

Lo sguardo libero

A proposito d'erotismo e d'autonomia estetica¹

di Marcio Suzuki ✉

(Universidade de São Paulo)

The article explores the idea of aesthetic autonomy and its relationship to the thought of Kant and Winckelmann. The text analyses how their thought influenced our understanding of beauty and eroticism, and how the notion of aesthetic autonomy helps us to better understand erotic art. Furthermore, the text examines the differences between sexual attraction and aesthetic pleasure, and how these two experiences can coexist or be separated. Overall, the text offers an in-depth reflection on aesthetic theory and its application to erotic art.

Keywords: Aesthetic autonomy, Kant, Winckelmann, Beauty, Eroticism, Aesthetic pleasure, Erotic art, Differences, Free gaze, Aesthetic theory

Il loro sguardo addestra il nostro sguardo:

La nostra attenzione al mondo

È il culto che gli dei chiedono.

Sophia de Mello Breyner Andresen²

Ai giorni nostri, è opinione generalmente condivisa che Kant sia stato il primo a formulare l'idea di autonomia estetica. Tale consenso generalizzato è messo in questione in quei casi in cui si cerca di capire se l'autore della *Critica del giudizio* non sia stato influenzato da dei predecessori (come Karl Philipp Moritz, ad esempio)³. Kant sarebbe giunto da solo all'idea di giudizio di gusto

¹ Testo presentato in occasione del ciclo di seminari *Attraverso il Mediterraneo*, organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Bari, il 9 maggio 2019. Questo studio è stato in parte finanziato dalla Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES – Brasile), Finance Code 001. L'autore ringrazia Paola Poma, docente del Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas dell'Università di San Paulo, per le discussioni su Ferdinando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen, e Mario Spezzapria, traduttore-interlocutore.

² "Omaggio a Ricardo Reis". In: *Il Sole il Muro il Mare*. Trad. it. a cura di Giulia Lanciani. L'Aquila/Roma: Japadre Editore, 1987, p. 73.

³ Come giustamente suggerisce Tzvetan Todorov nel suo *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984.

autonomo? O, invece, non sarebbero forse le sue considerazioni dipese dalla lettura di altri autori? E attribuiremmo a tali autori soltanto lo *status* di semplici “anticipatori”, o non riconosceremmo che il loro lascito è di tale importanza, da meritare uno studio a parte?

Un grande aiuto per la comprensione di tali questioni ci viene dall’indagine della presenza del pensiero di Winckelmann nel complesso dell’opera kantiana, presenza testimoniata dalla riflessione sull’antropologia n. 640. In questa nota, risalente al 1769, è delineata l’importantissima differenza tra bellezza e attrazione, o – detto senza mezzi termini – tra il piacere provocato dalle belle forme e l’attrazione proveniente dal desiderio sessuale. Nel testo ritroviamo l’affermazione d’importanza capitale che in “questioni di gusto si deve distinguere l’attrazione dalla bellezza”. Kant illustra tale differenza servendosi di due esempi: (1) quando la persona amata muore, la sua stanza, pur rimanendo bella, perde d’attrattiva per l’amante; (2) quando un cantante “cattura” le attenzioni di una giovane ragazza, sapere che egli è un “effeminato” fa sì che l’attrazione sparisca in un istante, sebbene tutta la sua bellezza rimanga tale: “La persona bella piace per la sua figura e attrae per il suo sesso.” Tale distinzione tra bellezza e sesso, sempre secondo la riflessione in questione, proverrebbe da Winckelmann, secondo il quale anche se gli antichi, come i moderni, non facevano differenza tra attrazione e bellezza, tuttavia *i loro artisti* ne avrebbero avuto concetti ben distinti⁴.

In una nota dei suoi corsi posteriori sull’antropologia, Kant riprende le stesse idee spiegandole così:

Spesso non distinguiamo tra che cosa sia oggetto del gusto, e che cosa sia invece oggetto dell’appetito. Winckelmann dice che la vera idea di bellezza si trova presso i Greci. I nostri concetti di bellezza sono molto di parte, e sono perlopiù dei giudizi derivanti dall’attrazione. La bellezza, però, non è attrazione, e l’attrazione non è bellezza; giacché quest’ultima riguarda unicamente la forma. Per giudicare in modo universalmente valido per tutti, il nostro giudizio dev’essere unanime: per esempio, se una donna sia bella come donna, o se non la considereremmo tale anche travestita da uomo. Se qualcosa fosse considerato bello solo a causa dell’attrattiva, questo giudizio di parte non sarebbe da mettere

⁴ I. Kant, *Reflexionen zur Anthropologie*, n. 640, AA 15, pp. 280-282. Trad. it. a cura di O. Meo, in Id., *Riflessioni sul gusto, Aesthetica preprint*, n. 98, 2013, pp. 33-34.

in conto al gusto. Al nostro giudizio di gusto non si deve mischiare nessuna attrazione; poiché essa è di competenza del Giudizio sensibile⁵.

Questa spiegazione, fornita nel corso di antropologia *Menschenkunde* (inverno del 1781-1782), è la stessa della riflessione del 1769, ma vi troviamo maggiormente specificata la differenza tra “giudizio di gusto” e “giudizio sensibile”, quest’ultimo basato sullo stimolo o attrazione tra i sessi. Tale identificazione tra “stimolo sensibile” e “attrazione sessuale” è presente in tedesco nell’aggettivo *sinnlich*, che richiama tanto l’idea di *sensibilità* quanto quella di *sensualità*, ed è importante tenere a mente questa doppia referenza nel leggere la *Critica del giudizio*, nella quale apparirà la distinzione più generica tra ciò che attrae la sensibilità, e ciò che invece appaga il sentimento e il gusto⁶. Una donna è bella, anche quando essa appaia in costumi mascholini.

Kant avrà letto Winckelmann direttamente, o ne avrà avuto un contatto “di seconda mano”? Senza dubbio, si tratta di una questione difficile da risolvere. Un documento interessante a tal proposito, e che possiamo utilizzare per fare un confronto con le affermazioni precedenti, è un’annotazione ancora più antica, nella quale leggiamo:

La sensibilità per la bellezza dei giovinetti ha dato origine all’amore greco, la più vergognosa passione che abbia mai macchiato la natura umana e che meriterebbe che i colpevoli venissero dati in balia della vendetta e delle ingiurie delle donne ecc⁷.

In questa nota, risalente agli anni 1764-1765, la posizione riguardo all’omosessualità è diametralmente opposta rispetto alla riflessione n. 640 sull’antropologia. Sicuramente tale cambiamento d’opinione è dovuto al contatto, diretto o indiretto, con colui che molti considerano il padre della storia dell’arte. Il testo che sembrerebbe aver ispirato (più o meno direttamente) le

⁵ I. Kant, *Antropologia Menschenkunde*, AA 25, pp. 1098-1099.

⁶ Come al paragrafo tredici: “Il giudizio puro di gusto è indipendente dall’attrattiva e dall’emozione”. I. Kant, *Critica del Giudizio*, trad. it. a cura di Massimo Marassi, Milano, Bompiani, 2015, 2^a edizione riveduta, p. 119.

