

A cura di Renata De Giorgio

*Ricevuto il 20 ottobre 2019
Accolto 25 gennaio 2020*

L'originarsi della metafora in Autopsicografia di Fernando Pessoa
Leopoldo Francato*

*Liberato in doppio,
mi sono abbandonato giù dal paesaggio [...]*
(*Pioggia Obliqua*, F. Pessoa)

*[...] tu puoi attendere
finché sotto gli occhi ti riluce un grano di sabbia,
un piccolo grano
che mi aiutò a sognare,
allorché mi tuffai per trovarti –*
(*Un granello di sabbia*, P. Celan)

Riassunto

In questo lavoro l'autore, dal vertice di studio di un'opera d'arte colta nei suoi aspetti stilistici e formali, approfondisce la conoscenza della poesia *Autopsicografia* di Fernando Pessoa. Il poeta portoghese è in grado di trascinare il lettore nei territori della psiche al limite del formularsi del pensiero, muovendosi attraverso il discorso

* Psicologo Analista dell'età evolutiva e dell'età adulta (AIPA-IAAP). Responsabile di Comunità psichiatriche presso la Coop. Sociale "Un Segno di Pace". Specialista in psicodiagnostica. Ha lavorato presso il Servizio di Neuropsichiatria Infantile dell'ULSS 8 (TV), fondando l'ambulatorio di Etnopsicologia. Vive e lavora privatamente a Marostica (VI).

Studi Junghiani (ISSN 1828-5147, ISSN 1971-8411), vol. 26, n. 1, 2020
Doi: 10.3280/jun1-2020oa8670

eteronimico e la necessità della finzione. Si tratta di seguire il corso dei movimenti di pensiero interni alla poesia stessa, nell'articolazione dell'esperienza del poeta nell'incontro con il divenire del suo stesso componimento. Tale movimento porterà alla nascita di un'immagine metaforica, esito dell'attivazione della funzione trascendente secondo le teorizzazioni di Jung.

Parole chiave: *Pessoa, Autopsicografia, funzione trascendente, metafora, presente simbolico, finzione*

Abstract. *The origin of Fernando Pessoa's autopsychography metaphor*

In this work the author, on the basis of a study upon an artwork taken in its stylistic and formal features, deepens his knowledge about the poem *Autopsicografia* by Fernando Pessoa. The Portuguese poet is able to bring who read into the land of psyche, where the thought is formulated, through the discourse upon heteronyms and the need of fiction. It is about following the course of movements of thought which are internal to the poem itself, in the articulation of the experience of the poet meeting the flux of his same work. This flux will give birth to a metaphorical image, resulting of the activation of the transcendental function following Jung's theorizing.

Key words: *Pessoa, Autopsychography, Transcendent Function, Metaphor, Symbolic Present, Fiction*

Il fascino della poesia risiede non solo nella sua bellezza, altresì nella capacità dei poeti di cogliere qualcosa di essenziale del funzionamento della mente. Sovente la poesia racconta qualcosa di noi, a volte con esplicito stupore, altre sussurrando una sorta di affinità che sentiamo in fondo al cuore. Fin dalle origini della psicoanalisi Freud colse il valore e l'importanza della produzione artistica, evidenziando come «Tra le molte libertà concesse ai poeti c'è anche quella di scegliersi a loro capriccio il mondo che vogliono rappresentare, in modo che coincida con la realtà a noi consueta oppure se ne allontani in qualche modo. In ogni caso, noi li seguiamo» (Freud, 1919, p. 303).

Non è nell'intento del presente lavoro ripercorrere la storia delle applicazioni psicoanalitiche alla creatività e ai suoi prodotti. Mi propongo invece di attirare l'attenzione verso la specificità di un'opera dal vertice di lettura dei suoi aspetti stilistici e formali, plasmata soggettivamente dalla storia del suo creatore.

Autopsicografia di Fernando Pessoa (1888-1935) mi sembra appartenente a quei componimenti poetici che raccontano qualcosa che accade nella nostra intimità, toccando quella dimensione collettiva che ci appartiene come specie e come individui. È un'opera che prende per mano il lettore per accompagnarlo verso l'originarsi del pensiero, verso il formularsi e palpitare tenue

della psiche in fondo alla nostra percezione interna, fundamenta che da solidità ai tentativi di dare forma al mondo che ci circonda. Tale manifestazione dell'attività psichica non si rileva, nel suo nascere, fuori dall'articolazione simbolica, ma si tratta di attività pre-figurative, immaginifiche in quello spazio psichico collocato «*di mezzo, tra* gli opposti, proprio laddove, appunto, questi confluiscono uno nell'altro» (Barone, 2004, p. 56). Inoltre, l'importanza attribuita alla *finzione* non sarà una cautela esagerata, semmai segnerà l'autenticità nella disposizione alla conoscenza di luoghi estranei del Sé.

Per cogliere i sussulti, la ritmica che caratterizza questa vitalità basilare della psiche, si devono, parafrasando Tabucchi (1984, p. 13), portare i giri del motore biografico al minimo, abbassando ulteriormente il rendimento del cinque per cento montaliano. Delicatezza e attenzione sono ingredienti importanti nell'avvicinarsi all'animazione di questo componimento, come accade nella stanza di analisi, quando paziente e analista provano a cogliere, da un frammento di immagine sconosciuta, un senso vitale e prospettico.

