



Torino, 31 agosto 2023

A chi di dovere,

In qualità di Segretario di Redazione della *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani* (Fascia A; ISSN 1129-4205), attesto la ricezione, in data 19-04-2023, dell'articolo «Un flâneur telecomandato. *Verde* di Ruben A. nel dialogo dei modernismi europei» di Sofia Morabito, destinato al n. 25 della rivista (2023). Attesto inoltre che in data 30-06-2023 si è concluso il processo di doppia revisione cieca e l'articolo è stato accettato per la pubblicazione.

In fede,

MATTEO REI
Segretario di Redazione
Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani

Sofia Morabito
sm.sofiamorabito@gmail.com
Università di Pisa

Un *flâneur* telecomandato. *Verde* di Ruben A. nel dialogo dei modernismi europei

Abstract: All'interno del panorama letterario portoghese del ventesimo secolo, tra gli autori «engaged with a persistent investigation of the process of signification» (Drucker 1994), Ruben Alfred Andresen Leitão assume sicuramente una posizione di rilievo. Attraverso una studiata manipolazione linguistica e formale, Ruben A. descrive le preoccupazioni di una generazione in continua ricerca di risposte, ergendosi a testimone di una realtà corrotta e costruita su false verità.

Cores (1960), dedicata agli amici poeti Noémia de Souza e Alexandre O'Neill, riflette a pieno lo spirito modernista portoghese. La raccolta – che non a caso si apre con un'epigrafe tratta da *The Music of Poetry* (1942) di T. S. Eliot – è costituita da otto racconti, in cui i toni surreali, e a tratti nonsense, si intrecciano agli innumerevoli riferimenti storici, letterari e culturali portoghesi.

Il presente contributo prende in esame l'ultimo racconto della raccolta, *Verde*, tributo esplicito al poeta Cesário Verde, in cui il protagonista si ritrova a deambulare “telecomandato” dal potere della *Torre Teleguiadora* per le strade di una Lisbona reale e allo stesso tempo fantascientifica, in compagnia di individui e animali stravaganti, alla ricerca disperata di un “verde” che ormai non esiste più. L'obiettivo sarà quello di osservare come “l'effetto psichico” del colore sul protagonista (Kandinskij 1912), la realtà distopica dell'uomo telecomandato, e i riferimenti espliciti agli scrittori modernisti portoghesi convergano nella raffigurazione dell'immagine allegorica della società portoghese sotto la dittatura.

Parole chiave: *Cores*, modernismo, telecontrollo, *Verde*, dittatura portoghese

A remote-controlled *flâneur*. Ruben A.'s *Verde* in the Dialogue of European Modernisms

Abstract: Within the Portuguese literary landscape of the 20th century, among authors «engaged with a persistent investigation of the process of signification» (Drucker 1994), Ruben Alfred Andresen Leitão certainly holds a prominent position. Through a studied linguistic and formal manipulation, Ruben A. describes the concerns of a generation in constant search of answers, standing as a witness to a corrupted reality built on false truths.

Cores (1960), dedicated to his poet friends Noémia de Souza and Alexandre O'Neill, fully reflects the Portuguese modernist spirit. The collection – which, not by chance, opens with an epigraph taken from T. S. Eliot's *The Music of Poetry* (1942) – is made up of eight short stories, in which surreal and at times nonsensical tones are interwoven with countless Portuguese historical, literary and cultural references.

This contribution examines the last story in the collection, *Verde*, an explicit tribute to the poet Cesário Verde, in which the protagonist finds himself walking “remotely controlled” by the power of the *Torre Teleguiadora* through the streets of a real and at the same time science-fictional Lisbon, in the company of extravagant individuals and animals, desperately searching for a “green” that no longer exists. The aim will be to observe how the “psychic effect” of colour on the protagonist (Kandinsky 1912), the dystopian reality of the remote-controlled man, and explicit references to Portuguese modernist writers converge in the depiction of the allegorical image of Portuguese society under dictatorship.

Key words: *Cores*, Modernism, Telecontrol, *Verde*, Portuguese Dictatorship

Bio-Bibliografia:

Dottore di ricerca in Letteratura Portoghese e Brasiliana, Sofia Morabito è intervenuta su temi di Letteratura Contemporanea portoghese (Ruben A., Sophia de Mello Breyner, ecc.), brasiliana (Guimarães Rosa), africana (Pepetela). Si è dedicata anche alla traduzione di *Cores* di Ruben A.,

nonché del *Fidalgo Aprendiz*, quest'ultima condotta a quattro mani con Valeria Tocco e per la quale ha vinto il primo Premio Claris Appiani (2019). Ha da poco concluso il periodo relativo all'assegno di ricerca sulle traduzioni castigliane della *Imagem da vida cristã* di Frei Heitor Pinto, presso l'Università di Pisa, nella quale attualmente è docente a contratto. Inoltre, è autrice della monografia «*Aquilo que não havia, acontecia*». *O narrador e a poética da ausência em Primeiras Estórias* (Glaciar, Lisboa, 2023).