⁷ I. Kant, *Bemerkungen. Note per un diario filosofico*. Trad. it. a cura di Katrin Tenenbaum. Roma: Meltemi, 2001, p. 189. Nella sua edizione delle *Bemerkungen*, Marie Rischmüller avanza l’ipotesi che la nota contenga un possibile riferimento a Winckelmann (Amburgo: Meiner, 1991, p. 100).

annotazioni kantiane sulla differenza tra attrazione e bellezza si trova in un opuscolo sulla capacità di sentire e d'insegnare il bello. Winckelmann scrive che la sensibilità *per la bellezza* è avvolta in “emozioni oscure e confuse”, difficili da localizzare perché diffuse in tutto il corpo, le quali sono tuttavia riscontrabili in quei giovani di “cuore tenero e sensi docili” che hanno una propensione naturale per il disegno. Il tratto caratteristico di tale sensibilità si troverebbe però altrove:

Siccome, poi, è necessario che la bellezza umana per essere compresa venga rappresentata da un'idea generale, ho osservato che non è facile trovare un sentimento naturale, generale e vivace del bello nell'arte in quelle persone che subiscono il fascino della bellezza femminile e poco o nulla sono toccati dalla bellezza del nostro sesso. Per esse, nell'arte dei Greci il bello resterà incompreso, poiché vi si trovano riprodotte più bellezze del nostro che dell'altro sesso⁸.

La lezione di Winckelmann è semplice: il fissarsi nell'attrazione per la figura femminile è l'ostacolo principale all'apprezzamento disinteressato della bellezza presente nelle figure maschili dell'arte greca. E, per quanto abbiamo mostrato, è possibile pensare che l'opuscolo sulla capacità di sentire la bellezza (la cui prima edizione è del 1763) abbia immediatamente richiamato l'attenzione di Kant, per il suo aspetto cognitivo (in cosa consisterebbe la facoltà d'apprensione del bello?) e per quello concettuale: il bello, infatti, supporrebbe un “concetto generale”, non restringibile a questo o quell'individuo, a questo o quel sesso, capace di porre il conoscitore d'arte nella condizione di “giudice universale”. Giungere a un tale sentimento della bellezza ideale, però, non sarebbe il risultato di una scienza, di un sapere universalmente evidente. Anticipando un altro elemento capitale dell'estetica kantiana, Winckelmann mostra che non vi è una scienza del sensibile, al contrario di quanto aveva tentato d'insegnare Baumgarten:

La bellezza può ridursi a certi principi, ma non definirsi. Comunemente si dice ch'ella consiste nel mutuo consenso della creatura co' suoi fini, e delle parti con

⁸ J. J. Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht derselben*. In: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*. A cura di Walter Rehm. Berlino/New York, Walter de Gruyter, 2002, 2a ed., p. 216. Trad. it.: *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello nell'arte e sull'insegnamento della capacità stessa*. In *Il bello nell'arte*. A cura di Claudio Franzoni. Torino, Einaudi, 2016, p. 226.

se stesse e col tutto; ma questo è un confondere la bellezza con la perfezione, la quale né anch'essa con ciò è definita, né può definirsi, perché l'umanità non n'è capace. Or è ell'adequata al bello una definizione che la confonde col perfetto? L'impossibilità di definir la bellezza nasce dell'esser ella una cosa superiore al nostro intelletto: e da questa superiorità non essendoci noi potuti ideare cosa che della bellezza sia più sublime e più perfetta, n'è risultato che il bello e 'l perfetto ci paiano due cose identiche; s'e' non fusse così, ne avremmo la vera definizione, com'è avvenuto d'ogni altra cosa della quale si conosce tutta l'essenza⁹.

In virtù della difficoltà nel definirne i concetti, la filosofia – differentemente da quanto accadde con gli artisti antichi – passò secoli confondendo l'idea di bellezza con quella di perfezione: il bello in filosofia sarebbe stato concepito secondo un concetto di finalità che è proprio soltanto degli esseri organici. Come si sa, è precisamente quest'identificazione del bello con il perfetto – pietra angolare, tra l'altro, dell'estetica di Baumgarten – che sarà rigettata nella *Critica del giudizio*. Mostrando che “il giudizio di gusto è completamente indipendente dal concetto di perfezione”, Kant definisce la finalità *oggettiva* come il riferirsi di una diversità all'unità prodotta da un fine determinato, ovverosia, da un *concetto*¹⁰; in contrapposizione ad essa, però, il “bello” non è un concetto, e non è dunque identificabile con il perfetto. In altri termini: la vitalità e la salute di un corpo hanno come scopo la conservazione sua e della sua specie (mediante la riproduzione), mentre la bellezza non ne ha bisogno, né deve servire a questo fine¹¹.

In tal modo, Winckelmann anticipa chiaramente anche la critica kantiana al concetto oggettivo di bellezza; le sue considerazioni, però, sono ancora più interessanti per il fatto di condurre all'autonomia estetica attraverso un percorso del tutto peculiare, che implica l'essersi liberato dai preconetti sull'omosessualità (elemento che, come si è visto, sparisce dai testi pubblicati da Kant, ma non dalle riflessioni e da almeno un corso di antropologia). La

⁹ J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann*, Roma, edizione dell'autore, 1767, cap. 4, parte I, p. XXXVIII. Essendo piuttosto improbabile che Kant abbia letto il testo in italiano, non si esclude la lettura di qualche recensione (contenente citazioni, com'era comune all'epoca), data la celebrità della quale Winckelmann godeva.

¹⁰ I. Kant, *Critica del Giudizio*, § 15, p. 127.

¹¹ È vero che, oltre la “bellezza libera”, vi è anche in Kant la “bellezza aderente”, nella quale il concetto di perfezione rientra in gioco.

breccia aperta dall'autore della *Storia dell'arte dell'antichità* non fu avvertita solo dal filosofo di Königsberg: anche nell'estetica e nella letteratura posteriori c'è chi saprà farne buon uso molto efficacemente e argutamente.

Istinto sessuale e senso della bellezza

Nel § 45 del *Mondo come volontà e rappresentazione*, Arthur Schopenhauer rinnova il credo neoclassico winckelmanniano secondo il quale il lavoro artistico è superiore, è un superamento di quanto è prodotto dalla natura. L'artista veramente geniale è in grado di produrre un'anticipazione del "prototipo della bellezza umana"; egli può realizzare un ideale della figura umana, per la cui produzione la natura si mostra impotente. Il Greco geniale:

*comprende per così dire la natura da mezze parole ed esprime poi in maniera pura ciò che essa soltanto balbetta, imprime nel duro marmo la bellezza della forma che ad essa fallisce in mille tentativi, e la contrappone alla natura, gridandole quasi: "Era questo che volevi dire!"*¹²

Il capitolo 36 dei *Supplementi al Mondo* ("Osservazioni Sparse sull'Estetica delle Arti Figurative") spiega, in chiave winckelmanniana, come gli artisti greci siano stati favoriti nella ricerca della realizzazione dell'Ideale che già era presente in anticipo nella loro mente:

gli scultori greci furono molto aiutati dal fatto che clima e costume del paese dessero loro tutto il giorno occasione di vedere figure seminude e nei ginnasi anche interamente nude. Allora ogni parte del corpo spingeva il loro senso plastico a giudicarla e a paragonarla all'ideale che era latente nella loro coscienza. Così essi esercitavano costantemente il loro giudizio su tutte le forme e le membra, giù, fino alle più sottili sfumature di esse, per cui poi a poco a poco la loro anticipazione dell'ideale della bellezza umana, in origine solo vaga, poté essere sollevata a tale chiarezza di coscienza, da renderli capaci di oggettivarlo nell'opera d'arte¹³.