Inoltrarsi nell'atmosfera che la lettura del *corpus* delle opere di Pessoa crea, comporta l'audacia di esplorare luoghi rarefatti, sospesi in mutevoli tonalità crepuscolari, di un immaginario le cui parole nel raccontarsi sono così sensibili che al contatto diventano «corpi tattili, sirene visibili, sensualità incorporate». Si rischia di disorientarsi, turbati da quel grido di disperazione e solitudini che tale opera, o almeno buona parte di essa, emana, palesando la «paura della morte e della vita, il suo orrore metafisico dell'azione, la sua incapacità di amare [...]. È un'anima nuda, un essere spaurito e solo, che vaga senza speranza in un mondo senza ragione» (Stegagno Picchio, 2004, p. 171).

Con il poeta portoghese siamo chiamati a cimentarci in tormentosi, impervi sentieri di un pluridiscorso poetico:

[...] spiazzante per i continui andirivieni di ardite volute di pensiero apparentemente alogiche e di sconcertanti paradossi dell'enunciazione, in un caleidoscopio di "stranezze" linguistiche di una lingua portoghese piegata, "forzata" alla materializzazione delle astrazioni, alla sobrietà di dire l'eccessivo, alla definizione di dire l' indefinito, facendo trasbordare il dire poetico portoghese (Ceccucci, 2009, p. VI).

Non vi sono indicazioni nella *foresta do alheamento*, non si incontrano cortesi amici di viaggio facili all'affabulazione e al piacere della compagnia; lo straniamento linguistico e concettuale di queste atmosfere stordisce impedendo una cognizione precisa del cammino: «*Nella mia stanchezza perduta tra ghiacci / e il colore d'autunno è funerale d'appelli / sulla strada della mia dissonanza [...]*» (Pessoa, 2009, p. 121).

Conobbi Pessoa nella mia adolescenza e decisi di approfondirne l'opera

per la tesi di laurea¹. Ritorno alla lettura di Pessoa quando sento di volermi ritrovare nelle sue dimensioni, quand'egli scrivendosi evoca e nomina brani di esperienze inconsuete lungo i confini del percepire. In compagnia del poeta di Lisbona, ci si lascia dis-integrare per permettere, da fessure sconosciute di sé, il transito di luoghi e vicende sognate da chissà quale *sdormiente*, per dirla alla pessoese. La sua scrittura sembra farsi e disfarsi nella permanenza immobile, flebilmente illuminata come nella chiesa di *Pioggia Obliqua*, umbratile dimora di una narrazione caratterizzata da incessanti discontinuità temporali e oggettuali: «[...] 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 passa dall'altra parte della mia anima [...]» (Pessoa, 1984, p. 145).

Altra caratterizzazione dei suoi lavori è il brulichio di *Figure* che da Pessoa se-medesimo ai Pessoa-altri, gli eteronimi, si manifestano in un balenare immaginale con la medesima operazione che ricorda, nella pittura di Bacon, la visione del Grido «attraverso cui l'intero corpo fugge dalla bocca» (Deleuze, 2004, p. 41). Infatti, ma lo vedremo fra poco in *Autopsicografia*, il lettore si scopre lettore di poesia e passa dalla relativa ombra spirituale che gli è propria, a una più profonda e lucida consapevolezza (Laurenço, 1997). Aggiungo che tale mutamento tocca anche il poeta stesso: deciso a vivere la sua esistenza attraverso e nel linguaggio, «la mia patria è la lingua portoghese» afferma Pessoa-Soares, ne è a sua volta abitato, preso nel lavoro di edificazione di questa sorta di dedalo infinito, la cui cangiante skyline muta l'eclissarsi dello sguardo in memoria d'altri, altre vicende, identità appena abbozzate ma cariche di una potenza evocativa da lasciare esterrefatti. Non ci troviamo di fronte al tipo di *visione* che ebbe, il 13 agosto del 1816 su una collina del Kent, Keats, ossia la percezione estatica della luce d'argento della luna come incontro con la bellezza, dal quale si sarebbe diramata splendente la sua opera nel «narrare quegli istanti uno dopo l'altro» (La Porta, 2013, p. 173). Un secolo dopo, il giorno trionfale del poeta di Lisbona, l'8 marzo 1914, sarà assai diverso, e non avrebbe potuto essere altrimenti agli inizi di un Novecento alle prese con il continuo rimaneggiamento del proprio sapere e delle proprie capacità introspettive. Infatti riguarderà la lacerante lotta intestinale della manifestazione eteronimica nella sua più potente emanazione. Il poeta racconta che:

Verso il 1912, salvo errori (che comunque sarebbero minimi), mi venne l'idea di scrivere qualche poesia di indole pagana. Abbozzai qualcosa in versi irregolari (non nello stile Álvaro de Campos, ma in uno stile di media regolarità), e lasciai perdere.

1. Francato L. (2001). «Una sola moltitudine. Studio psicoanalitico sull'esperienza eteronimica di Fernando Pessoa». Tesi di laurea. Università Studi di Padova.

Si era abbozzato in me, tuttavia, in una mal tessuta penombra, un vago ritratto della persona che stava scrivendo quei versi. (Era nato senza che lo sapessi, Ricardo Reis). Un anno e mezzo, o due anni dopo, un giorno mi venne in mente di fare uno scherzo a Sà-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. [...] Comincia con un titolo, O Guardador da 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 Obliqua* di Fernando Pessoa [...]. Creai, allora, una coterie inesistente. Fissai tutto questo in forme di realtà. Guardai le influenze, conobbi le amicizie, udii dentro di me le discussioni e le divergenze di opinioni, e in tutto ciò, mi sembra che io, creatore di tutto, fossi quello che era meno presente (Pessoa, 1984, p. 133).

