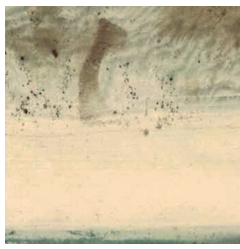
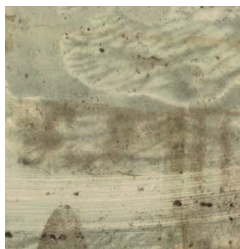
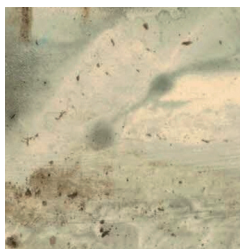


nuovaserie
Trasparenze
SUPPLEMENTO NON PERIODICO A "QUADERNI DI POESIA"



Sofia Ferreira Andrade
Federico Bertolazzi
Virginiaclara Caporali
Vanessa Castagna
Roberto Francavilla
Sofia Mota Freitas
Ivana Librici
Eduardo Lourenço
Chiara Mancini
Teresa Líbano Monteiro
Paola Poma
Elisa Rossi
Antonio Tabucchi
Claudio Trognoni
Vasco Wellenkamp
Richard Zenith

9/20
22



Fondazione Giorgio e Lilli Devoto onlus
Edizioni San Marco dei Giustiniani

Trasparenze
NUOVASERIE

*Supplemento non periodico a «Quaderni di poesia»
a cura di Giorgio Devoto*



Fondazione Giorgio e Lilli Devoto
Edizioni San Marco dei Giustiniani

Comitato scientifico

Andrea Aveto, Massimo Bacigalupo, Elisa Bricco,
Attilio Mauro Caproni, Chiara Carpita, Adele Dei,
Giorgio Devoto, Anna Dolfi, Nicola Ferrari,
Stefano Giovannuzzi, Ida Merello, Luigi Surdich,
Emmanuela Tandello, Giuseppe Traina, Stefano Verdino.

Redazione

Nicola Ferrari – *responsabile*
Cosimo Angelini, Samuele Fioravanti,
Lucilla Lijoi, Martina Morabito,
Anna Stella Poli, Paolo Senna

“Trasparenze” ringrazia l'autrice Luisa Strocco per aver concesso l'immagine di copertina (Senza titolo, 1990, olio su carta fotografica, 25x19) e l'Associazione Saturata per i diritti fotografici.

L'iniziativa si inserisce nelle attività dei progetti di ricerca *MOV. Corpos em Movimento: Circulações, Narrativas e Arquivos em Tradução* (grupo LOCUS) e *Textualidades* (grupo MORPHE) del Centro de Estudos Comparatistas dell'Università di Lisbona, finanziato dalla Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00509/2020).



Copyright © 2022, Edizioni San Marco dei Giustiniani

*Numero monografico dedicato a
Sophia de Mello Breyner Andresen*

A cura di Elisa Rossi

Indice

À SOMBRA DE FOLHAGENS E PALAVRAS

Roberto Francavilla, *Dire il nome, dire il paesaggio. Poetiche dello spazio in Sophia de Mello Breyner Andresen* 6

Chiara Mancini, *Sophia de Mello Breyner Andresen, gli altri scrittori nelle prose disperse e il paesaggio sullo sfondo* 28

Claudio Trognoni, *I luoghi di Sophia de Mello Breyner Andresen* 45

Vanessa Castagna, *Incanto e rispetto della natura nei racconti per l'infanzia di Sophia de Mello Breyner Andresen* 65

Sofia Ferreira Andrade, *Mare iniziale: immagine poetica del primo paesaggio* 76

Paola Poma, *Recuperando le cinque pietre sparse di Sophia* 90

REMINISCENZE

Antonio Tabucchi, *In Grecia con Sophia* 111

Eduardo Lourenço, *Per un ritratto di Sophia* 119

CONVERGENZE

Vasco Wellenkamp, *Na Substância do Tempo: un omaggio coreografico a Sophia de Mello Breyner Andresen* 129

Federico Bertolazzi, *Tecnica mista # 2, Poesia, fotografia e critica letteraria* 135

EQUIVALENZE

Sofia Mota Freitas, *“Bailarina fui / Mas nunca dancei”:* Sophia e Isadora 163

Ivana Librici, *Traduzione e imitazione nell'opera poetica di Sophia de Mello Breyner* 188

Elisa Rossi, *A lucidez que vê todas as coisas – Sophia traduce Medea* 210

Virginia Caporali, <i>Passei o dia a limpar. Strategie linguistiche dell'ordine in Sophia de Mello Breyner Andresen e Al Berto.</i>	221
Richard Zenith, <i>Tradurre è incontrarsi: un colloquio con trasparenze</i>	238
<i>PERSISTENZE</i>	
Teresa Libano Monteiro, <i>Chi era Sophia? Femminismi, politica e scrittura</i>	248
Profili biografici	271

À SOMBRA DE FOLHAGENS E PALAVRAS

Roberto Francavilla

Dire il nome, dire il paesaggio

Non abbiamo altro. Il fatto è che non
abbiamo altro. Siamo le parole che usiamo.
La nostra vita è questo.

José SARAMAGO¹

1. *Dire il nome*

Nominare il paesaggio significa accogliere una forma aperta e visibile nell'ospitalità della lingua e connotarla inserendola nel linguaggio e nel racconto. Oltre all'esperienza del transito testuale, la nominazione del paesaggio attribuisce a questa forma la capacità di contenere memoria e di restituirla. La memoria di ciò che, appunto, *ha avuto luogo*.

Il procedimento della produzione di paesaggio proviene dall'atto generativo che è la concezione dello spazio e la sua immediata conseguenza, ovvero il desiderio di rappresentarlo e di utilizzare i suoi segni, possibilmente unita all'aspirazione a dividerlo, riconfigurarne ed eternizzarlo. Nel momento stesso in cui il soggetto vive lo spazio, questo si trasforma in linguaggio. La poesia fissa nel

¹ José Saramago in RIBEIRO, A. Mota, *Por Saramago*, Círculo-Leitores, Lisbona 2018, p. 48: «Não temos outra coisa. É que não temos outra coisa. Somos as palavras que usamos. A nossa vida é isso».

punto forse più alto, insieme alla dimensione pittorica, questo transito oggettivo e al contempo densamente simbolico da «bruto spazio biotico»² a paesaggio vivo, comunicante.

Lo sforzo intellettuale, incardinato nel territorio della scienza e della tecnologia, aumentato di un'esperienza di carattere psicologico (il cui paradigma moderno, a cui tornerò in seguito, è quello configurato dal viaggio dell'uomo fino alla luna) ha sminuito, fino a desacralizzarla, la matrice religiosa del rapporto contemplativo e di natura profondamente spirituale fra *anthropos* e *oikos*. Il contatto emotivo con la natura attraverso il paesaggio, che conosce una lunga e intensa tradizione nel pensiero orientale, rimanda, in Occidente, a precisi riferimenti, ciclicamente ripresi, che vanno dalla teologia medievale alle teorizzazioni sul giardino e sul labirinto (in Italia nel Rinascimento, in Inghilterra nel Settecento e nell'Ottocento), dalla teoria del sublime al vedutismo pittorico del romanticismo, dalla teosofia alle rappresentazioni digitali dello spazio siderale. Questa matrice "emotiva", tuttavia, essendo profondamente connaturata non solo alla visione del luogo ma all'elevazione (lo stato dell'anima) che ne può conseguire, si trasforma inevitabilmente in materia poetica, in propulsione costitutiva della *poiesis*.

Precisamente come gli astronauti nei confronti del corpo celeste, il progetto con cui il Portogallo ha disegnato sull'intero mappamondo le isotopie attraversate dalla sua lingua abbandonando i visionari lasciti medievali e costruendo un'esperienza plurisecolare di translocalità ha trasformato la natura evocativa e immaginifica del luogo in un nuovo assetto percepibile, ascritto alla realtà empirica e denso di nuove proiezioni altrettanto immaginifiche, sebbene dotate di un'alta percentuale di possibilità di verifica. La potenza di questa proiezione non è affatto svanita, anzi, ha plasmato nuovi dispositivi di osservazione e calcolo del mondo, insomma una nuova mappa. Westphal ricorre a uno studio di Andrukhovych e Stasiuk per esplicitare lo stretto legame che intercorre fra il dominio della

² TURRI, E., *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia 1998, p. 13.

geografia e quello dell'immaginario, sottolineando il fatto che «(...) costruire mondi – una delle forme più nobili del sogno fatto in stato di veglia – presuppone sempre che si facciano i conti con lo spazio».³

Nei versi di Sophia de Mello Breyner Andresen e in particolare in due libri che forniscono elementi decisivi per una riflessione sul paesaggio (rispettivamente *Geografia* e *Navigazioni*)⁴ si attua, in tutta la sua potenza demiurgica, la produzione di corrispondenze fra ciò che, attraverso il verbo, viene nominato e prende a esistere e ciò che gli sta all'esterno, in un vuoto ancora appunto privo di corrispondenze che però viene "riempito", un'assenza che viene colmata. La traccia di questa ipotesi sul potere della nominazione, a grandi linee, ricorre nella lezione di Northrop Frye il quale, riferendosi al canone, afferma:

*La Bibbia intende letteralmente dire ciò che dice, ma può raggiungere il proprio scopo solo rinunciando a porre in prima istanza una corrispondenza tra ciò che dice e qualcosa che sta all'esterno.*⁵

Che cosa abita questa rinuncia? Come sopperire allo slittamento di significato che ne impedisce la totale comprensione? Se il testo poetico inquadra (come all'interno di una finestra o di una cornice) il paesaggio come significato, è allora possibile fare fronte attraverso la nominazione perfino alle cavità che il paesaggio stesso crea per sistemarvi la sua inafferrabilità, l'impossibilità di una definizione coerente. E, naturalmente, tutto ciò che dalla cornice viene escluso poiché, come intuisce Frye, ancora privo di corrispondenze. Naturalmente, a rendere ancora più complesso questo intreccio

³ ANDRUKHOVYCH, Y; STASIUK, A., *Mon Europe*, Les Editions Noir sur Blanc, 2004, cit. in WESTPHAL, B., *Geocritica – Reale, finzione, spazio*, Armando Editore, Roma 2009.

⁴ Rispettivamente ANDRESEN, S. De Mello Breyner, *Geografia*, cura e traduzione di E. Rossi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2022 (*Geografia* in *Obra Poética*, a cura di C. Mendes Sousa, Assírio & Alvim, Lisbona 2015) e EAD., *Navigazioni*, Ellis, Cassano delle Murge 2011 (*Navegações*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisbona 1983 e Caminho, Lisbona 2004).

⁵ FRYE, N., *Il grande codice*, Einaudi, Torino 1996, p. 92.

subentra quella sorta di angosciante rovescio della medaglia che riduce la parola a strategia di sopravvivenza e che letteralmente esplose con Faulkner, in un paradigma lapidario: «Sapevo benissimo che quella parola era come tutte le altre: semplicemente una forma per riempire un vuoto».⁶

Tornando a Sophia, nella lirica dal titolo *Mundo nomeado ou descoberta das ilhas* si possono leggere questi versi:

*Iam de cabo em cabo nomeando
Baías promontórios enseadas:
Encostas e praias surgiam
Como sendo chamadas
E as coisas mergulhadas no sem-nome
Da sua própria ausência regressadas
Uma por uma ao seu nome respondiam
Como sendo criadas⁷*

Gli elementi del paesaggio vengono convocati al reale attraverso la nominazione: sorgono come se rispondessero all'appello di cui sono in attesa. Le «cose immerse nel senza nome» (ovvero ancora escluse dal campo ristretto della cornice) possono ritornare dalla loro assenza, restituite alle loro corrispondenze. Il riferimento palese all'epos dei *Descobrimientos* e all'impresa marittima dei portoghesi ritorna come dato essenziale nel processo di decifrazione del mondo. L'*inconnu* relegato, fino alla metà del Quattrocento, al di fuori della mappa, esiste nell'attesa di essere concepito. La nominazione dello "scopritore" esperisce una serie di rituali simbolici connessi a questo transito, che appare definitivo, egemone, violento ma che contiene una veemente grandezza (sul piano della storia, questa grandezza condurrà a quell'episteme trionfale e

⁶ FAULKNER, W., *Mentre Morivo*, Adelphi, Milano 2007, p. 160.

⁷ «Andavano di capo in capo nominando / Baie promontori insenature: / Coste e spiagge sorgevano / Come se le chiamassero / E le cose immerse nel senza nome / Dalla loro stessa assenza ritornate / Una ad una al proprio nome rispondevano / Come se le creassero», ANDRESEN, S. De Mello Breyner, *Geografia*, pp. 30-31.

destinata poi a un inarrestabile declino che António Lobo Antunes, nell'omonimo romanzo, definirà *O esplendor de Portugal* e che avrà nella piaga secolare del colonialismo la prima conseguenza): erigere il *padrão*, una stele di pietra con inciso il verbo e il vessillo del potere, benedire la "nuova" terra attraverso la liturgia della messa, l'altro verbo del potere. Tutto ciò, in una nuova lingua.

Nella ricerca delle corrispondenze che attuano il passaggio dall'immersione nel liquido amniotico del «senzanome» alla luce della nascita, il processo di nominazione («come se le creassero», recita il verso di Sophia) sancisce il momento iniziale di una nuova vita, perfino quella di un territorio sconfinato destinato a diventare un paese-continente quale sarà il Brasile. Questo processo segue alcune linee possibili, profondamente interconnesse, che non provengono soltanto dall'ispirazione artistica, stimolata dalle aspirazioni dello sguardo, e che si realizzano puramente nella forma, ma anche da una dimensione di natura psicanalitica (il paesaggio è, prima di tutto, una forma archetipica a cui, come ci insegna la psicanalisi, si riconduce la via verso la terra natale dell'anima), e perfino dal territorio della discussione politica e civile. L'emergere di nuove corrispondenze di significato produce mondi, induce alla loro codificazione in mappe, alla loro descrizione in diari di bordo e di viaggio e l'arsenale lessicografico e metaforico si amplia espandendo l'orizzonte, aprendo le prospettive. Secondo Jakob:

(...) l'uso dei termini quotidiani per designare il paesaggio rimanda forzatamente a un'interpretazione. La dimensione ermeneutica del nominare, dell'indicare o del voler fissare (per esempio, descrivendolo) il paesaggio caratterizza a tal punto la quotidianità che gli atti teorici assumono la forma di interpretazioni di interpretazioni di interpretazioni...⁸

⁸ JAKOB, M., *Il Paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 23.

Con *Arte poetica II*, prosa poetica contenuta in *Geografia*, Sophia de Mello Breyner Andresen propone una riflessione sul poeta che nomina il mondo:

Se um poeta diz «obscuro», «amplo», «barco», «pedra» é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. E é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o «obstinado rigor» do poema. O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si. E no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida.⁹

La mano dell'uomo, che «nomina la sua visione del mondo» rispondendo a una necessità, opera sul paesaggio senza trasfigurarla, non violando la sua possente dotazione estetica ma anzi, arricchendola di intenzioni morali. Qui, l'approccio alla geografia dell'ignoto risente palesemente della lezione kantiana e in particolare dell'estetica del sublime. Lingiardi,¹⁰ ricorrendo al lessico junghiano, sottolinea l'ipotesi che la percezione del paesaggio in epoca moderna, trasportando l'esperienza del bello

⁹ «Se un poeta dice «oscuro», «ampio», «barca», «pietra», è perché queste parole nominano la sua visione del mondo, il suo legame con le cose. Non sono state parole scelte esteticamente per la loro bellezza, ma scelte per la loro realtà, per la loro necessità, per il loro potere poetico di stabilire un'alleanza. Ed è dall'ostinazione senza tregua che la poesia esige, che nasce «l'ostinato rigore» del componimento. Il verso è denso, teso come un arco, esattamente detto, perché i giorni sono stati densi, tesi come archi, esattamente vissuti. L'equilibrio delle parole tra loro è l'equilibrio dei momenti tra loro. E nel quadro sensibile della poesia vedo dove vado, riconosco il mio cammino, il mio regno, la mia vita», ANDRESEN, S. De Mello Breyner, *Geografia*, pp. 170-171.

¹⁰ LINGIARDI, V., *Mindscares – Psiche e paesaggio*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

(che ci consegna il piacere estetico) a quella, appunto, del sublime (che, secondo Kant, scatena invece forme di turbamento), possa provocare l'esperienza *numinosa* (provocata dal sacro o dal tremendamente bello). In ogni caso, il paesaggio, per esistere, deve essere raccontato: scrive ancora la poetessa in *Lisbona* (da *Navigazioni*):

Digo o nome da cidade
*Digo para ver*¹¹

E poi:

Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo
Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carencia
Porque digo
*Lisboa com seu nome de ser e de não-ser*¹²

La soggettività esalta la sua facoltà di vedere il mondo, di contemplarne il riverbero e di coglierne "lo stato" proprio grazie alla pratica della nominazione («La vedo meglio perché la dico») che si dà nelle sue contingenze oggettive di paesaggio reale («il suo nome di essere») e di assenza, di immaginario puro, di collocazione esterna alla cornice («e non-essere»). A sancire questo lavoro di creazione e di rivelazione dello spazio è tuttavia necessario il dialogo fra la percezione e l'espansione sensuale che, quasi sempre, si realizza nell'avallo estetico, conferendo centralità all'idea di bellezza e creando un ponte ideale fra le tensioni dell'*homo faber* e quelle dell'*homo figurans*. Afferma ancora Jakob:

¹¹ «Dico il nome della città / dico per vedere», ANDRESEN, S. De Mello Breyner, *Navigazioni*, pp. 30-31.

¹² «La vedo meglio perché la dico / Tutto si mostra meglio perché dico / Tutto mostra meglio il suo stato e la sua carenza / Perché dico Lisbona con il suo nome di essere e non-essere», *ivi*.

*La soggettività e la coscienza della natura non garantiscono di per sé la costituzione del paesaggio. È necessario sussista un legame forte fra le due affinché ciò sia possibile. La natura deve interessare il soggetto in modo specifico, ed è solo in seguito a tale attitudine che il paesaggio esisterà. Chi vive in una relazione preriflessiva, mitica, con la natura, non ne possiederà alcun concetto [...]. Il problema resta quello di familiarizzarsi con dei siti, compito che viene assolto marcando i sentieri e nominando i luoghi, iscrivendoli di fatto nella memoria collettiva.*¹³

Il dialogo fra bellezza e paesaggio si radica nel rapporto fra essere umano e archetipi, elementi che accendono nell'animo continue corrispondenze con qualcosa che riconosciamo e che suscita aspirazioni di ordine metafisico e simbolico, permeate dalla fiamma che ci muove nella storia, ovvero *l'expansio animi ad magna*, espansione dell'animo verso le cose grandi, più grandi di noi. Questa definizione, che nel Medioevo si applicava al sentimento amoroso, conferma quanto di analogo risieda nello slancio che proviamo nei confronti della natura. Come per l'amore, la contemplazione, la partecipazione e perfino il divertimento che ne traiamo ci portano a configurare il paesaggio (specie quello naturale) come spettacolo di meraviglia, come fonte di bellezza e stupore, in definitiva come teatro, inteso anche come mezzo attraverso il quale l'essere umano offre una rappresentazione di sé a contatto con l'ambiente che lo circonda, secondo una brillante metafora proposta dal geografo Eugenio Turri che, a sua volta, procede dagli studi di Snell sulla cultura ellenistica:

Un ruolo di attori principali assumono in tal senso gli interpreti dei miti fondatori, gli uomini a cui si devono le prime, decisive esperienze nella natura, grazie alle quali il presente riceve illuminazioni, traendone modelli comportamentali

¹³ JAKOB, M., *Il Paesaggio*, p. 40.

(*paradeigmata*, come dicevano gli antichi greci) nei quali la società si riconosce.¹⁴

Se quanto ci circonda è inteso come teatro,¹⁵ dunque, la pratica dell'osservazione reca con sé una forma di piacere. Questa visione, a sua volta, si accosta a una felice definizione di paesaggio, illuminante per la sua semplicità: «Lo spazio che si costituisce a esperienza estetica».¹⁶

Tornando all'attore che interpreta i miti fondatori, la poesia di Sophia non prescinde dall'epica camoniana, intertesto e fonte inesauribile chiaramente esplicitata in *Navigazioni*, risalendo proprio ai *Lusiadi* come testo di mitopoiesi e fondamento dell'identità patria. L'esperienza di *numinazione* si produce allorquando, una volta istituito il prodotto dell'impresa marittima che, a tutti gli effetti, si è trasformato appunto in *paradeigmata*, il confronto fra la soggettività e lo spazio si sposta dalla terra al mare. Sebbene questo spostamento non sia definitivo e anzi, confluisca in un mesto e decadente "ritorno", è precisamente in quel periodo a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento che la risposta dinamica dei portoghesi alla sfida dell'oceano si fa episteme.

Sophia, a proposito di *Navigazioni*, parlando di «um intricado jogo de invocações e ecos mais ou menos explícitos»,¹⁷ ci informa proprio su alcuni rimandi dell'intertexto. Studiamoli: due poesie delle *Isole* (la I e la III) sono invocazioni della voce di Camões. In *Deriva* la poesia IV è un'invocazione di Bartolomeu Dias («il più grande di tutti i navigatori» precisa la poetessa), il quale scomparve in un naufragio durante il viaggio che, nel 1500, avrebbe condotto i

¹⁴ TURRI, E., *Il paesaggio come teatro*, p. 29.

¹⁵ Il pittore Osvaldo Licini, dalla sua casa sulle colline marchigiane da lui stesso definita laboratorio di arte sperimentale, fornisce un accostamento sensibile nella percezione dello spazio naturale: «Guardiamo dalle finestre crescere la primavera e i cambiamenti rapidi del cielo e dei verdi, e ci divertiamo come a teatro».

¹⁶ *Paesaggi – Una storia contemporanea*, a cura di GIAMMATTEI, E., Treccani, Chivasso 2019, p. 199.

¹⁷ «un intricato gioco di invocazioni ed echi più o meno espliciti», ANDRESEN, S. De Mello Breyner, *Navigazioni*, pp. 24-25.

portoghesi a scoprire il Brasile (a proposito di quell'impresa, la poesia V è una glossa libera della *Lettera* di Pêro Vaz de Caminha, che si chiude con un verso mirabile: «Juntos dançámos p'ra nos entendermos»¹⁸). Bartolomeu Dias, cavaliere di corte e navigatore, aveva compiuto viaggi sulle coste atlantiche dell'Africa inaugurando, nel 1488, una nuova rotta per le Indie dopo aver raggiunto e doppiato il Capo di Buona Speranza. Nel 1497 seguì Vasco da Gama per buona parte della sua impresa. Negli arazzi che dispiegano ai re dei paesi sconosciuti l'epos narrato attraverso le gesta del sommo navigatore, il soggetto lirico nomina se stesso, la propria schiatta, gli atti proditori che ne sanciscono la gloria e che dovrebbero assicurargli un futuro radioso, donandoli al piano del reale. Afferma a proposito Helena Langrouva:

Nella poesia di Sophia, è rilevante l'identificazione e l'identità del soggetto lirico che cerca e trova il proprio nome, connesso all'atto di nominare attraverso la parola l'essenza dell'essere, l'essenzialità del reale, il 'nome delle cose'. [...]. Nell'universo poetico di Sophia è importante l'atto di riconoscere ed essere riconosciuto come esattezza di atti che è la giustizia, in maniera particolarmente forte sul piano ontologico.¹⁹

A differenza di quanto afferma Benjamin in una nota conversazione con Gide (ovvero che è solo quando lasciamo una cosa che le diamo un nome), dunque, Sophia procede dal binomio avvistamento/nominazione per dimostrare che solo le cose nominate acquistano evidenza al nostro sguardo ed è il poeta-demiurgo il detentore del potere della nominazione: nominare il mondo per renderlo più reale ai nostri occhi, per sconfiggere il suo repentino apparire, il suo darsi alla contemplazione, all'esplorazione e alla ricerca, per poi, altrettanto repentinamente, scomparire come inghiottito dal movimento come il

¹⁸ «Insieme danzammo per comprenderci», *ivi*, pp. 44-45.

¹⁹ LANGROUVA, H., *Mar-poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: poética do espaço e da viagem – I*, in "Brotéria", Maio-Junho e Julho, Lisboa 2002.

paesaggio dal finestrino di un treno in corsa, dall'oblò di un aereo, dalla tolda basculante di un veliero.

Il movimento si allea con il tempo e decide, nella condanna della nostra inquieta ontologia, che le cose – tutte, anche quelle che, dopo la loro rivelazione, abbiamo creduto di conquistare – scompaiono risucchiate verso un abisso lontano mentre noi proseguiamo il nostro cammino consapevoli del fatto che, a parziale e malinconico risarcimento, ci restano solo il loro ricordo e la loro evocazione nella poesia.

2. *Paesaggio-psiche*

Per fornire ulteriori specificazioni intorno al concetto di *mindscapes*, paesaggio della mente, Lingiardi riprende Bachelard e l'ipotesi, formulata dal filosofo francese, che il modo in cui l'essere umano immagina il paesaggio aumenti il valore della realtà grazie a una sorta di innamoramento: «non è solo lo sguardo che si posa sul paesaggio, è anche il paesaggio che entra nello sguardo e lo trasforma (chiamiamolo *paesaggio-psiche*)»,²⁰ agendo su quella predisposizione dell'anima (di natura neoplatonica) ad ampliare secondo declinazioni estetiche l'impatto della realtà e della natura sulla nostra esistenza. La poesia, connaturata e funzionale a questo procedimento, è essenziale nel rapporto di interazione fra cervello e linguaggio, proprio laddove agisce l'innamoramento su cui riflette Bachelard. Ancora Lingiardi fa riferimento a un romanzo di Lawrence Osborne (*Il turista nudo*) in cui il protagonista, sorvolando una foresta, si riempie gli occhi di un verde che a poco a poco si trasforma in «un colore psichico».²¹ Lo sguardo di Sophia, con *Navegações*, subisce un procedimento analogo quando, sorvolando le coste del sudest asiatico, la sua visione del paesaggio, nella contemplazione dall'alto, viene letteralmente permeata dalla prepotenza del colore, dalle nuances dell'azzurro e, in particolare,

²⁰ LINGIARDI, V., *Mindscapes – Psiche e paesaggio*, p. 124.

²¹ *Ibidem*.

dalla bellezza e dalla luce di un mare di zaffiro colto solcando la via delle Indie. Lo zaffiro è il segno dantesco (ripreso fra l'altro anche da un cantore del vagabondaggio romantico quale fu il Coleridge) citato in esergo al IV componimento («Dolce color d'oriental zaffiro»), tratto dal I Canto del *Purgatorio* e reiterato in *Isole* (II, «Atravessámos do Oriente a grande porta / De safiras azuis no mar luzente»)²² e poi ancora in *Deriva* (VIII, «vi lagunas azuis como safiras»)²³ Il I canto del *Purgatorio* si apre con i versi seguenti: «Per correr miglior acque alza le vele». La navicella di Dante, che ha appena solcato i mari tempestosi dell'Inferno, si prepara a una navigazione meno turbolenta, accolta finalmente da una limpida atmosfera e da un tenero colore di zaffiro orientale, secondo i Lapidari medievali il più splendente e segno di devozione, pace e armonia.

La prima edizione di *Navegações*²⁴ che, va detto, non costituisce la versione da seguire essendo stata emendata e corretta nel 1996 (anno della terza edizione, considerata appunto definitiva) contiene due paratesti notevoli: una nota di spiegazione (ripresa nelle altre edizioni) e alcune mappe. Sophia è molto precisa sulla genia del suo testo:

*Escrevi as Navegações exactamente porque o Conselho da Revolução, em 1977, me convidou a ir a Macau para tomar parte na celebração do Dia de Camões.*²⁵

Con questa spiegazione fattuale e ben circostanziata la poetessa esordisce nel brevissimo testo che accompagna la silloge. Sull'aereo,

²² «Attraversammo dell'Oriente la grande porta / Di zaffiri blu nel mare lucente», ANDRESEN, S. De Mello Breyner, *Navigazioni*, pp. 34-35.

²³ «Vidi lagune blu come zaffiri», *ivi*, pp. 46-47.

²⁴ *Navigazioni*, pubblicata da Sophia de Mello Breyner Andresen nel 1983, venne composta pochi anni prima a seguito del suo primo viaggio in Asia, compiuto a Macao, nel 1977.

²⁵ «Scrissi le *Navigazioni* perché il Consiglio della Rivoluzione, nel 1979, mi invitò ad andare a Macau per prendere parte alle celebrazioni del Giorno di Camões», ANDRESEN, S. De Mello Breyner, *Navigazioni*, pp. 24-25.

all'alba, la voce del pilota avvisa i passeggeri che l'aereo sta sorvolando la costa del Vietnam, e lei annota:

Corri uma cortina e vi um ar fulgurantemente azul e lá em baixo um mar ainda mais azul. E, perto de uma longa costa verde, vi no mar três ilhas de coral azul-escuro, cercadas por lagunas de uma transparência azulada. Pensei naqueles que ali chegaram sem aviso prévio, sem mapas, ou relatos, ou desenhos ou fotografias que os prevenissem do que iam ver.²⁶

Quel suo primo sguardo aereo, quasi siderale, in cui spicca l'attenzione tributata al cromatismo del paesaggio fin dalla prima lirica ("Le Isole": verde, bianco, rosa, azzurro), è in grado di produrre al contempo due cose fondamentali: la percezione intensa ed emotiva del paesaggio (insieme al senso di una bellezza che la riporta alla radice di un ellenismo mitico) che si eleva a paesaggio-psiche, e una serie di epifanie, un disvelamento di significati (e corrispondenze) che dal paesaggio confluiscono nel testo.

Cominciamo dalla conoscenza del paesaggio captato nella sua totalità, un'unità di percezione che addensa le proprie possibili declinazioni in forma di sineddoche (un paesaggio contemplato dall'alto in cui domina, come si è visto, l'aspetto pittorico). Nonostante alcune appendici teoriche di matrice decostruttivista lo abbiano messo in dubbio, per avere l'idea di paesaggio è necessario contemplare la presenza di una soggettività, della natura che la contiene e infine il rapporto fra le due. La soggettività è posta di fronte, al cospetto del mondo osservato e, quasi sempre si eleva al di sopra del piano euclideo a cui compete la sua esistenza terrena. La spinta verso un'ascensione contiene in sé uno slancio geografico e, insieme, uno teologico, a cominciare da quel paradigma che

²⁶ «Aprii una tendina e vidi un'aria di un blu folgorante e là sotto un mare ancora più blu. E, vicino ad una lunga costa verde, vidi nel mare tre isole di corallo blu scuro, circondate da lagune di una trasparenza azzurrina. Pensai a coloro che erano arrivati là senza previo avviso, senza mappe, né resoconti, né disegni o fotografie che anticipasse loro quello che avrebbero visto», *ibidem*.

sembra inaugurare il concetto stesso di contemplazione del paesaggio nella modernità e di vista dall'alto che risale alla famosa lettera di Petrarca sul Monte Ventoso. Rupi, come quella di Cabo da Roca dove campeggiano, incisi su una stele, i versi di Camões, e vette da cui si contempla il paesaggio inusitato come nei dipinti di Caspar David Friedrich, e ancora alberi maestri, e infine lo spazio aereo.

La distanza, dunque, come ancora ricorda Jakob, sembra porsi come condizione fondamentale di visibilità e al contempo fonte di sorpresa, rendendo potenzialmente illimitato lo spazio di libertà d'azione del soggetto.²⁷ Da lì, il soggetto prende distanza dal mondo. E il mondo empirico si offre sotto altri sguardi, coniugando la visione (il *visionario*) all'immaginario. Nel poema di Sophia, naviga una potente definizione dei capitani portoghesi che proviene da Maria Velho da Costa: «visionários do visível».²⁸

La porzione di spazio che la soggettività immette fra la sua posizione, predisposta alla meraviglia, e l'oggetto dello sguardo, che viene incorniciato nella distanza, permette che si attui la rivelazione. Si legge in *Navigazioni*:

*Ali vimos a veemência do visível
o aparecer total exposto inteiro
E aquilo que nem sequer ousáramos sonhar
Era o verdadeiro*²⁹

Nel discorso che accompagna in appendice il volume, Sophia si richiama al concetto greco di *aletheia* ovvero “disoccultamento”, verità e in senso lato scoperta ma anche, nel pensiero filosofico della Grecia antica, discorso che implica in modo nitido, privo di sfumature, la rottura che allontana il pensiero razionale dall'opinione, cioè dalla *doxa*. Ciò che non vediamo non è; l'occhio

²⁷ JAKOB, M., *Il Paesaggio*.

²⁸ «visionari del visibile», ANDRESEN, S. De Mello Breyner, *Navigazioni*, pp. 24-25.

²⁹ «Li vedemmo la veemenza del visibile / L'apparire totale esposto intero / E quello che non avevamo osato sognare / Era vero», *ivi*, pp. 36-37.

gli affida l'esistere. Lo svelarsi del luogo allo sguardo del viaggiatore si incardina nel segno diventando mappa, tracciato, reticolo di coordinate, aspirazione alla precisione, eredità consegnata al futuro, paesaggio descritto, paesaggio dipinto, racconto. Ancora una volta è la poesia a costruire lo stato dell'evidenza che segue quello dell'occultamento, gli strumenti (le vele, le bussole e gli astrolabi) sgretolano l'ambiguità, trasformano le ipotesi in conferma dotando l'immaginato di definitiva concretezza. L'esperienza dell'avvistamento, dunque, disvela il luogo per poi tradurlo da apparizione a territorio ritagliandone i contorni reali da ogni contrappunto allusivo dello sfondo. Lo sguardo, sempre alla ricerca del prodigio, del "monstrum", dell'essere eccezionale che suscita meraviglia, ha ormai esaurito la centralità panottica medievale e si rivolge a nuovi orizzonti e a una definitiva molteplicità di prospettive, scrutando il cielo dalla terra (presto accadrà anche il contrario), portando nella poesia la nuova direttrice siderale che contempla il sole come nuovo centro.

Una celebre fotografia risalente al 1969 mostra la Terra vista dalla Luna. Grazie a questo scatto, la soggettività si pone a confronto con se stessa (aspetto che, peraltro, rientra fra le principali funzioni del paesaggio) e fornisce contemporaneamente un altro sguardo e un nuovo quadro epistemologico, ovvero agendo nella precisa modalità con cui l'*Expansão* ha rivoluzionato la capacità di sguardo geografico per i portoghesi e per il mondo. Mediante la percezione estetica del pianeta e l'ampliamento dello sguardo in direzione di una totalità fino ad allora soltanto immaginata, con quella fotografia si crea finalmente e per la prima volta l'"identità visuale" del pianeta.³⁰ Ma c'è un'interessante chiosa a questo postulato che rimanda al paratesto di Sophia e al suo immaginifico dantesco: l'anno dopo, la rivista "Scientific American", nell'introduzione a un dossier dal titolo *The Biosphere* fornirà, fra le primissime indicazioni,

³⁰ JAKOB, M., *Il Paesaggio*, p. 10.

un dettaglio fondamentale proprio sul colore della terra (verde-blu),³¹ rivelato da quelle prime fotografie.

Se, in ambito pittorico, con l'impressionismo si estingue definitivamente nel paesaggio la prospettiva rinascimentale, sarà proprio la fotografia a sancirne la definitiva scomparsa. Lo spazio aereo, la visione dall'alto, la fotografia del paesaggio stellare propongono altri angoli di visuale e spinte emotive. Le rovine cessano di costituire residui di un passato sgretolato dalla meccanica invasiva e inevitabile del tempo, come quelle che si inquadrano (spesso elevate a cornice) nell'archivio pittorico del vedutismo romantico, trasformandosi in tracce ostruttive di un collasso epocale. La fuga dalla città e dall'incipiente *terrain vague* scaturito dalla sua cortina di periferie – uno dei paesaggi metaforici più ricorrenti nella postmodernità – si dirige verso la limpidezza celeste, brillante, verso la luce accecante del mezzogiorno, lo zaffiro delle isole del Vietnam accolte nella *numinazione* di Sophia nelle quali si ravvisa, palese, l'evocazione di altri arcipelaghi, quelle Cicladi che si stagliano come limpidi segni di un ellenismo sul quale converrà soffermarci.

3. *Gli dèi sono greci*

La geografia si apre costantemente alle interferenze del simbolico, come la Grecia di Sophia, a proiezioni di un luogo inteso come paesaggio interiore e costruito per ospitare gli archetipi, terreno di rimandi a quella che Vladimir Jankélévitch ha definito topografia mistica, mappamondo passionale. Si leggono questi versi nella poesia intitolata *Nel golfo di Corinto* (dal V libro di *Geografia*, che si chiama *Mediterraneo*):

A respiração dos deuses é visível:

³¹ La prevalenza cromatica del blu degli oceani resa evidente da un'altra celebre immagine, scattata nel 1972 dall'astronauta Harrison Schmitt a bordo della navicella Apollo 17, attribui al pianeta terra il nomignolo di *Blue Marble* ovvero "biglia blu" (crf. MIRZOEFF, N., *Come vedere il mondo*, Johan & Levi, Cremona 2017).

*É um arco um halo uma nuvem
Em redor das montanhas e das ilhas
Como um céu mais intenso e concentrado*³²

Nelle radici della poesia di Sophia si individua – e non solo nelle composizioni scaturite dai prolungati soggiorni a Delfi – la matrice della Grecia antica: l'impostazione prosodica, il lessico, la mitologia, la mano salda di Omero che la introduce alla dimensione epica, realizzata in un verso libero mai unidimensionale dove la tensione a sfiorare il sublime è sapientemente mitigata, così come ogni facile suggestione pittorica. Altre tracce, seguendo un sentiero meno diafano e marino, conducono invece al viaggio come progetto umanista, come *motus animi continuus* e come giardino di simboli fanno da specchio l'euforia del movimento, la vertigine dello spaesamento, la sfida dell'ignoto, la bellezza della conquista.

Il ricorso all'origine classica che si imprime nella scrittura di Sophia non rappresenta affatto, nella poesia portoghese, un caso isolato di spostamento dal paesaggio oceanico – specie atlantico - alla geografia del Mediterraneo orientale.³³ Si pensi, per esempio, all'identificazione di quel mare con il sud (e soprattutto con il mito e, per l'appunto, con l'ellenismo e la classicità) che si legge in *Corinto*, lirica di Eugénio de Andrade (da una raccolta del 1995 intitolata *Il sale della lingua*), in cui è impossibile non ravvisare un

³² «La respirazione degli dèi si vede: / È un arco un alone una nube / Che circonda le isole e le montagne / Come un cielo più intenso e concentrato», ANDRESEN, S. De Mello Breyner, *Geografia*, pp. 114-115.

³³ Sulla Grecia come modello e come accostamento ricorrente per un confronto fra suggestioni estetiche e geografiche da parte portoghese (il colore, la luce, l'isola, il Mediterraneo) è interessante verificare come già nella seconda metà dell'Ottocento Oliveira Martins nel suo noto *A terra e o homem* ricorresse a un paragone tutto sommato eccentrico per sottolineare l'alta pluvialità del Minho (più simile alle Fiandre che all'Attica), per descrivere il paesaggio umano dell'Alentejo (il cui abitante non sarebbe da accostare a un ateniese bensì a un beota) e infine per accennare al costante movimento degli *algarvios*, per spostarci ancora più a sud, che ricorderebbero in generale i navigatori greci nei loro vagabondaggi fra le isole dell'Egeo (cfr. MARTINS, J. P. de Oliveira, *História de Portugal*, Viuva Bertrand, Lisbona 1882).

tributo quasi intertestuale alle visioni dall'alto di Sophia, specie nel lessico greco e nella forza cromatica di questo arcobaleno corinzio:

*O verde da luz tímida
das tílias,
o amarelo solar
do matinal cantar dos galos,
o azul feliz das uvas de Corinto,
o roxo friorento das primeiras
violetas, o vermelho
glorioso do grito dos falcões.³⁴*

Nel Peloponneso del poeta si intravede, in filigrana, oltre alla corrispondenza topografica, un dialogo possibile con il lessico di Sophia che è pietra, calce, fichi, labirinti bianchi, sale, cavalli marini, e profumo di resina e di miele. Insieme, il richiamo all'ebbrezza («uve» in De Andrade, «vino» in Sophia), al conforto del paesaggio naturale e, naturalmente alla presenza eterna e sublime del mare. Si legge ancora in *Tolon*:

*Um mar horizontal corta os espelhos
E um sol de sal cintila sobre a mesa
Habitamos o ar livre rente ao dia
Rente ao fruto rente ao vinho rente às águas
E sob o peso leve da folhagem³⁵*

L'elemento idilliaco del Mediterraneo orientale ci riporta più decisamente alla sfera psichica. In un capitolo intitolato *Il ritorno alla*

³⁴ «Il verde della timida / luce dei tigli / il giallo solare / del canto mattutino dei galli, / l'azzurro felice delle uve di Corinto, / il viola freddoloso delle prime / violette, il rosso / glorioso del grido dei falchi», ANDRADE, E. de, *Il sale della lingua*, trad. di C. V. Cattaneo, Edizioni del Bradipo, Ascoli Piceno 1998, p. 93.

³⁵ «Un mare orizzontale taglia gli specchi / E un sole di sale brilla sulla mensa / Abitiamo l'aria aperta lungo il giorno / Lungo il frutto lungo il vino lungo le acque / E sotto il peso lieve del fogliame», ANDRESEN, S. De Mello Breyner, *Geografia*, pp. 122-123.

Grecia, James Hillman, nel *Saggio su Pan*, ci spiega come le due vie alternative di regressione, ellenismo ed ebraismo, che rappresentano «alternative psicologiche della molteplicità e dell'unità»³⁶ costituiscano fonti di sopravvivenza in situazioni in cui la visione dominante che tiene insieme un periodo della cultura si incrina. La presenza dell'ellenismo nella poesia di Sophia conduce dunque a un'ipotesi di lettura psicanalitica (in cui si evidenzia la fase di regressione) ma non esclude, oltre alla scontata fonte di ispirazione di natura estetica, una lettura di matrice civile e politica. Le liriche contenute in *Geografia* scaturiscono, infatti, in una contingenza storico-politica profondamente segnata dalla dittatura *estadonovista*.

Fin dal suo primo libro di poesie pubblicato nel 1944, Sophia, nella profondità e nell'evoluzione del suo percorso poetico non ha mai abdicato alla passione civile, la stessa che ha animato poeti a lei vicini, sebbene appartenenti a generazioni diverse quali Ruy Belo, Fiamma Hasse Pais Brandão o la già citata Luiza Neto Jorge. Poeti che non esitarono, come ricorda Gastão Cruz, a dimostrare che «la grande poesia non necessariamente è incompatibile con l'immersione nelle contingenze storiche né con la denuncia dell'ingiustizia»,³⁷ e dunque mettendo in pratica con coerenza e coraggio la resistenza nei confronti del potere, nella fattispecie quello totalitario del regime salazarista, sistematicamente accanito contro le voci libere della letteratura (nel 1970 la sua raccolta poetica *Grades* venne proibita dalla censura). In questa prospettiva, Sophia ha dato vita – insieme a Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Ruy Cinatti, José Gomes Ferreira – a un testo poetico che pratica l'adesione alle circostanze storiche e sociali del suo presente senza rinunciare, tuttavia, al cesello della forma e della sperimentazione.³⁸

³⁶ HILLMAN, J., *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977, p. 12.

³⁷ CRUZ, G., *A vida da poesia*, Lisbona, Assírio & Alvim, 2008, p. 163.

³⁸ Fernandes da Silveira afferma: «più precisamente, questi poeti non sono "neorealisti", bensì sono coscienti del fatto che il "realismo" è ciò che definisce la natura culturale del linguaggio. Dunque, poiché scrive, ogni scrittore è *realista*», SILVEIRA, J. Fernandes da, *Verso com verso*, Angelus Novus, Coimbra 2003, p. 183.

Nel Portogallo di Salazar l'ellenismo può dunque essere letto come origine di una rinascita e come modello per costruire un universo in qualche modo alternativo, eppure situato nella matrice storica occidentale, che escluderebbe trascendenze presenti in altre "regressioni" culturali altrettanto vivide (si pensi allo spostamento verso la natura selvaggia, o verso la conversione all'Oriente).

Ancora Hillman:

Se nella nostra disintegrazione non possiamo mettere tutti i nostri pezzi in un'unica psicologia egoica monoteista, o non riusciamo più a illuderci con il futurismo progressivo o il primitivismo naturale che un tempo funzionavano così bene, e se abbiamo bisogno di una complessità che sia pari alla nostra raffinatezza, allora ci rivolgiamo alla Grecia. [...] Ma la 'Grecia' alla quale noi ci volgiamo non è letterale; essa comprende tutti i periodi dal minoico all'ellenistico, tutte le località dall'Asia Minore alla Sicilia. Questa 'Grecia' rimanda a una regione psichica storica e geografica, ad una Grecia fantastica o mitica, ad una Grecia interiore della mente che è soltanto indirettamente connessa con la geografia e la storia effettive.³⁹

Il doppio percorso psichico/storico-politico che intravedo nell'ellenismo poetico di Sophia, dunque, si realizza nel richiamo alla complessità politeistica (compresi, sul piano civile, i suoi risvolti allegorici) e al concetto di rinnovamento. Gli dèi sono greci ma l'appello alla loro benevolenza, nella linea epica (e, nuovamente, camoniana) auspica fertili corrispondenze anche sul piano del reale. Il paesaggio ellenistico, come si è visto, è quasi sempre idillico e i richiami alla luce, alla rinascita, posti in contrapposizione con il buio della grotta, formulano un palese messaggio di natura aurorale. Si legge in *Mattino*:

No meio-dia da praia o sol dá-me

³⁹ HILLMAN, J., *Saggio su Pan*, pp. 14-15.

Pupilas de água mãos de areia pura

*A luz me liga ao mar como a meu rosto
Nem a linha das águas me divide*

*(...) O promontório sagra a claridade
A luz deserta e limpa me reúne⁴⁰*

La presenza del paesaggio mutuato dalla pittura ellenistica, che disegna ampie vedute marine e sfondi che si ergono materialmente sulla scena, in linea con la tensione dell'epoca, non corre il rischio di un offuscamento del soggetto poetico. Nell'arte minoico-micenea, il paesaggio "accompagna" le gesta della figura umana, che si staglia in primo piano e che, lentamente, intraprende una sorta di dialogo con lo sfondo, al punto da attribuirgli – nei secoli, e poi, in forma decisa, nell'epoca moderna – una nuova centralità sempre più dominante, fino a lasciare il campo al silenzio di visioni dove la presenza umana esiste solo nell'occhio che ritrae e in quello che contempla.

D'altronde, va ricordato che, come afferma Ranuccio Bianchi Bandinelli,

la invenzione della pittura di paesaggio si inserisce senza sforzo nell'ambito della cultura ellenistica, che ha in vario modo espresso la tendenza alla sempre più accentuata libertà spaziale, il gusto per l'osservazione naturalistica più minuta⁴¹

Il paesaggio in Sophia (compreso quello ispirato alla tradizione ellenistica) non è affatto la riproduzione museale di suggestioni

⁴⁰ «Nel meriggio della spiaggia mi dà il sole / Pupille d'acqua mani di sabbia pura // La luce mi lega al mare come al mio volto / Né la linea delle acque mi divide // (...) Consacra la chiarezza il promontorio / La luce deserta e linda mi riunisce», *Manhã*, pp. 26-27.

⁴¹ BANDINELLI, R. Bianchi, *Antichità Classica*, in *Paesaggi – Una storia contemporanea*, p. 132.

prefigurate, né l'elemento fragile e recuperato di una riscrittura archeologica dello spazio. È piuttosto il segno di una bellezza immanente che si dispone alla contemplazione dello sguardo (e alla gioia che ne deriva) in quanto espressione di un *oikos*: una morfologia, una storia e la divinità che le ha benevolmente plasmate e che è in grado di restituire loro la luce che la Storia ha offuscato. Questa visione comprende, da ultimo, l'eredità importante di una sorta di rivoluzione nell'approccio al paesaggio, ovvero quella che da Humboldt procede verso la modernità e che lo innalza a vero e proprio motivo estetico (addirittura trionfante nell'esaltazione che ne opera il Romanticismo), senza mai abdicare dalla comprensione scientifica dei suoi fenomeni, compreso il disvelamento insito della storia umana. Disvelamento che, nella poesia, si attua attraverso il verbo come ci ricordano da un lato la nota domanda formulata da Shakespeare, «che cosa c'è in un nome?» e, dall'altro, la risposta di Sophia: bellezza, sublime, indagine, *numinazione*.

Chiara Mancini

Sophia de Mello Breyner Andresen, gli altri scrittori nelle prose disperse e il paesaggio sullo sfondo

A arte é sempre a expressão duma relação do
homem com o mundo que o rodeia.¹

Sophia DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Nel 1978 William Rurckert, nel suo saggio *Literature and Ecology: an Experiment in Ecocriticism* (1978) apparso sulla "Iowa Review", introduce il termine *ecocriticism* come giudizio critico (*kritis*) sulla dimora-casa dell'uomo (*oikos*) e le relazioni che questo intrattiene con la restante ecosfera.² Quello dell'ecocritica ad oggi si profila come un recente campo di studi fortemente interdisciplinare, da cui scaturisce un nuovo modello di letteratura, che porta l'attenzione sul rapporto, e l'intrinseca permeabilità, tra testo e ambiente.

¹«L'arte è sempre l'espressione di una relazione dell'uomo con il mondo che lo circonda».

² SALVADORI, D., *Ecocritica: diacronie di una contaminazione*, Università degli Studi di Firenze, LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, 5 (2016), p. 674.

Indubbiamente in Sophia de Mello Breyner Andresen, insigne poetessa portoghese, non è presente una matrice ecologico-letteraria, una risposta alla crisi ambientale e culturale urgente come nell'attualità, ma è in un'altra possibile accezione di questa nuova prospettiva che si potrebbe scorgere un eventuale nesso con la sua scrittura:

Lawrence Buell, nel suo saggio, parla di «inconscio ambientale», ovvero del condizionamento tra mente umana e ambiente circostante, rinvenibile all'interno dell'opera letteraria, sia essa realistica o anti-mimetica.³

Per quanto innegabili e interessanti i contatti tra testo e mondo, ambiente e letteratura, la poesia dell'autrice è militante e impegnata in altro senso e versante, quello sociale e politico, di ferma e continua condanna al salazarismo. L'ambiente, tuttavia, ed è il motivo per cui si è scelto di fare questa breve ed essenziale premessa, nella sua vasta opera cessa di essere semplicemente ambiente, ma si carica di ambivalenze e stabilisce un legame percettivo, molto spesso epifanico, con l'autore. «Há uma beleza que nos é dada: beleza do mar, da luz dos montes, dos animais, dos movimentos e das pessoas», scriverà l'autrice in *Pelo negro da terra, pelo branco do muro*.⁴

È proprio sulla realtà esperienziale che il poeta posa lo sguardo estetico, convertendolo poi nella forma del *logos*, nelle narrazioni che la trasfigurazione genera. A tal proposito, la prospettiva ecocritica potrebbe essere una possibile chiave di lettura:

Si tratta, insomma, di insinuarsi nelle «zone liminari», quasi telluriche, individuate da Timothy Morton nella relazione intercorsa fra la poesia e il proprio medium comunicativo: il

³ SALVADORI, D., *Ecocritica: scrivere e pensare la biosfera*, "Antologia Vieusseux", 60 (2015), p.113.

⁴ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Pelo negro da terra, pelo branco do muro*, in "Távola Redonda", 21 (1963), p.1; «C'è una bellezza che ci è data: la bellezza del mare, della luce dei monti, degli animali, dei movimenti e delle persone».

*testo poetico è un'entità materiale, poiché anche il non umano è coinvolto nella sua esecuzione e lo porta, deliberatamente o meno, a parlare della sua architettura fisica.*⁵

Se ne presenta un primo esempio di questa relazione nel discorso⁶ tenuto da Sophia de Mello Breyner Andresen il 10 giugno 1977 a Macau, nome che confessa di associare immediatamente al poeta Camões: «Macau simboliza o desejo de descobrir e percorrer o mundo até suas últimas distâncias, o desejo de descobrir e encontrar a múltipla diversidade dos povos, dos lugares e das culturas». Il luogo, quindi, diventa esplicitamente simbolo e molto spesso, soprattutto nel caso del mare, anche di un legame ancestrale, ma non si può parlare delle opere di Sophia come testi esempio di una lettura più ecologicamente consapevole, che diventi motivo di educazione ambientale. Piuttosto, qui è indubbio il richiamo alla vocazione dei navigatori di scoprire, andare oltre, avanzare per varcare i limiti della conoscenza e raggiungere la molteplicità, l'alterità delle civiltà nuove: «Povo que, como disse Camões, atravessou os “mares nunca antes navegados” e como disse Fernando Pessoa encontrou “o beijo merecido da verdade”». ⁷ Camões, infatti, è il poeta che grazie ai suoi viaggi in Oriente, in Sud Africa, in Mozambico, per primo racconta la cultura indiana e lo fa non in modo biografico o documentaristico, ma riuscendo, poeticamente, a superare la finitezza di quanto osserva.

Questi primi frammenti citati spalancano le porte all'obiettivo perseguito dal presente articolo, che intende far conoscere una selezione di testi scritti da Sophia de Mello Breyner Andresen, una

⁵ SALVADORI, D., *Ecocritica: scrivere e pensare la biosfera*, p. 115.

⁶ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *É com extrema emoção que falo aqui*, in “Noticiário de Macau”, 110/77, Macau, 14/06/1977, p.3; «Macau simboliza il desiderio di scoprire e percorrere il mondo fino alle sue ultime distanze, il desiderio di scoprire e incontrare la multipla diversità dei popoli, dei luoghi e delle culture».

⁷ *Ibi*, p. 4; «Popolo che, come disse Camões, attraversò i “mari mai navigati prima” e come disse Fernando Pessoa incontrò “il meritato bacio della verità”».

delle più alte e nobili figure della vita letteraria portoghese, su altri autori. Questi ultimi sarebbero estremamente numerosi e vari,⁸ spaziando da Lev Tolstoj ad Arthur Rimbaud, da Ruy Cinatti ad António Nobre, da João Cabral de Melo Neto a Cesário Verde, e così via, ma per ovvie ragioni di necessaria sinteticità si è scelto di circoscrivere la messa a fuoco su alcuni, ritenuti paradigma del suo percorso estetico-poetico.

La lettura di Camões, per esempio, colpisce la poetessa per la sua «atitude de desvendar e descobrir, é o espanto e maravilhamento daquele que vê emergir e revelar-se a realidade concreta dos oceanos, dos promontórios, das enseadas, das baías, das praias».⁹ Troviamo quindi l'ambiente, in tutta la sua concretezza, oggetto di uno sguardo lucidamente attento: «Camões canta o fenómeno, o aparecer visível de um mundo “claramente visto”, o descobrimento visual, concreto, existencial e práctico [...]».¹⁰ Tuttavia, il poeta nazionale portoghese non si ferma né si accontenta di cantare la materialità su cui i suoi occhi si posano, ma compie quel passo in più, caro a Sophia, del convertire il reale in astrattezza, l'effimero in eterno, attraverso la propria capacità visionaria e nell'originalità delle forme poetiche: «Pero Vaz de Caminha, na carta que escreve ao rei, une à precisão do historiador e do naturalista, esse visionarismo do visível que caracteriza a cultura portuguesa».¹¹ Sophia recupererà, a tal proposito, il «visibile parlare» di Dante,

⁸ Si è fatto riferimento alla bibliografia presente in BERTOLAZZI, F., *“O lugar do poeta”*: para uma bibliografia da prosa dispersa de Sophia de Mello Breyner Andresen. In *Em Redor da Suspensão*, atti del Convegno internazionale per il centenario della nascita di Sophia de Mello Breyner Andresen, a cura di F. Bertolazzi, C. Mancini, C. Trognoni, Universitalia, Roma 2021, pp. 29-41.

⁹ *Ibidem*; «Attitudine a svelare e scoprire, è lo stupore e la meraviglia di colui che vede emergere e rivelarsi la realtà concreta degli oceani, dei promontori, delle insenature, delle baie, delle spiagge».

¹⁰ *Ibi*, p. 5; «Camões canta il fenomeno, l'apparire visibile di un mondo “chiaramente visto”, la scoperta visiva, concreta, esistenziale e pratica».

¹¹ *Ibi*, p. 6; «Pero Vaz de Caminha, nella lettera che scrive al re, unisce alla precisione dello storico e del naturalista questo visionarismo del visibile che caratterizza la cultura portoghese».

soffermandosi sulla concentrazione, la passione e il rigore dell'immaginazione viva e creativa che decifra il reale. Scriverà quindi:

*Pois o «falar visível» é uma arte do ser que pede toda a inteireza dos dias e se alimenta do tempo respirado. [...] Que pede uma atenção de antena e o «obstinado rigor» que primeiro foi vivido momento por momento.*¹²

Ciò che l'autrice ammira è un mondo straordinariamente ricostruito attraverso un rigore immaginifico, un'architettura teologica e astratta, affiancata però alla nitidezza del concreto e del particolare.

All'interno del già citato discorso a Macau, si legge inoltre che Sophia considera anche la *Carta do Descobrimento do Brasil* di Caminha come il frutto di «uma límpida atenção ao concreto e também da extrema transparência de um olhar onde não existe nenhuma ideia feita, nenhum preconceito».¹³ Tutto il reale per l'autrice è di per sé poetico, e questa assenza di logiche precostituite è una costante notevole nella sua scrittura; come si leggerà più avanti, saranno proprio le sue stesse peculiarità e i suoi fondamenti, con la loro solidità, a diventare filo conduttore reiterato di quanto nota, esprime e commenta a livello estetico e poetico degli altri autori.

«Fernando Pessoa escreve: é o esplendor dos mapas caminho abstrato para a imaginação concreta, / letras e riscos irregulares

¹²ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Um falar visível: Maria Helena Vieira da Silva*, "Diário Popular", 26 Novembre 1964, p.15; «Perché il "visibile parlare" è un'arte dell'essere che richiede tutta l'interezza dei giorni e si alimenta del tempo respirato. [...] Che richiede un'attenzione ad antenna e l'"ostinato rigore" che è stato prima vissuto momento per momento».

¹³ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *É com extrema emoção que falo aqui*, p.6; «Una límpida atenção al concreto e anche l'estrema trasparenza di uno sguardo in cui non esiste nessun'idea fissa, nessun preconceito».

abrindo para a maravilha».¹⁴ Sophia, nello stabilire un confronto tra i due scrittori, rispetto alla loro relazione con la vita li colloca, senza poterle dar torto, agli antipodi: il tumulto e le avventure vissute da Camões, Pessoa non li sperimenta, se non attraverso la spersonalizzazione e la simulazione. L'autrice sintetizza così la pessoana non necessarietà di essere ancorato al reale: «La sua poesia, che si dirama in tutte le direzioni, fu la sua navigazione».¹⁵ Questa volta il paesaggio è realisticamente assente, ma interiormente presente.

Sophia sottolinea, inoltre, quanto Camões in vita non fu apprezzato dalla critica, e finì i suoi giorni in miseria, per poi essere considerato un'istituzione solo *post-mortem*. Affermerà quindi: «Se não aceito que Camões seja tratado como instituição, que seja tratado abstractamente como poeta oficial, é porque nele amo e busco o poeta real».¹⁶ Tratta inoltre la singolare identificazione del poeta con il Portogallo stesso, «Como Portugal, ele conhece a livre respiração dos longos mares e a asfixia entre provincianas intrigas».¹⁷

Ritorna (nel capitolo *Ensombramento e descobrimento*) il tema della resistenza, direzione essenziale in Sophia: «O poeta é mesmo aquele que resiste melhor, pois pode criar quase sem apoio social. [...] Camões resiste e, porque resiste, sofre, vê e denuncia essa desatenção, essa surdez asfissiante».¹⁸ Sophia insiste

¹⁴ *Ibi*, p. 7; «Fernando Pessoa scrive: è lo splendore delle mappe, cammino astratto verso l'immaginazione concreta, / lettere e rischi irregolari che si aprono verso la meraviglia».

¹⁵ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Tre poeti del nostro tempo: scrittura e vita*. Traduzione dal portoghese e nota biobibliografica a cura di B. De Cusatis, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*. 3. *Studi Linguistici*, nuova serie XVI (1992/1993), pp. 85-95.

¹⁶ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Poemas Escolhidos*, Círculo de Leitores, Lisbona 1981, p.153; «Se non accetto che Camões sia trattato come istituzione, che sia trattato in modo astratto come poeta ufficiale, è perché in lui amo e cerco il poeta reale».

¹⁷ *Ibi*, p.155; «Come il Portogallo, conosce la libera respirazione dei lunghi mari e l'asfissia tra provinciali intrighi».

¹⁸ *Ibi*, p.156; «Il poeta è proprio colui che resiste meglio, perché può creare quasi senza sostegno sociale. [...] Camões resiste e, poiché resiste, soffre, vede e denuncia questa disattenzione, questa sordità asfissiante».

sull'indignazione e l'intolleranza generate da qualunque forma di tirannia e ingiustizia, censura e oppressione, così come nella rilevanza sempiterna della sensibilità e dell'attitudine critica: «[...] Ensina-nos a não aceitar o ensombramento que nos rói. Ensina-nos uma atitude de crítica constante. Ensina-nos a procurar a diversidade do mundo em que estamos».¹⁹ La poetessa auspicava una rivoluzione culturale, sostenendo che la cultura non dovesse essere un privilegio borghese; era necessario invece che diventasse radice comune e pratica libertaria, linfa vitale e parte integrante della comunità, contro la passività dell'alienazione culturale.

La poesia stessa è quindi una forma di resistenza e si delinea il preciso compito del poeta che coincide necessariamente con il resistente, in cui disoccultare diventa la parola d'ordine: «A nossa tarefa específica é ir para além das próprias fronteiras, e indagar tudo, ver tudo».²⁰

In apparente contraddittorietà a questo «indagar tudo», nei confronti della poesia di Cecília Meireles Sophia adotta invece una postura di pura adesione, totale accettazione e contemplazione, svincolata da pretese conoscitive e spiegazioni razionali: «A beleza e a verdade dum poema de C.M. tem que ser vivida imediatamente e sem explicações, como a beleza e a verdade duma rosa».²¹

Appare evidente una certa continuità spirituale tra le due e Sophia ritiene che la poesia *Motivo* (inserita in *Viagem*) sia la perfetta dichiarazione della sua postura verso il mondo e verso se stessa. Riconosce nella poesia della Meireles una dualità costante, che non genera rigide opposizioni, bensì armonia nel suo bilanciare e alternare continuamente classicismo e romanticismo, oggettivismo

¹⁹ *Ibi*, p.164; «Ci insegna a non accettare l'ombreggiamento che ci corrode. Ci insegna un'attitudine di critica costante. Ci insegna a cercare la diversità del mondo in cui stiamo».

²⁰ *Ibi*, p.159; «Il nostro compito specifico è quello di andare oltre i propri confini, e indagare tutto, vedere tutto».

²¹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *A Poesia de Cecília Meireles*, in "Cidade Nova", 6 (1956), p. 341; «La bellezza e la verità di una poesia di C.M. deve essere vissuta immediatamente e senza spiegazioni, come la bellezza e la verità di una rosa».

e soggettivismo, allegria e disperazione: «é uma poesia suspensa entre reinos divididos que tem de procurar constantemente a sua unidade, resolver a sua divisão, reunir os seus membros dispersos».²²

Può considerarsi, questa tendenza alla dualità, un punto di contatto tangibile tra loro, soprattutto ricordando quanto la Andresen stessa scriveva in *Como a poesia me criou*:²³

*De todos os cantos do mundo
Amo com um amor mais forte e mais profundo
Aquela praia extasiada e nua
Onde me uni ao mar ao vento e à lua.*

Toda a minha poesia é construída dialecticamente entre união e separação, entre claridade e sombra, entre o transparente e o opaco.

Ancora una volta è la presenza incessante del paesaggio, nello specifico ora della spiaggia e del mare, a partecipare alla metafora dell'esistenza. La somiglianza si conferma sempre più lampante anche nella scelta del campo semantico: «A objectividade de C.M. está na forma real e exacta em que ela nos fala de estrelas, ondas e árvores».²⁴

Cecília, sostiene Sophia, è una poetessa oggettiva:

*porque é um poeta que vê as coisas e não um poeta que as
sonha. Porque quando ela nos fala do "vento liso", da*

²² *Ibi*, p. 342; «è una poesia sospesa tra regni divisi che deve costantemente cercare la sua unità, risolvere la sua divisione, riunire i suoi membri dispersi».

