Pessoa-lui solo. O meglio, fu la reazione di Fernando Pessoa alla propria inesistenza come Alberto Caeiro. Apparso Alberto Caeiro, mi misi subito a scoprirgli, istintivamente e subcoscientemente, dei discepoli. Estrassi dal suo falso paganesimo il Ricardo Reis latente, gli scoprii il nome e glielo adattai, perché allora lo vedevo già. E, all'improvviso e da derivazione opposta a quella di Ricardo Reis, mi venne a galla impetuosamente un nuovo individuo. Di getto, e alla macchina da scrivere, senza interruzioni né correzioni, sorse l'Ode Triunfal di Álvaro de Campos: l'Ode con questo nome e l'uomo con il nome che ha.³⁶

L'8 marzo 1914 il sistema letterario lusitano viene irreversibilmente riscritto in segreto. In un'unica giornata, per partenogenesi, il buco nero Pessoa genera l'oggettività assoluta e antimetafisica di Caeiro, innesca la mutazione geometrica intersezionista di “Chuva Oblíqua”, deduce la simmetria neoclassica di Reis e sputa fuori l'ingegneria futurista e sensazionista di Campos. Quando i compagni di strada si uniscono alla neonata orbita paulista, l'autore che credono di seguire ha già smesso di esistere come identità singola, trasformandosi in una costellazione di sistemi autonomi.

All'interno di una lettera inviata ad Armando Côrtes-Rodrigues il 4 ottobre 1914, l'autore annuncia in modo esplicito la calibrazione di una nuova estetica, concepita e presentata come un'evoluzione diretta della precedente:

Verdade seja que descobri um novo género de paulismo. Mas preciso completar o feito. Então lho mandarei.³⁷

³⁶ F.Pessoa, *La spiegazione dell'eteronimia due lettere a Adolfo Casais Monteiro*, tratto da F. Pessoa, *una sola moltitudine*, p.129.

³⁷ F.Pessoa, *lettera ad Armando Côrtes-Rodrigues*, Lisbona, 1914, tratta da: <http://arquivopessoa.net/textos/3490>. A dire il vero ho scoperto un nuovo genere di paulismo. Ma devo completare l'impresa. Poi glielo manderò.

Questo "*nuovo genere di paulismo*" è l'Intersezionismo. Pessoa comprende che la vaghezza crepuscolare, la paralisi e l'ideazione complessa, per generare un impatto strutturale sul panorama letterario, devono essere sottoposte a una riorganizzazione architettonica. L'Intersezionismo non cancella il Paulismo, ma ne preleva la materia stagnante per razionalizzarla, trasformando le impressioni indefinite in rigorose intersezioni matematiche tra il piano oggettivo e quello soggettivo. La comunicazione di questo "*nuovo Paulismo*" dimostra che il sistema paulista agisce come la matrice originaria del modernismo portoghese. Le onde gravitazionali generate dalla pubblicazione di *Impressões do Crepúsculo* non si esauriscono nella fase del 1914, ma continueranno a riverberarsi in modo sistematico, fornendo il sostrato estetico e atmosferico per tutte le avanguardie successive. L'Intersezionismo, e successivamente il Sensazionismo, ereditano questa frequenza di base operando sotto nuove leggi fisiche e ottiche. Il Paulismo si conferma così non come un esperimento chiuso e archiviato, ma come il motore immobile e l'onda d'urto persistente dell'intera dislocazione letteraria pessoana.

CAPITOLO 2

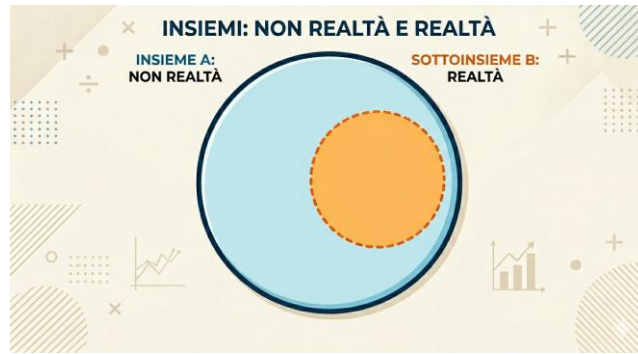
L'INTERSEZIONISMO

2.1 La razionalizzazione del Paulismo: dalla palude alla geometria

Il punto di partenza teorico dell'Intersezionismo non risiede nella tradizione letteraria portoghese, né nelle avanguardie europee che Pessoa osservava da Lisbona con attenzione. Risiede in un problema filosofico più antico e più radicale, uno di quei problemi che, come le onde gravitazionali generate da una supernova lontana, continuano a deformare il tessuto del pensiero molto oltre il momento della loro esplosione originaria: il problema della negazione. Per comprendere cosa accade nella struttura profonda dell'Intersezionismo è necessario risalire alla legge fisica che Hegel elabora nella *“Fenomenologia dello Spirito”* e misurarne con precisione l'onda d'urto sul cosmo pessoano.

Per Hegel il negativo non è la semplice assenza del positivo, il suo contrario o il vuoto lasciato dalla sua mancanza. Il negativo è un corpo di massa superiore: è un sistema che contiene il positivo al proprio interno e lo supera. Hegel lo certifica con una formulazione di disarmante precisione nella Prefazione alla *Fenomenologia*: il negativo è *“la loro anima, o ciò che li muove entrambi.”*³⁸ Non un'assenza dunque, non un semplice opposto, ma la forza motrice, l'energia che innerva e trascina il positivo oltre se stesso. La non-vita non è il semplice opposto della vita: è la vita più la propria negazione. La non-realtà non è il buio lasciato dalla realtà: è la realtà più tutto ciò che la eccede e la ingloba. In termini insiemistici, se A è il positivo, il suo negativo non-A è un sistema di massa maggiore che contiene A come proprio sottoinsieme e aggiunge tutto ciò che A, da solo, non può essere.

³⁸ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, trad. it. di Enrico De Negri, La Nuova Italia, Firenze, 1960, p. 29.



Questa struttura ha una conseguenza fisica: nessuna identità è mai ferma, mai chiusa in se stessa, mai autosufficiente. Ogni corpo porta già in sé la propria negazione come componente interna, è costitutivamente attraversato dalla massa di ciò che non è. La coscienza, nella Fenomenologia, non si conosce per intuizione diretta, come una stella che si limita a brillare di luce propria: si conosce solo attraverso il confronto con la propria alterità. È Hegel stesso a descrivere questa dinamica nei termini di un'esperienza che la coscienza fa di se stessa, un movimento in cui *"l'immediato, il non sperimentato, cioè l'astratto, appartenga all'essere sensibile o al semplice solo pensato, si viene alienando, e poi da questa alienazione torna a se stesso."*³⁹ La coscienza si aliena, si perde nell'altro, e solo attraverso questa perdita, solo passando per la propria negazione guadagna se stessa a un grado superiore di consapevolezza. Non c'è scorciatoia: il cammino verso il Sé passa obbligatoriamente attraverso il non-Sé.

Questo movimento (tesi, antitesi, sintesi) non elimina i termini che attraversa ma li conserva in quella che Hegel chiama *Aufhebung*, il conservare-e-superare: la sintesi è il sistema più massiccio, quello che ha inglobato i corpi precedenti senza distruggerli, elevandoli a un grado superiore di organizzazione. E c'è in questo cosmo hegeliano una freccia ontologica precisa, una direzione gravitazionale che punta sempre verso il più complesso, verso il più inclusivo. Il negativo è dinamico: genera movimento, genera storia, genera il progressivo collasso della coscienza verso se stessa. La forza dello spirito, scrive Hegel, *"è grande quanto la sua estrinsecazione; la sua profondità è profonda soltanto in quella misura secondo la quale esso ardisce di espandersi e di perdersi mentre dispiega se stesso."*⁴⁰ La grandezza del sistema si misura dalla sua capacità di perdersi nell'altro e di ritrovarsi più grande. Il negativo non è la fine del percorso: è il carburante.

³⁹ ivi.

⁴⁰ ivi, p.8.

È esattamente questa struttura direzionale che Pessoa eredita e, nel passaggio dal Paulismo all'Intersezionismo, simultaneamente tradisce. In superficie la transizione sembra rispettare la meccanica dell'Aufhebung: il secondo non elimina il primo ma lo conserva nella propria struttura, lo supera senza cancellarlo, come Pessoa stesso certifica nella lettera a Côrtes-Rodrigues del 4 ottobre 1914, parlando di un *"nuovo genere di paulismo."* Il sistema successivo è il negativo che comprende e supera il precedente; la palude non viene prosciugata ma inglobata in una formazione di massa superiore. Fin qui il processo sembra obbedire alle leggi hegeliane. Ma è nella natura di questo inglobamento che la dialettica subisce una torsione irreversibile, ed è precisamente qui che la fisica letteraria pessoana si separa dalla fisica hegeliana, generando un sistema governato da leggi radicalmente altre.

In Hegel la freccia non si inverte mai. I due insiemi, positivo e negativo, mantengono un rapporto di contenimento orientato: il negativo include il positivo, lo supera, lo porta a compimento. La coscienza che si aliena nell'altro torna a se stessa, più ricca, più consapevole, più densa. È questo ritorno che garantisce la direzione del processo, che trasforma la negazione da semplice perdita in guadagno. In Pessoa questo ritorno non avviene. I due piani, soggettivo e oggettivo, sogno e paesaggio, realtà e non-realtà, non mantengono alcuna gerarchia tra loro, non stabiliscono alcun rapporto di contenimento orientato. La coscienza che si aliena nell'altro non torna a se stessa: rimane sospesa nel punto di intersezione, incapace di concludere il movimento hegeliano. Non c'è inclusione, non c'è superamento, non c'è sintesi, non c'è ritorno. La freccia scompare e con essa scompare la storia, il progresso, la direzione. Rimane la coesistenza irrisolvibile di due corpi di uguale massa che si attraggono reciprocamente senza mai collassare l'uno nell'altro, in un equilibrio impossibile che è, a tutti gli effetti, la firma fisica del nuovo sistema pessoano.

Se Hegel aveva fornito la legge fisica del negativo come motore orientato, la forza che spinge la coscienza fuori di sé per farla ritornare a sé più ricca, più consapevole, più densa, è in Bergson che questa legge incontra il proprio limite. Non per confutazione diretta: Bergson non discute Hegel nel Saggio sui dati immediati della coscienza. Ma la sua analisi della durata interiore scava esattamente nel punto cieco della dialettica, in quella zona che Hegel presuppone senza interrogare: il tempo stesso, il medium in cui il movimento dialettico avanza. Bergson distingue con nettezza due ordini di realtà che il senso comune confonde costantemente.

C'è uno spazio reale, privo di durata, in cui certi fenomeni appaiono e scompaiono simultaneamente ai nostri stati di coscienza; e c'è una durata reale, i cui momenti eterogenei si compenetrano, ma che si possono anche riferire, ciascuno, a uno stato del mondo esterno che è loro contemporaneo — e che, per effetto di questo riferimento, si staccano l'uno dall'altro.⁴¹

È dal confronto di queste due realtà che nasce, secondo Bergson, una rappresentazione fittizia della durata:

la durata prende così la forma illusoria di un mezzo omogeneo, ed il tratto di unione tra questi due termini, spazio e durata, è la simultaneità, che si potrebbe definire come l'intersezione del tempo con lo spazio.⁴²

La formula merita di essere isolata, perché è qui che la fisica letteraria pessoana trova, senza saperlo, il proprio lessico tecnico. Bergson chiama "*intersezione*" precisamente il punto in cui il tempo puro viene contaminato dallo spazio, ovvero da quel medium omogeneo e divisibile in cui le cose si giustappongono senza fondersi:

la durata che si compenetra in se stessa senza esteriorità reciproca, senza successione misurabile, senza rapporto con il numero.⁴³

È una distinzione che corre esattamente lungo la stessa faglia che abbiamo isolato in Hegel. Nel sistema hegeliano il negativo include il positivo e lo supera in un movimento orientato che richiede, per esistere, una successione: prima la tesi, poi l'antitesi, infine la sintesi che le contiene entrambe a un grado più alto. Questa successione presuppone uno spazio omogeneo in cui i momenti del processo si dispongono uno dopo l'altro, distinguibili, contabili,

⁴¹ Henri Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, a cura di Vittorio Mathieu, G.B. Paravia, Torino, 1951, p.92.

⁴² Ivi.

⁴³ ivi, p. 91.

ciascuno nel proprio posto. È, in termini bergsoniani, una dialettica che si svolge nel tempo spazializzato non nella durata vera.

Nel tempo dell'orologio, delle posizioni successive del pendolo, della linea che il movimento traccia nello spazio percorso.⁴⁴

Bergson smonta questa illusione mostrando che la durata autentica, quella che si svolge *"dentro di me,"* non ha nulla a che fare con questa successione spaziale.

Dentro di me si svolge un processo di organizzazione o di compenetrazione reciproca dei fatti di coscienza, e questo processo costituisce la durata vera.⁴⁵

I momenti della coscienza non si susseguono come perle su un filo, distinte e separabili; si compenetrano, si confondono, si arricchiscono l'uno dell'altro in un'unità che non è né somma né sintesi ma fusione qualitativa. Per rendere intuitivo questo concetto, Bergson ricorre a un'immagine che ha la stessa funzione esplicativa che, in questo studio, è affidata alla metafora astrofisica: quella della frase melodica.

Una melodia non è la somma delle note che la compongono, né i suoi momenti si susseguono come istanti separati che potremmo isolare e contare; ogni nota, mentre risuona, è già pervasa da quella precedente e anticipa quella successiva, e l'insieme si dà alla coscienza come un'unità qualitativa indivisibile, un progresso continuo che è sintesi mentale prima di essere successione temporale.⁴⁶

⁴⁴ Ivi, pp 92-93.

⁴⁵ Ivi, p.91.

⁴⁶ Ivi, p.93.

Questa è la torsione decisiva che separa Bergson da Hegel anche dove sembrerebbero più vicini. Hegel ammette certamente un movimento, un divenire, una processualità interna allo spirito. Ma quel movimento ha una direzione, e la direzione richiede che i momenti del processo restino distinguibili l'uno dall'altro perché la sintesi possa "*contenerli*" e "*superarli*"; possa, in altre parole, fare un bilancio, una somma algebrica tra ciò che si perde e ciò che si conserva nel passaggio dialettico. Bergson nega che la coscienza autentica funzioni in questo modo. "*Nella durata vera non vi è esteriorità reciproca tra i momenti, né rapporto con il numero*": non si può "*contare*" quanto della tesi sopravvive nella sintesi, perché i momenti non sono mai stati separati abbastanza da poter essere contati. Si compenetrano dall'inizio. La dialettica hegeliana presuppone uno spettatore cosciente che si ricorda il passato e giustappone le fasi successive in uno spazio ausiliario per poterle confrontare e sintetizzare esattamente l'operazione che, secondo Bergson, tradisce la vera natura della coscienza trasformandola in un oggetto spazializzato, misurabile, sezionabile in istanti.

Se l'Intersezionismo pessoano elimina la freccia hegeliana, se in Chuva Oblíqua i piani percettivi non si succedono e non si sintetizzano ma coesistono nello stesso istante con pari dignità è perché la struttura stessa di quella coesistenza è già, in termini quasi letterali, la struttura della durata bergsoniana. Il sogno del porto infinito che attraversa il paesaggio reale senza dissolverlo, il colore dei fiori che si fa trasparente delle vele dei velieri, l'ombra antica di un molo che si proietta su un molo presente: questi non sono momenti che si succedono in una narrazione, né sono sintetizzati in un'immagine unica che li "*supera*." Sono, come gli stati di coscienza descritti da Bergson, compenetrati, ciascuno pervaso dall'altro, nessuno riducibile a un istante isolabile e contabile. La pioggia obliqua del titolo non cade secondo la verticale del tempo successivo: taglia di traverso, intersecando il piano dello spazio percepito con il piano della durata sognata. Questa obliquità non è un vezzo figurativo isolato ma la cifra geometrica di tutto ciò che la torsione bergsoniana ha reso necessario. Se la dialettica hegeliana richiedeva una verticale, un asse orientato lungo cui la coscienza precipita nella propria negazione per poi risalire, più densa, fino alla sintesi, la durata bergsoniana non conosce verticali né orizzontali: conosce solo compenetrazione, solo fusione qualitativa di stati che non si possono più separare in "*prima*" e "*dopo*." L'obliquità pessoana nasce esattamente in questo punto di frizione: è il segno grafico di un movimento che non è più la caduta diretta del tempo successivo né la pura simultaneità informe della palude paulista, ma qualcosa di terzo, che possiede una direzione e insieme la nega, che taglia senza procedere verso una meta.

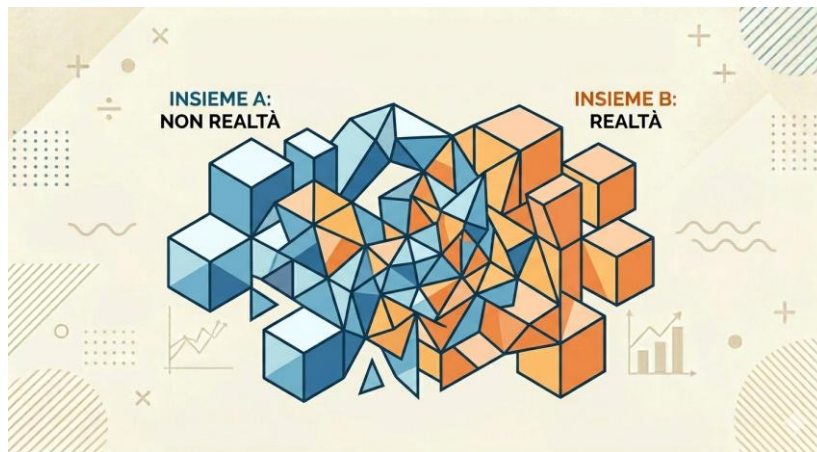
Il Paulismo non viene cancellato dall'Intersezionismo, ne costituisce la materia prima che attende soltanto una riorganizzazione architettonica, ma questa riorganizzazione può ora essere descritta con precisione molto maggiore di quella consentita dalla sola metafora della stagnazione. Il Paulismo aveva bloccato il moto, congelando il sentimento saudosista in un'unica superficie immobile: l'acqua ferma, il cielo *"dimentico, istagnato,"* l'Ora *"espulsa dal sé-Tempo."* Era un sistema a una sola dimensione percettiva, dove il tempo non scorreva ma restava comunque pensabile come un asse, seppure bloccato, una freccia hegeliana che si era semplicemente fermata a metà del proprio percorso, paralizzata ma non ancora ripensata nella propria struttura. La palude paulista era ancora, in questo senso, un sistema in attesa: negava il movimento ma non aveva ancora negato la geometria stessa del movimento, la sua natura di linea.

L'Intersezionismo compie il passo che il Paulismo aveva soltanto preparato. Non si limita a bloccare l'unica linea del tempo: la moltiplica, la piega, la fa intersecare con altre linee provenienti da altri piani di realtà, fino a che la nozione stessa di linea, di successione, di prima e dopo, di causa ed effetto, perde significato. La palude non si prosciuga e non resta nemmeno stagnante nel senso semplice del 1913: si stratifica, accogliendo sulla propria superficie immobile la sovrapposizione di piani percettivi distinti che Bergson aveva già descritto come la struttura medesima della coscienza profonda. Ciò che nel Paulismo era ancora assenza di moto diventa, nell'Intersezionismo, presenza simultanea di moti incompatibili: il sogno del porto che attraversa il paesaggio, il ricordo che si proietta come ombra sul molo presente, l'interno della chiesa che è già, nello stesso istante, l'esterno piovoso. La materia stagnante del Paulismo viene dunque prelevata e sottoposta non a una liberazione, non viene fatta scorrere di nuovo, non le viene restituita la linearità perduta, ma a una geometrizzazione: le sue impressioni indefinite vengono ridisegnate secondo angoli di incidenza precisi, secondo quella stessa logica per cui Bergson distingue la durata vera, priva di rapporto con il numero e con la posizione, dalla rappresentazione spazializzata che ne tradisce la natura per renderla misurabile.

È un paradosso produttivo, e va dichiarato come tale: l'Intersezionismo usa il linguaggio della geometria, piani, intersezioni, angoli, coordinate, per descrivere uno stato di coscienza che Bergson avrebbe definito irriducibile a ogni geometria, perché privo di quella esteriorità reciproca tra le parti che la geometria presuppone. Ma è proprio in questo paradosso che si misura la specificità dell'operazione pessoana rispetto al proprio stesso modello filosofico implicito. Pessoa non si limita a tradurre poeticamente la durata bergsoniana: la sottopone a una visualizzazione spaziale che Bergson, forse, avrebbe giudicato un tradimento, ma che è

esattamente l'equivalente letterario di un'operazione che, nello stesso decennio, alcuni pittori europei stavano conducendo sulla materia visiva. Scomporre l'oggetto nei propri piani costitutivi e ricomporli simultaneamente sulla superficie del quadro, abbandonando il punto di vista unico in favore di una molteplicità di prospettive coesistenti, il principio che la critica avrebbe poi codificato come fondamento del linguaggio cubista, è la stessa operazione che il testo pessoano compie sulla materia stagnante della palude. Non è necessario, a questo stadio dell'argomento, stabilire se Pessoa conoscesse già le avanguardie figurative parigine con cui i suoi più stretti sodali avrebbero presto preso contatto: basta registrare che la struttura profonda dell'operazione, il rifiuto della prospettiva singola, la sovrapposizione di piani di pari dignità, la geometrizzazione di una materia che resiste alla geometria, è identica, e che l'Intersezionismo ne costituisce, sul piano della poesia portoghese, l'anticipazione autonoma.

La palude, dunque, non viene mai abbandonata: viene cartografata. Sulla sua superficie immobile, dove il Paulismo aveva soltanto registrato l'arresto del flusso, l'Intersezionismo traccia le linee di una geometria impossibile, in cui ogni intersezione segna il punto preciso in cui due piani di realtà, il sogno e il porto, la chiesa e la pioggia, il presente e il suo riverbero mnestico, si toccano senza fondersi e senza separarsi mai del tutto. È la stessa stagnazione del 1913, osservata però non più come assenza di vita ma come campo di forze in equilibrio innaturale: due o più masse che si attraggono reciprocamente nello stesso punto dello spazio percettivo senza che nessuna delle due collassi mai nell'altra. La fisica del nuovo sistema pessoano trova qui la propria formulazione definitiva, quella che gli insiemi permettono di vedere con immediatezza che nessuna descrizione discorsiva potrebbe restituire: non più un insieme che include l'altro come in Hegel, non più nemmeno la semplice assenza di insiemi distinti come nella palude indifferenziata del Paulismo, ma due insiemi di eguale estensione e eguale peso ontologico, le cui circonferenze si intersecano in una zona comune che non appartiene interamente a nessuno dei due, l'esatta traduzione geometrica della compenetrazione bergsoniana, e il punto di arrivo necessario di tutto il percorso che da Hegel, passando per Bergson, ha condotto fino a qui.



2.2 Chuva Oblíqua: l'osservazione del reperto stellare

La geometria fin qui ricostruita resterebbe un'ipotesi teorica, per quanto coerente nella propria architettura interna, se non trovasse un corpo testuale in cui verificarsi. Ogni sistema fisico, per essere accertato e non rimanere mera congettura matematica, richiede l'osservazione di un fenomeno che lo confermi nei fatti: la teoria della gravitazione resta un'eleganza astratta finché un'eclissi non ne misura la deflessione della luce, finché uno strumento non ne registra il riverbero. Il sistema pessoano non fa eccezione a questa esigenza empirica. La torsione bergsoniana che separa l'Intersezionismo dalla dialettica hegeliana, la riorganizzazione della palude paulista in una stratificazione di piani compenetrati, l'analogia con la scomposizione cubista della prospettiva: tutto questo rimarrebbe una struttura puramente speculativa, un modello matematico privo di controprova, se il 1914 non avesse prodotto il corpo celeste che la rende visibile a occhio nudo. Quel corpo è *Chuva Oblíqua*: la prima stella della nuova costellazione, ancora instabile, ancora fluttuante nella propria orbita, ma già perfettamente leggibile nello spettro della sua luce.

La genesi del testo è inseparabile dalla data dell'8 marzo 1914, il giorno in cui, come si è già avuto modo di osservare, l'intero sistema pessoano subisce la propria detonazione definitiva. Nella lettera ad Adolfo Casais Monteiro del 13 gennaio 1935, Pessoa racconta con una precisione quasi strumentale, come chi registra i dati di un esperimento appena concluso, la sequenza esatta degli eventi: la stesura di getto delle trenta e più poesie che costituiscono *O*

Guardador de Rebanhos, la comparsa improvvisa di Alberto Caeiro come entità autonoma e non come semplice maschera letteraria, e immediatamente dopo, senza soluzione di continuità, senza che il tempo necessario a un nuovo respiro si interponesse, la composizione delle sei poesie che formano *Chuva Oblíqua*. Questa contiguità temporale non è un dettaglio biografico accessorio, buono soltanto per arricchire la cronologia degli eventi: è la condizione di possibilità del testo stesso, la sua orbita di formazione. *Chuva Oblíqua* nasce come reazione, nel senso quasi fisico del termine, all'urto con l'oggettività assoluta di Caeiro, e porta nella propria struttura sintattica e visiva il segno di quell'impatto, come la superficie di un satellite porta i crateri delle collisioni che lo hanno plasmato.

Se Caeiro rappresenta l'azzeramento di ogni intersezione, l'eliminazione totale dell'"oltre" in favore della pura presenza sensibile delle cose, un sistema a una sola dimensione percettiva, privo di qualsiasi piano secondario che possa intersecare il primo, l'ortonimo che torna a se stesso dopo aver sperimentato la propria temporanea inesistenza non può più scrivere come se quell'incontro non fosse avvenuto. È come se un corpo, dopo essere transitato nelle vicinanze di una massa di simile densità, ne riportasse per sempre l'impronta gravitazionale nella propria traiettoria, senza poter più tornare all'orbita originaria. *Chuva Oblíqua* è il testo che misura esattamente questa impossibilità di ritorno semplice: è la dimostrazione che la coscienza pessoana, una volta esposta alla frattura tra sé e l'alterità più radicale che potesse generare, non può più rappresentare il mondo secondo un unico piano percettivo. Deve, da quel momento, rappresentarlo come intersezione, come sovrapposizione di campi gravitazionali distinti che si attraggono senza fondersi.

È in questo senso che il titolo stesso del ciclo funziona già da manifesto teorico prima ancora che da immagine poetica. La pioggia obliqua non è una scelta meteorologica casuale: è la trascrizione visiva della geometria che questo studio ha ricostruito nella sua genealogia filosofica, l'equivalente testuale di quella linea di interferenza che si forma quando due fronti d'onda, provenienti da sorgenti distinte, si incontrano nello stesso punto dello spazio. Verificare come questa geometria si distribuisca verso per verso, immagine per immagine, all'interno delle sei poesie che compongono il ciclo, isolando ogni singola intersezione come l'astronomo isola una riga nello spettro luminoso di una stella lontana, è il compito che la presente sezione si assume.

Attraversa questo paesaggio il mio sogno di un porto infinito/e il
colore dei fiori è trasparente di vele di grandi velieri/che salpano dal
molo trascinando nelle acque come ombra/le sagome al sole di
quegli alberi antichi...⁴⁷

Il primo verso istituisce immediatamente, senza alcuna gradualità preparatoria, il regime intersezionista: due corpi di pari massa ontologica, il paesaggio osservato e il sogno del porto, occupano lo stesso campo percettivo nello stesso istante. Non si tratta di una metafora in senso tradizionale, dove un termine serve a illuminare l'altro restando subordinato a esso: il sogno *"attraversa"* il paesaggio esattamente come un fronte d'onda attraversa un altro, sovrapponendosi senza assorbirlo e senza esserne assorbito. È la stessa logica che la lettura bergsoniana ha permesso di precisare nel paragrafo precedente: i due piani non si succedono, il paesaggio non viene prima e il sogno non interviene dopo a modificarne la percezione. Si compenetrano nello stesso punto del verso, con la medesima simultaneità che Bergson attribuiva agli stati della coscienza profonda.

