

FERNANDO PESSOA

LETTERE A OFELIA



JAPADRE

FERNANDO PESSOA

LETTERE A OFELIA

Traduzione e introduzione
di

ETTORE FINAZZI - AGRÒ



JAPADRE EDITORE
L'AQUILA - ROMA

« SENTIMENTI SDRUCCIOLI »

Un amore di Fernando Pessoa

Fernando António Nogueira Pessoa nasce a Lisbona il 13 giugno del 1888. Rimasto orfano di padre all'età di cinque anni, si trasferisce con la famiglia a Durban, in Sudafrica, città nella quale il patrigno esercita le funzioni di console del Portogallo. Diplomatosi brillantemente nella locale High School, egli torna a Lisbona per iscriversi alla Facoltà di Lettere. Non riuscirà mai a concludere gli studi universitari. Dopo aver tentato di fondare una propria casa editrice ed essere rimasto privo di mezzi di sostentamento, è costretto ad impiegarsi quale traduttore presso alcune compagnie commerciali della capitale portoghese, una delle quali ha, fra i propri soci, un cugino di Pessoa: Mário Freitas da Costa. Negli uffici, appunto, della ditta « Félix, Valladas & Freitas », egli fa la conoscenza, nel febbraio del 1920, di Ofelia Queiroz, una ragazza di 19 anni, dattilografa, proveniente da una famiglia della media borghesia lisbonense. Fernando se ne invaghisce e, all'età di 32 anni, dà inizio alla prima e, per quel si sa, unica relazione sentimentale della sua non lunga e assai travagliata esistenza.

La sua vera professione, quella di letterato, è nel frattempo iniziata, e da lungo tempo. Egli ha, in effetti, già collaborato ad « A Águia », organo del Movimento Saudosista portoghese (di ascendenza simbolista) diretto da Teixeira de Pascoaes; è stato tra i fondatori e tra i collaboratori più attivi (fino a diventarne condirettore) della rivista « Orpheu » e di molte altre pubblicazioni periodiche

legate al (primo) Modernismo portoghese. Riviste effimere, ma che diverranno celebri soprattutto per aver annoverato tra i loro collaboratori questo oscuro « travet » che mai più si allontanerà da Lisbona, dopo la lunga parentesi sudafricana, impigrito in una quotidianità fatta di brevi periodi di lavoro e di lunghe soste nei caffè, tra amici fidati, in una consorzeria che sa di solidarietà obbligata, di cameratismo imposto dalla indifferenza — dall'ostilità, talvolta — di una società che scivola, tra il fatalismo e l'attivismo interessato, verso il lungo grigiore dell'epoca salazarista.

Libri di poesie no, Pessoa non ne ha ancora pubblicati fino a quel 1920. Né mai li pubblicherà, per il vero — eccezion fatta per la raccolta Mensagem, il suo unico 'Messaggio' indirizzato ai contemporanei e, forse, il suo solo, autorizzato, testamento poetico, dato alle stampe nel '34, alla vigilia della morte. Testamento che è, in realtà, un repertorio di miti nazionali con i quali si confonde — fin quasi ad offuscarli o piuttosto, in altra prospettiva, a dar loro vita e attualità — il mito personale di un poeta che, annullandosi, ha voluto essere tutto (« il mito è il nulla che è tutto » scrive ad incipit di uno dei testi più famosi che compongono Mensagem) o, almeno, ha cercato di essere molte cose allo stesso tempo.

In quel 1920, allorché Fernando fa la conoscenza di Ofelia, la sua complessa architettura mitica si trova, in effetti, all'apice della propria fase progettuale: passato da sei anni il « giorno trionfale » della sua vita, il leggendario 8 marzo 1914 in cui egli avrebbe dato vita e concretezza poetica ai suoi eteronimi « principali » (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos), Pessoa è ormai occupato a costruire attorno a questi nomi una struttura stabile di relazioni biografiche e letterarie, embricando in tale orchestrazione fantasmagorica del discorso poetico anche il proprio nome, il suo io scritturale, il suo « ortonimo », come a lui piace definirlo. Su queste

quattro personalità inventate, egli ha deciso di erigere il proprio monumento poetico: monumento funebre ad uno scrittore che ha programmato la sua morte per vivere una vita moltiplicata, che si è ritualmente suicidato perché, nel suo silenzio, echeggiassero le altre voci, le mille « voci di dentro » che la logica di identità, la norma della individualità (o dell'« indivisibilità »), non poteva contenere. Il mito pessoano cresceva, appunto, in questa ineffabilità, in questa indicibilità presunta e ricercata, al cui interno avrebbe dovuto germinare, segretamente, la stupenda polifonia di una poesia irreprensibile — anche inafferrabile, cioè, sfuggente ad ogni presa del metalinguaggio interpretativo, ad ogni pretesa di riducibilità da parte della cronaca (scriveva, ad esempio, già nel '15: « un uomo di genio sconosciuto può godere della dolce voluttà del contrasto fra la sua oscurità e il suo genio; e può, pensando che potrebbe esser celebre se lo volesse, misurare il proprio valore con il suo metro migliore: se stesso »).

Pessoa si doveva trovare, al momento della sua conoscenza con Ofelia, al centro di questo progetto di pluralizzazione, soggiogato, quasi, dalla sensazione di potenza che esso gli accordava: lui, piccolo impiegato, studente ed editore fallito, lui, sconosciuto o quasi alla cultura ufficiale portoghese, lui stava di nascosto dando vita ad un'opera impensata, stava tentando di essere, da solo, « tutta una letteratura ». È questo scrittore già « grande » o, per meglio dire, che ha già maturato le proprie scelte poetiche senza, tuttavia, crescere realmente sul piano della notorietà (ma tale crescita sarà, in fondo, solo postuma) e, soprattutto, senza crescere sul piano propriamente umano, delle esperienze di vita — è questo grande scrittore « bambino », dicevo, dall'aspetto dimesso ma dalle ambizioni sterminate, il protagonista del presente carteggio.

Cosa si pretende di conoscere da un epistolario amoroso? Cosa, in particolare, se a scrivere non è un ignoto

abitatore del tempo o una sua oscura vittima, bensì uno scrittore *en titre d'office* — e per ufficio, dunque, un « inventore di tempo »? La risposta non può, evidentemente, essere univoca. Dipende. Dipende certamente dalla personalità dei corrispondenti, o dal tipo di rapporto che tra di essi si instaura, o, ancora, dalle condizioni storiche (o storico-culturali) in cui tale relazione si origina e sviluppa. E dipende, soprattutto, dal carattere privato o pubblico del carteggio, dalla sua destinazione implicita o esplicita.

Quasi sempre, tuttavia, dal letterato amante ci si aspetta una estetizzazione esemplare del desiderio, una calligrafia astuta del sentimento. Una strategia del corteggiamento, insomma, che spogli l'innamoramento dei suoi connotati di intimità, lo liberi dalla contingenza e dalla quotidianità della relazione erotica, permettendo, così, al lettore di conservare apparentemente integra la sua buona coscienza di spettatore — interessato, per l'appunto, ai valori formali del testo, alla sua efficacia modellizzante.

