

Dal manierismo al barocco transiberico: la “Nova Grécia” di Manuel Botelho de Oliveira

Yuri Brunello¹⁰

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Nell’elaborare alcune osservazioni preliminari a una futura discussione sul barocco e sulla sua dimensione transatlantica, alla quale questo numero di “Entrelaces” intende offrire un contributo, sceglieremo un punto di vista che ci pare non del tutto scontato, vale a dire il volume *Música do Parnasso*¹¹ di Manuel Botelho de Oliveira, pubblicato a Lisbona nel 1705¹². Si tratta di un testo non ignoto agli studiosi di

¹⁰ Yuri Brunello è docente di Letteratura italiana all’Universidade Federal do Ceará. È membro permanente del *mestrado e doutorado* PPGLetras/UFC. Ha conseguito il dottorato all’Università di Roma “La Sapienza”. Si è occupato di Dante, della cultura barocca, di Montale. Ha pubblicato la monografia *Nelson Rodrigues pirandelliano* (2016) e ha curato gli scritti di Gramsci raccolti nel volume *La smorfia più che il sorriso* (2017).

¹¹ Ivan Teixeira, nella sua edizione “*fac-similar*” (OLIVEIRA, 2005b), sceglie per il titolo la grafia *Música do Parnaso*. La lezione di Adma Muhana, rispettosa del titolo presente nell’edizione a stampa del 1705, tuttavia, ci è parsa – tanto in quest’occasione quanto in una precedente opportunità (BRUNELLO-OLIVEIRA-NASCIMENTO, 2017) – la più filologicamente convincente. Pur non dando vita a un’edizione diplomatica, Muhana ha usato la seguente cautela, esplicitata nella *Nota à presente edição*: “procurei me aproximar ao maximo à diagramação presente seja na edição setecentista de *Música do Parnasso*, seja no manuscrito da *Lira Sacra* (bastante semelhantes entre si, alias), supondo que a aparência do poema na página afeta a sua leitura” (OLIVEIRA, 2005a: XCVII).

¹² I presenti appunti sono frutto di una nostra ricerca iniziata nel 2017 (processo 425219/2016-0) e finanziata dal Cnpq, grazie alla concessione di fondi dell’ambito dell’*Edital Universal* 2016/0, a cui ha fatto e sta facendo da complemento il *grupo de pesquisa* denominato A “*Nova Grecia*”: *as Américas e a Itália da modernidade literária*, i cui componenti – professori quali Josenir Alcântara de Oliveira, Roberto Arruda de Oliveira, Carlos Alberto de Souza e Erimar Wanderson da Cunha Cruz, un ricercatore come Márcio Henrique Vieira Amáro, nonché i borsisti PIBIC José Juliano Moreira dos Santos, Ana Letícia Costa de Oliveira e Ticiane Alves do Nascimento – meritano tutta la nostra più profonda gratitudine. Per precedenti nostri studi sul barocco, al momento ancora inediti, sentiamo altresì il dovere di ringraziare Elena Lombardi, con cui abbiamo scoperto la bellezza del barocco brasiliano, Leila Maria de Araújo Tabosa, con la quale abbiamo a lungo discusso del barocco “transatlantico”, così come, fuori del Brasile, intendiamo manifestare la nostra gratitudine verso David Lummus, il quale ha reso possibile un nostro soggiorno nel 2015 alla Stanford University, Robert Pogue Harrison, Hans Ulrich Gumbrecht e Vincent Barletta. Senza l’incontro con queste straordinarie personalità, tale periodo californiano non si sarebbe tradotto in un’esperienza accademica di irripetibile ed eccezionale profondità. Per quel che riguarda il *colóquio* dell’aprile 2017 (*Des)dobras barrocas. Conexões Transatlânticas entre Artes e Culturas*, non possiamo non esprimere la nostra gratitudine nei confronti di Francesco Guardiani, che ha accettato generosamente di prendere parte non soltanto da relatore, ma anche da organizzatore all’evento della PPGLetras/UFC. Lo stesso vale per i professori dell’Università di Napoli “Federico II” Andrea Mazzucchi e Matteo Palumbo. Un grazie particolare spetta a Jadirlete Lopes Cabral della UFBA e, poi, a

letteratura lusofona, ma nella maggior parte dei casi la conoscenza si deve a una circostanza biografica: Botelho de Oliveira era originario di Salvador. *Música do Parnasso*, insomma, costituisce il primo volume di versi mai dato alle stampe da un brasiliano. La regola, infatti, in Brasile era la pubblicazione manoscritta. Si comprenderà, allora, il perché l'autore insista e si compiacca tanto nel presentarsi come un pioniere.

Se si prescinde da tale dato di storiografia letteraria, se non si prende cioè in considerazione un simile primato, Botelho de Oliveira può apparire a tutta prima un autore laterale, diversamente – ad esempio – da Gregorio de Matos o da Padre Antonio Vieira. Quando si parla di barocco brasiliano, infatti, sono questi i nomi che vengono usualmente evocati e Botelho de Oliveira non sembra distinguersi per originalità. Conveniamo senz'altro – reputando assolutamente pertinente un convincimento di Luciana Stegagno Picchio – sul fatto che non si può capire Botelho de Oliveira, senza conoscere la figura di un letterato portoghese quale Francisco Manuel de Melo, del cui volume *Obras métricas* “*é evidente o decalque*” (STEGAGNO PICCHIO, 2004, p. 103). Anche al lettore più distratto dei due poeti non possono sfuggire, infatti, le molteplici influenze del secondo sul primo, debiti di stile lampanti fin dall'identità di una delle donne cantate da Francisco Manuel de Melo in *Obras métricas*, vale a dire Anarda – trasformazione ipocoristica di Ana già presente in autori quali Cervantes e Lope de Vega –, che diviene il nome dell'amata protagonista della maggior parte dei componimenti di *Música do Parnasso*.