Il secondo verso porta questa intersezione al proprio grado massimo di precisione ottica: il colore dei fiori è *"trasparente"* delle vele dei velieri. La trasparenza non è qui un attributo decorativo, ma la traduzione fisica del fenomeno di interferenza che si produce quando due campi gravitazionali di intensità comparabile si sovrappongono nello stesso punto dello spazio: nessuno dei due prevale, nessuno annulla l'altro, e ciò che resta visibile è la zona di compenetrazione, semitrasparente perché abitata da entrambe le masse simultaneamente. Se nella metafisica hegeliana l'identità di una cosa si stabiliva attraverso il rapporto di inclusione con il proprio negativo, qui il fiore non viene *"negato"* dalla vela, né la vela *"supera"* il fiore in una sintesi che le comprenda entrambe a un livello più alto: i due corpi restano distinti e reciprocamente visibili attraverso l'altro, in un'intersezione che non risolve la propria tensione.

Gli ultimi due versi della strofa introducono un terzo elemento, l'ombra delle sagome degli alberi che viene trascinata nelle acque dai velieri in partenza. Qui la stratificazione si infittisce: non sono più due soli piani a intersecarsi, ma tre corpi distinti, il paesaggio reale, il sogno del porto, e l'ombra degli alberi che il movimento dei velieri produce all'interno del sogno stesso. È come se, osservando un sistema binario, scopriremo che uno dei due corpi possiede a propria volta un satellite: la geometria non si limita a un'unica intersezione ma si moltiplica in

⁴⁷ F.Pessoa, Una sola moltitudine, p.145.

intersezioni di secondo grado, ciascuna delle quali conserva comunque la stessa legge fisica fondamentale, l'assenza di gerarchia tra i piani coinvolti.

Il porto che sogno è cupo e pallido/e questo paesaggio è pieno di sole da questa parte.../Ma nel mio spirito il sole di oggi è porto cupo/e i velieri che escono dal porto sono questi alberi al sole.⁴⁸

In questa strofa l'intersezione raggiunge una formulazione quasi diagrammatica, di precisione quasi algebrica. I primi due versi sembrano ripristinare, per un istante, la distinzione hegeliana tra i due piani: il porto sognato è "*cupo e pallido*," il paesaggio reale "*pieno di sole*." È come se il sistema, dopo l'intersezione massima della prima strofa, tornasse momentaneamente a separare i propri corpi costitutivi, restituendo loro un contorno netto, quasi a voler verificare che la distinzione di partenza non sia stata del tutto cancellata. Ma è proprio in questo movimento di apparente separazione che la legge intersezionista si manifesta nella propria forma più radicale: "*il sole di oggi è porto cupo*." Il verbo "*essere*," non "*sembra*," non "*ricorda*," stabilisce un'identità diretta tra i due termini che restano, nondimeno, percettivamente opposti: il sole luminoso del paesaggio e l'oscurità del porto sognato occupano la stessa posizione logica nello spirito del poeta. Non è una contraddizione che la mente debba risolvere scegliendo uno dei due termini, come la dialettica hegeliana richiederebbe per procedere verso la sintesi; è una contraddizione che resta stabilmente vera, come la sovrapposizione di stati che la fisica del Novecento avrebbe presto reso pensabile in altri ambiti, due valori incompatibili che coesistono nello stesso punto dello spazio osservato finché qualcosa non li separa.

L'ultimo verso compie l'inversione definitiva: i velieri non escono "*come*" gli alberi, i velieri "*sono*" questi alberi al sole. La trasparenza della prima strofa, dove i due piani restavano ancora distinguibili l'uno attraverso l'altro, qui si risolve in un'identità diretta che però non elimina la differenza visiva tra un veliero e un albero. È l'equivalente letterario di ciò che accade quando due masse di eguale densità occupano lo stesso punto dello spazio-tempo: non si fondono in un terzo corpo che le sintetizzi, restano due, ma quel "*due*" smette di poter essere contato secondo la logica ordinaria della distinzione spaziale. Bergson, lo si è visto, insisteva

⁴⁸ Ivi.

sul fatto che la durata vera non ha rapporto con il numero: qui Pessoa lo dimostra letteralmente, rendendo impossibile stabilire se si tratti di un albero o di un veliero, di due oggetti o di uno solo.

Liberato in doppio, mi sono abbandonato giù dal paesaggio.../Il profilo del molo è la strada nitida e calma/che si leva e si erge come un muro,/e i velieri passano attraverso i tronchi degli alberi/con una orizzontalità verticale,/e lasciano cadere gomene in acqua dentro le foglie a una a una...⁴⁹

La formula che apre questa strofa, *"liberato in doppio"* è forse la dichiarazione più esplicita di poetica che il testo offra nell'intero ciclo. Non è una liberazione semplice, quella che si otterrebbe scegliendo un solo piano di realtà e abbandonando l'altro; è una liberazione che si raddoppia, che si ottiene proprio mantenendo aperti entrambi i campi gravitazionali simultaneamente. Il soggetto non risolve la tensione tra sogno e paesaggio scegliendo l'uno o l'altro: si libera moltiplicando le proprie possibilità percettive, lasciandosi cadere *"giù dal paesaggio"* come un corpo che, invece di stabilizzarsi su un'unica orbita, accetta di muoversi simultaneamente in due campi di forza distinti.

L'immagine dell'*"orizzontalità verticale"* che segue è probabilmente la formulazione più compatta di tutta la geometria intersezionista fin qui ricostruita. Orizzontale e verticale sono, nell'esperienza percettiva dello spazio che la dialettica hegeliana implicitamente presuppone, direzioni che mutuamente si escludono: una linea retta ha una sola direzione e non può essere orizzontale e verticale allo stesso tempo. Pessoa unisce i due termini in un solo sostantivo aggettivato, costringendo il lettore a immaginare una figura che la geometria ordinaria non può contenere, ma che la geometria intersezionista richiede necessariamente: il molo che si erge come un muro, dunque verticale, e i velieri che lo attraversano orizzontalmente, i due movimenti compresenti nello stesso oggetto percepito.

L'ultimo verso, con le gomene che cadono in acqua *"dentro le foglie a una a una,"* porta a termine la stratificazione iniziata nella prima strofa: l'acqua del porto sognato e le foglie degli alberi reali condividono ora lo stesso spazio fisico al punto che un oggetto del piano onirico, la

⁴⁹ Ivi.

gomena, può cadere letteralmente dentro un oggetto del piano percettivo, la foglia. Il confine tra i due sistemi non è più semplicemente permeabile, è diventato inesistente come limite di separazione, pur restando perfettamente visibile come limite di intersezione.

Non so chi mi sogno.../Subito tutta l'acqua del mare del porto è trasparente/e vedo sul fondo, come una stampa enorme che vi fosse spiegata,/tutto questo paesaggio, filare di alberi, strada che arde in quel porto,/e l'ombra di una nave più antica del porto che passa/fra il mio sogno del porto e il mio vedere questo paesaggio/e arriva accanto a me, e entra dentro di me,e passa dall'altra parte della mia anima⁵⁰

Questa strofa conclusiva del primo componimento porta l'intersezione fino al punto in cui essa cessa di essere un fenomeno osservato dall'esterno e diventa un evento che attraversa l'osservatore stesso. Il verso d'apertura, *"non so chi mi sogno,"* dichiara apertamente l'impossibilità di stabilire un soggetto stabile per l'atto percettivo: se nella prima strofa il sogno e il paesaggio si intersecavano restando comunque riferibili a un *"io"* che sognava e vedeva, qui anche questa attribuzione collassa. È la conseguenza necessaria di tutto il percorso fin qui tracciato: il negativo hegeliano garantiva, attraverso il proprio movimento orientato, il ritorno della coscienza a se stessa più ricca e più consapevole, qui, invece, la coscienza che si interseca con l'alterità del proprio stesso sogno non sa più dire con certezza a chi appartenga l'atto di sognare.

I versi successivi compiono un'operazione ottica di rara precisione: l'acqua diventa *"trasparente"* non più rispetto a un singolo oggetto, come accadeva con i fiori della prima strofa, ma rispetto all'intero paesaggio, che si rivela sul fondo del porto sognato *"come una stampa enorme."* È l'immagine di una vera e propria lastra fotografica cosmica, in cui due sistemi distanti, il porto del sogno e il paesaggio reale, vengono sovrapposti come due esposizioni sulla stessa pellicola, ciascuna visibile attraverso l'altra senza che nessuna delle due si cancelli. Ma è negli ultimi quattro versi che il sistema raggiunge la propria massima estensione: l'ombra di una nave *"più antica del porto"* non si limita a intersecare i due piani già stabiliti, sogno e paesaggio,

⁵⁰ Ivi.

ma passa *"fra"* di essi, occupando esattamente quella zona di compenetrazione che la metafora degli insiemi pessoani aveva isolato come spazio comune privo di appartenenza esclusiva. E quell'ombra non si arresta lì: *"arriva accanto a me,"* poi *"entra dentro di me,"* infine *"passa dall'altra parte della mia anima."* Il corpo intersecante, dopo aver attraversato il sogno e il paesaggio, attraversa infine l'osservatore stesso, trasformandolo da spettatore esterno del fenomeno gravitazionale in uno dei corpi che lo costituiscono. La coscienza pessoana non osserva più l'intersezione dall'esterno, come l'astrofisico che misura il riverbero di un'onda gravitazionale a distanza di sicurezza: ne diventa, in questo verso finale, il punto stesso di passaggio.

Si illumina la chiesa all'interno della pioggia di questo giorno,/e ogni
candela che si accende è altra pioggia che batte sulla vetrata⁵¹

Questo distico compie, nello spazio di due soli versi, un'inversione topologica completa: la chiesa si illumina *"all'interno della pioggia,"* non sotto la pioggia né nonostante la pioggia, ma dentro di essa, come se la pioggia non fosse più un fenomeno esterno all'edificio ma il medium stesso in cui l'edificio è immerso. È la stessa operazione già osservata nel primo componimento, dove il sogno *"attraversava"* il paesaggio: qui è la pioggia, elemento per definizione esterno e atmosferico, a contenere l'interno sacro dell'edificio, rovesciando la gerarchia spaziale ordinaria tra ciò che è dentro e ciò che è fuori. Il secondo verso porta a termine l'identificazione con la stessa formula di equivalenza diretta già incontrata nella seconda strofa del primo componimento: non *"come"* altra pioggia, ma *"è"* altra pioggia. La candela accesa, fenomeno luminoso e interno, e la pioggia che batte sul vetro, fenomeno sonoro ed esterno, occupano la medesima posizione logica, esattamente come il sole e il porto cupo si erano scoperti identici nello spirito del poeta. Due campi sensoriali distinti, la vista e l'udito, due spazi distinti, l'interno e l'esterno, collassano nello stesso punto percettivo senza che nessuno dei due venga annullato: la candela continua a essere vista, la pioggia continua a essere sentita, ma l'una è già l'altra.

⁵¹ Ivi.

Mi rallegra ascoltare la pioggia perché essa è il tempio acceso,/e le
vetrate della chiesa viste di fuori sono il suono della pioggia sentito
di dentro.⁵²

Qui l'intersezione si complica ulteriormente attraverso un doppio scambio sensoriale che incrocia, in chiasmo, i due termini della strofa precedente. Nella prima strofa la candela, elemento visivo, diventava pioggia, elemento sonoro, qui il movimento si inverte e si raddoppia: la pioggia, udita, "è" il tempio, visto; e le vetrate, viste dall'esterno, sono il suono della pioggia, sentito dall'interno. La struttura sintattica disegna letteralmente una croce di sensazioni che si scambiano i propri attributi: il sonoro diventa visivo, il visivo diventa sonoro, l'esterno diventa interno, l'interno diventa esterno, in una geometria che non è più la semplice sovrapposizione di due piani ma un vero e proprio scambio di coordinate, come se due sistemi di riferimento, ciascuno con il proprio asse delle ordinate e delle ascisse, si fossero ruotati l'uno nell'altro fino a coincidere senza fondersi. È la stessa *"orizzontalità verticale"* già incontrata nel primo componimento, qui declinata non più sullo spazio ma sui sensi stessi: vedere diventa udire, e l'udire diventa vedere, senza che il poeta debba scegliere quale organo percettivo stia davvero registrando il fenomeno.

Lo splendore dell'altar maggiore è il mio non poter quasi vedere i
monti/attraverso la pioggia, oro tanto solenne sulla tovaglia
dell'altare⁵³

Questa strofa introduce un elemento che, nel sistema fin qui osservato, non era ancora comparso con questa nettezza: l'intersezione qui non si limita a sovrapporre due piani positivi, ma include esplicitamente un'impossibilità percettiva, *"il mio non poter quasi vedere i monti,"* come termine di un'identità. Lo splendore dell'altare, fenomeno di pienezza luminosa, "è" l'impossibilità di vedere, fenomeno di privazione visiva: la massima luce e la massima cecità relativa occupano la stessa posizione logica. È un'estensione significativa della geometria

⁵² Ivi.

⁵³ Ivi, p.147.

intersezionista, perché dimostra che i due campi che si intersecano non devono necessariamente essere entrambi positivi, entrambi pieni di contenuto sensibile: uno dei due può essere costituito da un'assenza, da una sottrazione, e nondimeno generare la medesima zona di compenetrazione semitrasparente già osservata con i fiori e le vele nel primo componimento. L'oro della tovaglia dell'altare, *"tanto solenne,"* chiude la strofa restituendo concretezza materiale a questa intersezione tra pienezza e mancanza, come se la solennità dell'oro fosse precisamente l'effetto visibile di quella sovrapposizione tra il vedere e il non vedere.

risuona il canto del coro, latino e vento che mi scuote la vetrata/e si
sente gemere l'acqua nel fatto di esserci un coro⁵⁴

Il primo verso compie un'intersezione che riguarda questa volta la sintassi stessa: *"latino e vento"* non sono presentati come due soggetti coordinati di pari grado all'interno del canto, ma come due qualificazioni che si fondono nello stesso fenomeno acustico, il canto del coro che è insieme lingua liturgica e forza atmosferica capace di scuotere la vetrata. Il secondo verso porta a compimento questa fusione con una formula che inverte la causalità ordinaria: non è il coro che fa gemere l'acqua per analogia sonora, ma è l'acqua a gemere "nel fatto" stesso che il coro esista, come se l'esistenza del fenomeno umano, il canto liturgico, fosse la condizione sufficiente perché il fenomeno atmosferico, il gemito dell'acqua, si producesse. È una causalità che non procede in linea retta da una causa a un effetto distinguibile, ma che si stabilisce nello stesso istante in cui i due fenomeni si intersecano, senza che sia possibile separare quale dei due venga prima.

La messa è un'automobile che passa attraverso i fedeli che si
inginocchiano nell'essere oggi un giorno triste⁵⁵

⁵⁴ Ivi.

⁵⁵ Ivi.

In questo singolo verso disteso si compie una delle intersezioni più radicali dell'intero componimento: la messa, rito sacro e atemporale, "è" un'automobile, macchina del tutto contemporanea e profana, che *"passa attraverso"* i fedeli. Qui l'intersezione non oppone più due piani percettivi del medesimo soggetto, il sogno e il paesaggio, l'udito e la vista, ma due ordini temporali incompatibili, il tempo liturgico immobile della messa e il tempo accelerato e meccanico del traffico urbano del 1914. È l'anticipazione precisa, dentro lo stesso ciclo, di quel materiale moderno e industriale che diventerà il dominio elettivo di Álvaro de Campos: l'automobile non interrompe il rito, lo costituisce, attraversandolo come i velieri attraversavano i tronchi degli alberi nella terza strofa del primo componimento, con la medesima *"orizzontalità verticale"* che permette a due ordini di realtà incompatibili di coesistere nello stesso punto dello spazio sintattico.

Improvviso vento squassa in splendore maggiore la festa della
cattedrale/e lo scroscio della pioggia assorbe tutto/finché si ode
soltanto la voce del prete/acqua che si perde lontano con il suono di
ruote di automobile⁵⁶

Qui il sistema intersezionista raggiunge il proprio punto di massima saturazione all'interno del componimento, accumulando in poche righe tutti gli elementi già introdotti, il vento, la pioggia, il prete, l'automobile, fino a farli collassare l'uno nell'altro in un'unica entità acustica indistinguibile. La voce del prete diventa *"acqua che si perde lontano,"* e quest'acqua si confonde a sua volta con *"il suono di ruote di automobile"*: tre fenomeni sonori di origine completamente diversa, la parola liturgica, lo scorrere dell'acqua, il rumore meccanico, vengono fatti confluire in un'unica linea sonora che la sintassi non separa più con alcuna congiunzione comparativa. È la dimostrazione che l'intersezione, una volta innescata, non si stabilizza in una configurazione fissa di due soli corpi, come un sistema binario in equilibrio, ma tende ad accumulare nuovi corpi nella propria orbita, esattamente come una singolarità gravitazionale di massa crescente attrae verso di sé un numero sempre maggiore di elementi periferici.

⁵⁶ Ivi.

E si spengono le luci della chiesa nella pioggia che cessa⁵⁷

Il componimento si chiude con un verso che, dopo l'accumulazione della strofa precedente, ripristina per un istante l'immagine di partenza in forma negativa: se in apertura la chiesa *"si illuminava all'interno della pioggia,"* qui le luci *"si spengono nella pioggia che cessa."* È una chiusura speculare e non semplicemente conclusiva: l'intersezione tra la chiesa e la pioggia non si risolve in una separazione finale dei due termini, come se il sistema tornasse alla configurazione originaria di due corpi distinti, ma si spegne insieme, nello stesso istante e nello stesso luogo grammaticale, confermando fino all'ultimo verso che luce e pioggia, sacro e atmosferico, non hanno mai smesso di condividere la medesima orbita.

La Grande Sfinge dell'Egitto sogna dentro questo foglio.../Scrivo: e
lei mi appare attraverso la mia mano trasparente/e nell'angolo del
foglio si ergono le piramidi⁵⁸

Il primo verso ribalta l'orientamento dell'intersezione che i due componimenti precedenti avevano già stabilito. Non è più il soggetto che sogna un altrove, come nel sogno del porto della prima poesia, ma è l'altrove stesso, la Grande Sfinge, a sognare *"dentro"* il foglio dell'osservatore. Il corpo gravitazionale dominante si sposta: l'Egitto millenario non viene evocato dalla mente del poeta come oggetto del suo immaginare, ma si presenta come soggetto autonomo di un proprio sognare, che ha scelto il foglio pessoano come proprio spazio di manifestazione. È un'inversione di polarità che la metafora astrofisica rende particolarmente nitida: nei componimenti precedenti l'osservatore era la massa che generava il campo, attorno a cui si organizzavano sogno e paesaggio; qui la massa dominante è la Sfinge, ed è il foglio del poeta a trovarsi attratto nella sua orbita.

Il secondo verso porta l'intersezione fino al corpo dello scrivente: la mano che scrive diventa *"trasparente,"* secondo la stessa logica ottica già osservata per i fiori e per l'acqua del porto, e attraverso questa trasparenza la Sfinge *"appare."* La mano non smette di scrivere, resta

⁵⁷ Ivi.

⁵⁸ Ivi.

perfettamente funzionale al gesto materiale della scrittura, ma diventa contemporaneamente il medium attraverso cui un corpo di tre millenni prima si rende visibile. Il terzo verso completa la geometria collocando le piramidi *"nell'angolo del foglio"*: la pagina, oggetto bidimensionale e finito, accoglie all'interno dei propri margini un monumento che nella realtà occupa chilometri di deserto, senza che le proporzioni vengano percepite come assurde. È la stessa logica della *"stampa enorme"* spiegata sul fondo del porto nella quarta strofa del primo componimento: una superficie ridotta diventa capace di contenere, per intersezione, un'estensione che la dovrebbe eccedere enormemente.

Scrivo: e mi turbo a vedere che la punta della mia penna/è il profilo
del re Cheope.../D'improvviso mi fermo.../Si è oscurato tutto...
Precipito in un abisso fatto di tempo⁵⁹

Questa strofa segna un'accelerazione decisiva rispetto a tutto ciò che si è osservato finora. Negli esempi precedenti l'intersezione, per quanto radicale, lasciava il soggetto nella posizione di chi osserva o sperimenta la sovrapposizione restando comunque distinto da essa. Qui, per la prima volta, lo strumento stesso dell'atto poetico, la punta della penna, *"è"* il profilo di un faraone morto da quattro millenni. Non si tratta più di un'intersezione tra il soggetto e un altrove esterno, ma di una contaminazione che investe l'organo stesso della creazione testuale: lo strumento con cui Pessoa genera l'intersezione viene esso stesso intersecato, in un movimento che rischia di rendere indistinguibile chi scrive da ciò che si scrive.

Gli ultimi due versi registrano l'effetto di questa saturazione: il sistema, dopo aver accumulato corpi su corpi secondo la stessa dinamica già osservata nella sesta strofa del componimento precedente, raggiunge un punto di instabilità in cui *"si oscura tutto."* È l'equivalente letterario esatto del collasso gravitazionale che il primo capitolo aveva descritto come genesi dei buchi neri: una massa che continua ad accumulare densità fino a raggiungere una soglia critica oltre la quale lo spazio circostante collassa su se stesso. *"Precipito in un abisso fatto di tempo"* non è una semplice metafora dello smarrimento, ma la registrazione precisa di un evento di collasso: il tempo stesso, che nella durata bergsoniana doveva restare fluido e

⁵⁹ Ivi.

compenetrato, qui si solidifica in un *"abisso,"* in una voragine spaziale dentro cui il soggetto cade fisicamente.

Sono sepolto sotto le piramidi a scrivere versi alla luce chiara di questa lampada/e tutto l'Egitto mi schiaccia dall'alto attraverso i segni che faccio con la penna.../Sento la Sfinge che ride dentro/ il fruscio della mia penna che corre sul foglio.../Attraversa il mio non poterla vedere una mano enorme,/spazza tutto verso il canto del soffitto che sta alle mie spalle,/e sul foglio in cui scrivo, tra esso e la penna che scrive,/giace il cadavere di re Cheope che mi guarda a occhi spalancati⁶⁰

Questa lunga strofa rappresenta il punto di massima densità raggiunto fin qui dal sistema intersezionista in tutto il ciclo. Il primo verso stabilisce una contraddizione spaziale che nessuna geometria euclidea potrebbe accogliere: il soggetto è *"sepolto sotto le piramidi,"* dunque collocato nel passato egizio, e contemporaneamente scrive *"alla luce chiara di questa lampada,"* dunque collocato nel presente della propria stanza. I due indicatori deittici, *"sotto le piramidi"* e *"questa lampada,"* appartengono a sistemi di riferimento spazio-temporali incompatibili, e tuttavia coesistono nello stesso verso senza connettivo avversativo, senza alcun segnale sintattico che inviti il lettore a scegliere uno dei due piani come quello *"reale."* È la stessa orizzontalità verticale già incontrata altrove, qui applicata non più allo spazio fisico ma alla collocazione storica del soggetto stesso.

Il peso dell'intera civiltà egizia, *"tutto l'Egitto,"* schiaccia il poeta *"dall'alto,"* ma il canale attraverso cui questo schiacciamento si trasmette sono *"i segni"* che la sua stessa penna produce: la causa della pressione gravitazionale è generata dallo stesso strumento che il soggetto controlla attivamente, in un cortocircuito causale che ricorda l'inversione già osservata nel componimento precedente, dove non era il coro a far gemere l'acqua per analogia, ma l'esistenza stessa del coro a produrre il gemito. Qui l'atto dello scrivere produce, simultaneamente al proprio compiersi, la massa che opprime chi scrive.

⁶⁰ Ivi.

Gli ultimi tre versi della strofa portano a termine questa densificazione con un'immagine di rara potenza fisica: tra il foglio e la penna, cioè nello spazio infinitesimale che separa lo strumento dal proprio prodotto, *"giace il cadavere di re Cheope."* È il punto geometrico più stretto possibile, l'interstizio millimetrico tra la punta della penna e la superficie della carta, che diventa la sede di un intero sarcofago regale. La compenetrazione bergsoniana, che nella sezione teorica di questo capitolo si era definita come assenza di rapporto con il numero, trova qui la propria immagine limite: uno spazio talmente piccolo da essere quasi nullo accoglie un corpo che nella realtà materiale richiederebbe una camera sepolcrale di pietra. E quel cadavere *"guarda a occhi spalancati,"* non chiusi come si attenderebbe da un corpo sepolto da millenni: l'intersezione non produce soltanto sovrapposizione spaziale, ma restituisce coscienza e capacità di sguardo a un corpo che dovrebbe esserne privo, completando il rovesciamento di polarità già osservato nella prima strofa, dove era l'Egitto a sognare il poeta e non il contrario.

e tra i nostri sguardi incrociati scorre il Nilo/e un'allegria di navi
pavesate erra/in una diagonale diffusa/tra me e quello che
penso.../Funerali del re Cheope in oro vecchio e Me⁶¹

Il verso d'apertura porta a compimento l'incontro tra il poeta e il sovrano morto attraverso un'immagine che riassume con esattezza tecnica la geometria di tutto il componimento: *"tra i nostri sguardi incrociati scorre il Nilo."* Due sguardi che si incontrano formano, inevitabilmente, un punto di intersezione; ma quel punto, invece di essere uno zero geometrico privo di estensione, si dilata fino a contenere un intero fiume. È l'immagine più chiara possibile della zona di compenetrazione descritta dagli insiemi pessoani: uno spazio che non appartiene né interamente al primo sguardo né interamente al secondo, ma che possiede una propria, autonoma estensione, capace di ospitare un corpo fluviale di centinaia di chilometri.

I versi successivi introducono per la prima volta in questo componimento il termine tecnico che dà il nome alla corrente: *"una diagonale diffusa."* Se l'*"orizzontalità verticale"* del primo componimento univa due assi cartesiani incompatibili in un'unica direzione impossibile, qui la diagonale rappresenta la traiettoria naturale di ogni intersezione, la linea che taglia due piani senza appartenere interamente a nessuno dei due, esattamente come la pioggia obliqua del

⁶¹ Ivi, pp. 147-149.

titolo taglia di traverso il verticale e l'orizzontale. Questa diagonale, inoltre, è "*diffusa*," priva di un percorso netto e univoco, distribuita nello spazio "*tra me e quello che penso*": anche il rapporto tra il soggetto e il proprio stesso pensiero, che dovrebbe essere il luogo di massima immediatezza e coincidenza, viene qui presentato come un intervallo spaziale misurabile, attraversato da un'allegria di navi pavesate che non appartengono né al pensiero né al pensatore ma alla zona obliqua che li separa e insieme li unisce.

L'ultimo verso, isolato e sospeso, chiude il componimento con un'immagine funebre che non risolve la tensione accumulata ma la congela in un'istantanea: "*Funerali del re Cheope in oro vecchio e Me*." Non c'è verbo che lega questo verso al resto della strofa, non c'è connessione sintattica esplicita: il funerale si presenta come un fotogramma isolato, l'ultimo strato che si depone sopra tutti gli altri già accumulati, oro e miele a sigillare, con la propria materialità densa e immobile, l'intero sistema di intersezioni che il componimento ha costruito.

