

# Tradizione, imitazione e modernità “peregrina” di Botelho de Oliveira, di Yuri Brunello

Literatura Italiana Traduzida ISSN 2675-4363 BOTELHO DE OLIVEIRA POESIA YURI BRUNELLO em março 05, 2021



Chicago Museum Prints and Drawings. Apollo on Parnassus. Marcantonio Raimondi  
Fonte:pxhere.com

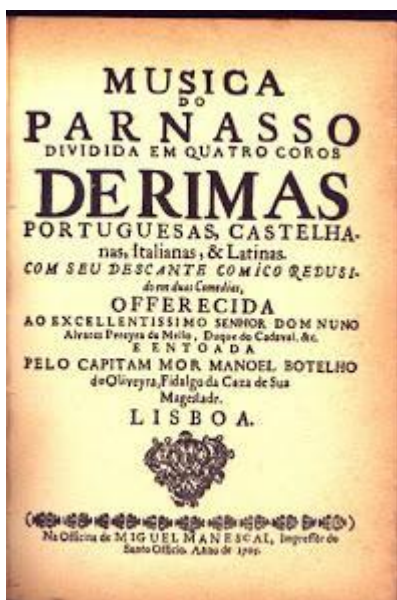
L'anno che si è appena concluso ha visto la pubblicazione di un rilevante contributo di una studiosa italiana, Clizia Carminati, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*[1]. È il concetto di imitazione a costituirne il cardine. La Carminati invita chi studia gli scrittori del secolo barocco a domandarsi – nello specifico dell'analisi delle fonti – “dove sia lo *scarto* che rende il testo dell'imitatore *sostanzialmente* diverso da quello imitato”[2].

Il punto è cruciale, qualora si desideri intendere in profondità il Seicento europeo e non solo europeo, come si evince da un altro eccellente lavoro, stavolta di un ricercatore brasiliano: *O discurso evidente: um estudo da descrição na obra impressa de Manuel Botelho de Oliveira*[3]. Si tratta di una tesi dottorale portata a termine da Leonardo Zuccaro dell'Universidade de São Paulo. Nella sua analisi Zuccaro cita più di una volta un nostro contributo agli studi su Botelho de Oliveira, vale a dire l'articolo del 2016 dal titolo

*O sequestro do barroco italiano*[4]. Zuccaro definisce “oportuna descoberta” l’ipotesi da noi avanzata circa la probabile lettura – e appropriazione – del *Giardino degli epiteti* di Giovan Battista Spada da parte del poeta brasiliano. Il nostro contributo muoveva da un problema di natura filologica, trattato anche in occasione di successivi interventi sul tema, nati all’interno di una ricerca finanziata da un bando del CNPq, l’edital Universal.

Per avere chiara la questione occorre riandare a un pionieristico studio di Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida, *O marinismo de Botelho*[5] del 1975, che dimostrò come nelle poesie scritte e raccolte da Botelho in *Musica do Parnasso* (1705) circolassero spunti e suggestioni provenienti dall’opera di Giovan Battista Marino. Insomma, Botelho potrebbe aver trovato ispirazione dalla lettura di differenti libri di Marino, come *La lira*, *l’Adone* o *La galeria*. È tuttavia possibile, ci siamo chiesti, che Botelho disponesse di tanti testi mariniani? In fondo, *l’Adone* si trovava all’indice fin dal 1627. E Botelho nasce, a Salvador, nel 1636. Alla sua morte, inoltre, nel 1711 *l’Adone* risultava ancora all’indice.

Era così facile reperire *l’Adone* in Brasile? E in Portogallo, in particolare a Coimbra, dove Botelho visse tra il 1657 e il 1665? Forse no, non era così semplice, anche se non impossibile. Si sa che i libri proibiti circolavano, sia nella “metropoli” sia nelle periferie coloniali[6]. Procurarsi testi vietati non era insomma un’impresa titanica, ma restava un’attività illegale e repressa dal potere. Di qui la nostra congettura: e se Botelho avesse avuto tra le mani, nel novero dei volumi consultati per comporre i suoi sonetti e madrigali in italiano, il repertorio di Giovan Battista Spada? Non va dimenticato, infatti, quanto da tempo sostiene un eminente studioso di Botelho, cioè a dire Enrique Rodrigues-Moura, circa l’importanza di studiare documenti quali “libri di compilazione, repertori”[7] e altri volumi che fornivano “fonti letterarie per comporre versi”[8].