La familiarità con i corpi seminudi e nudi non è sufficiente per la produzione dell'Ideale: questa abitudine è solo un'occasione, un'opportunità perché questo diventi più chiaro all'artista. Non si deve dimenticare la

¹² Arthur Schopenhauer, *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, trad. it. a cura di Sossio Giametta, Milano: Bompiani, 2006, p. 445. Winckelmann viene citato alle pp. 449-451.

¹³ Ivi, *Supplementi al libro III*, § 36, pp. 1788-89.

distinzione fra l'amore sessuale ed il sentimento capace di percepire la bellezza del corpo umano, che richiede un distacco dell'intelletto dalla volontà, cosa che non solo i Greci, ma anche Goethe ha capito benissimo:

Ma nel tanto ammirabile senso della bellezza dei Greci, che rese essi solo capaci, tra tutti i popoli della terra, di scoprire il vero tipo normativo della figura umana e di offrire quindi all'imitazione per tutti i tempi i modelli della bellezza e della grazia, noi possiamo [...] andare ancora più a fondo e dire: la stessa cosa che, se rimane indivisa dalla *volontà*, dà l'istinto sessuale con una scelta finemente discernente, ossia l'*amore sessuale* (che com'è noto era soggetto presso i Greci a grandi deviazioni); proprio questa diventa, quando, per la presenza di un intelletto anormalmente preponderante, si distacca dalla volontà rimanendo tuttavia attivo, *sensu oggettivo della bellezza per la figura umana*, che si manifesta poi innanzi tutto come senso artistico giudicante, ma che può accrescersi fino a ritrovare e a rappresentare la norma di tutte le parti e proporzioni, come avvenne per Fidia, Prassitele, Scopas ecc. Si adempie allora quel che Goethe fa dire dall'artista:

Che io con senso divino
E mano umana
Possa formare
Ciò che con la mia donna
Posso e debbo animalmente¹⁴.

Il Rinascimento, secondo Pater

Tra le prese di posizione più stimolanti di Walter Pater rispetto al Rinascimento troviamo certamente la sua concezione che lo spirito rinascimentale sia qualcosa di sovrastorico e sovrannazionale, predominante rispetto a determinazioni di circostanza e oltrepassante i limiti temporali e spaziali. È così che, secondo lui, tra i "rinascimentali" dovrebbero essere inclusi nomi che non vissero all'epoca del Rinascimento, come Abelardo ed Eloisa, i trovatori provenzali, e il critico tedesco del Settecento Winckelmann, il quale, pur vivendo distante dal contatto con la civilizzazione antica e in un momento assai poco favorevole agli studi classici, avrebbe avuto il sentimento del mondo ellenico, ne sarebbe stato irresistibilmente attratto intravedendo i canali segreti che conducevano ad esso¹⁵. Grazie a un potere divinatorio che gli avrebbe fatto percepire la permanenza dello spirito greco lungo tutta la storia,

¹⁴ *Ibidem*. Il poema di Goethe citato da Schopenhauer è quello intitolato *Kenner und Künstler*.

¹⁵ W. Pater, *Il Rinascimento*. A cura di Mario Praz. Milano: Abscondita, 2000, p. 188.

Winckelmann avrebbe compreso molto bene che, differentemente da quanto accade con altre forze spirituali, sotterrate ed assorbite, per così dire, dai tempi posteriori, l'elemento greco

[...] non è stato così assorbito, o pago di questa vita sotterranea; di tanto in tanto è affiorato alla superficie; la cultura è stata ricondotta alle sue origini per chiarificarsi e correggersi. L'ellenismo non è soltanto un elemento assorbito nella nostra vita intellettuale; vi rappresenta una tradizione consapevole¹⁶.

Secondo Pater, lo storico d'arte antica avrebbe riconosciuto tutto un insieme di caratteristiche del mondo ellenico mediante la percezione che il nucleo dell'arte di quel tempo era basato sull'idealità o generalità (*Allgemeinheit*). L'arte, principalmente la scultura, dovrebbe eliminare il particolare, per concentrarsi su ciò che è tipico, universale:

Le opere d'arte prodotte secondo questa legge, e queste soltanto, sono realmente caratterizzate da generalità e ampiezza ellenica. In ogni senso questa è una legge di freno. Tiene la passione sempre al di sotto del grado d'intensità in cui deve essere necessariamente transitoria, senza mai tendere i lineamenti a un'unica nota d'ira, o di desiderio, o di sorpresa¹⁷.

L'idealità estetica di Winckelmann è assunta qui in tutta la sua forza, più di un secolo dopo la pubblicazione delle sue opere, e in un momento nel quale essa già aveva sofferto e avrebbe continuato a subire attacchi da ogni parte. Pater, recuperando le tesi winckelmanniane, non ha alcuna ritrosia nel dire che tale idealità era legata alla serenità (*Heiterkeit*) greca, all'assenza del *pathos* eccessivo e privo di misura; il che significa, propriamente, *assenza di sensualità*:

La bellezza delle statue greche era una bellezza asessuale; le statue degli dei avevano minime tracce di sesso. C'è qui un'asessualità morale, una sorta di sterile completezza della natura, che pur possiede una sua propria beltà e significazione¹⁸.

L'arte greca mostrava un'attitudine distanziata, serena nei confronti della sessualità e della sensualità. L'immersione nell'elemento sensuale non era un

¹⁶ Ivi, p. 198.

¹⁷ Ivi, p. 203.

¹⁸ Ivi, pp. 206-207.

problema di coscienza per i greci, non causava vergogna, inibizione o disappunto, come invece avverrà in seguito all'avvento del Cristianesimo. È per questa ragione che, senza lasciarsi corrompere dalla sensualità e dalla spiritualità, Winckelmann avrebbe saputo trasformarsi in un greco tra i greci:

[...] egli tocca quei marmi pagani senza bruciarsi le dita, senza provare alcuna vergogna o menomazione. Questo è trattare al modo pagano il lato sensuale dell'arte¹⁹.

L'ideale estetico

Come si sa, il volume di Pater sul *Rinascimento* ebbe grandi ripercussioni nella letteratura inglese; ed è grazie al suo intervento che l'estetica winckelmanniana conobbe, inoltre, uno sviluppo inaspettato anche nell'opera del poeta portoghese Fernando Pessoa. Nell'importante recensione che questi scrive alle *Canzoni* del poeta Antonio Botto, pubblicata nel terzo numero della rivista *Contemporânea* nel luglio 1922, Pessoa redige un vero e proprio programma estetico basato sui principi della serenità greca, ricavando dalle osservazioni di Pater conseguenze feconde a proposito dello storico dell'arte antica.