UN FLÂNEUR TELECOMANDATO. VERDE DI RUBEN A. NEL DIALOGO DEI MODERNISMI EUROPEI

«Every work of art is a child of its time, while often it is the parent of our emotions».¹

Nel panorama letterario portoghese del secondo Novecento, Ruben Alfred Andresen Leitão è sicuramente uno degli scrittori che più riflettono l'influenza del modernismo. Tuttavia, Ruben A. non si limita a trarre ispirazione dai modernisti suoi predecessori e maestri, ma sembra piuttosto assorbirne antropofagicamente l'essenza, per poi restituire un'arte *sui generis*, nuova, con «um apurado sentido do moderno».² Attraverso l'uso di un linguaggio innovativo – non soltanto repleto di figure retoriche, di neologismi semantici e lessicali, ma anche caratterizzato dalla sovversione dei nessi sintattici e delle categorie morfologiche –, Ruben A. crea uno stile inconfondibile, caratterizzato da metafore espressioniste, giochi di nonsense e toni surreali, che solo in apparenza sembrano rimandare a un'arte puramente estetica e fine a se stessa. In realtà, è proprio attraverso l'attenzione data alla parola e alla sua materialità che Ruben A. riesce a evocare la «falsa imagem de identidade do Homem português tecida por vias convencionais e certificações societárias».³

Nonostante lo scarso successo ricevuto da parte della critica e del pubblico, *Cores* (1960), dedicata agli amici poeti Noémia de Souza e Alexandre O'Neill, è forse l'opera in cui Ruben A. riesce a raggiungere il connubio perfetto tra la manipolazione formale e il contenuto, in piena adesione con lo spirito modernista. La raccolta – che non a caso si apre con un'epigrafe tratta da *The Music of Poetry* (1942) di T. S. Eliot – è costituita da otto racconti, ciascuno dei quali ha per titolo un colore diverso. Ogni racconto, e di conseguenza ogni colore, racchiude in sé uno spaccato di vita, in cui si alternano momenti di buio e di luce.

In questo contributo, ci soffermeremo in particolare su *Verde*, l'ultimo racconto della raccolta, per osservare come la materialità del colore, la realtà distopica dell'uomo telecomandato, e i riferimenti espliciti agli scrittori modernisti portoghesi convergano nella raffigurazione dell'immagine allegorica della società lusitana sotto la dittatura. In primo luogo, analizzeremo la funzione del colore all'interno del racconto, e il cosiddetto “effetto psichico” che quest'ultimo provoca nel protagonista, facendo riferimento alle teorie di Kandinsky formulate in *On the Spiritual in Art* (1912). In secondo luogo, esamineremo l'eco fantascientifica che si riverbera nei personaggi telecomandati da una Torre di Telecontrollo, allegoria di una dittatura che non lascia possibilità di scelta. Infine, identificheremo la cornice di matrice modernista dentro cui si inserisce il racconto, che si rivela nel riferimento esplicito a *O sentimento de um ocidental* di Cesário Verde, considerato dalla critica un poeta modernista ante-litteram.

1. L'“EFFETTO PSICHICO” DEL VERDE: UNA LETTURA ATTRAVERSO LA TEORIA DEI COLORI DI KANDINSKY

Durante una conferenza tenuta all'istituto di cultura tedesca il 13 gennaio del 1969, Ruben A. ricorda le vicende e soprattutto le emozioni che seguirono la pubblicazione del primo volume di *Páginas* (1949).⁴ Nel commentare la trepidazione e la adrenalina del momento, aggiunge:

¹ WASSILY KANDINSKY, *On the Spiritual in Art*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946, p. 9.

² GUILHERME D'OLIVEIRA MARTINS, *Ruben A.: moderno persistente*, «Colóquio/Letras», 181, set. 2012, p. 10.

³ JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA, *Ruben A. para animal o real*, in *O mundo à minha procura: trinta anos* (Estudos), Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 26.

⁴ Luís Amaro Ribeiro in JOSÉ SOMMER *et alii*, *Ruben A. In memoriam Ruben Andresen Leitão*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981, pp. 61-73.

Saía arrepiado de mim próprio. Criava desenhos que me lembravam Klee e Kandinsky. Sentia existir em mim um artista a que não podia mentir – e um artista é uma prisão perpétua, um tribunal de guerra, lírico no amor que havia pouco reencontrara. As *Páginas* eram o rastilho, a obra em que o autor se retrata inteiro, com a coragem de enfrentar o estabelecido, de transfigurar aquilo que os outros estão habituados a ver todos os dias no papel.⁵

Se con “desenhos” intenda disegni veri e propri, oppure si riferisca alla sua scrittura, capace di evocare con le parole una materia plastica e astratta, non ci è dato saperlo. Tuttavia, è interessante cogliere il processo di identificazione che Ruben A. attua con il pittore russo. Se pensiamo a *Cores*, e in particolare alla valenza simbolica dei colori nella raccolta, nonché al loro effetto sui personaggi, non possiamo non avvertirne l’ascendenza “kandinskyana”. Un’ascendenza confermata anche dallo stesso Ruben A. in altre sue due opere – *O mundo à minha procura* e *Páginas V⁶* –, nelle quali, ricordando i quadri del pittore russo, riconosce il forte impatto che quest’ultimo ha avuto sulla sua produzione letteraria, in particolare sulla stesura del romanzo *A torre de Barbela*.

Proviamo, dunque, a leggere *Verde* attraverso il prisma della teoria dei colori di Kandinsky.

Durante un pomeriggio di fine aprile, mentre osserva il Tejo, il protagonista si accorge all’improvviso che l’acqua del fiume è verde. Il colore che vede non è dovuto alla presenza di altre sostanze nell’acqua e non è nemmeno frutto della sua immaginazione: per quanto strano, «o que [...] estava a ver era a realidade de uma água verde»⁷ (p. 83). L’occhio del personaggio «is enchanted by beauty and the multiple delight of colour»⁸ e ne rimane affascinato. Stimolato da questa prima impressione, puramente fisica,⁹ il protagonista correla istintivamente il verde dell’acqua a quello degli accenni di primavera che si intravedono sugli alberi. Tuttavia, più a lungo il personaggio osserva il verde, più il colore penetra nelle profondità della sua anima, infondendogli una sensazione di entusiasmo che risveglia i suoi ricordi più intimi.

