

Visioni di Salomè. L'orrore del sogno in un frammento teatrale di Pessoa

Andrea Ragusa

Abstract: I drammi statici di Fernando Pessoa – attualmente se ne conoscono quattordici, tutti incompiuti e frammentari, eccetto *Il marinaio* – sono uno specchio dell'eteronimismo che ne caratterizza, in senso ampio, l'intera opera. Un teatro di parola, di situazione più che di azione, che si concretizza in una sovrapposizione dialettica del piano interiore con quello esteriore e in un meccanismo che attraverso il ricorso al sogno, come strumento attivo della creazione poetica, genera mistero e orrore. I frammenti di *Salomé*, dramma composto probabilmente nel periodo 1917-1918, sono un esempio altamente significativo non solo della tendenza statica/estatica di Pessoa, ma anche della necessità di rappresentare in varie declinazioni il «sottile terrore intellettuale» che costituisce la sua vocazione drammatica.

Non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole all'incirca la stessa importanza che hanno nei sogni.
Antonin Artaud, *Il teatro e la crudeltà*

Fernando Pessoa si definiva «poeta drammatico» e dal teatro fu a suo modo soggiogato, preoccupandosi sempre di mantenere un esclusivo e rigoroso equilibrio tra «l'esaltazione intima del poeta e la spersonalizzazione del drammaturgo»¹, come scrisse in una lettera all'amico e biografo João Gaspar Simões nel dicembre del 1931. Atipico, indubbiamente estatico oltre che statico, il suo teatro ha anche (forse soprattutto) la funzione di un'officina parallela all'emergere della moltitudine poetica su cui fonda l'eteronimismo, il territorio metapoetico che egli stesso definì «drama em gente» e su cui, non a caso, edifica tutta la propria parabola letteraria. L'insieme dei drammi statici di Pessoa finora

¹ Cfr. F. Pessoa, *Correspondência (1923-1935)*, edição de M. Parreira da Silva, Assírio & Alvim, Lisboa 1999, p. 255.

rinvenuti (oltre a *O Marinheiro. Drama Estático Em Um Quadro*², l'unico compiuto e pubblicato in vita), consiste in un nucleo frammentario e disorganico di tredici opere³, che sono per la maggior parte abbozzi lirici, in cui il velo che separa personaggio e drammaturgo si fa sottilissimo, fino a sparire quasi del tutto.

Gli autografi di *Salomé*, catalogati e conservati presso la Biblioteca Nacional de Portugal (BNP/E3), sono un insieme di nove frammenti (manoscritti e dattiloscritti), uno dei quali (11¹³-S-1) redatto sul retro di una lettera commerciale datata 9 marzo 1914, dove peraltro si trova l'indicazione del titolo (*Salomé*): è quindi ragionevole pensare che tutti i testi relativi a quest'opera siano stati composti dopo tale data⁴, e molto probabilmente nel periodo 1917-1918⁵. Nell'ordinazione effettuata da Teresa Rita Lopes, tre frammenti (di cui uno in versi) vengono separati dal dramma, scollegati dal resto dell'intreccio e intesi come «fragments epars»⁶. Gli stessi frammenti sono ordinati in altra maniera nella più recente edizione critica del *Teatro estático*, dove tutta la sequenza è quasi totalmente sovvertita, si sciolgono le abbreviazioni e si trascrivono alcune parti omesse nell'edizione pubblicata da Lopes⁷. Tuttavia, sebbene dalle lettere e dagli abbozzi di progetti letterari emergano esplicitamente la volontà e l'intenzione di comporre e forse pubblicare un certo numero di testi drammatici, non esistono indicazioni definitive da parte dell'autore sulla struttura e sulla compiutezza di questo dramma.

Pur essendo innegabile che, per la sua *Salomé*, Pessoa tragga ispirazione dalle altre *pièces* che la precedettero, è altrettanto indiscutibile che la manipolazione della figura biblica e, in particolare, la rivisitazione di una femminilità perversa furono temi non estranei al gruppo di *Orpheu*, come non lo fu, per Pessoa e in particolare per il suo teatro, il ricorso al sogno che si fa storia: in questo senso, *Salomé* è a tutti gli effetti un testo pessoano, che si serve di strumenti identici a quelli che caratterizzano anche il resto del teatro statico. Sebbene tra questi drammi si mantenga il filo conduttore statico/estatico, un discorso specifico, anche in termini intertestuali, merita di essere fatto per *Salomé*. Non solo per la sua vici-

² Di questo dramma esistono anche diverse versioni italiane, tra cui quelle di Antonio Tabucchi (*Il marinaio. Dramma statico in un quadro*, Einaudi, Torino 1988 e successive ristampe), Marco Bruno (*O Marinheiro/Il marinaio*, Pasian di Prato, Campanotto 2007) e Virginia Caporali (in *La vita non basta: racconti, favole e altre prose fantastiche*, Vertigo, Roma 2010, pp. 157-177).