Il *Giardino degli epiteti* è un repertorio tutt’altro che sconosciuto in Portogallo a inizio Settecento, come attestano i riferimenti a esso del supplemento al *Vocabulario portuguez, e latino* di Raphael Bluteau (1728) e del *Diccionario poetico* di Candido Lusitano (1764). Spada dà alle stampe il suo lavoro nel 1648, ottenendo fin da subito un riscontro più che positivo, tanto da conoscere una riedizione già nel 1652. La lettura del volume ci ha offerto diversi indizi. Leggendo *Musica do Parnasso*, infatti, ci siamo accorti che più d’una traccia mariniana tra quelle indicate dalla Magnavita si ritrova nel *Giardino degli epiteti*. Nel contributo citato da Zuccaro abbiamo proposto alcuni esempi, come l’endecasillabo (da *La galeria*) “*Tien sozza conca eletta perla ascosa*”, richiamato da Spada alla voce *Perla* e che riecheggia nei versi “*é como a concha tosca e deslustrosa, / que dentro cria a pérola formosa*” di *Musica do*

*Parnasso; l'emistichio (da La lira)* “breve cerchio d’or fin”, a cui rinvia Spada alla voce *Anello che viene ripreso in “breve roda de ouro” di Musica do Parnasso*; o il sintagma “mollì rubini”, che Spada rievoca alla voce *Melogramato e di cui si ha un riverbero nel decasillabo “pois são rubis suaves os seus bagos” di Musica do Parnasso*.

Eccoci, allora, alla nostra ipotesi: probabilmente Botelho ha utilizzato in maniera massiccia lo Spada. È solo una supposizione, certo. Siamo, infatti, sempre più propensi a credere, come Zuccaro, che “Botelho pode ter usado o Giardino, mas também pode ter lido Marino”[9]. In fondo, da dove abbia attinto Botelho, vuoi da un repertorio vuoi direttamente da Marino, non importerebbe granché, se non aiutasse proprio ad affrontare la problematica ricordata dalla Carminati. Che ruolo gioca l’imitazione in *Musica do Parnasso*?

La distinzione che nel suo recente lavoro la Carminati istituisce tra un’imitazione prescrittiva e un’“imitazione ingegnosa”[10] può aiutarci a sciogliere molti equivoci. Se non è complicato comprendere cosa sia l’imitazione prescrittiva, per quanto concerne il secondo genere di imitazione la Carminati stila pagine chiarificatrici, rinviando anche a quanto scritto da Onorato Claretti (in realtà Marino) nella terza edizione de *La Lira*. Citiamo da Emilio Russo, che ha recentemente ripubblicato un’edizione criticamente rivista dello scritto mariniano “[...] le sentenze straniere e l’elocuzioni peregrine trasfuse dentro il loro stile sono divenute proprie di que’ tali che di esse si sono serviti”[11]. Quei tali sono, per l’appunto, gli imitatori creativi, consapevoli del fatto che “se l’imitazione ingegnosa è ciò che accresce l’ornamento, l’ornamento sarà tanto più prezioso quanto meno sarà facile ritrovare la fonte”[12] e che “la difficoltà che deriva al lettore da quell’imitazione innovativa diventa fonte di piacere, il piacere dell’ingegno che deve cogliere l’ingegnosità stessa dell’imitazione”[13].

Anzi, su questo terreno, quello dell’inquieta intertestualità secentesca, potremmo addirittura rilanciare, indicando un’ulteriore – benché, ancora una volta, ipotetica – fonte dei sonetti italiani di Botelho. Quale? Riprendiamo a sfogliare i sonetti in lingua italiana di Botelho. Sofferamoci sul primo, il cui titolo è in portoghese è *Anarda querida na ocasião de suas lágrimas*. Il componimento inizia con il verso “La conca, che nel mar nasce, cocente”, termine – quest’ultimo – da cui si articola la sequenza di rime *lucente : cadente : algente*. Non è senza significato che a chiudere il ciclo rimico delle quartine sia il vocabolo *algente*. Magnavita definisce “as rimas ‘lucente’ e ‘algente’ como calcadas no soneto ‘Alla luna’ e na estrofe 24 do 1º Canto do Adonis ‘lucenti’ ‘algenti’”[14].

Dal canto nostro, in un’altra circostanza avevamo segnalato come possibile modello il Tasso de *Il mondo creato*. È, tuttavia, interessante aggiungere un’altra possibile matrice, un testo di cui Botelho era quasi sicuramente a conoscenza. È nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, infatti, che si registrano notevoli considerazioni proprio a rispetto dell’occorrenza del termine *algenti*, allorché esso si

presenta ne *Il facchino*, madrigale incluso ne *La galeria* (dove, peraltro, il termine *algenti* rima con *ardenti*, parola che di *cocente* è sinonimo prossimo). *Algente*, secondo Tesauro, è un vocabolo “forestiero” (si tratta di un latinismo) e – con un richiamo al “peregrino” della terza parte de *La Lira* – “pellegrino”[15]. Si legge nel *Cannocchiale aristotelico*, a proposito di *algente*: “con molta grazia il Marino disse: Dolci acque algenti”[16]. Che il termine suonasse a giudizio di alcuni – che Tesauro definisce “principantelli” – “quasi troppo pedantesco”[17] era uno dei motivi che rendeva “pellegrine” le parole “che significano veramente gli obietti senza velo di Metafora [...] ma non senza gratia di novità”[18]. In realtà, non di pedantismo si tratta, ma di una particolare argutezza. Infatti, la novità “genera meraviglia: la meraviglia diletto, il diletto, applauso” [19], perché “quando le orecchie ci trasmettono alcun Vocabolo strano, e pellegrino, la mente sorpresa dalla novità, stupisce e gode”[20].