A nostro avviso, tuttavia, Botelho de Oliveira finisce per rivelarsi, per lo meno a un'attenta lettura, una personalità niente affatto marginale nel sistema letterario luso-brasiliano, non foss'altro che per una consapevolezza teorica sorprendentemente solida, la quale lo porta a concepire *Música do Parnasso* come la propria maggiore conquista letteraria, trattandosi della prova evidente di un virtuosismo linguistico-culturale non comune. Nell'edizione manoscritta di *Lira sacra*, raccolta di poesie di Botelho de Oliveira di argomento religioso datata 1703 e meritoriamente ripubblicata in una veste criticamente aggiornata da Adma Muhana nel 2005, l'autore offre in una *Dedicatória* al Marques de Alegrete “*estas rimas em lingua portuguesa, enquanto não*

João Emiliano Fortaleza de Aquino della UECE. Forte è anche la gratitudine per i colleghi che hanno partecipato al *colóquio* coordinando tavole rotonde: Martine Suzane Kunz, Fernanda Coutinho, Carlos Augusto Viana Silva, Orlando Luiz de Araújo. Ci sentiamo in debito anche verso Clovis Ramiro Jucá Neto, Geraldo Augusto Fernandes, Lilian Martins, Solange Maria Soares de Almeida, nonché – infine – verso Renato Poma e l'Istituto Italiano di Cultura di São Paulo per il patrocinio concesso a tale *colóquio*.

saem à luz outras que tenho feito em quatro línguas, Portuguesa, Castelhana, Latina, Italiana, como quatro ramalhetes compostos das flores do Parnasso” (OLIVEIRA, 2005, p. 249).

Ma c'è di più. Poco prima, sempre nella *Dedicatória*, Botelho de Oliveira aveva dichiarato, in relazione a Camões e ai poeti del manierismo e del barocco di Portogallo, di avere composto la *Lira sacra* “imitando a tão grandes engenhos” (OLIVEIRA, 2005, p. 249). Non solo: è a essi che si devono “as frases mais elegantes e os conceitos mais profundos” (OLIVEIRA, 2005, p. 249). Non si tratta di dichiarazioni di poco conto. L'*imitatio*, l'ingegno, il rilievo concesso al “concetto” sono snodi chiave sia della cultura manierista sia della cultura barocca.

Nel prologo a *Música do Parnasso*, nondimeno, il poeta brasiliano aggiunge un dato di considerevole importanza assente nel paratesto di *Lira sacra*. La questione dell'*imitatio* viene sì riproposta (la scelta di comporre versi in quattro lingue risponde al desiderio che “se estimasse essa obra, quando não fosse pela elegancia dos conceitos, aos menos pela multiplicidade das línguas”, OLIVEIRA, 2005, p. 13), ma stavolta accompagnata da un'affermazione di carattere teorico circa la natura della poesia: “a Poesia não é mais que um canto poético, ligando-se as vozes com certas medidas para consonância do metro” (OLIVEIRA, 2005, p. 13).

La mente corre alle *Dicerie sacre* di Giambattista Marino, uscite a Torino nel 1614, dove si legge:

Le dicerie degli uomini eloquenti... altra cosa non sono che canti Músicali, il cui concerto non solo molce l'orecchie, ma gli spiriti eziandio diletta e diletta rapisce: concerto mirabile, in cui non men che nella vera Música, le differenze de toni e le consonanze dei numeri necessariamente concorrono (MARINO, 1614, p. 134).

Botelho de Oliveira si premura subito dopo di inquadrare il proprio punto di vista entro una prospettiva – per quanto nella forma dell'abbozzo rapido – di respiro storico-letterario: costruisce una narrazione, scorciata e per lampi, dell'evolversi della letteratura, che da Omero va allo stesso Botelho, poeta di un Brasile primitivo e sorgivo. Il ruolo cruciale, nel quadro tracciato dall'autore brasiliano, lo giocherebbe l'Italia.

Si tratta di un punto significativo. Può essere interessante soffermarci sulla definizione che dell'Italia Botelho de Oliveira fornisce nella *Dedicatória* di *Música do Parnasso*. L'Italia è una “nova Grécia” (OLIVEIRA, 2005, p. 6). E lo è non una, ma due volte. Inizialmente è una “nova Grécia”, giacché propone una letteratura, nel mondo romano, in cui “renasceram as musas” (OLIVEIRA, 2005, p. 6), divenendo

“conaturais” a vari ingegni, come “o foram no do famoso Virgílio e elegante Ovídio” (OLIVEIRA, 2005, p. 6). L’Italia, in seguito – dopo essersi imposta come patria del mondo classico e del classicismo – torna a essere una “Nova Grécia”, quando le muse “na mesma Itália se reproduziram no grande Tasso e delicioso Marino, poetas que entre muitos floresceram com singulares créditos e não menores estimações” (OLIVEIRA, 2005, p. 6).

