

MARIAGRAZIA RUSSO
Università della Tuscia - Viterbo

Il colore e i suoi significati nell'opera di Fernando Pessoa

L'analisi per campi semantici della produzione di Fernando Pessoa, condotta attraverso lo spoglio completo dell'opera fino a questo momento pubblicata, offre elementi di grande rilievo per la comprensione dell'impostazione filosofico-culturale dell'Autore, facendo emergere una linea di continuità anche al di sopra della frantumazione dell'io e della molteplicità degli eteronimi.

Il problema dell'utilizzazione dei colori, come ben noto, non investe unicamente l'ambito pittorico, ma assume importanza condizionante anche nel dominio della letteratura. Infatti, se da una parte le tinte vengono utilizzate come semplice descrizione naturalistica del visibile, dall'altra esse riproducono simboli, capaci di rappresentare il senso metafisico della vita. Ma ancor di più: i colori possono esprimere una scelta personale sulla realtà, indicare una correlazione analogica di eventi o fatti descrivibili, rivelare la dinamica dell'io, sia essa cosciente o incosciente. In Pessoa sono effettivamente riscontrabili tutti questi aspetti: la descrittività naturalistica del mondo circostante, e l'attribuzione, consapevole o inconsapevole, di colori a situazioni e oggetti con modalità e valenza che sfuggono spesso all'ovvietà.

Il linguaggio degli uomini possiede "cor e ritmo"¹: ad assicurarlo è Fernando Pessoa in Bernardo Soares, che nella parola scopre quell'"assombro vocálico em que os sons são cores ideais"². Il primo grande campo semantico individuabile all'interno dell'opera di Pessoa può essere infatti rappresentato proprio dai vocaboli *cor*, *policromia*, *tinta*, *tom*, *tonalidade* e dai lessemi di loro derivazione. Sembra che Pessoa, attraverso

¹ Per le citazioni dal *Livro do desassossego* si è fatto riferimento all'edizione ormai classica di Maria Aliete Galhoz - Teresa Sobral Cunha - Jacinto do Prado Coelho, *Fernando Pessoa, Livro do desassossego por Bernardo Soares: recolha e transcrição dos textos por M. Aliete Galhoz e T. Sobral Cunha, prefácio e organização por J. do Prado Coelho*, 2 voll., Lisboa, Atica, 1982: frammento n. 488 (d'ora in poi: Bernardo Soares).

² ID., *ib.*: frammento n. 15.

quest'area lessicale, non voglia delineare i contorni del reale, riservando agli oggetti designati un misterioso anonimato, necessario a creare lo sfondo del suo pensiero. È il caso, solo per fare pochi esempi, del paradossale “cor sem cor”³ di Soares; dell'ironico “circo polychromo do nosso dynamismo sem fim”⁴ di Álvaro de Campos; del “poente” che “tem côres / da dôr d'um deus longinquo”⁵ di Ricardo Reis; o della terra che in *Mensagem* “abre-se [...] em sons e cores”⁶. Un primo piano particolare è riservato dal poeta alla città di Lisbona: “não há para mim flores como, sob o solo, colorido variadíssimo de Lisboa”⁷, suggerisce Soares; e “Lisboa com suas casas de várias cores”⁸ reitera con insistenza Álvaro de Campos. In questo contesto sono molti i casi in cui alle attribuzioni cromatiche l'Autore assegna connotazioni metaforiche, come “somos [...] servos da hora e das suas cores e formas”⁹; “horas multicolores”¹⁰; o “colorir o tédio”¹¹. Non sono rari i casi in cui l'Autore ricorre alla creazione di vivaci neologismi (p. es.: “acinzentamento”¹², “azulescendo”, “escureando”¹³) o alla costruzione di plastiche locuzioni semanticamente paradossali (p. es.: “um amarelo grande”¹⁴, o “luz sem alma”¹⁵). Noto è anche il ricorso all'uso dell'ossimoro per esprimere con veemenza contrasti visivi: “branco preto”¹⁶, “fogo negro”¹⁷.

Il colore è così importante per Fernando Pessoa che ad esso l'Autore affida, attraverso un frammento di Bernardo Soares, anche la molteplicità del suo io:

³ ID., *ib.*: frammento n. 144.

⁴ Álvaro de Campos, *Se te queres matar, porque não te queres matar?* (19, v. 9). Per questo eteronimo si cita dall'edizione di Cleonice Berardinelli, *Poemas de Álvaro de Campos*, [Lisboa], Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990 (d'ora in poi Álvaro de Campos).

⁵ Ricardo Reis, *Os deuses desterrados* (38, vv. 31 s.). Si cita dall'edizione di Luiz Fagundes Duarte, *Poemas de Ricardo Reis*, [Lisboa], Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994 (d'ora in poi: Ricardo Reis).

⁶ Fernando Pessoa, *Mensagem: Horizonte*, v. 10 (per i testi di *Mensagem* mi sono avvalsa della 13ª edizione di Ática, 1979).

⁷ Bernardo Soares: frammento n. 105.

⁸ Álvaro de Campos, *Lisboa com suas casas* (64, vv. 1-6, 18 s., 24 s.).

⁹ Bernardo Soares: frammento n. 20.

¹⁰ ID.: frammento n. 251.

¹¹ ID.: frammento n. 322.

¹² ID.: frammento n. 111.

¹³ Entrambi in ID.: frammento n. 153.

¹⁴ ID.: frammento n. 54.

¹⁵ ID.: frammento n. 60.

¹⁶ ID.: frammento n. 144.

¹⁷ ID.: frammento n. 251.

Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras. Cuido só de que o polegar não falhe o laço que lhe compete¹⁸.

Le immagini che Pessoa fornisce di se stesso - sia quella di una matassa variopinta che si va dipanando, sia quella di figure create da una cordicella che si intreccia armoniosamente tra le dita - manifestano il desiderio di una varietà policromatica dell'uomo che venga però tenuta in qualche modo unita da un filo conduttore. Il colore, visto in questa prospettiva, rappresenta quindi un *leit-motiv* che può diventare chiave interpretativa unitaria dell'intera opera pessoana.