²³ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Como a poesia me criou*, "Domingo" (21/12/1975); «Di tutti gli angoli del mondo / Amo con un amore più forte e più profondo / Quella spiaggia estasiata e nuda / Dove mi unii al mare al vento e alla luna. // Tutta la mia poesia è dialetticamente costruita tra unione e separazione, tra chiarezza e ombra, tra il trasparente e l'opaco».

²⁴ *Ibi*, p. 344; «L'oggettività di C.M è nella forma reale ed esatta in cui ci parla di stelle, onde e alberi».

“clássica luz de maio”, do «desequilíbrio dos oceanos”, a natureza nos mostra aquela sua face divina que o homem não lhe acrescenta pois ela a possui interiormente.²⁵

Ma allo stesso tempo è ugualmente una poetessa soggettiva, per la rappresentazione delle sensazioni che la sua poesia mostra e perché «ela se busca a si própria através de tudo [...]».²⁶ In lei, queste inclinazioni estetico-poetiche contrastanti coesistono liberamente e nella poesia “Mar absoluto”, Sophia ne trova l’esemplificazione perfetta e dirompente della loro fusione. Qui infatti riscontra termini reali e concreti, che richiamano le immagini vivide della realtà marina («redes», «velas», «barcos»), ma allo stesso tempo anche un mare interiorizzato, personale e immaginato, definito «assoluto»: «Ela utiliza as formas do mar e das estrelas para que elas lhe sirvam de forma de expressão».²⁷

Il paesaggio questa volta non è solo sfondo passivo, ma referente attivo che partecipa a quanto accade nell’animo dell’individuo: «Para C.M. céus, mares, ventos participam da sua aventura. Ela é o seu próprio mito»,²⁸ un mito che, come spiega Sophia, viene quasi reso oggetto, per la perspicuità con cui è osservato e trattato, nonostante intriso di soggettivismo.

Ritorna il focus sull’obiettivo che il poeta persegue: la verità, volutamente ricercata, e ciò che invece è accidentale, la bellezza. Interessante notare come in questa precisa prospettiva, i due termini appaiano slegati tra loro, a differenza di quanto proclamava John Keats: «Beauty is truth, truth beauty», nella sua *Ode on a Grecian Urn*.

²⁵ *Ibidem*; «perché è un poeta che vede le cose e non un poeta che le sogna. Perché quando ci parla del “vento liscio”, della “classica luce di maggio”, dello “squilibrio degli oceani”, la natura ci mostra quel suo volto divino che l’uomo non le aggiunge perché lei la possiede interiormente».

²⁶ *Ibidem*; «cerca se stessa attraverso tutto».

²⁷ *Ibi*, p. 347; «Utilizza le forme del mare e delle stelle perché le servano come forma d’espressione».

²⁸ *Ibi*, p. 348; «Per C.M. cieli, mari, venti partecipano alla sua avventura. Lei è il suo stesso mito».

*Em frente da grande beleza dos versos de Cecilia Meireles, devemos lembrar-nos que o que o poeta busca através do poema é a verdade. A beleza é uma consequência, uma coisa que acontece como por acaso. E buscando unicamente a verdade o poeta deixa a beleza para quem o lê.*²⁹

Cosa intenda esattamente Sophia de Mello Breyner Andresen per verità viene esplicitato in molti dei suoi scritti: «Existe uma unidade da verdade. Aquele que busca uma relação justa com o mar, com a pedra, com a árvore contribui para uma relação mais justa entre os homens».³⁰ È una definizione ricorrente, che si intreccia inevitabilmente con quella di giustizia tra gli uomini; alla luce di questo, l'autrice sostiene fermamente che non esiste poesia impegnata, poiché la poesia lo è di per sé, nel suo modificare il mondo, non solo cantarlo in versi.

Una definizione di bellezza, invece, Sophia la lascia nel testo *Hölderlin ou o lugar do poeta*, affermando:

*A beleza que está na estrutura duma flor, a beleza que está na estrutura do corpo humano, a beleza que está na concha que apanhamos na praia afirmam o gesto criador donde emergem. A missão do poeta é decifrar, revelar, mostrar e invocar essa ordem.*³¹

²⁹ *Ibi*, p. 351; «Di fronte alla grande bellezza dei versi di Cecilia Meireles, dobbiamo ricordarci che ciò che il poeta cerca attraverso la poesia è la verità. La bellezza è una conseguenza, una cosa che succede come per caso. E cercando unicamente la verità, il poeta lascia la bellezza per chi lo legge».

³⁰ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *A arte deverá ter por fim a verdade prática. Entrevista a O Tempo e o Modo*, 6/06/1963 – numero speciale; «Esiste un'unità di verità. Colui che cerca una relazione giusta con il mare, con la pietra, con l'albero contribuisce a una relazione più giusta tra gli uomini». (<<http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/indice.html>>)

³¹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Hölderlin ou o lugar do poeta*, "Jornal Do Comércio", 30-31/12/1967, p. 142; «La bellezza che è nella struttura di un fiore, la bellezza che è nella struttura del corpo umano, la bellezza che è nella conchiglia che prendiamo in

Tornano di nuovo i *leitmotiv* precedenti, della bellezza innata nel reale, ma che necessita dell'azione del poeta, della sua ricerca appassionata, per essere percepita, estrapolata, depurata e resa linguaggio o forma d'arte universale.

Sophia connota Friedrich Hölderlin come poeta del sacro, della solitudine e dell'abbandono, in grado di prestare un'attenzione religiosa nei confronti di una realtà sempre più sconosciuta. Aggiunge:

*Hölderlin foi esse decifrador, esse revelador, que nos ensina a dar a todas as coisas uma atenção sagrada pois que em todas elas está comprometida a nossa salvação. [...] A sua poesia parte da imanência, mas essa imanência está aberta à plenitude da transcendência.*³²

La concezione di poesia dell'uno incontra pienamente quella dell'altro: «A poesia cada vez mais é para nós aquilo que Hölderlin ensinou: mestra do ser, conhecimento que precede todo o conhecimento, escolha que precede todas as escolhas»³³ o, riguardo la sacralità di cui sopra: «A poesia era nele uma forma de santidade. Era a vocação total do sagrado»³⁴. Religioso e poetico si fondono, nella tensione spirituale che tenta di dar voce alla dignità umana; una religiosità molto simile Sophia la sperimenterà in prima persona attraverso il viaggio in Grecia, nell'incontro con i resti dell'antichità,

spiegando affermano il gesto creativo da cui emergono. La missione del poeta è decifrare, rivelare, mostrare e invocare quest'ordine».

³² *Ibidem*; «Hölderlin è stato questo decifratore, questo rivelatore, che ci insegna a dare tutte le cose un'attenzione sacra poiché in tutte è compromessa la nostra salvezza. [...] La sua poesia parte dall'immanenza, ma questa immanenza è aperta alla pienezza della trascendenza».

³³ *Ibi*, p.143; «La poesia è sempre più per noi quello che Hölderlin ha insegnato: maestra dell'essere, conoscenza che precede tutta la conoscenza, scelta che precede tutte le scelte».

³⁴ *Ibi*, p.140; «La poesia era in lui una forma di santità. Era la vocazione totale del sacro».

con la classicità, il mito greco e la civiltà ideale. E proprio Hölderlin è secondo lei il poeta che più si ritrova nella grecità perché «O seu encontro com a Grécia nasce do seu encontro com a luz, com as árvores, com as fontes. O ponto de partida de Hölderlin é o mesmo dos gregos: a natureza».³⁵ La relazione con la natura, e con il reale intero, è connessa alla purezza, all'essenza divina e alla primordialità creatrice delle cose terrene. Lo si legge anche in quanto scrive Marianna Scaramucci: «quello che Hölderlin ha imparato dai greci è proprio “a ideia da nossa interior comunidade de ser com a natureza”».³⁶

La trascendenza per Sophia è ospitata nel paesaggio contingente, nel reale, che diventa quindi espressione della dimensione esistenziale, della sacralità. Qui risiede il suo esistenzialismo, il cui centro aggregante è quello che lei stessa definisce proprio in “Os Gregos”: «O estar-ser-inteiro inicial das coisas».³⁷

L'atto di creazione letteraria è quindi tutto volto allo svelamento, al recupero dello spazio creatosi tra il mitico e il reale e, a tal fine, afferma Giulia Lanciani:

*A descrição do real é cumprida com extrema precisão, contudo não se trata de uma descrição realista. O objecto adquire, de facto, quase naturalmente um valor alegórico, transforma-se em promessa de uma riqueza de valores, prelúdio à suspensão do real e à revelação da verdade.*³⁸

³⁵ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Hölderlin*, “Diário Popular”, 30/5/1956, pp. 7-15; «Il suo incontro con la Grecia nasce dal suo incontro con la luce, con gli alberi, con le fonti. Il punto di partenza di Hölderlin è lo stesso dei greci: la natura».

³⁶ *Em redor da suspensão*. Atti del Convegno internazionale, p. 274; «l'idea della nostra comunità interiore di essere con la natura».

³⁷ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Dual, Obra Poética*, a cura di C. Mendes de Sousa, Editorial Caminho, Lisbona 2010, p. 585; «Lo stare-essere-intero iniziale delle cose».

³⁸ LANCIANI, G., *Sophia de Mello Breyner Andresen: o labirinto da palavra*, “Colóquio/Letras”, 176 (2011), p. 12; «La descrizione del reale è compiuta con estrema precisione, tuttavia non si tratta di una descrizione realista. L'oggetto acquisisce, infatti, quasi naturalmente, un valore allegorico, si trasforma in promessa di una ricchezza di valori, preludio alla sospensione del reale e alla rivelazione della verità».

Sophia recupera di Hölderlin anche la poesia “Fantasia ao anoitecer”, in cui l’autore parla esattamente della lacuna generata dall’impossibilità di fusione e di incontro assoluto con le cose; da questo imperscrutabile vuoto, nasce la solennità della poesia, proprio nel tentativo di colmarlo.

L’ineludibile ammirazione provata anche verso Fernando Pessoa offre un’ulteriore sfaccettatura del concetto andreseniano di poesia:

Fernando Pessoa dizia: «Aconteceu-me um poema». A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste «acontecer». O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto.³⁹

La comunanza di vedute tra i due consiste qui nel fatto che questo «succedere» pessoano è molto prossimo al prezioso ricordo d’infanzia di Sophia, che racconta in più occasioni di aver conosciuto la poesia attraverso le poesie che suo nonno le leggeva da piccola, e che quindi scoprì ancora prima della letteratura e del saper scrivere; credeva così che esistessero come un dono della natura, innate o di formazione spontanea, e che se fosse stata attenta e in silenzio, avrebbe potuto sentirle sempre.

Nell’idea stessa di funzione della poesia torna la presenza del paesaggio, soprattutto quando afferma: «A poesia não me explica a árvore ou o rio. Mas diz-me que a minha vida está implicada na árvore e no rio».⁴⁰ Questo costituirà il *trait d’union* anche con Teixeira de Pascoaes, di cui evoca i seguenti versi:

³⁹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Arte Poética IV*, in *Dual, Obra Poética*, Assírio&Alvim, Lisbona 1975, p. 895; «Fernando Pessoa diceva: “Mi è successa una poesia”. Il mio modo fondamentale di scrivere è molto vicino a questo «succedere». La poesia appare fatta, emerge, data (o come se fosse data). Come un dettato che ascolto e noto».

⁴⁰ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Como a poesia me criou*; «La poesia non mi spiega l’albero o il fiume. Ma mi dice che la mia vita è implicata nell’albero e nel fiume».

Como diz Pascoaes:

*Ah se não fosse a bruma da manhã
E esta velhinha janela onde me vou
Debruçar para ouvir a voz das coisas
Eu não era o que sou.⁴¹*

È la relazione primordiale con la terra, la ricerca di interezza, il superamento del momentaneo che si intersecano, su un sottile sfondo di caducità e finitezza umana. Sophia scrive anche la morte di Pascoaes è passata inosservata, priva della rilevanza che avrebbe meritato quello che, secondo lei, fu uno dei più grandi poeti portoghesi di tutti i tempi. Lega molto spesso la voce alla sua e lo citerà così, in *Poesia e Realidade*:⁴²

Pascoaes diz:

*Ninguém contempla as coisas admirado;
Dir-se-á que tudo é simples e vulgar...
E se olho a Terra, a flor, o céu doirado,
Que infinda comoção me faz sonhar!*

Esta relação com a realidade é essencialmente encontro e não conhecimento.

Questa fusione con l'elemento naturale, e non, unita alla trascendentalizzazione realizzata, incontra il gusto di Sophia per il

⁴¹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Poesia e Revolução*, in *O Nome das Coisas*, Moraes, Lisboa 1977, p. 77; «Come dice Pascoaes: // Ah se non fosse la bruma mattutina / E questa vecchia finestra da cui mi sporgo / Per ascoltare la voce delle cose / Io non ero quello che sono».

⁴² ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Poesia e Realidade*, "Colóquio", 8 (1960), pp. 53-54; «Pascoaes dice: // Nessuno contempla le cose ammirato / Si dirà che tutto è semplice e normale... / E se guardo la Terra, il fiore, il cielo dorato / Che infinita commozione mi fa sognare! // Questa relazione con la realtà è essenzialmente *incontro* e non *conoscenza*».

ponte che crea con le cose, in grado di generare poi conoscenza e unione con esse, lontano dalla mondanità.

Proprio per come elabora questo rapporto con la terra, Sophia è affascinata anche dalla poesia di Miguel Torga, che ritrae il popolo dei piccoli villaggi nel Nord del Portogallo, fedele a un'esistenza di povertà ma mai di degrado, bensì di autentica prossimità e amore per la concretezza di vigne, campi, cultura e usanze del luogo, legate alla comunità e alla vita, che diventano identificazione personale:

*Mas se a sua poesia e a sua prosa tanto me tocam é também porque Torga, poeta da revolta e Job sem paciência, é simultaneamente um poeta da fidelidade ao terrestre e à própria identidade, à própria Terra, seus lugares e sua gente. É o poeta que fala da «emoção de ter nascido nesta pequena pátria pedregosa».*⁴³

Miguel Torga però, nei suoi *Diários*, non mostra soltanto il lato di dolcezza della realtà rurale, idealizzandola e interiorizzandola, al contrario la sua scrittura si sofferma anche sulla realtà "nuda e cruda":

*Se nos mostra a sua dimensão trágica, mostra-nos também o seu sentido de humor, a sua ironia as suas astúcias, obstinações, querelas. Mostra-nos a sua generosidade e o seu sonho, mostra-nos também o seu realismo sem ilusões e a sua forma nua e crua de encarar a bruteza da vida.*⁴⁴

⁴³ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *A beleza da língua*, [su Miguel Torga], giornale non identificato ["Letras"?], (collocazione E64/433-434 nell'archivio della Biblioteca Nacional de Portugal); «Ma se la sua poesia e la sua prosa mi toccano tanto è anche perché Torga, poeta della rivolta e Giobbe senza pazienza, è simultaneamente un poeta della fedeltà al terrestre e alla propria identità, alla propria Terra, i suoi luoghi e la sua gente. È il poeta che parla dell'emozione di essere nato in questa piccola patria pietrosa».

⁴⁴ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Torga, os homens e a terra*, in "Informação Cultural, Boletim da Secretaria de Estado da Cultura", Lisbona 1976, pp. 7-9; «Se ci mostra la sua dimensione tragica, ci mostra anche il suo senso dell'umorismo, la sua ironia, le

L'aderenza indissolubile a questa terra tuttavia non rimane confinata a quella geograficamente circoscritta, delle montagne di Trás-os-montes da cui l'autore proviene, ma l'ambiente qui si eleva a terra universale, quella di ogni uomo che cerca e crea la propria alleanza con il mondo.

All'interno della sua prosa dispersa, soprattutto la corrispondenza, si evince che Sophia nutriva una profonda stima intellettuale e un legame di forte amicizia anche nei confronti di Jorge de Sena, a cui rende omaggio così:

*A poesia não inventa outro mundo. Mas procura a verdadeira vida. E por isso Jorge de Sena definiu a poesia como sendo «a fidelidade integral à responsabilidade de estar no mundo».*⁴⁵

Delle sue parole ricorderà anche l'amarezza, come voce costante, quasi brutale e che non sempre lascia margini di speranza; lo nota soprattutto in *Alcance eficaz* e l'autrice lo attribuisce all'aver, forse, guardato la vita troppo da vicino, con un'acuta coscienza e una lucidità a tratti deleteria. Riconosce in *O Indesejado* (1951) la più grande opera di teatro contemporaneo portoghese, in grado di unire nella narrativa l'invenzione formale migliore e il rigore, della storia della grandezza e della piccolezza lusitana, delle sue contraddizioni. La sua poesia è quindi anche, in fin dei conti, di resistenza:

sue astuzie, ostinazioni, dispute. Ci mostra la sua generosità e il suo sogno, ci mostra anche il suo realismo senza illusioni e il suo modo nudo e crudo di affrontare la brutalità della vita».

⁴⁵ *Texto de homenagem a Jorge de Sena*, sessione di omaggio a Jorge de Sena organizzata dalla Associação Portuguesa de Escritores, ora in ANDRESEN, S. de Mello Breyner, SENA, J. de, *Correspondência 1959-1978*, Guerra e paz, Lisboa 2013, pp. 164-169; «La poesia non inventa un altro mondo. Ma cerca la vera vita. E per questo Jorge de Sena ha definito la poesia come “fedeltà integrale alla responsabilità di stare al mondo”».

*Poesia de combate, poesia de raiva e fúria a poesia de Jorge de Sena é verdadeiramente poesia de resistência na medida em que existe esperando pelo amor de novo a vida inteira.*⁴⁶

L'intertestualità di Sophia si arricchisce ed espande nei paragoni e dialoghi indiretti che crea tra gli autori a lei più affini, mettendoli a confronto sotto diversi punti di vista: «ele [Jorge de Sena] nunca aceita aquela ausência do homem à sua própria vida da qual Fernando Pessoa fez a sua habitação».⁴⁷

In conclusione, ciò che emerge nella sua produzione critica è quanto di lei si ritrova in essa, *in primis* nel lessico che impiega e *in secundis* nelle condivise visioni sui grandi temi quali poesia, bellezza, verità, cultura. Nel descrivere le poetiche altrui, e all'interno della loro eterogeneità, è la sua stessa poetica che si riscopre e che orienta le sue predilezioni, mai in maniera prevedibile, ma quasi come firma evidente del suo sguardo attento a captare negli altri autori le coordinate, gli aspetti prioritari, il lessico con il quale attribuire senso al mondo. Concludo quindi con le sue parole, che meglio riassumono quanto si è cercato di far intravedere, ovvero, come in poesia lei abbia instancabilmente parlato di poesia:

*Falar dum poeta é como querer apanhar água com as mãos, prendemos só as nossas próprias palavras, enquanto o poeta nos foge. Só em poesia se pode falar de poesia.*⁴⁸

⁴⁶ *Ibidem*; «Poesia di combattimento, poesia di rabbia e furia, la poesia di Jorge de Sena è veramente poesia di resistenza nella misura in cui esiste aspettando di nuovo l'amore per la vita intera».

⁴⁷ *Ibidem*; «Lui [Jorge de Sena] non accetta mai quell'assenza dell'uomo alla sua stessa vita, della quale Fernando Pessoa fece la sua abitazione».

⁴⁸ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *A Poesia de Cecília Meireles*; «Parlare di un poeta è come voler afferrare l'acqua con le mani, tratteniamo solo le nostre stesse parole, mentre il poeta ci sfugge. Solo in poesia si può parlare di poesia».

Claudio Trognoni

I luoghi di Sophia de Mello Breyner Andresen

In una letteratura certo non parca di storie di viaggio, descrizioni di luoghi e spazi, resoconti di navigazioni e naufragi, peregrinazioni di ogni genere e in ogni tempo nei quattro angoli del mondo come quella portoghese, pochi altri autori hanno caratterizzato il viaggio e la rappresentazione visiva degli spazi in quanto motore primario del loro *poiein* come ha fatto Sophia de Mello Breyner Andresen. Si parla evidentemente di un viaggio caratterizzato non come semplice spostamento da un luogo all'altro, quanto piuttosto come modalità capace di apportare nuovi elementi non solo alla propria conoscenza del mondo, ma anche in funzione di una migliore e più completa consapevolezza di se stessi, il tutto nel quadro della peculiare *Weltanschauung* sophiana, che concepisce l'apparenza esteriore del mondo sensibile come un tutt'uno con la sua essenza più intima.

Viaggio e descrizione degli spazi (esterni o interni) sono tra le tematiche più care a Sophia, e si configurano come alcuni tra gli aspetti fondanti e più costanti nel tempo della sua opera in poesia. A riprova di ciò, basterà scorrere rapidamente i titoli di alcune poesie: *Navegação (Dia do Mar, 1947)* *Os Navegadores (Mar Novo, 1958)*, *Cíclades (O Nome das Coisas, 1977)*, l'intera raccolta *Navegações (1983)*, *Viagem (Ilhas, 1989)*, *A Viagem* (composizione presente nelle poesie disperse). La tematizzazione del viaggio è ugualmente presente nella prosa sophiana, ed è per certi versi più esplicita ed

evidente, considerate le caratteristiche proprie della modalità prosastica, per sua natura meno inafferrabile rispetto alla poesia. L'esempio più immediato in tal senso è sicuramente il racconto *A Viagem*, inserito nella raccolta *Contos Exemplares* del 1962, nel quale il viaggio senza meta di un uomo e di una donna costituisce evidentemente una metafora dell'esistenza di coppia. Doveroso inoltre menzionare *Saga*, contenuto nel volume *Histórias da Terra e do Mar* (1984), nel quale è delineata la storia romanziata del bisnonno danese dell'autrice, Jan Hendrik, e dei suoi lunghi viaggi per mare che lo portarono a stabilirsi a Porto. E, infine, impossibile non citare *O Cavaleiro da Dinamarca* (1964), uno dei più noti racconti per l'infanzia dell'autrice, interamente incentrato sul viaggio portato a termine dal protagonista.

Il viaggio, così come la conseguente descrizione dei luoghi visitati e delle sensazioni provate, è d'altro canto elemento ben presente anche nella cosiddetta prosa dispersa di Sophia, ovvero interviste, riflessioni, articoli pubblicati su quotidiani e riviste dal 1953 al 2003, recentemente sistematizzati e catalogati da Federico Bertolazzi.¹ In questo senso, sono stati individuati nove testi categorizzabili come appunti di viaggio o articoli dedicati alla descrizione di luoghi specifici, i quali percorrono un arco temporale abbastanza vasto, dal 1963 agli anni Novanta:

i. *Pelo negro da terra, pelo branco do muro*

ii. *O silêncio da Acrópole*

iii. *A terra grega*

iv. *Torga os homens e a terra*

¹ 'O lugar do poeta' para uma bibliografia da prosa dispersa de Sophia de Mello Breyner Andresen, in *Em redor da suspensão*, atti del Convegno internazionale per il centenario della nascita di Sophia de Mello Breyner Andresen, a cura di F. Bertolazzi, C. Mancini, C. Trognoni, Universitalia, Roma 2021, pp. 29-41.

v. *Sou uma mistura de norte e sul*

vi. *Roma é a pátria da vida, como disse Rilke*

vii. *Atenas*

viii. *As navegações portuguesas foram uma epopeia do espanto*

ix. *Veneza*²

Si tratta di testi alquanto eterogenei, che spaziano dalle interviste a tema libero, nelle quali comunque il viaggio e gli spazi sono aspetti affrontati a profusione (rilasciate a Miguel Serras Pereira [v], e a Virgílio de Lemos [viii]), passando per osservazioni di critica letteraria legate alla spazialità dell'opera di Miguel Torga [iv], considerazioni metapoetiche sul paesaggio greco ad alto contenuto estetico [i, ii, iii], senza disdegnare tuttavia l'incursione in campi più propriamente ascrivibili al campo delle descrizioni di viaggio [vi, vii, ix]. Sono, questi ultimi, testi a basso coefficiente estetico, nei quali Sophia, da donna di cultura ben cosciente della necessità di non arroccarsi nella torre d'avorio dell'artisticità elitaria e disconnessa dal mondo reale (esigenza questa, com'è noto, ribadita in diversi scritti), accompagna il lettore a Roma, Venezia e nell'immane Atene vestendo non tanto i panni della *poeta* ieratica e austera, quanto invece ponendosi sul medesimo piano del lettore, accompagnandolo in un viaggio che è sì mentale e artistico, ma che si rivela al tempo stesso estremamente reale e tangibile,

² (i) "Távola Redonda", 21/01/1963, p. 1; (ii) "Diário Popular", suplemento *Quinta-feira à tarde*, 21/3/1968, pp. 1, 8; (iii) "Diário de Lisboa", 18/4/1968, p. 33; (iv) "Boletim da Secretaria de Estado da Cultura", 12/1976, pp. 7-9; (v) intervista a Miguel Serras Pereira, "Jornal de Letras, Artes, Ideias", 135, 5/2/1985, pp. 2-3; (vi) giornale non identificato, p. 71, collocazione E64 nell'archivio della Biblioteca Nacional de Portugal (disponibile al sito: <https://purl.pt/19841/1/1970/galeria/f8/foto1.html>); (vii) "Marie Claire", giugno 1990, pp. 20-27; (viii) "Oceanos", 4, luglio 1990, pp. 127-30; (ix) "Grande Reportagem", ottobre 1997, pp. 62-68.

invero pratico, dando in diverse occasioni – come si vedrà – consigli su dove effettuare acquisti tipici, o, per esempio, su dove mangiare. Le due interviste in questione sono già abbastanza conosciute e studiate dagli specialisti dell’opera sophiana. Si tratta in effetti di testi alquanto chiarificatori riguardo parecchi aspetti dell’estetica e della poetica andreseniana, così come del suo profondo legame con alcuni luoghi del Portogallo e dell’Europa. Cronologicamente, la prima è quella rilasciata a Miguel Serras Pereira, pubblicata il 5 febbraio 1985 sul “Jornal de Letras” e intitolata *Sophia: Sou uma mistura de Norte e Sul*. L’intervista, che prende le mosse dall’appena avvenuta pubblicazione di *Histórias da Terra e do Mar*, affronta le tematiche più disparate, avendo però come punto centrale, a mio modo di vedere, l’esigenza di Sophia di correlare profondamente gli spazi (il mare, la spiaggia, la casa, il giardino, le città stesse) con l’interiorità degli esseri umani. Qui afferma:

Para mim, é muito difícil separar a ética de uma poética [...], ambos são a busca de uma relação justa com o real, e o real é aquilo que emerge e se manifesta. Em termos terrestres é tudo aquilo que se manifesta e eu posso aprender. De facto, tenho uma grande confiança no olhar. (v)³

Questa “relazione giusta” con il reale si definisce quindi grazie tramite al fatto di vedere con i propri occhi il mondo esterno e di farlo proprio, incorporandolo nella propria interiorità col fine ultimo di produrre una poesia autentica, legata al mondo reale ma al tempo stesso spersonalizzata, tendente all’universalità. È stata spesso evocata, e a ragione, la presenza di immagini omeriche in Sophia, la quale, d’altronde, cita Omero in diverse occasioni. Mi pare però opportuno sottolineare come quest’attenzione e fiducia riposte nello sguardo abbiano più a che vedere con un altro autore

³ «È molto difficile, per me, separare l’etica da una poetica [...], sono entrambe la ricerca di una relazione giusta con il reale, e il reale è ciò che emerge e si manifesta. In termini terreni è tutto ciò che si manifesta e che io posso apprendere. Di fatto, ho una grande fiducia nello sguardo».

della Grecia classica, Erodoto, storiografo certamente letto da Sophia, attendibile proprio perché spettatore diretto dei fatti narrati, come egli stesso afferma. Nel noto testo intitolato *Arte Poética III* (peraltro infarcito di riferimenti al mondo letterario della Grecia classica) Sophia definisce la propria poesia come «una ricerca del reale»⁴, rivendicando inoltre «l'oggettività del proprio sguardo».⁵ È per questo che mondo oggettivo e mondo soggettivo per l'autrice coincidono quasi perfettamente, è per questo che chi possiede una "relazione giusta" con il mondo sensibile sarà in grado di avvicinarsi maggiormente alla verità trascendente. Secondo quest'ordine d'idee, l'esteriorità delle cose corrisponde alla loro essenza. In tal senso, quindi, va letto quanto afferma Sophia nell'intervista a proposito di Lisbona, sua città adottiva:

[...] desfigurada [...] está Lisboa. Pelo que se tem feito e se tem desfeito – pelo lixo. Lisboa tem que passar a chamar-se Lixoa – com as casas por pintar, degradadas, a porcaria nas ruas, os detritos, as novas construções que arruinam as linhas da cidade. Fala-se hoje muito em cultura. Na realidade, estas coisas é que são cultura. Nunca se fizeram tantas salas de exposição, tantas actividades culturais, nunca houve tanta gente a viver à custa da cultura, e simultaneamente não há a menor atenção ao fundamental.
[v]⁶

Curiosamente, Sophia ha occasione di ribadire le sue idee sulla capitale portoghese dell'epoca anche nell'altra intervista qui selezionata, rilasciata nel 1990 a Virgílio de Lemos, la quale aveva

⁴ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, Assírio & Alvim, Porto 2015, p. 893.

⁵ *Ibidem*.

⁶ «[...] Lisbona [...] è sfigurata. Per ciò che si è fatto e disfatto – per la spazzatura. Lisbona dovrebbe chiamarsi Lixoa – con le case da ridipingere, degradate, la sporcizia lungo le strade, i detriti, le nuove costruzioni che rovinano le linee della città. Si parla molto di cultura, oggi. In realtà, tutto questo è cultura. Non si sono mai fatte così tante sale d'esposizione, tante attività culturali, non c'è mai stata così tanta gente a vivere grazie alla cultura, e al tempo stesso non c'è la minima attenzione a ciò che è fondamentale».

come tema più ampio quello delle navigazioni portoghesi. L'intervistatore chiede all'autrice come mai, nella raccolta *Navegações* (1983), aveva definito Lisbona «antipátria da vida».⁷ Sophia risponde in questo modo:

*«Inversa navegação, tédio já sem Tejo, cinzento hostil dos quartos, ruas desoladas verso a verso Lisboa antipátria da vida», é o poema XV, são aqueles bairros novos que há do lado oposto do Tejo, que são uma antipátria. Aquilo deixou de ser habitável, é uma arquitectura do pato-bravo. São os dormitórios de Lisboa. Acho que as pessoas estão em liberdade, mas apenas em liberdade política. Mas ali dentro, não estão em liberdade vital. [viii]*⁸

Insomma, l'essenza di un luogo, di una città e della propria dignità, deve passare anche dall'aspetto esteriore, dal momento che non può esistere verità e cultura al di fuori di un contesto che non segua quei principi di cura degli spazi, di rispetto delle forme e dell'essenzialità dell'architettura così cari a Sophia. L'arte e la cultura in genere sono, insomma (e per Sophia è ontologicamente così), espressione della relazione dell'essere umano col mondo circostante.

Il riferimento a Lisbona in queste interviste riecheggia ciò che Sophia aveva descritto più estesamente in un testo pubblicato nel gennaio del 1963 sulla rivista "Távola Redonda", il quale possiede il raro pregio di essere a un tempo fortemente estetizzante ma anche portatore di urgenti istanze sociali, quali la necessità di fornire un alloggio degno a tutti gli esseri umani. Nell'articolo Sophia propugna l'esistenza di due tipi di bellezza: quella della natura e quella creata dall'uomo, che non deve costituire un mero capriccio

⁷ *Ibi*, p. 747.

⁸ «"Inversa navigazione, tedio senza più Tago, grigio ostile delle stanze, vie desolate verso a verso Lisbona antipatria della vita" è la poesia XV, sono quei quartieri nuovi che si trovano dall'altro lato del Tago, che sono un'antipatria. Non sono più abitabili, è un'architettura da palazzinari. Sono i dormitori di Lisbona. Penso che le persone siano in libertà, ma è una libertà soltanto politica. Lì dentro, però, non sono in libertà vitale».

esornativo, quanto invece una reale necessità dell'essere umano. Citando San Tommaso d'Aquino, Sophia dice che

a beleza é o esplendor da verdade. Pela qualidade e grau de beleza da obra que construímos se saberá se sim ou não vivemos com verdade e dignidade. A obra do homem é sempre um espelho onde a consciência se reconhece. [i]⁹

Se, insomma, le realizzazioni materiali dell'uomo sono uno specchio del suo stesso senso di dignità, è indispensabile che tali opere siano espressione di quanto di migliore esiste nell'animo umano. Pena il ritrovarsi in quel «tempo dividido / Das ruas sem piedade»¹⁰ proprio dell'oscura città in cui irrimediabilmente si perde il *Marinheiro sem mar* dell'omonima poesia contenuta in *Mar Novo*, smarrito dal momento in cui è costretto ad abbandonare la relazione simbiotica con l'elemento naturale, in questo caso, evidentemente, il mare.

Il testo del 1963 si configura, più avanti, come una vera e propria denuncia delle deturpazioni architettoniche perpetrate in Portogallo (ma anche in questo caso, come spesso accade per i testi andreseniani, si tratta di affermazioni che contengono verità applicabili universalmente), come si può facilmente notare dall'estratto che segue:

Quando olhamos à nossa roda as aldeias, vilas e cidades de Portugal temos de constatar que quase tudo quanto se construiu nas últimas décadas é feio. Feio e — ai de nós! — para durar. Feias as obras públicas e feias as obras particulares. As excepções à regra de fealdade são raras. [i]¹¹

⁹ «La bellezza è lo splendore della verità. Dalla qualità e dal grado di bellezza dell'opera che costruiamo si saprà se viviamo con verità e dignità oppure no. L'opera dell'uomo è sempre uno specchio in cui la coscienza si riconosce».

¹⁰ *Ibi*, p. 362; «tempo diviso / delle strade senza pietà».

¹¹ «Quando guardiamo i paesi, le cittadine e le città portoghesi attorno a noi siamo obbligati a constatare che quasi tutto ciò che si è costruito negli ultimi decenni è brutto. Brutto e – poveri noi! – fatto per durare. Brutte le opere pubbliche e brutte quelle private. Le eccezioni alla regola della bruttezza sono rare».

Parole che fanno il paio con quanto detto nei testi su Lisbona, soprattutto se consideriamo quello che Sophia aggiunge poco dopo, evocando la cultura come elemento che deve giocoforza accompagnarsi alla realizzazione delle opere – pubbliche e private – e alla cura del decoro urbano:

*A regra a seguir é esta: uma casa para todos e beleza para todos. E a beleza não é cara. É geralmente menos cara do que a fealdade que quase sempre se chama luxo, monumentalismo, pretensão. A beleza é simplicidade, verdade, proporção. Coisas que dependem muito mais da cultura e da dignidade do que do dinheiro. [i]*¹²

Come ricorda Maria Andresen, il primo viaggio in Algarve della famiglia è datato 1961.¹³ Il testo in esame è del 1963, ed è quindi naturale che l'attenzione di Sophia verso una regione amata per tutta la vita sia forse ancora più forte. Non si dimentichi, poi, che erano proprio quelli gli anni del boom turistico dell'Algarve, che nel giro di pochi decenni avrebbe completamente trasformato (e sfigurato, soprattutto nelle zone costiere) la regione. Questo il grido di allarme della scrittrice:

Penso neste momento especialmente na terra do Algarve, com suas praias, suas grutas, seus promontórios, seus muros brancos, sua luz claríssima. É preciso não destruir estas coisas. É preciso que aquilo que vai ser construído não destrua aquilo que existe. [...] Afirma-se que é necessário desenvolver turisticamente o Algarve. Para isso será preciso

¹² «La regola da seguire è questa: una casa per tutti e bellezza per tutti. E la bellezza non è cara. È generalmente meno cara della bruttezza, che quasi sempre si chiama lusso, monumentalismo, pretenziosità. La bellezza è semplicità, verità, proporzione. Cose che dipendono molto più dalla cultura e dalla dignità che dai soldi».

¹³ TAVARES, M. Andresen Sousa, *Prefácio – Contributo para uma biografia poética*, in ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, pp. 7-51.

construir. Mas é necessário que aqueles que vão construir amem o espaço, a luz e o próximo. [i]¹⁴

Evidente come, purtroppo, il monito di Sophia si sia perso nel vuoto, e come tra rispetto delle tradizioni architettoniche locali e profitto si sia scelto quasi sempre quest'ultimo, nel segno di un turismo di massa che ha snaturato e svilito l'apparenza e il carattere stesso di città e luoghi con tradizioni secolari. In poche parole, è andata perduta l'identità non solo di un luogo, ma anche del popolo che la abita, assieme alle proprie radici culturali.

Sempre in riferimento alla terra portoghese, incontriamo considerazioni non troppo dissimili nel testo del 1976 sull'opera di Miguel Torga. Autore tellurico in tutti i sensi, Torga è visto da Sophia «não [como] um poeta que nos fala do povo português, mas antes como um poeta em cuja obra o povo português nos fala» [iv].¹⁵ Interessante notare come Sophia collochi l'apologia torguiana riguardante l'autenticità delle genti del nord del Portogallo, così tipica della sua opera, in netta contrapposizione con il fenomeno del turismo di massa e della folclorizzazione:

Nestes tempos de turismo e folclore encomendado e estilizado, onde a criação popular é tão facilmente degradada e manipulada pelos circuitos comerciais ou pelas propagandas políticas, Torga invoca o povo das aldeias como povo da antidegradação, povo que, em seu despojamento e pobreza, isolada, permanece o guardião da pura fidelidade às

¹⁴ «Penso in questo momento specialmente alla terra dell'Algarve, con le sue spiagge, le sue grotte, i suoi promontori, i suoi muri bianchi, la sua luce chiarissima. È necessario non distruggere queste cose. È necessario che ciò che si costruirà non distrugga ciò che esiste. [...] Si dice che bisogna sviluppare turisticamente l'Algarve. Per fare questo sarà necessario costruire. Ma bisogna che coloro che costruiranno amino lo spazio, la luce e il prossimo».

¹⁵ «non [come] un poeta che ci parla del popolo portoghese, quanto invece un poeta nella cui opera il popolo portoghese ci parla».

raízes da vida. Eles são exactamente aqueles para quem nada é decorativo. [iv]¹⁶

In un momento storico in cui i viaggiatori cedono sempre più il passo ai turisti mordi-e-fuggi, Sophia individua nei personaggi di Miguel Torga un baluardo capace di dare ancora valore all'essenzialità delle cose. Ciò non corrisponde, si badi bene, a un retrivo passatismo, né a un paternalistico (e populistico) apprezzamento della rudezza e della povertà. Tutt'altro: per Sophia la semplicità corrisponde a un ideale estetico di purezza e bellezza in grado di legare indissolubilmente umano e creato, come nella celebre descrizione della semplice e primitiva anfora di terracotta presente in *Arte Poética I*:

A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita. Mas eu sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo de uma beleza estética mas sim de uma beleza poética.

Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação. [...] A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol.¹⁷

¹⁶ «In questi tempi di turismo e folclore commissionato e stilizzato, nei quali la creazione popolare è tanto facilmente degradata e manipolata da circuiti commerciali o propagande politiche, Torga invoca il popolo rurale come popolo dell'antidegrado, popolo che, nella sua essenzialità e povertà, resta a guardia della pura fedeltà alle radici della vita. Sono esattamente coloro per i quali niente è decorativo».

¹⁷ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 889; «La bellezza dell'anfora di argilla pallida è così evidente, così certa che non può essere descritta. Ma io so che la parola bellezza non è niente, so che la bellezza non esiste in sé ma è solo il volto, la forma, il segno di una verità dalla quale essa non può essere separata. Non parlo di una bellezza estetica, bensì di una bellezza poetica. Guardo l'anfora. Quando la riempirò di acqua mi darà da bere. Ma già ora mi dà da bere. Pace e allegria, stupore di stare al mondo, legame. [...] L'anfora stabilisce un'alleanza tra me e il sole».

La deturpazione e lo svilimento di luoghi dal grande valore artistico in favore di un turismo massificato e fondamentalmente privo di ogni partecipazione o senso critico tornano in diversi scritti sophiani riguardanti i luoghi che visita. Pubblicato sul “Diário Popular” il 21 marzo 1968, il primo testo sulla Grecia [ii], luogo che, come è noto, corrisponde per l’autrice a una vera “autoepifania” è in questo estremamente esplicito, chiamando peraltro in causa, come esempio negativo e contrapposto, Roma:

Quando entrei pela primeira vez na Capela Sistina o barulho era tanto que não se podia ver. Bandos de turistas conduzidos por guias erravam num desvairo de babilónia. Falavam todos ao mesmo tempo nas suas diversas línguas, vozeavam como um enxame, e o alto movimento dos Ignudi perdia-se na sua desordem. Tudo estava desfocado. [...] Porque uma obra de arte tem de ser vista naquele vazio e naquele silêncio onde o artista se colocou para a criar. Tem de ser vista numa situação pura. Se para tantos homens a arte perdeu a significação é porque antes disso eles perderam em si mesmos o seu próprio espaço interior, a disponibilidade vazia, a lisura do silêncio. Como turistas trazem consigo o seu barulho e a sua agitação opaca, que em tudo implantam, e não há guia, nem professor de estética, nem crítico de arte que os possa salvar da sua errância estéril. [ii]¹⁸

¹⁸ «Quando entrai per la prima volta nella Cappella Sistina il rumore era tanto che non era possibile vedere. Gruppi di turisti condotti da guide vagavano in una confusione babilonica. Parlavano tutti nello stesso momento nelle loro diverse lingue, vociavano come uno sciame, e l’alto movimento degli Ignudi si perdeva in quel disordine. Tutto era sfocato. [...] Perché un’opera d’arte dev’essere vista in quel vuoto e in quel silenzio in cui l’artista si è posto per crearla. Dev’essere vista in una situazione pura. Se per tanti uomini l’arte ha perso di significato è perché prima di questo hanno perso in loro stessi il proprio spazio interiore, la disponibilità vuota, la levigatezza del silenzio. Come turisti trasportano il proprio rumore e la propria agitazione opaca, con la quale contagiano tutto, e non c’è guida, né professore di estetica, né critico d’arte che li possa salvare dalla loro sterile erranza».

L'impatto con Roma, quindi, non è dei migliori per Sophia, tutt'altro. Tralasciando per ora le sue considerazioni sulla capitale italiana, ciò che è interessante mettere in luce è che l'esperienza negativa della visita presso la Cappella Sistina riporta alla mente dell'autrice i templi greci, il cui spirito di sacralità si confà molto più al proprio senso religioso:

[o] barulho da Capela Sistina doeu-me tanto mais porque ali me lembrei dos templos gregos, quebrados e arruinados, mas conservando inteiro o seu halo de silêncio. [ii]¹⁹

È la Grecia l'unico luogo in cui Sophia si riconosce, e nel quale ritrova le proprie radici non solo culturali in senso lato, ma anche estetiche, etiche e poetiche. Nella Grecia – nella sua natura così come nell'architettura e nella scultura di epoca classica – Sophia è in grado di scorgere una religiosità semplice e al tempo stesso solenne, elementi capaci di restituire quell'ormai persa «aliança com a imanência e com o aparecer das coisas».²⁰ Tali caratteristiche si comprendono più chiaramente tramite le parole di Sophia, dotate indubbiamente di un elevata componente estetizzante:

Foi ao meio-dia que subi pela primeira vez à Acrópole. Um meio-dia frontal, um meio-dia total, sem uma falha. Mas atento e subtil, radioso de espanto. O sol poisava as suas mãos sobre os meus ombros. Subi as escadas e atravessei os

¹⁹ La contrapposizione tra la religiosità 'barocca' di Roma e quella invece più essenziale e, se si vuole, autentica della Grecia era stato un tema già toccato da Sophia in una lettera a Jorge de Sena del 1964: «[d]epois da Acrópole, São Pedro de Roma pareceu-me mundano e fútil e pesado» («[d]opo l'Acropoli, San Pietro a Roma mi è sembrata mondana, futile e pesante»), ANDRESEN, S. de Mello Breyner, SENA J. de, *Correspondência 1959-1978*, Guerra e Paz, Lisbona 2010, p. 80; «[...] il rumore della Cappella Sistina mi ha fatto tanto più male perché lì mi sono ricordata dei templi greci, spaccati e in rovina, ma che conservano per intero il proprio alone di silenzio».

²⁰ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O Nu na Antiguidade Clássica* (1975), Assírio & Alvim, Porto 2019, p. 114.

Propileus. O silêncio reinava, inteiro, sagrado. Um silêncio incorruptível [...]. [ii]²¹

La presenza così evidente, in questo brano, del sole e del silenzio, riecheggia, forse, i versi di una poesia contenuta in *Dual*, dal titolo VI (*Antinoos de Delphos*), nel quale era presente un «silêncio de sol obstinado».²²

Di fatto, *silêncio* è lemma importantissimo per Sophia, e decisamente ricorrente in un gran numero di poesie, quasi sempre inteso come silenzio attento, concentrato, solenne, altre volte con un'accezione negativa (si pensi per esempio alla poesia *25 de Abril*, nella quale il Portogallo emerge da un triste periodo di «silêncio», evidentemente forzato). In questo caso, credo di poter affermare che il silenzio di cui si parla è indubbiamente dovuto all'introspezione, allo stupore, alla sensazione di trovarsi in piena comunione con il sacro e con il proprio mondo interiore. D'altronde, come dice Sophia,

[n]enhuma descrição de viajante, nenhum livro de arte podia fazer prever este silêncio: só a experiência do nosso próprio silêncio interior. [ii]²³

Emerge chiaramente che Sophia visita quei luoghi con il rispetto e la deferenza di chi non sta semplicemente facendo un viaggio fuori da sé, bensì partecipa a un'esperienza che è anche – e soprattutto – un viaggio dentro di sé. L'Acropoli che Sophia visita non è l'Acropoli dei turisti, quanto piuttosto, nello specifico momento che

²¹ «Fu a mezzogiorno che salii per la prima volta verso l'Acropoli. Un mezzogiorno frontale, un mezzogiorno totale, senza un difetto. Ma attento e sottile, radioso di stupore. Il sole posava le sue mani sulle mie spalle. Salii le scale e attraversai i Propilei. Il silenzio regnava, intero, sacro. Un silenzio incorruttibile [...]».

²² ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 594; «silenzio di sole ostinato».

²³ «[n]essuna descrizione di viaggio, nessun libro d'arte poteva far prevedere questo silenzio. Solo l'esperienza del nostro silenzio interiore».

qui viene fotografato in termini alquanto poetici, un luogo in cui le persone si recano per guardarsi dentro, in maniera introspettiva:

[n]ão eram turistas. Não havia neles nem a curiosidade nem a agitação de quem é, como turista, exterior ao que vê. Era gente que viera de longe em busca dum lugar longamente amado, desejado, imaginado. Gente que viera para ser medida, para confrontar com a verdade dum lugar a própria verdade do seu ser. [ii]²⁴

Sophia non ignora di avere una visione estremamente personale della Grecia,²⁵ indubbiamente mediata dalla propria vibrante personalità artistica, tale per cui tende a esaltarne alcuni aspetti funzionali alla sua visione del mondo obliterandone altri pur egualmente importanti, ma meno adeguati alla sua estetica e poetica. Per questo riconosce che

[...] não foi a Acrópole de Péricles nem a de Pisístrato que vim procurar. [...] Não procuro recuo no tempo. Não vim aqui por motivos turísticos. Não tenho curiosidade. E

²⁴ «[n]on erano turisti. Non c'era in loro né la curiosità né l'agitazione di chi è, in quanto turista, esterno a ciò che vede. Era gente che veniva da lontano in cerca di un luogo lungamente amato, desiderato, immaginato. Gente venuta per misurarsi, per confrontare con la verità di un luogo la stessa verità del proprio essere».

²⁵ Come già notato da Eduardo Lourenço: «Sophia inventou uma Grécia própria [...]. Não é a Grécia dos guias turísticos, [...] dos compêndios de história, filosofia ou literatura. À exceção de Homero (e apesar de Sophia ter traduzido a Medeia de Eurípidés), nem sequer é uma Grécia que reflecta leituras profundas da poesia grega clássica. É uma Grécia construída pelo olhar dela, uma geografia anímica que tem tanto de Grécia como de Portugal» («Sophia ha inventato una Grecia tutta sua [...]. Non è la Grecia delle guide turistiche, [...] dei compendi di storia, filosofia o letteratura. A eccezione di Omero (e nonostante Sophia avesse tradotto la *Medea* di Euripide), non è nemmeno una Grecia che riflette letture profonde della poesia greca classica. È una Grecia costruita dal suo sguardo, una geografia spirituale che ha tanto della Grecia quanto del Portogallo»); LOURENÇO, E., *Uma Grécia própria*, in "Jornal de Letras", 882 (21/7 a 3/8), 2004 in BERTOLAZZI, F., *Almadilha – Ensaio sobre Sophia de Mello Breyner Andresen*, Documenta, Lisbona 2019, p. 47.

também não vim aqui por motivos de cultura. [...] Não vim celebrar o passado. O que está aqui não é passado, é a minha vida, a minha busca. O que está aqui é actual porque é lição do ser. [ii]²⁶

Insomma, un ritorno alla purezza nel quale la forma, le proporzioni, l'architettura, la luce, il silenzio della Grecia diventano misura con la quale confrontare la propria interiorità, al fine di collocarla nuovamente in sintonia con il mondo.

Questi concetti, legati indissolubilmente a un certo approccio sinestetico, che mette in gioco la purezza degli elementi, il silenzio, i suoni e i pensieri, vengono ripresi nel secondo articolo del 1968, che, del resto, viene pubblicato a distanza di poco meno di un mese:

[T]udo aqui começa na qualidade, na pureza, no esplendor dos elementos. A luz desenha cada linha e modela cada volume. A secura leve e sonora do ar esculpe e situa no espaço cada som. Ouvimos as palavras sílaba por sílaba, ouvimos o estremecer de cada folha, o rolar de cada pedra. E a nitidez do ouvido e do olhar guiam a nitidez do pensamento. Mas a luz não é só clara e nítida mas também deslumbrada e radiosa. [iii]²⁷

La memoria, quasi epica, di questo primo viaggio in Grecia, viene riproposta da Sophia nell'articolo del 1990, specificamente dedicato

²⁶ «[...] non è stata l'Acropoli di Pericle, né quella di Pisistrato che sono venuta a cercare. [...] Non cerco di tornare indietro nel tempo. Non sono venuta qui per motivi turistici. Non ho curiosità. E non sono venuta qui nemmeno per motivi culturali. [...]. Non sono venuta a celebrare il passato. Quello che c'è qui non è passato, è la mia vita, la mia ricerca. Quello che c'è qui è attuale, perché è la lezione dell'essere».

²⁷ «[T]utto qui inizia nella qualità, nella purezza, nello splendore degli elementi. La luce disegna ogni linea e modella ogni volume. La secchezza lieve e sonora dell'aria scolpisce e situa nello spazio ogni suono. Sentiamo le parole sillaba a sillaba, sentiamo il tremolio di ogni foglia, il rotolare di ogni pietra. E la nitidezza dell'udito e dello sguardo guidano la nitidezza del pensiero. Ma la luce non è solo chiara e nitida ma anche stupita e radiosa».

ad Atene. Già la rivista in cui viene pubblicato – l'edizione portoghese di "Marie Claire" – costituisce un evidente indizio dell'inclinazione più 'pop' del testo in questione, certo meno denso, dal punto di vista estetico, dei due appena analizzati. Cionondimeno, alcune tematiche vi riecheggiano, quasi si trattasse di una riscrittura dovuta al mezzo che si sta utilizzando. Vediamo:

[s]em dúvida já havia turistas – mais do que propriamente turistas eram, ou pareceram-me, viajantes e, alguns deles, mesmo peregrinos. Gente que viajava por sua conta e risco, por sua própria escolha e não por submissão à propaganda das agências. [vii, p. 23]²⁸

La distinzione tra turisti e viaggiatori è netta, e l'autrice propone come esempio quello di una professoressa tedesca incontrata ad Eleusi, portata in Grecia dalla passione per la cultura antica, contrapposta a un gruppo di turisti – sempre tedeschi – chiassosi, affamati e senza alcun interesse reale per il paese, considerato solo un luogo come tanti in una lunga lista di destinazioni per le ferie estive. Del resto, considerazioni sul turismo di massa sono presenti anche in quello che temporalmente è l'ultimo testo qui presentato, dedicato a Venezia:

O turismo destruiu a viagem. Já ninguém pode viajar por prazo indefinido, sem marcar hotéis, partindo e chegando conforme a inspiração quer. Já ninguém pode viajar sem plano definido, ao sabor da inspiração, em lentas e nostálgicas viagens cismadoras. [ix, p. 68]²⁹

²⁸ «[s]enza dubbio c'erano già turisti – più che veri turisti erano, o mi sembravano, viaggiatori e, alcuni di essi, proprio pellegrini. Gente che viaggiava a proprio rischio e pericolo, per propria scelta e non perché sottomessa alla propaganda delle agenzie».

²⁹ «Il turismo ha distrutto il viaggio. Ormai nessuno può più viaggiare per un tempo indefinito, senza prenotare hotel, partendo e arrivando a seconda dell'ispirazione. Ormai nessuno può più viaggiare senza un piano definito, in balia dell'ispirazione, in lenti e nostalgici viaggi di riflessione».

Tornando al testo del 1990, è interessante notare come sia Sophia stessa a mostrarci alcuni aspetti più nascosti del suo primo viaggio ad Atene, proponendo diversi estratti dal suo diario personale, nei quali è possibile ritrovare evidenti consonanze con i testi pubblicati nel 1968:

O Partenon é belo, mas, mais do que belo, é sacral, intenso, solene [...], isto é: a sua presença impõe-se e a nossa é abolida. A esta paragem do espírito chamaram os gregos 'extasi'. Aliás no meu caderno nesse dia à noite escrevi: «Há um maravilhoso silêncio até nos turistas. Silêncio que continua no museu onde toda a gente fala em voz baixa». Mas mesmo nessa época não era sempre assim: alguns dias mais tarde, ao contar nova subida à Acrópole, digo: «Entre as pessoas que estavam na Acrópole esta manhã havia turistas em rebanho e havia curiosos apressados». [vii, p. 24]³⁰

Interessante notare come, nei testi del 1968, Sophia abbia scientemente omissa la presenza, già all'epoca, di orde di turisti poco interessati e sbrigativi nel visitare il Partenone, probabilmente per le caratteristiche prettamente estetiche dei testi in questione, interamente volti a presentare e rafforzare la peculiare visione della Grecia sophiana, austera, contemplativa e immancabilmente silenziosa.

Tuttavia l'autrice sa bene che – al pari di Roma – Atene è terra di conquista più per turisti frettolosi che per attenti viaggiatori dell'anima come lei stessa si ritiene; proprio per questo l'articolo del

³⁰ «Il Partenone è bello, ma, più che bello, è sacrale, intenso, solenne [...], cioè: la sua presenza s'impone e la nostra è abolita. Questa pausa dello spirito venne chiamata dai greci 'estasi'. Nel mio quaderno, quella notte, scrissi: "C'è un meraviglioso silenzio anche tra i turisti. Silenzio che continua nel museo dove tutti parlano a voce bassa". Ma anche a quel tempo non era sempre così: qualche giorno dopo, nel raccontare un'altra visita all'Acropoli, dico: "Tra le persone che stavano all'Acropoli stamattina c'erano greggi di turisti e curiosi frettolosi"».

1990 – cronaca più pratica che estetica – non omette gli aspetti negativi del luogo. Atene è una città «satura di inquinamento», popolata da «moltitudini escursioniste» [vii]. Tuttavia rimane sempre, per Sophia, luogo privilegiato di meraviglia e contemplazione sacra, che ci si trovi in un luogo storico all'aperto o in un museo. Oltre a ciò, questo articolo si caratterizza per il tentativo di fornire al lettore anche meno informato sulla cultura classica della Grecia tutta una serie di indicazioni eminentemente pratiche, come sul tipo di città e di popolo che un lettore portoghese in viaggio ad Atene deve aspettarsi:

Não nos é imediatamente óbvio que estamos na Europa, mas é evidente que estamos a meio caminho para o Oriente. E essa impressão vai-se comprovando à medida que se conhece a cidade. [...] Atenas é uma cidade clara, mas permanentemente envolta numa nuvem de fumos [...]. Respira-se um ambiente estranho, que não chega a ser exótico. [vii, p. 27]³¹

Non solo: sono presenti indicazioni su ristoranti tipici e quartieri in cui è possibile fare compere negli unici negozi che Sophia ritiene davvero interessanti ad Atene, le gioiellerie: «As jóias são o esmero da arte grega, são verdadeiramente bonitas e não especialmente caras» [vii, p. 28].³² Insomma, un vero e proprio vademecum del viaggiatore, ma con un'indubbia strizzata d'occhio al turista. Lo stesso accade anche con l'ultimo testo preso in esame in questa sede e dedicato a Roma. Si è già detto del primo impatto negativo di Sophia con la città, ma tale sensazione viene presto fugata, come emerge chiaramente da una lettera del novembre 1964 a Jorge de

³¹ «Non ci è immediatamente chiaro che siamo in Europa, ma è evidente che siamo a metà strada verso l'oriente. E questa impressione si rafforza man mano che si conosce la città. [...] Atene è una città chiara, ma permanentemente avvolta da una nube di fumi [...]. Si respira un ambiente strano, ma non ancora esotico».

³² «I gioielli rappresentano la perfezione dell'arte greca, sono davvero belli e non particolarmente cari».

Sena³³ in cui l'autrice descrive con grande trasporto le emozioni provate dinnanzi al Campidoglio, ai Fori Imperiali, e, soprattutto, presso la Villa Adriana di Tivoli, emozione rispecchiata dalla poesia intitolata appunto *Vila Adriana*, pubblicata in *Geografia* nel 1967.³⁴ Anche Roma, quindi, si configurerà gradualmente – e forse in modo meno istintivo, se vogliamo indotto, considerata la presenza in città del fratello Tomás come Ambasciatore del Portogallo dal 1977 al 1981 e dal 1984 al 1987 – come luogo in cui Sophia riesce a riconoscersi, soprattutto in alcuni aspetti architettonici che hanno a che vedere con la giusta proporzione e misura delle cose. Il testo degli anni '90 su Roma, pubblicato in un giornale non identificato, denota in effetti un'ottima conoscenza della città di quegli anni, oltre a un'indubbia ammirazione:

Para mim, em Roma, o sítio onde fica o restaurante e a vista são mais importantes do que a comida; mas também gosto da comida. Almoçar à sombra, num dia de sol, numa rua do Trastevere [...], tudo sem pressa, é um programa festivo. Volto repetidamente às mesmas praças, às mesmas fontes, às mesmas igrejas. E gosto de me sentar num café, nas ruas muito estreitas entre os palácios enormes. Quando posso, vou à Vila Adriana. Atravesso todo o Vaticano para ver a «Escola de Atenas». Vou sempre ao Capitólio, ao Panteon (sic), à Piazza Navona [...]. A rua em Roma é uma maravilha. Roma é cor de rosa e cor de leão, e há o calor humano, a veemência das vozes e dos gestos, o ânimo, a vitalidade. Uma cultura casada com a vida. Ou, como disse Rilke, a pátria da vida.
[vi]³⁵

³³ ANDRESEN, S. de Mello Breyner; SENA, J. de, *Correspondência 1959-1978*, p. 88.

³⁴ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 554.

³⁵ «Per me, a Roma, il posto in cui si trova il ristorante e la vista sono più importanti del cibo. Ma mi piace anche il cibo. Pranzare all'ombra, in un giorno di sole, in una strada di Trastevere [...], tutto senza fretta, è un programma di festa. Torno ripetutamente alle stesse piazze, alle stesse fontane, alle stesse chiese. E mi piace sedermi in un caffè, nelle strade così strette tra i palazzi enormi. Quando posso, vado a Villa Adriana. Attraverso tutto il Vaticano per vedere la «Scuola di Atene». Vado

L'elemento del viaggio, assieme alla descrizione visiva della spazialità (interna o esterna) si configura, in virtù di quanto esposto, come uno dei motori principali del fare poesia proprio di Sophia, il cui io poetico affermava, in *As Grutas*, «sirvo para que as coisas se vejam».³⁶ Questo procedimento per cui il mondo sensibile affiora in superficie mediante l'esperienza visiva trasformata in parola poetica è indubbiamente riscontrabile anche in questi testi di prosa, se è vero che, come afferma l'autrice nel testo su Venezia,

*[...] é difícil escrever sobre um lugar sobre o qual tanto se escreveu. Não penso em escrever, só olho. E olho, mas nunca para escrever – escrevo porque olho. [ix, p. 68]*³⁷

È naturale che la rappresentazione e la trasposizione di tali elementi in una forma dall'alto valore estetico quale la poesia debba per forza di cose omettere alcuni aspetti non tradizionalmente poetici, e forse più prosaici. Questi ultimi trovano di contro spazio nei testi analizzati in questa sede, gettando nuova luce su caratteristiche meno note della scrittura sophiana e consentendo, pertanto, una comprensione nuova e più completa anche della sua produzione poetica, nel segno di un'interiorità che altro non è se non «uma atenção voltada para fora».³⁸

sempre al Campidoglio, al Pantheon, a Piazza Navona [...]. Le vie a Roma sono una meraviglia. Roma è rosa e del colore del leone, e c'è calore umano, la veemenza delle voci e dei gesti, l'animo, la vitalità. Una cultura sposa della vita. O, come disse Rilke, la patria della vita».

³⁶ *Ibi*, p. 446; «servo perché le cose si vedano».

³⁷ «[...] è difficile scrivere di un luogo del quale tanto si è scritto. Non penso a scrivere, guardo e basta. E guardo, ma mai per scrivere – scrivo perché guardo».

³⁸ *Ibi*, p. 575; «un'attenzione rivolta verso l'esterno».

Incanto e rispetto della natura nei racconti per l'infanzia di Sophia de Mello Breyner Andresen

I racconti per l'infanzia di Sophia de Mello Breyner Andresen costituiscono un insieme ricco e suggestivo di testi che nel 1992 hanno valso alla scrittrice portoghese, celebrata soprattutto per la sua produzione poetica, il Premio Calouste Gulbenkian dedicato a questo segmento della letteratura. Questo importante riconoscimento si affianca all'evidenza che i suoi racconti sono divenuti dei veri e propri classici, tanto da essere inseriti stabilmente nella lista di letture consigliate del Piano Nazionale di Lettura portoghese per l'infanzia fin dagli anni Novanta.¹

Si possono distinguere due fasi nella scrittura per l'infanzia di Andresen, associate a due periodi molto diversi da un punto di vista personale e storico, in cui la Rivoluzione del 1974 può essere considerata un inevitabile spartiacque. La scrittrice alla fine degli anni Cinquanta iniziò a scrivere racconti per i suoi cinque figli, nati tra il 1948 e il 1956, spinta dalla necessità di sopperire alla mancanza di opere veramente valide per i giovani lettori.² Il primo racconto è

¹ Cfr. DO VALE, S., *Heranças, conquistas e novos rumos da leitura literária nos manuais escolares de português do 6º ano*, Universidade do Algarve, Faro 2014.