L'eteronimia trascina con sé un'altra questione fondamentale intrinseca alla scrittura pessoana, quale cifra stilistica che interrogando il suo stesso farsi ne organizza la sostanza; si tratta della *finzione*. Figura centrale sia nel pensiero del poeta-filosofo, che ne fece una condotta poetica e teorica, sia dei critici susseguitisi alla sconcertante scoperta dell'eteronimia, che ne hanno fatto oggetto di approfondite analisi. Laurenço, nel cogliere il senso agglutinante di una scrittura univoca e allo stesso tempo molteplice e diffratta, evidenzia come i diversi eteronimi:

Caeiro, Campos, Reis, non sono che *sogni* diversi, modi diversi di fingere che è possibile scoprire un significato per la nostra esistenza, sapere che siamo, immaginare che conosciamo il cammino e indoviniamo il destino che la vita e la storia ci inventano [...]. Con Caeiro fingiamo di esser eterni, con Campos ritorniamo dagli impossibili sogni imperiali alla labirintica avventura del quotidiano moderno, con Reis scroliamo le spalle davanti al Destino, comprendiamo che il Fado non è una triste canzone ma la Tristezza fatta parola e con *Mensagem* sogniamo una patria di sogno per redimere la vita. Chi ha sognato tutte queste finzioni è stato il passeggiatore di Rua dos Douradores (Laurenço, 1997, p. 93).

Quel Pessoa-Soares che nel quartiere Baixa a ridosso dell'oceano di Lisbona scriveva, come sognato, quella sorta di testo-verità che tutt'ora è considerato il *Libro dell'Inquietudine*. Opera che permette di vedere in controluce la pluridiscorsività eteronimia attraverso quella voce che fonda, lo si saggerà approfondendo la conoscenza della poesia presa in considerazione, *la lotta per*

avere ragione della sua stessa finzione. Zanzotto la riconosce come «quell'inconfondibile rumore-sussurro oceanico che, così a orecchio, si avverte in tutta la sua grande poesia, nei *mots sous mots* serpeggianti al di sotto della superficie testuale e che gettano ponti tra gli eteronimi, tra tutti i nomi» (in Petrelli, 2005, p. 24). Questa voce, infatti, emana «nell'udirsi una specie di luce o di fuoco che illumina e trasforma la realtà, così come essa si presenta prima e al di fuori di quella illuminazione» (Laurenço, 1997, p. 11). Tale trasformazione, a mio avviso, riguarda l'originarsi dell'immagine metaforica, quando un tenue albore permette i contorni epifanici di una *presenza*, appena pensata e colta dall'io nella sua precarietà, pena il rischio del ritorno nell'oblio. L'esperienza che si sta rincorrendo² abita in particolar modo la poesia *Autopsicografia*. Seguendo quel «tipo di consapevolezza della relazione tra voce, effetti del linguaggio e stati d'animo complessi» (Ogden, 2013, p. 24) che sorge osservando i cambiamenti che accadono nella poesia stessa, cioè quelli che «hanno luogo nella voce della poesia» (Ogden, 2003, p. 35), è possibile sentirne il battito flebile, osservarlo nell'ecografia della nostra mente. Calarsi nell'aurea fioca di questa poesia, conoscerne la vitalità, permette di avere una sorta di appoggio nel riorientarsi dalla vertigine dell'*heimlich/unheimlich* presente nell'esperienza eteronimica³.

Scritta nel 1931, pochi anni prima della morte del poeta avvenuta nel 1935, pubblicata sulla rivista *Presença*, è considerata dalla critica una dichiarazione in versi della sua poetica. *Autopsicografia* sembra contenere qualcosa di fondamentale: vedremo come scrittore e lettore vengano convocati alla presenza del *Genius loci* del componimento, e come nel loro progressivo disoccultarsi, siano trasformati nel divenire stesso della lettura, quando questa li tocca e inamora, in quello stile epifanico caratteristico della visione lirica pessoana (Gonçalves, 2010, p. 112).

La poesia è strutturata in tre quartine, al canto di apertura risponde una sorta di controcanto, in grado di modulare un movimento interno alla dimensione scritturale, teso e in dissidio, sino alla nascita, nell'ultima, della possibilità di un terzo elemento inaspettato.

A pagina seguente il testo di *Autopsicografia* (Pessoa, 1984, p. 165):

2. «Fare esperienza di qualcosa – si tratti di una cosa, di un uomo, di un Dio – significa che quel qualche cosa per noi accade, che ci incontra, ci sorraggiunge, ci sconvolge e trasforma. Parlandosi di “fare”, non si intende affatto qui che siamo noi, per iniziativa e opera nostra, a mettere in atto l'esperienza: “fare” significa qui provare, soffrire, accogliere ciò che ci tocca adeguandoci ad esso. Qualcosa “si fa”, avviene, accade» (Heidegger 1973, p. 127).

3. Nella tesi ricondussi l'esperienza eteronimica nel solco della ricerca psicoanalitica sulle tematiche del *doppio* e del *perturbante*.

