

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

«**Olhando os longes: il desiderio della lontananza in Roberto de Mesquita e Camilo Pessanha**»

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1635637> since 2017-05-17T16:34:26Z

Publisher:

Edizioni ETS

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Olhando os longes: il desiderio della lontananza in Roberto de Mesquita e Camilo Pessanha.

MATTEO REI

(Università degli Studi di Torino)

1. Tra coloro che seppero, in ambito lusitano, interpretare con più persuasiva e intima adesione il messaggio poetico del Simbolismo pare doveroso riconoscere una posizione eminente alle figure di Roberto de Mesquita e di Camilo Pessanha, due poeti la cui vicenda biografica ebbe a svolgersi, interamente o per buona parte, in condizioni di isolamento geografico (tra i flutti oceanici di Flores o nell'estremo avamposto asiatico di Macau) e di relativa marginalità rispetto ai principali centri intellettuali del loro Paese. Circostanze esteriori che non rappresentano, d'altra parte, l'unica e forse nemmeno la più determinante ragione dell'isolamento spirituale di cui le loro opere rendono testimonianza. Infatti, come ha osservato Helena Carvalhã Buescu (2001: p. 118), gli autori di *Almas Cativas* e di *Clepsydra* non furono semplicemente «poetas do exílio físico», ma, a un livello ben più profondo della loro personalità umana e letteraria, «poetas do não-lugar», accomunati dalla perpetua tensione verso un inafferrabile altrove che li rese «exiliados do mundo e de si próprios».

In tale contesto, l'intento dei paragrafi che seguono è quello di mettere in luce una particolare conformazione del desiderio che affiora nei due autori e che parrebbe rappresentare uno dei più ragguardevoli punti di convergenza delle loro traiettorie poetiche, la cui affinità, in apparenza smentita dall'impiego di procedimenti formali ben distinti, si rivela invece, in tutta la sua profondità, sul piano dei temi e dei contenuti. In particolare l'attenzione sarà rivolta all'espressione, nei loro versi, di un analogo desiderio della lontananza: formula che, con la sua opportuna ambiguità, consentirà di alludere in queste pagine tanto al nucleo concettuale di una lontananza desiderata, quanto alla fenomenologia di un desiderio che nella distanza dal proprio oggetto pare trovare, secondo il modello del trovadorico *amor de lonh*, la condizione più favorevole al proprio insorgere e perpetrarsi.

2. Al fine di mettere a fuoco più nel dettaglio, per cominciare, la figura di Roberto de Mesquita (1871-1923), inevitabile sarà il riferimento a un'esistenza trascorsa quasi per intero sull'isola natia di Flores, insieme a Corvo la più occidentale delle Azzorre, con l'eccezione poco rilevante di esigui periodi di permanenza su altre isole dell'arcipelago (Terceira, Faial, Pico, Corvo) e di un breve soggiorno nel Portogallo continentale tra il febbraio e il maggio del 1904. Dati da cui già traspare il carattere scialbo e dimesso di un percorso di vita che può annoverare tra le sue ulteriori stazioni il tardivo matrimonio, alla soglia dei 37 anni, in seguito alla rottura di un fidanzamento a lungo protratto, e il modesto impiego nella pubblica amministrazione cui il poeta si rassegna dopo la rinuncia giovanile a una prospettata carriera militare. Avviene così che quando la morte lo coglie, cinquantaduenne, Mesquita non ha dato a conoscere, della sua opera, altro che una manciata di liriche disperse su riviste e giornali, per lo più azzorriani, e altri otto anni occorre attendere per vedere buona parte della sua produzione poetica finalmente riunita nel volume *Almas Cativas* (1931), pubblicato per iniziativa congiunta della vedova, della sorella Júlia e dell'amico Marcelino Lima. Fondamentale per la (comunque limitata)

fortuna critica della sua poesia risulta poi l'apparizione, nel 1939, del saggio di Vitorino Nemésio *O Poeta e o Isolamento: Roberto de Mesquita*, cui fa seguito, a decenni di distanza, una nuova edizione (1973), ampliata e corredata di note, della sua unica raccolta poetica, curata dal poeta e critico Pedro da Silveira e preceduta da un'importante prefazione di Jacinto do Prado Coelho¹.

Venendo all'analisi del trattamento riservato dall'autore al tema della lontananza, questa può prendere le mosse dalla frequente intersezione con un altro motivo ricorrente nella sua poesia, quello dello sguardo: connubio già testimoniato in *O Último Olhar* (1890), lirica pubblicata sul *Diário de Anúncios* di Ponta Delgada nell'anno stesso del suo esordio letterario (MESQUITA 1973: pp. 186-187). Al centro del componimento, formato da otto quartine di andamento narrativo, è la figura di un giovane che, imbarcatosi in un radioso pomeriggio d'estate, osserva la terra allontanarsi dal parapetto di un battello a vapore e fissa, con occhi velati dal pianto, i paesaggi che hanno fatto da sfondo ai giorni felici della propria infanzia, abbandonandosi all'insorgere del ricordo, finché il sole tramonta e intorno al battello non rimane che la tetra e sconfinata distesa delle acque marine.

A mettere in rilievo la maestria del poeta esordiente è la sottile abilità con cui risulta orchestrata, qui, la transizione di due distinti livelli temporali, quello in cui il giovane si trova a bordo del battello e quello della sua infanzia, incapsulato nel precedente. Il primo scarto avviene nella successione tra la terza e la quarta strofa, in cui l'«alto monte ao longe fugitivo» che si offre allo sguardo del passeggero, menzionato in chiusura di quartina, diviene, nel verso che apre quella successiva, la «nuvem distante e fugidia» dei suoi giorni infantili, come se l'allontanamento spaziale che rende indistinti i contorni dell'oggetto osservato propiziasse il parallelo allontanamento temporale della memoria, rivolta a un'età ormai remota, o quantomeno percepita come tale (cf. MARTINS 1990: pp. 129-131).