Che tamburelli il silenzio di questa stanza!.../Le pareti sono in
Andalusia.../Ci sono danze sensuali nel brillio fisso della
luce.../All'improvviso tutto lo spazio si ferma.../si ferma, slitta, si
dipana.../e in un angolo del soffitto, molto più lontano del
soffitto,/aprono mani bianche finestre segrete/e ci sono mazzi di
violette che cadono/perché fuori c'è una notte di primavera/sul mio
stare a occhi chiusi⁶²

Il quarto componimento è il più breve del ciclo, e questa brevità non è un limite ma una scelta di concentrazione: in pochi versi il sistema intersezionista compie l'intero arco che altrove si distribuisce su più strofe, dall'innesco al collasso definitivo, senza soluzione di continuità.

L'apertura inaugura una modalità diversa da quelle già osservate nei componimenti precedenti. Nel primo e nel terzo componimento il secondo piano, il porto sognato, la Sfinge, l'Egitto, entrava nel campo percettivo del soggetto come un corpo celeste esterno che attraversava e deformava il campo gravitazionale originario. Qui invece l'intersezione parte dall'interno stesso dello spazio fisico occupato dal poeta: è la stanza a trasformarsi, senza mediazione di sogno o di memoria esplicitamente dichiarata. Il silenzio "*tamburella*": il suono

⁶² Ivi, p 149.

e il silenzio, che nella fisica acustica si escludono reciprocamente come il positivo e il negativo hegeliani, occupano lo stesso istante percettivo. Le pareti *"sono in Andalusia"*: non ricordano l'Andalusia, non la evocano, la sono, con la stessa formula di identità diretta già incontrata altrove nel ciclo. E in quelle pareti trasformate compaiono *"danze sensuali nel brillio fisso della luce"*: il moto e la fissità, l'erotico e l'immobile, coesistono nello stesso sintagma senza che nessuno dei due ceda all'altro.

Il testo accelera poi con una progressione verbale di rara precisione cinematografica: *"si ferma, slitta, si dipana."* Tre verbi che appartengono a tre regimi di movimento incompatibili, l'arresto, lo scivolamento laterale, lo svolgersi di una matassa, vengono applicati allo stesso soggetto, *"tutto lo spazio,"* in rapidissima successione, ciascuno separato dal successivo da un puntino di sospensione che non è pausa narrativa ma sintomo di instabilità gravitazionale, l'istante in cui il sistema tenta di riorientarsi prima di cedere al movimento seguente. È la traduzione sintattica di quella graduale organizzazione reciproca delle sensazioni che Bergson descriveva come struttura della sintesi qualitativa: non una sequenza ordinata di stati che si succedono, ma una fusione in cui ciascuno è già attraversato dal successivo e dal precedente.

L'immagine dell'angolo del soffitto *"molto più lontano del soffitto"* compie un'operazione geometrica che merita di essere isolata: introduce una distanza che eccede la propria stessa misura di riferimento. Il soffitto definisce per definizione il limite superiore dello spazio interno della stanza; eppure quell'angolo supera quel limite verso l'interno, non verso l'esterno, dilatando lo spazio fisico oltre le proprie stesse pareti senza romperle. È la stessa logica per cui, nel terzo componimento, lo spazio tra la penna e il foglio conteneva un sarcofago regale: la geometria intersezionista non rispetta le proporzioni della geometria euclidea perché non opera per giustapposizione ma per compenetrazione, e la compenetrazione, come Bergson ricordava a proposito della durata vera, non ha rapporto con il numero né con la misura ordinaria dello spazio. Le *"mani bianche"* che aprono *"finestre segrete"* in quell'angolo impossibile appartengono a un piano di realtà che non viene identificato né spiegato: sono semplicemente presenti, con la stessa naturalezza con cui il cadavere di Cheope giaceva tra la penna e il foglio nel componimento precedente.

La chiusura porta l'intersezione al proprio punto limite attraverso una causalità obliqua che rovescia la direzione ordinaria del rapporto tra esterno e interno: le violette cadono *"perché fuori c'è una notte di primavera."* Il fenomeno atmosferico esterno è la causa del fenomeno interno, esattamente come nel secondo componimento la pioggia esterna era la condizione

dell'illuminazione della chiesa. Ma la causalità si complica nell'ultimo verso: quella notte di primavera non cade genericamente sulla stanza, ma specificamente *"sul mio stare a occhi chiusi,"* come se la primavera, fenomeno cosmico e impersonale, scegliesse il gesto privato e minimo del soggetto come proprio punto di atterraggio. L'intersezione non unisce più due spazi o due tempi ma due scale di grandezza incommensurabili, la vastità stagionale del cosmo e la minima chiusura di due palpebre. Il componimento si chiude su questa asimmetria irrisolta, senza sintesi, senza ritorno: i due corpi restano in orbita reciproca, nessuno dei due riassorbe l'altro, e le palpebre chiuse del poeta rimangono il punto in cui il peso di una notte intera di primavera si deposita senza trovare risposta.

Gira là fuori un mulinello di sole i cavalli della giostra... / Alberi,
sassi, monti ballano immobili dentro di me... / Notte assoluta sulla
fiera illuminata, chiaro di luna sulla giornata di sole là fuori / e tutte
le luci della fiera fanno rumore dai muri del giardino... / Gruppi di
ragazze con la brocca sulla testa / che passano fuori, colme di stare
al sole, / si incrociano con molti gruppi vischiosi di gente che gira
per la fiera, / gente tutta mescolata con le luci dei baracconi, la notte,
il chiar di luna, / e i due gruppi si incontrano e si compenetrano / fino
a formarne uno solo che è tutti e due.⁶³

Il quinto componimento apre con una distinzione che, in apparenza, sembra restaurare l'ordine separato delle cose: *"là fuori"* gira la giostra nel sole, mentre *"dentro di me"* alberi, sassi e monti *"ballano immobili."* Fin dal primo verso, tuttavia, l'avverbio di luogo viene tradito dal proprio contenuto: ciò che accade *"fuori"* è un mulinello, un vortice, mentre ciò che accade *"dentro"* è insieme danza e immobilità, *"ballano immobili,"* la stessa coincidenza di opposti già osservata nel *"brillio fisso"* del componimento precedente. Il terzo verso porta questa sovrapposizione al proprio culmine dichiarativo: *"notte assoluta sulla fiera illuminata, chiaro di luna sulla giornata di sole là fuori."* Notte e luce, luna e sole, oscurità assoluta e illuminazione della fiera, vengono enunciati nello stesso respiro sintattico senza alcuna congiunzione

⁶³ Ivi.

avversativa che inviti a scegliere quale dei due regimi temporali sia quello reale: è la stessa logica per cui, nella seconda strofa del primo componimento, il sole di oggi era *"porto cupo."*

I versi successivi introducono per la prima volta nel ciclo due gruppi umani distinti, le ragazze con la brocca sulla testa e la gente che gira per la fiera, ciascuno caratterizzato da un proprio regime sensoriale, le ragazze *"colme di stare al sole,"* la gente *"mescolata con le luci dei baracconi, la notte, il chiar di luna."* Fino a questo punto Pessoa aveva sempre rappresentato l'intersezione come l'incontro tra il soggetto lirico e un secondo piano di realtà, il sogno, la Sfinge, l'Andalusia delle pareti; qui, per la prima volta, l'intersezione si sposta interamente nel mondo esterno, tra due collettività umane che non hanno alcun rapporto diretto con l'io poetico. È un'estensione significativa della legge fisica fin qui ricostruita: il principio dell'intersezione non è una proprietà esclusiva della coscienza del poeta, ma una legge che governa la realtà stessa, osservabile anche quando il soggetto si limita a registrarla dall'esterno.

L'ultimo verso del blocco pronuncia, con una nitidezza che nessun altro punto del ciclo aveva ancora raggiunto, la formula teorica dell'intera operazione: *"i due gruppi si incontrano e si compenetrano fino a formarne uno solo che è tutti e due."* È la traduzione lessicale diretta della terminologia bergsoniana discussa nella prima sezione di questo capitolo: la compenetrazione, distinta dalla semplice giustapposizione spaziale, qui non produce una sintesi che superi e cancelli i due termini di partenza, come avrebbe richiesto la dialettica hegeliana, ma un'unità che resta, paradossalmente, doppia: *"uno solo che è tutti e due."* Non un terzo corpo generato dalla fusione dei primi due, ma i primi due stessi, ancora interamente presenti, eppure indistinguibili l'uno dall'altro. È l'esatta configurazione descritta dagli insiemi pessoani: due circonferenze che si intersecano in una zona comune che non appartiene esclusivamente a nessuna delle due, e che tuttavia non costituisce un terzo insieme autonomo.

La fiera e le luci della fiera e la gente che gira per la fiera, / e la notte
che ghermisce la fiera e la solleva in aria, / vanno sopra le chiome degli
alberi pieni di sole, / vanno visibilmente sotto le rocce che brillano al
sole, / compaiono dall'altra parte delle brocche che le ragazze portano
sulla testa, / e tutto questo paesaggio di primavera è la luna sulla fiera,
/ e tutta la fiera con luci e rumori è l'impiantito di questo giorno di sole.⁶⁴

⁶⁴ Ivi, pp. 149-151.

Una volta stabilita la legge fisica della compenetrazione nel blocco precedente, questo secondo movimento ne verifica la portata estendendola progressivamente a ogni elemento del paesaggio circostante, in un'accumulazione che ricorda da vicino la saturazione già osservata nella sesta strofa del secondo componimento, dove vento, pioggia, prete e automobile confluivano in un'unica linea sonora indistinguibile. Qui l'accumulazione procede per elenco quasi catalogico: la fiera, le sue luci, la gente che vi gira, vengono enumerati come soggetto plurale di un unico predicato, *"vanno,"* che li solleva tutti insieme *"sopra le chiome degli alberi pieni di sole"* e poi, nello stesso respiro, *"sotto le rocce che brillano al sole."* Sopra e sotto, alto e basso, vengono attraversati dalla stessa entità fusa nello stesso momento, senza che il movimento ascendente escluda quello discendente: è ancora una volta l'orizzontalità verticale già incontrata nel primo componimento, qui declinata sull'asse alto-basso anziché su quello orizzontale-verticale in senso stretto.

Il verso che vede la fiera *"comparire dall'altra parte delle brocche che le ragazze portano sulla testa"* compie un'operazione di attraversamento già familiare al lettore di questo ciclo: come l'ombra della nave antica passava, nel primo componimento, *"dall'altra parte della mia anima,"* qui un intero evento collettivo, la fiera con le sue luci e la sua gente, attraversa un oggetto domestico e minimo, la brocca d'acqua portata sulla testa, riemergendo *"dall'altra parte"* come se quell'oggetto fosse trasparente, secondo la stessa logica ottica già fissata fin dal secondo verso del componimento I.

I due versi conclusivi del blocco portano l'identificazione fino al proprio esito più radicale, ripetendo per ben due volte, a distanza ravvicinata, la formula di equivalenza diretta che attraversa l'intero ciclo: *"tutto questo paesaggio di primavera è la luna sulla fiera,"* e *"tutta la fiera con luci e rumori è l'impiantito di questo giorno di sole."* Non si tratta più di un'intersezione puntuale, circoscritta a un singolo oggetto o a una singola sensazione, ma di un'identificazione totale che investe l'intero campo percettivo: il paesaggio intero diventa coestensivo alla fiera, la fiera intera diventa coestensiva al pavimento del giorno. È il punto in cui la geometria intersezionista, dopo essersi mossa per tutto il ciclo attraverso intersezioni circoscritte e localizzabili, due insiemi che si toccano in una zona comune ma mantengono ciascuno una propria area residua, esibisce per un istante la possibilità del proprio limite estremo: due insiemi la cui intersezione tende a coincidere con l'estensione totale di entrambi.

All'improvviso qualcuno agita come in uno staccio quest'ora doppia
/ e, mescolata, la polvere delle due realtà cade / sulle mie mani piene
di disegni di porti / con grandi velieri che partono e non pensano a
tornare... / Polvere di oro bianco e nero sulle mie dita... / Le mie mani
sono i passi di quella ragazza che lascia la fiera, / sola e contenta
come questa giornata.⁶⁵

L'ultimo movimento del componimento introduce un'immagine che merita di essere isolata per la sua precisione quasi sperimentale: *"qualcuno agita come in uno staccio quest'ora doppia."* Lo staccio è uno strumento che separa, che vaglia, che distingue il fine dal grosso; eppure qui viene applicato non per separare due sostanze già distinte, ma per produrre, dal loro stesso agitarsi, una *"polvere delle due realtà"* mescolata e indistinguibile. È un rovesciamento dello strumento stesso della separazione in strumento di fusione, coerente con tutto ciò che si è osservato fin qui: anche il dispositivo che dovrebbe restaurare la distinzione tra i piani, una volta inserito nel sistema intersezionalista, produce invece la loro definitiva compenetrazione. L'espressione *"ora doppia"* recupera inoltre, con grande precisione, la formula *"liberato in doppio"* della terza strofa del primo componimento: la liberazione che si raddoppia invece di scegliere trova qui il proprio corrispettivo temporale, un'ora che non è singola ma doppia, abitata simultaneamente da due regimi di realtà.

Quella polvere mescolata cade fisicamente sulle mani del poeta, *"piene di disegni di porti con grandi velieri che partono e non pensano a tornare"*: l'immagine richiama direttamente il porto sognato del primo componimento, suggerendo che l'intero ciclo, pur muovendosi attraverso ambientazioni diverse, la chiesa, l'Egitto, la stanza andalusa, la fiera, non abbandona mai del tutto il proprio nucleo gravitazionale originario, ma vi ritorna periodicamente come un corpo che, pur descrivendo un'orbita ampia, resta comunque legato al proprio centro di massa. I velieri che *"non pensano a tornare"* suggeriscono inoltre l'assenza definitiva di quel movimento di ritorno che la dialettica hegeliana richiedeva come condizione della propria sintesi: qui la partenza è irreversibile, priva di qualunque intenzione di chiudere il cerchio.

Il verso conclusivo compie l'ultima e più sorprendente delle identificazioni del componimento: *"le mie mani sono i passi di quella ragazza che lascia la fiera."* Non si tratta più dell'equivalenza tra due oggetti o tra due ambienti, come nei casi precedenti, ma di

⁶⁵ Ivi, p.151.

un'identificazione tra una parte del corpo del poeta, le mani, e l'azione di un corpo del tutto estraneo, i passi di una ragazza che il testo non aveva mai individualizzato prima d'ora all'interno della folla generica della fiera. Le mani, organo della scrittura e quindi dell'atto stesso che produce l'intersezione testuale, diventano i passi di un'altra persona che si allontana: il soggetto che scrive si scopre, nell'ultimo verso del componimento, coincidente non con un pensiero o con un'immagine, ma con il movimento fisico di un corpo che non è il proprio, sigillando l'intero componimento sulla stessa nota di spossessamento di sé che il "*non so chi mi sogno*" del primo componimento aveva già anticipato.

Il maestro scuote la bacchetta,

e languida e triste la musica irrompe⁶⁶

Il sesto e ultimo componimento del ciclo si apre con un'immagine di apparente semplicità descrittiva, un concerto che ha inizio. Ma già nel secondo verso si annida la stessa coincidenza di opposti che ha attraversato tutto il ciclo: la musica è "*languida e triste*" eppure "*irrompe*," un verbo che implica violenza, irruzione improvvisa, l'esatto contrario della languidezza che lo precede. È una microscopica anticipazione di tutto ciò che seguirà: anche l'ingresso nel mondo della memoria, che questo componimento metterà in scena più di ogni altro nel ciclo, avverrà con la stessa duplicità, dolce e violento insieme, una porta che si apre senza preavviso su un tempo che si credeva chiuso.

Mi rammenta la mia infanzia, quel giorno / in cui giocavo presso un
muro di cortile / tirandovi contro una palla che aveva da una parte /
lo slittare di un cane verde, e dall'altra / il galoppo di un cavallo
azzurro con un fantino giallo.⁶⁷

Questa strofa introduce la struttura portante dell'intero componimento: il rapporto tra musica presente e infanzia ricordata, che a una prima lettura potrebbe sembrare una semplice

⁶⁶ Ivi.

⁶⁷ Ivi.

associazione mnemonica, il tipo di richiamo che qualunque melodia può produrre nella mente di chi l'ascolta. Ma il dettaglio della palla, decorata su un lato con un cane verde e sull'altro con un cavallo azzurro montato da un fantino giallo, introduce immediatamente la logica intersezionista in un oggetto che per sua natura possiede due facce distinte e simultaneamente presenti, anche se mai visibili insieme nello stesso istante per chi la osserva: la palla, ruotando, mostra ora l'uno ora l'altro lato, ma li contiene entrambi nello stesso corpo sferico. È un'immagine quasi didattica della sovrapposizione di piani che il resto del componimento svilupperà: un solo oggetto, due immagini, nessuna gerarchia tra le due, e una superficie che le tiene insieme senza fonderle né separarle definitivamente.

La musica prosegue, ed ecco nella mia infanzia / d'improvviso tra me
e il maestro, muro bianco, / va e viene la palla, ora un cane verde, /
ora un cavallo azzurro con un fantino giallo⁶⁸

Qui l'intersezione compie un salto decisivo dal semplice ricordo all'irruzione fisica del passato nel presente. Il muro del cortile d'infanzia si materializza *"tra me e il maestro,"* cioè nello spazio fisico del concerto presente, occupando la stessa posizione che nella realtà del teatro dovrebbe essere vuota o occupata dall'aria che separa il pubblico dal palco. Non è il soggetto a *"rivedere"* mentalmente il muro: il muro stesso si installa, *"bianco,"* dentro lo spazio dell'auditorio. La palla che *"va e viene,"* mostrando ora un lato ora l'altro, ripropone in forma dinamica l'oggetto a due facce della strofa precedente, ma ora il suo movimento avviene esplicitamente nel presente del concerto, confermando che l'infanzia non è più un piano separato a cui accedere per via di memoria, ma un corpo gravitazionale che ha già cominciato a intersecare lo spazio del presente.

Tutto il teatro è il mio cortile, la mia infanzia / è in tutti i luoghi, e la
palla arriva suonando musica, / una musica triste e incerta che vaga
nel mio cortile / vestita da cane verde che si muta in fantino giallo...
/ (tanto rapida gira la palla fra me e i musicisti...) ⁶⁹

⁶⁸ Ivi.

⁶⁹ Ivi.

L'identificazione raggiunge qui la propria formula più totale e dichiarativa: *"tutto il teatro è il mio cortile, la mia infanzia è in tutti i luoghi."* Non si tratta più di un'intersezione localizzata, circoscritta a un oggetto, a un muro, a un singolo punto dello spazio, come negli esempi precedenti, ma di una sovrapposizione totale che investe l'intera estensione del teatro. È la stessa configurazione limite già incontrata nel componimento precedente, quando il paesaggio intero diventava coestensivo alla fiera: qui il cortile d'infanzia diventa coestensivo al teatro presente, due spazi di scala radicalmente diversa, l'uno minimo e domestico, l'altro pubblico e vasto, che collassano l'uno sull'altro senza residuo.

Il verso *"la palla arriva suonando musica"* compie inoltre uno scambio sensoriale dello stesso tipo già osservato nel secondo componimento, dove la vista e l'udito si scambiavano reciprocamente i propri attributi: la palla, oggetto visivo e tattile per definizione, qui produce musica, fenomeno uditivo, fondendo nello stesso oggetto due ordini percettivi distinti.

La parentesi finale, *"tanto rapida gira la palla fra me e i musicisti,"* merita una nota a parte, e non soltanto per il proprio contenuto. È l'unico momento dell'intero ciclo in cui il testo si interrompe per un commento tra parentesi, una sospensione del flusso principale che imita, nella propria forma tipografica, la rapidità vorticoso del movimento che descrive, come se la velocità della palla fosse tale da non poter essere contenuta nel verso principale e dovesse tracimare in un margine laterale del testo. Questa soluzione grafica merita di essere letta come un vero e proprio intersezionismo visivo, non soltanto semantico: il verso tra parentesi occupa, sulla pagina, una posizione analoga a quella di un piano secondario inserito di sbieco in un quadro cubista, un frammento che si sovrappone al corpo principale del testo senza interromperne la lettura lineare, ma segnalando tipograficamente la presenza di un piano simultaneo e leggermente arretrato rispetto al flusso narrativo principale. Esattamente come Picasso o Braque incollano, nei collage cubisti, un frammento di carta stampata o un ritaglio di giornale sopra la superficie dipinta, lasciandolo riconoscibile come corpo estraneo e insieme integrato nella composizione, qui la parentesi funziona come un inserto visivo che dichiara la propria appartenenza a un piano diverso da quello del racconto principale, pur condividendone lo stesso spazio della pagina. È la prova che l'Intersezionismo pessoano non agisce soltanto a livello dell'immagine poetica, ma anche a livello della disposizione grafica del testo, anticipando in nuce quella scrittura simultaneista che alcuni poeti europei avrebbero esplorato negli stessi anni sul piano tipografico.

La scaglio contro la mia infanzia ed essa / attraversa l'intero teatro che
è ai miei piedi / giocando con un fantino giallo e un cane verde / e un
cavallo azzurro che spunta sopra il muro / del mio cortile... E la musica
scaglia dei palloni / contro la mia infanzia... E il muro del cortile è fatto
di cenni / di bacchetta e di rotazioni confuse di cani verdi / e di cavalli
azzurri e di fantini gialli... / Tutto il teatro è un muro bianco di musica /
sul quale un cane verde rincorre la mia nostalgia / della mia infanzia,
cavallo azzurro con un fantino giallo...⁷⁰

Questa strofa, la più estesa del componimento, segna il punto di massima saturazione dell'intero ciclo, paragonabile per densità soltanto alla strofa centrale del terzo componimento, quella del cadavere di Cheope tra la penna e il foglio. Qui il soggetto compie per la prima volta un gesto attivo e aggressivo nei confronti del proprio passato: *"la scaglio contro la mia infanzia,"* un verbo di violenza fisica diretta applicato a un'entità temporale, come se l'infanzia fosse un bersaglio materiale colpibile con un lancio. L'infanzia, colpita, non si ritira né si dissolve, ma *"attraversa l'intero teatro,"* confermando ulteriormente la sua natura di corpo gravitazionale autonomo capace di muoversi nello spazio fisico del presente.

Il verso *"la musica scaglia dei palloni contro la mia infanzia"* rovescia immediatamente la direzione dell'azione appena descritta: non è più il soggetto a scagliare, ma la musica stessa, entità impersonale e priva di volontà nella fisica ordinaria, diventa agente di un'azione aggressiva. È un ulteriore esempio di quella causalità obliqua già osservata più volte nel ciclo, in cui l'origine di un'azione si sposta da un soggetto atteso a un altro senza che il testo ne spieghi il meccanismo. Il muro del cortile, infine, smette di essere un oggetto fisico stabile per diventare *"fatto di cenni di bacchetta e di rotazioni confuse,"* cioè di costituirsi materialmente dagli stessi gesti del direttore d'orchestra e dai movimenti vorticosi degli animali dipinti sulla palla: la materia stessa del ricordo si rivela composta dagli elementi del presente che l'hanno evocata, in un cortocircuito in cui causa ed effetto, presente e passato, smettono di essere distinguibili come entità separate.

⁷⁰ Ivi, pp. 151-153.

La chiusura della strofa, *"tutto il teatro è un muro bianco di musica,"* riprende e intensifica la formula di identificazione totale già incontrata in apertura della strofa precedente, ma qui il teatro non è più semplicemente coestensivo al cortile: è diventato esso stesso *"muro,"* cioè ha assorbito anche la funzione strutturale dell'oggetto fisico attorno a cui l'intero ricordo si era organizzato, fondendo in un'unica immagine lo spazio, il materiale di cui è fatto e la musica che lo attraversa.

E da una parte all'altra, da destra a sinistra, / da dove ci sono alberi e tra
i rami vicino alla chioma / con orchestre che suonano musica, / fino alle
file di palloni nel negozio ove comprai il mio pallone / e il padrone del
negozio sorride tra le memorie della mia infanzia...⁷¹

Questa strofa introduce un movimento spaziale orizzontale, *"da una parte all'altra, da destra a sinistra,"* che si distingue dalla verticalità e dalla profondità temporale dominanti nelle strofe precedenti. Il percorso descritto attraversa alberi con rami su cui si trovano misteriosamente delle *"orchestre che suonano musica,"* un'immagine che porta a compimento la naturalizzazione del fenomeno musicale già avviata nelle strofe precedenti, fino ad arrivare a un negozio di palloni dove il ricordo si fa per la prima volta esplicitamente biografico e datato, *"il negozio ove comprai il mio pallone."* Il padrone del negozio, figura umana reale e non più simbolica come il cane verde o il cavallo azzurro, *"sorride tra le memorie della mia infanzia":* è un'ulteriore intersezione di scala, in cui una persona reale, esistita storicamente, viene collocata grammaticalmente *"tra"* le memorie stesse, come se fosse parte costitutiva del tessuto del ricordo e non un soggetto autonomo che lo osserva dall'esterno.

E la musica cessa come un muro che crolla, / il pallone rotola per il
precipizio dei miei sogni interrotti, / e dall'alto di un cavallo azzurro,
il maestro, fantino giallo che diventa nero, / ringrazia, posando la
bacchetta sulla fuga di un muro, / e si inchina, sorridendo, con un

⁷¹ Ivi, p.153.

pallone bianco sulla testa, / pallone bianco che gli scompare giù per
la schiena..⁷²

Il componimento si chiude con il crollo dell'intera architettura intersezionista costruita nelle strofe precedenti, ma questo crollo non ripristina la separazione originaria tra i piani: li fa piuttosto collassare gli uni negli altri in un'ultima, definitiva fusione. La musica "*cessa come un muro che crolla*," recuperando l'immagine del muro che aveva attraversato l'intero componimento e portandola al proprio esito di rovina fisica. Il pallone "*rotola per il precipizio dei miei sogni interrotti*": è la stessa immagine dell'abisso già incontrata nel terzo componimento, "*precipito in un abisso fatto di tempo*," qui declinata non più come caduta del soggetto ma come caduta dell'oggetto che aveva innescato l'intera catena di intersezioni.

L'ultima, sorprendente metamorfosi avviene nel penultimo verso: il maestro d'orchestra, figura reale del concerto presente, si trova "*dall'alto di un cavallo azzurro*," elemento che apparteneva esclusivamente alla decorazione della palla d'infanzia, e diventa egli stesso, per un istante, "*fantino giallo che diventa nero*." Il soggetto reale del presente viene letteralmente assorbito dentro l'iconografia del ricordo, indossandone i colori e la posizione, mentre il colore giallo del fantino, che aveva attraversato l'intero componimento come costante cromatica fissa, muta improvvisamente in nero, segnale di un'alterazione definitiva che la geometria intersezionista produce sul proprio stesso materiale ricorrente. Il gesto finale, il maestro che si inchina "*con un pallone bianco sulla testa, pallone bianco che gli scompare giù per la schiena*," chiude il componimento e l'intero ciclo con un'immagine di sparizione che non è annullamento ma trasformazione continua: l'oggetto che aveva generato tutte le intersezioni del componimento non si distrugge e non si deposita in un luogo fisso, ma scompare "*giù per la schiena*" del maestro, scivolando oltre il campo visivo del lettore proprio mentre il testo stesso si chiude, lasciando aperta, nell'ultimo istante percepibile, l'orbita che ha attraversato l'intero componimento senza mai stabilizzarsi in una configurazione definitiva.

⁷² Ivi.