Come afferma lo stesso Kandinsky «the main effect produced by observing colour is a psychic effect. Here, the psychic power of colour takes hold, causing an emotional vibration»¹⁰. In questo modo, «the first physical elementary force» prodotta dal colore «develops the channel, through which the deep, inner emotion reaches the soul».¹¹ Il semplice collegamento verde-primavera si trasforma progressivamente nel nesso verde-campagna d’estate, e il verde-campagna d’estate, a sua volta, viene associato alla maestra delle elementari di cui il protagonista è innamorato.

No entanto, era o Tejo verde e sem mesclas de Barros invernosos ou pardos esgotosos que se me apresentava. A visão não se possuía só da cachimónia, não senhor. O que eu estava a ver era a realidade de uma água verde e espelhar-se contra os barcos catraeiros de Cacilhas e a deixar pousar o reflexo de velas rotas e remendadas das velhas fragatas de Offenbach que pacoviamente deslizam para cima e para baixo – numa viagem trazem legumes e na outra levam ninharias rio nascente. Eu olhava para as bandas lá do fundo e a mancha verde mais carregada alimentava-se num futuro cheio de entusiasmo. Pensava nas férias no campo, também ao fim da tarde, ouvindo o cacarejo de umas galinhas aliviadas de ovo quando aproveitava a ocasião para deitar o busílis à jovem mestra-escola que guardava cautelosamente a sua virgindade para fins oficiais e, decerto, matrimoniais. Realmente porque estaria assim o Tejo tão verde, tão esperançoso? (p. 83)

⁵ In JOSÉ SOMMER *et alii*, *op. cit.*, p. 68.

⁶ Ruben A., *O mundo à minha procura – autobiografia*, vol. III, Porto, Assírio & Alvim, 2020, pp. 550-557; Ruben A., *Páginas V*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 248.

⁷ RUBEN A., *Cores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, pp. 81-88. Da questa edizione sono tratte tutte le citazioni di *Verde* presenti nel testo. Pertanto, mi limiterò a segnalare solo il numero di pagina.

⁸ WASSILY KANDINSKY, *op. cit.*, p. 39.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, pp. 40-41.

¹¹ *Ivi*, p. 40.

Il colore, dunque, provoca nell'animo del personaggio una «emotional vibration»¹² che si materializza nell'associazione intuitiva verde-maestra: «era um verde gramado, agradável, bem disposto, sem dedadas sujas – era semelhante, no fundo, à disposição da professora de instrução primária, que longe, na aldeia, se escondia à minha passagem com medo de se tentar» (p. 83). Questa correlazione trasmette un'immediata sensazione di speranza che pervade non solo il protagonista ma anche tutte le persone vicino al fiume: «em todos havia uma esperança a olhar para aquele verde nem tremendo nem trágico» (p. 83).

La fugace allegria suscitata da ricordi e dal bel tempo di una giornata di fine aprile, però, viene subito sostituita da un forte senso di malinconia. La speranza trasmessa dal verde non basta a proteggere il protagonista dalla «força inexplicável e invisível do telecontrole» (p. 84) che lo costringe a salire «num carro eléctrico para o Poço do Bispo» (p. 84). Questa forza superiore, proveniente dalla Torre di Telecontrollo, trascina il protagonista in un viaggio per le strade di una Lisbona reale e allo stesso tempo fantascientifica, in compagnia di personaggi e animali stravaganti: un capo ufficio, due anziane signore, un asino, un pappagallo e due cocorite.

Per prima cosa marciano tutti insieme «absurdamente, sem mais nem menos» (p. 85) per le strade di Moscavide, nella periferia di Lisbona. Poi, ritornano a Poço do Bispo, dove riprendono il tram che li conduce a Terreiro do Paço. Là vicino, in Rua dos Correeiros, entrano tutti in un ristorante, ma l'asino rimane al bancone. Dopo essersi accomodati tutti e quattro alla stessa tavola, viene servita una cena che il protagonista detesta, ma che, come gli altri commensali, è costretto a mangiare. Una volta terminato il pasto, i personaggi vengono trasportati dal tram fino a Rossio, dove una delle fontane della piazza li aspetta per fare il bagno: «sempre detestei banho depois do jantar, e sobretudo no Rossio» (p. 86). A seguire, i personaggi vengono trascinati al Teatro Nazionale, dove il protagonista, salito sul palco, comincia a «cantar uma ária do dueto de *D. Juan* de Mozart, que nunca tinha ouvido» (p. 86). Telecomandati, si dirigono verso la Torre di Comando del Telecontrollo, posta in cima all'Avenida da Liberdade. Man mano che il protagonista si allontana dal «Tejo de intensa cor de garrafa» (p. 86), diventa sempre più difficile pensare ai ricordi felici. Ad ogni passo il verde-speranza si affievolisce, fino a diventare un ricordo nostalgico: «o mundo coloria-se de saudades de verde» (p. 88). Il viaggio si conclude in cima alla Torre, dove i personaggi vengono «depositati»: «Não havia mais nada a fazer a não ser arranjar um redil, entrarmos lá para dentro e pastar. O resto não existia – a não ser para o burro que comia bem e para o periquito e papagaio que nas cordas se balouçavam alegres e voláteis» (p. 88).