L'Autore, soprattutto attraverso le descrizioni paesaggistiche, sembra prediligere, un po' ovunque, tecniche di pittura decisamente ascrivibili ad un intendimento divisionistico. Pessoa delinea infatti la realtà senza impastare impressionisticamente i colori, ma dosando separatamente una tinta vicino all'altra con la tecnica del tratteggio, con la stesura di minuscole particelle di mosaico accostate tra loro, delegando così alla mente di ciascun lettore la creazione dell'effetto ottico di fusione totale delle immagini, risultante dai vari accostamenti cromatici.

La combinazione più ricca è senz'altro creata in alcune descrizioni del cielo da Bernardo Soares, come si evince da questo esempio, colto tra i numerosi presenti nel *Livro do desassossego*: il

céu de todas as cores que desmaiam - azul branco, verde ainda azulado, cinzento pálido entre verde e azul, vagos tons remotos de cores de nuvens que o não são, amareladamente escurecidas de encarnado findo¹⁹.

Il termine *azul*²⁰, tinta dominante per la descrizione naturalistica del cielo, è un colore ampiamente usato da Pessoa anche per rappresentare la serenità, la tranquillità, la quiete dell'io, la tenerezza. È così che nel *Livro* il narratore afferma: “um dia azul compensa-me de muito”²¹ e Álvaro de Campos conferma: “uma ternura confusa [...] azulada”²². Anche Alberto

¹⁸ ID.: frammento n. 12.

¹⁹ ID.: frammento n. 181.

²⁰ La parola *azul* abbraccia un ampio campo semantico. In italiano potrebbe equivalere all'azzurro, come al blu, al celeste, al turchino.

²¹ ID.: frammento n. 342.

²² Álvaro de Campos, *Ode Marítima* (6, v. 659). La metafora è ancora più evidente in Fernando Pessoa, *Feliz dia para quem é*, vv. 4-7: “O azul do céu faz pena a quem / Não pode ser / Na alma um azul do céu também” (per Pessoa ortonimo si cita dall'11ª ed. di Atica, 1980).

Caeiro accosta i due elementi “azul e calmo”²³. Nella ricerca di pace affiora in Soares, con la stessa tonalità, il ricordo dell’infanzia, come un tempo irrimediabilmente trascorso e un’innocenza ormai perduta: “guardo, íntima, como a memória de um beijo grato, a lembrança de infância de um teatro em que o cenário azulado e lunar representava o terraço de um palácio impossível”²⁴. Metafora questa facilmente individuabile anche nel Pessoa ortonimo delle quartine popolari: “Todos lá vão para a festa /Com um grande azul de ceu. / Nada resta, nada resta.../Resta sim; que *resta eu*”²⁵, a cui possono essere accostati i ricordi di Álvaro de Campos della ragazza “lembradamente de azul” di *Realidade*²⁶, del “céu azul - o mesmo da minha infancia”²⁷ di *Lisbon Revisited*, dei “lindos olhos de azul inocente”²⁸ che aprono ad *incipit* un altro suo testo. È questa medesima evocativa distanza, ora carica di estetismo orientaleggiante e sensualità figurativa, che Campos ripropone nella sua *Ode marítima* per i “montes longínquos, dum azul japonez”²⁹, che Pessoa di *Mensagem* riprende nella “proibida azul distância”³⁰ e che Ricardo Reis evoca nelle sue classicheggianti odi: “Azues os montes que estão longe”³¹.

A tale lontananza, simbolizzata dall’empireo, è riconducibile anche il verso dello stesso Reis “orige azul dos deuses”³², dove questo colore si erge a simbolo di misteriosità. Immagine quasi magica e potente è affidata anche all’“azul negro e brando” dell’aria che si perde di fronte alla potenza del braccio di Nun’Álvares Pereira cantato in *Mensagem*³³ o a quel cielo che “strela o azul e tem grandeza” nella descrizione di António Vieira³⁴.

Tuttavia il lemma *azul* non è utilizzato in un’unica chiave, giacché in molti passi l’Autore sembra come temere questa celestiale e olimpica pace. In Soares egli riconosce che il colore del cielo partecipa quasi di una banale

²³ Alberto Caeiro, *O meu olhar azul como o céu*, XXIII, v. 3. Cito da *Poemas de Alberto Caeiro*, 7ª ed., Lisboa, Ática, 1979 (7ª ed.); d’ora in poi: Albero Caeiro.

²⁴ Bernardo Soares: frammento n. 229. Sempre nello stesso frammento: “o cenário era definitivamente azulado e lunar”; “realidade de azul música”; “era minha e fluída a mascarada imensa e lunar, o interlúdio de prata e azul findo”.

²⁵ Per le *quadras*, si fa riferimento all’edizione di Luis Prista, *Poemas de Fernando Pessoa. Quadras*, [Lisboa], Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997, n. 333.

²⁶ Álvaro de Campos: 54, v. 23.

²⁷ ID., *Lisbon Revisited* (1923) (15, v. 28).

²⁸ ID., *Que lindos olhos de azul inocente os do pequenito do agiota!* (177, v. 1).

²⁹ ID.: 6, v. 668.

³⁰ Fernando Pessoa, *Mensagem: Noite*, v. 18.

³¹ Ricardo Reis, *Azues os montes que estão longe param* (160, v. 1).

³² ID., *Deixemos, Lydia, a sciencia que não põe* (56, v. 14).

³³ Fernando Pessoa, *Mensagem: Nun’Álvares Pereira*, v. 4.

³⁴ ID., *ib.*: António Vieira, v. 1.

e ossessiva quotidianità: “cor anónima do céu aqui e ali azul”³⁵ oppure “céu azul sem sentido”³⁶. L'identificazione dell'*azul* con la noia è riconosciuta esplicitamente dallo stesso Soares che in un passo del suo *Livro* afferma “tédio [...] este desamparo azulado da indefinição de tudo”³⁷.