Non passi inosservato il sintagma scelto da Botelho de Oliveira: *se reproduziram*. L’Italia moderna, secondo la concezione del poeta baiano, guarda a ciò che essa era culturalmente nel mondo “classico”, ancorché l’angolatura sia quella della copia rispetto all’originale. Le parole di Botelho de Oliveira suggeriscono, insomma, che Tasso e Marino non creino nuovi codici, ma che si muovano all’interno di due paradigmi differenti e preesistenti, la matrice virgiliana e il modello ovidiano. È ben vero che stiamo parlando di archetipi, di modelli rinnovati dai due poeti italiani; ma è altrettanto vero che il presupposto della grandezza di Tasso è la “fama” di Virgilio, mentre il presupposto del “delizioso” stile mariniano è l’eleganza ovidiana. Insomma, il fondamento dei paradigmi della gloria e della raffinatezza va ricercato nel mondo classico. La letteratura moderna li può, tutt’al più, vedere rinascere.

Dopo essere risorte in Italia grazie a Tasso e a Marino, le muse si trasferiscono in Spagna, nelle forme della già citata configurazione virgiliano-tassiana della “grandezza” (il teatro di Lope de Vega) e della struttura ovidiano-mariniana della “stravaganza” (Gongora). Le figlie di Zues e Mnemosine, scrive Botelho de Oliveira,

Ultimamente se transferiram para Espanha onde foi e é tão fecunda a cópia de poetas, que entre as demais nações do Mundo parece que aos espanhóis adotaram as musas por seus filhos, entre os quais mereceu o culto Gôngora extravagante estimação, e o vastíssimo Lope aplauso universal [...] (OLIVEIRA, 2005, p. 6).

Al di là dell’affermazione di una primazia – per lo meno dal punto di vista cronologico – della letteratura italiana rispetto a quella spagnola, ciò che nel testo richiama l’attenzione è l’identificazione tra la cultura letteraria dell’Italia moderna e il discorso manierista europeo, tendenza nella quale viene fatto rientrare anche Giambattista Marino. La questione non è da sottovalutare.

Una lettura del primo Marino come di un “manierista” si deve, tra gli altri, agli scritti di Camillo Pellegrino, in particolare al suo dialogo *Del concetto poetico* del 1598. Come ha rilevato Emilio Russo analizzando la parabola biografica di Marino, “la

prima apparizione, sulla scena gestita dal Pellegrino, era dunque all'insegna di un'estetica manierista, la quale tuttavia non basterà a coprire per intero l'esperienza poetica del napoletano" (RUSSO, 2008, p. 48). Pellegrino immagina che Marino, uno dei personaggi del suo dialogo, dichiari:

E veramente se noi altri del secol presente pare che facciamo alcuna cosa di nostro Ingegno, che sia nuova, egli non è così, perciocché le nostre invenzioni ne vanno troppo lunge delle cose già dette mille anni fa, ed i nostri concetti e parole sono i medesimi detti dagli antichi e non diversifichiamo nella sostanza, ma solamente negli accidenti, come a dire nella collocazion delle voci, o per avventura diversa frase (PELLEGRINO, 1898, p. 354).

Su tale linea – la difesa di un'imitazione non passiva dei modelli, ma creativa, ibrida – si situerà circa un cinquantennio più tardi proprio quel Francisco Manuel de Melo, sul quale ha richiamato l'attenzione la Stegagno Picchio. Il volume a cui facciamo riferimento è l'*Hospital das letras*, trattato in forma di dialogo disposto secondo i modi della precettistica rinascimentale. Anche in questo caso viene inscenato un confronto teorico tra uomini di lettere: l'autore stesso, Traiano Boccalini – chiamato da Francisco Manuel de Melo Trajano Bocalino –, il belga Justo Lipsis e il poeta Francisco Quevedo. Discettando con Boccalini, il belga Justo Lipsis afferma che

A imitação, para louvável, quer-se feita com grande destreza, porque o simples séquito de um só, que vai diante, pertence aos animais, e não aos homens. Quem imita melhor, acrescenta, diminua, e troque, ou, senão, seja tido por bisonho (MELO, 1900, p. 37).

Botelho de Oliveira, nel suo *Música do Parnasso*, su tale questione è chiaro: la "Música" scaturisce dalla contaminazione tra due differenti formazioni discorsive, vale a dire – traducendo la questione con categorie storiografiche posteriori – de un lato le gloriose grandezze del manierismo e, dall'altro lato, le "deliziose" stravaganze barocche. Che sia il nome di Torquato Tasso a caratterizzare il primo dei due poli e quello di Giambattista Marino – punto di snodo tra il discorso manierista e quello barocco – a identificare il secondo elemento è un fatto pienamente giustificato.

A *Música do Parnasso* non mancano di certo tratti che si potrebbero agevolmente definire "tassiani". Ma sulla questione dell'*imitatio* occorre intendersi, in particolare se la riflessione verte intorno alle poesie di argomento amoroso. È, infatti, soprattutto grazie all'attività letteraria di Tasso che nella poesia lirica di ascendenza petrarchesca l'*inventio* perde la sua centralità. L'immaginario del *Canzoniere* cessa di costituire il modello a cui conferire continuità, divenendo piuttosto un fenomeno da

rinnovare dall'interno: contaminandolo, tradendolo, corroborandolo. In ogni caso, trasformandolo. Di qui il peso preponderante che vanno ad acquisire la *dispositio* e l'*elocutio*. Che è, in fondo, quanto il Pellegrino fa dire al suo Marino e Francisco Manuel de Melo al suo Lipsisio. Ed è quanto l'artista Agostino Carracci – l'attribuzione del sonetto, dubbia, è di Carlo Cesare Malvasia – riconosce nella pittura manierista di Niccolò dell'Abate, esaltandola:

Chi farsi un buon pittor cerca, e desia,
Il disegno di Roma habbia alla mano;
La mossa, coll'ombrar veneziano,
E il degno colorir di Lombardia.