² A questo proposito si è soliti citare le parole dell'autrice stessa, che ricorda: «Comecei a inventar histórias para crianças quando os meus filhos tiveram sarampo. Era no inverno e o médico tinha dito que eles deviam ficar na cama, bem cobertos, bem agasalhados. Para isso era preciso entretê-los o dia inteiro. Primeiro contei todas as histórias que sabia. Depois mandei comprar alguns livros que tentei ler em voz alta. Mas não supotei a pieguice da linguagem, nem a sentimentalidade da

A Menina do Mar, 1958 [*La bambina del mare*], seguito da *A Fada Oriana*, 1958 [*La fata Oriana*], *A Noite de Natal*, 1959 [*La notte di Natale*], *O Cavaleiro da Dinamarca*, 1964 [*Il cavaliere di Danimarca*], *O Rapaz de Bronze*, 1966, [*Il ragazzo di bronzo*] e *A Floresta*, 1968 [*La foresta*].³

La seconda fase, dopo un lungo intervallo, si apre nel 1985 con *A Árvore*, 1985 [*L'albero*]; nel 1986 un suo racconto intitolato *A Cebola da Velha Avarenta* [*La cipolla della vecchia avara*] è pubblicato nel volume *A Antologia Diferente – De que são feitos os sonhos* [*L'antologia diversa – Di che cosa sono fatti i sogni*], a cura di Luísa Ducla Soares. Nel 1991, pochi giorni dopo il massacro di Santa Cruz che vide la morte violenta di centinaia di timoresi,⁴ scrive *O Anjo de Timor* [*L'angelo di Timor*] in occasione del Natale; per l'edizione a stampa

“mensagem”. Uma criança é uma criança, não é um pateta. Atirei os livros fora e resolvi inventar. Procurei a memória daquilo que tinha fascinado a minha própria infância. Lembrei-me que – quando eu tinha cerca de 5 ou 6 anos e vivia numa casa branca na duna – a minha mãe me tinha contado que nos rochedos daquela praia morava uma menina muito pequenina. Como naquele tempo para mim a felicidade máxima era tomar banho entre os rochedos essa menina tornou-se o centro das minhas imaginações. E a partir desse antigo mundo real e imaginário comeci a contar a história a que mais tarde chamei *A Menina do Mar*» («Cominciai a inventare storie per bambini quando i miei figli presero il morbillo. Era inverno e il dottore aveva detto che dovevano rimanere a letto, coperti bene. Per questo bisognava intrattenerli tutto il giorno. Prima raccontai tutte le storie che conoscevo. Poi feci comprare dei libri che cercai di leggere ad alta voce. Ma non sopportai la sdolcinatizza del linguaggio né il sentimentalismo del “messaggio”: un bambino è un bambino, non è uno scemo. Buttai via i libri e decisi di inventare. Cercai il ricordo di ciò che aveva affascinato la mia stessa infanzia. Mi ricordai che, quando avevo cinque o sei anni e vivevo in una casa bianca sulla duna, mia madre mi aveva raccontato che tra le rocce di quella spiaggia abitava una bambina piccolissima. Siccome per me, allora, la massima felicità era fare il bagno tra le rocce, quella bambina marina divenne il centro delle mie immaginazioni. E partendo da quell'antico mondo reale e immaginario, cominciai a raccontare la storia che più tardi intitolai *La bambina del mare*»), cit. in NERY, I., *Sophia de Mello Breyner Andresen, A Esfera dos Livros*, Lisbona 2019, p. 88, traduzione nostra.

³ Tutte le traduzioni dei titoli indicate nel corso dell'esposizione sono soltanto strumentali; tutte le opere qui menzionate sono inedite in Italia.

⁴ Noto anche come massacro di Dili, avvenne il 12 novembre 1991 durante la violenta repressione delle manifestazioni a favore dell'indipendenza di Timor Est, durante l'occupazione indonesiana.

quest'opera dovrà però attendere fino al 2003. Sempre nel 1991 esce *O Primeiro Livro de poesia* [*Il primo libro di poesia*], un'antologia illustrata per bambini e ragazzi di versi di vari autori di lingua portoghese, da lei selezionati.

I punti di contatto tra l'opera poetica e la prosa di Sophia de Mello Breyner Andresen sono numerosi e tra questi spiccano almeno due elementi portanti: la natura come un mondo misterioso e fondante, che si schiude dinnanzi allo sguardo vergine dell'infanzia; un'etica rigorosa, che si lega a un profondo sentimento cristiano e si manifesta nella problematizzazione del rapporto con se stessi e con il mondo. Questi due elementi, lungi dal contraddirsi, si intrecciano indissolubilmente, giacché spesso è proprio l'esperienza della meraviglia dinnanzi alla natura che conduce a una presa di posizione etica nel mondo.

In un approccio che si potrebbe definire ecopoetico, la natura, in generale, occupa un ruolo fondamentale nella scrittura per l'infanzia di Andresen, come pure nella sua produzione poetica, segnata dall'esperienza della possibile comunione tra uomo e natura, e assume peculiari contorni soprattutto in uno dei racconti che risalgono alla seconda fase della sua produzione per l'infanzia. In particolare, *A Árvore* contiene due racconti ambientati in Giappone che costituiscono una rivisitazione molto personale di due storie tradizionali giapponesi: l'eponimo *A Árvore* [*L'albero*] e *O espelho ou o retrato vivo* [*Lo specchio o il ritratto vivente*]. Il primo è una libera riscrittura di una storia raccontata all'autrice dallo scrittore Isao Tesuka⁵ e, come il titolo stesso suggerisce, pone al centro della narrazione la natura e il rapporto che l'essere umano può instaurare con essa. Gli abitanti della piccolissima isola dove è ambientato il

⁵ I due racconti sono preceduti da una Nota dell'Autrice che spiega come essi siano stati ispirati da due racconti tradizionali giapponesi. A proposito di *A Árvore*, la scrittrice chiarisce che, nella libera riscrittura del racconto, ha inserito due brevi poesie: la prima, che riguarda un leone di carta, è una traduzione di suo pugno di una poesia tradizionale giapponese che aveva letto (in inglese) in un libro sul Giappone; invece, la seconda poesia, costituita da tre versi presentati a poche righe dalla fine, è stata scritta da lei.

racconto, infatti, si fanno portatori di una profonda saggezza nella loro relazione con la natura e, in particolare, con il grande albero che occupa una buona porzione dell'isoletta: «Os japoneses têm um grande amor e um grande respeito pela Natureza e tratam todas as árvores, flores, arbustos e musgos com o maior cuidado e com um constante carinho».⁶ Se, solitamente, l'autrice contrappone il mondo umano, e in particolare quello degli adulti, alla natura, in *A Árvore* questa contrapposizione è superata nella figurazione di esseri umani che vivono in armonia e in equilibrio con il loro habitat naturale, che non minacciano la natura ma, invece, la rispettano profondamente.

L'albero, qui protagonista manifesto del racconto, è un elemento ricorrente nei racconti per l'infanzia dell'autrice e presenta sempre una carica simbolica positiva e potente: è indiscusso simbolo della vita e, in quanto soggetto alla ciclicità della vita stessa, incarna l'evoluzione continua che segna l'esistenza; al tempo stesso, nella sua verticalità, suggerisce una tensione spirituale e quasi ascetica verso il cielo, aprendo a una dimensione ultraterrena.⁷

L'ambientazione del racconto rimanda, fin dall'incipit di stampo tradizionale,⁸ a un tempo e uno spazio lontani, producendo così una dimensione incantatoria capace di trasportare il lettore, più o meno giovane, in una visione di quella che dovrebbe essere la convivenza rispettosa e l'interrelazione tra gli esseri umani e la natura. Inoltre, il dislocamento geografico-culturale e temporale spinge ad abbandonare ciò che è noto, la propria concezione consolidata del

⁶ «I giapponesi provano un grande amore e un grande rispetto per la Natura e trattano tutti gli alberi, fiori, arbusti e muschi con la massima cura e con costante affezione» (ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *A Árvore*, 14ª ed., Porto Editora, Porto 2013 [1985], p. 9).

⁷ Cfr. GUERREIRO, C. A. Ferreira do Espírito Santo, *A Literatura para a Infância em Portugal nos séculos XIX e XX: Contextos Socioculturais e Contributos Pedagógicos*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real 2010, pp. 599-600.

⁸ «Era uma vez – em tempos muito antigos, no arquipélago do Japão – uma árvore enorme que crescia numa ilha muito pequenina» («C'era una volta – in un tempo molto antico, nell'arcipelago del Giappone – un albero enorme che cresceva su un'isola piccolissima», p. 9).

mondo e il proprio modo consueto di abitarlo, aprendo al lettore la possibilità di mettersi in discussione e di ripensare, partendo dall'esperienza estetica della lettura, il proprio rapporto con la natura. Tale esperienza estetica, del resto, duplica quella che, nel racconto, gli abitanti dell'isoletta vivono nella loro vicinanza con il grande albero:

*E, nas tardes de Verão, as pessoas vinham sentar-se debaixo da larga sombra e admiravam a grossura rugosa e bela do tronco, maravilhavam-se com a leve frescura da sombra, o suspirar da brisa entre as folhagens perfumadas.*⁹

Come è comune nei racconti della scrittrice, praticamente tutti i sensi vengono coinvolti nell'esperienza della natura: non solo la vista, ma anche il tatto, l'udito, l'olfatto... Il rapporto con l'albero è talmente profondo e intenso che la necessità di abbatterlo per garantire la sana sopravvivenza del genere umano sull'isola avviene dopo una ponderata valutazione e un sofferto dibattito, e provoca reazioni sconfortate, «choros, lamentações, gemidos»:¹⁰ «A árvore era bela, antiga e venerável. Fazê-la desaparecer era um ato que não só entristecia os habitantes da ilha mas que também os assustava».¹¹

Tuttavia, l'abbattimento si inserisce in una ciclicità ecologica, vissuta con grande consapevolezza da parte degli isolani, che comunque continuano a rispettare l'albero, destinandone il legno a pratiche memoriali ed evitandone un indiscriminato uso commerciale:

⁹ «E, nei pomeriggi estivi, le persone venivano a sedersi sotto l'ampia ombra e ammiravano lo spessore rugoso e bello dell'albero, si meravigliavano per la freschezza lieve dell'ombra, il sospirare della brezza tra le fronde profumate» (p. 9).

¹⁰ «[...] pianti, lamentazioni, gemiti» (p. 10).

¹¹ «L'albero era bello, antico e venerabile. Farlo sparire era un atto che non solo rattristava gli abitanti dell'isola, ma anche li spaventava» (p. 10).

Primeiro cortaram os ramos e as pernadas e a sua madeira foi distribuída entre todos, para que cada um pudesse fabricar alguma coisa que lhe lembrasse a árvore tão amada.

Alguns fabricaram pequenas mesas, outros varandas para as suas casas, outros caixilhos para os biombos, outros caixas, tabuleiros, tigelas, colheres, pentes e ganchos para as mulheres espetarem no cabelo.¹²

Infine, decidono di non vendere il legno del tronco, di non separarsi dal loro albero e di costruire loro stessi un'imbarcazione, destinata a migliorare le loro vite, e a permettere loro di spostarsi più agevolmente, di raggiungere terre più lontane e di arricchirsi, ma soprattutto di allargare l'esperienza estetica della natura: durante la bella stagione, nelle notti calme vanno al largo a vedere la luna piena sul mare, oppure costeggiano l'isola verso sud per andare ad ammirare il profilo scuro della costa rocciosa e frastagliata sotto la luce chiara della luna. Tali esperienze, durante l'inverno, si trasformano in racconti che ne prolungano la bellezza e il piacere.

Anche quando la chiglia dell'imbarcazione comincia a marcire, il rispetto per il suo legno non viene meno, tanto che viene esaminata con scrupolo, per verificare quali parti debbano essere destinate ad alimentare il fuoco e quali invece possano ancora essere recuperate. Così, l'albero maestro, a suo tempo estratto dal nucleo del grande albero e ancora in buone condizioni, è riutilizzato per realizzare qualcosa in grado di ricordare sia il vecchio albero sia la barca smantellata: dopo lunga riflessione, il suo legno è usato per la fabbricazione di uno strumento a corde giapponese, la biwa, che con il suo suono ridarà voce al vecchio albero per le generazioni a venire. Anche in quest'ultimo passaggio, evidentemente, la consapevolezza

¹² «Prima tagliarono i rami e le branche e il suo legno fu distribuito tra tutti, perché ciascuno potesse fabbricare qualcosa che gli ricordasse l'albero tanto amato. // Alcuni fabbricarono tavolini, altri verande per le proprie case, altri cornici per i paraventi, altri scatole, vassoi, ciotole, cucchiai, pettinini e fermagli che le donne potevano infilare tra i capelli» (p. 12).

etica ed ecologica si associa all'esperienza estetica, profondamente valorizzata da Sophia de Mello Breyner Andresen in tutti i suoi racconti per l'infanzia.¹³

L'interpretazione in chiave ecologica del racconto di Sophia pare dunque essere essenziale, poiché *A Árvore* si rivela un esempio inequivocabile di «uso etico-ambientale dei testi letterari [...], che possono contribuire a un'evoluzione del modo in cui ci orientiamo eticamente nel nostro rapporto con il mondo non umano»¹⁴ e, soprattutto nei lettori più giovani, il racconto si presta a «sollecitare un cambiamento e una maggiore consapevolezza delle questioni ecologiche»;¹⁵ il testo letterario in questo caso è, di fatto, uno strumento di educazione ambientale, è carico di potenzialità etico-educative e di «valori di cui il testo stesso si fa veicolo in relazione alle problematiche dell'etica ambientale».¹⁶ Tali valori e principi si riverberano in tutto il racconto, non solo nella storia del grande albero, ma anche nella natura che ne circonda la traiettoria: nello spazio che lascia libero sono piantati dei ciliegi, «[...] pois as cerejeiras nunca crescem muito»;¹⁷ quando i ciliegi sono ormai grandi e si comincia a festeggiarne la fioritura,¹⁸ non manca l'attenzione ad altre specie presenti sull'isola, come i cotogni o i meli.

Lo spazio privilegiato di tutti i racconti per l'infanzia di Andresen è quasi sempre quello naturale, capace di trascendere la dimensione temporale, agganciandosi a un senso del sacro, e ciò si conferma e

¹³ Su questo connubio cfr. CASTAGNA, V., *Ethical and aesthetic experience in Sophia de Mello Breyner Andresen's children's literature*, in *Women and Children's Literature. A Love Affair?*, a cura di CAGNOLATI, A., Peter Lang, Berlino 2021, pp. 141-154.

¹⁴ IOVINO, S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2006, p. 13.

¹⁵ *Ivi*, p. 16.

¹⁶ *Ivi*, p. 19.

¹⁷ «[...] perché i ciliegi non crescono mai troppo» (p. 12).

¹⁸ Come osserva Nogueira, il riferimento alla festa della fioritura dei ciliegi, che segna l'inizio della primavera, richiama l'idea di rinnovamento ciclico della natura e di eterno ritorno (NOGUEIRA, C., *A Árvore, de Sophia: etnografia, conto, mito, poesia, ecologia*, Casa da Leitura – Gulbenkian, Lisbona 2009, p. 4).

rafforza nel racconto *A Árvore*, in cui l'albero stesso incarna la sacralità della vita. Come già osservato da Ana Margarida Ramos, è nella scoperta e nel rapporto con la natura che il/la protagonista di volta in volta riesce a compiersi nella sua interezza e totale integrità, avvicinandosi alla perfezione.¹⁹ Inoltre, in genere la natura si contrappone allo spazio antropizzato, come la città, ed è proprio dall'isolamento o dalla lontananza dagli altri esseri umani, in particolare dagli adulti, che il/la protagonista può entrare in contatto profondo con altri mondi che lo/la conducono a scoperte rivelatrici.

L'isola ricorda sicuramente la dimensione del giardino, come *locus conclusus*, ma in questo caso non si tratta univocamente di un *locus amoenus*, poiché l'armonia nell'isola richiede uno sforzo di adeguamento e interazione tra esseri umani e natura, il cui successo permette l'apertura felice della comunità umana al mondo esterno all'isola. Pertanto, in questo racconto la natura non è pacifico scenario della rivelazione del meraviglioso,²⁰ di cui l'essere umano può usufruire contemplativamente. La convivenza con la natura non è solo comunione profonda, ma implica un'interazione, talora problematica. L'esperienza della natura qui non è presentata solo come stupore, ma in un rapporto più articolato e complesso, in cui gli esseri umani, collegialmente, devono assumersi delle responsabilità, prendere decisioni e accettarne le conseguenze.

A differenza della maggior parte dei racconti di Sophia de Mello Breyner Andresen, che pongono al centro della narrazione il bambino e lo rendono protagonista di un universo caratterizzato da bellezza, meraviglia, fascinazione, in *A Árvore* l'isola costituisce un microcosmo in cui la collettività, nel suo insieme, incarna l'incanto e soprattutto il rispetto nei confronti della natura. La curiosità tipica del bambino dinnanzi al mondo, data l'esoticità dell'ambientazione, può prescindere in questo caso da un giovane protagonista nel suo

¹⁹ Cfr. RAMOS, A. M., *Dos espaços e da sua magia. Uma leitura d'A Floresta, de Sophia de Mello Breyner Andresen, "Malasartes"*, 14 (2005), pp. 15-17.

²⁰ Spesso si tratta di un meraviglioso pagano, come in *A Menina do Mar*, *A Fada Oriana*, *O Rapaz de Bronze* o *A Floresta*; ma può anche associarsi all'esperienza epifanica cristiana, come in *A Noite de Natal* o *O Cavaleiro da Dinamarca*.

rapporto privilegiato con la natura, poiché è la comunità tutta, in straordinaria armonia con essa, a permanere in uno stato di vigile e armoniosa attenzione nei suoi confronti. Diversamente dagli altri racconti di Andresen, i cui protagonisti sono sempre soli, siano essi bambini, come i figli unici protagonisti rispettivamente di *A Menina do Mar* o *A Noite de Natal*, o adulti fedeli al proprio destino personale, come in *O Cavaleiro da Dinamarca*, in *A Árvore* la solitudine lascia il posto a una vicenda corale, in cui i destini individuali e le voci umane si confrontano e si confondono. Così pure viene quasi del tutto meno l'elemento propriamente magico, qui confinato al momento finale, quando dalla biwa costruita con il legno del tronco dell'albero esce una voce che canta pochi versi, associando l'idea di sopravvivenza della natura al potere della poesia.

Da un punto di vista stilistico, si conferma anche in questo caso una prosa ritmica e musicale, capace di una suggestiva chiarezza e trasparenza – caratteristiche tipiche, peraltro, di tutta la ricerca poetica di Andresen – che dischiudono un mondo di lealtà tra esseri viventi. Lo stile si conserva semplice, anche se mai banale, e al contempo preciso, capace di produrre un effetto di incanto e fascinazione; tuttavia, non vi è il ricorso – frequente in molti altri suoi racconti – ad allitterazioni, anafore e rime interne, o alle suggestive enumerazioni di elementi naturali, quanto piuttosto la configurazione di un'atmosfera di devota ammirazione nei confronti del grande albero, che avviene soprattutto evocandolo attraverso i diversi sensi.

D'altro canto, il potere e il valore della parola, strumento esclusivo dell'essere umano, sono ripetutamente indicati nel corso della narrazione, non solo vedendo nel linguaggio uno strumento fondamentale di discussione e approdo a una decisione conveniente per la collettività, ma soprattutto enfatizzando continuamente la sua capacità di evocare, ricordare e tramandare. Il racconto si apre e si chiude proprio con una sorta di autoreferenzialità dell'atto narrativo: da un lato, la classica formula iniziale del "c'era una volta" si inserisce nella tradizione delle fiabe, dall'altro la conclusione mostra come l'albero si sia trasformato in canzone, in

voce che esce dalla biwa e che fa comprendere a tutti che «[...] a memória da árvore nunca mais se perderia, nunca mais deixaria de os proteger, porque os poemas passam de geração em geração e são fiéis ao seu povo».²¹

Come è emerso, possiamo effettivamente riscontrare in *A Árvore* tutti e quattro gli elementi fondamentali che, secondo Lawrence Buell, sono segni distintivi di un orientamento ecologico nel testo: l'ambiente umano non è soltanto una cornice, ma una presenza che suggerisce che la storia umana è coinvolta nella storia naturale; l'interesse umano non è visto come l'unico legittimo; la responsabilità umana rispetto all'ambiente è parte dell'orientamento etico del testo; l'ambiente compare più come processo che come costante o dato di fatto.²²

Da un lato, il racconto *A Árvore* conserva, dunque, alcune caratteristiche ricorrenti nel resto della produzione per l'infanzia dell'autrice; dall'altro, però, se ne distingue per alcuni elementi importanti. Infatti, la specifica dimensione temporale e naturale non è una novità nella sua opera, in particolare per quanto riguarda la scansione del tempo, in genere segnata dalla ciclicità delle stagioni (*A Menina do mar*, *A Floresta*) o, in alcuni racconti, dal ripetersi di ricorrenze dall'alto valore simbolico come il Natale (*A Noite de Natal*, *O Cavaleiro da Dinamarca*). In *A Árvore*, però, al contrario di quanto accade negli altri racconti, nella rappresentazione della natura non «soggiace una logica del meraviglioso – con la presenza di fate,

²¹ «[...] la memoria dell'albero non si sarebbe mai più persa, non avrebbe mai più smesso di proteggerli, perché le poesie passano di generazione in generazione e sono fedeli al loro popolo» (p. 21). A questo proposito, va ricordato che l'interesse dell'ecocritica «non è solo quello di analizzare la presenza di una dimensione ecologica nella letteratura, o di applicare un metodo d'interpretazione ecologico alla letteratura, ma anche quello di cercare di individuare gli effetti della letteratura sull'ecosfera» (SALABÉ, C., *Introduzione*, in *Ecocritica, La letteratura e la crisi del pianeta*, a cura di C. Salabé, Donzelli Editore, Roma 2013, p. 14).

²² BUELL, L., *The Environmental Imagination*, Harvard University Press, Cambridge 1995, pp. 7-8.

gnomi, animali umanizzati e trasformazioni magiche»,²³ in cui gli elementi della natura possono prendere vita, come in *A Menina do Mar* o *A Floresta*, e diventare splendida allegoria degli uomini.

Inoltre, l'ambientazione dell'isoletta giapponese si allontana dai luoghi – veri e propri *topoi* – ricorrenti nei racconti di Sophia de Mello Breyner Andresen e che spesso si legano ai luoghi della sua infanzia (il mare, le dune sabbiose, i giardini della casa dei nonni, la foresta...). In questo caso, la natura non è legata direttamente ai ricordi vividi di un'infanzia privilegiata, bensì alla fascinazione della lettura, durante l'infanzia, di una serie di libri dedicati al Giappone antico, in quello che è stato il primo incontro dell'autrice con l'Oriente.²⁴ In ogni caso, si conferma l'importanza della genuinità della percezione infantile come origine profonda del processo creativo: il risveglio del ricordo delle emozioni suscitate dall'esperienza della lettura – in particolare, in questo caso, quella dei racconti su un Giappone lontano e antico – è essenziale per la rivisitazione della storia raccontata da Isao Tesuka in una chiave che la incorpora in modo originale nel contesto della letteratura per l'infanzia portoghese.

²³ GOMES, J. A., *Sophia de Mello Breyner Andresen e a sua obra para crianças e jovens*, Casa da Leitura – Gulbenkian, Lisbona 2007, p. 2, traduzione nostra.

²⁴ Cfr. la Nota dell'Autrice in ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *A Árvore*, 14^a ed., Porto Editora, Porto 2013 [1985], p. 7.

Sofia Andrade

Mare iniziale

Immagine poetica del primo paesaggio

Sophia de Mello Breyner Andresen e Cecília Meireles fissano l'immagine poetica del mare nei loro versi fin dall'inizio del loro personale laboratorio poetico. Immagine che navigherà lungo tutta la loro opera, rivelando viaggi a volte paralleli, altre volte divergenti. Essendo entrambe autrici di una vasta opera, che non può essere inclusa nel presente articolo nella sua totalità, la nostra proposta è quella di evocare l'immagine poetica del mare nelle prime opere pubblicate: *Viagem* (1939) di Cecília Meireles, *Poesia I* (1944), *Dia do Mar* (1947) e *Coral* (1950) di Sophia de Mello Breyner Andresen. Questo mare iniziale sembra essere un'immagine poetica disegnata da metafore di uno stesso sestante, che fa rotta verso un significato simbolico del mare e che, in entrambe le autrici, evoca l'aspetto ancestrale di questo elemento costitutivo del primo paesaggio. Così, attraverso le tre poesie *Anunciação*, *Canção* e *Noções* in *Viagem* di Cecília Meireles, e le altre di *Paisagem*, in *Poesia I*, *Mar Sonoro* e *Evadir-me Esquecer-me*, in *Dia do Mar* di Sophia Andresen, proveremo a definire le caratteristiche dell'uso della metafora nella creazione dell'immagine poetica – del mare – che, a sua volta, racchiude il suo stesso simbolo e ci riporta alle categorie paesaggistiche di Gilles Clément.

Due poetesse naviganti

Definita da Luciana Stegagno Picchio come l'ultimo grande nome della poesia brasiliana nel periodo del secondo modernismo, Cecília Meireles (1901-64) «è [...] accanto alle portoghesi Florbela Espanca e Sophia de Mello Breyner Andresen e alla galiziana Rosalía de Castro, una delle più pure voci femminili della lingua portoghese di ogni tempo».¹ La sua consacrazione come poetessa avviene con la pubblicazione, a Lisbona, del libro *Viagem* nel 1939, sebbene la carriera dell'autrice fosse iniziata molto prima, con le poesie giovanili raccolte in *Espectro* (Rio de Janeiro, 1919), ancora plasmate sulle forme del parnassianesimo. A quest'opera seguirono *Nunca Mais...*, *Poemas dos Poemas* (Rio de Janeiro, 1923) e *Baladas para El-Rei* (Rio de Janeiro, 1924), di poco precedenti l'ingresso nel movimento letterario della rivista *Festa* (1928). Forti di una voce lirica che spicca per l'introspezione e per un'impostazione stoica in grado di cristallizzare nel proprio io poetico il cosmo intero, i versi di Cecília Meireles sono dotati di una musicalità in cui riecheggia il rigore simbolista. Sempre Luciana Stegagno Picchio osserva come tutti questi tratti concorrano nell'evocare l'immagine poetica del mare come «[...] simbolo moderno di autosufficienza dell'espressione».² Negli anni Quaranta, l'opera di Cecília Meireles reca traccia degli innumerevoli viaggi che la portano a identificarsi con altre culture e religioni: ciò avviene in *Vaga Música* (1942) e in *Mar Absoluto* (1945), all'interno di una produzione poetica che non trascura mai la tradizione di temi e forme, così come nel *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Le poesie di *Poemas Escritos na Índia* (1961) ampliano il suo lungo viaggio poetico fino all'oceano Indiano, ma sarà la pubblicazione della raccolta completa della sua poesia – *Poesia Completa*, curata da Antonio Carlos Secchin (Rio de Janeiro, 2001) –, in occasione del centenario della sua nascita, a rivelare la notevole estensione della sua produzione lirica.

¹ PICCHIO, L. Stegagno, *Storia della letteratura brasiliana*, Torino 1997, p. 516.

² *Ibi*, p. 517.

Sophia, per cui la poesia «sempre foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso,³ si è affermata come una voce poetica di trasparenza e bellezza rasente alle cose, sorprendendo la critica letteraria con un linguaggio semplice e depurato. José Carlos Seabra Pereira distingue tre cicli⁴ nell'opera della poetessa: nel primo, Sophia riprende da Teixeira Pascoaes, «la nostalgia di un paradiso perduto e il dolore di uno strappo primordiale»,⁵ tratti che nel secondo e terzo ciclo si caratterizzano per un'inflessione che celebra l'essenza della cultura ellenica, ed estraendone i mitemi e gli enunciati simbolici trasformano il canto della poetessa in un canto corale e cosmico. Il mare, in Sophia, è costante in tutti e tre i cicli e assume, lungo tutta la sua opera, diverse connotazioni simboliche: dalla dinamica universale del paradosso della vita e della morte, al *topos* secondo cui tutta la cultura si riconosce in se stessa e alla tripla identità di spazio-tempo-trascendenza celebrati dall'umanità come un tutto, così come propone Mircea Eliade a proposito delle immagini archetipiche.⁶

Se, nelle prime opere di Sophia Andresen, l'io poetico si svincola dalla voce biografica e si consegna a una nostalgia universale e a un desiderio di ritorno alla natura estraneo alle problematiche legate ai rapporti umani, nelle poesie di Cecília Meireles il movimento è inverso. Le sue poesie seguono un percorso sotterraneo, personale e introspettivo per poi sfociare nella comprensione dell'ordine naturale delle cose, attraverso lo stoicismo, in una cognizione del mondo radicata nella natura:

³ Discorso proferito l'11 luglio 1964 durante il pranzo promosso dalla Sociedade Portuguesa de Escritores in occasione del Grande Prémio de Poesia attribuito a *Livro Sexto*; «è sempre stata un inseguimento del reale. Una poesia è sempre un cerchio tracciato attorno a una cosa, un cerchio dove l'uccellino del reale rimane impigliato».

⁴ Il primo ciclo include le opere: *Poesia* (1944), *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), *Mar Novo* (1958) e *O Cristo Cigano* (1961), il secondo si riferisce a *Livro Sexto* (1962) e il terzo ciclo a *O Nome das Coisas* (1977).

⁵ PEREIRA, J. C. Seabra, *As Literaturas em Língua Portuguesa (das origens aos nossos dias)*, Gradiva, Lisboa 2020, p. 430.

⁶ Cfr. ELIADE, M., *O Sagrado e o Profano*, Relógio D'Água, Lisboa 2016.

*Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,
e este abandono para além da felicidade e da beleza.⁷*

Nonostante il punto di partenza dell'io lirico sia apparentemente diverso in ognuna di loro, entrambe le poetesse si consegnano al viaggio verso l'universalità della parola, e la metafora della navigazione rivela il senso della posizione dell'io nel mondo, che scopriamo essere analogo perché:

*L'Individuo che si colloca così non corrisponde a un io
psicologico, soggetto a una biografia, ma in accordo con una
concezione romantica, si definisce in un processo di
soggettivazione, rete di relazioni in cui ogni cosa eccede la
propria particolarità, manifestando un'essenza universale.⁸*

Se la pulsione poetica di Cecília Meireles e Sophia Andresen le porta a trasformare la poesia in una voce immanente del mondo, la metafora marittima e della navigazione permette di creare la prima immagine poetica che accede alla natura incontaminata rappresentante del cosmo.

I mari della metafora

Trattare la metafora del mare nelle poesie qui scelte implica, prima di tutto, individuare la definizione più adatta della lunga navigazione che la figura retorica della metafora racconta. Scrivendo che «ogni poesia è in sé un'immagine», in *The Poetic Image* il poeta Cecil Day Lewis⁹ sancisce, all'indomani della stagione dell'imagismo di matrice modernista, la poetica dell'immagine

⁷ MEIRELES, C., *Antologia Poética*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1997, p. 37; «Mi affacciai sulla mia stessa esistenza, e la contemplai / La mia virtù era quest'erranza per mari contraddittori, / e quest'abbandono oltre alla felicità e alla bellezza».

⁸ LOPES, S. Rodrigues, *Aprendizagem do Incerto*, Litoral Edições, Lisboa 1990, p. 23.

⁹ LEWIS, C. Day, *The Poetic Image*, Oxford University Press, New York 1947.

come perno della poesia moderna e contemporanea. L'immagine poetica è quindi definita come una scena o uno spettacolo sensibile in parole, in cui le più svariate figure retoriche creano un'immagine metaforica, trasmettendo emozione e piacere al lettore. L'arte della metafora e il suo uso misurano quindi la grandezza del poeta, capace di creare con essa immagini evocative potenti che stimolano una risposta in chi legge. Tuttavia, per Day Lewis, quest'immagine intensa e vibrante si allontana dal simbolo, dato che l'immagine poetica, non essendo strettamente simbolica, è permeabile al contesto emozionale di ogni lettore. L'immagine poetica spesso coincide con la narrazione possibile che il lettore opera di una poesia, che conserva nel proprio archivio di lettura, anche se non tutte le immagini poetiche ricorrono a metafore che riuniscono elementi simbolici.

La complessità delle poesie delle autrici qui studiate risiede nel creare immagini poetiche attraverso metafore marittime nelle quali l'elemento metaforizzato coincide con la propria valenza simbolica. E la ripetizione insistente di questa immagine poetica, nei vari componimenti, contribuisce non solo a rafforzare il simbolo, ma anche il valore dell'archetipo inscritto in un inconscio collettivo.

Anche per le culture più distanti nello spazio e nel tempo, il mare è sempre stato fonte di leggende e miti, molti dei quali impregnati di un terrore arcaico che dal mare faceva emergere gli dèi e risiedervi esseri mostruosi e temibili. I popoli dei litorali che hanno vissuto di mare, per il mare e attraverso il mare hanno intrecciato nella loro quotidianità quest'elemento fonte di ricchezza e sostentamento, così come il suo lato oscuro di morte, solitudine e assenza. La letteratura portoghese è ricca di motivi marittimi fin dalle *cantigas galaico-portuguesas*, se ricordiamo *Ondas do Mar de Vigo* de Martim Codax. Eppure, uno sguardo più attento su questi motivi della tradizione letteraria che le due poetesse non trascurano, rivela che il mare s'inserisce nel più vasto tema della natura, e che la sua forza simbolica deriva dalla rete che collega i vari elementi naturali. È dalla natura che l'uomo apprende la propria condizione nello

spazio e nel tempo, anche perché essa lo precede nella tradizione giudaico-cristiana: «Nel principio Dio creò i cieli e la Terra».¹⁰

La natura è, quindi, il grande tema letterario presente nei componimenti lirici di Sophia Andresen e Cecília Meireles, per quanto il mare sia l'elemento più usato per la creazione di immagini poetiche impregnate di tutte le forze naturali. L'essenza universale delle voci poetiche delle due autrici è la depurazione artistica di un tema trattato nella sua interezza. In apertura alle riflessioni sul vocabolario estetico dell'arte a partire dalla parola "natura", Roger Caillois afferma:

Ho la sensazione di essere sulla soglia di un tempio in cui avvertito che si celebrano misteri insondabili. Una residua fedeltà alla mia razza pensante mi fa diffidente davanti a un rito in cui, tuttavia, sono appagate le mie più vive attese: i valori contrari, l'ordine e il caso, la forza e la sottigliezza, l'improvvisazione e lo stile, qui si ritrovano d'un tratto riconciliati e portati al loro punto di fusione.¹¹

Un simile timore reverenziale dinnanzi a una natura che genera e poi riassimila tutto attraversa il canto di entrambe le autrici, ma è Cecília Meireles a suggerirci l'elemento dell'acqua come espressione massima di questa riverenza. Leggendo

Deixar que a pedra e o fogo e o ferro sejam segundo a sua natureza. Mas que a água e a sua melodia possam também ser ouvidas. Que, desde o princípio, o espírito de Deus era levado sobre as águas. A terra era vã e vazia. E as trevas cobriam a face do abismo. Como se lê no Gênese¹²

¹⁰ Bibbia, Libro della Genesi, versetto 1.

¹¹ CALLOIS, R., *Vocabolario estetico*, Bompiani, Milano 1991, p. 12.

¹² MEIRELES, C., *Crônicas de viagem II*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1999, p. 119; «Lasciare che la pietra e il fuoco e il ferro siano secondo la propria natura. Ma che anche l'acqua e la sua melodia possano essere ascoltate. Che, fin dal principio, lo

non possiamo fare a meno di notare l'appello al suono dell'acqua come canto orfico elevato sugli altri elementi.

In *Mare Sonoro* di Sophia Andresen il riferimento alla sonorità di questo elemento si svela subito nel titolo e il suono del mare si sente oltre i limiti dello spazio, verticale e orizzontale, nella prima strofa: «Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim».¹³ L'armonia dell'incontro tra la voce infinita del mare e il sogno del soggetto poetico – «E tão fundo intimamente a tua voz / Segue o mais secreto bailar do meu sonho»¹⁴ – fa di questo istante un «[...] milagre criado só para mim».¹⁵ L'estasi avviene nella fusione dell'io lirico con l'elemento che permette la condivisione della propria sacralità e verbalizzazione poetica.

Paisagem, a sua volta, riunisce la totalità degli elementi naturali così come sono stati studiati fino qui. Il titolo del componimento, tuttavia, riporta l'attenzione su tutto ciò che favorisce la mediazione tra la natura e la composizione poetica. Il termine paesaggio significa tutto quel che il senso dello sguardo comprende e quel che i restanti sensi guidati da lui registrano, essendo il paesaggio altresì una memoria della natura che resta quando i sensi si addormentano. Come memoria, il paesaggio perde la sua scala reale che può essere minuscola o immensa, in quanto composto da qualsiasi tipo di materia, vivente o inerte. Se il paesaggio è una percezione, la sua trasposizione in letteratura e nelle altre arti ci ricorda che la sua essenza non può essere altro che soggettiva, ovvero, il paesaggio è un'assimilazione individuale della natura.

Se riuniamo il lessico relativo al paesaggio – aria, cielo azzurro, campo verde, terra scura, carne degli alberi, gocce di sangue della resina, foglie, mani profonde del vento, pineti, mare largo, spiagge – possiamo concludere che esso ingloba una profusione di motivi

spirito di Dio era portato sulle acque. La terra era vana e vuota. E le tenebre coprivano la superficie dell'abisso. Come si legge nella Genesi.»

¹³ «Mare sonoro, mare senza fondo, mare senza fine».

¹⁴ «E così in profondità intimamente la tua voce / Segue il più segreto danzare del mio sogno».

¹⁵ «Un miracolo creato solo per me».

che rappresentano la natura tutta, in una sequenza di versi aperti dalla terza persona singolare dell'imperfetto del verbo essere:

[...]
*Era o céu azul, o campo verde, a terra escura,
Era a carne das árvores elástica e dura,
Eram as gotas de sangue da resina
E as folhas em que a luz se descombina.*

*Eram os caminhos num ir lento,
Eram as mãos profundas do vento
Era o livre e luminoso chamamento
Da asa dos espaços fugitiva.*

*Eram os pinheirais onde o céu poisa,
Era o peso e era a cor de cada coisa,
[...]¹⁶*

L'uso di questo tempo verbale ci rimanda a un tempo non solo antico, ma anche biblico, in cui riecheggia il secondo versetto del Libro della Genesi – «Era la terra informe e vuota» – e che evoca la capacità performativa della parola nella creazione del mondo. In *Paisagem* l'io lirico, attraverso la memoria dei propri sensi – presenti nell'aggettivazione – ricrea il mondo nella poesia. I versi che nominano l'elemento poetico "mare" si trovano nella prima e ultima strofa, in cui si creano immagini poetiche.

[...]
E ao longe as cavalgadas do mar largo

¹⁶ «Era il cielo azzurro, il campo verde, la terra scura, / Era la carne degli alberi elastica e dura, / Erano le gocce di sangue della resina / E le foglie in cui la luce si scompina. / Erano i cammini in un andare lento, / Erano le mani profonde del vento / E il libero e luminoso richiamo / Dell'ala degli spazi fugitiva. / Erano i pineti dove il cielo si posa, / Era il peso ed era il colore di ogni cosa».

Sacudiam na areia as suas crinas.

[...]

Era a verdade e a força do mar largo,

Cuja voz, quando se quebra, sobe,

Era o regresso sem fim e a claridade

Das praias onde a direito o vento corre.¹⁷

Attraverso la figura retorica dell'animismo, il mare nella prima strofa è connotato dal vigore e dalla velocità dei cavalli, i quali nell'ultima strofa diventano la voce divina che si eleva con verità e forza sui restanti elementi elencati, legittimando la loro creazione nella poesia. L'immagine poetica del mare si riveste di un valore sacro, simbolo della nascita di ogni cosa.

Anunciação di Cecília Meireles è anch'esso un titolo messaggero della rivelazione della nascita di qualcosa che, nel corso del componimento, si realizza attraverso il suono: «Toca essa música de seda, frouxa e trémula».¹⁸ Qui, il mare è lo spazio dell'accaduto e non colui che agisce, come se la voce poetica fluttuasse e creasse sulle acque. Il potere delle immagini poetiche in questa poesia si lega all'evocazione, attraverso la musica, delle spoglie della vita: «Do fundo da escuridão nascem vagos navios de ouro, / com as mãos de esquecidos corpos quase desmanchados no vento».¹⁹ Il motivo della nave, che porta in ventre la finitezza della vita, ci ricorda il frammento *La Nave Fantasma* di Barthes, in *Frammenti di un Discorso Amoroso*, o la rappresentazione della fine dell'amore:

[...] *l'amore che è finito si allontana verso un altro mondo
come un'astronave che cessa di mandare segnali: l'essere*

¹⁷ «[...] E da lontano le cavalcate dell'alto mare / Scuotevano nella sabbia le loro criniere. / [...] Era la verità e la forza dell'alto mare / La cui voce, quando si rompe, sale, / Era il ritorno senza fine e la chiarezza / Delle spiagge in cui dritto il vento corre».

¹⁸ «Suona quella musica di seta, morbida e tremula».

¹⁹ «Dal fondo del buio nascono vaghe navi d'oro, / con le mani di dimenticati corpi quasi disfatti nel vento».

*amato che prima segnalava chiassosamente la sua presenza,
diventa tutt'a un tratto muto (l'altro non scompare mai
quando e come ci si aspetta).*²⁰

La «musica di seta, morbida e tremula», spegnendosi nella penultima strofa, distrugge la memoria dell'amore tra la voce poetica e l'amato – «Cessará esta música de sombra, que apenas indica valores de ar. / Não haverá mais nossa vida, talvez não haja nem o pó que formos»²¹ – dando luogo all'invenzione di un'immagine poetica di rinnovamento attraverso il viaggio per mare: «e em navios novos homens eternos navegarão».²² Il mare porta con sé la nave della memoria privata cancellandola e rinnovandola in una memoria collettiva futura.

Anche in *Canção* si osserva un percorso analogo, in cui il soggetto poetico va rinunciando alle marcature testuali dell'io, soggettivandosi in elementi della natura – «Minhas mãos ainda estão molhadas / do azul das ondas entreabertas, / e a cor que escorre dos meus dedos / colora as areias desertas»²³ – fino a lasciare che il mare rinnovi la propria individualità in un flusso universale. Si lascia che naufrighi «il mio sogno», seppellendosi nel fondo delle acque in modo che il paesaggio naturale del cosmo venga riposto:

*Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.*

*Depois, tudo estará perfeito:
praia lisa, águas ordenadas,*

²⁰ BARTHES, R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2014, p. 252.

²¹ «Cesserà questa musica d'ombra, che solo indica valori d'aria. / Non ci sarà più la nostra vita, forse non ci sarà nemmeno la polvere che saremo».

²² «E in navi nuove uomini eterni navigheranno».

²³ «Le mie mani sono ancora bagnate / dell'azzurro delle onde socchiusse, / e il colore che scorre dalle mie dita / colora le sabbie deserte».

*meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.*²⁴

In Sophia Andresen non è meno presente il desiderio di darsi alla natura, come si può leggere in *Evadir-me Esquecer-me*, nonostante si sia già menzionata, per la sua poesia, l'assenza della voce introspettiva che in Cecília Meirels ci guida in un gesto che accentua la distanza tra l'io e l'universale. Il primo verso è composto da tre verbi – «Evadir-me, esquecer-me, regressar»²⁵ – che ci rimandano a un movimento nello spazio, un movimento che tuttavia non è circolare, perché l'evasione suggerisce la fuga verso un luogo incerto a cui si unisce la vaghezza del verbo «dimenticare». Così, il ritorno del soggetto poetico non può concretizzarsi nello stesso spazio da cui è partito, ma in un luogo al di là di esso, suggerendo un movimento a spirale dove i due punti, di partenza/evasione e arrivo/ritorno, non sono coincidenti. I restanti versi della poesia sono complementi di luogo, nei quali si disegna il paesaggio primordiale riferito in precedenza: «À frescura das coisas vegetais, / Ao verde flutuante dos pinhais / Percorridos de seivas virginais / E ao grande vento límpido do mar».²⁶ L'immagine poetica è magistrale perché il soggetto poetico svanisce nell'alone che si libera dagli elementi – freschezza, verde flutuante, vento límpido. Al lettore resta un acquarello impossibile da realizzarsi perché incatenato all'incorporeità del paesaggio.

Ritorna la stessa immagine poetica in *Noções* di Cecília Meireles, poesia nella quale possiamo notare lo stesso percorso del soggetto poetico di *Anunciação*, in cui questi si spoglia della propria introspezione attraverso lo stesso motivo delle navi che affondano:

²⁴ «Piangerò quando sarà necessario, / per fare in modo che il mare cresca, / e la mia nave arrivi al fondo / e il mio sogno sparisca. / Dopo, tutto sarà perfetto: / spiaggia liscia, acque ordinate, / i miei occhi come pietre / e le mie due mani rotte».

²⁵ «Evadere, dimenticarmi, tornare».

²⁶ «Alla freschezza delle cose vegetali, / Al verde flutuante dei pineti / Percorsi di linfe virginee / E al grande vento límpido del mare».

«Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos. Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge».²⁷ L'immagine poetica finale – «Oh meu Deus, isto é a minha alma: / qualquer coisa que flutua sobre este corpo efémero e precário, / como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...»²⁸ sorge attraverso un confronto tra lo spirito e il vento oceanico, entrambi incorporati. Tuttavia, questa immagine si prolunga in un paesaggio impossibile da abbracciare, poiché la «sabbia innumerevole», rafforzata dall'uso dei puntini di sospensione finali, sospende ogni confine.

Il liquido dell'istante poetico

In *Giardini, Paesaggio e Genio Naturale*, Gilles Clément²⁹ discorre sul significato estetico tardivo del paesaggio, osservando che la bellezza intrinseca del mare, delle montagne o dei deserti emerge soltanto con l'Illuminismo. La bellezza della natura per l'arte resta, fino al Seicento, nei giardini o negli orti, ovvero in una natura modellata dall'uomo che così esorcizzava l'orrore e la repulsione verso una natura primaria selvaggia. Con il pensiero illuminista si trasforma la comprensione di questi ambienti fisici, che vengono desacralizzati, restituendo al naturale gli alberi, i fiumi, le grotte, le spiagge e, di conseguenza, cambia il modo di sentire e apprezzare quel che l'autore intende per "primo paesaggio". La valorizzazione estetica del primo paesaggio si associa al manifestarsi di una nuova sensibilità di fronte alla natura, com'è stata quella del Romanticismo che esaltava il concetto di sublime. Il primo paesaggio è quello che si presenta all'uomo nel suo feroce arcaismo, indomabile e smisurato e, per questo, infinito, ma che spinge i più coraggiosi alla

²⁷ «Scendono nell'acqua le mie navi rivestite di specchi. Ogni lama rischia uno sguardo, e scandaglia l'elemento che la raggiunge».

²⁸ «Oh mio Dio, questa è la mia anima: / qualcosa che fluttua su questo corpo effimero e precario, / come il vento largo dell'oceano sulla sabbia passiva e innumerevole...».

²⁹ Cfr. GILLES, C., *Giardini, Paesaggio e Genio Naturale*, Quodlibet, Macerata 2018.

traversata che serve a domarlo attraverso la catalogazione e nomina dei suoi elementi.

A partire dalla definizione di primo paesaggio possiamo osservare che nelle prime opere di Cecília Meireles e Sophia Andresen è presente l'idea di "paesaggio" come memoria personale di tutti i sensi, in cui emergono motivi naturali rappresentati soltanto nel loro arcaismo. Non ci troviamo in presenza di un immaginario poetico composto da giardini, fiori, frutti, fonti, aiuole o bossi. Sono i deserti, gli oceani o il mare, gli alberi, la terra, il cielo e l'aria che si dispiegano e agitano in onde, vento, foglie e sabbie. Sono questi gli elementi che ignorano le differenze culturali e si inscrivono nell'inconscio collettivo come entità simboliche. Vengono intessute soltanto le grandi immagini archetipiche, simboli universali di trascendenza, nelle poesie di entrambe le autrici.

Il mare spicca tra i paesaggi dei componimenti delle due autrici come l'elemento più presente fra tutti e quello più capace di metaforizzarsi in immagini poetiche che usano le varianti della sua stessa simbologia. Ma l'importanza di questo elemento liquido e della sua melodia, nei versi di Cecília Meireles, o del suo suono, nelle parole di Sophia Andresen, fanno di lui la parola della poesia. L'affermazione di Caillois secondo cui la contemplazione della natura colloca l'uomo ai confini del sacro, ci porta ad affermare che in queste autrici l'istante della creazione poetica è quello dell'iscrizione dell'io lirico nel primo paesaggio. Il confronto con la vastità intatta e naturale causa un effetto di straniamento (*ostranenie*) che impedisce di riconoscere quel che si conosce e che genera un'altra visione in grado di dialogare con stimoli ignoti. Nonostante il termine *ostranenie* sia stato proposto dai formalisti russi riguardo all'uso del linguaggio letterario, come qualcosa che crea un effetto di straniamento nel lettore capace di interrompere l'abituale percezione delle cose nominate, in *A Dictionary of Critical Theory* (Oxford Reference) troviamo definizioni posteriori che permettono di estendere il suo uso alle teorie della creazione poetica. In Sophia Andresen e Cecília Meireles da questo momento di stupore nasce la parola poetica, veicolata dall'elemento regnante del loro

immaginario: il mare, dove l'io lirico si avventura a navigare fino all'assoluto. In *Tempo e Poesia*, Eduardo Lourenço riflette sull'istante della creazione poetica, indagando sulla sua dimensione temporale, ma ricorre a un'immagine poetica attraverso metafore che evocano il mare e il viaggio come tempo assoluto:

Il paradosso dell'Istante è quello di non aver principio e non poter aver fine. [...] Nasciamo a bordo e in cammino, come Pascal, il suo primo grande viandante senza bagaglio, chiaramente sapeva. La forma dell'imbarcazione in cui stiamo senza vederla è l'Istante stesso. In lui scivoliamo, stranamente immobili, non verso l'Eternità, ma nell'Eternità. Dietro lasciamo la schiuma del Tempo. Tuttavia l'Istante non è eternità né tempo, miraggi della traversata quando essa è un deserto o un mare assoluto. Dal porto in cui non arriveremo formiamo l'Eternità, da quel che non abbiamo lasciato, il Tempo.³⁰

La poesia nasce, quindi, nel «miraggio della traversata» di elementi del primo paesaggio, come il deserto o il mare. Nelle poesie analizzate di Sophia Andresen e Cecília Meireles, nel corso di questa riflessione, il mare è un elemento naturale arcaico che convoca i propri pari alla composizione del primo paesaggio e, provocando meraviglia, scatena l'istante che crea poesia. Il poeta fa del proprio linguaggio la melodia marittima e con essa cristallizza le immagini simboliche dello stesso mare. Mare d'inizio, metà e fine, immagine poetica dell'assoluto che nella poesia prescinde da tutte le gradazioni dell'azzurro.

Traduzione di Serena Cacchioli

³⁰ LOURENÇO, E., *Tempo e poesia*, Editorial Inova, Porto 1974, p. 39, [corsivo dell'autore].

Paola Poma

Recuperando le cinque pietre sparse di Sophia

La poétique est faite par des poètes, non par des poéticiens
HENRY MESCHONNIC

È risaputo che le *Artes Poéticas* di Sophia de Mello Breyner Andresen rivelano le linee di forza del suo pensiero poetico, nonostante parte della critica insista nel dire che questi testi, avendo una fisionomia letteraria, non devono essere assunti nella loro interezza, così come non si deve (mai?) confondere l'io lirico con la voce dell'autore. Questo approccio scettico convive con un altro termine in opposizione: l'affermazione che la sua poesia sia fatta della stessa materia poetica di una certa tradizione letteraria portoghese caratterizzata da malinconia, da negatività, da cancellazione e frammentazione. In entrambi i casi, mi sembra che esista una sorta di cecità che impedisce al critico/lettore di pensare «com os olhos e com os ouvidos».¹

È chiaro che una poeta nata nel XX secolo, che ha vissuto in un paese immerso in cinquant'anni di dittatura salazarista, non possa evitare di mostrare gli orrori di tale situazione e di tutti i suoi risvolti

¹ PESSOA, F., *Obra Poética*, cura, introduzione e note di M. A. Galhoz, Nova Aguillar, Rio de Janeiro 1997, p. 212; «con gli occhi e con le orecchie».

politici, economici e sociali. Questa situazione, che è radicata nel mondo moderno, come direbbe Leyla Perrone Moisés, impone a tutti la condizione di «occidentali accidentati». Pertanto, non c'è modo di negare il caos infiltratosi nel mondo, che interferisce con la soggettività della poeta e che si riflette nella sua poesia. Come l'autrice stessa afferma in *Arte Poética I*:² «Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa».³

La presenza del caos non inibisce il desiderio di ricongiungimento, perciò Sophia insiste nel dire che «O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece».⁴

È questa la tessitura che Sophia persegue. Non a caso, l'anfora è l'immagine inaugurale delle sue *Artes Poéticas*, in quanto riunisce gli elementi essenziali della natura, l'uomo e anche la poesia. Si potrebbe dire che attraverso l'anfora entrambi siano inesorabilmente legati, richiamando, sotto alcuni aspetti, l'idea della *physis* a lei tanto cara. Pertanto, riunire, riconnettere, edificare sono parole che, oltre a rivelare un'ossessione, rivelano il suo progetto poetico e confermano così le parole di Eduardo Lourenço:

*Há poucos itinerários poéticos em língua portuguesa tão impregnados de positividade, original, tão de raiz canto aos réis de uma realidade aceite como esplendor efémero e eterno e por isso tão isentos de polemismo e intrínseca negatividade, como o de Sophia Mello Breyner.*⁵

² ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, Assírio & Alvim, Lisbona 2015, p. 890.

³ *Ibidem*, «Simile al corpo di Orfeo lacerato dalle furie questo regno è diviso; noi cerchiamo di riunirlo, cerchiamo la sua unità, andiamo di cosa in cosa».

⁴ *Ibidem*; «Il regno ora è solo quello che ognuno per se stesso trova e conquista, l'alleanza che ciascuno tesse».

⁵ LOURENÇO, E., *Obras Completas III – Tempo e Poesia*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona 2016, p. 468; «Sono pochi gli itinerari poetici in lingua portoghese impregnati di positività, di originario, e che sono radicalmente canto, sul filo di una realtà

È importante comprendere che questo progetto viene delineato in testi considerati “minori”, che in realtà assumono la funzione di una sorta di saggio in cui le parole, lì allineate, si fondono e riaffermano l’intessitura delle *Artes Poéticas* e della sua opera.

I.

Nel testo pubblicato in omaggio a Teixeira de Pascoaes,⁶ nel 1953, nei “*Cadernos de Poesia*”, Sophia afferma quanto segue:

*Desligada quase inteiramente de todas as inovações, de todas as ‘descobertas’, de todas as escolas poéticas da nossa época, a sua poesia nasce diretamente da paisagem.*⁷

Il paesaggio che l’autrice vede in Pascoaes non si può confondere con una scenografia statica che serve da sfondo a qualcosa di esterno a essa, né può essere astratto, come accade in Bernardo Soares. Il paesaggio presente in Pascoaes dialoga con quello contenuto nella poesia intitolata *Os deuses (Dia do mar, 1947)*:

*Nasceram, como um fruto, da paisagem.
A brisa dos jardins, a luz do mar,
O branco das espumas e o luar
Extasiados estão na sua imagem.*⁸

Se in questa poesia nessuna delle parole si rifà al senso di ricongiungimento è perché tutto ciò che compone il paesaggio nasce al suo interno: gli dèi, i giardini, il mare e il chiaro di luna. E così,

accettata come splendore effimero ed eterno e quindi esente da polemiche e da intrinseca negatività, quanto lo è quello di Sophia de Mello Breyner.

⁶ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, in *Cadernos de Poesia*, 3ª serie, 14 (1953), p. 23.

⁷ «Quasi interamente svincolata da tutte le innovazioni, da tutte le “scoperte”, da tutte le scuole poetiche della nostra epoca, la sua poesia nasce direttamente dal paesaggio».

⁸ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p.144; «Sono nati, come un frutto, dal paesaggio. / La brezza dei giardini, la luce del mare, / Il bianco delle schiume e il chiaro di luna / Estasiati stanno nella loro immagine».

come il bianco appartiene alla spuma del mare, gli dèi appartengono al paesaggio. Questo paesaggio immanente dove apprese e riconobbe lo «splendore della presenza delle cose»⁹ si sviluppa nel suo modo di leggere Pascoaes. Risalta allo sguardo la somiglianza sintattica e semantica nella costruzione frasale, poiché entrambi – Dèi e poesia – nascono dal paesaggio. La differenza si trova in un piccolo dettaglio che viene evidenziato dal modo in cui nascono: gli dèi, come frutto; la poesia, direttamente. Nasce come “frutto” vuol dire esplicitare una relazione endogena che ci rimanda necessariamente al mondo pre-arcaico, a un ritorno alla *physis* in cui natura, dèi e uomini, appartengono allo stesso universo, mentre nascere “direttamente” allude a una relazione priva d’intermediario, nel presente, ma che si costruisce su universi distinti: il paesaggio (natura) e la poesia (cultura). L’aspetto interessante è l’accostamento tra la natura di Amarante e il linguaggio poetico di Pascoaes, come se entrambi appartenessero al medesimo paesaggio: «È como se nele a luz, as primaveras, as arvores e as fontes se tivessem tornado conscientes e se tivessem tornado palavras».¹⁰

Questo modo di pensare riappare con maggiore intensità nel saggio *Poesia e Realidade* (1960).¹¹ In esso, l’autrice riflette sulla poesia a partire da tre aspetti: «Poesia» (con la maiuscola), «poesia» (con la minuscola), e «poema».¹² La prima definizione è fondamentale per comprendere il suo percorso poetico in quanto allude alla concretezza del mondo, ovvero l’esistenza delle cose, la loro realtà e la loro indipendenza in relazione all’uomo, enfatizzando il concetto di interezza contenuta in ciascuno di esse: «Pois a Poesia é a própria existência das coisas em si, como realidade inteira, independente

⁹ *Ibi*, p. 893.

¹⁰ «È come se in lui, le primavere, gli alberi e le fonti fossero divenuti coscienti e si fossero trasformati in parole», pag. 23.

¹¹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Poesia e Realidade*, in “Colóquio - Revista de Artes e Letras”, 8 (1960), pp. 53-4.

¹² «Poesia», «poesia» e «componimento poetico».

daquele que a conhece».¹³ Enfatizzare la percezione della concretezza degli oggetti e degli esseri presenti nel mondo è stato il modo da lei adottato per lottare contro la metafisica¹⁴ e il paradigma cartesiano, i quali misero tutta la realtà sotto l'ombra del sospetto; oppure, come afferma Gumbrecht, interrogandosi di fronte al desiderio di oltrepassare la metafisica:

*É que sentimos, pelo menos de modo intuitivo, que a visão de mundo metafísica está relacionada àquilo que chamei 'perda do mundo'. Esta é uma razão importante para a sensação de que já não estamos em contato com as coisas do mundo.*¹⁵

È necessario riscattare il mondo e le sue cose per poi entrare in relazione con questo "in sé" che possiedono, sia questo "in sé" cosa, natura o essere umano. Questo accostamento è ciò che la poeta definisce incontro, nello specifico, poesia: «A atitude do poeta perante a realidade é igual à atitude do amante perante um corpo

¹³ *Ibi*, p. 53; «Poiché la Poesia è l'esistenza stessa delle cose in sé, come realtà intera, indipendentemente da chi la conosce».

¹⁴ Si veda in particolare il capitolo *O Helenismo* (in *O Nu na Antiguidade Clássica – Antologia de poemas sobre a Grécia e Roma*, Assírio & Alvim, Lisbona 2019, p. 116.) in cui la poeta afferma: «É difícil dizer o momento preciso em que a totalidade se quebra e em que o pensamento grego deixa de crer que o ser está na *physis*. A distinção entre ser e aparência principia em Parmênides. Mas é em Sócrates-Platão que a ruptura é evidente. O olhar que vê o fenómeno perde a sua simplicidade primeira. A aparência passa a ser pensada como ilusão. A verdade deixa de estar no 'aparecer' e passa a estar na ideia» («È difficile stabilire il momento preciso in cui la totalità si spezza e in cui il pensiero greco cessa di credere che l'essere si trova nella *physis*. La distinzione tra essere e apparenza inizia con Parmenide. Ma è in Socrate-Platone che la rottura è evidente. Lo sguardo che vede il fenomeno perde la sua semplicità primaria. L'apparenza viene considerata come un'illusione. La verità non è più nell'"apparire" bensì nell'idea»).

¹⁵ GUMBRECHT, H. Ulrich, *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir*, traduzione di Ana Isabel Soares, PUC Rio, Rio de Janeiro 2010. p. 73; «È che sentiamo, se non altro per mezzo dell'intuizione, che la visione metafisica del mondo è legata a ciò che ho chiamato "perdita del mondo". Questa è una ragione importante riguardo alla sensazione di non essere più in contatto con le cose del mondo».

vivo com o qual ele se encontra, vive, se une e se confunde».¹⁶ Ma il desiderio di unione presuppone la separazione, è contro la frattura che la poeta lotta. Sa che il regno ora è diviso, che non si può avere una tunica senza cuciture e che «l'incontro non è mai totale», perciò è necessaria la poesia come forma di scrittura, è tramite essa che è possibile «rendere totale ciò che era incompleto».

«Poesia», «poesia» e «poema» sono tre concetti interconnessi a tal punto che l'assenza di uno ne destabilizza l'equilibrio, e tuttavia la poesia come forma di scrittura raggiunge il primato, «è il sigillo dell'alleanza tra l'uomo e le cose». Questa alleanza si realizza anche in termini di linguaggio, ovvero, la ricerca di un linguaggio in cui sia possibile annullare la distanza tra la cosa in sé e il nome che le è stato attribuito, garantendo ad essa la condizione di verità (*alétheia*) e, di conseguenza, diluendo i diversi gradi di distanziamento tra il soggetto e l'oggetto, lottando nuovamente contro la «perdita del mondo».

Se Sophia vede nella poesia di Pascoaes la natura che si trasforma in parola è perché questo rispecchia il suo modo di creare: «Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, (o poeta) cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento».¹⁷ Indipendentemente dal sapere che il linguaggio in sé è metafisica, l'autrice desidera restringere il grado di metafora¹⁸ che ogni parola possiede in poesia, restrizione che diviene ancora più chiara in *Arte Poética III* quando afferma che: «a poesia foi para mim a perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à

¹⁶ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Poesia e Realidade*, p. 53; «L'attitudine del poeta di fronte alla realtà è uguale all'attitudine dell'amante di fronte a un corpo vivo con il quale si incontra, vive, si unisce e si confonde».

¹⁷ *Ibi*, p. 54; «Non potendo fondersi con il mare e con il vento, (il poeta) crea una poesia in cui le parole sono contemporaneamente parole, mare e vento».

¹⁸ Sophia riprende questa stessa idea in *Arte Poética II* (in *Obra Poética*, p. 891): «Se un poeta dice 'oscuro', 'ampio', 'barca', 'pietra', è perché queste parole richiamano la sua visione del mondo, il suo legame con le cose. Non sono stati scelti per la loro bellezza, sono stati scelti per la loro realtà, per il loro bisogno, per il loro potere poetico di stabilire un'alleanza».

roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso».¹⁹ L'idea di circoscrivere l'oggetto, di limitarne l'estensione metaforica, è un modo di limitare il linguaggio restituendo all'oggetto la sua singolarità e, di conseguenza, limitandone quella realtà specifica, come in *Eurydice (No Tempo Dividido, 1954)*:

*Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido
Para que cercada sejas minha*

*Este é o canto do amor em que te falo
Para que escutando sejas minha*

*Este é o poema – engano do teu rosto
No qual eu busco a abolição da morte*²⁰

Nella poesia il tratto si evolve in immagine – il contorno di un corpo morto – e in scrittura – il tentativo di trasformare questo corpo, dal quale non si può fuggire, nell'«inganno del tuo volto»; in questo gioco, presumibilmente fallace, attraverso la stesura della poesia, Sophia raggiunge metaforicamente l'abolizione della morte, perché Eurydice viene resa presente e, nonostante sia morta, ancora permane. Immagine e fisicità diventano reali per mezzo dell'atto del nominare:

*Em geral, o ser e a vida do homem estão ligados tão
estritamente a seu nome, que, enquanto este se mantém e é*

¹⁹ *Ibi*, p. 893; «La poesia è stata per me la ricerca del reale. Una poesia è sempre stata un cerchio tracciato intorno a una cosa, un cerchio in cui il passero del reale resta intrappolato».

²⁰ *Ibi*, p. 312; «Questo è il tratto che traccio intorno al tuo corpo amato e perduto / perché circondata tu sia mia // Questo è il canto d'amore in cui ti parlo / Perché ascoltando tu sia mia // Questa è la poesia – inganno del tuo volto // In cui cerco l'abolizione della morte».

*pronunciado, seu portador é considerado como presente e diretamente ativo.*²¹

Credo che la veemenza con cui la poeta difende l'oggettività del suo sguardo e la concretezza delle immagini scelte non debbano essere messe in discussione, anche nelle poesie in cui il margine della polisemia è più ampio, come si è appena visto in *Eurydice*, in cui l'apertura verso il tema amoroso e mitico non sostituisce il desiderio di cogliere la «cosa in sé», anche di fronte alla morte.