Questo alibi estetico, però, raramente regge alla prova dei fatti: ché la lettura delle vicende amorose si volge, spesso, in lettura indiscreta, in « bassa voglia », in intrusione importuna nella sfera intima altrui, con il godimento, tutto perverso, del *voyer*. Nell'occhio del lettore si annida, cioè, l'insano piacere del vedere senza essere visto, il desiderio impaziente di spiare ciò che (sotto un fragile velo, in realtà) è nascosto allo sguardo.

Qui, però, la nostra riflessione deve farsi necessariamente più generale, ampliandosi a considerare quale sia la natura etica della lettura — e non solo di quella che si appunta sul dialogo fra gli amanti, ma sul discorso letterario in genere. Ebbene, credo — e lo credo sulla scorta di impostazioni critiche vulgate — che nella lettura ci sia poco spazio per la buona coscienza, per la « moralità » rassicurante di uno sguardo innocente. E questo perché, al di là di tutto e prima di tutto, lo sguardo del fruitore

(ogni sguardo) si configura sempre e da sempre come un *eccesso*: come un'uscita dal proprio per penetrare nella intimità dell'improprio. Leggere un epistolario amoroso, così come leggere qualunque altro testo letterario, significa, in questo senso, abbandonare l'ipocrita imparzialità del testimone per assumersi il ruolo scomodo di abitatore abusivo di sentimenti, passioni, fantasie altrui.

Certo, questa forma di voyeurismo risulta, dall'inizio, ampiamente motivata, bilanciata, com'è, dall'invito ammiccante a guardare, dalla seduzione necessaria del testo, dall'esibizionismo naturale dell'autore che « si dà a leggere ». Ma ciò non può e non deve attenuare il disagio — quel disagio, quell'inquietudine, quella ricerca spasmodica della « verità nuda » (che il testo cela e rivela, ad un tempo) che è così caratteristica di ogni autentico *plaisir du texte*.

Nel caso di Fernando Pessoa, tale disagio è come acuito da una serie di fattori, da circostanze molteplici, ed è, quindi, facilmente avvertibile nel corso della lettura. Si ha, in effetti e in via preliminare, a che fare con uno scrittore, se non fattualmente, almeno programmaticamente inedito: buona parte della sua produzione è stata, com'è ormai ampiamente noto, tratta alla luce solo dopo la sua morte, scoperta in un baule ove erano ammassati testi finiti e non, progetti di lavoro, appunti, ipotesi, frammenti — massa sommersa e sproorzionata di una scrittura che si era data a conoscere, in precedenza, solo per rare e spesso inaudite epifanie. Di qui la sensazione insopprimibile di spiare qualcosa di volutamente (stavolta) occultato, di pudicamente sottratto alla curiosità altrui. Cosa legittima il nostro sguardo? Ancora una volta, solo l'impuro desiderio di guardare, la « bassa voglia » di conoscere e di conoscerci attraverso la lettura di « passioni » che di fronte a noi si rappresentano: lo spettatore dello psicodramma (« poetodramma » è stato anche definito) pessoano ha, insomma, come sola giustificazione quella di partecipare, godendone, alla patetica spoliatura di un soggetto che non

si riconosceva più come tale, alla fantasmagorica rivelazione di un universo senza confini relegato nel fondo di un baule.

Ma la trasgressione sembra essere ancora più vistosa (più irriguardosa?) se solo si considera il ritegno estremo di un uomo che era ossessionato dallo sguardo degli altri, che si mostrava psicoticamente atterrito dalla eventualità di essere osservato, spiato, irriso. Anche nel suo epistolario amoroso se ne trova la prova: l'unica lettera dura, risentita, nei confronti della donna amata è quella nella quale egli le rimprovera di averlo sottoposto alla vista altrui (cf. *infra*, lettera 23, pp. 43-44). Da parte di questi spettatori forse solo immaginati Pessoa si sente subito deriso, suppone un'avversione poco verosimile, si crede schernito al pari di un clown: « Ci mancava solo questo! Che io dovessi tollerare la beffa di essere dato *en spectacle* alla famiglia intera! ». Né è un caso che nel poscritto di questa stessa lettera egli rinfacci ad Ofelia la sua abitudine di far leggere a tutti i messaggi dell'amato: essere osservato equivale, per lui, ad essere letto; sono due aspetti della medesima fobia, della stessa paura dell'altro.

Nessuna meraviglia, allora, che l'arte pessoana si risolva, genericamente, in strategia del nascondimento, in atto di fuga, in perenne ricerca di un « altrove » nel quale occultarsi e dal quale parlare. L'eteronimia stessa è, dall'origine, parte di questo timore di essere catturato nella propria identità, di essere preso per quel che si è (o si crede di essere): l'eteronimia è, insomma, la risposta poetica ad una psicosi, il risultato di un *alibi*, cioè di un tentativo di sottrarsi alla vista altrui ('altrove' è, di fatto, il significato latino di *alibi*), proclamando la propria estraneità rispetto alla parola che si pronuncia (o si scrive). Già, perché il delitto c'è e Pessoa, come tutti i colpevoli, è combattuto fra il desiderio di accreditare la propria innocenza e l'ansia di mostrare al mondo la sua sublime capacità « criminale »: fuor di metafora, la poesia esiste e se, da un lato, lo scrittore se ne dichiara irresponsabile,

tentando di rifugiarsi dietro delle identità poetiche fittizie, dall'altro, non fa che ribadire continuamente il proprio desiderio di presentarsi al mondo nella sua reale veste: quella di autore unico di una poesia plurale, di creatore irripetibile di un nuovo universo poetico.

Così, pur dichiarando in più luoghi il proprio fastidio nei confronti di un pubblico temuto, pur sfuggendo lo sguardo del lettore, Pessoa si rivela altresì un sapiente orchestratore di scandali (alcuni portati a compimento, altri solo lasciati allo stupore verecondo dei suoi lettori postumi); se vive tutta la propria esistenza nei panni dell'oscuro impiegato, ostenta d'altronde una immodesta consapevolezza della propria genialità, del suo ruolo di protagonista del Novecento letterario europeo (« oggi », dichiarava ad esempio già nel 1914, « di ritorno dal mio viaggio di impressioni attraverso gli altri, sono definitivamente rientrato nel pieno possesso del mio Genio e nella divina consapevolezza della mia Missione »). Ho già detto, in effetti, che uno scrittore è, per solito, un inventore di tempo e non un suo abitatore passivo, non una sua vittima; ma Fernando Pessoa fu, in realtà, l'uno e l'altro: creatore inesausto di temporalità immaginarie e insieme anonimo partecipante di un tempo altrui. Una contraddizione, questa, che si risolve in modo d'essere, in condizione ontica, dando luogo ad una poesia sempre ambigua, sempre sospesa fra oggettività e soggettività, insediata in quello spazio precario e, di fatto, inesistente che ondeggia fra la lucidità e la follia, l'identità e l'alterità.