Di Michel Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Del Correggio lo stil puro, e sovrano,
E di un Rafel la vera simetria.

Del Tibaldi il decoro, e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un po' di gratia del Parmigianino [...] (MALVASIA, 1678, p. 159).

In letteratura il manierismo si profila come una riarticolazione “iperpatetica” del petrarchismo. L'esperienza, in Italia, è da associare in primo luogo a Pietro Bembo e alle sue *Prose della volgar lingua*. In Spagna, invece, spiccano le figure di Juan Boscan e Garcilaso de la Vega, laddove in Portogallo il riferimento è a personalità quali Francisco de Sá de Miranda e Antonio Ferreira. Il manierismo problematizza la poesia “del Soggetto” (AGOSTI, 1993: 6-7) di matrice petrarchiana e petrarchista, in chiave spesso – come in Tasso – sofferta e drammatica:

L'io lirico che vaga negli infiniti spazi di tale scrittura non è un io esemplare, né domina il proprio regno di illusione con l'esattezza implacabile di Petrarca. È piuttosto un io lirico ondivago e fluido, spettatore attonito e inquieto scriba di un mondo che sfalda dietro una maschera di finzioni (FERRETTI, 2004, n.p).

Camillo Pellegrino nel suo dialogo *Il Caraffa* del 1584 impiega, a proposito dello stile della *Liberata*, la felice formula di “locuzione artificiosa” (PELLEGRINO, 1972, p. 321). Lo stesso Tasso riscontra nel “parlar disgiunto” (TASSO, 1854, p. 115) una delle cifre del proprio stile, “riconducibile per analogia proprio a quella debolezza di legatura sintattica, però sul piano dell'*elocutio*, che lo Speroni riscontrava sul piano dell'*inventio* e della *dispositio* nell'opera di Virgilio” (GROSSER, 2004, p. 136).

Dalla tensione verso l'artificio alla teatralità il confine è labile e a varcarlo in maniera sistematica e consapevole è la cultura barocca. Alle lacerazioni di un soggetto scisso petrarchescamente – e con eloquenza tutta manierista – tra dimensione ideale e componente carnale si contrappone ora un discorso in cui l'accento si sposta su un fare poetico, di cui lo scrittore punta a liberare il potenziale spettacolare. S'impone, insomma, un gusto volto a concepire il testo lirico come spazio rappresentativo, nel quale il canonico tema petrarchista-tassiano dell'amore acquisisce i caratteri di un multiforme rito esteriore. Coglie nel segno Simona Morando, quando asserisce che in Italia lo sforzo della maggior parte dei commentatori secenteschi di Petrarca va nella direzione “di depotenziare l'affetto più praticato della poesia petrarchista, cioè l'amore e con esso l'espressività della sua ‘guerra’” (MORANDO, 2011, p. 508-509)

Se il progetto estetico di Botelho di Oliveira si fonda su l'ideale di un “*canto poético*”, proposto attraverso una “*multiplicidade das línguas*” e finalizzato a esprimere l’“*elegancia dos conceitos*”, risulta chiara la vocazione del poeta brasiliano a dare corpo e forma a una scrittura metamorfica, che alterna paradigmi, codici e livelli differenti. A partire dall'epoca manierista la concezione della lirica sta cambiando, sfruttando in maniera ampia le potenzialità offerte dal registro “medio”. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho lo ha spiegato con esemplare chiarezza, muovendo da un passo dei *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso:

o gênero lírico tira proveito da ornamentação muito elevada e abundante dos gêneros altos, mas também da simplicidade e da correção dos baixos. Essa noção concorrente de apropriação toma corpo no decorrer do século, o que significa que aos poemas líricos acorrerão distintivos de ambos os gêneros apropriados, gerando disputas taxionômicas e deslocamentos de interesses por parte dos poetas e leitores (DE CARVALHO, 2007, p. 206).

Di qui la compresenza di piani e archetipi differenti, cioè a dire Virgilio e Ovidio, Tasso e Marino, la grandiosità e la stravaganza. Il tutto sciolto musicalmente in un flusso continuo. Il riferimento non è tanto a Gilles Deleuze e alla sua idea del mondo barocco-leibniziano come “variazione continua” (DELEUZE, 1990, p. 28) quanto piuttosto a Theodor Elwert e alla sua interpretazione della poesia di Marino. Elwert, all'interno di una prospettiva più linguistico-stilistica che filosofica, muovendo dal brano delle *Dicerie sacre* da noi citato in precedenza, sostiene:

Se vi è un senso nelle disquisizioni teoriche del Marino e di altri sulla sonorità della poesia, esso non può essere che questo: anche le figure retoriche tradizionali della ripetizione interessano non solo per il loro

contenuto formale e intellettuale [...], ché ad esse si attribuisce un nuovo valore appunto per il loro effetto sonoro, perché servono a colpire i sensi. (ELWERT, 1967, p. 74).

Aggiungendo, poi: Marino “varia e combina; egli si serve della variazione per rincarare gli effetti” (ELWERT, 1967, p. 76). Francisco Manuel de Melo dialoga scopertamente Marino sul piano intertestuale in *Obras métricas*. Ed ecco che a un verso in castigliano quale “*Por más que el Monseñor jure, ó suspire*” fa seguito “Gire e restar, e nel restar partire”, che rinvia al “Gire e restarsi, e nel restar partire” del terzo volume de *La lira*. A ciò si affiancano alcune traduzioni da Marino, come la versione in castigliano de *Alla lancia di Longino*, madrigale anch’esso contenuto ne *La lira*, dopo essere inizialmente apparso nelle *Rime*.