I primi versi di Fernando Pessoa dedicati a Ofélia, secondo quanto da lei stessa citato nel suo *relato* introduttivo alle *Cartas de amor*, attribuiscono il colore *azul* al sentimento amoroso: “azul-amor dos teus céus”³⁸. Il termine *azul*, quel colore che forse Ofélia avrà identificato esclusivamente come simbolo onirico di incanto, per il poeta poteva forse corrispondere al senso di estraneità, al panico della noia, alla temuta normalità:

É preciso que todos, que lidam comigo, se convençam de que sou assim, e que exigir-me os sentimentos, aliás muito dignos, de um homem vulgar e banal, é como exigir-me que tenha olhos azues e cabelo louro”³⁹.

Il medesimo stereotipo (azzurro + colore dorato), del resto ampiamente codificato dalla letteratura europea, si trova nell'immagine parodistica e caricaturizzata della donna falsamente angelica, forse desiderata o desiderabile: “a mulher **loura** de olhos azues”⁴⁰, colei che, secondo Ofélia, corrispondeva ad un semplice e spersonalizzato oggetto falsamente amoroso capace di generare gelosia per gioco; oppure della donna più volte ‘cantata’ da Pessoa ortonimo nelle sue *quadras ao gosto popular*: “Loura, teus olhos de céu / Tem um azul que é fatal”⁴¹. Non meno ambigua appare la “mondadeira dos prados quentes” tracciata da Ricardo Reis “cálida e loura, nubil e triste”⁴².

³⁵ Bernardo Soares: frammento n. 369.

³⁶ ID.: frammento n. 517.

³⁷ ID.: frammento n. 111.

³⁸ Si cita da Manuela Nogueira - Maria da Conceição Azevedo, *Cartas de amor de Ofélia a Fernando Pessoa, organização de -*, Lisboa, Assirio & Alvim, 1996, p. 23 (d'ora in poi *Cartas de amor de Ofélia...*). Una espressione molto simile a questa usata nelle lettere è presente in un passo di Fernando Pessoa, *Não sei, ama, onde era*, vv. 6 s.: “Que azul tão azul tinha / Ali o azul do céu”.

³⁹ Per le lettere di Fernando Pessoa a Ofélia mi riferisco all'edizione di David Mourão-Ferreira - Maria da Graça Queiroz, *Cartas de amor de Fernando Pessoa, Organização, posfácio e notas de D. Mourão-Ferreira, preâmbulo e estabelecimento do texto de M. d. G. Queiroz*, Lisboa, Edições Ática, 1978, p. 150 (d'ora in poi: *Cartas de amor de Fernando Pessoa*).

⁴⁰ ID., p. 72. Nell'opera di Fernando Pessoa appaiono anche numerosi esempi di “fulvo”; più raro è l'aggettivo “alourado”.

⁴¹ *Quadras*: n. 330. Una “loura dos olhos azues” è presente anche nella *quadra* n. 270.

⁴² Ricardo Reis, *De Apollo o carro rodou pra fóra* (36, v. 9).

L'azzurro, combinato al biondo dei capelli, dispiega quindi all'interno dell'opera pessoana un binomio convenzionale che delinea una bellezza utopica e angelica, lontana e astratta; forse considerata anche sensualmente perfetta⁴³, staticamente codicizzata e paradigmaticamente incorrotta, ma in ogni caso di una perfezione immateriale che non appartiene al mondo dell'Autore, lo mette a disagio, proprio come "a cabeça loura de uma senhora que [no eléctrico] ia sentada à sua frente"⁴⁴. Biondi sono anche i capelli della fanciulla presente in una *quadra popular* di Pessoa ortonimo: "O minha menina loura, / O minha loura menina, / Dize quem te vê agora / Que já foste pequenina..."⁴⁵. Ugualmente biondi sono i capelli della o delle ragazze presenti in *Acaso* di Álvaro de Campos: "rapariga loura. / Mas não, não é aquela [...] // De uma rapariga loura, / Mas qual dellas? [...] // A rapariga loura? / É a mesma afinal... / Tudo é o mesmo afinal"⁴⁶. L'oro dei capelli nell'opera del poeta-fingitore appare, quindi, da un lato come l'innocenza che svanisce di fronte alla realtà divenuta adulta, e dall'altro come un gioco delle parti in cui tutto compare e scompare nel caos della memoria e nella "tristeza"⁴⁷. *Louro* è anche il Freddie amato da Álvaro de Campos: "Freddie, eu chamava-te Baby, porque tu eras louro, branco e eu amava-te"⁴⁸. È un amore che appartiene al ricordo, al passato, al sogno. Ma è un *louro*, questo legato all'infanzia, in cui brillano anche i movimenti, la vivacità e l'energia. Ed è proprio questa potenza ad essere enfatizzata dal futurista Álvaro de Campos nel colore **giallo** dell'automobile che passa "com a mulher definitiva de alguém"⁴⁹. Il biondo, colore dell'apparenza e dell'appariscenza, della corruzione e dell'insincerità, sottolinea il valore estetizzante dato all'elemento decadentista dell'oro e dei suoi derivati lessicali. E così "l'oro astrale, l'oro elementare e l'oro verbale", per riprendere un tema già trattato da Yvette Centeno⁵⁰, si ritrovano nell'opera di Pessoa in un equilibrio di forme e colori.

⁴³ In una *quadra* Pessoa dice chiaramente "Aquella loura de preto / Com uma flor branca ao peito / É o retrato completo / De como alguém é perfeito" (n. 364).

⁴⁴ *Cartas de amor de Fernando Pessoa*: "Relato da Ex.ma Senhora Dona Ophélia Queiroz": p. 19.

⁴⁵ *Quadras*: n. 82.

⁴⁶ Álvaro de Campos, *Acaso*, 131, vv. 1 s., 16 s., 28 ss..

⁴⁷ Fernando Pessoa, *O sol às casas, como a montes*, v. 4: "uma tristeza loura".

⁴⁸ Álvaro de Campos, *A passagem das horas* (8, v. 55).

⁴⁹ Álvaro de Campos, *A passagem das horas*: "na automovel amarelo" (8, v. 253).