L'alibi pessoano è, appunto, il frutto di tale ubiquità che consente al poeta di essere, contemporaneamente, qui e lì, se stesso e i suoi eteronimi (« perché non sono / chi sto qui »); che gli consente di apparire come non è e di essere la propria apparenza, di fingere la propria vita e di vivere la sua finzione. Una duplicità che è il segno di una scrittura e ne è, al contempo, il senso. Senso paradossale, ben inteso, che associa il pudore ad una totale impudicizia,

la ritrosia nei confronti della comprensione altrui alla incessante esposizione delle proprie debolezze, dei propri desideri, dei propri fallimenti. E il lettore dovrà tenerne conto, senza mai tentare di scoprire le carte della finzione, di smontare l'alibi, ma cercando, piuttosto, di godere della doppiezza, di addentrarsi in quella intercapedine fra *être* e *paraître* nella quale Pessoa ha stipato la sua scrittura. Il che significa, peraltro, spiare ciò che è nascosto, senza l'impaccio della (falsa) buona coscienza, senza inutili scrupoli morali, sapendo che l'autore stesso ambiva, in realtà, allo svelamento, alla pubblicità di sé, a mostrarsi in tutta la complessità e contraddittorietà dell'essere suo. Quella ordinata congerie di fogli, quella caotica registrazione di appunti, di abbozzi, di testi finiti o solo pensati, sta lì, nel baule, a dimostrarlo, offrendosi come metafora di una poesia che si cela per dichiararsi, che del travestimento fa un'arte seconda, una sorta di ironica cassa di risonanza della parola poetica.

Certo, nel caso dell'epistolario amoroso, potremmo trovarci di fronte ad un problema aggiuntivo, giacché, qui, siamo al cospetto di qualcosa che sta anche fuori del fragile, artistico, schermo del baule: abbiamo a che fare con qualcosa che sta, invece, dentro la vita, con un'esistenza che Pessoa, inesausto inventore di ipotetiche esistenze, non aveva previsto di rendere pubblica. È la verità, finalmente, tutta la verità di un uomo che della finzione aveva fatto il suo modo di essere? Non credo. E non lo credo nonostante l'ardore polemico che ha accompagnato, in Portogallo, la pubblicazione di queste lettere. Non lo credo per due motivi: dapprima perché Pessoa era troppo avvezzo alla maschera, troppo assuefatto al senso di potenza che essa gli accordava, per rinunciarvi anche nei suoi rapporti con le persone più vicine a lui, nelle sue manifestazioni più « private »; in secondo luogo perché nella relazione amorosa, in qualunque relazione amorosa e nel discorso che da essa consegue, ciò che è in questione non è tanto « la verità del sentimento », quanto il riflesso del desiderio, l'immagine fittizia di sé colta

nella specularità dell'altro. Nel dialogo d'amore, insomma, nel rapporto erotico, non c'è spazio per la sincerità ma solo per la mistificazione meravigliosa del « sentirsi amare », della dedizione ad un altro che è solo il fantasma del nostro desiderio.

Amor sui, in ultima analisi: perversione di un sentimento che, più che verso l'altro reale, si muove a cercare la falsa sicurezza di un ritrovamento di sé, il conforto di un rispecchiamento sia pure fittizio. Pessoa, maestro di mistificazione, ne sembra consapevole, arrivando a chiedere ad Ofelia non di amarlo ma, almeno, di fingere un affetto che non prova (cf. *infra*, lettera 10). E del resto, cosa significano quegli accenni frequenti, nelle lettere, ai personaggi del suo « racconto eteronimico » (A.A. Crosse, *l'adiuvante*, il nome con il quale Pessoa partecipava ai concorsi di enigmistica — ai *crosswords*, appunto — indetti da giornali inglesi, nella assurda speranza di vincere il sufficiente per sposarsi; Álvaro de Campos, *l'opponente*, l'ingegnere navale, il « doppio » più amato e temuto da Pessoa, la personalità poetica che egli sentiva come più incumbente, fino a presentarsi spesso nei panni di questa sorta di Mr. Hyde all'amata, che, in effetti, l'odiava, ricambiata); cosa vuol dire, allora, questo ricorso al proprio armamentario poetico-fantastico, se non, appunto, la consapevolezza della « teatralità », della ineluttabile artificiosità di ogni relazione amorosa? La partecipazione degli eteronimi al « rapporto a due » sa, in questo senso, molto di chiamata al proscenio di comprimari necessari, di *attanti* che garantiscano, al contempo, la effettiva illusorietà del dialogo d'amore e il dominio ironico di tale situazione fittizia (« testuale »). E ciò, si badi, senza intaccare minimamente la partecipazione di Pessoa al rapporto amoroso, ché per lui — come abbiamo visto — non c'è nulla di più vero della finzione, nulla di più essenziale della ambiguità.

Lo scrittore, in tale prospettiva, non si accontenta della semplice mistificazione di un dialogo di cui intuisce, dal-

l'inizio, la natura monologica, ma, come sempre in lui, va alla ricerca di un « secondo grado », di un al di là rispetto alla maschera, cercando di riempire l'assenza dell'altro amato con la pienezza di un finto sé. Quel che voglio dire è che Pessoa finisce, in fondo, per utilizzare Ofelia come una inconsapevole e inconsistente superficie speculare nella quale riflettere la propria (reale) alterità: tenta cioè di confermare, attraverso la sua credulità, la credibilità del proprio mondo fantastico che sta « oltre lo specchio ». L'amore è, qui, veramente un modo crudele di accertare la plausibilità delle immagini di sé, delle proprie fantasie esistenziali, nonché di verificare l'impossibilità di una *autentica* relazione amorosa.

Nomi, dunque, nomi propri che affiorano a confermare un mondo immaginato, a dargli dimensione — sia pure una dimensione « scenica », ma comunque uno spazio di effettività. Nomi, quelli degli eteronimi citati nell'epistolario, che si aggiungono all'altro, decisivo, che dice, a mio parere, proprio la proiezione di sé nell'altro amato, l'autoagnizione in un'immagine desiderata, colta nella passiva specularità dell'altro. *Ibis* chiama, di fatto, Pessoa a più riprese la donna amata; ma *Ibis* è anche un suo nome « proprio » distintivo, un nomignolo dei più amati perché risalente all'infanzia, alla sua rimpiantata, mitizzata fanciullezza (l'epiteto — che Fernando si era guadagnato per la sua abitudine a star fermo su una gamba, con l'altra ripiegata, allo scopo di divertire i parenti — era stato, fra l'altro, da lui utilizzato anche per battezzare la sua sfortunata impresa editoriale). Con questo nome (cui si possono affiancare gli altri appellativi infantili: *Nininha* per lei, *Nininho* per sé), Pessoa ricostruisce una parvenza di intimità, un universo di affetti familiari che egli sa perduti e che, pertanto, ha bisogno di fingere, di inscenare — anche in senso freudiano: il nome come feticcio, come sostitutivo di un'assenza e come sintomo di una perdita denegata. *Ibis*, allora, come modo per « eteronimizzare » l'altro amato e per dargli la consistenza, effettiva per lui, degli altri eteronimi, le uniche « persone »

con cui gli è possibile stabilire una forma (sia pure artificiosa, forse barocca) di dialogo.

Trovarsi, dunque, nel nome dell'altro. Ma è un trovarsi che proroga indefinitamente la conoscenza o, forse, in modo più *drammatico*, dichiara l'impossibilità di conoscere il proprio dell'uomo attraverso il suo nome, grazie al suo « nome proprio », appunto, che può, in effetti, essere cambiato a piacere, ridotto, com'è, a pura apparenza. « Fingere è conoscersi », dichiarerà Pessoa in uno degli aforismi che meglio descrivono questo suo modo teatrale di captare la propria realtà solo in virtù di un costante sdoppiamento, di un gioco a più voci e a più nomi, tutti da lui inventati e, quindi, tutti disponibili alla manipolazione, tutti usabili come parti (ruoli, cioè) di un dialogo con se stesso.