Gli omaggi a Marino presenti in *Obras métricas* sono sì di matrice discorsiva, ma dipendono anzitutto da ragioni ideologiche. Francisco Manuel de Melo intende dichiarare in maniera esplicita qual è il discorso di cui si pone, almeno in parte, in continuità. Botelho de Oliveira cita Marino, a suggello del suo discorso ideologicamente “italianizzante”, senza mai dimenticare che nella Bahia del secondo Seicento l’Italia ha un significato molto preciso: l’Italia è soprattutto Roma, la Roma antica patria della bellezza (uno dei cori di *Música do Parnasso* è in latino, nei modi di Virgilio e Ovidio), così come la Roma moderna del potere ecclesiastico. È un fatto ideologico, prima che letterario. Lo conferma un dettaglio, spia di un approccio molto preciso: un istinto enciclopedico e combinatorio da parte di Botelho de Oliveira, che si ritrova chiaramente – ecco il dettaglio – nella compresenza, all’interno del Pantheon degli archetipi letterari illustrato nella *Dedicatória*, di Tasso e di Camões. Le muse, scrive Botelho de Oliveira, “[...] em Portugal, ilustre parte das Espanhas, se naturalizaram, de sorte que parecem identificadas com os seus patrícios; assim o testemunham os celebrados poemas daquele lusitano Apoio, o insigne Camões” (OLIVEIRIA, 2005, p. 6).

In questo – nonostante la polemica che in Portogallo aveva diviso tra tassiani e camoniani molti precettisti della generazione precedente quella di Botelho de Oliveira – l’autore di *Música do Parnasso* segue una strada “italianizzante”, anche se non italo-centrica. Con l’aggettivo “italianizzante” ci riferiamo all’egemonia italiana nell’ambito di quella che oggi si definisce teoria della letteratura. Secondo José Manuel Ventura, un testo come l’*Apologia* di Camões composta da João Soares de Brito

não é compreensível fora deste ideal, onde a hegemonia dos exegetas italianos, cujo trabalho de reflexão constitui um contributo inestimável para a difusão da cultura clássica, e, ao mesmo tempo, se configura como um elemento importante para a história da crítica literária em Portugal (VENTURA, 2010, p. 71).

Botelho de Oliveira vede senz'altro nell'Italia il luogo in cui si è articolato il canone letterario moderno, tanto a livello di scrittura quanto a livello di riflessione sul comporre versi, ma il suo discorso "italianizzante" si trova in sintonia con quanto nella seconda metà del Seicento in Portogallo lo studioso José da Costa Miranda descrive quale tendenza critica prevalente nel secondo Seicento, la quale in Portogallo "*acabaria por ir equilibrando, entre si, Camões e Tasso, com ambos os poetas chegando a construir mesmo um expressivo par, nitidamente usado*" (MIRANDA, 1985, p. 392).

Che il discorso "italianizzante" – ma non, lo ripetiamo, italo-centrico – di Soares de Brito attraverso Botelho de Oliveira si riconfiguri entro una prospettiva "brasiliiana" non è un fatto senza conseguenze, significando l'assunzione di elementi periferici e coloniali (assenti nel dibattito portoghese, inevitabilmente metropolitano) all'interno dell'orizzonte ideologico sovranazionale tracciato dalla Compagnia del Gesù: parlare di Italia, insomma, significa fare riferimento alla dimensione universalistica della Chiesa romana. Un universalismo che, tradotto in pratica, vuole dire circolazione transatlantica di un sapere/potere. Va in questa direzione l'affermazione di João Carlos Teixeira Gomes, il quale nel commentare il concetto di "*comunidad poetica*" luso-brasiliana (ROSALES, 1966, p. 194) – detto altrimenti, l'"archivio" barocco transatlantico in senso epistemologico-discorsivo – qualifica tale "*comunidad*" come "*muito mais ocidental do que apenas iberica*" (GOMES, 1985, p. 222), dopo aver individuato entro un simile cronotopo una "*dupla impregnação italo-espanhola em autores nacionais dos séculos XVII e XVIII*" (GOMES, 1985, p. 46).

Mentre Grégorio de Matos, nell'ambito di siffatta comunità, imprime una stranianti svolta quevedista, convergendo ("*para Quevedo numa epoca em que praticamente todos os poetas portugueses e castelhanos, dos menores aos maiores, deixam-se enredar – profundamente – pela dicção e pela maneira de Gôngora*", GOMES, 1985, p. 254), è Botelho de Oliveira a guardare all'Italia e, in particolare, a Marino. Per quel che concerne l'opera di quest'ultimo, non sappiamo quanta profonda fosse la conoscenza dell'autore dell'*Adone* da parte di Botelho de Oliveira. In altra sede abbiamo ipotizzato – accanto al ricorso diretto a fonti mariniane – un possibile ricorso a manuali durante il processo di creazione letteraria in italiano. Ci riferiamo a volumi

quali quello di Padre Spada (BRUNELLO, 2016). Si tratta, tuttavia, per il momento di una semplice proposta critica, un'ipotesi che non ha ancora incontrato un riscontro filologico forte.

