



La Finestra come genesi della poesia: la dialettica del fuori e del dentro in Tabacaria. Nuovi percorsi estetici nella poesia pessoana

di Elisa Alberani

“Finestre, ciò di cui abbiamo bisogno, mi disse una volta un vecchio saggio in un paese lontano, la vastità del reale è incomprensibile, per capirlo bisogna rinchiuderlo in un rettangolo, la geometria si oppone al caos, per questo gli uomini hanno inventato le finestre che sono geometriche, e ogni geometria presuppone gli angoli retti.

Sarà che la nostra vita è subordinata anch’essa agli angoli retti? [...]

le finestre sono solo una pavida forma di geometria degli uomini che temono lo sguardo circolare, dove tutto entra senza senso e senza rimedio, come quando Talete guardava le stelle, che non entrano nel riquadro della finestra”

Antonio Tabucchi (2005: 218-219)

La finestra, elemento architettonico fondante in ogni tipo di spazialità abitativa in epoca moderna, presenta importanti funzioni sociali di mediazione, comunicazione e controllo: si tratta di funzioni piuttosto immediate che si riferiscono innanzitutto al rapporto tra interno ed esterno, ossia tra lo spazio interiore che spesso corrisponde allo spazio familiare e lo spazio esteriore, quello della ‘società’, vista e analizzata in molti casi negativamente, in particolare se contrapposta allo spazio sicuro e protetto



della famiglia. Si riscontra inoltre una funzione di 'inquadramento' della percezione della realtà da parte del soggetto che osserva¹ e una funzione di controllo sulla realtà circostante e sugli altri esseri umani. Tutti questi elementi sono presenti con una certa frequenza nella poetica pessoana, nel Pessoa ortonimo, come in Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e anche in Bernardo Soares, una ricorrenza declinata però con modalità differenti che rendono peculiare il loro utilizzo, in ogni singola composizione.

A differenza della maggior parte degli spazi architettonici, la finestra si avvale di una simbologia peculiare se contestualizzata in uno "specifico sistema culturale" (Curletto 2003: 13), questo in quanto l'oggetto finestra si caratterizza per la sua non 'oggettività', essendo vuota e rappresentante di un *non* spazio architettonico. Un oggetto o meglio un non-oggetto, un vuoto capace di trasmettere l'infinito, che ha fascinato per secoli le lettere divenendone tema ricorrente e riscontrando nell'Ottocento il secolo aureo della sua presenza letteraria.

Un 'tecnema' indubbiamente definibile come immateriale se confrontato ad altre barriere architettoniche, in particolare se paragonato alla porta, in quanto elemento che implica un passaggio, un attraversamento materiale senza il quale si perde la funzione precipua di tale oggetto. Per la finestra invece la materialità non è elemento fondante della propria funzione perché vi può anche transitare un "flusso di luce, una proiezione dello sguardo che di materiale ha ben poco" (Curletto 2003: 16). La finestra si può 'attraversare' anche solo con la vista, con il pensiero e rappresenta, come ricorda Curletto,

un'unione di contrari: è varco e barriera, illusione di libertà e coscienza di prigionia, è dentro e fuori e né l'uno né l'altro, mondo sospeso tra sogno e realtà, tra melanconia, nostalgia del passato, speranze; è un abisso che assorbe, un'assenza del tempo in cui tutto coincide e ritorna. (2003: 21)

Quando si è rinchiusi dentro ad una stanza, ritrovandosi in uno stato di isolamento, non per forza imposto, ma anche scelto e desiderato, si è ugualmente portati a prestare attenzione verso l'esterno, cercando di percepire attraverso i sensi, i segnali provenienti da 'fuori'. Se poi la finestra si trova in alto, in una posizione rialzata rispetto alla strada o in generale rispetto al mondo esterno, anche la prospettiva, lo sguardo – dell'osservatore come dell'osservato – muta considerevolmente. La finestra che può essere chiusa, preservando l'intimità o al contrario inducendo l'alienamento dal mondo, portando quindi all'esclusione e all'isolamento: un oggetto dunque che mette in contatto e al contempo separa, il dentro – nel caso proposto la mansarda – e il fuori – ossia la strada, la tabaccheria o più in generale 'il mondo'-. Uno spazio intimo e uno spazio esterno che si incoraggiano nella loro crescita (Bachelard 1984: 222): lo spazio dell'intimità e lo spazio del mondo che attraverso la loro vastità diventano dunque consonanti (1984: 223).

¹ Si veda la definizione presente nel *Dizionario dei temi letterari* (2007).



Il tecnema utilizzato da Álvaro de Campos in *Tabacaria* presenta inoltre una doppia valenza, essendo oggetto fenomenologico che implica una certa maniera di guardare, ma al contempo anche una barriera che limita lo sguardo e porta ad una impossibilità di guardare. La visione attraverso una finestra può portare il 'vedente' a decifrare la realtà in una determinata forma e parallelamente può portarlo a non essere in grado di decifrarla, rendendo appunto tale realtà incomprensibile, essendo separato dal 'fuori' proprio dalla finestra che diviene barriera e non più varco.