Il passaggio graduale, quasi impercettibile, riproduce felicemente l'esperienza dell'abbandono al ricordo, in cui il transito dal presente al passato suole essere sfumato e inconsapevole, al contrario di quanto avviene di norma allorché, con movimento inverso, un fattore esterno richiama bruscamente la coscienza al presente. A questo secondo processo psicologico allude, con altrettanta finezza, il verso che conclude la penultima strofa, in cui l'utilizzo della forma verbale «fugia» suggerisce dapprima, ingannevolmente, una continuità con lo svolgersi delle memorie infantili, tutte declinate all'imperfetto (es. «passeava», «adorava»), mentre i due avverbi conclusivi («agora velozmente») sopravvengono a contraddire l'impressione iniziale, veicolando l'inaspettato ritorno al piano temporale di partenza e lo slittamento dal movimento lento e soave dello sguardo fanciullesco che vaga per lo scenario montuoso al movimento incalzante dell'imbarcazione che si allontana.

Deitado sobre a relva então passeava
Seu infantil olhar, puro, inocente,
Por essa paisagem que adorava
E que fugia agora velozmente.

¹ È questa l'edizione consultata per la stesura del presente studio (v. MESQUITA 1973). Il sintetico profilo biografico appena abbozzato ha come riferimento la dettagliata *Cronologia* qui redatta dal curatore (ivi: pp. 227-239). Per l'inquadramento critico dell'opera di Mesquita si sono tenuti soprattutto presenti, oltre al già citato articolo di Helena Carvalhão Buescu, i contributi di Vitorino Nemésio (1986 [1939]), Jacinto do Prado Coelho (1961 e 1973), Pedro da Silveira (s./d.) e José Martins Garcia (1987), per cui si rimanda alla bibliografia finale.

Un'analoga cornice narrativa si ritrova, con minime alterazioni, in *De Longe*, poesia che, a differenza della precedente, risulta inclusa nella prima edizione di *Almas Cativas* (MESQUITA 1973: p. 74). Il moto di allontanamento che separa il soggetto poetico dai paesaggi contemplati con sguardo nostalgico è, infatti, esattamente identico, sebbene il battello a vapore sia questa volta rimpiazzato da una carrozza che corre a briglia sciolta. In un caso come nell'altro, d'altronde, il riferimento alla dislocazione spaziale del mezzo di trasporto si ripete in apertura e in chiusura del componimento, idealmente suggellato, così, dal ritorno ciclico dell'immagine di partenza.

DE LONGE

Leva-me o coche a toda a brida; o olhar
Saudoso lanço aos longes azulados,
Cada vez mais delidos, recortados
Na magia dum céu crepuscular.

Esquissos vagos, cerros esfumados,
Com que mágoa vos vejo desmaiar!
Com que saudade os olhos vão beijar
Vossos contornos já tão apagados!...

Mas que é dos ermos onde em dias idos
A minha alma gemia, confrangida?
Charnecas e calvários ressequidos,

Sem um vergel, sem uma flor, sem vida,
Fundem-se além, nos longes esbatidos
Que eu contemplo do coche a toda a brida...

Come nel componimento già analizzato, anche qui l'oggetto su cui si fissa lo sguardo dell'io poetico non è quindi, staticamente, remoto e inaccessibile, ma piuttosto, dinamicamente, in allontanamento. La natura fuggitiva del paesaggio non è esplicitata, tuttavia, come in *O Último Olhar*, da insistenti ricorrenze lessicali (in quel caso: «fugindo», «fugitivo», «fugidia», «fugia»), ma è invece allusa, in modo più sottile, attraverso la progressiva diluizione degli oggetti osservati, cui fa riferimento l'impiego di una variegata gamma aggettivale («delidos», «vagos» associato al già eloquente «esquissos», «esfumados», «apagados», «esbatidos»), così come il ricorso a forme verbali associate a un'analoga idea di attenuazione, sfumatura, amalgama («desmaiar», «fundem-se»). Ad affermarsi è così la predilezione per le vedute distanti («os longes»), i cui contorni incerti, dileguando e confondendosi all'orizzonte, parrebbero non porre argini all'espansione dello spirito che si abbandona alla contemplazione.

Al poeta di Flores non sfugge, tuttavia, il fondamento illusorio di una simile fruizione estetica del visibile, la cui natura si precisa, nel sonetto, in accordo con una poetica del vago e dell'indefinito di cui un lettore italiano può cogliere senza difficoltà le intime consonanze leopardiane. Come chiariscono le terzine, infatti, la distanza non ha soltanto la funzione di favorire, dilatando indefinitamente gli orizzonti, lo slancio effusivo dell'osservatore, ma è essa stessa a rendere possibile la nostalgia e il rimpianto per i luoghi più spogli e inospitali, «ermos», «charnecas», «calvários ressequidos», che diventano desiderabili solo se remoti nello spazio e nel tempo, trasformandosi in «longes azulados», «esquissos vagos», «cerros esfumados». L'unico contatto non

deludente tra soggetto e oggetto del desiderio parrebbe ridursi, quindi, a un congiungimento visivo in cui alla lontananza spetta un ruolo indispensabile. Presupposto che ha per corollario la convergenza, nell'atto della visione, di ogni ulteriore sollecitazione sensoriale, come può confermare, nella seconda quartina, la confluenza sinestetica che porta ad attribuire agli occhi l'azione di baciare il profilo indeciso di corpi sfuggenti nella distanza (traendo buon partito anche dalla prossimità fonetica tra l'infinito «beijar» e la forma verbale «vejo» contenuta nel verso precedente).

In altri componimenti dell'autore l'idea-chiave di *De Longe* si trova svolta, d'altro canto, nel senso di una crescente indeterminatezza dell'oggetto desiderato, da cui scaturisce l'anelito verso un altrove indefinito e indefinibile, frequentemente associato all'insofferenza nei confronti di una condizione di esilio e di prigionia, in cui, tuttavia, è solo l'immagine (quasi ossessiva) di un mare che è invalicabile «deserto de água» (*ivi*: p. 196) a lasciar trapelare il sostrato biografico, sempre implicito, dell'isolano che vagheggia un'impossibile evasione.