⁵⁰ Y[vette] K. Centeno, «Episódios / A Múmia» di Pessoa: un testo chiave per lo studio dell'ermetismo, in Fernando Pessoa, in "Quaderni Portoghesi" (Giardini Editori e Stampatori, Pisa), 2, autunno 1977, pp. 65-101.

La luminosità dovuta agli effetti stellari e lunari, la lucentezza prodotta dall'oro e le sfumature cromatiche create attorno a questi riflessi producono una varietà lessicale che sarebbe difficile sintetizzare in questa sede. Inoltre all'elemento distintivo di luminosità corrisponde con segno negativo e contrario, ma per questo integrante, quello di non luminosità. Si moltiplicano così i campi dicotomici attorno alle parole-chiave luce in opposizione a ombra, chiaro a scuro:

VS

“estrela” e il verbo “estrelar”;
“sol” e “solar”

“lua” e “luar”

“dia”

“noite”

ma anche

VS

“brilho” (“brilhar” e “brilhante”), “claro” (e i termini “clarão”, “clarear”, “clareira”, “esclarecer”, quest'ultimo con vari significati), “fulgor” (e “fulgido”), “luz” e il campo lessicale attinente (“alumiar”, “iluminado”, “iluminar”, “lucidez”, “lúcido”, “luminoso”, “luzir”, “translúcido” a cui può essere affiancato “encandescido”), “queimação”, “raio” (e “raiar”), “reflexo”, “relâmpago”, “vislumbre”.

“crepúsculo”, “penumbra”, “sombra” o “treva”, “escurecer”/“oscurecer”, “escuridão”/“obscuridade”, e gli aggettivi “tosco”, “fusco”/“fosco”, “baço”, “pardo”, “lívido”, “sujo”, oppure “sem luz”.

All'oro inteso come minerale confluiscono i termini come: “oiro”/“ouro”, e il campo lessicale “doirar/dourar”, “dourado” o “áureo” a cui andranno affiancati - per i tratti ad esso opposti - “prata”, “chumbo”, “arame”. A questo campo possono essere infine connessi il “fumo” e il verbo “esfumar”, sebbene non sempre ad esso attinente; il termine generale “contraste”; o quelli più caratterizzanti di “mancha” e “nódoa”, utilizzati per introdurre varianti nel colore; nonché tutto quel dilatato insieme di oggetti capaci di creare luminosità artificialmente (“candeeiro”, “lâmpada”, “vela”; “espelho” - con il verbo “espelhar” - e “vidro” con i suoi oggetti di riferimento quali “garrafa”, “copo”, “janela”; oppure “fogo”, “fogueira”, “chama”, ecc.) o di rappresentare simbolicamente un determinato colore

(“carvão” che evoca il nero, “neve” che ricorda il bianco, “banana” che indica il giallo, e via dicendo). Vi è quindi in tutta l’opera pessoana un’interazione continua della luce con la materia, della luminosità con la sua sorgente.

Nella corruttibilità dell’oro è anche implicito l’appassimento del vigore umano (“o que perdi. / Em cinza e ouro o rememoro”⁵¹) identificato con la tonalità del giallo: “a pétala que se despega amarelecida”⁵² nel *Livro do desassossego*. In questo caso si tratta di un giallo di segno opposto e contrario, e proprio per questo complementare, a quello della precedente furia futurista.

Se da un lato quindi Ofélia ricorda del poeta versi che la dipingono come un bel cielo azzurro, dall’altro le lettere dello scrittore ci presentano paradossalmente un amore che sembra possedere tutte le caratteristiche della banalità e della quotidianità: un amore “ridicolo e sublime” - l’espressione è di Antonio Tabucchi⁵³, - tutto apparentemente “côr-de-rosa” (“meu Bebê menininho, minha almofadinha côr-de-rosa para pregar beijos”⁵⁴). La stessa Ofélia nella testimonianza autobiografica raccolta da Maria da Graça Queirós suggerisce che un giorno il poeta le aveva scritto un bigliettino indicandole il colore delle mutandine da lei indossate: “cor-de-rosa”. Di fronte allo sgomento della fanciulla, che non aveva mai mostrato la sua biancheria intima all’amato, egli con naturalezza rispondeva: “todas as Bebês pequeninas têm calcinhas cor-de-rosa”⁵⁵. Il rosa, più che un colore, è quindi l’immagine vezzosa da attribuire a questo amore apparentemente ovvio, banale e gretto nella sua asfissiante quotidianità e normalità, vissuto in una maniacale “atmosfera de obsessiva puerilidade”, secondo una definizione di David Mourão-Ferreira⁵⁶, espresso in una “lingua puerile, sdolcinata e, in buona misura, indisponente”, per ricorrere a immagini fornite da Ettore Finazzi-Agrò⁵⁷. Álvaro de Campos, l’unico vero rivale di Ofélia, conferma l’associazione rosa-infanzia in un’immagine dell’*Ode Maritima*:

⁵¹ Fernando Pessoa, *O sol às casas, como a montes*, vv. 10 s..

⁵² Bernardo Soares: frammento n. 33.

⁵³ Antonio Tabucchi, *Fernando Pessoa. Lettere alla fidanzata con una testimonianza di Ophélia Queiroz*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 115.

⁵⁴ *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, p. 66.

⁵⁵ *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, p. 33.

⁵⁶ ID., p. 196.

⁵⁷ Ettore Finazzi-Agrò, *Fernando Pessoa. Lettere a Ofelia*, traduzione e introduzione di -, L’Aquila-Roma, Japadre Editore, 1988, pp. XVIII s.

“a carne rosada das creanças”⁵⁸, e in un altro passo confessa apertamente: “fita cor-de-rosa, não gosto da côr”⁵⁹.