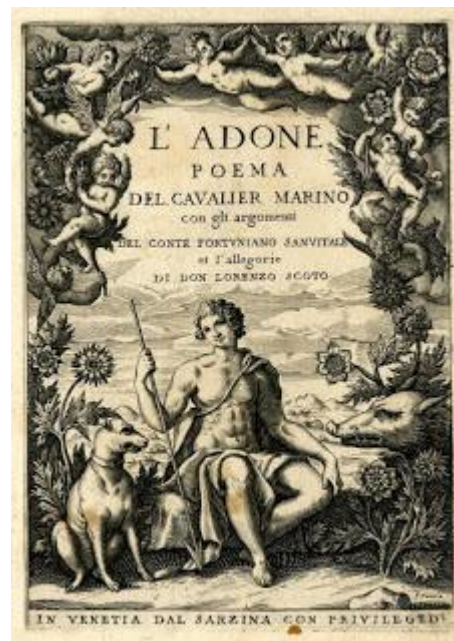
Aveva già osservato a suo tempo Alfons Knauth che

le poesie multilingue di Botelho de Oliveira sono la manifestazione dello stile barocco che è emerso ampiamente dall’impatto della scoperta del Nuovo Mondo e della sua multiforme ibridità. Il retore barocco Emmanuele Tesauro provò a conciliare gli antichi e i moderni principi nel suo trattato *Il cannocchiale aristotelico* (1654). Egli indicò la possibilità di un’occasionale eteroglossia, nell’ambito della quale “parole forestiere” o “pellegrine” possono formare un’ingegnosa figura retorica (“figura ingenuosa”) e nella quale i barbarismi, se opportunamente impiegati, possono acquisire un valore elegante, come egli sostenne in un audace paradosso: “un Barbarismo [...] gentilmente inserito, divien’ Eleganza”[21].

È in quest’ottica che anni fa, concentrandosi su *À ilha da Maré* di Botelho, Sergio Augusto Kalil in un’intelligente *dissertação* di *mestrado* – nata nell’onda lunga della spinta propulsiva determinata dagli innovativi studi sul Seicento brasiliano e portoghese, che a partire da fine anni Ottanta inaugurarono in Brasile una nuova e fruttuosa maniera di guardare al secolo XVII – commentava la presenza di lemmi “tupi” in *Musica do Parnasso*. Kalil evocava proprio le pagine di Tesauro sulle parole “pellegrine”[22]. Si può affermare che Marino non entra nel discorso di Botelho come un modello, prescrittivamente, in maniera verticale. Vi entra, semmai, quasi come si trattasse di una “funzione autore”, significante con cui si nomina un insieme di materiali eterogenei da cui attingere: e, dunque, per seguire nella metafora spaziale, su cui operare “orizzontalmente”, in maniera non così diversa rispetto ai comici, che al tempo di Marino e, poi, di Botelho lavoravano sui loro repertori attoriali.



In conclusione, che Marino sia quello dell'*Adone* o che si riduca a pochi versi rubati a una poliantea, che sia quello de *La lira* o che sia quello citato da Tesauro poco importa. Ciò che conta e che fa di Botelho uno scrittore moderno è che per quest'ultimo Marino sia soprattutto materiale testuale, una riserva di spunti italianizzanti (“renasceram as musas em Itália”[23], si legge nella *Dedicatória a Musica do Parnasso*, riproducendosi “no grande Tasso e delicioso Marino”[24], per poi fiorire “nesta America [...] imitando aos poetas de Itália e Espanha”), che permettono a Botelho di scantonare dal canone iberocentrico vigente, per mettere in scena il proprio “emporio”[25] poetico, brasiliano, nella maniera più ricca e stratificata possibile. Modernità, dunque:



“l’allargamento a dismisura del serbatoio di fonti da imitare è infatti il naturale corollario di questo concetto di imitazione, nonché il momento del distacco definitivo dall’imitazione normativa (in primis, il petrarchismo) [...]”[26], spiega la Carminati. Non è forse un caso che, nel prologo a *Musica do Parnasso* Botelho riferisca l’espressione “estilo antigo de alguns poetas”[27] ad alcuni suoi componimenti manieristi dedicati ad Anarda.