*Il poeta è un fingitore
Finge così completamente
Che arriva a fingere che è dolore
Il dolore che davvero sente.*

*E quanti leggono ciò che scrive,
Nel dolore letto sentono proprio
Non i due che egli ha provato,
Ma solo quelli che essi non hanno.*

*E così sui binari in tondo
Gira, illudendo la ragione
Questo trenino a molla
Che si chiama cuore.*

*O poeta è um fingidor
Finge tao completamente
Que chega a finger che è dor
A dor que deveras sente,*

*E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Nao as duas que ele teve,
Mas so a que eles nao têm.*

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razao,
Esse comboio de corda
Que se chamao coração.*

Nel primo verso la voce narrante attacca chiara, perentoria ma lapidaria nella sua impossibilità allo sciogliersi all'altrove, ad immaginare altro-da-sé. Non lascia presagire un accadere che disorienti il supposto sapere che il presentarsi come *piena finzione* suggerisce. L'Io che la abita, nel suo dichiararsi in scrittura assertiva e satura, sembra non voler lasciare dubbi alla propria percezione: si considera sopra una terra, si potrebbe rappresentare, dura e desolata, luogo inospitale e mancante di prospettive. La voce si erige con precisione e autorevolezza, evocando l'arsura del tono imperioso: *Il poeta è un fingitore*. La psicoanalisi insegna a diffidare di tali atteggiamenti, possono rappresentare una modalità difensiva di trattenere, impedire che qualcosa di spiacevole sfugga, si palesi. L'esigenza di definire suona all'ascolto analitico sospetta di timori e altre presenze. È pensabile che tale forza compressa e agglutinante nell'assertività del primo verso, in quel è resiliente alla seduzione del dubbio, disconosca un bisogno disperato di chiedere alla pagina la forza di mutarsi in altro? Come può il discorso poetico accogliere nel suo abbraccio di secoli tale richiesta, nel luogo della propria dimora per immaginarne una fuga, una salvezza? Come vedremo, l'accoglienza permette il farsi del significante, in questo momento sospeso in un'attesa oscura e ignota.

Considerando un altro punto cospicuo, questa intransigenza la ritroviamo anche nella canzone che Vecchioni ha dedicato al poeta portoghese. Il testo racconta di come l'eteronimo Álvaro de Campos affermi la sua posizione del «*ridicolo dello scrivere d'amore che fa solo ridere*», in contrasto con il suo creatore, che stava scoprendo nella tabaccheria che «*c'era più vita di quanta ce ne fosse in tutta la sua poesia*», e cedendo all'invito a «*toccare il corpo di una donna, rispondere a uno sguardo*» (Vecchioni, 1995). Ossia dalla possibilità di farsi incontrare da un *dire* diverso, lasciarne entrare il fascino. Ancora il discorso psicoanalitico riferisce di come nella crescita una

persona impari anche a *fingere* la realtà, nel senso di poterla, prima di conoscere, sognare «trasformandone l'urto con l'infinito terribile dell'oscurità della cosa-in-sé. È la finzione necessaria come nell'immagine del vaso di Heidegger a contornare il vuoto del reale» (Civitarese, 2011, p. 118).

Ma allora cosa s'intende qui per finzione? Di quale necessità Pessoa ci parla? Potrebbe la voce gettata sulla pagina covare l'anelito ad incontrare l'estraneo-da-sé? Si tratterebbe allora di affrontare il timore di smascherarsi, denudarsi; oltrepassando la frontiera, ancora Vecchioni, del «*fingere fogli / di fare male ai fogli / e la finì di mascherarsi / dietro tanti nomi*»!

La vicenda amorosa immaginata nella canzone si riferisce all'unica relazione, almeno finora conosciuta, di Pessoa. Il poeta racconta di quando, nelle lettere che scriveva alla fidanzata Ophèlia, l'eteronimo Campos intervenne per distoglierlo da quella relazione, invitando la donna a:

[...] prendere l'immagine mentale, che forse s'è fatta dell'individuo [Fernando Pessoa] il cui solo nominarlo sta rovinando questo foglio ragionevolmente bianco, e gettare la detta immagine nell'acquaio, essendo materialmente impossibile dare questa giusta destinazione che le competerebbe a quell'entità finitamente umana, se ci fosse giustizia al mondo (Collo, 2009, p. 77).

Pessoa accolse l'invito della sua creatura, interruppe la relazione, doveva nella vita solo scrivere. Suppongo che l'azione di Campos rappresenti l'esito di un processo di impedimento dall'impatto con sentimenti di vergogna e abiezione come condizione di infelicità e impossibilità di accesso all'amore dell'altro (Civitarese, 2011, p. 91). Sulla scia di questa ipotesi, penso a come l'onda della finzione nel primo verso porti con sé, nella sua oscura ineluttabilità, un movimento di repulsione e compressione dell'Altro, sino al suo annichilimento. Questo sarà un esito incerto, come vedremo, lacerante è la lotta per impedire l'ascolto, vano sarà distogliersi dal contatto con l'avvento dell'*estraneo*. La possibilità onirica verrà in soccorso per aiutare a tessere trame impensate, possibili percorsi, come nel poema statico *Il Marinaio*, quando la Seconda Vegliatrice sogna un marinaio perduto nella sua isola lontana, che sapendo di non poter più tornare in patria, ne sogna una che non aveva mai avuto (Pessoa, 1988).