II

Nel saggio breve *Hölderlin ou o lugar do poeta* (1967),²² Sophia dà la misura del non-luogo («pietra sparsa») che il poeta della Germania romantica occupa nei secoli XVIII e XIX. Questo non-luogo è stato generato da una forte opposizione tra l'esperienza del sacro, da lui vissuta e riflessa nella sua opera, e la società borghese. Un'esperienza che si fonda proprio sul recupero dell'immaginario greco al quale era particolarmente vicino e che, attraverso i suoi versi, aveva permesso ai moderni una rilettura del mondo ellenico. Secondo lo sguardo di Sophia, il dialogo con l'Antichità Classica dà al poeta la «consciência das coisas e do ser que vem de Homero aos nossos dias, Hölderlin é um dos testemunhos mais luminosos, mais perfeitos, mais puros».²³ Lo sviluppo dei temi omerici in altri temi, come quello della natura percepita come sacra, della relazione fondante e fondamentale tra l'uomo e il terrestre (che si oppone al

²¹ CASSIRER, E., *Linguagem e Mito*, traduzione di J. Guinsburg e M. Schnaiderman, Perspectiva, San Paolo 2003, p. 70; «In generale, l'essere e la vita dell'uomo sono così strettamente legati al proprio nome, che, fintanto che questo viene mantenuto e pronunciato, il portatore viene considerato presente e direttamente attivo».

²² ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Holderlin ou o lugar do poeta*, in "Jornal do Comércio" (30-31 dicembre 1967); pubblicato in SILVA, S. M. de Sousa, *Reparar Brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, Puc, Rio de Janeiro 2007; pp. 140-143.

²³ *Ibi*, p. 140; «...coscienza delle cose e dell'essere che giunge da Omero fino ai giorni nostri, Hölderlin è uno dei testimoni più luminosi, più perfetti, più puri».

mondano), e del recupero di un progetto di unità e interezza, illuminano alcuni punti centrali della poetica andreseniana. Forse per questo l'autrice richiama l'attenzione su due caratteristiche dell'opera di Hölderlin: «la santità della creazione» e «la dignità del terrestre».

La «santità della creazione» non è solo rappresentata dalla credenza del poeta negli dèi e nell'Età dell'Oro, ma è anche un modo di resistere, attraverso la poesia, al mondo privo di sacralità in cui

*A humanidade fabrica estruturas que a deseredam e a maior parte dos homens aceita esse roubo da sua herança considerando que ela faz parte do terrestre. Aceita a perda da sua pureza. A decadência do seu ser como um preço do estar na terra, como um imposto de habitação.*²⁴

Se Hölderlin sa che la sua «razza senza divinità vaga per la notte», la poeta, nel racconto *Retrato de Mónica (Contos Exemplares, 1962)*, critica proprio la spoliazione vissuta dagli esseri umani simbolizzata dalla figura di Mónica, personaggio che rappresenta la peggior borghesia portoghese del XX secolo nel periodo della dittatura salazarista. La sua alienazione, che si riflette nel desiderio di potere, impone la rinuncia a tre cose: la poesia, l'amore e la santità. Rinunciare alla santità significa opprimere i poveri, promuovere e consentire la disuguaglianza sociale, realizzare accordi in nome di relazioni d'interesse, difendere l'autoritarismo, insomma, cancellare i valori etici e di conseguenza minare la soggettività umana.

Per la scrittrice, la volontà di afferrare l'assoluto appartiene a tutti i poeti, in maggiore o minor grado, pertanto la percezione della frattura, della decadenza dell'essere che produce la propria defezione, e della perdita del mondo, impone loro la necessità della creazione; quindi, l'atto poetico conquista la dimensione della

²⁴ *Ibi*, p. 141; «L'umanità fabbrica strutture che la diseredano e la maggior parte degli uomini accetta questo furto di eredità pensando che faccia parte del terrestre. Accetta la perdita della sua purezza. La decadenza del suo essere come prezzo del vivere sulla Terra, come tassa di soggiorno».

santità, poiché nel momento stesso in cui esplicita il male, rivelando l'oscurità insita nell'uomo, mostra una nuova via.

L'esercizio della «santità della creazione» necessariamente eleva il poeta alla «dignità del terrestre», poiché è nel terrestre che si rispecchia il divino, in quanto entrambi convivono in perfetta armonia, sono una cosa sola; per questo il terrestre deve essere rispettato, perché è manifestazione del divino. *A forma justa* (O Nome das Coisas – 1977) indica questo cammino:

*Sei que seria possível construir o mundo justo
As cidades poderiam ser claras e lavadas
Pelo canto dos espaços e das fontes
O céu o mar e a terra estão prontos
A saciar a nossa fome do terrestre
A terra onde estamos — se ninguém atraísse — própria
Cada dia a cada um a liberdade e o reino
— Na concha na flor no homem e no fruto
Se nada adoecer a própria forma é justa
E no todo se integra como palavra em verso
Sei que seria possível construir a forma justa
De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo
Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo²⁵*

La possibilità della costruzione di un mondo giusto trova fondamento nella convinzione che la cosa in sé sia la sua stessa

²⁵ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 710; «So che sarebbe possibile costruire il mondo giusto / Le città potrebbero essere chiare e pulite / dal canto degli spazi e delle fonti / Il cielo il mare e la terra sono pronti / a saziare la nostra fame di terrestre / La terra dove siamo – se nessuno la tradisse – proporrebbe / Ogni giorno a ciascuno la libertà e il regno / – Nella conchiglia nel fiore nell'uomo e nel frutto / Se niente si ammala la forma stessa è giusta / e nel tutto si integra come parole in verso / So che sarebbe possibile costruire la forma giusta / Di una città umana che sia / fedele alla perfezione dell'universo / Per questo ricomincio senza smettere partendo dalla pagina in bianco / E questo è il mio compito di poeta per ricostruire il mondo».

misura, intera e integrata nell'universo, come gli dèi che nascono dal paesaggio e a essa sono integrati, così come gli elementi della natura, l'uomo e anche la poesia. La poeta costruisce questa visione riprendendo il mondo greco mitico con l'intenzione di dimostrare che il tradimento è nell'essere umano che espropria il suo simile, la sua terra, e non abbandona il desiderio incommensurabile di potere.

Il mondo giusto delinea la forma giusta, nello stesso modo in cui la forma giusta delinea il mondo giusto. Transitando in entrambi i sensi, il primo mitico e il secondo reale, Sophia dispone la sua arma per la ricostruzione del mondo: la pagina in bianco.

È ciò che si riscontra anche in *Poesia e Revolução*, testo letto durante il I Congresso de Escritores Portugueses, nel 1975. In questo saggio risulta chiaro fin dal paragrafo di apertura che il progetto politico si lega a un progetto di intelligenza:

*O amor positivo da vida busca a **inteireza**. Porque busca a **inteireza** do homem a poesia numa sociedade como aquela em que vivemos é **necessariamente** revolucionária – é o não-aceitar fundamental.*²⁶

Poco più avanti afferma:

*E a poesia que torna inteiro o meu estar na terra. E porque é a mais funda implicação do homem no real, a poesia é **necessariamente** política e fundamento da política.*²⁷

Il suo pensiero poetico raggiunge una dimensione sociale e collettiva profonda: non si tratta solo di un tema, ma della necessità

²⁶ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O Nome das Coisas*, Moraes Editore, Lisbona 1977, pp. 77-80; «L'amore positivo della vita ricerca la completezza. Per ricercare la completezza dell'uomo, la poesia, in una società come quella in cui viviamo, è necessariamente rivoluzionaria – è il non-accettare fondamentale» (p. 77).

²⁷ *Ibidem*; «È la poesia che rende completo il mio stare sulla Terra. Ed essendo la più profonda implicazione dell'uomo nel reale, la poesia è necessariamente politica e fondamento della politica».

di contrapporsi a «l'uso borghese della cultura» che, secondo l'autrice, impone il «regno della divisione» e il fallimento del «progetto di interezza». Sophia attacca esplicitamente la divisione tra lavoratore manuale e lavoratore intellettuale²⁸ e tutte le compartimentalizzazioni imposte all'essere umano a partire dalle più soggettive, come le divisioni interne e psichiche, fino a quelle più oggettive, come la separazione dal terrestre. L'esempio più emblematico di questa frammentazione, secondo la poeta, è rappresentato da Álvaro de Campos:

*“Sou um espelhamento de cacós sobre um capacho por sacudir”, disse Fernando Pessoa que aqui, no extremo ocidente, percorreu até os seus últimos confins os mapas da divisão e letra por letra os disse.*²⁹

Non c'è dubbio che l'autrice rifiuti il progetto di divisione e che ricerchi, attraverso la poesia, di dare un significato quasi cosmogonico al suo progetto, in cui sono inclusi il processo di disallineamento e la lotta contro l'oppressione attraverso la cultura: «Porque não somos apenas animais acoçados na luta pela sobrevivência».³⁰

Se da un lato si allontana dal progetto pessoano di frammentazione, dall'altro convoca nuovamente per il dialogo Teixeira de Pascoaes e Hölderlin. Il primo per recuperare il vincolo con la natura, ossia, la nostra implicazione con il terrestre; il secondo per

²⁸ Su questo tema, si vedano le poesie *Esteira e Cesto*, *O Rei de Ítaca* e *Arte Poética II*.

²⁹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O Nome das Coisas*, p. 78; «“Sono uno spargimento di cocci su uno zerbino da sbattere”, ha detto Fernando Pessoa che qui, nell'estremo occidente, ha percorso fino in fondo ai loro confini le mappe della divisione e parola per parola le ha dette».

³⁰ *Ibi*, p. 79; «Perché non siamo solo animali braccati nella lotta per la sopravvivenza»; richiamo l'attenzione sul fatto che questa frase viene ripresa in *Arte Poética III*: «Que não somos apenas animais acoçados na luta pela sobrevivência, mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser» («Che non siamo solo animali vessati nella lotta per la sopravvivenza, ma che siamo, per diritto naturale, eredi della libertà e della dignità dell'essere»).

corroborare l'idea che la poesia sia ciò che permette la riconnessione pura e giusta, e dunque reale, dell'uomo con il mondo, ovvero l'idea che «ciò che perdura sono i poeti a fondarlo». Attraverso questi due autori Sophia riprende il progetto di unità e interezza tra la Terra, l'uomo e il sacro, considerando la dimensione politica propria di ogni arte, come in *A casa térrea* (*O Nome das coisas*, 1977):

*Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não soubeste ser
Que não seja transferência ou refúgio
Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja
A verdade do teu inteiro estar terrestre*

*Então construirás a tua casa na planície costeira
A meia distância entre montanha e mar
Construirás – como se diz – a casa térrea –
Construirás a partir do fundamento³¹*

Questa poesia mi sembra riprendere le basi poetiche di Pascoaes e Hölderlin. Due strofe che, in opposizione, si specchiano, ovvero: l'arte non deve essere divisione, trasferimento, rifugio, né deve rendere possibile l'annullamento del soggetto (non-essere), ma deve essere la scelta più radicale e veritiera della propria relazione con il terrestre. È solo all'interno di questa verità che la casa potrà essere costruita sulle fondamenta, che sono la verità intrinseca del soggetto.

³¹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 678; «Che l'arte non diventi per te la compensazione di ciò che non hai saputo essere / Che non sia trasferimento né rifugio / E non lasciare che la poesia ti ritardi o ti divida: ma che sia / La verità del tuo intero essere terrestre // Allora costruirai la tua casa sulla pianura costiera / A metà cammino tra la montagna e il mare / Costruirai – come si dice – la casa terrena / Costruirai a partire dalle fondamenta».

III

Sophia, in questi saggi detti “minori”, conferma i punti di forza del suo progetto poetico. Anche in *Luís de Camões: ensombramento e descobrimento* (1980)³² reale e politica sono fortemente interconnessi. L'autrice rimuove Camões dal ruolo di poeta ufficiale e istituzionalizzato proiettandolo nella realtà del XVI secolo, ricordando che, indipendentemente dal «serem factos imaginários, supostos ou presumíveis, a sua obra diz-nos literalmente aquela muito especial amargura à portuguesa que, então como agora, Portugal tece em redor daqueles que o assumem».³³ Questa amarezza è il riflesso di un paese che oscilla tra due poli: il progetto espansionistico e il suo fallimento, forza e debolezza, immagine nazionale e imperiale oppure, come direbbe Eduardo Lourenço, un popolo che rappresenta il «faro di mondi, e lo stesso popolo ora convertito in *lanterna rossa delle nazioni civilizzate*».³⁴ La permanenza di questo modo di essere portoghese («gente sorda e indurita») cantato da Camões è ciò che la porta ad assumere uno sguardo critico rispetto al passato e al presente, riportando l'accusa sociale esplicitata nelle poesie camonianie nella sua realtà storica ed enfatizzando un'altra caratteristica portoghese, quella di silenziare e ignorare il lavoro degli artisti.

Per contro, è sempre nei *Lusíadas* che vede la «poesia della possibilità umana», ossia, l'uscita dell'uomo dal continente europeo verso la scoperta di nuovi mondi, celebrando «il sorgere, l'apparire, ciò che i greci chiamarono *alétheia*». Vale la pena ricordare la poesia *Mundo Nomeado ou Descoberta das Ilhas* (*Geografia*, 1967), poiché

³² ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Poemas Escolhidos*, Círculo de Leitores, Lisboa 1981, pp.149-164 [prima pubblicazione in “*Cadernos de Leitura*”, 5 (1980)]; in SILVA, S. M. de Sousa, *Reparar Brechas...*, pp. 144-152.

³³ «essere fatti immaginari, supposti o presumibili, la sua opera ci racconta letteralmente della speciale amarezza portoghese che, allora come oggi, il Portogallo tesse intorno a coloro che lo vivono».

³⁴ LOURENÇO, E., *Da literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa)* in *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*, Fundação Dom Quixote, Lisboa 1992, p. 90.

quello che incanta la poeta è la possibilità di riportare alla luce le cose che, quando rivelate, sono riportate alle realtà come verità (*alétheia*):

Iam de cabo em cabo nomeando

Baías promontórios enseadas:

Encostas e praias surgiam

Como sendo chamadas

E as coisas mergulhadas no sem-nome

Da sua própria ausência regressadas

Uma por uma ao seu nome respondiam

*Como sendo criadas*³⁵

Se *Os Lusíadas* rappresentano «la poesia della possibilità umana» allo stesso tempo simbolizzano «un'arte di affrontare gli abissi», siano essi mitici o reali, mostrando al popolo portoghese il suo coraggio nell'affrontare l'ignoto. È lo scontro con il mare che concede la possibilità di conoscere nuovi continenti e culture, aprendo il cammino dal velato allo svelato che incontra anche nella cultura greca. Non si tratta «del gusto per la cupidigia», al contrario, Sophia insiste nel sottolineare che il tema delle navigazioni è per lei «fundamentalmente o olhar, aquilo que os gregos chamavam *alétheia*, a desocultação, o descobrimento. Aquele olhar que às vezes está pintado à proa dos barcos».³⁶ Sophia, poeta della chiarezza, vede la bellezza di ciò che viene svelato così come è capace di vedere il fondo dell'abisso e affrontarlo, come nella poesia *Procelária*,³⁷ dove l'uccello «sopra gli abissi passa e prosegue», accrescendo la sua

³⁵ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 500; «Andavano di capo in capo nominando / Baie promontori insenature: / Coste e spiagge sorgevano / Come se le chiamassero // E le cose immerse nel senzanome / Dalla loro stessa assenza ritornate / Una ad una al proprio nome rispondevano / Come se le creassero».

³⁶ *Ibi*, p. 752; «Fundamentalmente lo sguardo, quello che i greci chiamavano *alétheia*, lo svelare, lo scoprire. Lo sguardo che a volte è dipinto sulla prua delle navi».

³⁷ *Ibi*, p. 505.

forza nel mezzo del caos. Per questo ribadisce che «l'arte è didattica» e vuole mostrare la forza politica che l'opera di Camões e l'arte in generale invocano, contribuendo alla formazione di una coscienza collettiva che ci riscatti da alienazione e oppressione.

Un'altra questione importante affrontata nel saggio è quella della lingua. Nell'affermare che Camões «incontra e costruisce l'oggettività della lingua portoghese», specifica le due dimensioni di tale fatto: l'istituzionalizzazione della lingua portoghese che garantisce al paese singolarità e autonomia, e la musicalità e la risonanza delle sillabe poetiche camonianie, sostenendo attraverso i suoi versi «che l'interezza della parola è orale e non scritta». Ritorna qui il tema dell'interezza, centrale nella poetica andreseniana, ora proiettato sulla dizione sillabica del poeta classico, richiamando l'attenzione sull'interezza della parola orale, cioè sulla perfezione della pronuncia sillabica – per mezzo del ritmo, della cadenza e della musicalità dei versi pronunciati – muove, contemporaneamente, la critica ai portoghesi «anche letterati» che «si mangiano le sillabe», allontanandosi dalla dizione camoniana. È forse questa stessa «interezza orale» ad avvicinare Sophia al portoghese del Brasile, come si può vedere nel *Poema de Helena Lanari* (*Geografia*, 1967):

*Gosto de ouvir o português do Brasil
Onde as palavras recuperam sua substância total
Concretas como frutos nítidas como pássaros
Gosto de ouvir a palavra com suas sílabas todas
Sem perder sequer um quinto de vogal*

*Quando Helena Lanari dizia o "coqueiro"
O coqueiro ficava muito mais vegetal*³⁸

³⁸ *Ibi*, p. 567; «Mi piace sentire il portoghese del Brasile / Dove le parole ritrovano la sostanza totale / Concrete come frutti nitide come passeri / Mi piace la parola con le sue sillabe tutte / Senza che perda un quinto di vocale // Quando Helena Lanari diceva «palma da cocco» / La palma diventava molto più vegetale».

Secondo la poeta, le nostre parole sono concrete, nitide, sonore e ancor più hanno la capacità di recuperare la «propria sostanza totale». Ritorno qui al pensiero di Gumbrecht, che pone in tensione le discussioni a riguardo del linguaggio ermeneutico e sostanzialista e dialoga con Jean Luc Nancy il quale «alude a uma concepção de presença que é difícil – ou impossível – reconciliar com a moderna epistemologia ocidental, pois torna a trazer a dimensão de proximidade física e de tangibilidade».³⁹ La difficoltà non impedisce a Sophia di difendere questo linguaggio sostanzialista, o se vogliamo, in dialogo con Cassirer, mitico. A Sophia piace il portoghese del Brasile perché la pronuncia delle vocali ha la capacità di rendere il «coqueiro» (la “palma da cocco”) «molto più vegetale». L’aspetto interessante di questa immagine è l’associazione tra l’elemento vegetale del *coqueiro* e la completezza della pronuncia della parola, ovvero, sentire la parola «senza perdere un quinto di vocale» significa conferirle maggior concretezza e nitidezza. Ricordando che la vocale è un fonema generato dalla corrente d’aria che passa liberamente attraverso polmoni, gola e naso, in opposizione alle consonanti in cui vi è un’ostruzione nel passaggio dell’aria, credo che questa libertà nella corrente d’aria che produce la parola – *coqueiro* nella dizione brasiliana – e che la rende più concreta, dialoghi con l’idea greca di parola-nume il cui atto di dire/nominare permette all’oggetto velato di emergere e svelarsi, in quanto presenza concreta, tangibile e reale, e proponendo l’identità (verità) tra il nome e la cosa nominata (*alétheia*).

Se il linguaggio è metafisica e impone la perdita del mondo, la poeta si pone controcorrente e forse riprendere il suo testo *A poesia de João Cabral de Melo Neto* (1960)⁴⁰ può contribuire a illuminare ulteriormente la sua poetica. In questo breve saggio le parole che sceglie per descrivere l’opera di João Cabral fanno eco ai suoi versi – «linguaggio nudo», «misurata e calcolata come un’architettura»,

³⁹ GUMBRECHT, H. Ulrich, *Produção de Presença...*, pp. 81-82; «allude a una concezione di presenza che è difficile – o impossibile – conciliare con la moderna epistemologia occidentale, poiché occupa la dimensione della prossimità fisica e della tangibilità».

⁴⁰ POMA, P., *Sophia Singular Plural*, 7 letras, Rio de Janeiro 2019, pp. 58-61.

«perfezione calcolata e cosciente», «poesia con acuta e terribile fame di realtà», «rivolta nel suo desiderio di lucidità, verso la realtà concreta», «lucida e rigorosa», «necessità del concreto» – e ai suoi presupposti teorici:

Colui che ama veramente la realtà, cerca la realtà in sé e rifiuta fronzoli e illusioni. La poesia di João Cabral de Melo Neto è quella fame esatta e pura e lucida di realtà.

Vale la pena ricordare ancora una lettera indirizzata al poeta brasiliano in cui indica espressamente ciò che avvicina i due poeti:

Os críticos portugueses elogiam-me muito, são muito simpáticos, mas sempre dizendo que a minha poesia é abstrata, ideal, irreal, etc. Eu lembro-me de algumas coisas que você disse a respeito dos meus versos e por isso penso que só você poderia ajudar a desfazer esse desentendimento. Creio que até hoje você é a única pessoa que viu que a minha poesia é feita com substantivos concretos!!!⁴¹

Nel passaggio citato, l'autrice rivendica sia il desiderio di affermare la propria materia poetica, fatta di sostantivi concreti, sia il desiderio di sfatare ciò che crede essere un fraintendimento dei critici rispetto alla sua poesia: astratta, ideale, irreal.

Questa breve deviazione nelle terre brasiliane⁴² si giustifica con l'opera di Camões, poiché nei versi del poeta rinascimentale è presente ciò che Sophia chiama «interezza orale», ed è proprio

⁴¹ *Ibi*, p. 75; «I critici portoghesi mi elogiano molto, sono molto gentili, ma dicono sempre che la mia poesia è astratta, ideale, irreal, etc. Io ricordo alcune cose che hai detto sui miei versi, e credo che solo tu potresti aiutare a combattere questa incomprensione. Credo addirittura che ad oggi tu sia l'unica persona che si è accorta che la mia poesia è fatta di sostantivi concreti!!!».

⁴² Sophia scrisse anche poesie e saggi dedicati a diversi autori brasiliani – Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Heleno de Oliveira – ma con nessuno di loro raggiunse l'intensità del rapporto che ebbe con João Cabral de Melo Neto».

questa dizione che la porta a navigare in acque brasiliane attraverso il legame di amicizia con Helena Lanari e, soprattutto, con João Cabral, con cui instaura un dialogo poetico dall'apertura inedita e rara, con uno sguardo che si rivolge non solo all'Europa, ma che, incrociando l'Atlantico, inaugura una strada a doppio senso tra Brasile e Portogallo.

IV.

Come detto precedentemente, la realtà delle cose (Poesia) è centrale per pensare alla poetica di Sophia de Mello Breyner Andresen e, essendo realtà, anch'essa è composta da cammini tortuosi, frammenti, caos, disordine e dall'infinità di problemi che costituisce il mondo. Tuttavia, ciò non elimina, e non può eliminare, il progetto di interezza che permea tutta la sua opera, così come non si deve trascurare il suo modo di pensare il linguaggio, necessariamente vincolato a questa realtà. La sua lingua dialoga con quella omerica, mitologica, sostanzialista, nominalista, e quindi segue una corrente che desidera proteggersi dalla perdita del mondo:

Digo o nome da cidade
*Digo para ver*⁴³

Questi testi detti minori confermano l'ossessione della poeta per la difesa del suo progetto letterario, sia attraverso questioni che coinvolgono il suo proprio fare poetico, sia nel proiettare il suo sguardo verso l'opera di altri autori – Pascoaes, Hölderlin, Camões, Cabral e Pessoa (in chiave negativa) – senza mai perdere la sua dimensione politica e sociale. Paradossalmente, l'intervallo che distanzia questi testi l'uno dall'altro (*Teixeira de Pascoaes*, 1953; *Poesia e Realidade*, 1960; *Holderlin e o lugar do poeta*, 1967; *Poesia e Revolução*,

⁴³ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 719; «Dico il nome della città / Lo dico per vedere».

1977; *Luís de Camões: ensombramento e descobrimento*, 1980) evidenzia un percorso storico e cronologico, che, anche se diseguale dal punto di vista dell'elaborazione critica, compone una rete riflettente che unisce tre dimensioni: poetica, etica e politica.

Come «pietre sparse» questi cinque saggi costruiscono una specie di scrittura proiettiva che espande le sue linee di forza fino a raggiungere l'orizzonte delle *Artes Poéticas*. E come «pietre sparse» si trovano in vari luoghi, camminano con moti diversi, transitano attraverso le sue poesie, in modo più evidente in alcune e meno in altre, ma sempre presenti, permettendo a noi, critici e lettori, di percepire la coerenza di un progetto singolare che mette in tensione e arricchisce la lirica portoghese del XX e XXI secolo.

Traduzione di Sofia Baravalle e Davide Ghisu

REMINISCENZE

*Caminho nos caminhos onde o tempo
Como um monstro a si próprio devora*

Antonio Tabucchi

In Grecia con Sophia¹

La prima volta che andai a Delfi non pensavo a Sophia.

Vi arrivai in una gelida sera di gennaio, era già calato il buio, avevo attraversato un Parnaso innevato rischiando alle curve perché non avevo le catene alle ruote. Nei pressi c'era un albergo moderno, stranamente semi-sotterraneo. Vi lasciai la valigia e poi mi introdussi fra le rovine dei templi attraverso una breccia nella rete metallica. La Sibilla alla quale pensavo non prevedeva i versi di Sophia. Solo più tardi, ripensando a Delfi, mi sarebbero venuti in mente.

Anche la prima volta in cui visitai Cnosso non pensavo a Sophia. Pensavo al labirinto, al suo simbolo misterioso, quasi ne cercassi una soluzione. Mi parve di trovarla il giorno dopo nel museo di Heraklion guardandone la raffigurazione su una delle più antiche tavolette d'argilla. Mi convinsi che si trattava di un cervello umano. La forma leggermente ovoidale, i circuiti che si perdevano in se stessi facendo perdere il filo della geometria a chi li guardava mi parvero la perfetta raffigurazione di un cervello estratto dalla scatola cranica, come una TAC arcaica: questo labirinto sei tu stesso che mi stai guardando, è il tuo pensiero, mi diceva quella tavoletta. Ma non mi venne in mente Sophia.

Forse ero troppo occupato a pensare a Borges; a Durrenmatt, perché immediatamente vidi il suo povero Minotauro, così umano

¹ "Trasparenze" ringrazia la professoressa Maria José Lancastre per avere generosamente concesso i diritti di pubblicazione del saggio, apparso per la prima volta in *Viaggi e altri viaggi*, Feltrinelli, Milano 2013 (pp. 203-211), e qui presentato nell'ultima versione rivista.

e infelice, perso in quelle spire; e a Freud, ingegnoso Dedalo che aveva pensato di poter percorrere il labirinto in senso inverso per trovare il punto di partenza.

Ma dov'è il punto di partenza del labirinto? Me lo chiesi uscendo dal museo, nella luce abbagliante del cortile. Era estate, il periodo peggiore per visitare quei luoghi.

Ricordo la calura, la stanchezza, il senso di stordimento. Mi sedetti su una grossa pietra rotonda, forse una colonna mozza, e il mio sguardo si posò su un albero d'arancio in fondo al cortile, su un'arancia che nessuno aveva colto. E solo allora, chissà perché, mi venne in mente un verso di Sophia, lei che aveva scritto di appartenere «alla razza di coloro che percorrono il labirinto / Senza mai perdere il filo di lino della parola».

La parola, la sua tessitura che nel telaio corre da un capo all'altro: comincia, finisce, ricomincia, finisce, ricomincia. Il filo della nostra vita che corre sul telaio della parola.

Sophia de Mello Breyner Andresen, uno dei maggiori poeti portoghesi del secondo Novecento. Nata a Oporto nel 1919, è morta a Lisbona nel 2004. Autrice di un'opera vastissima (ne esiste una traduzione molto parziale in italiano), apparteneva a un'antica famiglia aristocratica portoghese con un ramo di discendenza danese. Cattolica, paladina di un cristianesimo originario, avversaria del cardinale Manuel Gonçalves Cerejeira, vescovo di Lisbona e grande amico del dittatore, per tutta la vita condusse una ferma opposizione al fascismo portoghese, a quel Salazar meschino e bigotto che con la polizia politica era riuscito a imporre al Portogallo la sua mentalità di feroce sagrestano.

Intransigente, fiera, indifferente, impavida di fronte alle persecuzioni della dittatura, la voce di Sophia de Mello Breyner è stata il filo della parola che ha guidato il Portogallo durante il buio del labirinto salazarista. L'ho conosciuta di persona. Era amica della madre di mia moglie e più tardi lo è diventata anche di Maria José alla quale aveva regalato un manoscritto con dedica quando Maria José era una ragazza. Era una donna molto bella dallo sguardo altero. Aveva gesti eleganti come è elegante la sua poesia.

Elegante nel senso in cui l'estetica si trasforma in rigore etico. Era inevitabile che il suo pensiero si incontrasse con l'antica Grecia.

Mi ha preso una voglia enorme di viaggiare. Ma soprattutto volevo tornare in Grecia, che per me era stata l'incantamento totale e puro e dove mi ero sentita libera e con le ali. La felicità greca, felicità del mondo obbiettivo senza la più piccola macchia dell'individualismo, è un qualcosa di inimmaginabile e di cui soltanto Omero può dare l'idea

e, nella stessa lettera, aggiunge:

In un certo qual modo ho ritrovato in Grecia la mia poesia, "il primo giorno intero e puro – che bagna di gloria gli orizzonti", ho trovato un mondo in cui non osavo più credere. Ciò che sapevo della Grecia l'ho indovinato attraverso le pietre, le pigne, le resine, acqua e luce... Ho ritrovato le cose intere e presenti nella loro unità. Non ti sto parlando delle cose ma del legame dell'uomo con le cose.

È una lettera che nel 1964 Sophia scrive all'amico Jorge de Sena, poeta e romanziere che con altri intellettuali portoghesi collaborarono a "O Tempo e o Modo", una delle più importanti riviste portoghesi degli anni Sessanta e Settanta, di stampo cattolico-progressista e fortemente antifascista. In un'altra lettera dello stesso anno dice anche:

Dopo l'Acropoli, la basilica di San Pietro mi è parsa mondana e futile e greve. Qui c'è una religiosità così nuda, così profonda, così intensa e così solenne come non avevo mai trovato. E una maniera di stabilire un legame con la realtà che senti presente in tutte le cose. Solo in Eschilo si può trovare un riflesso di questo spirito che è presente, davvero presente, nelle pietre e nelle rovine dei templi greci.

Il Portogallo è un paese atlantico. Ma fu fondato dai Greci (l'origine è fenicia, le tracce archeologiche sono visibili a Lisbona, città nel cui etimo c'è Ulisse, "Ulissipona"), che vi portarono la prima civiltà dirozzando i pastori autoctoni, i Lusitanos, tanto celebrati dalla retorica salazarista. Ma della Grecia il Portogallo si era dimenticato.

Troppo forte e impellente è stata la vocazione degli oceani per quel paese rinchiuso fra la possente Spagna e l'Atlantico, per ricordarsi del bacino del Mediterraneo da cui gli era giunta la civiltà. Così il Portogallo affrontò l'Oceano ostile, solcò i suoi flutti, scoprì paesi, arrivò in Brasile con Pedro Àlvares Cabrai, circumnavigò l'Africa, giunse fino all'India con Vasco da Gama. La sua letteratura maggiore ha toni epici e eroici: così sono i Lusiadi, divenuti il poema nazionale per eccellenza, sebbene Camões abbia anche una poesia lirica di toni petrarcheschi dove il senso della fugacità del tempo, dell'illusorietà dell'amore e delle miserie della carne non è meno affascinante del vigoroso verso del suo poema epico. Ma nella storia letteraria ciò che si è imposto è l'avventura. E giustamente, perché magnifiche sono le avventure cui andarono incontro quegli intrepidi nauti, magnifiche sono le descrizioni degli scrivani di bordo che raccontavano al re la scoperta di paesi vergini dove uomini e donne andavano ignudi e ornati di piume, magnifiche sono le peripezie di certi poveri picari cinquecenteschi sperduti nei paesi più esotici, la Cina, le Molucche, il Giappone. Tutto troppo vasto e troppo lontano, per il Portogallo, per ricordarsi della Grecia, luogo di esatta geometria, fatto più di idee che di conquiste, più di conclusa perfezione che di orizzonti infiniti.

Della Grecia si è ricordata Sophia de Mello Breyner.

E in Grecia ha ritrovato non solo i miti fondanti della nostra cultura, ma vi ha riconosciuto il "suo" Portogallo; ha scoperto che ciò che accadeva nel suo paese era già accaduto nella storia della Grecia classica e che la tragedia e il mito lo avevano riflettuto. Non è tanto quella grazia bianca e azzurro-pastello da calendario, definita dalla vaga parola "mediterraneità" che si appiccica addosso come un cliché, che Sophia ha trovato in Grecia: Sophia ha

riconosciuto nella Grecia classica il suo paese, ha guadagnato maggiore coscienza, se ce n'era bisogno, della tragedia che il suo popolo stava vivendo. La Grecia le ha "insegnato" il Portogallo. E il Portogallo di Creonte, perché Creonte era stupido, piccolo e meschino come Salazar. Creonte, come Salazar, è "la banalità del male". E Delfi è il luogo in cui il mondo va ricostruito partendo da un centro, quello è il luogo che Zeus ha scelto come ombelico del mondo, Yomphalós dove le due aquile che arrivano da opposte direzioni si incontrano per disegnare la geometria della terra e dell'anima.

*Sono andata a Delfi
Perché credo che il mondo sia sacro
E abbia un centro
Che due aquile definiscono
nel bronzo di un volo immobile e pesante.*

Quando andai a Delfi non pensavo ai versi di Sophia.

Ma quella notte d'inverno, dopo essermi introdotto fra i templi attraverso la rete metallica che ne vietava l'accesso notturno, mentre le suole delle mie scarpe risuonavano sul selciato reso vitreo dal freddo, la poesia di Sophia mi tornò in mente e capii che ero andato a Delfi per il suo stesso motivo. Come se il mio pensiero seguisse una spirale, capii che Sophia aveva capito il Portogallo a Delfi, e capii che attraverso di lei capivo meglio il suo Portogallo, e me stesso, che conoscevo il Portogallo. E così capivo davvero Delfi che mi si spalancava davanti come un abisso che sembrava inghiottirmi: e l'enorme massa scura dell'oliveto della vallata sottostante sul cui fogliame brillava fugace la luna quando il vento lo agitava, mi parve il mare ignoto della vita che guardavo da uno scoglio. Così mi accadde anche nell'abbagliante luce estiva di Heraklion quando seduto su una colonna mozza del museo, pensando che l'immagine del labirinto è il disegno del cervello umano, vidi un'arancia e pensai a Sophia.

*A Creta
Dove il Minotauro regna
Mi sono bagnata nel mare*

*C'è una rapida danza
Che si esegue davanti a un toro
Nell'antichissima giovinezza del giorno*

(...)

*A Creta
Dove i muri di mattoni della città minoica
Sono fatti di fango impastato con alghe
E quando mi girai dietro alla mia ombra
Vidi che era azzurro il sole che toccava la mia spalla*

*A Creta dove il Minotauro regna ho attraversato l'onda
Con gli occhi aperti completamente sveglia
Senza droghe senza filtri
Solo vino bevuto davanti alla solennità delle cose
Perché appartengo alla razza di coloro che percorrono il labirinto
Senza mai perdere il filo di lino della parola.*

La parola. L'unica maniera possibile per uscire dal labirinto del nostro cervello è ciò che di meglio il nostro cervello possiede: la parola. Grazie a Sophia avevo "capito" Cnosso.

Si dice che le colonne del tempio di Poseidone, di marmo marmorato, siano le più belle della Grecia. Tredici sui lati e sei sulla facciata, lo scheletro bianco dell'animale sacro si staglia in alto sullo sperone di roccia contro l'azzurro marino. Il vecchio Egeo si buttò da questa roccia, così vuole il mito, quando vide le navi del figlio che ritornavano con le vele nere: Teseo era un uomo superficiale, non avrebbe ucciso il Minotauro senza il filo che gli dette Arianna, e per ricompensa la abbandonò a Nasso; poi, sempre per leggerezza, indusse suo padre al suicidio.

Arrivai a Capo Sunio nella piena luce di un meriggio estivo e un vento forte portava il salmastro. Su una delle colonne Byron incise il suo nome; la “firma” la si può vedere solo col binocolo perché la colonna è recinta da una corda che la protegge dalle eventuali ingiurie dei visitatori. Mi sedetti all’ombra e ad alta voce contai le colonne. A mente ripensavo a una poesia di Sophia:

Nella nudità della luce (il cui interno è l’esterno)

Nella nudità del vento (che accerchia se stesso)

Nella nudità marina (raddoppiata dal sale)

Una ad una sono dette le colonne di Sunio.

Quando andai in Grecia per la prima volta, molti anni fa, capii subito che quel paese non l’avrei mai lasciato. Vi sono ritornato ogni anno. Portavo in Grecia la “mia” Grecia, quella che avevo studiato all’università, la filosofia su cui avevo modellato il mio pensiero, i miti fondanti dell’Occidente, i personaggi della Storia, l’idea della perfezione di Fidia che l’immagine del Cristo crocifisso ha irrimediabilmente rotto, l’idea del tragico rivisitata da Nietzsche, la Venere in una conchiglia del Botticelli, le “sacre sponde” del Foscolo, l’uomo dal multiforme ingegno del traduttore del traduttore d’Omero. Se Sigmund Freud ha raccolto tutto questo per farne una magnifica teoria scientifica che ancora ci nutre, io avevo bisogno di vederla “applicata” alla geografia, da platonica farla diventare aristotelica, così che appartenesse alla mia esperienza.

Poi, piano piano, la mia Grecia è diventata la Grecia di Sophia de Mello Breyner. Alla “petrosa Itaca” alla quale aveva fatto foscolianamente ritorno Ulisse si è sovrapposta non solo l’Itaca di Kavafis, ma l’Itaca di Sophia, con un Ulisse che non è più soltanto un nocchiero che solca i flutti, ma che sa solcare anche le zolle della terra, e questa è la sua vera grandezza.

La civiltà in cui ci troviamo è così sbagliata

Che in essa il pensiero si è separato dalla mano

*Ulisse re di Itaca costruì la sua nave
Ma si vantava anche di saper guidare
Con destrezza nel campo il timone dell' aratro. (II re di Itaca)*

Con Sophia ho anche rivisitato le figure della tragedia.
In una sua poesia ho trovato un significato in più al mito di Elettra,

*Perché il grido di Elettra è l'insonnia delle cose
Il lamento strappato al ventre dei sogni dei rimorsi e dei crimini
[...]
Affinché la giustizia degli dèi sia convocata. (Electra)*

Sono versi dedicati a Aspasia Papathanassiou, che non fu solo la grande interprete del teatro tragico greco, ma anche una donna che sfidò il fascismo e dai palchi di tutta la Grecia seppe trasformare le voci di Eschilo e di Euripide in un appello alla democrazia confiscata.

Sophia de Mello Breyner ritrovò dunque in Grecia il suo Portogallo; capì che ciò che le era stato dato da vivere era già stato vissuto, che ciò che sembra moderno può essere molto antico; lei, che con la sua lucidissima coscienza aveva preso coscienza non solo delle condizioni politiche del suo paese ma della nostra condizione umana, in Grecia acquisì una ipercoscienza, come se quella luce abbagliante avesse dato al suo sguardo un voltaggio superiore che le permettesse di attraversare l'opacità della materia per raggiungere l'architettura delle cose, il loro scheletro. Come in una radiografia.

Per questo oggi vado in Grecia con Sophia. La mia Guide Bleu che mi seguiva sempre resta sulla scrivania, preferisco consultarla al ritorno. In viaggio porto i versi di Sophia: sono leggeri, li so a memoria. Poi, quando torno a casa, li traduco nella mia lingua.

Eduardo Lourenço

Per un ritratto di Sophia¹

Voam no firmamento os seus cabelos
Nas suas mãos a voz do mar ecoa
Usa as estrelas como uma coroa
E atravessa sorrindo os pesadelos.²

Dia do Mar

Della musica scrisse Hoffmann che è l'«essenza misteriosa della natura». La ninna nanna del nostro inconscio o il nostro inconscio come ninna nanna, diciamo così. Tutto questo si può applicare anche alla poesia, che dalla musica, o con essa, è nata, mantenendo sempre il cordone ombelicale con la propria origine. La poesia come parola-canto e come parola incantatrice non è però soltanto, come la musica, abbandono al mistero della natura che è in noi, ma è il

¹ Testo pubblicato per la prima volta nel 1978 come prefazione all'*Antologia* di Sophia de Mello Breyner Andresen (4^a ed., Moraes Editores, Lisbona, pp. I-VII), con l'indicazione di data e luogo di composizione (Vence, 17 febbraio 1978), poi incluso in LOURENÇO, E., *Obras Completas, vol. III – Tempo e Poesia*, a cura di C. Mendes de Sousa, Fundação C. Gulbenkian, Lisbona 2016, pp. 467-471 [N.d.T.]. Si ringraziano Guilherme de Oliveira Martins e la Fundação Calouste Gulbenkian per avere autorizzato la pubblicazione di questa traduzione.

² «Volano nel firmamento i suoi capelli / nelle sue mani la voce del mare risuona / usa le stelle come una corona / e gli incubi attraversa sorridendo».

mistero stesso – quello del poeta e, al medesimo tempo, quello dell’universo che attraverso di lui viene nominato – visto in piena luce, o in quello che a essa più si avvicina. Poesia, mistero impregnato di chiarore: a pochi poeti si applica una così ovvia e viva evidenza come a Sophia de Mello Breyner Andresen, che tutti noi, suoi amici e lettori conquistati già da molto tempo, chiamiamo semplicemente *Sophia*.

Certi nomi sono predestinati. O forse sono nomi che per i loro occasionali portatori sono una luce intima che li guida con preveggenza verso il luogo e il possesso di ciò che nel loro magico nome già si annunciava. *Sophia* – sapienza più profonda del semplice “sapere”, conoscenza intima, atonica e insieme rilucente dell’*essenziale*, comunione silenziosa e incessantemente riverberante di tutto ciò che la riflessione e i suoi sterminati labirinti lasceranno intatto, poiché originario. Sibilla, maga, fin dalla sua precoce comparsa nel nostro mondo di mascolini ed eminenti duelli poetici, Sophia ha incarnato la vocazione della semplicità originaria, negata a chi si sporge all’infinito su quel pozzo intimo ove la verità, se vi si cela, non viene mai alla superficie, se non avvolta nella tunica mortale di Narciso.

Poesia di precoce e oggi di matura *sapienza*, quella di Sophia è stata fin dall’inizio una ricerca nello specchio del mondo, e in un mondo di evidenze aurorali, benché proprio per questo occulte, l’evidenza elementare del vento, della foschia, del mare, del giardino esposto e segreto, con il suo divino e oscuro linguaggio, in attesa che il poeta lo scopra per accedere, dal suo stesso silenzio, alla rivelazione della sua intima e impenetrabile evidenza.

Venendo identificata, come una silfide, con la vita silenziosa e con le metamorfosi degli elementi più fluidi dell’universo, la poesia di una Sophia ancora pressappoco adolescente risultò forse *irreale*, eterea, aristocratica, come un’ondata tardiva di un simbolismo così profondo da non avere nemmeno più bisogno dei simboli, una sorta di volo senza materia attraverso esperienze, evocazioni, presagi, e di una risonanza così musicale che sarebbe davvero audace voler scoprire in essa, al di là di qualche ritocco rilkiano all’imponderabile

sentimento di sé dinanzi all'universo e al suo profilo indeciso, un'innamorata delle *coze* e dei gesti, che un nome giusto e una vista chiara sottraggono alla perpetua evanescenza, affinché restino nella nostra memoria come angeli in perpetua e folgorante veglia. Ma fin dall'inizio questa esigente nominatrice delle apparenze del mondo visibile o dell'ordine-disordine umano – che *Livro Sexto, Dual e Nome das Coisas* consacreranno come una sorta di voce anonima dell'*essere* che si rivela in ogni essere mediante una pienezza misurata sull'assenza che da esso ci separa – annunciava se stessa. Sono pochi gli itinerari poetici in lingua portoghese impregnati di positività, di originario, e che sono radicalmente canto, sul filo di una realtà accettata come splendore effimero ed eterno e quindi esente da polemiche e da intrinseca *negatività*, quanto lo è quello di Sophia de Mello Breyner. E, allo stesso tempo, per mezzo di un medesimo autonomo fiorire, così fedele all'ispirazione adolescente – separata dalla naturale estasi o dal terribile annuncio con cui riceve la rivelazione dell'originale splendore del mondo, oppure il suo repentino occultamento – da non cessare mai di segnare un cammino di serenità e irradiante *presenza*, confondendo nell'intreccio della propria visione, in un modo che non ha eguali, lo sguardo equanime di Apollo Musagete, dio del «primo giorno intero e puro», e lo sguardo di fuoco dell'Angelo, messaggero della trascendenza, che non la divide, ma la libera:

*Ele que indiferente me olha e escuta
Sofrer, ou que feroz comigo luta,
Ele que me entregara à solidão,
Poisava a sua mão na minha mão.*

*E foi como se tudo se extinguisse,
Como se o mundo inteiro se calasse,
E o meu ser liberto enfim florisse,*

*E um perfeito silencio me embalasse.*³

Con una semplicità che Caeiro potè soltanto prefigurare come ironica visione, Sophia ha armonizzato, come se danzasse o cantasse per se stessa in mezzo al mondo, quella conciliazione con cui da Pascoaes in poi si è sognato di unire Apollo e Cristo e che poi si è trasfigurata in una dispersione assoluta per opera e grazia di Pessoa, e quindi ancora in tormento e dramma, oppure ardente scelta tra uno dei poli della nostra avventura spirituale, come in Régio e in Torga, la cui eco si ripercuote ancora nel primo Jorge de Sena e nello stesso Eugénio de Andrade. Di questa lotta sono rimasti, nelle poesie della giovane Sophia, alcuni riferimenti sparsi, ma occultati dal sentimento panico, innocente, vibrante di un' *identificazione* immemoriale con il cuore del mondo, di cui il suo sarà per sempre l'illuminato centro e la circonferenza non inscritta:

*As ondas se quebravam uma a uma
Eu estava só com a areia e com a espuma
Do mar que cantava só para mim.*⁴

Una specie di miracolo, un raro e quasi incredibile privilegio deve aver preservato la giovane Sophia, cattolica e portoghese, da quell'ossessione colpevolizzante in cui si affonda la lirica nazionale. Forse solo la precoce e inaudita lettura di Omero, da cui, più affascinata di Nausicaa alla presenza di Ulisse, ha assorbito la chiarezza greca che un giorno avrebbe strappato a lei, sua musa, alcune delle più belle poesie in lingua portoghese. Da allora in poi non ci sarà più né «caos né lutto», né tirannia, né tenebra umana

³ «Lui che indifferente guarda e mi ascolta / soffrire, o che feroce con me lotta, / lui che mi aveva consegnato alla solitudine, / poggiava la sua mano nella mia. // E fu come se tutto si estinguesse, / come se il mondo intero ammutolisse, / e il mio essere libero infine germogliasse, / e un silenzio perfetto mi cullasse.»

⁴ «Le onde si rompevano una a una / io ero sola con la sabbia e con la schiuma / del mare che cantava soltanto per me.»

capaci di farla abdicare da quella «verità e armonia, cammino puro e assoluto» che l'adolescente greca del XX secolo vedrà nel volto di Alessandro, nei passi di Dioniso, nell'arcipelago delle Cicladi, come conclusione mitica di un percorso che dall'assenza stessa rimanda a una eterna e informulabile pienezza.

Come quello dei suoi più illustri compagni di generazione poetica – Jorge de Sena, Blanc de Portugal – lo spazio culturale di Sophia de Mello Breyner non si può ritagliare con quella nitidezza che risulta comoda per sistemare i creatori nei tumuli delle scuole e delle correnti. Quando emerge, la rivista *Presença* si trova al massimo della sua visibilità, e Pessoa è un po' invisibile per lei. Permeabili ai venti che vengono dal largo o sensibili a formulazioni che a loro convengono, ognuno di quei poeti, tutti di rara cultura, renerà soltanto tra gli arcipelaghi più conosciuti, ma forse nessuno di essi è così distante e allo stesso tempo così connivente con le voci che risuonano in quella di Sophia come una scorta distratta, più che come un'autentica compagna. I compagni della sua generazione, Torga, Rilke, Hölderlin o Shelley, sono "attraversati" come specchi trasparenti da un'Alice che aveva scoperto prima il proprio regno chiaro e inaccessibile. E della presenza dominante di Pessoa negli anni Quaranta e Cinquanta non vi è, nell'autrice di *Dia do Mar* e di *Coral*, alcuna traccia apparente di connivenza. Come avrebbe potuto la maga del sentimento panico e armonioso del mondo trovarsi con il «diviso», con l'assenza fatta voce, con la molteplicità priva di centro, con il «viaggiatore nell'inverso»? Nella topologia della nostra avventura poetica, Sophia e Pessoa sono agli antipodi, e in tal senso la poesia di Sophia, in modo ben diverso e molto più radicale di quella dei poeti che consapevolmente hanno voluto essere *altri* da Pessoa, inaugura o mette un termine alla lunga traversata della *coscienza poetica come coscienza infelice* che era cominciata con Antero e che trova in Álvaro de Campos la propria espressione "epica". Non sorprende, tuttavia, che nelle ultime opere di Sophia la *presenza* di Pessoa emerga con un'insistenza enigmatica, come se Sophia sentisse la necessità di integrarne l'*ombra* sommersa – o la pienezza inversa che egli ha instillato nella coscienza contemporanea – nel

proprio mondo, giusto nel momento in cui in esso si fa più sfolgorante che mai il sentimento della *realtà*, e la sua fosforescenza irresistibile di *essere* impone al poeta di darle un nome esatto, come dovere di giustizia, di giustezza, di liberazione e di intima trasparenza. Contraddizione? O magari un nuovo modo di illuminare l'altra faccia dell'Itaca immortale della realtà, che mai ha avuto le forze di disperdere e dividere mediante il suo tumulto mortale?

In *Livro Sexto* Sophia abbozza il primo ritratto-dialogo con Pessoa, senza che la sua scrittura, come sempre, debba la sua musica e la sua forma all'invocato «dio dai quattro volti». Sophia ne tesse «il canto giusto che disdegna le ombre» e in questa posterità formale in esso si recupera. In questo senso la poesia di Pessoa e quella di Sophia sono ambedue iscritte nel cerchio di un'innequivocabile classicità. Solo il surrealismo, qui da noi, riuscirà a disgregarla per sempre. Ma il grande approfondimento nasce con *Dual*, che è già di per sé un omaggio al «diviso», ed è proprio in *Dual* che Pessoa, in quanto Ricardo Reis, viene accettato e consacrato, con una perfezione che rispecchia l'originale, attraverso gli occhi di Sophia. Colui che non era pagano, ma il paganesimo stesso, è invocato come «fratello di ciò che ho scritto», non per averle insegnato la stoica conformità all'essenza effimera della vita, ma solo per averle rammentato la lezione degli dèi assenti:

*O seu olhar ensina ao nosso olhar:
Nossa atenção ao mundo
É o culto que pedem⁵*

Una strana integrazione che prosegue, sempre nello stesso libro, sotto l'egida di Álvaro de Campos, affacciandosi «sul volto del reale, più necessario e più nuovo che immaginato», il reale offuscante del

⁵ «Il suo sguardo insegna al nostro sguardo: / la nostra attenzione al mondo / è il culto che richiedono».

mondo greco che fa affiorare alle labbra il suo nome, il suo «ambiguo nome», come quello di *Odysseus Persona*:

*O teu destino deveria ter passado neste porto
Onde tudo se torna impessoal e livre
Onde tudo é divino como convém ao real*⁶

Due anni dopo, nella stessa Grecia reale e mitica, Sophia compone il più profondo ritratto di Pessoa che mai sia stato tentato, con cui peraltro si apre il suo ultimo libro, *O Nome das Coisas*,⁷ il quale, quand'anche contenesse solo quella poesia, sarebbe già sufficiente per situare l'autrice e la sua disinteressata opera, che culmina provvisoriamente tra le nostre più grandi presenze liriche contemporanee.

Tramite l'evocazione di Pessoa, l'intero itinerario di Sophia e la sua specifica e originale visione si purificano sulla lama della più acuta coscienza poetica, non per farsi osservare da essa, ma per situare e situarsi come non errante nell'errare del nostro Ulisse che mai ritornò a Itaca, poiché non ne era mai partito. Non si è mai vista una rivisitazione, fatta dal di dentro, dell'avventura infinita di Fernando Pessoa, poesia e vita che si confondono, come quella che troviamo nella magnifica poesia *Cíclades*. Non è un testo scritto a margine di un altro testo. Pessoa, sì, ma un Pessoa-testo che è a un tempo fuoco e chiarore, specchio e immagine, letto e fiume, platonica e sublime visione dell'*idea* di Pessoa, presentata come un arcipelago immaginario e reale ai nostri increduli occhi dell'anima. Ogni strofa è come una statua solitaria e silenziosa che attende da quella successiva la parola dell'enigma per poi restituirgliela, e quel popolo di statue è l'impossibile e per sempre inesistente statua di colui che fu nessuno per essere tutto in tutti e tutto in tutto,

⁶ «Il tuo destino sarebbe dovuto passare in questo porto / in cui tutto si fa impersonale e libero / in cui tutto è divino come si conviene al reale.»

⁷ La raccolta *O Nome das Coisas* venne pubblicata nel 1977. Lourenço, che scrive questo "ritratto" nel 1978, intende riferirsi, naturalmente, a quella che era l'ultima pubblicazione di Sophia in quel momento, e non in assoluto [N.d.T.].

imparziale come la neve, disseminato come il fuoco. Nello spazio non situabile delle evidenze, di Pessoa resterà sempre questo *ritratto* che solo una donna, e una grande poetessa, poteva concepire, offrendo la propria disposizione materna a colui che non giunse mai a sentirsi esistente, «nascido depois quando em verdade a verdade se gastara»⁸ e «o caminho da India já fora descoberto»,⁹ e che ha lasciato a chi è venuto dopo – e fu egli stesso il primo a venire dopo – il percorso «al rovescio», il viaggio «incessante dell'inverso» che Sophia invoca.

Nella Grecia irrealista da cui procede lo sguardo immaginariamente reale di Alberto Caeiro, Sophia si ricostruisce in positivo nel negativo che quell'arcipelago sottomesso all'Unità, quell'Unità sconosciuta a Pessoa, se non come infinita nostalgia di essa, rivela al poeta la presenza al mondo come presenza che essa stessa è:

*Porém obstinada eu invoco, ó dividido
O instante que te unisse
E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste*¹⁰

“Anima” e “animus” si fondono in questo testo di Sophia convertito in testo-Pessoa o testo di Pessoa convertito in testo-Sophia. Basandosi sulla *differenza* che per sempre da Pessoa la separa e che a Pessoa la unisce, nella sua poesia unificante Sophia restituisce la tunica dilacerata dell'immaginario portoghese, la sua irrimediabile frammentazione, facendo dei volti plurali di un continente disperso in cui ogni isola è iscritta nell'assenza l'Itaca luminosa che da sempre è per lei la barca e il molo divino:

*Pudesse o instante da festa romper o teu luto
Ó viúvo de ti mesmo*

⁸ «Nato dopo quando in verità la verità si era consumata».

⁹ «Il cammino per l'India era già stato scoperto».

¹⁰ «Eppure ostinata io invoco, oh diviso / L'istante che ti unisse / E celebro il tuo arrivo alle isole ove mai venisti».

*No um da boda*¹¹

Pessoa questa festa non la visse, né Sophia la rivive per lui. Ma, facendo del frontale splendore del luogo greco, della notte che in essa si rinnova, dell'irreale vissuto come reale e del reale bevuto come irreale, il corpo mistico e la presenza reale di Pessoa, Sophia ha riassunto in una sola poesia il proprio destino di Penelope, fedele a se stessa, tessitrice del giorno più alto e della speranza più viva in mezzo alla notte, la nostra e quella della vita.

Traduzione di Andrea Ragusa

¹¹ «Potesse l'istante della festa rompere il tuo lutto / oh, vedovo di te stesso / e che essere e stare coincidessero / nell'uno delle nozze».

CONVERGENZE

Vista de cima tornou-se a terra um mapa

Vasco Wellenkamp

Na Substância do Tempo
un omaggio coreografico
a Sophia de Mello Breyner Andresen

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo

SOPHIA DE MELLO BREYNER, 25 de abril



Nell'ideare la coreografia ispirata alla poesia di Sophia sono partito dall'infondere nel processo creativo il sentimento che i suoi versi mi suscitano. Ho incoraggiato i danzatori a lasciarsi andare e a permettere che la sensazione all'interno della loro condizione interiore irradiasse immagini in movimento che – sottoposte alla

legge di gravità interna propria dei passi di danza – sorgessero come sostanza trasfigurata. Essendo ogni passo l'effetto lento o accelerato di quello precedente, dal loro concatenarsi l'opera si costruisce, si amplia e prende vita propria. In quel preciso momento, la tecnica della danza, agendo a livello profondo, si discioglie all'interno del meccanismo del corpo e della forza dei muscoli, per dar spazio all'emozione suscitata inizialmente. In questo modo, il discorso coreografico si innalza a metafora.



Tutte le sere, prima di andare a dormire, mi dedicavo a leggere dei versi di Sophia, perché volevo lasciarmi coinvolgere dalla particolare capacità, che le sue poesie possiedono, di manifestare al tempo stesso bellezza e durezza. Quando dedica una poesia al giorno della liberazione, il 25 aprile, è del 25 aprile che parla, eppure è *bello*. Non ho mai percepito la sua opera in modo lineare, le poesie non somigliano mai l'una all'altra. Toccando i più diversi aspetti dell'esistenza umana, la presa di coscienza dei suoi vissuti le ha permesso di creare una poesia in cui tutto esiste.

Ridotte al loro minimo denominatore le mie riflessioni su Sophia, mi sono recato in studio con la stessa sensazione che mi aveva trasmesso, con lo stesso spirito. In questa condizione emotiva,

cercavo un'opera musicale per la coreografia, che mi desse, prima di tutto, grande libertà. Per trovarla, appena arrivavo in studio, cercavo di dimenticarmi delle sue parole: non potevo pensare alle singole poesie, ai singoli passaggi. Riflettendo su quale fosse il *trasporto* che esisteva tra me e i suoi versi, ho ritenuto che la musica dovesse trasmettermi una sensazione analoga. L'opera di Rachmaninov mi ha permesso, in termini coreografici, di seguire queste mie intenzioni.



Molte immagini presenti nell'opera di Sophia si erano impresse nella mia mente e sono in qualche modo riaffiorate mentre componevo la coreografia. Ricordo un episodio a questo proposito: durante le prove dello spettacolo, ho detto a una danzatrice: «Non voglio che tu cada utilizzando la tecnica, voglio che tu cada perché sei inciampata». Esiste, in danza, una maniera tecnica di cadere, ma io avevo in mente *A Menina do Mar*, quando Sophia racconta del bambino che cammina sulla spiaggia, saltando qua e là tra gli scogli. Leggendo, pensavo a lei che giocava in riva al mare, e a un certo punto la vedevo inciampare. Ho custodito a lungo questa immagine, che esiste in quel racconto, dentro di me.



Nello spettacolo, danza e parola in un certo senso convergono; nel cercare questa convergenza, non ho mai lasciato che la coreografia indulgesse in un registro intenso o drammatico. Il modo in cui Sophia descrive il 25 aprile come «dia inteiro e limpo, em que livres habitamos a substância do tempo» («giorno intero e limpido, in cui liberi abitiamo la sostanza del tempo») non smette di stupirmi. Questi versi non descrivono una data, ma la realizzazione dell'essere umano, l'espressione di una bellezza straordinaria. E tuttavia il mio intento non era quello di realizzare una coreografia che portasse le persone a riflettere su queste parole.

La coreografia abita un linguaggio sempre astratto, e con un linguaggio astratto non si può parlare di poesia. Semplicemente, mi sono lasciato invadere da un sentimento e ho cercato di mantenerlo vivo all'interno del lavoro. Non è stato particolarmente difficile, perché è un obiettivo che mi pongo sempre: che le persone lascino lo spettacolo con un sentimento, uguale o molto vicino, a quello con cui lasciano le pagine di Sophia.



Sono dell'idea che un coreografo non dovrebbe scrivere sinossi, perché crea un'aspettativa che la maggior parte delle volte non viene soddisfatta, rischiando così di indurre già in partenza una confusione nello spirito con cui gli spettatori si avvicinano allo spettacolo. I testi spesso sono astratti, l'opera appare astratta, e tutto il risultato è astratto.

Per questo motivo il momento in cui devo scegliere un titolo per me è drammatico. Il titolo dell'opera dedicata a Sophia, *Substância do tempo*, è tratto proprio dalla poesia *25 de Abril*: viene da un sogno, da un'esplosione di felicità. Dentro il cuore di tutto il popolo c'è stata una liberazione: il senso di costrizione in cui le persone vivevano si è dissolto, e Sophia ha tradotto in forma poetica questa libertà. La «sostanza del tempo» è quindi un ambiente in cui la libertà è possibile. Il titolo mi è stato suggerito e ho deciso di lasciarlo, perché sentivo che mi dava un ampio ventaglio di possibilità: il tempo e il movimento, insieme allo spazio. È un titolo che vedo come un tetto, anzi, come una cupola, capace di racchiudere tutto quello che si può dire su Sophia, tutto quello che la sua poesia mi permette di trasmettere agli spettatori dopo averla profondamente interiorizzata.



Substância do tempo è stato presentato da Vasco Wellenkamp al Teatro Camões di Lisbona il 10 aprile 2019, in occasione delle commemorazioni del Centenario della nascita di Sophia de Mello Breyner Andresen.

Federico Bertolazzi

Tecnica mista # 2

Poesia, fotografia e critica letteraria

Desde a orla do mar
Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim
Desde a orla do mar
Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas
Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu voo
Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas
Onde vi desabar ininterruptamente a arquitetura das ondas
E nadei de olhos abertos na transparência das águas
Para reconhecer a anêmona a rocha o búzio a medusa
Para fundar no sal e na pedra o eixo recto
Da construção possível

Desde a sombra do bosque
Onde se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite
E onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla

Desde a sombra do bosque desde a orla do mar

Caminhei para Delphos
Porque acreditei que o mundo era sagrado
E tinha um centro
Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado
Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído
As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga
A língua torceu-se na boca da Sibila
A água que primeiro eu escutei já não se ouvia.

Só Antinoos mostrou seu corpo assombrado
Seu nocturno meio-dia.

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, *Dual*

1. Luogo, luoghi

Nel 2019, in qualità di membro della commissione promotrice delle celebrazioni per il centenario della nascita di Sophia de Mello

Breyner Andresen, ho invitato António Jorge Silva, Duarte Belo e Pedro Tropa per realizzare una mostra di fotografia alla quale ho dato il titolo “sfida” *Luoghi di Sophia*. L’intenzione era quella di stabilire un punto di vista che fosse allo stesso tempo critico e “plastico”, prendendo le mosse dalla relazione poetica, ma soprattutto poetica, di Sophia con il paesaggio, affinché i tre artisti potessero interpretare liberamente il grado di presenza di altri luoghi dentro il luogo, riverbero di una successione di sé che proprio nello sguardo si incontrano e si riconoscono.¹

Ho condiviso la responsabilità di curatore della mostra con José Manuel dos Santos, che ho avuto il piacere di invitare per rendere più ricca la proposta della visione sull’opera di Sophia.

L’intenzione dei curatori era, quindi, di ordine critico-letterario: attraverso un’elaborazione meta-artistica e transcodificatrice, le opere d’arte realizzate dai fotografi avrebbero dovuto parlare della poesia di Sophia con il proprio linguaggio, senza parole, quasi warburguanamente. La mostra è stata esposta a Lagos, nell’ottobre del 2019, a Lisbona, presso il museo della Guarda Nacional Republicana tra novembre e dicembre dello stesso anno, e a Loulé, nei mesi di marzo e aprile del 2020.² Tenterò qui di chiudere il cerchio di questa operazione, descrivendo, questa volta a parole, ciò che credo sia accaduto in quell’occasione per me così felice.

2. António Jorge Silva, *A evidência do lugar*

António Jorge Silva è autore di un’opera in cui l’attenzione per le cose e per i luoghi si concentra in una forma così meticolosa e rigorosa che, nell’affermazione positiva della sua presenza, queste stesse cose trascendono e transitano *sub limine*, facendo sì che i loro

¹ Le immagini sono state riprodotte per gentile concessione degli autori; a loro il mio ringraziamento.