Un ultimo vestigio di verde risuona nella canzone tradizionale del litorale della Beira cantata dal pappagallo, dal titolo *Verde-Gaio, Pena Verde*, che rievoca per l'ultima volta l'amata maestra delle elementari, la quale ormai lontana

caminha inconsciente à mercê de saudades sem vagues –, no rio uma promessa de esperança espelha-se de encontro aos musgos de outrora. No talvez se adiantasse ela, procurando o tempo perdido do seu amor, gasto no viçoso das primaveras por que já passara. (p. 88)

Con questa immagine si chiude il cerchio del racconto, iniziato con il verde del Tejo e degli alberi in primavera, e concluso con il ricordo dei pomeriggi primaverili trascorsi con la maestra, lungo il fiume Vouga, anch'esso verde a causa del riflesso dei muschi. Poi, perfino il *verde-saudade* scompare per sempre per lasciare spazio a una «escura verdura verdejante mas impotente» (p. 88) e allo «cheiro de erva sepulcral» (p. 85) che circonda l'ovile: come se il tradizionale *jardim à beira mar plantado* fosse trasformato, qui, in un giardino di morti viventi.

È interessante notare come nel racconto il colore verde incida su tutti i sensi del protagonista: dalla vista (*o verde Tejo*), all'olfatto (*o cheiro a erva*), al tatto (*o verdete*), al gusto (*fruta verde, caldo verde*), all'udito (*o verde gaio*). Secondo quanto spiega Kandinsky, infatti, «it is

¹² Ivi, p. 41.

proved that colour embodies an enormous though unexplored power which can affect the entire human body as a physical organism».¹³

Sulla scia dei modernisti – e, in particolare, dei surrealisti¹⁴ –, Ruben A. trascrive il funzionamento astratto del pensiero, materializzando la relazione intuitiva colore-ricordo. La vista del colore non provoca semplicemente un'emozione diretta, bensì genera una vibrazione dell'anima molto più complessa. Ogni volta che la parola “verde” viene ripetuta, essa risuona sempre più forte nell'animo del protagonista, assumendo significati diversi. Due *direct meanings*¹⁵, espliciti nel testo e intrinseci alla natura simbolica del verde, quello della primavera/rinascita e quello della speranza; un *indirect meaning*¹⁶, intimo, materializzato nel ricordo, manifestazione della libertà di pensiero e, di conseguenza, della libertà dell'individuo. Come il verde viene negato dalla forza del Telecontrollo, così la libertà di pensiero viene negata dalla dittatura, sia sul piano personale sia su quello sociale. Al protagonista viene negata la possibilità di pensare alla sua amata maestra delle elementari, mentre alla società portoghese viene negata la libertà di ricordare la gloria del tempo passato: «quando o mundo parecia cheio de poesia e sonho – ali à beira do Tejo verde com a memória dos feitos de naus por mares nunca dantes navegados e lembranças de ânsia para melhores dias – ali, obsoletos, nós seis estacados à espera de estrume para nos transformarmos» (p. 87). Un esplicito riferimento a Camões, ma soprattutto – come vedremo – a Cesário Verde e Pessoa.

Anche il verde, come i personaggi, si muove lungo il racconto, incarnandosi in elementi diversi. Dall'acqua del fiume si sposta al verderame della fontana del Rossio e il verderame segue poi i personaggi fino al Teatro Nazionale, sgocciolando dal pelo dell'asino. Si ritrova, infine, nella frutta ancora acerba (mangiata, non a caso, dal capo ufficio) e nel *caldo verde* che cuoce in pentola:

o chefe de repartição, atralhado com as novidades que o rodeavam, comia fruta verde. Tudo por amadurecer, tudo teleguiado, inexperiente, exceptuando um caldo verde em panela, tipo gasómetro, que fervia ao eterno natural e sem quaisquer preocupações. (p. 88)

Attraverso l'immagine del *caldo verde*, che bolle imperituro senza preoccupazioni, Ruben A. sembra voler rappresentare la società portoghese, che accetta la realtà “telecomandata” della dittatura in uno stato di totale apatia. Alla fine del racconto, del verde delle acque del Tejo, colme di poesia, di speranza e di ricordi non vi è più traccia. L'unico verde che riesce a sopravvivere al regime della Torre del Telecontrollo è quello della minestra *caldo verde*, simbolo di un Portogallo tradizionale e convenzionale, vittima della retorica salazarista, fondata sul principio della “falsa modestia” e sostenitrice della *mediocritas* lusitana.¹⁷

Il verde, dunque, non è solo sinonimo di natura, speranza e di libertà, ma è anche – e soprattutto – la personificazione del Portogallo. Un Portogallo violato da una dittatura che ha estirpato tutti gli alberi e tutti i colori dall'Avenida da Liberdade: «uma Avenida da Liberdade castigada, sem árvores e sem cor» (p. 88).

2. ECHI FANTASCIENTIFICI

¹³ Ivi, p. 43.

¹⁴ Ruben A. fa parte del grupo di autori «que incluem nas suas obras um ou outro traço que poderemos considerar surrealizante» (MARIA DE FÁTIMA MARINHO, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 120).

¹⁵ WASSILY KANDINSKY, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Cfr. MENÉNDEZ, FERNANDA MIRANDA, *Salazar ou a conquista discursiva do poder*, «Veredas. Revista de estudos linguísticos», 10, 1-2, jul. 2006, s.p.; EDUARDO LORENÇO, *Il labirinto della saudade. Il Portogallo come destino*, a cura di Roberto Vecchi e Vincenzo Russo, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2006; VALERIA TOCCO, *Retoriche dell'invisibilità nel Portogallo salazarista*, «Caietele Echinox», 39, 2020, pp. 148-156.

Sebbene non si possa definire un racconto fantascientifico *tout court*, *Verde* presenta comunque alcuni aspetti ascrivibili al genere.¹⁸ Sulla base delle riflessioni di Isaac Asimov,¹⁹ la scelta di Ruben A. di inserire personaggi telecomandati può essere letta effettivamente come una risposta nei confronti dello sviluppo scientifico e tecnologico dell'epoca. Proprio intorno agli anni Sessanta, infatti, cominciano a circolare vari dispositivi tecnologici avanzati. Ne è un esempio Cygan, un enorme robot di quasi cinquecento chili, implementato da tredici motori elettrici gestiti attraverso un radio-controllo, realizzato nel 1958 dall'ingegnere torinese Piero Fiorito. All'epoca una vera celebrità, tanto da condividere la copertina di una rivista con Brigitte Bardot, Cygan segna una vera e propria svolta nel mondo della robotica e non solo.