Riallacciando il filo del discorso, in questi primi versi è possibile avvicinarsi allo spirito di *Autopsicografia*, al suo sostare dolente dentro all'ineluttabilità della finzione: l'io si travasa in quell'altrove riempiendolo pienamente, forse impedendo, attraverso questo movimento, a sentimenti abietti di traboccare dal petto. Una tonalità amara, misto di dolore e tristezza, riempie la voce del secondo verso: «*Finge così completamente*», come per rafforzare il senso esiziale. Ma *fingere* comporta anche la messa in stato di

rappresentazione, che come tale consente la forma immaginativa dell'esperienza di senso, e quindi come proiezione simbolica e formale di una realtà. Si tratta del portare in presenza della *cosa* nella *forma* che presuppone «il nostro essere esposti a qualcosa che è in sé impresentabile» (Pieri, 2009, p. 45; Borutti, 2016, p. XXXIII). Fingere dunque per sopravvivere ma anche per mantenersi nell'attesa, nella possibilità di incontrare o rivelare. Vedremo, considerando l'ottica junghiana, come il movimento difensivo contenga un progetto (Caretti, 1999, p. 112). L'inconscio è concepito non solo come il custode del passato ma anche del futuro (Trevi, 1987, p. 76); possibile viva esperienza in grado di indicare una prospettiva di senso.

La partnership offerta dalla scrittura nell'accoglimento delle finzioni, traboccanti di una spinta contenente il loro stesso divenire processo, risulta trasformante: la voce narrante il *fingimento* «che è dolore» sembra sentire che mentre si riflette mutando il bianco in segno, un mancamento accade. Una sorta di silenzioso ritirarsi indietro, ribadisce il senso di un dolore nella sua identità fingente «...che davvero sente». *Qualcosa* dunque sembra muoversi, ma in direzione non prevista: la spoliatura del sé, nell'«incessante movimento» (Miłosz, 2013, p. 57), ne disloca l'informe abiezione? E la decompressione di tale significanza attuata nella vertigine del dire, comporta una reazione opposta, un puntare i piedi per non essere trascinati dall'irruzione dell'altrove, dalla sua intima differenza? Sembra essenziale fingere il dolore che davvero si sente per evitare il pericolo di perdere, nell'algido chiarore cartaceo, il proprio sapere. Qui si cade nello sforzo immane della poesia nel dis-articolare il discorso per proteggerne lo statuto, in una negazione dolente che vive *pienamente* di sé. L'esistere verso *la parola* che *si scrive*, abitarne l'incerta paternità, quell'oscura attesa accennata poc'anzi, per diventarne *auctor* (colui che inventa, pro-muove), sembra comportare un inquietante sdoppiamento di sé. Nel vago affidarsi all'ascolto del proprio discorso, cesura tra il sé saputo e un dire sconosciuto, insorge un senso di pudore, forse vergogna, *tra me e tra il me nella nuova intima esistenza*. Intensa può essere la resa alla presenza di qualcuno, quando esausti ci si dispone al contatto e alle sue vicissitudini. Si costella l'attrito tra l'esigenza di fingere e l'impossibilità di non sentire. Presi dalla forza dello sdoppiamento si vorrebbe ritrarsi, ma *il me* e *il me-altro* nella nuova parola, ancora apolide s'impone alla narrazione «nell'inseguimento appassionato del Reale» (Miłosz, 2013, p. 43), rompendo in altri sussurri il petroso attacco dell'apertura. Lacerante può divenire tale denudarsi in dissidio con la necessità del fingimento, intenti a tenere a sé l'ingovernabile. Si può cogliere il fallimento del tentativo di impedire al pensiero, parafrasando Heidegger (1973), di tracciare solchi nel campo della poesia, dove la parola nascendo diviene stupore, sgretolando la credenza di sentirsi attrezzati, in finzione, a padroneggiare l'impadroneggiabile comparsa di un *tu*.

Sono quattro versi che apparentemente non lasciano spazio, una sorta di incomunicabilità viene imposta alle ragioni dell'altrove. Ma nel loro manifestarsi incalzano una voce che continua il suo involarsi verso il costituirsi d'*altro*, incuneandosi nelle aperture che l'esperienza dello sdoppiamento permette.

Attraverso questa trasformazione, chiusa ancora nell'assertività dolente, compare un inaspettato personaggio: il *lettore*, silenziosamente leggendo, sente l'impronta delle parole lette nel fondo del suo ascolto. «*E quanti*» ossia solo alcuni sembrano disposti a farsi attraversare dalla finzione di un linguaggio intransitivo, che non lascia spazio al sogno dell'altro, poiché esiliato nel dolente lavoro di completamento dell'esser-ci nel luogo del proprio detto. Frana quel senso mortifero di compattezza del primo verso. Il poeta è un fingitore ma nonostante ciò sembrano esserci lettori che «*sentono proprio*», «*nel dolore letto*», ciò che si scrive da sé spinto da chissà quale luce che lo trascina fuori di sé, sdoppiandone «*le mani piene di disegni di porti*» (Pessoa, 2009, p. 41). Ma cosa sentono i lettori? Cosa succede alla lacerazione di sé che l'Io vive quando scrivendosi dolente si sdoppia, tra *il me* e il *me disposto all'altrove*?

