

## *Ai bordi del politico: note sulla poesia di Sophia*

Vincenzo Russo (Università degli Studi di Milano/ Cátedra António Lobo Antunes Instituto Camões)

*Nestes últimos tempos é certo a esquerda fez erros  
Caiu em desmandos confusões praticou injustiças  
Mas que diremos da longa tenebrosa e perita  
Degradação das coisas que a direita pratica?*

*Nestes últimos tempos in O Nome das Coisas (1977)*

L'oggetto di questo saggio non sarà la riflessione critica – già ampiamente consolidata – sui rapporti tra poesia e politica nell'opera letteraria di Sophia. È noto che la storiografia critica ha spesso chiosato, in un ormai cristallizzato *refrain*, la coincidenza o le più o meno dirette interferenze fra lo scrivere e l'agire, fra l'*agon* poetico e l'*agorá* politico, fra poesia e *agency* in un determinato e cruciale momento della storia collettiva del Portogallo e personale di Sophia. Il che spiegherebbe come tra il 1962 e il 1977 (tra *Livro Sexto* e *O Nome das Coisas*, o se volessimo retrodatare questa soglia la faremmo iniziare da *Mar Novo*, 1958) l'opzione politica abbia sostanziato una poesia fino a quel momento intemporale e inattuale, indifferente alle contingenze della storia e della società, esteticamente "classica" e riluttante dinnanzi a ogni proposta estetica della contemporaneità che solo un malinteso gioco di specchi generazionale aveva assegnato a quella fluida costellazione di autori eterodossi che si è soliti definire Poesia del 40. La comoda triade Sophia-Eugénio-Jorge de Sena rende opaca più che illumina la singolarità poetica dell'autrice di *Grades*.

Sophia (intendendo con questo nome quel corpus testuale di oltre seicento poesie, in verso o in prosa), a noi sembra denunciare più che tradurre il rapporto troppo semplice fra l'esercizio poetico e l'esercizio politico riconfigurando quella appartenenza inappartenente che è propria del poeta rispetto alla costituzione della *polis*, di cui parla Rancière (1992). Per politica della letteratura di Sophia intendo una poesia che interviene proprio in quanto poesia in quella configurazione degli spazi e dei tempi, del visibile e dell'invisibile, della parola e del rumore che chiamiamo, con Rancière, partizione (*partition*) del sensibile. La politica della letteratura non è la politica praticata dagli scrittori. Non concerne il loro impegno personale nelle lotte politiche o sociali del loro tempo: è ricca e fin troppo nota la mappa diacronica della militanza antisalazarista prima e dell'azione/reazione/disillusione politico-civile post-25 Aprile di Sophia che la recentissima biografia per esempio risolve nel capitolo sul tempo dell'impegno dal titolo *As mãos horrorosas dos fascistas* (Nery, 2019). Non concerne nemmeno la maniera con la quale gli scrittori rappresentano nei loro libri le strutture sociali, i movimenti politici o le varie identità. La definizione «politica della letteratura» implica che la letteratura faccia politica in quanto letteratura: non chiede se gli scrittori debbano o meno far politica o consacrarsi alla purezza della loro arte ma piuttosto ipotizza che esista un legame concreto tra la politica come forma specifica della pratica collettiva e la letteratura (nel nostro caso la poesia) come pratica definita dell'arte dello scrivere.

Non è un caso che all'inizio di questa storia ci sia una comune radice discorsiva. La politica è strettamente legata all'esercizio del linguaggio, a un particolare uso della parola che si traduce nella sfera dell'azione. Secondo Aristotele, gli uomini sono soggetti politici perché possiedono la parola, cioè la facoltà di mettere in comune degli oggetti e di prendere decisioni a loro riguardo, soprattutto