Tuttavia, ciò che più avvicina *Verde* al genere fantascientifico è l'uso dell'elemento distopico come espediente per denunciare i problemi e le contraddizioni che affliggono la società contemporanea. Esasperando le possibili conseguenze del progresso scientifico e tecnologico, la *science-fiction* cerca di raccontare la realtà distorta dei regimi totalitari che – soprattutto a partire dal XX secolo – mettono in atto un sistema di controllo totale sul cittadino, sia nella sfera pubblica sia privata, tale da sopprimere qualsiasi forma di libertà. La Torre di Telecontrollo, in *Verde*, non si limita semplicemente a telecomandare i personaggi, ma penetra all'interno della loro mente, dominando e manipolando ogni loro pensiero. Quest'ultima sembra la versione fantascientifica della *Emissora Nacional de Radiodifusão*, uno degli organi principali della propaganda dell'*Estado Novo*. Inoltre, non è un caso che si erga proprio in cima alla Avenida da Liberdade, al posto della statua del Marquês de Pombal, a simboleggiare un nuovo regime che rimpiazza quello passato, in un susseguirsi di libertà negate. Seppur illuminato, infatti, quello del Marquês de Pombal era comunque un dispotismo.

Per poter effettuare un'azione di completo controllo sul personaggio/cittadino, la Torre di Comando non può solamente forzare le azioni quotidiane, ma deve reprimere qualsiasi impulso emotivo o capacità decisionale. Tutte le volte che il protagonista, nonché narratore, esprime la propria volontà o la propria opinione, riceve una scossa: quando pensa di voler tornare a casa per cena, quando si alza sul tram per tirare fuori il portafoglio, quando decide di togliersi il cappotto fradicio perché ha freddo o quando si lamenta della situazione. Ma soprattutto, riceve uno strattone ogni volta che ripensa alla maestra delle elementari e prova nostalgia dei tempi passati:

Tudo se transformava – até a imagem daquele Tejo cheio de gaiotas e outras bandas bonitas ao longe se me parecia uma visão penumbra da realidade. Até mesmo as covas de trutas do acanhado Vouga – me lembravam as mãos esguias daquela maravilhosa professora de instrução primária à espera que me declarasse no platónico jogo de um longo passeio pelas margens. Ah! Como eu queria uma vida simples e fora destas companhias diárias. Ui! Que esticão! Até o burro tremeu. (pp. 87-88)

Alla fine anche lo stesso protagonista si rende conto che l'obiettivo della Torre è quello di impedirgli di pensare liberamente tanto che, nel momento in cui ricorda per l'ultima volta la sua amata maestra e lo strattone non arriva, ha come «a impressão de que os comandos da Torre Teleguiadora haviam adormecido» (p. 88). Poi, però, un nuovo e ultimo strattone lo colpisce, immobilizzandolo. Non c'è alcuna via di scampo: «o mundo estava teleguiado, as pessoas iam determinadas pela torre de comando central e à menor tentação mudavam logo de direção», «não se podia fugir a ser teleguiado» (p. 84).

Controllare la mente dei personaggi-cittadini significa annichilire la massima espressione di libertà. Per questo motivo, più il protagonista si avvicina alla Torre, più perde il dominio sui suoi pensieri: «faltavam-me já as cedilhas do pensamento» (p. 87). Una volta soppressa perfino la libertà di pensare, all'essere umano non resta più nulla, neanche la speranza. In quella circostanza, il

¹⁸ Cfr. MARCELO PACHECO SOARES, *O fenómeno da distopia no conto "Verde", de Ruben A.*, «Metamorfoses-Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros», 12, 2013, pp. 105-118.

¹⁹ Cfr. ISAAC ASIMOV, *How easy to see the Future*, «Natural History», 84, 4, 1975, pp. 92-96.

protagonista poteva solo «aceitar resignado o comando onde já não via o Tejo verde, nem pensava mais em alegrias possíveis» (p. 85).

Nella realtà telecomandata della Torre/dittatura, i personaggi sono soltanto delle marionette che devono eseguire un ruolo prestabilito. Il capo ufficio, simbolo dell'omuncolo schiavo della burocrazia, svolge il ruolo di capo gruppo, ma solo in apparenza. In realtà, anche lui è vittima del sistema. Nonostante i suoi sforzi, alla fine del viaggio si ritrova a mangiare frutta verde, «sem a pasta e sem ligas, tinha-se transformado numa coisa móvel e pouco apresentável» (p. 87).

Solamente coloro che, come l'asino, il pappagallo e la cocorita – animali simbolo di ubbidienza ed emulazione – accettano gli ordini senza farsi domande, possono essere felici in una realtà controllata: l'asino «plácido e sereno – era o único que aceitava a teleguiação. Quanto mais burro tanto melhor, mesmo o papagaio só dizia “bububurro burro bububurro bububurro anda”» (p. 87). Gli esseri pensanti, invece, vengono trasformati in pecore recluse in un ovile.