LO SGUARDO 'DRAMMATICO' DELL'IO IN *TABACARIA*

Nella poesia *Tabacaria*, datata 15 gennaio 1928 e firmata dall'eteronimo pessoano Álvaro de Campos, si riscontra uno sguardo che, attraverso la finestra, non è rivolto a un oggetto specifico, ma è uno sguardo sul mondo: è come se tutta l'umanità si trovasse al lato opposto della strada rispetto al poeta, un'umanità rappresentata appunto dalla tabaccheria di fronte. In questo componimento – come in altri quali "A casa branca nau preta" e "Começa a haver meianoite e a haver sossego" – la metafora della finestra e in particolare la sua chiusura o apertura, rappresenta in realtà i pensieri e le immagini prodotte dalla percezione del poeta nel momento in cui guarda fuori e si accorge del mondo (Sequeira 1990: 134): "tudo isso à janela, posto de observação, mas não só: também fronteira entre o dentro e o fora, o calor interno e o frio externo, o aconchego e o desabrigo, a vida e a morte" (Berardinelli 1999: 420). Le opposizioni *tudo-nada*, *sonhar-fazer*, *fora-dentro*, rappresentano delle linee di forza che si sviluppano lungo il corso di tutto il componimento in vari momenti, corrispondenti ai movimenti di dislocazione spaziale del soggetto poetico (Pinto Pais 2006: 272). Si oppongono continuamente due poli, rappresentati rispettivamente dalle finestre, la strada, la tabaccheria e dalla stanza, dalla sedia, dal mobilio interno della mansarda: un polo oggettivo – che rappresenta il reale – contrapposto ad un polo soggettivo, rappresentante il sogno (2006: 273): "Pessoa soube converter a simpática tabacaria da cidade terrestre e seu humilde dono no símbolo mesmo do Universo e seu mistério, ao mesmo tempo *evidente* e *incompreensível*, *real* e *inacessível*" (Lourenço 1981: 161-162).

Questo componimento rappresenta la fase di maggior disincanto di Álvaro de Campos, in cui il tema fondamentale è la dimensione della solitudine interna che si contrappone alla vastità dell'universo esteriore, trasmettendo un forte legame tra l'immanente e il trascendente. Il sentimento di solitudine, di nichilismo, che porta il poeta prima ad avvicinarsi alla finestra, poi ad allontanarsi e solo successivamente a ritornarvi un'altra volta – un "regresso à janela também não é mais fecundo, pois apesar de se ver a rua com nitidez, ela acaba por ser condenação, uma coisa que lhe é estranha, tal como o seu próprio ser lhe é estranho" (Sequeira 1990: 134) –, è dato già dall'incipit della poesia:



Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
(1979: 374, vv. 1-4)

Già da questi primi versi si percepisce lo scetticismo, l'incredulità, che, se nell'incipit riguarda in particolare sé stesso, nel resto del componimento sarà in relazione a tutto: un vuoto ontologico che è però anch'esso ingannevole poiché quel 'nada' è solo l'assumere di non essere nulla esteriormente, ossia una nullità non propriamente ontologica quanto più fenomenologica, in cui l'io poetico si rende perfettamente conto di possedere solamente sogni – rappresentati dal poeta come un flusso di percezioni – e nient'altro.

La mansarda, luogo da cui il poeta osserva, è forse lo spazio più tipicamente rappresentativo dell'intimità, una dimora interiore in cui l'azione si svolge: si tratta di un luogo fortemente teatrale, più volte paragonato ad un palco, portando a definire *Tabacaria* come uno dei componimenti più 'drammatici', firmati dall'eteronimo Campos. Come sostenuto in Rocha Braga de Araújo 2011, si può immaginare la mansarda come una stanza dall'arredamento semplice ed essenziale, probabilmente completamente di legno, che ricorda un palco teatrale da cui il poeta parla. Inoltre sono numerose le indicazioni 'sceniche' che, percorrendo tutto il testo, indicano le azioni dell'attore principale – "Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?" (1979: 376, v. 32), "Olho-o com o desconforto da cabeça mal-voltada..." (1979: 380, v. 131), "Depois deito-me para trás na cadeira / e continuo fumando" (1979: 382, vv. 156-157), "Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela." (1979: 382, v. 161).

Anche la ricerca continua di un destinatario conferisce al componimento un'intensa drammaticità: dalla finestra della sua stanza l'attore Álvaro de Campos si rivolge inizialmente ai sognatori, del cui gruppo anche lo stesso poeta fa parte, poi 'à pequena que come chocolates'², successivamente a un tu generico e immateriale, che assume ruoli differenti "habitando os mais diversos corpos – "deusa grega", "patricia romana", "um não sei quê moderno" –" (Rocha Braga de Araújo 2011: 6), per infine "instaurar um diálogo, mínimo mas conceitualmente perfeito, com um outro ou interlocutor ideal, «o Esteves sem metafísica»" (Rocha Braga de Araújo 2011: 6), una ricerca dunque di un dialogo, di una comunicazione che rimane sospesa, ma che non avrebbe luogo senza la funzione esercitata da un interlocutore che porta a una

² Un personaggio che presenta una funzione decisamente simbolica all'interno del componimento, rappresentando ciò che è impossibile al poeta, attraverso uno sguardo ironico che Campos rivolge alla 'pequena', ma che probabilmente è diretto al poeta, in particolare nel dire, nel verso seguente, "Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates" (1979: 380, v. 74), ossia una *metafísica* che proviene dalle banalità del quotidiano.