Ed è per tale motivo che anche il nome di Ofelia non ricorre quasi mai, così com'è, nell'epistolario pessoano: le uniche due volte in cui ciò accade è ad intestazione di una lettera senza data (vedi lettera I, in Appendice) in cui Pessoa si rivolge al « Mio Ibis chiamato Ofelia » — e il nome è associato all'epiteto di Ibis che gli sottrae, per così dire, la funzione designativa; mentre la seconda volta lo troviamo ad indirizzo di una lettera (numero 31 della presente raccolta) firmata come Álvaro de Campos: « Gent.ma Signora Ofelia Queiroz » — e qui il formalismo ostentato e la sigla eteronimica marcano un distanziamento dal nome, un suo impiego ironico. Nei casi restanti o Pessoa ricorre al diminutivo (*Ophelinha*, che ho preferito tradurre con 'piccola Ofelia', a danno dell'arduo — in italiano — 'Ofeliuccia'); oppure inventa tutta una serie di appellativi, per lo più di origine infantile: *Bébé* (di gran lunga il più utilizzato, insieme con il diminutivo *Bébézinho*), *Vespa*, *Vipera*, oltre a quelli già menzionati (*Nininha* e *Ibis*).

Designare l'altro (in questo caso, la donna amata) significa perciò, come sempre in Pessoa, cambiarne o stravolgerne il nome, non usarlo o usarlo al limite della disgregazione, dello sminuzzamento, per farne qualcosa di proprio, di per-

sonalmente inventato: qualcosa da maneggiare come una lingua nuova e, insieme, antichissima, che faccia intravedere, attraverso il nome, una realtà ignorata e magica, comunque da interpretare, da decifrare. Non a caso, a proposito di questa passione per la cifra (e non si dimentichi mai l'interesse pessoano verso l'enigmistica o, ad altro livello, per la cabala), lo scrittore compone anche un acrostico con il nome dell'amata.

Onde é que a maldade mora
Poucos sabem onde é
Há maneira de o saber
É em quem quando diz que chora
Leva a rir e a responder
Indo em crueldade até
A gente não a entender

(Dov'è che alberga la malvagità / Pochi sanno dov'è / C'è modo di saperlo / È in chi quando dice che piange / Induce a ridere e a rispondere / Spingendosi nella crudeltà fino / A non farsi capire dagli altri)

Le lettere d'amore pessoane dispiegano, del resto, tutta una strategia della allocuzione, con appellativi minimi (o minimizzanti) e una lingua in terza persona che sembra voler restituire al sentimento la sua esemplarità materiale, la sua originaria impersonalità: quella di chi, più che amare, si sente attraversato dall'amore. Linguaggio prevalentemente, ossessivamente infantile, in questo senso, come ogni linguaggio autenticamente amoroso — e ciò soprattutto nelle lettere che fanno parte della prima fase dell'innamoramento, la sola, a mio parere, in cui Pessoa si provi veramente ad amare. Un infantilismo che è ovunque manifesto ma che raggiunge il suo apice nella lettera datata 31 maggio 1920 (numero 18 della presente raccolta), interamente redatta in una lingua puerile, sdolcinata e, in buona misura, indi-

sponente (si tratta, vivaddio, dell'autore del *Libro dell'Inquietudine*, per tacere del resto, che è tanto ma tutto e comunque sotto il segno di una perenne « inquietudine » ontologica!).

Ed è allora che sembra rinfocolarsi il nostro disagio di lettori: imbarazzo davanti ad espressioni così ridicole, così veramente intime, così poco « confacenti » con l'immagine che di Pessoa si ha per l'altro che ha scritto, per il resto della sua produzione. In realtà, ciò che emerge, grazie a questo disturbante infantilismo pessoano, è l'oscenità dell'amore stesso e del suo discorso. Ha affermato Roland Barthes che « l'oscenità amorosa è estrema: niente può incanalarla, conferirle il valore profondo di una trasgressione » e che « il testo amoroso (un testo e niente più) è fatto di piccoli narcisismi, di meschinità psicologiche; esso non ha grandiosità: oppure la sua grandiosità sta appunto nel non poter raggiungere nessuna grandezza, neppure quella del 'materialismo spicciolo' ». È con questa oscenità « indicibile » che abbiamo a che fare nel caso di Pessoa: con una impudicizia nella quale si avverte l'impossibile (l'« impossibilmente dicibile ») del sentimento e che, pertanto, si muove sulle frontiere del linguaggio, verso l'ecolalismo, verso la mutezza del gesto (l'abbraccio, il *beijinho* agognato) o verso l'iconismo (nella lettera soprariocordata si trova il disegno di una calza, associato ad un gioco di parole).

Dunque, non solo disarticolazione del nome ma disfaccimento del linguaggio, nel tentativo estremo di cogliere la pienezza della « parola d'amore ». Tentativo perdente che costringe, da un lato, ad una moltiplicazione, ad una ridondanza passionale del discorso — e Pessoa, di fatto, investe la sua amante (poco più che adolescente, si ricordi) oltreché di lettere, di brevi messaggi, di *billets doux* significativamente scritti in diverse lingue (« Kiss-me »; « Dê-me um beijinho, sim? »; « Demain venez de bonne heure car le petit garçon vient tard »), molti dei quali perduti —; dall'altro, alla attivazione di una strategia amorosa. La mancanza di

una parola piena, l'avvertita incapacità di un rapporto sincero e sicuro, insomma, spinge lo scrittore a riempire l'assenza di contenuti « supplenti », quali, appunto la pluralizzazione (quasi babelica) dei linguaggi o la costruzione di complicate tattiche di corteggiamento. In entrambi i casi, il risultato è una sorta di labirinto d'amore entro il quale il sentimento (e il modo di esprimerlo), perdendosi, si conserva, sia pure soltanto sul piano formale.

Dicevo all'inizio che dallo scrittore-amante ci si attende, per l'appunto, una formalizzazione esemplare del desiderio; e ciò avviene, certo, anche in questo epistolario. Se differenza c'è, rispetto ad altri, illustri, carteggi amorosi, è, a mio parere, soprattutto una differenza di valore, di qualità del contenuto formalizzato. Intendo dire che se esiste, in tali circostanze, la possibilità di stabilire una scala di grandezze, se è ancora lecito parlare, in questi casi, di « amore sublime », ecco, nel caso di Pessoa non c'è alcunché di magnifico, di grandioso, di tradizionalmente « letterario ». La sua strategia del corteggiamento consiste, piuttosto, nella puntigliosa costruzione del quotidiano, nella angusta supposizione di ciò che « può essere ». Si prenda, ad esempio, la lettera datata 19 marzo 1920 (numero 4 della presente raccolta): in essa lo scrittore si difende dalla accusa di non avere intenzioni serie nei confronti di Ofelia, avendo già un'altra amante. La maldicenza avrebbe potuto essere facilmente liquidata in poche righe, ma non da Pessoa che si avventura in una ridda di ipotesi circa l'identità della « persona rispettabile » che avrebbe messo in giro tali voci. Una costruzione eminentemente ipotetica, un esercizio logico di quelli che tanto affascinavano lo scrittore portoghese (non per nulla appassionato di letteratura poliziesca ed autore mancato di *detective novels*: progetti naufragati proprio per l'eccesso di logica, per la preponderanza accordata all'aspetto teorico dell'investigazione a danno della *fabula* propriamente detta). E anche in questo caso, pur se è in gioco la sua relazione amorosa, pur soffrendo realmente per la precaria

situazione in cui si è venuto a trovare, Pessoa sembra godere nell'elaborare congetture, si perde dietro inutili strategie per smascherare il colpevole.