Secondo il poeta portoghese, solo il paganesimo greco sarebbe stato realmente in grado di elaborare un ideale estetico, giacché lo spiritualismo hindu e quello cristiano disprezzano l'imperfezione del mondo in favore di un altro ordine vero e reale. La civiltà greca, al contrario, avrebbe accettato il mondo terreno come quello che è, mera apparenza, e la sua arte avrebbe ricreato quest'apparenza vivendola fatalisticamente come tale. Solo i greci accettarono l'imperfezione e cercarono di trasformarla, riconoscendo, allo stesso tempo, che la perfezione è irraggiungibile; solo i greci, pertanto, costruirono un ideale umano, tragico e profondo, di perfezionamento soggettivo della vita²⁰. Senza farsi troppo scuotere dalle limitazioni proprie della vita, nutrendosi di quella

¹⁹ Ivi., p. 208.

²⁰ F. Pessoa, "António Botto e o ideal estético em Portugal". In: *Obras em prosa*. A cura di Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990, pp. 350-351.

calma, equilibrio e armonia che gli erano propri, l'uomo greco fu l'unico a riuscire a mettere l'arte sul cammino di un "ideale estetico assoluto"²¹.

Secondo Pessoa, tre sono le forme con le quali l'ideale ellenico si manifesta: innanzitutto, nel vedere che la vita è imperfetta, il greco cerca di creare la perfezione, sostituendo l'arte alla vita²². Quest'ideale s'incontra in Omero e Virgilio, Dante e Milton. Nella seconda forma di manifestazione dell'ideale estetico, il greco assume la vita imperfetta e tenta di trasformarla nella sua stessa persona. Fu questa forma "emotiva e dolorosa dell'ideale estetico" che creò la tragedia. Nella terza forma dell'ideale estetico, i Greci, senza forza spirituale per ricreare artisticamente o per assumere soggettivamente l'imperfezione, l'accettano tal quale essa si presenta, nei gesti, nelle cose, nei momenti particolari ecc. Si tratta, senza dubbio, della forma più infima e fragile dell'ideale, poiché non è una reazione né dell'intelligenza, né dell'emozione; ma allo stesso tempo è, in un certo senso, la più estetica, perché non ci sarebbe un altro predicato morale o emotivo che la qualifichi. Essa è l'ideale estetico "puro"²³.

Il carattere distintivo del vero esteta è produrre un'arte dalla quale sia assente qualsiasi elemento metafisico o morale. Ciononostante, quest'assenza di elementi metafisici o morali non significa assenza d'*idee* metafisiche o morali. Pessoa ha piena coscienza di combattere su due fronti, considerando che, se da un lato l'autonomia estetica non è puro formalismo, mera arte per l'arte, d'altro canto non si può nemmeno cadere nel platonismo d'assimilare il bello al bene e alla verità:

C'è un'idea che, senz'essere né metafisica né morale, nell'opera dell'esteta fa le veci delle idee morali e metafisiche. L'esteta sostituisce l'idea di bellezza all'idea di verità e all'idea di bene, ma, proprio per questo, dà a quest'idea di bellezza una portata metafisica e morale. La celebre "Conclusione" de "*Il Rinascimento*" di Pater, il più grande tra gli esteti europei, è l'esempio culminante di quest'approccio²⁴.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi.*, pp. 351-352.

²⁴ *Ibidem*.

La vera estetica pura sarebbe in grado d'assorbire idee metafisiche e morali. Ecco dunque la lezione che Winckelmann-Pater intende dare tanto ai puri formalisti, quanto agli esteti impuri, o meglio, ai cristiani o ai decadenti travestiti da pagani, come Wilde e Baudelaire (ai quali Pessoa non esita ad affiancare il nome di Nietzsche)²⁵. Il vero esteta non difende una "causa", egli è contrario a tutte le forme d'indottrinamento. La forza della sua poesia, come in Antonio Botto, proviene da due idee semplici, quella di bellezza fisica e quella di piacere – che gli servono da metafisica e morale, nonostante siano totalmente amorali e, allo stesso tempo, siano ben distanti da ogni specie d'immoralità²⁶. È a tal proposito che Fernando Pessoa raffina e approfondisce le considerazioni di Winckelmann.

Delle tre forme di bellezza fisica che possiamo concepire: grazia, forza e perfezione, il corpo femminile possiede solo la prima, perché non può avere la bellezza della forza senza che ne risenta la sua femminilità, ovverosia senza perdita del suo carattere più proprio; il corpo maschile può, senza che ne risenta la sua mascolinità, riunire grazia e forza; la perfezione, è dato di possederla solo agli dei, se esistono. Un uomo, se si farà guidare dall'istinto sessuale, e non da quello estetico, canterà come poeta solo il corpo femminile. Quest'atteggiamento rappresenta una preoccupazione esclusivamente morale. L'istinto sessuale, normalmente tendente per il sesso opposto, è il più rudimentale degli istinti morali. La sessualità è un'etica animale, la prima e più istintiva delle etiche. Siccome però l'esteta canta la bellezza senza preoccupazione etica, ne segue che la canterà dove più la incontra, e non dove suggestioni esterne all'estetica, come quella sessuale, lo spingano a cercarla. E poiché si fa guidare solo dalla bellezza, l'esteta canta di preferenza il corpo maschile, essendo esso il corpo umano che più elementi di bellezza, dei pochi che ha, può riunire²⁷.

²⁵ *Ibidem*. La critica a Nietzsche, tanto presente in altri testi dello scrittore portoghese, è forse resa chiaramente per mezzo di questa differenziazione, che, tra l'altro, si manifesta in relazione al filosofo tedesco nel bellissimo seguito di questo stesso testo: nelle *Canções* di António Botto è presente "l'intuizione del fondo tragico dell'ideale ellenico, del fondo tragico di tutto il piacere che sa che non vi è un oltre. Quest'intuizione, se è propria di ciò che è tragico, non è tuttavia tragica in sé. Questo piacere non ha il colore dell'allegria, né del dolore. 'L'allegria', disse Nietzsche, 'richiede eternità, richiede eternità profonda'. Non è, e non fu mai così: l'allegria non vuole niente, è per questo che è allegria. Il dolore, questo è il contrario dell'allegria, come la concepiva Nietzsche: vuole terminare, vuole non essere. Il piacere, però, quando lo concepiamo al di fuori della relazione essenziale con l'allegria o con il dolore, come lo concepisce l'autore di questo libro, ~~questi~~ questo sì, richiede eternità; però vuole l'eternità in un unico momento". Quest'obiezione tardiva del classicismo winckelmanniano a Nietzsche non manca di suscitare un certo interesse. Il senso veramente tragico d'essere al di là del bene e del male senza alcun motivo è diverso dal sentimento d'esserne al di là per uno spirito d'antagonismo o per una motivazione qualsiasi, per quanto "profonda" essa sia.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 354.