A conferma di questa scarsa passionalità verso l'unica donna sinora conosciuta della vita di Pessoa è la totale assenza nelle lettere indirizzate ad Ofélia della tinta **rossa**⁶⁰. E ovunque (in Pessoa ortonimo come eteronimo) l'ambito di questa tonalità è più legata all'incubo, alla violenza, alla forza che non alla passione amorosa. Bernardo Soares attribuisce questo colore ai mostri sopraggiunti in incubi notturni: “línguas encarnadas de fora da lógica”⁶¹. Anche Álvaro de Campos sembra trovarsi in sintonia con il “vermelho” simbolo dell'esplosione della vitalità: “Parte-se-me o mundo em vermelho!”⁶². Questo colore esprime in un modo così profondo la forza e la veemenza che appare quasi inevitabile l'accostamento con l'inferno, dove convivono, per ricorrere ad una visione già dantescammente codificata⁶³, il rosso e il nero: “*Rendez-vous* a vermelho e negro no fundo-inferno da minha alma”⁶⁴.

All'assenza del rosso con accezione tradizionale, si oppone il **nero**, uno dei colori più usati all'interno dell'opera di Pessoa. Se di Ofélia l'Autore possedeva un'immagine tutta stucchevolmente “côr-de-rosa” o tediosamente “azul”, di Pessoa, Ofélia ci consegna la figura di un uomo a lutto: “um senhor todo vestido de preto”, del quale seppè più tardi “que estava de luto pelo padraço”⁶⁵. Lo stereotipo del “preto” come colore luttuoso è ampiamente codificato dallo stesso Pessoa sia ortonimo che eteronimo: Álvaro de Campos, solo per citare un esempio, nella descrizione di una scena cimiteriale accenna ai necrofori nei loro abiti scuri, “os homens de preto que

⁵⁸ Álvaro de Campos, *Ode Marítima* (6, v. 509).

⁵⁹ ID., *A passagem das horas* (8, v. 94).

⁶⁰ Se all'aggettivo *azul* corrispondono nella lingua italiana varie tinte, per il rosso accade invece esattamente il contrario: in portoghese tale colore può essere infatti espresso sia come *encarnado* sia come *vermelho* anche se con sfumature diverse. Quest'ultimo, sebbene etimologicamente legato al nostro “vermiglio”, non corrisponde però nel linguaggio quotidiano a quel rosso acceso scarlatto e purpureo usato in italiano a livello quasi esclusivamente letterario.

⁶¹ Bernardo Soares: frammento n. 130.

⁶² Álvaro de Campos, *Ode Marítima* (6, vv. 407, 475, 500, 620).

⁶³ Cfr. Rino De Angelis, *Il colore nella Divina Commedia (nell'Inferno e nel Purgatorio)*, Napoli, Loffredo, 1967, pp. 21 s.

⁶⁴ ID., *A passagem das horas* (8, v. 54). Anche nel v. 67 di *Hora absurda* è riscontrabile un'immagine che evoca il senso del peccato e della tentazione: “Há coisa rubras e cobras no modo como medito-te”.

⁶⁵ *Cartas de amor de Ofélia...*, p. 16: “Prólogo”.

exercem a profissão de estar ali”⁶⁶. Ma la lingua portoghese realizza il sema nero, oltre che con il termine “preto”, anche con il vocabolo “negro”. Se “preto”, secondo le più diffuse definizioni, corrisponde ad un *assorbimento* dei raggi luminosi, “negro” viene attribuito maggiormente alla *privazione* della luce: il primo risulterebbe così più opaco e meno luminoso, il secondo più brillante e lucente. Per quanto la scelta tra i due lemmi per definire una medesima tonalità potrebbe anche non rispecchiare la volontà esplicita compiuta da Pessoa, sembrerebbe tuttavia che all’interno della sua opera possa essere individuata una differenza nei singoli contesti. Il colore “preto” appare in situazioni più tristi, malinconiche, in cui predomina l’*assorbimento* del dolore e dell’angoscia; esso viene per lo più attribuito a oggetti neri, anche eleganti, ma privi di particolare splendore. La tonalità “negra”, impiegata per effetti di lucentezza⁶⁷, all’interno dell’opera pessoana sembra invece determinata da una risposta alla *privazione*, producendo maggiore drammaticità, generando immagini più plastiche e creando quasi una più alta regalità.

Si consideri per esempio la *Marcha fúnebre para o Rei Luis Segundo da Baviera* di Bernardo Soares: l’Autore invita i “pajens”, le “virgens”, i “servos e servas” ad arrivare vestiti di “negro”⁶⁸ e non del più comune “preto” dei necrofori precedenti⁶⁹. Così come pure la “Noite” con [n] maiuscola possiede, secondo Álvaro de Campos, “cabello negro”⁷⁰. Può essere indicativo di questa diversa connotazione uno sguardo attento al piroscifo che lo stesso “engenheiro” pone all’inizio della sua *Ode Marítima*: “Olho prò lado da barra, olho prò Indefinido / Olho e contenta-me ver, / Pequeno negro e claro um paquete entrando”⁷¹. Dopo la frenetica corsa compiuta in 882 versi, quando “o volante [...] pára”, l’Autore si accorge che tutto attorno è rallentato dall’angoscia dell’esistenza, che neppure la fuga è riuscita a cancellare. In questo ultimo sguardo all’imbarcazione descritta nei primi versi, il whitmaniano Álvaro de Campos, tornando nella desolazione, implora: “Parte, deixa-me, torna-te / Primeiro o navio a meio do rio,

⁶⁶ Álvaro de Campos, *Se te queres matar, porque não te queres matar?* (19, v. 32).

⁶⁷ Álvaro de Campos inventa per questo aggettivo un avverbio attribuito al riflesso del “cais [...] nas aguas paradas”: “negramente” (6, v. 80).

⁶⁸ Bernardo Soares: frammento n. 335.

⁶⁹ Nei cimiteri di Soares si incontrano anche i surrealistici papaveri neri: “papoulas negras achadas ao pé das sepulturas” (190). Più realistici, ma anch’essi lucenti e brillanti, i “cachos negrejantes das uvas” (251).

⁷⁰ Álvaro de Campos, *Dois Excerptos de Ode*, I (5, v. 98): in una prima stesura il verso che riporta questa definizione è assente.