modificazione delle scelte strutturali “e que, por isso, o poema encontra e imperativamente atinge em cheio o leitor” (Rocha Braga de Araújo 2011: 8). Uno sguardo drammatico ricco di ironia e autoironia, è il poeta ad essere oggetto e soggetto di critica e scetticismo e

conceitos como distanciamento, dupla enunciação, potencial de representação, indicações cênicas ou didascálias, laconismo característico do texto dramático, só vieram a enriquecer nossa leitura de “Tabacaria”, esclarecendo certas características desse poema, como o seu foco na comunicabilidade, no diálogo, a sua ânsia de destinatário, a sua postura eminentemente autocrítica, consciente e consciencizante. (Rocha Braga de Araújo 2011: 10)

L’io poetico percepisce pienamente la perdita di un’identità che, forse perché solo immaginata, risulta poi irreal: “Quando quis tirar a máscara / Estava pegada à cara” (1979: 380, vv. 115-116), ed ecco come la parola ‘maschera’ diviene quindi metafora della personalità per poi divenire metafora del mondo, passando “a contextualizar a metáfora do mundo como um teatro, sem fazer parte do mundo ele não pode subir ao palco, devendo ficar a margem (Deitei fora a máscara e dormi no vestiário)” (Rocha Braga de Araújo 2011: 10). Con le parole di Eduardo Lourenço, questo componimento può essere considerato “um drama musical e filosófico em que os movimentos mentais e físicos do único protagonista são enquadrados numa forma ternária, com uma tensão crescente em que um clímax é atingido” (Lourenço 2002: 112).

PER UN’ESTETICA DELLA PERCEZIONE: ESISTENZIALISMO E FENOMENOLOGIA NELLO SGUARDO PESSOANO DI TABACARIA

“Preciso de verdade e de aspirina”
Álvaro de Campos (1944: 48)

Come accennato precedentemente, già dall’incipit della poesia *Tabacaria* si riscontra un approccio che ricorda alcuni elementi che rimandano ad una certa visione esistenzialista, percorrendo in parte l’esistenzialismo di Sartre e Heidegger³, proprio in quell’attenzione alla ‘finitudine’ umana che caratterizza fortemente questo componimento: “si vuole attirare l’attenzione sugli aspetti limitanti o tendenzialmente negativi della condizione umana nel mondo” (Fornero, Tassinari 2002: 633). Il paradosso iniziale dell’essere nulla e al contempo non poter essere nulla, può trovare soluzione solo attraverso una riflessione di tipo esistenzialista, trattandosi di versi che

³ Vedi Lopes (2001: 997-1003).



configurano “uma terrível estranheza de existir, um acordar para a misteriosa importância de existir, que preludia o existencialismo de meados do século” (Lopes 2001: 1000). Il dilemma profondo, conflittuale, esistenziale dell’io, “com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada” (1979: 374, v. 13), cerca una risposta nella realtà, nell’esistenza che si dimostra però paradossale, un *tudo* che in quanto *tudo* è *nada* ci dice Pessoa. Un nichilismo e una disumanizzazione, un vuoto e una disillusione profonda, in cui il destino diviene un personaggio conduttore di quella vita ‘esistenzialista’.

Il poeta guarda dalla finestra, osserva, pensa e riflette, ma la mancanza di lucidità, così come, a tratti, la mancanza di sogni, lo lascia inerme e sfiduciato, per poi prevalere l’opposizione tra la soggettività del dentro e la realtà del fuori, “À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora, / E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.” (1979: 374, vv. 23-24): il ‘limite’ del mondo reale si oppone alla capacità di sognare ed è il nichilismo e la negatività che prevalgono. Il mondo non è per chi sogna ma unicamente per coloro che lottano e la verità diviene solo e semplicemente impotente, così l’io apatico, vuoto, disilluso torna all’osservazione del reale e la sua ‘visione’ si concretizza e si disumanizza nei versi

([...]) Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
Vejo os cães que também existem,
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo).

(1979: 378 e 380, vv. 98-103)

Ritorna ancora una volta l’antitesi ‘tudo/nada’ e la comprensione ‘esistenziale’ dell’io poetico assume come metodo quello fenomenologico, che trova nella sua essenza il “lasciar vedere da se stesso ciò che si manifesta, così come si manifesta da se stesso” (Heidegger 1969: 86).

Un approccio che ricorda la percezione teorizzata da Merleau-Ponty, che si ispira alla fenomenologia di Husserl, correggendola proprio nel senso dell’esistenzialismo: nel filosofo francese si riscontra l’esistenza di una coscienza, di un io ‘votato’ al mondo, ossia un cogito inteso nel senso che “io sono a me stesso in quanto sono al mondo”, io sono tutto ciò che vedo (Abbagnano-Fornero 2000: 489).