Ci si avvicina a un ulteriore accadimento. L'incomunicabilità dei primi versi si instaura anche nella seconda quartina, ma questa volta nel lettore: egli non sente il dolore che davvero prova il poeta, ma nemmeno la finzione necessaria che opera per mantenere la sua supposta identità. Ascoltando la voce di *Autopsicografia* si prova una mancanza ci dice Pessoa, un tonfo nel suo stesso ascolto. Muta lo statuto iniziale: le parole lette toccano il lettore sino a creargli, in una *rêverie poetica* (Bachelard, 1960, p. 88), uno spazio dolente, presenza di un nascondimento: «*Non i due che egli ha provato*». Non si sa di cosa, oppure di chi o un da dove, ma qualcosa il lettore non ha. La forma rimane intransitiva, il lettore non sa da cosa sia abitato, quale creatura sia nata dentro il suo sé di lettore del dolore del poeta e del suo fingimento, che tocca così a fondo da creare una vitalità così manchevole. Il lettore ora sa che non ha, che il suo sapere è siderale. «*Solo quelli che essi non hanno*»: possiede, prova nel sé qualcosa di cui non può farne esperienza: la virtù della finzione, il suo saper contattare l'impensabile, è stata trasferita nel lettore che ora sa di avere uno spazio per il non ancora pensato. Lo abita l'impronta vuota di una parola che accade nell'intima struttura del proprio esistere (Heidegger, 1973, p. 127). Infatti l'accadere va inteso qui come l'ampiezza di possibilità che:

Consiste nel nominare ciò che, prima di essere nominato, manca propriamente di esistenza. E perciò l'analisi dell'esperienza include quella della sua espressione. Le due cose sono inseparabili. E con la poesia, che rivela così “la nostra costitutiva

alterità, il nostro nascere lanciati ad essere tutti i contrari”, il linguaggio viene recuperato come realtà totale, possibilità di ricongiunzione dei contrari. Per cui non esiste forma di scrittura che possa dirsi al sicuro degli accadimenti che accompagnano la storia e la vita di ogni nominazione: neppure la scrittura che si sofferma a riflettere lo è, se è vero che ogni parola sa delle intenzioni dalle quali, in una certa circostanza, in un determinato momento, è vissuta (Paz, 2005, p. 81).

In tal senso non si ha ancora, in *Autopsicografia*, un *comunicato*, un segnale che avverta chiarendo che *qualcosa* è accaduto tra *chi legge* e *chi scrive*, tale che un po' dell'uno viva nell'altro. Tutto il trasformato dal discorso petroso sembra essersi svolto nei territori solipsistici della ragione dell'uno e della ragione dell'altro, come se fossero tenuti nella poesia in due stanze lontane, risuonanti un'eco che non giunge alla grafia dell'altro. Si è seguito la voce narrare di un poetare sdoppiato, nella sopravvivenza di sé come fingitore, donatosi dislocando masse in-formi del reale abietto al discorso poetico, *inventando da capo a fondo il tempo*, come direbbe Ungaretti, fino alla terra promessa dell'estraneo *tu*. L'erranza ha incontrato un lettore, «l'istituzione dell'altro in Pessoa è operazione assolutamente sincera e veritiera» (Petrelli, 2005, p. 58), che, non solo benevolo ma audace, nello scorrere delle parole ne ha sentito lo strascico solcare la carne. Qualcosa nasce nella sua anima, evocando forse desideri di conoscere l'altrove del fingimento, come avviene nel *Il Marinaio*.

Ma a questo punto del cammino ognuno rimane nel confine tra due mondi, un *Io* e un *Tu* distanti sulle soglie delle due quartine, oscure sagome affacciate sulla possibile dimenticanza. Parafrasando il Freud del lutto, l'ombra dell'uno sembra cadere sull'altro: sia dopo la prima quartina sia dopo la seconda, il dire sembra interrotto in un silenzio tombale. Si potrebbe chiedere con la Prima Vegliatrice:

Non parliamo di niente, di niente [...]. Fa più freddo. Ma perché fa più freddo? Non c'è ragione che faccia più freddo [...]. Ma non è veramente freddo [...]. Perché dovremmo parlare? È meglio cantare, non so perché [...]. Il canto – quando di notte si sente cantare – è una persona allegra e spavalda che entra improvvisamente nella stanza [...] (Pessoa, 1998, p. 19).

Il poeta sembra aver detto *chi è*, il lettore adesso quello che *non ha*. In questa lontananza, lenta l'inquietudine di Soares sembra scendere, come la neve di Joyce, su tutti i vivi e tutti morti (Antonioni, 1995). Ma l'inquietudine in Portogallo ha una sua particolare connotazione, atmosfera, sentimento, si fonde con le struggenti note del Fado nella saudade lisbonese. Qui si tratta del *desassossego*, ossia quel sentimento di perdita, privazione, mancanza di *sossego*, cioè di tranquillità e di quiete. Questo complesso sentire dalla