² Il catalogo dell’esposizione *Lugares de Sophia* è stato pubblicato dalla casa editrice Documenta, a Lisbona, nel 2019. L’esposizione è disponibile online all’indirizzo: <https://lugaresdesophia.instituto-camoes.pt>. Approfitto di quest’occasione per ringraziare tutti quelli che hanno reso possibile la realizzazione di questo progetto.

contorni rivelino l'in sé della cosa, in un'evidenza dell'essere che, molto sophianamente, si fa rivelatrice del sé, in una sorta di esaltazione dell'esistenza che è molto fruttuosa se associata alla poesia di Sophia: nelle fotografie di António Jorge Silva la cosa si accende del suo essere e si rivela.³

L'itinerario empirico che António Jorge Silva ha scelto di percorrere per fotografare i luoghi di Sophia va dal mare di Lagos fino a Granja, unendo una geografia marittima che tutti i lettori della poetessa sanno essere luoghi epifanici e sacri; passa per Porto e per la casa Andresen – altro luogo di rivelazioni fondanti e scenario di esaltazioni estetiche – e arriva fino al Solar di Pascoaes, che, metapoeticamente, ne rappresenta l'archetipo, perché è proprio da Teixeira de Pascoaes che Sophia ha appreso l'arte di trasformare in versi ciò che vedeva e sentiva.⁴

Come precedentemente menzionato, nelle fotografie di António Jorge Silva vi è una precisione nell'evidenza del luogo che rivela un qualcosa di trascendente, qualcosa che obbliga a una sospensione. È una sospensione del nostro sguardo e del suo tempo, una sospensione della cosa nello spazio, che la rende originale e primitiva, come nella fotografia della roccia monumentale emersa dal mare di Lagos (1.1) e fissata in un controluce che quasi dissolve l'orizzonte, ritaglia i contorni in una nitidezza che evoca l'apparizione sacra e afferma l'individualità della cosa di fronte all'universo; *l'istante* di fronte all'*eternità*.

Allo stesso modo, il mare, che si potrebbe dire «chiaramente visto»⁵ e che appare nella sequenza delle tre immagini che

³ Penso ad esempio all'esposizione *Stage*, nella galleria AZ (Lisbona, 2018).

⁴ Ho cercato di illustrare il rapporto di Sophia con Teixeira de Pascoaes in *Almadilha* (Documenta, Lisbona 2019); è un grande piacere veder sorgere la sua evocazione nelle fotografie di António Jorge Silva e di Duarte Belo: si tratta di fatto di un maestro per Sophia.

⁵ È Camões l'autore evocato in «chiaramente visto», precisamente il Camões di Sophia, esempio di lucidità dello sguardo e della fattuale presenza dello stupore nel luogo. Sophia cita il verso dei *Lusiadi* «eu vi, claramente visto» nella sua conferenza a Perugia *Tre poeti portoghesi del nostro tempo: scrittura e vita*, pubblicata in traduzione italiana da Brunello Natale de Cusatis negli *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, 3,

ritraggono la prospettiva di Ponta da Piedade (1.2; 1.3; 1.4) trasforma il luogo in uno *speculum* aperto all'immensità e allo stupore; spazio che la curiosità, l'immaginazione e il desiderio riempiono incessantemente. Così Granja, spiaggia che per Sophia fu il palco dell'immaginazione dei sogni d'infanzia, la cui essenza è rimasta nella sua opera per tutta la vita, nella fotografia di António Jorge Silva è un teatro con tutto il suo languore di silenzio,⁶ prima o dopo lo spettacolo, circondato da una vaga foschia (1.5). Un invito all'immaginazione di chi guarda nella scia possibile lasciata dall'autrice di *A Menina do Mar* e *Saga*.

Anche la casa Andresen - che proprio nel racconto *Saga* ha un ruolo centrale, come personaggio più che come luogo - con tutta la sua aristocratica presenza nel paesaggio e la sua equilibrata proporzione, è qui raccontata nella sua potenza epifanica (1.6). Le lastre di granito del suo giardino (1.7) sembrano indicare un percorso verso nord che termina nella piccola casa arroccata su altre lastre di granito, il luogo dove, si dice, Teixeira de Pascoaes si fermava a guardare le tempeste che flagellavano il Marão (1.8).

All'interno di questo percorso empirico, António Jorge Silva è riuscito a inscrivere, scrivendo con la luce, un interessantissimo legame tra i due luoghi d'eccezione per Sophia. Il primo è l'interno della casa Andresen, in un dettaglio che dalla sala centrale inquadra la balaustra che corre lungo il primo piano, intorno allo spazio vuoto, sotto l'enorme lucernario grazie al quale l'interno riceve la luce. In questa immagine, gli stucchi e il capitello di una delle colonne in basso stabiliscono un gioco geometrico illuminato da una

Studi Linguistici, vol. XXX, Nuova Serie XVI, 1992/1993 (ma la conferenza è del 1994), pp. 87-95. Camões è qui rappresentato da Sophia come esempio massimo della fusione tra poesia e vita. Sull'attualità di Camões e sulla sua presenza nella poesia di lingua portoghese, si veda anche *Camões ensombramento e descobrimento*, in ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Poemas Escolhidos*, Círculo de Leitores, Lisbona 1981, pp. 149-164. ⁶ Penso qui al «languore» della poesia *I fiumi* di Giuseppe Ungaretti in *L'Allegria*: «Mi tengo a quest'albero mutilato / Abbandonato in questa dolina / Che ha il languore / Di un circo / Prima o dopo lo spettacolo / E guardo / Il passaggio quieto / Delle nuvole sulla luna» (*Vita d'un uomo*, Mondadori, Milano 1992, p. 43).

luce penetrante e bianca, così come bianco è l'interno della casa. Immagine di silenzio e di concentrazione vibrante, assorta nella sua dimensione quasi onirica (1.9), questa fotografia evoca una particolare profondità che Sophia ha reso universale con la sua scrittura.

A questa immagine dell'interno di casa Andresen, associa un'altra straordinaria fotografia, questa volta di una grotta di Lagos, la cosiddetta "grotta del leone", che deve il suo nome alla presenza di una roccia zoomorfica all'esterno.⁷ La grotta, nella sua opulenza cromatica che incornicia l'interno misterioso e affascinante, è un luogo sacro per Sophia, che in essa misura l'equilibrio delle cose visibili. Nel suo velarsi e rivelarsi, la grotta è simbolo di evidenza e mistero e luogo di creazione della bellezza primordiale. La grotta è il tempio della bellezza naturale preesistente a tutte le cose, è il luogo dell'*apeiron*. Nella fotografia di António Jorge Silva trionfa nella sua evidenza allo stesso tempo terribilmente reale e magica, pura e assoluta. La grotta è il luogo della potenza realizzatrice (1.10).

Le due immagini appena descritte presentano un'affinità che le colloca sullo stesso piano, come se s'inscrivessero l'una nell'altra, e come se la presenza di una fosse la citazione della presenza dell'altra. Anche la grotta, infatti, riceve la luce dall'alto, nello stesso modo in cui la riceve, nella fotografia precedente, il grande salone di casa Andresen, ma questa volta attraverso un lucernario naturale. Questa luce penetrante e bianca illumina l'interno allo stesso modo in entrambi gli ambienti, stabilendo una continuità tra di essi, sovrapponendoli, e avvicinando i mondi di due differenti rivelazioni.

Con la scrittura di questa luce, António Jorge Silva lega trasversalmente i luoghi di Sophia in una prospettiva che essendo metartistica è anche interpretazione, è critica. L'insieme di fotografie, infatti, hanno per titolo il secondo verso di un celebre distico di Sophia, «Mar / Metade da minha alma é feita de maresia».⁸

⁷ La grotta del leone è probabilmente la grotta descritta nella poesia *As grutas*, da *Livro Sexto* (1962), che si può leggere in *Obra Poética*, Assírio e Alvim, Lisbona 2015, p. 445.

⁸ *Ibi*, p. 64; «Mare / Metà della mia anima è fatta di salsedine».

La serie si conclude con un video che cita il primo verso della stessa poesia, *Atlântico*. Il video (di cui nel catalogo sono riprodotti quattro fotogrammi) mostra una spiaggia con la bassa marea sulla quale avanzano in un color grigio metallico, e con lentezza inesorabile, «brume e maree (...) come un incenso di celebrazione» (1.11).⁹ Si realizza così il rituale dello sguardo nel luogo sacro e rivelatore.¹⁰

2. Duarte Belo, *Em redor da suspensão*

Se intendiamo il paesaggio come una porzione di natura nel quale lo sguardo dell'osservatore riconosce il *continuum* di una tonalità spirituale (*Stimmung*), che lo unifica e gli conferisce un senso che oltrepassa le condizioni oggettive,¹¹ Duarte Belo è un maestro del paesaggio. Nel suo lavoro, il fotografo unisce la curiosità dello sguardo con una passione geografica e poetica, che una non comune capacità fisica di presenza nel luogo gli permette di sviluppare, in una forma che sembra ritmata del proprio respiro.¹²

⁹ Le citazioni che si riferiscono all'*istante* e all'*eternità* sono tratte dal racconto *A casa do mar* in *Histórias da Terra e do Mar* del 1984 (Porto, Figueirinhas, s/d), così come il finale di questo stesso racconto che presenta le «maresias e brumas como um incenso de celebração», associate al video di António Jorge Silva. Dello stesso libro fa parte il racconto *Saga*, dove appaiono la casa Andresen e i sentieri del mare percorsi dal nonno materno di Sophia, reso personaggio.

¹⁰ Cfr. *O sol o muro o mar*, da *Ilhas* (1989): «O mar ergue o seu radioso sorrir de estátua arcaica. / Toda a luz se azul. / Reconhecemos nossa inata alegria: a evidência do lugar sagrado»; in *Obra Poética*, pp. 791-2.

¹¹ Cfr. SIMMEL, G., *Filosofia del Paesaggio*, Armando Editore, Roma 2012.

¹² A proposito della relazione appassionata con la geografia del fotografo, basterà citare il libro *Portugal Luz e Sombra*, in cui Duarte Belo percorre il Portogallo seguendo letteralmente le tracce di Orlando Ribeiro e rifotografando i luoghi che il geografo, a sua volta, aveva fotografato e studiato. Più recentemente, l'attenzione dedicata a Suzanne Daveau – che ha preso corpo in una bellissima esposizione nella Biblioteca Nacional de Portugal, organizzata da Duarte Belo, dedicata al percorso fotografico della geografa – mostra ancora una volta l'attenzione e la passione per il rapporto tra geografia e poesia. Sempre in questa relazione si trova lo sguardo di Duarte Belo su Sophia, concentrandosi sulle prospettive urbane che qui ho citato a partire dalle poesie *Lisboa*, da *Navegações* (1983) e *Tejo*, da *Musa* (1994), in *Obra Poética*, pp. 719 e 853.

Il punto di partenza di questo lavoro sull'opera di Sophia è un episodio personale, che Duarte Belo racconta nel breve testo che accompagna la sequenza di fotografie. Si tratta dell'unico incontro che il fotografo ebbe con la poetessa. Il ricordo, legato a un incontro tra poeti nel Convento do Cristo di Tomar, fa sì che Duarte Belo torni in questo luogo per collocare la figura di Sophia nello scenario di pietra e architettura così come l'aveva visto anni prima, distinguendosi dal resto dei partecipanti dell'evento, per osservare, nell'intimo del suo silenzio interiore, il monumento storico e architettonico (2.1; 2.2). Da questo momento in poi Duarte Belo traccia un itinerario tra paesaggio e intimità, lungo il quale si trova, quasi come un basso continuo, la presenza dell'orizzonte marino, che una sequenza insistente di ventotto fotografie di piccolo formato (da 2.3 a 2.9) fa attraversare lungo tutta la struttura della serie. Su questa base composta da orizzonti di vari luoghi (di cui qui si riproduce soltanto una piccola parte), armonizzati con piacevole insistenza, il tema dei luoghi di Sophia è declinato con una soggettività che dal paesaggio ci conduce fino all'intimità domestica di un tempo che l'autrice stessa aveva già mitizzato. Partendo da un'osservazione oggettiva del luogo, la *Stimmung* è riconosciuta in base alla presenza di Sophia, così come immaginata dal fotografo. A Lisbona, in un vagabondare denotativo e impersonale, intuiamo la presenza discreta e sottile della poetessa. A Graça, dove a lungo visse (2.10); nel quartiere di Chiado (2.11), dove misurò i suoi passi su quelli funambolici di Pessoa, in una città che riconobbe come sua «em seu secreto rebrilhar de coisa de teatro»¹³ e nella quale «de súbito», avvistando «irisado o Tejo/ se fazem leve o nosso corpo/ e a alma alada».¹⁴ O nei paesaggi del nord (2.12) dove visse la giovinezza e che percorse come i personaggi dei suoi racconti; o in maniera solitaria, confondendosi nel suo intimo e ammirato sguardo, come nella poesia di Teixeira de Pascoaes, che nel tempo della giovinezza, di tanto in tanto, andava a visitare a cavallo,

¹³ *Obra Poética*, p. 719; «Nel suo segreto riverberare di cosa di teatro».

¹⁴ *Ibi*, p. 853; «...d'improvviso avvistiamo / Iridato il Tago: / Allora si fanno / Lieve il nostro corpo e l'anima alata».

persino attraverso la nebbia, se fosse stato necessario.¹⁵ Il nobile Solar di Pascoaes (2.13), con i suoi apostoli in cima al muro, è qui per ricordare quell'aristocrazia antica e semplice e austera e buona che è l'antica aristocrazia portoghese. Le pietre, gli alberi, i sentieri (2.14) di questo nord rimandano a un luogo dall'anima il cui legame Sophia non ha mai dimenticato, guardando con questa stessa partecipazione e intimità verso il mare che ha cantato (2.15). Mare che, nello sguardo di Duarte Belo, si racconta con minuzia metonimica, attraverso le piccole cose che si incontrano sulla spiaggia; resti di legno, ciottoli, grani di sabbia sui quali «o poisar das gavotas deixou finas pegadas triangulares semelhantes a uma escrita antiquíssima»¹⁶ (2.16), rendendo la spiaggia un luogo epifanico del linguaggio, capace di parlare della presenza primigenia, la purezza primitiva delle cose appena create.

Nelle fotografie di Duarte Belo, accanto a questo paesaggio si trova anche il paesaggio domestico, dell'intimità delle stanze dalla porta socchiusa (2.17),¹⁷che lasciano intuire la presenza della poetessa e della poesia dentro la stanza, e il momento in cui, come descritto nel racconto *A casa do mar*, «o instante surpreende e fita e enfrenta a eternidade».¹⁸ Oppure lì, dove il giardino recupera una dimensione nello spazio fatta da una geometria emozionale, dentro la quale le aiuole possono animarsi, e la foresta popolarsi di personaggi (2.18; 2.19).¹⁹

¹⁵ Mi riferisco a un testo in prosa intitolato *A primeira vez que fui a Pascoaes*, dove lei stessa si colloca in uno scenario pascoaesiano, circondato da rigore e austerità, così come dalle statue degli apostoli (cfr. *Almadilha. Ensaios sobre Sophia de Mello Breyner Andresen*, Documenta, Lisbona 2019).

¹⁶ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Prosa*, a cura di C. Mendes de Sousa e M. Andresen Sousa Tavares, Assírio e Alvim, Porto 2021, p. 161; «Il posare dei gabbiani ha lasciato leggere orme triangolari simili a una scritta antichissima».

¹⁷ È la poesia *Espera* che possiamo sentire echeggiare nell'intimità domestica ritratta da Duarte Belo, un testo che fa parte del libro *Geografia* (1967), in *Obra Poética*, p. 522.

¹⁸ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Prosa*, p. 165; «L'istante, all'improvviso, sorprende e fissa e affronta l'eternità».

¹⁹ Il giardino di casa Andresen, qui sinteticamente presentato, è alla base di libri come *A Fada Oriana* (1958) e *A Floresta* (1968), così come di innumerevoli altre poesie.

All'interno di questo paesaggio intimo si trova un particolare che racchiude il valore della minuzia con cui i dettagli sono posti in relazione con l'orizzonte. Si tratta di una fotografia che ritrae il dettaglio di un pezzo di arredamento che nella sequenza di Duarte Belo appare quasi enigmaticamente, indicando un tempo lontano e indefinito. È la piccola figura scolpita di una cicogna con un anello posto nel becco (2.20), dettaglio della culla che era stata di Sophia, e al quale lei si riferisce in un'interessante intervista rilasciata a un giornale svedese:²⁰

Quando sugerimos que falasse da sua origem ela preferiu falar sobre o seu avô materno que, aos 14 anos, depois de uma briga com o pai, deixou a sua cidade natal, Helsingør, e lançou-se aos mares. Este irascível dinamarquês — daí o apelido Andresen — desentendeu-se também com o capitão e teve que deixar a embarcação no Porto. Naquela cidade veio posteriormente a abrir uma firma do sector de navegação.

«É assim que se explica o facto de eu, recém-nascida, dormir num berço dinamarquês com uma cegonha de bronze na cabeceira».

Mas, chamo-lhe a atenção, não estamos absolutamente a falar de poesia...

«E isso é bom. Devemos escrever e ler poesia, mas falar sobre ela não me interessa. Além disso, o bercinho dinamarquês está intimamente ligado à poesia...»²¹

²⁰ L'intervista si trova in "Svenska Dagbladet" (10/7/1996). Nel fondo documentale dell'autrice, affidato alla Biblioteca Nacional de Portugal, esiste una copia che ha collocazione in E68 ed è accompagnata da una traduzione realizzata dall'Ambasciata del Portogallo.

²¹ «Quando le abbiamo chiesto di parlare delle sue origini lei ha scelto di parlare di suo nonno materno che, a 14 anni, dopo un litigio col padre, lasciò la sua città natale, Helsingør, e salpò per i mari. Quest'irascibile danese — da qui il cognome Andresen

s'è interessante riconoscere come l'attenzione di Duarte Belo abbia posto la questione dell'intimità della nascita della poesia, della sua comparsa nella vita di Sophia, attraverso i suggestivi sentieri del mare, lungo i quali incontra una parte delle sue radici (empiriche e poetiche, non dimenticando che Helsingør è la città di Amleto...), ma principalmente perché è nel mare, e nell'orizzonte marino, che iscriverà il suo canto – è «na longa e vasta praia atlântica e sagrada» che la sua anima «para sempre foi criada».²²

La sequenza di Duarte Belo si chiude con il dettaglio di un bassorilievo di epoca romana che presenta nella concretezza della pietra la leggerezza del gesto di una ballerina. Questa è una citazione interessantissima, poiché Sophia ha fatto della danza un elemento della propria poesia e della propria riflessione metapoetica dicendo «bailarina fui mas nunca dancei»,²³e «sei que bailo em redor da suspensão»;²⁴ versi in cui la danza è simbolo della presenza attenta nel mondo.²⁵ Ed è alla danza, (parola che una volta disse che si dovrebbe scrivere con “s”, poiché “ç” è una lettera “seduta”) che Sophia ha dedicato una dichiarazione di poetica tra le più indovinate dei suoi scritti.²⁶ In un testo in prosa pubblicato nel 1957, in cui descrive una giovane ballerina della regione del Minho

– si scontrò anche con il capitano e dovette lasciare l'imbarcazione a Porto. Nella stessa città tornò poi per aprire una compagnia nel settore della navigazione. «È così che si spiega il fatto che io, appena nata, dormissi in una culla danese con una cicogna di bronzo sulla testata». // Ma, le faccio notare, non stiamo assolutamente parlando di poesia...// «E questo è un bene. Dovremmo scrivere e leggere la poesia, ma parlarne non mi interessa. D'altronde la culla danese è intimamente legata alla poesia...».

²² Da *O búzio de Cós*, in *O Búzio de Cós e outros poemas* (1997), in *Obra Poética*, p. 862; «...lunga e vasta spiaggia / Atlantica e sacra / Dove per sempre la mia anima è stata creata».

²³ In *Poesia* (1944), *ibi*, p. 713; «Ballerina sono stata ma non ho mai ballato».

²⁴ In *O Nome das Coisas* (1977), *ibi*, p. 111; «So che ballo intorno alla sospensione».

²⁶ L'intervista in cui Sophia ha parlato della “ç” come una «lettera seduta» è stata pubblicata dal “*Jornal de Letras*” (n. 468, 25/6/1991, p. 13).

che si esibirà in una festa popolare, lamentando l'indifferenza del paese per la purezza di quel talento che mai avrebbe potuto aspirare ai palchi, concludeva, con un certo sollievo dall' amarezza iniziale:

Em Portugal as coisas passam-se de uma forma diferente. A bailarina de Dem continua a bailar na serra. Só a gente do sítio e uma ou outra pessoa que por ali passar saberá como ela é. A sua arte será entregue intacta e pura à paisagem de onde nasceu. Não conhecerá nem apoteoses, nem glória, nem públicos entusiásticos, nem efeitos de luzes, nem maquilhagem, nem contratos. Dançará sozinha ou com o seu povo nas festas. Não dançará para ser célebre nem para ganhar dinheiro. Dançará por pura alegria de dançar. E é melhor assim. Porque na serra de Arga à roda de um pinheiro ela viverá aquilo que uma bailarina num palco apenas representa: a união da vida humana com a harmonia do universo.²⁷

L'arte, per Sophia, rappresenta proprio questo, «l'unione della vita umana con l'armonia dell'universo», equilibrio della presenza dell'uomo nel mondo, paesaggio esteriore e paesaggio interiore. Ecco, Duarte Belo ci conduce a questa evidenza.

²⁷ *A bailarina da serra*, Diário Popular, 5/12/1957, supplemento "Quinta-feira à tarde", n. 52, p.1; «Le cose in Portogallo accadono in maniera diversa. La ballerina di Dem continua a ballare sui monti. Solo la gente del luogo e un paio di persone di passaggio sapranno com'è fatta. La sua arte sarà consegnata intatta e pura al paesaggio dove è nata. Non conoscerà né apoteosi, né gloria, né pubblici entusiasti, né riflettori, né trucco, né contratti. Danzerà da sola o con il suo popolo durante le feste. Non danzerà per essere celebre né per guadagnare. Danzerà per la semplice allegria di danzare. // Ed è meglio così. Perché sui monti di Arga, intorno a un pino, lei vivrà quello che una ballerina su un palco rappresenta soltanto: l'unione della vita umana con l'armonia dell'universo».

3. Pedro Tropa, *Um pequeno abismo* ²⁸

Nell'opera di Pedro Tropa è costante la presenza della pietra, come soggetto o come oggetto di riflessione; che si tratti di un obelisco disteso o di un maestoso massiccio montuoso che s'impone.²⁹ La pietra occupa molto spazio nello sguardo di Pedro Tropa, che se ne è occupato nell'ambito della fotografia, della poesia, del disegno, in diverse delle sue esposizioni, molte volte accompagnate da *plaqueette* di versi che completano le immagini.³⁰

Non c'è da stupirsi, pertanto, che nel titolo della serie dedicata a Sophia si citi un verso della poetessa che dice «nenhuma coisa é construída em pedra»,³¹ una specie di *memento* della caducità del mondo e dell'effimero ordine che regge noi e le cose intorno a noi.

Questo è un aspetto poco frequente nel contemplare o osservare dell'opera di Sophia, che, spesso, si impone per la sua luminosa speranza d'interezza. Al contrario, qui, nelle fotografie di Pedro Tropa, è la frammentazione che si impone nella sequenza di immagini dello sgretolamento di una falesia (da 3.1 a 3.6, 3.8, 3.9, 3.11, 3.12). E il verso che compone il titolo di questa serie, sebbene affermativa delle potenzialità della pietra, anche se per certi versi li nega, è qui scomposto in un paesaggio estremamente rarefatto e compenetrato nella sua metaforicità. Le fotografie presentano una pietra calcarea del paesaggio naturale (una falesia vicino a un mare reso presente dalla sua assenza), raffigurata nel suo crollo progressivo, la confusione delle geometrie di un tempo che fu, scandendo, granello dopo granello, il passaggio di un tempo che ci trascende.

²⁸ «Piccolo abisso» è una citazione di un verso di Pedro Tropa che si trova nella poesia *iv* in *Passos Transcritos. Cahier de Cent Dessins, plaqueette* che accompagnava l'esposizione, pubblicata da Galeria Quadrado Azul, Lisbona 2009, p. 8.

²⁹ Il riferimento all'obelisco deriva dall'esposizione che il fotografo ha realizzato con Teresa Santos, intitolata *Efeméridas. Mercado, Antena, Obelisco*, Galleria Appleton, 2021, anch'essa accompagnata da una *plaqueette* pubblicata dalla stessa galleria.

³⁰ Per osservare la presenza della pietra e della montagna e l'elaborazione plastica in Pedro Tropa si veda *Sim Zut*, Galleria Quadrado Azul, Lisbona 2016.

³¹ *Obra Poética*, p. 595; «Nessuna cosa è costruita in pietra».

È il tempo delle geometrie esatte e necessarie della natura, come la spirale delle chioccioline che ci vengono presentate anche qui (3.7, 3.10) in un caotico miscuglio rivierasco. Conchiglie e sabbia, quasi un'eco roca dei «seixinhos da mais alva porcelana»,³² la cui musica Camilo Pessanha ha scritto per sempre nell'acqua.

Le conchiglie che qui ci ricordano senza ridondanza lo studio della perfezione della natura – scelte da Sophia per la sua ricerca dell'esattezza – tracciano l'itinerario nella pietra dentro cui si aprono i «piccoli abissi» di cui Pedro Tropa parla in *Passos Transcritos. Cahier de Cent Dessins*, e conducono attraverso un paesaggio franoso nel quale, come personaggi muti, le geometrie appaiono nel loro divenire. E alla fine della teoria della pietra e delle sue declinazioni troviamo un'altra geometria che s'inscrive in una stratificazione millenaria.

Difatti, la serie di Pedro Tropa si chiude con la fotografia di un bassorilievo antichissimo in cui alla scultura si sovrappone una scrittura cuneiforme, immagine di tempi e luoghi lontani, che è come un appello a una primitiva espressione umana.

Si realizza così, attraverso l'apparizione dei due bassorilievi, una citazione interna alla mostra; questo, di Pedro Tropa, e il precedente, quello della ballerina di Duarte Belo, che rimandano ai tempi remoti di una primitiva rivelazione e rappresentazione, ponendo in continuità l'espressione umana in una metafora che è diretta evocazione dei tempi in cui il linguaggio si rivela e del luogo della sua rivelazione: la spiaggia dove Sophia dice che appaiono le orme dei gabbiani come caratteri di una scrittura antichissima, diventa un luogo di rivelazione del linguaggio, della potenza del dire che traduce in parole la celebrazione dell'apparire e dell'essere. Ed è ciò che succede qui, nella serie di fotografie che culminano in questa

³² Camilo Pessanha farebbe a meno di qualsiasi minuzia bibliografica, tuttavia specificò che i suoi «seixinhos» sono quelli dell'aereo e liquido sonetto che inizia con «Singra o navio. Sob a água clara» e che è il II del dittico intitolato *Venus*, in *Clepsydra* (1920), tratto dall'edizione di Paulo Franchetti, *Relógio d'Água*, Lisboa 1995, p. 111; «ciottoli della più candida porcellana».

immagine di Pedro Tropa, dove alla rappresentazione delle figure umane si sovrappone la scrittura (3.13).

In questo modo, la pura sostanza terrestre della pietra è ritratta allo stesso tempo nella sua potenza e nella sua precarietà, evocando quel sentire che ha preso corpo nelle parole di Sophia: «terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo».³³ La solidità della pietra e la precarietà del tutto.

4. *Explicit*

Si compie così un nuovo itinerario nell'opera di questa poetessa che ha fatto della sua rigorosa presenza nel mondo un esempio ispiratore di lucidità.

Traduzione di Maria Rosaria Corvino

³³ *Terror de te amar da Coral* (1950); in *Obra Poética*, p.237; «terrore di amarti in un luogo così fragile come il mondo».



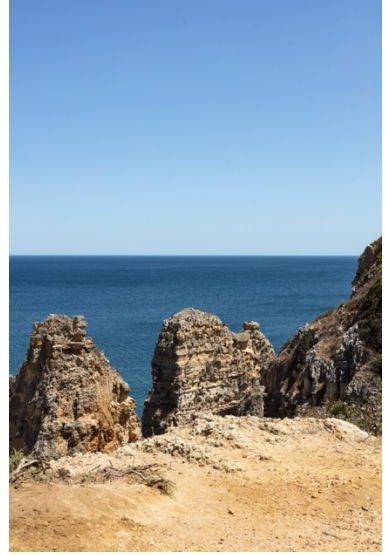
1.1



1.2



1.3



1.4



1.5



1.6



1.8



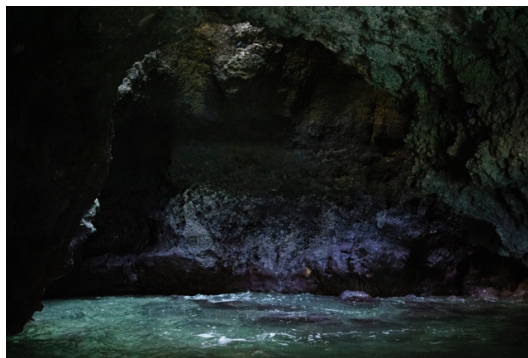
1.9



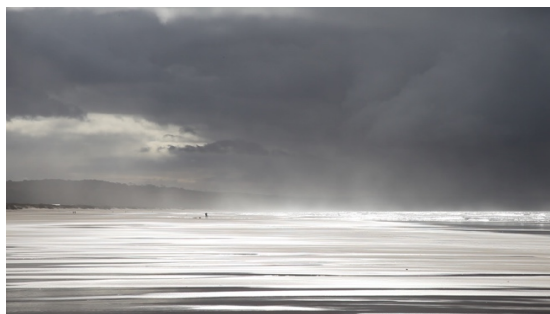
1.10



1.11



1.12



1.13



2.1



2.2



2.3



2.4



2.5



2.6



2.7



2.8



2.9



2.10



2.11



2.12



2.13



2.14



2.15



2.16



2.17



2.18



2.19



2.20



2.21



3.1



3.2



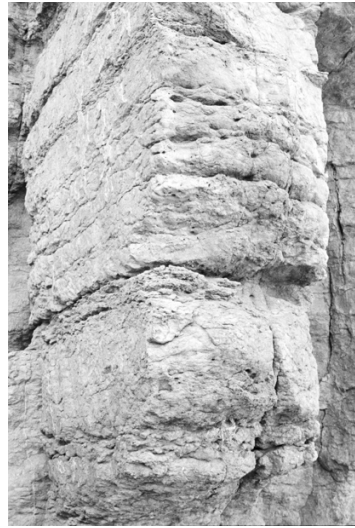
3.3



3.4



3.5



3.6



3.7



3.8



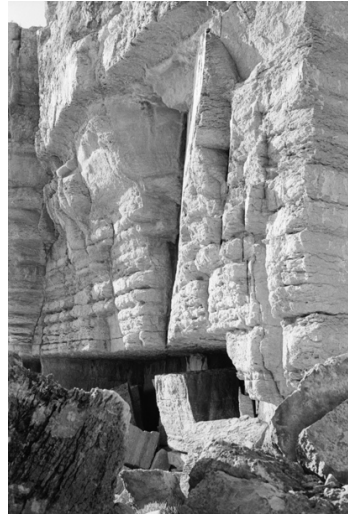
3.9



3.10



3.11



3.12



3.13

EQUIVALENZE

*Palavras silabadas
Vêm uma a uma
Na voz da guitarra*

Sofia Mota Freitas

Bailarina fui
Mas nunca dancei
Sophia e Isadora¹

Pensare la danza in Sophia de Mello Breyner Andresen è un movimento continuo e fluido, non vi sono momenti in cui la danza sgorga dalla sua poesia come tema principale e, allo stesso tempo, non vi sono momenti in cui è assente. Prendo le mosse dalle parole di José Manuel dos Santos quando afferma:

*Há poemas de Sophia que falam da dança. E há outros que, falando de outras coisas, ainda é da dança que falam.*²

Questa osservazione mi serve per dire che nella poesia di Sophia possiamo sentire la danza – in quanto modo di stare al mondo, di affrontare la vita e di relazionarsi con le cose – come qualcosa di palpabile. Dello stesso autore condivido l’idea secondo cui molte «delle sue parole più ricorrenti o più intense sono quelle che diciamo

¹Questo saggio è stato sviluppato nell’ambito della Borsa di Dottorato (SFRH/BD/132351/2017), finanziata dalla Fundação para a Ciência e Tecnologia e nell’ambito della ricerca svolta nel gruppo “Intermedialità” dell’Istituto di Letteratura Comparata Margarita Losa (UIDB/00500/ 2020).

² SANTOS, J. M. dos, *Sophia e a dança*, in SOUSA, C. M., EIRAS, P. e SANTOS, J. P., *Sophia e a Dança*, Companhia Nacional de Bailado, Lisboa 2014, p. 17; «Ci sono poesie di Sophia che parlano della danza. E ce ne sono altre che, pur parlando di altro, parlano comunque di danza».

per dire la danza»,³ formando così quello che si potrebbe definire un “vocabolario” legato alla danza.⁴

A dire il vero, è sufficiente ricordare le poesie *O Jardim e a Noite e Primavera*, pubblicate nel volume *Poesia* (1944), o le poesie *O Jardim, O Jardim Verde, Há Jardins, Devagar no Jardim, Horizonte Vazio, As Rosas, Quando e Jardim Perdido* di *Dia do Mar* (1947), per notare una costante trasversale nell’opera di Sophia, che però, senza dubbio, è maggiormente presente in questi due libri iniziali. Mi riferisco in particolare a quello che Silvina Rodrigues Lopes ha definito «un’idea di ballo come movimento interiore di tutte le cose e la sua esteriorizzazione».⁵ Questa «idea di ballo» è particolarmente evidente nelle poesie citate, dalla cui lettura si desume che la natura è la detentrica per eccellenza di un intrinseco movimento danzante. All’occhio del soggetto poetico che lo osserva, questo movimento diventa l’essenza della realtà e coincide con l’interiorità dell’Io. Di questa ricerca del movimento nel mondo, e in particolare nella natura, anche la ballerina Isadora Duncan fu pioniera, e le sue parole, relative al modo di concepire la danza, illuminano la poesia di Sophia:

Inspirei-me no movimento das árvores, das ondas, das nuvens, nas relações que existem entre a paixão e a tempestade, entre a brisa e a doçura etc... e esforço-me sempre por dar aos meus movimentos um pouco dessa continuidade divina que dá a toda a natureza a sua beleza e a sua vida ⁶

³ *Ibidem*.

⁴ José Manuel dos Santos propone un ampio inventario di queste parole, che non riporto qui; tuttavia, nel seguito dell’articolo la ricorrenza di alcune di esse diventerà evidente.

⁵ LOPES, S. Rodrigues, *Apresentação crítica*, in ANDRESEN, S. de Mello Breyner: *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária de Silvina Rodrigues Lopes*, Editorial Comunicação, Lisbona 1990, p. 17.

⁶ SASPORTES, J., *Pensar a Dança. A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisbona 2006; «Mi sono ispirata al movimento degli alberi, delle onde, delle nuvole, alle relazioni che esistono tra la passione e la tempesta, tra la brezza e la dolcezza, ecc. ...e mi sforzo sempre di dare ai miei movimenti un poco

A proposito della relazione tra Sophia e Isadora Duncan esiste solo l'enigmatica testimonianza della figlia di Sophia, Maria Andresen Sousa Tavares, nel documentario *Sophia de Mello Breyner Andresen* di João César Monteiro, del 1969:

*Não faz sentido falar de Isadora Duncan, porque ninguém pode entender o tipo de relação que entre ela e a minha mãe desde cedo existiu.*⁷

Nata a San Francisco nel 1877, Isadora racconta, nell'autobiografia *My Life*, che iniziò a danzare già nel ventre della madre e che venne al mondo sotto il segno di Afrodite, stabilendo da subito una connessione tra se stessa e due temi di massima importanza nel corso di tutta la sua carriera, il mare e la cultura greca:

*I was born by the sea, and I have noticed that all the great events of my life have taken place by the sea. My first idea of movement, of the dance, certainly came from the rhythm of the waves. I was born under the star of Aphrodite, Aphrodite who was also born on the sea, and when her star is in the ascendant, events are always propitious to me [...]. My life and my Art were born of the sea.*⁸

Isadora Duncan si serve molte volte di questa idea: in mare imparò a danzare e in mare colse le oscillazioni primordiali della vita; il costante moto delle onde le permise di comprendere le origini del movimento, fornendole le basi estetiche che nessun'altra scuola le avrebbe dato. La ballerina californiana si considerò infatti, per tutta la vita, un'autodidatta: avendo abbandonato la scuola di propria iniziativa a dieci anni, racconta che il suo vero apprendimento

di quella continuità divina che conferisce a tutta la natura la sua bellezza e la sua vita».

⁷ «Non ha senso parlare di Isadora Duncan, perché nessuno può capire il tipo di rapporto che è esistito fin da subito tra lei e mia madre».

⁸ DUNCAN, I., *My life*, Cardinal / Sphere Books, Londra 1988, pp. 13-14.

avvenne attraverso la lettura in biblioteca e l'ascolto di musica classica nelle serate passate in casa con i suoi tre fratelli, mentre la madre suonava al piano i brani più illustri e recitava poesie a memoria. Più tardi concluse la propria formazione frequentando i musei di tutta Europa – Parigi, Londra, Berlino, Monaco, Firenze, Roma, Vienna, Budapest, Atene – dove studiava minuziosamente le sculture, i fregi e i vasi dell'antichità greco-latina. Duncan cerca infatti la propria ispirazione nei movimenti della natura e nell'arte della Grecia antica; la sua danza non è il frutto di quanto appreso da maestri di balletto, né da altri ballerini.⁹ Isadora avrebbe preso solo tre lezioni da bambina, perché non le piaceva la rigidità imposta dalla danza classica che sempre considerò innaturale:

*All the movements of our modern ballet school are sterile movements because they are unnatural: their purpose is to create the delusion that the law of gravitation does not exist for them.*¹⁰

La ballerina del *Tannhäuser* non poteva concepire l'idea che la bellezza fosse legata alla deformazione del corpo che il balletto produceva nelle sue praticanti più prodigiose:

A deformed skeleton is dancing before you [...] The ballet condemns itself by enforcing the deformation of the beautiful

⁹ Deborah Jowitt mette in dubbio la veridicità delle affermazioni di Duncan sul suo percorso di formazione nel mondo della danza; secondo la studiosa (JOWITT, D., *Time and the Dancing Image*, University of California Press, Los Angeles 1988), Isadora seguì le lezioni di Marie Bonfanti a New York e di Katti Lanner a Londra. Inoltre, durante le sue visite in Russia, visse con i *Ballets Russes* e soprattutto con Anna Pavlova, di cui elogiava il lavoro: «Some days later I received a visit from the lovely Pavlowa; and again I was presented with a box to see her in the ravishing Ballet of *Gisèle*. Although the movement of these dances was against every artistic and human feeling, again I could not resist warmly applauding the exquisite apparition of Pavlowa as she floated over the stage that evening» (DUNCAN, I., *My Life*, p. 120).

¹⁰ Duncan, I., *The Art of the Dance*, ed. Sheldon Cheney, Theatre Arts Books, New York 1969, p. 56.

*woman's body! No historical, no choreographic reasons can prevail against that.*¹¹

La personalità di Isadora fu capace di sfidare la mentalità dei suoi colleghi assumendo una posizione radicale contro il balletto classico; al contempo la sua fama si inseriva in un contesto storico, sociale e artistico che favoriva nuove forme di pensare la danza e di apprezzarne le interpreti, compreso lo *status* di cui godevano. Loïe Fuller, Maud Allan, Collette Willy, Valentine de Saint-Point, Cléo de Mérode, Mata Hari, Ida Rubinstein, Ruth St. Denis, Natalia Trouhanova sono solo alcune delle ballerine dei più svariati generi che emersero al volgere del secolo nella scena europea e americana, rendendo possibile la nascita della danza moderna.¹²

Isadora e Sophia condividono la stessa fascinazione per il mare, che le guida nella concezione delle loro visioni estetiche. Il ritmo delle onde è fondante nella dizione poetica come nel movimento del corpo nella danza:

*As ondas quebravam uma a uma
Eu estava só com a areia e com a espuma
Do mar que cantava só para mim.*¹³

¹¹ *Ibidem.*

¹² La ballerina americana è conosciuta come la madre della danza moderna, anche se, in realtà, sarebbe più corretto parlare di diverse "madri". Nora Ambrosio sottolinea questo aspetto: «Many dance historians credit Isadora Duncan (1877-1927), with being the first dancer to present 'modern dancing' to the public, although performers such as Loïe Fuller (1862-1928) and Maud Allan (1873-1956) certainly did present dancing that was new and different to audiences»; AMBROSIO, N., *Learning About Dance. An introducing to dance as an art form and entertainment*; Kendall Hunt Company, Dubuque 1999, p. 61.

¹³ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, Assírio & Alvim, Porto 2015, p. 125; «Le onde si infrangevano una a una / Io ero sola con la sabbia e con la schiuma / Del mare che cantava solo per me».

La stessa radice dà vita a prodotti artistici forse non così differenti, dal momento che poesia e danza condividono la stessa esistenza nel ritmo. È nella «selvaggia esalazione delle onde»¹⁴ che Sophia trova il dire della poesia:

*Mitológica luz da beira-mar
A maré alta sete vezes cresce
Sete vezes decresce o seu inchar
E a métrica de um verso a determina
Crianças brincam nas ondas pequeninas
E com elas em brandíssimo espraia
Em volutas e crinas brinca o mar.*¹⁵

Lo stesso gioco di onde descritto come un gioco di bambini viene osservato anche da Isadora mentre guarda la nipote che balla in riva al mare:

*I gaze across the vast expanse of surging water – wave after wave streaming endlessly past, throwing up the white foam. And in front of it all the dainty little figure in her white fluttering dress, dancing before the monstrous sea! And I feel as though the heart-beat of her little life were sounding in unison with the mighty life of the water, as though it possessed something of the same rhythm, something of the same life, and my heart rejoices at her dancing.*¹⁶

Il mare possiede un ritmo simile al battito del cuore, un ritmo organico che identifica la vita: le onde si infrangono sulla sabbia,

¹⁴ *Ibi*, p. 65.

¹⁵ *Ibi*, p. 882; «Mitológica luce del lungo mare / La marea alta sette volte cresce / Sette volte scende il suo gonfiarsi / E la metrica di un verso la determina / Bambini giocano nelle onde piccole / E con loro nel dolcissimo riversarsi / In volute e crini gioca il mare».

¹⁶ DUNCAN, I., *The Art of Dance*, p. 74.

fluiscono, formano la spuma. Per Sophia, questo ritmo marino è composto dalla stessa sostanza dell'essere poetico:

*Arranco o mar do mar e ponho-o em mim
E o bater do meu coração sustenta o ritmo das coisas*¹⁷

È sulla spiaggia che trova infatti l'immortalità, nella poesia che raggiunge la riva e sopravvive al suo creatore:

*Mesmo que eu morra o poema encontrará
Uma praia onde quebrar as suas ondas*¹⁸

O ancora:

*Quando eu morrer voltarei para buscar
Os instantes que não vivi junto do mar*¹⁹

Il mare è dunque uno dei temi centrali dell'opera di Sophia – intorno al quale si sviluppa la costruzione della sua poetica – non solo per le immagini marittime presenti nei suoi testi, ma anche per la sua capacità evocativa: il mare ricorda il costante movimento e la mutevolezza delle forme. La questione del ritmo poetico è legata al ritmo marittimo, si tratta qui di un ascolto purificato, la poesia è ispirata, sillaba per sillaba, al «cântico da longa vasta praia / atlântica e sagrada».²⁰ E tuttavia la sua poesia non vive solo di mare, anche la spiaggia è un *topos* di somma importanza, così come riferisce Federico Bertolazzi:

¹⁷ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 224: «Strappo il mare dal mare e lo metto su di me / E il battere del mio cuore sostiene il ritmo delle cose».

¹⁸ *Ibi*, p. 457: «Anche se io morirò la poesia troverà / Una spiaggia dove infrangere le sue onde».

¹⁹ *Ibi*, p. 464: «Quando morirò tornerò per cercare / gli istanti che non ho vissuto in riva al mare».

²⁰ *Ibi*, p. 862: «Cantico della lunga spiaggia / Atlantica e sacra».

*La spiaggia, immobile, ma sempre mutabile al sapore dei venti e delle maree, accoglie mostra e nasconde ciò che dal mare proviene. È nella spiaggia, luogo tra terra e mare, che accadono i miracoli iniziatici.*²¹

La spiaggia diviene il luogo della libertà per eccellenza:

*Aqui nesta praia onde
Não há nenhum vestígio de impureza
Aqui onde há somente
Ondas tombando ininterruptamente,
Puro espaço e lúcida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade.*²²

Lo spazio vuoto della spiaggia è luogo di creazione e rinascita, così come la pagina bianca, dove prende forma la poesia, o il palco, dove Isadora danza con dietro una tenda blu:

*O mar azul e branco e as luzidias
Pedras – O arfado espaço
Onde o que está lavado se relava
Para o rito do espanto e do começo
Onde sou a mim mesma devolvida
Em sal espuma e concha regressada
À praia inicial da minha vida*²³

²¹BERTOLAZZI, F., *Almadilha. Ensaios sobre Sophia de Mello Breyner Andresen*, Documenta, Lisboa 2019, p. 29.

²² ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 372; «Qui in questa spiaggia dove / non c'è alcuna traccia di impurità / Qui dove ci sono solo / Onde che cadono ininterrottamente / Puro spazio e lucida unità / Qui il tempo appassionatamente / trova la propria libertà».

²³ *Ibi*, p. 615; «Il mare blu e bianco e le luccicanti / Pietre – L'affannato spazio / Dove ciò che è lavato si rilava / Per il rito dello stupore e dell'inizio / Dove sono a me stessa restituita / In sale spuma e conchiglia ritornata / Alla spiaggia iniziale della mia vita».

Molti versi andreseniani, infatti, alludono alla primordialità della spiaggia, come se fosse possibile ritornare a quel primo fatidico giorno e disfare la corruzione dell'umanità:

*Ali então em pleno mundo antigo
À sombra do cipreste e da videira
Olhando o longo tremular do mar
Num silêncio de luas e de trigo*

*(Como se a morte a dor o tempo e a sorte
Não nos tivessem nunca acontecido)*

*Em nossas mãos a pausa há-de pousar
Como o luar que poisa nas videiras
E em frente ao longo tremular do mar
Num perfume de vinho e de roseiras
A sombra da videira há-de poisar
Em nossas mãos e havemos de habitar
O silêncio das luas e do trigo
No instante ameaçado e prometido*

*E os poemas serão o próprio ar
– Canto do ser inteiro e reunido –
Tudo será tão próximo do mar
Como o primeiro dia conhecido²⁴*

Da questi versi traspare ciò che Federico Bertolazzi ha scritto a proposito della relazione tra Sophia e il mare:

²⁴ *Ibi*, p. 543; «Laggiù allora in pieno mondo antico / All'ombra del cipresso e della vite / Guardando il lungo tremolio del mare / In un silenzio di lune e di grano / (Come se morte dolore tempo e sorte / Non ci fossero mai capitati) / Sulle nostre vite la pausa si poserà / Come la luna posa sulle viti / Davanti al lungo tremolio del mare / In un profumo di vino e di rosai / L'ombra della vite si poserà / Sulle nostre mani e noi abiteremo Il silenzio delle lune e del grano Nell'istante minacciato e promesso / E le poesie saranno l'aria stessa / – Canto dell'essere intero e riunito – / Tutto sarà così vicino al mare / Come il primo giorno conosciuto».

La vicinanza del mare, in Sophia, funziona come uno strumento di rinnovamento di quel momento genesiaco che ci restituisce l'integrità primitiva del reale.²⁵

Allo stesso tempo è presente qui un altro elemento basilare nella ripresa di questo giorno inaugurale: il mondo antico reso presente attraverso il dittico «ali» – che si trova persino nel titolo del testo, *Ali então*. La stessa volontà di tornare a un «mondo antico» per ricominciare nella spiaggia deserta è visibile nella struttura artistica di Isadora Duncan. Ad Atene la ballerina americana tentò di costruire un tempio che desse forma all'arte perduta della danza, il cui obiettivo era «[t]o bring to life again the ancient ideal (...) to breathe its life, to recreate it in one's self, with personal inspiration».²⁶ In «pieno mondo antico» sarà possibile ricominciare, tornare al momento primordiale di pausa, di ombra e silenzio in cui la poesia è composta della stessa sostanza dell'esistenza del mondo. L'aura conferita al «mondo antico» in questa poesia è coerente con la visione di Sophia della Grecia, luogo sacro e interamente religioso:

*Caminhei para Delphos
Porque acreditei que o mundo era sagrado²⁷*

Nel suo primo viaggio nella terra di Omero, nel 1964, Sophia riporta appassionatamente le sue impressioni in una lettera a Jorge de Sena:

espantou-me a incrível religiosidade de tudo (...) É uma religiosidade tão nua, tão funda, tão intensa, tão solene como eu

²⁵ Bertolazzi, F., *Almadilha*, p. 29.

²⁶ DUNCAN, I., *The Art of Dance*, p. 96.

²⁷ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 592; «Ho camminato verso Delfi / Perché ho creduto che il mondo fosse sacro».

*nunca tinha encontrado. É uma atitude de ligação com o real
como eu nunca tinha encontrado.*²⁸

È interessante osservare come la poetessa enfatizzi la connessione tra «religiosità» e «legame con la realtà»: il «religioso» è la coscienza del reale e dell'esistenza delle cose. In questo caso, la religiosità che trova in Grecia si lega al suo paesaggio, alla natura imponente e alla sua relazione con l'essere umano. Sophia riconosce in questo scenario il proprio immaginario poetico: «encontrei na Grécia a minha própria poesia 'o primeiro dia inteiro e puro – banhando os horizontes de louvor'».²⁹ In diverse occasioni, nella sua poesia, ci imbattiamo nella presentificazione del reale – pietre, onde, alberi, polpi, anfore, mele – sono nominati come elementi che intervengono nella realtà, non solo come oggetti; l'autrice li convoca per descrivere la sua relazione con il mondo:

*Desde a orla do mar
Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim
Desde a orla do mar
Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas
Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu voo
Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas
Onde vi desabar ininterruptamente a arquitetura das ondas
E nadei de olhos abertos na transparência das águas
Para reconhecer a anêmona a rocha o búzio a medusa
Para fundar no sal e na pedra o eixo recto
Da construção possível*³⁰

²⁸ ANDRESEN, S. de Mello Breyner; SENA, J. de, *Correspondência. 1959-1978*, Guerra e Paz, Lisboa 2006, p. 66; «mi ha stupito l'incredibile religiosità di tutto (...) È una religiosità così nuda, così profonda, così intensa, così solenne, come non l'avevo mai incontrata. È un'attitudine di legame con il reale, come non l'avevo mai incontrata».

²⁹ *Ibi*, p. 67; «ho trovato in Grecia la mia stessa poesia 'il primo giorno intero e puro – che bagna gli orizzonti di lode'».

³⁰ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 592; «Dalla riva del mare / Dove tutto è cominciato intatto nel primo giorno di me / Dalla riva del mare / Dove ho visto nella sabbia le impronte triangolari dei gabbiani / Mentre il cielo cieco di luce beveva

Nuotare con gli occhi aperti per vedere chiaramente e riconoscere l'esistenza di ciascun essere, avere piena coscienza di ciò che lega l'essere umano al luogo che abita: in questo modo, Sophia associa l'architettura ellenica al paesaggio greco e ritiene che esista «uma atmosfera extremamente primitiva, um misto de doçura e austeridade, de afinamento exacto e de rudeza».³¹ Come se la Grecia acuise la sua vista, in questa terra circondata dal mare Sophia riesce a vedere più nitidamente ciò che le rende possibile continuare a costruire. L'idealizzazione di questo mondo antico prende poi forma nel comparare ciò che aveva immaginato con la realtà:

*Não tento descrever-lhe a Grécia nem tento dizer-lhe o que foi ali a minha total felicidade. Foi como se eu me despedisse de todos os meus desencontros, todas as minhas feridas e acordasse no primeiro dia da criação num lugar desde sempre pressentido.*³²

In modo simile, Isadora ricorda il suo primo viaggio in Grecia:

We arrived at violet-crowned Athens that evening, and the daybreak found us, with trembling limbs and hearts faint with adoration, ascending the steps of her Temple. As we mounted, it seemed to me that all the life I had known up to

l'angolo del loro volo / Dove ho amato con estasi il colore il peso e la forma necessaria dei gusci / Dove ho visto crollare ininterrottamente l'architettura delle onde / E ho nuotato con gli occhi aperti nella trasparenza delle acque / Per riconoscere l'anemone la roccia la conchiglia la medusa / Per fondare nel sale e nella pietra l'asse retto / Della costruzione possibile».

³¹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner; SENA, J. de, *Correspondência*, p. 67 «un'atmosfera estremamente primitiva, un misto di dolcezza e austerità, di pungente acume e di rozza semplicità».

³² *Ibi*, p. 65; «Non provo a descriverle la Grecia né tantomeno a dirle ciò che li ha rappresentato la mia maggior felicità. È stato come congedarsi da tutti i miei conflitti, da tutte le mie ferite e svegliarmi nel primo giorno della creazione in un luogo che da sempre presentivo».

*that time had fallen away from me as a motley garment; that I had never lived before; that I was born for the first time in that long breath and first gaze of pure beauty.*³³

Atene offre una depurazione interiore a entrambe le autrici, è un incontro spirituale con lo spazio demiurgico riconosciuto. Tanto Sophia quanto Isadora vedono le proprie aspettative corrisposte, l'ideale che cercavano a portata di sguardo. Che cosa, dunque, le unisce? La poetessa e la ballerina stavano cercando la stessa Grecia? In che modo la Grecia classica favorisce i propositi delle due artiste? In realtà, ciò che avvicina Isadora Duncan e Sophia Andresen è una concezione trasversale del lavoro artistico: esso è permeato di un valore politico intrinseco al tempo che lo attraversa. In Grecia entrambe trovano il proprio modello: l'arte è per tutti e non solamente per una *élite*. Isadora vede nell'anfiteatro greco lo spazio ideale per la realizzazione dell'arte, poiché è un luogo totalmente aperto dove tutti possono entrare senza distinzioni: «Build for them [the people] a great amphitheatre, the only democratic form of theatre, where everyone has an equal view, no boxes or balconies».³⁴

Allo stesso modo, Sophia vedeva in Omero l'esempio da seguire nella diffusione della cultura; per questo, durante un'intervista per il giornale "Expresso" nel luglio del 1975, nel rispondere alla domanda "L'arte del popolo, il sapere del popolo: una arte o l'arte?», afferma:

Não penso que exista uma arte para o povo. Existe sim uma arte para todos à qual o povo deve ter acesso porque esse acesso lhe deve ser possibilitado através dos meios de comunicação. Primeiro os "aedos" cantaram no palácio dos reis gregos "o canto venerável e antigo". Era uma arte profundamente aristocrática. Depois os rapsodos cantaram esse mesmo canto na praça pública. E Homero, foi, como se

³³ DUNCAN, I., *My Life*, p. 91.

³⁴ *Ibi*, p. 181.

*disse, o educador da Grécia. Isto é: a cultura foi posta em comum. E por isso os gregos inventaram a democracia. A política começa muito antes da política.*³⁵

Nello stesso anno, nella sala dell'Assemblea Costituente, l'autrice di *Livro Sexto* sostiene che la cultura non deve essere vista come ornamento, ma come questione primordiale, soprattutto in un paese povero come il Portogallo:

*a cultura não é um luxo de privilegiados, mas uma necessidade fundamental de todos os homens e de todas as comunidades. A cultura não existe para enfeitar a vida, mas sim para a transformar – para que o homem possa construir e construir-se em consciência, em verdade e liberdade e em justiça.*³⁶

Isadora Duncan rivela all'inizio del xx secolo idee molto simili a quelle di Sophia dopo il 25 aprile:

Give art to the people who need it. Great music should no longer be kept for the delight of a few cultured people, it

³⁵ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *A Cultura é cara, a incultura é mais cara ainda (resposta a um inquérito)*, in "Expresso", 12 luglio 1975; «Non penso che esista un'arte per il popolo. Esiste un'arte per tutti alla quale il popolo deve avere accesso, poiché tale accesso deve essergli fornito dai mezzi di comunicazione. Prima gli "aedi" cantarono nel palazzo dei re greci "il canto venerabile e antico". Era un'arte profondamente aristocratica. Poi i rapsodi cantarono quello stesso canto nella pubblica piazza. E Omero, fu, come si è detto, l'educatore della Grecia. Quindi, la cultura è stata condivisa. E per questo i greci inventarono la democrazia. La politica comincia molto prima della politica».

³⁶ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Intervento presso l'Assemblea Costituente sugli articoli 28o e 29o*; «la cultura non è un lusso per privilegiati, ma una necessità fondamentale di tutti gli uomini e di tutte le comunità. La cultura non esiste per decorare la vita, ma per trasformarla, affinché l'uomo possa strutturare e strutturarsi in coscienza, in verità e libertà e in giustizia».

*should be given free to the masses: it is as necessary for them as air and bread, for it is the spiritual wine of humanity.*³⁷

In realtà, la proletarizzazione dell'arte ha come fondamento un altro concetto importante della poetica di Sophia e di Isadora: l'arte fa parte della vita, oppure, nelle parole della poetessa, «a obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida».³⁸ Per questo, l'arte è inscindibile dalla vita e deve essere accessibile a tutti; non si tratta di un intrattenimento borghese, ma di un atto religioso: «The dance is not a diversion but a religion, an expression of life».³⁹

Pedro Serra, nella prefazione di *O Nu na Antiguidade Clássica*, mostra il posto che l'opera d'arte occupa nel mondo di Sophia, ma le sue parole potrebbero ugualmente riferirsi alla ballerina americana:

*A arte é, por isso, obra religiosa, religião que corre, inteligente e sem livro, pelo fio da vida. E como coisa também sensível, não pode esta arte ser separada do lugar, da Grécia, da severidade solene e austera, brônzea, das suas montanhas, do enleio feminino das ondas e marés, do argênteo das suas oliveiras.*⁴⁰

Per Isadora la danza, oltre a essere strettamente legata al corpo, era anche un'esperienza extracorporea, per questo vuole recuperare l'effetto catartico associato alla tragedia greca. Sempre per la stessa ragione, si rifiutava di danzare in locali troppo commerciali e

³⁷ DUNCAN, I., *My Life*, pp. 181-2.

³⁸ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 893; «l'opera d'arte fa parte della realtà ed è destino, realizzazione, salvezza e vita».

³⁹ DUNCAN, I., *The Art of Dance*, p. 142.

⁴⁰ SERRA, P., *Prefácio*, in ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O Nu na Antiguidade Clássica*, Assírio & Alvim, Porto 2019, p. 16 «L'arte è, quindi, opera religiosa, religione che scorre, intelligente e senza libro, sul filo della vita. Ed essendo anche una cosa sensibile, quest'arte non si può separare dal luogo, dalla Grecia, dalla severità austera e solenne, bronzea, delle sue montagne, della femminile attrazione delle onde e delle maree, dell'argenteo dei suoi oliveti».

popolari come i *music-halls* in voga all'epoca. Progettava di costruire un tempio per le sue esibizioni, dove il pubblico potesse entrare liberamente e addirittura partecipare a ciò che accadeva sul palco, e costruire anche una scuola dove si potessero educare i bambini alla «danza del futuro». La sua lotta contro il *ballet* classico si fondava sulla ricerca di una danza che non opprimesse il corpo, ma che invece celebrasse le curve della figura femminile e che fosse un simbolo di libertà. Questi fatti aiutano a completare l'agenda estetica della madre della danza moderna: la vera arte non dovrebbe avere scopi economici, né fondarsi su principi contro natura, la bellezza artistica deriva invece dalla bellezza naturale e proprio per questa ragione la lezione greca è così importante. Il movimento imparato con l'attenta osservazione delle statue e dei vasi ellenici non è semplice imitazione, ma un prodotto originale e creativo immaginato a partire dai ritmi della natura. L'ossessione di Isadora per la scultura dell'antichità nasce dalla relazione che instaura con la danza. Le statue, sebbene inanimate, esprimono un principio di movimento essenziale per la poetica duncaniana. Avvalendosi delle parole di Rodin – che frequentava e del quale ammirava l'opera – Isadora accosta lo scultore e ballerino a posizioni simili, poiché entrambi ricercano le forme e il movimento nella natura:

To seek in Nature the most beautiful forms and to discover the movement which expresses the soul of those forms, that is the task of the dancer. Like the sculptor, with whom he has so much in common, the dancer should draw his inspiration from Nature alone. Rodin wrote: "In sculpture it is not necessary to copy the works of antiquity. One must rather observe the works of Nature first, and then see in the works of the ancient sculptors only the way in which Nature has been interpreted". Rodin is right; and in my art I have not at all copied, as is believed, figures from Greek vases, friezes or paintings. I have learned from them how to study Nature, and when certain of my movements recall gestures seen on the works of art, it is only because they likewise are taken

*from the great natural source. I am inspired by the movement of the trees, the waves, the snows, by the connection between passion and the storm, between the breeze and gentleness, and so on. And I always put in my movements a little of that divine continuity which gives to all of Nature its beauty and life.*⁴¹

Per comprendere queste parole basti ripensare alla fascinazione della danzatrice per il mare e per il concatenarsi delle onde: inserire nel movimento un poco di quella divina continuità che anima la natura. In modo analogo, Sophia ritrova questa divina continuità nelle statue, la natura appare ancora una volta plasmata nell'arte, e le parole di entrambe le artiste sono a tal punto simili da potersi unire in una sola voce:

*Aqui a pedra é quase carne. E nela toda a natureza é convocada: verticalidade da planta, desabrochar da flor, clareza de praia, perfeição e transparência de concha, fluidez de rio. Em redor deste corpo parece-nos ouvir um rumor de mar, um correr de fonte, um sussurrar de bosque.*⁴²

L'osservazione «la pietra è quasi carne» è visibile in varie poesie:

*Tudo é nu e as estátuas ressuscitam [...] Estátuas lisas, puras, cegas, Estátuas de gestos imprevisíveis No ar sem movimento»;*⁴³

⁴¹DUNCAN, I., *The Art of Life*, pp. 102-3.

⁴²ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O Nu na Antiguidade Clássica*, p. 80. «Qui la pietra è quasi carne. E in essa tutta la natura è presente: la verticalità della pianta, lo sbocciare del fiore, la chiarezza della spiaggia, la perfezione e trasparenza della conchiglia, la fluidità del fiume. Attorno a questo corpo ci sembra di sentire una voce di mare, uno scorrere di acque, un sussurrare di bosco».

⁴³ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 296; «Tutto è nudo e le statue resuscitano (...) Statue lisce pure cieche, / Statue di gesti imprevedibili / Nell'aria senza movimento».

veniamo messi a confronto con una realtà marmorea presa con una grazia che si potrebbe definire di ballerina, come se le statue si animassero (proprio come accade nel racconto *O Rapaz de Bronze*).⁴⁴ In altre parole, ciò che unisce scultura e danza è il consolidamento del movimento in una forma. La statua contiene una forma unitaria, inalterabile, e tuttavia riesce a evocare altre forme tramite l'impressione del movimento; un esempio di questa impressione è presente nella poesia *Estatua*, della raccolta *No Tempo Dividido*:

*Nas suas mãos a voz do mar dormia
Nos seus cabelos o vento se esculpia*

*A luz rolava entre os seus braços frios
E nos seus olhos cegos e vazios
Boiava o rastro branco dos navios.*⁴⁵

Questa perfezione multiforme, una specie di miracolo all'occhio laico, viene catturata da Isadora e Sophia. E il fatto più curioso è che entrambe mettono in pratica questa lezione – quello che la ballerina chiamava «divina continuità» – nelle rispettive arti: danza e poesia si basano sulla «molteplice forma sfuggente».⁴⁶

Il «fluire delle forme», per usare un'espressione di Rosa Maria Martelo, è un principio fondamentale nell'opera andreseiana, poiché l'informe, il difforme, o ciò che è statico e immutabile è

⁴⁴ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O Rapaz de Bronze*, Edições Salamandra, Lisboa 1994. In questo racconto per bambini, il Ragazzo di Bronzo è una statua che prende vita al tramonto: "E di giorno il Ragazzo di Bronzo non poteva muoversi e doveva stare molto quieto, sempre nella stessa posizione, perché era una statua. Ma durante la notte parlava, si muoveva, camminava, ballava, ed era il padrone dei giardini, del parco, della pineta, dei frutteti e della campagna. E tutti gli alberi e tutti gli animali e tutte le piante gli obbedirono perché era il signore del giardino e il re della notte".