Non soddisfatto di ripresentarne indirettamente le idee, Pessoa cita direttamente Winckelmann, in una traduzione che egli fa della stessa traduzione del Pater:

Siccome è manifestamente la bellezza dell'uomo che dev'esser concepita sotto un'idea generale, così io ho osservato che coloro che non pongono la loro attenzione se non alla bellezza del sesso femminile, e poco o nulla sono commossi dalla bellezza degli uomini, di rado hanno un senso imparziale, vitale, ingenito della bellezza nell'arte. A tali persone il bello dell'arte greca parrà sempre manchevole, poiché la sua suprema bellezza è piuttosto di natura maschile che femminile²⁸.

È interessante notare, *en passant*, che lì dove il testo di Winckelmann dice “*menschliche Schönheit*” (bellezza umana), la traduzione di Walter Peter riporta *beauty of man* (bellezza dell'uomo).

Un nuovo modo di guardare

La concezione dell'ideale estetico esposta nella recensione alle *Canzoni* di Antonio Botto non è certamente una manifestazione isolata nell'opera pessoana. Un altro testo che mostra tutto l'interesse del poeta per l'opera di Pater è la traduzione del bellissimo passo dedicato alla “Gioconda”, che Pessoa pubblica nella rivista *Athena* di Lisbona nel novembre del 1924. Così come nella recensione al libro di Botto, la selezione di un brano così breve, ma non scelto a caso, merita tutta la nostra attenzione. Perché Pessoa lo sceglie? Non troveremmo parole di commento migliori della trascrizione integrale dei due paragrafi di Pater, tradotti dal poeta portoghese:

La Gioconda è, nel più vero senso della parola, il capolavoro di Leonardo, l'esempio rivelatore del suo modo di pensare e d'operare. Quanto a suggestività, solo la *Melancholia* del Dürer può esserle paragonata; e nessun rozzo simbolismo turba l'effetto del suo sommo mistero pieno di grazia. Noi tutti conosciamo il volto e le mani della figura, seduta sul marmoreo sedile in quella chiostra di rocce fantastiche, come in una debole luce sottomarina. Forse, di tutte le antiche pitture, è quella che il tempo ha men raffreddato. Come spesso accade per opere in cui l'invenzione sembra raggiungere i suoi limiti, v'è in essa un elemento

²⁸ Ivi, p. 354. Come il lettore ricorderà, il brano è tratto dalla *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht derselben* di Winckelmann, cfr. nota 8. Pessoa cita e traduce il brano citato e tradotto da Pater. Nell'edizione della trad. it. di Pater, a cura di Mario Praz, Milano: Abscondita, 2000, il testo si trova a p. 184.

donato al maestro, non inventato da lui. In quell'inestimabile in-folio di disegni, una volta appartenuto al Vasari, ve n'eran ancora certi del Verrocchio, volti d'una bellezza così memorabile che Leonardo nella sua adolescenza li copiò parecchie volte. È difficile non connettere a tali disegni del maestro più anziano e sorpassato, come a suo germe iniziale, quell'insondabile sorriso, non mai disgiunto da un non so che di sinistro, che s'effonde su tutta l'opera di Leonardo. Inoltre, quel quadro è un ritratto. Fin dalla fanciullezza di Leonardo, vediamo quest'immagine delinearli sulla trama dei suoi sogni; e se non ci fosse un'esplicita testimonianza storica, potremmo immaginare che questa non fosse che la sua donna ideale, al fine incarnata e contemplata. Quale fu la relazione d'una vivente donna fiorentina a questa creatura della sua mente? In forza di quali strane affinità la persona e il sogno eran cresciuti così separatamente, eppure così strettamente vicini? Presente sin dall'inizio incorporatamente nel pensiero di Leonardo, vagamente adombrata nei disegni del Verrocchio, essa è trovata presente alla fine nella casa del Giocondo. Che nel quadro ci sia molto che è mero ritratto è attestato dalla leggenda che quella sottile espressione fu protratta sul volto della donna con mezzi artificiali quali la presenza di buffoni e di suonatori di flauto. Ancora: fu in quattro anni, e per via d'una rinnovata fatica mai realmente condotta a termine, o in quattro mesi e come per un sortilegio, che si concretò quell'immagine?

La presenza che in tal modo sorse sì stranamente accanto alle acque, è espressiva di ciò che nel corso di mille anni gli uomini erano giunti a desiderare. Suo è il capo sul quale "si sono scontrati gli ultimi termini de' secoli" e le palpebre sono un poco stanche. È una bellezza che dall'interno s'imprime sulla carne, il deposito, cellula per cellula, di strani pensieri e di fantastiche divagazioni e di passioni squisite. Ponetela per un istante vicino a una di quelle candide dee greche o delle belle donne dell'antichità, e come resterebbero esse turbate da questa bellezza, in cui s'è trasfusa l'anima con tutte le sue malattie! Tutti i pensieri e tutta l'esperienza del mondo han lasciato là il loro segno e la loro impronta, per quanto han potere di raffinare e di rendere espressiva la forma esteriore: l'animalismo della Grecia, la lussuria di Roma, il misticismo del Medio Evo con la sua ambizione spirituale e i suoi amori ideali, il ritorno del mondo pagano, i peccati dei Borgia. Ella è più antica delle rocce tra le quali siede; come il vampiro, fu più volte morta e ha conosciuti i segreti della tomba; ed è discesa in profondi mari, e ne serba intorno a sé la luce crepuscolare; trafficò strani tessuti coi mercanti orientali; e, come Leda, fu la madre di Elena di Troia; e, come Sant'Anna, fu la madre di Maria; e tutto questo non è stato per lei che un suono di lire e di flauti, e vive soltanto nella delicatezza con la quale ha modellato i mutevoli lineamenti, e ha tinto le palpebre e le mani. L'immaginazione d'una vita perpetua, che abbracci d'un tratto diecimila esperienze, è antica; e la filosofia moderna ha concepito l'idea dell'umanità come soggetta all'influsso di tutti modi di pensiero e di vita, che essa riassume in sé. Certamente Monna Lisa potrebbe figurare come l'incarnazione di quella antica fantasia, il simbolo della idea moderna²⁹.

²⁹ Walter Pater, *op. cit.*, pp. 125-126. In portoghese: "La Gioconda é, no mais verdadeiro dos sentidos, a obra-prima de Leonardo, o exemplo revelador do seu modo de pensamento e de trabalho. Em sugestão, só a Melancolia de Dürer lhe é comparável; e não há simbolismo cru que perturbe o efeito do seu mistério esbatido e gracioso. Conhecemos todos o rosto e as mãos da figura, posta em sua cadeira de mármore, naquele círculo de rochedos fantásticos, como em vaga luz de sob o mar. Talvez de todos os quadros antigos seja aquele que o tempo menos desbotou. Como muitas vezes acontece com obras em que dir-se-ia que a invenção chegou a seu limite, há nela um elemento dado ao mestre, que não inventado por ele. Naquele