2.3 Dinamiche orbitali: l'Intersezionismo nel sistema degli eteronimi

L'8 marzo 1914 non produce un evento isolato e concluso in se stesso. La reazione dell'ortonimo alla propria temporanea inesistenza, quella frattura che genera Chuva Oblíqua nello stesso respiro in cui genera Caeiro, non si richiude sul testo che l'ha registrata per prima. Un campo gravitazionale, una volta generato da una massa sufficiente, non rimane confinato nel punto della propria origine: si propaga, incurva lo spazio circostante, e continua a esercitare la propria attrazione su corpi che, al momento della detonazione iniziale, non esistevano ancora o orbitavano troppo lontano per essere immediatamente coinvolti. È questa la sorte del principio intersezionista nel sistema pessoano. Non resta confinato al ciclo che lo ha battezzato, non si esaurisce nelle sei poesie scritte di getto in un solo pomeriggio: si propaga lungo tutta l'estensione del cosmo pessoano, raggiungendo corpi distanti nel tempo e diversi per natura, e ne deforma irreversibilmente la traiettoria.

Per comprendere la portata di questa propagazione occorre richiamare la natura specifica dell'evento che l'ha innescata. L'Intersezionismo non nasce come una scelta stilistica deliberata, come un programma estetico elaborato a tavolino e poi applicato a una materia poetica preesistente. Nasce come reazione, nel senso più rigorosamente fisico del termine: come la risposta necessaria e involontaria di un corpo all'urto con un altro corpo di massa comparabile. Quel corpo è Alberto Caeiro, l'oggettività assoluta, la coscienza che vede le cose senza cercarvi alcun *"oltre,"* senza proiettarvi alcuna profondità metafisica, che riduce il mondo alla propria pura superficie sensibile. Nel momento in cui Pessoa-ortonimo genera Caeiro, sperimenta la propria stessa dissoluzione: per scrivere come Caeiro deve cessare, temporaneamente, di essere se stesso, deve azzerare quella tendenza all'intersezione tra piani che costituisce la sua più intima disposizione percettiva. Chuva Oblíqua è ciò che accade quando l'ortonimo, dopo essersi annullato in Caeiro, torna a se stesso: non un ritorno pacificato, ma il rimbalzo di un corpo che, avendo sfiorato la propria estinzione, riacquista esistenza con violenza raddoppiata, portando ora nella propria struttura la consapevolezza traumatica della coesistenza di piani percettivi irriducibili. L'Intersezionismo è, in questo senso preciso, la firma dell'ortonimo, la forma che la sua coscienza assume nel momento esatto in cui scopre di non poter più rappresentare il mondo secondo un piano unico, perché ha appena sperimentato l'esistenza di un piano radicalmente altro, quello di Caeiro, che non potrà più ignorare né assorbire.

Questa origine reattiva ha una conseguenza decisiva sulla diffusione del principio. Proprio perché l'Intersezionismo non è un programma ma una disposizione percettiva profonda, una legge che governa il modo stesso in cui la coscienza pessoana organizza il proprio rapporto con il reale, esso non può restare confinato al solo ortonimo né al solo momento del 1914. Tende a riemergere ovunque la coscienza pessoana si manifesti in forma sufficientemente prossima al proprio nucleo originario, ovunque cioè un corpo del sistema conservi abbastanza della sostanza dell'ortonimo da esserne attraversato dalla stessa legge. Questa propagazione obbliga a riconsiderare la mappa stessa del sistema eteronimico così come era stata tracciata nel capitolo precedente. Se Caeiro, Reis e Campos costituiscono i tre corpi maggiori generati dall'esplosione iniziale, ciascuno dotato di un'orbita e di una massa proprie, attorno a questo nucleo primario gravita una popolazione di corpi minori, di densità più bassa, di consistenza meno autonoma, che la critica pessoana ha spesso raccolto sotto l'etichetta imprecisa di "*sub-eteronimi*." È in questa fascia periferica del sistema, e non soltanto nei tre grandi pianeti che ne occupano il centro, che la legge intersezionista rivela la propria capacità di azione a distanza.

Bernardo Soares occupa, in questa popolazione, una posizione del tutto particolare, che ne fa il banco di prova ideale per misurare la diffusione del principio. Non possiede la piena autonomia biografica e filosofica di Caeiro, Reis o Campos, ciascuno dotato di una propria data di nascita, di una propria formazione, di un proprio corpo di dottrina estetica esplicitamente formulato. Pessoa stesso lo definisce, in una notissima dichiarazione, non un'eteronimia piena ma una "*semplice mutilazione*" della propria personalità: Bernardo Soares è Pessoa stesso, privato della ragione e dell'affettività, ridotto alla sola componente che resta quando si sottraggono dall'ortonimo le facoltà che lo orientano e lo strutturano. È un caso, in termini fisici, di massa insufficiente a generare un'orbita pienamente autonoma: un corpo che resta gravitazionalmente legato all'ortonimo, incapace di staccarsene del tutto, eppure dotato di consistenza propria a sufficienza per non potersi semplicemente identificare con esso, per brillare di una luce che non è soltanto riflesso ma possiede una propria, sia pur debole, sorgente interna.

Questa condizione intermedia trova un preciso termine di paragone nella tradizione letteraria europea precedente, ed è precisamente il termine di paragone a chiarire la natura del fenomeno. Come *Jacopo Ortis* non è semplicemente Ugo Foscolo travestito da personaggio, ma nemmeno un'identità del tutto autonoma e separata dal proprio autore, costituendo piuttosto la cristallizzazione di una sola componente del temperamento foscoliano, quella sentimentale ed elegiaca, isolata e portata alle estreme conseguenze in un corpo testuale a sé stante, così

Bernardo Soares cristallizza una sola componente del temperamento pessoano, lasciando fuori dalla propria orbita tutto ciò che in Pessoa appartiene alla speculazione filosofica strutturata o alla volontà d'azione. Si tratta, in entrambi i casi, di un semi-eteronimo: un corpo che possiede luce propria a sufficienza per essere visibile come entità distinta, ma la cui orbita resta sempre, irrimediabilmente, vincolata al campo gravitazionale del proprio autore, incapace di emanciparsene fino al punto di raggiungere la piena indipendenza biografica e dottrinale che caratterizza invece i tre eteronimi maggiori. È un satellite, non un pianeta: lucente, riconoscibile, dotato di una propria fisionomia, ma privo di quella massa critica che permetterebbe di considerarlo un mondo a sé.

È in questa condizione di semi-autonomia che non basta a costituire una stella ma eccede la semplice luce riflessa di un corpo opaco, che il principio intersezionista trova in Soares uno dei propri terreni di propagazione più fertili. Proprio perché Soares è l'ortonimo mutilato, l'ortonimo ridotto alla sua sola sostanza sentimentale e percettiva, esso conserva intatta quella disposizione all'intersezione tra piani che costituiva il nucleo stesso della reazione del 1914, e la manifesta in una prosa che, pur nascendo anni dopo *Chuva Oblíqua* e in una forma del tutto diversa dal verso, ne riproduce con fedeltà sorprendente la legge fisica fondamentale. Verificare come il campo generato l'8 marzo 1914 continui a deformare la materia testuale anche in un corpo nato successivamente e di natura ibrida, mostrando che l'Intersezionismo non è un episodio circoscritto ma una costante strutturale della percezione pessoana, è il primo compito a cui questa sezione si dedica, prima di volgersi al corpo più instabile e meno classificabile dell'intero sistema, quello di Álvaro de Campos, la cui traiettoria, lungi dallo stabilizzarsi in un'orbita chiusa e prevedibile, anticipa già, nella propria stessa irregolarità, il sistema successivo che la galassia pessoana è destinata a generare.

La pagina con cui Pessoa presenta Bernardo Soares non è un semplice cappello introduttivo a un'opera altrui, ma una scena drammatica che mette in atto, nella propria stessa struttura, il principio intersezionista. Il dispositivo è quello dell'incontro: l'ortonimo racconta di aver conosciuto fisicamente Soares in un ristorante di Lisbona, e questa cornice apparentemente realistica nasconde il paradosso che governa l'intero rapporto tra i due.

Esiste a Lisbona un piccolo numero di osterie o ristoranti ove, sopra uno spaccio da rivendita di vini, si erge un mezzanino dall'aspetto rustico e casalingo, sul tipo dei ristoranti di certe

cittadine dove la ferrovia non arriva. In quei mezzanini in cui, esclusa la domenica, gli avventori sono rari, è frequente incontrare tipi curiosi, poveri diavoli, visi senza interesse, gente che vive a margine della vita.⁷³

L'ambientazione iniziale stabilisce con precisione le coordinate del luogo dell'intersezione, e non è un caso che si tratti di un *"mezzanino,"* uno spazio architettonicamente intermedio, né del tutto piano terra né del tutto piano nobile, sospeso tra due livelli. È la trasposizione spaziale esatta della natura di Soares stesso, corpo intermedio tra l'ortonimo e l'eteronimo pieno, e il luogo della sua apparizione ne anticipa la collocazione ontologica: una zona di mezzo, una fascia orbitale che non appartiene né alla superficie terrestre del puro autore né al cielo aperto degli eteronimi maggiori. La gente che lo abita, *"a margine della vita,"* occupa quella stessa posizione liminare, né dentro né fuori l'esistenza piena.

capitava che, quando vi cenavo verso le sette, incontrassi quasi sempre un tale il cui aspetto, che dapprincípio mi era parso indifferente, cominciò a poco a poco a suscitare il mio interesse.⁷⁴

L'incontro si stabilisce attraverso la coincidenza ripetuta nello stesso luogo alla stessa ora, due corpi che si ritrovano regolarmente nello stesso punto dello spazio fino a entrare l'uno nell'orbita dell'altro. Ma il dettaglio decisivo è che l'aspetto di quest'uomo passa *"dapprincípio"* per indifferente, e solo gradualmente comincia a suscitare interesse: è la stessa dinamica percettiva dell'intersezione, in cui un secondo piano, inizialmente impercettibile, emerge lentamente fino a sovrapporsi al primo, come l'ombra della nave antica che nel primo componimento di Chuva Oblíqua emergeva poco a poco dall'acqua del porto fino ad arrivare accanto al soggetto ed entrare dentro di lui.

⁷³ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine* di Bernardo Soares Milano, Feltrinelli, 2023, p.29.

⁷⁴ Ivi.

A un certo momento egli mi chiese se io scrivessi. Gli risposi di sì. Gli parlai della rivista *"Orpheu"* uscita di recente. Egli la elogiò con generosità, e allora io mi stupii sinceramente, perché l'arte di coloro che scrivono su *"Orpheu"* suole essere riservata a pochi. Ma egli rispose che forse era uno di quei pochi.⁷⁵

È qui che la scena rivela il proprio meccanismo intersezionista più profondo. I due uomini scoprono di essere entrambi scrittori, e l'uno, Soares, si dichiara appartenente alla stessa cerchia ristretta dell'altro, quella di *"Orpheu,"* la rivista che è il cuore stesso dell'avanguardia di cui Pessoa-ortonimo è il principale animatore. L'autore e la sua proiezione si riconoscono reciprocamente come membri della stessa élite letteraria, in una scena di mutuo riconoscimento che è, a tutti gli effetti, un dialogo dell'autore con se stesso mediato dalla finzione di una seconda persona. Lo sguardo che nel terzo componimento di *Chuva Oblíqua* si incrociava con quello del re Cheope, generando tra i due un fiume, qui si incrocia con quello di Soares, e tra i due scorre la Lisbona reale del ristorante: due istanze della stessa coscienza che si osservano sedute allo stesso tavolo, ciascuna riconoscendo nell'altra una parte di sé.

e poi timidamente mi confidò che, non avendo molte cose da fare né dove andare, né amici cui poter far visita, né passione per la lettura, era solito passare le sue serate, nella sua stanza d'affitto, scrivendo anche lui.

Fernando Pessoa⁷⁶

La chiusura del brano sigilla il paradosso nel modo più nitido possibile. L'ultima immagine è quella di Soares che passa le serate *"nella sua stanza d'affitto, scrivendo anche lui,"* e immediatamente sotto, come firma del testo, compare il nome *"Fernando Pessoa."* La mano che ha scritto di aver incontrato Soares e la mano di Soares che scrive nella propria stanza sono la stessa mano: l'avverbio *"anche,"* apparentemente innocuo, stabilisce l'identità nascosta tra i

⁷⁵ Ivi.

⁷⁶ Ivi, p.31.

due scriventi proprio nel momento in cui finge di distinguerli, perché *"anche lui"* scrive significa, alla lettera, che scrive come l'altro, che fa lo stesso gesto dell'altro, nello stesso istante, in due stanze diverse di una stessa città che è, in ultima analisi, una sola mente. La firma finale non chiude la finzione dell'incontro: la interseca, sovrapponendo al piano del racconto, in cui due uomini distinti si incontrano, il piano della realtà autoriale, in cui un solo uomo ha scritto entrambe le parti. Il semi-eteronimo nasce esattamente in questa intersezione tra l'autore che osserva e la proiezione osservata, due corpi di una stessa massa che occupano simultaneamente lo stesso punto dello spazio letterario senza fondersi mai del tutto in uno solo.

Bernardo Soares è, di tutti i corpi del sistema pessoano, il più assiduo utilizzatore dell'intersezionismo nella prosa. Là dove Chuva Oblíqua aveva fissato il principio nella forma concentrata del verso, il Livro do Desassossego lo distende lungo centinaia di frammenti, facendone non più un esperimento isolato ma la modalità percettiva ordinaria di una coscienza che non sa più guardare il mondo se non sovrapponendovi un secondo piano.

Mi vedo celebre? Ma mi vedo celebre in quanto contabile. Mi sento innalzato al trono della fama? Ma ciò avviene nell'ufficio di Rua dos Douradores e i ragazzi sono un ostacolo. Sento che mi applaudono moltitudini variopinte? L'applauso arriva al quarto piano dove abito e si scontra con i mobili dozzinali della mia camera a buon mercato, con lo squallido che mi attornia e mi immiserisce dalla cucina al sogno.⁷⁷

L'intersezione opera qui tra il piano del sogno di grandezza e il piano della realtà impiegatizia, ma il punto decisivo è che i due piani non si succedono, non c'è prima il sogno e poi il suo smentirsi nella prosa quotidiana. Coesistono nello stesso istante, dentro la stessa proposizione: la celebrità è vista *"in quanto contabile,"* il trono della fama si erge esattamente *"nell'ufficio di Rua dos Douradores,"* senza che il poeta debba abbandonare l'uno per accedere all'altro. L'applauso delle moltitudini, fenomeno appartenente al piano del sogno imperiale, non si dissolve quando incontra la realtà: vi si *"scontra"* fisicamente, urta contro i mobili della camera in affitto come un corpo materiale contro un altro corpo materiale. È la stessa legge che

⁷⁷ Ivi, pp.176-177

governava la pioggia obliqua, dove il sogno del porto attraversava il paesaggio reale senza che nessuno dei due cedesse all'altro, qui trasferita dalla percezione visiva alla condizione esistenziale: il sognatore e l'impiegato occupano lo stesso punto dello spazio-tempo, due masse di pari densità che si attraggono senza che nessuna collassi nell'altra, e la fama immaginata e la miseria reale restano stabilmente compresenti nello stesso campo gravitazionale, irrisolte.

Se Soares rappresenta la propagazione del campo intersezionista verso un corpo di massa intermedia, vincolato all'orbita dell'ortonimo dalla propria stessa natura mutilata, resta da considerare il corpo più ampio e più instabile dell'intero sistema, quello la cui traiettoria si spinge più lontano dal centro gravitazionale originario: Álvaro de Campos. Ed è proprio verso Campos che l'onda generata l'8 marzo 1914 compie il suo viaggio più lungo.

Le onde gravitazionali, una volta emesse dalla collisione che le ha prodotte, non si arrestano ai corpi più vicini alla sorgente. Attraversano lo spazio-tempo conservando la propria frequenza, raggiungono regioni remote del sistema, e deformano anche le orbite che sembravano troppo distanti per esserne toccate. L'intersezionismo nato dalla reazione dell'ortonimo all'oggettività di Caeiro non si esaurisce dunque né in *Chuva Oblíqua* né nella prosa di Soares: continua a propagarsi lungo l'intera estensione del cosmo pessoano fino a raggiungere Campos, il cui temperamento, all'apparenza così lontano dalla contemplazione intersezionista, così proteso verso la velocità, la macchina, l'ebbrezza sensoriale della modernità industriale, si rivela in realtà attraversato dalla medesima legge fisica, sia pure declinata in una forma radicalmente diversa.

In Campos, infatti, la sovrapposizione dei piani non si dà più come compenetrazione silenziosa di sogno e paesaggio, di interno ed esterno, ma come accumulazione vertiginosa e centrifuga di sensazioni simultanee, come la capacità del soggetto di essere posseduto da tutto ciò che percepisce fino a coincidere con esso. L'intersezione tra il piano soggettivo e il piano oggettivo, che in *Chuva Oblíqua* produceva la trasparenza reciproca di due immagini sovrapposte, in Campos esplode in un'identificazione totale e dinamica tra l'io e il molteplice, in cui il soggetto si moltiplica per accogliere dentro di sé l'intera realtà sensibile del proprio tempo. È la stessa legge dell'intersezione, portata però alla sua massima velocità e alla sua massima ampiezza orbitale: non più due piani che si toccano in una zona comune circoscritta, ma un soggetto che tende a intersecare simultaneamente l'intero universo percettivo, fino a smarrire i propri stessi confini.

Questa torsione del principio intersezionista in qualcosa di nuovo, questa sua trasformazione da geometria contemplativa della sovrapposizione in dinamica esplosiva della sensazione totale, costituisce esattamente il punto in cui l'Intersezionismo cessa di essere se stesso e comincia a diventare altro. È il punto in cui l'orbita di Campos, ricevuta l'onda gravitazionale partita dall'8 marzo 1914, devia dalla propria traiettoria e si apre verso un sistema nuovo, dotato di leggi proprie e di una propria autonoma coerenza estetica: il Sensazionismo.

CAPITOLO 3

IL SENSAZIONISMO

3.1 La stella madre: Alberto Caeiro e la soluzione al nichilismo

Esiste, nel pensiero filosofico, una tendenza che si potrebbe definire costituzionale: quella di andare oltre. Ogni sistema nasce per superare quello che lo precede, ogni epoca speculativa si fonda sul superamento della precedente, come se il pensiero non sapesse procedere altrimenti che negando ciò che trova e conservandone l'essenziale nel gradino successivo: è la dinamica che Hegel ha elevato a motore stesso della storia dello spirito. Nietzsche ha condotto questa tendenza alla sua formulazione estrema, trasferendola dal pensiero all'essere umano che lo produce: l'uomo stesso, nella sua dottrina, è qualcosa che deve essere superato. Il nichilismo (la scoperta che non esiste alcun senso ultimo delle cose, alcun fondamento verso cui il passo successivo possa dirigersi) non è un sistema tra gli altri, che il sistema seguente possa negare e inglobare: è un punto. Un punto gigantesco, apposto alla frase stessa del pensiero occidentale. E la sua forza paralizzante risiede in un paradosso logico: non si può superare, pensando, la scoperta che non vi è nulla verso cui superarsi; ogni tentativo di oltrepassare il nichilismo con gli strumenti del pensiero ricade nel pensiero, ossia nel territorio in cui il nichilismo ha già vinto. Un punto, tuttavia, per quanto gigantesco, appartiene alla scrittura; e la scrittura conosce un gesto che non è né confutazione né superamento, un gesto che non pretende di cancellare il punto ma semplicemente di non arrestarsi ad esso: l'a capo. Chi tenta la riga nuova dopo il punto del nichilismo non può più farlo con gli strumenti della filosofia, che su quel punto si è arenata; deve farlo con quelli della letteratura. Ed è qui che si colloca l'operazione più radicale dell'intero sistema pessoano.

L'onda gravitazionale partita l'8 marzo 1914, dopo aver attraversato l'intero sistema pessoano e averne deformato le orbite intermedie, giunge infine al corpo più distante e più instabile della galassia: Álvaro de Campos. Il capitolo precedente si è chiuso registrando questa deviazione, il punto esatto in cui l'Intersezionismo cessa di essere se stesso per trasformarsi in

qualcosa di nuovo. Prima di analizzare la deflagrazione che ne consegue, tuttavia, è necessario compiere un'operazione preliminare: risalire alla sorgente stessa dell'onda, al corpo celeste attorno al quale l'intero sistema si è formato e dal quale ogni traiettoria successiva discende. Perché il Sensazionismo, come si dimostrerà, non è comprensibile in quanto semplice estetica dell'eccesso: esso costituisce il più violento tra gli a capo tentati dal sistema pessoano dopo il punto del nichilismo. E il primo di questi a capo, l'unico pienamente riuscito, porta il nome di Alberto Caeiro.

La scena dell'accensione di questa prima stella è documentata dallo stesso Pessoa nella celebre lettera ad Adolfo Casais Monteiro del 1935, il testo che costituisce il referto ufficiale della genesi eteronimica. La dinamica descritta dall'autore riproduce con chiarezza sorprendente la fisica della formazione stellare delineata nella nostra introduzione: una nube molecolare quiescente, un innesco esterno apparentemente insignificante, il collasso improvviso della materia in un unico punto che si accende. L'innesco, nel caso pessoano, è quasi comicamente accidentale: l'idea di uno scherzo ai danni di Sá-Carneiro, l'invenzione di un “*poeta bucolico, abbastanza sofisticato*”⁷⁸ da presentargli come reale. Il tentativo fallisce, la materia resta inerte “*passai qualche giorno a elaborare il poeta ma non ne venne niente*”⁷⁹, fino al giorno della resa. È esattamente nel momento in cui Pessoa desiste, l'8 marzo 1914, che la nube collassa: in piedi, presso un alto comò, l'autore scrive di seguito le trenta e passa poesie de “O Guardador de Rebanhos”, “*in una specie di estasi*”⁸⁰ di cui egli stesso non sa definire la natura.

punto capitale è l'ordine in cui gli eventi si producono. La stella si accende prima di avere un nome: le poesie precedono il poeta, e solo a scrittura avvenuta Pessoa battezza colui che le ha scritte. “*Era apparso in me il mio Maestro*”⁸¹: la formula, di cui l'autore stesso si scusa riconoscendone l'assurdità, certifica che Caeiro non è una costruzione deliberata ma un'accensione spontanea, il punto in cui la materia accumulata supera la soglia critica e comincia a bruciare di luce propria. E attorno a questa prima sorgente luminosa, il sistema si popola per derivazione diretta, secondo una genealogia gravitazionale che la lettera espone con la precisione di un tracciato orbitale: “*Apparso Alberto Caeiro, mi misi subito a scoprirgli,*

⁷⁸ F.Pessoa, *Una sola moltitudine volume primo*, p.133.

⁷⁹ Ivi.

⁸⁰ Ivi.

⁸¹ Ivi.

istintivamente e subcoscientemente, dei discepoli”⁸². Ricardo Reis viene estratto dal “falso paganesimo”⁸³ latente del maestro: è una condensazione per affinità, un corpo che si forma dalla materia stessa di Caeiro e si dispone su un'orbita vicina e regolare. Álvaro de Campos, al contrario, sorge “*all'improvviso e da derivazione opposta a quella di Ricardo Reis*”⁸⁴: stessa sorgente, direzione contraria. I due discepoli costituiscono a tutti gli effetti un sistema binario di segno inverso: l'uno trattenuto in prossimità del centro, l'altro scagliato impetuosamente verso l'orbita più esterna ed eccentrica del sistema, e la loro opposizione strutturale è certificata dall'autore stesso

[...] Direi che tutto accadesse indipendentemente da me. E direi che ancora accade così. Se un giorno potrò pubblicare la discussione estetica tra Ricardo Reis e Alvar de Campos, vedrà come questi due sono diversi tra loro e come io non sono niente in materia.⁸⁵

Il maestro si configura dunque, in questa architettura, come la stella di prima generazione: il corpo che si accende per primo e dal cui materiale ogni corpo successivo si condensa. Persino l'ortonimo obbedisce a questa legge: le sei poesie di “*Chuva Obliqua*”, atto di nascita dell'Intersezionismo analizzato nel capitolo precedente, vengono scritte immediatamente dopo quelle di Caeiro, e Pessoa le definisce “*il ritorno di Fernando Pessoa-Alberto Caeiro al Fernando Pessoa-lui solo*”⁸⁶, ovvero “*la reazione di Fernando Pessoa alla propria inesistenza come Alberto Caeiro*”⁸⁷. Ogni voce del sistema, nessuna esclusa, nasce come reazione al maestro. Caeiro è la sorgente; tutto il resto è risposta.

Ma quale forza rende questa stella così centrale, così gravitazionalmente ineludibile per tutti i corpi che ne discendono? La risposta viene fornita da Pessoa stesso nella prefazione alle “*Ficções de Interlúdio*”, un testo che, non a caso, adotta un linguaggio dichiaratamente

⁸²Ivi.

⁸³Ivi.

⁸⁴Ivi.

⁸⁵Ivi.

⁸⁶Ivi.

⁸⁷Ivi

cosmologico. Per definire la natura del maestro, l'ortonimo elabora una vera e propria tassonomia dell'influenza, classificando gli uomini secondo il modo in cui la loro presenza agisce sulla materia umana circostante:

Gli astrologi attribuiscono gli effetti su tutte le cose all'azione di quattro elementi: il fuoco, l'acqua, l'aria e la terra. Ecco come possiamo definire l'azione delle influenze: certi elementi, come la terra, agiscono sugli uomini sotterrandoli ed eliminandoli; e questi elementi sono i padroni del mondo. Altri, come l'aria, agiscono sugli uomini avvolgendoli e nascondendoli gli uni agli altri; e questi sono i padroni dell'oltre-mondo. Altri, come l'acqua, agiscono sugli uomini inzuppandoli e convertendoli nella loro stessa sostanza; e questi sono gli ideologi e i filosofi che spandono negli altri le energie della loro anima. Altri ancora, come il fuoco, agiscono sugli uomini bruciando in loro tutto ciò che è accidentale e lasciandoli nudi e reali, autentici e veritieri; e questi sono i liberatori. Caeiro appartiene a questa razza. Caeiro ha avuto questa forza. Che importa che Caeiro esca da me, se così è Caeiro? In tal modo, agendo su Reis, che non aveva ancora scritto niente, Caeiro fece nascere in lui una forma tutta sua e una personalità estetica. In tal modo, agendo su me stesso, mi ha liberato da ombre e da cenci, ha dato più ispirazione alla mia ispirazione e più anima alla mia anima. Dopo questo, così prodigiosamente accaduto, chi avrà il coraggio di chiedere se Caeiro è esistito? ⁸⁸

Il brano merita di essere sezionato con cura, perché sotto la veste astrologica nasconde una fisica dell'influenza rigorosamente costruita, in cui ogni elemento corrisponde a un modo specifico di agire sulla materia umana. La terra agisce per schiacciamento: sotterra ed elimina, esercita la pura pressione della massa, e non a caso i suoi rappresentanti sono “*i padroni del mondo*”, coloro che dominano per peso e per forza. L'aria agisce per isolamento: avvolge gli uomini e li nasconde “*gli uni agli altri*”, frapponendosi come un mezzo opaco che separa e media, e i suoi rappresentanti sono “*i padroni dell'oltre-mondo, i signori dell'invisibile*”.

⁸⁸ F.Pessoa, *Una sola moltitudine volume secondo*, p.67.

L'acqua agisce per assimilazione: inzuppa gli uomini e li converte “*nella loro stessa sostanza*”, e qui la diagnosi di Pessoa si fa tagliente, perché gli uomini-acqua sono “gli ideologi e i filosofi”, coloro la cui influenza consiste nel sostituire la sostanza altrui con la propria. Le prime tre razze, per quanto diverse, condividono dunque una medesima direzione: la loro azione aggiunge qualcosa all'uomo che investono un peso che lo schiaccia, un velo che lo nasconde, una sostanza estranea che lo permea. Il fuoco è l'unico elemento che opera in direzione contraria: non aggiunge, sottrae. Brucia “*tutto ciò che è accidentale*” e lascia gli uomini “*nudi e reali, autentici e veritieri*”. L'influenza di Caeiro è l'unica che libera invece di possedere; ed è per questo che i suoi rappresentanti non sono padroni di nulla né del mondo, né dell'oltre-mondo, ma “*liberatori*”.