³ Si tratta dei frammenti delle seguenti *pièces*: *Dialogo no Jardim do Palacio, A Morte do Principe, As Cousas, Dialogo na Sombra, Os Emigrantes, Inercia, Os Estrangeiros, A Cadella, Sakyamuni, Salomé, A Casa dos Mortos, Calvario e Intervenção Cirúrgica*. Cfr. F. Pessoa, *Teatro estático*, edição de F. de Freitas e P. Ferrari, com a colaboração de C. J. Fischer, Tinta-da-China, Lisboa 2017. Tutte le citazioni dei titoli e dei testi in portoghese si riportano nella grafia originale secondo la versione semidiplomatica dei curatori di questa edizione.

⁴ La lettera ha l'intestazione della società Lavado, Pinto & Companhia. Cfr. *ivi*, p. 317. Va anche ricordato che il giorno precedente, l'8 marzo 1914, viene indicato dal poeta come data del «dia triunfal» che coincide con la deflagrazione degli eteronimi Caieiro, Reis e Campos.

⁵ Questa proposta di datazione è suggerita da Freitas e Ferrari. Cfr. *ivi*, p. 19.

⁶ T. R. Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris 1977, pp. 522-523.

⁷ Pessoa, *Teatro estático*, cit., pp. 175-183 e 266-269.

nanza a *Il marinaio*, nel concentrarsi su una realtà di sogno che viene presentata come indicibile, ma anche per la sua appartenenza a un filone molto frequentato dai poeti portoghesi tra Otto e Novecento, che rivisitano il mito alla luce delle *Erodiade* di Flaubert e Mallarmé e della *Salomé* di Wilde, valorizzandone – più che i gesti – la lacerazione e il paesaggio interiore, insieme all'essenza di colpa e perversione di cui è paradigmatica portatrice. Tale prospettiva si intravedeva già in alcuni sonetti di Antero de Quental, poi in Camilo Pessanha⁸, Eugénio de Castro e Roberto de Mesquita⁹, ma è all'interno del gruppo di *Orpheu* che si fa costante e organico l'interesse per questo modello, al punto tale che in ognuno dei due numeri della rivista risulta presente una Salomé o qualche figura con tratti molto affini. Al di là dello pseudonimo Violante de Cysneiros usato da Armando Côrtes-Rodrigues (che rispecchia il medesimo modello di ambiguità), il tema della donna-incanto, parallelamente a quello dell'androginia, è frequentato da Alfredo Pedro Guisado, José de Almada Negreiros, Ronald de Carvalho, Ângelo de Lima e Mário de Sá-Carneiro: ed è senza dubbio quest'ultimo, protagonista di prima grandezza nel panorama del modernismo portoghese (e di *Orpheu*, la rivista che ne riassume perfettamente l'essenza), a condensarne l'immagine e l'ambiguità del corpo e dei gesti in una sintesi che dialoga maggiormente con quella del personaggio del dramma pessoano¹⁰.

La *Salomé* di Fernando Pessoa, pur inserendosi nel filone della rilettura novecentesca e di quella modernista, imbocca percorsi del tutto autonomi e si sviluppa, dal punto di vista sia tematico, che linguistico e dialettico, in una direzione coerente con tutta la produzione del poeta, mantenendo un particolare contatto con il nucleo centrale de *Il marinaio*, ma anche con il personaggio tragicamente sacrificale di Sakyamuni, così come raffigurato nell'omonimo abbozzo di dramma, e con la 'malattia' dei sogni del protagonista de *A Morte do Principe*. Alla rivisitazione del mito di Salomé si associa il rilievo quasi medianico assegnato alla capacità sovvertitrice del sogno e dell'immaginazione, che diventano, di fatto, gli elementi costitutivi e fondativi del testo. Le parole della protagonista provengono da una voce che sembra essere ultraterrena e la narrazione procede per affermazioni perentorie e irrevocabili come postulati biblici:

Dizem que sou a maravilha, mas eu não sei quem sou. Habita em mim um fluido de desastres que cahe sobre as epochas futuras como uma chuva que é nevoeiro. Mas eu sou a adormecida.
Morreriam milhares só por beijar minhas mãos. Milhares deixariam seus lares só por ouvir a própria voz chamar-me a mim princeza. Pelo meu desprezo

⁸ Cfr. P. Morão, *Salomé e outros mitos. O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e "Orpheu"*, Cosmos, Lisboa 2001, pp. 17-18 e 26-48.

⁹ Cfr. M. Rei, *Convergenze: Eugénio de Castro, Roberto de Mesquita e l'Hèrodiade di Flaubert*, in Id., *Impressões do Crepúsculo. Studi sulla letteratura portoghese di fine Ottocento*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2012, pp. 105-118.

¹⁰ Cfr. B. Gori, *Una letteratura da manicómio. "Orpheu" nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, Edizioni dell'Urogallo, Perugia 2015, pp. 113-311.

visivel trocariam muitos todos os amores que lhes foram dados, e até aquelas que desejariam. Sou fatal como as noites e os outomnos, e no meu coração ha já uma saudade de todos quantos matarei¹¹.

Il tratto caratteristico e immediato di questa Salomè, al di là della sinistra bellezza e dell'aura fatale in cui è avvolta, è ciò che in lei «abita», il «fluido di disastri» che riesce a ridurre alla passività tutti gli esseri che la sfiorano. La sua figura è accattivante in atto, intimidatoria e mortale in potenza, ma lo è sempre in relazione alla sua natura 'dormiente', più che al suo effettivo agire, e la sua parola prospetta visioni diverse a seconda di chi si trova dinanzi. Il suo racconto rafforza il valore di verità insito nel sogno, in un continuo oscillare tra costruzione, distruzione e ricreazione di fatti che solo in apparenza sembrano essere reali. In questo senso, è importante tenere conto del peso e dell'importanza della riflessione teorica di Pessoa, che eleva il sogno a paradigma del concetto di arte, come egli stesso sottolinea nei suoi scritti di estetica: «Chi volesse riassumere in una parola la caratteristica principale dell'arte moderna la troverebbe, perfettamente, nella parola sogno. L'arte moderna è arte del sogno»¹².

La storia sognata da Salomè si sviluppa e si proietta materialmente verso l'esterno in virtù del suo escludersi dalla vita, e sono proprio l'atto e la volontà del «sognare a voce alta» a capovolgere piano interiore e piano esteriore: «Quero sonhar comvosco em voz alta, e que a minha voz teça com as vossas o casulo de uma historia em que nos fechemos da vida»¹³. Va notato che il sostantivo portoghese «casulo», che indica lo stato larvale di alcuni insetti e in particolare del baco da seta (it. *bozzolo*), in stretta relazione con il verbo 'tecer' (*tessere, ordire*), rafforza il valore intensivo di 'fechar-se' (*chiudersi*), di cui Pessoa fa un singolare uso tramite la forma pronominale unita alla preposizione articolata 'da' (*della/dalla*) senza l'aggiunta di un elemento rafforzativo (*fora* o *dentro*), dando all'intero costruito un'accezione per cui, nella traduzione italiana, al riflessivo *chiudersi* risulta tuttavia preferibile aggiungere l'avverbio. Questo 'chiudersi fuori' è, sì, un 'escludersi' (*ex-claudere*) dalla vita, ma è allo stesso tempo un 'chiudersi dentro' il bozzolo della storia, come in una roccaforte in cui generare e raccon-

¹¹ Pessoa, *Teatro estático*, cit., pp. 176-177. Si fornisce in nota, dopo i riferimenti bibliografici, la mia traduzione dei passi tratti da *Salomè* e dagli altri drammi statici di Pessoa, la cui pubblicazione è prevista per il 2023 presso l'editore Quodlibet: «SALOMÈ – Dicono che io sia la meraviglia, ma io non so chi sono. Abita in me un fluido di disastri che si posa sulle epoche future come una pioggia che è nebbia. Ma io sono l'addormentata. A migliaia morirebbero solo per baciare le mie mani. A migliaia lascerebbero la propria casa solo per sentire le loro voci chiamarmi principessa. Per il mio palese disprezzo, in molti darebbero tutti gli amori che hanno avuto e anche quelli che vorrebbero. Sono fatale come le notti e gli autunni, e nel mio cuore c'è già il rimpianto di tutti coloro che ucciderò».