Cade opportuno ricordare che la diffusione di volumi italiani, eletti a guisa di modelli, nella Salvador del Sei-Settecento non è un fenomeno così raro. Nel parlare dell'influenza italiana nel Brasile coloniale del secondo Seicento e concentrando lo sguardo sulle arti figurative, si è soliti ricordare l'introduzione della quadratura a Salvador, nell'ambito della produzione pittorica barocca, usualmente fissata al 1734. È in quell'anno che giunge a Bahia l'artista portoghese Antônio Simões Ribeiro. Tuttavia, *“a cidade baiana não era uma ‘terra virgem’ a importar um género pictórico desconhecido. Antes pelo contrário, quase 50 anos atrás já tinha ocorrido em Salvador um debate em torno à possibilidade de pintar com quadratura o teto da Sé”* (RAGGI, 2016, p. 226). Secondo Magno Moraes Mello *“a igreja da Conceição da Praia se retoma a título de referimento à construção virtual em San Carlo Barnabite de Florença, obra do quadraturista Domenico Stagi e do figurista Sigismondo Betti, em 1757”* (MELLO, 2012, p. 557). Punto di riferimento per Stagi e Betti è il trattato teorico di Andrea Pozzo, gesuita italiano, il cui volume viene via via tradotto, nel corso dei decenni, in diverse lingue¹³. Durante il Settecento, infatti, varie sono le traduzioni manoscritte in portoghese del libro di Pozzo, la più nota delle quali è quella del 1732 di José de Figueiredo Seixas, benché rimanga circoscritta al secondo tomo.

Il volume di Pozzo, insomma, ha esercitato un'influenza diretta su artisti e architetti non italiani. Ma c'è di più. Come dimostrato da Magno Moraes Mello, un tassello fondamentale nella circolazione delle idee di Pozzo è rappresentato da un testo del gesuita portoghese Inácio Vieira, autore del *Tratado da Prespectiva*, manoscritto risalente a circa il 1715:

o contato com o tratado de Andrea Pozzo, que se pensava só iniciado na década de 30 do século XVIII, em função do ano de uma das cidades traduções, é comprovado a partir do texto de Inácio Vieira que, desde a primeira década do século, este tratado já era conhecido e estudado em Portugal. O que não deixa de ser extremamente significativo, pois Lisboa projeta-se no estudo da geometria, da matemática e da perspectiva, e no

¹³ Alvaro Pascual Chenel è convinto di un'influenza diretta di Pozzo sulla pittura baiana, parlando di *“deslumbrantes escenografías de perspectivas arquitectónicas en techos y bóvedas así como fingidas cúpulas que alcanzaron gran predicamento en Brasil y cuya base se localiza en los grabados y pinturas de Andrea Pozzo. Los ejemplos son abundantes pero merece la pena al menos recordar la espectacular decoración de la nave central de la iglesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia en Salvador de Bahía, obra de José Joaquim da Rocha”* (CHENEL, 2013, p. 456).

conhecimento da tratadística coeva, desde as últimas décadas do século XVII (MELLO, 2017, p. 108).

L'Italia sia per la sua condizione di paradigma estetico sia per il suo *status* di centro di potere religioso esercita fin dal secondo Seicento un considerevole prestigio. Non va dimenticato che Padre Antonio Vieira trascorre in Italia sei anni della sua vita e, come teorizza Luciano Migliaccio,

Não se pode excluir que a escolha de importar altares de mármore italiano, desenhados por artistas romanos ou florentinos, e de realizar no teto uma galeria de retratos pintados de jesuítas ilustres possa ser relacionados com a volta de Roma, em 1681, do Padre Antonio Vieira, um dos maiores oradores sacros de sua época (MIGLIACCIO, 2011, p. i)¹⁴.

Il ruolo dei Gesuiti in questo processo di espansione atlantica è determinante. A ragione Guardiani sostiene che “la storia dei primi gesuiti, dalla fondazione (1534) all’abolizione dell’ordine (1773) va letta e interpretata, innanzi tutto, come una storia della modernità” (GUARDIANI, 2009, p. 336). È grazie alla funzione esercitata dai Gesuiti che può compiersi quella dinamica di “modernità tipografica” (GUARDIANI, 2009, p. 339), della quale il manuale di Pozzo e il trattato di Spada costituiscono due esempi eloquenti.

Pure, tornando alla letteratura e ai testi circolanti nella Bahia barocca, non possiamo perdere l’opportunità di insistere su *Obras métricas*, il cui legame con Salvador non è semplicemente dato dal fatto che la città brasiliana è rappresentata in alcuni componimenti, ma per l’esperienza diretta dell’autore: Francisco Manuel de Melo, infatti, a Bahia viene condannato all’esilio¹⁵. Il che rende difficile credere che Botelho de Oliveira ignorasse tale autore e tale testo. In fondo, lo scrittore baiano, in Brasile, praticherà un’operazione analoga a quella condotta a termine nel Vecchio Continente in *Obras métricas*, alternando diverse lingue romanze, molteplici soluzioni metriche, modelli letterari differenti. È la messa in scena della potenza della letteratura,

¹⁴ Nella sua innovativa interpretazione dei *sermões*, Barletta osserva come in Vieira “*words and things exist and operate on essentially the same plane for Vieira*” (BARLETTA, 2009, p. 14). Le prediche di Vieira, in quest’ottica, si profilano come testimonianze di una dinamica pragmatico-discorsiva, non già semplicemente come mere testimonianze di virtuosismo oratorio.