Il problema della percezione viene qui inteso come il problema stesso del rapporto tra la coscienza e il mondo, in quanto la percezione rinvia sempre al mondo in cui s’inserisce il corpo che ne è la condizione⁴: “Il soggetto non è un osservatore

⁴ “Se la mia mano conosce il duro e il molle, se il mio sguardo conosce la luce lunare, si tratta, per così dire, di un certo modo di unirmi al fenomeno e di comunicare con esso [...] come un certo tipo di simbiosi, una certa maniera di penetrarci propria dell’esterno, una certa maniera che noi abbiamo di



assoluto, distaccato dal mondo; l'oggetto non è una realtà trascendente, distaccata dal modo con cui gli uomini lo percepiscono, anche se è vero che gli uomini, proprio attraverso la percezione, si rendono conto che c'è una realtà anche quando l'uomo non percepisce nulla" (Merleau-Ponty 2009: 11). Questo è ciò che il filosofo intende con il concetto di 'ambiguità', elemento imprescindibile del pensiero di Merleau-Ponty, che indica proprio quell'incompletezza di senso delle cose che si presentano nel mondo, intendendo cose e mondo come sistemi aperti poiché rimandano "al di là delle loro manifestazioni determinate e promettono sempre «qualche altra cosa da vedere»" (Merleau-Ponty 2009: 11). Una percezione che

est ici comprise comme référence à un tout qui, par principe, n'est saisissable qu'à travers certaines de ses parties ou certains de ses aspects. La chose perçue n'est pas une unité idéale possédée par l'intelligence, comme par exemple une notion géométrique, c'est une totalité ouverte à l'horizon d'un nombre indéfini des vues perspectives qui se recoupent selon un certain style, style qui définit l'objet dont il s'agit. (Merleau-Ponty 1996a: 49)

Nell'opera *L'occhio e lo spirito*, il filosofo francese teorizza l'atto della visione come un prendere parte a ciò che si ha dinanzi, un essere coinvolti spiritualmente. Una visione che dipende dunque dal movimento degli occhi, in quanto il vedente accosta con lo sguardo ciò che vede ed è nella visione che si forma il pensiero, non essendovi appunto visione senza pensiero. Se si invertono i poli della riflessione non si può tuttavia mantenere lo stesso equilibrio, ossia non è sufficiente 'pensare' per riuscire a 'vedere', questo perché la visione è subordinata, scaturendo 'in occasione' di quello che avviene nel corpo e, se è dal corpo che viene stimolata a pensare, questo significa che non si ha scelta di pensare questo o quello.

Les choses que je vois ne sont choses pour moi qu'à condition de se retirer toujours au-delà de leurs aspects saisissables. Il y a donc dans la perception un paradoxe de l'immanence et de la transcendance. Immanence, puisque le perçu ne saurait être étranger à celui qui perçoit; transcendance, puisqu'il comporte toujours un au-delà de ce qui est actuellement donné. Et ces deux éléments de la perception ne sont pas à proprement parler contradictoires, car, si nous réfléchissons sur cette notion de perspective, si nous reproduisons en pensée l'expérience perspective, nous verrons que l'évidence propre du perçu, l'apparition de 'quelque chose' exige indivisiblement cette présence et cette absence. (1996a: 49-50)

accoglierlo" (Merleau-Ponty 2003: 47). La cosa sensibile dunque "è ciò che viene ripreso dal nostro sguardo, o dal nostro movimento, un quesito cui essi rispondono positivamente" (Merleau-Ponty 2003: 47).



La spazialità fisica in *Tabacaria* è fondamentale poiché estremamente metaforica e rappresentativa, un dentro (*quarto-cadeira*) e un fuori (*janelas*) che si caratterizzano in momenti distinti: un io che riflette su quanta realtà vi è nel mondo, guardando fuori dalla finestra – in particolare la strada e la tabaccheria⁵.

Un testo che conferisce significato a ciò che è comune, banale ed è attraverso questa quotidianità che il poeta percepisce la realtà e al contempo irrealità dell'esistenza, della sua esistenza e di quella della tabaccheria, che da luogo fisico diviene luogo irreal, immaginario e virtuale. La spazialità, elemento fondamentale nella filosofia merleau-pontiana, viene considerata e compresa a partire dall'io, "da me come punto o grado zero della spazialità" (Merleau-Ponty 1989: 42) e dunque non un intreccio di relazioni tra gli oggetti, ma uno spazio vissuto dal di dentro in cui l'io ne è inglobato e che dunque non può vedere e comprendere dall'esterno:

la synthèse qui compose ensemble les objets perçus et qui affecte d'un sens les données perceptives n'est pas une synthèse intellectuelle: disons avec Husserl que c'est une 'synthèse de transition' – j'anticipe le côté non vu de la lampe parce que je peux y porter la main – ou encore une 'synthèse d'horizon': le côté non vu s'annonce à moi comme 'visible d'ailleurs', à la fois présent et seulement imminent. Ce qui m'interdit de traiter ma perception comme un acte intellectuel, c'est qu'un acte intellectuel saisirait l'objet ou comme possible, ou comme nécessaire, et qu'il est, dans la perception, 'réel'; il s'offre comme la somme interminable d'une série indéfinie de vues perspectives dont chacune le concerne et dont aucune ne l'épuise. Ce n'est pas pour lui un accident de s'offrir à moi déformé, suivant le lieu que j'occupe, c'est à ce prix qu'il peut être 'réel'. [...] La synthèse perceptive doit donc être accomplie par celui qui peut à la fois délimiter dans les objets certains aspects perspectifs, seuls actuellement donnés, et en même temps les dépasser. Ce sujet qui assume un point de vue, c'est mon corps en tant que champ perceptif et pratique, en tant que mes gestes ont une certaine portée, et circonscrivent comme mon domaine l'ensemble des objets pour moi familiers. (1996a: 48-49)

Come fin qui illustrato, l'interesse della 'filosofia della percezione' concerne la comprensione del legame tra il corpo del soggetto e il corpo del mondo, ossia l'analisi dell'intreccio che il soggetto percettivo instaura con il mondo percepito.