Quella dell’emporio, insomma, è un’immagine che va letta soprattutto come un richiamo alla modernità letteraria piuttosto che a un istinto identitario. Nell’“empório”, apprendiamo, “a doçura do açúcar é tão simpática com a suavidade”[28] del canto poetico e vi si “acharam muitos engenhos”[29], in grado di risvegliare – con le armi dell’artificio –presso i lettori brasiliani evocati da Botelho nella *Dedicatória* “as luzes do entendimento” [30].

---

Como citar: BRUNELLO, Yuri. "Tradizione, imitazione e modernità “peregrina” di Botelho de Oliveira", v. 2, n. 3, mar. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/220670>

---

[1] CARMINATI, Clizia, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*. Pisa: Edizioni ETS, 2020.

[2] Idem, p. 21.

[3] ZUCCARO, Leonardo; MUHANA, Adma Fadul. *O discurso evidente: um estudo da descrição na obra impressa de Manuel Botelho de Oliveira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019. Disponível su: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-26112019-110507/>. Consultado il 26/12/2020.

[4] BRUNELLO, Yuri. “O sequestro do barroco italiano: Botelho e a tradução oculta de Padre Spada”. In *Cadernos de Tradução*, v. 36, n. 3, p. 2016, pp. 109-123. Disponível su: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2175-79682016000300109&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682016000300109&lng=en&nrm=iso)>. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n3p109>. Consultado il 24/12/2020.

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

[6] Questo brano di Irving A. Leonard è emblematico: “Il 9 maggio 1608 i funzionari reali di Buenos Aires indirizzarono una lettera al Sant’Uffizio di Lima, capitale del Vicereame del Perù, che allora comprendeva anche la regione del Rio de la Plata; in questa lettera si dichiarava che le navi provenienti da porti stranieri, come quelli delle Fiandre e del Portogallo, arrivate a

Buenos Aires, portavano ‘libri e altre cose proibite’ nascoste ‘in tubi e altre scatole’” (IRVING A. Leonard. *Los libros del conquistador*. Città del Messico: Fondo de Cultura Economica, 1996, p. 153. Nostra la traduzione dallo spagnolo).

[7] CRUZ, Erimar Wanderson da Cunha; BRUNELLO, Yuri, “Manuel Botelho de Oliveira, poeta brasiliano tra due continenti e quattro lingue: intervista a Enrique Rodrigues-Moura”. In: *Mosaico Italiano*. Anno XIII, n. 180, 2019, p. 12.

[8] Idem.

[9] ZUCCARO, Leonardo; MUHANA, Adma Fadul. *O discurso evidente: um estudo da descrição na obra impressa de Manuel Botelho de Oliveira*. cit., p. 224.

[10] CARMINATI, Clizia, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, op. cit., p. 17.

[11] MARINO, Giovan Battista. [Onorato Claretti] A chi legge. In: RUSSO, Emilio. *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padov:Editrice Antenore, 2005, p. 142.

[12] CARMINATI, Clizia, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, op. cit., p. 18.

[13] Idem, p. 18-19.

[14] ALMEIDA, Carmelina Magnavita Rodrigues de. *O marinismo de Botelho*, op. cit., p. 53.

[15] TESAURO, Emanuele. *Il cannocchiale aristotelico*. Baglioni: Venezia, 1663, p. 234.

[16] Idem, p. 234.

[17] Ibidem, p. 226.

[18] Ibidem, p. 230.

[19] Ibidem.

[20] Ibidem.

[21] KNAUTH, K. Alfons. “Literary multilingualism I: General outlines and western world”. In *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*. SELIGMANN-SILVA, Márcio; Paola MILDONIAN, Paola; DJIAN, Jean-Michel; KADIR, Djelal; BLOCK DE BEHAR, Lisa (orgs.). EOLSS/Unesco, 2007, vol. II (Nostra traduzione). Disponibile su: <http://www.eolss.net/ebooks/sample%20chapters/c04/e6-87-07-05.pdf>. Consultato il 25/12/2020.

[22] “Botelho, ao utilizar termos em tupi, não atende, portanto, só ao verossímil, mas busca, sobretudo, demonstrar aos discretos sua agudeza” (KALIL, Sérgio Augusto. *A constituição de Botelho de Oliveira: as leituras de À ilha da Maré*. Campinas: Unicamp, 2010, p. 90).

[23] OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa*. MUHANA, Adma (org.). São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 6.

[24] Ivi, pp. 6-7.

[25] Le Muse “contudo quiseram também passar-se a este empório” (ivi, p. 7).

[26] CARMINATI, Clizia, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, op. cit., p. 18.

[27] OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa*. cit., p. 13.

[28] OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa*. cit., p. 7.

[29] Ibidem.

[30] Ibidem.