Si può seguire la ricorrenza e lo sviluppo diacronico di un simile filone tematico passando rapidamente in rassegna alcune poesie pubblicate intorno all'ultimo decennio dell'Ottocento e rimaste escluse dalla prima edizione di *Almas Cativas* (saranno poi inserite nella sezione «Poemas dispersos» nell'edizione di Pedro da Silveira). In *Dia Santo* (1891), il cui sottotitolo «Versos dum isolado» fa trasparire con qualche reticenza la realtà biografica soggiacente, l'insofferenza del poeta tediato dall'ambiente soffocante che lo circonda si traduce, in occasione di una solitaria passeggiata domenicale presso il litorale marino, nello slancio frustrato verso terre remote e irraggiungibili («Terras que não alcança o meu olhar saudoso, / As grandes capitais, o decantado Oriente»; *ivi*: p. 195). Due anni più tardi (1893) lo stesso motivo affiora in una breve poesia ospitata dalla rivista *Os Novos* e accompagnata dalla dicitura *Do Livro "Alma"*. Abbandonato il realismo descrittivo che lasciava intuire, in *Dia Santo*, l'impronta di Cesário Verde, l'autore esprime, qui, una visione pampsichista dell'universo che, per quanto desunta nei suoi tratti costitutivi dall'opera del conterraneo Antero de Quental, si arricchisce nei suoi versi di vividi accenti personali, fino a definirsi come uno degli elementi più caratteristici del suo immaginario poetico. Alla voce di presenze impalpabili e misteriose («Bocas anónimas soluçam pelo ar») è così affidata, in questo caso, l'espressione di una brama d'evasione sempre più languente e nebulosa: «Uma nostalgia *d'au-delà*, uma nostalgia / Dum País esfumado ao longe, vagamente...» (*ivi*: p. 200). Sentimento che si connota, in *Mar Largo* (1901), ancora più inequivocabilmente, come «nostalgia indefinida do Ausente» (*ivi*: p. 208).

Il desiderio della lontananza arriva così a confondersi, nell'ultime poesie prese in considerazione, con una vaga ansia di *oltre*: «Um como que nostálgico gemido / Que do Ausente, do Além me fala» (*ivi*: p. 38). Gemito o affanno che, nuovamente associato al motivo dello sguardo, l'autore non esita ad attribuire, nelle sue poesie a sfondo pampsichista, anche a elementi naturali o a oggetti inanimati: «E esses casais, dispersos pelo monte, / Sinto-os pensar, cravando no horizonte / Os seus olhos humanos como os nossos» (*ivi*: p. 30). E allo sguardo fisso all'orizzonte delle case disperse sul versante montuoso, corrisponde, in *Olhando os longes*, quello, nostalgico, di due pini isolati che si stagliano sul cielo al crepuscolo, rivolti verso il mare: «Eu creio que os absorve

um sonho indefinito, / Que eles cismam, fitando o mar de aço polido, / E um vago *para além* relembram com saudade...» (*ivi*: p. 39).

La concezione di un cosmo animato rappresenta, d'altra parte, anche il punto di partenza per il rovesciamento prospettico che porta Mesquita a sviluppare il tema dei *regards familiers* che le cose sembrano rivolgere all'indirizzo dell'uomo. Il nucleo concettuale della partenza e del distacco, al centro di un componimento come *De Longe*, conosce, così, una sorprendente inversione in poesie come *Olhos Amigos* e *Os que Ficam*, dove sono gli oggetti e i luoghi abbandonati a fissare con nostalgia e rimpianto la creatura vivente che da loro si separa. Ecco, allora, l'umile casa le cui finestre sono occhi che dicono addio al passeggero di un battello in allontanamento, oppure l'espressione amareggiata con cui i luoghi familiari scrutano chi da loro si congeda (*cf. ivi*; pp. 52-53 e p. 54).

Sguardi discreti, per lo più ignorati, ma che non possono sfuggire al poeta, il cui privilegio spirituale risiede proprio, secondo la formula di *Élévation*, nella capacità di comprendere *la langage des fleurs et des choses muettes*. Concezione baudelairiana ben illustrata dai sonetti del dittico *Universalidade*, in cui si afferma, dapprima, che la Luna (personificata attraverso il ricorso, di gusto simbolista, all'iniziale maiuscola) parla nelle placide notti di autunno «aos corações eleitos que a conhecem», per poi continuare attribuendo al soggetto poetico la virtù di scoprire in ogni cosa il principio spirituale che anima l'universo: «No âmago de tudo, claramente, / Eu descubro um espírito a cismar» (*ivi*: pp. 29-30). In questo contesto, la possibilità di percepire la segreta animazione della realtà circostante non è così disgiunta dalla sensazione, sottilmente inquietante, di essere da tale entità reciprocamente scrutato, come suggeriscono i versi di *A Alma da Noite*, in cui Mesquita, riprendendo nuovamente la connessione tra i temi dello sguardo e della lontananza, la associa, questa volta, al notturno incanto dei vuoti spazi siderali (*ivi*: pp. 48-49).

A Noite é consciente. [...]

Vós não a podeis ver, não descobris
Essa entidade estranha que nos cerca,
Imersa num profundo meditar...
Vossas almas jamais estremeceram,
Todas tomadas dum terror sagrado,
Sentindo-se a altas horas contempladas
Pelo seu mudo olhar extraterrestre...