connotazione vagamente decadente di certi testi in cui il *desassossego* appare associato al tedio, viene articolato nell'opera pessoana fino allo snervamento, alla pena, al turbamento, e all'«incompetenza verso la vita» (Pessoa, 1998, p. 8). Interessante notare che la *saudade* comporta non solo un sentimento di perdita, nostalgia per un passato lontano, ma anche la speranza per l'avvento di un bene futuro, quel conforto, sollievo, nel rivedere i marinai rientrare al porto. È in questo senso che nell'ultima quartina epifanica la voce di *Auto-psicografia* si rianima. Scomodando Esenin, l'immagine scatta alla lingua, il cielo ha figliato e lecca il suo rosso vitello: «sui binari in tondo / Gira, illudendo la ragione / Questo trenino a molla / Che si chiama cuore». Nell'atmosfera del *desassossego*, questo senso inesorabile di perdita senza perdita, la forza dei movimenti interni alle quartine ne ha costellato le polarità. In questa tensione, nel dissidio tra lo svuotamento della finzione del sé del poeta e il riempimento del lettore svuotato di sé, la funzione trascendente (Jung, 1957-58; Aite, 1993, p. 49) opera sino alla comparsa di una primigenia immagine metaforica, esponendo l'esito di un processo di trasformazione della situazione precedente⁴. Poeta e lettore sono scomparsi in questa tenue aurora di senso, assorbiti da un linguaggio non più intransitivo, ma aperto alla condivisione di un divenire più lucente e leggero. *L'E così gira* introduce una categoria diversa, distinta, *il treno del cuore sognante dell'infanzia*⁵. Non ci si trova più nell'astrazione rarefatta dell'assertività iniziale, ma attraverso l'essere-in-transizione del dire, siamo ora nell'incantamento dello stupore. Non si tratta più di un'assenza (seconda quartina); non è più di necessità dolente sino alla finzione di sé nel doppio inquietante del sé (prima quartina), in un tendersi estremo e lacerante, sino al rischio della perdita di sé nell'inesauribile eteronomia. Ci si scopre nel sentimento nascente che un'immaginale metafora contiene «*illudendo la ragione*», sospesa tra il *me* e l'*altro* (Schwartz-Salant N., 1998; Marozza, 2012). Qui *immaginale* rinvia a quella terra di mezzo, spazio virtuale intermedio, «non del tutto riducibile né all'inconscio né allo stimolo fisico, dove le immagini si accampano e trovano la loro sede di diritto» (Barone, 2004, p. 46).

Dal linguaggio astratto, metonimico, mortificante della prima quartina, il *corpo tattile* delle parole giunge, dopo l'incontro con il lettore, nell'ultima a presentarsi come luogo caldo e metaforicamente vivo. Un movimento

4. «Il contrasto delle posizioni comporta una tensione carica di energia che produce qualcosa di vivo, un terzo elemento che non è affatto, secondo l'assioma *tertium non datur*, un aborto logico, ma è invece una progressione che nasce dalla sospensione dell'antitesi, una nascita viva che introduce un nuovo grado dell'essere, una nuova situazione» (Jung, 1957-58, p. 105).

5. Si fa riferimento al discorso di Barone in merito al processo di differenziazione degli opposti psichici, nel quale «le mentalità primitiva e infantile non sono solo semplici fasi, ma categorie permanenti» (2004, p. 92).

immaginabile non ancora assunto allo statuto di simbolo ma evocante il sapore del gioco e della scoperta. In questo senso non siamo più sicuri che il poeta della finzione sia solo un *fingitor*, piuttosto, come ci racconta Hawking che rimaneva per ore davanti al suo trenino a molla (Hawking, 2013, p. 11), sembra un sognatore di universi in grado di trascinare in galassie lontane, capace di renderci consapevoli delle nostre creative mancanze.

L'immagine metaforica pessoana, come segnala Petrelli, non sembra muovere semplicemente da un desiderio di identità che aspira ad eliminare le distanze perché sorga una realtà unica e univoca. Ma opera in un «processo dialettico nel quale pietre e piume scompaiono a favore di una terza realtà, che non è più pietre né piume ma altra cosa [...]. Né io, né altro rappresentano dunque l'area d'azione della metafora ma qualcosa di diverso che, nello spazio uguale e compreso tra questo e quello, in un certo momento sta accadendo» (Paz, 2005, p. 103). Questa sembra essere la ritmica dall'interno della totalità-scrittura di Fernando Pessoa, capace di palesare in controluce le *Figure* che la abitano.

A conclusione di questo cammino, un pensiero va alla stanza di analisi, in particolare a come tale ritmica si svolga anche nel processo analitico. Tema importante ma i limiti di questo scritto ne impongono solo un accenno. Si tratta di quell'effettivo disporsi clinico, nel movimento di avvicinamento presso la possibilità di cogliere, nel campo analitico, l'esito dell'incontro delle varie componenti delle soggettività del paziente e dell'analista come *presente simbolico*⁶. *Autopsicografia* interroga la possibilità di accogliere minime ma essenziali attività immaginative, esito del riattivarsi della funzione trascendente, quel «*piccolo grano che mi aiutò a sognare*», come recita la citazione in esergo di Celan. Sono palpitazioni tenui che possono manifestarsi nella stanza di analisi nel «regno del corpo sottile esistente tra gli individui». Si tratta di «fare l'esperienza di uno spazio animato, brulicante di significato, contenente il suo proprio processo» (Schwartz-Salant, 1998, p. 112), in evoluzione sul registro simbolico ma non ancora tale.

Bibliografia

- Aite P. (1993). *Metafora e campo analitico. Contributo ad un dibattito. Rivista di Psicologia Analitica*, 48/93: 33-50.
- Antonioni M., Wenders W. (1995). *Al di là delle nuvole*, film Italia.