¹² F. Pessoa, *Pagine di estetica. Il gioco delle facoltà critiche in arte e in letteratura*, a cura di M. Petrelli, Quodlibet, Macerata 2006, p. 65.

¹³ I curatori dell'edizione portoghese hanno scelto di riportare in appendice questo fondamentale frammento, che era invece parte integrante della ricostruzione testuale fatta da Lopes. Cfr. Pessoa, *Teatro estático*, cit., p. 267. «Voglio sognare con voi a voce alta, e che la mia voce ordisca, insieme alle vostre, il bozzolo di una storia in cui ci chiudiamo fuori dalla vita».

tare un'altra vita mediante gli strumenti del sogno. Da tale angolazione, i fatti che sembrano accadere acquisiscono immediatamente un altro valore, un nuovo senso, in cui l'oggetto esteriore non è che uno spettro di quello interiore¹⁴, dove la menzogna apparente si fa verità reale.

Il nucleo centrale della storia sognata da Salomé e dalle sue ancelle (abbozzate con le sigle A, A¹ e A²) è la predicazione del Battista, di cui la protagonista si attribuisce anche la paternità del nome («Esse homem chamava-se João, porque no meu sonho se chama João»)¹⁵, ma la vicenda narrata acquisisce verità soltanto nei termini in cui la volontà è in grado di proiettare il sogno nella dimensione esteriore, come cosa vera e reale:

Salomé – Quero, com todo o meu sonho, que este sonho seja verdadeiro. Quero que fique verdade no futuro, como outros sonhos são verdades no passado. Quero que homens morram, que povos sofram, que multidões rujam ou tremam; porque eu tive este sonho. Quero que o propheta que imaginei crie um deus e uma nova maneira de deuses, e outras coisas, e outros sentimentos, e outra coisa que não seja a vida. Quero tanto sonho que ninguém o possa realizar. Quero ser a rainha do futuro que nunca haja, a irmã dos deuses que sejam amaldiçoados, a mãe virgem e esteril dos deuses que nunca serão¹⁶.

La figura di Giovanni viene quindi plasmata in sogno prima ancora di essere definita come vittima, poiché alla storia sognata si fonde il destino di un'altra vittima 'concreta', del tutto estraneo a quello del profeta. Si può anzi dire che la realtà esteriore, quella del palazzo del tetrarca della Galilea, irrompa letteralmente sulla scena del sogno per mezzo di un grido notturno, ponte tra due piani che iniziano a compenetrarsi in modo improvviso e sinistro:

Salomé – O que é esse grito na noite, lá em baixo?

A – Trouxeram ao Tetrarcha a cabeça de um bandido.

Salomé – Tragam-me a cabeça do bandido. Tragam-ma numa salva de ouro.

Salomé – De quem é essa cabeça?

X – De um bandido que matava nas aldeias.

¹⁴ Secondo Taine «la percezione esterna è un sogno interno». Cfr. H. Taine, *De l'intelligence*, Librairie Hachette, Paris 1870, vol. II, p. 13. L'osservazione viene ripresa nel recente volume (da cui cito) di Roberto Cescon, *Di tutti e di nessuno. Una poetica della specie?*, Industria & Letteratura, Massa 2022, p. 12.

¹⁵ Pessoa, *Teatro estático*, cit., p. 179. «Quell'uomo si chiamava Giovanni, perché nel mio sogno si chiama Giovanni».

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 180. «Voglio, con tutto il mio sogno, che questo sogno sia vero. Voglio che resti come verità nel futuro, come altri sogni sono verità nel passato. Voglio che gli uomini muoiano, che i popoli soffrano, che le folle strepitino e tremino, perché ho fatto questo sogno. Voglio che il profeta che ho immaginato crei un dio e una nuova maniera di concepire gli dèi, e altre cose, altri sentimenti, e un'altra cosa che non sia la vita. Voglio un sogno così grande che nessuno riesca a realizzarlo. Voglio essere la regina di un futuro che mai sarà, sorella di dèi maledetti, madre vergine e sterile degli dèi che mai saranno».