3. La ricognizione appena conclusa attorno al desiderio della lontananza in Roberto de Mesquita può servire non solo da stimolante elemento di raffronto, ma anche da introduzione e via d'accesso privilegiata all'analisi della fortuna che lo stesso tema ha conosciuto nell'opera del suo contemporaneo Camilo Pessanha (1867-1926): opera questa che, per quanto vicina a quella del poeta di Flores nel coniugare originalità ed esiguità, se ne distacca, è quasi superfluo dirlo, per l'ampiezza e la consistenza dell'interesse critico che intorno a sé ha saputo suscitare². Sarà così possibile ritrovare in più luoghi della poesia

² Nell'ambito della ricca bibliografia critica su Pessanha, siamo particolarmente debitori nei confronti dei contributi canonici di: Esther de Lemos (1981 [1. ed. 1956]), Óscar Lopes (1969), João Camilo (1984), José Carlos Seabra Pereira (1995) e Paulo Franchetti (2001). Le citazioni dalla sua opera poetica procedono dall'edizione critica di *Clepsydra* curata dallo stesso Franchetti (*v. PESSANHA* 1995), di cui si è tuttavia provveduto, con l'eccezione del titolo della raccolta, ad aggiornare l'ortografia.

di questo secondo autore, il motivo, caro al suo corrispettivo azzorriano, della bramosia che si concentra nello sguardo rivolto a un oggetto distanziato, come può illustrare, tanto per cominciare, l'invocazione contenuta nella seconda quartina del sonetto *Desce em folhedos tenros a colina* (PESSANHA 1995: p. 121).

Oh vem, de branco, – do imo da folhagem!
Os ramos, leve, a tua mão aparte.
Oh vem! Meus olhos querem desposar-te,
Refletir-te virgem a serena imagem.

Lo slancio sensuale verso la figura femminile è qui condensato nell'azione degli occhi, che aspirano a sposare («desposar») la sua bianca immagine che emerge dal profondo della foresta, così come, in *De Longe*, anelavano a baciare («beijar») i contorni indefiniti dei paesaggi sfumanti all'orizzonte. Nel caso di *Mesquita* il confinamento degli impeti del desiderio all'interno della sfera visuale risultava, tuttavia, giustificato dal moto di allontanamento con cui il soggetto si vedeva strappato alla possibilità di un contatto fisico con i luoghi contemplati, mentre nel componimento di Pessanha è un movimento di segno inverso a essere invocato dall'io poetico, che a più riprese invita ad avvicinarsi la silfide sorta dall'intrico della vegetazione, rivolgendole l'incalzante appello «Oh vem!». Che cosa giustifica allora, in questo caso, la priorità data alla fruizione visiva dell'oggetto desiderato, per di più limitata all'atto, meramente contemplativo, di riflettere («refletir») sulle pupille la sua immagine imperturbabile («serena») e incontaminata («virgem»)?

A rigore, occorrerebbe ammettere che tale quesito resta irrisolto all'interno del sonetto. Si può, tuttavia, provare ad abbozzare una risposta accostando al testo in esame altri luoghi della produzione poetica di Pessanha, in cui la riduzione del desiderio a semplice sguardo appare più esplicitamente giustificata. Un primo indizio, a questo riguardo, è fornito da *Líbrica*, una delle prime composizioni poetiche di Pessanha, che nel 1889 la rifonderà in una nuova, più concisa versione, intitolata *Desejos*. A imporsi all'attenzione, riguardo al tema che ora interessa approfondire, sono tre quartine destinate a essere eliminate nella stesura successiva, in cui il poeta sostiene che l'alone di dolcezza e innocenza in grado di rendere desiderabile la donna celebrata nei suoi versi è destinato a svanire come un miraggio al tentativo di baciarla e abbracciarla, motivo per cui egli si risolve ad ammirarne le sembianze senza cercare di avvicinarla, assorto in uno stato contemplativo di felice apatia³.

Nel ritratto di una tale (tutto sommato, nonostante il titolo, ben poco *líbrica*) figura di donna, si assiste, insomma, all'incipiente delinarsi di una dialettica, quella che oppone lontananza e vicinanza, su cui si regge anche uno dei più noti, e commentati, componimenti dell'autore, aperto dal verso *Se andava no jardim*. In esso possiamo distinguere, infatti, una scansione narrativa articolata intorno a due momenti principali: nel primo si ha l'evocazione di una scena passata, in cui dal fondo di un giardino scaturisce un'apparizione femminile che condensa nel suo candore, con felice sinestesia, il profumo del

³ «Se me lembra, porém, que essa doçura, / Efeito da inocência em que anda envolta, / Me foge, como um sonho, ou nuvem solta, / Ao ferir-lhe um só beijo a face pura; // Que há de dissipar-se no momento / Em que eu tentar correr para abraçá-la, / Miragem inconstante, que resvala / No horizonte do louco pensamento; // Quero admirá-la, então, tranquilamente, / Em feliz apatia, de olhos fitos, / Como admiro o matiz dos passaritos, / Temendo que o ruído os afugente; [...]» (*iv*: pp. 146-147; si vedano anche le indicazioni qui fornite da Paulo Franchetti riguardo alle stesure manoscritte delle due versioni del componimento).

gelsomino e il chiarore lunare intorno a lei aleggianti; nel secondo momento, inaugurato dal verso «Eis tenho-a junto a mim», il piano temporale passa a essere il presente e la donna si trova finalmente tra le braccia del poeta, costretto a constatare ora il senso di delusione che accompagna l'unione a lungo sognata, visto che in fin dei conti quel che realmente desiderava abbracciare non era soltanto il corpo di lei, ma ciò di cui la sua presenza aveva rappresentato la provvisoria ipostasi: «A hora do jardim... / O aroma de jasmim... / A onda do luar...» (*ivi*: p. 130).