La visione, la percezione, o meglio le percezioni descritte da Campos-Pessoa conducono a esiti diversi e inediti, quando per esempio, l'io poetico vede un'ipotesi di redenzione nella scrittura, è la vista della tabaccheria che, rappresentando la realtà,

⁵ "Anche gli oggetti di fronte a me non sono propriamente visti, ma solamente pensati. Così non potrei vedere un cubo, cioè un solido formato da sei facce e da dodici spigoli uguali, vedo sempre soltanto una figura prospettica nella quale le facce laterali sono deformate e la faccia dorsale completamente nascosta. [...] La percezione del movimento mostra ancor meglio a qual punto l'intelligenza intervenga nella pretesa visione" (Merleau-Ponty 2009: 71).



interrompe l'euforia ed è attraverso quella visione che vi è un ritorno al nichilismo, alla disillusione e all'esclusione:

Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse.
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,
Calcando ao pés a consciência de estar existindo,
Como um tapete em que um bêbado tropeça
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.

(1979: 380, vv. 125-129)

In seguito lo sguardo sul padrone della tabaccheria, che rappresenta l'uomo comune:

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.
Olhou-o com o desconforto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendendo.

(1979: 380, vv. 130-132)

E anche la tabaccheria è una fra tante, nella sua vacuità e inutilità, come inutile risultano i versi, il mondo, tutto:

Ele morrerá e eu morreréi.
Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta gigante em que tudo isto se deu.
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como
tabuletas,

(1979: 380 e 382, vv. 133-140)

L'uomo che entra nella tabaccheria riporta ancora una volta il poeta alla realtà e una sorta di entusiasmo passeggero lo avvolge, per poi ritornare a rifugiarsi nel distacco, provando a liberare la mente. La monotonia esistenziale del soggetto poetico, così come la banalità di ciò che osserva, viene continuamente suggerita anche dalla struttura stessa del componimento, dalle ripetizioni anaforiche e dal ritmo prosaico (Gomes 2009: 161).

Il componimento giunge al termine quando l'io poetico comunica con l'uomo che è appena uscito dalla tabaccheria, Esteves, un nome molto significativo contenendo in sé la terza persona singolare del verbo *estar* al *pretérito perfeito*, accompagnato poi dal sintagma 'sem metafísica', suggerendo un'ambiguità simbolica



insita in quell'uomo comune a molti altri, che rappresenta l'anonimità⁶, un uomo qualunque senza metafisica, senza una 'filosofia di vita'. E alla fine il poeta, ancora più disingannato e senza alcuna fiducia nella realtà, si ricompone nel sorriso del padrone della tabaccheria:

Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.
(1979: 382 e 384, vv. 163-167)

Il poeta guarda dalla finestra e vede la tabaccheria, vede Esteves e il padrone della tabaccheria ed è esattamente in questo spazio che il componimento crea un'interazione percettiva (Gomes 2009: 144). L'Esteves 'senza metafisica', personaggio reale che si gira casualmente o provvidenzialmente, accennando un sorriso – che può comunicare un'infinità di cose, che molte volte restano sospese e intraducibili –, è solamente una parte, una porzione di realtà che il poeta scorge senza riuscire però a decifrare completamente, proprio a causa della presenza della 'barriera' finestra che lo separa da quella realtà.

Per la fenomenologia della percezione e nella teorizzazione di Merleau-Ponty in particolare, *il mondo è ciò che noi vediamo*, ma bisogna anche *imparare* a vederlo: questo significa comprendere che cos'è noi e che cosa significa o che cosa si intenda per *vedere*. Una visione che è sempre personale in quanto relazionata all'idea di mondo che ognuno ha, ma "è al di sopra della percezione stessa che dobbiamo cercare la garanzia e il senso della sua funzione ontologica" (Merleau-Ponty 1993: 34). La visione del mondo viene fatta da un certo punto del mondo, portando il filosofo francese a sostenere che "i miei movimenti e quelli dei miei occhi fanno vibrare il mondo, come si fa muovere un dolmen con il dito senza scuotere la sua solidità fondamentale" (Merleau-Ponty 1993: 34). È guardando attraverso gli occhi che il poeta arriva alla "cosa vera", occhi che funzionano *se insieme* e il mondo è ciò che viene percepito, avvertito, ma non da tutto il corpo: "[...] a percepire non è del tutto il mio corpo: io so soltanto che esso può impedirmi di percepire, che non posso percepire senza il suo permesso; nel momento in cui giunge la percezione, il corpo si cancella di fronte a essa, ed essa non lo coglie mai nell'atto di percepire" (1993: 36). La visione degli altri è un'altra problematica che, invece di semplificare, amplifica il paradosso: se non è possibile dire che la percezione personale, come viene vissuta, "va alle cose

⁶ "Álvaro de Campos, por exemplo, olha a cidade da janela e busca estabelecer contato com os tipos anônimos. A janela diz sobre a postura do poeta que observa o fora ou para fora e que se deixa afetar por ele. E quem é afetado por algo é porque mantém vivo e sensível o dentro ou um dentro." (Gomes 2009: 170)



stesse”, diviene “impossibile accordare alla percezione degli altri l’accesso al mondo; e, per una specie di contraccolpo, questo accesso che io nego loro, essi me lo rifiutano a loro volta” (1993: 37). Per Merleau-Ponty il ritorno alla percezione coincide con il ritorno alla soggettività e del resto nessuna conoscenza vale per il soggetto percepente se percepita da un altro, ma soltanto in quanto il soggetto la percepisce direttamente (Merleau-Ponty 2009: 10).