Questi due paragrafi magistrali sono, ovviamente, un'*ekphrasis* poetica dell'opera di Leonardo; ma sono anche molto di più³⁰. Non a caso, Yeats ne scelse un estratto, trasformandolo in versi liberi, per aprire la sua raccolta di versi moderni per l'editrice Oxford³¹. Pater concentra nella descrizione della Gioconda tutto quello che vi è d'essenziale nella sua *filosofia della storia*, nella

inestimável fólio de desenhos, que um tempo Vasari possuiu, havia certos esboços de Verrocchio, rostos de beleza tão expressiva que Leonardo, jovem, muitas vezes os copiou. É difícil não relacionar com estes esboços do mestre pretérito, como com seu princípio germinal, o sorriso insondável, sempre como tocado de qualquer coisa de sinistro, que paira em toda a obra de Leonardo. Além disso, o quadro é um retrato. Desde a infância vemos esta imagem definindo-se no estofado de seus sonhos; e, se não fora o testemunho expresso da história, pudéramos pensar que não era esta mais que a sua dama ideal, por fim corporizada e vista. Que parentesco teve uma florentina real com esta criatura de seu pensamento? Por que estranhas afinidades assim cresceram separados o sonho e a pessoa, ainda que ligados de tão perto? Presente desde o princípio incorporadamente no cérebro de Leonardo, delineada vagamente nos desenhos de Verrocchio, ela encontra-se por fim presente em casa d'Il Giocondo. Que há muito de simples retrato no quadro, atesta-o a lenda de que, por meios artificiais, a presença de mimos e de tocadores de flauta, se prolongou no rosto aquela expressão sutil. E, ainda, seria em quatro anos e por um trabalho renovado nunca em verdade findo, ou em quatro meses e como por um golpe de magia, que a imagem assim se projetou? A presença que assim tão estranhamente se ergueu de ao pé das águas é expressiva daquilo que os homens, nos caminhos de um milhar de anos, tinham chegado a desejar. Aquela é a cabeça sobre a qual “vieram todos os fins do mundo” e as pálpebras estão um pouco cansadas. É uma beleza trabalhada de dentro sobre a carne, o depósito, célula a célula, de pensamentos estranhos, e devaneios fantásticos, e paixões esquisitas. Colocai-a um momento ao pé de uma dessas brancas deusas da Grécia ou mulheres belas da antiguidade, e como elas se turbariam desta beleza, para onde entrou já a alma com todas as suas doenças! Todos os pensamentos e experiência do mundo ali gravaram e modelaram, no que têm de poder de refinar e tornar expressiva a forma exterior, o animalismo da Grécia, a luxúria de Roma, o misticismo da Idade Média com sua ambição espiritual e seus amores imaginativos, o regresso do mundo pagão, os pecados dos Borgias. Ela é mais velha que os rochedos, entre os quais se assenta; como o vampiro, morreu já muitas vezes e aprendeu os segredos do túmulo; e mergulhou em mares profundos, e guarda, cercando-a ainda, o seu dia morto; e traficou em tecidos estranhos com os mercadores do Oriente; e, como Leda, foi mãe de Helena de Troia, e, como Santa Ana, foi mãe de Maria; e tudo isto não foi para ela mais que um som de liras e flautas, e vive apenas uma delicadeza com que lhe modelou as feições instáveis, e lhe coloriu as pálpebras e as mãos. A fantasia de uma vida perpétua, congregando dez mil experiências, é antiga; e a filosofia moderna concebeu a ideia da humanidade como trabalhada por, e resumindo em si, todos os modos de pensamento e vida. Por certo que a Dama Lisa poderia ficar como a encarnação da fantasia antiga, o símbolo da ideia moderna.”

³⁰ In un breve commento che redige a proposito di questa descrizione della Monna Lisa, Fernando Pessoa scrive: “Quando Walter Pater describe la Gioconda, vi vede cose che non ci sono. Ma la sua descrizione è più bella della Gioconda perché è la Gioconda + musica (ritmo della prosa) + idee (quelle contenute nelle parole della descrizione)?”. In: F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de J. Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, p. 284. Il commento si spiega poiché, come si sa, diversamente da Pater, per il quale tutte le arti tendono alla musica, per Pessoa le arti devono tendere alla letteratura.

³¹ “She is older than the rocks among which she sits; / Like the vampire, / She has been dead many times, / And learned the secrets of the grave; / And has been a diver in the deep seas, / And keeps their fallen day about her.”

quale, accanto ad un certo hegelismo, probabilmente l'aspetto fondamentale è il debito con Heine, del quale egli cita un lungo brano in *Il Rinascimento*³². E, di fatto, così come Heine, Pater non vede la storia slegata dagli impulsi religiosi che la muovono, poiché le religioni sono “movimenti” naturali dello spirito umano. Una di queste, tra l'altro – come abbiamo appena visto – il paganesimo greco, sarebbe talmente legata alla storia dello spirito da poter essere considerata la vera forza motrice e modificatrice delle attitudini umane. Come gli dei in esilio di Heine, *La Gioconda* avrebbe percorso tutte le epoche della storia, ricoprendo i più diversi incarichi e uffici (fu Elena, Sant'Anna, trafficò con i mercanti d'oriente), e le sue palpebre mostrerebbero la stanchezza di chi, come Zeus-Odino decrepito nell'isola dei Conigli, è vecchio come il mondo³³.

Gli *Dei in esilio*, di Heine, sono effettivamente il segno decisivo di una nuova forma di vedere la storia, nella quale essa si mostra non solo come “storia dello spirito” – alla maniera della filosofia hegeliana – ma come una vera “storia della sessualità”. Il paganesimo sarebbe fonte perenne di ringiovanimento, non tanto perché servirebbe di stimolo alla fantasia erotica di uomini decadenti, bensì perché sarebbe capace di mostrare – paradossalmente – la possibilità di un modo d'affrontare la sessualità che non ha niente a che vedere con la mania per il sesso degli uomini moderni, eredi del cristianesimo. Partendo dal neoclassicismo winckelmanniano e goethiano, Heine cerca di rendere patente la differenza tra la *visualità naturale*, “ingenua” (nel senso schilleriano) del sesso degli antichi e l'occultamento datone dal cristianesimo, sempre accompagnato da una certa dose di voyeurismo morboso. Kierkegaard è un altro autore che molto probabilmente seguì Heine su questo punto;

³² Trad. it. cit., pp. 54-55.

³³ Il paganesimo viene pensato in modo analogo da Fernando Pessoa: “Si può dire che il paganesimo abbia cessato di essere anteriore al cristianesimo, prendendo posto al suo fianco e a quello di tutte le altre religioni studiate, in un pantheon senza gerarchie. A partire da questo momento è stato possibile ripensare il paganesimo; e siccome il paganesimo è stata l'antica fede delle culture che animano la nostra civiltà, è stato possibile non solo ripensare, ma persino ricostruire, il paganesimo. Una nuova era pagana è diventata possibile”. Fernando Pessoa, *Il ritorno degli dèi*, a cura di Vincenzo Russo, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 92.

affermazione che, se è vera (malgrado non si possa non tener conto anche delle sue letture di Hegel) rende ancora più interessante la sua visione della sessualità come una rappresentazione che sorge solamente con l'avvento del cristianesimo. La sessualità esisteva tra i greci; si cominciò però ad averne *coscienza* solo con l'apparire della spiritualità cristiana, della quale essa è il *negativo*:

In quanto principio, in quanto forza, in quanto sistema in sé, la sensualità [*Sandseligheden*] fu posta per la prima volta con il Cristianesimo; posso aggiungere una determinazione che mostra forse in maniera più enfatica cosa voglio dire: la sensualità fu posta per la prima volta con il Cristianesimo sotto la determinazione dello spirito [*Aand*]. Ciò è totalmente naturale, giacché il Cristianesimo è spirito, e lo spirito è il principio positivo che esso portò nel mondo³⁴.