⁷¹ ID., *Ode Marítima* (6, vv. 2-4).

destacado e nitido, / Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto”⁷². Il reboante “paquete negro” diventa quindi il triste “navio [...] pequeno e preto”. E, nello stesso testo, spicca la differenza tra l’espressione cupa e sgomenta rivolta agli “Homens que negociastes pela primeira vez com pretos!” e quella presente due versi dopo, nella quale emerge invece energia, voluttuosità, sensualità ed erotismo “que destes o primeiro espasmo europeu às negras atónitas”⁷³. Anche *O Mostrengo* di *Mensagem* grida: “«Quem é que osou entrar / Nas minhas cavernas que não desvendo, / Meus tectos negros do fim do mundo?»”⁷⁴. L’eteronimo classicista, Ricardo Reis, addirittura non ricorre mai al termine “preto”. Nei suoi versi è presente sempre il vocabolo “negro”, più forte, definito, lucido: “negro instante” che “me ennegrece a mente”⁷⁵.

Nel lemma “negro” Pessoa riflette dunque la forza e al contempo la drammaticità dell’esistenza. Nelle lettere d’amore del secondo periodo l’Autore attribuisce proprio l’aggettivo “negro” al suo angustiato destino che lo conduce in una clinica psichiatrica: “onda negra que me está cahindo sobre o espirito”⁷⁶. Anche in Bernardo Soares, del resto, Pessoa rievoca la stessa immagine: “duas marés na noite negra, no fim dos destinos da saudade e da desolação”⁷⁷; oppure “minha alma é um melstrom negro”⁷⁸; “é, em mim, [...] o fim de todos os mundos flutuando negro ao vento”⁷⁹; “a desolação é de um céu cinzento morto, aqui e ali arrepanhando-se em nuvens mais negras que o tom do céu”⁸⁰; “tudo é negro e tão frio”⁸¹. Con la medesima drammaticità si alza il grido di Álvaro de Campos in riferimento alla realtà dell’uomo: “coisa tremenda e negra e impossível”⁸²; così come quello di Fernando Pessoa ortonimo in *Hora absurda*: “Todas as minhas horas são feitas de jaspero negro”⁸³. La speranza stessa, e persino alcune cime di alberi, che nel simbolismo più comune assumono colori chiari e luminosi come il verde, in Fernando Pessoa/Bernardo Soares diventano di colore nero: “Como uma esperança negra, qualquer coisa de mais antecipador pairou [...] um

⁷² ID., *ib.* (6, v. 896).

⁷³ ID., *ib.* (6, vv. 314 e 316).

⁷⁴ Fernando Pessoa, *Mensagem: O Mostrengo*, v. 7.

⁷⁵ Ricardo Reis, *Solemne passa sobre a fertil terra* (117, vv. 3 e 6).

⁷⁶ *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, p. 129.

⁷⁷ Bernardo Soares: frammento n. 107.

⁷⁸ ID.: frammento n. 19.

⁷⁹ ID.: *ib.*

⁸⁰ ID.: frammento n. 141.

⁸¹ ID.: frammento n. 99.

⁸² Álvaro de Campos, *Ah, perante esta unica realidade, que é o mysterio* (162, v. 14).

⁸³ Fernando Pessoa, *Hora absurda*, v. 21.

negrume surdo calou-se sobre o ambiente”, oppure “solidez negra das árvores que acenam verdes em cima”⁸⁴; “lugar branco onde verdejam negros os ciprestes”⁸⁵; “hastes verde-negras dos juncos”⁸⁶.

Per Pessoa ortonimo ed eteronimo verdi sono alcuni elementi ritagliati in modo più o meno tradizionalista dalla natura: le sfumature di alcuni animali (pappagalli, mosche⁸⁷, sanguisughe⁸⁸), la vegetazione in generale⁸⁹ (campi⁹⁰, alberi⁹¹, foglie⁹²) e soprattutto la tonalità delle acque. Solo per riportare alcuni esempi è verde il Tago, “esverdeado a ouro”⁹³, così come altri specchi equorei: “um azul oblíquo ao longe, esverdeando na chegada com transparências de outros tons verde-sujos”⁹⁴; “luz e sombra verde nos reflexos sombrios da pouca água”⁹⁵; nei versi di Ricardo Reis “ondas apressadas / Enrolam o seu verde movimento”⁹⁶. Si noti infatti che all’acqua raramente il poeta attribuisce il più classico colore azzurro: Bernardo Soares solo in 4 passaggi su 520 frammenti usa l’aggettivo “azul”; Álvaro de Campos preferisce persino non connotare mai il colore delle acque: l’oceano

⁸⁴ Bernardo Soares: frammento n. 16. Totalmente “negros” sono i rami degli alberi nel frammento n. 143.

⁸⁵ ID.: frammento n. 230.

⁸⁶ ID.: frammento n. 141. Cfr. anche Fernando Pessoa, *O tocadora de harpa, se eu beijasse*, v. 11: “e em baixo, negros, os juncais”. In un altro frammento di Bernardo Soares però i giunchi “se inclinam glaucos da ribeira” apparendo più in là “escuros” (n. 166).

⁸⁷ Bernardo Soares: frammento n. 165, “ela tinha tons verdes de azul preto”.

⁸⁸ Álvaro de Campos, *Ode Marítima* (6, v. 378): “estranhas verdes absurdas sanguesugas marítimas”.

⁸⁹ P. es. Álvaro de Campos, *Ode Marítima* (6, v. 318), “explodindo em verde vegetação”; Ricardo Reis, *De novo traz as aparentes novas* (14, v. 3): “Verdesce a cor antiga / Das folhas redivivas”.

⁹⁰ P. es. Bernardo Soares: frammento n. 520: “os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor”; Ricardo Reis, *Quanta tristeza e amargura afoga* (22, v. 5): “Feliz ou o bruto que nos verdes campos / Pasce”.

⁹¹ P. es. Bernardo Soares: frammento n. 119, “o verde das árvores”, oppure n. 251, “árvores cuja volúpia verde punha sombra e frescor”; Álvaro de Campos, *Dois Excerptos de Odes* (5, v. 15), riferendosi alla montagna: “Todas as várias arvores que a fazem verde-escuro ao longe”, *A casa branca nau preta* (Apêndice, p. 380, v. 32): “Quem deu frondoso a arvoredos e me deixou por verdecer?”, *Dactylographya* (61, v. 13): “Eram grandes palmares do sul, opulentos de verdes”; Ricardo Reis, *Antes de nós nos mesmos arvoredos* (61, v. 12): “arvores verdes”.