La visione che passa attraverso una finestra può subire un restringimento prospettico, ma che “non è una deformazione, [...]: il vicino, il lontano, l’orizzonte formano sistema nel loro indescrivibile contrasto, e la verità percettiva è costituita dal loro rapporto nel campo totale” (Merleau-Ponty 1993: 48). Percepire diviene pertanto un modo di pensare e la visione dipende dalla potenza del pensiero, ma ogni percezione è mutevole e può essere considerata come un’opinione, prevede dunque la possibilità di essere sostituita da un’altra.

È fondamentale non dimenticare la ‘pre-esistenza’ del mondo alla nostra percezione e il fatto che il mondo, in quanto struttura intelligibile, sia sempre al di là dei pensieri dell’individuo (1993: 71): “ogni percezione, ogni azione che la postula, in breve ogni uso del corpo è già espressione primordiale” (Merleau-Ponty 2003: 291). Lo sguardo dell’io poetico circonda, combina le cose visibili e dunque,

poiché la visione è palpazione con lo sguardo, occorre che anch’essa si iscriva nell’ordine d’essere che essa ci svela, occorre che colui che guarda non sia egli stesso estraneo al mondo che guarda. Non appena io vedo, bisogna [...] che la visione sia doppiata da una visione complementare o da un’altra visione: me stesso visto dall’esterno, così come mi vedrebbe un altro, installato in mezzo al visibile, intento a considerarlo da un certo luogo. (Merleau-Ponty 1993: 151)

Per interpretare i versi seguenti ci viene in soccorso l’atteggiamento fenomenologico di Husserl: l’ente che io percepisco nel mondo delle cose, possiede solo una *presumibile realtà*, sebbene la mia esperienza in relazione con lui sia *un’assoluta realtà* (Carvalho 1972: 137).

Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
(1979: 374, vv. 8-10)

Pessoa describe dunque il triste spettacolo di un’agonia ‘senza metafisica’ o di una metafisica “metida numa capoeira por virtude das tesouras de Kant” (1972: 138).

Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
A aprendizagem que me deram,



Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui até ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?

(1979: 374 e 376, vv. 25-35)

Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?

(1979: 376, vv. 43-45)

Nella percezione merleau-pontiana dunque “quando percepisco, non penso il mondo, ma è il mondo a organizzarsi davanti a me” (Merleau-Ponty 2009: 73) ed è solamente in questo modo che la percezione *realmente* avviene. Lo sguardo di Álvaro de Campos esplora il mistero indecifrabile della soggettività (Da Silva 2012: 132): la difficoltà nella comprensione del reale porta a una percezione che indentifica l’esperienza sensibile e intellegibile. Considerando la dinamica insita nello sguardo di Campos, di un corpo⁷ che vede, vede se stesso, ma è anche visto da un altro, l’essere percepito è, in accordo con la filosofia merleau-pontiana, elemento imprescindibile e insito nell’essere: “Noi ci installiamo nell’essere percepito/nell’essere grezzo, nel sensibile, nella carne, in cui non vale più l’alternativa in-sé/per-sé, in cui l’essere percepito è completamente nell’essere” (Merleau-Ponty 1996b: 306).

La finestra va dunque molto al di là dell’oggetto evocante una tensione tra il dentro e il fuori, l’isolamento e la strada... – sia in Campos che in Merleau-Ponty i vari dualismi vengono superati, in particolare nella filosofia di quest’ultimo, vi è una destrutturazione di ogni forma di dualismo –, ma “constitui-se como o espaço a partir do qual o sujeito é percebido pelo outro” (Da Silva 2012: 134).

Ciò che in parte differenzia lo sguardo di Campos dalla percezione merleau-pontiana, è la presenza nel primo di una forte ironia di fondo e di un senso di casualità, ‘quell’istinto divino’ come viene chiamato dal poeta, che fa sì che avvenga la “circunstância relativamente aleatória que faz com que o Esteves levante o seu olhar para a janela onde ele se encontra. Relativamente aleatória porque existe uma consciência corporal que faz com que percebamos o olhar de alguém sobre nós” (Da Silva 2012: 134-135). Il gesto di Esteves scaturisce dalla relazione del corpo con lo spazio ed “é importante acrescentar que o universo, ainda que sem ideal ou

⁷ “Il corpo, una volta ancora, come margine aperto, come imboccatura e cerniera, come limite spalancato, slabbrato, come campione delle cose: sembra quella bizzarra finestra di cui parla Tabucchi a proposito di Bernardo Soares, una finestra le cui imposte possono aprirsi nei due sensi, verso il fuori e verso il dentro” (De Carlo 2007: 136-137). Si veda la prefazione di Antonio Tabucchi in Pessoa F., *Il libro dell’inquietudine* (1989).



esperança, só é reconstruído quando o sujeito é visto pelo outro. O olhar do 'Esteves sem metafísica' devolve-lhe a sua condição humana e contingente, sem os extremos de uma falência experimentada como verdade, sem o apogeu de uma glória reconhecida dolorosamente como sonho" (2012: 135).