Salomé – Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que creasse deuses.

X – Era de um bandido que matava nas aldeias¹⁷.

L'insistenza dello schiavo (x), portatore di un tentativo di smentita inaudito e inconcepibile, è anche la ragione che ne provoca il brutale sacrificio sull'altare del sogno, per ordine e volontà della stessa Salomé e per mano del capitano delle guardie: «Esse homem desmentiu-me. Quero que matteis esse homem»¹⁸. La sua uscita di scena coincide e si confonde, peraltro, con l'ingresso di Erode, anch'egli, come lo schiavo, portatore di un atteggiamento contraddittorio, che però giunge in un contesto ormai capovolto:

Herodes – Que novo sonho é este, ou que novo capricho? Que malicia fez que se trouxesse aqui esta cabeça que pedi que me fôsse levada? Quem a desviou dos meus olhos para os teus?

Salomé – É a cabeça de um bandido que matava nas aldeias.

Herodes – Não é. Esta é a cabeça de um santo que estava a crear deuses pelos desertos. Mande-i-o matar e quiz que me trouxessem a sua cabeça. Porque foi que a pediste?

Salomé – Porque foi que a pedi? Porque foi que a pedi? Não sei. Não sei. Que foi isso que dissestes, senhor, que me tira a alma toda do coração. Não digaes que me dissestes a verdade porque isso é demais para o meu sonho. Ah, que talvez o sonho não crie mas veja, e não faça senão o que adivinha. Aquella cabeça era de um santo que andava nos desertos?¹⁹

È questo il punto di flesso trasformativo del dramma. La figura inumana della protagonista impone, attraverso la narrazione del proprio sogno, una realtà capace di soppiantare la precedente, travalicando il fatto per creare una dimensione separata e contraria rispetto a quella iniziale. Come accade nel momento finale de *Il marinaio*²⁰, l'orrore pervade in un crescendo tutto lo spazio, quello

¹⁷ *Ibidem*. «SALOMÈ – Cos'è stato questo grido nella notte, là sotto? / A – Hanno portato al Tetrarca la testa di un bandito. / SALOMÈ – Portatemi la testa del bandito. Portatemela su un vassoio d'oro. / SALOMÈ – Di chi è questa testa? / X – Di un bandito che uccideva nei villaggi. / SALOMÈ – Non voglio che sia di un bandito che uccideva nei villaggi. Voglio che sia di un santo che creava dèi. / X – Era di un bandito che uccideva nei villaggi».

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 181. «Quest'uomo mi ha contraddetto. Voglio che uccidiate quest'uomo».

¹⁹ *Ibidem*. «ERODE – Che nuovo sogno è questo, o che nuovo capriccio? Quale malizia ha permesso che si portasse qui la testa che avevo ordinato di consegnare a me? Chi l'ha sottratta ai miei occhi per offrirla ai tuoi? / SALOMÈ – È la testa di un bandito che uccideva nei villaggi. / ERODE – Non è vero. È la testa di un santo che creava dèi nel deserto. L'ho fatto uccidere e ho ordinato che mi consegnassero la sua testa. Perché hai chiesto che venisse portata a te? / SALOMÈ – Perché l'ho chiesto? Perché l'ho chiesto? Non lo so. Non lo so. Come mai ciò che avete appena detto, mio signore, mi strappa tutta l'anima dal cuore? Non ditemi che è vero, perché sarebbe troppo per il mio sogno. Ah, magari il sogno non crea, ma vede, e non fa altro che indovinare. Quella era la testa di un santo che errava nei deserti?».

²⁰ «Oh, que horror, que horror intimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz fallar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciencia da

esteriore e quello interiore, e la parola, soffocata, risulta ormai impossibile, insensata, terribile. È lo stesso Pessoa, in una nota redatta in inglese, a descrivere il terrore in cui è avvolto il nodo cruciale del dramma delle vegliatrici, riflessione senza dubbio adeguata anche per l'epilogo di *Salomé*: «The end of this piece contains the subtlest intellectual terror ever seen. A leaden pall falls over the three figures and makes them speak on when they have no wish to speak, nor any reason for speaking»²¹.