Il tema è qui, come ha riconosciuto Óscar Lopes in un suo fondamentale intervento, quello dell'inevitabile sproporzione tra l'inesauribile virtualità del desiderio e la necessaria limitatezza di qualsiasi suo parziale compimento (il tema, ovvero, «da incomensurabilidade entre o desejo, ou sonho, e a realidade»; LOPES 1969: p. 200). Nella visione di Pessanha, infatti, l'oggetto posseduto non coincide mai con l'oggetto desiderato, che si direbbe poter esistere, come tale, solo nel futuro e nel passato, nella prospettiva speranzosa di una fruizione ventura, o in quella, nostalgica, di un rimpianto retrospettivo, ma che risulta comunque impossibile assaporare nel presente, perché ad attenderlo è la sorte del fiore che, in pieno rigoglio, avvizzisce nel momento in cui ci si accinge a coglierlo, secondo il processo descritto dall'autore in un altro suo noto componimento: «[...]Viça uma flor, / Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...» (PESSANHA 1995: p. 126).

A provocare e alimentare il desiderio è così l'interporsi di una distanza in cui si alternano (o si sovrappongono) la dimensione spaziale e quella temporale. Qualora tale distanza risulti negata, subentra l'amara constatazione che l'oggetto in cui l'io ha creduto di riconoscere la fonte capace di soddisfare la propria smisurata sete di appagamento non è in fin dei conti così illimitato com'era in un primo momento sembrato e anzi, a considerarlo meglio, è tutto sommato ben poca cosa al cospetto dell'anelito che ha suscitato. Il breve arco della parabola che conduce dall'illusione alla delusione è descritto, d'altra parte, con non minore efficacia, almeno in un altro testo di Pessanha, il sonetto *Depois da luta e depois da conquista* (*ivi*: p. 132), in cui si registra, tuttavia, il passaggio dal piano intimo della conquista amorosa a quello, denso di risonanze storiche e simboliche, dell'epopea marittima portoghese, evocata attraverso il richiamo intertestuale all'opera letteraria che più di ogni altra ne ha celebrato lo splendore.

Depois da luta e depois da conquista
Fiquei só! Fora um ato antipático!
Deserta a Ilha, e no lençol aquático
Tudo verde, verde, – a perder de vista.

Porque vos fostes, minhas caravelas,
Carregadas de todo o meu tesoiro?
– Longas teias de luar de lhama de oiro,
Legendas a diamantes das estrelas!

Quem vos desfez, formas inconsistentes,
Por cujo amor escalei a muralha,
– Leão armado, uma espada nos dentes?

Felizes vós, ó mortos da batalha!
Sonhai, de costas, nos olhos abertos
Refletindo as estrelas, boquiabertos...

Nel componimento possiamo riconoscere, innanzitutto, l'operare di un dispositivo simbolico del tutto analogo a quello già messo in luce a proposito di *De Longe*, che tuttavia funziona, qui, in senso specularmente inverso. Infatti se nel sonetto di Mesquita il soggetto allontanandosi dai luoghi aspri e solitari che hanno accompagnato la sua sofferenza realizza l'incanto che trasforma quegli stessi «ermos» in vaghe lontananze cui è possibile rivolgere uno sguardo intriso di nostalgia, al contrario l'io poetico di Pessanha, attratto dalla gloria e dalle ricchezze che gli promette lo sbarco su di una non meglio precisata isola, apprende amaramente, dopo averne toccato le rive, che tale «Ilha», a differenza di quella che amorosamente accoglie Vasco da Gama e i suoi uomini nel poema camoniano, è una terra arida e desolata, che non ricompensa con piaceri materiali o spirituali gli sforzi fatti per raggiungerla e anzi finisce per svelare la natura inconsistente delle illusioni che hanno alimentato lo slancio eroico volto alla sua conquista (cf. FRANCHETTI 2001: p. 126).

Un'analisi ponderata delle terzine porta così a ribadire che, per il poeta, ciò che può dare valore all'esistenza è soltanto il presagio o la nostalgia di un bene perduto o da conseguire, e non già il suo possesso, in ogni caso deludente. Per questo gli può apparire invidiabile la sorte dei morti in battaglia, nelle cui pupille rivolte al cielo stellato parrebbe essere rimasta sospesa, cristallizzata, la tensione esuberante del desiderio. La dichiarazione paradossale della felicità intrinseca alla loro condizione conferma, inoltre, l'impossibilità di rintracciare, nella poesia di Pessanha, indizio di speranza o di salvezza che esuli dalla proiezione verso le forme distanti del sogno e dell'ideale, la cui traccia è nel remoto riflesso siderale che accende gli occhi spalancati dei combattenti caduti, ma anche, si noti, nel soave splendore («doce clarão irreal») elargito dalla Croce del Sud nel primo sonetto del dittico *S. Gabriel* (composto in occasione del quarto centenario dell'arrivo dei portoghesi in India), la cui radiazione luminosa è chiamata a guidare la patria-galeone alla conquista simbolica della luce e del Bene (PESSANHA 1995: p. 106). In questi versi si affaccia così, oltre lo sconforto rinunciatario e l'atteggiamento desistente con più frequenza presi a oggetto in *Clepsydra*, la forza propulsiva del mito, che è qui essenzialmente mito nazionale ed espansionistico, lungo una direttrice che porta l'autore, anticipando *Mensagem*, ad avvicinare in un inestricabile legame i fili del destino individuale e collettivo (cf. CAMILO 1984: 23 *passim*).

Neanche in simili casi viene meno, comunque, la consapevolezza della natura illusoria degli enti ideali cui mirano anche le più nobili aspirazioni dell'uomo, capaci di esercitare il loro richiamo finché restano remoti e irraggiungibili miraggi, per dileguare al primo tentativo di ridurre il divario che li separa dalla realtà concreta. In questo, il loro destino ricorda quello degli arcobaleni osservati dal poeta presso il Mar Rosso, sul battello che lo conduce a Macau: arcobaleni che, come egli scrive in una lettera, si formano, uno dopo l'altro, sulla cresta delle onde e che insieme a queste vengono a infrangersi contro la nave che solca la superficie marina, forme inconsistenti che dilettono lo sguardo nella lontananza e, se si fanno incontro all'osservatore, è soltanto per dissolversi proprio nel momento in cui parrebbero finalmente a portata di mano.