in rapporto ai concetti di giustizia e di ingiustizia. È proprio sul concetto e sulle prassi della giustizia che Sophia si interroga: tocca alla poesia restituire la voce o il grido silenziato di quel soggetto nuovo che è e sarà per sempre il corpo della vittima inerme del regime. Un corpo di donna, con un nome e un cognome che dà il titolo alla poesia omonima, *Catarina Eufémia*: «O primeiro tema da reflexão grega é a justiça» è il primo verso che trova il suo contrappunto nella domanda/riflessione che uno dei re magi, Gaspare, del racconto *Os três Reis do Oriente* rivolge a se stesso: «Que pode crescer dentro do tempo senão a justiça?». Vedremo quali implicazioni ha il concetto di giustizia nella prassi poetica e nell'immaginario politico di Sophia. «L'attività politica – ha scritto Jacques Rancière – riconfigura la partizione del sensibile. Introduce sulla scena comune oggetti e soggetti nuovi. Rende visibile ciò che era invisibile. Dà voce in qualità di soggetti parlanti a coloro che non erano ritenuti essere altro fuorché animali bercianti» (Rancière, 2010, p. 14). È esattamente in questo spazio che si inserisce ciò che chiamiamo letteratura, soprattutto nella concezione che prende forma nel corso della modernità, quando il termine passa a designare non solo l'insieme delle «belle lettere» ma l'arte stessa dello scrivere, e anche un nuovo equilibrio dei poteri, una ridefinizione di ciò che la letteratura può fare in quanto letteratura. Dire che «tutto è politico» o che «non c'è nulla che non sia sociale e storico» significa quindi collocare la pratica letteraria (e in generale artistica) in una precisa postazione storica, in un nodo di rapporti dialettici tra testo e contesto, a prescindere dal fatto che le opere parlino di politica e mostrino un contenuto esplicitamente o surrettiziamente ideologico. Piuttosto che rintracciare quel vasto repertorio poetico che si nutre di ideologia politica, la nostra analisi è più incline a verificare come Sophia – a mo' di archeologo, di geologo – sia la poetessa (in questo, vero paradigma di un Novecento-secolo d'oro) che fa parlare i testimoni muti della Storia comune: «em frente desta gente/ ignorada e pisada /como a pedra do chão / e mais do que a pedra / humilhada e calcada / meu canto se renova/ e recomeço a busca / de um país liberto/ de uma vida limpa / de um tempo justo» (*Esta gente* in *Geografia*, p. 508).

In quest'ottica, il nostro vorrebbe anche essere un invito a superare ogni concezione autotelica dell'opera d'arte con cui la storiografia critica, interprete di Sophia, ha dovuto necessariamente fare i conti, anche in ragione di una certa monumentalizzazione di questa poesia la cui marmorea pietrificazione – quasi che si trattasse di versi-epigrafi (non di rado, epitaffi) scolpiti nella pietra del secolo portoghese – è davvero solo il contrappunto di una costante interrogazione, di una più profonda e carsica tensione, di un palinsesto di speranza (la radice indoeuropea di spe- rimanda proprio a questa tensione, a una propulsione in avanti, a un tempo futuro) piuttosto che di una celebrazione della stasi e della totalità (che l'immaginario della Grecia antica alimenta e sedimenta). C'è, dunque, più che mai bisogno di una ermeneutica del sospetto che si impegni in nuove e rinnovate decifrazioni e interpretazioni di una poesia come quella andresiana, un sondaggio critico che faccia del radicamento storico-politico dei suoi testi il loro presupposto teorico.

Alcune preziose indicazioni possono venire ancora da Jacques Rancière per il quale l'opera d'arte è «una forma sensibile che risulta eterogenea rispetto alle forme consuete dell'esperienza sensibile in quanto si dà in un'esperienza specifica che sospende le connessioni ordinarie non solo tra apparenza e realtà, ma anche tra forma e materia, attività e passività, intelletto e sensibilità» (Rancière, 2009, p. 42). Ogni esperienza estetica è dunque *in nuce* politica, in quanto «partizione del sensibile» e attraverso ciò «germe di un'umanità nuova, di una nuova forma di vita individuale e collettiva» (Rancière, 2009, p. 44). D'altro canto «politica» non significa per Rancière «amministrazione della cosa pubblica», bensì la «capacità di inventare delle forme, degli spazi, dei tempi dell'azione collettiva in cui i ruoli fissati dall'ordine dominante cambiano, compreso il ruolo di vittime o anche quello di chi si rivolta» (Rancière, 2011, p. 14).

Per Rancière, l'esperienza estetica pone «a distanza» rispetto alle strutture sociali, alle classi, alle espressioni identitarie che caratterizzano il mondo della sensibilità quotidiana. «L'arte non è politica innanzitutto per i sentimenti e i messaggi che trasmette circa l'ordine del mondo. Non è politica nemmeno per la maniera in cui rappresenta le strutture della società, i conflitti o le identità dei gruppi sociali. È politica per la distanza che prende in rapporto a queste funzioni, per il tipo di spazio e di tempo che istituisce, per il modo in cui ritaglia questo tempo e popola questo spazio» (J. Rancière, 2009, p. 73).