Non è un esempio isolato nell'epistolario pessoano (si guardi, ancora, alle due lettere del 28 maggio 1920, nelle quali lo scrittore consiglia Ofelia sul modo migliore per stornare i sospetti del padre di lei circa la loro relazione, sollevati da un giovane spasimante della ragazza). Non è un caso unico, dunque, a conferma del fatto che il Pessoa-innamorato si comporta esattamente come il Pessoa-letterato: è anch'egli impegnato a conferire un ordine logico all'eventuale, a dare corpo alle ipotesi. Il risultato è pur sempre un labirinto congetturale, una architettura « perversa » del possibile: ma, mentre nel caso del labirinto poetico-esistenziale costituito dalla produzione eteronimica, questa struttura è riempita di contenuti folgoranti, in quello dell'epistolario amoroso tutto si riduce ad un esercizio in fondo meschino, ad un compito banale esercitato su problemi anch'essi banali. Basterà, a rendersene conto, la menzione di un altro importante biglietto indirizzato ad Ofelia: in esso lo scrittore disegna un ipotetico itinerario (il più lungo possibile) per accompagnare la ragazza dal suo ufficio fino alla casa di una sorella presso la quale ella risiedeva. Ebbene, basta guardarlo per accorgersi che si tratta di un labirinto bello e buono; e non a caso egli pone ad intestazione del suo tracciato la lapidaria definizione di *strategia*, oscuramente consapevole, forse, che ogni strategia è « l'opera di progettazione di un labirinto » e, forse, altrettanto cosciente della assurda pochezza della propria strategia labirintica.

Ancora l'oscena grettezza dell'amore, pertanto, la sua stupidità senza rimedio o con un solo rimedio possibile: quello di troncare il rapporto, di farla finita con l'amore. È ciò che, ben presto, deciderà anche Pessoa: uscire dalla sottile, vischiosa ragnatela della relazione con un'altra reale, per privilegiare il rapporto con i propri fantasmi interiori, per confrontarsi esclusivamente con i suoi altri immaginari.

Abbandonare, dunque, l'innocuo e confortante labirinto della « anormalità » amorosa, per addentrarsi in quello inquietante — senza uscita, stavolta — della passione scritturale, della follia — per molti versi ancor più oscena — che regola ciò che siamo soliti chiamare « letteratura ».

La prima lettera ad Ofelia è del 1° marzo del 1920, l'ultima di questa prima fase è del 29 novembre del medesimo anno: tutto è durato nove mesi ma, in realtà, già alla fine di agosto l'esperienza amorosa poteva dirsi virtualmente conclusa, visto che dopo una lettera del 18 di quel mese e dopo aver tenuto, fin lì, una frequenza regolare, l'epistolario subisce una brusca interruzione. Esso ricomincia il 15 ottobre, ma è una ripresa solo apparente: già questa lettera (la penultima della prima fase) può considerarsi come una sorta di congedo, anche se la rottura vera e propria verrà, poi, formalizzata da una lunga missiva datata, appunto, 29 novembre.

Cos'è accaduto? Perché la relazione si è interrotta? Ofelia Queiroz si è mostrata, in merito, alquanto evasiva: in un memoriale, pubblicato ad introduzione della prima edizione portoghese delle lettere d'amore di Pessoa (uscita nel 1978), ella afferma che lo scrittore « si andò a poco a poco allontanando, fino a che non smettemmo definitivamente di vederci. E questo senza alcun motivo concreto. Lui stette per alcuni giorni senza farsi vedere e senza scrivere, poiché diceva di star male di testa e di voler internarsi in manicomio ». Non c'è, dunque, una vera ragione o forse esiste una ragione validissima, che è, poi, quella adottata dallo stesso Pessoa: la follia non fu, insomma, un pretesto per rompere i suoi rapporti con la ragazza, ma un male realmente temuto (come dimostra, fra l'altro, la sua lettera indirizzata — ma, forse, mai spedita — ai due psichiatri francesi Hector e Henri Durville, datata già 10 giugno 1919 e nella quale esponeva il suo « caso clinico »).

« Cos'è successo, in fondo? Mi hanno scambiato per

Alvaro de Campos! », così scrive Pessoa nella penultima lettera ad Ofelia. Ed è un viatico per quella lucida pazzia che sarà la sua scelta irrevocabile di coltivare una poesia « plurale »: basta attribuire ad un altro la propria esperienza sentimentale, basta dichiararsene estraneo ed irresponsabile, per guadagnarsi, finalmente e definitivamente, la legittimazione all'alibi poetico-eteronimico. Quella che egli aveva, forse, considerato all'inizio solo una trovata ingegnosa, ciò che aveva reputato un gioco probabilmente divertente (e come tale, in effetti, pare lo abbia proposto ad Ofelia), ha finito per diventare qualcosa di diverso e di più coinvolgente (o sconvolgente): l'eteronimia ha preso la mano al suo ideatore ed egli non riesce più ad atteggiarsi ad altro, ma si sente, ormai, realmente altro da sé. È il prevalere definitivo della finzione sulla realtà, della scrittura sulla vita — una vita nella quale non c'è più spazio per il « vero amore », ma solo per la simulazione letteraria del sentimento.

Certo, questo passaggio non fu improvviso, bensì graduale e, forse, ostacolato, a livello cosciente, da Pessoa stesso. Sta di fatto che esso avvenne ed avvenne con l'inesorabilità degli eventi insieme temuti ed auspicati e perciò, in qualche misura, fatali. Da auctor auctorum egli si trasformò in creatura delle sue creature, in parto delle sue stesse invenzioni, soggiogato da una « fantasia » (e si ricordi che la radice di questa parola è la stessa di « fantasma ») che lui stesso aveva liberato.

E certo, alla fine della sua esperienza amorosa, si possono dare anche altre spiegazioni: fastidio per una situazione che Pessoa avvertiva essere senza sbocchi (data l'ostilità della famiglia di lei e data l'effettiva differenza di età fra gli amanti); percezione del ridicolo di cui si andava coprendo (l'ho già ricordato e vi ritornerò più avanti); da ultimo, la consapevolezza crescente della propria « diversità ». Della omosessualità pessoana si è a lungo discusso: non ne esistono prove certe, al di là, appunto, della man-

canza di relazioni eterosessuali (a prescindere da Ofelia) e, soprattutto, della sua familiarità con scrittori dichiaratamente omosessuali. In realtà, l'accanimento con il quale egli difese sia António Botto che Raúl Leal (autore, quest'ultimo, di un opuscolo dal titolo *Sodoma divinizada*), dovrà farsi risalire più ad una scelta di carattere ideologico ed estetico che ad una effettiva affinità di ordine etico: si può supporre, insomma, che Pessoa intendesse farsi paladino più della « diversità » modernista che di quella sessuale (che della prima può, del resto, considerarsi quasi un corollario). Con ciò non voglio, evidentemente, escludere la possibile omofilia dello scrittore, ma solo sottolineare, se ce ne fosse bisogno, come essa abbia rilevanza solo sul piano poetico-testuale (e come tale, in effetti, è una chiave di lettura essenziale dell'opera pessoana, prodotto iperbolico della differenza, in tutte le sue accezioni), non certo in quanto dato biografico (peraltro dubbio).