¹⁵ “*Em 1655, como é sabido, D. Francisco Manuel de Melo parte para o Brasil, aonde chega a 1 de Agosto. Nomeado, por Francisco de Brito Freire, capitão de uma das naus que integra a frota que chefiava, Melo, depois de um longo processo judicial que se prolonga de Novembro de 1644 a Maio de 1650 e que o levará à Torre Velha, ao Castelo de São Jorge e à Torre de Belém, vê assim cumprida a sentença que o condenara, em primeiro lugar ao desterro para África – destino lavado em primeira instância –, depois para a Índia e, finalmente, por nova sentença exarada em terceira instância, para o Brasil. De 21 de Maio de 1650, data da sentença firme, até ao provimento da sua execução, a 22 de Março de 1652, passarão ainda quase três anos. E outros três até à partida de facto para o Brasil, onde viverá até meados de 1657 na cidade da Baía*” (SERRA, 2010, p. 126).

la quale perde via via le proprie barriere, sciogliendosi in un’“elegante” processione trionfale di situazioni, “concetti” arguti e sofisticate sonorità. È una raffinata parata di ritmi, rime, immagini e personaggi delineati in situazioni figurativamente compiute e risolte.

La componente rappresentativa è particolarmente vistosa in *Música do Parnasso*. L’Anarda di Botelho de Oliveira non stanca di contemplarsi allo specchio. Finge una gelosia, che in cuor suo – in realtà – è ben lungi dal provare davvero. Al tema della rappresentazione si lega il motivo dell’esistenza come esperienza effimera. I *topoi* barocchi sovrabbondano. Nel flusso interdiscorsivo, però, le macchie intertestuali “italianizzanti” sono quelle che meglio esprimono della configurazione ideologica manieristico-barocca transiberica. Le istanze italianizzanti, invero, sono ben più diffuse di quanto si pensi. Commentando *Discreta e formosíssima Maria*, Silvia La Regina osserva come l’autore del sonetto, Grégorio de Matos, rielabori “*através de Gongora um verso de Bernardo Tasso*, ‘Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno’” (LA REGINA, 2012, p. 414).

Limitandoci al *Terceiro coro das rimas italianas*, dove la tensione italianizzante è un dato scontato, segnaliamo alcuni possibili calchi effettuati da Botelho de Oliveira, i quali bene esemplificano la particolare relazione del poeta brasiliano con la cultura italiana. Nel sonetto *Anarda querida na ocasião das suas lagrimas* Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida individua un conio di natura marinista, indicando “*as rimas ‘lucente’ e ‘algente’, como calcadas no soneto Alla luna [...] e na estrofe 24 do primeiro canto do Adonis ‘lucenti’ e ‘algenti’*” (ALMEIDA, 1975, p. 53). Riteniamo, nondimeno, opportuno integrare tali osservazioni, aggiungendo che la fonte potrebbe anche essere tassiana, poiché il sintagma “seno argente” rinvia all’identica formula lessicale del terzo giorno del *Mondo creato*, sezione in cui, peraltro, l’aggettivo “lucente” ricorre per ben tre volte. Quanto al secondo sonetto, *Atravimento, e lágrimas* – si tratta ancora di considerazioni di Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida – “*as rimas ‘nacque’, ‘piacque’, ‘acque’ se encontram na mesma ordem da estrofe 127 do canto I do Adonis [...], sendo que Botelho inseriu, entre ‘nacque’ e ‘piacque’, ‘rinacque’*” (ALMEIDA, 1975, p. 56).

Vistosamente marinista è anche “co’ i sospiri, che sparge, doppia i venti”, penultimo verso del componimento dal titolo *Leandro morto nas águas*, che rimanda all’inarcatura “sospiri / sparge” di *Abbia, chi mai per te pianti o sospiri*, una delle rime pubblicate da Marino nel 1602, inclusa nella sezione delle rime marittime e non a caso

orchestrata entro il campo semantico che sarà lo stesso di *Anarda querida na ocasião das suas lagrimas*, quello dell’annegamento in mare, al termine di una tempesta. Difficile non credere a un prelievo da Marino – il Marino del sonetto delle rime amorose intitolato *Promette alla sua donna perpetuo amore* – anche per “felice arsura” (stessa la rima con “pura”) di *Endimião amado da Lua*. Non abbiamo inserito i tanti rinvii all’*Adone*, illustrati dall’Almeida nello studio sopra menzionato, a cui rimandiamo per approfondimenti. Segnaliamo, soltanto, a proposito del madrigale *Impossibilita-se a vista de Anarda*, il dialogo che questo testo istituisce con il sonetto tassiano *La bella fiamma che m’ardeva il core*, con la rima “celo” : “cielo” e l’isotopia ignea.

Ragioni di spazio ci impediscono di soffermarci più a lungo sulla trama intertestuale a cui abbiamo appena accennato, nonché di volgere lo sguardo al di là delle poesie italiane. Nella produzione in portoghese e in spagnolo il meccanismo intertestuale potremmo dire che si fa decisamente transiberico. La presenza italiana, infatti, opera in maniera metamorfica entro i canoni letterari “nazionali” di Spagna e Portogallo, rinnovandoli, sicché all’interno di siffatto dinamismo “*a mesma linguagem circula como diagrama das trocas que dramatiza e efetua*” (HANSEN, 2004, p. 217). Quel che scaturisce come il frutto dell’ozio creativo di un uomo di potere, il *capitão-mor* coloniale Manuel Botelho de Oliveira, esponente, per quanto periferico, dell’apparato burocratico del potere della corona portoghese, finisce per produrre uno dei più singolari e curiosi omaggi alla potenza, sovranazionale e oltreatlantica, della scrittura.

Referências

AGOSTI, Stefano. **Gli occhi, le chiome**. Milano: Feltrinelli, 1993.