⁴⁵ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 342; «Nelle sue mani la voce del mare dormiva / Nei suoi capelli il vento si scolpiva // La luce rotolava tra le sue braccia fredde / e nei suoi occhi cechi e vuoti / galleggiava la scia bianca delle navi».

⁴⁶ *Ibi*, p. 206.

sempre connotato in modo disforico in questa poesia.⁴⁷ Secondo la studiosa, Sophia valorizza un «principio architettuale e premeditato» che si associa a un'idea di movimento: il prender forma è sempre ritmico, alla ricerca della «*Forma justa*».⁴⁸ Sempre secondo Rosa Maria Martelo:

*Para Sophia toda a arte é ritmo. Toda a forma é uma forma defluir, não um esquema, não uma morfologia. De facto, Sophia pensa sempre a forma nesse fluir rítmico.*⁴⁹

La manifestazione del reale e del vivo si concretizza in questa mutabilità delle forme, per questo la poetessa afferma: «De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado».⁵⁰ La forza latente in questa trasformazione è sintetizzata nella poesia *Hera*, del suo ultimo libro:

A meticolosa beleza do real / Onda após onda pétala a pétala / E através do pano branco do toldo / A sombra aérea da hera / Tecedora incessante de grinaldas».⁵¹

La «meticulosa beleza do real» esiste solo grazie alla successione inarrestabile delle forme ed è da questo movimento che si anima il ritmo originale di ogni arte: l'edera intesse le sue ghirlande su per il tendone, la poetessa scrive le poesie sulla pagina bianca, la

⁴⁷ MARTELO, R. M., intervento presso *Sophia de Mello Breyner Andresen II Colóquio Internacional*, 2019, disponibile all'indirizzo: centenariodesophia.com/ii-col%C3%B3quio-internacional-sophia-de-mello-breyner-andresen-dis-ponivel-no-youtube/ (accesso il 31/01/2022).

⁴⁸ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 710.

⁴⁹ MARTELO, R. M., *II Colóquio Internacional* (intervento); «Per Sophia tutta l'arte è ritmo. Tutta la forma è un modo di fluire, non uno schema, non una morfologia. Sophia pensa sempre, infatti, alla forma nel suo ritmico fluire»

⁵⁰ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 445; «Forma dopo forma vedo il mondo nascere ed essere creato».

⁵¹ *Ibi*, p. 881; «La meticolosa bellezza del reale / Onda dopo onda petalo a petalo / E attraverso il panno bianco del tendone / L'ombra aerea dell'edera / Tessitrice incessante di ghirlande».

danzatrice snoda i movimenti nello spazio piano della spiaggia. In realtà, la comunione fra forma e movimento è riconosciuta da Isadora come un'unitarietà ritmica universale:

*The great and the only principle on which I feel myself justified in leaning, is a constant, absolute and universal unity between form and movement; a rhythmic unity which runs through all the manifestations of Nature. The waters, the winds, the plants, living creatures, the particles of matter itself obey this controlling rhythm of which the characteristic line is the wave. In nothing Nature suggest jumps and breaks; there is between all the conditions of life a continuity or flow which the dancer must respect in his art, or else become a mannequin.*⁵²

Se lo strumento artistico del ballerino è il corpo, esso deve essere in totale armonia con il cosmo che lo circonda, e la sua forma più naturale è il nudo. Isadora opta per danzare scalza e con una tunica trasparente, una scelta che le causò diversi problemi sui palchi più austeri:

*But at that time there was much contention and hot discussion about my beautiful legs, whether my own satiny skin was quite moral or whether it should be covered with horried salmon-coloured silk tights.*⁵³

La danzatrice si scontrò sempre con le proteste moralizzanti, sostenendo la tesi secondo cui l'indecenza non è nella nudità in sé ma nei gesti; poiché i suoi erano belli e naturali, non avrebbero potuto essere più innocenti:⁵⁴

⁵² DUNCAN, I., *The Art of Life*, p. 102.

⁵³ DUNCAN, I., *My Life*, p. 115.

⁵⁴ Isadora Duncan riteneva che le calze usate nella danza classica per nascondere le gambe fossero in realtà più indecenti della loro assenza: « Many times I declaimed myself hoarse on the subject of just how vulgar and indecent these salmon-coloured

*I consider myself extremely moral because in all my relations
I have only made movements which seem beautiful to me.*⁵⁵

Nella sua autobiografia, cita le parole del presidente Theodore Roosevelt in sua difesa:

*What harm can these ministers find in Isadora's dances? She seems to me as innocent as a child dancing through the garden in the morning sunshine and picking the beautiful flowers of her fantasy.*⁵⁶

Isadora riconosceva quindi nella nudità un ideale di danza sostenuto da tutti gli artisti nel corso dei secoli:

*the conception of a dancing figure as being in light draperies and without shoes is not mine especially, but simply the ideal dancing figure as thought of by all artists of all times.*⁵⁷

Rifiuta il titolo stesso di «barefoot dancer», la danza non potrebbe avvenire in nessun altro modo, trattandosi di una questione di libertà: «I took off my clothes to dance because I felt the rhythm and freedom of my body better that way».⁵⁸ Per queste ragioni il suo corpo seminudo non doveva essere visto come simbolo di immoralità, ma come condizione naturale della sua arte, così come in altre arti in cui il nudo era già stato accettato:

The noblest in art is the nude. This truth is recognized by all, and followed by painters, sculptors and poets; only the

tights were and how beautiful and innocent the naked human body was when inspired by beautiful thoughts» (*ibi*, pp. 115-6).

⁵⁵ DUNCAN, I., *The Art of Life*, p. 127.

⁵⁶ DUNCAN, I., *My Life*, p. 163.

⁵⁷ DUNCAN, I., *The Art of Dance*, p. 129.

⁵⁸ *Ibidem*.

*dancer has forgotten it, who should most remember it, as the instrument of her art is the human body itself.*⁵⁹

Sophia, per mezzo dell'arte ellenica, crede nell'esistenza di «um mundo onde o corpo não esconde o ser, não desvia do ser mas pertence ao ser e o manifesta».⁶⁰ Il nudo greco è per lei la più alta conquista della scultura dell'antichità classica, poiché rivela la ricerca di forme chiare e ordinate, la sua perfezione:

*Irmão do lírio e da concha é nosso corpo [...]
Irmão do universo é nosso corpo [...]
Como se em tudo afluísse eternidade
Justa é a forma do nosso corpo*⁶¹

Il corpo (e soprattutto il corpo maschile, come nota in *O Nu na Antiguidade Clássica*) è «la forma essenziale, la forma delle forme, la forma esemplare».⁶² In questa forma sono racchiusi i misteri dell'universo e la bellezza divina, in quanto «parlare del nudo nell'arte greca è sempre parlare della relazione dell'uomo con il divino».⁶³ La forma del corpo è della stessa materia dell'universo e mostrarlo nudo è un segnale di riconnessione con le forme, una dimostrazione di verità primordiale che sorregge tutti gli esseri. Come sottolinea Pedro Serra, il nudo greco per una poetessa "apollinea" è «lo splendore di una presenza, l'affermazione della divinità del pane, della terra o del mare».⁶⁴ In realtà, il nudo delle

⁵⁹ *Ibi*, p. 58.

⁶⁰ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O Nu na Antiguidade Clássica*, p. 117; «un mondo in cui il corpo non nasconde l'essere, non se ne allontana, ma gli appartiene e lo manifesta.

⁶¹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 620; «Fratello del giglio e della conchiglia è il nostro corpo (...) Fratello dell'universo è il nostro corpo (...) Come se in tutto affiorasse l'eternità / Giusta è la forma del nostro corpo».

⁶² *O Nu na Antiguidade Clássica*, p. 74.

⁶³ *Ibi*, p. 26.

⁶⁴ SERRA, P., *Prefácio*, pp. 14-15.

statue greche non è solo «un modo di vestire»,⁶⁵ ma una concezione molto più profonda, radicata nei fondamenti dell'arte ellenica, premessa dell'arte andreseniana:

*a clareza, o rigor, a busca da proporção e do ritmo, o entendimento da proporção como princípio da beleza, a capacidade de dizer com os meios mais simples – numa economia semelhante à do poema escrito com poucas palavras –, a articulação firme, o espírito atomístico onde cada elemento se integra no todo mas permanece inteiro separado do todo, a geometria, a busca da forma necessária, justa, essencial.*⁶⁶

La poesia si rivela così come una tessitura chiara e rigorosa in cui ogni sillaba occupa esattamente il luogo che le spetta, come in una coreografia delineata geometricamente, dove ogni movimento ha il suo tempo e il suo spazio:

*Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso [...]
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa*⁶⁷

⁶⁵ *O Nu na Antiguidade Clássica*, p. 25.

⁶⁶ *Ibi*, p. 41; «la chiarezza, il rigore, la ricerca di proporzione e ritmo, l'intendere la proporzione come principio della bellezza, la capacità di dire con i mezzi più semplici – in un'economia simile a quella della poesia scritta con poche parole – l'articolazione salda, lo spirito atomistico in cui ogni elemento si integra nel tutto ma rimane integro, separato dal tutto, la geometria, la ricerca della forma necessaria, calzante, essenziale».

⁶⁷ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, p. 453 «Trasferire il quadro il muro la brezza / Il fiore il bicchiere il luccichio del tavolo / E la fredda e la vergine liquidità dell'acqua / Verso il mondo della poesia limpido e rigoroso (...) Custodire in un mondo chiaro / Il gesto chiaro della mano che tocca il tavolo».

In linea con questo pensiero, Isadora Duncan ritiene che tutti i movimenti della danza esistano già in natura («All true dance movements possible to the human body exist primarily in Nature»),⁶⁸ e che sia solo necessario svelarli o, come direbbe Sophia, renderli «chiari»:

*True movements, moreover, are not invented; they are discovered – just as in music one does not invent harmonies but only discovers them.*⁶⁹

In questo senso, la prima idea di bellezza che l'essere umano scopre è quella del proprio corpo, che prende come modello ed esempio per l'arte. La ricerca della forma perfetta, della simmetria e della proporzione è una questione legata al corpo e trasposta in arte, è lo sguardo educato da ciò che è visibile in natura che si pone in cerca di quei parametri artistici.

Sophia vorrebbe preservare il movimento, salvarlo dalla decadenza, o meglio ancora fissarlo, come in una statua. Così, la scultura greca diventa per lei un archivio di sapienza e ispirazione: è con le parole che scolpisce le forme, ma lo scolpire lo ha appreso nell'«amore delle forme chiare e semplici». ⁷⁰ Dunque Sophia, al pari di Isadora, crede che la bellezza che l'arte cerca di rendere evidente esista già nel mondo che abitiamo:

não se trata de «criar» mas sim de «descobrir». Não se trata de criar uma forma de beleza pois a beleza não é exterior àquilo que manifesta. Trata-se de decifrar a lei do corpo humano, e a proporção – a simetria – que esse corpo manifesta é que o insere na ordem do universo. Quando na praia apanhamos uma concha aquilo que tão profundamente nos toca é isto: a forma que temos na mão é uma forma que

⁶⁸ DUNCAN, I., *The Art of Dance*, p. 69.

⁶⁹ *Ibi*, p. 102.

⁷⁰ *O Nu na Antiguidade Clássica*, p. 46.

*não podia ser doutra maneira. É como se na concha estivesse escrito o pensamento do universo.*⁷¹

Traduzione di Sofia Baravalle e Davide Ghisu

⁷¹ *Ibi*, p. 26; «non si tratta di “creare”, ma di “scoprire”. Non si tratta di creare una forma di bellezza, perché la bellezza non è esterna a ciò che manifesta. Si tratta di decifrare la legge del corpo umano, e la proporzione – la simmetria – che tale corpo manifesta è ciò che lo inserisce nell’ordine dell’universo. Quando sulla spiaggia raccogliamo una conchiglia, è questo che ci tocca profondamente: la forma che teniamo nella mano è una forma che non poteva essere fatta in un altro modo. È come se nella conchiglia ci fosse scritto il pensiero dell’universo».

Traduzione e imitazione nell'opera poetica di Sophia de Mello Breyner Andresen

Sophia de Mello Breyner Andresen è considerata uno dei maggiori esponenti della poesia portoghese del secondo novecento. Ha pubblicato la sua prima opera poetica, *Poesia*, nel 1944 continuando a pubblicare testi sia poetici che di prosa fino al 2001.

Efficaci strumenti di comprensione del suo universo poetico sono da considerarsi i suoi saggi (che hanno come oggetto la scultura greca e alcuni autori come Camões, Cecília Meireles, Miguel Torga, Hölderlin e Dante) e le sue traduzioni, di cui alcune interessano gli stessi autori analizzati nei saggi (Camões e Dante). La sua produzione letteraria e le sue traduzioni sono il frutto del suo amore per la letteratura, infatti alcune tra esse sono rimaste inedite.

Ha tradotto in portoghese *Il Purgatorio* di Dante (1962), *Amleto* (1965) e *Molto rumore per nulla* (1964 – inedito) di Shakespeare, *Medea* (inedito) di Euripide, *Annunciazione a Maria* di Paul Claudel (1962), e poesie sparse di Vasko Popa, Pierre Emmanuel, Edouard Maunick, Eré Frene, Lief Kristianson. Ha tradotto inoltre dal portoghese al francese l'antologia *Quatre poètes portuguais: Camões, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa* (1970), curandone anche la selezione e le introduzioni.

Con alcuni di questi poeti tradotti si creano una serie di relazioni tra la traduzione e la propria produzione poetica che comprendono l'esercizio di stile, l'imitazione, l'esegesi e la corrispondenza.

Quando un poeta traduce altri poeti si crea un intenso e complesso dialogo, in quanto la traduzione trova i suoi echi nell'opera letteraria e nella lingua del poeta-traduttore.

Nel caso di Sophia de Mello Breyner Andresen, si possono osservare dei movimenti dalla propria lingua alle altre e dalla sua opera poetica alla traduzione e viceversa. In effetti le relazioni di ispirazione, imitazione e affinità con alcuni degli autori tradotti esistevano anche prima dell'opera di traduzione, laddove quest'ultima ha consolidato queste corrispondenze rendendole coscienti.

La poetessa propone una poetica della traduzione nell'introduzione dell'antologia francese che può aiutare a comprendere questa rete di corrispondenze:

Una traduzione deve sembrare una traduzione e chi la legge deve sentirsi spaesato. Una poesia tradotta deve mostrare che il testo originale è stato scritto, pensato, vissuto e creato in un'altra lingua. Il traduttore non deve "tradurre troppo". Così, per mantenermi fedele alla bellezza strutturale delle poesie che ho scelto, ho dovuto spesso sacrificare l'eleganza propria alla lingua francese. Ho utilizzato una forma di traduzione frontale e naïf, quasi parola per parola. Non ho cercato di scrivere in un "bel francese". Ma se la poesia tradotta deve sembrare ciò che è, ossia una poesia tradotta, deve anche continuare a essere ciò che è: una poesia. È necessario che, cambiando la lingua, le parole mantengano il loro spazio poetico, che continuino a formare il linguaggio di un pensiero poetico. È nella tensione tra queste due necessità - fedeltà letterale e fedeltà all'apparizione della parola - che ho concentrato il mio sforzo. Per questa ragione ho dovuto cercare per ogni poeta una linea di traducibilità che non è la stessa per i quattro poeti scelti.³⁴¹

³⁴¹ *Quatre poètes portugais. Camões, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, sélection, traduction et présentation par ANDRESEN, S. de Mello Breyner, Presses Universitaires de France, Bordeaux 1970, p. 9 [traduzione mia].*

Per l'autrice, come nel caso di altri poeti che traducono, la traduzione è un esercizio di equilibrio tra due opposizioni: tra l'io e l'altro, tra il familiare e lo straniero, tra la fedeltà e l'invenzione. Non a caso, forse, nella prima poesia scelta per la sezione dedicata a Mário de Sá-Carneiro, tra i quattro dell'antologia il poeta che meno ha influenzato l'opera dell'autrice, si trova una descrizione dell'identità intermedia del poeta. Descrizione che ben si adatta anche al ruolo del traduttore:

Poema 7

Poème 7

*Eu não sou eu nem sou o outro, Je ne suis pas moi-même et je ne suis pas l'autre,
Sou qualquer coisa de intermédio: Je suis quelque chose d'intermédiaire:
Pilar da ponte de tédio Pilier du pont de l'ennui
Que vai de mim para o Outro. Qui s'en va de moi jusqu'à l'autre.³⁴²*

Il ponte tra me e l'altro è una sorta di manifesto poetico scelto a rappresentare l'idea di traduzione e di spersonalizzazione che l'autrice ha cercato nella consistente serie di poesie scritte "alla maniera di..." di cui parlerò in seguito. La metafora del ponte giustifica la scelta dell'autore, tra i quattro il meno apprezzato da Sophia, all'interno del testo che viene presentato ai lettori francesi come «un esempio di linea della poesia portoghese».

1. Camões

La «linea di traducibilità» usata nella traduzione di Camões è quella più lavorata in comparazione, ad esempio, con la linea adottata per Pessoa, così come Sophia spiega:

[...] per arrivare a rendere la complessità e la lucidità liscia di Pessoa, non ho potuto che seguire quasi esattamente, una traduzione parola per parola. La poesia di Camões, invece, è un'architettura che si sgretola nel momento in cui viene

³⁴² *Ivi*, pp. 126-127.

*separata dal suo ritmo. Traducendo Camões, ho dovuto mantenere le forme metriche e strofiche, il che mi ha obbligato ad allontanarmi dalla letteralità e soprattutto a cambiare la posizione delle parole nella frase.*³⁴³

Si vedano, come esempio, le soluzioni di invenzione e inversione usate nella traduzione del seguente sonetto camoniano:

<i>No tempo que de Amor viver soía, Nem sempre andava ao remo ferrolhado; Antes agora livre, agora atado, Em várias flamas variamente ardia.</i>	<i>Au temps que je soulais vivre d'Amour, Je n'étais pas toujours lié aux rames, Mais tantôt libre, tantôt attaché, Divers, je brûlais en diverses flammes.</i>
--	---

<i>Que ardesse num só fogo não queria O céu, por que tivesse experimentado Que nem mudar as causas ao cuidado Mudança na ventura me faria.</i>	<i>Le ciel ne voulut pas me voir brûler En un seul feu, afin que je connaisse Que je ne pouvais pas changer mon sort, Même en changeant l'objet de ma détresse.</i>
--	---

<i>E se algum pouco tempo andava isento, Foi como quem com o peso descansou, Por tornar a cansar com mais alento.</i>	<i>Si je fus libre un peu de temps, ce fut Comme celui qui pose un peu le poids Pour le reprendre avecque plus d'élan.</i>
---	--

<i>Louçado seja Amor em meu tormento, Pois pera passatempo seu tomou Este meu tão cansado sofrimento!</i>	<i>Que l'Amour soit loué dans mon tourment, Car il prit ma douleur si fatiguée Et en fit pour lui-même un passe-temps.</i> ³⁴⁴
---	---

Il sonetto ha una grande importanza nella selezione della poesia camoniana dell'antologia francese. Nella traduzione la poetessa ha scelto di dare maggior spazio al Camões lirico che al Camões epico. Infatti ha tradotto cinque *redondilhas*, ben sedici sonetti e un solo brano de *Os Lusíadas* (il celebre passo del gigante Adamastor) e un brano da *Babel e Sião*. La scelta ci indica l'evidente interesse per la lirica amorosa del sonetto camoniano. Naturalmente, parlando di influenza, dobbiamo tenere in conto l'epica delle navigazioni e delle

³⁴³ *Ivi*, pp. 9-10.

³⁴⁴ *Ivi*, pp. 64-65.

scoperte inaugurata dal poeta e le corrispondenze con opere di Sophia come *Geografia, Navegações, Ilhas, O búzio de Cós*; sebbene credo di poter mostrare, che ebbe maggior influenza sulla poetessa la lezione linguistica e metrica della dizione camoniana e la tematica amorosa piuttosto che l'epica. Nel trattare il tema delle navigazioni, l'autrice ha preferito farsi ispirare da fonti estranee all'epica delle esplorazioni del grande autore portoghese, preferendo, ad esempio, un verso dantesco, e far parlare attraverso le sue imitazioni e traduzioni, il Camões lirico. Il poeta è infatti così presentato nella piccola introduzione alla sua sezione:

*La sua poesia lirica [...] è notevole tanto quanto Os Lusíadas. (...) La bellezza delle sue poesie nasce dall'eleganza della dizione, dal gioco continuo con lo spazio tra le parole, dalla musicalità raffinata del verso. Egli ha ricreato la lingua portoghese, in tal modo che possiamo dire che nell'arte poetica dei poeti che scrivono in portoghese si trova costantemente un uso camoniano della frase, anche quando sono, come Pessoa, degli innovatori, o quando si tratta di brasiliani, come Cecília Meireles.*³⁴⁵

Queste stesse idee vengono ripetute dieci anni dopo (la traduzione è del 1970) nel breve saggio del 1980, *Luis de Camões - Ensombramentos e Descobrimientos*, a conferma dell'importanza della lirica. Il titolo del saggio sottolinea la prevalenza dell'aspetto "ombroso", di cui la tematica amorosa è il compimento, rispetto all'epica. Un interesse già presente nell'opera poetica dell'autrice che, vent'anni prima della traduzione, ha scritto un sonetto alla maniera di Camões³⁴⁶ nell'opera del 1950 *Coral*:

³⁴⁵ *Ivi*, p. 14.

³⁴⁶ Ad indicare la lirica camoniana come fonte del sonetto riportato è stata Silvina Rodrigues Lopes, uno tra i pochi critici che hanno sottolineato l'importanza dell'imitazione nell'opera della poetessa, LOPES, Silvina Rodrigues, *Apresentação crítica*, in *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Comunicação, Lisboa 1990, p. 19.

SONETO

*Esperança e desespero de alimento
Me servem neste dia em que te espero
E já não sei se quero ou se não quero
Tão longe de razões é meu tormento*

*Mas como usar amor de entendimento?
Daquilo que te peço desespero
Ainda que mo dês - pois o que eu quero
Ninguém o dá senão por um momento.*

*Mas como és belo, amor, de não durares,
De ser tão breve e fundo o teu engano,
E eu te possuir sem tu te dares.*

*Amor perfeito dado à um ser humano:
Também morre o florir de mil pomares
E se quebram as ondas do oceano.³⁴⁷*

In questo sonetto viene imitata la lingua e la metrica camoniana e anche il tema amoroso è trattato alla maniera del grande poeta, il cui senso ci spiega Sophia nel saggio del 1980, un significato molto vicino a quello espresso nel sonetto:

³⁴⁷ «Speranza e disperazione di alimento / Mi servono in questo giorno in cui ti attendo / E più non so se voglio o se non voglio / Così lungi da ragione è il mio tormento // Ma come usare amor di intesa? / Per ciò che ti chiedo dispero / Anche se ti donassi - poiché ciò che voglio / Nessuno dona se non per un momento. // Ma come sei bello, amore, che non duri, il tuo inganno è così breve e sì profondo, / che io ti possiedo se non ti dai. // Amor perfetto dato a un essere umano: / Muore anche il fiorire di mille frutteti / E si spezzano le onde dell'oceano», ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra poética*, vol. 1, Caminho, Lisboa 1999, p. 185 [traduzione mia].

*Nella maggioranza della sua lirica scorre il lungo pianto di un amore inaccessibile. [...] Vi troviamo dolore, sofferenza, angoscia, ma ancora avvolti dalla meraviglia dell'incontro.*³⁴⁸

Il sonetto di *Coral* è un tentativo di *mimesis* con il sonetto camoniano, come se la poetessa avesse voluto trattare l'amore, un tema altrimenti non molto presente nella sua opera, con la voce del poeta.

2. Dante

Un verso dantesco tratto dalla traduzione del *Purgatorio* è invece fonte di ispirazione di tutta una serie di poesie di opere distanti nel tempo che ha per motivo la navigazione verso Oriente. In particolare, si sentono gli echi del primo canto del *Purgatorio* nella sezione dal titolo *As ilhas di Navegações*, un'opera composta tra il 1977 e il 1982. Il verso dantesco è l'epigrafe della quarta poesia della sezione la cui traduzione risuona nell'ultimo verso:

IV

Dolce color d'oriental zaffiro

Dante - *Purg.*, Canto I - 7-5

Aqui viu o surgir em flor das ilhas

Quem vindo pelo mar desceu ao sul

E o cabo contornou para nascente

Orientando o cortar das negras quilhas

E sob as altas nuvens brancas liras

Os olhos viram verdadeiramente

*O doce azul de Oriente e de safiras*³⁴⁹

³⁴⁸ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Luis de Camões - Ensonbramentos e descobrimentos*, in "Cadernos de Literatura", n. 5, Coimbra 1980, pp. 25-26 [traduzione mia].

³⁴⁹ «Qui vide il fiorire delle isole / Colui che dal mare discese a sud / E circondò il capo verso oriente / Orientando il filo delle nere chiglie, / E sotto le alte nuvole bianche lire

Il verso dantesco risuona anche in altre poesie della sezione:

I

*Navegámos para Oriente -
A longa costa
Era de um verde espesso e sonolento*

Um verde imóvel sob o nenhum vento
*Até à branca praia cor de rosas
Tocada pelas águas transparentes*

Então surgiram as ilhas luminosas
De um azul tão puro e tão violento
Que excedia o fulgor do firmamento
Navegado por garças milagrosas

*E extinguiram-se em nós memória e tempo*³⁵⁰

II

*Navegação abstracta
Fito como um peixe o voo segue a rota
Vista de cima tornou-se a terra um mapa*

*Porém subitamente
Atravessámos do Oriente a grande porta
De safiras azuis no mar luzente*³⁵¹

/Gli occhi videro veramente / Il dolce azzurro d'Oriente e di zaffiri», ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, vol. 3, p. 254 [traduzione mia].

³⁵⁰ «Navegammo verso Oriente - / La lunga costa/Era di un verde spesso e sonnolento // Un verde immobile sotto nessun vento / Fino alla bianca spiaggia color di rose / Toccata dalle acque trasparenti // Allora emersero le isole luminose / Di un azzurro così puro e sì violento / Che eccedeva il fulgore del firmamento / Navigato da aironi miracolosi // E in noi si estinsero memoria e tempo», *Ivi*, p. 251 [traduzione mia].

³⁵¹ «Navigazione astratta / Orientato come un pesce il volo segue la rotta / Vista dall'alto la terra è diventata una mappa / Eppure improvvisamente // Attraversammo

L'immagine dantesca dello zaffiro non è l'unica eco della traduzione di Sophia del *Purgatorio* nelle poesie citate. Forse ispirata dalla metafora della navicella dell'*incipit* della cantica la poetessa fa confluire nei suoi versi una fitta serie di immagini dantesche. Confrontando infatti i versi sottolineati della *Commedia* notiamo altre corrispondenze con le parti evidenziate delle poesie dell'autrice:

Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;
e canterò di quel secondo
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.
Ma qui la morta poesi resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calliopè alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.
Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro,
a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta
che m'aveva contristati li occhi e 'l petto.
Lo bel pianeta che d'amar conforta
faceva tutto rider l'oriente,
velando i pesci ch'erano in sua scorta.
I' mi volsi a man destra, e puosi mente
a l'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'a la prima gente.

dell'Oriente la gran porta // Di zaffiri azzurri nel mare lucente», *Ivi*, p. 252 [traduzione mia].

*Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle:
oh settentrional vedovo sito,
poi che privato se' di mirar quelle!*³⁵²

Se analizziamo nel dettaglio i versi sottolineati, notiamo una fitta trama di analogie. Ad esempio, la direzione verso il sud dei navigatori portoghesi della poesia IV («Aqui viu o surgir em flor das ilhas / Quem vindo pelo mar desceu ao sul») è la stessa di Dante e Virgilio nell'accostarsi alla montagna del Purgatorio.

Un'altra interessante trasposizione, ricca di trasformazioni e di echi, sono le «garças milagrosas» della I poesia. Questi uccelli rimettono per assonanza alle Piche, le Pieridi, che dopo aver sfidato al canto le Muse, furono trasformate in gazze da Calliope. "Garça" è in realtà la garza, ma qui si potrebbe trattare di un calco della traduzione, mutato fecondamente in eco poetica. Indicativa inoltre la ripetizione dell'immagine, forse degli stessi uccelli, evocata nell'VIII poesia della sezione *Deriva*, che fa parte della stessa opera, e che infatti ripete anche l'immagine degli zaffiri danteschi:

*Vi lagunas azuis como safiras
Rápidas aves furtivos animais*³⁵³

L'assenza di vento del verso «Um verde imóvel sob o nenhum vento» (I - *As Ilhas*) potrebbe riportare all'interpretazione in tal senso dei versi danteschi: «Dolce color d'oriental zaffiro / che s'accoglieva nel sereno aspetto / del mezzo, puro infino al primo giro». Il sereno aspetto del mezzo è infatti riferimento all'aria calma, priva di vento o turbolenza, secondo la maggioranza di commentatori antichi della cantica.

L'immagine del volo orientato dal pesce: «Fito como um peixe o voo segue a rota» (II - *As Ilhas*) presenta alcune corrispondenze con

³⁵² ALIGHIERI, D., *Purgatorio*, Canto I, vv. 1-27.

³⁵³ «Vidi lagune azzurre come zaffiri/Rapidi uccelli furtivi animali», ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, vol. 3, p. 268 [traduzione mia].

i versi danteschi: «Lo bel pianeta che d'amar conforta / faceva tutto rider l'oriente, / velando i pesci che erano in sua scorta».

Inoltre l'alba, il momento in cui si trovano Dante e Virgilio, è lo spunto di partenza della III poesia di *As Ilhas*:

III

*À luz do aparecer a madrugada
Iluminava o côncavo de ausentes
Velas a demandar estas paragens*

*Aqui desceram as âncoras escuras
Daqueles que vieram procurando
O rosto real de todas as figuras
E ousaram - aventura a mais incrível -
Viver a inteireza do possível.³⁵⁴*

Infine "la prima gente" dantesca, gli uomini che vivevano prima del peccato originale, potrebbe far pensare agli indigeni descritti dalla poetessa nella già citata sezione *Deriva*:

VIII

*Vi as águas os cabos vi as ilhas
E o longo baloiçar dos coqueirais
Vi lagunas azuis como safiras
Rápidas aves furtivos animais
Vi prodígios espantos maravilhas
Vi homens nus bailando nos areais
E ouvi o fundo som de suas falas
Que já nenhum de nós entendeu mais*

³⁵⁴ «Alla luce dell'apparire l'alba/Illuminava il concavo di assenti / Vele a cercare questi luoghi // Qui scesero le ancore scure / Di coloro che vennero a cercare / Il volto reale di tutte le figure / E osarono - l'avventura più incredibile / Vivere la totalità del possibile», *Ivi*, p. 253 [traduzione mia].

*Vi ferros e vi setas e vi lanças
Oiro também à flor das ondas finas
E o diverso fulgor de outros metais
Vi pérolas e conchas e corais
Desertos fontes trémulas campinas
Vi o rosto de Eurydice das neblinas
Vi o frescor das coisas naturais
Só do Preste João não vi sinais*

*As ordens que levava não cumpri
E assim contando tudo quanto vi
Não sei se tudo errei ou descobri³⁵⁵*

Gli esempi tratti dalla traduzione di Dante mostrano quanto può essere fecondo il lavoro di traduzione ed esegesi quando un poeta lascia entrare suggestioni e immagini dei testi di partenza nella propria opera. Un'ispirazione che continua nel tempo. Infatti, alcuni degli echi appena descritti, primo fra tutti il verso dantesco scelto ad epigrafe, ritornano in una poesia di *Musa*, opera del 1988, undici anni dopo le poesie di *Navegações*:

ORIENTE

*Este lugar amou perdidamente
Quem o cabo rondou do extremo Sul
E a costa indo seguindo para Oriente
Viu as ilhas azuis do mar azul*

³⁵⁵ «Vidi le acque i capi vidi le isole / E il lungo ondeggiare degli alberi da cocco / Vidi lagune azzurre come zaffiri / Rapidi uccelli furtivi animali / Vidi prodigi stupori meraviglie / Vidi uomini nudi danzare nelle spiagge / E udii il profondo suono delle loro lingue / Che nessuno di noi più intende / Vidi ferri e vidi frecce e vidi lance / Anche oro a fior delle onde fini / E il vario fulgore d'altri metalli / Vidi perle e conchiglie e coralli / Deserti sorgenti tremule pianure / Vidi il volto di Euridice delle nebbie / Vidi la freschezza delle cose naturali / Solo del Prete Gianni non vidi segnali // Gli ordini a me dati non compii / E così raccontando tutto ciò che vidi / Non so se tutto errai o scoprii», *Ivi*, p. 268 [traduzione mia].

(...)

Viu pérolas safiras e corais

E a grande noite parada e transparente

Viu cidades nações viu passar gente

De leve passo e gestos musicais

Perfume e tempero descobriu

E danças moduladas por vestidos

Sedosos flutuantes e compridos

E outro nasceu de tudo quanto viu

(...)³⁵⁶

Ritroviamo in questa poesia la direzione del Sud oltre all'Oriente, gli zaffiri accompagnati da altre pietre e materiali preziosi che, insieme alle spezie e alle stoffe, diedero grande impulso ai viaggi e alle esplorazioni portoghesi, ma anche il riferimento alle genti, il cui passo lieve e i gesti musicali, ne affermano nuovamente l'essenza innocente e primitiva a cui Dante si riferiva.

Da questa breve rassegna delle corrispondenze dantesche si può affermare che l'opera di traduzione del *Purgatorio* abbia lasciato profondi segni nell'immaginario dell'autrice.

3. Ricardo Reis

Nel caso di Ricardo Reis il rapporto tra traduzione e imitazione appare alquanto diverso e ancora più diretto. In particolare, tenendo conto che la traduzione delle sue poesie in francese e una serie di

³⁵⁶ «Questo luogo amò perduto / Chi circondò il capo dell'estremo Sud / E seguendo la costa verso Oriente / Vide le isole azzurre del mare blu / (...) Vide perle zaffiri e coralli / E la grande notte ferma e trasparente / Vide città nazioni vide passar gente / Dal passo lieve e gesti musicali // Profumo e spezie scopri / E danze modulate dai vestiti / Lunghi setosi e fluttuanti / E altro nacque da tutto ciò che vide (...)», ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Musa, Caminho*, Lisbona 1994, p. 13 [traduzione mia].

poesie alla maniera dell'eteronimo pessoano sono lavori da considerarsi coevi. La traduzione è stata infatti pubblicata nel 1970 e la *Homenagem a Ricardo Reis* è una sezione di sette poesie dell'opera *Dual*, uscita nel 1972. È dunque possibile presupporre che l'opera di traduzione abbia portato la poetessa a imitare l'eteronimo e che in questo caso il nesso tra i due lavori creativi sia più chiaro, a differenza delle imitazioni di Camões, Dante e Cesário Verde.

Un elemento messo in rilievo, che si può considerare poco presente nell'insieme dell'opera poetica di Sophia, è il tema del tempo che scorre inafferrabile e la paura di perdere l'istante. Si vedano le seguenti esortazioni a Lidia, la donna amata dall'eteronimo, la prima di quest'ultimo e la seconda di Sophia:

<i>Não queiras, Lídia, edificar no espaço</i>	<i>Ne tente pas, Lídia, d'édifier dans l'espace</i>
<i>Que figuras futuro, ou prometer-te</i>	<i>Que tu penses futur, ou de te promettre</i>
<i>Amanhã. Cumpre-se hoje, não sperando.</i>	<i>Un lendemain. L'aujourd'hui s'accomplit</i>
	<i>sans attendre.</i>

Tu mesma és tua vida.

Tu es toi-même ta vie.

<i>Não te destines, que não és futura.</i>	<i>Ne te destine pas car tu n'est pas future.</i>
<i>Quem sabe se, entre a taça que esvazias,</i>	<i>Qui sait si, entre la coupe que tu vides</i>
<i>E ela de novo enchida, não te a sorte</i>	<i>Et la coupe de nouveau emplie, le sort</i>
<i>Interpõe o abismo?</i>	<i>N'interpose l'abîme?³⁵⁷</i>

I

Não creias, Lídia, que nenhum estio
Por nós perdido possa regressar
Oferecendo a flor
Que adiámos colher.

Cada dia te é dado uma só vez
E no redondo círculo da noite
Não existe piedade

³⁵⁷ *Quatre poètes portugais*, pp. 284-285.

Para aquele que hesita.

*Mais tarde será tarde e já é tarde.
O tempo apaga tudo menos esse
Longo indelével rasto
Que o não-vivido deixa.*

*Não creias na demora em que te medes.
Jamais se detém Kronos cujo passo
Vai sempre mais à frente
Do que o teu próprio passo* ³⁵⁸

L'immagine di Kronos che divora gli istanti come se fossero i suoi figli si trova nelle traduzioni delle poesie di Reis:

Quanta igual mocidade a eterna praia *De toute l'égle jeunesse que l'éternelle plage*
De Cronos, pai injusto da justiça, *De Chronos, père injuste de la Justice,*
Ondas, quebrou, deixando à só *Brisa comme des vagues, ne laissant qu'à la*
[memória] *[mémoire]*
Um branco som de espuma. *Un son blanchi d'écume* ³⁵⁹

<i>Não se resiste</i>	<i>On ne résiste pas</i>
<i>Ao deus atroz</i>	<i>Au dieu atroce</i>
<i>Que os próprios filhos</i>	<i>Qui toujours dévore</i>
<i>Devora sempre.</i>	<i>Ses propres enfants.</i> ³⁶⁰

³⁵⁸ «Non credere, Lidia, che nessuna estate / Da noi perduta possa ritornare / Offrendo il fiore / Che non abbiamo colto. // Ogni giorno ti è dato una sola volta / E nel tondo circolo della notte / Non esiste pietà / Per colui che esita. // Più tardi sarà tardi e già è tardi. / Il tempo spegne tutto tranne quella/Lunga indelebile traccia / Che il non-vissuto lascia. // Non credere nell'indugio in cui ti misuri. / Mai si ferma Kronos il cui passo / Va sempre più avanti / Del tuo stesso passo», ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, vol. 3, p. 119 [traduzione mia].

³⁵⁹ *Quatre poètes portuguais*, pp. 274-275.

³⁶⁰ *Ivi*, pp. 254-255.

Un riferimento anteriore all'omaggio a Ricardo Reis che pare anticipare di più di venti anni l'opera di traduzione e imitazione, si trova nella poesia *No tempo dividido*, dell'opera omonima che risale al 1954:

*E agora ó Deuses que vos direi de mim?
Tardes inertes morrem no jardim.
Esqueci-me de vós e sem memória
Caminho nos caminhos onde o tempo
Como um monstro a si próprio devora.*³⁶¹

Il tentativo di imitazione investe anche il ritmo del verso e la costruzione sintattica. Si veda il seguente verso dell'omaggio di Sophia e della sua traduzione:

Mais tarde será tarde e já é tarde ³⁶²

Cada coisa a seu tempo tem seu tempo [Chaque chose en son temps possède
son temps]
*Chaque chose en son temps a sa saison*³⁶³

Un'altra immagine ricorrente sia nell'omaggio che nella traduzione è il gesto di cogliere fiori, metafora dell'istante da cogliere:

<i>Mestre, são plácidas</i>	<i>Maître, elles sont sereines</i>
<i>Todas as horas</i>	<i>Toutes les heures</i>
<i>Que nós perdemos,</i>	<i>Que nous perdons,</i>
<i>Se no perdê-las</i>	<i>Si dans le fait de les perdre</i>
<i>Qual numa jarra,</i>	<i>Comme dans un vase</i>
<i>Nós pomos flores.</i>	<i>Nous plaçons des fleurs.</i>

³⁶¹ «E adesso oh Dèi che vi dirò di me? / Pomeriggi inerti muoiono nel giardino. / Vi ho dimenticati e senza memoria. / Cammino nei cammini dove il tempo / Come un mostro se stesso divora», *Obra Poética*, vol. 2, p. 34 [traduzione mia].

³⁶² «Più tardi sarà tardi e già è tardi», *Ivi*, vol. 3, p. 119 [traduzione mia].

³⁶³ *Quatre poètes portuguais*, p. 261.

[...]

*Colhamos flores,
Molhemos leões
As nossas mãos
Nos rios calmos*

*Cueillons des fleurs,
Trempons nos mains
Légères dans
Les calmes fleuves³⁶⁴*

*Colhe as flores mas larga-as,
Das mãos mal as olhaste.*

*Cueille les fleurs mais laisse-les tomber
De te mains à peine regardées.³⁶⁵*

*Das flores que na nossa infância ida Des fleurs que dans notre enfance en allée
Com outra consciência nós colhíamos Nous cueillions avec une autre conscience³⁶⁶*

*Flor sê-me flor! Se te colher avaro Fleur! Sois-moi fleur! Si avarement te
cueille³⁶⁷*

I fiori per il poeta sono un elemento che dobbiamo adorare come se fossero i volti degli dèi, un'icona del paganesimo, tema per eccellenza dell'eteronimo:

(...)

*Tudo é tudo, e mais alto estão os deuses, Tout est tout, et les dieux se trouvent plus
haut,*

*Não pertence à ciência conhecê-los, Il n'appartient pas à la science de les
connaître*

*Mas adorar devemos
Seus vultos como às flores.*

*Mais nous devons adorer
Leurs ombres comme des fleurs.*

*Porque visíveis à nossa alta vista,
São tão reais como reais as flores
E no seu calmo Olimpo*

*Car, visibles à notre plus haut regard,
Ils sont réels comme les fleurs sont réelles,
Et dans leur calme Olympe*

³⁶⁴ *Ivi*, pp. 252-255.

³⁶⁵ *Ivi*, pp. 258-259.

³⁶⁶ *Ivi*, pp. 260-261.

³⁶⁷ *Ivi*, pp. 276-277.

La traduzione di questa poesia ci dà l'occasione di riflettere su come la poetessa interpreti il paganesimo di Ricardo Reis, una visione espressa anche nell'introduzione all'eteronimo dell'antologia francese e nel suo omaggio. In effetti l'autrice traduce il termine "vultos" (volti) con "ombres" (ombre), una traduzione che intende sottolineare l'idea di assenza degli dei di Ricardo Reis. Nell'introduzione Sophia presenta il poeta con queste parole:

Ricardo Reis prende come modello i poeti latini, i poeti di un paganesimo che già sfuma. I suoi dèi non sono le grandi potenze scintillanti e veementi della poesia greca. Si nascondono nel mormorio del fogliame o nella limpidezza delle acque ed è possibile che non siamo nemmeno più là. Ma la loro assenza presiede. Il poeta delinea ciò che si trova tra la morte che fa marcire il corpo e gli dèi divenuti ambigue trasparenze.³⁶⁹

Dèi assenti che presiedono nella trasparenza ambigua, come viene espresso nella seconda e nella terza poesia dell'omaggio:

II

*Escuta, Lídia, como os días correm
Fingidamente imóveis,
E à sombra de folhagens e palavras
Os deuses transparecem
Como para beber o sangue oculto
Que nos tornou atentos³⁷⁰*

³⁶⁸ *Ivi*, pp. 262-263.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 251 [traduzione mia].

³⁷⁰ «Ascolta, Lidia, come i giorni scorrono / Fintamente immobili / E all'ombra di foglie e di parole, / Gli dèi traspaiono/Come per bere il sangue occulto / Che ci ha fatto divenire attenti», ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, vol. 3, p. 120 [traduzione mia].

III

*Ausentes são os deuses mas presidem.
Nós habitamos nessa
Transparência ambígua,*

*Seu pensamento emerge quando tudo
De súbito se torna
Solenemente exacto.*

*O seu olhar ensina o nosso olhar
Nossa atenção ao mundo
É o culto que pedem³⁷¹*

L'attenzione al mondo come culto degli dèi è un'idea ripresa da un'altra poesia tradotta:

*Tirem-me os deuses
Em seu arbitrio
Superior e urdido às escondidas
O Amor, glória e riqueza.*

*Que, suivant leur choix
Supérieur et ourdi en secret,
Les dieux me prennent
L'Amour, la gloire, la richesse,*

*Tirem, mas deixem-me,
Deixem-me apenas
A consciência lúcida e solene
Das coisas e dos séres.*

*Mais qu'en les prenant ils me laissent,
Me laissent uniquement
La conscience lucide et solennelle
Des choses et des êtres.³⁷²*

Gli dèi sono presenze trasparenti nelle poesie di Sophia, immaginati nel suono dei giardini, nella luce del mare o nella spuma

³⁷¹«Assenti sono gli dèi ma presiedono. / Noi abitiamo in questa / Trasparenza ambigua, / // Il loro pensiero emerge quando tutto / All'improvviso diventa / Solennemente esatto. // Il loro sguardo insegna al nostro sguardo / La nostra attenzione al mondo / È il culto che chiedono», *Ivi*, p. 121 [traduzione mia].

³⁷² *Quatre poètes portugais*, p. 264.

delle onde; immagini che forse nascono con la traduzione delle poesie di Ricardo Reis o che forse la precedono e influenzano, essendo l'opera di Fernando Pessoa una fonte della poetessa fin dalle sue prime opere. Infatti la poesia *Os Deuses* di *Dia do Mar*, opera del 1947, sembra un omaggio agli dèi di Ricardo Reis:

Os Deuses

*Nasceram, como um fruto, da paisagem.
A brisa dos jardins, a luz do mar,
O branco das espumas e o luar
Extasiados estão na sua imagem.*³⁷³

4. La voce degli altri

Le poesie "alla maniera di..." non sono solo esercizi di stile poiché scrivere versi come avrebbe fatto un altro poeta e tradurre, per l'autrice, implica una volontà di spersonalizzazione che è anche una dichiarazione di poetica, come viene spiegato in un'intervista a José Carlos Vasconcelos:

*Per scrivere è necessario essere impersonali. L'arte è una mimesis che si rende possibile solo quando l'artista mette il proprio "io" tra parentesi. È un po', in effetti, una teoria di spersonalizzazione. [...] la persona che scrive cerca, intuitivamente, di diventare una pagina bianca, di creare dentro di sé un certo vuoto.*³⁷⁴

³⁷³ «Sono nati, come un frutto, dal paesaggio. / La brezza dei giardini, la luce del mare, / Il bianco della schiuma e il chiaro di luna / Sono la loro immagine estasiata», ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, vol. 1, p. 100 [traduzione mia].

³⁷⁴ VASCONCELOS, J. C., *Sophia: a luz dos versos*, "Jornal de Letras, Artes e Ideias", n. 468, Lisboa 1991 [traduzione mia].

La voce degli altri serve per uscire dalla dimensione personale dello scrittore e raggiungere la dimensione universale della poesia. Silvina Rodrigues Lopes sottolinea l'importanza di queste poesie:

*(le) poesie fatte "alla maniera di..." corrispondono a un movimento di spersonalizzazione e allo stesso tempo alla necessità di distaccare da un flusso universale che sarà la matrice del poetico, le modulazioni singolari che gli danno forma.*³⁷⁵

Le poesie scritte con la voce degli altri partecipano a una «poesia immanente, consustanziale all'universo» fatta di «parole alate impersonali», parole del testo *Arte poética V*:

Io ero così piccola che non sapevo che le poesie erano scritte da persone, ma pensavo che erano della stessa sostanza dell'universo, che erano il respiro delle cose, il nome di questo mondo detto da esso stesso. [...] In fondo, per tutta la vita ho cercato di scrivere questa poesia immanente. [...] non esiste poesia senza aver creato il vuoto e la spersonalizzazione. [...] Un giorno a Epidaurò - approfittando della tranquillità dell'orario di pranzo dei turisti - mi misi al centro del teatro e dissi a voce alta l'inizio di una poesia. E udii, un istante dopo, là in alto, la mia stessa voce, libera, slegata da me. Tempo dopo, scrissi questi tre versi:

A voz sobe os últimos degraus
Oíço a palavra alada impessoal
Que reconheço por não ser já minha.³⁷⁶

Le parole alate (le *epea pteroenta*) proferite da Achille, metafora di uccelli o di frecce che escono dalla bocca di chi parla, sono

³⁷⁵ LOPES, S. Rodrigues, *Apresentação crítica*, p. 19 [traduzione mia].

³⁷⁶ «La voce sale gli ultimi scalini / Sento la parola alata impersonale / Che riconosco perché non è più la mia», ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, vol. 3, pp. 349-350 [traduzione mia].

impersonali e immanenti all'universo e non appartengono alla singola voce che è solo lo strumento che le emette.

Sophia esprime un concetto simile, rispetto alle poesie scritte con la voce degli altri come indica il titolo della seguente poesia, usando la metafora di una luce che si nutre della candela

À Maneira de...

Síntese a linha clara - em seu

Horizonte a luz se desfere. Opaca (ela)

De nós se nutre como lume aceso.³⁷⁷

Metafora che ben si adatta anche alle imitazioni e alle traduzioni degli autori cari alla poetessa.

³⁷⁷ «Sintesi la linea chiara – nel suo / Orizzonte la luce si sferra. Opaca (lei) / Di noi si nutre come una candela accesa», *ivi*, p. 230 [traduzione mia].

Elisa Rossi

A lucidez que vê todas as coisas
Sophia traduce Medea

Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...

ALBERTO CAEIRO

Il «tumulto dei miti»,¹ in grado di raccontare l'umano e i suoi conflitti in una dimensione al di fuori del tempo, consente a Sophia di vedere nella scrittura tragica uno sforzo di comprensione del male, la tensione a enucleare una verità, un'*aletheia*, un disvelamento in senso etimologico. In termini più espliciti, nel componimento *O poeta trágico*, la funzione del poeta è quella di portare la «paura» dai meandri del palazzo alla «levigatezza» del cortile esterno, dal silenzio al «confronto», esponendola come un «toro sconfitto»:

No princípio era o labirinto
O secreto palácio do terror calado
Ele trouxe para o exterior o medo
Disse-o na lisura nos pátios no quadrado

¹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O Nu na Antiguidade Clássica*, in *Prosa*, a cura di C. Mendes de Sousa e M. Andresen Sousa Tavares, Assírio e Alvim, Porto 2021, p. 492.

De sol de nudez e de confronto
*Expôs o medo como um touro debelado*²

Se questa ricerca di senso affidata al teatro tragico attraversa in qualche modo l'intera opera poetica di Sophia, il più intenso ed esteso confronto con la tragedia coincide con la traduzione della *Medea* di Euripide,³ esperienza su cui si è curiosamente poco discusso.

L'opera, intitolata *Medeia – recriação poética da tragédia de Eurípidés*, viene pubblicata *post-mortem* nel 2005 ma, stando a una testimonianza di Frederico Lourenço, doveva essere in preparazione già negli anni Ottanta. La scelta di presentare la traduzione come una «recriação poética» sembra voler giustificare la disinvoltura con cui Sophia si muove nel testo greco, dal momento che non vi sono riscritture dei significati né alterazioni della trama; nella prefazione, infatti, Frederico Lourenço avverte: «Há, no entanto, momentos em que o helenista franzirá o sobrelho».⁴

Le innovazioni sono per lo più afferenti al piano lessicale e lasciano intravedere la sottile presenza della creatività di Sophia. La traduzione, attività che esplicita il percorso del pensiero nella scelta della parola, illumina da un'altra prospettiva quello che per l'autrice è l'atto poetico per eccellenza: il dare nome alle cose. L'esperienza di traduzione non rimane isolata, ma entra in contatto con l'opera "originale", riprendendo il «fio de linho»⁵ delle parole.

²ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, Assírio e Alvim, Porto 2015, p. 630; «In principio c'era il labirinto / Il segreto palazzo del terrore muto / Egli portò verso l'esterno la paura / La raccontò nella levigatezza nei cortili nel quadrato / Di sole di nudità e di confronto / Espose la paura come un toro sconfitto».

³ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Medeia –recriação poética da tragédia de Eurípidés*, Editorial Caminho, Lisboa 2006.

⁴ LOURENÇO, F., *Prefácio*, in ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Medeia*, p. 13; «Ci sono tuttavia momenti in cui il grecista storcerà il naso».

⁵«...Porque pertenço à raça daqueles que / percorrem o labirinto, / Sem jamais perderem o fio de linho da palavra», *Em Creta*, in *Obra Poética*, p. 628; «...Perché appartenendo alla razza di coloro che / percorrono il labirinto, / senza mai perdere il filo di lino della parola».

L'occhio che vede e traduce

È possibile seguire la traccia sotterranea dell'idioletto andreseniano osservando il modo in cui risultano tradotte due delle sfere semantiche più ricorrenti e rilevanti all'interno della tragedia, ovvero quelle legate ai termini *sophia* (derivato dall'aggettivo *sophós*) e *sophrosyne*.

Nel testo euripideo, «*sophós*» e «*sophia*» hanno spesso una connotazione intellettualistica, che risente delle nuove valenze acquisite in seguito alla rivoluzione sofistica.⁶ Significativo in questo senso è il dialogo tra Creonte e Medea nel primo episodio (vv. 282-315): Creonte, re di Corinto, entra in scena per annunciare formalmente a Medea la sua condanna all'esilio. Il confronto comincia con un'aperta ammissione del re, che dichiara di temere Medea perché, appunto, «*sophé*» (v. 285). La protagonista, nella propria risposta, padroneggia abilmente le armi della dialettica, e riconosce che l'essere «*sophé*» le ha già procurato molti mali; secondo lei l'uomo saggio («*artiphron*») non deve educare i suoi figli di modo che diventino «*sophous*». Infatti, chi cerca di insegnare cose nuove alla comunità, o viene accusato d'inoperosità, o viene addirittura percepito come un pericolo: questa è la dura condizione a cui lei è sottoposta. Medea ammette di essere «*sophé*», ma conclude ricollocando la sua qualità dentro ai confini del "giusto mezzo" («*eimí d'ouk agan sophé*»).

Di fronte a un problema traduttivo così esteso, ecco le diverse scelte intraprese nella *Recriação poetica* (p. 31):

⁶ Nel v secolo, il termine *sophós* «[...] era usato non solo per descrivere l'abilità di un artigiano o di un poeta, non solo la saggezza ottenuta con l'esperienza e la riflessione, ma anche la nuova visione intellettuale e illuminata dei grandi maestri sofisti e della generazione intellettuale da loro educata [...]. "Sapiente" non è una traduzione adeguata del termine, anche se in realtà una traduzione adeguata non esiste» (PADUANO, G., *Il nostro Euripide – L'Umano*, Sansoni, Firenze 1986, p. 290). Dalle parole di Medea traspaiono i primi segnali del distacco tra l'intellettuale e la *polis*, lo stesso che porterà poi ai processi contro Anassagora e Socrate.

(Κρ) δέδοικά σ', οὐδὲν δεῖ
παραμπόσχειν λόγους / μὴ μοί τι
δράσις παῖδ' ἀνήκεστον κακόν. /
συμβάλλεται δὲ πολλὰ τοῦδε δείγματα·
/ σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν
ἴδρις, / λυπὴ δὲ λέκτρων ἀνδρὸς
ἐστερημένη. / κλύω δ' ἀπειλεῖν σ', ὡς
ἀπαγγέλλουσί μοι, / τὸν δόντα καὶ
γῆμαντα καὶ γαμουμένην / δράσειν τι.
ταῦτ' οὖν πρὶν παθεῖν φυλάξομαι. /
κρείσσον δέ μοι νῦν πρὸς σ'
ἀπεχθῆσθαι, γύναι, / ἢ μαλθακισθένθ'
ὑστερον μεταστένειν.

(Μη.) φεῦ φεῦ. / οὐ νῦν με πρῶτον
ἀλλὰ πολλάκις, Κρέον, / ἐβλαψε δόξα
μεγάλα τ' εἰργασται κακά./ χρὴ δ'
οὐποθ' ὅστις ἀρτίφρων πέφυκ' ἀνὴρ /
παῖδας περισσῶς ἐκδιδάσκεισθαι
σοφούς· / χωρὶς γὰρ ἄλλης ἤς ἔχουσιν
ἀργίας / φθόνον πρὸς ἀστῶν
ἀλφάνουσι δυσμενῆ. / σκαιοῖσι μὲν
γὰρ καινὰ προσφέρων σοφὰ / δόξεις
ἀχρεῖος κού σοφὸς πεφυκέναι / τῶν δ'
αὐτῶν δοκούντων εἰδέναι τι ποικίλον /
κρείσσον νομισθεὶς ἐν πόλει λυπρὸς
φρανῆ. / ἐγὼ δὲ καυτὴ τῆσδε κοινωνῶ
τύχης· / σοφὴ γὰρ οὐσα, τοῖς μὲν εἰμ'
ἐπίφθοнос, / [τοῖς δ' ἡσυχαιά, τοῖς δὲ
θατέρου τρόπου.] / τοῖς δ' αὐτῶν
προσάντης· εἰμὶ δ' οὐκ ἄγαν σοφῆ. / σὺ
δ' οὖν φοβῆθι με· μὴ τί πλημμελὲς
πάθῃς· / οὐχ ὧδ' ἔχει μοι, μὴ τρέσης
ἡμᾶς, Κρέον, / ὥστ' ἐς τυράννου
ἀνδρῶς ἐξαμαρτάνειν. / σὺ γὰρ τί μ'
ἠδίκηκας· ἐξέδου κόρην/ ὅτῳ σε θυμὸς
ἦγεν. ἀλλ' ἐμὸν πόσιν / μισῶ σὺ δ',
οἶμαι, σωφρονῶν ἔδρας τάδε. / καὶ νῦν
τὸ μὲν σὸν οὐ φθονῶ καλῶς ἔχειν· /
νυμφεύετ', εὐπράσσοιτε· τήνδε δὲ
χθόνα / ἐὰτέ

CREONTE: Não invoco pretextos. Tenho medo. Sei que podes atrair sobre a minha filha desastres sem remédio. O meu terror é feito de muitos motivos: És hábil. Sabes tecer e enredar os malefícios. Dói-te ser expulsa do teu leito. É também me foi dito que ameaças a recém-casada, o marido e o pai. É para me defender que te condeno. Antes chamar agora sobre mim o teu ódio do que chorar mais tarde amargos prantos por causa da minha fraqueza.

MEDEIA: Aí de mim, Creonte! Agora como sempre a minha fama só me arruína. Um homem sensato não deve dar aos seus filhos uma sabedoria que os torne superiores ao comum. Porque o comum vingasse com inveja e calúnias. Se ensinas aos ignorantes uma sabedoria nova eles não dizem que és sábio, dizem que és inútil. Mas se descobrem que és superior aos talentos consagrados então dizem que és um perigo na cidade, que estás a mais na cidade e têm medo de ti. Foi assim a minha sorte. Por causa da minha ciência fui odiada por uns, desprezada por outros. Para muitos fui escândalo. No entanto pouco sei. E também tu, Creonte, agora estás com medo. Temes os meus gestos. Mas eu, neste estado em que estou não posso ser um perigo para o poder dum rei. Não estremeças em minha frente, Creonte. Não tenhas medo de mim, Creonte. Qual foi o mal que me causaste? Deste a tua filha a quem mais te agradava. Agiste como um sábio. É o meu marido que eu odeio. De ti e da tua prosperidade, não tenho nenhuma inveja. Casai todos. Sede felizes. Mas deixai-me habitar este solo

μ'οικεῖν. καὶ γὰρ ἡδικημένοι / onde estou. Fui vencida pelo mais forte e
συγῆσόμεσθα, κρείσσωνων νικώμενοι.⁷ aceito em silêncio a injustiça.⁸

Il termine «*sophós*» viene reso con gli aggettivi «*hábil*» e «*sábio*»; il sostantivo «*sophia*» mediante «*sabedoria*» e «*ciência*». Gli stessi termini ritornano altre volte nel corso del testo: «*habilidade*» (due occorrenze a p. 39 e altre due a p. 40), «*hábil*» (p. 66), «*sabedoria*» (p. 40 e p. 44), «*subtil*» (p. 44), «*sábio*» (p. 45). In tutti i casi si tratta di vocaboli attinenti alla sfera della competenza umana, tanto pratica quanto teorica.

La nozione di *sophia* non è tuttavia univoca nella tragedia euripidea: talvolta, anziché indicare un eccesso di sottigliezza intellettuale, acquista al contrario una valenza religiosa, esprimendo la “saggezza” di chi riconosce la superiorità divina e sa mantenersi entro i limiti assegnati all’uomo. Nel terzo stasimo, ad esempio, viene celebrata la terra attica, luogo divino in cui si vive secondo i valori della sapienza e dell’equilibrio (vv. 824-65; p. 53). Gli ateniesi,

⁷ EURIPIDE, *Medea*, vv. 282-315; le citazioni del testo greco si riferiscono all’edizione di DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae*, Vol. 1, Oxford University Press, Oxford 1984.

⁸ Trad. it.: CREONTE: «Non invoco pretesti. Ho paura. So che puoi attirare su mia figlia disastri senza rimedio. Il mio terrore è dovuto a molte ragioni: sei esperta. Sai tessere e intrecciare malefici. Ti duole essere cacciata via dal tuo letto. E mi è stato anche detto che minacci la novella sposa, il marito e il padre. È per difendermi che ti condanno. Meglio chiamare ora su di me il tuo odio piuttosto che piangere più tardi pianti amari a causa della mia debolezza. MEDEA: «Povera me, Creonte! Adesso come sempre la mia fama mi rovina. Un uomo sensato non deve dare ai propri figli una saggezza que li renda superiori al comune, perché il comune si vendica con invidia e calunnie. Se insegni agli ignoranti una saggezza nuova loro non dicono che sei saggio, dicono che sei inutile. Ma se scoprono che sei superiore ai talenti consacrati, allora dicono che sei un pericolo per la città, che sei di troppo in città e hanno paura di te. È stata questa la mia sorte. A causa della mia scienza sono stata odiata da alcuni, disprezzata da altri. Per molti sono stata uno scandalo. E tuttavia so poco. E anche tu, Creonte, ora hai paura. Temi i miei gesti. Ma io, in questo stato in cui mi trovo non posso essere un pericolo per il potere di un re. Non tremare davanti a me, Creonte. Non avere paura di me, Creonte. Quale sarebbe il male che mi avresti causato? Hai dato tua figlia in mano a chi più ti piaceva. Hai agito da saggio. È mio marito che odio. Di te e della tua ricchezza, non ho nessuna invidia. Sposatevi tutti. Siate felici. Ma lasciatemi abitare in questo suolo dove mi trovo. Sono stata vinta dal più forte e accetto in silenzio l’ingiustizia».

in virtù della loro civiltà, si cibano di una «*kleinotatan sophian*», «di nobilissima saggezza» (v. 829). Afrodite invia il corteo degli Amori tra la gente d'Atene a diffondere «*Sophia*», personificazione della Sapienza (v. 844).

Χο. Ἐρεχθεΐδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι [στρ.
καὶ θεῶν παῖδες μακάρων, ἱεράς /
χώρας ἀπορρήτου τ' ἀπο, φερβόμενοι /
κλεινοτάταν σοφίαν, αἰεὶ διὰ
λαμπροτάτου / βαίνοντες ἀβρῶς
αιθέρος, ἔνθα ποθ' ἀγνάς / ἔννεα
Πιερίδας Μούσας λέγουσι / ξανθὰν
Ἀρμονίαν φυτεῦσαι / τοῦ καλλινάου τ'
ἐπὶ Κηφισοῦ ῥοαῖς [ἀντ. / τὰν Κύπριν
κλιζοῦσιν ἀφουσαμένην / χώραν
καταπνεῦσαι μετρίας ἀνέμων /
ἠδ' ὑπνόους αὐρας· αἰεὶ δ'
ἐπιβαλλομένην / χαίταισιν εὐώδη
ῥοδέων πλόκον ἀνθέων / τᾷ Σοφίᾳ
παρέδροις πέμπειν Ἔρωτας, /
παντοίας ἀρετᾶς ξυνεργούς.