La chiusa del brano contiene poi due certificazioni decisive per la nostra architettura. La prima è la verifica sperimentale della forza del fuoco, che Pessoa fornisce immediatamente dopo, misurandone gli effetti sui corpi del sistema: agendo su Reis, “*che non aveva ancora scritto niente*”, Caeiro “*fece nascere in lui una forma tutta sua e una personalità estetica*”; agendo sull'ortonimo stesso, lo ha “*liberato da ombre e da cenci*”, dando “*più ispirazione alla mia ispirazione e più anima alla mia anima*”.

È la conferma, dall'interno, della genealogia gravitazionale tracciata nella lettera a Casais Monteiro: i corpi del sistema non nascono accanto a Caeiro, ma per effetto di Caeiro, accesi dal suo calore come pianeti investiti dalla radiazione di una stella appena formata. La seconda certificazione è la domanda retorica: “*Che importa che Caeiro esca da me, se così è Caeiro?*”. Con questa formula, il creatore rinuncia a rivendicare la propria priorità ontologica sulla creatura: la realtà di Caeiro non si misura sulla sua origine, ma sui suoi effetti. Una stella non è meno reale perché si è condensata da una nube: ciò che la rende stella è il fatto che brucia, e che la sua luce agisce sui corpi che la circondano.

La scelta del registro astrologico, del resto, è tutto fuorché un ornamento retorico, e va letta alla luce di uno dei tratti più noti della biografia intellettuale di Pessoa: il suo esoterismo. L'autore fu astrologo praticante nel senso più letterale del termine: compilò centinaia di carte natali, per sé, per figure storiche e letterarie, e perfino per i propri eteronimi, ai quali assegnò date e ore di nascita precise proprio perché fosse possibile levarne l'oroscopo. Nella stessa lettera a Casais Monteiro più volte citata, del resto, l'autore fornisce i dati anagrafici dei tre corpi maggiori del sistema con una precisione che non possiede alcuna funzione narrativa e una sola spiegazione tecnica, quella astrologica.

Per Pessoa l'astrologia è precisamente la scienza delle influenze; e vale la pena ricordare che la parola stessa “influenza” nasce come termine astrologico, a indicare il flusso che dagli astri discende sugli uomini plasmandone carattere e destino. Che l'autore, dovendo definire l'azione di Caeiro sugli altri corpi del sistema, ricorra agli elementi e agli astrologi non è dunque una bizzarria: è la sua fisica. E il dato retroagisce sull'impianto stesso del presente lavoro: leggere il sistema pessoano attraverso il cielo non è un'operazione imposta dall'esterno, ma la traduzione in termini astrofisici di un'operazione che Pessoa per primo compì in termini astrologici, mappando i propri eteronimi sulle stelle. Lo stesso cielo, osservato con un altro strumento.

In termini astrofisici, dunque, la classificazione è esatta: Caeiro è il fuoco stellare allo stato puro, la fusione nucleare in equilibrio. Una stella è precisamente il corpo che brucia la materia grezza convertendola in luce; e la luce di Caeiro, come il fuoco della prefazione, non aggiunge nulla a chi la riceve, non sotterra, non avvolge, non converte, ma sottrae, brucia l'accidentale, riduce all'essenziale. È in questa operazione di combustione purificatrice che risiede la soluzione caeiriana al nichilismo. Il maestro non vince il nulla: lo disinnesca a monte, rifiutandosi di porre la domanda che lo genera. Ma per comprendere l'esatto funzionamento di questo disinnescamento non basta osservare la stella dall'esterno, attraverso le testimonianze del sistema: occorre entrare nel suo regime di combustione, ovvero nei versi stessi de *O Guardador de Rebanhos*. Ed è la quinta poesia della raccolta a fornire, fin dal verso d'apertura, la formula programmatica dell'intero universo caeiriano:

C'è abbastanza metafisica nel non pensare a niente./Che cosa penso io del mondo?/Che ne so cosa penso del mondo!/Se mi ammalassi ci penserei./Che idea ho delle cose?/Che opinione ho sulle cause e gli effetti?/ Cosa ho meditato su Dio e l'anima/e sulla creazione del Mondo?⁸⁹

Il gesto compiuto in questi versi è di una radicalità che la loro apparente semplicità rischia di nascondere. Caeiro evoca, una per una, le domande capitali della metafisica occidentale: il mondo, le cose, le cause e gli effetti, Dio, l'anima, la creazione, ossia l'intero questionario su

⁸⁹ Ivi, p.79.

cui il pensiero filosofico ha edificato i propri sistemi. Ma le evoca soltanto per declassarle, in un unico verso, da domande a sintomi: “*Se mi ammalassi ci penserei*”. Il pensiero speculativo non viene confutato, perché confutarlo significherebbe ancora praticarlo; viene diagnosticato. Porsi le grandi domande non è l'attività più nobile della mente, ma il segno clinico di un organismo che ha perso il proprio equilibrio. La diagnosi riceve il proprio nome esatto nella seconda poesia della raccolta:

Credo nel mondo come a una margherita,/perché lo vedo. Ma non penso a
esso/perché pensare è non capire.../Il Mondo non è stato fatto perché lo si
pensi/(pensare è un'infermità degli occhi)⁹⁰

“*Pensare è un'infermità degli occhi*”: la coscienza interrogante è una patologia della vista, un'opacità che si frappone tra l'occhio e le cose. Il regime sano è lo sguardo puro, e il fine per cui il mondo esiste non è la sua comprensione ma l'accordo con esso. Ed è la stessa poesia a descrivere il carburante di questo regime:

Il mio sguardo è nitido come un girasole./Ho l'abitudine di camminare per
le strade/guardando a destra e a sinistra,/e talvolta guardando dietro di
me.../E ciò che vedo a ogni momento/ è ciò che non avevo mai visto
prima,/e so accorgermene molto bene.../So avere lo stupore essenziale/ che
avrebbe un bambino se, nel nascere,/si accorgesse che è nato davvero.../Mi
sento nascere a ogni momento/per l'eterna novità del Mondo...⁹¹

In questi versi è depositata la ragione fisica della stabilità di Caeiro. La stella comune, come stabilito nell'introduzione, muore quando esaurisce il proprio idrogeno; il combustibile di Caeiro è invece per definizione inesauribile, perché è l’“eterna novità del Mondo”: ogni sguardo è il primo sguardo, ogni istante una nuova nascita, e il nucleo si rifornisce a ogni momento della

⁹⁰ Ivi, p.75.

⁹¹ Ivi.

materia stessa che brucia. Lo “stupore essenziale” del bambino non è un atteggiamento poetico: è il regime termodinamico di una stella che non può esaurirsi, perché non accumula passato e dunque non accumula massa in eccesso. E che Caeiro sia consapevole di essere, a tutti gli effetti, un corpo solare, lo dimostra il passaggio centrale della quinta poesia, in cui il maestro mette letteralmente in scena il confronto tra i due regimi, il pensiero e la luce:

Chi sta al sole e chiude gli occhi,/comincia a non sapere cos'è il sole/e a pensare molte cose piene di calore./Ma apre gli occhi e vede il sole/e non può più pensare a niente,/perché la luce del sole vale di più dei pensieri/di tutti i filosofi e di tutti i poeti./La luce del sole non sa cosa fa/e per questo non sbaglia ed è comune e buona.⁹²

La scena è un esperimento in piena regola. A occhi chiusi (ossia nel regime del pensiero l'uomo produce surrogati: “*molte cose piene di calore*”, immagini termiche del sole che non sono il sole. A occhi aperti, la luce reale annulla il pensiero per eccesso di evidenza: davanti al sole non si può più pensare a niente, perché la luce “*vale di più dei pensieri di tutti i filosofi e di tutti i poeti*”. Ma sono i due versi conclusivi a contenere la definizione della stella stabile: la luce del sole “*non sa cosa fa e per questo non sbaglia*”. Una stella non interroga la propria combustione, non si chiede perché brucia né verso cosa; ed è precisamente per questo che non collassa. Caeiro, descrivendo il sole, descrive se stesso e anticipa, senza saperlo, il destino dei propri discepoli: chi sa cosa fa, sbaglia. La coscienza del proprio ardere è già l'inizio del collasso.

Il verdetto definitivo sul nichilismo giunge nella trentanovesima poesia, ed è qui che la natura esatta dell'operazione del maestro si rivela:

Perché l'unico senso occulto delle cose/è che esse non hanno nessun senso occulto,/è più strano di tutte le stranezze/e dei sogni di tutti i poeti/e dei pensieri di tutti i filosofi,/che le cose siano veramente ciò che sembrano essere/e non ci sia niente da capire./Sì, ecco ciò che i miei sensi hanno

⁹² Ivi, p.81.

imparato da soli:/le cose non hanno significato: hanno esistenza./Le cose sono l'unico senso occulto delle cose.⁹³

Occorre leggere con attenzione ciò che accade in questi versi, perché Caeiro non sta confutando il nichilismo: ne sta concedendo integralmente la premessa. “*Le cose non hanno significato*” è, alla lettera, l'enunciato nichilista; il punto gigantesco che il pensiero occidentale non riesce a oltrepassare viene qui trascritto parola per parola, senza attenuazioni. Ciò che cambia è il segno. Dove il nichilismo pronuncia l'assenza di senso come perdita, l'abisso che si apre sotto i piedi del pensiero, Caeiro la pronuncia come meraviglia “*è più strano di tutte le stranezze*” e come sollievo “*non ci sia niente da capire*”. La stessa frase, su una riga nuova. È questo, esattamente, l'a capo riuscito: non il superamento del punto, che è impossibile, ma la sua riscrittura in un contesto in cui esso non significa più disperazione. L'assenza di significato, infatti, è tragica soltanto per chi il significato lo esige; Caeiro non rimuove l'assenza: la conferma, ma rimuove l'esigenza. E che la formula non sia un'illuminazione occasionale bensì la legge fondamentale del suo universo lo dimostra il suo ricorrere, quasi identica, nella quinta poesia “*L'unico senso intimo delle cose / è che esse non hanno nessun senso intimo*”: come ogni costante fisica, essa vale in ogni punto del cosmo caeiriano e in ogni istante della sua durata.

Qui risiede, insieme, la perfezione della soluzione e la sua inattingibilità. Il regime di Caeiro non può essere appreso, perché apprenderlo significherebbe pensarlo, e pensarlo significa già trovarsi nell'altro regime: chi pensa di non pensare, pensa. La salute del maestro non è una dottrina trasmissibile ma una costituzione, nel senso fisico del termine, la composizione stessa del nucleo. I discepoli potranno riceverne la luce, riconoscerne la verità, misurarne l'altezza; non potranno mai possederne la materia.

Che questa stabilità non sia una costruzione teorica ma una qualità percepita come fisica, quasi termica, da chi orbitava attorno al maestro, è documentato dalla testimonianza più intima che il sistema abbia prodotto: le “*Note per il ricordo del mio Maestro Caeiro*”, firmate da Álvaro de Campos. Il ritratto che il discepolo traccia è, punto per punto, una sorgente luminosa autonoma: gli occhi “*azzurri come quelli di un bambino privo di paura*”⁹⁴ e il ritratto esterno conferma, quasi alla lettera, ciò che la seconda poesia del Guardador dichiarava dall'interno, lo

⁹³ Ivi, p.125.

⁹⁴ Ivi, p.65.

«stupore essenziale» del bambino che nasce a ogni momento: Campos descrive da fuori esattamente ciò che Caeiro aveva dichiarato da dentro, e le due fonti si certificano a vicenda e soprattutto “*quella strana aria greca, che era la sua calma, e che veniva da dentro di lui, perché non dipendeva né dall'espressione né dalla fisionomia*”⁹⁵.

La precisazione di Campos è decisiva: la calma di Caeiro non è riflessa, non dipende dall'esterno, non è una posa del volto. Viene da dentro. È luce propria, irradiazione di un nucleo in equilibrio: l'esatto contrario della serenità fabbricata che vedremo in Reis e della pienezza inseguita che vedremo in Campos.

A sigillare la natura eccezionale del maestro provvede infine un dato che nessuna lettura del sistema può trattare come accidentale: dei tre corpi maggiori, Caeiro è l'unico a morire. Nella stessa lettera accanto alla data di nascita, Pessoa gli assegna anche quella di morte: nato nel 1889, morto nel 1915. Reis e Campos, per contro, non muoiono mai: restano intrappolati nella durata, condannati a proseguire dentro il sistema. Tanto che la morte di Reis, per esistere, dovette attendere un altro autore e un altro secolo: sarà José Saramago, ne “*L'anno della morte di Ricardo Reis*” (1984), a raccontare il medico monarchico che torna dal Brasile alla morte di Pessoa, sopravvive per qualche mese al proprio creatore ricevendone le visite in forma di fantasma, e infine lo segue.

L'orbita che Pessoa aveva lasciato aperta viene chiusa dall'esterno, quasi cinquant'anni dopo, a conferma sperimentale, si direbbe, di quanto l'autore stesso aveva annotato nella lettera a Casais Monteiro: tutto accadde “*indipendentemente da me*”, e “*direi che ancora accade così*”. Il sistema ha continuato a emettere eventi anche a sorgente spenta. La morte del maestro va dunque letta per ciò che è: non un episodio biografico della finzione, ma un'ascensione. Un regime così perfetto non può essere incarnato a lungo, la realtà non lo sostiene, per la stessa ragione per cui i discepoli non possono raggiungerlo, e la fisica di questo modello teorico cerca di offrirne una traduzione: la morte di una stella non ne spegne la luce. La luce viaggia, e continua a raggiungere i corpi in orbita anche quando la sorgente ha cessato di esistere; ogni notte, del resto, il cielo ci mostra stelle già morte. Si badi però a un punto: Caeiro non muore come muoiono le stelle. Il suo carburante, si è appena visto, è per definizione inesauribile, e dunque la sua fine non è un collasso né un esaurimento: è il congedo di un corpo la cui funzione è compiuta. La luce, ormai, esiste e basta a se stessa. Morendo, Caeiro passa dallo stato di corpo a quello di pura radiazione: cessa di essere un astro tra gli astri e diventa l'illuminazione costante

⁹⁵ Ivi.

e ideale dell'intero sistema, la luce di fondo contro cui ogni altro corpo misurerà per sempre la propria ombra. Ed è esattamente in questi termini che Campos lo consegna al ricordo: *"lo rivedo davanti a me e forse lo vedrò in eterno come lo vidi la prima volta"*⁹⁶.

Né la data della morte è neutra: il 1915 è l'anno di "Orpheu", l'anno dell' "Ode Marítima". Il centro stabilizzatore del sistema perde il proprio corpo precisamente mentre il più instabile dei suoi derivati si accende fino alla deflagrazione e le due curve, come si vedrà, non sono indipendenti.

Ed è ancora Campos, nella medesima testimonianza, a registrare senza saperlo il teorema che governa l'intero capitolo. Rievocando la morte del maestro, il discepolo annota che nessuno dei corpi del sistema seppe consolarsi: né lui, né Ricardo Reis, né Fernando Pessoa. E l'immagine con cui sigilla il ricordo è una misurazione di distanze astronomiche: il pensiero del maestro possiede *"qualcosa di luminoso e di alto, come il sole che batte sulle nevi di vette irraggiungibili"*.⁹⁷

Irraggiungibili: l'aggettivo è il referto anticipato del fallimento di tutti i discepoli. Essi vedono la luce della stella, ne riconoscono la verità, ne misurano l'altezza; ma non possono raggiungerla. La soluzione di Caeiro è visibile e inattingibile insieme, perché per attingerla occorrerebbe ciò che nessun discepolo possiede: la capacità di non pensare, di spegnere la coscienza interrogante. I tre corpi maggiori che gravitano attorno al maestro sanno che egli ha ragione, e sono troppo umani, troppo intossicati di coscienza, per vivere secondo quella ragione. Ciascuno tenterà allora una via propria per approssimare l'equilibrio del centro: l'ortonimo attraverso l'intersezione dei piani, come si è visto nel capitolo precedente; Reis attraverso il contenimento disciplinato del turbamento, come si vedrà nella sezione seguente e Campos attraverso la via più violenta e più condannata di tutte, quella che dà il nome a questo capitolo: la saturazione. Se non è possibile, come il maestro, non cercare il senso, allora si tenterà di soffocare la domanda riempiendo ogni vuoto con la sensazione, sentire tutto, in tutti i modi, fino a coincidere con la realtà intera. È il Sensazionismo: il tentativo di una stella troppo massiccia di bruciare, in un'unica combustione totale, ciò che il maestro brucia in un equilibrio senza tempo. E le stelle troppo massicce, come si è stabilito fin dall'introduzione, non si spengono sfogliandosi: esplodono.

⁹⁶ Ivi.

⁹⁷ Ivi, p.66.

3.2 La derivazione opposta: da Reis alla supernova dell'Ode Marítima

3.2.1 Reis: il fallimento per contenimento

Delle tre traiettorie tentate dai discepoli, la prima da osservare è quella di Ricardo Reis e non soltanto per fedeltà all'ordine genetico della lettera a Casais Monteiro. Se Campos sorge *”da derivazione opposta a quella di Ricardo Reis”*, allora la direzione di Campos non è leggibile in sé: è leggibile soltanto come il rovescio di un'altra. Per misurare la traiettoria occorre prima conoscere l'orbita da cui si è staccato in direzione contraria. E l'orbita di Reis è consegnata, in una breve ode del 1916:

Segui il tuo destino,/annaffia le tue piante,/ama le tue rose./Il resto è
l'ombra/di alberi estranei./La realtà/sempre è di più o di meno/di quello che
vogliamo./Solo noi siamo sempre/uguali a noi stessi./Dolce è vivere
solo./Grande e nobile è sempre/semplicemente vivere./Lascia il dolore
sulle are/come ex voto agli dèi./Guarda da lontano la vita,/senza mai
interrogarla./Essa niente può dirti./La risposta/sta al di là degli dèi./Ma
serenamente/imita l'Olimpo/dentro il tuo cuore./Gli dèi sono dèi/perchè
non si pensano.⁹⁸

La prima strofa disegna un perimetro. Il tuo destino, le tue piante, le tue rose: tre possessivi in tre versi, a delimitare il recinto di ciò che è proprio; e tutto ciò che sta oltre il recinto viene liquidato in un'immagine sola, *“l'ombra di alberi estranei”*. Il mondo, per Reis, si divide in un giardino difendibile e in un'immensa zona d'ombra altrui in cui non conviene inoltrarsi. È l'esatto contrario dell'apertura caeiriana: dove il maestro cammina per le strade *“guardando a destra e a sinistra”* e trova a ogni istante l'eterna novità del Mondo, il discepolo restringe il campo visivo fino a farlo coincidere con ciò che può custodire. La seconda strofa dichiara il motivo della

⁹⁸ F.Pessoa, *Una sola moltitudine volume secondo*, p.41.

ritirata, ed è una confessione che a Caeiro non sarebbe mai potuta appartenere: *“La realtà/sempre è di più o di meno/di quello che vogliamo”*. Tra il desiderio e il mondo c'è uno scarto, un difetto o un eccesso perenne. Caeiro non conosce questo scarto: il mondo, per lui, non è stato fatto perché lo si pensi *“ma perché lo si guardi e si sia d'accordo con esso”* e non conoscendolo non deve difendersene. Reis lo conosce, lo registra, e reagisce nell'unico modo che la disciplina consente: se la realtà non coinciderà mai col desiderio, si riduca il desiderio fino a farlo stare nel giardino. *“Solo noi siamo sempre/uguali a noi stessi”*: l'identità come fortezza, l'io come unico punto fermo in un mondo che eccede o delude.

Ma è la grammatica dell'ode, prima ancora del suo contenuto, a pronunciare il verdetto. Segui, annaffia, ama, lascia, guarda, imita: sei imperativi in venticinque versi. L'ode non descrive una condizione: impartisce ordini, e li impartisce a se stessa. Qui si misura tutta la distanza dal maestro. Caeiro non si comanda nulla, perché il suo regime è, come si è visto, una costituzione, la composizione stessa del nucleo; Reis deve invece emanare il regolamento, articolo per articolo, e rinnovarlo a ogni strofa. E chi deve ordinarsi la calma confessa, nell'atto stesso, di non possederla. Il quarto comando è il più rivelatore: *“Guarda da lontano la vita,/senza mai interrogarla”*. È, alla lettera, la legge di Caeiro (non interrogare, guardare), ma trasformata in precetto, cioè tradita nell'essenza: il maestro non interroga la vita perché la domanda non gli sorge; il discepolo deve vietarsi una domanda che gli sorge continuamente. E la guarda *“da lontano”*: Caeiro guarda le cose da una distanza nulla, fino a coincidere con esse; Reis si apposta alla distanza di sicurezza, quella da cui la vita non può né ferirlo né toccarlo. Perfino il dolore, nel suo sistema, non viene attraversato ma amministrato ritualmente: lo si deposita *“sulle are/come ex voto agli dèi”*, in un gesto liturgico che lo alloggia fuori di sé senza mai guardarlo in faccia.

La strofa finale, infine, contiene la confessione più limpida che il sistema pessoano abbia mai prodotto sul rapporto tra il maestro e i discepoli. *“Gli dèi sono dèi / perché non si pensano”*: Reis conosce la legge alla perfezione, e la formula con una precisione che non ha nulla da invidiare al maestro: è la stessa legge che Caeiro aveva enunciato davanti al sole, la cui luce *“non sa cosa fa e per questo non sbaglia”*. La legge, dunque, attraversa intatta il sistema: la conoscono tutti. Ma Caeiro la enuncia essendola ed essendo dunque Dio, non uomo; Reis la enuncia aspirandovi. E il verbo che si assegna è quello che lo condanna: *“imita l'Olimpo/dentro il tuo cuore”*. Imitare, non essere l'Olimpo, non abitarlo: costruirne una replica in scala ridotta nel recinto del proprio cuore, come un modellino del cielo custodito in giardino. Nell'intervallo tra essere e imitare sta tutto il fallimento di Reis: un fallimento composto, silenzioso, perfino

dignitoso, ma già integralmente scritto. Né va trascurata la data apposta in calce all'ode: 1916. Il maestro è morto da un anno; la luce ha già perso il proprio corpo. Il regolamento di Reis è la disciplina di un orfano: la replica dell'Olimpo viene edificata precisamente quando l'Olimpo vivente non c'è più. In termini fisici, l'ode descrive un'orbita: la più stretta e la più regolare del sistema. Reis si dispone alla distanza esatta in cui la radiazione della stella madre non può più bruciarlo, un regime a basso consumo, che minimizza gli scambi con l'esterno e riduce la superficie esposta. È una soluzione stabile, nel senso in cui è stabile ciò che ha rinunciato a muoversi: niente lo incendia, e niente lo scalda. Il fuoco di Caeiro, che secondo la Prefazione aveva agito su di lui facendogli nascere dentro “una forma tutta sua”, è stato da lui stesso convertito in schermo: la forma, il metro, la misura, il rito, da dono di liberazione a dispositivo di contenimento. Reis è il corpo che ha ricevuto il fuoco e ne ha fatto un recinto. Ed è esattamente da questo recinto che Campos parte in direzione contraria. La “*derivazione opposta*” va presa alla lettera, come un vettore: dove Reis, constatato lo scarto tra desiderio e realtà, riduce il desiderio fino a farlo stare nel giardino, Campos dilata il desiderio fino a pretendere che inghiotta il mondo intero. Stesso problema: l'impossibilità di non pensare, lo scarto che il maestro non conosce, a segno invertito; contenimento contro saturazione, perimetro contro esplosione, l'orbita più stretta del sistema contro la traiettoria che da esso fugge. Se Reis ha scritto il regolamento del giardino, Campos sta per scrivere il diario di bordo dell'oceano.

3.2.2: *L'accrescimento: dalla macchina di Marinetti alla febbre di Campos*

Dei tre discepoli che riconoscono la verità del maestro senza poterla vivere, Álvaro de Campos è quello che tenta la via più violenta: se non è possibile, come Caeiro, non cercare il senso, si tenterà di soffocare la domanda riempiendo ogni vuoto con la sensazione. Il Sensazionismo non è consegnato alla storia letteraria da un documento solo: lo attestano i proclami e i frammenti teorici di Pessoa, il dibattito pubblico seguito allo scandalo di “Orpheu”⁹⁹

⁹⁹Orpheu (sottotitolata Revista Trimestral de Literatura) fu la pubblicazione fondatrice del Modernismo portoghese. Ideata a Lisbona da Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada-Negreiros e altri giovani avanguardisti, ebbe una vita editoriale brevissima: ne uscirono ufficialmente soltanto due fascicoli, nel marzo e nel giugno del 1915 (il terzo numero non vide mai la luce a causa di problemi finanziari e del successivo suicidio di Sá-Carneiro a Parigi nel 1916). Nonostante ciò, la rivista ebbe un impatto sismico sulla cultura lusitana dell'epoca, innescando un violento dibattito pubblico (la stampa conservatrice arrivò a definire le opere pubblicate «letteratura da manicomio»). Orpheu funzionò a tutti gli effetti come il contenitore materiale e la cassa di risonanza per la radicale dislocazione del sistema letterario portoghese

e l'intera produzione di Campos degli anni dieci, a partire dal debutto clamoroso sul primo numero della rivista con l'«Ode Triunfal». Questo impianto seguirà il fenomeno attraverso quattro rilevazioni datate, che corrispondono alle quattro fasi di un unico evento stellare: l'accrescimento (Ode Triunfal, 1914), l'esplosione (Ode Marítima, 1915 l'anno in cui Caeiro muore), l'inizio dell'implosione (A Passagem das Horas, 1916) e la singolarità (Tabacaria, 1928), materia della sezione conclusiva.

Nel testo inaugurale il macchinario sensazionista subisce il suo primo, decisivo avvio, innescato da un urto esterno: le onde gravitazionali del Futurismo marinettiano, propagatesi fino in Portogallo, investono il sistema pessoano fornendogli l'energia cinetica iniziale e l'intero vocabolario meccanico della modernità. La materia assorbita, però, cambia immediatamente di stato. La celebre lettera a Marinetti, rimasta in forma di bozza, è il documento teorico che certifica questa mutazione genetica:

Come voi altri, anch'io condanno il semplice razionalismo; tuttavia la mia opinione è che dobbiamo andare più avanti. Ora, andare oltre il Futurismo, per raggiungere l'Infinito, significa attraversare il primo. La semplice intuizione, o meglio, la semplice impressione immediata delle cose, non è sufficiente. Dobbiamo sapere, comprendere, sentire in modo assolutamente puro la ragione intima (interiore) delle cose, e come esse sono generate (prodotte). È certo che il Futurismo cerca nella relatività, cioè in quello che viene definito il Trascendentalismo fisico, la ragione creatrice delle sue impressioni; ma esso cerca soltanto la sua ragione fisica, esterna, superficiale e empirica, e non la sua ragione metafisica, intima, profonda, abissale! Sono solo i sensi che cercano quella ragione, mentre la ragione metafisica delle cose può essere scoperta solo dal pensiero puro in una purezza interamente emozionale. Posso prevedere la Sua obiezione: «Ma noi condanniamo in assoluto il pensiero stesso». Non condivido questa opinione. Desidero solo che il pensiero si trascenda in se stesso e

operata dal Sensazionismo, ospitando il debutto dell'Ode Triunfal nel primo numero e dell'Ode Marítima nel secondo.

raggiunga lo stato supremo della Vertigine!. Voi state al di qua del pensiero (da questa parte del pensiero); io preferisco l'altra parte, quella pura.¹⁰⁰

In questo passaggio, il Sensazionismo definisce le proprie leggi termodinamiche smarcandosi dal proprio innesco. Il Futurismo si limita ad assorbire l'urto della modernità rimanendo sulla sua superficie, fermandosi a una ragione “*fisica, esterna, superficiale e empirica*”. Per la fisica letteraria di Álvaro de Campos, questo non è sufficiente. La macchina futurista è un oggetto che resta nel mondo; la macchina sensazionista deve essere fagocitata all'interno dell'orizzonte degli eventi della psiche dell'autore. Questo cambio di stato, dalla fisica alla metafisica, impone che il pensiero non venga annullato, ma che “*si trascenda in se stesso*” collassando fino a raggiungere lo stato della “*Vertigine*”. La vertigine non è l'esaltazione meccanica fine a se stessa (lo stare “al di qua del pensiero”), ma l'interiorizzazione estrema di un ego che finirà poi a soccombere per eccesso di percezione. Due parole della lettera vanno tenute a mente, perché torneranno a presentare il conto: l'Infinito, meta dichiarata del programma fin dal suo statuto “andare oltre il Futurismo, per raggiungere l'Infinito”, e la già citata Vertigine, lo stato promesso al pensiero che si trascende. Le pagine che seguono mostreranno che cosa significhi, per una struttura finita, incassare entrambe.