⁹² Solo per fare un esempio: Bernardo Soares, frammento n. 253, “folhas, que juncavam, amarelas e meio-verdes, a irregularidade do chão”.

⁹³ ID.: frammento n. 54.

⁹⁴ ID.: frammento n. 128.

⁹⁵ ID.: frammento n. 344.

⁹⁶ Ricardo Reis, *Uma após uma as ondas apressadas*: 83, vv. 1 s..

è oceano, come se in questo termine già fosse racchiusa l'intensità del mistero e dell'infinito, il mare è caratterizzato come "antigo e solene"⁹⁷, "sem horizontes precisos"⁹⁸ e senza colori. Ricardo Reis lascia ambiguità tra mare e cielo negli ultimi versi di *O rythmo antigo que ha em pés descalços*: "ruidosa a roda, emquanto arqueira Apollo, / Como um ramo alto, a curva azul que doura"⁹⁹ o la variante "o azul e a luz da hora"¹⁰⁰. Fernando Pessoa solamente in *Mensagem*, nel testo dedicato a *O Infante*, definisce l'oceano come "azul profundo", ma in esso è racchiuso non tanto il colore dell'acqua quanto il sapore dell'infinito e del mistero del personaggio descritto.

Più irrealistico rispetto al verde delle acque appare il cielo all'alba e all'imbrunire¹⁰¹, così come la "rosa verde" presente in una *quadra popular* in cui il paradosso sembra sottolineare l'affannata corsa dell'uomo dietro all'impossibile "Rosa verde, rosa verde... / Rosa verde é coisa que ha?"¹⁰². Appartenente alla stessa sfera di incanto favolistico e di sogno svanito con l'affacciarsi della maturità è il motivo del "monte verde" riportato da Pessoa in un'altra *quadra*: da quel luogo proviene "a trova que não entendo. / É um som bom que se perde / Enquanto se vai vivendo"¹⁰³. Del resto il verde simboleggia la rigogliosità della vita: "Ao verde segue o seco, e ao seco o verde" è l'espressione di Álvaro de Campos¹⁰⁴. Verde è dunque il colore del periodo vegetativo; verde è il non secco, il non maturo, il non stagionato; verde è il giovanile; verde è l'impossibile o l'irraggiungibile cielo; così come verde è la vita, ma non la speranza che grava sull'uomo come un'ombra nera.

E al colore nero si oppone il **bianco**, simbolizzato nel foglio su cui Pessoa scrive: un bianco inevitabilmente contaminato da "tinta"¹⁰⁵. Bernardo Soares attribuisce ad un altro oggetto il medesimo valore semantico di vuoto

⁹⁷ Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*: 4, v. 129.

⁹⁸ ID., *Dois Excerptos de Odes*: 5, v. 81.

⁹⁹ 6, vv. 9 s..

¹⁰⁰ 53, v. 18.

¹⁰¹ P. es. in Bernardo Soares il verde è spesso abbinato all'azzurro (frammenti: n. 98 "o céu do estio prolongado todos os dias despertava de azul verde baço"; n. 181 "esse céu de um azul esverdeado para cinzento branco", "a luz extingue-se em branco lívido que se azula de esverdeado frio", "céu [...] verde ainda azulado" e nello stesso frammento "cinzento pálido entre verde e azul". In Álvaro de Campos il cielo verde rievoca un paesaggio esotico (*Passagem das horas*: 8, v. 89, "A entrada de Singapura, manhã subindo, côr verde").

¹⁰² *Quadras*, n. 100, vv. 1 s..

¹⁰³ *Quadras*: *Vem de lá do monte verde*, n. 214.

¹⁰⁴ Álvaro de Campos, *Clearly non-campos!* (185, v. 15).

¹⁰⁵ Solo per citare due esempi: Bernardo Soares: frammento n. 304 ("tinta da caneta"); Álvaro de Campos, *Ode Triunfal* (4, v. 83: "tinta de tipografia").

da strutturare e colmare: “biombo branco” paragonato alla vita “onde a realidade projecta cores e luz em vez de sombras”¹⁰⁶. La nitidezza del pannello bianco su cui la vita proietta ombre cinesi riconduce da un lato al senso dell’ignoto (“como é branca de graça / A paisagem que não sei”¹⁰⁷) e dall’altro all’immagine della fanciullezza, dell’innocenza e dell’accoglienza simboleggiata dalle numerose “casas brancas”¹⁰⁸ di Pessoa/Soares o dal “muro branco” del “quintal” dell’infanzia descritto in *Chuva oblíqua*¹⁰⁹. Bianco è allora il colore scelto dal poeta per tutto quanto evoca pulizia e candore: Bernardo Soares lo usa per la “muita roupa branca pendurada a saltar nas cordas esticadas por paus médios”¹¹⁰, per il cuscino sul letto di una “brancura sensível”¹¹¹, o per il metaforico “trapo branco de reminiscências falsas”¹¹²; Pessoa ortonimo in due *quadras* lo utilizza per il lembo di un foulard (“lenço preto de orla branca”¹¹³) e per i denti che splendono in un ingenuo sorriso (“com dentes brancos no meio”¹¹⁴), come pure Álvaro de Campos per le tende che coprono le finestre della casa (“abrem qui e ali os olhos cortinados a branco”)¹¹⁵. Quando la vita sa mantenere la felicità dell’incanto, la gloria dell’ideale può essere espressa con lo stesso termine: è così che si esprime Pessoa nel frammento dedicato al *Rei Luís Segundo da Baviera*, “nenhum tempo amarelece a brancura dos ornatos brancos” e poco più in là “cravos de cor branca do luar”¹¹⁶. Del resto l’Autore in Ricardo Reis sceglie questo colore anche per la regina degli scacchi, “rainha branca”¹¹⁷, che si ritira sulla scacchiera della vita, o per la ninfa cantata nel panorama bucolico di *Deixemos, Lydia, a sciencia que não põe*¹¹⁸.