CONCLUSIONI

Si può indubbiamente asserire che le stratificazioni del discorso sull'oggetto ermeneutico finestra hanno generato una poetica (Curletto 2003: 203), che nel caso proposto si è avvalsa di numerose funzioni (comunicazione, mediazione, controllo, sostituzione⁸...).

La *janela* di Campos rappresenta una sorta di metonimia della tipologia di sguardo: l'interiorità e l'esteriorità entrano in contatto fino a sovrapporsi e poi confondersi attraverso la percezione dell'io poetico. Non vi è dubbio che *guardare* è un qualcosa che arricchisce l'anima e l'anima è il palco dove vi è l'incontro dell'altrove con l'interiorità che osserva – un incontro che risulta tuttavia sempre parziale e provvisorio (Gomes 2009: 164): "Olhar já é em si uma meditação. Olhar já em si uma cartografia poética. Olhar já em si dizer o que as coisas são para além do que aparentam ser." (2009: 163). La presenza della finestra amplifica la percezione e lo spazio chiuso rappresentato dall'io all'interno della stanza si dilata in uno spazio aperto – città-mondo-universo – proprio attraverso la finestra (2009: 176). Nel componimento, attraverso lo sguardo di Campos, ritroviamo espressi due sentimenti diversi, la tristezza per un piacere malinconico che non trova soluzione e la tenerezza per la banalità di ciò che vede, che, anche se provvisoriamente, lo fa uscire dallo sconforto.

Una poesia che esprime inoltre l'intreccio che il soggetto percettivo stabilisce con il mondo percepito, ossia la comprensione del legame tra il corpo del soggetto e il corpo del mondo, attraverso appunto le 'percezioni'. *Tabacaria* è un testo che sintetizza la visione del mondo dell'autore, una condizione che condivide con pochi altri componimenti e concentra dunque in sé le principali linee di forza di tutta la poesia pessoana, risultando una sorta di sintesi delle tematiche affrontate da Pessoa, che qui si sono ricongiunte.

BIBLIOGRAFIA

Abbagnano N., Fornero G., 2000, *Protagonisti e testi della filosofia*, vol. D, Mondadori, Milano.

⁸ "la finestra è pur sempre l'apertura alla fantasia, la fuga dal contesto, dal qui e dall'ora." (Curletto 2003: 208)



Annavini S., 2010, "Un Filo di Fumo: Il Tema Del Tabagismo in Svevo e Pessoa", in *Revista de Italianística*, XIX – XX, pp. 91-106.

Bachelard G., 1984, *La poetica dello spazio*, Ed. Dedalo, Bari.

Badiou A., 2007, *Inestetica*, Mimesis Edizioni, Milano.

Barbaras R., [1994] 2002, *La perception. Essai sur le sensible*, Hatier, Paris, *La percezione. Saggio sul sensibile*, trad. it. di Carissimi G., Milano, Mimesis.

Basile B., 2003, *La finestra socchiusa: ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno Editrice, Roma.

Beltramo S., 2001, "La Tabacaria di Álvaro de Campos. Lettura di un simbolo del Novecento", in *Il Foglio Clandestino*, 41, 2001, <http://www.poiein.it/Riviste/foglio_clandestino.htm> (10/07/2014).

Berardinelli C., 1999, "Casas na poesia de Fernando Pessoa", in J. Fernandes da Silveira (a cura di) *Escrever a casa portuguesa*, Editora UFMG, Belo Horizonte, pp. 419-440.

Bréchon R., 1996, *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*, tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen, Quetzal, Lisboa.

Carbone M., Levin D. M., 2003, *La carne e la voce*, Mimesis, Milano.

Carbone M., 2004, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata.

Carvalho J. Montezuma de, 1972, "Tabacaria um poema de Fernando Pessoa e as correntes filosóficas do século XX", in *Revista Ocidente*, vol. LXXXII, Lisboa, pp. 125-138.

Casari R. (a cura di), 1996, *Testo letterario e immaginario architettonico*, Jaca Book, Milano.

Ceccucci P., 2013, "Cornice d'enigma e di memoria. La finestra tra sguardo spossessato e funzione evocativa nella poesia di Fernando Pessoa", in *Pessoa, il Libro dell'inquietudine e Poesie*, I Mammut, Newton Compton Editori, Roma, pp. 652-663.

Coelho J. do Prado, 1969, *A Letra e o Lector*, Portugália Editora, Lisboa.

Coelho J. F., 1981, *Fernando Pessoa e o final da «Tabacaria»*, Edições Pirata, Recife.

Comerci N., 2008, *La discesa dell'altro: intersoggettività e comunità in Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano-Udine.

Curletto S., 2003, *Finestre. Immagini letterarie di uno spazio perduto*, ETS, Pisa.