Come ai suoi personaggi, anche a Ruben A. viene negata la libertà di espressione. La riflessione che soggiace alla storia di *Verde* è il frutto di un'esperienza personale. Nel 1950, mentre Ruben A. si trova a Londra come lettore di portoghese al King's College, riceve una lettera dal ministero che lo convoca con urgenza a Lisbona, con l'ordine immediato di lasciare la cattedra. Salazar in persona, dopo aver letto il secondo volume di *Páginas*, scrive al *Ministro da Educação Nacional* Pires de Lima:

Caiu-me ontem debaixo dos olhos um livro, *Páginas II*, de Ruben A., que me dizem ser leitor de português em Londres, escolhido portanto ou patrocinado pelo Instituto de Alta Cultura. [...] O livro, ou é de um louco ou de um sujeito que, tendo dinheiro para pagar um livro de dislates, se propôs rir-se de todos nós. Há páginas inteiras completamente ininteligíveis e irreduzíveis na análise das regras da gramática portuguesa, recheadas de termos de invenção do Autor e formadas sem tom nem som. Explora-se o reles, o ordinário, o palavreado porco, não só da língua literária, mas do falar corrente. As porcarias, obscenidades, palavrões juncam o livro. [...]. Parece-me que o livro pertence a uma onda modernista, e não é um caso para a Censura e para a polícia de costumes. Mas se o Autor é leitor em Londres, nessa qualidade temos nós de ver o que escreve e como escreve. Em conclusão: o Autor não pode representar Portugal nem ensinar português. Este é que é o ponto essencial a tratar com o Instituto de Alta Cultura. E já não falo de certas taras morais ou sexuais do livro [...]; o Autor deve pertencer aí a um círculo de pessoas que a polícia persegue.²⁰

Solamente grazie all'intervento del ministro, nonché alle molteplici testimonianze di amicizia e stima da parte dei colleghi e perfino del rettore dell'Università di Londra, Salazar recede lasciando la decisione nelle mani di Pires de Lima, il quale ritira l'ordine di licenziamento. Dopo la vicenda, Ruben A. rimane in Inghilterra fino alla fine dell'anno, per rispettare i termini stabiliti dal contratto. Poi, però, decide di ritornare a Lisbona per non sfidare ulteriormente il regime. Purtroppo, questo episodio segna per sempre la sua vita: da quel momento – seppur sapientemente nascosta – la critica al regime penetra in tutta la sua opera.

3. INFLUENZE MODERNISTE

Verde non si collega soltanto a speranza, libertà e Portogallo, ma anche al cognome di uno dei poeti portoghesi più importanti della seconda metà dell'Ottocento. Attraverso il racconto, Ruben A. dialoga apertamente con il modernista ante-litteram Cesário Verde, stabilendo un legame tra il protagonista e l'io lirico della poesia, che si rivela a partire dalla citazione dei primi versi di *O sentimento de um ocidental*. Nonostante il poeta finissecolare sia il primo interlocutore di Ruben A., non possiamo, però, non cogliere tra le righe il riferimento letterario all'*Ode marítima* di Pessoa/Álvaro de Campos, a sua volta debitore nei confronti di Cesário.²¹

²⁰ António de Oliveira Salazar in LIBERTO CRUZ, JOSÉ BRANDÃO, NICOLAU ANDRESEN LEITÃO, *O mundo de Ruben A.*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, pp. 117-118.

²¹ Ricordo il tributo esplicito nella poesia «Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias». Come afferma Helder Macedo «Cesário Verde é o poeta mais frequentemente mencionado na obra literária de Fernando Pessoa. É o mestre

In *Verde*, così come in entrambi i componimenti poetici sopra menzionati, il narratore si trova sulle rive del Tejo (nel caso dell'*Ode marítima* di mattina, negli altri due “*no fim da tarde*”), circondato dal movimento frenetico del porto e della città. La vista del fiume e delle navi che lo attraversano provoca nel narratore emozioni contrastanti e fa scaturire ricordi profondi. In *O sentimento de um ocidental* «as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia» destano nell'io lirico «um desidério absurdo de sofrer»;²² nell'*Ode marítima* «todo o atracar, todo o largar de navio» preannuncia «significações metafísicas, // que perturbam em mim quem eu fui... »;²³ nel racconto, «a realidade de uma água verde» risveglia nel protagonista – come abbiamo visto in precedenza – il ricordo felice della maestra delle elementari.

Il Tejo, inoltre, animato dalle navi che arrivano e che partono, rievoca in chi lo osserva le grandezze passate di un Portogallo ormai “*longínquo*”. L'io lirico pessoano decanta «o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!»;²⁴ mentre Cesário, errando «pelo cais», «evoc[a] as crónicas navais», i Mori, gli eroi, Camões e le «soberbas naus» che, però, non vedrà mai.²⁵ Infine, il protagonista del racconto, ormai prossimo alla Torre di Telecontrollo, ripensa ai momenti trascorsi «à beira do Tejo verde com a memória dos feitos de naus por mares nunca dantes navegados e lembranças de ânsia para melhores dias» (p. 87).²⁶ Tuttavia, allo spirito celebrativo del poeta dell'*Ode marítima*, si contrappone il sentimento di disillusione e di malinconia che l'io lirico di *O sentimento de um ocidental* e il protagonista di *Verde* condividono, seppur generato da situazioni diverse. Il disincanto che prova Cesário è il risultato di una realtà trasfigurata dalla decadenza e dalla malattia del mondo occidentale *fin de siècle*, quello di Ruben A., invece, è la conseguenza di una realtà stravolta dalla dittatura.