Outra coisa que não me lembro de ter visto anteriormente: são os arco-íris, múltiplos e móveis, que em certas ocasiões aparecem correndo, um ao longo de cada uma das ondas que vêm quebrar-se de encontro ao vapor. Delicioso e efêmero efeito de luz, tão agradável para repouso dos

olhos e da melancolia. Quem fosse capaz de o fixar em dois versos transparentes! (*apud* FRANCHETTI 2001: p. 84).

Gli oggetti prediletti da quello che abbiamo chiamato desiderio della lontananza potrebbero difficilmente trovare un correlativo più preciso e suggestivo degli arcobaleni in grado di riposare per pochi attimi, stagliandosi sulla distesa marina, lo spirito dello spettatore malinconico, per poi svanire approssimandosi, incalzati dai nuovi arcobaleni che l'orizzonte schiude nel proprio seno. In queste apparizioni incantatrici, il poeta può riconoscere, infatti, un simulacro della fugacità delle proprie sensazioni e un riflesso della sua stessa transitorietà, senza poter evitare, nel contempo, di farsi deliziare dal prodigio della loro risorgente iridescenza.

La lettera da cui è estratta la citazione, inviata all'amico Carlos Amaro il 6 febbraio del 1909, era stata preceduta, del resto, dalle parole, non meno rivelatrici, di una missiva spedita qualche giorno prima allo stesso destinatario, allorché il viaggiatore diretto a Macau solcava ancora le acque del Mediterraneo: «Sabe o que agora desejaría? Não chegar ao meu sítio nunca... Ir assim, a bordo de um navio, sem destino» (*apud* PESSANHA 1984: p. 114). Un auspicio che, nel contesto dell'analisi che stiamo svolgendo, risulta meno paradossale di quanto potrebbe apparire a una lettura superficiale. Infatti per l'autore, come conferma anche il secondo componimento del dittico *Vénus* (*Singra o navio...*), alla fruizione sensoriale della «impecável figura peregrina» cui si rivolge l'io desiderante è consustanziale «a distância sem fim que nos separa» (PESSANHA 1995, p. 111). E si aggiunga che al carattere potenzialmente infinito della lontananza che divide, nel sonetto, agente e paziente dell'osservazione (il passeggero della nave e i fondali marini che trascorrono sotto i suoi occhi) non si direbbe per nulla estranea la peculiare condizione associata a tale percezione visiva, ovvero quella di un soggetto che non è statico osservatore, ma partecipe di un movimento che incessantemente lo sottrae alle immagini cui è rivolta la sua attenzione contemplativa. Pessanha arriva così a vagheggiare una distanza in grado di rigenerarsi senza tregua, intuendo che all'anelito inestinguibile del desiderio si confà un oggetto dalla natura intrinsecamente fuggitiva, «peregrina» appunto, qualora si ricollegli, come sembra plausibile nel contesto del componimento, l'aggettivo al nucleo concettuale di dislocazione spaziale cui si riferisce la sua originaria accezione⁴.

Il creatore di *Clepsydra* non si rassegna senza opporre resistenza, comunque, alla sofferta accettazione della natura fuggevole delle sensazioni, come rivela, nel passaggio della lettera a Carlos Amaro poc'anzi citato, il proposito di «fixar em dois versos transparentes» l'evanescente meraviglia dello spettacolo osservato sulle acque del Mar Rosso. La ricorrenza, in tale contesto, del verbo «fixar» impone infatti, come non manca giustamente di sottolineare Paulo Franchetti, il richiamo alla ben nota poesia *Imagens que passais pela retina*, in cui, fin dalla quartina iniziale, il problema della fugacità delle sensazioni è posto

⁴ L'aggettivo latino *peregrinus*, indicante l'estraneo o il forestiero, deriva dalla forma avverbale *peregre*, che designa ciò che si trova al di fuori dall'*ager*, la porzione di terra coltivata di un podere. Nel derivato portoghese *peregrino*, il senso originario di *straniero*, pur senza scomparire, risulta nel maggior numero dei casi soppiantato da quello di *viandante*, riferito in particolar modo a chi viaggia per visitare i luoghi santi, cui si affianca, tuttavia, anche l'accezione di *strano*, *singolare*, *inaudito*. La «impecável figura peregrina» che, nel sonetto, il poeta vede palesarsi sul fondale arenoso, parrebbe alludere così tanto alla visione inedita ed eccezionale di un universo assolutamente straniero (quello delle profondità sottomarine), quanto al contesto dinamico in cui si produce tale visione, facendo scorrere sotto i suoi occhi uno spettacolo errabondo e cangiante (*cf.* CAMPANINI/CARBONI 2007; NASCENTES/NETO 1955; e HOUAISS 2003).

in tutta la sua profondità e l'antitesi lontananza/vicinanza lascia spazio ad una dialettica, a questa in più punti intimamente connessa, di permanenza e transitorietà (cf. FRANCHETTI 2001: p. 84).

Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixais?
Que passais como a água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!... (Pessanha 1995: p. 102)

In sintesi, e con una schematicità senz'altro estranea all'allusività scarsamente assertiva della sua poesia, possiamo dire che nel suddetto componimento l'autore fa fronte alla doppia impossibilità di, per un verso, fissare nella coscienza le immagini-sensazioni trascorrenti, perché arrestare il loro corso vorrebbe dire annullare la possibilità stessa della percezione sensoriale, e, per l'altro, di abbandonarsi senza indugio al loro ininterrotto flusso, giacché ciò significherebbe rinunciare alla consapevolezza stessa della propria individualità come qualcosa di autonomo e separato rispetto al *continuum* delle sollecitazioni percettive. Potremmo così scorgere in questo sonetto, d'importanza centrale per comprendere la problematica esistenziale e psicologica sottesa all'opera di Pessanha, la *reductio ad absurdum* di due ipotesi concorrenti che vengono saggiate anche in ulteriori luoghi della sua produzione: da un lato la prospettiva di una sensazione svincolata dalla coscienza, dall'altro quella, non meno illusoria, di una coscienza depurata dalla sensazione.