Desde os tempos mais antigos o destino
/ Protege os descendentes de Erecteu,
/ Filhos dos deuses radiosos, / Filhos
dum chão intacto e sagrado, / Solo
nunca invadido, / Eles se alimentam da
mais pura / Inteligência das coisas e no
brilho do ar mais luminoso / Habitam
nobremente e com beleza. / Dizem que
foi ali que outrora /A loira Harmonia
deu à luz / As nove musas, as santas
Piérides. / E contam que ali a deusa
Cypris / Colhe das claras ondas do
Cephisso / A leveza das brisas
derramando / Sobre o país seu hálito de
mel. / E aquela que sempre tem em seus
cabelos / Uma coroa de perfume e
rosas, / Cypris uniu e religou ali / A
lucidez que vê todas as coisas / E o amor
onde se funda /A perfeição do homem.⁹

Esaminando il passo nella *Recriação poética*, si osserva l'emergere di scelte traduttive diverse rispetto a quelle del primo episodio e di una maggiore libertà che, in filigrana, risente della cifra poetica di Sophia. Il nesso greco «*kleinotatan sophian*» viene amplificato nella perifrasi «*a mais pura inteligência das coisas e dos seres*»; colpisce la scelta della voce "intelligenza" in luogo di "conoscenza", a indicare

⁹ Trad. it.: «Fin dai tempi più antichi il destino / protegge i discendenti di Eretteo, / Figli degli dei radiososi / Figli di un suolo intatto e sacro, / Suolo mai invaso, / Loro si nutrono della più pura / Intelligenza delle cose / E nel brillio dell'aria più luminoso / abitano nobilmente e con bellezza. / Dicono che è stato lì che tempo fa / La bionda Armonia diede alla luce / Le nove muse, le sante Pieridi. / E raccontano che lì la dea Cipride / Raccoglie dalle chiare onde del Cefiso / La leggerezza delle brezze spargendo / Sul paese il suo alito di miele. / E quella che sempre ha nei suoi capelli / Una corona di profumo e rose, / Cipride ha unito e relegato lì, / La lucidità che vede tutte le cose / E l'amore dove si fonda / La perfezione dell'uomo».

una predisposizione più matura ed eclettica; l'aggettivo «puro», inoltre, non solo rende il senso di “pregiato, nobile”, ma aggiunge una sfumatura quasi cromatica che impreziosisce la descrizione paesaggistica contenuta nel passo. Infine, l'aggiunta di «*coisas*», termine che ricorre spessissimo nella sua poesia,¹⁰ e di «*seres*», estende il significato a tutto il campo fenomenico: “conoscere” la realtà, essere intelligenti dello spazio circostante. Ai versi 844-845, laddove in Euripide si celebra Cipride che «manda gli amori come compagni per la Sapienza e collaboratori di ogni tipo di virtù», l'autrice si discosta notevolmente da una resa letterale del testo: «*Cypris uniu e religou ali / A lucidez que vê todas as coisas / E o amor onde se funda / A perfeição do homem*»¹¹. Quella che in greco è la personificazione di una Sapienza di tipo religioso, ben lontana dal sapere sofisticato, diventa nella traduzione una visione lucida e omnicomprensiva del reale, suggerendo al lettore, attraverso il termine «*lucidez*», un forte rimando alla sua opera poetica.

Al concetto di «*sophia*» si affianca nella tragedia euripidea quello di «*sophrosyne*», tema centrale di tutta l'etica greca. Rispetto a «*sophia*» che, come si è detto, indica più genericamente la saggezza nel saper riconoscere i limiti della condizione umana rispetto alla potenza degli déi,¹² il termine «*sophrosyne*» esprime una predisposizione interiore di autocontrollo, moderazione ed equilibrio. Esso occorre nel secondo stasimo (vv. 627-642, p. 42), allorché il coro addita nell'amore eccessivamente passionale la causa delle sventure di Medea e auspica per sé: «*Possa invece amarmi un saggio equilibrio, il dono più bello degli dèi*»:

Χο. ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν [στρ. /	A nobreza do homem não se cumpre /
ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν / οὐδ' ἄρετάν	Num amor de violência e desmesura. /
παρέδωκαν / ἀνδράσιν· εἰ δ' ἄλις ἔλθοι	Mas quando se ergue e reina com

¹⁰ Come nel titolo di una sua celebre raccolta del 1977, *O Nome das Coisas*, o in altre poesie, tra cui, ad esempio, *Se tanto me dói que as coisas passem*, in *Poesia* (1944).

¹¹ Cipride ha unito e relegato lì, / La lucidità che vede tutte le cose / E l'amore dove si fonda / La perfezione dell'uomo».

¹² Cfr: LANZA, D., *Sophia e sophrosyne alla fine dell'età periclea*, in “Studi italiani di filologia classica”, 37, 1965, pp. 172-188.

/ Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὐχαρὶς οὕτως.
 / μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἔμοι χρυσέων
 τόξων ἐφείης / ἰμέρω χρίσασ' ἄφυκτον
 οἰστόν. / στέργοι δέ με σωφροσύνα,
 [άντ. / δῶρημα κάλλιστον θεῶν· / μηδέ
 ποτ' ἀμφιλόγους ὀργάς / ἀκόρεστά τε
 νεΐκη / θυμὸν ἐκπλήξασ' ἑτέροις ἐπὶ
 λέκτροις / προσβάλοι δεινὰ Κύπρις, /
 ἀπτολέμους δ' εὐνὰς σεβίζουσ' /
 ὀξύφρων κρίνοι λέχη γυναικῶν.

medida / Cypris excede as outras
 deusas todas / No dom da plenitude. /
 Que teu arco de oiro, ó poderosa, /
 Nunca dispare contra mim a seta / De
 veneno e desejo inevitável. / Possa a
pureza amar-me / Porque a *pureza* é / O
 dom maior dos deuses / Que a temível
 Cypris não acenda / Em mim o desejo
 de outro leito. / Que eu não me afunde
 nas disputas ferozes / E não me perca
 nas lutas insaciáveis. / Possa a deusa
 respeitar o lar dos homens / E guiar na
lucidez os que se uniram.¹³

Sophia ricorre qui al traducente «*pureza*», altro termine chiave del suo mondo poetico che, nella sua polisemia, include spesso anche una suggestione visiva di limpidezza.¹⁴

Poco oltre (vv. 641-3), il Coro si augura che Cipride possa essere «*oxuphron*», *hapax* che significa letteralmente “dalla mente acuta”; ancora una volta la scelta nella traduzione ricade sul sintagma «*na lucidez*», qualificandolo rispetto alla vista.

Il percorso attraverso questi passi permette dunque di osservare una costante nella traduzione. La valenza del termine *sophós* in senso intellettualistico, nella sua connotazione storica, viene risolta utilizzando i vocaboli relativi all’abilità e alla competenza umana. Viceversa, di fronte ai concetti etico-religiosi tradizionali espressi dai termini «*sophia*» e «*sophrosyne*», si registra la tendenza ad attingere ad uno stesso campo semantico, quello della «*pureza*» e

¹³ Trad. it.: «La nobiltà dell’uomo non si compie / In un amore di violenza e dismisura. / Ma quando si alza e regna con misura, / Cipride supera tutte le altre dee / Nel dono della pienezza. / Che il tuo arco d’oro, oh potente, / Mai scocchi contro di me la freccia / Di veleno e passione inarrestabile. / Possa la purezza amarmi / Perché la purezza è / Il più grande dono degli dèi / Che la temibile Cipride non accenda / Su di me il desiderio di un altro letto. / Che io non affondi nelle dispute feroci / E non mi perda in lotte insaziabili. / Possa la dea rispettare la casa degli uomini / E guidare nella lucidità coloro che si unirono».

della «*lucidez*», che trova una precisa corrispondenza con il linguaggio poetico di Sophia.

L'occhio che vede e trasforma

In tutto l'arco della produzione poetica di Sophia è pregnante l'occorrenza dei sostantivi «*pureza*», «*lucidez*» (insieme agli aggettivi corrispondenti)¹⁵ e di altri termini analoghi come «*transparência*» o «*clareza*»; si tratta evidentemente di un lessico polisemico, in cui al significato morale si sovrappone un riverbero semantico di tipo visivo.

Raccolta dopo raccolta, Sophia trascrive le categorie etiche in una scrittura visuale, elaborando una sua personale metafisica dello sguardo. Un esempio che si distingue dagli altri per il suo (raro) carattere autobiografico è *Carta aos amigos mortos*, dove l'esistenza stessa è «*visão*» e la «*lucidez*» dello sguardo corrisponde a una capacità di resistenza di fronte a una realtà ostile.¹⁶

I casi di traduzione “visuale” osservati nella *Medeia* possono essere quindi riportati su un piano creativo più generale, dal momento che l'io lirico andreseniano si esprime in primo luogo attraverso un

¹⁵ Il termine «*pureza*» ritorna soprattutto in componimenti il cui lessico insiste sulla facoltà della vista; ad esempio, in *O Pescador*, la figura protagonista possiede una «serena *lucidez*» e ha «aberto seu olhar e posto sobre o mundo» («aperto il suo sguardo e posto sul mondo»), *Obra Poética*, p. 433). L'impiego del termine «*lucidez*» è frequente in particolare in riferimento a elementi paesaggistici, come in *Apolo Musageta* («a pureza e a força do mar»; *Obra Poética*, p. 70), o in *Ir beber-te num navio de altos mastros*, riferito alla notte («Ó grande noite alucinada e pura»; «Pois trazes nos teus dedos/ (...) A perfeição, a pureza e a harmonia»).

¹⁶ In *Obra Poética*, p. 467; «Nada me resta senão olhar de frente / Neste país de dor e incerteza / Aqui eu escolhi permanecer / Onde a visão é dura e mais difícil / [...] A *lucidez* me serve para ver / A cidade a cair muro por muro / E as faces a morrerem uma a uma / E a morte que me corta ela me ensina / Que o sinal do homem não é uma coluna»; «Non mi resta niente se non guardare avanti / In questo paese di dolore e incerteza / Qui io ho scelto di rimanere / Dove la visione è dura e più difficile / [...] La lucidità mi serve per vedere / La città cadere muro dopo muro / E le facce morire una ad una / E la morta che mi taglia lei mi insegna / Che il segnale dell'uomo non è una colonna».

discorso *descrittivo* della realtà circostante. L'intenzione poetica di Sophia, vicina alla prospettiva neo-fenomenologica, cattura attraverso lo sguardo l'*eidós* delle cose, siano esse concrete o astratte, svelando la loro funzione vitale. Si crea così un panorama-mondo in cui l'accento è posto sulla qualità del fenomeno, sulla sua essenza prelogica e sul suo rapporto con il mondo esterno. Questa natura relazionale della poesia viene descritta in uno dei suoi testi più celebri, *Arte Poética III*, dove al poeta è riconosciuta la capacità di «nominare la sua visione del mondo» attraverso parole scelte «per la loro realtà, per la loro necessità, per il loro potere poetico di stabilire un'alleanza».¹⁷

Una riflessione in qualche modo complementare è contenuta in *O Nu na Antiguidade Classica*, libro-saggio che non a caso presenta una natura composita, raccogliendo anche traduzioni e testi di carattere narrativo:

*Se entendermos as formas gregas é porque elas são intrínsecas ao nosso próprio estar no mundo e per isso a sua verdade por si mesmo se renova, alimentada pela nossa própria vida. Por isso as reconhecemos como justas, como necessárias e não como exóticas e ornamentais. Por isso para nós não são curiosidade ou diversão ou erudição mas busca da nossa própria vida. Se as formas gregas não se esgotaram é porque entre elas e nos existe um nexo, é porque elas partem da mesma necessidade de que nos partimos.*¹⁸

La cultura ellenica è, come si è visto, paradigma di una funzione rivelatrice del reale, capace di ristabilire il contatto vitale tra uomo e

¹⁷ *Ibi*, p. 891.

¹⁸ *O Nu na Antiguidade clássica*, p. 488; «Se comprendiamo le forme greche è perché esse sono intrinseche al nostro stesso stare nel mondo e per questo la loro verità da sola si rinnova, alimentata dalla nostra stessa vita. Per questo le riconosciamo come giuste, come necessarie e non come esotiche e ornamentali. Per questo per noi non sono curiosità o passatempo o erudizione ma ricerca della nostra stessa vita. Se le forme greche non si sono esaurite è perché tra loro e noi esiste un nesso, perché partono dalla stessa necessità da cui anche noi partiamo».

ambiente. Lo sguardo si rinnova e permette un diverso apprendimento della realtà, delineando un paesaggio primordiale in cui esperienza estetica ed etica coincidono. Il linguaggio poetico di Sophia gioca in questa operazione un ruolo fondamentale, privilegiando un lessico che si muove tra le diverse sfere dell'esperienza umana.

Attraverso gli indizi delle scelte traduttive lessicali, Sophia si appropria dell'opera senza riscriverne i significati. L'inserito minimale di parole e sintagmi propri del suo linguaggio, mimetizzati all'interno del testo, funziona come una precisa dichiarazione di poetica. Avviene così un sottile ma costante slittamento semantico, in cui la sua presenza sapientemente emerge e si auto-rivela.

Virginia Caporali

Passei o dia a limpar

Strategie linguistiche dell'ordine in Sophia e Al Berto

Ci chiediamo: com'è la lucciola?

E rispondiamo: scomparsa.

CLARICE LISPECTOR, *Il Lampadario*

Nel tentativo di dare sostanza a un'ipotesi – la continuità tematico-stilistica fra Al Berto e Sophia de Mello Breyner Andresen¹ sotto il segno di una comune aspirazione all'ordine; con le ricadute che simile continuità può avere, se verificata, sulla traduzione della loro poesia – ho accostato due testi brevi che a prima vista, tranne l'essere scritti in prosa, volutamente non avevano niente in comune: *Ingrina* di Sophia, che apre la raccolta *Geografia* (1967) e uno dei frammenti, il numero 6, della raccolta *roulottes da noite de lisboa*, che Al Berto pubblica nel 1981 e che rappresenta, all'interno della sua produzione, un punto di non ritorno in direzione di una scrittura sempre più compatta, regolata e ripetitiva.

¹ Nota in Portogallo con il solo nome di battesimo, mi permetterò in questo intervento (con un po' di imbarazzo) di chiamarla Sophia anch'io. In parte per comodità mia e di chi legge; in parte per analogia con Al Berto che, nato Alberto Raposo Pidwell Tavares, segnerà il passaggio dalla pittura alla scrittura spaccando il proprio nome a metà e firmandosi con quello.

1.

Andrà intanto sottolineato come il salazarismo, imponendo a entrambi, per fare il verso ad Amleto, una «troppo, troppo solida» cornice (politica, economica e culturale), darà forza e forme al comune dissenso, accorciando una distanza che, fra i due, è prima di tutto generazionale. Al Berto nasce infatti nel 1948; Sophia, lo sappiamo, nel 1919. Quando lui comincia a scrivere, nel '71, in francese («fiz coisas inacreditáveis com o francês»,² dirà), già scappato dal Portogallo e in attesa che «o beato homezinho» si decidesse a *cadere dalla seggiola*³ (farà rientro in patria, infatti, solo nel 1975), Sophia scriveva da una quarantina d'anni, se è vero che, come racconta la figlia Maria Andresen Sousa Tavares, aveva iniziato i «primeiros esboços de poesia»⁴ neppure adolescente, a 12 o 13 anni. Entrambi con ascendenze nord-europee (inglesi i Pidwell, danesi gli Andresen); entrambi privilegiati – lei di più, lei esageratamente; ma insomma tutti e due cresciuti in ville bellissime, vicine al mare, piene di stanze, circondate da immensi giardini. Lui a Sines, cittadina sulla costa alentejana; lei fra Porto e la Granja, la «casa branca em frente ao mar enorme»⁵ dove la famiglia trascorrevva le vacanze estive.

² «Ho fatto cose incredibili col francese», MARTINS, M. J., *O Poeta como viajante*, entrevista, "JL", 23/4/1997, p. 21. Le traduzioni, dove non altrimenti specificato, sono mie.

³ «Mi è toccato aspettare che quel benedetto uomo si decidesse a cadere dalla seggiola e che la primavera tardiva finisse com'è finita». COELHO, T., *Al Berto: os néons e a noite do mundo*, entrevista, "Expresso", 17/10/1987, p. 52.

⁴ «i primi abbozzi di poesia», TAVARES, M. Andresen Sousa, *Contributo para uma biografia poética. Prefácio*, in ANDRESEN, S. de Mello Breyner [d'ora in avanti, SdMBA], *Obra poética*, Assírio&Alvim, Porto 2020, p. 9.

⁵ «la casa bianca davanti al mare enorme», SdMBA, *A Menina do mar*, in *Prosa*, org. e pref. di C. Mendes de Sousa, posfácio de TAVARES, M. Andresen Sousa, Assírio&Alvim, Porto 2021, p. 229.

2.

Immensi giardini, dicevo, che sono, sì, un *fuori*, ma un fuori privato, annesso alla casa, e dove si fanno, nell'infanzia, esperienze segrete, poi riorganizzate in forma di ricordo, che parlano di un desiderio di dissolvenza del soggetto nella natura (dissolvenza desiderata, avviata; comunque impossibile); o della natura nel soggetto, *sul* soggetto – e anche questo è impossibile.

Al Berto in *O Medo*:

*quando era criança julgava que a lua era feita de açúcar. sentava-me no poial, olhava a roupa estendida a secar mover-se na brisa e os hibiscos vermelhos tremendo no fogu da lua cheia. ficava muito quieto, esperava que a noite se tornasse mais densa, misteriosa, e deixasse cair fios prateados sobre o jardim. acreditava que, um dia, a lua derreteria e todo o jardim se transformaria numa imensa doçaria. então, erguia os olhos para o negrume salpicado de astros, sentia-me ficar adulto. sentia-me crescer por dentro e por fora.*⁶

Luna liquefatta che trasformerebbe il bambino in un bambino di zucchero; interessante in una poesia, quella di Al Berto, eternamente in bilico fra as-soluzione/espiazione (polo, diceva Barrento, «crepuscolare»)⁷ e dis-soluzione: dissolto e dissoluto (fase euforica) – dove il solvente, l'elemento liquido che permette la trasmutazione, sarà di volta in volta il mare, l'alcool, il sangue; e dove il fine,

⁶ «quando ero bambino, credevo che la luna fosse fatta di zucchero. sedevo sulla panca, guardavo i panni stesi ad asciugare muoversi nella brezza e gli ibischi rosso vivo tremare al fuoco della luna piena. me ne stavo buono buono, aspettavo che la notte si facesse più densa, misteriosa, e lasciasse cadere fili d'argento sul giardino. credevo che un giorno la luna si sarebbe sciolta e che tutto il giardino si sarebbe trasformato in un'immensa pasticceria. allora, alzavo gli occhi sulla nerezza spruzzata di astri, mi sentivo diventare adulto. mi sentivo crescere di dentro e di fuori», AL BERTO, *O Medo I*, in *O Medo*, Assírio&Alvim, Porto 2005, p. 226.

⁷ BARRENTO, J., *O Astro baço. A poesia portuguesa sob o signo de Saturno*, "Colóquio-Letras", 135/136, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1995, p. 158.

irrealizzabile, è sempre la metamorfosi: «alguém contou / a lebre è capaz de mudar de sexo em plena correria / eu não acreditei».⁸

Identica atmosfera in un ricordo di Sophia. Con la differenza che qui l'illimitato, l'universo *trabocante*, sfida ed evidenzia il limite individuale:

*Comecei a escrever numa noite de Primavera, uma incrível
noite de vento leste e Junho. Nela o fervor do universo
transbordava e eu não podia reter, cercar, conter – nem podia
desfazer-me em noite, fundir-me na noite.*⁹

Per concludere infine:

*Como sempre a noite de vento leste misturava êxtasi e pânico.*¹⁰

Gli ingredienti, *estasi e panico*, di *Ingrina*; anzi, quel miscuglio di «assombro e pânico»¹¹ tramite il quale, come afferma ancora Maria Andresen Sousa Tavares, si manifesta, nella poesia andreseniana, il *deslumbramento*. Proprio come l'elemento quieto, presente nel ricordo di Al Berto, verrà intercettato nel frammento 6 di *roulottes* anche grazie alla malinconica euforia favorita dal vino.

3.

Accomunati in poesia da una generale preferenza per i segni deboli dell'interpunzione, Sophia e Al Berto divergono nell'uso delle maiuscole – divergenza evidente anche nei testi appena citati

⁸ «qualcuno raccontò: / la lepre può cambiare sesso in piena corsa / io non ci credetti», [corsivo dell'autore], AL BERTO, «Cinco fotografias para Alexandre de Macedónia», 1, in *O Medo*, p. 283.

⁹ «Ho cominciato a scrivere in una notte di Primavera, un'incredibile notte di vento di levante e Giugno. In essa il fervore dell'universo traboccava e io non ero capace di trattenere, racchiudere, contenere – né potevo dissolvermi in notte, fondermi con la notte», in TAVARES, M. Andresen Sousa, *Prefácio*, in SdMBA, *Obra poética*, p. 13.

¹⁰ «Come sempre la notte di vento di levante mischiava estasi e panico», *ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

e nei quali comunque, poiché scritti in prosa, le regole della punteggiatura sono applicate normalmente.

Al Berto sopprime la maiuscola, riservandola ai nomi propri. Poiché, lui dice, e sebbene lo tenti sempre, non si può ricominciare né in effetti si può tornare indietro («o regresso é impossível»;¹² al più è *demorado*), è anche chiaro che non si può mai finire: condanna in avanti che si riproduce sulla pagina scritta, deserta di picchi, promesse o gerarchie. Sophia fa un uso tutto sommato più tradizionale della maiuscola, sebbene possa ricorrervi, si vedano Giugno o Primavera, come a una sorta di «pietre d'inciampo» (scrivo nel Giorno della Memoria) che segnalano la necessità di una sosta, di una dilatazione riflessiva. Stessa regolarità d'uso, in poesia.

Un esempio qualunque:

*Há um intenso orgulho
Na palavra Açor
E em redor das ilhas
O mar é maior.*¹³

Ogni accapo, una maiuscola. Uso appunto tradizionale ma che profondamente coincide con l'ansia di rinnovamento tipica dell'autrice, che fa del principio (si torni al quel «vento di levante», la direzione del sole che nasce; e alla primavera, che inaugura le stagioni) il suo luogo di elezione.

Perché ricominciare è possibile ed è anzi il compito del poeta:

*Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo.*¹⁴

¹² Si tratta di una frase così ricorrente in Al Berto da rendere inutile farla risalire all'uno o all'altro testo.

¹³ SdMBA, *Açores*, in *Obra poética*, p. 706.

¹⁴ «Per questo ricomincio senza sosta partendo dalla pagina in bianco / E questo è il mio compito di poeta per ricostruire il mondo», SdMBA, *A Forma justa*, in *Obra poética*, p. 710.

Passione per l'inizio o eterno debutto che la maiuscola bene esprime sul piano visivo, grafico; e che potrebbe inoltre spiegare il rifiuto di figure del disordine quali l'*enjambement*, dove le parole sono libere, e guai a lasciarglielo fare, di «viaggiare dentro il testo».¹⁵

4.

Resta dunque da giustificare quella continuità fra l'opera di Al Berto e Sophia di cui parlavo all'inizio e che prescinde, fatte salve le numerose suggestioni individuali dei due autori, dalla comune influenza del Romanticismo, inteso come lo intende Joaquim Manuel Magalhães,¹⁶ o del Classicismo¹⁷ – senza che il binomio Romanticismo/Classicismo, come spiega Manuel Gusmão rileggendo appunto Magalhães, risulti conflittuale, considerato che il Romanticismo «alla portoghese» non sarebbe, scrive, «a contrary to [the category of] Classicism but contrary to that of Positivism».¹⁸

Riguarda piuttosto, questa continuità, certi punti di contatto più sfuggenti, difficili da decifrare (come la lucciola dell'epigrafe di Clarice Lispector), e che si potrebbero organizzare intorno a due concetti primari, ambedue legati a quello più generico di *ordine*: 1. individuazione di un centro; e quindi l'accrescimento, come

¹⁵ TARABBIA, A., *Parlare per immagini. Le figure retoriche nella comunicazione quotidiana*, Zanichelli, Bologna 2019, p. 92.

¹⁶ Joaquim Manuel Magalhães (1945), poeta e intellettuale, scrive nell'81 un libro di grande interesse: *Os Dois crepúsculos. Sobre poesia actual e outras crónicas*. Qui afferma, tra le altre cose, che in Portogallo il Romanticismo sarebbe non già una precisa corrente storica ma piuttosto una «eco endemica», trasversale all'intera poesia portoghese moderna e contemporanea.

¹⁷ Quanto al classicismo di Sophia, credo ci sia poco da aggiungere. Meno studiata l'influenza dei classici sull'opera di Al Berto, dai quali eppure deriva alcune delle sue immagini più care. Solo per fare un esempio, l'ape, emblema del linguaggio, che per Al Berto nasce, sulla falsariga di quanto Virgilio racconta nelle *Georgiche*, «dal sangue corrotto del toro immolato».

¹⁸ GUSMÃO, M., *Twentieth-century portuguese poetry*, in *A revisionary history of portuguese literature*, a cura di M. Tamen e H. Buescu, Garland publishing, New York & London 1999, p. 155.

scriveva Fortini, delle «componenti centripete del testo»,¹⁹ con i suoi correlati di compattezza e, nel caso specifico dei due autori in analisi, concretezza (vedremo poi come questa verrà realizzata); e 2. linearità sostenuta, che produce una leggibilità del prototesto o semplicità illusoria, le quali però non coincidono con la facilità della resa traduttiva.

5.

Cominciamo dunque da *Ingrina*, prosa poetica che apre, come si diceva, la raccolta *Geografia*, e dove la presenza di un centro di attrazione, che poi è *Ingrina* stessa, nome/meta ripetuto a metà componimento, ha un'evidenza grafica che permette una certa trascuratezza di analisi.

È lì, lo vedono tutti:

O grito da cigarra ergue a tarde a seu cimo e o perfume de orégão invade a felicidade. Perdi a minha memória da morte da lacuna da perca do desastre. A onnipotência do sol rege a minha vida enquanto me recomeço em cada coisa. Por isso trouxe comigo o lírio da pequena praia. Ali se erguia intacta a coluna do primeiro dia – e vi o mar reflectido no seu primeiro espelho. Ingrina.

*É esse o tempo a que regresso no perfume do orégão, no grito da cigarra, na onnipotência do sol. Os meus passos escutam o chão enquanto a alegria do encontro me desaltera e sacia. O meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo.*²⁰

¹⁹ FORTINI, F., *I "Compensi nelle traduzioni di poesia"*, in *Lezioni sulla traduzione*, a cura di TIRINATO, M.V., Quodlibet, Macerata 2011, p. 119.

²⁰ «Il grido della cicala innalza il pomeriggio alla sua cima e il profumo di origano invade la felicità. Ho perso la mia memoria della morte della lacuna della perdita del disastro. L'onnipotenza del sole regge la mia vita mentre mi ricomincio in ogni cosa. Per questo ho portato con me il giglio dalla piccola spiaggia. Lì sorgeva intatta la colonna del primo giorno – e ho visto il mare riflesso nel suo primo specchio. *Ingrina*. // È questo il tempo a cui ritorno nel profumo dell'origano, nel grido della cicala, nell'onnipotenza del sole. I miei passi ascoltano il suolo mentre l'allegria

Si noti anche come arrivare a Ingrina significhi subito, a colpo d'occhio, lasciarla; distanza anch'essa opportunamente segnalata dall'accapo e che rende possibile tornare *daccapo*, appunto, nei passi o nel ricordo, a quel tempo originario che Ingrina rappresenta («É esse o tempo a que regresso»). Allestimento che andrebbe nella direzione della concretezza: mostrare, come prima cosa, il percorso, che non sarà di andata al centro e ritorno ma di *andata e andata* verso di esso.

La tangibilità è un fine cui il testo corrisponde con precisione. Il *primeiro espelho* (il cielo? Dove si specchia il mare) è in effetti preceduto da immagini espansive che raccontano la prima andata: il passo baldanzoso (verbi risoluti, che occupano spazio: *erguer*, *invadir*; peraltro vagamente bellicosi; o l'onnipotenza del sole che amplia, collocandosi in alto, le misure del paesaggio). Immagini che si avvantaggiano delle qualità volatili di suono e odore: il *grito* della cicala, che «innalza il pomeriggio alla sua cima», e il profumo dell'origano, che «invade la felicità»; e che, nel riprendere (dopo *Ingrina*) la via del ritorno al centro, fanno ritorno esse stesse, però rovesciate, in ordine inverso: «regresso no perfume do orégão, no grito da cigarra» - come a dire: il testo si dispone affinché si faccia, leggendo, esperienza di ciò che contiene - l'esperienza dello specchio e del *regresso*.

La netta allitterazione dell'incipit, giocata sui suoni singoli e combinati di [g] e [r]: *grito/cigarra/ergue*, *perfume/orégão* (e, naturalmente, *InGRina*) e poi, dopo l'accapo: *regresso*, *perfume/orégão*, *grito/cigarra*, non solo produce l'effetto di riempire la prosa di rumore (e di odore), sempre in una prospettiva di realizzazione del detto, ma ridimensiona la baldanza di cui si parlava, perché si tratta, in fondo, di un suono stridente, quasi aggressivo («estasi e panico»); cioè di un grido anziché di un canto. Anche la distanza verticale fra

dell'incontro mi sazia e acquieta. Il mio regno è mio come un vestito che mi serve. E sulla sabbia sulla calce e sulla pietra scrivo: questa mattina ricomincio il mondo», [corsivo mio], SdMBA, *Geografia*, traduzione e cura di E. Rossi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2022, p. 25.

due punti, misurabile sul gambo di un fiore o sull'altezza di una colonna, parla di una sovrapposizione mancata al centro, che si può solo *vedere*; distanza mantenuta la quale, nel non permettere agli elementi (spiaggia, cielo, fiore, mare) di fondersi né, tutto sommato, di avvicinarsi («nem podia desfazer-me em noite, fundir-me na noite»), garantisce loro, però, la possibilità di specchiarsi gli uni negli altri – e all'osservatore di *fronteggiare* ogni cosa nella sua atomica interezza (si veda, nella poesia andreseniana, la reiterazione d'uso della locuzione avverbiale *em frente*).

Anche la duplice affermazione iperbolica: «me recomeço em cada coisa (...) eu recomeço o mundo», risulta indebolita da quel «Perdi a minha memória da morte da lacuna da perda do desastre»; amnesia funzionale al ricominciamento ma che non rinuncia a esibire i propri contenuti disforici, i quali lasciano traccia anche nel «desaltera e sacia» del secondo paragrafo (più dimesso nei toni: io, modesta, necessitata, che ho un regno che è mio «come un vestito che mi serve», ricomincio il mondo: faccio il mio mestiere). «Mi sazia e acquieta», ripeto: perciò *prima* si era inquieti, perciò *prima* si aveva fame.

6.

Nell'attribuire questa ambivalenza emotiva all'Io-poetico, forti del robusto dispiegamento di verbi alla prima persona e dei pronomi personali e possessivi che gli sono attribuiti, ci si accorge presto di come questo stesso Io sia stranamente leggero, sollevato dal peso del «discorso interior». ²¹ Un Io utile (sottratto alla diffrazione post-pressoana e all'occultamento del sé tipico degli autori che scrivono durante la dittatura) il quale, nella sua qualità di soggetto biografico, utilizza il proprio tragitto esistenziale all'esclusivo fine di rappresentare in rilievo e colore la vita di tutti, contribuendo alla costruzione di quella che Sophia stessa aveva chiamato, nel famosissimo passo del discorso pronunciato nel 1964 in occasione

²¹ Cfr. TAVARES, M. Andresen Sousa, *Prefácio*, in SdMBA, *Obra poética*, p. 30.

del Gran Premio di Poesia attribuito a *Livro Sexto*, «consciência comum».²² In sintesi, un Io che è piuttosto un Noi.

Discorso, questo del '64, che per inciso comincia così:

*A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. (...). Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria.*²³

E che è possibile mettere in relazione con l'attacco del frammento 1 di *roulottes*:

*um dos desenhos feitos a canivete na porta do urinol era uma navalha espetada numa maçã. continuar a guardar estas coisas na memória? perguntava eu à minha sombra de uma noite embriagada.*²⁴

Dove la simbologia della mela intatta (prima di Eva e prima del *desastre* – etico, simbolico e politico), che ripristina l'intero, è complicata dalla doppia lama di Al Berto: quella del coltello che trafigge l'intero, quella del temperino che scava sul legno l'intero trafitto.

L'enfasi sul collettivo, nella generazione di poeti che scrivono dopo la Rivoluzione, delusi dai suoi esiti, indubbiamente decade. Sostituita da quella comunicazione sessualizzata che fa del Tu e del suo corpo il proprio destinatario ideale; senza che questo, sia detto

²² SdMBA, *Ars poética III*, *ivi*, p. 893.

²³ «La cosa più antica di cui ho ricordo è di una stanza di fronte al mare dentro alla quale si trovava, appoggiata sopra ad un tavolo, una mela enorme e rossa. (...) Non era niente di fantastico, non era niente di immaginario: era la presenza stessa del reale che io scoprivo», *ibidem*.

²⁴ «uno dei disegni scavati a temperino fatti sulla porta dell'orinatoio era un coltello conficcato in una mela. continuare a conservare queste cose nel ricordo? chiedevo io alla mia ombra di una notte ubriaca». AL BERTO, *roulottes da noite de lisboa*, in *O Medo*, p. 141.

rapidamente, intacchi, come scrive Golgona Anghel a proposito di Al Berto, un'idea di letteratura etica, inclusiva dell'alterità e anzi «produttrice de um *ethos*, criadora de um modo de existência, um “fazer habitar”». ²⁵

7.

Se dunque in *Ingrina* la riedizione del mondo passa da sé, è però da un sé tolto della carne, giusto capace di produrre suono di passi o di decodificare l'odore dell'origano,²⁶ fornito di dita per scrivere, questo sì, in un crescendo di durevolezza del supporto adoperato: «sulla sabbia sulla calce sulla pietra». Sophia ricomincia il mondo, però appunto «da vuota», senza interferire con esso per non rischiare di alterarlo; così come non interferisce con le strutture profonde della lingua perché non ne mette in dubbio la capienza né la capacità di resa.

Non-interferenza linguistica che ritroviamo identica nei frammenti di *roulottes da noite de lisboa*, sorta di poema in prosa diviso in stazioni, nove in tutto, parzialmente autonome le une rispetto alle altre ma che, lette assieme, formano una storia; che poi, come quasi sempre in Al Berto, è una storia d'amore; che poi, come quasi sempre in Al Berto, è una storia di sesso.

Nel frammento 6 troviamo un centro attrattivo forte quanto quello di *Ingrina*; un «prédio abandonado» stavolta, *quasi in macerie*, scoperto però per caso, senza intenzione:

*irradiavas malícia quando te aproximaste montado na velha
bicicleta. fendias o asfalto com um sorriso, franzias o nariz para*

²⁵ ANGHEL, G., *caminhos nocturnos, incertas travessias*, prefazione a AL BERTO, *Diários*, Assírio&Alvim, Porto 2013, p. 15.

²⁶ Viene in mente il passaggio di un documentario del 2013: *Sophia de Mello Breyner Andresen. O nome das coisas* (Panavideo produções), dove varie persone – i parenti, Richard Zenith, Manuel Gusmão – riproducono divertiti il ticchettio dei passi ravvicinati di Sophia, che girava per casa con i tacchi alti. Nello stesso documentario, la nipote racconta come sua zia spesso le chiedesse: *Ma in cielo, ci saranno odori?*

*ajeitares os óculos. falámos noite dentro, era verão. uma inocência coalhava em redor, nas árvores, no ar. descobrimos um prédio abandonado, em ruínas quase. a brisa entrava pelo que restava das janelas partidas. cheirava a mijo e a merda, a trapos queimados, a lixo. teu corpo emanava perfume a medronho e a after-shave barato. mordía-te a orelha, desapertava o brinco e tu zangavas-te. amanhecia. hoje passei por ali, já demoliram a casa. sinto-me recompensado quando penso em ti, e o mundo se turva ao décimo copo de vinho. ah! como são tristes as casas destinadas à demolição!*²⁷

La scena ha il potere illusionistico dell'ipotiposi, figura che consiste, in poche linee essenziali, nel «mostrare, far vedere qualcosa (...) da sembrare che il fatto si svolga e l'avvenimento sia davanti agli occhi».²⁸ L'evidenza fa a meno della descrizione perché può batterla in velocità. Ricordo che Al Berto, inizialmente pittore, interrogato sul perché avesse scelto la scrittura, dichiarerà di non esserne sicuro ma che gli pareva che la pittura fosse diventata «troppo lenta».²⁹

²⁷ «irradiavi malizia avvicinandoti in sella alla vecchia bicicletta. fendevi l'asfalto con un sorriso, arricciavi il naso per raddrizzare gli occhiali. parlammo nella notte, era estate. un'innocenza si rapprendeva attorno, sugli alberi, nell'aria. scoprimmo un palazzo abbandonato, in macerie quasi. la brezza entrava dai resti delle finestre rotte. puzzava di piscio e di merda, di stracci bruciati, d'immondizia. il tuo corpo emanava profumo di corbezzolo e after-shave economico. ti mordevo l'orecchia, ti sganciavo l'orecchino e tu ti arrabbiavi. albeggiava. oggi sono passato di lì, hanno già demolito la casa. mi sento ricompensato quando penso a te, e il mondo intorbidisce al decimo bicchiere di vino. ah! come sono tristi le case destinate alla demolizione!», AL BERTO, *roulottes da noite de lisboa*, 6, in *O Medo*, 3ª edição, Assirio&Alvim, Porto 2005, p. 142.

²⁸ Alessandro PRATO, *L'ipotiposi retorica. Il far vedere e l'effetto di presenza*, in "Lexia. Rivista di semiotica/Journal of semiotics", *Aspettualità*, Roma 2017, p. 268.

²⁹ «Forse per stanchezza», dice, «ancora oggi non so con certezza perché. Magari la pittura aveva smesso di avere la stessa velocità del sangue», AL BERTO, *Nota autobiografica in forma di lettera*, in *Lavori dello sguardo*, traduzione e cura di C. V. Cattaneo, Florida, Roma 1985, p. 39. Sulla velocità nella poesia (anche) di Al Berto, Cfr. MARTELO, R. M., *Corpo, velocidade e dissolução: de Herberto Helder a Al Berto*, "Cadernos de literatura comparada", n.º 3/4, Dezembro de 2001, Universidade do Porto, pp. 42-58.

Neanche Sophia, impegnata nella «nomeação da evidência»,³⁰ si sofferma sulla descrizione; mi pare d'altra parte che la presenza, come dicevo, di un centro di attrazione – geografico nel caso di *Ingrina*, simbolico nel frammento 6 – giochi un ruolo nello sgomberare il campo dagli accumuli linguistici; come se tutti gli ostacoli, anche quelli legati appunto al descrivere, venissero abbattuti per arrivare rapidamente, in una sommatoria di epifanie, al cuore della vicenda; e rapidamente ritirarsene.

8.

La concretezza/compattezza, che in *Ingrina* passava da complessi dispositivi testuali, quali la forma grafica, la reiterazione delle immagini ancorché invertite, le omofonie – nel caso del frammento 6 si avvale, per realizzarsi, della stimolazione dei sensi del lettore, a cominciare dal naso. Il tilt olfattivo – troppi odori: *mijo, merda, lixo, trapos queimados*; il *medronho, l'after-shave barato* – è sventato dalla loro esatta elencazione; istanza inventariale che, aggiunta alla snellezza del discorso, collabora alla realtà del testo, che incorpora nella propria sostanza l'esperienza di chi legge. Questa forma compatta e, ancora con Fortini, «tendenzialmente chiusa»³¹, implica nitore, pulizia; attività (pulire) cui Al Berto, nei diari, sembra applicarsi freneticamente:

*passei o dia a arrumar objectos, a limpá-los do pó, a destinar-lhe
novas habitações, novos usos.*³²

Oppure:

³⁰ COSTA, E. Gontijo, *Poema do pensamento. As Artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen*, "Revista do CESP", Belo Horizonte, v. 38, n. 60, 2018, p. 30.

³¹ FORTINI, F., *I "Compensi nelle traduzioni di poesia"*, p. 119.

³² «ho passato la giornata a sistemare oggetti, a ripulirli dalla polvere, a dare loro nuove collocazioni, nuovi usi». AL BERTO, 20/5/1982, *O Medo I*, in *O Medo*, p. 228.

*nove horas da manhã: beber café, fumar cigarros, fazer a cama, aspirar o tapete, lavar a roupa (...).*³³

Oppure, stavolta in poesia:

*para te manteres vivo – todas as manhãs
arrumas a casa sacodes tapetes limpas o pó e
o mesmo fazes com a alma – (...)*³⁴

E davvero gli esempi potrebbero sprecarsi.

Ora, tutto questo pulito – né mi pare che Sophia (e in generale, ma anche in *Ingrina*) faccia eccezione; in fondo, ricominciare è un gesto ripetuto, la cui importanza risiede esattamente nel fatto di potersi ripetere; ripetitivo e addirittura routinario, come le pulizie di casa – produce la singolare condizione per cui il lettore (e parlo anche del traduttore) *non trova niente fra le righe*. Interamente espressi, rapidi, diretti, questi testi non sono allusivi ma anzi francamente espliciti. La complicità non si stabilisce sulla base delle inferenze possibili ma, nel caso di Sophia, sull'evocazione di un esile ma potente vocabolario primigenio che dovrebbe essere patrimonio comune a chi scrive e a chi legge; e, nel caso di Al Berto, sulla condivisione di un altrettanto esile e potente vocabolario emotivo, che conta sulla simpatia (etimologica) del pubblico. Il che ci porta alla questione della linearità.

9.

Il nitore sintattico, identico nei due autori, la linearità, appunto, dei loro testi, porta con sé un'impressione di facilità di lettura che, e stavolta lettore e traduttore andranno distinti, non corrisponde alla

³³ «nove di mattina: bere caffè, fumare sigarette, rifare il letto, aspirare il tappeto, lavare i panni». AL BERTO, 9/1/1984, *O Medo II, Ivi*, p. 359.

³⁴ «Per conservarti vivo – ogni mattina / sistemi la casa scuoti tappeti levi la polvere e / lo stesso fai con l'anima (...)», AL BERTO, *Mudança de estação/Horto de incêndio*, in *O Medo*, p. 630.

facilità di traduzione. Poiché, come si è detto, abbiamo a che fare con forme/testo chiuse, centripete, esplicite, concrete e, inoltre, sintatticamente lineari – linearità sostenuta che, ad esempio, pur non avendo niente di esotico non ha però niente di colloquiale e anzi rigetta l’imitazione del parlato, così come rigetta la categoria del letterario. E poiché tutto questo si esprime, come provavo ad anticipare, con vocabolari tutto sommato ridotti dove, di nuovo in funzione del mantenimento della tensione centripeta, a ogni passo rifioriscono le stesse parole: *casa, cal, mar, branco, regresso, novo, flor, ave, nu, inteiro, raíz, limpo* – e non sto sfogliando l’opera di Sophia, ma quella di Al Berto; parole le quali formano un vocabolario ancor più ridotto nel già ridotto vocabolario da cui si partiva e che non sono intraducibili ma, piuttosto, *implacabili* perché, per la frequenza con la quale ritornano, ineludibili. Tutto ciò detto - centripetismo, linearità, nomi - nel rispetto di una poesia che, per i due autori, in quanto pezzo di sé è per principio autentica: «Pessoalmente, não consigo separar a vida da literatura e vice-versa»,³⁵ dirà Al Berto; tanto che il primo a mentire (posizione scomoda), cioè a riprodurre uno stato di grazia/disgrazia senza necessariamente *sentirsi* in stato di grazia (o disgrazia), è esattamente il traduttore, bisognerà per prima cosa individuare con precisione quel vocabolario nel vocabolario e tradurlo in modo se possibile unitario, per non rischiare di distruggere i «reticoli significanti soggiacenti» di cui parlava Berman.³⁶ *Branco*: bianco, *nu*: nudo, *cal*: calce – fin qui è facile; ma *limpo*? È difficile sopravvivere, traduttivamente parlando, a *limpo*.³⁷

³⁵ «Quanto a me, non riesco a separare la vita dalla letteratura e vice-versa». Cfr. MARTINS, M. J., *Al Berto: O Poeta como viajante*.

³⁶ BERMAN, A., *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, Quodilibet, Macerata 2003, pp. 51-52.

³⁷ Il problema credo che stia non tanto nella disparità di sillabe fra *limpo* e *pulito* – disparità molto comune nel confronto fra italiano e portoghese (il portoghese dispone, ad esempio, di una straordinaria quantità di monosillabi). Piuttosto mi pare legato all’etimologia: «pulito» deriva da *polire* (lavare e levigare), «limpo» da *limpidus* (chiaro, trasparente); dove, a livello semantico, l’esatto corrispettivo di *limpo* non è

Perciò suona così beffardo l'augurio di Al Berto: «ouve-me / que o dia te seja limpo».³⁸ Per non parlare di quella che è forse la poesia più nota di Sophia, *25 de Abril*:

*Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo*³⁹

Dove restituire il verso «O dia inicial inteiro e limpo» è meno immediato di quanto non appaia.

10.

La vitalità di questi vocabolari minimi, per concludere, la si osserva nel fatto che poche parole, sempre le stesse, sono costantemente impegnate nella costruzione del sistema di immagini dei due autori; immagini che ricorrono lungo tutta la loro opera, la quale fonda così una sorta di memoria interna ai testi, che ne uscirebbero quasi gratificati di un passato proprio – dal quale partire e al quale fare ritorno o riferimento.

Si veda l'esempio di *O Opaco*, che riprende, in *O Nome das coisas*, a distanza di 10 anni, una frase di *Ingrina*:

limpido ma *pulito*; e l'esatto corrispettivo fonetico non è pulito ma *limpido* (che tra l'altro offre anche il vantaggio di essere sdrucchiolo e ci fa risparmiare una sillaba).

³⁸ «ascoltami / ti sia pulito [ma da chi?] il giorno»; «ascoltami / che il giorno ti sia pulito» (caduta del ritmo); «ascoltami / ti sia limpido il giorno» (meglio). Alla fine, volendo subito eccepire a quella che non è neppure una regola, toccasse a me non userei dalla coppia di tradurenti «pulito» e «limpido». La poesia che inizia con *ouve-me* è *Recado*, dalla raccolta *Horto de Incêndio*, in ALBERTO, *O Medo*, p. 605.

³⁹ «Questa è l'alba che aspettavo / Il giorno d'inizio intero e pulito / Dove emergiamo dalla notte e dal silenzio / E liberi abitiamo la sostanza del tempo». Varianti: *Il primo giorno intero e pulito*; *il giorno iniziale intero e limpido*. SdMBA, *25 de Abril/O Nome das coisas*, in *Obra poética*, p. 668.

*Recuperei a minha memória da morte da lacuna da perda do
desastre*

O opaco regressou de seu abismo antigo

A sombra de Ingrina não toca nem sequer as minhas mãos ⁴⁰

Dove il concetto di autocitazione farà della scrittura, tanto in Sophia quanto in Al Berto, un unico organismo ordinato, non circolare ma spiraliforme, che cresce (è un organismo) intorno a un asse proprio composto di tanti punti che sono altrettanti centri di attrazione, sottraendosi al rischio sempre presente della dispersione.

⁴⁰ «Ho recuperato la mia memoria della morte della lacuna della perdita del disastro // L'opaco è ritornato dal suo abisso antico // L'ombra di Ingrina non mi arriva neppure alle mani». SdMBA, *O Opaco*, in *Obra poética*, p. 709.

Richard Zenith

Tradurre è incontrarsi

un colloquio con *Trasparenze*

T: È appena uscita, negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, la sua monumentale biografia di Fernando Pessoa, un'impresa durata dodici anni, preceduta da un lavoro ininterrotto di studio e diffusione dell'opera pessoana, impegno per il quale le è stato conferito il premio Pessoa nel 2012. Quali conseguenze ha avuto il suo ruolo di critico e interprete di questo autore nella relazione con la letteratura post-pessoana e, in particolare, con l'opera di Sophia?

RZ: Credo che Fernando Pessoa sia, come si dice in inglese, "a hard act to follow". Per i poeti delle generazioni successive deve essere stato difficile. In Sophia, troviamo poesie esplicitamente dirette a Pessoa, come *Homenagem a Ricardo Reis*, ma la sua poetica è radicalmente diversa. In Ruy Belo, si nota una certa influenza di Álvaro de Campos. Jorge de Sena ambiva, come Pessoa, a essere molte cose: non solo come poeta, ma anche come romanziere ed eccellente critico; nelle sue poesie, coltivava una tale molteplicità di stili da dare l'impressione di mettersi in competizione con lo stesso Pessoa. L'influenza, però, può manifestarsi anche per contrasto: molti poeti successivi a Pessoa si sono sforzati di *non* essere come lui, di scrivere in un altro modo.

T: Quando parla di "influenza per contrasto", intende dire che trova Sophia in contrasto con l'opera di Pessoa?

RZ: Penso, in effetti, che si tratti più di un contrasto che non di un "fare come" Pessoa: la volontà di Sophia, di "collegare", di ricercare

un'unità originaria, si discosta da Pessoa, allievo di Alberto Caeiro, il cui verso più importante (secondo lo stesso Pessoa) era «A natureza é partes sem um todo» [«La natura è parti senza un tutto»]. Pessoa, al contrario di Sophia, soffriva molto questa mancanza di unità.

T: Lei ha dedicato la sua vita di traduttore e studioso anche ad altri autori della letteratura portoghese, dai classici (Luís de Camões, Cesário Verde, Antero de Quental) ai contemporanei (António Lobo Antunes, Nuno Júdice, José Luís Peixoto e altri).

RZ: Il mio percorso, in realtà, mi sembra il risultato di una serie di coincidenze. Ho imparato il portoghese in Brasile, dove ho scoperto la poesia di João Cabral de Melo Neto, il primo poeta che ho tradotto in inglese. Poi, nella biblioteca della Georgetown University, mi sono imbattuto nelle *cantigas* medievali e ho messo in piedi un progetto per tradurle, che mi ha portato in Portogallo. Quindi ho tradotto Pessoa, Sophia e vari altri scrittori con i quali man mano sono entrato in contatto. Le cose sarebbero potute andare anche diversamente: avrei potuto imparare un'altra lingua o un'altra cultura, invece di conoscere e apprezzare quella portoghese. Si è trattato di una coincidenza, come accade in tutte le occasioni dell'amore.

T: Recentemente, cito le sue parole, ha parlato del piacere del traduttore nel «mettersi al servizio di una cultura», di esserne un «ambasciatore». Ci può raccontare cosa ha significato questa missione per Lei?

RZ: La traduzione mi attrae perché esige molta creatività ma l'ego non è quasi presente. C'è un piacere nel lavorare "al servizio di", in questo caso "al servizio" dei poeti che traduco. Si tratta di un lavoro creativo, senza l'angosciante difficoltà della creazione originale, perché la materia prima (il testo da tradurre) esiste già. Il traduttore credo che sia un «ambasciatore» perché traducendolo in una nuova lingua, un poeta verrà letto ed entrerà a far parte di una nuova

cultura. In questo modo, grandi autori, come Omero o Dante, sono diventati, per scrittori e lettori anglosassoni, più importanti di qualsiasi autore in lingua inglese. Fanno parte, come Shakespeare, della cultura angloamericana. Anche Sophia, pur in modo più modesto, comincia a penetrarvi, a farne parte. Quest'anno è uscita negli Stati Uniti un'antologia di poesie accomunate dalla tematica della *home*, della casa: tra i pochi autori non anglosassoni, è stata scelta Sophia. Poco dopo, ne è stata pubblicata un'altra dal titolo *One hundred poems to break your heart*, dedicata a situazioni estreme o molto dolorose, e anche qui si trova una poesia di Sophia, *A Pequena Praça*, tratta dalla raccolta *Dual*. Queste antologie hanno grandi tirature (10.000 copie): Sophia inizia a penetrare nel mondo culturale anglosassone.

T: *Ha incontrato anche ostacoli nel suo percorso di traduttore?*

RZ: L'ostacolo maggiore è una certa generica resistenza iniziale nei confronti di qualsiasi opera tradotta in inglese. Da una decina d'anni, tuttavia, sembra che qualcosa stia cambiando grazie al crescente interesse per la letteratura scritta da donne o da persone di colore, (rispetto a quella scritta da uomini bianchi, per di più, anglosassoni): mi sembra sia una cosa sana.

T: *Pensa che stia cambiando anche la ricezione e la diffusione della letteratura portoghese nel panorama internazionale?*

RZ: La letteratura portoghese è sempre più conosciuta in ambito anglofono. È un processo lento, ma ormai avviato. In una recensione di una docente dell'Università della California alla mia biografia di Pessoa, sono rimasto colpito dalla menzione di *28 Portuguese Poets. A Bilingual Anthology*, un libro che ho curato e pubblicato in Irlanda. La studiosa, una docente di inglese, era così informata sulla letteratura portoghese contemporanea da citare sorprendentemente una poesia di Adília Lopes in dialogo con un sonetto di Florbela Espanca.

T: *Nel 1989, due anni dopo essere arrivato a Lisbona con una borsa per studiare le cantigas medievali portoghesi, Lei ha conosciuto ed è diventato amico di Sophia de Mello Breyner. Recentemente, durante un intervento all'Università di Macao, ha raccontato che Sophia spesso interrompeva le vostre conversazioni sulle prime traduzioni delle sue poesie per condividere ricordi e pensieri, e che questo in qualche modo l'ha aiutata ad avvicinarsi al suo linguaggio poetico.*

RZ: Quando ero con lei, mi raccontava molto del suo passato, delle sue esperienze, di quando da bambina trascorreva il tempo in spiaggia, delle sue prime letture, in particolare Omero, che l'aveva impressionata molto. Queste *cose antiche*, e il mare, dalla sua formazione permarranno come tematiche ricorrenti in tutta la sua opera. Questa amicizia mi ha aiutato a sentire meglio la sua poesia, ad approfondire la sua poetica, dando un diverso peso alle sue parole. Eppure, nonostante questo, credo che la poesia di Sophia basti a sé stessa: conoscere la sua biografia non è necessario.

T: *Il lessico di Sophia è semplice e immediato: le sue parole fanno da ponte tra l'universo del simbolico e l'esperienza di vita personale. Sono parole condivise che «vivono e vivranno con noi». Come ha affrontato le scelte traduttive di queste parole, così accessibili e allo stesso tempo così dense di significato, e in quale misura il vostro dialogo ha influenzato tali scelte?*

RZ: La poesia di Sophia ha un non so che di oracolare. Sophia esprimeva le sue idee e le sue conoscenze con molta sicurezza. Come traduttore, credo di dover saggiare differenti possibilità. Se la poeta – utilizzo il femminile contro le nostre abitudini linguistiche troppo maschili – è viva, vale la pena di dedicarsi al confronto con lei. Le facevo sempre vedere quello che traducevo e stavo molto attento ai suoi commenti. Questo non significa di certo che il poeta sappia sempre che cosa risulti meglio in traduzione, ma il dialogo con la sua prospettiva offre comunque un valore ulteriore al lavoro interpretativo.

T: *E a Sophia piacevano le sue poesie in inglese? Le piaceva essere tradotta?*

RZ: Sì, le piaceva essere tradotta e penso fosse soddisfatta dei risultati. Il suo francese era perfetto e conosceva piuttosto bene l'inglese. Lavorando con lei, mi sono accorto che preferiva traduzioni letterali. Non tollerava molto i miei tentativi di riprodurre rime o effetti sonori: per lei erano secondari. Ma poteva anche succedere che mi sorprendesse. Se traducevo un verso in un modo che a me sembrava più o meno letterale, lei a volte proponeva un'alternativa, buona, ma molto lontana dall'originale: riflettendoci bene, tuttavia, la più *letterale*, la più *fedele al testo*, rimaneva lei.

T: *Lei è arrivato a Lisbona nel 1987 e l'antologia Log Book: selected poems è uscita dieci anni dopo, nel 1997.*

RZ: Esatto, io ho conosciuto Sophia... quasi subito, forse nel 1988, un anno prima di trasferirmi nel quartiere di Graça. Per il mio lavoro di traduttore, conoscere la cultura portoghese mi ha aiutato molto, vivere a Lisbona, frequentare i luoghi di Sophia e acquisire familiarità con i suoi punti di riferimento. E, ovviamente, anche la storia del Portogallo e la Rivoluzione del 1974, con tutte le conseguenze. Ho tradotto alcune poesie su richiesta di Sophia (sentivo che mi stava "mettendo alla prova") e alcune sono uscite su rivista. Poi una casa editrice inglese ha deciso di pubblicare un'antologia della sua poesia e Sophia mi ha chiesto se mi interessasse fare la traduzione. Nel frattempo, ero diventato suo vicino di casa a Graça, e spesso capitava che lavorassimo insieme, bevendo un tè o un whisky, e poi magari cenavamo insieme a casa: lei parlava molto, di tutto e di niente. Rimpiango di non aver registrato quelle conversazioni.

T: *L'introduzione critica della sua antologia si chiude con una formula che sintetizza perfettamente la logica della poetica andreseniana: «Poetry, for Sophia de Mello Breyner Andresen, isn't a matter of well-turned phrases*

but of spoken and heard syllables, ordered in such a way that they can ally us to things». Da questa affermazione traspare molto della Sua esperienza di traduzione.

RZ: L'alleanza tra parole e cose potrebbe funzionare come metafora dell'atto della traduzione. Esistono differenti concezioni traduttive: c'è chi vuole riprodurre la metrica e la rima, mantenendo lo stesso numero di sillabe, gli stessi effetti sonori, persino le stesse consonanti, le stesse vocali. Rispetto questo metodo, ma non è il mio: preferisco sentire nitidamente la presenza dell'originale, immergermi in esso per andare il più a fondo possibile e poi, nel fare la traduzione, collocarmi in un luogo immaginario: che cosa avrebbe fatto l'autrice in inglese? Sophia, in particolare, dava molta importanza a quella che considerava la *verità* della poesia e che non contava più delle rime o di una metrica precisa. Con *verità* non intendo le verità della filosofia ma dell'essenza della poesia: le sue immagini, la sua voce. Traducendo, questa *verità* si manifesta in una serie di suoni concatenati che non hanno necessariamente a che fare con l'effetto sonoro dei versi originali.

T: *In quale misura essere entrato in questo modo nei testi, averli interpretati e ricreati in lingua inglese ha influenzato la sua lettura critica della produzione dell'autrice?*

RZ: Anche se lo parlo e scrivo bene, il portoghese non è la mia lingua materna. Nessuna poesia mi arriva con la forza con cui mi giunge nella mia traduzione. Non perché la mia versione sia migliore dell'originale, ovviamente, ma perché l'atto del tradurre, per me, è la lettura più profonda, nella quale *sento* la poesia originale con un'intensità mai provata prima. È uno dei grandi piaceri della traduzione, che, oltretutto, mi permette di capire se il testo è davvero grande. Nel tradurre certe poesie – non farò nomi [*ride*] ma succede anche con i poeti consacrati, non solo con i contemporanei – mi rendo conto che sono sopravvalutate. Certo, è tutto molto soggettivo, ovviamente: dipende molto dal mio gusto. Può anche

succedere che un poeta che non mi sembrava particolarmente interessante, dopo averlo tradotto, riveli una complessità, o una semplicità, un interesse di cui non mi ero accorto prima, come mi è accaduto con la poesia di Florbela Espanca.

T: *Maurice Blanchot, in Traduire (1971) scrive che il traduttore è il «maître secret de la différence des langues, non pas pour abolir cette différence, mais pour l'utiliser, afin d'éveiller, dans la sienne, par les changements qu'il lui apporte, la présence de ce qu'il y a de différent dans l'œuvre originale».* È d'accordo con questa affermazione?

RZ: La citazione da Blanchot mi ha fatto venire in mente il dibattito fra traduttori "addomesticanti" ed "estranianti". Gli "estranianti" propongono di mantenere l'estraneità, appunto, della lingua originale e insistono apertamente su alcune differenze. Gli "addomesticanti", invece, ritengono che tutto debba suonare perfettamente, come se il testo fosse già stato scritto nella lingua di arrivo. Io alterno queste due posizioni perché – ci tengo a ribadirlo – cerco sempre di immaginare come Sophia avrebbe scritto una poesia se la sua lingua materna fosse stata l'inglese. Siccome, tuttavia, la sua lingua poetica è sempre stata il portoghese e in portoghese ha il suo *modo* di pensare e scrivere poesia, un componimento di Sophia in inglese non può che rivelare un *che* di strano. Questo "estraneo" nelle mie traduzioni riguarda prima di tutto Sophia, più che il portoghese.

T: *Quali sono i cambiamenti, i movimenti che il linguaggio lirico di Sophia sviluppa in inglese?*

RZ: Sophia è concretamente astratta nelle sue poesie. La sua è una poetica delle cose (come suggerisce il titolo di uno dei suoi libri, *Nome das coisas*), ma, allo stesso tempo, è astratta. Alcuni testi sono come palazzi di cristallo, dove tutto è molto trasparente. Ci troviamo quindi davanti queste "cose" senza peso, estremamente leggere: penso che parlarne, o scriverne, come in questo caso, riesca

molto meglio nelle lingue romanze, che possiedono un lato più astratto rispetto all'inglese, che invece ha "i piedi per terra". Le lingue romanze sostengono meglio l'ambiguità, permettendo a una frase di avere più significati. Credo che una delle grandi sfide nella traduzione di Sophia sia proprio cercare di replicare queste qualità di trasparenza e leggerezza in inglese.

T: *È molto interessante, perché in italiano è diverso, anche se capita che vi siano parole che hanno subito una trasformazione e che ora non significano più la stessa cosa in portoghese.*

RZ: Proprio qualche giorno fa, Antonio Cardiello mi ha fatto notare che *fingitore* in italiano è una parola oggi nuovamente in uso ma che, quando Antonio Tabucchi e Maria José de Lancastre dovettero tradurre *Il poeta è un fingitore*, era arcaica e desueta. Eppure, non esiste termine più adeguato di questo.

T: *È stato Lei a scegliere quali poesie inserire nell'antologia Log Book: selected poems?*

RZ: Sì, ma pur sempre basandomi sui suggerimenti di Sophia, che aveva una visione molto critica verso la propria opera e mi ha fatto eliminare molte delle poesie che avevo proposto. Diceva: «No, questa poesia non mi convince del tutto». Altre, invece, secondo lei, erano fondamentali.

T: *Quindi possiamo dire che questa antologia è anche un'opera di Sophia, almeno in parte? In fin dei conti, contiene alcune sue scelte.*

RZ: Sono state inserite anche poesie che a me piacevano e a lei meno. L'ho convinta ad inserirle perché ne valeva la pena. È successo persino, come nel caso di *Mar*, che Sophia abbia tagliato una strofa in una poesia che nell'originale ne aveva due.

T: *Vuol dire che la versione di Mar, nella traduzione inglese, si discosta dall'originale come se avesse subito una trasformazione nel passaggio da una lingua all'altra?*

RZ: Esatto.

T: *Perché tradurre Sophia oggi? Qual è il suo messaggio? La sua opera è sempre viva e attuale, sembra non cristallizzarsi mai...*

RZ: In un certo senso, credo che la poesia di Sophia sia “ferma” perché si concentra su argomenti eterni. L’aspetto religioso, la profonda percezione del mistero dell’universo, la sua nozione di religione come “ri-collegamento”, ricostituzione di un’unità perduta, non so quanto possano far percepire oggi Sophia diversamente da come la percepissero i suoi contemporanei. Anche un poeta universale come Pessoa si preoccupa del mistero dell’universo ma ci sono aspetti della sua opera che oggi vengono letti in modo diverso: solo oggi, infatti, scettici rispetto alle grandi verità, all’idea di essere tutti un “tutto” completo, possiamo comprendere la sua idea di frammentarietà, meglio dei suoi contemporanei. La “diversità” di Pessoa, il suo “essere” tanti esseri diversi, oggi ha un nuovo significato, anche alla luce del dibattito odierno sulla fluidità sessuale e di genere, o su altre forme di migrazione, come quella geografica. La classicità di Sophia, invece, è una classicità che rimane attuale anche senza mutarne l’interpretazione. La sua profonda spiritualità – lei era cattolica, ma nelle sue poesie parlava molto più degli “dèi” che di un “Dio” – era vasta e molto aperta: nella sua poesia assume tutte le configurazioni e le interpretazioni possibili.