Nel vagare per la città, sia l'io lirico di Cesário Verde sia il protagonista del racconto vengono colpiti dalla frenesia della modernità che li circonda. Da un lato, «batem os carros d'aluguer, ao fundo // levando à via-férrea os que se vão. Felizes!»;²⁷ dall'altro «as pessoas corriam silenciosas e esbodegadas à procura de transporte quando táxis se raspavam em bumbas de susto para as várias estações marginais» (p. 83). Come i personaggi di Cesário, così anche quelli di Ruben A. si definiscono e caratterizzano per i loro comportamenti. Se «os mestres carpinteiros», «os calafates», «os lojistas», «as obreiras», «as varinas», «o clero», «os soldados», «as costureiras, as floristas», «os guardas» e «as imorais»²⁸ costituiscono il mosaico della realtà sociale di fine Ottocento; «os cansados amanuenses de Juntas, Ministérios e Grémios» (p. 84), «uma figura tipo chefe de repartição» (p. 84), i «funcionários do transporte» (p. 85), «duas senhoras frequentadoras do *Império*» (pp. 84-85), invece, non sono altro che burattini nelle mani della Torre di Controllo/regime salazarista.

Il *flâneur* di fine ottocento che deambula per le strade di Lisbona, trascinato dal destino, inseguendo gli stimoli e le emozioni che la città offre, viene rimpiazzato da una sorta di *flâneur* telecomandato, letteralmente trascinato da una «força inexplicável e invisível» per le vie e i quartieri di Lisbona, «para seguir um destino preso que não era o [s]eu» (p. 84).

La decisione di scegliere *Verde* come ultimo racconto del libro non è affatto casuale. Il riferimento a Cesário Verde, infatti, chiude il cerchio della raccolta, aperta con l'epigrafe di T. S. Eliot, tratta da *The Music of Poetry*:

assumido de Álvaro de Campos» (HELDER MACEDO, *Fernando Pessoa, Cesário Verde e as ficções da identidade*, in IDEM, *Camões e outros contemporâneos*, Lisboa, Editorial Presença, 2017, p. 163).

²² CESÁRIO VERDE, *O livro de Cesário Verde: 1873-1886*, Lisboa, Typographia Elzeviriana, 1887, p. 60.

²³ FERNANDO PESSOA, *Ode marítima*, «Orpheu», 2, Lisboa, 1915, p. 131.

²⁴ Ivi, p. 132.

²⁵ «Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado! // Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado! // Singram soberbas naus que eu não verei jamais» (CESÁRIO VERDE, *op. cit.*, p. 61).

²⁶ Come Cesário Verde, anche Ruben A. ricorda Camões riprendendo il famoso verso della prima strofa dei *Lusíadas*: «Por mares nunca dantes navegados» (LUÍS VAZ DE CAMÕES, *Os Lusíadas*, Lisboa, António Gonçalves, 1572, v. 3).

²⁷ CESÁRIO VERDE, *op. cit.*, p. 60.

²⁸ Ivi, pp. 60-67.

Dissonance, even cacophony, has its place: just as, in a poem any length, there must be transitions between passages of greater and less intensity, to give a rhythm of fluctuating emotion essential to the musical structure of the whole; and the passages of less intensity will be, in relation to the level on which the total poem operates, prosaic – so that, in the sense implied by that context, it may be said that no poet can write a poem of amplitude unless he is a master of the prosaic.²⁹

Chi, se non il poeta che ha saputo creare «una poesia lirica que, adaptando as técnicas da novela para a expressão de um “eu” funcional, se tornou num instrumento tão capaz de observação concreta e de comentário social quanto a prosa realista sua contemporânea»,³⁰ può essere definito «a master of prosaic»? Attraverso queste parole, Ruben A. non soltanto rende omaggio a due scrittori per i quali nutre una profonda ammirazione, ma crea una connessione tra di essi, come se avvertisse nell’opera poetica di Cesário un’anticipazione dell’opera di Eliot.³¹

L’epigrafe eliotiana corrobora il legame-debito di Ruben A. nei confronti del Modernismo. In *The Music of Poetry*, T. S. Eliot afferma: «the music of poetry is not something which exists apart from the meaning. Otherwise, we could have poetry of great musical beauty which made no sense, and I have never come across such poetry».³² Eliot fa parte di quel gruppo di artisti che, durante le prime decadi del Novecento, concentra «the formal investigation of signification [...] upon an inquiry into the effect of the material properties of the signifier in its relation to the signified».³³ Infatti, a differenza dei simbolisti francesi, da cui trae grande ispirazione, lo scrittore statunitense (naturalizzato britannico) crede che la musicalità di una parola – o meglio del significante – sia intrinsecamente legata al suo significato:

The music of a word is, so to speak, at a point of intersection: it arises from its relation first to the words immediately preceding and following it, and indefinitely to the rest of its context; and from another relation, that of its immediate meaning in that context to all the other meanings which it has had in other contexts, to its greater or less wealth of association. Not all words, obviously, are equally rich and well-connected: it is part of the business of the poet to dispose the richer among the poorer, at the right points, and we cannot afford to load a poem too heavily with the former — for it is only at certain moments that a word can be made to insinuate the whole history of a language and a civilization. [...] My purpose here is to insist that a ‘musical poem’ is a poem which has a musical pattern of sound and a musical pattern of the secondary meanings of the words which compose it, and that these two patterns are indissoluble and one.³⁴

Un’opera letteraria, dunque, «is not made only out of ‘beautiful words’»³⁵: ogni parola, anche quelle dissonanti e cacofoniche, così come quelle meno dense di significato, trovano comunque il loro posto nella composizione generale del testo. Spetta allo scrittore saperle disporre per mettere in risalto tutte le loro possibilità, affinché possano contribuire a «the combination of the whole».³⁶ Ogni singola parola costituisce «a primeira vivência de uma obra».³⁷

Anche nella relazione con l’oggetto – nonché, nel nostro caso, con il colore – Ruben A. intraprende un cammino analogo a quello di Eliot. I sentimenti vengono evocati e suscitati partendo da ciò che si vede: «set of objects, a situation, a chain of events».³⁸ Nel racconto, infatti, il verde dell’acqua del Tejo, associato al ricordo della maestra delle elementari, provoca nell’animo del

²⁹ THOMAS STEARNS ELIOT, *On Poetry and Poets*, London, Faber Ltd, 1957, p. 32.