Si potrebbero innanzitutto ricordare, tra le composizioni che danno corpo alla prima di queste due opzioni, i già citati versi di *Desce em folhedos tenros a colina*, in cui la riduzione del soggetto a «espelho inútil», succube destinatario di impulsi esteriori, traspare nella connotazione di passività ricettiva conferita all'atto della visione attraverso l'impiego del verbo «refletir». E accanto a questa, per esempio, la poesia aperta dal verso *Meus olhos apagados*, una delle tante in cui l'autore fa ricorso al procedimento per cui Pierre Fontanier conia, nel suo trattato ottocentesco sulle *Figures du discours*, il termine *subjetification*: figura la cui peculiarità andrebbe ricercata nella personificazione di un'entità fisica o spirituale (tipicamente particolari anatomici: mani, occhi, cuore) che si affianca, tuttavia, al persistere di una reale presenza umana (cf. FONTANIER 1977: pp. 118-121). L'io poetico, già minato nella sua unitarietà, dunque, dal dispositivo retorico che concede, in questo caso, autonomia e individualità ai suoi organi percettivi («olhos»), viene poi sollecitato, nella strofa conclusiva, a un ancor più radicale sacrificio della propria identità, al fine di diluirsi senza residuo nella realtà esterna: «Meus olhos, afogai-vos, / Na vã tristeza ambiente. / Cai e derramai-vos / Como a água morrente» (PESSANHA 1995: p. 92)⁵.

Al polo opposto di un simile spettro dialettico si colloca invece un componimento come quello aperto dall'eloquente quartina «Porque o melhor, enfim, / É não ouvir nem ver... / Passarem sobre mim / E nada me doer», in cui Pessanha dà adito alla *rêverie* di uno stato di coscienza *post mortem*, in cui il

⁵ Alcuni degli esempi di *subjetification* forniti da Fontanier (come i seguenti tratti da Racine: «Quand vos bras combattront pour son temple attaqué [...]» o «Mes homicides mains, promptes à me venger [...]»; FONTANIER 1977: p. 118) sono particolarmente vicini all'uso che di questa figura fa Pessanha, che la riferisce di preferenza agli occhi e al cuore, come nel primo sonetto del dittico *Paisagens de Inverno* («O meu coração, torna para trás», «Cismai, meus olhos, como uns velinhos» ecc.; PESSANHA 1995: p. 87) e in numerosi altri punti della sua produzione lirica (es. «Aonde vais, meu coração vazio?»; «Coração quietinho, quietinho! / Porque te insurges e blasfemas?»; *ivi.* p. 89 e p. 93).

soggetto, pur conservando la propria identità, si affranca dalla tirannia delle sensazioni e del dolore, e considerando con ironico distacco, di sotterra, la vana agitazione dei vivi, si compiace della propria egoistica e inamovibile indifferenza: «E eu sob a terra firme, / Compacta, recalcada, / Muito queitinho. A rir-me / De não me doer nada» (*ivi*: pp. 127-128).

Tornando al sonetto *Depois da luta e depois da conquista*, da cui direttamente o indirettamente si originano le riflessioni svolte nei paragrafi precedenti, ambigua e intermedia risulta, rispetto ai due estremi sopra indicati, la condizione *ivi* prospettata ai «mortos da batalha», da cui parrebbe derivare la loro paradossale felicità. Infatti, essa condivide, da una parte, la ricettività passiva collegata al motivo del riflesso («Sonhai, de costas, nos olhos abertos / Refletindo as estrelas, boquiabertos...»), mentre non pare nemmeno estranea, dall'altra, alla volontà cosciente di fissare e arrestare le sensazioni fuggevoli, dal momento che i combattenti caduti si direbbero aver catturato e trattenuto in una sorta di postuma coscienza la percezione conclusiva della loro vita, che per di più ha per oggetto quello che è, in apparenza, il meno dinamico degli spettacoli naturali: quello offerto dalla visione del firmamento notturno.

Resta il fatto che quella prospettata nel sopraccitato componimento non corrisponde, quanto meno a nostro modo di vedere, alla più seducente tra le soluzioni offerte nell'insieme degli scritti dell'autore all'antinomia tra realtà e desiderio, o, per meglio dire, alla natura bifronte di un desiderio che anela a godere nella loro fugace successione le sensazioni che vorrebbe, nel contempo, rendere eterne. È forse, piuttosto, tra le righe della già menzionata lettera diretta a Carlos Amaro il 6 febbraio 1909, in un contesto di confidenza colloquiale estraneo all'arduo esercizio formale e concettuale della sua poesia, che si affaccia quella che potrebbe apparire la più allettante possibilità di superamento delle aporie che irretiscono la traiettoria spirituale e speculativa di Pessanha.

Nell'aspirazione volta a cristallizzare in *versi trasparenti* anche la più sfuggente delle percezioni possiamo scorgere, infatti, la consapevolezza che l'unico tentativo di fissare il flusso sensoriale che non sia anticipatamente votato al fallimento diverge drasticamente dalla volontà avida di trattenerne qualche parcella nell'isolamento della coscienza individuale e coincide piuttosto con l'afflato comunicativo rivolto verso il destinatario implicito in ogni atto creativo. Pessanha parrebbe così riconoscere che della propria esperienza soggettiva del mondo, transitoria ed evanescente come gli arcobaleni osservati sul Mar Rosso, a potersi sottrarre all'irrevocabile condanna dell'oblio è soltanto l'immagine trattenuta e propagata attraverso l'iridescente trasparenza della parola poetica.

4. Il percorso intorno all'opera degli autori di *Almas Cativas* e *Clepsydra*, intrapreso muovendo dalla constatazione dell'isolamento fisico e spirituale che si direbbe accomunarli, in modo un po' sorprendente ha portato, quanto meno nel caso del secondo, a individuare, nell'apertura alla comunicabilità della propria esperienza per mezzo della creazione letteraria, la sola opportunità di non vanificare del tutto la precaria bellezza dell'esistenza, offrendo al poeta, secondo la suggestiva formula di Paulo Franchetti, la possibilità di «fixar em formas sensíveis, estéticas, a evenescência dolorosa das imagens, sejam elas as que refletem a ruptura com a origem, sejam elas as que trazem ao sujeito apenas um símile da sua própria transitoriedade» (FRANCHETTI 2001: p. 150).