D'altronde, proprio nell'epistolario amoroso, non mancano espressioni cariche di una mal repressa sensualità ed esiste, addirittura, una lettera contrassegnata da un erotismo più che mai imbarazzante. Si tratta della lettera datata 9 ottobre 1929 e appartenente, dunque, alla seconda fase dell'innamoramento. Già, perché la relazione sentimentale fra Fernando ed Ofelia conobbe una revivescenza. L'occasione per il nuovo incontro fra gli antichi amanti fu fornita dall'invio di una fotografia (datata 2 febbraio 1929 e che ritraeva Pessoa nell'atto di bere al bancone di un'osteria lisbonense) a Carlos Queiroz, poeta ed amico di lui nonché nipote di lei. Ofelia chiese di poter avere una copia di tale istantanea ed essa le fu spedita da Pessoa stesso con la seguente dedica: « Fernando Pessoa in flagrante delitro » (facile gioco di parole fra 'litro' e 'delitto'). Ofelia rispose, ringraziando per l'omaggio...

La follia, allora. Ha scritto sempre Barthes che « la follia è un'esperienza di personalizzazione. Per me, soggetto

amoroso, essa è invece esattamente il contrario: ciò che mi rende pazzo è il fatto di diventare un *soggetto*, di non potermi impedire di esserlo. *Io non sono un altro*: questo è ciò che constato con sgomento ». Vero. E di fatto, l'esperienza autenticamente amorosa di Pessoa si chiude, a mio parere, su quella frase (« Mi hanno scambiato per Álvaro de Campos ») che rappresenta una sorta di rifiuto della follia « povera, incompleta, metaforica » concessa al soggetto amante e stabilisce, al contempo, l'irreversibilità di quella situazione di alterità poetica che è implicita nell'opzione eteronimica. Chi si concede per intero al « sacerdozio » letterario, chi ha scelto (ma lo fa perché costretto, « vocato ») la strada della anormalità, del furore scritturale, perde, con ciò, il diritto ad ogni relazione stabile, si condanna ad una solitudine *essenziale* (« sono solo, solo come nessuno lo è mai stato »), si nega, infine, al furore amoroso che è, pur sempre, una variabile canonizzata della legittimità quotidiana: che è, in fondo, uno stato ammesso e regolato dal contratto sociale. È quella devianza, invece, quella dedizione assoluta alla lettera, che spesso esclude da ogni « normalità », da ogni altra passione, finendo talvolta per essere avvertita come una colpa irredimibile (basta, per questo, leggere i diari di Kafka o, appunto, il suo epistolario amoroso e, quanto a Pessoa, si veda la lettera 33 della presente raccolta, nella quale, di fatto, si ribadisce l'impossibilità di ogni « convivenza » per colui la cui vita « ruota attorno » all'opera letteraria).

Perché, dunque, Pessoa riannoda i fili di un rapporto ormai impossibile? Forse proprio per quel desiderio inconfessato di una normalità perduta e forse per sanare il suo debito nei confronti di quella fantasia d'amore bruscamente accantonata nove anni prima. Il suo scopo è, insomma, di rivivere un ruolo abbandonato, di riprendere un discorso interrotto come si reindossa un vecchio travestimento: e Pessoa gioca all'innamorato come interpreta le sue parti eteronimiche. Ma il vestito gli sta stretto e si vede. Quale differenza di stile, che diversità di contenuti, fra le lettere

della prima fase e quelle della seconda! L'autore pare, non solo metaforicamente, un altro: altro rispetto al soggetto amante del primo innamoramento, altro rispetto al sentimento, altro, infine, clamorosamente altro nei riguardi del « suo » discorso amoroso. La memoria non congiunge i due lembi strappati di uno stesso dialogo d'amore, ma marca, piuttosto, la distanza fra due soggetti diversamente situati, segna lo spazio di una dislocazione dell'io: ora, chi parla è diverso da chi sente, irrimediabilmente « sfasato » rispetto al sentimento. Cosa tiene insieme i due ruoli? Solo l'ironia, la consapevolezza, appunto, di fingere una vita ormai estranea e la coscienza che solo questa parvenza di vita, questo vivere per interposta persona (attraverso l'io che si è sforzato di amare, l'io che si è ipotizzato di essere) è concesso al poeta.

Il poeta è un fingitore.
Finge così completamente
da fingere perfino che è dolore
il dolore che davvero sente.

E coloro che leggono ciò che scrive,
nel dolore letto, sentono certo,
non i due che egli ha avuto,
ma solo quello che essi non hanno.

L'incidenza del sentimento è sempre obliqua, sempre sghemba rispetto all'intollerabile divaricazione fra realtà e finzione. È la condanna, forse, di ogni letterato amante; certo è la pena riservata a Pessoa dalla sua consapevolezza della impossibilità di ricomporre — se non altrove, nella « terza dimensione » che non è né vera né falsa, ed è entrambe le cose —, della inutilità di ricostruire un sincero dialogo sentimentale se non spostandosi nel luogo dell'altro, nella prospettiva totalmente estranea di chi non coglie la doppiezza solo perché non sa che esiste la doppiezza.

Per questo, nella seconda parte dell'epistolario, Pessoa

si fa eco al desiderio di Ofelia fin quasi ad irriderlo, tratta l'amore con il distacco di chi sa che non si può resuscitare un'immagine passata, ormai morta, appartenente ad un altro tempo e ad un altro abitatore di quel tempo. Maneggia il sentimento con lo scetticismo di chi avverte l'insanabile frattura tra l'oggettività del sentire e la soggettività di colui che sente: e più che ad un dialogo sembra di assistere veramente alla parodia di un monologo con se stesso, alla lettura di sé attraverso l'altro, per approdare a quel sentimento che egli « non ha » e che è il frutto della intersezione tra il reale e l'immaginario.

Non è un caso, perciò, che a questa seconda fase appartenga l'unica lettera firmata con un eteronimo (l'amato antagonista Álvaro de Campos): non più la finzione di una diversità, come nella prima fase, ma la diversità in atto attraverso la scrittura, non più il parlare dei propri doppi ma il parlare da doppio. Lo scarto è notevole e segna la distanza fra l'ordinato « gioco delle parti » progettato da Pessoa e tenuto (sia pure a fatica) sotto controllo nella prima parte della sua produzione poetica, e il dilagare di quel gioco, il disordine derivante, alla lunga, dalla messa in pratica di quel progetto iniziale: il delirio (lucido e, perciò, ancor più sofferto) di una esistenza non più separata dalla finzione letteraria, ma suo sinonimo — o pseudonimo, o eteronimo, comunque qualcosa di insieme diverso ed identico.