Il battesimo del fuoco avviene con l’*“Ode Triunfal”* e la scena della sua nascita, già incontrata nella lettera a Casais Monteiro, va riletta ora in chiave fisica: il testo sorge l'8 marzo 1914, di getto, alla macchina da scrivere, “senza interruzioni né correzioni”. Nascita e accensione coincidono. A differenza del maestro, che si accende in equilibrio, Campos non conosce una fase stabile: l'Ode con questo nome e l'uomo con il nome che ha vengono al mondo già fuori giri. Non si tratta ancora, tuttavia, dell'esplosione: la Triunfal è la fase di accrescimento: il periodo in cui la stella ingoia massa a un ritmo che nessun nucleo può sostenere. Fin dai primissimi versi il testo si configura come la registrazione in presa diretta di questo regime:

¹⁰⁰ F.Pessoa, *In cerca del Futuro infinito. Lettera a Marinetti*. In: una sola moltitudine volume primo, p.116.

Alla dolorosa luce delle grandi lampade elettriche della fabbrica / Ho la
febbre e scrivo.¹⁰¹

La febbre è fisicamente esatta: la materia che precipita su un nucleo lo riscalda, e l'innalzamento della temperatura interna è il primo sintomo di un accrescimento fuori controllo. Si osservi anche il tempo verbale “*ho la febbre e scrivo*” il presente della diretta, che accomunerà le prime due rilevazioni. Il paesaggio industriale non è un elemento esteriore celebrato per la sua estetica: si converte istantaneamente in materia che precipita, attraversando il confine tra il mondo e il sistema nervoso del poeta:

Forte spasmo rattenuto dei macchinari in furia! / In furia fuori e dentro di
me, / Lungo tutti i miei nervi dissecati e scoperti¹⁰²

Fuori e dentro di me: il verso registra l'attraversamento. La furia che passa dal fuori al dentro è, alla lettera, l'accrescimento in atto, la massa del moderno che varca il confine e precipita nel nucleo. Il soggetto, del resto, dichiara apertamente il desiderio di fondersi con la materia che lo sta bombardando:

Ah, potermi esprimere intero come si esprime un motore! / Essere
completo come una macchina!¹⁰³

“*Essere completo*”: nella formula apparentemente futurista è già annidata la pretesa di totalità che governerà tutto il seguito. Per alimentare il nuovo motore psichico, il regime impone alla stella di accrescere a dismisura la propria massa: occorre “*cantare con un eccesso/Di espressione di tutte le mie sensazioni*”¹⁰⁴ l'eccesso dichiarato come statuto fin dal primo testo e

¹⁰¹ F.Pessoa, *Poesie a cura di Federico Bertolazzi*, p.291.

¹⁰² Ivi.

¹⁰³ Ivi, p.293.

¹⁰⁴ Ivi, p.291.

inghiottire perfino il tempo, arrivando ad affermare che “*il presente è tutto il passato e tutto il futuro*”¹⁰⁵. Quest'ultima dichiarazione va pesata sulla bilancia del nostro impianto: comprimere tutto il passato e tutto il futuro in un solo punto è accrescimento allo stato puro: la storia intera trattata come massa da fagocitare e anticipa di un anno il “contemporaneamente con tutti voi” dell'*Ode Marítima*.

Una massa che attrae a sé il cosmo intero, tuttavia, condanna se stessa. La saturazione percettiva porta rapidamente l'io a invocare il proprio annientamento, in un vero e proprio masochismo verso l'universo che lo sta schiacciando:

io potrei morire triturato da un motore / Con il sentimento di delizioso
abbandono di una donna posseduta. / Scagliatemi dentro alle fornaci! /
Mettetemi sotto ai treni! / pestatemi di colpi a bordo di navi! / masochismo
attraverso macchinismi! / Sadismo di non so che moderno e me rumore!¹⁰⁶

L'ego, esaltato e insieme schiacciato dall'attrazione delle dinamiche moderne, desidera essere dissezionato e fatto a pezzi pur di percepire l'urto della realtà nella sua forma assoluta, fondendo la distruzione metallica con il “delizioso abbandono” di una possessione erotica. All'interno dell'architettura astrofisica di questo studio, il passaggio non è una semplice iperbole retorica: è il segno che l'accrescimento ha superato la soglia. La massa ingoiata comincia a schiacciare chi la ingoia, e il soggetto risponde offrendosi come combustibile alla propria fornace: morire triturato, essere scagliato dentro le fornaci, essere pestato: il desiderio di smembramento è la firma di un nucleo che ha caricato più materia di quanta possa bruciarne. La condanna è già interamente leggibile; l'evento, però, non è ancora detonato. La Triunfal accende e carica: la detonazione avverrà un anno dopo, davanti a un molo.

Prima di seguirla, un'osservazione sul metodo di lettura delle prossime pagine. Le quattro rilevazioni non differiscono soltanto per fase fisica: differiscono per tempo verbale, e i due ordini di differenza coincidono. La Triunfal e la Marítima sono scritte al presente “Ho la febbre e scrivo”; “guardo e mi appaga vedere [...] un piroscapo che entra” perché sono l'evento in atto, la combustione in diretta. La Passagem è scritta al passato, l'inventario di ciò che è stato, quando

¹⁰⁵ Ivi.

¹⁰⁶ Ivi, p.301.

non all'infinito, il modo verbale del programma, di ciò che dovrebbe accadere e non sta accadendo. “Tabacaria” aggiungerà alla serie il tempo mancante: il futuro, negato “non sarò mai niente”. Il presente dell'esplosione, il passato dell'implosione, il futuro forcluso della singolarità: la grammatica di Campos è la fisica di Campos. Nel condurre l'analisi si seguirà inoltre un insieme di elementi ricorrenti: il volano, il piroscapo, il molo, il Tutto e il suo Dio, la finestra, la domanda sul bilancio, misurando come ciascuno cambia di stato da una rilevazione all'altra.

3.2.3 L'esplosione: il volano dell'Ode Marítima

Pubblicata sul secondo numero di “Orpheu” nel giugno del 1915, l'Ode Marítima è, per intero, un presente che accade. Il suo incipit installa il lettore dentro un adesso:

Solo, sul molo deserto, in questo mattino d'estate,/guardo verso l'entrata
del porto, verso l'Indefinito,/guardo e mi appaga vedere,/piccolo, nero e
chiaro, un piroscapo che entra.¹⁰⁷

Questo mattino, un piroscapo che sta entrando: deittici e progressivi, il tempo della diretta. Un uomo solo, l'acqua, l'attesa; gli ingredienti sembrano quelli del primo capitolo, ma la differenza di stato è già nella scenografia: non la palude, bensì il porto, la soglia. La direzione dello sguardo, poi, è dichiarata al secondo verso: Campos non guarda il piroscapo, guarda “verso l'Indefinito”, e il piroscapo gli interessa in quanto ne proviene. “Ma la mia anima sta con quel che vedo meno,/col piroscapo che entra,/perché esso sta con la Distanza, col Mattino”¹⁰⁸: l'anima aderisce all'assente, e il corpo lo registra come patologia una “dolorosa dolcezza” che sale “come una nausea”, un mal di mare “nello spirito”. Siamo all'antipodo del maestro fin dal primo movimento, e il testo pronuncia da sé la diagnosi: ogni attracco e ogni partenza è “incoscientemente simbolico, terribilmente / minaccioso di significati metafisici”¹⁰⁹. Per Caeiro le cose non hanno nessun senso occulto, e in ciò risiede la salute; per Campos ogni cosa trabocca

¹⁰⁷ F.Pessoa, Una sola moltitudine volume primo, p.263.

¹⁰⁸ Ivi.

¹⁰⁹ Ivi.

di sensi possibili, e ogni molo è un'imboscata metafisica; anzi, il molo è la materia stessa del primo capitolo che ritorna allo stato solido: «Ah, ogni molo è una nostalgia di pietra!»¹¹⁰ (nell'originale portoghese “Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!”): l'idrogeno-saudade del cosmo pessoano, pietrificato nel manufatto da cui si parte: il combustibile è incorporato nel paesaggio.

Su questo fondale si accende il dispositivo che governa l'intero testo:

Guardo da lontano il piroscapo, con una grande indipendenza dell'anima,/e
dentro di me, lentamente, un volano comincia a girare.¹¹¹

Il volano è il tachimetro dell'Ode: una macchina rotante interna al soggetto, la cui velocità coincide con l'intensità del testo, e che il poema legge in tempo reale comincia “lentamente”, e ogni richiamo fa salire i giri. Un fischio nel fiume: “*Trema ormai tutto il suolo del mio psichismo./Si accelera sempre di più il volano dentro di me*”¹¹²; Il grido antichissimo del marinaio Jim Barns: “*L'estasi in me si leva, cresce, avanza,/e con un brontolio cieco di sommossa si accentua/la rotazione del volano*”¹¹³. La curva di luminosità che segue una supernova, nei suoi ultimi momenti, è incisa nel testo attraverso la lettura del contagiri.

Prima di seguire la salita dei giri occorre però fermarsi su un passaggio della fase di accensione, perché è lì che l'Ode dichiara dall'interno, coi propri versi, che cosa sia il Sensazionismo:

voi, cose navali, miei vecchi balocchi di sogno,/componete fuori di me la
mia vita interiore!/[...]Siate voi il tesoro della mia avarizia febbrile,/siate
voi i frutti dell'albero della mia immaginazione,/tema dei miei canti,
sangue nelle vene della mia intelligenza,/vostro sia il laccio che mi lega
all'esterno mediante l'estetica,/fornitemi metafore, immagini,

¹¹⁰ Ivi.

¹¹¹ Ivi.

¹¹² Ivi, p.271.

¹¹³ Ivi, p.275.

letteratura,/perché in verità, seriamente, letteralmente,/le mie sensazioni
sono una nave con la chiglia in aria,/la mia immaginazione un'ancora
semisommersa,/la mia ansia un remo spezzato,/e la trama dei miei nervi
una rete che asciuga sulla spiaggia!¹¹⁴

In questi versi il Sensazionismo si autodefinisce, articolo per articolo. Primo: la realtà esterna vale in quanto produce sensazione, le cose navali sono convocate non per ciò che sono ma perché “compongano” la vita interiore del soggetto, perché siano “il tesoro” della sua “avarizia febbrile”: il mondo come giacimento, l'universo intero declassato a combustibile. Secondo: la sensazione è la materia prima dell'arte, “fornitemi metafore, immagini, letteratura”: il passaggio dalla cosa alla sensazione e dalla sensazione alla scrittura è dichiarato come catena di produzione, e il legame stesso del soggetto con l'esterno passa “mediante l'estetica”. Terzo, e più radicale: il soggetto si descrive fatto della stessa materia che sente: le sue sensazioni sono una nave capovolta, la sua immaginazione un'ancora, la sua ansia un remo spezzato, i suoi nervi una rete. Non c'è più un io che osserva il porto: c'è un porto psichico, un soggetto interamente convertito in materia sensoriale. Qui sta la definizione operativa: il Sensazionismo è la poetica per cui l'unica realtà è la sensazione “tutto è sensazione”; per Campos l'arte consiste nell'intensificare e moltiplicare le sensazioni fino al limite del sentire tutto. In termini astronomici: dove Caeiro è la stella che brucia in equilibrio il carburante inesauribile del non-pensiero, il Sensazionismo è il regime della stella che tratta l'intero universo come proprio combustibile, e che quindi, per definizione, non può che crescere di luminosità fino alla soglia critica. La formula generale del programma è poco oltre, con la parola-chiave ripetuta quattro volte e una chiusa che va pesata:

Tutti i mari, tutti gli stretti, tutte le baie, tutti i golfi, / vorrei stringerli al
petto, sentirli bene e morire!¹¹⁵

¹¹⁴ Ivi, p.271.

¹¹⁵ Ivi, p.271.

La chiusa è “morire”: fin dalla prima formulazione del tutto-insieme, la morte è iscritta nel programma come suo esito; il testo premonisce, che saturazione totale e sopravvivenza del soggetto sono incompatibili.

La salita dei giri procede per un ultimo, forsennato caricamento di materia il completamento dell'accrescimento cominciato nella Triunfal, con la sintassi stessa della caduta gravitazionale:

chiglie, alberi e vele, ruote del timone, cordami, / fumaioli, eliche, gabbie,
fiamme, / cavi, boccaporti, caldaie, collettori, valvole, / cadete dentro di
me in cumulo, in mucchio, / come il contenuto confuso di un cassetto
rovesciato per terra!¹¹⁶

Il soggetto si offre come pozzo gravitazionale e chiede al mondo di precipitargli dentro. Il reclutamento si estende poi dallo spazio alla storia intera, i “combattenti di Lepanto”, i “Pirati del tempo di Roma”, i Fenici, i Cartaginesi, i “Portoghesi catapultati dal Capo di Sagres”¹¹⁷, fino alla dichiarazione di regime: “*Voglio andare con voi, voglio andare con voi,/ contemporaneamente con tutti voi/dappertutto dove siete andati!*”¹¹⁸.

Contemporaneamente, con tutti, dappertutto: la saturazione non è un viaggio, è la pretesa di tutti i viaggi in un solo punto del tempo “sentire tutto in tutte le maniere” eseguito prima ancora di essere formulato. La meccanica, intanto, avverte che il regime è già oltre soglia: la vita marittima erompe “*subitamente, frementemente, extraorbitatamente,/ con un'oscillazione viziosa, vasta, violenta,/del volano vivo della mia immaginazione*”¹¹⁹. Il testo conia un avverbio “fuori orbita” e vi aggiunge l'oscillazione del volano: un volano che oscilla è un volano prossimo a disintegrarsi.

La deflagrazione occupa la lunga sequenza dei pirati, e procede per due movimenti. Il primo è la conversione del corpo in materia navale:

¹¹⁶ Ivi.

¹¹⁷ Ivi, p.279.

¹¹⁸ Ivi.

¹¹⁹ Ivi, p.277.

Delle mie vene si facciano sartie / e dei miei muscoli amarre! / Mi si strappi la pelle e la si inchiodi alle chiglie, / e possa io sentire il dolore dei chiodi e mai cessare di sentirlo!¹²⁰

la sensazione perpetua, il regime infinito; subito dopo il lessico si fa apertamente esplosivo:

Fuoco, fuoco, fuoco dentro di me! [...] Mi esplode tutto il cervello! / Mi si frantuma il mondo in rosso! [...] Il mondo intero non esiste per me! Brucio rosso!¹²¹

Il secondo movimento è l'identificazione totale che pretende, nella sua forma logicamente completa, entrambi i poli di ogni evento: *“il pirata-riassunto di tutta la pirateria all'apogeo, / e la vittima-sintesi, ma in carne e ossa, di tutti i pirati del mondo [...] la donna-tutte-le-donne [...] sentir tutto questo — tutte queste cose assieme — lungo la spina dorsale”*.¹²²

Nel *“conciso apogeo”* del sogno, è il testo a nominare il proprio apice: l'operazione si compie e presenta il conto nella stessa riga: *“perdo tutto di me, e non vi appartengo più, perché io sono voi”*¹²³. La massa che brucia è il soggetto. All'apogeo, poi, l'Ode formula da sé il teorema che condanna l'intero Sensazionismo:

non solo questo vorrei essere — più di questo, il Dio-questo!/Bisognerebbe esser Dio, il Dio di un culto al contrario,/un Dio mostruoso e satanico, un Dio di un panteismo di sangue,/per riempire tutta

¹²⁰ Ivi, p.283

¹²¹ Ivi, pp.283-285.

¹²² Ivi, pp.287-289.

¹²³ Ivi, p.289.

la misura della mia furia immaginativa,/per non esaurire mai i miei
desideri di identità/con l'ogni, e il tutto, e il più-che-tutto delle vostre
vittorie!¹²⁴

Bisognerebbe esser Dio... per non esaurire mai: il programma della saturazione richiede un serbatoio infinito di identità, richiede la divinità. Campos è una struttura finita che ha impostato un regime infinito: l'esaurimento non è un rischio del programma, è il suo teorema. La fusione tra dispositivo e soggetto viene quindi dichiarata al culmine con un'apposizione che vale una legge:

gira la macchina di febbre delle mie visioni traboccanti, / ora che la mia
coscienza, volano, / non è altro che un nebbioso circolo sibilante
nell'aria¹²⁵

La mia coscienza, volano: la coscienza non possiede più contenuti, è pura rotazione, un cerchio di nebbia che sibila. La richiesta finale ai carnefici immaginari è la dispersione stellare detta in prima persona:

Disfatto in brandelli coscienti / spargetemi sopra le tolde, / disperdetemi
nei mari¹²⁶

Il picco, infine, è tipografico prima che semantico: il testo grida sulla pagina “sul MA-A-A-ARE!”, le cascate di «EH-EH-EH» maiuscole, il ritornello del Grande Pirata a lettere capitali¹²⁷ l'istante in cui la stella emette più luce che mai e comincia a disintegrarsi per poi implodere.

¹²⁴ Ivi, p.291.

¹²⁵ Ivi.

¹²⁶ Ivi, p.293.

¹²⁷ Ivi, p.295.

Nella stessa pagina del picco, senza transizione, arrivano i tre versi su cui poggia l'intera tesi di questo capitolo:

Qualcosa mi si rompe dentro. Sul rosso è calata la notte./Ho sentito troppo
per poter continuare a sentire./Mi si è esaurita l'anima, è rimasta solo
un'eco dentro di me.¹²⁸

“Ho sentito troppo per poter continuare a sentire”: il certificato di morte del Sensazionismo, redatto dal Sensazionismo; Un esaurimento: il serbatoio che il teorema del Dio-questo aveva dichiarato finito è finito. Il referto del dopo-evento arriva alla pagina seguente: *“Decresce sensibilmente la velocità del volano. [...] Dentro di me c'è un solo vuoto, un deserto, un mare notturno”*¹²⁹ Il vuoto dove c'era la fornace, una cavità. Su quel mare notturno *“a fior d'acqua, come alghe, galleggiano i miei sogni disfatti”*¹³⁰. Ciò che affiora con i detriti è il passato: l'infanzia, la vecchia casa sul fiume, con la prima apparizione di una postazione che va tenuta a mente *“Le finestre della mia stanza [...] davano [...] sul Tago, questo stesso Tago, ma in un altro punto, più giù... / Se mi avvicinassi ora alle stesse finestre non mi avvicinerei alle stesse finestre”*¹³¹. Mentre il volano perde giri, la memoria risale in superficie e prende la forma di una casa: la vecchia casa tranquilla vicino al fiume, con le finestre della stanza che davano *“sul Tago, questo stesso Tago, ma in un altro punto, più giù”*¹³². Il poeta annota, tra parentesi, l'impossibilità del ritorno con un paradosso spaziale che merita di essere pesato: *“Se mi avvicinassi ora alle stesse finestre non mi avvicinerei alle stesse finestre”*¹³³. La postazione che diventerà decisiva nel 1928 fa qui la sua prima apparizione, un vetro affacciato sull'acqua, lo stesso fiume guardato da un punto diverso della corrente e della vita. Dietro quelle finestre la scena si popola: c'è la vecchia zia che addormentava il bambino con le canzoni antiche, e tra

¹²⁸ Ivi.

¹²⁹ Ivi, p.297.

¹³⁰ Ivi.

¹³¹ Ivi.

¹³² Ivi.

¹³³ Ivi.

queste la Bella Principessa che “*nel suo giardin sedeva*”¹³⁴. Il dettaglio pare minore e non lo è: al fondo della memoria di Campos, come immagine stessa della felicità perduta, siede una figura dentro un giardino, il perimetro quieto e recintato che questo capitolo ha già incontrato come orbita di Reis. Quasi che ciascuno dei due corpi nati per derivazione opposta custodisse nell'inconscio la traiettoria dell'altro, il paradiso privato del poeta dell'oceano ha la forma esatta del giardino del fratello. Anche la postura di quella felicità va osservata da vicino, perché rovescia il maestro punto per punto: il bambino era felice a occhi chiusi “*Io chiudevo gli occhi, e lei cantava [...] e in tutto questo ero felice*”¹³⁵, mentre la salute di Caeiro consiste precisamente nell'aprirli, davanti a un sole che annulla il pensiero. Nel mezzo di questo rimorso affettuoso, infine, il testo lascia cadere di sfuggita una domanda destinata a diventare, tredici anni dopo, il centro di un intero componimento: “*e poi che ho fatto della vita?*”¹³⁶

Tradotto nei termini di questo impianto, tutto questo materiale ha una funzione sola: è massa. Il passato di Campos, a differenza di quello di Caeiro, che non esiste perché il maestro nasce a ogni istante, è un deposito che non si può né rivivere né dismettere; e come ogni massa inerte agisce per pura attrazione. Nel momento in cui l'esplosione raggiunge il proprio raggio massimo, è il carico morto della memoria a esercitare la trazione che riporta ogni cosa verso il centro: il richiamo dell'infanzia compie sull'io dilatato lo stesso lavoro che la gravità compie su una nube in espansione.

Il decadimento contiene poi l'episodio che, da solo, basta a dimostrare la natura irripetibile dell'evento. Campos tenta deliberatamente di riaccendere la fornace: evoca “con uno sforzo disperato, secco, nullo” la canzone del Grande Pirata, il detonatore stesso della deflagrazione appena conclusa, ma ciò che poche pagine prima era un'esplosione è ora soltanto “*una linea retta mal tracciata dentro di me*”.¹³⁷ Il tentativo prosegue e degrada: la fantasia piratesca ritorna, sì, ma “*attraverso un'immaginazione quasi letteraria*”¹³⁸, di seconda mano, già raffreddata in letteratura, finché il testo non pronuncia il verdetto in una frase sola: “*Ma la mia immaginazione si rifiuta di accompagnarmi*”.¹³⁹ La distinzione che regge questo capitolo trova qui la sua prova

¹³⁴ Ivi, p.301.

¹³⁵ Ivi.

¹³⁶ Ivi, p.299.

¹³⁷ Ivi, p.301.

¹³⁸ Ivi, p.303.

¹³⁹ Ivi.

sperimentale: un regime si riaccende, un evento no. Nella stessa zona del testo si consuma anche il rovescio esatto della quinta poesia del maestro. Quando il richiamo marittimo torna per l'ultima volta, il soggetto si riscuote e annota di aprire “*d'improvviso gli occhi che non avevo chiuso*”¹⁴⁰. Occorre ricordare la scena del sole: in Caeiro, chi apre gli occhi vede il sole e non può più pensare a niente, perché la realtà eccede ogni pensiero. Campos scopre invece, aprendo gli occhi, di non averli mai chiusi: l'intera deflagrazione è avvenuta a occhi aperti, sovrapposta al mondo visibile senza che il mondo visibile potesse interromperla. Il gesto che nel maestro guarisce, nel discepolo constata soltanto: la sua malattia non consiste nel chiudere gli occhi, ma nel fatto che aprirli non serve più a nulla.

L'ultima pagina registra lo spegnimento con la stessa strumentazione con cui era stata registrata l'accensione. Il contagiri torna a parlare, e segna zero: “*Con un leggero fremito / (t-t — t — t — — t...) / il volano dentro di me si ferma*”¹⁴¹. Ciò che il soggetto pronuncia a macchina ferma costituisce il dato più sorprendente dell'intero testo. Congedando l'ultimo piroscapo, Campos gli rivolge queste parole: “*Passa, lento vapore, passa e non restare... [...] perditì, segui il tuo destino e lasciami... / Chi sono io per piangere e interrogare? / Chi sono io per parlarti e amarti? / Chi sono io per essere turbato dalla tua vista?*”¹⁴² “*Segui il tuo destino*” è, alla lettera, l'incipit di una celebre ode di Ricardo Reis — “*Segui il tuo destino, / annaffia le tue piante, / ama le tue rose*”¹⁴³ ovvero la formula stessa del contenimento e del perimetro. Né la coincidenza si ferma lì: nella domanda “*chi sono io per piangere e interrogare?*” risuona, in forma di rinuncia, il precetto che Reis rivolge a se stesso, guardare la vita “*senza mai interrogarla*” e perfino il “*turbato*” dell'ultimo verso capitola davanti al lessico della quiete. Il corpo deflagrato, nell'istante in cui il volano si ferma, parla dunque la lingua del fratello binario; e la spiegazione non è stilistica ma fisica. La “*derivazione opposta*” della lettera a Casais Monteiro descriveva un vettore: due corpi partiti dal medesimo centro in direzioni contrarie. Un vettore che, esaurita la spinta, ricade sul punto da cui si era staccato e infatti la traiettoria più ampia del sistema si conclude, a combustione finita, con le parole dell'orbita più stretta. A sigillare il testo provvede infine una geometria incompiuta: il giro lento dell'argano che, “*come un compasso che ruota, / traccia un semicerchio di non so quale emozione / nel silenzio commosso*

¹⁴⁰ Ivi, p.305.

¹⁴¹ Ivi, p.313.

¹⁴² Ivi.

¹⁴³ Vedi nota 98.

della mia anima”¹⁴⁴. Dove il volano, al culmine, era un cerchio di nebbia che sibilava su se stesso, resta ora mezzo giro compiuto per inerzia: la rivoluzione interrotta a metà, l'orbita che non si chiude. L'Ode lascia così in eredità tre cose, e tutte e tre torneranno: un vuoto, una finestra, una domanda. L'anno dopo, Campos ne redige l'inventario.

3.2.4 L'inizio dell'implosione: *A Passagem das Horas*

Il titolo, prima di ogni verso, dichiara il cambiamento di fisica: non più l'oceano lo spazio della deflagrazione, ma il passaggio delle ore, il tempo che scorre sopra un corpo fermo. L'attacco esegue il titolo con precisione:

Porto dentro il mio cuore,/come uno scrigno troppo pieno per
chiudersi,/tutti i luoghi dove sono stato,/tutti i porti a cui sono arrivato,/tutti
i paesaggi che ho visto da finestre o da oblò/o da casseri, sognando,/e tutto
questo, che è molto, è poco per quello che io voglio.¹⁴⁵

“*Porto dentro il mio cuore*”: il verbo del trasporto, non della combustione: il soggetto non brucia più la materia, la trasporta. Come uno scrigno troppo pieno per chiudersi: il contenitore saturo che non si chiude, la massa accumulata oltre capienza, l'immagine esatta di un nucleo sovraccarico. Segue la sfilata dei participi passati: dove sono stato, a cui sono arrivato, che ho visto. Nell'Ode le cose navali dovevano cadere dentro il soggetto “*in cumulo, in mucchio*” imperativo presente, l'accrescimento in atto; nella *Passagem* la caduta è avvenuta: ciò che nel 1915 precipitava, nel 1916 giace. La combustione è diventata carico. Il verso finale dell'attacco enuncia subito la legge che governerà l'intero poema: tutto questo, “*che è molto, è poco per quello che io voglio*”. Molto e poco insieme: l'eccesso che non basta.