ALMEIDA, Carmelina Magnavita Rodrigues de. *O marinismo de Botelho*. Salvador: UFBA, 1975.

BARLETTA, Vincent. António Vieira's Empire of Word, Sea, and Sky. In: VIEIRA, António. **The Sermon of Saint Anthony to the Fish and Other Texts**. Dartmouth: Tagus Press, 2009. p. 9-19.

BRUNELLO, Yuri. O sequestro do barroco italiano: Botelho e a tradução oculta de Padre Spada. **Cadernos de Tradução**, v. 36, n. 3, p. 109-123, set. 2016.

BRUNELLO, Yuri; OLIVEIRA, Ana Leticia Costa de; NASCIMENTO, Ticiania Alves do. Dois sonetos de Música do Parnasso. In: **Transversal – Revista em Tradução**, Fortaleza, v.3, n.6, 2017.

CHENEL, Alváro Pascual. Fortuna, uso y difusión del tratado de Andrea Pozzo en España e Hispanoamérica. **Cuadernos de Arte e Iconografía**, n. 44, 2013, pp. 401-471.

DE CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas, 2007.

DELEUZE, Gilles. **La piega. Leibniz e il Barocco**. Torino: Einaudi, 1990.

ELWERT, Theodor. **La poesia italiana del Seicento**. Firenze: Olschki, 1967.

FERRETTI, Francesco. Torquato Tasso. In: Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni, Davide Monda (org.). **Lirici europei del Cinquecento**. Milano, Rizzoli: 2004. Não paginado.

GOMES, João Carlo Teixeira. **Grégorio de Matos, o boca de brasa. Um estudo de plágio e criação intertextual**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GROSSER, Hermann. **La felicità del comporre. Il laboratorio stilistico tassiano**. Ferrara: Panini, 2004.

GUARDIANI, Francesco. Sicut oves in medio luporum: la modernità e il sangue dei suoi apostoli nella Breve relatione di Francesco Giuseppe Bressani. In: Francesco Guardiani (org.), **Il lavoro dell'insegnante e le sue scelte nell'era elettronica**. Toronto: Legas, 2009. p. 331-358.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

LA REGINA, Silvia. O espaço da utopia barroca: três sonetos de Gregório de Mattos em italiano. **Eutomia**, n. 10, dez. 2012, p. 405-419.

MALVASIA, Carlo Cesare. **Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi**. Bologna: Errede di Domenico Barbieri, 1678.

MARINO, Giambattista. **Dicerie sacre**. Torino: Pizzamiglio, 1614.

MELO, Francisco Manuel de. Hospital das letras. In: Francisco Manuel de Melo. **Apólogos dialogais**. Lisboa: A liberal, 1900, p. 5-130, v 3.

MELO, Francisco Manuel de. **Obras métricas**. Lyon: Boessat-Remeus, 1665.

MELLO, Magno Moraes. Perspectiva Pictorum – um exercício de ilusionismo arquitetônico no Tempo do barroco Perspectiva Pictorum – um exercício de ilusionismo arquitetônico no Tempo. **Circumscribere**, n. 20, 2017, p. 61-111.

MELLO, Magno Moraes. Perspectiva e arquitetura do engano: a decoração da nave da igreja do Convento franciscano na cidade da Paraíba entre os séculos XVIII e XIX. In: Natália Marinho Ferreira-Alves. (Org.). **Os Franciscanos no Mundo Português - o legado franciscano**. Porto: CEPESE, 2012, p. 547-572, v. 1.

MIGLIACCIO, Luciano. Arte e classicismo no Brasil: criando paisagens e relembrando tradições. In: André Botelho e Lilia Moritz Schwarcz (org.). **Agenda brasileira. Temas de uma sociedade em mudança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, paginação irregular.

MIRANDA, José da Costa. Camões/ Tasso: um confronto e algumas semelhanças segundo a crítica portuguesa. **Revista da Universidade de Coimbra**, n. 33, 1985, p. 387-402.

MORANDO, Simona. Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi. **Lettere italiane**, n. 63, 2011, p. 505-533.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Poesia completa**. Adma Muhana (org.). São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. Ivan Teixeira (org.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2005b.

PELLEGRINO, Camillo. Del concetto poetico. In: Angelo Borzelli. **Il cavalier Giovan Battista Marino**. Napoli: Priore, 1898. p. 325-359.

PELLEGRINO, Camillo. Il Caraffa. In: Bernard Weinberg (org.). Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. Bari: Laterza, 1972. p. 307-344, v. 3.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

RAGGI, Giuseppina. A forma dos poderes: a pintura de quadratura e as dinâmicas políticas culturais em Salvador da Bahia na primeira metade do século XVIII. In: Evergton Sales Souza, Guida Marques e Hugo Silva. (org.). **Salvador da Bahia. Retratos de uma cidade atlântica**. Salvador, Lisboa: EDUFBA, CHAM, 2016, p. 225-272.

ROSALES, Luis. **El sentimiento del desengaño en la poesía barroca**. Madrid: Cultura Hispánica, 1966.

RUSSO, Emilio. **Marino**. Roma: Salerno, 2008.

SERRA, Pedro. Física virtude das palavras. Figura e Poesia em D. Francisco Manuel de Melo. In: **D. Francisco Manuel de Melo e o Barroco Peninsular**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010, p. 119-154.

TASSO, Torquato. **Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo**. Firenze: Le Monnier, 1854.

VENTURA, José Manuel. **João Soares de Brito. Um crítico barroco de Camões**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.