Queste considerazioni di Kierkegaard sulla dialettica dello spirito e della sensualità del cristianesimo e del paganesimo aiutano a comprendere meglio il quadro nel quale si costituisce l'estetismo di Pater così come – a partire da questi – a formulare meglio in che cosa consisterebbe quel ritorno al paganesimo annunciato da Pessoa e dai suoi eteronimi – dottrina spiegata particolarmente da uno dei suoi pseudonimi meno conosciuti, il filosofo Antonio Mora. Senza pretendere d'elencare e discutere tutti gli ingredienti poetici, estetico-morali e politici in gioco nel postulato del “ritorno degli dei” di Ferdinando Pessoa³⁵, vale la pena metterne in risalto uno: la ripresa del paganesimo perde almeno un po' della sua aurea utopica quando si percepisce che essa significa essenzialmente una *mutazione nella forma-sguardo*. Questa trasformazione del modo di guardare prodotta da un ritorno ai greci può essere ravvisata, per esempio, in questo frammento del *Ritorno degli dei*:

Il greco badava essenzialmente alla forma. È caratteristico dell'uomo visivo e attento notare le forme delle cose. La nascita, in Grecia, della fisiognomia e delle relative forme di scienza sta ad indicarlo. È alla forma che bada per prima cosa

³⁴ S. Kierkegaard, *Enten – Eller*. Copenhagen, Gyndendal, 1994, p. 60.

³⁵ La citazione di un lungo paragrafo di *Gli dèi in esilio* di Heine è un documento interessante per la formulazione dell'idea di ritorno del paganesimo in Pessoa. L'edizione che egli utilizza è la traduzione in inglese, pubblicata dalla casa editrice Macmillan a Londra nel 1915. Il contatto del poeta portoghese con Pater (e Heine) può, pertanto, essere ben anteriore alla traduzione del brano sulla Gioconda.

l'uomo attento al mondo esterno. Il cristianesimo ha invece prodotto un'infermità di sentimenti e di sensi che ha portato a sminuzzare le forme e a scoprire il sentimento dei colori e delle tonalità.

Ma si è perduto, è caduto nell'errore regressivo di ricercare nell'arte un'espressione di emozioni, di sensazioni, di aspirazioni. L'arte è questo, ma solo nel suo stadio inferiore; dopo, una volta giunta in Grecia, dalla Grecia, l'arte si trasforma in fenomeno di lavoro, che aspira a realizzare la perfezione³⁶.

Il greco prestava attenzione essenzialmente alla forma: lo sguardo del pagano è un modo puro di vedere, in opposizione all'espressività cristiana sentimentale. Semplificando molto, si potrebbe affermare che la poetica pessoana, ma specialmente la caeiriana, si costituisce precisamente per quest'adesione alla *visibilità pura* indicata da Antonio Mora – o, forse: è per la vicinanza o distanza rispetto alla purezza dello sguardo, è per vedere più distintamente, o per essere più o meno “ammalato negli occhi”, che si misura il grado di paganesimo o di decadenza dei poeti. Il che vale anche per i poeti che compongono la pleiade eteronoma di Pessoa.

Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa stesso, Fernando Pessoa autore dei sonetti inglesi... forse nessuno di questi seppe esprimere meglio di Bernardo Soares il segreto di questa combinazione magica di erotismo e autonomia della visione. È quanto possiamo leggere in un frammento del *Libro dell'inquietudine* intitolato con grande precisione “L'amante visivo” o “Anteros”. Di nuovo, la lunghezza del brano vale tutta la forza e bellezza del testo:

Amo in questo modo: fisso una figura di donna o di uomo (laddove non c'è desiderio, non c'è preferenza di sesso), per la sua bellezza, avvenenza o per un qualsiasi altro modo di essere amabile e questa figura mi ossessiona, mi cattura, si impossessa di me. Però, non desidero altro che vederla, né vedo nient'altro con più orrore che la possibilità di arrivare a conoscere e a parlare con la persona reale che questa figura rappresenta nell'apparenza.

Amo con lo sguardo, non con la fantasia. Perché non fantastico nulla su questa figura che mi cattura. Non riesco a immaginarmi legato a essa in alcuna maniera, perché il mio amore decorativo non ha nulla di fisico. Non mi interessa sapere chi è, cosa fa, cosa pensa la creatura che mi concede di vedere il suo aspetto esteriore.

L'immensa serie di persone e di cose che forma il mondo è per me una galleria interminabile di quadri, il cui lato interiore non mi interessa. Non mi interessa perché l'anima è monotona e sempre uguale in tutti; differisce soltanto nelle sue

³⁶ F. Pessoa, *Il ritorno degli dèi. Opere di António Mora*. A cura di Vincenzo Russo. Macerata: Quodlibet, 2005, pp. 125-126.

manifestazioni personali e il suo lato migliore è quello che trasmette al viso, ai modi, ai gesti, entrando così nel quadro che mi cattura e a cui, in modo diverso ma costante, mi affeziono. [...]

Così vivo, nella pura visione, l'esterno animato delle cose e degli esseri come un dio di un altro mondo indifferente al loro contenuto-spirito. Approfondisco solo la superficie e solo all'esterno, e quando desidero profondità, la cerco in me e nella mia nozione delle cose.

Cosa mi può offrire conoscere personalmente la creatura che amo *in décor*? Non una delusione, perché, siccome ne amo soltanto l'aspetto esteriore e non vi fantastico sopra, la sua stupidità o mediocrità nulla toglie, perché non mi attendevo null'altro fuorché l'aspetto che non dovevo attendermi, e l'aspetto perdura. Ma la conoscenza personale è deleteria perché inutile, e l'inutile concreto è sempre deleterio. A che serve sapere il nome della creatura? Ed è sempre la prima cosa di cui, quando ci presentano, vengo a conoscenza.

La conoscenza personale mi priva inoltre della libertà di contemplazione, che la mia forma di amare richiede. Non possiamo fissare, contemplare in libertà chi conosciamo personalmente.

Ciò che è superfluo è dannoso per l'artista, perché turbandolo diminuisce l'effetto.

Il mio naturale destino di contemplatore indefinito e innamorato delle apparenze e delle manifestazioni delle cose – oggettivista dei sogni, amante visivo delle forme e degli aspetti della Natura < >

Non si tratta di un caso che gli psichiatri denominano onanismo psichico e neppure di ciò che chiamano erotomania. Non ho fantasie, come nell'onanismo psichico; non mi vedo in sogno come un amante carnale e nemmeno come semplice amico della creatura che guardo e ricordo: non fantastico nulla di essa. E neppure, come l'erotomane, la idealizzo e la trasporto al di fuori della sfera dell'estetica concreta: di essa non voglio, né penso, se non ciò che offre ai miei occhi e alla memoria diretta e pura di quanto gli occhi hanno visto³⁷.