6. «Ciò significa che il Sé non è, come pareva precedentemente, la semplice tappa finale di un processo lineare, ma una presenza costitutiva e diffusa con cui si è sempre, contraddittoriamente, in rapporto. Se allora il movimento psichico “procede”, è in virtù delle molteplici e impercettibili incursioni del Sé, a furia di impossibili sortite in illocalizzabili stati di arresto, a colpi di “terzi irrazionali”, che non sono dati, che non fanno testo né storia» (Barone, 2004, p. 165).

- Bachelard G. (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF (trad. it. *La poetica della rêverie*. Bari: Dedalo, 2008).
- Barone P. (2004). *Lo junghismo. Sfiguramenti e resti della vita psichica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Borutti S., (2016) *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*. Milano: Raffaello Cortina.
- Caretti V. (1996). Il simbolo nella formazione e nella clinica junghiana. In: Aversa L., a cura di, *Psicologia analitica e teoria della clinica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ceccucci P., a cura di, (2009). *Fernando Pessoa. Il mondo che non vedo. Poesie ortonime*, Milano: BUR.
- Celan P. (1996). *Un granello di sabbia*. In: *Di soglia in soglia*. Torino: Einaudi.
- Civitarese G. (2011). *La violenza delle emozioni. Bion e la psicoanalisi postbioniana*. Milano: Raffaello Cortina.
- Civitarese G. (2012). *Perdere la testa. Abiezione, conflitto estetico e critica psicoanalitica*. Firenze: Clinamen.
- Collo P., a cura di, (2009). *Fernando Pessoa. Finzioni d'amore. Lettere con Ofélia Queiroz*, Firenze: Passigli.
- Deleuze G. (2004). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Le Seuil (trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*. Macerata: Quodlibet, 2008).
- Freud S. (1919). Das Unheimliche (trad. it. Il perturbante. In: *Opere*, vol. 9. Torino: Boringhieri, 1977).
- Gonçalves A. (2010). *Ambiguità e ossimoro: simboli dell'universo e del mistero in Fernando Pessoa*, In: de Cusatis B., a cura di, *Studi su Fernando Pessoa*. Perugia: Ed. dell'Urogallo.
- Hawking S. (2013). *My brief history*. New York: Bantam Books (trad. it. *Breve storia della mia vita (per immagini)*. Milano: Mondadori, 2013).
- Heidegger M. (1959). *Unterwegs zur Sprache*. Verlag Günther Neske Pfullingen (trad. it. *In cammino verso il linguaggio*. Milano: Mursia, 1973).
- Jung C.G. (1957-58). Die transzendente Funktion (trad. it. La funzione trascendente. In: *Opere*, vol. 8. Torino: Boringhieri, 1976).
- La Porta F. (2013). *Poesia come esperienza*. Roma: Fazi.
- Lourenço E. (1997). *Fernando re della nostra Baviera. Dieci saggi su Fernando Pessoa*. Roma: Empiria.
- Marozza M.I. (2012). *Jung dopo Jung. Saggi critici*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Miłosz C. (2013). *Świadectwo poezji* (trad. it. *La Testimonianza della poesia*. Milano: Adelphi.
- Ogden H.T. (2001). *Conversations at the frontier of dreaming*. Northvale: Jason Aronson Inc. (trad. it. *Conversazione al confine del sogno*. Roma: Astrolabio, 2003).
- Ogden B.H., Ogden, H.T. (2013) *The Analyst's Ear and the Critic's Eye. Rethinking psychoanalysis and literature*. Hove: Routledge (trad. it. *L'orecchio dell'analista e l'occhio del critico. Ripensare psicoanalisi e letteratura* Milano: CIS, 2013).
- Paz O. (2005). *L'arco e la lira*. In: Petrelli M., a cura di, *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*. Pisa: Pacini.
- Pessoa F. (1914). *Pioggia Obliqua*. In: Tabucchi A., a cura di, *Una sola moltitudine, vol. 1*. Milano: Adelphi, 1984.
- Pessoa F. (1931). *Autopsicografia*. In: Tabucchi A., a cura di, *Una sola moltitudine, vol. 1*. Milano: Adelphi, 1984.
- Pessoa F. (1915). *O Marinheiro. Drama estático em um quadro*. Luogo: editore (trad. it. *Il marinaio: dramma statico in un quadro*. Torino: Einaudi, 1988).
- Pessoa F. (1982). *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Lisbona: Àtica (trad. it. *Il libro dell'inquietudine*. Milano: Feltrinelli, 1998).

- Pessoa F. (2009). Via Crucis. In: Ceccucci P., a cura di, *Fernando Pessoa. Il mondo che non vedo. Poesie ortonime*. Milano: BUR.
- Petrelli M. (2005). *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*. Pisa: Pacini.
- Pieri P.F. (2009). Narrazione e psicoanalisi. Quale modello di narrazione? *Aisthesis, rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica*, anno II, 2: 41-50.
- Schwartz-Salant N. (1998) *The Mystery of human Relationship: Alchemy and the Transformation of the Self*. London: Routledge (trad. it. *La relazione. Psicologia, teoria e tecnica dei campi interattivi*. Milano: Vivarium, 2002).
- Stegagno Picchio L. (2004). *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*. Milano: Il melangolo.
- Tabucchi A., a cura di, (1984). *Una sola moltitudine. vol. 1*. Milano: Adelphi.
- Trevi M. (1987). *Per uno junghismo critico*. Milano: Bompiani.
- Vecchioni R. (1995). Le lettere d'amore (Chevalier de Pas). In: *Il cielo capovolto*. Milano: EMI.