Il gesto politico di Sophia consiste nell'intervenire nella divisione del sensibile che definisce il mondo che noi abitiamo, anche se temporalmente diffratti rispetto a quelle vicende: certe poesie come *Esta Gente, Pátria, 25 de Abril, Túmulo de Lorca, Caxias 68* passando per *A paz sem vencedor e sem vencidos* e *Guerra ou Lisboa-72* (solo per citare quelle, a mio avviso, più emblematiche) disegnano uno spazio comune polemico che impone degli oggetti comuni conflittuali a quelli che non li “vedono”, che fa sentire nello spazio del dominio parole che non erano riconosciute come tali ma solo come rumore di sofferenza e di collera. Forse meglio di altre è in *Lagos I* che Sophia restituisce alla poesia una parola scritta in grado di contrapporsi al chiacchiericcio degli oratori, alle menzogne – anche cartografiche – dei dittatori come il *velho abutre*, alla prosa del mondo, di quel mondo. La poesia diventa testimonianza, forse la più attendibile, di qualsiasi discorso profferito da bocca umana. «Em Lagos/ Virada para o mar como outra Lagos/ Muitas vezes penso em Leopoldo Sedar Senghor:/ A precisa limpidez de Lagos onde a limpeza / É uma arte poética e uma forma de honestidade/ Acorda em mim a nostalgia de um projecto / Racional limpo e poético // Os ditadores – é sabido – não olham para os mapas / Suas excursões desmesuradas fundam-se em confusões / O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos / Jovens corpos mortos ao longo das extensões» (*Lagos I*, in *O Nome das Coisas*, p. 667).

Le politiche di questa scrittura poetica scovano i sintomi di un'epoca, di una società e di un contesto come quelli del Portogallo autoritario e ultracolonialista dello Estado Novo, punteggiato dai 13 anni di Guerra Coloniale: ne sondano gli infimi dettagli della vita ordinaria, ricostruiscono mondi a partire dalle vestigia del reale, sondano gli strati sotterranei dei corpi di donne e uomini, insomma riproducono una sintomatologia di una società da opporre ai proclami e alle finzioni dell'ordine costituito. E tuttavia la poesia “politica” di Sophia resta immune dalla viscosità della cronaca, dal chiacchiericcio del quotidiano, dal peso dei giorni: non è mai poesia circostanziale o panflettaria o semplicemente storica e, da qui l'impressione che provoca sul lettore di oggi: una poesia che pare non scontare il logorio del tempo storico, che non si riduce mai a una poesia datata o inattuale, a una poesia della contingenza. In questo contesto, è utile recuperare la traccia critica segnata da Manuel Gusmão in un magistrale articolo su «justeza e justiça em Sophia» che contribuiva liminarmente a leggere come inscindibile contrappunto della poesia di Sophia la dimensione formale di una poetica *justa*, di una scrittura della proporzione e dell'equilibrio che unica può, non solo, ridire ma eticamente diventare/rivendicare giustizia sociale, politica.

*Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.*

*E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras (Palavras ditas em 11 de Julho de 1964 almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores ora inclusa con il titolo di Arte Poética III in Andresen, 2015, p. 893).*

Non c'è giustizia senza rigore, senza evidenza, senza quell'equilibrio delle cose, quell'ordine del mondo al quale il poeta sa contribuire esclusivamente con il suo canto: «a justeza» do canto rivendicata in termini di equilibrio, di rarefazione, di proporzione (e da qui che l'archivio classico non è mera “teca”, biblio-teca o *nostoteca* – deposito di ritorni ideali o fantasmagorici – ma dispositivo di poesia) riconosce lo squilibrio del mondo ma non ne accetta l'ingiustizia perché «a poesia do nosso tempo», come l'Antigone andresiana, dice: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres» (Palavras ditas em 11 de Julho de 1964 almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores ora inclusa con il titolo di *Arte Poética III* in Andresen, 2015, p. 894).

È alla luce di questa riattivazione/riappropriazione del mito di Antigone che bisogna dunque rileggere la poesia *Catarina Eufémia* come cruciale testo politico che – pubblicato nella sesta sezione (*Em memória*) di *Dual* – ritualizza e riattualizza la figura di questa donna, madre e bracciante alentejana uccisa nel 1954 da un tenente della *Guarda Nacional Republicana* dopo aver preso parte come portavoce del gruppo di donne alla protesta per un aumento salariale. Quella Caterina Eufémia che sarebbe poi diventata icona del martirio politico perpetrato dalla violenza dello stato di polizia salazarista secondo la vulgata del PCP.