Cosa resta, dell'amore, nelle lettere che in quel breve periodo (dall'11 settembre del '29 all'11 gennaio del 1930) Fernando invia ad Ofelia? Poco, forse solo la traccia del desiderio, la mimesi della passione amorosa. Scomparsi quasi del tutto i toni infantili (non gli epiteti, però, inutili relitti di un dialogo rammemorato e, per questo, ancor più straniato e straniante); scomparsa l'ossessione della scrittura sentimentale, il profluvio dei messaggi d'amore (questo secondo carteggio ha cadenze ben più ampie); scomparsa la puntigliosa ricerca di una strategia del corteggiamento e del

nascondimento; scomparso infine il pudore, quel timore quasi patologico nel mostrarsi innamorato agli occhi degli altri, di farsi vedere nell'atto di amare — ciò che perdura è, forse, soltanto l'« oscenità » (in senso barthesiano). Ma è una oscenità non più inconsapevole, non più dovuta alla stupidità inevitabile di ogni soggetto amante, bensì, stavolta, un effetto ricercato, autolesionisticamente (e ironicamente) goduto con la probabile coscienza della transitorietà di quel nuovo rapporto.

Ed è come se un sotterraneo desiderio di annullamento percorresse tutta questa parodia di un discorso d'amore, come una volontà oscura di distruggere nell'altro ogni desiderio (e non poteva non raggiungere il suo scopo data la personalità biografica e sociale di Ofelia, giovane borghese di un Portogallo bigotto e conformista). Si avverte, in altri termini, quasi una dolente voluttà di mostrarsi nella propria veste peggiore (etilista, come nella fotografia che riapre il carteggio; « abietto e miserabile individuo », come si definisce attraverso Álvaro de Campos; senescente e, soprattutto, irrimediabilmente folle, di quel furore poetico che ostacola ogni forma di *assoggettamento* — cioè, anche il divenire « soggetto » — amoroso). Si scopre, soprattutto, l'ostentazione di un linguaggio ma anche di atteggiamenti volutamente licenziosi, affatto inconsueti e, peraltro, stupefacenti nel putibondo Pessoa che crediamo di conoscere. Ho già ricordato la lettera (del 9 ottobre del 1929, n. 35 della presente raccolta) nella quale compaiono espressioni di un acceso erotismo; mi resta solo da menzionare la « poesia latrinale » che egli acclude alla, non a caso, ultima lettera inviata ad Ofelia e che appare tutta un inconcludente, « osce-no », girovagare attorno all'immagine del water. In questa metaforica tazza è inghiottito anche, definitivamente, il rapporto amoroso. Ciò che continua ad echeggiare è la risata dolente e distruttrice dello scrittore; ciò che « resta a galla » è un insopprimibile, masochistico ed ironico, senso del ridicolo.

Tutte le lettere d'amore sono
ridicole.

Non sarebbero lettere d'amore se non fossero
ridicole.

Anch'io ho scritto ai miei tempi lettere d'amore,
come le altre,
ridicole.

Le lettere d'amore, se c'è amore,
devono essere
ridicole.

Ma, in fondo,
solo le persone che non hanno mai scritto
lettere d'amore
sono
ridicole.

Fossi io ancora ai tempi in cui scrivevo
senza accorgermene
lettere d'amore
ridicole.

La verità è che oggi
sono i miei ricordi
di quelle lettere d'amore
ad essere
ridicoli.

(Tutte le parole sdruciole,
come i sentimenti sdruciole,
sono naturalmente
ridicole).

C'è chi ha detto (Eduardo Lourenço) che si fa fatica
a immaginare che possa un giorno esistere qualcuno che

parli, di Pessoa, meglio di lui stesso. Questa poesia, datata 21 ottobre 1935, scritta, dunque, a poco più di un mese dalla morte e firmata, *naturalmente*, come Álvaro de Campos, mi pare ne sia una prova evidente: vi è riassunto gran parte di ciò che ho tentato di dire fin qui, con in più quel carico di accorata nostalgia, subito esorcizzato dall'ironia, che è così tipico del grande scrittore lisbonense.

In questi versi si dichiara, in particolare, la goffaggine, la stupidità, l'« osceno » che si annida nel dialogo d'amore, considerato come qualcosa di inevitabilmente legato alla semplicità propria di ogni soggetto amante, alla sua disturbante « innocenza ». E si dice, al contempo, il ridicolo che non sta, tanto, nella lettera, quanto nella ingenua fede verso una parola che dica l'amore — e lo dica in modo netto, irreversibile, sincero, senza essere subito striata dalla finzione della scrittura, senza essere immediatamente corrotta dalla consapevole ambiguità di ogni espressione sentimentale. Ma, quel che più importa, Pessoa non rinnega il se stesso amante, lo pensa, piuttosto, nella sua necessità, rovesciando, infine, l'osceno fardello della ridicolaggine su chi non ha mai sperimentato il discorso amoroso e su chi, come lui, non è più in grado di amare.

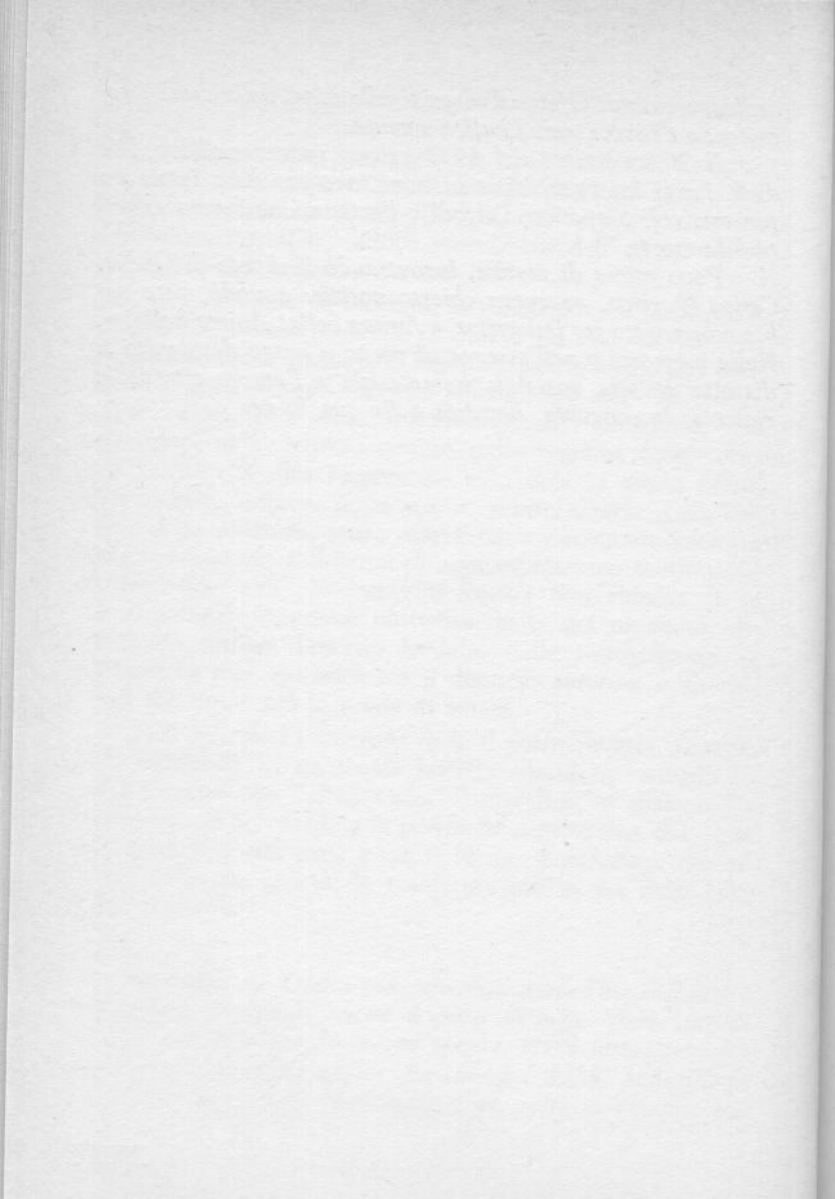
Dell'epistolario amoroso resta il goffo ricordo, l'immagine indelebile di un'utopia puerile: desiderio assurdo di corrispondere con l'altro reale, di stabilire un dialogo fra due nel quale non echeggi la falsità del sentimento, dal quale non emerga quella terza voce, irridente, buffonesca, che arruffa l'infantile serietà, la compunta mediocrità della relazione d'amore.