³⁰ HELDER MACEDO, *op. cit.*, p. 78.

³¹ Cfr. Ivi, p. 87. Nel 1953 Ruben A. traduce in portoghese *The Cocktail Party*, dopo aver conosciuto personalmente T. S. Eliot durante gli anni trascorsi in Inghilterra.

³² THOMAS STEARNS ELIOT, *op. cit.*, p. 29.

³³ JOHANNA DRUCKER, *The Visible Word – Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 61.

³⁴ THOMAS STEARNS ELIOT, *op. cit.*, pp. 32-33.

³⁵ Ivi, p. 32.

³⁶ WASSILY KANDINSKY, *op. cit.*, p. 49. Anche Eliot, nel suo saggio *The Music of Poetry*, esprime un concetto analogo, affermando: «what matters, in short, is the whole poem» (THOMAS STEARNS ELIOT, *op. cit.*, p. 32).

³⁷ RUBEN A., *Páginas V*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1967, p. 43.

³⁸ THOMAS STEARNS ELIOT, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methune, 1920, p. 49.

personaggio delle forti emozioni. Tuttavia, ciò che Eliot definisce come “correlativo-oggettivo” – un’evoluzione della teoria delle corrispondenze di Baudelaire – non si distanzia molto dalle teorie di Kandinsky, secondo cui un determinato colore produce nell’animo di chi lo guarda una «emotional vibration»³⁹.

4. CONCLUSIONI

Conscio della difficoltà che un lettore potrebbe avere nel leggere *Cores*, Ruben A. sente l’esigenza di spiegargli, attraverso le parole di Eliot, le ragioni di una manipolazione linguistica e formale tali da rendere, in alcuni casi, il testo impervio.⁴⁰

La scelta delle parole e della loro disposizione non è mai casuale. «Estranhamento imaginífico», «surpresa técnico-compositiva» e «desfamiliarização figural e léxico-gramatical»⁴¹ non sono solo sinonimo di libertà stilistica e compositiva, ma anche un mezzo per rivendicare la propria libertà di pensiero e di espressione, negata dalla censura.

Da vero figlio del suo tempo, Ruben A. assorbe e rielabora l’essenza di tutte e tre le categorie di modernismo individuate da Micheal Levenson (1986) prima, e ampliate poi da Drucker (1994). Il «moderism spiritually oriented», alla Kandinsky, volto alla ricerca di un piano spirituale/trascendentale, una riflessione che riguarda l’esistenza umana, che si ritrova in *Cores* così come in altre opere di Ruben A. Il «modernism subjectively oriented», alla Eliot, che si concentra su «the emphasis upon the representation of individual knowledge, perception or experience».⁴² E, infine, il modernismo che potremmo definire “*engaged oriented*”, costituito da artisti «primarily occupied with a political, interventionist agenda who focused upon the conventions of system of representation as the site of their operation».⁴³

Come gli scrittori modernisti prima di lui, anche Ruben A. focalizza la sua attenzione «on the role of the letter, the sound, the word, the sentence, the phrase, the form»,⁴⁴ impegnandosi però in «a persistent investigation of the process of signification such that the relation between formal manipulation and content [can’t be] dissolved».⁴⁵ Possiamo concludere, dunque, che l’opera letteraria di Ruben A. nasce proprio a partire dalla parola, dalla relazione tra la materialità del significante e le molteplici possibilità del significato:

A palavra é a ferramenta do escritor e o carinho e a austeridade com que a manobra denunciam a exigência que lhe merecem a oficina e a factura da sua obra. [...] Aliás, quaisquer que sejam as preocupações estilísticas ou sociais do escritor, [...] a palavra é sempre o metal precioso que se vai destilar e fornecer. A palavra é a mercadoria que se expõe, o trabalho que se realiza, o pensamento que se expressa, a mensagem que se lança, o grito que denuncia, o véu que se levanta, o dedo que aponta, o documento que relata, o testemunho que marca, o emblema que se usa, a arma que se utiliza.⁴⁶

³⁹ WASSILY KANDINSKY, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰ Si pensi, per esempio, ai neologismi onomatopeici «broburro» (p. 87); alle metafore «estranhas» (JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA, *op. cit.*, p. 24) come «princípios de Primavera já puxam o bridão de verdes diferentes em cima das árvores mais dengosas» (p. 83) oppure «faltavam-me já as cedilhas do pensamento»; ai neologismi aggettivali denominativi «invernosos», «esgotosos» (p. 83), «detectivado» (p. 84); alla sineddoche «colarinhos avantajados»; alle espressioni idiomatiche *ex abrupto* «Afinal minha viola que vais para Angola – onde estou eu?» (p. 86); alla sinestesia «táxis se raspavam em bumbas de susto» (p. 83), alla alterazione dei nessi sintattici «saudades sem vagares», «no talvez se adiantasse ela, procurando o tempo perdido do seu amor, gasto no viçoso das primaveras por que já passara» (p. 88); giochi di nonsense «esquecendo quase a companhia de um compenetrado burro que cadenciava o bater de palmas com periquitos nos ombros» (p. 85).

⁴¹ JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA, *op. cit.*, p. 19.

⁴² JOHANNA DRUCKER, *op. cit.*, p. 63.

⁴³ Ivi, p. 62.

⁴⁴ Ivi, p. 60.

⁴⁵ Ivi, p. 67.

⁴⁶ LIBERTO CRUZ, *Ruben A. vinte anos de prosa*, «Revista Ocidente», LXXVI, Lisboa, 1969, p. 291.