Da Silva Grimm D., 2012, *Paisagens revisitadas: visualidade em Fernando Pessoa e Ruy Belo*, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Doutorado em Literatura Comparada, Linha de Pesquisa: Perspectivas Teóricas nos Estudos Literários, Niterói.

De Carlo S., 2007, *L'inflessione dello sguardo. Maurice Merleau-Ponty e l'interrogazione sulla Natura*, Tesi di Dottorato in Scienze Filosofiche, XIX Ciclo, Università Degli Studi Di Napoli "Federico II" Facoltà di Lettere e Filosofia.

Décio J., 1991, "Para uma poética de Álvaro de Campos", in IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Seção Brasileira, Vol I, Porto, pp. 256-268.



Desideri F., 2007, "Il nodo percettivo e la meta-funzionalità dell'estetico", in Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze university press, Firenze, pp. 13-23.

Dizionario dei temi letterari, 2007, vol. 2: F-O, UTET, Torino.

Fornero G., Tassinari S., 2002, *Le filosofie del Novecento*, vol. 1, Mondadori, Milano.

Gambazzi P., 1999, *L'occhio e il suo inconscio*, Cortina, Milano.

Gil J., 1986, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Relógio d'Água, Lisboa.

Gomes J. N. Costa, 2009, *Alma à janela: perfil intensivo de Álvaro de Campos*, Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Heidegger M., 1969, *Essere e Tempo*, trad. it. a cura di Chiodi P., UTET, Torino.

Lopes O., 2001, *7ª Época – Época Contemporânea*, in Saraiva A. J., Lopes O. (a cura di) *História da literatura portuguesa*, 17 ed. corrigida e actualizada, Porto Editora, Porto.

Lourenço E., 1981, *Pessoa Revisitado*, Moraes Editores, Lisboa.

Lourenço M.S., 2002, *Os Degraus do Parnaso*, Assírio & Alvim, Lisboa.

Merleau-Ponty M., 1989, *L'occhio e lo spirito*, traduzione di Anna Sordini, postfazione di Claude Lefort, SE, Milano.

Merleau-Ponty M., 1993, *Il visibile e l'invisibile*, testo stabilito da Claude Lefort, trad. it. di Bonomi A., Bompiani, Milano.

Merleau-Ponty M., 1996a, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Verdier, Lagrasse.

Merleau-Ponty M., 1996b, *La Natura*, traduzione di M. Mazzocut-Mis, F. Sossi, Cortina, Milano.

Merleau-Ponty M., 2003, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di Bonomi A., Bompiani, Milano.

Merleau-Ponty M., 2009, *Senso e non senso*, introduzione di Enzo Paci, trad. it. di Caruso P., Il Saggiatore Tascabili, Milano.

Moisés C. F., 1981, *O Poema e as Máscaras*, Almeida, Coimbra.

Monteiro Campos T., 2006, *Mais além do drama poético de Fernando Pessoa*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

O'Neill J., 1970, *Perception, Expression, and History: The Social Phenomenology of Maurice Merleau-Ponty*, Northwestern University Press, Evanston.

Pessoa F., 1944, *Poesias de Álvaro de Campos*, Ática, Lisboa.

Pessoa F., 1987, *Obras completas de Fernando Pessoa*, Ática, Lisboa.

Pessoa F., 1989, *Il libro dell'inquietudine*, trad. di Tabucchi A., Feltrinelli, Milano.

Pessoa F., 1990, *Poemas de Álvaro de Campos*, fixação do texto, introdução e notas de Berardinelli C., Imprensa nacional-Casa da Moeda, Lisboa.

Pessoa F., 1994, *Álvaro de Campos - Livro de versos*, edição crítica, introdução, transcrição, organização e notas de Lopes T. R., Estampa, Lisboa.



Pinto Pais A., 2006, *Para compreender Fernando Pessoa - Uma aproximação a Fernando Pessoa e seus heterônimos*, Areal Editores, Porto.

Rocha Braga de Araújo G., 2011, "Tabacaria: uma leitura dramática", in *A Magia do Teatro*, Revista Pandora Brasil N° 31, Junho de 2011, pp. 1-11.

Sequeira R. M., 1990, "A imagem da cidade na poesia de Álvaro de Campos", in "A imagem da cidade na poesia moderna: Cesário Verde e Fernando Pessoa", *Estudos sobre as literaturas de Portugal e do Brasil*, Tomo I, Domus Editoria Europaea (DEE), Frankfurt am Main, pp. 107-138.

Tabucchi A. (a cura di), 1979, *Fernando Pessoa. Una sola moltitudine*, Volume primo, Adelphi, Milano.

Tabucchi A., 2005, *Si sta facendo sempre più tardi*, Feltrinelli, Milano.

Elisa Alberani ha compiuto gli studi presso l'Università degli studi di Parma, laureandosi in Civiltà e lingue europee ed euroamericane. Attualmente è dottoranda presso l'Università degli Studi di Milano, traduttrice freelance e insegnante di italiano L2 in progetti di alfabetizzazione. Specializzata in lingua e letteratura portoghese, i suoi interessi sono rivolti in particolare alla letteratura capoverdiana in lingua creola e portoghese, alla letteratura portoghese contemporanea e alla traduzione poetica.

elisa.alberani@gmail.com