Fernando ed Ofelia continuarono a spedirsi biglietti e telegrammi di auguri anche dopo il gennaio 1930: inutili resti di una passione da tempo spenta, vuoti formalismi fra persone che si erano amate. Pessoa, nel 1934, pubblica (a sue spese) la raccolta Mensagem e ne porta una copia, con

dedica, a casa di Ofelia: la lascia nelle mani della cameriera, evitando di incontrare l'antica amante.

Il 30 novembre del 1935 egli si spegne nell'ospedale di S. Luigi dei Francesi, a Lisbona, ove era stato internato per una colica epatica: l'alcool e l'assenzio ne hanno affrettato la morte.

Poco prima di morire, incontrando il nipote di Ofelia, Carlos Queiroz, ne aveva chiesto notizie: avutele, pare abbia mormorato fra le lacrime « Anima bella! Anima bella! ». Nella memoria e nell'assenza, il corpo a lungo desiderato si dissolve in una nostalgia immateriale e l'amore ritrova la ridicola, lacrimevole, banalità della sua lingua.



NOTA BIBLIOGRAFICA

La prima edizione completa delle lettere d'amore di Pessoa, pervenute per il tramite di Ofelia, è stata pubblicata dalle Edizioni Ática di Lisbona nel 1978. Da essa ho tratto i testi di seguito pubblicati in traduzione, eliminando solo alcuni brevi messaggi nei quali si modificano o si confermano taluni appuntamenti, si danno o si chiedono notizie circa la salute, gli orari, le disponibilità. Tali lettere si aggiungono ai molti *billets doux* che Fernando consegnava ad Ofelia: gesti, più che vere parole, destinati a formare quel reticolo sentimentale che fa da sfondo necessario ad ogni relazione d'amore. Messaggi, dunque, irrilevanti sul piano dei contenuti e rifusi, peraltro, nelle lettere maggiori.

L'organizzazione delle *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, edite dalla Ática, è di David Mourão-Ferreira, cui si deve anche una importantissima postfazione (*Estas «Cartas de amor» de F.P.*). La fissazione e trascrizione del testo è, invece, di Maria da Graça Queiroz che ha anche raccolto la fondamentale testimonianza autobiografica di Ofelia sulla sua relazione con Pessoa, posta a prologo della edizione (*O Fernando e Eu*): da essa ho tratto molte delle informazioni che ho già dato in introduzione o che fornirò, man mano, in nota alle varie lettere.

La prima notizia circa l'esistenza del carteggio si deve, tuttavia, a Carlos Queiroz che pubblicò anche alcune delle lettere in un volume da lui dedicato a Fernando Pessoa e dato alle stampe subito dopo la sua morte (*Homenagem a F.P.*, Coimbra, Ed. Presença, 1936). Una ricostruzione puntuale (pur se alquanto romanzata) della storia d'amore fra Fernando ed Ofelia è altresì contenuta nel fondamentale (e monumentale) studio di João Gaspar Simões, *Vida e obra de F.P. História de uma Geração* (Lisboa, Bertrand, 1954; 4ª ed., ivi, 1980 [cf., in particolare, pp. 485-518]).

Fra gli articoli dedicati in modo specifico all'epistolario amoroso di Pessoa, mi sia consentito almeno segnalare i lavori di Yvette K. Centeno (*Fernando Pessoa. Ophélia-Bébézinbo ou O horror do sexo*, in «Colóquio/Letras», n. 49 (Maggio 1979), pp. 11-19), di José Augusto Seabra (*Amor e Fingimento (Sobre as «Cartas de Amor» de F.P.)*, ora in J.A.S., *O Heterotexto pessoano*, Lisboa, Dinalivro, 1985, pp. 61-76) e di George Monteiro (*Ophélia's Lovers*, in AA. VV.,

Selected Proceedings. The Thirty-Fifth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference, Greenville, Furman Univ., 1986, pp. 245-54).

Più in generale, data la vastità della bibliografia critica su Pessoa, mi limiterò, da un lato, a rinviare al repertorio bibliografico di José Blanco (*F.P. Esboço de uma Bibliografia*, Lisboa, Imprensa Nacional/Centro de Estudos Pessoaanos, 1983); dall'altro, a specificare che l'allusione a Eduardo Lourenço (uno dei maggiori studiosi pessoani), contenuta in introduzione, rinvia alla sua raccolta di saggi dal titolo *Fernando Rei da nossa Baviera* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986 [p. 9: «Custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo»]). La definizione di «poetodramma» per l'opera pessoana, si deve, invece, a J.A. Seabra e al suo fondamentale studio intitolato, per l'appunto, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* (São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974).

Per quel che concerne alcune delle affermazioni contenute in introduzione, sono debitore: per il carattere « indiscreto » ed « eccessivo » dello sguardo critico, del magistrale saggio di Jean Starobinski *Il velo di Poppea* che funge da premessa all'edizione italiana della sua raccolta di studi dal titolo *L'occhio vivente* (Torino, Einaudi, 1975); per la nozione di « bassa voglia », di Guido Almansi e del suo importante volume su *L'estetica dell'osceno* (Torino, Einaudi, 1974); per il rapporto fra strategia e labirinto, della voce *Tattica/strategia* curata da Clemente Ancona per l'Enciclopedia Einaudi (vol. 13, Torino, Einaudi, 1981, pp. 946-970); per le considerazioni sulla « follia » e, ancora, sulla « oscenità » del dialogo d'amore, ovviamente dei bellissimi *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes (Torino, Einaudi, 1979). E mi sia concesso, da ultimo, ricordare il volume da me dedicato a Fernando Pessoa (*L'alibi infinito. Il progetto e la pratica nella poesia di F.P.*, Imola, Galeati, 1983; trad. portoghese: Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987): ad esso, ovviamente, rinvio per una considerazione più approfondita dell'opera pessoana nel suo complesso.