Ma bianche, con un senso di angoscia anziché di purezza o nobiltà, sono anche le pareti della stanza in cui lavora Bernardo Soares¹¹⁹. Del resto bianco è il pallore della morte, chiaramente annunciato nella descrizione

¹⁰⁶ Bernardo Soares: frammento n. 87.

¹⁰⁷ Fernando Pessoa, *Natal... Na provincia neva*, vv. 9 s..

¹⁰⁸ Bernardo Soares: frammento n. 316.

¹⁰⁹ Fernando Pessoa, *Chuva oblíqua*, VI, vv. 9, 22, 25 (dove il “muro branco” diventa “de musica”).

¹¹⁰ Bernardo Soares: frammento n. 54.

¹¹¹ ID.: frammento n. 99.

¹¹² ID.: frammento n. 55.

¹¹³ *Quadras*, n. 379, v. 1.

¹¹⁴ *Quadras: Bocca de riso escarlate* (n. 145, v. 2).

¹¹⁵ Álvaro de Campos, *A passagem das horas* (8, v. 215).

¹¹⁶ Bernardo Soares: frammento n. 335.

¹¹⁷ Ricardo Reis, *Os Jogadores de Xadrez* (74, v. 41): una precedente stesura dava “rainha alta”.

¹¹⁸ ID., v. 40.

¹¹⁹ Bernardo Soares: frammento n. 100.

compiuta dallo stesso semi-eteronimo della “senhora [...] morta e fechada num lugar branco”¹²⁰ o nell’immagine di vecchiaia presente nel verso di Álvaro de Campos “a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens”¹²¹. Canuto è dunque l’uomo che si arresta di fronte alla fine della vita, nonostante l’assurda speranza di Alberto Caeiro: “Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois [...] não tinha rugas nem cabelo branco”¹²². E alla morte corrisponde la notte invocata da Álvaro de Campos in una iniziale versione del primo *Excerpto de Odes*, come “manto branco”¹²³. Bianco è quindi allo stesso tempo il simbolo dell’innocenza e della morte, l’inizio e la fine della vita, la purezza del principio e la perdita di vitalità del termine. Il bianco è la sintesi dell’infanzia e dell’età adulta espressa nell’immagine della palla rotante di *Chuva Obliqua* in cui, quasi come nel disco newtoniano, il cane verde, il cavallo azul e il jockey giallo, della fanciullezza, prima velocemente moltiplicati - come nel turbinio della vita -, convogliano poi nella figura finale della “bola branca”¹²⁴. Questa opposizione appare chiaramente anche nell’ultimo verso di *Vilegiatura*, dove Álvaro de Campos esclama “A vida... Branco ou tinto, é o mesmo: é para vomitar”¹²⁵. Vita e morte dunque. E il tempo della vita è trascorso in un triste susseguirsi di ore grigie, esattamente la mescolazione del bianco e del nero: “as horas cinzentas”¹²⁶; “se me acinzentada / O cabelo do jovem que perdi”¹²⁷.

Questo breve studio si è prefisso come obiettivo quello di mettere in evidenza da un lato, come spia di un gusto pittorico, i procedimenti poetici di Fernando Pessoa che sicuramente ben conosceva le tecniche del cromatismo peculiari della pittura moderna europea, e dall’altro un simbolismo, un intendimento allegorico che l’Autore, consapevolmente o no, ha attribuito nell’intera sua opera ad alcune tinte spesso non coincidenti con la descrizione naturalistico-tradizionalista ottocentesca. I colori, opposti, giustapposti e sovrapposti, più che dicotomici appaiono nella maggior parte dei casi in rapporto di complementarità, giacché gli elementi danno un apporto significativo alla fissazione del concetto solo se usati insieme.

¹²⁰ ID.: frammento n. 230.

¹²¹ Álvaro de Campos, *Tabacaria* (22, v. 12).

¹²² Alberto Caeiro, *Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois*, XVI, p. 42, vv. 1 e 6.

¹²³ ID., *Dois Excerptos de Odes* (5, v. 93: questa espressione sarà sostituita con “manto leve”, cfr. “aparato” p. 393).

¹²⁴ Fernando Pessoa, *Chuva obliqua*, VI, v. 37.

¹²⁵ ID., *Vilegiatura* (159, vv. 53 s.).

¹²⁶ Bernardo Soares: frammento n. 80.

¹²⁷ Ricardo Reis, *Já sôbre a fronte vã se me acinzentada* (25, v. 1).

Sebbene per l'esame dell'uso dei colori in Fernando Pessoa non sia stato possibile far riferimento in questa sede, per ragioni di spazio, ad alcune sfumature e tinte (come, solo per citare le più ricorrenti, "alvo", "castanho" e "acastanhado", "carmesim", "escarlata", "fulvo" "moreno", "púrpura", "roxo", "violeta"), così come ad alcuni aggettivi applicati per definire con più chiarezza colori o effetti luminosi (come "limpo", "nítido", "pálido", "profundo", "quente", "ténue", "transparente", "variegado"), dall'arcobaleno tracciato si evince come Pessoa utilizzasse il colore per mettere in rapporto - con giochi metaforici, analogie, paragoni, paradossi, ossimori - la realtà esteriore, il mondo fisico-spaziale, con il mondo personale-soggettivo-individuale. Il colore, elemento costitutivo del grandioso affresco dell'opera pessoana, esprime i sentimenti dell'Autore in una griglia d'uso a maglie larghe nella quale viene tessuto ora l'uno ora l'altro eteronimo. Se il colore risulta estremamente abbondante in Bernardo Soares, esuberante e violento in Campos, ricercato e calibrato in Reis, scarno ed essenziale in Caeiro (solo per citare alcuni dei più noti eteronimi del baule pessoano), è pur vero che esso si presenta in modo topicamente ricorrente, conservando inconsciamente intatta, pur nell'incredibile varietà e dispersione, l'unitarietà della matassa "multicolor" e delle "figuras de cordel" che si snodano incessanti tra le dita della vita.

LETTERATURE ISPANOAMERICANE