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça  
E eu penso nesse instante em que ficaste exposta  
Estavas grávida porém não recuaste  
Porque a tua lição é esta: fazer frente

Pois não deste homem por ti  
E não ficaste em casa a cozinhar intrigas  
Segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres  
Nem usaste de manobra ou de calúnia  
E não serviste apenas para chorar os mortos

Tinha chegado o tempo  
Em que era preciso que alguém não recuasse  
E a terra bebeu um sangue duas vezes puro  
Porque eras a mulher e não somente a fêmea  
Eras a inocência frontal que não recua  
Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste  
E a busca da justiça continua

(*Catarina Eufémia* in *Dual*, p. 644)

È innanzitutto una Caterina Eufémia, quella di Sophia, sottratta a una certa mitografia della tradizione “resistenziale” che ha funzionato come vero e proprio palinsesto di variazioni sul tema, tanto in poesia come in musica (da Ary dos Santos a Zeca Afonso). A noi non interessa qui decostruire la mitografia eufemiana, mitografia da cui tuttavia Sophia sembra mutuare in particolare un elemento fondamentale e funzionale all'intera poesia: la gravidanza. Ci interessa mostrare, sulla scia delle riflessioni di Adriana Cavarero, come la corporeità di radice femminile, segnata dalla doppia condizione di donna (non più retaggio di quell'immediatezza animale con cui il discorso patriarcale ha rappresentato il corpo della donna «porque eras mulher e não somente fêmea») e di madre in essere (pur se non storicamente provata la gravidanza di Caterina, ella era già madre di due figli), si riappropria dello spazio pubblico, s'impone con la sua «inocência frontal» allo spazio della decisione politica da cui era stata espulsa e da cui continua a esser espulsa: si ricordi il divieto della sepoltura presso il cimitero di Balezão imposto dal governo per evitare subbugli tra la popolazione e che ha chiari rimandi alle interdizioni politiche dell'Antigone sofoclea. È un corpo al fronte, un corpo che resiste, che fronteggia

anche fisicamente («fazer frente», «inocência frontal») quello della Caterina andresiana. Un corpo che «não recua» (verbo chiave del componimento «não recuaste/ não recuasse / não recua» come centrale è la negazione ripetuta per ben 8 volte): la Catarina Eufémia di Sophia è una donna che, come l'Antigone greca, accetta il conflitto con la città del tiranno, perché, come nella tragedia, l'universo femminile («Pois não deste homem por ti») e impolitico di Catarina riesce a polarizzare su di sé quella storica esclusione delle donne che la società salazarista e il potere patriarcale condividono. Ma Catarina diventa paradossalmente un corpo politico da morta. Il corpo morto (e, come sappiamo, interdetto alla sepoltura pubblica) di Catarina Eufémia è consegnato alla terra («que bebeu um sangue puro duas vezes») ma è accompagnato da Antigone che poggia la sua mano sulla spalla a mo' di sostegno e di esempio: la lezione di Antigone è quella di Eufemia all'intero secolo portoghese: imparare a non cedere alle disgrazie perché «a busca da justiça continua».

## Bibliografia

Le citazioni delle poesie di Sophia de Mello Breyner Andresen, sono tutte tratte da *Obra Poética*, prefácio de Maria Andresen Sousa Tavares, Lisboa, Assírio e Alvim, 2015.

Virgínia Bazzetti Boechat, «Antígona e Catarina Eufémia: Figurações da justiça em Sophia de Mello Breyner Andresen», in *Forma Breve* (2011/12), pp. 125-138.

Adriana Cavarero, *Corpo in figure : filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano, 2000.

Adriana Cavarero, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerte*, Feltrinelli, Milano, 2007.

Manuel Gusmão, «Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia» in *Estudos em homenagem a sophia de Mello breyner andresen*, Conselho Científico da FLUP, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 37-48.

Isabel Nery, *Sophia de Mello Breyner Andresen*, A esfera dos Livros, Lisboa, 2019.

Jacques Rancière, *La politique des poètes. Pourquoi des poètes em temps de détresse*, Albin Michel, Paris, 1992.

Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica*, a cura di Paolo Godani, ETS, Pisa, 2009.

Jacques Rancière, *La politica della letteratura*, tr. it. di Anna Bissanti, Sellerio, Palermo, 2010.

Jacques Rancière, *Ai bordi del politico*, a cura di Andrea Inzerillo, Cronopio, Napoli, 2011.

Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e Politica*, tr. it. di Francesco Caliri, DeriveApprodi, Roma, 2016.