La legge riceve poche righe dopo la sua formulazione matematica, in quella che è forse la terzina più importante dell'intero corpus sensazionista:

¹⁴⁴ Ivi sopra.

¹⁴⁵ F.Pessoa, una sola moltitudine volume primo, p. 323.

Ho viaggiato per più terre di quelle che ho toccato.../Ho visto più paesaggi di quelli su cui ho posato gli occhi.../Ho provato più sensazioni di tutte le sensazioni che ho sentito,/perché, per quanto sentissi, mi è sempre mancato qualcosa da sentire/e la vita sempre mi dolse, fu sempre poco, e io infelice.¹⁴⁶

Anafora di passati prossimi: ho viaggiato, ho visto, ho provato e un paradosso contabile in ogni verso: le sensazioni provate eccedono quelle sentite, i paesaggi visti eccedono quelli guardati; l'immaginazione ha sempre sopravanzato l'esperienza, e ciononostante “*mi è sempre mancato qualcosa da sentire*”. Si tratta del teorema del Dio-questo passato all'incasso: il desiderio di identità con “*l'ogni, e il tutto, e il più-che-tutto*” non poteva essere riempito da nessuna esperienza finita, e infatti non lo è stato. Il passaggio al passato remoto (mi dolse, fu sempre poco) chiude i conti: non una crisi in corso, un bilancio depositato. Il poema si chiede immediatamente che cosa ne resterà di quella esistenza “*penso a che cosa mi resterà di questa vita a frammenti*”¹⁴⁷. Vita a frammenti: i “brandelli coscienti” che nell'Ode erano l'estasi della dispersione sono diventati la forma stessa dell'esistenza. Poco oltre, il fondale nichilista riaffiora senza più schermi mitologici, in una delle formulazioni più antiche che il pensiero occidentale conosca: “*era meglio non essere nato*”¹⁴⁸. La sapienza di Sileno, pronunciata dal poeta che aveva voluto sentire tutto: il punto gigantesco del pensiero, riapparso intatto sotto le ceneri della supernova.

In questo contesto, dopo il bilancio fallimentare, dopo l'invocazione alla notte “che non esisti, che sei solo l'assenza della luce[...]”¹⁴⁹ perché venga a spegnerlo, compare la formula per cui il poema è celebre:

¹⁴⁶ Ivi.

¹⁴⁷ Ivi.

¹⁴⁸ Ivi, p.325.

¹⁴⁹ L'invocazione notturna che precede il manifesto (pp. 327-329) merita una precisazione. La notte a cui Campos si rivolge non è la Notte del Romanticismo, grembo materno, luogo del mistero e della rivelazione: è una notte preventivamente negata, “che non esisti, che sei solo l'assenza della luce”. Il soggetto chiede di essere spento da ciò che ha appena dichiarato inesistente, ossia dal nulla in quanto tale. L'apparente movenza consolatoria è dunque, in realtà, il gesto nichilista nella sua forma più nuda: non si invoca una presenza che accolga, ma la pura sottrazione della luce. Nel lessico di questo modello, una notte definita come pura assenza di luce è già la descrizione dello stato verso cui il residuo sta collassando in un buco nero.

Sentire tutto in tutte le maniere,/vivere tutto da tutte le parti,/essere la stessa cosa in/tutti i modi possibili allo stesso tempo,/realizzare in sé tutta l'umanità di tutti i momenti/in un solo momento diffuso, profuso, completo e distante.¹⁵⁰

Prima del contenuto vanno però osservate la grammatica e la posizione. La grammatica: infiniti: sentire, vivere, essere, realizzare. L'infinito è il modo di ciò che non sta accadendo: l'Ode eseguiva al presente ciò che la Passagem declina all'infinito. La posizione: la formula arriva dopo l'inventario fallimentare, dopo la sapienza di Sileno, dopo la richiesta di essere spenti. Il manifesto del movimento viene enunciato da una voce che ha già depositato il proprio bilancio in perdita: il programma è dichiarato postumo a se stesso. Cronologia esterna e struttura interna dicono la stessa cosa, il Sensazionismo formula la propria legge un anno dopo che il proprio esperimento maggiore si è chiuso con *“ho sentito troppo per poter continuare a sentire”*. Prima l'evento, poi lo statuto: come quelle stelle la cui luce viene classificata quando l'esplosione è già avvenuta. Che il programma richieda ancora, impossibilmente, l'infinito, lo conferma la sua ripresa più avanti nel poema, chiusa da un paragone che conosciamo: “Sentire tutto in tutte le maniere,/avere tutte le opinioni,/ essere sincero contraddicendosi a ogni minuto,/spiacere a se stesso per piena libertà di spirito,/ e amare le cose come Dio”¹⁵¹. Come Dio: il serbatoio richiesto è sempre quello e sempre mancante.

Quando poi la Passagem racconta la saturazione, la racconta al passato. Il passo centrale merita di essere citato per esteso, perché è la legge stessa dell'eteronimia coniugata al passato prossimo:

Mi sono moltiplicato per sentirmi,/per sentirmi ho dovuto sentir tutto,/sono straripato, non ho fatto altro che traboccarmi,/mi sono

¹⁵⁰ Ivi, p.329.

¹⁵¹ Ivi, p.337.

*spogliato, mi sono dato,/e in ogni angolo della mia anima c'è un altare
a un dio differente.*¹⁵²

Mi sono moltiplicato per sentirmi: in cinque parole, il principio generatore dell'intero sistema pessoano, la moltiplicazione del soggetto come strategia della sensazione enunciato come cosa fatta, conclusa, alle spalle. L'orgia di identificazioni che l'Ode viveva in diretta (“perdo tutto di me... perché io sono voi”) è qui un casellario: “Ho commesso tutti i crimini, / ho vissuto dentro tutti i crimini”¹⁵³; “Sono stato tutti gli asceti, tutti i messi-da-parte, tutti i dimenticati e tutti i pederasti, assolutamente tutti (non è mancato nessuno)”¹⁵⁴. Non è mancato nessuno: la totalità spuntata come una lista, l'inventario completo. La differenza tra i due testi non potrebbe essere più netta: l'Ode voleva tutto al presente e si spezzò nel volerlo; la Passagem certifica di essere stata tutto e di non esserne stata riempita.

Il destino del contenitore, tra l'attacco e il centro del poema, misura la caduta. Lo “*scrigno troppo pieno per chiudersi*” dell'incipit, il forziere: prezioso, chiuso, colmo degrada, nel lungo catalogo del cuore, in tutt'altro:

Mio cuore tribunale, mio cuore mercato, mio cuore sala della Borsa, mio cuore sportello di Banca, [...] mio cuore pacco postale, / mio cuore lettera, bagaglio, pagamento, consegna, / mio cuore il margine, il limite, il compendio, l'indice, / eh-là, eh-là, eh-là, bazar il mio cuore¹⁵⁵

Dal forziere al bazar: il cuore non è più il luogo dove la materia brucia, ma il luogo dove la materia transita: pacco postale, bagaglio, pagamento, consegna. La chiusa del catalogo tocca il fondo della spoliatura: il cuore come “*il margine, il limite, il compendio, l'indice*” il paratesto di un libro che non c'è più. L'organo della combustione ridotto a indice del proprio inventario:

¹⁵² Ivi, p.331.

¹⁵³ Ivi.

¹⁵⁴ Ivi, p.333.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 333-335.

il titolo del poema fatto anatomia. Le ore passano attraverso un cuore-dogana; niente, lì dentro, prende più fuoco.

Anche il fuoco, del resto, ha cambiato stato e il testo lo dice con un aggettivo che ricorre come una spia: astratto. La grande cavalcata meccanica della seconda parte, che pare a prima vista una ripresa del futurismo dell'Ode, ne è in realtà la versione smaterializzata: il soggetto galoppa “*trasformato in velocità astratta e folle*”, si dichiara “mangiatore dell'energia astratta”, e il culmine dell'inno alla macchina universale incorona non più la coscienza-volano ma un “volano astratto”¹⁵⁶. Nell'Ode il volano era la coscienza stessa “la mia coscienza, volano” e il soggetto coincideva con la rotazione; nella Passagem Campos corre “*alla scia di tutti i volani*”¹⁵⁷: dietro, nella scia, all'esterno del giro. La fame stessa si è concettualizzata: “*oh fame astratta delle cose, foia impotente dei momenti, / orgia intellettuale di sentire la vita!*”¹⁵⁸ Fame astratta, foia impotente, orgia intellettuale: tre ossimori che refertano la stessa mutazione: la sensazione sostituita dal proprio concetto. Di questa mutazione il poema possiede un'immagine di spietata esattezza: Campos si definisce “il fumatore di sigarette per adeguata professione”, colui che “*preferisce pensar di fumare oppio piuttosto che fumarlo/e trova più suo guardare l'assenzio da bere invece di berlo*”¹⁵⁹. Pensare il fumo invece di fumare; guardare il bicchiere invece di bere: la rappresentazione ha preso il posto dell'esperienza. Chi scrive così non è più il corpo che chiedeva di essere squarciato per sentire il dolore dei chiodi “*e mai cessare di sentirlo*”: è uno spettatore della propria sensazione possibile. Si noti, in quella riga, la professione dichiarata: il fumatore di sigarette; la sigaretta accesa è l'ultima combustione rimasta, e sarà l'unica che il testo del 1928 concederà ancora al suo protagonista. Nella stessa zona del poema, infine, Campos si dà per la prima volta il proprio titolo: “*io, il poeta sensazionista*”¹⁶⁰. Quando una combustione diventa un'etichetta che il suo poeta si appunta sul petto, è già un reperto: i movimenti si nominano al passato.

Il documento decisivo che la Passagem consegna a questa ricostruzione è però la postazione. Nell'Ode, la finestra era un ricordo le finestre dell'infanzia sul Tago, “*questo stesso*

¹⁵⁶ Ivi, rispettivamente, pp. 343, 353 e 351.

¹⁵⁷ Ivi, p. 345.

¹⁵⁸ Ivi, p. 335.

¹⁵⁹ Ivi, p. 337.

¹⁶⁰ Ivi.

Tago, ma in un altro punto". Nella Passagem, la finestra è diventata la condizione permanente del soggetto, e il testo lo dichiara con una formula che merita di essere isolata:

Sono stato educato dall'Immaginazione,/ho viaggiato dandole sempre la mano,/ho amato, ho odiato, ho parlato, ho pensato sempre per questo,/e tutti i giorni hanno questa finestra davanti,/e tutte le ore sembrano mie in questa maniera.¹⁶¹

Tutti i giorni hanno questa finestra davanti. La postazione del 1928 è già installata, dichiarata come regime quotidiano: ogni giorno, davanti, un vetro. La postura corrispondente è descritta senza infingimenti: *"Dalle terrasses di tutti i caffè di tutte le città [...] vedo la vita che passa, la seguo senza muovermi, le appartengo senza cavare un gesto dalle tasche"*¹⁶²; *"Assisto a tutto, e definitivamente"*¹⁶³. Vedere la vita che passa, seguirla senza muoversi, assistere: è la postura del contenimento, quella che Reis prescrive a se stesso nell'ode del giardino, guardare la vita da lontano senza interrogarla, assorbita come regime quotidiano; ma dove Reis siede accanto al fiume dentro un perimetro che possiede, Campos guarda la strada da un vetro che lo separa. Il ripiegamento è completato da due dettagli domestici che preparano anch'essi la scena del 1928: il fastidio per chi bussa alla porta *"non tanto perché mi interrompono il nodo della cravatta,/quanto per il venire a sapere che c'è la vita"*¹⁶⁴ la stanza chiusa in cui la vita, per raggiungerlo, deve bussare; e il desiderio nudo di reclusione: *"e poi datemi la cella che vorrete, che mi ricorderò della vita"*¹⁶⁵. il poeta della saturazione chiede una cella, e vi porta l'unico modo di sentire che gli è rimasto: ricordare. La sensazione al passato: il titolo del poema, ancora una volta.

Gli stessi oggetti dell'Ode, ricomparendo, mostrano il segno invertito. Il piroscapo, che nel 1915 era guardato entrare con struggimento e congedato con *"Buon viaggio! Buon viaggio!"*,

¹⁶¹ Ivi, p.343.

¹⁶² Ivi.

¹⁶³ Ivi.

¹⁶⁴ Ivi, p.337.

¹⁶⁵ Ivi.

nel 1916 riceve un ordine: *“Piroscafo naviga dritto sul molo e schiantati contro di esso!”*¹⁶⁶ e con lui il convoglio (*“rompiti contro la protezione della linea di deviazione!”*) e l'automobile (*“precipitati giù da tutti i precipizi/e scontrati, trz!, sfasciati in fondo al mio cuore!”*). L'amore per le cose in movimento si è rovesciato in comando di distruzione, e la destinazione dei rottami è dichiarata: in fondo al mio cuore; lo scrigno-bazar come cimitero della materia. Subito dopo arriva il verso che chiude geometricamente il confronto: «La rabbia di tutti gli impeti si chiude in un cerchio-me!»¹⁶⁷. Si ricordi come finiva l'Ode: l'argano che tracciava “un semicerchio”, la rivoluzione incompiuta, l'orbita aperta. Un anno dopo, il cerchio si chiude e si chiude su di lui: *“un cerchio-me”*. Tutti gli impeti, tutta la rabbia, tutta la materia scagliata verso l'esterno ricade e si richiude attorno al soggetto. Questa è la chiusura gravitazionale: il perimetro oltre il quale nulla sfugge più verso l'esterno comincia a disegnarsi attorno al nucleo. Il semicerchio del 1915 era un'orbita spezzata; il cerchio-me del 1916 è un orizzonte che si serra.

Il verdetto finale del poema raccoglie tutto. Il sole, l'astro di Caeiro, la luce che *“vale di più dei pensieri di tutti i filosofi e di tutti i poeti”* compie il suo ultimo movimento, e lo compie dentro: *“declina dentro di me il sole alto nel cielo,/comincia a tendere all'imbrunire nell'azzurro e nei miei nervi”*.¹⁶⁸ Il tramonto interno: la stella del sistema che scende sotto l'orizzonte del soggetto. Segue la confessione del programma all'imperfetto, il tempo della durata conclusa: *“Io che, veloce, vorace, mangiatore dell'energia astratta,/volevo mangiare, bere, spellare e graffiare il mondo,/io, che sarei soddisfatto solo nel calpestare l'universo sotto i piedi,/calpestare, calpestare, calpestare fino a non sentire...”*¹⁶⁹. Calpestare fino a non sentire: il fine ultimo della saturazione si rivela, ed è l'anestesia. Sentire tutto era, dall'inizio, un modo di non sentire più, riempire la domanda per zittirla, come si è detto in apertura di capitolo; il testo lo ammette qui, alla fine, con i piedi sull'universo. Arriva infine il teorema conclusivo, la riga in cui il Sensazionismo consegna il proprio bilancio definitivo:

¹⁶⁶ Ivi, p.351.

¹⁶⁷ Ivi.

¹⁶⁸ Ivi, p.353.

¹⁶⁹ Ivi.

Io sento che è rimasto fuori di quanto ho immaginato tutto quello che ho voluto,/che, anche se volevo tutto, tutto mi è mancato.¹⁷⁰

Anche se volevo tutto, tutto mi è mancato. Il chiasmo è perfetto e terribile: il tutto voluto e il tutto mancato si equivalgono la pretesa di totalità produce una privazione totale. Chi voleva essere ogni cosa scopre di non possederne nessuna. In questa riga è già contenuto, in embrione, il distico che aprirà il referto del 1928: avere in sé tutti i sogni del mondo, e non essere niente, ma la sua analisi appartiene alla sezione conclusiva. Qui basti registrare come il poema si spegne: “*Cavalcata smantellata sopra tutte le vette,/cavalcata disarticolata sotto tutti i pozzi, [...] /Mio essere elastico, molla, ago, trepidazione...*”¹⁷¹ Le vette irraggiungibili del maestro, sorvolate da una macchina in pezzi —; disarticolata sotto i pozzi, la direzione, ormai, è verso il basso. L'ultima autodefinizione del soggetto è un elenco di minuteria: elastico, molla, ago, trepidazione. La “*grande macchina universo*” che il poema aveva acclamato si è ridotta, nel suo cantore, a una molla e a un ago che tremano. Il volano dell'Ode, la coscienza intera fatta rotazione, è diventato una molla: la stessa fisica, in scala infinitamente contratta. La contrazione è cominciata.

In calce, la data: 22 maggio 1916, un mese prima, il 26 aprile Sá-Carneiro si era tolto la vita a Parigi, il poema del passato è anche, letteralmente, un poema del lutto: la stagione di “Orpheu” si sta chiudendo attorno al suo superstite più esposto.

Il bilancio del confronto può ora essere formulato come una tabella di stato. Il volano: coscienza in rotazione nel 1915; “volano astratto” inseguito nel 1916 e, infine, molla. Il contenitore: pozzo gravitazionale che chiede alla materia di cadere dentro; scrigno troppo pieno per chiudersi, degradato a bazar e a indice. Il piroscapo: amato al presente, congedato con dolcezza; comandato di schiantarsi. Il Tutto: voluto al presente, con la lucidità che occorrerebbe un Dio; La geometria: un semicerchio aperto; un “*cerchio-me*” che si chiude. Il sole: guardato sul porto che si inonda di luce; declinante dentro. La finestra: ricordo d'infanzia; condizione quotidiana dichiarata. La postura: il corpo che si offre all'oceano; lo spettatore che “*assiste a tutto, e definitivamente*”, e chiede una cella per ricordare. Il tempo verbale: il presente dell'evento; il passato dell'inventario e l'infinito del programma. In termini fisici: il 1914 è

¹⁷⁰ Ivi.

¹⁷¹ Ivi.

l'accrescimento, il 1915 l'esplosione, il 1916 l'inizio dell'implosione; la materia che ricade, il perimetro che si chiude, la luce che declina all'interno. Alla sequenza manca soltanto l'ultimo stato: il punto in cui la contrazione supera la soglia oltre la quale nulla, nemmeno la luce stessa, nemmeno il desiderio esce più. Quel punto ha una data, il 1928: È la "Tabacaria".

3.3 La singolarità: Tabacaria

Tra l'ultima rilevazione e quella che chiude la serie corrono dodici anni. Il 22 maggio 1916 la "Passagem das Horas" si spegneva su un elenco di minuteria: una molla, un ago, una trepidazione e lasciava in eredità al sistema tre cose: un vuoto, una finestra, una domanda. Il 15 gennaio 1928 Campos torna a farsi misurare, e il referto porta un titolo che merita da solo un momento di attenzione: "Tabacaria". L'Ode del 1915 prendeva nome dall'oceano, cioè dallo spazio sconfinato dell'espansione; il testo del 1928 prende nome da una bottega, non dal soggetto che parla, non dalla stanza in cui parla, ma dal negozio dall'altra parte della strada. La toponomastica del collasso è già tutta qui: il poema si intitola a un punto del mondo reale che il soggetto può soltanto guardare da lontano, attraverso un vetro. Nei termini di questo modello, ciò che questi dodici anni hanno prodotto non è un nuovo evento: è il superamento di una soglia. La contrazione iniziata nel 1916, la materia che ricadeva, il cerchio-me che si serrava, la luce che declinava all'interno, è giunta al suo termine naturale, e la "Tabacaria" non racconta il precipitare del corpo: descrive lo stato del corpo precipitato, divenuto singolarità.

L'attacco del poema chiude, in quattro righe, i conti aperti dai tre testi precedenti:

Non sono niente./Non sarò mai niente./Non posso voler essere niente./A
parte ciò, ho in me tutti i sogni del mondo.¹⁷²

I primi tre versi compongono una progressione di negazioni che copre, una per una, le modalità dell'essere: il presente ("*non sono*"), il futuro ("*non sarò mai*"), e infine la volontà stessa ("*non posso voler essere*"). La sequenza va letta come una discesa: negare ciò che si è

¹⁷² F.Pessoa, *Una sola moltitudine volume primo*, p.375.

oggi è constatazione; negare ciò che si sarà è previsione; ma negare la possibilità stessa di volere è qualcosa di più profondo del fallimento: è il certificato che la facoltà da cui tutto il Sensazionismo era partito, il desiderio, non funziona più. Il poeta che aveva voluto “*sentire tutto in tutte le maniere*”, che aveva stabilito di dover essere Dio “*per non esaurire mai*”, dichiara ora che il volere gli è precluso in radice. Con il secondo verso, intanto, la serie grammaticale annunciata lungo tutto questo capitolo si completa: dopo il presente dell'esplosione e il passato dell'inventario, ecco il tempo che mancava: il futuro, pronunciato una sola volta e soltanto per essere sbarrato. “Non sarò mai niente”: il domani esiste, grammaticalmente, ma è già occupato da una negazione perpetua.

Il quarto verso è la chiave di volta dell'intero edificio. “A parte ciò, *ho in me tutti i sogni del mondo*”: la congiunzione avversativa non introduce una consolazione, ma un'equazione. Si ricordi il teorema con cui la “Passagem” si chiudeva “anche se volevo tutto, tutto mi è mancato” e lo si confronti con questo verso: avere in sé la totalità dei sogni e non essere niente non sono, per Campos, condizioni in contraddizione; sono la stessa condizione, descritta dai suoi due lati. Dodici anni di contrazione hanno compresso il chiasmo del 1916 fino a saldarne i poli. Tutta la materia accumulata negli anni della saturazione i luoghi, i porti, i crimini, le identità, i sogni del mondo intero è ancora lì, integralmente presente, ma nulla ne esce più. Il buco nero non è il vuoto per assenza di contenuto: è il contenuto totale che ha smesso per sempre di irradiare.

La scenografia in cui questo stato si dichiara occupa la strofa successiva, ed è la postazione di dodici anni prima:

Finestre della mia camera,/della mia camera di uno dei milioni del mondo
che nessuno sa chi è/(e se sapessero chi è, che cosa saprebbero?)/date sul
mistero di una strada attraversata costantemente da gente,/su una strada
inaccessibile a tutti i pensieri,/reale, impossibilmente reale, certa,
sconosciutamente certa,/col mistero delle cose sotto le pietre e gli
esseri,/con la morte che insinua umidità nelle pareti e capelli bianchi negli
uomini,/col Destino che guida la carretta di tutto per la strada di niente.¹⁷³

¹⁷³ Ivi.

Nella Passagem la finestra era una condizione dichiarata quasi di sfuggita “*tutti i giorni hanno questa finestra davanti*” qui è diventata l'intera architettura del testo. Tutto ciò che il poema dirà, lo dirà da questa camera, davanti a questo vetro; e il vetro separa due regioni dell'universo che non comunicano più. Da una parte, il dentro: la camera anonima “*di uno dei milioni del mondo*”, il soggetto che nessuno sa chi è, con quella parentesi vertiginosa che svuota perfino l'ipotesi del riconoscimento: “*se anche sapessero chi è, che cosa saprebbero?*” Dall'altra, il fuori: la strada, e la strada è descritta con una densità di attributi che ne fa il ritratto stesso del reale caeiriano. È “*reale, impossibilmente reale, certa, sconosciutamente certa*” la certezza delle cose che sono ciò che sembrano ma con una clausola che rovescia tutto: è “*inaccessibile a tutti i pensieri*”. La realtà c'è, è certa, è a venti metri; e il pensiero non può raggiungerla. Il maestro aveva insegnato che le cose non hanno alcun mistero, e in ciò stava la salute; per il discepolo alla finestra la strada resta gravida di un “*mistero delle cose sotto le pietre*”, perché chi la guarda non può smettere di pensarla. La distanza tra il vetro e il marciapiede è la distanza, ormai incolmabile, tra Campos e la soluzione. L'ultimo verso della strofa, infine, condensa in un'immagine sola i due poli tra cui questo capitolo si è mosso: il Destino “*guida la carretta di tutto per la strada di niente*”. Il tutto e il niente, la totalità caricata e la destinazione nulla: il programma sensazionista e il suo esito, aggiogati alla stessa carretta.

Segue l'autoritratto del vinto, scandito da un'anafora che batte tre volte sul presente:

Oggi sono vinto, come se sapessi la verità./Oggi sono lucido, come se stessi per morire [...]/Oggi sono perplesso, come chi ha pensato e trovato e scordato./Oggi sono diviso fra la lealtà che devo/alla Tabaccheria dirimpetto, come cosa reale dal di fuori,/e alla sensazione che tutto è sogno, come cosa reale dal di dentro.¹⁷⁴

La polarità tra "vinto" e "lucido" definisce lo statuto paradossale di questa fase finale dell'eteronimato di Campos: la caduta del soggetto non produce un annebbiamento della coscienza, ma si configura come la condizione stessa della sua massima visibilità. parlando dalla "singolarità" di Tabacaria, il punto di massimo collasso gravitazionale dell'io, sperimenta una trasparenza conoscitiva che le fasi precedenti, dominate dall'espansione termodinamica, non

¹⁷⁴ Ivi.

potevano ammettere. La similitudine "*lucido come se stessi per morire*" ancora il testo a una prospettiva rigorosamente terminale: è la chiaroveggenza spietata di una materia psichica che, avendo esaurito ogni spinta centrifuga e ogni energia di combustione, ha rinunciato a qualsiasi posa o difesa. Questa contrazione estrema della massa dell'io si riflette nella scissione simmetrica tra le due lealtà del soggetto: da un lato la Tabaccheria dirimpetto, definita "*cosa reale dal di fuori*", dall'altro la sensazione del sogno, "*cosa reale dal di dentro*". Si osservi la rigorosa geometria di questa disposizione: entrambe le regioni conservano intatto lo statuto di realtà. Il vetro della finestra non agisce come un filtro che separa il vero dal falso, ma come una frontiera topologica: un vero e proprio orizzonte degli eventi, che disaccoppia due ordini di realtà ormai destinati a non comunicare mai più: l'oggettività del cosmo esterno e l'interiorità della coscienza. È la descrizione più esatta che il poema offrirà del proprio confine terminale: una barriera assoluta che non nega l'esistenza della materia esterna, ma rende cinematicamente impossibile ogni transito.

In questo regime di totale collasso, persino il vettore del viaggio subisce una radicale inversione di segno. Se questa casa e questo lato della strada si trasmutassero in un treno, nota Campos, la partenza verrebbe fatalmente "*fischiate dal dentro della mia testa*". Tutta la primitiva geografia dell'espansione sensazionista (il porto dell'Ode, il molo, la spinta cinetica dei piroscafi) è stata risucchiata e compressa all'interno della scatola cranica. Il medesimo fischio che nel 1915 agiva come un'onda d'urto capace di far tremare "*tutto il suolo del mio psichismo*", si è ormai ridotto a una radiazione di fondo che può risuonare soltanto all'interno, imprigionata per sempre nel nucleo collassato dell'io.

Il bilancio finale si azzera senza alcuna attenuazione cinetica nella dichiarazione "*Ho fallito in tutto*" configurandosi come un vero e proprio punto di catastrofe entropica per l'io lirico. È tuttavia la transizione immediatamente successiva a costituire, una delle coordinate geometriche capitali dell'intero poema:

Dall'insegnamento che mi hanno dato/sono sceso attraverso la finestra del
retro./Sono andato fino in campagna con grandi propositi,/ma là ho trovato
solo erbe e alberi,/e quando c'era gente era uguale all'altra gente.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Ivi, pp.375-377.