Quale che sia il coefficiente di legittimità della lettura della poesia di Pessanha che abbiamo qui proposto, è doveroso allora chiederci, prima di concludere, se nella produzione del suo contemporaneo azzorriano sia possibile rinvenire la traccia di un analogo slancio espansivo e potenzialmente solidale, volto a trascendere le distanze intersoggettive e a superare le barriere che rinserrano in se stesso ogni individuo. A orientare verso una risposta affermativa sono le parole di uno dei più penetranti lettori dell'opera di Mesquita, Jacinto do Prado Coelho (1961: p. 209), che, nell'anelito in grado di sciogliere in canto la solitudine del poeta di Flores, riconosce la traccia di un «impulso fraterno». Uno slancio che, volgendo dall'intersoggettivo al cosmico, non è sicuramente estraneo, del resto, alla scelta di collocare esplicitamente i propri versi, fin dal titolo prospettato per la loro raccolta, sotto il patrocinio spirituale di Antero de Quental, lasciando intendere che alle anime prigioniere dell'introversione e dell'isolamento non è preclusa la possibilità di scoprirsi, infine, sorelle: «E eu compreendo a vossa língua estranha, / Vozes do mar, da selva, da montanha... / Almas irmãs da minha, almas cativas!» (QUENTAL 1984: p. 208).

Bibliografia

Testi degli autori analizzati

MESQUITA 1973 = Roberto de Mesquita, *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, prefácio de Jacinto do Prado Coelho, comentário de Marcelino Lima, fixação do texto, recolha de dispersos e notas de Pedro da Silveira, Edições Ática, Lisboa, 1973.

PESSANHA 1984 = Camilo Pessanha, *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*, recolha, transcrição, introdução e notas de Maria José de Lancastre, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

PESSANHA 1995 = Camilo Pessanha, *Clepsydra*, estabelecimento do texto, introdução crítica, notas e comentário por Paulo Franchetti, Relógio d'Água, Lisboa, 1995.

Bibliografia crítica su Roberto de Mesquita

BUESCU 2001 = Helena Carvalhão Buescu, *O Esvaziamento Cintilante dos Afetos: Roberto de Mesquita e o Não-Lugar*, «Luso-Brazilian Review», 38(2), 2001, pp. 117-122.

COELHO 1961 = Jacinto do Prado Coelho, *Pensamento e Estesia em Roberto de Mesquita*, in *Problématica da História Literária*, Edições Ática, Lisboa, 1961, pp. 205-209.

COELHO 1973 = Jacinto do Prado Coelho, *Roberto de Mesquita e o Simbolismo*, in Roberto de Mesquita, *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, Edições Ática, Lisboa, 1973, pp. 9-16.

GARCIA 1987 = José Martins Garcia, *O Cárcere e o Infinito (sobre a poesia de Roberto de Mesquita)*, in *Para uma literatura açoriana*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1987, pp. 23-36.

MARTINS 1990 = Fernando Cabral Martins (apresentação crítica, seleção, notas e linhas de leitura), *Poesia simbolista portuguesa*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1990.

NEMÉSIO 1986 = Vitorino Nemésio, *O Poeta e o Isolamento: Roberto de Mesquita*, in Maria Margarida Maia Gouveia (introdução e organização), *Vitorino Nemésio. Estudo e Antologia*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, pp. 355-362 [1939].

SILVEIRA s./d. = Pedro da Silveira, *Carlos e Roberto de Mesquita*, in Costa Barreto (orientação e organização), *Estrada Larga*, Porto Editora, Porto, (s./d.), pp. 140-143.

SILVEIRA 1973 = Pedro da Silveira, *Registo das variantes e do mais digno de nota; Proveniência dos poemas; Cronologia*; in Roberto de Mesquita, *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, Edições Ática, Lisboa, 1973, pp. 173-181, pp. 211-218 e pp. 227-239.

Bibliografia crítica su Camilo Pessanha

CAMILO 1984 = João Camilo, *A Clepsidra de Camilo Pessanha*, «Persona», n. 10, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, jul. 1984, pp. 20-33.

FRANCHETTI 2011 = Paulo Franchetti, *Nostalgia, Exílio e Melancolia: Leituras de Camilo Pessanha*, Edusp, São Paulo, 2011.

LEMONS 1981 = Esther de Lemos, *A “Clepsidra” de Camilo Pessanha*, 2. ed., Editorial Verbo, Lisboa, 1981 [1. ed. 1956].

LOPES 1969 = Óscar Lopes, *Camilo Pessanha. O quebrar dos espelhos*, in *Ler e depois. Crítica e interpretação literária*, Editorial Inova, Porto, 1969, pp. 198-210.

PEREIRA 1995 = José Carlos Seabra Pereira, *Camilo Pessanha e a transmutação simbolista*, in *História crítica da Literatura Portuguesa – Do Fim do Século ao Modernismo*, Verbo, Lisboa, 1995, pp. 127-145.

Bibliografia generale

CAMPANINI/CARBONI 2007 = Giuseppe Campanini/Giuseppe Carboni, *Il nuovo dizionario della lingua e della civiltà latina*, Paravia, Torino, 2007.

FONTANIER 1977 = Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977 [1968].

HOUAISS 2003 = Antônio Houaiss *et al.*, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Temas e Debates, Lisboa, 2003.

NASCENTES/NETO 1955 = Antenor Nascentes/Serafim da Silva Neto, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1955.

QUENTAL 1984 = Antero de Quental, *Sonetos*, edição organizada e prefaciada por António Sérgio, 7ª ed., Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1984.