In questo frammento, Bernardo Soares confronta il suo amore per la visibilità con la monomania erotica della soggettività moderna, cercando di recuperare, in mezzo al mondo avverso, uno sguardo differente e differenziato, rivolto all'aspetto visuale delle cose e delle persone, per ciò che in esse è solamente forma e visualità. Quest'incanto semplice, quasi infantile, per la prima manifestazione delle forme è stato una trappola nella quale costantemente ritornano a cadere i lettori, i commentatori e i critici che vogliono trovare nell'opera del poeta una metafisica o un'ontologia, principalmente in relazione allo pseudonimo Alberto Caeiro. Non si può certamente escludere che vi sia un fondo filosofico nella poetica pessoana. Ma il suo allineamento alla tradizione estetica qui discussa ci stimola forse a una spiegazione molto più

³⁷ Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*. A cura di Valeria Tocco. Milano: Mondadori, 2017, pp. 139-140. Sulla "visualità" di Bernardo Soares, si veda il bel testo di Leyla Perrone-Moisès "Introdução ao desassossego", che figura nell'edizione del *Livro do desassossego* pubblicata dalla casa editrice Brasiliense (São Paulo, 2ª ed., 1996).

plausibile e semplice per le sue scelte più interessanti. E, del resto, essa aiutò anche lo stesso Pessoa a dare risposte chiare ai cliché psicologizzanti che cercavano (e che continuano a cercare) ad ogni costo d'etichettare la sua (assenza di) sessualità.

L'ideale poetico pessoano non sta in un recupero ontologico del mondo, ma probabilmente in una trasformazione del poeta "pagano" in qualcosa che ha molto a che vedere con l'artista visuale plastico, nel senso che gli fu dato da Roberto Longhi. Secondo Longhi, il filosofo, l'uomo adulto avrebbe già perso "quel senso così semplice, intenso e vero dell'apprensione di una realtà" che caratterizza l'esperienza percettiva del bambino e dell'artista. Solo quest'ultimo è capace di restituire le visioni impregnate di quell'esperienza primordiale del sentire la bellezza di una linea, di un colorito, di un volume, di un'ombra architettonica. Come spiega il critico italiano:

Ogni stile figurativo ha in sé la dote essenzialmente estetica, primordialmente lirica di ripristinare il contatto del nostro spirito con la realtà visiva corporea con la quale le abitudini quotidiane ci avevano fatto perder simpatia e comunione. Quando per via filosofica siamo giunti alla convinzione dell'esistenza del mondo, la ruggine della vita metodica ce ne ha fatto perdere la prima convinzione: la convinzione plastica³⁸.

Quanto inchiostro sprecato per esprimere l'"ontologia" di Pessoa si sarebbe potuto risparmiare leggendo queste righe. La persuasione ontologica è il contrario di questa convinzione plastica della realtà, che è anche un modo poetico d'apprendere il reale, da Longhi così descritto: "il sentire per un artista figurativo è il vedere, e il suo stile, cioè, la sua arte si costruisce interamente sugli elementi lirici della sua visione"³⁹.

La trasformazione fondamentale della lirica pagana pessoana può forse essere pensata secondo questo "senso lirico particolare dell'arte figurativa",

³⁸ R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze: Sansoni, 1980, pp. 29-30.

³⁹ Ivi, p. 11. Curiosamente, Longhi sta qui cercando proprio di tracciare la differenza tra l'artista e il poeta. A proposito di tale tratto lirico della pittura secondo Longhi, Vittorio Sgarbi ricorda che il critico era solito chiamare "poeti" i pittori da lui apprezzati. In: *Viaggio sentimentale nell'Italia dei desideri*, Milano: Bompiani, 2010, p. 8.

questa “lirica figurativa”⁴⁰ o “aderenza lirica alla figura”⁴¹ della tradizione plastica, secondo i termini di Longhi. Cercando winckelmannianamente un altro modo di vedere, anche la poesia pessoana richiede uno sguardo altro. La sua insistente difesa ed esigenza di tale “guardare differente” è il contrappunto alla miopia, alla cecità, alla malattia degli occhi, infermità che molte volte attacca gli stessi suoi eteronomi, e dalla quale è certamente difficile liberarsi. Ma vale la pena di lottare. I sonetti inglesi, e tanti altri, sono lì a mostrarcelo. Se Kant diceva che, per esser bella, una ragazza dev’esser bella come donna anche camuffata da uomo, alla stessa maniera solo chi può guardare con occhi liberi una donna dai modi mascholini avrà tutta la libertà di dire, al di là delle convenzioni sociali e “della piattezza della norma e della quotidianità” ma *in assoluto, fotograficamente* – “quella ragazzo”⁴².

Coda

La poetessa portoghese Sophia de Mello Breyner Andresen colse molto bene in due poemi, “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa” e “Cíclades”, la presenza dell’arte greca nella costituzione della poetica pessoana. I due poemi cercano, di fatto, non soltanto d’evocare il poeta, ma di riportarlo alla vita, in una regione mediterranea – le isole greche – che non fu, ma avrebbe potuto e dovuto essere la sua.

Em Hydra, evocando Fernando Pessoa (Evocazione di Fernando Pessoa, a Idra)

[...] Murmurei teu nome
 O teu ambíguo nome
 Invoquei a tua sombra transparente e solene
 Como esguia mastreação de veleiro
 E acreditei firmemente que tu vias a manhã
 Porque a tua alma foi visual até aos ossos
 Impessoal até aos ossos

⁴⁰ R. Longhi, “Rinascimento fantastico”. In: *Scritti giovanilli 1911-1922*. Firenze, Sansoni, 1961.

⁴¹ L. Marques, “Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual”. In: *fevereiro*, 5, outubro de 2012.

⁴² F. Pessoa, *Il libro dell’inquietudine*. A cura de Valeria Tocco. Milano: Mondadori, 2015, p. 259.

[...] Há na manhã de Hydra uma claridade que é tua
Há nas coisas de Hydra uma concisão visual que é tua
Há nas coisas de Hydra a nitidez que penetra aquilo que é olhado por um deus
Aquilo que o olhar de um deus tornou impetuosamente presente –
Na manhã de Hydra
No café da praça em frente ao cais vi sobre as mesas
Uma disponibilidade transparente e nua
Que te pertence

Mormorai il tuo nome
Il tuo ambiguo nome
Invocai la tua ombra trasparente e solenne

Come affilata alberatura di veliero
E credei fermamente che tu vedessi la mattina
Perché l'anima tua fu visiva sino alle ossa

[...] Nel mattino di Idra c'è una chiarezza che è la tua
Nelle cose di Idra c'è una concisione che è la tua
Nelle cose di Idra c'è la nitidezza che penetra quello che viene visto da un dio
Quello che lo sguardo di un dio rese impetuosamente presente
Nel mattino di Idra
Nel caffè della piazza davanti al molo vidi sui tavoli
Una disponibilità trasparente e nuda
Che ti appartiene.

La poetessa giunge a confrontare Fernando Pessoa a Ulisse-Odisseo. Inoltre, scrisse un lungo saggio su *Il nudo nell'antichità classica*⁴³.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



⁴³ S. M. B. Andresen, *O nu na antiguidade clássica*. Lisboa: Caminho, 3ª edição, 1992.