L'allontanamento nello spazio della campagna descritto da Campos assume un valore vettoriale preciso. La campagna si definisce infatti come l'orizzonte nativo di Caeiro, ovvero il nucleo della stella madre che opera in un regime di perfetta stabilità termodinamica, dove la coincidenza immediata con l'oggetto esaurisce in partenza qualsiasi scarto psichico o riflessivo. Il tentativo di Campos di approssimarsi a questa sorgente con "*grandi propositi*" rappresenta lo sforzo estremo di innestare la propria traiettoria espansiva sull'orbita immutabile del maestro, nell'illusione di assimilarne per induzione il principio di combustione spontanea. Il fallimento radicale dell'esperimento è siglato dall'avverbio "solo", una particella che registra il vuoto quantico e l'inutilità del transito: "*là ho trovato solo erbe e alberi*". Si tratta di una densità negativa che Caeiro non avrebbe mai potuto emettere.

Dove il maestro sperimenta la perpetua novità del cosmo e la sufficienza metafisica della pura presenza, Campos registra una materia inerte e opaca, a dimostrazione del fatto che la radiazione dello sguardo caeiriano costituisce una costante di campo intrasferibile, impossibile da riprodurre attraverso un semplice spostamento cinematografico. Le vette che la memoria del maestro aveva proiettato in un regime di irraggiungibilità vengono qui verificate empiricamente sul terreno, dimostrando che si può camminare fino ai piedi della montagna senza essere saliti di un solo metro nella scala energetica del non pensiero. Persino la topologia della fuga merita una nota rigorosa, dato che l'evasione dall'edificio teorico dell'apprendimento si compie scendendo "*attraverso la finestra del retro*", a conferma di come la finestra rimanga la soglia ottica e il dispositivo spaziale obbligato attraverso cui si consuma ogni mutazione di stato del soggetto.

La sezione centrale del testo, occupata dal grande monologo del genio mancato, riattiva la contabilità termodinamica già misurata nella "*Passagem das Horas*" per condurla al suo collasso definitivo. "*Ho sognato più di quanto Napoleone non abbia realizzato. /Ho stretto al petto ipotetico più umanità di Cristo,/in segreto ho fatto filosofie che nessun Kant ha mai fatto*"¹⁷⁶, l'accumulazione dei passati prossimi replica la metrica espansiva del 1916. Identica si rivela anche l'asimmetria matematica del sistema, in cui la massa virtuale dell'immaginato eccede iperbolicamente la gravità oggettiva del reale, senza che questo surplus energetico riesca a precipitare in un solo grammo di materia ontologica. È precisamente nella curvatura finale di questa sezione che l'architettura del poema salda, con sbalorditiva esattezza macrofisica, i debiti speculativi contratti nella polemica contro l'esteriorità di Marinetti:

¹⁷⁶ Ivi, p.377.

Sarò sempre quello che si aspettò gli aprissero la porta in una parete senza porta/e cantò la canzone dell'Infinito in un pollaio,/e sentì la voce di Dio in un pozzo tappato.¹⁷⁷

L'Infinito e Dio costituiscono le due costanti energetiche che occorre isolare all'interno del sistema. L'Infinito rappresentava l'orizzonte asintotico del programma teorico sin dalla sua formulazione originaria, in cui si esigeva di attraversare il Futurismo per attingere al "Futuro Infinito" stesso; la sua frequenza d'onda si trova ora confinata e compressa nel perimetro microscopico di un pollaio. Dio si configurava invece come il serbatoio termodinamico illimitato che l'asse concettuale dell' "Ode Maritima" dichiarava strutturalmente necessario per sostenere la combustione della coscienza, affermando che occorrerebbe essere Dio per non esaurirsi mai; la sua eco viene qui intercettata nell'angustia di un pozzo tappato. Il pollaio e il pozzo tappato agiscono come coordinate a volume ristretto, spazi di massimo confinamento geometrico che intrappolano le due macro-variabili più smisurate dell'universo pessoano. Questa sproporzione dimensionale documenta l'avvenuto collasso della materia psichica, in cui l'infinitamente grande viene compresso in un punto a densità infinita.

Il primo verso della terzina formalizza la configurazione topologica verso cui l'intero capitolo converge: l'attesa di un varco "in una parete senza porta". Non si tratta di una barriera potenziale rimovibile o di una soglia semplicemente interdetta, bensì di una parete in cui la funzione stessa della porta è strutturalmente assente. La condizione del soggetto intrappolato nella singolarità non descrive una transitoria prigionia, che postulerebbe un fuori raggiungibile oltre il perimetro dell'io, ma definisce l'appartenenza a una metrica spaziale chiusa, una geometria non euclidea in cui le traiettorie di fuga sono escluse dalla curvatura stessa dello spazio-tempo.

Si osservi infine l'operatore temporale che governa l'intera sequenza: "sarò sempre". Il vettore del futuro, inizialmente azzerato e negato nei segmenti d'apertura del poema, si riattiva qui in forma affermativa, ma la sua proiezione non descrive un'evoluzione cinetica, bensì la pura perpetuazione stazionaria del collasso. L'unico avvenire configurabile per la singolarità di Campos coincide con l'estensione indefinita del proprio stato di immanenza entropica.

¹⁷⁷ Ivi.

Poco oltre, il poema enuncia il verso che, all'interno di una ricostruzione macrofisica come quella proposta in questo studio, risuona con la precisione metodologica di una firma d'autore:

Schiavi cardiaci delle stelle,/abbiamo conquistato il mondo prima di alzarci
dal letto,/ma ci siamo svegliati ed esso è opaco,/ci siamo alzati ed esso è
estraneo,/siamo usciti di casa ed esso è la Terra intera,/più il sistema solare
e la Via Lattea e l'Indefinito.¹⁷⁸

La formula "Schiavi cardiaci delle stelle" certifica come l'umanità intera sia asservita agli astri e al tempo stesso ancorata al peso del cuore. Per un autore che redigeva abitualmente le carte natali proprie e dei suoi eteronimi, questo verso non costituisce una semplice figura retorica, ma la dichiarazione di un influsso cosmico e gravitazionale che governa il sistema fino all'ultimo dei suoi corpi. La sequenza successiva descrive un risveglio scandito in tre fasi di perdita progressiva. Il mondo, conquistato nell'espansione del sogno, si rivela "opaco", un aggettivo che registra l'ispessimento di una materia non più attraversabile dalla luce, per poi farsi "estraneo" e infine smisurato, finendo per coincidere con "*la Terra intera, più il sistema solare e la Via Lattea e l'Indefinito*". Quest'ultima parola chiude un cerchio orbitale rimasto aperto per tredici anni. L'Indefinito era la traiettoria verso cui Campos guardava nel primo verso dell'"Ode Marítima", la promessa di espansione oltre l'imboccatura del porto. Nel 1915 l'Indefinito agiva come una forza di attrazione; nel 1928, al contrario, si trasforma in una massa che schiaccia. È la medesima parola collocata ai due estremi della parabola, ma con il segno fisico invertito: l'apertura spaziale è collassata in un eccesso, e l'orizzonte dell'attesa è diventato la misura esatta della propria insignificanza.

In mezzo a queste vertigini cosmiche, il poema isola la sua scena più tenera e spietata: la parentesi della bambina che mangia cioccolatini. "*Mangia i cioccolatini, piccina,/mangia i cioccolatini!/Bada che al mondo non c'è altra metafisica che la cioccolata*"¹⁷⁹. La bambina è una creatura di natura caeiriana: mangia con assoluta verità, aderendo al proprio gesto senza produrre alcuno scarto o residuo mentale, e Campos la osserva con la stessa nostalgia con cui

¹⁷⁸ Ivi.

¹⁷⁹ Ivi.

guarda la strada attraverso la finestra. L'impossibilità di condividere questa pace è racchiusa in tre parole "*Ma io penso*"¹⁸⁰. Il maestro Caeiro aveva diagnosticato il pensiero come un'infermità degli occhi, mentre Reis aveva fissato la regola aurea della sopravvivenza, ricordando che gli dèi sono tali proprio perché non si pensano. Il discepolo della saturazione consegna qui la propria versione, la più disarmata di tutte: "*ma io penso*". È un'avversativa assoluta, priva di rimedi proposti o cercati, subito seguita dal gesto che ne dimostra il logoramento. Tolta la carta argentata, "*che poi è di stagnola*", la corrosione del pensiero smaschera e distrugge anche l'involucro dell'illusione, finché tutto precipita a terra "*come ho buttato la vita*".

La contrazione del soggetto raggiunge la sua densità critica nella strofa dell'invocazione. Campos si rivolge a una musa dichiaratamente inesistente, "*Tu che consoli, che non esisti e per questo consoli*"¹⁸¹, e il lettore di questo studio riconosce immediatamente il meccanismo. È la seconda volta che il poeta chiede di essere confortato da un'entità di cui ha già certificato il vuoto, come era accaduto con la notte "*che non esisti, che sei solo l'assenza della luce*". Eppure, è l'immagine successiva a chiudere definitivamente la traiettoria che si è mappata. Il cuore di Campos era stato, nell'incipit della "*Passagem das Horas*", uno scrigno troppo colmo per poter essere chiuso, per poi degradarsi a bazar nel catalogo centrale. Qui appare il suo stadio terminale: "*Il mio cuore è un secchio svuotato*"¹⁸². Scrigno, bazar, secchio vuoto: l'evoluzione del contenitore è completa e misura da sola la portata del collasso. Si passa da un volume dilatato e prezioso al recipiente più scarso della lingua, per di più rovesciato ed esaurito. Due versi più in basso, lo stesso vuoto interiore viene messo in scena attraverso una finta seduta spiritica: "*Come quelli che invocano spiriti invocano spiriti invoco/me stesso e non trovo niente*"¹⁸³. Il soggetto evoca se stesso come se chiamasse un fantasma, ma il fantasma non si presenta. Non vi è in tutto il poema una descrizione più precisa di questa singolarità osservata dall'interno: nel nucleo del campo gravitazionale che ha inghiottito tutti i sogni del mondo, l'invocazione del proprio nome non produce risposta. Il centro è ormai occupato unicamente da un'assenza.

¹⁸⁰ Ivi.

¹⁸¹ Ivi.

¹⁸² Ivi.

¹⁸³ Ivi.

Mi avvicino alla finestra e vedo la strada con una nitidezza assoluta./Vedo le botteghe, vedo i marciapiedi, vedo le automobili che passano,/vedo gli enti vivi vestiti che si incrociano,/vedo i cani, che anch'essi esistono,/e tutto questo mi pesa come una condanna all'esilio,/e tutto questo è straniero, come tutto.¹⁸⁴

Cinque ricorrenze del verbo "vedo" in soli quattro versi. L'atto del percepire rimanda direttamente alla postura ottica di Caeiro, il maestro che guarda le cose lasciando che esse bastino a se stesse, e il canale visivo si dimostra qui perfettamente funzionante. La strada si offre all'osservatore "*con una nitidezza assoluta*", consentendo alla radiazione luminosa del mondo esterno di superare la finestra senza incontrare ostacoli. Tuttavia, questo transito visivo non produce più alcuna assimilazione. Ciò che in Caeiro descriveva uno stato di comunione immediata con la materia si converte qui in "*una condanna all'esilio*", e l'accordo originario precipita in una totale estraneità, condensata nella formula "tutto questo è straniero, come tutto". La finestra svela così la propria natura di membrana ottica asimmetrica, una soglia che ammette lo spettro della luce ma interdice il transito dell'appartenenza. Persino il codice linguistico registra questa frattura strutturale, dato che i passanti perdono lo statuto di persone per essere ridotti a "enti vivi vestiti". La corrosione riflessiva del soggetto deforma e astrae l'oggettività del dato prima ancora che l'occhio ne registri la nitidezza. Vedere tutto senza poter appartenere a niente si configura come il perfetto rovesciamento speculare del programma sensazionista.

Il bilancio esistenziale che ne deriva formula l'immagine più raggelante dell'intero poema. Campos osserva gli accattoni della via e arriva a invidiarli "*solo perché non sono me*", orientando subito dopo lo spettro del sospetto contro il proprio stesso nucleo identitario. Il dubbio investe l'intero arco delle sue funzioni vitali, ipotizzando di non aver mai realmente vissuto, studiato, amato o creduto, bensì di essere "*solo esistito, come una lucertola cui tagliano la coda / e che è coda al di qua della lucertola agitatamente*"¹⁸⁵. In questa immagine si può riconoscere, a distanza di tredici anni, la medesima traiettoria dei "*brandelli coscienti*" che il marinaio dell'Ode Marítima chiedeva di disperdere lungo le rotte oceaniche. Quel moto è stato esaudito nell'unica modalità catastrofica possibile, trasformando Campos nel brandello stesso,

¹⁸⁴ Ivi, pp. 379-381.

¹⁸⁵ Ivi, p.381.

un frammento staccato dal sistema vitale che seguita a muoversi per pura inerzia nervosa, radiazione residua di una massa psichica ormai disgregata. Nella stessa area del testo interviene il dispositivo della maschera: *"Quando ho voluto togliermi la maschera,/era attaccata al mio viso./Quando l'ho tolta e mi sono visto allo specchio,/ero già invecchiato"*¹⁸⁶. Il travestimento eteronimico, il costume di carnevale impiegato per il programma di moltiplicazione dell'io, si è saldato definitivamente alla superficie del volto, al punto che la sua rimozione comporta lo strappo della carne stessa, mentre lo specchio restituisce l'avvenuto logoramento del tempo. Il soggetto che si era frammentato per accumulare essere giace ora *"nel guardaroba"*, confinato tra simulacri dismessi *"come un cane tollerato dalla gestione/perché è inoffensivo"*¹⁸⁷. Si registri, infine, un ritorno lessicale che misura l'intensità del collasso con la precisione: nella *"Passagem das Horas"* la spinta distruttiva pretendeva di *"calpestare l'universo sotto i piedi, calpestare fino a non sentire"*, qui l'azione si riduce a *"calpestando la coscienza di stare esistendo/come un tappeto in cui un ubriaco inciampa"*¹⁸⁸. Il medesimo operatore verbale ricompare a dodici anni di distanza, ma l'ampiezza del suo campo di applicazione si è drasticamente ristretta, l'universo scompare e cede il posto alla coscienza, degradata a superficie inerte. La forza d'urto che un tempo ambiva a frantumare il cosmo sopravvive intatta, ma ha scoperto che l'unico territorio rimasto da schiacciare coincide con il perimetro dell'io.

A questo punto la poesia descrive la sua unica traiettoria verso lo spazio esterno, traducendola immediatamente nei termini di una dissoluzione universale. Il titolare della Tabaccheria si affaccia sulla soglia e Campos, osservandolo dal suo punto di vista, ricava l'unica legge di equivalenza rimasta: *"Lui morirà e io morirò. / Lui lascerà l'insegna, io lascerò dei verses"*¹⁸⁹. L'insegna commerciale e la produzione poetica vengono parificate come residui materiali di identico valore energetico. Da questa uguaglianza scatta una vertiginosa dilatazione spaziale che attraversa e consuma l'intera architettura cosmologica su cui si fonda questo studio. In una successione di collassi concentrici, il testo decreta la fine dell'insegna e dei versi, poi l'estinzione della strada, l'azzeramento della lingua in cui la poesia fu tracciata e *"infine morirà il pianeta ruotante in cui tutto ciò avvenne"*, mentre in satelliti remoti di sistemi estranei *"qualcosa simile a gente"* continuerà a produrre *"cose come versi"* e a muoversi sotto *"cose"*

¹⁸⁶ Ivi.

¹⁸⁷ Ivi.

¹⁸⁸ Ivi.

¹⁸⁹ Ivi

come insegna"¹⁹⁰. Il testo esegue in autonomia uno zoom macrofisico muovendo dalla singolarità della bottega fino alla scala galattica, ma lo realizza sotto il segno del vuoto. A ogni livello dimensionale si riproduce la medesima equivalenza stazionaria in cui ogni elemento è *"sempre una cosa di fronte all'altra,/sempre una cosa inutile quanto l'altra"*, risolvendosi nell'opacità irriducibile di un *"sonno del mistero della superficie"*. Se osservata dal fondo di questo pozzo gravitazionale, l'intera gerarchia del cosmo subisce un definitivo appiattimento in cui ogni struttura equivale a ogni altra per assoluta assenza di significato.

Ed è in questa condizione di massimo distacco dalla materia che il sistema riceve un impulso d'urto dal mondo reale: *"Ma un uomo è entrato nella Tabaccheria (per comprare tabacco?)/e la realtà plausibile si abbatte all'improvviso su di me"*¹⁹¹. Un evento microscopico e del tutto ordinario, l'ingresso di un passante nella bottega dirimpetto, attraversa la barriera del vetro come un richiamo di energia cinetica, provocando un ultimo sussulto nella massa contratta del soggetto. Campos si ridispone nello spazio come un corpo *"energico, convinto, umano"*, formulando l'intenzione di redigere i propri versi per sostenere l'esatto contrario dell'annichilimento. Ciò che segue costituisce l'atto finale nella parabola della combustione termodinamica del testo, e richiede di essere decodificato tenendo ferma la memoria di tutta la traiettoria percorsa finora:

Accendo una sigaretta meditando di scriverli/e assaporo in essa la liberazione da tutti i pensieri./Seguo il fumo come una rotta autonoma/e godo, in un momento sensitivo e competente,/la liberazione da tutte le speculazioni/e la consapevolezza che la metafisica è l'effetto di un'indisposizione.¹⁹²

La *"Passagem das Horas"* aveva precocemente introdotto Campos nel ruolo di *"fumatore di sigarette per adeguata professione"*, *"Tabacaria"* accetta e stabilizza questa definizione. Della spaventosa fornace energetica che negli anni precedenti pretendeva di incendiare l'universo, in cui il fuoco interiore e il brucio rosso trattavano il cosmo circostante come puro combustibile,

¹⁹⁰ Ivi, p.383.

¹⁹¹ Ivi, p.383.

¹⁹² Ivi.

sopravvive ora unicamente una combustione privata, minima e acquistabile in bottega: una sigaretta. Il segmento successivo opera una drastica miniaturizzazione dell'intera geografia espansiva dell' "Ode Marítima": "*seguo il fumo come una rotta autonoma*". Tutta la navigazione macrofisica del 1915, la imponente spinta dei piroscafi e quella striscia vana lasciata dalle navi nell'aria del porto, si trova qui compressa nel filamento gassoso che sale da una sigaretta, tracciato passivamente con gli occhi da un punto fisso sulla sedia.

Eppure, all'interno di questo ridotto regime di combustione, si verifica un fenomeno che merita attenzione: la sigaretta concede a Campos un "*momento sensitivo e competente*" destinato a spegnersi non appena la brace avrà esaurito la sua carica. Laddove Caeiro incarnava intrinsecamente quel regime di stabilità cosmica, Campos può soltanto prenderlo in locazione temporanea per la durata di qualche minuto di fumo.

In questa prospettiva si colloca l'unico vettore di futuro non interdetto dall'orizzonte del poema, una linea temporale calibrata sulla misura minima di ciò che residua: "*Finché il Destino me lo concederà, continuerò a fumare*"¹⁹³. Il soggetto che aveva progettato di avvertire tutto in tutte le maniere possibili deposita il suo programma terminale, ridotto alla prosecuzione di un gesto quotidiano finché il Destino, evocando fino all'ultimo la legge di coordinazione armonica di Ricardo Reis, deciderà di concederlo. Tra parentesi, come una traiettoria virtuale subito interrotta, balena l'ultima tentazione dell'enclave protetta del giardino: "*(Se sposassi la figlia della mia lavandaia/forse sarei felice)*"¹⁹⁴. Si tratta dell'ipotesi di un perimetro esistenziale minimo, una felicità a bassa energia cinetica e racchiusa in uno spazio controllato. Questa configurazione viene contemplata per lo spazio di due versi e immediatamente archiviata tramite la formula più desolata del testo: "Stabilito questo", in cui il potenziale stabilito equivale in realtà a zero, prima che il sistema ricada, ancora una volta, sulla soglia ottica della finestra.

Il finale viene così consegnato all'apparizione di un uomo qualunque e a un gesto di saluto:

L'uomo è uscito dalla Tabaccheria (infilandosi in tasca il resto?)/Ah, lo conosco: è l'Esteves senza metafisica. / (Il Padrone della Tabaccheria si è fatto sulla soglia)/Come per un istinto divinatorio Esteves si è girato e mi ha visto./Mi ha fatto un cenno di saluto, io gli ho gridato Ciao, Esteves!, e

¹⁹³ Ivi.

¹⁹⁴ Ivi.

l'universo/ mi si è ricostruito senza ideale né speranza, e il Padrone della Tabaccheria ha sorriso.¹⁹⁵

La formula "L'Esteves senza metafisica" enuncia un intero programma epistemologico. Esteves incarna l'uomo comune che acquista il tabacco, ripone il resto in tasca e semplicemente esiste, configurandosi come un Caeiro inconsapevole, forte di una stabilità che non ha bisogno di pensarsi, abitante di quel lato della strada in cui la materia coincide esattamente con la propria superficie. La sequenza conclusiva dispone i tre stati dell'essere lungo le coordinate geometriche tracciate dall'intero poema: Campos collocato alla finestra, all'interno del nucleo, Esteves posizionato sulla strada, nello spazio esterno, e il Padrone della Tabaccheria fermo sulla soglia, ovvero sulla linea di confine che separa i due sistemi.

Attraverso questa topologia si propaga, per un solo istante, un segnale di saluto. Esteves si volge come per un istinto divinatorio, intercetta l'osservatore alla finestra e produce un cenno, a cui Campos risponde gridando "*Ciao, Esteves!*". Si tratta dell'unico scambio dell'intero poema capace di attraversare la membrana del vetro, due parole scagliate da un ordine di realtà all'altro, ed è necessario misurare con precisione l'effetto di questo transito. Non si assiste a una liberazione, alla creazione di un varco o a un ritorno all'equilibrio originario, bensì alla pura ricostruzione dell'universo "*senza ideale né speranza*". Il saluto non smantella la parete senza porta, ma conferma l'esistenza oggettiva di una materia esterna, certificando che il cosmo, con o senza la presenza di Campos, conserva la propria coesione stazionaria, ordinata e persino sorridente nel riflesso del Padrone sulla soglia, ma interamente priva di una radiazione che non sia quella fisica e indifferente della luce diurna.

Il bilancio di questa traiettoria può ora essere formulato nella sua interezza. "Tabacaria" incassa e stabilizza, uno per uno, i tre lasciti energetici depositati dalla "Passagem das Horas". Il vuoto si manifesta nel secchio svuotato e nell'evocazione di un sé che non produce risposta, dimostrando come la cavità originata dall'esplosione espansiva del 1915 sia ormai divenuta il centro di gravità permanente del soggetto. La finestra evolve da frammento della memoria infantile a condizione dichiarata, fino a farsi scenografia totale, per cui il vetro si configura come la forma stessa del mondo, una membrana asimmetrica che ammette lo spettro della luce ma impedisce la fuoriuscita di qualsiasi massa. La domanda esistenziale sul senso della vita, formulata di sfuggita nel 1915, viene rimodellata nel 1928 nella formula "Che cosa so di quel

¹⁹⁵ Ivi, pp.383-385.

che sarò, io che non so cosa sono?"¹⁹⁶ trovando la sua sanzione definitiva nei tre postulati che aprono il poema: non sono niente, non sarò mai niente, non posso voler essere niente.

In termini macrofisici, lo stato raggiunto coincide con il collasso annunciato: l'intera massa virtuale, comprensiva di tutti i sogni del mondo, si trova confinata entro un perimetro privo di vettori d'uscita. È l'avvento della parete senza porta, del cosmo divenuto opaco, del futuro forcluso. Il quarto e ultimo stadio dell'evento macrofisico inaugurato l'8 marzo 1914 ha completato il suo ciclo: la stella che si era accesa in un regime di ipertrofia energetica, che aveva assimilato la modernità e la storia, che era esplosa davanti alla spinta cinetica di un molo e si era contratta per dodici anni, si è ormai ridotta a un nucleo compatto che trattiene tutto e non emette più niente.

Si compone così, davanti al lettore, l'assetto conclusivo del sistema dei discepoli, definendo tre destini stellari per tre differenti modalità di collasso. Caeiro, spentosi nel 1915, si è trasmutato in luce senza corpo: una pura radiazione che continua a pervadere i corpi del sistema e a illuminarne, dall'alto della sua irraggiungibilità, il fallimento radicale. Reis rappresenta il corpo che ha rinunciato alla combustione: l'orbita sigillata e il regime a basso consumo energetico che non si incendia e non si estingue, preferendo custodire la replica dell'Olimpo nel perimetro controllato di un giardino. Campos si colloca all'estremo opposto del maestro, chiudendo l'architettura del capitolo in una perfetta simmetria: se Caeiro è luce senza corpo, Campos si definisce come un corpo senza luce, massima concentrazione di massa a fronte di nessuna emissione esterna.

Resta, del transito di Campos, ciò che permane di ogni corpo collassato: la radiazione emessa un istante prima di varcare la soglia critica. *"Ma almeno resta, dell'amarezza di ciò che mai sarò,/la calligrafia rapida di questi verses,/portico rotto sull'Impossibile"*¹⁹⁷. La definizione appartiene al poeta stesso e questo studio non saprebbe rintracciarne una più esatta. I versi si offrono come un portico rotto sull'Impossibile: non un ponte teso ad attraversare il vuoto né una porta aperta nella parete, ma un'architettura in rovina affacciata su ciò che non è possibile varcare.

"Tabacaria" costituisce l'ultima emissione luminosa che il corpo in caduta trasmette all'esterno nell'istante esatto in cui cessa per sempre la propria capacità di comunicare.

¹⁹⁶ Ivi, p.377.

¹⁹⁷ Ivi, p.389.

Esattamente come la luce delle stelle morte, questa radiazione residua continua a viaggiare nello spazio e a raggiungerci ("*Lui lascerà l'insegna, io lascerò dei versi*"), molto tempo dopo che la sorgente originaria ha oltrepassato il proprio orizzonte degli eventi. È questa, in ultima analisi, la sola vittoria che il sistema pessoano strappa alla gravità del nichilismo: non averlo superato, poiché nessun corpo lo supera, ma averne trasmesso l'intera fisica con l'esattezza di uno strumento di precisione e lo splendore della lingua. L'andare a capo non cancella il punto, lascia sulla pagina la riga superstite che lo fissa.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Fernando Pessoa

Pessoa F., *Una sola moltitudine*, vol. I, a cura di A. Tabucchi con la collaborazione di M. J. de Lancastre, trad. di R. Desti, M. J. de Lancastre e A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 2019.

Pessoa F., *Una sola moltitudine*, vol. II, a cura di A. Tabucchi con la collaborazione di M. J. de Lancastre, Milano, Adelphi, 1984.

Pessoa F., *Poesie*, a cura di F. Bertolazzi, Milano, Garzanti, 2025.

Pessoa F., *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, Milano, Feltrinelli, 2023.

Pessoa F., A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada, in «Arquivo Pessoa», <http://arquivopessoa.net>.

Pessoa F., A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico, in «Arquivo Pessoa», <http://arquivopessoa.net>.

Pessoa F., Carta a Armando Côrtes-Rodrigues (Lisbona, 1914), in «Arquivo Pessoa», <http://arquivopessoa.net/textos/3490>

Studi critici e opere di riferimento

Bergson H., *Saggio sui dati immediati della coscienza*, a cura di V. Mathieu, Torino, G. B. Paravia, 1951.

Costanza M., *Arabeschi etimologici sulla Saudade*, in «Oriente Moderno», n.s., a. 14 (75), 1995.

Hegel G.W.F., *Fenomenologia dello Spirito*, trad. it. di E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1960.

Losa M. L., *Fernando Pessoa, the Saudosista*, in «Luso-Brazilian Review», 12, 1975.

Tabucchi A., *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 1990.