La Salomé pessoana, come le vegliatrici, resta intrappolata nella proiezione del sogno, ostaggio della parola che, rendendolo esplicito, lo ha reso anche esteriore. La forza della materia sognata si fa quindi a tal punto concreta da trascinarla in un abisso identico a quello delle tre fanciulle che sognano il marinaio, frustrando anche la vocazione al sogno che ne connota l'essenza drammatica. Come in un processo alchemico che sfugge di mano a chi l'ha praticato, il «terrore intellettuale» disarmo il personaggio, rendendo impraticabile anche l'unica manifestazione esteriore della sua percezione interiore – la parola stessa – come essa dichiara in un tono dolorosamente angosciato: «Succede qualquer coisa de tam terrivel que não sei como fallar»²². Le considerazioni finali di fronte agli effetti del sogno infondono al discorso della protagonista una sfumatura che risulta in parte mistico-contemplativa e in parte persino tribale:

Salomé – Eu bem sabia. Eu bem sabia. Não se pode sonhar sem Deus saber. A minha mentira era verdade. Era certo que no deserto havia um santo que chamava por um deus novo, um deus triste como as rochas e sósinho como as grandes planuras. Eu bem sabia que alguém haveria de querer um deus que conhece os sonhos e tem pena dos que não teem nada.

Vou fazer como se estivesse num festim. Vou bailar á roda da tua cabeça até cahir sem vida. Vou dançar no funeral das coisas que morreram com a tua vida. Vê, vou fazer um bailado ao luar, para dizer tudo. Vou dizel-o com o meu corpo, porque a minha alma está posta pela minha pelle²³.

vida...». Cfr. *ivi*, p. 47. «Oh, che orrore, che orrore intimo ci stacca l'anima dalla voce, e le sensazioni dai pensieri, e ci fa parlare e sentire e pensare quando tutto in noi chiede silenzio e il giorno e l'incoscienza della vita...».

²¹ Cfr. F. Pessoa, *Obra Poética*, organizzazione, introdução e notas de M. Aliete Galhoz, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1960, p. 757.

²² Pessoa, *Teatro estático*, cit., p. 183. «Succede qualcosa di così terribile che non so come parlare».

²³ *Ibidem*. «SALOMÈ – Ecco, lo sapevo, lo sapevo. Non si può sognare senza che Dio lo sappia. La mia menzogna era la verità. Era vero che nel deserto c'era un santo che invocava un dio nuovo, un dio triste come le rocce e solo come le grandi pianure. Sapevo bene che qualcuno avrebbe voluto un dio che conosce i sogni e che ha pena di coloro che non hanno niente. / Farò come se mi trovassi a un festino. Ballerò intorno alla tua testa fino a cadere a terra senza vita. Danzerò al funerale delle cose che sono morte insieme alla tua vita. Guarda, farò un balletto al chiar di luna, per dire tutto. Lo dirò con il mio corpo, perché la mia anima è posta nella mia pelle». Questo frammento si trova in chiusura sia nell'ordinazione di Lopes che in quella di Freitas e Ferrari.

Anche in questo caso, come in molti altri luoghi dell'opera di Pessoa, l'ossimoro 'dialettico' emerge come figura dominante, e al termine contraddittorio si unisce il suo contrario, determinando l'avvenuto e definitivo capovolgimento dei piani²⁴: la 'menzogna' si fa 'verità', l'anima si esprime attraverso il corpo e il 'mito', fatto sogno, diventa in atto il «nulla che è tutto»²⁵, quindi anche l'unica realtà plausibile e accettabile. Se essere 'altro' è il motore della continua ricerca di Fernando Pessoa, nel dramma di Salomè, che si chiude «fuori dalla vita», si condensa un esempio altamente simbolico e sublime di una tendenza fondamentalmente speculare al meccanismo su cui poggiano l'essenza artistica e la vocazione immaginativa di Pessoa, di cui il teatro è spettro, immagine, simulacro.

²⁴ Si vedano, a questo proposito, le illuminanti osservazioni di Jakobson e Stegagno Picchio sulla poesia *Ulysses*. Cfr. R. Jakobson e L. Stegagno Picchio, *Os oximoros dialécticos de Fernando Pessoa*, in R. Barthes et al., *Linguística e literatura*, Edições 70, Lisboa 1976, pp. 21-56.

²⁵ Cfr. F. Pessoa, *Messaggio*, a cura di G. Lanciani, Mondadori, Milano 2014, p. 31.