Traduzione di Matteo Gramaglia

PERSISTENZE

Cada coisa a seu tempo tem seu tempo

Teresa Líbano Monteiro

Chi era Sophia? Femminismi, politica e scrittura

Sophia de Mello Breyner Andresen gode in Portogallo di un prestigio inaudito: probabilmente nessun'altra scrittrice del Novecento è altrettanto nota al pubblico portoghese. Si distinse presto nel mondo letterario, all'epoca quasi esclusivamente costituito da uomini. Fra il 1944 e il 1997 pubblicò quattordici raccolte poetiche, due libri di racconti – *Contos Exemplares* (1962) e *Histórias da Terra e do Mar* (1984) – e diversi racconti per l'infanzia. Ottenne anche notorietà nel teatro, con le pièce *O Bojador* (1961) e *O Colar* (2001), nella saggistica e come traduttrice. Nel corso della sua lunga carriera letteraria vinse numerosi premi di grande prestigio, sia portoghesi che internazionali.⁴³⁶ Sophia è, inoltre, l'unica scrittrice ad essere sepolta nel Panteão Nacional, la chiesa di Lisbona dove si rende omaggio alle figure più importanti della storia e della cultura portoghese. Si distinse inoltre per il suo impegno politico,

⁴³⁶ Fra questi spiccano il "Grande Prémio da Poesia" (1964), il titolo onorifico "Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique" (anni Ottanta), il Grande Premio Calouste Gulbenkian per la Letteratura per l'infanzia (1992), la Gran Croce dell'Ordine di Santiago da Espada (1998), il Premio Camões (1999) – diventandone la prima vincitrice portoghese – il Premio Max Jacob Étranger (2001) e il Premio Reina Sofía per la Poesia iberoamericana (2003). Per una lista completa della bibliografia e dei premi ricevuti da Sophia si veda la sezione «Bibliografia e prémios» disponibile sul sito della Biblioteca Nazionale del Portogallo dedicato all'autrice:

Sophia de Mello Breyner Andresen no seu tempo - Momentos e Documentos
<http://www.purl.pt/19841/1/bibliografia/premios.html>

prendendo parte ai gruppi cattolici che si sono opposti la dittatura portoghese dell'Estado Novo (1933-1974) e contro la guerra coloniale degli anni Sessanta. Visse la rivoluzione democratica del 25 aprile 1974 con grande trasporto e criticò il furore post-rivoluzionario con fermezza anti-demagogica.

Sophia è diventata una figura pubblica grazie al percorso letterario e politico appena descritto, alla qualità delle sue opere, sia in poesia che in prosa (da quest'ultima bisogna inoltre distinguere i racconti per l'infanzia), all'intrepida partecipazione alla politica nazionale, e in particolare all'opposizione contro la dittatura di Salazar. Nonostante la fama che ottenne sia in ambito artistico che politico – in cui un simile riconoscimento per una donna era, all'epoca, estremamente raro – la scrittrice rifiutò esplicitamente l'etichetta di "femminista", volendo affrancarsi da qualsiasi imposizione dottrinarica, rifiuto che provoca un certo disagio nella critica odierna. Con il presente articolo si intende affrontare la complessa questione del femminismo applicato alla figura e all'opera di Sophia. Si cercherà di spiegare, facendo riferimento a un'ampia selezione di testimonianze e testi della scrittrice, i motivi che la portarono a rifiutare le teorie femministe, sebbene, nella pratica, si possa dire il contrario. Dato che un tale rifiuto si lega a una coscienza morale fortemente presente nella sua opera, nella seconda parte di questo lavoro si intende analizzare la questione nel contesto della sua esperienza politica e della sua produzione letteraria. Nella parte finale dell'articolo verranno quindi esposte le ragioni che hanno portato al suo ampio riconoscimento letterario e politico presso il pubblico portoghese.

Sophia e i femminismi

Il fatto che, al giorno d'oggi, nella lingua portoghese, la parola «*poeta*» si possa usare indistintamente sia al maschile che al femminile, è una conquista che si deve, in larga parte, a Sophia de Mello Breyner Andresen. All'epoca in cui cominciò a pubblicare i suoi primi libri di poesia, negli anni Quaranta, la prassi era quella di

chiamare «*poetisa*» (poetessa) una scrittrice che scriveva in versi. Questa definizione, tuttavia, non era del tutto equivalente al termine «*poeta*», usato per riferirsi agli uomini che scrivevano poesia. In realtà, fra «*poeta*» e «*poetisa*» vi era un'innequivocabile differenza qualitativa: essere poeta era indubbiamente superiore all'essere poetessa. La definizione di «*poetisa*» era generalmente associata ad una letteratura minore scritta da donne – quei «versetti d'amore che spuntano ad ogni passo», cui allude lo scrittore José Régio in un breve articolo sulla letteratura femminile pubblicato sulla rivista *Presença*.⁴³⁷ Sophia certamente conosceva questa frequente distinzione e, fin da subito, ne prese le distanze definendosi «*poeta*». A questo proposito, si legga la dedica che le indirizzò il poeta Sebastião da Gama: «a Sophia, che, sulla Grammatica Portoghese, dove si leggeva poetisa (femminile) ha scritto Poeta (femminile)». ⁴³⁸ Estendendo la parola tipicamente maschile al genere femminile, la giovane scrittrice fece un'autodichiarazione di credibilità nella scena letteraria, in prevalenza maschile, affermando che anche lei, in quanto donna, poteva scrivere poesia, e non solo «versetti d'amore». Credo tuttavia che questa autodichiarazione fu una conseguenza piuttosto che una motivazione della sua scelta. Con ciò intendo dire che la scelta del termine «*poeta*», che tenderà a essere vista come atto femminista, avrebbe potuto avere, in origine, altre motivazioni non direttamente correlate alla volontà di affermarsi in quanto donna – pur avendo ottenuto anche questo risultato.

Per quanto riguarda la scrittura, Sophia si è sempre riferita a se stessa al maschile. In un'intervista degli ultimi anni, la poeta affermò: «mia madre leggeva voracemente e riteneva che io non leggessi niente, il che era vero. Io le dicevo: "Mamma, io non leggo,

⁴³⁷ RÉGIO, J., *Marta de Mesquita da Câmara e a literatura feminina, Páginas de doutrina e crítica da presença*, Opera Omnia, Guimarães 2020, p. 241.

⁴³⁸ Comunicazione di PAZOS-ALONZO, C., *Nas entrelinhas do texto: pensar a questão da autoria feminina em Sophia*, in *II Colóquio Internacional Sophia de Mello Breyner Andresen*. Disponibile all'indirizzo:

<https://www.youtube.com/watch?v=7MivdxyEeP4&t=16628s>

scrivo: sono *uno scrittore, non un lettore*».⁴³⁹ «Escritor» (scrittore), «leitor» (lettore) e «poeta» sono termini che Sophia usava, al maschile, per definire le proprie diverse attività in campo letterario. Ora, se il sostantivo «poetisa» poteva, in alcuni contesti, essere considerato semanticamente inferiore al maschile «poeta», lo stesso non si può dire dei sostantivi «escritora» (scrittrice) e «leitora» (lettrice) nei confronti di «escritor» e «leitor». E dunque come ci si spiega il fatto che Sophia insistesse a usare il maschile per riferirsi a se stessa come letterata? Credo che la risposta si trovi nell'idea dell'impersonalità del genio: la scrittura, per Sophia, era un'esperienza di spersonalizzazione totale. In tal senso, quando scriveva, il genere era per lei un qualcosa di assolutamente incidentale. Nell'intervista citata, l'autrice descrive in questi termini la necessità di spersonalizzazione nell'atto dello scrivere: «per scrivere è necessario essere impersonali. L'arte è una *mimesis* che avviene solo quando l'artista mette l'io tra parentesi».⁴⁴⁰ Questo commento è in linea con la teoria dell'ispirazione poetica di matrice romantica a proposito della quale Sophia si esprime numerose volte, sia nelle poesie e nelle *Arti poetiche*, che in prosa.⁴⁴¹ Nel saggio *Poesia e realidade*, stranamente poco citato, la scrittrice dichiara:

⁴³⁹ VASCONCELOS, J. C., *Sophia: a luz dos versos* [intervista a Sophia], "Jornal de Letras", 468, 25 giugno - 1° luglio 1991, sottolineato mio. Disponibile all'indirizzo <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/06.html>

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ A questo proposito si legga ad esempio la poesia *Epidauro 62*: «Oíço a voz subir os últimos degraus / Oíço a palavra alada impessoal / Que reconheço por não ser já minha» («Sento la voce che sale gli ultimi gradini / Sento la parola alata impersonale / Che riconosco per non esser già mia»); ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O jardim e a casa*, in *Obra Poética*, a cura di Carlos Mendes de Sousa, Assírio e Alvim, Porto 2015, p. 757); oppure il seguente passaggio da *Arte Poética IV*: «Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, iminentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir. Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador» («Ho trovato la poesia prima di sapere che esistesse la letteratura. Pensavo che le poesie non fossero scritte da nessuno, che esistevano in se stesse e per se stesse, che erano come un elemento della natura, che erano sospese, immanenti. E che sarebbe bastato rimanere tranquilla,

*la parola «poesia» si usa con tre significati: chiamiamo poesia la Poesia in sé, indipendente dall'uomo. Chiamiamo poesia la relazione dell'uomo con la Poesia dell'Universo. E chiamiamo poesia il linguaggio della poesia, ovvero il componimento poetico.*⁴⁴²

Si evince che il poeta è il tramite e non l'autore della Poesia, che gli è esterna – è «indipendente dall'uomo» – e che ha il dono di saper ascoltare e riportare in versi. Stando così le cose, insistere sul genere dello scrittore è assolutamente superfluo: le parole passano attraverso di lui, ma la loro origine gli trascende.

Se essere uomo o donna è irrilevante per l'atto e per il risultato della scrittura, allora il modo migliore di nominare chi scrive è ricorrere al genere neutro. Nella lingua portoghese, come in altre lingue neolatine, questo genere non esiste, ma viene convenzionalmente rappresentato dal maschile.⁴⁴³ Credo sia per questo, per questa idea di neutralità di chi scrive dovuta alla trascendentalità di ciò che è scritto, che Sophia si riferiva a se stessa – come poeta, scrittore e lettore – al maschile. L'annotazione «Poeta – femminile», come notò Sebastião da Gama, è il risultato di questo riferirsi a se stessa al maschile e, di conseguenza, coincide con la proclamazione di un posto per le donne nella poesia, al pari degli uomini, in un contesto in cui questa parità molto spesso non veniva rispettata.⁴⁴⁴

attenta e in silenzio per sentirle. Da questo incontro iniziale mi rimase impresso che scrivere versi è stare attenti, e che il poeta è un ascoltatore»; *ibi*, p. 895).

⁴⁴² ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Poesia e Realidade*, "Colóquio. Revista de Artes e Letras", 8 (1960) p. 5.

⁴⁴³ Questo saggio non si pone l'obiettivo di discutere né della possibilità di inclusività di genere nella lingua, un tema attualmente molto dibattuto, né del recente e polemico utilizzo di forme alternative, estranee all'uso convenzionale della lingua, per creare un genere neutro (come, in portoghese, l'uso del carattere @ oppure di lettere generalmente poco usate per rappresentare il maschile e il femminile, come la X o la E, al fine di creare un plurale che includa entrambi i generi). Come vedremo, per Sophia non si pone il problema della rappresentazione del genere (femminile).

⁴⁴⁴ Si veda, a questo proposito, l'illustrativa comunicazione di KLOBUCKA, A., *Sophia e os cem anos da poesia de autoria feminina em Portugal*, presso il *II Colóquio Internacional Sophia de Mello Breyner Andresen*. Disponibile all'indirizzo:

Ciononostante, tale conseguenza, di cui Sophia certamente beneficiò, non fu probabilmente intenzionale. La sua aspirazione era, prima di tutto, ascoltare della Musa «il canto / Venerabile e antico / Il canto per tutti / da tutti capito».⁴⁴⁵ La questione dell'equità sarebbe venuta in seguito.

Anche se Sophia non si preoccupava del genere quando scriveva, poiché intendeva la Poesia come una realtà superiore – in tal senso, la Poesia sarebbe una realtà completamente giusta, perché non considera il genere dei suoi ascoltatori eletti – non si può dire lo stesso di Sophia come donna e cittadina. Pur non essendosi mai definita femminista, la scrittrice riconosce che «il maschilismo è una cosa odiosa».⁴⁴⁶ Passando dalle parole ai fatti, bisogna ricordare che Sophia aderì con partecipazione ad ambienti in cui la presenza femminile era estremamente scarsa, sia in letteratura che in politica. Nella quotidianità, la poeta, che era sposata e aveva cinque figli, risentiva della «dispersività» causata dall'essere donna e madre, e riconosceva come di questa stessa dispersività non soffrissero gli scrittori uomini:

*[...] la mia vita è estremamente dispersiva. Non ho tempo per scrivere. Ho talmente tante cose da fare che non ho tempo per scrivere. Scrivere richiede molto tempo libero. Goethe diceva: «L'ozio è il lavoro del poeta». Bisogna tuttavia dire che la maggior parte degli scrittori ha una moglie che si occupa di tutto: del mangiare, dei figli, della casa, della spesa, delle pulizie. Siccome sono io a occuparmi di tutto questo, e devo occuparmi di tante cose diverse, soffro di una dispersività terribile.*⁴⁴⁷

<https://www.youtube.com/watch?v=7MivdxyEeP4&t=16628s>

⁴⁴⁵ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Musa*, in *Obra Poética*, p. 438.

⁴⁴⁶ SIGALHO, L., «Luzes de Sophia», *Vida Mundial*, 1989. Disponibile all'indirizzo:

<http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f15/pag1.html>

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

Se però le giornate erano dispersive, Sophia trovava di notte la tranquillità necessaria per scrivere.⁴⁴⁸ Aveva bisogno di tempo e di spazio solo per sé per poter scrivere, toccando con mano l'esigenza che Virginia Woolf considerava essenziale per tutte le donne scrittrici: *a room of one's own*.

Nell'opera di Sophia, avversa a qualsiasi confessionalismo, è assidua la presenza di figure femminili, quasi sempre con valenza positiva. Nella poesia *Mulheres à Beira-Mar* (Coral, 1950) si legge che le bagnanti «hanno il corpo / felice d'essere così loro e così denso in piena libertà»; la poesia termina con la menzione di un'alga che resta attaccata alle loro spalle, da cui allo stesso modo si libera la medesima felicità semplice e consustanziale; l'alga è «felice d'essere così verde».⁴⁴⁹ Si confronti questa poesia con quella, precedente, intitolata *Homens à Beira-Mar* (Poesia, 1944). Al contrario delle donne che, raggianti di positività, hanno piena consapevolezza dei propri corpi, gli uomini «nulla indossano», nemmeno, pare, i loro stessi corpi. L'intero componimento è cupo e termina con versi desolanti: «e il loro corpo è solo un nodo di gelo / Alla ricerca di più mare e più vuoto».⁴⁵⁰ Il contrasto tra i bagnanti, abbattuti e deprivati, e il loro corrispondente femminile, vigoroso e pieno di speranza, è evidente.

All'interno del *corpus* poetico di Sophia vi sono componimenti dedicati a figure femminili della classicità (Medea, Euridice, Cassandra, Penelope, tra le altre) e altre poesie dove la figura della donna è valorizzata essenzialmente per mezzo del suo corpo, da un'estrema fiducia nell'immanenza. Questa credenza nella positività di ciò che è terrestre ha un che di religioso, come riconosce l'autrice osservando la mancanza di distinzione fra immanenza e trascendenza che, secondo lei, caratterizzava non solo il paganesimo dell'antica Grecia ma anche la religione cristiana:

⁴⁴⁸ «Scrivere senza silenzio, senza tempo, senza disponibilità... non è possibile. In passato scrivevo soprattutto di notte, perché c'era più tranquillità...» (*ibi.*), disse la poeta in un'intervista nel 1989, quando i figli non abitavano più nella stessa casa.

⁴⁴⁹ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Mulheres à Beira-Mar*, in *Obra Poética*, p. 229.

⁴⁵⁰ *Ibi.*, p. 114.

Il cristianesimo è anche una relazione con l'immanenza. Se ciò che mi attrae, nel mondo greco, è la fiducia, un sentimento positivo, il cristianesimo è, per me, la positività estrema, in quanto fondato sulla Resurrezione. Il mondo greco è trattenuto dalla morte; il mondo cristiano non è trattenuto dalla morte.⁴⁵¹

A proposito della profonda simbiosi esistente fra immanenza e trascendenza, prendiamo in considerazione le poesie *A rapariga e a praia* e *Soror-Mariana – Beja*.

A rapariga e a praia

*Uma rapariga vai como uma espiga
São cor de areia suas pernas finas
Seu iris é azul verde e cinzento
Uma rapariga vai como uma espiga
Carnal e cereal intacta cerrada
Mas nela enterra sua faca o vento*

E tudo espalha com suas mãos o vento⁴⁵²

Soror Mariana – Beja

*Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor⁴⁵³*

⁴⁵¹ PEREIRA, M. Serras, «Sou uma mistura de Norte e Sul» [intervista a Sophia], "Jornal de Letras - Artes e Ideias", 135, 5-11 febbraio 1985. Disponibile all'indirizzo <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f10/pag1.html>

⁴⁵² «Una ragazza va come una spiga / Del color della sabbia son le sue gambe fine / La sua iride è blu verde e argento / Una ragazza va come una spiga / Carnale e cereale intatta serrata / Ma in lei conficca la sua lama il vento / E tutto disperde con le sue mani il vento». ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *A Rapariga e a Praia*, in *Obra Poética*, p. 619.

⁴⁵³ «Hanno mietuto il grano. Ora / La mia solitudine si vede meglio», *ibi*, p. 658.

Nessuna delle due poesie è particolarmente positiva: in entrambe appare un elemento esterno che perturba le protagoniste. Nella prima si tratta del vento, che «conficca la sua lama» nella ragazza e «tutto disperde», compresa la protagonista; quest'ultima, prima della violazione del vento, è descritta come «carnale e cereale intatta serrata». La stessa caratterizzazione fisica e “cerealifera” contraddistingue la poesia sulla monaca portoghese suor Mariana, la cui solitudine diventa più visibile dopo la mietitura.⁴⁵⁴ Vi è una nudità interiore camuffata tra le messi, che vengono brutalmente diradate, esponendo la solitudine agli occhi di tutti. In entrambe le poesie, la donna soffre una violenza esterna che ne distrugge la figura naturale. Tanto la «ragazza della spiaggia» quanto Soror-Mariana sono private del loro splendore naturale, che emana fiducia e tranquillità, da un intervento esterno.

L'insistenza sull'elemento del cereale come appannaggio della donna si lega alla sua positività terrena. Lo stesso tema si trova nella poesia *Catarina Eufémia*, un bellissimo inno al coraggio di un'umile lavoratrice agricola dell'Alentejo uccisa dalla Guardia Nazionale Repubblicana durante una manifestazione contro i salari bassi. In questi versi si trova un riferimento esplicito alla gravidanza della bracciante al momento della morte: «eri incinta ma non indietreggiasti»; nonché, più avanti: «e la terra bevve un sangue due volte puro / Perché eri donna e non solo femmina».⁴⁵⁵ Il sangue

⁴⁵⁴ Soror Mariana Alcoforado (1640-1723) è stata una religiosa portoghese del Convento da Conceição, a Beja, che pare essersi innamorata del conte francese di Chamilly (1636-1715). Da questa storia sarebbe nata la raccolta epistolare *Lettres Portugaises*, che ebbe grande influenza sulla sensibilità preromantica. L'opera fu pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1669, e in un'edizione posteriore fu incluso il nome del traduttore: Guilleragues. Tuttavia, l'attribuzione di queste lettere e la loro autenticità sono state dibattute dalla critica. Attualmente la più accreditata è «l'ipotesi della natura puramente fittizia dell'opera, secondo cui il francese Guilleragues avrebbe creato – e non tradotto – e l'attribuzione a Mariana Alcoforado si può comprendere alla luce del ben noto gusto per i *romans à clef*, molto in voga all'epoca dell'edizione originale» (RIBEIRO, C. Almeida, *Cartas Portuguesas*, in *Biblos – Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Verbo, s.l. 1995).

⁴⁵⁵ *Ibi*, p. 644.

versato da Catarina Eufémia era «due volte puro» poiché di «donna e non solo femmina» e del figlio che cresceva in lei. La differenza tra l'essere donna e l'essere «solo femmina» pare ritrovarsi precisamente nell'esperienza della maternità. Proprio con un velato riferimento a questa esperienza, vissuta esclusivamente dalle donne, Sophia sembra, paradossalmente, rifiutare il femminismo.

In un'intervista concessa nel 1982, Sophia si dilunga più del solito, sebbene sempre in modo criptico, a proposito del suo punto di vista sul femminismo. Dopo aver affermato che esiste «una differenza fra uomo e donna e che i femminismi non possono rifiutarla», spiega che, per lei,

il maschilismo non è sostenere che ci siano differenze fra uomini e donne, il maschilismo è cercare di trarre profitto da queste differenze.⁴⁵⁶

Ovvero, il maschilismo è un utilizzo ingiusto e «odioso» (per usare le sue parole) di una differenza che esiste *naturalmente* fra l'uomo e la donna. La scelta dell'avverbio «naturalmente» non è casuale: si pensi alle poesie dove la donna è associata a un qualcosa di organico, di cereale – mentre l'uomo, al contrario, è abbattuto e deprivato. Vi è, nella donna, una naturale affermazione della vita che la teoria non può negare. Spiega Sophia, sempre nella stessa intervista del 1982:

i femminismi sono teorie. Penso che al giorno d'oggi la teoria svolga un ruolo terribile in politica, svolga un ruolo terribile nell'arte, e anche nella vita... La vita viene ampiamente sacrificata alla teoria...⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ PASSOS, M. A. «Sophia de Mello Breyner Andresen: "Escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos..."» [intervista a Sophia], *Jornal de Letras*, 26, 16 febbraio/1° marzo de 1982. Disponibile all'indirizzo:

<http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/fl/pag1.html>

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

È importante notare che questa intervista fu concessa nel periodo post-rivoluzionario, periodo in cui una politica eccessivamente retorica, che intorpidiva gli ideali democratici, aveva portato Sophia ad una profonda disillusione. All'allegria della rivoluzione era seguito il disinganno della demagogia. La lotta unita contro la dittatura era stata sostituita da una molteplicità sfrenata di discorsi e teorie. Anche il femminismo, per Sophia, si presenta come teoria che si oppone a un'esperienza reale, tangibile della vita. Più avanti, nella stessa intervista, espone il proprio pensiero a questo proposito:

Nella mia poesia c'è un certo rifiuto dell'uomo moderno e di una cultura che è una cultura della separazione. [...] Forse una donna non può accettarlo in alcun modo... [...] Forse perché la vita ha una priorità, un'evidenza che non può essere negata...⁴⁵⁸

Fernando Pessoa, il celebre poeta modernista portoghese, è citato come esempio di «uomo moderno» che pratica «una cultura della separazione» fra la vita e la scrittura: egli «morì affinché la poesia vivesse».⁴⁵⁹ Le donne, al contrario, non possono accettare questa cultura della separazione, poiché per loro la vita ha «una priorità, un'evidenza che non può essere negata». Vi è qui un velato riferimento alla maternità, in quanto esperienza esclusivamente femminile. Ed è per vivere questa esperienza di vita in modo così profondo, così *organico*, che le donne, al contrario degli uomini, non possono rinunciare alla pura fenomenologia.

La teoria si contrappone all'esperienza del reale, valore supremo della verità a cui la scrittura sarebbe intimamente legata. Si legga, a tale proposito, l'inizio di *Arte Poetica III*:

La cosa più antica che ricordo è una stanza di fronte al mare dove si trovava, appoggiata sopra ad un tavolo, una mela enorme e rossa. Dallo splendore del mare e dal rosso della

⁴⁵⁸ *Ibidem.*

⁴⁵⁹ *Ibidem.*

mela si innalzava una felicità irrecusabile, nuda e intera. Non era nulla di fantastico, nulla di immaginario: era la presenza stessa del reale che stavo scoprendo. Più tardi, l'opera di altri artisti giunse a confermare l'oggettività del mio stesso sguardo. In Omero ho riconosciuto quella felicità nuda e intera, quello splendore della presenza delle cose. E l'ho riconosciuta anche – intensa, attenta e accesa – nella pittura di Amadeo de Souza-Cardoso. Dire che l'opera d'arte fa parte della cultura è una cosa un po' accademica e artificiale. L'opera d'arte fa parte del reale ed è destino, realizzazione, salvezza e vita. [...] La poesia è sempre stata, per me, un inseguimento del reale.⁴⁶⁰

In questo estratto è ben visibile la profonda connessione fra il reale e la poesia – o fra la Poesia e il componimento, se si vuole riprendere la terminologia usata nel saggio *Poesia e realidade*. Lo scrittore è colui che insegue e fa riecheggiare il reale nella propria scrittura. La scrittura è vera perché prossima alla vita. Il teorico, al contrario, è colui che scrive in direzione contraria al reale, ovvero è colui i cui testi rinunciano alla verità proposta dalla vita. Per Sophia, poeta dell'immanenza, questo sarebbe profondamente sconcertante e persino immorale per via del rifiuto della verità presente nel reale. E in queste false costruzioni teoriche ricadrebbe il femminismo: «ci sono sempre cose nei movimenti femministi che considero false», commenta la poeta.⁴⁶¹ In fondo, rifiutare qualsiasi tipo di teoria, compresa quella femminista, sarebbe, per Sophia, una scelta morale di libertà.

⁴⁶⁰ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Arte Poética III, Obra Poética*, p. 893.

⁴⁶¹ SIGALHO, L., *Luzes de Sophia, Vida Mundial*.

Sophia e la politica

Chi cerca una giusta relazione con la pietra, con l'albero, con il fiume, è necessariamente portato, dallo spirito di verità che lo anima, a cercare una giusta relazione con l'uomo. Chi vede lo spaventoso splendore del mondo è logicamente portato a vedere la spaventosa sofferenza del mondo. Chi vede il fenomeno vuole vedere l'intero fenomeno. È solo una questione di attenzione, di sequenza e di rigore. [...] Ed è per questo che la poesia è una morale. Ed è per questo che il poeta è portato a cercare la giustizia tramite la natura stessa della sua poesia.⁴⁶²

L'impegno politico di Sophia nasce, come la sua poesia, da una profonda coscienza morale, intrinseca alla vita, all'esperienza del reale: «chi vede il fenomeno vuole vedere l'intero fenomeno». Per una questione di coerenza e di giustizia, non sarebbe possibile essere poeta e non agire politicamente, ovvero, non occuparsi della *polis*. Per questo Sophia partecipò sempre in maniera attiva nelle cause politiche in cui credeva. La sua opposizione all'Estado Novo, la lunga dittatura presieduta da Salazar fino al 1968, le rese il merito di un ampio riconoscimento pubblico. Insieme al marito, l'avvocato Francisco Sousa Tavares, partecipò a vari movimenti e organizzazioni che si opponevano alla politica dittatoriale.⁴⁶³ Alcuni tra i momenti più significativi del suo dissenso coincisero con l'appoggio al candidato democratico e indipendente Humberto Delgado nelle elezioni presidenziali del 1958; l'aiuto alla formazione della Commissione Nazionale di Aiuto ai Prigionieri Politici nel 1969 e, nello stesso anno, la partecipazione nella Commissione

⁴⁶² ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Arte Poética III*, in *Obra Poética*, p. 893.

⁴⁶³ Sousa Tavares, a causa della lotta politica, fu incarcerato due volte, nel 1966 e nel 1968, e la coppia passò periodi di difficoltà finanziarie in quanto l'opposizione allo *statu quo* rese difficile trovare lavoro a Sousa Tavares. Per quanto riguarda Sophia, invece, la scrittrice subì la censura in alcune pubblicazioni e nella sua corrispondenza privata.

Elettorale di Unità Democratica (CEUD), forza politica precorritrice dell'attuale Partito Socialista (PS) portoghese.

L'opera di Sophia non ricorre quasi mai al biografismo; ciononostante, i pochi esempi di testi più "biografici" – o, meglio, più contestualizzabili – sono proprio quelli a sfondo politico, in cui si può intravedere un'opposizione alla dittatura. Fra questi testi si possono citare i racconti *Retrato de Mónica* e *O Jantar do Bispo*, appartenenti alla raccolta *Contos Exemplares* (1962). Il primo dei due racconti si distingue per un tono feroce e sarcastico, poco frequente nell'opera di Sophia. Mónica, ricevatrice e diffonditrice del potere salazarista, è rappresentata, per mezzo di litoti, come donna, madre, amica e casalinga esemplare. Tuttavia, per conseguire questo *status* da molti ritenuto invidiabile, ha dovuto rinunciare a ciò che è indispensabile alla vita vera: «alla poesia, all'amore e alla santità».⁴⁶⁴ A causa della sua vicinanza al potere dittatoriale – a cui si fa implicitamente riferimento con l'uso ripetuto dell'espressione biblica «il Principe di questo Mondo», appellativo per Satana, Mónica si allontana dalla santità. In questo modo, nella critica a Mónica si sottintende una critica al regime salazarista, resa ancora più mordace dal fatto che il dittatore portoghese beneficiava di un'immagine pubblica da cattolico irreprensibile.

La spiritualità di Sophia, di matrice cattolica, ne intensificò la rivolta contro le ingiustizie del regime. Dal 1961 fino alla fine della dittatura, nel 1974, il Portogallo prese parte alla lunga e penosa guerra coloniale, lottando per un'anacronistica causa, il possedimento dei territori d'oltremare (Angola, Guinea-Bissau e Mozambico). In piena epoca postcoloniale, il paese si distinse negativamente per l'ostinazione a mantenere le colonie africane, che Salazar considerava parte integrante del territorio nazionale. Così, per lunghi anni, e con deplorabili sacrifici fisici, mentali e monetari, il Portogallo combatté contro i movimenti indipendentisti nelle colonie. Sophia partecipa a numerose manifestazioni contro la guerra, fra cui la Vigilia della Pace, il 1° gennaio 1968, presso l'Igreja

⁴⁶⁴ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Retrato de Mónica*, in *Contos Exemplares*, Assírio e Alvim, Porto 2014, p. 134.

de São Domingos a Lisbona, durante la quale viene intonata la sua *Cantata da Paz*: «vediamo, sentiamo e leggiamo: non possiamo ignorare». Nella cantata riecheggia lo spirito intransigente di giustizia di *Arte Poetica III*. Nel 1965 Sophia firma il “Manifesto dei 101 Cattolici”, una contestazione alla guerra coloniale; nel 1972 prende parte a un’altra vigilia, nella Capela do Rato, che termina con persecuzioni da parte della polizia. Nella raccolta poetica *O Nome das Coisas*, del 1977, compare una poesia sardonica – come la maggioranza dei testi politici di Sophia – che critica l’ipocrisia dell’Estado Novo davanti all’assurda morte di migliaia di soldati nella guerra coloniale: più importante della «morte nel passaporto» del soldato è il fatto che la perdita viene riportata sui giornali «in caratteri piccoli» affinché il paese mantenga «la coscienza serena».

Guerra ou Lisboa 72

*Partiu vivo jovem forte
Voltou bem grave e calado
Com morte no passaporte*

*Sua morte nos jornais
Surgiu em letra pequena
É preciso que o país
Tenha a consciência serena⁴⁶⁵*

La guerra coloniale terminò soltanto con la rivoluzione del 25 aprile 1974, che pose fine alla lunga dittatura salazarista, instaurando in Portogallo un regime democratico. Sophia e il marito vissero questo periodo con grande euforia. A proposito di quei giorni di allegria, la poeta scrive due delle poesie più celebri sulla Rivoluzione, frequentemente ricordate dai portoghesi negli

⁴⁶⁵ «Parti vivo giovane e forte / Ritornò tutto grave e muto / Nel passaporto la morte // La sua morte nei giornali / Comparì in caratteri piccoli / È necessario che il paese / Abbia la coscienza serena» ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Guerra ou Lisboa 72*, in *Obra Poética*, p. 656.

anniversari di questo enorme spartiacque storico-politico nazionale. Una di queste poesie si intitola proprio *25 de abril*:

*Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo*⁴⁶⁶

Come nota il poeta Helder Macedo, il carattere della poesia – un inno, tanto nel tono, quanto nel contenuto – ha molte assonanze con la liturgia della Pasqua, equiparando così la resurrezione di Cristo e l'instaurazione di una nuova era per mezzo della rivoluzione portoghese e del nuovo ordine politico-sociale cui questa diede inizio.⁴⁶⁷

Tuttavia, il periodo di euforia fu breve. All'indomani della rivoluzione, nel paese fervevano teorie e movimenti politici, alcuni dei quali di natura marxista. Sophia si iscrisse al Partito Socialista (PS) e, nel 1975, fu deputata dell'Assemblea Costituente. Su un totale di 250 deputati, solo 27 di questi erano donne, compresa la scrittrice. Nel corso del 1975, in un periodo di turbamenti sociali e politici per il paese, che era sul punto di cedere al comunismo, proliferavano discorsi, promesse, teorie. Sophia tenne quattro discorsi presso il parlamento portoghese, nei quali affrontò con coraggio e chiarezza gli eccessi demagogici allora prevalenti, accusandoli di ostacolare l'immane conquista di libertà ottenuta con la rivoluzione. Si legga un estratto dal primo discorso, del 2 agosto 1975:

Logo após o 25 de Abril, Portugal começou a ser assolado por um processo demagógico vergonhosamente primário e falsificante.

⁴⁶⁶ «Questa è l'alba che aspettavo / Il giorno iniziale intero e limpido / In cui emergiamo dalla notte e dal silenzio / E liberi abitiamo la sostanza del tempo»; ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *25 de Abril*, in *Obra Poética*, p. 668.

⁴⁶⁷ MACEDO, H., *O Rapaz de Bronze no Tempo Dividido* in *II Colóquio Internacional Sophia de Mello Breyner Andresen*. Disponibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=7MivdxyEeP4&t=16628s>

*A demagogia é a pornografia da política. Temos visto um país inteiro transformado em supermercado de slogans.*⁴⁶⁸

In una poesia datata all'anno precedente troviamo la stessa accusa già nei primi versi:

*Com fúria e raiva acuso o demagogo
E o seu capitalismo das palavras.*⁴⁶⁹

Contro le «false avanguardie ideologiche», come apostrofò le diverse teorie sociopolitiche che si stavano diffondendo, Sophia difendeva intransigentemente l'indipendenza della cultura, che doveva esistere al di fuori della politica per poter «funzionare come un antipotere».⁴⁷⁰ In un discorso del 3 settembre si esprime in favore della cultura, che considerava un bene essenziale, e non un ornamento, della vita:

*Perché la cultura non è un lusso per privilegiati, bensì una necessità fondamentale di ogni uomo e di ogni comunità. La cultura non esiste per abbellire la vita, bensì per trasformarla – affinché l'uomo possa costruire e costruirsi con coscienza, in verità e libertà e in giustizia.*⁴⁷¹

⁴⁶⁸ «Subito dopo il 25 aprile, il Portogallo cominciò ad essere devastato da un processo demagogico vergognosamente primitivo e falsificante. La demagogia è la pornografia della politica. Stiamo vedendo un intero paese trasformato in un supermercato di slogan»; “Diário da Assembleia Constituinte”, 25, 2.8.1975. Disponibile all'indirizzo:

<https://debates.parlamento.pt/catalogo/r3/dac/01/01/01/025/1975-08-01?sft=true#p615>

⁴⁶⁹ «Con furia e rabbia accuso il demagogo / E il suo capitalismo delle parole»; ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Com fúria e raiva*, in *Obra Poética*, p 671.

⁴⁷⁰ “Diário da Assembleia Constituinte”, 25.

⁴⁷¹ “Diário da Assembleia Constituinte”, 41, 3.9.1975. Disponibile all'indirizzo:

<https://debates.parlamento.pt/catalogo/r3/dac/01/01/01/041/1975-09-02?sft=true#p1153>

Sophia sostiene una nozione totalizzante di cultura, comprendendo in questa «una cultura integrata nel lavoro e nella vita, una cultura del comportamento umano» ovvero quella «dei lavoratori rurali, dei pescatori, la cultura dei villaggi più remoti». ⁴⁷² Curiosamente, questo modo di vedere non sembra distante dall'idea di cultura trattata nel famoso saggio di Raymond Williams, *Culture is ordinary*, pubblicato nel 1958: anche per Sophia la cultura non è solo erudizione, ma un modo di vivere. La cultura è ciò che ci avvicina, come persone, alla vita, al reale. In questo senso sapere il nome delle rocce e dei pesci e conoscere il mare è tanto importante quanto leggere i grandi classici. ⁴⁷³ La cultura denota l'unione, non la separazione dalla vita. In *O rei de Ítaca*, poesia inserita in *O Nome das Coisas* (1977), Sophia scrive:

*A civilização em que estamos é tão errada que
Nela o pensamento se desligou da mão* ⁴⁷⁴

Il pensiero dell'intellettuale e la mano del pescatore producono la stessa cosa: cultura. Il clima di tensione politica che si viveva dopo il 25 aprile, con eccessi retorici e proflui ideologici – incluso, per la poeta, il femminismo – pareva turbare la relazione essenziale con la

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ Si legga l'intervento di Sophia nel programma "Teleforum" trasmesso dalla Rádio Televisão Portuguesa (RTP) il 17 luglio 1975: «Per me cultura è solo la cultura dell'interesse, quella che implica non solo ciò che l'uomo sa, ma il suo modo d'essere, di vivere e di stare con gli altri. In tal senso, considero il popolo portoghese molto più colto degli intellettuali di Lisbona. [...] La rivoluzione che voglio costruire parte da queste persone [umili]. Prima della Rivoluzione ho fatto molti tentativi di rivoluzione culturale, anche su una rivista da cui sono stata cacciata dalla PIDE. In questa rivista pubblicai un testo di un pescatore a fianco di un testo di intellettuali. Questo pescatore scriveva molto meglio della maggioranza degli intellettuali portoghesi. Era un mio amico pescatore, con cui io... i miei figli... passavamo l'estate in Algarve e che insegnava loro moltissime cose: come si pescava, il nome delle rocce, dei pesci, insegnava loro una relazione con la vita e fu un maestro per i miei figli»; NERY, I., *Sophia de Mello Breyner Andresen* [biografia], A Esfera dos Livros, Lisbona 2019, pp. 114-115.

⁴⁷⁴ «La civiltà in cui siamo è tanto errata che / In essa il pensiero s'è slegato dalla mano» ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O rei de Ítaca*, in *Obra Poética*, p. 681.

vita e con il mondo. Per questo, nell'ultimo discorso come deputata all'assemblea, Sophia pronunciò le seguenti parole: «uscire dal fascismo non è stato facile. E ora in un verboso guscio di teorie brancoliamo alla ricerca dell'esatto contorno del reale». ⁴⁷⁵ In tutti gli interventi di Sophia in Parlamento l'obiettivo fu sempre quello di indicare, fra il rumore e la confusione, proprio tale contorno del reale.

La partecipazione attiva di Sophia de Mello Breyner Andresen in politica, come deputata, durò soltanto un anno. Giustificando il suo allontanamento dall'Assemblea Costituente, afferma: «la mia maniera di intervenire è scrivere». ⁴⁷⁶ Solo attraverso la scrittura, libera da qualunque subordinazione ad un partito, Sophia avrebbe potuto contribuire alla *polis*. Ed effettivamente così fece, sia nei testi dichiaratamente politici – forse per questo meno interessanti – che in quelli che, non essendo politici, possono forse essere definiti “moralì”; la politica, per Sophia, era subordinata a una morale. ⁴⁷⁷

Sophia e la scrittura

Nella sua opera, come scrive il poeta Manuel Gusmão nel saggio *Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia*, giustezza della parola e giustizia trasmessa dalla parola si confondono. Questo senso morale, che l'autrice non instilla nelle parole che scrive, bensì che è parte indissociabile delle parole stesse, fa di lei una straordinaria scrittrice di storie per l'infanzia. Può stupire molti studiosi stranieri il fatto che Sophia sia (ri)conosciuta, dalla maggior parte dei portoghesi, soprattutto come autrice di racconti per bambini. Storie come *A Menina do Mar* (1958), *A Fada Oriana* (1958), *A Noite de Natal* (1959), *O Cavaleiro da Dinamarca* (1965), *O Rapaz de Bronze*

⁴⁷⁵ *Diário da Assembleia Constituinte*, 93, 11.12.1975. Disponibile all'indirizzo: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r3/dac/01/01/01/093/1975-12-10?sft=true#p3023>

⁴⁷⁶ VASCONCELOS, J. C., *Sophia: a luz dos versos* [intervista a Sophia], “*Jornal de Letras*”.

⁴⁷⁷ «Ciò che è Politico, per me, è un capitolo della morale», dichiarò Sophia nella stessa intervista (*ibidem*).

(1966) e *A Floresta* (1968) hanno profondamente segnato l'immaginario dell'infanzia di almeno tre generazioni di bambini portoghesi.⁴⁷⁸ A proposito di questa rara qualità – quella di un'opera capace di raggiungere, con la stessa intensità, generazioni successive di giovani lettori – il filosofo francese Michel Serres osservò quanto segue a proposito del fumetto *Tintin* di Hergé:

*[...] [Hergé ha creato] un'opera che considero essere una tra le più profonde dei nostri giorni. Un'opera che ha incantato e reso felice la mia infanzia, ha reso felice l'infanzia dei miei figli e oggi rende felice l'infanzia dei miei nipoti. Vi sfido a trovare un'opera che abbia portato felicità a tre generazioni, continuamente. E non solo la sua opera è molto umana e culturale, ma dà un senso e significato, spesso nascosti, e si collega in un modo molto fitto e sostenuto.*⁴⁷⁹

Queste stesse parole potrebbero descrivere l'opera di Sophia. Le storie, gli ambienti e i personaggi dei suoi racconti per l'infanzia hanno ugualmente toccato e rallegrato l'infanzia di nonni, genitori e nipoti. La natura – in particolare il mare, le foreste e i giardini – i valori cristiani, il viaggio, il meraviglioso (che si ritrova nei personaggi di nani, fate e bambine del mare) e la sete di scoperta sono solo alcuni dei temi atemporali presenti in queste storie di grande bellezza e semplicità. Oltre alla scelta dei temi, il linguaggio usato nei racconti è chiaro e accessibile, senza essere facile né infantilizzante – «un bambino è un bambino, non è uno sciocco», affermò la scrittrice per giustificare la necessità di scrivere racconti per l'infanzia liberi dalla «sdolcinatezza del linguaggio» e dalla «sentimentalità del "messaggio"» caratteristiche della maggior parte della letteratura per l'infanzia degli anni Cinquanta, anni in cui

⁴⁷⁸ Attualmente i libri di Sophia de Mello Breyner Andresen continuano ad essere inclusi nel Piano Nazionale di Lettura in Portogallo. Si veda il sito ufficiale: https://pn12027.gov.pt/np4/livrospl?cat_livrospl=catalogo_blx

⁴⁷⁹ Mostra *Hergé*, Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona, aperta dal 1° ottobre 2021 al 10 gennaio 2022.

cominciò a scrivere per i propri figli.⁴⁸⁰ Inoltre, proprio come per l'opera di Hergé, vi è una profonda unità in tutto ciò che Sophia ha creato – dalla poesia alla prosa, dai racconti per l'infanzia ai saggi, dai discorsi politici alle interviste. L'opera di Sophia è intrinsecamente guidata dallo stesso senso morale, per cui la scrittura annuncia o denuncia (a seconda del caso) il reale. Ma, come nota il saggista Frederico Lourenço, ciò che è fondamentale nell'ontologia di questa opera è «essere, pienamente, prima di tutto».⁴⁸¹ Ovvero, la scrittura non va intesa come complemento della vita, come compensazione del non-vissuto. La poesia, per Sophia, è «la più alta maniera di essere», la vita vissuta in assoluto ed eternizzata per mezzo della parola.⁴⁸² Una vita piena, una consapevolezza profonda nei momenti e nelle scelte, persino quando una tale profondità implica sofferenza, è l'unica degna di essere vissuta e registrata dalla scrittura. Il cavaliere di Danimarca decide di partire per un pellegrinaggio in Terra Santa, pur sapendo che «a quel tempo i viaggi erano lunghi, pericolosi e difficili».⁴⁸³ Questo viaggio penoso è, tuttavia, la scelta di una vita autentica, perché porta al cavaliere bellezza, conoscenza e ricchezza interiore; a noi lettori, invece, permette di leggere la sua incantevole storia.

Lo stile letterario di Sophia è, analogamente ai temi, unico, e si distingue per la sua chiarezza.⁴⁸⁴ La scrittura limpida, assolutamente

⁴⁸⁰ SOARES, L. Ducla, et al, *A Antologia Diferente – de que são feitos os sonhos*, Areal, Porto 2000, p. 19.

⁴⁸¹ LOURENÇO, L., *O não-vivido na obra poética de Sophia*, Actas do Colóquio Internacional Sophia de Mello Breyner Andresen (a cura di M. Andresen Sousa Tavares e Centro Nacional de Cultura), Porto Editora, Porto 2013, p. 150.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O Cavaleiro da Dinamarca*, Figueirinhas, Lisboa s.d., p. 10.

⁴⁸⁴ La chiarezza della poesia di Sophia è solo apparente, come rilevato da vari critici (si vedano ANDRESEN, M., prefazione a ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *Obra Poética*, pp. 7-51; RUBIM, G., *A Nitidez do Desastre*, prefazione a Sophia de Mello Breyner Andresen, *Histórias da Terra e do Mar*, Assírio e Alvim, Porto 2013, pp. 9-18; SEIXO, M. A., *Recensão crítica a "Histórias da Terra e do Mar" de Sophia de Mello Breyner Andresen*, "Revista Colóquio/Letras", 87, Set. 1985, pp. 92-94). Nell'opera di Sophia vi è una continua dialettica tra luce e ombra, senno e disordine, vita e morte. Già nel primo

pura – con una tendenza asindetica e senza una parola in eccesso – e l’uso di vocaboli comuni rendono Sophia accessibile a molti lettori poco avvezzi alla poesia. I temi dei suoi componimenti, comuni a quelli dei racconti per l’infanzia, ma più diversificati – vi figurano, per esempio, la mitologia greca e la critica politica – sono affascinanti e persino, con l’eccezione del mare, poco “portoghesi”.⁴⁸⁵ Si tratta di una poesia rivolta al mondo esterno e poco incline a psicologismi. Per via di questa differenza dal panorama poetico nazionale e per la (apparente) facilità di lettura, l’opera di Sophia de Mello Breyner Andresen è oggi tra le più lette e conosciute in Portogallo. Allo stesso modo, i racconti per l’infanzia, l’intelligibilità della poesia e, non meno importante, l’intrepida attività politica della scrittrice, hanno contribuito a fare di lei una personalità unica in termini di merito e di riconoscimento a livello nazionale. Sophia de Mello Breyner Andresen è un nome talmente riconosciuto dalla maggioranza dei portoghesi che molti si riferiscono a lei solamente col nome di battesimo, Sophia.⁴⁸⁶

In conclusione, fra la vita e l’opera di Sophia de Mello Breyner Andresen può essere osservata una forte coerenza. Questo non si deve al fatto, comune ad altri scrittori, che l’opera si presenta come un documento autobiografico. In un modo tutto suo, la coerenza

libro di poesie, nel 1944, la poeta dichiara: «porto il terrore e porto la chiarezza» (ANDRESEN, S. de Mello Breyner, *O jardim e a casa*, in *Obra Poética*, p. 92).

⁴⁸⁵ João Gaspar Simões, uno fra i primi critici ad essersi pronunciati sull’opera di Sophia, scrisse quanto segue a proposito di *Dia do Mar*, pubblicato nel 1947: «leggendo i versi di Sophia de Mello Breyner Andresen [...] ho sentito, non so bene perché, che questa poesia, sorda e divinatoria, notturna e sonnambula, portava con sé radici profonde e voci distanti che la predestinavano ad un futuro di echi che non cessa di essere affine al futuro mitologico di certe ispirazioni. Non è portoghese, non è nostra, la voce diffusa e segreta che risuona nei versi di questa poetessa: è, forse, nordica» (SIMÕES, J. G., [recensione a] «Dia do Mar», *Crítica - Poetas Contemporâneos* (1938-1980), Vol. II, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisbona 1999, p. 275).

⁴⁸⁶ Solo altre due scrittrici portoghesi, entrambe del XX secolo, Florbela Espanca e Agustina Bessa-Luís, vengono chiamate allo stesso modo, semplicemente come Florbela e Agustina. Tuttavia, la fama di entrambe, presso un pubblico vasto e senza esperienza di studi letterari, è piuttosto inferiore rispetto a quella di Sophia.

andreseniana pare scaturire da un senso morale che soggiace tanto alla vita quanto all'opera della scrittrice: l'idea che tanto la vita quanto la scrittura debbano essere un'esperienza di verità, intendendo con ciò un profondo legame con il mondo. Vita e scrittura sono esperienze di unione, di fusione con il reale.

Fedele a questa filosofia, Sophia ha sempre agito controcorrente: durante il salazarismo, è stata antisalazarista; durante la democrazia postrivoluzionaria – un periodo di grande euforia ideologica e di liberalizzazione dei costumi – è stata antifemminista. Se alla base del rifiuto del salazarismo vi è una reazione contro il potere dittatoriale, castratore delle libertà individuali e, più avanti, contro la guerra coloniale, alla base del rifiuto delle teorie postrivoluzionarie – tra cui il femminismo – vi è il rifiuto di una cultura di separazione tra la parola e il reale, o tra la scrittura e la vita. È proprio per considerarsi donna e, soprattutto, madre, che Sophia afferma di non poter accettare il femminismo. La maternità era un'esperienza di profondo contatto con la vita, e i femminismi, per la scrittrice, offuscavano questa verità.

Ciononostante, in molti altri campi Sophia fu un'avanguardista, e in tal senso, paradossalmente, può essere considerata "femminista". Tanto nella scrittura quanto nella vita politica – ambiti dove le donne, all'epoca, partecipavano poco ed erano ancor meno rappresentate – la scrittrice si guadagnò una reputazione e un rispetto straordinari. Ciò che contraddistingue la partecipazione politica di Sophia fu proprio la sua coerente integrità morale: in difesa della libertà prese le posizioni che considerava giuste, sebbene potessero essere poco popolari. Nella scrittura si distinse per la limpidezza della parola poetica e per i racconti per l'infanzia, capaci, ancora oggi, di avvicinare i bambini al gusto della lettura. Se poi il bambino, colpito dai racconti di Sophia, crescendo, vorrà leggere l'opera poetica della scrittrice, scoprirà con sorpresa e stupore che il mondo straordinario dei suoi racconti è lo stesso che esiste nelle poesie. E se più avanti vorrà conoscere con maggiore profondità la vita e l'opera della poeta, constaterà stupito come entrambe obbediscano allo stesso imperativo del *vivere bene*, con

virtù e con piacere, la vita. In Sophia, integrità morale e edonismo sono una cosa sola.

Traduzione di Elias Leonardo Vecchio

Profili biografici

SOFIA FERREIRA ANDRADE ha studiato presso la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dove collabora come membro del Centro de Estudos Comparatistas. Partecipa al “Programa das Artes – Fernanda Botelho”, finanziato dalla Fundação Gulbenkian, per la riedizione e la promozione letteraria dell’opera dell’autrice. Dal 2009 insegna in Italia, dove è stata Lettrice e Professoressa a contratto di Lingua e Letteratura Portoghese (Università di Pisa e Roma Tre). Attualmente insegna all’Università di Genova.

I suoi interessi sono principalmente rivolti alla letteratura portoghese contemporanea e al loro rapporto con la Storia. Ha pubblicato studi sugli autori Agustina Bessa-Luís, David Mourão Ferreira, Ferreira de Castro e Fernanda Botelho.

FEDERICO BERTOLAZZI (1973) dopo aver conseguito il Dottorato presso l’Università di Lisbona, è diventato Professore di Letteratura portoghese presso l’Università di Roma «Tor Vergata» e responsabile scientifico della Cattedra Agustina Bessa-Luís. Fra i suoi studi si segnalano: *No reino terrível da pureza. Bibliografia da prosa dispersa não ficcional de Sophia de Mello Breyner Andresen e três ensaios* (Lisbona, 2022); *Almadilha. Ensaio sobre Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisbona, 2019). Ha tradotto e organizzato le edizioni italiane di Luís de Camões, *D’Amor sì Dolcemente. Antologia di sonetti* (Livorno 2019); Maria Teresa Horta, *Mia Signora di Me* (Livorno 2018); Al Berto, *Orto di Incendio* (Firenze 2017); Sophia de Mello Breyner Andresen, *Come un Grido Puro* (Milano 2013); David Machado, *Lasciate Parlare le Pietre* (Roma 2012); Orlando Ribeiro, *Portogallo. Il Mediterraneo e l’Atlantico* (Roma 2012); José Maria Vieira Mendes, *Mia moglie* (Roma 2008); Eugénio de Andrade, *Dal Mare o da Altra Stella* (Roma 2006); José Cardoso Pires, *Gli Scarafaggi* (Roma 2006); Ivo Castro, *Storia della Lingua Portoghese* (Roma 2006); Lygia Fagundes Telles, *Ragazze* (Roma, 2006).

VIRGINIA CAPORALI è nata a Macerata nel 1974. Vive a Firenze da quasi sempre. Dottore di ricerca in Letterature comparate e Traduzione del testo letterario, lavora a Genova come ricercatrice in Lingua portoghese e traduzione. Ha tradotto romanzi, poesia, racconti, saggi, teatro. Con la traduzione delle Poesie di Ricardo Reis/Fernando Pessoa ha vinto nel 2005, insieme a Laura Naldini, il Premio Traverso per l'opera prima a Monselice (PD).

VANESSA CASTAGNA è Professoressa Associata di Lingue portoghese e brasiliana – Lingua e Traduzione presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari di Venezia e membro del Gabinete em Estudos de Género del CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa). I suoi interessi di ricerca e le sue pubblicazioni riguardano principalmente la didattica del portoghese come lingua straniera e l'ambito della traduzione, nelle sue diverse sfaccettature; la letteratura portoghese per l'infanzia, anche nella prospettiva della traduzione, è uno dei suoi ambiti di indagine più recenti.

ROBERTO FRANCAVILLA insegna Letteratura portoghese e brasiliana all'Università di Genova e nel Dottorato in Letterature e Culture Classiche e Moderne della stessa Università, dopo aver sviluppato progetti di ricerca per l'Instituto Camões e per la Fundação Calouste Gulbenkian e aver insegnato a lungo all'Università di Siena. Si occupa prevalentemente di letterature del Novecento in lingua portoghese, sulle quali ha pubblicato svariati articoli e saggi. È traduttore e tiene laboratori di Teoria e Pratica della Traduzione Letteraria. Membro fondatore di varie associazioni scientifiche e culturali, dirige la collana di studi di americanistica "Igarapé" e co-dirige la collana di poesia portoghese "Da Ocidental Praia".

SOFIA MOTA FREITAS è dottoranda in Studi Letterari, Culturali e Interartistici presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Porto con una borsa della Fundação para a Ciência e Tecnologia. È ricercatrice

dell'Istituto di Letteratura Comparata Margarida Losa e fa parte della redazione della rivista online "SKHEMA – Revista Interartes". Si è laureata in Studi Portoghesi e Lusofoni presso l'Università di Porto e ha concluso nel 2016 la laurea magistrale in Studi Letterari, Culturali e Interartistici, presso la stessa istituzione, con la tesi *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*. Le sue aree di interesse sono la letteratura portoghese, gli studi interartistici e gli studi di danza; in questo momento sta svolgendo una tesi di dottorato in queste aree di studio.

IVANA LIBRICI è laureata in Lingua e Letteratura Portoghese con una tesi di laurea su Sophia de Mello Breyner Andresen. È dottore di ricerca in Letteratura comparata e Traduzione del testo letterario. Ha insegnato Lingua e Letteratura portoghese all'università di Genova e di Pavia. È inoltre autrice di numerosi saggi brevi su Sophia de Mello Breyner Andresen, sulle letterature lusofone e ispanofone, sulla traduzione e sugli studi di genere.

EDUARDO LOURENÇO, filosofo e saggista portoghese, è nato a S. Pedro de Rio Seco (Guarda) il 23 maggio 1923. Ha insegnato presso diverse università (Coimbra, Brasilia, Amburgo, Heidelberg, Montpellier, Grenoble e Nizza). È stato amministratore non esecutivo tra il 2002 e il 2012 della Fundação Calouste Gulbenkian, con cui ha a lungo collaborato. Ha ricevuto, nel corso della sua vita, numerosi premi, tra cui il Premio europeo Charles Veillon per la saggistica (1988), il Premio Camões (1996), il Premio Pessoa (2011) e il Premio dell'Accademia Francese (2016). È stato inoltre nominato Officier de la Légion d'Honneur e Dottore Honoris Causa dalle Università di Rio de Janeiro (1995), dall'Università di Coimbra (1996), dall'Universidade Nova de Lisboa (1998) e dall'Università di Bologna (2006). È morto a Lisbona il 1° dicembre 2020.

CHIARA MANCINI è laureata in Lingue e Letterature Moderne presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Dopo un periodo Erasmus all'Universidade do Porto, ha conseguito la laurea

magistrale in Letteratura e Traduzione Interculturale presso l'Università degli Studi di Roma Tre. Ha concluso da poco il secondo anno del dottorato in Studi Comparati dell'Università di Tor Vergata, con un progetto di ricerca incentrato sulla poetica della sacralità in Teixeira de Pascoaes e Raul Brandão. Ha tradotto una selezione di poesie di Maria Teresa Horta per la rivista «Poesia» di Crocetti, edita da Feltrinelli, e l'ultimo libro di Marco Lucchesi, intitolato "Il nome dei gatti". Ha infine pubblicato due interventi realizzati in occasione di convegni internazionali: "Il viaggio oltre se stessi. Herberto Helder e Sophia de Mello Breyner Andresen" e "Letteratura e libertà. Su una raccolta di saggi di Marco Lucchesi".

TERESA LÍBANO MONTEIRO è laureata in "Artes e Humanidades" presso l'Università di Lisbona (FLUL) e ha conseguito la sua laurea magistrale in "Culture Studies" presso l'Università Cattolica Portoghese (UCP). La sua tesi magistrale è dedicata ai racconti brevi di Sophia de Mello Breyner Andresen e Mary Lavin. Al momento sta preparando la sua tesi di dottorato in Teoria della Letteratura su José Regio. Insegna portoghese come lingua straniera presso la UCP ed è direttrice editoriale di *estrema*, una rivista online del Centro di Studi Comparatisti (CEC) della Facoltà di Lettere di Lisbona (FLUL).

PAOLA POMA è professoressa di Letteratura Portoghese presso l'Università di São Paulo. Ha conseguito il dottorato con una tesi intitolata *Fernando Pessoa: de autor à personagem*. Ha svolto il post-dottorato presso l'Universidade Nova de Lisboa. Ha pubblicato diversi saggi su poeti portoghesi moderni e contemporanei, tra cui Sophia de Mello Breyner Andresen, Herberto Helder, Manuel António Pina, Nuno Júdice e Adília Lopes. Ha curato il libro intitolato *Sophia Singular/Plural* (2019), per la casa editrice 7 Letras.

ELISA ROSSI è laureata in Filologia italiana e attualmente è dottoranda presso l'Università di Lisbona e membro del Centro de Estudos Comparatistas. Fa parte della redazione della rivista interdisciplinare "estrema" e co-dirige la collana di poesia

portoghese “Ocidental Praia” per la casa editrice San Marco dei Giustiniani. È traduttrice per il progetto europeo CELA (Connecting Emerging Literary Artists).

ANTONIO TABUCCHI (Pisa, 1943 - Lisbona, 2012) ha pubblicato *Piazza d'Italia* (Bompiani, 1975), *Il piccolo naviglio* (Mondadori, 1978), *Il gioco del rovescio* (Il Saggiatore, 1981), *Donna di Porto Pim* (Sellerio, 1983), *Notturmo indiano* (Sellerio, 1984), *I volatili del Beato Angelico* (Sellerio, 1987), *Sogni di sogni* (Sellerio, 1992), *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (Sellerio, 1994), *Marconi, se ben mi ricordo* (Rai Eri, 1997), *La gastrite di Platone* (Sellerio, 1998), *Racconti con figure* (Sellerio, 2011) e, con Feltrinelli, *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), *Il filo dell'orizzonte* (1986), *I dialoghi mancati* (1988; nuova edizione che comprende anche *Marconi, se ben mi ricordo*, 2019), la nuova edizione ampliata de *Il gioco del rovescio* (1988), *Un baule pieno di gente* (1990; nuova edizione 2019), *L'angelo nero* (1991), *Requiem* (1992), la riedizione di *Piazza d'Italia* (1993), *Sostiene Pereira* (1994, premio Viareggio-Rèpaci, premio Campiello, premio Scanno, premio dei Lettori e Prix Européen Jean Monnet), *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997), *Gli Zingari e il Rinascimento. Vivere da Rom a Firenze* (1999), *Si sta facendo sempre più tardi* (2001, Prix France Culture 2002), *Autobiografie altrui* (2003), *Tristano muore* (2004, miglior libro dell'anno secondo la rivista francese “Lire”), *Racconti* (2005), *L'oca al passo* (2006), *Il tempo invecchia in fretta* (2009), *Viaggi e altri viaggi* (2010), la riedizione de *Il piccolo naviglio* (2011), *Romanzi* (2012), *Di tutto resta un poco* (2013), *Per Isabel* (2013), *Irma Sirena* (nella collana “Kids”, 2017), *Buchettino* (nella collana “Kids”, 2018), l'edizione a fumetti di *Sostiene Pereira* (nella collana “Comics”, con Pierre-Henry Gomont, 2019) e *Che ore sono da voi? Racconti scelti da Paolo Di Paolo* (2020). Ha curato l'edizione italiana dell'opera di Fernando Pessoa e ha tradotto le poesie di Carlos Drummond de Andrade (*Sentimento del mondo*, Einaudi, 1987). Ha ricevuto il Prix Médicis étranger e il Prix Européen de la Littérature in Francia, l'Aristeion in Grecia, il Nossack dell'Accademia Leibniz in Germania, l'Europäischer Staatspreis in Austria e i premi Hidalgo e Cerecedo in Spagna. Ha

vinto il premio Salento nel 2003 e il Frontiere-Biamonti nel 2010. È stato inoltre finalista al Man Booker International Prize sia nel 2005 sia nel 2009. I suoi libri sono tradotti in tutto il mondo.

CLAUDIO TROGNONI è docente di lingua portoghese presso l'Università "Tor Vergata" di Roma. Si è addottorato nel 2017 con una tesi dal titolo: "La narrativa breve di Aquilino Ribeiro: lingua e idioletti in *Jardim das Tormentas* e *O Malhadinhas*". Tra i suoi interessi di ricerca vi sono la narrativa e la poesia portoghese del XX secolo, la traduttologia, così come lo studio delle politiche linguistiche nei paesi lusofoni.

È membro del *Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias* presso l'Università di Lisbona e collabora con il settore culturale dell'Ambasciata del Portogallo a Roma.

VASCO WELLENKAMP ha condotto i suoi studi di danza classica e moderna a Lisbona (con Margarida de Abreu e Fernando Lima) e come borsista del Ministero dell'Educazione a New York (Martha Graham, Merce Cunningham, Valentina Pereyslavec), come borsista della Fondazione Calouste Gulbenkian, a Londra (Surrey University). Dal 1978 al 1996 è stato Coreografo Residente e Coreografo Principale del Ballet Gulbenkian, per il quale ha creato più di cinquanta opere, segnando per due decenni lo stile della compagnia. È stato Professore di danza moderna nel Ballet Gulbenkian, al Conservatório Nacional e alla Escola Superior de Dança di Lisbona. Come coreografo ha collaborato con le seguenti compagnie di danza: in Brasile: Ballet do Teatro Municipal de São Paulo, Ballet de Niterói, CIA Cisne Negro e Ballet Guaira in Argentina: Ballet Contemporâneo del Teatro San Martin; in Inghilterra: Extemporary Dance Theater, Dance Theater Comune e la Compagnia Focus On; in Svizzera: Ballet du Grand Théâtre de Genève; in Italia, Balletto di Toscana e l'Opus Ballet; in Croazia, Compagnia di Ballo del Teatro dell'Opera di Zagabria; in Austria, Ballet dell'Opera di Graz; in Olanda, International DansTheater. Nel 1997 ha fondato la Companhia Portuguesa de Bailado

Contemporâneo (CPBC). Dal 2007 al 2010 ha diretto la Companhia Nacional de Bailado e il Teatro Camões.

RICHARD ZENITH Nordamericano di origine e portoghese per adozione, Richard Zenith è un free-lancer che si dedica alla scrittura, alla ricerca e alla traduzione. Specialista di Fernando Pessoa, ha curato numerose edizioni dell'opera dell'autore, tra cui il *Livro do desassossego*, ed è autore di *Pessoa: A Biography* (2021). Del suo lavoro come traduttore dal portoghese all'inglese si segnalano i sei libri di Pessoa, la lirica di Camões e le antologie di poesia di Sophia de Mello Breyner, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade.