



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MATHEUS SILVA VIEIRA

CIÒ CHE PER IL TROPICO SI SQUADERNA. LA RICEZIONE DELLA
***DIVINA COMMEDIA* IN BRASILE (1500 – 1907)**

FORTALEZA

2025



**SCUOLA SUPERIORE MERIDIONALE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”**

**CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN TESTI, TRADIZIONI E
CULTURE DEL LIBRO. STUDI ITALIANI E ROMANZI - SSM
XXXV CICLO**

*Ciò che per il tropico si squaderna. La ricezione della Divina Commedia in
Brasile.
(1500 – 1907)*

Supervisori della ricerca:

Prof. Andrea Mazzucchi
Prof. Yuri Brunello

Candidato:

Matheus Silva Vieira

**NAPOLI
2025**

MATHEUS SILVA VIEIRA

CIÒ CHE PER IL TROPICO SI SQUADERNA. LA RICEZIONE DELLA *DIVINA*
COMMEDIA IN BRASILE (1500 – 1907)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.
Orientador: Andrea Mazzucchi.
Coorientador: Yuri Brunello.

FORTALEZA

2025

MATHEUS SILVA VIEIRA

CIÒ CHE PER IL TROPICO SI SQUADERNA. LA RICEZIONE DELLA *DIVINA*
COMMEDIA IN BRASILE (1500 – 1907)

Tesi presentata alla Scuola Superiore Meridionale – Università degli Studi di Napoli Federico II come requisito parziale per il conseguimento del titolo di Dottorato in Testi, Tradizioni e Cultura del Libro. Studi italiani e Romanzi.

Supervisor della ricerca: Prof. Andrea Mazzucchi e Prof. Yuri Brunello

NAPOLI

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- V716c Vieira, Matheus Silva.
 Ciò che per il tropico si squaderna. La ricezione della Divina Commedia in Brasile (1500 – 1907) /
 Matheus Silva Vieira. – 2025.
 611 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
 em Letras, Fortaleza, 2025.
 Orientação: Prof. Dr. Andrea Mazzucchi
 Coorientação: Prof. Dr. Yuri Brunello.
1. Dante Alighieri. 2. Recepção. 3. Divina Comédia. 4. Brasil. 5. Itália. I. Título.

CDD 400

MATHEUS SILVA VIEIRA

CIÒ CHE PER IL TROPICO SI SQUADERNA. LA RICEZIONE DELLA *DIVINA*
COMMEDIA IN BRASILE (1500 – 1907)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 26 de maio de 2025.

Prof. Dr. Andrea Mazzucchi (Orientador)
Università Degli Studi di Napoli Federico II

Prof. Dr. Yuri Brunello (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Silvia Márcia Alves Siqueira
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Luca Azzetta
Università degli Studi di Firenze (UNIFI)

Prof. Dr. Vittorio Celotto
Università degli Studi di Napoli Federico II (UNINA)

Alla memoria di mio padre, José Darci, e di colui che fu per me un amico e un fratello, José Evaldo, i quali non hanno atteso di vedere concluso questo lavoro. A loro dedico questo testo e tutte le lettere della parola *saudade*.

“Non ho letto (nessuno ha letto) tutti i commenti danteschi”.

Jorge Luis Borges
Il falso problema di Ugolino

RESUMO

Esta pesquisa examina a recepção da *Divina Commedia* no Brasil entre o século XVI e o alvorecer do século XX. Para realizarmos esta investigação, propomo-nos examinar fontes como catálogos de bibliotecas, documentos alfandegários, jornais, discursos políticos, textos teóricos, obras científicas e literárias, além de traduções ao português, com o objetivo de mapear referências a Dante Alighieri e ao seu poema dentro do contexto cultural brasileiro. Assim, esta tese explorará a trajetória ascendente da *Commedia* dentro dos quadros de leitura do Brasil, desde a sua quase inexistência nos dois primeiros séculos de domínio português, passando por escassos ecos sentidos na produção literária setecentista, até consolidar-se como referência canônica oitocentista. Para atingir nossos propósitos de estudo, seccionaremos a pesquisa a partir de quatro capítulos: o primeiro abordará a difusão do poema em território ibérico até o século XVI; o segundo investigará a presença de elementos dantescos na literatura jesuítica; o terceiro analisará as influências do autor florentino na poesia colonial, do Barroco ao Arcadismo; e o quarto capítulo discutirá a consolidação e adaptação da *Divina Commedia* no cânone literário brasileiro entre os séculos XIX e XX.

Palavras-chave: Brasil; *Commedia*; Dante; Recepção.

RIASSUNTO

La presente ricerca esamina la ricezione della *Divina Commedia* in Brasile tra il Cinquecento e il principio del Novecento. Per conseguire tale proposito, ci proponiamo di analizzare fonti differenti (cataloghi di biblioteche, documenti doganali, giornali, discorsi politici, testi teorici, opere scientifiche e letterarie, nonché le traduzioni in portoghese) con l'obiettivo di tracciare un profilo dei riferimenti che hanno legato Dante Alighieri e il suo poema al contesto culturale brasiliano. Questa tesi ricostruirà, pertanto, la traiettoria ascendente della *Commedia* nell'ambito della sua ricezione in Brasile: si partirà dalla sua quasi totale assenza nei primi due secoli di dominio portoghese, passando per le rare occorrenze riscontrate nella produzione letteraria del Settecento e giungendo al secolo successivo, quando la *Commedia* si configura come uno dei pilastri del canone ottocentesco. Nell'economia del nostro studio, la ricerca sarà suddivisa in quattro momenti: il primo si occuperà della diffusione del poema in territorio iberico fino alla fine del Cinquecento; il secondo indagherà la presenza di elementi danteschi nella letteratura "gesuitica"; il terzo analizzerà le influenze della *Commedia* nel contesto della poesia coloniale, dal Barocco all'Arcadia; e il quarto capitolo, infine, avrà come oggetto di studio il consolidamento della *Divina Commedia* all'interno del canone letterario brasiliano tra Ottocento e Novecento.

Parole chiave: Brasile; *Commedia*; Dante; Ricezione.

RESUMEN

Esta investigación examina la recepción de la *Divina Commedia* en Brasil entre el siglo XVI y la alborada del siglo XX. Para llevar a cabo esta pesquisa, nos proponemos analizar fuentes como catálogos de bibliotecas, documentos aduaneros, periódicos, discursos políticos, textos teóricos, obras científicas y literarias, además de traducciones al portugués, con el objetivo de cartografiar las referencias a Dante Alighieri y a su poema divino en el contexto cultural brasileño. Así, esta tesis explorará la trayectoria ascendente de la *Commedia* en los marcos de lectura en Brasil, desde su casi inexistencia en los dos primeros siglos de dominio portugués, pasando por los escasos ecos percibidos en la producción literaria del siglo XVIII, hasta consolidarse como una referencia canónica en el siglo XIX. Para alcanzar los objetivos de este estudio, la investigación se dividirá en cuatro capítulos: el primero abordará la difusión del poema en el territorio ibérico hasta el siglo XVI; el segundo investigará la presencia de elementos dantescos en la literatura jesuítica; el tercero analizará las influencias del autor florentino en la poesía colonial, desde el Barroco hasta el Arcadismo; y, finalmente, el cuarto capítulo discutirá la consolidación y adaptación de la *Divina Commedia* en el canon literario brasileño entre los siglos XIX y XX.

Palabras clave: Brasil; *Commedia*; Dante; Recepción.

ABSTRACT

This research examines the reception of the *Divina Commedia* in Brazil from the 16th century to the early 20th century. To undertake this investigation, we propose to analyze sources related to Dante, such as library catalogs, customs documents, newspapers, political speeches, theoretical texts, scientific and literary works, as well as Portuguese translations of the *Divine Comedy*, with the aim of mapping references to Dante Alighieri and his poem within the Brazilian cultural context. This thesis will thus explore the the *Comedian's trajectory* within Brazil's reading frameworks, from its near absence during the first two centuries under Portuguese rule, through the sparse echoes in 18th-century literary production, to its establishment as a canonical reference in the 19th century. The study will be divided into four chapters: the first will address the dissemination of the poem in the Iberian Peninsula up to the 16th century; the second will investigate the presence of Dantean elements in Jesuit literature; the third will analyze the influence of the Florentine author on colonial poetry, from the Baroque to Neoclassicism; and the fourth will discuss the consolidation and adaptation of the *Divina Commedia* within the Brazilian literary canon between the 19th and 20th centuries.

Keywords: Brazil; *Commedia*; Dante; Reception.

SUMÁRIO

1	INTRODUZIONE	15
2	ANTECEDENTI IBERICI DELLA RICEZIONE DELLA COMMEDIA. SECOLI XIV E XV	27
2.1	Prolegomeni a una dantistica iberica	28
2.2	Le letture, le traduzioni e i lettori ispanici della <i>Commedia</i>	36
2.3	Interregno luso-ispanico.....	90
2.4	Le tracce della <i>Commedia</i> in Portogallo	97
3	DANTE, IL BRASILE COLONIALE E LA LETTERATURA GESUITICA. SECOLI XVI E XVII	141
3.1	Come nasce e come circola la parola nell’America	142
3.2	Parole, tradizioni e realtà	150
3.3	La città e la parola: a chi appartiene la voce e a chi appartiene il silenzio?	164
3.4	La piazza, la cultura e l’organizzazione delle colonie	188
3.5	Il teatro e la pedagogia dei gesuiti.....	220
3.6	José de Anchieta.....	241
3.7	António Vieira	259
4	ECCHI E REMINISCENZE DANTESCHE NELLA LETTERATURA DEL BRASILE. SECOLI XVII E XVIII	271
4.1	La fondazione, la lettura	272
4.2	In Portogallo: Dante nella poesia, ma meno di Petrarca	274
4.3	Brasile tra Seicento e Settecento.....	284
4.4	In Brasile cominciano a sorgere tracce dantesche	296
4.5	Un appendice – o Dante al di fuori dei testi letterari	305
4.6	I probabili lettori della <i>Commedia</i>	311
4.7	La Real Mesa Censória e i cataloghi di libri	326
5	LA <i>COMMEDIA</i> IL E IL CANONE BRASLIANO. 1800-1907	344
5.1	Il lungo viaggio verso le terre tropicali del Dante ottocentesco	345
5.2	La simbologia delle biblioteche	346
5.3	Ai tropici la vita non era delle migliori	350
5.4	La Stampa e la diffusione del libro	361
5.5	Per un Dante Politico.....	366
5.6	La <i>Divina Commedia</i> e il contesto di lettura nel Brasile del secolo XIX.....	371
5.7	I lettori ottocenteschi	375

5. 8	Dante e i lettori brasiliani	388
5.9	Il <i>Ramalhete</i> e il Parnaso.....	411
5.10	Lettura politica, lettori politici	430
5.11	Influssi danteschi tra Romanticismo, Parnassianesimo e Simbolismo	448
5. 12	Il secolo delle traduzioni.....	472
6	CONCLUSIONE	531
	BIBLIOGRAFIA	536

1 INTRODUZIONE

Questa ricerca si occupa della ricezione della *Divina Commedia* in Brasile dal XVI secolo fino agli inizi del XX secolo. Per abbracciare questo arco cronologico, la nostra indagine si articolerà in tre grandi assi temporali: il primo riguarderà la diffusione di Dante in Portogallo e in Spagna tra i secoli XV e XVI, perché in un paese di tradizione coloniale, come il Brasile, è naturale che le mode letterarie nascano nella metropoli per poi essere esportate nelle colonie; successivamente, si passerà allo studio della ricezione della *Commedia* in Brasile nei primi tre secoli di dominio portoghese, fino all'indipendenza politica brasiliana, avvenuta nel 1822; infine, nella fase seguente, i nostri studi si concentreranno sul periodo post-indipendenza fino al 1907, anno che consacra in modo inequivocabile il nome di Dante Alighieri come autore di riferimento canonico tra i lettori brasiliani, momento segnalato dalla diffusione della traduzione integrale della *Commedia* realizzata da José Pedro Xavier Pinheiro. Tale taglio epistemologico permetterà di osservare come la tradizione coloniale lusitana abbia contribuito a limitare l'assenza del divino poema dantesco nei libri di riferimento importati nella colonia americana. In particolare, consentirà di comprendere come la lettura della *Commedia*, all'interno del sistema culturale brasiliano, passi da un'assenza nei primi due secoli coloniali, ad alcune occorrenze in poche opere del XVIII secolo, fino a una risonanza straordinaria dopo la dichiarazione di autonomia politica del Brasile nel XIX secolo. In questo modo, l'obiettivo centrale sarà indagare, analizzare e discutere la presenza della *Commedia* nel corso della modernità brasiliana.

Per raggiungere il nostro proposito, questa ricerca sarà articolata in quattro parti, ciascuna delle quali metterà a fuoco una fase determinante nell'economia del presente lavoro. Il primo capitolo sarà dedicato allo studio della diffusione del poema di Dante nell'area portoghese fino al XVI secolo; il secondo analizzerà i tratti danteschi nella letteratura prodotta in Brasile fino alla metà del Seicento; il terzo si concentrerà sull'interpretazione delle reminiscenze dantesche nella poesia brasiliana, dal Barocco all'Arcadia; e il quarto capitolo esaminerà la diffusione e l'adattamento di Dante all'interno del canone letterario brasiliano nell'Ottocento e nel primo Novecento.

Gli studi sulla ricezione della *Commedia* in Brasile, quasi generalmente, tendono a considerare come momento iniziale della presenza dantesca nella letteratura brasiliana la traduzione parziale del poema in portoghese realizzata dal medico italiano naturalizzato brasiliano Luiz Vicente De Simoni, nel 1843. Tuttavia, tale traduzione rappresenta solo un momento nella storia della ricezione della poesia di Dante in Brasile. Nel corso di questa tesi, saranno studiate alcune testimonianze della circolazione della *Commedia* antecedenti alla traduzione del 1843. Uno studio diacronico sulla ricezione di un'opera letteraria straniera all'interno di un sistema culturale nazionale deve considerare i diversi percorsi di accesso ai testi stranieri, tenendo conto che gli apporti derivanti dalla traduzione rappresentano solo una delle vie d'ingresso di un testo in una tradizione straniera. Un libro può circolare anche nella sua lingua originale – come attestano i più antichi documenti che testimoniano la presenza della *Commedia* in Brasile – oppure attraverso una traduzione in una lingua più accessibile al pubblico – come il caso delle traduzioni francesi della *Commedia*, commercializzate a Rio de Janeiro nel XIX secolo, quando la lingua francese si affermava come idioma culturale della società carioca¹ dell'epoca.

A causa della scarsità di documenti che attestino la presenza della *Commedia* tra i libri importati in Brasile durante i primi tre secoli di dominio portoghese, questi periodi non sono stati oggetto di approfondite indagini. Tuttavia, l'assenza di tali dati può rivelare diverse sfumature di un processo colonizzatore ostile alla circolazione della parola scritta nei territori sotto tutela coloniale. Così com'è fondamentale comprendere come un'opera abbia circolato in un determinato contesto temporale e geografico, è altrettanto importante indagare quali eventi sociali e letterari possano aver contribuito all'assenza di determinati autori nel canone letterario di un Paese. La storia della lettura nei paesi colonizzati è strettamente intrecciata con la storia del dominio coloniale.

È evidente l'assenza di Dante Alighieri nelle poche biblioteche brasiliane del Cinquecento e del Seicento. Tale mancanza potrebbe essere il risultato di un contesto poco favorevole alla diffusione dei libri. In altre parole, in questo momento della ricerca, equivale quasi a tracciare una storia concisa della lettura a partire da una *non-lettura* di Dante Alighieri.

¹ “Carioca” è il nome utilizzato per riferirsi alla città di Rio de Janeiro. In questa tesi, affronteremo diversi episodi della storia brasiliana che potrebbero non essere familiari al lettore italiano. Per tale motivo, nel corso del testo, abbiamo scelto di spiegare in modo chiaro e, in certa misura, dettagliato alcuni eventi storici che sono ben noti ai lettori brasiliani. Tali spiegazioni tendono a rendere comprensibile le particolarità che caratterizzano la storia brasiliana e che sono essenziali per comprendere il nostro oggetto di studio.

Che la *Commedia* abbia avuto un'influenza scarsa, se non nulla, sulla letteratura scritta in Brasile fino al Settecento ci sembra evidente, data non solo la totale assenza di documenti, ma anche la mancanza di riferimenti diretti all'opera o al nome di Alighieri tra i più importanti autori di quei trecento anni. Tuttavia, non possiamo affermare in modo categorico che la lirica dantesca fosse completamente sconosciuta in terra brasiliana, poiché per giungere a tale conclusione dovremmo avere consultato tutte le opere, i documenti, le missive o le note di lettura prodotte in oltre tre secoli. Compito, questo, impraticabile e impossibile, non solo per la vastità di tale *corpus*, ma anche per l'inesistenza di parte del materiale da esaminare, considerando che una porzione rilevante delle testimonianze sulla storia del libro in Brasile è andata perduta nel corso del tempo. Conflitti bellici motivati da questioni politiche, disorganizzazione logistica e fatalità quotidiane hanno contribuito alla scomparsa di importanti collezioni librerie, come quella della biblioteca pubblica di Bahia, che custodiva parte dei volumi rimasti dell'antico collegio dei gesuiti di Salvador, la prima istituzione educativa del Brasile, fondata nel XVI secolo. Questa biblioteca pubblica fu ridotta in cenere dai cannoni dell'esercito brasiliano durante un conflitto politico².

Il nostro primo capitolo si concentrerà sulla circolazione della *Commedia* in Portogallo, tra i secoli XV e XVI, per comprendere come ebbero inizio le letture del testo di Dante in territorio lusitano. Sebbene non esista documentazione solida sulla lettura della *Commedia* nella corte lusitana del Quattrocento, ci sono indizi relativi alla conoscenza del poema di Dante da parte di Gomes Eanes de Zurara, cronista di corte del regno, che cita il poeta fiorentino in alcuni dei suoi libri del XV secolo. Nel XVI secolo, le menzioni alla lettura di Dante possono essere trovate nelle cronache di Diego do Couto. Nel nostro capitolo iniziale, evidenzieremo anche la mancanza di riferimenti diretti al nome di Dante Alighieri nel *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende, del 1516, che rappresenta il grande archivio della memoria poetica lusitana, comprendendo circa 880 composizioni di più di 354 autori, coprendo un arco temporale dal 1449 al 1516. Qui il nostro lavoro filologico si interseca con la Letteratura Comparata, poiché discuteremo le possibili reminiscenze dantesche presenti nel *Cancioneiro Geral* portoghese, con il proposito di comprendere la posizione di Dante nel contesto letterario portoghese tra i secoli XV e XVI.

² Sul contesto storico della rivolta, vedere l'articolo: AZEVEDO, Fabiano Cataldo de. 200 anos da Primeira Biblioteca Pública do Brasil: considerações histórico-biblioteconômicas acerca dessa efeméride. *Perspectivas em Ciência da Informação*, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 2-25, 2012. I riferimenti bibliografici seguiranno le norme dell'Associazione Brasileira di Norme Tecniche (ABNT).

In questo capitolo iniziale, non potremo ignorare il fatto che l'area ispano-portoghese della penisola iberica può aver influenzato la lettura della *Commedia* in Portogallo. Infatti, la prima traduzione del poema fu realizzata in castigliano nel 1428 da Enrique de Villena, traduttore e poeta celebre nel mondo iberico. La seconda traduzione del poema, invece, è stata portata a termine in catalano nel 1429, da Andreu Febrer. Queste due traduzioni, appartenendo alla tradizione manoscritta, ebbero una circolazione limitata al circuito intellettuale castigliano e catalano. La traduzione che effettivamente circolò al di fuori del contesto cortigiano fu quella dell'*Inferno*, realizzata da Fernández de Villegas, stampata nella città di Burgos nel 1515. Questa traduzione può essere localizzata in territorio lusitano tra XVI e XVII secolo, indicando che parte della lettura di Dante effettuata in Portogallo avvenne, probabilmente, attraverso il filtro ispanico. Inoltre, esamineremo i primi momenti della lirica dantesca nelle terre ispano-portoghesi, con Francisco Imperial e il Marchese di Santillana, e investigheremo i probabili echi danteschi nella poesia di autori come Bernat Metge e Juan de Mena, con la finalità di comprendere le figure dantesche nel contesto della letteratura catalana e castigliana dei secoli XV e XVI.

Sempre nel primo capitolo, analizzeremo i cataloghi degli archivi delle biblioteche portoghesi, tra i secoli XV e XVI, a partire dai documenti disponibili nel database della Biblioteca Nazionale del Portogallo, che ci consentiranno di fare una radiografia degli esemplari della *Commedia* arrivati in Portogallo. Inoltre, con l'intenzione di comprendere come i lettori interpretassero il poema di Dante nel lasso di tempo che copre il Cinquecento e il Seicento lusitano, esamineremo brevemente le note di lettura lasciate su alcuni esemplari della *Commedia*, specialmente quelli oggi conservati nella Biblioteca Nazionale di Lisbona. Gli studi su Dante in Portogallo non hanno dato adeguato risalto a questi documenti, sebbene tale materiale sia decisivo per certificare la circolazione della *Divina Commedia* nel sistema letterario lusofono. La mancanza di uno studio dettagliato di queste fonti bibliografiche ha escluso importanti problematiche dal campo degli studi danteschi, come la questione delle edizioni che si diffusero tra i secoli XVI e XVII in Portogallo. I fondamenti metodologici della nostra ricerca per il capitolo in questione consisteranno nell'uso della Filologia, parallelamente all'utilizzo di soluzioni critiche e interpretative offerte dalla Letteratura Comparata.

Nel secondo capitolo ci concentreremo specificamente sul Brasile tra i secoli XVI e XVII. Osserveremo come ha avuto luogo la formazione delle prime strutture governative in Brasile e come il processo di organizzazione dell'impresa coloniale ha ostacolato le vie di

accesso alla circolazione dei libri, determinando probabilmente l'assenza di Dante nelle prime produzioni letterarie brasiliane. La storia del Brasile coloniale è anche una storia di limitazioni e censure imposte dalla corona portoghese. Il Portogallo si preoccupò poco o nulla di promuovere lo sviluppo della sua colonia americana, al contrario della corona di Castiglia, che stimolò l'organizzazione interna delle sue colonie, favorendo la strutturazione di centri urbani a partire dai vicereami, simulacri della metropoli in terre d'oltremare.

Nella seconda parte della tesi, vedremo come la genesi e l'articolazione dei centri urbani abbia svolto un ruolo fondamentale nella circolazione di libri e idee nell'America ispano-americana, un fatto che non si riscontrerà nell'America lusitana. Le università e la stampa vennero fondate dai colonizzatori spagnoli già nel XVI secolo. In Brasile, invece, la stampa, così come i primi centri di istruzione superiore, risalgono al XIX secolo. Il contesto socioculturale creato dal Portogallo in Brasile sembrava ostile alle lettere. Qui non si tratta, ovviamente, di fare un'apologia del processo di colonizzazione ispano-americano; al contrario, la violenza e la barbarie portate dagli europei decimarono le popolazioni originarie, distrussero manifestazioni culturali e promossero la schiavizzazione di gruppi etnici. La libertà nei centri di istruzione praticamente non esisteva fuori da un rigido codice di norme. Tuttavia, se paragonate al Brasile, le colonie ispano-americane permettevano un certo accesso a strutture culturali come biblioteche, teatri, spettacoli pubblici e università, permettendo la formazione di un'élite anche culturale. La tradizione ispano-americana della lettura della *Commedia*, che risale al XV secolo, potrebbe aver avuto un ruolo importante nell'"esportare" i testi danteschi nelle colonie ispano-americane. Seguendo il ragionamento di Estuardo Núñez³ e Irving Leonard⁴, è possibile ipotizzare che alcuni esemplari della *Commedia* siano giunti nelle colonie grazie alla loro diffusione nel cuore del regno. Fatto che non accadrà in Brasile: la presenza di Dante in Portogallo tra i secoli XV e XVI fu minima, se confrontata con il resto della penisola iberica, e tale situazione, come vedremo nel corso della tesi, potrebbe avere implicato una diffusione limitata nell'America Lusitana. Ecco perché un'opera non letta nella metropoli difficilmente circolava nella colonia.

La circolazione di Dante nell'America Ispanica può trovare differenti conferme. Dante figurava nel catalogo generale dei libri che giunsero nei territori americani durante i primi secoli

³ NÚÑEZ, Estuardo. "Dante Alighieri en el Perú". In: *L'Alighieri: rassegna bibliografica dantesca*. Ano IX, n°1. 1964.

⁴ LEONARD, Irving. *Los libros del conquistador*. Traduzione di Mario Monteforte Toledo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

del dominio straniero. In un documento del 1600, scoperto da Irving Leonard nell'Archivo General de Indias di Siviglia, è registrato un catalogo che prova l'invio di oltre seicento libri al porto di San Juan de Ulúa, in Messico. La vita letteraria, almeno in Messico e Perù, era maggiormente intensa, se rapportata a quella del Brasile. In Perù, nel 1603, ad esempio, la confraternita di poeti che formava l'Accademia Antartica di Lima pubblicò la prima parte della *Miscelanea Austral*, una raccolta poetica contenente numerosi riferimenti a Dante Alighieri e Petrarca. In Brasile, la situazione era diversa; il problema non si limitava alla sensibilità culturale. La storia del Brasile coloniale è anche una storia di restrizioni e censure imposte dalla corona portoghese. Il controllo veniva esercitato sia dal potere reale che dalla Chiesa cattolica, quest'ultima rappresentata nelle Americhe dalla Compagnia di Gesù.

Non ci sono prove che indichino che Dante sia stato incluso tra gli autori di riferimento utilizzati dai gesuiti in America Latina. Il metodo gesuitico per l'insegnamento nelle colonie americane privilegiava lo studio del latino, considerato una lingua erudita, a discapito delle lingue romanze straniere. Nel caso del Brasile, ad esempio, oltre al latino, il programma di studio prevedeva lezioni in portoghese e di tupi. Per approfondire questa questione, abbiamo consultato alcuni documenti nell'Archivum Romanum Societatis Iesu, a Roma, con lo scopo di esaminare la documentazione relativa alla formazione delle biblioteche gesuitiche in Brasile, tra il XVI e il XVII secolo. Tra i libri inviati in Brasile non c'è nessun riferimento a Dante, Petrarca o Ariosto. In generale, i libri inviati erano destinati allo studio teologico. Nella nostra indagine sul Brasile coloniale, è stato possibile verificare che, a differenza di quanto accaduto nell'America Ispanica, nell'America Lusitana la vita culturale era trascurata. Il Portogallo si preoccupava poco della diffusione dell'educazione nel suo dominio americano, arrivando a impedire la fondazione di università o di qualsiasi altro centro di istruzione. Nell'area Ispanica del continente, nel XVI secolo, furono fondate tre università: l'Università di Santo Domingo (1538), l'Università di San Marcos (1551) e l'Università del Messico (1551). Tutti questi dati storici saranno utilizzati come base per le nostre indagini sull'assenza della *Commedia* tra i libri in circolazione nel Brasile del Cinquecento e Seicento.

Nel secondo capitolo, oltre al contesto storico, esamineremo opere che circolarono nella colonia, come quelle del prete gesuita José de Anchieta, a cui la critica letteraria brasiliana attribuisce i primi echi danteschi. Ci riferiamo a un *auto sacramentale*, dal titolo *Na Vila de Vitória*. In questo testo, Anchieta utilizza una lupa come archetipo dell'ingratitude. A partire da questo elemento testuale, i ricercatori brasiliani hanno associato tale dispositivo allegorico a

quelli utilizzati da Dante nel canto I dell'*Inferno*. Nondimeno, sappiamo che non tutto ciò che oggi viene considerato come dantesco è effettivamente dantesco. Dante era un autore conosciuto nel Cinquecento iberico al punto da influenzare un gesuita spagnolo educato in Portogallo? Ecco la domanda che guida la lettura comparatista tra l'opera di Anchietta e quella di Dante. Cercheremo, dunque, di rivedere il contesto storico in cui scriveva José de Anchietta, per capire se qualche testo, più accessibile all'orizzonte di aspettative del religioso, abbia influenzato la sua scrittura, come la Bibbia, i bestiari medievali e l'opera di Gil Vicente, tanto diffusa a Coimbra all'epoca in cui Anchietta vi studiava. In ogni caso, la discussione richiederà un'analisi approfondita, che metterà in discussione gli influssi danteschi in Anchietta e le interpretazioni della critica brasiliana che attestano la filiazione dei versi di Anchietta a quelli di Dante.

Un altro autore gesuita che studieremo nel nostro secondo capitolo è António Vieira. Questo sacerdote conosceva bene la lingua italiana, scriveva sermoni in italiano, predicava per il papa e visse per un periodo a Roma. È probabile che, durante questo periodo, abbia avuto contatti con Dante, poiché la *Divina Commedia* era presente nelle biblioteche dei gesuiti a Roma. È, peraltro, possibile istituire alcune analogie formali tra il pensiero di Vieira e quello di Dante. Ad esempio, Vieira propugna una monarchia universale sotto l'egida di un re cattolico, che, nel suo caso, sarebbe un re portoghese. Tuttavia, tali somiglianze rientrano nel campo degli studi comparati, poiché non esistono indicazioni testuali e biografiche che suggeriscano una lettura sistematica dell'opera di Dante, in particolare del *De Monarchia*, da parte del padre gesuita. Altre somiglianze tra Dante e Vieira possono essere fatte attraverso la visione del purgatorio, ma nemmeno queste sono così evidenti, poiché Vieira potrebbe aver trovato queste fonti in autori che hanno influenzato Dante, come Tommaso d'Aquino e Sant'Agostino. I punti di connessione virtuali che legano gli autori gesuiti a Dante saranno oggetto di studio.

Il terzo capitolo inizierà, invece, con lo studio delle opere di autori che scrissero tra i secoli XVII e XVIII, come Bento Teixeira, Manuel Botelho de Oliveira e Gregório de Matos. Ci concentreremo sul silenzio di questi uomini di lettere riguardo alla lettura della *Commedia*: nessuno di loro fa riferimento al poema. Come vedremo, questo silenzio non denota solo una scarsa presenza del poeta fiorentino in Brasile, ma anche una scarsa circolazione dei versi della *Commedia* in Portogallo, poiché autori come Gregório de Matos avevano studiato e lavorato nella metropoli prima di ritornare alla colonia. Questo poeta baiano, infatti, lascia

trasparire nei suoi versi riferimenti al *Don Chisciotte della Mancia*, ma nulla dice sull'Alighieri di Firenze.

Alcune opere passano inosservate per intere generazioni. Quali sono le ragioni di questa indifferenza? È fondamentale interrogarsi su tale problematica, iniziando dalla comprensione delle vicissitudini delle letture in epoche letterarie specifiche. Il tempo della lettura, come già menzionato, è più una percezione metafisica che un dato empirico: leggiamo a partire dal presente e siamo condizionati da determinati fattori e valori sociali che si intrecciano nel momento della lettura. Spetta a noi anche indicare quali siano i fattori che possono avere allontanato la *Commedia* dai lettori. La difficoltà di un'immersione nel groviglio di riferimenti politici del testo? L'offuscamento di Dante da parte di autori più in sintonia con le mode letterarie del momento, come Petrarca? Una scarsa diffusione, forse dovuta alle due supposizioni precedentemente menzionate, del testo al di fuori dei confini della penisola italiana? Sono ipotesi da investigare.

Sarà nel XVIII secolo il momento in cui troviamo i primi echi danteschi nella letteratura scritta in Brasile. Il testo a cui facciamo riferimento è *Eustachidos*, pubblicato nel 1769, in forma anonima dal frate Manuel de Santa Maria Itaparica. In questa epica sacra sulla vita di Santo Eustachio, troviamo connessioni sul piano dell'immaginario, ma anche del lessico, che avvicinano tale poema alla *Commedia*. Occorre anche rilevare che l'inserimento di Dante Alighieri nel contesto brasiliano potrebbe essere stato condizionato dalla circolazione di opere non letterarie, come nel *Vocabolario Portughez e Latino*, primo dizionario sistematico della lingua portoghese pubblicato tra il 1712 e il 1728 dal padre Rafael Bluteau, che nei suoi lemmi menziona episodi della *Commedia*. Oltre a quest'opera, il compendio pedagogico *O Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à República e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal*, scritto da Luis António Verney e pubblicato nel 1746, che venne a sostituire la *Ratio Studiorum* dei gesuiti, cita passaggi del poema divino. Le modalità con cui il poema dell'autore fiorentino sarà interpretata all'interno di questi due manuali non letterari meritano di essere evidenziate e studiate, poiché permetteranno di osservare i modi in cui gli episodi della *Commedia* venivano interpretati e presentati ai lettori nel XVIII secolo.

Ancora nel Settecento, i principali rappresentanti dell'Arcadia brasiliana, Claudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama, facevano frequentemente riferimento nei loro testi ad autori italiani. Vale la pena considerare che nel 1770 Basílio da Gama ricevette da Pietro Metastasio una lettera di ringraziamento per aver inviato al poeta

italiano una copia di *O Uruguai*. Tuttavia, la presenza di Dante Alighieri nel canone di lettura è praticamente inesistente.

Nel XVIII secolo, i meccanismi di censura del Portogallo si intensificarono, soprattutto a partire dall'istituzione della Real Mesa Censória, ideata su ordine di Sebastião José de Carvalho e Melo, il Marchese di Pombal, nel 1768. Questo organismo censorio controllava, tra altre cose, la circolazione di libri e stabiliva le norme pedagogiche nei domini della corona lusitana. Questo strumento burocratico produsse una notevole quantità di documenti doganali riguardanti l'ingresso e l'uscita di materiale stampato dal regno, permettendoci oggi di tracciare i libri inviati dal Brasile dalla metropoli e di constatare che i primi documenti che attestano la circolazione di Dante nelle terre tropico-americane risalgono alla fine del XVIII secolo. Per realizzare questa fase della ricerca, ci siamo recati all'Archivio Nazionale della Torre do Tombo, a Lisbona, dove i documenti rimanenti della Real Mesa Censória sono conservati.

Nel quarto capitolo, il nostro proposito sarà quello di esaminare la ricezione della *Commedia* in Brasile durante il XIX secolo e l'inizio del XX secolo. A tal fine, elencheremo, descriveremo e interpreteremo i principali riferimenti testuali così come le traduzioni, mettendo in evidenza le diverse forme di lettura e le loro articolazioni con il contesto sociale e politico brasiliano in un periodo caratterizzato da un'energia culturale e politica alimentata soprattutto dai movimenti patriottici scatenati dopo l'Indipendenza del Brasile, il 7 settembre 1822.

Eventi storici come il trasferimento della corte portoghese in Brasile nel 1808, l'Indipendenza nel 1822, l'Abolizione della Schiavitù nel 1888 e la fine dell'Impero con la Proclamazione della Repubblica, nel 1889, avranno una significativa risonanza nei modi in cui la *Commedia* sarà letta e diffusa in Brasile e per questo meritano una particolare attenzione e studio. Sarà anche questo il secolo delle traduzioni, quelle parziali di Luiz Vicente De Simoni, Carlos Candiani, Machado de Assis, Joaquim Pinto de Campos, Teófilo Dias e Generino dos Santos⁵, fino alle traduzioni integrali di Francisco Bonifácio de Abreu e di José Pedro Xavier Pinheiro, quest'ultima terminata nel XIX secolo ma pubblicata soltanto nel 1907.

⁵ Tra le traduzioni realizzate nel XIX secolo, non ci concentreremo sulla traduzione parziale di alcuni versi dell'*Inferno*, realizzata dall'imperatore brasiliano D. Pedro II, poiché questa non aveva come scopo la pubblicazione, ma fungeva da esercizio di studio della lingua e della poesia italiana portato avanti dal monarca. A riguardo, consigliamo l'ottima e interessante tesi di dottorato di Romeu Porto Daros: *DAROS, Romeu Porto Implicações identitárias e culturais na criação do Dante sul-americano por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e

A partire dall'Ottocento, Dante Alighieri cominciò a occupare uno spazio significativo nel panorama culturale brasiliano, venendo interpretato secondo diverse prospettive. Autori romantici, come Castro Alves e Gonçalves de Magalhães lo vedevano come un poeta della libertà, critico delle ingiustizie perpetrate da governi corrotti e difensore di una patria giusta e libera. Scrittori come Aluísio de Azevedo esaltavano la sua capacità dell'Alighieri di svelare l'essenza più profonda della condizione umana, così denunciando le crudeltà e le abiezioni che permeano le interazioni sociali. Nel periodo successivo, rappresentanti del Parnassianismo, come Olavo Bilac, e del Simbolismo, come Cruz e Sousa, riconosceranno in Dante una guida estetica, che influenzerà aspetti tecnici della poesia, come la metrica, la rima e l'uso raffinato del linguaggio. Questi approcci di lettura ci permetteranno di comprendere come il poeta fiorentino sia stato letto in Brasile, rivelando sia gli adattamenti della sua opera al contesto locale sia il suo impatto come riferimento culturale e letterario. Il secolo XIX, all'interno degli studi danteschi, si distinguerà per la significativa presenza della *Commedia* come fonte di riferimento per la letteratura brasiliana.

Nel quarto capitolo, il nostro oggetto di studio si concentrerà non solo sugli autori che hanno letto e scritto sulla *Commedia*, o sui traduttori che si sono lanciati nell'ardua impresa di tradurre il poema di Dante in portoghese, ma anche sulle modalità con cui la *Commedia* è stata presentata e diffusa al lettore brasiliano comune, attraverso la divulgazione del nome dell'autore fiorentino e della sua opera più importante nei principali veicoli di diffusione delle informazioni dell'epoca: i giornali. A tal fine, abbiamo raccolto diversi strati che fanno riferimento a Dante nei principali periodi del XIX secolo in Brasile, il che ci ha permesso, attraverso uno studio parziale, di osservare come la *Divina Commedia* abbia circolato nel Brasile ottocentesco. Nell'ambito di tali indagini, siamo riusciti a trovare saggi, recensioni e note critiche, passando per valori, luoghi di vendita, edizioni e traduzioni, fino all'uso di brani della *Commedia*, in particolare dell'*Inferno*, nei dibattiti politici in Brasile. Questa fase della ricerca possibile grazie al *corpus* giornalistico messo a disposizione nel database della Hemeroteca Digital Brasileira, della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro, che ci ha permesso di accedere a una grande quantità di periodici del XIX e XX secolo. Attraverso questo studio, è stato possibile osservare come il poema di Dante sia stato interpretato da diverse prospettive. Dunque, non furono solo uomini e donne di lettere a leggere la *Commedia* nell'Ottocento. Il divino poema è stato un libro

accessibile a un pubblico ampio ed eterogeneo. Con la popolarizzazione della lettura, un numero maggiore di lettori anonimi ha avuto accesso alla *Commedia* in Brasile.

Per portare a termine questa ricerca, abbiamo consultato i seguenti archivi in Portogallo: Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Geral da Torre do Tombo, Arquivo Histórico Ultramarino, Biblioteca do Palácio da Ajuda, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Joanina, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Biblioteca da Universidade do Porto, Arquivo Distrital de Évora e Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra. In Spagna: Biblioteca Nacional de España, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial e Biblioteca de Catalunya. In Italia: Archivum Romanum Societatis Iesu e Istituto Italo-Latino-Americano. In Brasile: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional de Brasília, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Arquivos da Imprensa Nacional, Real Gabinete Português de Leitura, Gabinete Português de Leitura do Pará, Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, Gabinete Português de Leitura da Bahia, Arquivo Estadual de Pernambuco, Biblioteca Estadual de Pernambuco, Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, Mosteiro de São Bento de Olinda, Arquivo Público do Estado da Bahia, Biblioteca Estadual da Bahia, Biblioteca do Convento de Nossa Senhora da Piedade, Biblioteca do Convento de São Francisco de Assis de Salvador, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo e Biblioteca Mário de Andrade. Non tutti questi archivi saranno citati nel testo della nostra ricerca, ma è fondamentale esprimere il nostro più profondo ringraziamento a tutti i funzionari e le funzionarie di queste istituzioni, i quali hanno reso possibile questa ricerca.

Ringraziamo la Scuola Superiore Meridionale e la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), che ci hanno concesso borse di studio grazie alle quali abbiamo potuto portare a termine la nostra ricerca.

2. ANTECEDENTI IBERICI DELLA RICEZIONE DELLA COMMEDIA. SECOLI XIV E XV

2.1 Prolegomeni a una dantistica Iberica

2.2 Le letture, le traduzioni e i lettori ispanici della *Commedia*

2.3 Interregno luso-ispanico

2.4 Le tracce della *Commedia* in Portogallo

2.1 Prolegomeni a una dantistica iberica

Da un lato l'Atlantico, dall'altro l'Europa, ma tra l'uno e l'altro, i confini della terra di Spagna. Così si trovava il Portogallo: “onde a terra se acaba e o mar começa”¹, il promontorio del continente: “eis aqui, quási cume da cabeça/ de Europa toda, o Reino Lusitano”, come ha scritto Camões². Il Portogallo, antica contea *portucalense*, che dalla foce del Minho fino al Douro, comprendendo anche il Mondego di Coimbra, a causa delle battaglie per la successione reale, si separa dalla corona di Castiglia nel 1143. D. Afonso Henriques, figlio di Henrique di Borgogna e di Teresa di León (figlia illegittima di Alfonso VI di León e Castiglia), benedice con la sua spada la contea e la trasforma in un regno³.

Il Portogallo ha origine dal regno di Galizia, e i rapporti culturali si mantengono stretti per molti secoli. La lingua era il legame delle interrelazioni letterarie: il gallego-portoghese, idioma che si espande oltre confini, un fenomeno letterario. Giuseppe Tavani sottolinea che il gallego-portoghese era la lingua per antonomasia della lirica trovadorica iberica:

[Entre Portugal e o noroeste de Castela havia] uma língua poética única e fortemente unitária, o galego-português, que passa através de cento e cinquenta anos quase inalterada. Em conclusão, um fenómeno literário, sem dúvida, notável, como reflexo hispânico da poesia provençal, que se caracteriza por uma certa rigidez de fórmula e temas⁴.

Questa conservazione della radice linguistica, secondo Tavani, avverrebbe a causa della posizione geografica remota del Portogallo e della Galizia rispetto al resto d'Europa, soprattutto

¹ *Os Lusíadas*. III. 20, 3. Nella continuazione del poema, Camões scriverà sull'origine portoghese: “Esta é a ditosa pátria minha amada,/ À qual se o Céu me dá que eu sem perigo/ Torne, com esta empresa já acabada,/ Acabe-se esta luz ali comigo./ Esta foi Lusitânia, derivada De Luso ou Lisa, que de Baco antigo/ Filhos foram, parece, ou companheiros,/ E nela então os incolos primeiros”. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, imp. 1978. III. 20, 1-8.

² *Os Lusíadas*. III. 20, 1-2.

³ Rimandiamo al poema di Fernando Pessoa, “D. Afonso Henriques”, in *Mensagem*: “Pai, foste cavaleiro/Hoje a vigília é nossa./ Dá-nos o exemplo inteiro/E a tua inteira força!/ Dá, contra a hora em que, errada,/ Novos infieis vençam,/ A bênção como espada,/ A espada como bênção”. Vd.: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Ática, 1959.

⁴ E Tavani aggiunge: “os dois reis, Afonso X e D. Dinis, dignitários de corte, grandes feudatários, cavaleiros, clérigos, alguns burgueses, jograis, frequentemente capazes de vivificar as fórmulas da tradição com contributos originais ou com sábios enxertos ou ainda com referências fugazes à fonte provençal. Um fenómeno literário de dimensões peninsulares, onde a corte castelhana ocupa no início e até à morte de Afonso X (1284) um papel muito mais importante do que poetas provenha, como é a portuguesa, ainda que a maior parte dos poetas provenha como é natural da Galiza e de Portugal, isto é, possui como língua materna a língua base da expressão poética”. In: TAVANI, Giuseppe. *Ensaio português*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

rispetto alla regione della Provenza, che all'epoca era uno dei principali centri culturali⁵. Gli influssi provenzali arrivarono fino all'estremo ovest della penisola iberica, ma con un certo ritardo, se si considerano altre zone europee. Tuttavia, l'intenso flusso migratorio avvertito tra il XIII e il XIV secolo favorì la creazione di una rete di relazioni che predispose i poeti del Portogallo e della Galizia a una ricezione inusuale⁶. Poiché vi era già un intenso lavoro poetico in quella zona, le influenze provenzali giunsero in territorio portoghese e trovarono un contesto ben consolidato; perciò, i rapporti culturali andarono ben oltre il semplice amalgama di influenze esogene mescolate a elementi endogeni; fu un processo di utilizzo, composizione e fusione di temi e forme poetiche⁷.

La ricezione delle opere letterarie non è un fenomeno statico. Occorre tenere presente che lo stabilimento di frontiere, soprattutto quando ha luogo la formazione di una letteratura nazionale, non impedisce contatti culturali tra aree vicine, soprattutto se queste zone sono state,

⁵ Giuseppe Tavani spiega che questo ritardo culturale contribuisce a una costruzione poetico-tematica che distanzia la poesia gallego-portoghese da quella provenzale: “Como a poesia siciliana, também a gallego-portuguesa se distingue da provençal por ser uma poesia quase exclusivamente amorosa, fixada em fórmulas que imitam servilmente, congelando-lhe a vitalidade, os modelos provençais, mas que também deixam transparecer algumas das técnicas poéticas mais subtis usadas naqueles mesmos modelos. A poesia política está igualmente ausente, quer no reino siciliano, quer no castelhano e no português, visto que a concentração da actividade poética na corte régia, a ausência do fraccionamento político provençal e alto-italiano (e, em certa medida, catalão, pelos interesses políticos provençais daqueles reis e pela maior independência social e económica da feudalização catalã)”. Id. p. 27

⁶ Secondo Tavani, l'influenza avvenne a partire dall'area gallego-portoghese ricevette le innovazioni trobadoriche prima attraverso Barcellona - un passaggio quasi obbligato per tutte le correnti culturali di origine occitana - e, poi, soprattutto attraverso Toledo: “efetivamente, é aqui que se situa, durante quase todo o século XI e até a morte de Afonso X, o centro mais activo de recolha, adaptação e distribuição - no Ocidente peninsular - dos principais elementos ideológicos e for- mais da poesia cortês. E é ainda aqui em plena área linguística castelhana e organicamente reunido à volta dos reis de Leão e Castela, Fernando III (1217-1252) e Afonso X (1252-1284) - que encontramos o mais importante grupo de poetas galego-portugueses, para o qual a corte de Toledo constitui inevitavelmente não só o suporte económico como também o principal ponto de encontro com a cultura provençal (e francesa), a sua esfera de acção quase exclusiva, o gerador primário de condicionamentos: a importância que a corte castelhana assume na história da poesia peninsular é-lhe dada, de facto, mais do que pelo amento como centro essencial de seu prolongado posiciona elaboração poética, pela persistência de um processo osmótico alimentado pela presença constante mente renovada de trovadores provençais (Guilhem de Montanhagol, Bonifácio Calvo, Arnaut Catalan, Guiraut Riquier e muitos outros) e pela constante pressão exercida por um circuito sociocultural de âmbito limitado, fechado em si mesmo”. TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e Jograis*. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002. p. 32.

⁷ Per quanto riguarda gli scambi culturali e linguistici nell'area iberica, Tavani afferma che: “as áreas periféricas muito afastadas da fonte do movimento, que, em função desse mesmo afastamento, recebem a nova poesia, não de modo directo, mas através de uma área intermédia. São as áreas onde os trovadores, devido a dificuldades de ordem social, mas também e sobretudo linguísticas, não puderam encontrar o mesmo acolhimento nem exercer a sua influência pessoal sobre um público (...) Nessa extrema periferia, cuja permeabilidade a cultura provençal era mais fraca, quer pela sua distância em relação à área occitânica, quer pela diversidade das línguas, realiza-se um grau ulterior da adaptação dessa cultura, ulterior não apenas em relação à Itália do norte e à Catalunha, onde os motivos diferenciadores eram mínimos, mas ainda em relação a essas outras zonas limítrofes à área occitânica ou a elas ligadas por canais directos, mas profundamente aloglotas, como eram a Alemanha e a Inglaterra”. TAVANI. Op.cit., p. 49.

per un considerevole periodo storico, sotto le leggi di una stessa corona. Le frontiere politiche tardive non sono, quasi mai, frontiere culturali o linguistiche. Come afferma Tavani:

De um lado, a diferença de costumes, de mentalidade, de estruturas sociais, políticas e económicas, do outro, a diversidade linguística, impõem, com efeito, às áreas de extrema periferia uma dupla «tradução», uma adaptação ainda mais profunda do que noutros locais ao formulário e à ideologia dos trovadores. Quer dizer que aqui a nova concepção da poesia sofre a acção transformadora e simultânea de duas forças: ela deve não só subordinar-se às estruturas de uma outra língua, mas igualmente é forçada a adaptar-se a uma diferente conformação social e a um substrato cultural diferente⁸.

Secondo Tavani, tra le aree periferiche potremmo annoverare la Sicilia (che ricevette influssi dalla poesia trovadorica della zona settentrionale della penisola italiana, tramite i circoli poetici della corte di Federico II) e la regione gallego-portoghese, che ha accolto influenze catalane e toledane, poiché precedentemente queste due aree della penisola iberica, in particolare quella catalana, avevano rafforzato i legami con i circuiti poetici occitani, attraverso relazioni commerciali⁹. Tale immigrazione fu determinata anche dalla cultura dell'epoca, soprattutto dalla mano d'opera e delle specializzazioni del momento. Se allarghiamo la nostra prospettiva di analisi migratoria, vedremo il costante movimento tra portoghesi diretti al regno di Aragona e di Castiglia, e viceversa¹⁰. Chi arriva, come chi parte, porta sempre qualcosa nel proprio bagaglio.

⁸ TAVANI. Op.cit., p. 49 – 50.

⁹ MENEGHETTI, Maria Luisa. *Le origini delle letterature medievali romanze*. Roma: Editori Laterza, 2001. p. 149.

¹⁰ Esiste un caso particolare ed emblematico che può aiutarci a comprendere come avvenne la ricezione dei temi italiani nelle aree della penisola iberica. Si tratta di Henrique de Garcês (1525-1593), il primo traduttore del *Canzoniere* di Petrarca in spagnolo, che era in realtà un portoghese, emigrato in Spagna e traduttore dell'italiano e del portoghese in spagnolo. È autore della traduzione dei *Lusiadi* in castigliano, per poi trasferirsi nel vice-regno del Perù nel XVI secolo. Cervantes fa già riferimento a lui. “De un Enrique Garcés, que que al piruano / reino enriquece, pues con dulce rima, / con sutil, ingeniosa y fácil mano, / a la más ardua empresa en él dio cima, / pues en dulce español al gran toscano / nuevo lenguaje ha dado, y nueva estima, / ¿quién será tal que la mayor le quite, / aunque el mesmo Petrarca resuscite?”¹⁰. vd: CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, Edición de Francisco Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. Questa è la caratterizzazione completa che Asensio ha fatto di Henrique Garcês: “De América nos vino el tercer traductor en verso de Los Lusíadas, Enrique Garcés, lusitano de Oporto que había residido más de cuarenta años en el virreinato del Perú. Su versión, impresa en Madrid, 1591, lleva un acompañamiento de memoriales dirigidos a Felipe II, pidiéndole mercedes por haber acrecentado el patrimonio real mediante descubrimientos útiles en mineralogía. Porque Garcés, además de poeta, fue hombre de negocios, arbitrista y minero. Amontonó en el Perú tanta plata que, al llegar a Madrid, pudo costearse la impresión de tres libros por él traducidos: dos eran en verso, nada menos que la lírica del Petrarca y Los Lusíadas. Afirma, sin duda con palmaria hipérbole, que ha gastado más de cuatro mil ducados en la impresión. Luis Monguió ha sacado la cuenta que parece una cuenta galana en la que ha metido otros gastos. El dinero deja constancia y por ello sabemos de la biografía de Garcés mucho más que de la de sus dos predecesores”. In: REPARAZ, Gonçalo de. Os portugueses no vice-reinado do Perú (século XVI E XVII). Lisboa: Inst. de Alta Cultura, 1976. GARRIDO, de Sampaio. Portugueses na América do Sul: três frades lusitanos no vice-reinado do Perú. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

Misurare se una lingua è viva e si consolida all'interno di un determinato sistema culturale significa osservare la sua assimilazione da parte di attori culturali, come gli scrittori. Questo è pienamente verificabile nel caso del gallego-portoghese all'interno dei confini della penisola iberica tra i secoli XII e XV. Il gallego-portoghese fu utilizzato non solo dai trovatori delle aree del Portogallo e della Galizia, ma anche da quelli di area castigliana¹¹. Un esempio espressivo sta in Afonso X, che compose le sue *Cantigas de Santa Maria* in gallego-portoghese¹². Il re in una composizione si interrogherà su quale lingua dovrà essere usata nella lode alla Vergine:

E como póde per lingua seer loada
 a que fez porque Déus a sa carne sagrada
 quis fillar e ser hóme, per que foi mostrada
 sa deïdad' en carne, vista e oïda?
A Tant' é Santa María de ben mui comprida...
 Ca tantos son os bēes de Santa María,
 que lingua dizer todos nonos podería,
 nen se fosse de férro e noite e día
 non calasse, que ante non fosse falida.
A Tant' é Santa María de ben mui comprida...
 Se purgamẽo foss' o céo estrelado
 e o mar todo tinta, que grand' é provado,
 e vivesse por sempr' un hóme enssinado
 de 'sriver, ficar-ll-ia a maior partida.
*A Tant' é Santa María de ben mui comprida...*¹³

Alla Vergine il poeta si rivolge in una lingua sacra, una lingua-poetica, una lingua-preghiera: il gallego-portoghese. Benché non si interroghi esplicitamente circa l'involucro retorico che articola i vocaboli¹⁴, il re è consapevole che la significazione poetica si sviluppa in

¹¹ Secondo Luciano Formisano: "Il gallego-portoghese, fase arcaica del portoghese medievale, è dunque anzitutto una 'lingua di genere': lingua comune e sul tipo delle koinai di base letteraria, e come queste scarsamente differenziata al suo interno". Vd. FORMISANO, Luciano. "L'area iberica". In: ZUMTHOR, Paul; VARVARO, Alberto. *et al* (a cura di). *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*. Roma: Salerno editrice, 2002. pp 149-178. p. 173.

¹² ELVIRA, Fidalgo (coord.). *As cantigas de loor de Santa Maria*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003. Para mais, vd. FIDALGO, Elvira. Aproximación a un análisis del esquema estructural de las Cantigas de Santa María (con relación a sus fuentes). In: *Actas do IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Cosmos, 1993. p. 325-332. FIDALGO, Elvira. La gestación de las Cantigas de Santa María en el contexto de la escuela poética galego-portuguesa. *Alcanate: Revista de estudos alfonsies*, 2012, 8: 17-42. FIDALGO, Elvira. El público de las "Cantigas de Santa María". Algunas hipótesis acerca de su difusión. In: *Estudis sobre pragmática de la literatura medieval*. Universitat de València, 2017. p. 141-158.

¹³ Sulla cantiga 110, vd: Os trabalhos de: MARCHAND, James W. The Adynata in Alfonso X's Cantiga 110. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 1988, 1: 83-90. SNOW, Joseph. Poetic Self-Awareness in Alfonso x's Cantiga 110. *Kentucky Romance Quarterly*, 1979, 26.4: 421-432. CLARKE, Dorothy Clotelle. The early seguidilla. *Hispanic Review*, 1944, 12.3: 211-222. Vd. Anche: Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria*. Cantigas 101 a 260. Edición, introducción y notes de Walter Mettman, Madrid, Castalia, vol. II. CSM 110. pp. 35-36.

¹⁴ Cosa già osservata da Dante: "S'io avessi le rime aspre e chioce,/ come si converrebbe al tristo buco/ sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,/ o premerei di mio concetto il suco/ più pienamente; ma perch'io non l'abbo/ non sanza tema a dicer mi conduco". *Inf.* XXXII, 1- 6.

un utilizzo performativo di assonanze uditivo-immaginifiche¹⁵. Nella poesia, il gallego-portoghese è la lingua che conduce al limite dell'indicibile, e che porta il poeta più vicino alla Vergine; tuttavia, le parole si dissolvono nel contatto con il divino. Il poeta tace davanti a Maria, le parole svaniscono, non possiedono più i significanti necessari a simboleggiare l'inesprimibile. Il silenzio è la rappresentazione più completa dell'ineffabile.

Le costanti interazioni linguistiche tra le diverse aree della penisola iberica, osserva Tavani, non trovano confronto in altre aree d'Europa; furono, infatti il germe di un bilinguismo che avrebbe influenzato la letteratura nell'area castigliana e nell'area portoghese, a partire dal declino del gallego-portoghese all'inizio del XVI secolo. Carolina Michaëlis de Vasconcellos afferma: “até fins do século XV a linguagem para todos, espanhóis, galegos, portugueses e castelhanos - o castelhano (e facultativamente continuou a sê-lo nos séculos XVI e XVII) como a linguagem lírica foi até 1350 a galego-portuguesa para portugueses, galegos e espanhóis”¹⁶. In effetti, la questione riguardava l'intreccio tra le letterature portoghesi e quelle dell'area castigliana. José António Saraiva e Óscar Lopes osservano che la letteratura portoghese raggiunge una completa autonomia solo con la dinastia degli Avis (1385-1580), cioè quasi 200 anni dopo il processo che portò all'autonomia del Portogallo, nel 1143. L'ironia volle che la dinastia degli Avis terminasse con un Enrico, considerato il “Castro”, che non lasciò successori. La corona fu quindi contesa e vinta da Filippo II di Spagna, dando inizio al periodo dell'Unione Iberica (1580-1640), durante il quale la lingua ufficiale predominante in queste due aree divenne il castigliano. Riguardo a ciò, António José Saraiva e Óscar Lopes commentano:

Até ao século XVIII as relações entre a literatura castelhana e a portuguesa serão tão íntimas, que alguns dos mais-notáveis escritores portugueses como Gil Vicente, Camões, Sá de Miranda, D. Francisco Manuel de Melo, ilustram

¹⁵ Afonso X sembra possedere una notevole destrezza nel gioco ludico-poetico, componendo una poesia che gioca con le lettere per formare il nome di Maria: “*Enno nome de Maria/ cinque letras non máis i á./ M mostra madr’ e maior,/ e máis mansa e mui mellor/ de quant’ al fez Nostro Sennor, / nen que fazer poderia. / Eno nome de Maria cinque/ letras non máis i á. / A demostra avogada,/ aposta e aorada, / e amiga e amada/ da mui santa companhia./ Eno nome de Maria/ cinque letras non máis i á./ R mostra ram’ e raiz,/ e reinn’ e emperadriz, / rosa do mundo, e fiz/ quen a visse ben seria./ Eno nome de Maria/ cinque letras non máis i á./ I nos mostra Jesocristo,/ justo joiz, e por isto/ foi per Ela de nós visto,/ segun disse Isaia./ Eno nome de Maria/ cinque letras non máis i á./ A ar diz que averemos/ e que tod’ acabaremos/ aquilo que nós queremos/ de Deus, pois Ela nos guia./ Eno nome de Maria cinque letras non máis i á*”. vd. CORTI, Francisco. *Genealogías simbólicas en imágenes de las Cantigas de Santa Maria*. Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria 11-12 (1999-2000), 1-14. DELUY, Henri (compiler). *Les troubadours Gallégo-Portugais*. Action Poétique, no. 94 (hiver 1983-84), 2-58.

¹⁶ VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Estudos sobre o romanceiro peninsular: romances velhos em Portugal*. Madrid: Cultura Española, 1909. p. 21.

as duas línguas, prolongaram a sua influência em ambos os lados da fronteira e pertencem por isso a ambas as literaturas¹⁷.

In un certo senso, se esaminiamo i paralleli storico-linguistici, vedremo che la letteratura portoghese nasce già predisposta al bilinguismo, e per questo motivo è più aperta all'assorbimento di caratteri esogeni che superano il proprio perimetro geografico. Gli scambi culturali e storici tra queste due nazioni hanno notevolmente contribuito allo sviluppo del patrimonio tematico della letteratura portoghese, tanto che Saraiva e Lopes affermano: “até ao século XVIII, está integrada numa unidade cultural e literária peninsular, unidade tão visível, que o uso da língua galaico-portuguesa e o da língua castelhana nem sempre corresponderam, à nacionalidade do autor”¹⁸. Íñigo López de Mendoza, marchese di Santillana, in una lettera-proemio, di introduzione alle proprie opere, indirizzata al conestabile D. Pedro de Portugal, sostiene:

Creo, en los reinos de Galicia y de Portugal, donde no es de dudar que el ejercicio de estas ciencias más que en ningunas otras regiones y provincias de la España se acostumbró en tanto grado que no ha mucho tiempo cualesquier decidores y trovadores de estas partes, ahora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa¹⁹.

Per Rafael Lapesa, il fenomeno del bilinguismo si espande nella cultura iberica perché i trovatori componevano versi in lingue differenti, ma - in fondo - simili: “es de suponer que, trovando en lengua ajena, ni unos ni otros eliminasen por completo los hábitos de la propia: tal depuración es inconcebible en el siglo XIV, cuando el aprendizaje de idiomas extraños se hacía en la fluidez del coloquio y ordinariamente sin sistematización gramatical”²⁰. In una stessa letteratura convergono molte culture. A questo proposito, Giuseppe Tavani parla della difficoltà di ridurre una letteratura a una sola lingua:

O equívoco de identificar uma cultura medieval com uma, e apenas uma, modalidade linguística regional, a distorção pela qual expressões linguísticas coexistentes no mesmo território são atribuídas a elementos «nacionais»

¹⁷ SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª Edição. Porto: Porto Editora, 1996. p. 40.

¹⁸ Id. p. 11.

¹⁹ LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo [Marqués de Santillana]. *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof. Barcelona: Planeta, 1988. p. 448.

²⁰ Vd. LAPESA, Rafael. “La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino”, *Romance Philology*, I 1953-1954, pp. 51-59. p. 51. Completando il pensiero di Lapesa, María Isabel Toro e Gema Val, considerano che il gallego, nell'area ispanofona, essendo una lingua di tradizione poetica anteriore a quella castigliana, abbia finito per influenzare tale letteratura: “El gallego era, por aquellos tiempos, el único capaz de diir carta de naturaleza a la nueva lengua lírica, la única autoridad que podía servir de apoyo a los primeros poetas castellanos”. In: “Hibridación y creación de una lengua poética: el corpus gallego-castella”. *Revista de poética medieval*. 15 (2005), pp. 93-105. p. 105.

diferentes, concebidos como compartimentos estanques e dotados cada um de caracteres tipológicos ou «sociológicos»²¹.

Secondo questo ragionamento, in un suo periodo iniziale, una cultura, come fu il caso del Portogallo nel distinguersi da León e Castiglia, assorbe substrati di matrice linguistica dal vecchio territorio di cui faceva parte. Álvaro José da Costa Pimpão esemplifica come le relazioni tra Portogallo e Castiglia abbiano contribuito all'adozione della lingua spagnola da parte di autori portoghesi, data la diffusione della letteratura in castigliano in area lusitana. Questo fatto è comprovato, secondo lo studioso, dalla presenza massiccia di composizioni in castigliano nel *Cancioneiro* di Garcia de Resende, del 1516²².

L'indipendenza non segna una separazione brusca; il processo di rottura non è rapido. Perciò, è necessario osservare gli elementi culturali che, intensamente uniti nei secoli precedenti l'autonomia politica, costituiscono elementi basilari della cultura portoghese. Per questo motivo, Saraiva e Lopes affermano che la letteratura della dinastia afonsina (1143-1383), che corrisponde alla quasi totalità del corpus delle *cantigas* gallego-portoghesi²³, era così legata alla tradizione castigliana da funzionare più come un preparativo per l'edificazione di una letteratura portoghese di voce autonoma. Secondo Fidelino de Figueiredo: “estudar as elaborações literárias em português não é possuir integralmente o gênio literário português, porque Portugal também se expressou literariamente em latim, castelhano e hebreu”²⁴. La letteratura portoghese, insomma, si presenta come un riflesso, al pari di quanto avviene con qualsiasi letteratura, della produzione culturale di aree linguistiche diverse; in fondo, la letteratura fiorisce attraverso gli scambi culturali.

Sarebbe difficile separare le relazioni tra Portogallo e Castiglia. Inoltre, era naturale che la letteratura che giungeva in Portogallo passasse prima attraverso il filtro ispanico, dato che molti autori si esprimevano e usavano il castigliano come lingua culturale. È il caso delle letture di Dante Alighieri, che, secondo le nostre indagini, si attestano prima in territorio ispanico e successivamente in suolo lusitano. Questo è dovuto a vari motivi, tra cui la relazione commerciale che la Castiglia e anche la Catalogna avevano con diverse aree della penisola

²¹ TAVANI. Op. cit., p. 12.

²² Secondo Pimpão: “O estreitamento das relações entre a corte portuguesa e a corte espanhola, a que já aludimos, trouxeram como consequência, não só o uso da língua espanhola pelos poetas e versejadores portugueses, mas ainda a inclusão de numerosas composições de autores castelhanos no *Cancioneiro Geral*. Vd. PIMPÃO, Álvares Júlio da Costa. Idade Média. Coimbra: Atlântida, 1959. p. 354.

²³ Nei dati di Giuseppe Tavani: “o patrimônio poético galego-português compõe-se de 1679 textos, a maior parte dos quais pertence, cronologicamente, ao século XIII e à primeira metade do século XIV” p. 41.

²⁴ FIGUEREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal: Séc. XII - XX*. Coimbra: Nobel, 1944.

italiana, como Genova e Napoli. Ciò ha anche favorito gli scambi culturali. L'arrivo di opere italiane, che in quel momento godevano di un forte vigore culturale, Dante, Petrarca, Boccaccio e Ariosto fu favorito dal sistema di importazione italiano verso la Spagna nei due ultimi decenni del Quattrocento. Inoltre, secondo Saraiva e Lopes: “a leitura, a produção do livro e a criação literária desenvolvem-se nas cortes hispânicas do século XV. Os príncipes organizam livrarias, empreendem iniciativas como redação de grandes compilações históricas, promovem ou fazem traduções, são, por vezes, autores de obras originais”²⁵.

La ricezione delle opere provenienti dal contesto ispanico tendeva ad alimentare un orizzonte di attesa. Il Portogallo spesso riceveva tali opere in forma indiretta, ossia esse erano lette e utilizzate da autori che avevano mediato il processo di ricezione. Quest'ultimo, insomma, non aveva origine direttamente dalla fonte poetica. Il caso di Dante è particolarmente singolare, poiché la sua ricezione in area ispanica avviene, secondo la documentazione disponibile, attraverso un mediatore culturale: Francesco Imperiale, genovese emigrato a Siviglia, che introdusse i temi danteschi nella Penisola Iberica. Si tratta di un'ulteriore conferma dell'importanza delle relazioni economiche tra l'area ispanica e la penisola italiana²⁶. Lo sviluppo mercantile dell'Italia favorì l'espansione artistica. Gli scambi commerciali includevano anche l'intercambio culturale, e a questo proposito Saraiva e Lopes affermano che:

Graças ao seu precoce desenvolvimento mercantil e ao facto de ali persistir com mais força a tradição romana, as cidades italianas, em especial Florença, reúnem condições para uma literatura de novo tipo, que vai servir de base à renovação literária da Renascença. Pelos traços gerais da *Divina Comédia*,

²⁵ SARAIVA; LOPES. Op. cit., p. 111.

²⁶ Guy Fourquin indica che lo sviluppo mercantile dell'Italia settentrionale, in particolare di Firenze, ha facilitato la rapida espansione del commercio, contribuendo all'arricchimento urbano e allo sviluppo della città, permettendo investimenti in settori artistici, collegati all'economia e utilizzati anche come beni di esportazione. La penisola italiana attirava l'attenzione del resto d'Europa per il suo splendore capitalista e artistico e per la sua organizzazione commerciale, come dimostra il ricercatore: “Florença é indiscutivelmente a cidade italiana onde os ofícios se destacam mais vivamente e onde os seus diversos papéis são mais evidentes. Os diversos ofícios, ou «artes», desenvolveram-se e criaram a sua força de maneira progressiva. O primeiro passo importante foi dado em 1267, quando os sete ofícios mais ricos se constituem como força económica e também política de primeira ordem. A *Arte di Colimale* (composta por grandes mercadores de tecidos), a de *Seta* (grandes negociantes de seda), a da *Lana* (fabricantes de lanifícios), a arte dos peleiros, a arte dos merceeiros, negociantes de miudezas e remédios, a arte do câmbio e a dos juizes e notários as sete «artes maiores» formam o *popolo grosso*-, estas sete «artes» dominam, de início sozinhas e depois na companhia das outras artes que quase sempre se mantiveram como suas subordinadas, a grande cidade do Lis. Conforme indica a lista anterior, tratava-se muito mais de uma *élite* do comercio e das profissões liberais ou intelectuais do que um simples agrupamento artesanal. Em 1287, vieram juntar-se-lhe as cinco «artes médias»: reuniam os carnicheiros, os chapeleiros, os ferreiros, os artesãos da pedra e da madeira, os adeleiros e negociantes de roupa branca, portanto, artesãos e lojistas já de importância secundária, salvo excepções. Sete anos mais tarde, foi a vez das «artes menores», num total de nove, compostas por artesãos e comerciantes ainda menos importantes e menos poderosos: curtidores, armeiros”. Vd. FOURQUIN, Guy. *História Económica do Ocidente Medieval*. Tradução de Fernanda Barão. Lisboa, Edições 70, 1981. p. 265.

Dante está ainda dentro da literatura alegórica medieval, que nesta época atinge uma voga intensa²⁷.

Se tra il Portogallo e l'Europa si interponeva la Spagna, era naturale che gli influssi danteschi passassero prima dalla Spagna, per poi giungere in Portogallo, inizialmente in termini di echi poetici. Tanto le *cantigas* trovadoriche, quanto il gallego-portoghese, vanno perdendo la loro forza di influenza nel corso del Cinquecento. Secondo Martínez-Almoyna e Vieira de Lemos, questo segna una nuova fase del bilinguismo portoghese, ora influenzato dal castigliano, che sarà particolarmente netto nei poeti del *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende, molti dei quali scriveranno in lingua castigliana sotto l'influenza di Juan de Mena, del Marchese di Santillana e degli echi della poesia di Francisco Imperial²⁸. Durante questo periodo avviene anche la riscoperta dei temi della cultura latina, nonché della tradizione medievale francese e italiana. Le nuove scoperte, specialmente nel campo della navigazione e il contatto con culture lontane, insieme all'influenza costante delle corone iberiche, spingono gli autori verso una nuova visione del mondo: l'uomo come centro delle scoperte, ma autorizzato da disegni divini. La parola europea ancora organizzava discorsivamente la configurazione del mondo, e senza la fede cattolica diffusa da una monarchia altrettanto cattolica e interessata ad espandere il proprio potere economico e di influenza, il caos si sarebbe abbattuto sui popoli barbari. Era necessaria l'illuminazione e l'organizzazione che il "vecchio mondo" riteneva di possedere, sebbene, nella pratica, parte della sua popolazione vivesse sotto il caos, amplificato da epidemie di peste e fame e dalla costante guerra tra territori.

L'uomo diventa il centro del cambiamento, ma è un individuo smarrito nel suo labirinto, come sarà rappresentato da Juan de Mena, poeta spagnolo molto apprezzato dai poeti di corte portoghesi. Il tema del poeta smarrito in sentieri esistenziali, che cammina per la valle delle ombre mentre soffre per amore, ricorre spesso nella poesia portoghese cinquecentesca. Questi echi danteschi giungono in Portogallo attraverso il filtro ispanico; è perciò necessario spostarsi un po' nello spazio e fare un passo indietro nel tempo.

2.2 Le letture, le traduzioni e i lettori ispanici della *Commedia*

²⁷ SARAIVA; LOPES. op. cit., p. 108.

²⁸ MARTÍNEZ-ALMOYNA, Júlio; LEMOS, Viera. La lengua española en la literatura portuguesa. Madrid: D.L., 1968. p. 26.

Quando si studia la ricezione di un'opera in contesti geografici e linguistici distinti si è soliti iniziare con lo studio della sua traduzione. È doveroso ricordare che la traduzione è solo il punto di arrivo del processo di ricezione; esistono sempre circostanze letterarie che la precedono e che ne giustificano la necessità. Itamar Even-Zohar osserva che i testi tradotti vengono scelti per la loro capacità di influenzare un sistema di pensiero e di fornire ai nuovi lettori l'accesso a un repertorio tematico che li aiuti a ripensare e reinterpretare il sistema culturale locale²⁹. Tuttavia, la traduzione è una manifestazione che avviene a posteriori nel processo di ricezione. Seguendo il pensiero di Zohar, inizialmente un'opera in lingua straniera viene letta da un gruppo di lettori, analizzata nelle sue possibilità ermeneutiche e poi giudicata come idonea per essere inserita all'interno del sistema letterario nazionale:

These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques. It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) polysystem: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature³⁰.

Vediamo un esempio a sostegno di questa affermazione. Se consideriamo i primi segnali della presenza di Dante Alighieri nell'area ispanica possiamo prendere come data di inizio della storia traduttologica della *Divina Commedia* il 1427, data della traduzione di Enrique de Villena, e il 1428, quando il poema viene tradotto in catalano in terza rima da Andreu Febrer³¹. Tali date, però, non dicono tutto: esistono ulteriori aspetti storici riguardanti la ricezione di Dante in area ispanica che vanno ben oltre le date delle traduzioni.

La traduzione di Enrique de Villena, destinata al Marchese di Santillana, suo finanziatore, affidata a un manoscritto conservato nella Biblioteca Nacional de España, a Madrid, con il registro ms. 10186³². Si tratta non solo del codice più antico della *Commedia* in Spagna, ma anche della prima traduzione pervenutaci in castigliano. Nel manoscritto i versi vengono vergati in italiano, ma nei margini dello specchio di scrittura compaiono le traduzioni

²⁹ EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today*, Durham, v. 11, n. 1, p. 45-51, 1990.

³⁰ Id. p. 47.

³¹ In realtà, le due traduzioni hanno un intervallo di otto mesi. La traduzione di Enrique de Villena fu completata, verosimilmente, tra settembre e dicembre del 1427, mentre quella di Andreu Febrer fu terminata nell'agosto del 1428. Vd.: CALEF, Paola, *et al.* A proposito della ricezione di Dante nel Quattrocento spagnolo. In: *Dante oltre i confini*. Edizioni dell'Orso, 2018. pp. 61-75. p. 64

³² Il codice, fortunatamente, è digitalizzato e disponibile per l'accesso sul sito della BNE, al seguente indirizzo web: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000139687>. Ultimo accesso effettuato a 13 gen. 2023.

di Villena. Saverio Bellomo sottolinea che la parte in italiano di questo manoscritto fu trascritta in Liguria nel 1354³³, sebbene non si abbia notizia del suo arrivo in area ispanica, il che alimenta il dibattito sul suo percorso fino alla biblioteca del Marchese di Santillana all'inizio del XV secolo. Riguardo alla storia di questo codice, Paola Calef fa il punto della situazione:

Fino al 1702 fece probabilmente parte della celebre e preziosa libreria de Guadalajara, fatta allestire da Íñigo López de Mendoza (1398- 1458), Marchese di Santillana; in quell'anno la biblioteca del Marchese fu minacciata e in parte compromessa da un incendio, che ne impose il trasferimento nella casa ducale del duca di Osuna, dove il codice ricevette la segnatura Plut. IV Lit. N n° 30 (c. Ir). nel 1884, infine, il Governo spagnolo acquistò l'intera collezione libraria degli Osuna e la affidò alla Biblioteca Nacional de Madrid, che entrò dunque in possesso del codice³⁴.

I percorsi seguiti dal manoscritto precedenti al 1428 sono di difficile ricostruzione. Per Marco Boni, il nodo cronologico-geografico potrebbe essere sciolto, formulando due differenti ipotesi. La prima: il codice potrebbe essere stato acquisito dal Marchese di Santillana presso la corte aragonese, dal momento che il territorio catalano, come vedremo più avanti, è indicato da alcuni studiosi come il primo centro di ricezione dell'opera di Dante nel territorio iberico. La seconda: il codice potrebbe essere stato portato da Francisco Imperial, nel suo trasferimento da Genova a Siviglia, poiché il poeta era in relazione con le corti di Aragona e Castiglia e potrebbe aver portato con sé il codice, consegnandolo poi al Marchese di Santillana in territorio catalano o vendendoglielo in area castigliana, dato che Imperial aveva frequentato anche il palazzo di Diego Hurtado de Mendoza, padre di Santillana³⁵. Le ipotesi di Boni sono plausibili, ma purtroppo manca la documentazione che ne confermi la validità. È possibile che il codice sia arrivato in area iberica in maniera del tutto indipendente da Imperial, considerando il commercio che i regni aragonese e castigliano mantenevano con Genova, uno dei loro principali *partner* commerciali.

Quello dell'area ispanica è un caso particolare, poiché rivela una presenza quasi simultanea dell'opera di Dante sia nell'ambito catalano sia nell'ambito castigliano. Arturo Farinelli sostiene che, all'inizio del XV secolo, nell'area ispanica della penisola iberica

³³ BELLOMO, Saverio. *Filologia e critica dantesca*. Brescia: Morcelliana, 2020. p. 294.

³⁴ CALEF, Paola. *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della Commedia con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2013. p. 3.

³⁵ BONI, Marco. La prima segnalazione di Dante in Spagna. In: *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. A cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Bologna: Commissioni per i testi di lingua, 1967. pp. 389 - 402. p. 401.

avvenivano con frequenza letture e traduzioni delle opere di Dante, favorite dalle relazioni economiche bilaterali tra la penisola italiana e i regni iberici

Strettissimi rapporti univano il Settentrione della Spagna, coll'Italia, nel '200 e nel '300. I Catalani, i Valenziani, gli Aragonesi, prima ancora de' Castigliani, affinandosi e ingentilivano la coltura loro dietro l'esempio degli Italiani; venivano tra loro, al cadere del '300, mercanti d'Italia, sagaci e colti, lettori assidui della *Commedia*³⁶.

Farinelli suggerisce che sarebbe interessante suddividere l'influenza dantesca in due aree distinte: quella catalana e quella castigliana. Infatti, la presenza di Dante sembra aver influenzato, nei primi momenti, in misura più marcata la prima area rispetto alla seconda, sebbene attualmente disponiamo di documenti che attestano una circolazione più feconda nella zona castigliana. Tuttavia, questi dati non sono sufficienti a invalidare le ipotesi di Farinelli, il quale osserva:

È ben probabile che in Catalogna, prima che altrove nella Spagna medievale, agitata sempre da crude lotte intestine, si sapesse di Dante e del suo poema». Aggiunge inoltre: «rimane il fatto che la Catalogna ebbe i suoi "dantisti" contemporaneamente, se non prima delle altre provincie della Spagna»³⁷.

Un dato storico che segna la presenza di Dante nel territorio catalano è una lettera, redatta nel 1408 da Martín I, indirizzata a Guerau Alemany de Cervelló, barone di Querol-Montagut e governatore della Catalogna, nella quale il monarca fa riferimento a Dante.

E semblents que açò sia la faulta de Sibilla que Dant toque en lo seu libre, dient que com lo seu sepulcre fos en un gran bosc e molts vinguessen allí per haver responssions de lurs demandes, los quals scrivien ab letres d'or en les fulles dels roures, e puys els se n'anassen e a cap d'algú temps tornassen allí matex per haver les dites respostes e trobassen les fulles dels dits roures perdudes, les unes per vent, les altres per sequedat, segue's que, per gran treball que sostinguessen, no podien trobar ni haver les dites respostes. Aquesta Sibilla excuse molt Dant dient que no era la culpa sua, mas dels hòmens qui per lur paguesa li fahien la dita interrogació, per què nós volriem ésser clar ab vós si és culpa vostra o paguesa nostra de demanarho³⁸.

Si tratta della prima attestazione esplicita del nome di Dante Alighieri nella letteratura catalana³⁹. Come si vedrà più avanti in questa sezione, riferimenti al poeta fiorentino

³⁶ FARINELLI, Arturo. *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*. Torino, 1922. p. 33.

³⁷ Id. Ib.

³⁸ Rubió i Lluch 1908-21: I, 442-43, doc. 509. Vd: GÓMEZ, Francesc J. Dante en la cultura catalana al Medieval sel Casal de Barcelona (1381-1410/12). *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 2016, 3: 161-198.

³⁹ Vd.: GÓMEZ Martín, Francesc Josep. "Lo Dant o la glosa": aparats exegetics de la *Commedia* en la Catalunya de mitjan segle XV. In: *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó, 1250-1500*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016. p. 161-194. GÓMEZ MARTÍN, Francesc Josep. "Tractat de les penes particulars d'infern" de Joan Pasqual: estudi i edició crítica. 2014.

antecedenti al 1408 in Catalogna emergono sotto forma di notizie approssimative. Tre grandi figure della dantistica ispanica, infatti, circolavano presso la corte catalana: Andreu Febrer, che fu segretario di Martin I e successivamente di Alfonso V; il Marchese di Santillana, che trascorse un periodo alla corte aragonese e commissionò la traduzione della *Commedia* in castigliano a Enrique de Villena, il quale, a sua volta, aveva servito la corte catalana. In tal senso, Paola Calef evidenzia il seguente transito culturale:

La corte di Barcellona [può] essere stata, in ultima analisi, il punto di irradiazione delle uniche traduzioni complete quattrocentesche del poema dantesco. Il poeta Andreu Febrer era stato presso la corte di Barcellona al servizio di Martin I el Humano e poi di Alfonso V il Magnanimo d'Aragona (1396-1458), per il quale aveva tradotto appunto la *Commedia*. Nel 1408 vi si trovava Enrique de Villena, con un ruolo importante nel Concistori de la Gaya Sciència, mentre il Marchese di Santillana vi risiedette almeno dal 1412 al 1418⁴⁰.

Jaume Torró sottolinea che Martin I trascorse un periodo in Sicilia e a Napoli durante un viaggio intrapreso nel 1398, quando quella parte del territorio meridionale della penisola italiana apparteneva alla corona aragonese⁴¹. Nel corso del viaggio, il monarca fu accompagnato da Andreu Febrer in qualità di segretario; probabilmente correva l'anno 1407, un anno prima della lettera sopracitata, e ventidue anni prima della traduzione in catalano. Nondimeno, la politica culturale che favorì gli scambi tra la penisola iberica e quella italiana fu animata da Alfonso I d'Aragona (1154-1196), noto, non a caso, come "Il Trovatore". Alfonso creò un sistema di corte che integrava i poeti al suo interno, creando un ambiente culturale favorevole alla ricezione e alla diffusione della poesia. In quel periodo Barcellona era il centro culturale per eccellenza della penisola iberica, grazie alle condizioni della poesia trovadorica, al di là degli auspici economici offerti ai trovatori in cerca di mecenatismo per le loro composizioni.

Beatrice Mosca, nei suoi studi sulla diffusione di Dante nell'area iberica, sottolinea che nella regione catalana due autori meritano particolare attenzione nell'analisi della prima ricezione di Dante: Bernat Metge e Andreu Febrer. Secondo la ricercatrice:

Essi, non solo hanno permesso la diffusione di un modello letterario rompendo i confini geografici imposta dalla natura, ma volendo diffondere un messaggio che hanno reputato universale, hanno dovuto far fronte a un problema di carattere linguistico e filologico; ciò ha permesso il consolidamento,

⁴⁰ CALEF. Pp. cit., p. 65-66.

⁴¹ TORRÓ, Jaume. La poesia cortesana. In: BROCH, Àlex (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. II, direcció de Lola Badia. Barcelona: Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona, 2014. pp. 261- 352. p. 264 – 265.

miglioramento e radicale mutamento della lingua spagnola; hanno determinato un'unità linguistica e letteraria che hanno rafforzato l'unità territoriale e politica raggiunta a seguito della *Reconquista* e della caduta di Granada⁴².

Tra le opere di Bernat Metge (1340-1413) spicca *Lo somni* (1399), un lungo testo in prosa diviso in quattro libri, nel quale il poeta, in tono autobiografico, racconta le sofferenze patite dopo essere stato accusato di alto tradimento nei riguardi del potere reale da parte della regina María de Luna. Assolto da Martino I di Sicilia, consorte di María de Luna, l'autore compone questo racconto sui traumi della carcerazione. La narrativa si snoda attraverso un dialogo onirico tra il narratore-personaggio e il re Joan I, predecessore di Martín I, del quale Bernat Metge era stato segretario. In questo sogno, Joan I interviene per difendere l'autore dalle false accuse e per calmarne le angosce⁴³. Il poeta non è un pellegrino. La sua pena lo limita allo spazio fisico della prigione, che coincide con un labirinto esistenziale. Diffamato dai suoi nemici e privato dei suoi beni, il poeta in clausura può accedere alla libertà unicamente attraverso i propri sogni. Pertanto, la narrazione si costruisce intorno ai dialoghi tra il personaggio-narratore e figure come il re Joan I, nonché personaggi della mitologia classica, quali Orfeo e Tiresia. È attraverso il sogno che il poeta raggiunge una libertà, per quanto effimera.

Poc temps ha passat que estant en la presó, no per demèrits que mos perseguidors e envejosos sabessen contra mi (segons que després clarament a llur vergonya s'és demostrat), mas per sola iniquitat que m'havien, o per ventura per algun secret juí de Déu, un divendres, entorn mijà nit, estudiant en la cambra on jo havia acostumat estar, la qual és testimoni de les mies cogitacions, me véné fort gran desig de dormir, e llevant-me en peus passejà un poc per la dita cambra; mas sobtat de molta son, covenc-me gitar sobre lo llit, e sobtosament, sens desp-

⁴² Questa citazione si riferisce alla tesi di Laurea condotta da Beatrice Mosca presso l'Università La Sapienza, attualmente in fase finale di pubblicazione. I riferimenti qui presenti al suddetto lavoro si basano sui brani resi disponibili dall'autrice per la consultazione. MOSCA, Beatrice. *La Divina Commedia: topoi danteschi nel mondo ispanico*. (CAP 2.) 2020. Tesi di Laurea Magistrale in Filologia Moderna – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Lettere e Culture Moderne, Roma, 2020. p. 7 (Impaginazione aggiornata).

⁴³ Sulla biografia di Bernat Metge e sulle sue vicissitudini carcerarie, Lluís Cabré fornisce il seguente riassunto: “La contesa bèlica s’havia resolt favorablement a Maria de Luna al principi del 1397 (Cortes, 1896-1927: IV, 310 i 357). El procés del juny del 1396 havia donat veu als enemics dels oficials del rei Joan. Es conserven les primeres ordres de detenció per part del Consell de Regència i la instrucció prèvia dels interrogatoris. Aquesta instrucció, més precisa, enumera pràctiques corruptes de tota mena - del suborn i l’apropiació de fons a l’estupre en el govern en temps de Joan I; s’ha de tenir en compte, però, que representava la veu del partit contrari als encartats, i sobretot s’ha de tenir present que els partits sempre fan servir l’escàndol, fonamentat o no, amb finalitats polítiques. A Bernat Metge se l’acusava d’haver estat subornat per Luchino Scarampi i d’haver dit en públic que més valdria que l’infant Martí hagués mort i que el rei Joan li hauria de fer tallar el cap, per les males passades que li havia fent la manifestació com l’acusació posen en primer terme el conflicte successor i partidista esbossat”. CABRÉ, Lluís. Bernat Metge. In: Vol. II, direcció de Lola Badia. Barcelona: Editorial Barcío i Ajuntament de Barcelona, 2014. p. 201.

ullar, adormí'm, no pas en la forma acostumada, mas en aquella que malalts o famejants solen dormir⁴⁴.

Il riferimento alla punizione controversa, l'angoscia del pellegrinaggio (o dell'attesa, nel caso di Metge), e i temi onirici, che rappresentano una delle chiavi di lettura della *Commedia* nel Medioevo, sono punti di convergenza tra i due autori. Sembra che, come emerge dal passo citato, il tono narrativo del disagio per l'accusa infondata possa avvicinare Metge a Dante, evidenziando un'inquietudine condivisa che si riflette nelle loro rispettive opere⁴⁵. Riferendoci alla *Commedia*, noteremo che il poema è scritto da un pellegrino che, spinto da forze sociali avverse, si trova perduto in un labirinto esistenziale. Marco Santagata considera che la tematica dell'esilio⁴⁶ sia un ingranaggio fondamentale all'interno della struttura poetica della *Commedia*, tanto che lo studioso arriva a sostenere che Dante avrebbe potuto scrivere il poema anche senza i traumi dell'esilio. Però, se così avesse fatto, il poema avrebbe perso la sua forza espressiva e la sua grande capacità comunicativa. Secondo Marco Santagata, la *Divina Commedia* è un poema "bifronte", poiché può essere analizzato sia attraverso le sue strutture escatologiche sia attraverso il prisma degli aspetti politici dell'epoca in cui è stato scritto⁴⁷. La capacità comunicativa del poema emerge dal paragone tra questi due

⁴⁴ METGE, Bernard. *Lo sompni / den Bernat Metge ab gran diligencia revist e ordenat; afegida novament la historia de Valter e de la pacient Griselda per lo mateix Bernat Metge*. Barcelona: Estampa de Francisco Altés, 1891. p. 1.

⁴⁵ Il banimento politico era uno strumento comunemente utilizzato per la conquista e la preservazione del potere durante il tardo Medioevo, poiché, attraverso questo meccanismo, il gruppo dominante poteva controllare i propri oppositori, equiparandoli a criminali comuni. La controversia si spiega con il fatto che la partecipazione comunitaria era considerata un privilegio a Firenze. Violare le regole imposte all'interno di questa società minacciava la stabilità costruita dai detentori del potere. Chi turba l'armonia civica non deve continuare a partecipare alla comunità; deve essere espulso da quel corpo sociale. Nella interpretazione di Ricciardelli: "The political power intrinsic in each community as a mystic body must not be imperiled. The social body is sacred, just as the space that encompasses it is sacred. Anyone who places himself outside this axiom contravenes against a set of shared rules that find their foundation in communal society. Anyone who attacks the bonum commune cannot remain a part of the civic consortium because he is a source of disturbance. He must be put outside. The dichotomy between center and periphery, inside and outside, is pronounced in the communal cities, and it is precisely through this image of spatial differentiation – as an integral element of the organization of society – that the repression of murderers, thieves, homosexuals, heretics, and political dissidents can be legitimated". In: RICCIARDELLI, Fabrizio. *The Emotional Language of Justice in Late Medieval Italy*. In: RICCIARDELLI, Fabrizio; ZORZI, Andrea (Org.). *International Conference Georgetown University*, 2012. p. 4 – 5.

⁴⁶ Ricordiamo che nel *Convivio*, Dante esprime la sua amarezza per l'esilio: "Poi che fu piacere de li cittadini de la bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno – nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia, e nel quale, con buona pace di quella, desidero con tutto lo cuore di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato –, per le parti quasi tutte a le quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade; e sono apparito a li occhi a molti che forseché per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato, nel conspetto de' quali non solamente mia persona invilio, ma di minor pregio si fece ogni opera, sì già fatta, come quella che fosse a fare". (I - III, 4-5)

⁴⁷ "La *Commedia* è un poema bifronte: parla dei destini dell'umanità in una prospettiva escatologica e nello stesso tempo compie una lettura puntuale e insistita della più stretta attualità. Noi lo cataloghiamo tra le opere di finzione. Credo, però, che in età medievale non esistano altre opere di finzione che registrino in modo così sistematico,

aspetti. Dante, infatti, utilizza esempi tratti dal passato per preconizzare il futuro. Il poeta si propone di presentare ai lettori la propria versione della storia, o di ciò che considera la verità storica fiorentina, almeno secondo la propria prospettiva interpretativa e con il proprio peculiare tono profetico.

Marconi Boni avanza l'ipotesi che molti lettori catalani possano essere entrati in contatto con Dante attraverso la diffusione delle opere del poeta nell'area bolognese, poiché era comune il flusso di studenti che si trasferivano a Bologna per intraprendere studi universitari. Alcuni esempi si trovano in un saggio di Boni, il quale riporta documenti relativi agli studenti che si sono trasferiti per realizzare studi accademici a Bologna:

Molti di questi funzionari erano notai, giuristi e anche dottori in diritto canonico che avevano compiuto i loro studi anche in università straniere, soprattutto a Tolosa e a Bologna. Si può quindi ritenere molto probabile che alla diffusione della fama e dell'opera di Dante in Catalogna concorressero in primo luogo i molti catalani che avevano studiato a Bologna, intorno ai quali conserviamo una notevole documentazione. Molte testimonianze intorno ad essi si possono rintracciare in quei preziosi *Documents per l'història de la cultura catalana* medievale pubblicati da A. Rubió y Lluch, che sono una così ricca miniera di informazioni intorno alla cultura catalana del Medioevo. Vi troviamo, fra l'altro, una lettera di Pietro III del 2 dicembre 1361 in cui il re raccomanda il giurisperito Antoni Aragonés, che ha studiato diritto a Montpellier e a Bologna; una lettera (del 28 marzo 1379) in cui Bernat Dez-Coll, figlio del cronista di Pietro III, domanda il permesso di addottorarsi a Bologna, e una lettera regia (del mag. gio 1380), nella quale Pietro III gli concede un sussidio di 30 fiorini d'oro «per ço com va en Bolonya per levarse mestre en theologia»⁴⁸.

Sfortunatamente, in nessuna di queste lettere, ma neppure in altri testi conservati negli archivi catalani, si fa riferimento a Dante o a eventuali opere del poeta che potessero far parte del patrimonio di tali studenti⁴⁹. Un dato degno di nota riguardante la città universitaria romagnola, messo in evidenza da Arturo Farinelli, è che essa è menzionata in un poema di Bernat Metge⁵⁰, il quale probabilmente soggiornò in questo centro al servizio della corte aragonese. Conclusa la sua visita, Metge scrisse una poesia paragonando Bologna alle città catalane:

¿Perqué sots ten descominal

tempestivo e quasi puntiglioso fatti della storia, della cronaca politica, della vita intellettuale e sociale contemporanei, La *Commedia* lo fa, e per di più, lo fa senza temere di addentrarsi in retroscena noti solo per sentito dire o in quello che oggi chiameremmo *gossip* politico e di costume". SANTAGATA, Marco. *L'io e il mondo: Un'interpretazione di Dante*. Bologna: Il Mulino, 2011. p. 343.

⁴⁸ BONI, op. cit. p. 394.

⁴⁹ Id. p. 395.

⁵⁰ FARINELLI. op. cit. p. 70n.

Que nom lexats soffrir mes mal
 En loch on no fos conagut?
 Mes amari esser batut
 Ab vergues de bou en Bolunya
 Denant tuyt, que sin Catalunya,
 Vn peí del meu cap arrencauen.
 Aylas! de tots cells quim honrauen
 He gran desig esser semblan
 E cadescu ha pasor gran
 De veures en lo meu pertit⁵¹.

Sebbene la citazione del passo sopra riportato possa sembrare, da parte di alcuni lettori, un tentativo di avallare teorie di prossimità letteraria basate su percorsi biografici, è opportuno ricordare che abbiamo in precedenza menzionato brani delle opere di Metge, come *Lo somni*, in cui si percepiscono echi danteschi. Infatti, persino la posizione geografica dell'inferno in Metge sembra essere stata ispirata dalla *Commedia*. Senza contare il narratore-pellegrino, il poeta smarrito e condannato alle incertezze dell'esistenza, e il fatto che tutta la narrazione si svolge su un piano onirico. Arturo Farinelli sostiene che Dante, sebbene non venga esplicitamente citato da Metge, sia presente nella sua memoria di scrittura. Questa definizione può essere considerata quasi una constatazione di ordine metafisico, ma serve a illustrare la prossimità tra il testo dell'autore catalano e l'opera del poeta fiorentino⁵². Tra gli echi danteschi nell'opera di Metge. Mosca evidenzia:

Lo somni del 1399; il poeta sembra essere giunto all'apice della conoscenza dell'orizzonte letterario contemporaneo e di avere scandagliato in profondità le opere precedenti, basandosi principalmente sulla struttura tipica del dialogo platonico. Egli non si pone in un sentiero di *imitatio per verba*, bensì manipola le sue fonti; unico aggancio alle lettere tradizionali catalane del Trecento è l'uso della prima persona: ciò determina quella che è anche la scissione dantesca tra il Metge-autore e il Metge-personaggio⁵³.

Mosca sembra convinta che Metge abbia letto Dante; tuttavia, sebbene questa ipotesi appaia plausibile dal punto di vista contestuale e biografico, data l'assenza di riferimenti diretti al poeta fiorentino nell'opera dell'autore catalano, la conclusione si limita a una congettura.

⁵¹ METGE, Bernat. *El Llibre de Fortuna e Prudència*. Edició crítica de Miguel Marco. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2010. v. 493 – 503.

⁵² Farinelli. Op. cit., p. 71.

⁵³ MOSCA. Op. cit., p. 51 (Impaginazione aggiornata).

Sono presenti personaggi come Caronte, che guida le anime verso l'inferno⁵⁴, e Minosse⁵⁵, ma Metge non menziona Dante, nemmeno quando discute della posizione dell'inferno e dello spazio del limbo per le anime non battezzate:

E ací comença hom d'intrar en infern, en lo qual ha diverses habitacions, separades les unes de les altres. En la primera estan les ànimes dels infants, e generalment de tota persona que no haja reebut baptisme, posat que haja ben viscut en lo món. e no soferen pena alguna, sinó tan solament gran tristor com no poden ne esperen haver salvació. E ací estan los gentils filòsofs e poetes, e los bons cavallers e aquells qui han trobades arts e les han divulgades, e han aprofitat a molts en lo món, entre los quals estam Tirèsies e jo, e no en podem eixir jamai, sinó quan Déu ho ordona, e puis tornam-hi.

No et pens, però, que aquells qui són condemnats a infern ne isquen sinó en quant esguarda mutació de lloc, no pas mutació de pena; car aquella nulltemps no els desempara. Los sants pares, emperò, qui après la passió d'aquell ver Déu e hom que tu adores foren trobats per Ell en la primera habitació d'infern, en què Tirèsies e jo som, no cregues ésser a aquesta llei subjugats, car despuis que n'eixiren nulltemps hi són tornats⁵⁶.

Quello che maggiormente ci colpisce e ci spinge a formulare alcune ipotesi di lettura è il motivo per cui l'autore, elencando il suo personale parnaso, in una situazione simile al limbo dantesco, non citi il poeta fiorentino come fonte di riferimento. Non era forse Dante un autore già conosciuto nel territorio aragonese a quell'epoca? Oppure, non sarà che ci troviamo di fronte a un autore che cerca di nascondere il proprio precursore, come sosteneva Harold Bloom⁵⁷. Non dimentichiamo che, nella cronologia letteraria, i due autori erano separati da ottant'anni, il che implica una dinamica di influenza più intensa. Ma sorge la domanda: perché Metge non cita

⁵⁴ Il passo è il seguente: "En una part separada d'infern ha un lloc fort tenebrós, ab calija espessa, d'on neix un riu apellat Aqueront, e d'aquest neix un estany d'aigua, apellat Estix, los quals guarda Caront, fort vell, ab los pèls blancs, llargs e no pentinats, ab los ulls flamejants, abrigat d'un mantell fort sutze e romput. Lo qual, ab una petita barca, passa les ànimes de l'altra part, metent aquelles dins la dita barca per força e cridant: «Passats, ànimes, a les tenebres infernals, on soferrets fred e calor inestimable, e no hajats esperança de veure jamai lo cel». E a penes n'ha passada una barcada, lleixa-la a la riba entre molta sutzura; e encontinent torna a altra, e jamés no cessa. Prop la dita riba ha una molt gran caverna, la porta de la qual guarda Cèrber, qui ha tres caps de ca, e ab grans lladraments espanta, turmenta e devora tot ço que davant li ve". In: *Lo somni*, p. 114-115.

⁵⁵ Minosse è citato tre volte lungo l'opera; qui riproduciamo una delle sue apparizioni: "En altra habitació està Minos, molt cruel e terrible jutge, lo qual examina los demèrits de les ànimes après que els ha fet aquí davant ell confessar llurs delictes; puis remeten-es a Radamantis que els do la sentència que mereixen. En altra està lo dit Radamantis, qui les ànimes a ell remeses jutja, atesos llurs crims e delictes; e donada per ell la sentència, encontinent aquelles, així com a sageta volants, partints d'aquí van al lloc on són damnades". Id. p. 117.

⁵⁶ Id. p. 116.

⁵⁷ "The poet confronting his Great Original must find the fault that is not there, and at the heart of all but the highest imaginative virtue. The lover is beguiled to the heart of loss, but is found, as he finds, within mutual illusion, the poem that is not there. 'When two people fall in love', says Kierkegaard, 'and begin to feel that they are made for one another, then it is time for them to break off, for by going on they have everything to lose and nothing to gain'. When the ephebe, or figure of the youth as virile poet, is found by his Great Original, then it is time to go on, for he has everything to gain, and his precursor nothing to lose; if the fully written poets are indeed beyond loss". In: BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 1975. p. 32 – 33.

Dante, mentre Martín I, meno di un decennio dopo, lo fa? Sulla scia di Harold Bloom, potremmo affermare che citare un poeta contemporaneo dai temi analoghi potrebbe comportare il rischio di trovarci al cospetto di una *tessera*⁵⁸. Già Martín I era un sovrano, ed era necessario dimostrare la propria conoscenza della produzione letteraria più recente, specialmente quando l'interlocutore era un italiano. La strategia potrebbe essere stata quella di dimostrare all'interlocutore che i catalani erano al corrente della cultura italiana prodotta di recente, il che rivelerebbe rispetto da parte del sovrano, con l'obiettivo di guadagnare la stima del destinatario. Ilias Oikonomopoulos⁵⁹ afferma che è possibile differenziare nell'opera di Metge gli scrittori in due gruppi: i grandi nomi della letteratura greco-latina, come Aristotele, Platone, Ovidio e Virgilio, e autori più prossimi cronologicamente, come Petrarca e Boccaccio⁶⁰ (Josep Pujol indica che in Metge si trova uno dei primi riferimenti all'autore del *Decameron*, nel 1388⁶¹). Inoltre, secondo Jaume Torró, anche la presenza di Dante nelle prime opere poetiche di Andreu Febrer risulta circoscritta a un piano secondario rispetto a quella di Arnaut Daniel:

La fermesa de l'amor de la sextina d'Arnaut Daniel ha estat transformada en la perenne verdor del joi del poeta durant il rigor de l'hivern contra el fred, els vents glaçats, la neu i les pluges gelades. Er aquesta imitació i sobreposició d'Arnaut Daniel, Raimbaut d'Aurenga i Dante, els assaigs de Dante en la primera i la segona de les Rime petrose foren determinants. Dante i Arnaut Daniel donen, doncs, dues de les principals claus per a llegir Andreu Febrer. Martí de Riquer tingut el mèrit d'observar la importància d'Arnaut Daniel del trobar ric, i Costanzo Di Girolamo i Luis Cabré feren veure amb comentaris exemples d'influència extraordinària que Dante exercí sobre Febrer en la recreació d'Arnaut Daniel, del trobar ric i en la invenció del vers estramp⁶².

Un altro punto di contatto tra Metge e Dante risiede nel tono profetico riguardante il destino politico degli autori, entrambi condannati, secondo le loro stesse parole, in modo ingiusto e sleale. Dante, nella sua difesa, si appella a figure come il suo maestro Brunetto Latini,

⁵⁸ Citiamo Harold Bloom: "*Tessera*, which is completion and antithesis; I take the word not from mosaic-making, where it is still used, but from the ancient mystery cults, where it meant a token of recognition, the fragment say of a small pot which with the other fragments would re-constitute the vessel. A poet antithetically 'completes' his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough". Id. p. 15.

⁵⁹ OIKONOMOPOULOS, Ilias. *La tradición del humanismo mediterráneo "Lo Somni", el diálogo de Bernat Metge*. 2017. PhD Thesis. Universitat d'Alacant-Universidad de Alicante.

⁶⁰ Oikonomopoulos così riassume il contesto culturale catalano della fine del XIV secolo: "La literatura catalana de la época siguió tanto la estética medieval como la del Renacimiento. Con este panorama nació Martorell, que recibió influencias de varios tipos: Ramón Llull y el Libro de orde de caballeria, Ros de Corella, Enrique de Villena, Dante y Boccaccio. Es un humanista análogo a Metge, en una sociedad más predispuesta para aceptar innovaciones, si bien con un catalán que pronto irá a una triste decadencia. En otras palabras, estamos ante una situación extremadamente complicada". p. 86-87.

⁶¹ PUJOL, Josep. Le traduccions de textos i autors medievals francescos i italians. In: BROCH, Àlex (ed.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Editorial Barcino, 2014. p. 156.

⁶² TORRÓ. Op. cit., p. 285 – 286.

considerandolo un esempio di speranza per un futuro riscatto del suo nome in patria (“Vecchia fama nel mondo li chiama orbi;/ gent’è avara, invidiosa e superba:/ dai lor costumi fa che tu ti forbi/ La tua fortuna tanto onor ti serba,/ che l’una parte e l’altra avranno fame/ di te; ma lungi fia dal becco l’erba”⁶³) o a suo trisavolo, Cacciaguida (“Questo tuo grido farà come vento,/ che le più alte cime più percuote;/ e ciò non fa d’onor poco argomento/ Però ti son mostrate in queste rote,/ nel monte e ne la valle dolorosa/ pur l’anime che son di fama note”⁶⁴). Metge ricorre alla voce di un personaggio illustre per avvalorare la sua difesa, il re Joan I:

— Tu - dix ell - te mets en carrer qui no ha eixida. Lleixa anar l’aigua per lo riu, que abans que ens partiscam, si subtilment hi volràs especular, coneixeràs gran part del misteri que hi està amagat; però no et faça cura de publicar aquell quan lo sabràs, car risc de gran perill te’n seguiria e de poc profit a presente⁶⁵.

L’intonazione difensiva, così come la disposizione delle parole che descrivono le amarezze della condanna, seguite da termini che cercano di attenuare le angosce dei due autori, rappresenta a mio avviso il legame testuale più forte che avvicina, a partire dall’esempio citato, la *Commedia* a *Lo Somni*. Un altro possibile riflesso dantesco presente in *Lo Somni* si manifesta quando l’autore parla dell’immortalità dell’anima. L’aspetto più interessante è, secondo noi, che l’autore, invece di citare Dante, preferisce nel libro I ricorrere a Petrarca.

Aquesta mateixa opinió havia haüda lo dit Escipió, qui per tres jorns abans que morís disputà molt sobre lo bon regiment de la cosa pública, de la qual disputació fou la darrera part de la immortalitat de les ànimes. E dix aquelles coses que son pare, Publi Escipió, li havia dit sobre la dita immortalitat, quan après sa mort li era aparegut en lo somni que féu, lo qual recita Tul·li en lo llibre *De republica*, e Petrarca semblantment en l’*Africa*; l’exposició del qual, si et recorda, feta per Macrobi, te prestí en Mallorca, e la’t fiu diligentment estudiar, per tal que jo e tu ne poguéssim a vegades conferir⁶⁶.

Lola Badia indica come riferimento a proposito dell’immortalità, dell’anima per Metge, prima ancora di Petrarca, Averroè: “la imaginació, que tan sols és capaç de copsar allò que es percep a través de l’experiència, al segle XIV definia polèmicament l’actitud epistemològica d’alguns filòsofs aristotèlics universitaris, coneguts també com averroistes”⁶⁷. Averroè è anche una fonte per Dante circa l’immortalità dell’anima, e nel *Purgatorio*, il poeta fiorentino entra in contatto con il pensiero del filosofo arabo riguardo a tale specifica questione: “Ma come

⁶³ *Inf.* XV, 67 -72.

⁶⁴ *Par.* XVII, 133 -139.

⁶⁵ *Lo somni*. p. 113.

⁶⁶ *Id.* p. 40.

⁶⁷ BADIA, Lola. *Lo Somni*. In: BROCH, Àlex (ed.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Editorial Barcino, 2014. p. 222.

d'animal divegna fante,/ non vedi tu ancor: quest'è tal punto,/ che più savio di te fé già errante,/ sì che per sua dottrina fé disgiunto/ da l'anima il possibile intelletto,/ perché da lui non vide organo assunto”⁶⁸. Già Petrarca è citato ancora un'altra volta nel libro II:

E no et recorda la qüestió que diu Petrarca, en los Remeis de cascuna fortuna, que fou antigament entre alguns insignes e savis hòmens, ço és a saber qual manera de morir era millor, en la qual entrevenç Juli Cèsar, que aquella definí dient que la mort sobtosa e inopinada?⁶⁹.

Un'ipotesi meno canonica per la mancata citazione del nome di Dante è la difficoltà della lettura della *Commedia*. Dante è un autore che non rivela facilmente i suoi rimandi letterari al lettore che non condivide con lui il suo universo di riferimenti. Claudio Giunta, per esempio, afferma che la *Commedia* è uno dei pochi testi della letteratura universale che richieda di essere accompagnato da commenti ai versi. Paola Calef ricorda che nel XV secolo, in territorio ispanico, soprattutto in area castigliana, grazie al marchese di Santillana, furono realizzate alcune traduzioni dei commenti alla *Commedia*, cioè a dire il commento di Pietro Alighieri e Benvenuto da Imola, e successivamente, già nel XVI secolo, in traduzione stampata, quello di Cristoforo Landino. In area catalana, Josep Pujol indica che nel XV secolo vi erano già alcune traduzioni di commenti danteschi, come quella di Joan de Pasqual di alcuni brani dei commenti all'*Inferno* di Pietro Alighieri, una traduzione anonima del *Purgatorio* con i commenti di Cristoforo Landino, oltre a una traduzione, anch'essa anonima, in catalano del *Comento sopra la Comedia*⁷⁰. Nell'ambito della problematica della lettura, Carlos Alvar evidenzia la difficoltà nella lettura del poema dantesco per il lettore del XV secolo nel seguente modo:

Al lector castellano del siglo XV debía parecerle el libro de Dante un rarísimo producto por su lengua vulgar (frente al latín), por el contenido moral que se desprendía del uso alegórico, ajeno a los modelos franceses, por la forma métrica utilizada (...) La presencia del verso llevaba a pensar en una obra de ficción: la lengua, en una obra poco profunda. La lectura del texto desmentía esta impresión inicial. y como es previsible, producía inquietud y desconcierto entre el público: era más seguro recurrir a los comentarios en latín⁷¹.

Non intendiamo suggerire che Metge non avesse la predisposizione ermeneutica per comprendere l'orizzonte di attesa dantesca; la questione è fino a che punto il poeta si sentisse sicuro nel lavorare su un terreno insidioso come quello di un testo così complesso e intriso di particolarità storiche come la *Commedia*. Sappiamo che a volte basta una lettura di “secondo

⁶⁸ *Pur.* XXV, v. 61-66.

⁶⁹ *Lo somni*, p. 74.

⁷⁰ PUJOL. Op. cit., p. 155.

⁷¹ ALVAR, Carlos. *Traducciones y traductores: materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*. Madrid: Centro Estudios Cervantinos, 2010. p. 340.

grado”, ossia una lettura mediata dall’opera di un altro autore. Questo è stato fatto, ad esempio, da chi, non conoscendo il greco, arriva a Omero tramite una lettura di “secondo grado” (ma come disse il fiorentino: “e serbolo a chiosar con altro testo”⁷²). Forse qualcosa di simile è accaduto con Metge, o forse l’autore è stato eccessivamente cauto e ha deciso di seguire un consiglio di Dante: “Pensa, lettor, se quel qui s’inizia/ non procedesse, come tu avresti/ di più savere angoscia carizia”⁷³.

Il primo riferimento diretto a Dante nell’area ispanica si trova in Francisco Imperial (1373? - 1409?), genovese trasferitosi a Siviglia nell’ultimo quarto del XIV secolo. Imperial, entusiasta dell’espansione economica che caratterizzava il regno di Castiglia, grazie alla continua riconquista dei territori precedentemente sotto dominio arabo, una espansione che permetteva una maggiore circolazione di beni nel regno, contribuendo così all’arricchimento delle élite di corte che gravitavano attorno alla monarchia. Di Francisco Imperial le poche note biografiche che sono giunte fino a noi sono costituite da alcuni documenti e dalle informazioni di Juan Alfonso de Baena, che indica: “miçer Françisco Imperial, natural de Jénova, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Sevilla”⁷⁴. Rafael Lapesa integra queste note con documenti che rivelano una presenza significativa del poeta genovese in zona ispanica: “cualesquiera que hubiesen sido las actividades de sus familiares en Sevilla, Imperial gozaba de una situación que lo colocaba entre los nobles de la ciudad y le permitía tratar con magnates”⁷⁵.

Imperial non limitò il suo percorso nella ricerca di patrocinio nobiliare al regno castigliano, ma si diresse anche alla corte catalana, dove prestò servizio presso i monarchi e partecipò alla vita culturale locale. Per Lapesa, le notizie più solide sui dati biografici di Imperial, in correlazione con la cronologia storica ispanica, riguardano una citazione di una lettera, scritta nel 1403⁷⁶, invita al re Martín, l’Umano, nella quale il monarca faceva riferimento

⁷² *Inf.* XV, 89.

⁷³ *Par.* V, 109-111.

⁷⁴ MICER FRANCISCO IMPERIAL. *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*. Edición, introducción y notas de Colbert Nepaulsing. Madri: Espasa – Calpe, 1977. XV, 226.

⁷⁵ LAPESA, Rafael, «Notas sobre Miçer Françisco Imperial», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 337-351. p. 340.

⁷⁶ Per quanto riguarda i dati biografici di Imperial, Rafael Lapesa riporta la seguente nota: “La más interesante aportación documental para la biografía del poeta data de los últimos años y no parece ser conocida fuera de España. Se trata de noticias publicadas por doña Mercedes Gaibrois de Ballesteros en el *Gorreo Erudito* de Madrid: en 1409 el rey de Aragón don Martin el Humano dirigía una carta “al amado e devoto nostro Micer Francisco Imperial, lugar tenient de Almirant de Castiella”. El Almirante, don Diego Hurtado de Mendoza, murió en julio de 1404, y su sucesor, don Alfonso Enríquez, no fué nombrado hasta abril de 1405; por lo tanto es muy probable que nuestro poeta desempeñara efectivamente el almirantazgo entre esas dos fechas. No vivió mucho tiempo después: en una escritura sevillana otorgada el primero de abril de 1409 se mencionan unas “casas et lagar que fueron de herederos de Micer Francisco Imperial”. Id. p. 339

al genovese nel seguente modo: “al amado e devoto nostro Micer Francisco Imperial, lugar tenient de Almirant de Castiella”⁷⁷. È importante ricordare qui che lo stesso re, come abbiamo già menzionato in precedenza, cita esplicitamente Dante in una delle sue lettere, missiva successiva ai lavori letterari di Imperial. Forse a Barcellona, Imperial potrebbe aver avuto contatti con Bernat Metge, che in quel periodo componeva i suoi versi colmi di probabili influssi danteschi. Qui, a causa della mancanza di documentazione, ci troviamo sul piano della congettura, ma le coordinate geografiche rendono plausibile questa ipotesi. Non dimentichiamo che, come teorizzava Paul Ricoeur, il discorso sul passato non è una “ricostruzione”, ma una “rappresentazione” suggestiva⁷⁸, poiché nel lavoro con il vuoto documentale si presenta per il ricercatore la possibilità di un incrocio tra la concretezza oggettiva di un “essere stato” e la soggettività porosa di un “potrebbe essere stato”. In altre parole, Ricoeur ipotizza che il discorso dello storico possa comportare nella sua metodologia descrittiva strati di narrativa⁷⁹. Spetta al lettore interrogarsi, a partire dall’ipotesi che abbiamo avanzato riguardo alla mancata citazione esplicita di Dante da parte di Metge e alla sua supposta “angoscia d’influenza”, sul motivo per cui Metge non citi il fiorentino, mentre Imperial lo fa. La risposta potrebbe risiedere nel fatto che Imperial condivideva con Dante la nascita nella penisola italiana e, in un certo senso, era ciò che il poeta genovese poteva presentare come “prodotto di esportazione” nelle corti ispaniche.

Arturo Farinelli ha sostenuto che Imperial cercava nella poesia di Dante un modo per inserirsi nei circoli intellettuali catalani e castigliani. L’identificazione di un forte legame tra Dante e Imperial, secondo Farinelli, dipenderebbe da questioni geografiche, non applicabili a Metge. E sebbene il lavoro di artigianato poetico e l’uso dell’allegoria dantesca fossero più

⁷⁷ Id. p. 339.

⁷⁸ “Dans la mesure où l’historien est impliqué dans la compréhension et l’explication des événements passés, un événement absolu ne peut être attesté par le discours historique. La compréhension — même la compréhension d’un autrui singulier dans la vie quotidienne — n’est jamais une intuition directe mais une reconstruction. RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Tome I: L’intrigue et le récit historique. Paris: Editions du Seuil, 1983. p. 108.

⁷⁹ Paul Ricoeur interpreta che ci sarebbe un incrocio tra storia e finzione, poiché, per quanto lo storico cerchi una metodologia oggettiva, non può sempre sfuggire alla soggettività derivante dalle lacune documentali e dalla parzialità delle sue testimonianze. Per questo motivo, la concretezza del “essere stato” si dissolve nella parzialità del “potrebbe essere stato”, poiché, come afferma: “Cette affinité profonde entre le vraisemblable de pure fiction et les potentialités non effectuées du passé historique explique peut-être, à son tour, pourquoi la libération de la fiction à l’égard des contraintes de l’histoire — contraintes résumées dans la preuve documentaire - ne constitue pas, comme il a été dit plus haut (p. 185-186), le dernier mot concernant la liberté de la fiction. Libre de la contrainte extérieure de la preuve documentaire, la fiction n’est-elle pas intérieurement liée par le service du quasi-passé, qui est un autre nom d’indistinction du vraisemblable ? Libre de..., l’artiste doit encore se rendre libre pour... Si ce n’était pas le cas, comment expliquer les angoisses et les souffrances de la création artistique ? Le quasi-passé de la voix narrative n’exerce-t-il pas sur la création romanesque une contrainte intérieure d’autant plus impérieuse que celle-ci ne se confond pas avec la contrainte extérieure du fait documentaire ? Et la dure loi de la création, qui est de « rendre » de la façon la plus parfaite la vision du monde qui anime la voix narrative, ne simule-t-elle pas, jusqu’à l’indistinction, la dette de l’histoire à l’égard des hommes d’autrefois”. RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Tome II: Le temps raconté. Paris: Editions du Seuil, 1983.p. 202.

sviluppati, ancorché non esplicitati, in Metge rispetto a Imperial, secondo Farinelli, spettava al genovese il ruolo di introduttore di Dante nella penisola iberica, il che, per il teorico italiano, sarebbe stato un'assurdità, dato che Imperial non andava oltre la superficialità dell'esegesi dantesca, lavorando in modo precario con le allegorie del poema:

Nella concettosa e moralizzante poesia dell'Imperial non troviamo che gli accenni a Dante, le imitazioni gelide e stentate delle allegorie, le trascrizioni o traduzioni de' versi del sacro poema, studiato e inteso solo alla superficie. Nel cuor di Dante, nel mondo fantastico del sommo, da cui è scaturita la poesia maggiore dei popoli medievali, l'Imperial non vide giammai. L'Italiano che instaurò in Ispagna il culto di Dante, metteva nel tempio una statua esanime da incensare⁸⁰.

Anche Chandler Rathfon Post afferma che Imperial si perde nella costruzione allegorica del suo testo, rivelando una incomprensione della *Commedia* al momento della sua appropriazione nella riscrittura:

The literal sense in the *Divine Comedy* is a complete, engrossing narrative, coexisting with the three figurative interpretations. In the *Decir de las siete virtudes*, as soon as the explication of the allegorical persons begins, the literal sense is absolutely submerged in the moral. Por outro lado, alguns críticos discordam de Farinelli a respeito da interpretação sobre a obra de Imperial, Eduardo Vidal y Valenciano, por exemplo, entendem que “[Imperial]propuso pura y simplemente rendir respetuoso tributo de admiración al poeta cuya obra gozaba ya de fama universal⁸¹.

A Francisco Imperial spetta il compito di divulgatore dell'opera di Dante, il che di per sé rappresenta un grande progresso per le lettere castigliane, che avrebbe prodotto frutti nelle generazioni successive, quando ci occuperemo del Marchese di Santillana e dei poeti del *Cancionero* di Baena e di quelli del *Cancionero* di Hernando del Castillo. Secondo Andrea Zinato, a proposito delle opere del poeta genovese, va detto

Che dal punto di vista formale il *Dezir a las siete virtudes* di nostra insicurezza e approssimazione dovute forse alla sua natura di sperimentazione tecnica, fermo restando che alcuni guasti potrebbero essersi prevenire la tradizione testuale del lo' pera: cioè nulla la toglie al fatto che il livello intellettuale di Imperial sia impressionante: oltre a Dante, dimostra di conoscere altri autori ed i muoversi a suo agio tra liturgia, arti plastiche scienze medievali scientifico come Dante, nel senso medievale della parola⁸².

⁸⁰ FARINELLI. Op. cit., p. 35-36.

⁸¹ POST, Chandler Rathfon. The Beginnings of the Influence of Dante in Castilian and Catalan literature. *Annual Reports of the Dante Society*, 1907, 26: 1-59. p. 16-17.

⁸² ZINATO, ANDREA, La ricezione di Dante nel Medioevo spagnolo, in «Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle culture altre», Alessandria, Edizione dell'Orso, 2018. pp. 185-207.

Per Cinthia Maria Hamlin, le visioni oniriche e le allegorie politico-morali costituiscono la struttura fondamentale del poema di Imperial che, secondo la ricercatrice, ha 50 dei 450 versi presi direttamente in prestito, sia per allusione diretta, parafrasi o traduzione, dalla *Commedia*⁸³. L'allegoria introdotta da Imperial sarebbe legata ai temi danteschi dei sogni, dello zodiaco e della politica, che si manifestano attraverso l'uso di allusioni dirette, parafrasi, traduzioni e appropriazioni dei versi del poeta fiorentino. Quest'ultima attività era comune nella letteratura medievale, siccome l'idea di diritti d'autore era diametralmente opposta alla nozione che abbiamo oggi, come spiega Claudio Giunta:

Che i letterati medievali non possedessero il concetto di plagio è dunque un'esagerazione, ma un'esagerazione di cui s'intuiscono il motivo e l'origine. Essa nasce dalla giusta osservazione che la libertà creativa degli autori, in quest'epoca, è limitata dalle leggi insieme formali e tema: finché dei generi e dal retaggio di una tradizione alla quale difficilmente si deroga. Se ne deduce che in un simil contesto, a differenza di quanto accade in epoche più recenti, L'originalità non è un valore, e l'imitazione e il plagio sono dunque ammessi, o non sono avvertiti⁸⁴.

La distanza tra lettori e testi era quasi nulla. Maria Luisa Meneghetti, studiando la produzione culturale dei trovatori, ha sottolineato che esisteva una prossimità tra lettori e autori, tanto che quando alcuni di questi lettori diventavano autori, ricorrevano ai testi dei loro predecessori e li riutilizzavano senza il peso dell'*originalità* poetica, che oggi invece grava sulla letteratura. L'*originalità* non risiedeva tanto nel tema, ma nel modo in cui tale tema veniva trattato. E se era già stato trattato, il recupero serviva a indicare il legame del poeta con la tradizione precedente, come pone in risalto la ricercatrice:

Invece il fruitore medievale di letteratura e, più in particolare, il fruitore medievale di poesia cortese non rispetta l'oggetto fruito, non si limita a «interpretarlo» dentro di sé, bensì si sente autorizzato a trasformarlo, talora addirittura a smontarlo, al fine di utilizzarne le parti per la costruzione di un diverso oggetto estetico, che sia tangibile realizzazione della volontà espressiva di colui che rivestiva, in prima istanza, il ruolo di destinatario. Nell'ambito della poesia trobadorica non si marca infatti un distacco netto fra produttore e consumatore di testi, non si affaccia nemmeno di sfuggita quella differenziazione statutaria dei ruoli comunicativi (ed estetici) che è alla base della produzione letteraria nell'era capitalistica. Nella Provenza medievale, chi ascolta una poesia spessissimo decide di entrare egli stesso nel gioco, per completare il messaggio, o, all'opposto, per modificarne o rovesciarne il significato⁸⁵.

⁸³ HAMLIN, Cinthia María. Francisco de Imperial 'leyendo' la *Commedia*: el *Dezir a las siete virtudes* y su legado (meta) poético y político. Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas, 2019, 37: 199-225. p. 202.

⁸⁴ GIUNTA, Claudio. *Versi a un destinatario*. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo. Bologna: Il Mulino, 2002. p. 52.

⁸⁵ MENEGHETTI. Op. cit., p. 72.

Non solo nell'epoca trobadorica la poesia penetrava e si intrecciava con la vita quotidiana, producendo e riproducendo relazioni sociali. Johan Huizinga sottolinea che questa era anche la forma di approccio con l'arte nel tardo periodo medievale, poiché: "L'arte, in quei tempi, è ancora strettamente connessa con la vita e la vita si svolge secondo norme salde. Essa riceve ordine e ritmo dai sacramenti della Chiesa, dalle feste dell'anno e dalle ore canoniche"⁸⁶. Dobbiamo tenere presente che la lettura nel periodo medievale era diversa rispetto ai nostri standard attuali. Andrea Battistini spiega che nel Medioevo "la lettura era un atto esoterico, di iniziati che si accostavano al libro senza il freddo e neutro distacco con cui vi accede oggi 'l'uomo tipografico' (...) dunque, se gli uomini del Medioevo, avvezzi a una lettura acustica, affermavano di intendere le 'voces paginarum'"⁸⁷.

Ritorniamo a Francisco Imperial per esaminare la presenza dantesca nella sua opera. Iniziamo con il poema *Dezir a las siete virtudes*, scritto, secondo Rafael Lapesa, prima del 1407⁸⁸, in cui compare il primo riferimento esplicito al nome di Dante Alighieri nella letteratura castigliana. Il poema è incluso nel *Cancionero* di Baena, che ebbe una profonda risonanza nell'area iberica, arrivando a influenzare anche, come vedremo presto, i canzonieri dell'area lusitana. Nel poema, Imperial si confronta con i sette vizi (rappresentati come serpenti) e le sette virtù (simboleggiate da donne splendide come stelle). Le virtù sono: Fede, Speranza, Carità, Giustizia, Fortezza, Prudenza e Temperanza. D'altra parte, i peccati hanno nomi simbolici di bestie: Menor, Ayroma, Judera, Alexandra, Calestina, Asyssyna e Sardanapala. In *Dezir a las siete virtudes* c'è un pellegrino che si addormenta e poi si ritrova perduto in un labirinto esistenziale che rinvia all'Eden. Il primo richiamo a Dante si verifica, quando il poeta afferma di aver letto nel poeta fiorentino la natura dei mali che affliggono l'umanità:

E maguer que te alabe
e escuse en su estilo
Dante, que tanto bien sabe,
ssegunt yo leý e vylo,
desátame aqueste filo:
sy yo obro a más valer,
¿quién me priva de lo aver?
rresponde con prueva e dilo⁸⁹.

⁸⁶ HUIZINGA, Johan. *Autunno del Medioevo*. Introduzione di Eugenio Garin. Milano: BUR, 2020. p. 351.

⁸⁷ BATTISTINI, Andrea. *La retorica della salvezza*. Studi danteschi. Bologna: Il Mulino, 2016.

⁸⁸ LAPESA. Op. cit., p. 341.

⁸⁹ MICER FRANCISCO IMPERIAL. *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*. Edición, introducción y notas de Colbert Nepaulsing. Madrid: Espasa - Calpe, 1977. II, 65 – 72.

Imperial ribadisce di essere lettore di Dante e cerca nei versi danteschi una spiegazione del labirinto in cui è immerso, ma in un ambiente sublime e allo stesso tempo terreno. La voce-guida deve essere quella di un poeta che conosce recessi più segreti della natura umana e le tappe più sublimi della geografia celeste. La guida di Imperial sarà Dante, proprio come Virgilio fu il mentore del poeta fiorentino. Imperial, quindi, trasforma l'autore della *Commedia* in una personificazione della tradizione letteraria⁹⁰ e la stessa *Commedia* in un'antonomasia della poesia universale. In questo modo, quando Dante appare nel sogno di Imperial, porta con sé un libro, che molto probabilmente è la *Commedia*, poiché le prime parole che pronuncia sono i versi iniziali di questo poema:

Era en vista benigno e suave,
e en color era la su vestidura
çeniza o tierra que seca se cave;
barva e cabello alvo syn misura;
traía un libro de poca escriptura e
scripto todo con oro muy fino,
e començava: «En medio del camino»,
e del laurel corona e çentura.

De grant abtoridat avía senblante
de poeta de grant exçelencia,
onde omilde enclinéme delante,
façiéndole devyda rreverençia,
e díxele con toda obediencia:
«Afectuossamente a vos me ofresco,
e maguer tanto de vos non meresco,
ssea mi guýa vuestra alta çyençia.»⁹¹

Nella percezione di Cinthia María Hamlin, la composizione poetica di Imperial, trattandosi della narrativa onirica di un viaggiatore che racconta le vicissitudini dei suoi sogni e l'incontro con Dante, è una costruzione che si struttura *en abyme*, poiché il sogno rivela una realtà sfuggente che si interpone alla realtà stessa, ossia è la finzione che penetra nella finzione attraverso i limiti degli ingranaggi del racconto onirico. L'immagine stessa di Dante, che appare

⁹⁰ Hutton sottolinea che la competenza linguistica di Imperial gli ha permesso di accedere al testo dantesco nella sua totalità, rendendolo conoscitore delle tre cantiche, in un periodo precedente alle traduzioni dell'opera. Questo è un fatto che Imperial cerca di dimostrare nei propri versi: "he knew Italian well, and read as few of his successors did the poet in his own tongue, and through him the passionate admiration which the chief poets of the time shwed for the Divina Commedia was begun. Dante he claimed for his master. In the Decir de las Site Virtues he tells how inspiration came to him when he had fallen asleep in a green meadow. In a magic garden surrounded by a wall of emerald he saw a venerable man with a white beard, who held in his hand a book, wherein, written in letters of gold, were the first words of the Divina Commedia. The sage was Dante himself, crowned with laurel; and he led his Spanish follower along the pleasant paths where stand the seven cardinal virtues in female form and with them their attendants, virtues who from them trace their". In: HUTTON, H. The Influence of Dante in Spanish. *The Modern Language Review*, Jan., 1908, Vol. 3, No. 2 (Jan., 1908), pp. 105-125. p. 112.

⁹¹ XVII, 97 – 112.

rappresentato con un libro, è un'immagine metonimica di un poema che si apre su di sé, sull'irrealtà della finzione e sui meccanismi della costruzione poetica. A tal proposito, Hamlin afferma: “[*el Dezir a las siete virtudes*] está principalmente construida gracias a la técnica de la *mise en abyme*, la cual se sirve a su vez del formato sueño, el artefacto literario más adecuado que le ofrece la tradición para tal tipo de reescritura”⁹². L'architettura testuale *en abyme* serve anche per strutturare la verosimiglianza del testo, che, secondo Teodolina Barolini, funziona attraverso la riconfigurazione della realtà sul piano della finzione. Si tratta di una finzione che vuole essere considerata vera, sebbene imbevuta e costruita a partire dalla *transcreazione* della realtà, come ribadisce Barolini:

Non si estende al suggerimento che Dante stesso pensasse che il suo poema fosse una finzione narrativa nel senso semplice della parola. Secondo me, Dante usava consapevolmente i mezzi della finzione letteraria - le strategie poetiche e narrative - al servizio di una visione che riteneva vera, creando in questo modo un ibrido che definiva un 'ver c'ha faccia di menzogna' (Inf. XVI, 124)⁹³.

Nel poema di Imperial, il sogno-visione assume contorni di profezia, rappresentando la verità futura. Quando il futuro appare nebuloso, è necessario ricorrere alla profezia dei saggi, come fa Dante con Cacciaguida, e come fa Micer Imperial con il suo Dante. Dante, poeta politico, è una delle chiavi di lettura che Imperial applica alla *Commedia*. Il contesto politico di Firenze può essere paragonato a quello di Siviglia, e in tal modo che il poeta genovese cerca di allineare i riferimenti danteschi all'orizzonte di attese del suo lettore castigliano, basandosi sul contesto storico in cui sia Imperial che i suoi lettori erano inseriti. Sappiamo che il testo è a carico del lettore, che lo legge immerso nel contesto a cui partecipa, conferendo significati alla lettura attraverso nuovi piani interpretativi fondati su tale contesto. Circa le tematiche politiche presenti nel poema di Imperial, Colbert Nepaulsingh dichiara: “una aproximación estrechamente nacionalista a la poesía de Imperial no concuerda con la perspectiva internacional, europea y deseosa de un retorno a la república romana, que nutrieron Dante, Imperial y muchos contemporáneos suyos”⁹⁴. Vediamo un passaggio del poema di Imperial:

¡O çibdat noble! pues te esmeraste
en todo el regno por más escogida,
que d'estas sierpes una non dexaste,
que todas siete en ti han guarida.
Vergüença vergüençe tú, mal regida,

⁹² HAMLIN. Op. cit., p. 200.

⁹³ BAROLINI. Op. cit., p. 22.

⁹⁴ *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*. Ed. de Colbert Nepaulsingh, Madrid, Espasa-Calpe, 1977. pp. LXIX-LXX.

vergüença vergüence e espelunca,
que luengo tiempo ha que en ti nunca
passó la lança nin fue espada erguida⁹⁵.

Se ci spostiamo al canto VI dell'*Inferno* della *Divina Commedia*, vediamo l'incontro di Dante con individui condannati per il peccato della gola, i quali, per punizione, sono immersi nel fango pestilente sotto una pioggia incessante, e alcuni sono costantemente dilaniati da Cerbero. Questa rappresentazione analogica del fango richiama la politica fiorentina: sporca, fetida, popolata da individui assetati di potere che trucidano violentemente i loro avversari mossi da cieche avidità individuali. In questo ambiente, Dante incontra Ciaccio, un suo concittadino, che denuncia la putrefatta struttura politica della sua città natale. Questo è il canto di accusa contro una città divisa da una guerra civile che la conduce alla violenza e al degrado, e che secondo Ciaccio collassa perché "La tua città ch'è piena/ d'invidia sì che già trabocca il sacco" e dove ora imperano "Superbia, invidia, e avarizia"⁹⁶. Nel *Purgatorio*, la critica politica si estende a tutta la penisola, e la denuncia assume contorni più marcati e ampli, prendendo le mosse da una esclamazione di lamento nel primo verso:

Quell'anima gentil fu così presta,
sol per lo dolce suon de la sua terra,
di fare al cittadin suo quivi festa;

e ora in te non stanno senza guerra
li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode
di quei ch'un muro e una fossa serra

Cerca, misera, intorno da le prode
le tue marine, e poi ti guarda in seno,
s'alcuna parte in te di pace gode⁹⁷.

Il tema politico e l'allegoria della città divisa dalla corruzione sarà fondamentale per Imperial. La difesa diretta della figura del monarca a favore dell'urbe sarà un tema chiave del poema del genovese, poiché solo un monarca giusto potrebbe porre ordine nel caos politico e limitare l'avidità che minava le fondamenta del regno. Perciò, in tono profetico, Imperiale annuncia il potere reale:

Será. mira, el golpe de la maça
Será, miral, el cuchillo bermejo
que cortará doquier que falle rraça;
Entonçes luzirá en toda plaça
la quarta de aquestas estrelas

⁹⁵ XVII, 353 – 360.

⁹⁶ *Inf.* VI, 49 - 51.

⁹⁷ *Pur.* VI, 79-87.

e cantarán todas estas doncellas:
 –¡Biva el rrey do justiçia ensalça!⁹⁸

Nella sua esegesi del tono politico dell'autore genovese, Cinthia Hamlin dichiara che "Imperial insinúa que la obra poética es otra arma de acción e intervención política"⁹⁹. Seguendo questa linea di pensiero, Beatrice Mosca indica che Imperial vede nella *Commedia* una sorta di manuale di morale e di poetica: da un lato c'è il poeta teologo-politico, dall'altro, l'autore *artifex* della creazione poetica. In questa prospettiva, la *Commedia* sarebbe un poema "trifonte": un compendio teologico, un manuale politico e un trattato sulla creazione poetica¹⁰⁰. Un trattato sulla creazione poetica che affronta inizialmente i problemi della scrittura, i limiti delle parole e le difficoltà di intrecciare visione e memoria nel tempo metafisico della creazione letteraria. Imperial, toccando il tema della difficoltà di scrivere, ricorre al "trasumanar" dantesco per attestare lo sforzo di descrivere la sua peregrinazione nei sentieri onirici, come scrive Imperial:

Vuestra llaga, amigo, es incurable,
 digo incurable a tenporal cura;
 tanto es profunda, tanto es oscura,
 que la nuestra vista non es bastable
 a ver el profundo e examinar;
 nin, segunt Dante, trasumanar
 podría lengua por bien que fable.

Pero de lo que puede la mi vista veer
 dirá quanto puede aquí la mi lengua:
 a esta cura vos faze grant mengua
 en el ungüento de entreponerr
 e tener que Dios fizo e faze e fará,
 e quien sotil mira muy claro verá
 que en Él fue syenpre lo que ha de ser¹⁰¹.

La *Divina Commedia* è un grande manuale sulle difficoltà della scrittura. Nel primo canto del *Paradiso* l'impossibilità indicata da Dante è quella di adattare la memoria alla scrittura, ovvero di trasporre in parole una visione metafisica che superi qualsiasi unità

⁹⁸ XVII, 394 – 400.

⁹⁹ HAMLIN. Op. cit., p. 210.

¹⁰⁰ Per Beatrice Mosca, per esempio: "Dante, pertanto, non appare soltanto come poeta didattico, ma come fonte morale. Il fascino poetico dell'Imperial risiede infatti nell'avere portato la bellezza del Sommo Poeta nella penisola ispanica, trascinando dietro di sé una schiera di poeti e autori a sé contemporanei che sulla scia hanno fatto zampillare la corrente poetica italiana oltre i Pirenei. L'efficacia dell'Imperial è prolifica: getta un seme nel suolo letterario spagnolo, che giorno dopo giorno fiorisce in un circolo letterario; esso fa capo a lui e inconsciamente impone i termini dell'influsso dantesco che i discepoli –secondo una propria propensione letteraria- riversano nelle loro opere; non a caso i grandi nomi di questo convitto letterario sono quelli del Mena e del Santillana". Op. cit., p.28 (Impaginazione aggiornata).

¹⁰¹ XVIII, 1 – 14.

significativa. Non dobbiamo perdere di vista il fatto che nel canto I del *Paradiso*, a differenza dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, che conservano relazioni con il mondo terreno, il *Paradiso* è uno spazio metastorico, dove il tempo supera la linearità e scorre in un continuo presente, che per l'uomo comune è incomprensibile. San Paolo, prima di Dante, aveva già attestato la dimensione ineffabile del paradiso: “quoniam raptus est in paradisum et audivit arcana verba quae non licet homini loqui”¹⁰². Ma Dante, nella qualità di poeta-profeta, cerca di trasporre in parole tangibili i segni divini, il che non è compito semplice, poiché, come ricorda Giuseppe Ledda, Dante è inserito in un contesto cognitivo-comunicativo che lo spinge verso una “retorica dell'indicibile”, ma che il poeta tenta di superare per costruire una “retorica dell'ineffabile” - e così superare San Paolo. Nel caso della descrizione del paradiso, Ledda dirà “il ruolo della memoria nella retorica dell'iperbole sarà determinante sia, in negativo, col topos dell'oblio o cedimento della memoria, sia, in positivo, con opposizione tra la capacità/possibilità di ricordo e l'incapacità/impossibilità di scrittura”¹⁰³. Tuttavia, il primo atteggiamento del poeta di fronte alla grandezza del suo compito di scrittura è quello di muovere dall'impossibilità di racchiudere nel proprio discorso la totalità della visione beatifica del *Paradiso*.

Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;

perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto sì profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.

Veramente quant'io del regno santo
ne la mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto¹⁰⁴.

Teodolina Barolini mette in risalto che la differenza tra il tempo della scrittura e il tempo della memoria sono ingranaggi estetici che Dante cerca di ordinare nel suo poema: “il tempo e la storia sono i mezzi invocati da Dante per iniziare un testo in cui il viaggio narrativo si sforzerà di imitare - non di evitare - il viaggio intrapreso per rappresentare il ‘cammin di nostra vita’”¹⁰⁵. Sull'argomento del tempo, Paul Ricoeur osserva che può esserci uno scostamento tra il tempo della scrittura e il tempo della memoria¹⁰⁶. Inizialmente, perché la scrittura tende verso una

¹⁰² CORINTHIOS II. 12: 14.

¹⁰³ LEDDA. Op. cit. p. 205.

¹⁰⁴ *Par.* I, 4 – 12.

¹⁰⁵ BAROLINI, op. cit., p. 37.

¹⁰⁶ RICOEUR, Paul. *La memoria, la storia, l'oblio*. Edizione italiana a cura di Daniella Iannotta. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2003. p. 134.

linearità, mentre la memoria è caotica. Trasporre la memoria del passato nel presente della scrittura è un esercizio scivoloso. Ricoeur, pertanto, sostiene che il narratore lotta contro le correnti dell'oblio perché sa che la rappresentazione del passato non è di per sé osservabile, ma memorizzabile, ossia: è una riconfigurazione¹⁰⁷. Consapevole dell'incapacità di rappresentare la realtà e della fissazione della memoria nella scrittura, Dante sa di dover costruire un sistema di astrazione che superi i limiti dell'imprecisione della memoria. Per questo motivo, il suo racconto è costruito sui pilastri dell'osservazione empirica del pellegrino-personaggio e della soggettività metafisica del poeta, come attestato da Giuseppe Ledda: "Il rapporto tra il vedere e il comprendere del personaggio e il ricordare e il dire del poeta costituisce uno degli elementi strutturali fondamentali della cantica, e si snoda attraverso intrecci, combinazioni, alternanze e contrapposizioni"¹⁰⁸. Per combattere le difficoltà della memoria e le sfide della scrittura, Dante ricorre all'aiuto di Apollo e delle Muse:

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.

Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimasto

entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
de la vagina de le membra sue¹⁰⁹.

Anche Imperial ricorre ad Apollo per descrivere ciò che la sua visione abbraccia. La luce divina, materia ineffabile, situata in una zona specifica del *Paradiso*¹¹⁰, è la metafora della

¹⁰⁷ Come spiega Ricoeur: "Alla memoria è connessa un'ambizione, una pretesa, quella di essere fedeli al passato; a tal proposito, i difetti che fanno capo all'oblio, e che tratteremo lungamente quando sarà il momento, non debbono essere trattati, di primo acchito, come forme patologiche, come disfunzioni, bensì come il lato d'ombra della regione illuminata della memoria, che ci lega a ciò che è accaduto prima che ne facciamo memoria. Se si può rimproverare alla memoria di rivelarsi poco affidabile, è precisamente perché essa è la nostra sola e unica risorsa per significare il carattere passato di ciò di cui dichiariamo di ricordarci, Nessuno penserebbe di rivolgere un simile rimprovero all'immaginazione, nella misura in cui questa ha quale paradigma l'irreale, il fittizio, il possibile e altri aspetti, che possiamo dire non-posizionali". Id. p. 37 – 38.

¹⁰⁸ LEDDA, Giuseppe. *La guerra della lingua: Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*. Ravenna: Luongo, 2002. P. 243.

¹⁰⁹ *Par.* I, 13 – 21.

¹¹⁰ Archetipi danteschi utilizzati como pionieri da Imperial, secondo Luis Miguel Vicente García: "El poeta pide inspiración a Apolo para describir las razones de las estrellas, ya que el poeta es un intérprete de ellas por inspiración divina, como dueño que es de la *gaya ciencia*. Se describen los arquetipos astrológicos de cada planeta, a los que se llama estrellas, comenzando por el más lejano (...) La asociación de virtudes a los planetas es, en sí misma, un acto de cristianización de los arquetipos astrológicos, para hacerlos coincidir con las virtudes cristianas y cuenta con numerosos precedentes en el enciclopedismo medieval. In: GARCÍA, Vicente; MIGUEL, Luis. Francisco Imperial y los horóscopos a la carta en los dezires alegóricos del siglo XV: hacia una poética de metáforas celestes. *Revista de poética medieval*, 2004, 12: 121-155. p. 131.

saggezza che guida la penna del poeta. L'immagine di Marsia segnerà anche le similitudini tra i versi del genovese e del fiorentino:

Sumo Apolo, a ti me encomiendo,
Ayúdame tú com uma sapiençia,
que en este sueño que escrevir atiando,
del ver non sea al dezir defyrençia;
entra en mis pechos, espira tu çiençia,
commo en los pechos de Febo espiraste,
quando a Marçia sus mienbros sacaste
de la su vayna por su exçelencia.

O suma luz que tanto te alçaste
del conçepto mortal, a mi memoria
represta un poco lo que me mostraste,
e faz mi lengua tanto meritoria,
que una çentella sol de la tu gloria,
pueda mostrar al pueblo presente,
e quiçá después algunt grant prudente
la ençenderá en más alta estoria¹¹¹.

Secondo Cinthia Hamlin, Micer Imperial utilizza una tecnica di bricolage del testo dantesco, diluendo diversi passaggi della *Commedia* nella sua opera: "Imperial legittima su reescritura del texto dantesco remitiendo a la propia voz de Dante a modo de aval"¹¹². Il passo di *Dezir a las siete virtudes* a cui Cinthia si riferisce per avvalorare la sua ipotesi è il seguente:

Ca assý commo de poca çentella
algunas vezes segunda grant fuego,
quiçá segundará deste sueño estrella
que luzerá en Castilla con mi ruego;
alguno lo terrná luego a grant juego,
que le provechará sy bien lo remira:
por ende, señor, en mis pechos espira,
ca lo que vi, aquí comienza luego¹¹³.

Nei versi sopracitati, risuonano influenze dirette di brani del *Paradiso* I, quando Imperial invoca la scintilla dantesca come modello di ispirazione poetica:

Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con miglior voci
si pregherà perché Cirra risponda.

Surge ai mortali per diverse foci
la lucerna del mondo; ma da quella
che quattro cerchi giugne con tre croci,

con miglior corso e con migliore stella

¹¹¹ XVII, 17 – 32.

¹¹² HAMLIN. Op. cit., p. 206.

¹¹³ XVII, 33 - 40.

esce congiunta, e la mondana cera
più a suo modo tempera e suggella¹¹⁴.

Il poeta genovese utilizza una strategia che consiste nell'appropriarsi del testo dantesco attraverso un'attività di riorganizzazione stilistica, con la creazione di un sistema che riordina le forme poetiche. Modificando la disposizione logica dei versi, Imperial fa sembrare diversa la sua opera, anche se alcuni versi sono praticamente gli stessi in entrambi i testi¹¹⁵. Un esempio di riorganizzazione formale: il pellegrino antico diventa la guida. È Dante il maestro di Imperial e usa con il genovese un tono paterno, simile a quello che Virgilio usava con il fiorentino nella *Commedia*. Dirà Dante nel poema di Imperial: "Oye, mi fijo; guarda que agora/ aquellas bestias non buelas la frente"¹¹⁶; o quando utilizza richiami danteschi come allegoria politica, come nel caso di Siviglia rappresentata al pari di una città perduta, informazione che Cinthia Hamlin decifra nel seguente modo: "Imperial utiliza todo el mecanismo de la profecía dantesca: alusiones reticentes, la alegoría, la perífrasis, las referencias astrológicas sumadas al numeral desarticulado"¹¹⁷. Imperial dimostra di trarre da Dante un riferimento politico e teologico:

Tanta alegría non mostró en el viso
al poeta jurista, teólogo Dante,
Beatriz en el cielo, commo, quando quiso
rrazonar, a el Sol; después con senblante
de grant afección dixo: «Este infante
más que Absalón sea muy fermoso,
en andar e gestos muy asseosso,
commo Ércoles fuerte ssea, e constante¹¹⁸.

Come Dante che elenca nel Limbo il suo Parnaso personale, e che secondo Ernest Robert Curtius rappresenterebbe la linfa che nutriva la tradizione latina¹¹⁹, anche Imperial elenca il suo

¹¹⁴ *Par.* I, 34 – 42.

¹¹⁵ Sull'uso della tecnica di collage da parte di Micer Imperial, Hamlin la pensa nel seguente modo: "resulta interesante mencionar que dentro de estas variaciones la más común es la de la fundición o síntesis de elementos extraídos de secciones diversas de la *Commedia*, mecanismo que opera en los distintos niveles del relato: lo vimos en la descripción de Dante-guía, también lo veremos en la construcción de la invocación, en la estructura del espacio (Paraíso Terrestre/Empíreo), etc. Más allá de que sea un procedimiento típico de la literatura en segundo grado, esta asociación y fundición de elementos diversos y extraños es también una de las características típicas del funcionamiento del sueño humano". HAMLIN. Op. cit., p. 204.

¹¹⁶ XVII, 307-308.

¹¹⁷ HAMLIN. Op. cit., p. 218.

¹¹⁸ XV, 193 - 200.

¹¹⁹ Per Curtius: "Dante selezionò dalla schiera degli auctores i cinque massimi poeti antichi, per raggrupparli nella «bel-la scuola»; ma questi costituiscono solo l'élite di un'élite, come i «dottori della Chiesa» fra i «padri della Chiesa». Nel palazzo della Fama vi sono immagine tipicamente medievale i più celebri scrittori, collocati su piedistalli (vv. 1479 sg; il poeta Dioscoride, Orfeo, Cicerone, Lino, Seneca il Giovane, Euclide, Tolomeo, Ippocrate, Avicenna, Galeno, Averro. Nell'elenco figurano (insieme ai poeti mitici anteriori ad Omero) filosofi, naturalisti, studiosi di geometria, medici (Inf., IV 131-144). Più avanti (Purg, XXII) è colta l'occasione del dialogo di Stazio con Virgilio per includere nel canone degli autori Giovenale, Terenzio, Cecilio, Plauto, Vario, Persio, Euripide, Antifonte, Simonide, Agatone. Dante, insieme ai Latini, menziona anche Arabi e Greci che egli, come i suoi contemporanei, non poteva leggere direttamente nella lingua originale, i loro nomi, però, facevano parte della tradizione". CURTIUS, Ernest Robert. *Letteratura europea e Medio Evo Latino*. A cura di Roberto Antonelli.

Parnaso, cercando risposte nella tradizione per la bellezza ineffabile della sua musa, l'Estrella Diana:

E por galardón demostrarme quiso
la muy delicada flor de jazmín,
rrosa novela de oliente jardín,
e de verde prado gentil flor de lyso,
el su gracioso e onesto rysso,
ssemblante amorosso e viso ssuave,
propio me paresçe al que dixo,
«Ave», quando enbiado fue del paraýsso.

Callen poetas e callen abtores,
Omero, Oraçio, Vergilio e Dante,
e con ellos calle Ovidio d'amante
a quantos escriptvieron loando señores;
que tal es aqueste entre las mejores,
commo el lucero entre las estrellas,
llama muy clara a par de centellas,
e commo la rrosa entre las flores¹²⁰.

Forse Imperial non voleva credere che l'amore fosse una condanna e avrebbe preferito correggere i suoi precursori. Il problema è che l'amore è un sentimento metafisico, di definizione imprecisa e impossibile da stabilire¹²¹, ma che, probabilmente, è una sensazione che inizialmente acceca in modo istantaneo l'amante, come già aveva detto Dante:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona¹²².

Traduzioni di Anna Luzzatto e Mercurio Candela. Traduzione delle citazioni e indici a cura di Corrado Bologna. Macerata: Quodlibet, 2022. p. 367 – 368.

¹²⁰ IV, 9 - 24.

¹²¹ Joaquín Gimeno Casaldueiro elenca un repertorio di autori che dimostrano come Imperial abbia frainteso la tradizione dei poeti citati nei versi: "El jardín y el callen autores. Del pecado moral, se pasa en la tercera estrofa, al pecado poético pecado poético que se presenta en una doble perspectiva: hacer callar a los poetas, comparar la dama con las flores. En el primero de los casos. al convertir a la dama en una mujer sin hermosura. muestra de nuevo Fernán Pérez su incapacidad para comprender el mundo de Micer Francisco; incapacidad. que al llevarle por otro lado. a malinterpretar la terminación del poema precedente - llama a la Estrella Diana mujer de baja condición-- destruye el carácter prodigioso que a la dama se había atribuido: «O que silencio tengan aquestos doctores. / todo el mundo deve ser pesante, / que por mujer baxa, de pobre senblante. / parescan (perescan) los dichos de los sabidores». La comparación con flores, sin embargo, se presta al propósito de Fernán Pérez. puesto que sirve para aconsejar una vez más a Micer Francisco la enmienda y el arrepentimiento: «Mas el que igualó a las lindas flores, / las que mejor biven entr'estas aquéllas, / oigan (oiga) sentençia e enmienden (enmiende) querellas / e pidan (pida) perdón de aquestos errores»". GIMENO CASALDUERO, Joaquín. Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del dulce stil nuovo. *Dicenda*, Madrid, v. 6, p. 123-146, 1987.

¹²² *Inf.* V, 102 – 108.

Ma non sempre un discepolo deve concordare con il proprio maestro per essere apprezzato, e così Imperial dimostra di ricevere da Dante l'autorizzazione poetica per scrivere i propri versi.

«Alúnbrame el buen florentín;
yo vi Diana e vy el cherubín,
pyntado, digo; quien pintar lo quiso,
él non lo vido nin vydo su vysso;
pues judgar syn ver fue yerro muy grave»;
e rrespondióme: «Alça la vela, tú, nave,
de su engeño muy sotil envysso»¹²³.

Ecco perché Imperial lasciò una traccia nella poesia ispanica, così come avrà influssi anche nella poesia lusitana. Non è un caso che egli venga considerato colui che introdusse temi danteschi nella penisola iberica, fondando una tradizione dantesca nelle terre di Castiglia. Imperial, secondo Colbert Nepaulsingh: “contribuyó conscientemente con una forma específica del viaje al otro mundo, el drama del alma, que Dante nunca ensayó, ni nadie en Castilla”¹²⁴.

L'influenza di Dante nella poesia di Micer Francisco Imperial incide in modo diametralmente opposto nella produzione di Juan de Mena (1411-1456). Nella poesia di quest'ultimo l'allegoria dantesca è presente in maniera implicita e orchestrata attraverso sfumature meno dirette rispetto a quelle riscontrabili nell'opera del genovese. Mena non menziona direttamente Dante nella propria produzione; tuttavia, i riverberi danteschi si avvertono nei suoi versi e, uniti alla sua biografia, lasciano intravedere possibili legami con la poesia dell'autore fiorentino. Al contrario di quanto avviene con la scrittura di Imperial, la cui qualità estetica non è consensualmente riconosciuta, Juan de Mena è celebrato come una delle personalità delle lettere iberiche quattrocentesche. Arturo Farinelli, che, come abbiamo visto, criticava Imperial, considerandolo un seguace tiepido di Dante, esalta Mena per le sue capacità letterarie nell'uso dell'allegoria dantesca: “quando Juan de Mena allegorizza e moralizza, sa dar vita ai concetti astratti; la poesia gli simula in uno sciatto e pedestre sermone; non toglie ispirazione da Dante, ma attinge al gran patrimonio delle allegorie e dei sogni dell'Età Media”. Francisco López Estrada sottolinea che Mena è stato un profondo riformatore, sia dal punto di vista formale sia sul piano tematico, delle lettere iberiche, pur manifestando influssi medievali. L'opera di Mena esercitava un movimento pendolare tra concetti medievali e influenze rinascimentali che fiorivano nel contesto iberico, come attestato da López Estrada:

¹²³ V, 10 – 16.

¹²⁴ NEPAULSINGH. Op. cit., p. LXXXVIII.

Sus obras aún tienen una disposición medieval: tanto su poesía breve como los grandes poemas pertenecen al arte cancioneril, al que en muchas ocasiones se atiene siguiendo la norma común; hay en sus escritos una voluntad de estilo que le hace pulir y ajustar las piezas de la expresión con un sentido nuevo: la ‘regla de Juan de Mena’ como dijeron otros poetas es un esfuerzo inteligente por arrimarse al artificio que lo hizo triunfar, pues su fama quedó asegurada como la del poeta más notable del período.

L’erudizione e la conoscenza della cultura classica di Mena derivano dalle sue letture di Omero, Orazio, Virgilio e Boezio¹²⁵. I primi contatti con il Rinascimento, probabilmente, come ricordano Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris Zavala, avvengono dopo il soggiorno di studio a Salamanca. Mena successivamente si trasferisce a Roma. Al ritorno nel regno di Castiglia, egli diventa segretario del re Juan II¹²⁶. Arturo Farinelli ritiene che, durante il suo soggiorno in Italia, il poeta abbia avuto contatti con le opere di Dante e Petrarca, oltre a quelle di Cecco d’Ascoli e Fazio degli Uberti¹²⁷. È possibile considerare che, se Mena non avesse letto Dante in territorio italiano, l’avrebbe potuto leggere tramite contatti con il marchese di Santillana, con il quale era amico e a cui dedicò il poema “La Coronación del Marqués de Santillana” (scritto, probabilmente, tra il 1438 e il 1439), con evidenti tratti danteschi. In questo poema, Mena colloca Santillana al vertice di un Parnaso di poeti eccelsi. Nell’introduzione in prosa ai versi, dice il poeta Juan de Mena:

Fingiendo el poeta que un tiempo, siendo arrebatado para en el monte Parnaso, ver coronar al Marqués de Santillana entre los excelentes poetas, pasó al valle de miserias, donde vio los tormentos de los dañados. Ansí que trata en estas cinquenta coplas de la miseria de los malos y de la gloria de los buenos, porque un contrario, puesto cabe otro, más reluzca¹²⁸.

E poi Mena inizia la *copla* 1 nel seguente modo:

Después que el pintor del mundo
paró nuestra vida ufana,
mostraron rostro jocundo,
fondón del polo segundo,
las tres caras de Diana
e las cunas clareciera,
donde Júpiter naciera,
aquel hijo de Latona,
en un tachón de la zona

¹²⁵ Id. p. 545.

¹²⁶ AGUINAGA, Carlos Blanco; PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez; ZAVALA, Iris M. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid: Castalia 1979. p. 125.

¹²⁷ FARINELLI. Op. cit., p. 125.

¹²⁸ JUAN DE MENA. *Obra completa*. Edición de GÓMEZ MORENO, Ángel; CALVENTE, Teresa Jiménez. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1994. p. 177.

que ciñe toda la esfera¹²⁹.

Per conoscere Santillana e per essere un poeta di rilievo in quel periodo, Mena, molto probabilmente, partecipava agli incontri organizzati dal marchese nel suo palazzo di Guadalajara, dove era presente anche Enrique de Villena, il primo traduttore di Dante in castigliano e amico di Santillana, a cui Mena dedicherà alcuni versi in un'altra opera. In *El Laberinto de la Fortuna*, del 1444, poema allegorico composto da trecento ottave in dodecasillabi, Juan de Mena narra la storia di un individuo perduto, che viene guidato da una bella e beata donna, Belonda, allegoria della Provvidenza Divina, la quale gli presenta tre sentieri, rappresentanti il presente, il passato e il futuro, ciascuno dei quali è suddiviso in sette cerchi¹³⁰. Nella seconda e nella terza ottava del poema (la prima ottava è un omaggio al re Juan II, a cui il poema è dedicato), si apre con un appello ad Apollo e alle Muse, in evidente riferimento all'indescrivibile:

Tus casos fálaces, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras e trocas,
tus grandes discordias, tus firmezas pocas,
y los que en tu rueda quexosos fallamos;
fasta que al tempo de agora vengamos
de fechos pasados cobdiçia mi pluma
y de los presentes fazer breve suma:
y dé fin Apolo, pues nos començamos.
Tú, Calïope, me sey favorable,
dándome alas de don virtuoso;
por que discurra por donde non oso,
convida mi lengua con algo que fable;
levante la Fama su boz inefable,
por que los fechos que son al presente
vayan de gente sabidos en gente;
olvido non prive lo que es memorable¹³¹.

Il riferimento ad Apollo e alle Muse come guide nella scrittura costituirà un *topos* della letteratura medievale, arrivando a costituire uno dei ponti che uniscono la poesia iberica del XV e XVI secolo, come si vedrà di seguito. Elementi quali gli aiuti al dio greco e alle muse, a nostro avviso, salvo prossimità lessicali, come nel caso di Imperial, non sempre possono essere immediatamente riferiti a Dante. Beatrice Mosca sottolinea la difficoltà di stabilire una

¹²⁹ MENA, Juan de. *Todas las obras del famosissimo poeta Juan de Mena con la glosa del comendador Fernán Núñez sobre las trecientas: agora nuevamente corregidas y enmendadas*. Anvers: Martin Nucio, 1552. Fol. 267r – 267v.

¹³⁰ Vd.: DE VRIES, Hank. Estructuras literarias calculadas (once ejemplos), in: *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, II*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 887-905.

¹³¹ JUAN DE MENA. *Labirinto de la fortuna*. Edición de John G. Cummins. Madrid: Cátedra, 1979. II, 9 – 24.

relazione diretta tra la poesia di Mena e quella di Dante, poiché nel poema di Mena si intrecciano influenze che possono appartenere sia al fiorentino sia al patrimonio della letteratura medievale. Secondo Guillermo Serés, si tratta di una questione di critica testuale, poiché rinvenire le tracce testuali di Mena è un'operazione precisa:

Más allá de la procedencia de cada uno de los pasajes, las fuentes de la alegoría de la casa de la Fortuna con sus tres ruedas que articula la estructura del poema. Una cuestión que luego se ha mezclado con la discusión sobre la oportunidad o no de considerar la *Divina Comedia* de Dante como fuente del *Laberinto*¹³².

Le interazioni tra i testi di Mena e Dante sono plausibili, ma non abbiamo espliciti rimandi a Dante e, pertanto, l'analisi richiede prudenza. María Rosa Lida de Malkiel dimostra che il grande problema è relazionare tutti i testi con una derivazione dantesca a Dante, quando ciò che giudichiamo oggi come dantesco proviene, in realtà, non da Dante, ma dalla tradizione medievale o classica, come il tema del labirinto, le narrazioni oniriche o il pellegrinaggio nei regni dell'aldilà¹³³. Questo non esclude l'ipotesi che Juan de Mena possa aver derivato i suoi temi da Dante, ma non lo conferma nemmeno, poiché il poeta potrebbe essersi rifatto alle fonti di Dante, tra cui anche Virgilio¹³⁴. Alcune somiglianze testuali possono essere rilevate non solo da un punto di vista congetturale. Ecco un esempio di *Laberinto de la Fortuna*:

Vimos a Omero tener en las manos
a alícea laca con ensaisias
el alto Virgilio vi que lo seguía
Ennio con otro montón de romanos
trágicos, líricos, elegianos
cómicos satiros con eroistas
e los escritores de tantas conquistas
quantas nascieron entre los humanos¹³⁵.

¹³² MENA, Juan. Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*. ed. de Carla de Nigris, con un estudio de G. Serés, Barcelona, Crítica, 1994, p. LVIII.

¹³³ LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *Juan de Mena*, poeta del Prerrenacimiento español. Ciudad de México: El Colegio de México, 1950. Della stessa autrice: *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952. E nella interpretazione di Paola Calef: "Talora è persino ipotizzabile che, laddove si ravvisino echidi Dante o della Commedia, nel Quattrocento spagnolo, si abbia a che fare con autori che ni realtà non l'avevano affatto letta". Op. cit., p. 63.

¹³⁴ Javier Gutiérrez Carou, tuttavia, attesta l'influenza dantesca nel poema di Mena, quando afferma: "Sobre el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, su juicio se muestra totalmente partidario de considerar una fuerte influencia dantesca por múltiples motivos: las tres ruedas del cordobés con sus divisiones y secciones, que indican una conceptualización moral, didáctica y política, se reconducen a la trilogía dantesca; la Divina Providencia recuerda de cerca a la Beatriz de la *Commedia*; la concepción de la Fortuna, sometida a los designios divinos, o el influjo de los planetas sobre el género humano, parecen, en líneas generales, similares en Mena y Dante". In: *La influencia de la Divina Commedia en la poesía castellana del siglo XV*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Santiago de Compostela el 29 de septiembre de 1995. p. 21.

¹³⁵ CXXIV, 977 – 984.

Dante sarebbe incluso tra questi seguaci di Virgilio? Probabilmente, sì. Tuttavia, gli elementi testuali ci impediscono una conclusione perentoria.

Un dato biografico-letterario che denuncia una vicinanza con Dante si trova all'inizio di *El Laberinto de la Fortuna*, quando Juan de Mena costruisce il suo Parnaso personale, ma al suo interno egli include, oltre ai grandi nomi della letteratura classica, anche Enrique de Villena, che appare, dopo la sua morte (nel 1434), contemplando le stelle. Leggiamo:

«Aquel que tú vees estar contemplando
el movimiento de tantas estrellas,
la obra, la fuerça, la orden de aquéllas,
que mide los cursos de cómo e de cuándo,
e ovo noticia filosofando
del movedor e de los comovidos,
de lumbres e rayos e son de tronidos,
e supo las causas del mundo velando,

»aquel claro padre, aquel dulce fuente,
aquél que en el Cástalo monte resuena,
es don Enrique, señor de Villena,
honra de España e del siglo presente».
¡O inclito sabio, autor muy çiente,
otra y aún vegada yo lloro
porque Castilla perdió tal thesoro,
non conocido delante la gente!

Perdió los tus libros sin ser conocidos,
e cómo en esequia te fueron ya luego
unos metidos al ávido fuego,
otros sin orden non bien repartidos;
çierto en Athenas los libros fengidos
que de Pitágoras se reprovaron con cerimonia
mayor se quemaron, quando al senado le fueron leídos¹³⁶.

Mena, nei versi citati, utilizza anche la strategia di giocare con personaggi letterari noti all'orizzonte di attesa del lettore. Un secondo tratto in comune con Dante è l'appello al lettore: “los quales te ruego, lector, que tú loes/ porque vezinos de Gótiga fueron”¹³⁷, e in un altro passo: “vos plaze, lectores, que vos lo relate,/ sufrid que mis versos un poco dilate,/ por que no vengamos en lo que vinieron”¹³⁸. Mena sembra essere cosciente che deve avere il lettore presente al momento dell'enunciazione. Dante è consapevole del ruolo attivo del lettore e dell'importanza di guidarne la lettura: “pensa, lettore, se quel che qui s'inizia/ non procedesse,

¹³⁶ CXXVI/ CXXVII/ CXXVII, 1001 -1024.

¹³⁷ XLII, 335 – 336.

¹³⁸ CCXXXIX, 1910 – 1912.

come tu avresti di più savere angoscia carizia”¹³⁹. Erich Auerbach osserva che la pratica dell’invocazione del lettore è una consuetudine precedente alla *Commedia*:

Nel medioevo, appelli al lettore, o all’ascoltatore, piuttosto frequenti sia in latino che in vernacolo, venivano usati qua e là senza gran rilievo quando si trattava di attirare l’attenzione, di annunciare il contenuto, di farsi perdonare qualche deficienza, di esporre propositi moraleggianti o di chiedere al lettore di pregare per lo scrittore ¹⁴⁰.

Tuttavia, Auerbach ritiene che, a differenza della tradizione precedente, Dante trasforma il lettore in un personaggio attivo nell’interpretazione testuale: “Il lettore immaginato e, in fondo, creato da Dante è un discepolo a cui non si richiede di discutere e giudicare, bensì di seguire, usando sì le proprie forze, ma come Dante gl’impone di fare”¹⁴¹. In altre parole, il lettore è libero, *pero no mucho*, perché i labirinti poetici della *Commedia* richiedono l’illuminazione di una guida, e lo stesso Dante sembra esserne consapevole, forse già prevedendo le difficoltà dei lettori nel comprendere i significati dei suoi vocaboli poetici: “Non vo’ però, lettor, che tu ti smaghi/ di buon proponimento per udire/ come dio vuol che ‘l debito si paghi”¹⁴².

Ritornando ai versi di Juan de Mena, non sembra che in *El Laberinto de la Fortuna* il poeta renda il lettore partecipe del processo di scrittura, e che conferisca a questo individuo, anche se per un istante fugace, un ruolo di ampio rilievo nell’opera. Ci sono solo due appelli ai lettori nel poema dantesco. Mena esprime il desiderio che il lettore segua le sue istruzioni, ma non dimostra nel corso dei versi preoccupazione nel guidare il suo pubblico nel labirinto testuale. Se Mena ha colto questa influenza in Dante, lo ha fatto considerando il poeta come un’autorità¹⁴³, ma senza un particolare interesse a stabilire una prossimità più intensa con i suoi

¹³⁹ *Par.* V, 109-111.

¹⁴⁰ AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Prefazione di Dante Della Terza. Traduzione di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza. Milano: Feltrinelli, 2018. p. 310.

¹⁴¹ *Id.* p. 320.

¹⁴² *Pur.* X, 106 – 108.

¹⁴³ Secondo Jacques Le Goff, il poeta, soprattutto quello della cultura classica, latina o greca, rappresenterà una fonte di riferimento per gli intellettuali medievali, costituendo una fonte di sapere e, quindi, anche di autorità: “Virgilio, infine, Virgilio che avrebbe annunciato la venuta di Cristo nella quarta egloga, sulla tomba del quale avrebbe pregato san Paolo e che avrebbe raccolto nell’*Eneide* la somma di tutte le conoscenze del mondo antico. Bernardo di Chartres commenta i primi sei libri del poema, come se si trattasse di un libro scientifico, alla stregua della Genesi. Così si forma la leggenda che condurrà al mirabile personaggio di Dante, a quello che nell’esplorazione del mondo sotterraneo verrà invocato dall’autore della *Divina Commedia*: «Tu duca, tu signore, tu maestro»? Questo spirito di ricerca cozzerà tuttavia contro un’altra tendenza degli intellettuali chartrensi: lo spirito razionale. Sulla soglia dell’età moderna i due atteggiamenti fondamentali dello spirito scientifico sembrano spesso antagonisti. Per gli scienziati del XII secolo l’esperienza non giunge che ai fenomeni, alle apparenze. La scienza deve disinteressarsene onde afferrare le realtà attraverso il ragionamento. Ritroveremo questa separazione che pesa gravemente sulla scienza medievale. Vd.: LE GOFF, Jacques. *Gli intellettuali nel Medioevo*. Traduzione di Cesare Giardini. Milano: Mondadori, 2019. p. 53 – 54.

lettori. Mena preferisce che il lettore sia un osservatore piuttosto che un compagno di peregrinazione; si tratta di un'approssimazione di carattere meramente formale, indicativa di una posizione da rispettare. È un'approssimazione volta a segnare una distanza: nei due casi di Mena, il lettore deve seguire delle modalità di lettura per non perdersi nei meandri del poema. In Dante, l'approccio al lettore è accentuato: "Dante, nell'urgenza del suo appello, è assai più fraterno nel suo sforzo di convincerlo a fare di tutto per condividere spontaneamente l'esperienza del poeta"¹⁴⁴.

Nel *El Laberinto de la Fortuna*, il secondo cerchio dei peccati è destinato ai viziosi, dove si trovano coloro che soffrono a causa dei peccati carnali. In questo punto ritorna il tema dell'indicibile, poiché il poeta non riesce a descrivere le atrocità che colpiscono i dannati. Ricordiamo che nel canto V dell'*Inferno* la tematica è segnata dallo svenimento del poeta, che, di fronte a tanto dolore delle anime dannate, sviene e il canto termina con il silenzio del poeta: "Mentre che l'uno spirito questo disse,/ l'altro piangea; sì che di pietade/ io venni men così com'io morisse./ E caddi come corpo morto cade"¹⁴⁵. In Juan de Mena troviamo:

Venidos a Venus, vi en grado espeçial
los que en el fuego de su joventud
fazen el vicio ser tanta virtud
por el sacramento matrimonial;
Abaxo de aquestos vi grand general
de muchos linatges caídos em mengua;
que non sabe como se diga mi lengua
tantas espécies e formas de mal.

Eran adúlteros e fornicarios,
e otros notados de inçestuosos,
e muchos que juntan tales crimosos
e llevan por ello los viles salarios, e los que en efectos
así voluntarios su vida deleitan en vano pecando,
e los maculados del crimen nefando
de justa razón e de toda contrarios¹⁴⁶.

L'amore come passione carnale è condannabile. È una deviazione grave che corrompe l'anima e può portare alla rovina. Se Juan de Mena avesse avuto accesso ai commenti che circolavano in Castiglia all'inizio del XV secolo, come quelli di Benvenuto da Imola¹⁴⁷ e Pietro

¹⁴⁴ AUERBACH. Op. cit., p. 316.

¹⁴⁵ *Inf.* V, 139 - 142.

¹⁴⁶ C/CI, 793 - 808.

¹⁴⁷ Questo commentatore condanna l'attività degli amanti nel modo seguente "Si vis amari ama; et dicunt quod ista est vera intentio auctoris quia ipse ponit eandem sententiam Purgatorii capitulo XXII. Dico breviter quod auctor noster loquitur ibi de amore virtutis quae fundatur super honesto, ideo sententia est ibi vera. Hic vero loquitur de amore voluptatis qui fundatur supra delectabili, ideo hic sententia est falsa; et certe nimis miror de quibusdam qui

Alighieri¹⁴⁸, avrebbe potuto vedere come questi interpreti consideravano l'amore carnale: una virulenza per l'anima e una gangrena morale. Anche Boccaccio aveva condannato con veemenza Paolo e Francesca per l'amore impossibile¹⁴⁹. Ma l'amore è una condanna difficile da evitare, e Mena ne è consapevole: "ma desque pasado por él el temor,/ vuelve a sus vicios como de primero,/ así me bolvieron a do desespero/ deseos que quieren que muera amador"¹⁵⁰. O ancora:

Val assi mesmo para ser amado
anticiparse primero en amar
non es ninguno tan duro en el dar
que algo non diese si mucho ha tomado;
pues mucho deviera ser más que culpado
aquel corazón que si no querer quiere,

videntur hoc credere et tenere cum videamus clare falsitatem istius sententiae. Quot milia sunt stabulariorum, leprosorum, ribaldorum quorum aspectum horribilem omnes fugiunt, qui amant reginas et nobiles dominas formosas et virtuosas! ergo redamabunt ipsos si viderint se amari ab eis? nimis est hoc absurdum inconueniens; sed ut cito veniam ad veram intentionem auctoris, considera subtiliter, lector, quod auctor non ponit istam sententiam tanquam veram, sed fingit istam mulierem luxuriosam hoc dicere ad excusationem sui, sicut sepe loquitur mulier amorata quando loquitur de suo fallo et delicto patenti, quod negare non potest. Dicit enim: ego non sum de natura angelica vel saxeae; quomodo poteram non amare eum qui me tam ardentem amabat, et qui sponte subivit tot pericula et mortes pro me! Ergo bene dixit auctor in persona istius meretricis. Et sic nota quod multa talia dicta auctorem sepe male intelliguntur, quia non consideratur quomodo, et quare et quando dixerint". BENVENUTO DA IMOLA. *Inferno, Canto V, versi 103-105*. Disponibile in: <http://www.esempio.com/inferno5>. Accesso in: 10 feb. 2023.

¹⁴⁸ Pietro Alighieri presenta una profusione di riferimenti per sostenere la condanna degli amanti per la loro offesa alla moralità: Item fingit auctor ibi se invenire umbram dicti Paridis et Tristani, ac domine Franciscæ, filie domini Guidonis de Polenta, domini olim civitatis Ravennæ posite iuxta marinam et litora maris Adriatici, ubi Padus intra in illud mare cum suis sequacibus fluminis cum eo unitis, ut dicitur hic in textu, et uxor olim Iohannis Ciotti de Malatestis de Arimino, item umbram Pauli, fratris dicti Iohannis, que domina Francisca et dominus Paulus cognati, simul reperti in adulterio occisi sunt a dicto suo viro. Modo ut auctor ostendat ad nostram moralitatem a quo nobis cavere debemus, ne capiamur ab isto amore concupiscibili et venereo, inducit umbram dicte domine Franciscæ ad dicendum quomodo dictus Paulus phylcaptus est de sua pulchra persona, motus a nobili corde cui cito talis amor insurgit propter cibaria pretiosa et otia, subaudi talium gracilium et petentium, quam cordi plebei, unde inquit Yeronimus: Difficile inter epulas servatur pudicitia et illud sancti Bernardi: Periclitatur castitas in delitiis licet utrumque pungit, unde idem Yeronimus: In sicco et panis eadem libido dominatur, ad quod facit illud Ovidii: Queritur Egistus quare sic factus adulter? / in promptu causa est: desidiosus erat, et illud: Otia si tollis, periit cupidinis arcus, ex quo, ut dicit ipsa domina Francesca secuta naturam amoris predicti, coacta est ad amare dictum Paulum, iuxta illud Augustini in libro De Cathecizandis rudibus: Nichil provocat ad amandum quam prevenire amando, et Seneca in viii Epistula ad Lucilium: Amatorium sine medicamento tibi monstrabo esse et sine herbis. vis amari? Ama. Item dicit dicta domina Francisca quomodo de visu ad colloquium devenerunt ipsa et dictus Paulus quod, ut ignis ardescit, ut Ecclesiastici viii habetur, unde ad oscula et factum iuxta illud visus et colloquium tactus post oscula factum, a quibus singulis gradatim inducitur augmentum venerei sceleris huius, ut ait Tullius in Topicis. ALIGHIERI, Pietro. *Inferno, Canto V, versi 97-107*. Disponibile in: <http://www.esempio.com/inferno5>. Accesso in: 10 feb. 2023.

¹⁴⁹ L'opinione dell'autore è costruita così: "Ma puossi qui dire questo talvolta avvenire, con ciò sia cosa che rade volte soglia l'uomo molto strettamente legarsi dell'amore di cosa ch'è a lui, in tutto o in più cose, di natura conforme; il che quando avviene, può quel seguire che l'autore dice, con ciò sia cosa che naturalmente ogni simile appetisca suo simile: e però, come la cosa amata sentirà i costumi e le maniere dello amante conformi alle sue, incontanente si dichinerà a doverlo così amare, come ella è amata da lui; così non perdonerà Amore allo amato, cioè ch'egli non faccia che questo amato ami chi ama lui". BOCCACCIO, Giovanni. *Inferno* 5. 103. Disponibile in: https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=137351051030&cmd=gotoresult&arg1=0. Accesso in: 11 feb. 2023.

¹⁵⁰ CVIII, 861 – 864.

que quiera querido non ser,
o por ser querido biva despagado.

a los amadores sin gozo cadena,
e a los amados deleite sin pena,
a los menos méritos más galardones¹⁵¹.

Ancora per quanto riguarda le somiglianze tra i versi di Mena e quelli di Dante, vorremo richiamare l'attenzione su alcune peculiarità testuali. Nel canto X dell'*Inferno*, Dante viene riconosciuto da Farinata degli Uberti per il suo accento toscano: "O Tosco che per la città del foco/ vivo ten vai così parlando onesto, / piacciati di restare in questo loco"¹⁵². Nel *Laberinto de la Fortuna* è il poeta narratore a identificare un concittadino dal suo accento mentre soffre nel cerchio dei viziosi:

llegueme más cerca, turbado, yo quando
vi ser un tal hombre de nuestra nación,
e vi que dezía tal triste canción,
en elegíaco verso cantando:

«Amores me dieron corona de amores
por que mi nombre por más bocas ande;
entonces non era mi mal menos grande
quando me davan plazer sus dolores;
vençen el seso los dulçes errores,
mas no duran siempre segunt luego plazen;
pues me fizieron de mal que vos fazen,
sabed al amor desamar, amadores¹⁵³.

I versi, per un lettore medievale, sono lame più affilate delle spade, e per la censura clericale la poesia corrompeva lo spirito, perché faceva affiorare i sentimenti repressi, come le passioni carnali. La pena per l'amore, nel contrappasso dantesco, è la distanza dall'amato, ma ricordiamo un'altra condanna: quella del lettore, che è il silenzio. Paolo, che aveva letto per Francesca, non parla in nessun verso del canto V; la lettura lo tradì quando il Malatesta osò oltrepassare i confini dei segni linguistici, incrociando le barriere della letterarietà con la realtà tangibile. Solo il rumore delle sue lacrime è menzionato nella *Commedia*: "al tempo d'i dolci sospiri, / a che e come concedette Amore"¹⁵⁴. Anche l'autore di Mena, che scriveva versi

¹⁵¹ CXI/ CXII, 881 – 895.

¹⁵² *Inf.* X, 23 – 24.

¹⁵³ CV/ CVI, 837 – 848.

¹⁵⁴ *Inf.* V, 118-119.

d'amore e un tempo scriveva libri che davano piacere ai lettori, ma ora soffre per l'amarezza della condanna eterna.

Il pensiero politico di Juan de Mena era legato alla difesa della corona di Castiglia contro la corruzione che si diffondeva nella corte: - "il secolo perverso, crudele, ingannevole!". La Castiglia era il gioiello iberico, come un tempo era Roma, evocata da Dante "“l giardin de lo ‘mperio”¹⁵⁵, ma a causa della corruzione e le dispute per il potere politico si trasformava nel deserto più arido. Per Mena:

¡O siglo nuestro, edat trabajosa,
si fallarían los que te buscasen
otras Isifles que desseassen
dar sus maridos por tan poca cosa!

Non buenamente te puedo callar,
Opas maldito, ni a ti, Julián,
pues sois en el valle más fondo de afán
que non se redime jamás por llorar;
¿quál ya crueza vos pudo indignar
a vender un día las tierras e leyes
de España, las quales puxança de reyes
en años atantos non pudo cobrar?¹⁵⁶

Gianluca Briguglia sottolinea come il lettore medievale tendeva a conferire un significato politico sia a un trattato come il *De Monarchia* sia a un poema della portata della *Commedia*. Per Briguglia, Dante poeta era consapevole del proprio impegno politico: "[Dante] ritiene che sia dovere di ogni generazione tentare di apportare qualcosa di nuovo e di utile 'alla cosa pubblica', cioè all'incremento della conoscenza collettiva¹⁵⁷". Da qui si può notare la necessità di Dante di avvicinarsi ai suoi lettori, perché il discorso politico, anche se poetico, si fonde in una dialettica costruttiva di convincimento tra autore e lettore, come indicava già Auerbach:

Naturalmente, che Dante riprese la massima parte delle sue idee e convinzioni politiche dalla tradizione e dalle discussioni contemporanee. Ma è decisivo, e appartiene a lui, proprio ciò che resta: la scelta e la connessione e la forma dei motivi, la loro elaborazione secondo una direzione e un fine determinati, il particolare concetto del valore e del disvalore delle azioni umane¹⁵⁸.

¹⁵⁵ *Pur.* VI, 105.

¹⁵⁶ XCI/ XCI, 717 – 728.

¹⁵⁷ BRIGUGLIA, Gianluca. *Il pensiero politico medievale*. Torino: Einaudi, 2018. p. 83.

¹⁵⁸ AUERBACH. Op. cit., p. 280.

La citazione di Auerbach trova riscontro nel trattato *De Monarchia*, nel momento in cui Dante sostiene che “quedam vero sunt que, nostre potestati subiacentia, non solum speculari sed etiam operari possumus: et in hiis non operatio propter speculationem, sed hec propter illam assummitur, quoniam in talibus operatio finis”¹⁵⁹. Si combatte con le lettere quando le armi sono inesistenti.

Letto oggi, forse, il poema acquisisce interesse come fonte per la ricostruzione di eventi storici. Vediamo un esempio:

Alli vi pintadas por orden los fechos
de los Alfonsos con todos sus mandos.
e lo que ganaron los reves Fernandos.
faziendo más largos sus regnos estrechos;
allí la justícia, los rectos derechos,
la mucha prudencia de nuestros Enriques
por que los tales tú, Fama, publiques,
e tagas en otros semblantes provechos.

Escultas las Navas están de Tolosa,
triumto de grande misterio divino,
con la morisma que de Africa vino
pidiendo por armas la muerte sañosa:
estan Dor memoria tambien gloriosa
pintadas en uno las dos Algeziras:
estan por espada domadas las iras
de Almoracen, que nos rue mavor cosa

Crescían los títulos frescos a bueltas
de aqueste rev nuestro muy esclarecido
los quales avrian allende crescido
si non recrescieran algunas rebueltas.
las quales, por pazes eternas disuelta:
presto nos vengan a puerto tranquilo,
por que Castilla mantenga en estilo
toga y oliva, non armas y peltas

Con dos quarentenas e más de millares
le vimos de gentes armadas a punto,
sin otro mas pueblo inerme alli runto
entrar por la vega talando olivares.
tomando castillos, ganando lugares.
fazendo por miedo de tanta mesnada
con toda su terra temblar a uranada.
temblar as arenas fondon de os mares¹⁶⁰.

¹⁵⁹ I. II, 5-6.

¹⁶⁰ CXLV/ CXLVI/ CXLVII/ CXLVIII, 1153 – 1184.

Nella descrizione delle grandezze dell'Impero, nei versi di Mena si intrecciano una visione che abbraccia passato e presente con l'intento di descrivere un futuro eccelso, diametralmente opposto ai mali del presente:

La qual me respuso: «Saber te conviene
que de tres edades te quiero dezir:
passadas, presentes e de por venir;
ocupa su rueda cada qual e tiene;
las dos que son quedas, la una contiene
la gente passada, e la otra futura;
la que se buelve en el medio procura
la que en el siglo presente detiene»¹⁶¹.

Anche Dante intreccia differenti tempi storici. Nell'*Inferno*, il lettore si trova di fronte a una sfilata di tutti i dannati dei secoli più diversi, da Elena di Troia, passando per Cleopatra, fino a Francesca da Rimini; da Babilonia alla Firenze dei tempi di Dante, e tutto condensato in un unico flusso temporale che, nel caso dell'*Inferno*, è un eterno presente di sofferenze, come dirà Francesca: “E quella a me: ‘Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ ne la miséria’”¹⁶².

Per quanto riguarda l'*Inferno* di Dante e quello di Juan de Mena, è opportuno evidenziare alcune particolarità. Marco Santagata osserva che l'*Inferno* di Dante è, soprattutto, un inferno fiorentino¹⁶³. Al contrario, l'*Inferno* di Juan de Mena si estende su un'area più ampia, configurandosi come un inferno iberico: “Vi las provinçias de España e poniente:/ la de Tarragona, la de Celtiberia,/ la menor Cartago que fue la d'Esperia,/ con los rincones de todo oçidente;/ mostróse Vandalia, la bien paresciente,/ e toda la tierra de la Lusitania,/ la brava Galiçia con la Tingitania,/ donde se cría ferosçe la gente”¹⁶⁴.

Un altro aspetto degno di nota sono le affinità sonore nei lamenti delle anime dannate. In Mena, i rumori sono descritti così: “Ya començava la invocación/ con triste murmuro y díssono canto,/ fingiendo las bozes con aquel espanto/ que meten las fieras con muy triste

¹⁶¹ LVIII, 457 – 464.

¹⁶² *Inf.* V, 121 – 123.

¹⁶³ “La visione ultraterrena conferiva un'aura profetica al personaggio autobiografico che ne era protagonista; l'agitata e confusa situazione politica di Firenze, le tensioni sociali che la percorrevano, gli effetti nefasti di uno sviluppo economico che cancellava gli antichi valori municipali erano il terreno sul quale il personaggio poteva esercitare la sua pedagogia critica. Un viaggio tra i morti per salvare i vivi, per salvare i fiorentini che stavano vivendo una drammatica, ma non ancora disperata, crisi interna. Il corso degli eventi farà sì che un poema concepito per Firenze e a favore di Firenze si trasformi nel libro più aspramente e violentemente antiflorentino che sia stato scritto”. In: SANTAGATA, Marco. *Dante: Il Romanzo della sua vita*. Milano: Mondadori, 2017. p. 128.

¹⁶⁴ XLVIII, 377 – 383.

son”¹⁶⁵; mentre in Dante: “Quivi sospiri, pianti e alti guai/ risonavano per l’aere senza stelle,/ per ch’io al cominciar ne lagrimai./ Diverse lingue, orribili favelle,/ parole di dolore, accenti d’ira,/ voci alte e fioche, e suon di man con elle”. Analogamente all’*Inferno* XXV, dove i serpenti si rubano le forme l’un l’altro le forme, nel poema di Mena le serpi si appropriano di forme altrui: “Tornándose contra el cuerpo mesquino,/ quando su forma vido seer inmota,/ con biva culebra lo fiere e acota/ por que el espíritu traiga maligno”¹⁶⁶.

Sebbene non vi sia un riferimento diretto ed esplicito a Dante nella produzione di Juan de Mena, è importante notare che esiste una tradizione che per secoli ha riscontrato affinità tra i due poeti. Fernan Nuñez, nella compilazione dell’opera completa di Mena, pubblicata nel 1552, fa riferimento a Dante nel secondo preambolo della sua edizione de *La Coronación del Marqués de Santillana*¹⁶⁷. Nuñez, confrontando il poema di Mena con quello di Dante, attraverso la suddivisione degli stili, afferma:

Sepan los que ignoran que por los tres estilos escriven, o escriveran los poetas, es a saber el tragedico, satírico, o comedico (...) de los quales tres estilos mas lagarmente e poniendo sus derivaciones y significados, habla el comentador [aquele que escribe, como se nota] sobre *La Commedia* del Dante en el quarto Preambulo¹⁶⁸.

Alla fine, nel quarto preambolo, Nuñez non si riferisce al poema di Dante, ma piuttosto all’uso del linguaggio nei tre generi. Il poema di Mena, infatti, inizia con una descrizione delle miserie e termina con una conclusione felice. Secondo Farinelli, “il suo gran sogno [di Mena] era, come quello del Santillana, di poter entrare nel sacro tempio della Sapienza, le cui porte s’aprivano ai soli eletti; e sembra che realmente e trionfalmente vi entrasse”¹⁶⁹. Sarebbe Santillana, o Mena, un poeta desideroso in cerca della sua lode?

Nell’ambito della società ispano-americana del XV e XVI secolo, gli scrittori erano divisi in due categorie principali: i nobili, che si autofinziavano, e quelli che aspettavano di essere finanziati da qualche nobile. Noël Salomon¹⁷⁰ preferisce parlare di scrittori aristocratici e scrittori artigiani – coloro che vivevano del loro mestiere di scrittori, dato che a quel tempo il

¹⁶⁵ CCXLVI, 1959 – 1964.

¹⁶⁶ CCXLIX, 1985 – 1988.

¹⁶⁷ MENA, Juan de. *Todas las obras del famosissimo poeta Iuan de Mena. con la glosa del comendador Fernan Nunez sobre las trezientas*. Anuers: En casa de Martin Nucio, 1552.

¹⁶⁸ Id. fol. 266v.

¹⁶⁹ FARINELLI. Op. cit., p. 133.

¹⁷⁰ SALOMON, Noël. Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española. In: AMORÓS, André. Et al. *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974. pp. 15-39.

libro stava lentamente diventando un oggetto di mercato, soprattutto a partire da Gutenberg. In fin dei conti, le relazioni sociali tra scrittore, libro e pubblicazione dipendevano da un sistema di finanziamento. Noël Salomon riassume il quadro sociale come segue:

A este nivel de la «sociología de la escritura», el problema fundamental es el del vínculo económico que existe entre el «autor-escriptor» y su «producción-creación». Se trata de saber si su obra es para él «valor de uso» o «valor de cambio» (mercancía para el mercado). ¿Es para él un «oficio» o una actividad gratuita la tarea creadora? En la literatura castellana hasta fines del siglo XVI, vemos aparecer nítidamente dos categorías de autores: A) los escritores aristócratas, para quienes tomar la pluma es un arte noble del espíritu, un como lujo en su existencia social palaciega. Sirvan de ejemplo el Marqués de Santillana o Garcilaso de la Vega. B) los escritores artesanos, para quienes escribir es una profesión, una actividad para ganar el pan cotidiano. Entrán en esta categoría los juglares medievales, los poetas maestros de capilla (Juan del Encina, Lucas Fernández) por los años 1500 y los poetas secretarios «capellanes» del tipo de Lope de Vega hacia el año 1600. Unos y otros viven de su pluma a la sombra del roble señorial. En la órbita de los mecenas son una especie de «becarios» (asistidos socialmente), que experimentan, a veces, el sentimiento de estar en una situación parasitaria más o menos humillante¹⁷¹.

In questo contesto, il grande baluardo culturale dell'area ispanica della penisola iberica del XV secolo fu Íñigo López de Hurtado de Mendoza (1398 - 1458), marchese di Santillana. Il nobile passò dalla corte catalana a quella castigliana¹⁷² e stabilì contatti letterari con grandi nomi della cultura dell'epoca, come Andreu Febrer, Enrique de Villena e Juan de Mena. Santillana era un grande amante della cultura. Per quanto concerne l'attività di mecenate, forse venne superato soltanto dal re Juan II¹⁷³.

¹⁷¹ Id. p. 21-22. A proposito delle difficoltà di produzione nell'area iberica, citiamo come esempio letterario l'opera *O que farei com este livro?*, di José Saramago, che rappresenta le umiliazioni subite da Luís de Camões nella ricerca di patrocinio per la pubblicazione di *Os Lusíadas*. Vd: SARMAGO, José. *O que farei com este livro?*. 2ª. Ed. Lisboa: Caminho, 1988.

¹⁷² Il titolo nobiliare di Santillana proveniva dalla Corona di Castiglia, dove suo padre, l'ammiraglio Diego Hurtado de Mendoza, aveva prestato un servizio rilevante. I suoi legami con la corte aragonese erano motivati da ragioni politiche e diplomatiche, come indica Paola Calef: "Come è noto, gli anni giovanili trascorsi da Íñigo López de Mendoz, futuro Marchese di Santillana, alla corte aragonese di Alfonso V furono fondanti, non solo sul piano politico, ma anche sul piano della sua formazione culturale". Fatto sta che Santillana era una figura rispettata dall'aristocrazia aragonese.

¹⁷³ Carlos Alvar indica il Marchese di Santillana come un grande finanziatore delle traduzioni del suo tempo, con un totale di 16 opere: Dante, *Comedia*. (1428, per Enrique de Villena); Virgilio, *Eneida*. (1439, per Enrique de Villena); Bouvet, *Arbol de batallas*. (1441, per Antón de Zorita); Pseudo-Platón, *Axiocus*. (1444, per Pedro Díaz de Toledo); Séneca, *Tratados*. (1445, per Pedro Díaz de Toledo); Platón, *Phaedo*. (1446, per Pedro Díaz de Toledo); S. Agustín, *De vita beata*. (1446, per Pedro Díaz de Toledo); *Iliada latina*. (1449, per Pedro González de Mendoza); *Arenga*. (1449, per Martín de Avila); Boccaccio, *Genealogía deorum*. (1449, per Martín de Avila); Boccaccio, *De montibus*. (1449-50, per Martín de Ávila); Eusebio, *Crónicas*. (mit. '400, per Alfonso Fernández de Madrigal); Juan Gobi, *Scala Coeli*. (1428, per Diego de Cañizares); Plutarco, *De la Nobleza*. (1458, per Carlos de Viana); *Triunfo del Marqués*. (1458, per Diego de Burgos). In: ALVAR, Carlos. *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 257-289. p. 286-87.

Lo spirito viaggiatore di Santillana lo mise in contatto, a volte in loco, con la grande letteratura prodotta in Europa, soprattutto con quella italiana, i cui venti rinascimentali cominciavano a formare un vortice nel continente. Santillana fu uno dei principali catalizzatori di questi influssi nelle terre iberiche, agendo come propagatore della poesia “al itálico modo”¹⁷⁴. López Estrada indicava che Santillana fosse il ponte tra la cultura rinascimentale italiana e la letteratura castigliana, che stava uscendo dall’età medievale in cerca di nuovi orizzonti per la sua poesia¹⁷⁵. Nel percorso poetico che lo portò alla scoperta della poesia italiana, il mecenate castigliano incontrò Dante Alighieri. Se Francisco Imperial fu il primo a introdurre i temi danteschi nella penisola iberica, Santillana, dal canto suo, fu il suo più grande divulgatore di questo stile poetico, praticato dall’autore della *Commedia*.

Arturo Farinelli considera che nel XV secolo si assiste al fiorire di un eminente circolo di studi danteschi in Spagna, poiché il poeta fiorentino fu letto, tradotto e commentato nei due centri nevralgici del territorio iberico: il regno di Aragona e quello di Castiglia: “Ed era testo [la *Commedia*] di valore indiscusso, di grande autorità per i monarchi più illuminati, che vi attingevano sentenze, massime di vita (...) A tratti colpiva pure un’immagine, una forte similitudine dantesca”¹⁷⁶. Alla testa di questo movimento nell’area castigliana, secondo il critico, si trovava il marchese di Santillana: “Domina il marchese di Santillana, maschia e nobil figura, il secolo in cui visse, (...) duce ad un tempo di belligere schiere, e duce del gregge dei saggi, di eletti ingegni, anelanti alla coltura novella, avidi di sapere, innamorati della scienza gaya”¹⁷⁷. La notorietà dell’intelligenza del marchese non è qui in discussione, sebbene alcuni studiosi attestino che la sua erudizione fosse limitata alla poca conoscenza del latino e dell’italiano, un fatto che giustificerebbe il suo costante investimento nelle traduzioni - ma questo non sminuisce in alcun modo l’importanza del nobile come baluardo della cultura iberica del XV secolo. Ciò che esisteva in Spagna era un gruppo di lettori, buona parte dei quali gravitava intorno al marchese de Santillana, il quale leggeva la poesia italiana con fervore, considerando Dante come un parametro di orientamento poetico. Se il marchese e i suoi seguaci desideravano gettare le basi di una dantistica spagnola, questi fondamenti crollarono nelle generazioni successive. I venti impetuosi degli stili letterari sembrano essere stati più favorevoli a Petrarca e Ariosto rispetto a Dante, che finì per passare in secondo piano nella scena letteraria,

¹⁷⁴ *Sonetos al itálico modo*, de Santilla, estão recolhidos no seu *Cancioneiro*, ms. 2655, da Biblioteca Universitária de Salamanca. Felizmente, disponível online no seguinte endereço eletrônico: <https://gredos.usal.es/handle/10366/147217>.

¹⁷⁵ LÓPEZ ESTRADA, op. cit., p. 261.

¹⁷⁶ FARINELLI, op. cit., p. 68.

¹⁷⁷ Id. p. 94.

non avendo grandi continuatori nelle generazioni successive al marchese de Santillana, come sottolinea López Estrada:

Dante resultó poco afortunado en cuanto a servir de modelo y fuente; unos pocos autores del Cancionero de Baena, con Imperial a la cabeza, lo tomaron como bandera de moda, y los grandes poetas del siglo XV no parece que recibiesen su influencia de manera directa, y mucho menos efectiva. Ya en el límite con el siglo XVI, Juan de Padilla y otros escritores moralizadores le dan una interpretación popular, adaptando la alegoría a la poesía de piedad y de devoción. La creación de Dante, sobre todo su *Comedia*, monumental en cuanto a su lograda estructura teológica, tan personal por otra parte, no fue adecuada como modelo de imitación, y los otros autores, Petrarca y Boccaccio, ofrecían fórmulas más accesibles a la influencia. Dante pasó a ser considerado como sabio filósofo, al que se atribuían dichos sentenciosos, y en particular se le tuvo como defensor de la fama conseguida mediante el esfuerzo logrado con el ejercicio de las virtudes, frente al prestigio del linaje, ilustre sólo por herencia¹⁷⁸.

Il gioco retorico di Dante, intrecciato con la complessità delle costruzioni biografiche dei personaggi, rendeva il poeta fiorentino un autore ammirato, ma con una circolazione più ridotta rispetto ai suoi pari italiani, in particolare Petrarca, la cui lettura risultava più fluida. Petrarca, al contrario di Dante, circolava senza commenti che facilitassero la lettura, mentre Dante, fin dal manoscritto 10186, aveva cominciato a circolare nelle terre iberiche con alcune note aggiuntive al testo, come quelle di Benvenuto da Imola. Beatrice Mosca sostiene che i lettori iberici di Dante nei primi decenni del Quattrocento costruirono le loro opere attraverso una imitazione frammentaria dell'allegoria dantesca. Qui si presenta un problema. Si accusa, sebbene indirettamente, i lettori di essere interpreti precari (come già fatto da Farinelli con Imperial). Crediamo che tali lettori non abbiano avuto a disposizione una tradizione di studi che permettesse una piena conoscenza delle esegesi dantesche. Per il lettore medievale l'esegesi dantesca rappresentava una grande avventura ermeneutica. Claudio Giunta ha già osservato che la *Commedia* è sempre stata un testo complesso alla prima lettura, essendo una delle uniche opere della letteratura che necessita di un commento per guidare i lettori¹⁷⁹. Marco Santagata, d'altra parte, considera il poema dantesco come un libro enciclopedico¹⁸⁰, e poiché utilizza nei

¹⁷⁸ LÓPEZ ESTRADA. Op. cit., p.261-262.

¹⁷⁹ GIUNTA. Op. cit., p. 13.

¹⁸⁰ "I primi lettori e commentatori sono unanimi nel celebrarla come un testo che contiene gran parte dello scibile umano, insomma come una grande enciclopedia dei saperi (...) la *Commedia* è il primo libro a richiedere per la sua piena e totale comprensione l'ausilio di una grande enciclopedia. Il testo, infatti, spesso non è autosufficiente: quasi a ogni verso necessita di essere integrato da nozioni e conoscenze che esso non fornisce. Si noti, però, che il lettore del canto X dell'*Inferno* non deve solo sapere molto bene la storia di Firenze, deve anche conoscere non pochi particolari della biografia letteraria e politica di Dante: per esempio, quali fossero stati i suoi rapporti con Guido Cavalcanti. Nemmeno una cultura enciclopedica, dunque, è sufficiente: il lettore ideale dovrebbe avere le stesse conoscenze dell'autore. La tecnica narrativa esemplificata con Farinata non è costante nella *Commedia*". In: SANTAGATA, Marco. *L'io e il mondo: Un'interpretazione di Dante*. Bologna: Il Mulino, 2011. p. 354.

suoi versi dati dalla cronaca fiorentina dell'epoca di Dante, deve essere accompagnata da un'enciclopedia di note di lettura per contestualizzare il lettore che si trova al di fuori dell'orizzonte dantesco¹⁸¹. Sarebbe un errore criticare i lavori di analisi poetica del marchese di Santillana che, secondo López Estrada, “stabilisce la prima poetica medievale in Spagna”¹⁸², prendendo l'opera di Dante Alighieri come un modello di riferimento per la poesia.

Nella lettera di dedica indirizzata al conestabile Pedro de Portugal, ad esempio, Santillana metterà in discussione il ruolo della poesia nella società, considerandola come un'illusione, una trasposizione da una sfera simbolica alla realtà. Questa visione aristotelica, sebbene metodologicamente consolidata per le indagini sulla poesia iberica contemporanea al marchese, viene espressa così:

¿Y qué cosa es la poesía, que en el nuestro vulgar ‘gaya ciencia’ llamamos, sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas y escandidas por cierto cuento, peso y medida? Y ciertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o decir que solamente las tales cosas consistan y tiendan a cosas vanas y lascivas; que bien como los fructíferos huertos abundan y dan convenientes frutos para todos los tiempos del año, así los hombres bien nacidos y doctos, a quien estas ciencias de arriba son infusas, usan de aquellas y del tal ejercicio según las edades. Y si por ventura las ciencias son deseables, así como Tulio quiere, ¿cuál de todas es más prestante, más noble y más digna del hombre, o cuál más extensa a todas especies de humanidad? Ca las oscuridades y cerramientos de ellas, ¿quién las abre, quién las esclarece, quién las demuestra y hace patentes sino la elocuencia dulce y hermosa habla, sea metro, sea prosa? Cuanta más sea la excelencia y prerrogativa de las rimas y metros que de la suelta prosa, sino solamente a aquellos que de las porfías injustas se cuidan adquirir soberbios honores, manifiesta cosa es¹⁸³.

Quello che troviamo interessante in questo frammento di Santillana è che egli era consapevole del fatto che la lettura e l'appropriazione letteraria, così come le strutture poetiche, cambiano a seconda dei periodi storici. Il marchese era già consapevole che la domanda di nuove forme letterarie fa sì che queste stesse strutture siano, essenzialmente, volatili; non tanto nel senso che si perdano nel tempo e nello spazio, ma nel senso che si riadattano. Ora, Dante, nel *Convivio*, definisce il senso allegorico dicendo che “si chiama allegorico e questo è quello che si nasconde sotto ‘l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella

¹⁸¹ L'analisi dei documenti storici ha consentito di constatare che i commenti al testo dantesco pervenuti in Spagna furono con ogni probabilità quelli di Benvenuto da Imola, Pietro Alighieri, Cristoforo Landino e Alessandro Vellutello. Tale circostanza testimonia l'interesse dei lettori dell'epoca nel confrontarsi con le complessità interpretative dell'opera di Dante.

¹⁸² Id. p. 157.

¹⁸³ SANTILLANA. Op. cit., p. 439 – 440.

menzogna”¹⁸⁴. Per l’autore fiorentino, nel rivelare il velo delle favole, i lettori trovano, ciascuno a modo suo, diversi strumenti interpretativi, forse perché ognuno di essi arriva con una lente ermeneutica diversa per l’analisi dei testi: “li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato”¹⁸⁵. Un’opera varia perché i suoi lettori sono molteplici, e questo era già stato attestato da Sant’Agostino, riferimento teorico ineludibile per Dante: “mutabilitas enim rerum mutabilium ipsa capax est formarum omnium, in quas matuntur res mutabiles”¹⁸⁶. Inoltre, la stessa concezione degli elementi strutturali della poesia è mutevole.

Un altro fattore di singolare rilievo nel pensiero del marchese di Santillana è la considerazione dell’atto di poetare quasi come una condizione sine qua non della comunicazione umana. Infatti, dagli innamorati in procinto di consumare le loro passioni agli imperatori romani, tutti cantano le loro gioie o i loro presagi, sebbene ciascuno lo faccia attraverso una forma poetica adatta al messaggio del loro canto¹⁸⁷. Questo rafforza per Santillana l’idea che la forma della poesia si trasforma, perché cambiano i temi e i lettori, così come il messaggio e, naturalmente, i poeti stessi. Da qui la necessaria categorizzazione e suddivisione della poesia, che nella prospettiva del marchese, lettore della tradizione greco-latina, potrebbe essere divisa in categorie secondo le forme interne dei testi:

Sublime se podría decir por aquellos que las sus obras escribieron en lengua griega y latina, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escribieron, así como Guido Januncello, boloñés, y Arnaldo Daniel, provenzal. Y como quier que de estos yo no he visto obra alguna, pero quieren algunos haber ellos sido los primeros que escribieron tercia rima y aun sonetos en romance, y, así como dice el Filósofo, de los primeros primera es la especulación. Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento hacen estos romances y cantares de que las gentes de baja y servil condición se alegran.

Después de Guido y Arnaldo Daniel, Dante escribió en tercia rima elegantemente las sus tres comedias, y ; micer Francisco Petrarca, sus d’Ascoli, el libro; y Juan Bocacio el libro que aunque ayuntó a él prosas de gran elocuencia a la manera del muchos otros escribieron en otra forma de metros en lengua itálica que ‘sonetos’ y ‘canciones morales’ se llaman.

¹⁸⁴ *Convivio*. II, I, 3.

¹⁸⁵ II, I, 4.

¹⁸⁶ AGOSTINO. *Confessioni*. Testo latino a fronte. A cura di Giovanni Reale. Milano/ Firenze: 2022. XII 6,6.

¹⁸⁷ Dirà Santillana: “¿Y qué son o cuáles aquellas cosas adonde, oso decir, esa arte así como necesaria no intervenga y no sirva? E n metro los epitalamios, que son cantares que en loor de los novios en las bodas se cantan, son compuestos; y, de unos en otros grados, aun a los pastores en cierta manera sirven, y son aquellos dictados a que los poetas ‘bucólicos’ llamaron. En otros tiempos, a las cenizas y defunciones de los muertos metros elegíacos se cantaban, y aún ahora en algunas partes dura, los cuales son llamados ‘endechas’; en esta forma Jeremías cantó la destrucción de Jerusalén; Gayo César, Octaviano Augusto, Tiberio y Tito, emperadores, maravillosamente metrificaron y les plugo toda manera de metro”. SANTILLANA. Op. cit., p. 42.

Extendieronse, creo, de aquellas tierras y comarcas de los lemosines estas artes a los gálicos y a esta postrimera y occidental parte que es la nuestra España, donde asaz prudente y hermosamente se han usado¹⁸⁸.

In Santillana troviamo un rigore didattico nella seguente classificazione dei generi poetici in tre categorie: il sublime, per i poeti che si sono espressi in greco e latino, cioè i poeti della tradizione classica; il mediocre (senza valenza peggiorativa), per i poeti che hanno scritto in lingua volgare, tra cui Arnaut Daniel, Guido Guinizzelli e Dante, poeti che hanno utilizzato la terza rima, il sonetto o il romanzo come forme principali; e l'infimo, riservato a coloro che “sin ningún orden, regla ni cuento hacen estos romances y cantares de que las gentes de baja y servil condición se alegran”¹⁸⁹, cioè i poeti dei canzonieri. È impressionante la profusione di conoscenza poetica di Santillana e la sua costruzione teorica, che esemplifica il suo pensiero attraverso opere di autori della tradizione greco-latina e della allora fiorente tradizione della poesia italiana. Non perdiamo di vista il destinatario della lettera, il conestabile Pedro de Portugal, anch'egli poeta, e che, come si vedrà più avanti in questo capitolo, sembra concordare con molte delle idee estetiche di Santillana¹⁹⁰.

Gianfranco Contini osserva che Dante incrocia nella sua opera il genio poetico e l'ingegno critico¹⁹¹; sembra che un capolavoro del calibro della *Commedia* emerga dopo un processo di maturazione delle idee estetico-critiche, del quale, aggiungo io, il *Convivio* risulta essere un esercizio di pensiero critico-riflessivo sulla lettura e sulla ermeneutica letteraria. Íñigo López de Mendoza, *mutatis mutandis*, sembra mettere in pratica le sue teorie sugli stili estetici in opere come *El infierno de los enamorados* e *Comedieta de Ponza*, che eserciteranno una significativa influenza sulla letteratura iberica successiva.

Nel Infierno de los enamorados, di datazione difficile, ma probabilmente scritto in un arco temporale che va dal 1430 al 1437¹⁹², Santillana costruisce una peregrinazione poetica

¹⁸⁸ Id. p. 444.

¹⁸⁹ Id. Ib.

¹⁹⁰ Ancora nella lettera-proemio, il marchese mette a disposizione una vera antologia della poesia ispanoamericana, citando il meglio della letteratura in lingua spagnola, catalana e gallego-portoghese, elencando i nomi di poeti come: Guillén de Bervedá, Mosén Pero March, Jorde de Sant Jorde, Andreu Fabrer, Ausias March, Fernand Gonzales de Senabria, Vasco Peres de Camões (nono di de Luís de Camões), Fernand Casquicio, Alfonso el Sabio, Juan de la Cerda, Pero González de Mendoza, Garci Fernández de Gerena, Alfonso Álvarez de Illescas, Francisco Imperial, Fernán Sánchez Calavera, Pero Vélez de Guevara, Fernán Pérez de Guzmán, Diego Hurtado, Fernán Rodríguez Portocarrero, Juan de Gayoso y Alfonso de Moraña e Ferrán Manuel de Lando. Id: p. 449.

¹⁹¹ CONTINI, Gianfranco. *Letteratura Italiana delle origini*. Milano: BUR RIZZOLI, 2019. p. 186.

¹⁹² DEYERMOND, Alan David. “Santillana’s Love-Allegories: Structure, Relation, and Message”, in *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. de D. Fox, H. Sieber y R. T. Horst, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 75-90. Vd. anche: IÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, *El infierno de los enamorados*, en la edición de Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof Santillana, in: Íñigo López de Mendoza, *Obras completas*, Madrid, Fundación

nella quale un io-personaggio si trova di fronte a un bosco, una “selva inabitabile”¹⁹³, che il poeta deve attraversare, in direzione a una enorme montagna. Il poeta è costretto a questo viaggio dalla Fortuna, allegoria del destino umano, responsabile di forzare il cammino degli uomini per tortuosi sentieri dell’esistenza: “La Fortuna che non cessa,/ siguiendo el curso fadado,/ en una montaña espesa,/ separada de poblado/ me levó, como robado,/ fuera de mi poderío;/ así qu’el franco albedrío/ me fue del todo privado”¹⁹⁴. Il poeta-personaggio sa che non può lottare contro il destino, e così, anche se privato delle sue forze, si sente costretto a muoversi. Il poema-racconto-di-pellegrinaggio, come accade nella *Commedia*, è costruito dopo la realizzazione del viaggio attraverso le regioni sconosciute, perciò, il primo movimento del poeta è richiedere aiuto alle muse per costruire i suoi versi e restituire alla sua memoria le visioni dell’ineffabile:

¡Oh vos, Musas, qu’en Pernaso
facedes habitación,
allí do fizo Pegaso
la fuente de perfección!,
en el fin e conclusión,
en el medio e comenzando,
vuestro subsidio demandando
en esta proposición.

Por cuanto a decir cuál era
el selvaje peligroso
en recontar su manera
es acto maravilloso,
e yo non pinto ni gloso
silogismos de poetas,
mas siguiendo líneas rectas,
fablaré non infintoso¹⁹⁵.

Abbiamo rilevato, inizialmente, una contiguità nella disposizione dei versi 17 e 18, “per quanto a decir cuál era/ el selvaje peligroso”, che introduce la topica dell’indicibile, idea poetica che compone i due strofe sopra citati. Ci sembra che si tratti di un adattamento dei v. 4 e 5 dell’*Inferno* I: “ahi quanto a dir qual era è cosa dura/ questa selva selvaggia e aspra e forte”. La paura che appare nel v. 6 della *Commedia* non si manifesta nei versi di Santillana, ma deve

José Antonio de Castro, 2002. HAMLIN, Cinthia María. Pericia constructiva y eficacia (meta)poética: El infierno de los enamorados de Santillana y unas nuevas relaciones con la *Commedia*, in *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 46, no. 2, Spring 2018, pp. 101-121.

¹⁹³ SANTILLANA. Op. cit., v. 27

¹⁹⁴ *IE*. I, 1 – 8.

¹⁹⁵ SANTILLANA. Op. cit., v. 9-24.

essere contenuta nell’“acto maravilloso”, che il marchese rifiuta di scrivere, poiché di tale densità complessiva la paura della scrittura potrebbe essere un “silogismos de poetas”¹⁹⁶.

La difficoltà della descrizione si allinea all’oscurità dei luoghi infernali della *Commedia*; descrivere ciò che è al di fuori della comprensione e della vista è un esercizio faticoso. Giuseppe Ledda crede che nella *Commedia* una delle facoltà cognitive gravemente compromesse dalla mancanza di luce nell’inferno sia la vista: “tra i fenomeni di fallimento cognitivo subiti da Dante personaggio è quello che potremmo definire lo scacco della vista per troppo buio. [Che] costituisce un ostacolo temporaneo alla visione del pellegrino e alla descrizione del poeta”¹⁹⁷. La descrizione di Santillana sembra confermare questa difficoltà comunicativa, urtando contro l’oscurità del paesaggio, che sarà descritta nei versi successivi come “Del su modo inconsolable/ non describe tal Lucano/ de la selva inhabitable/ che taló el bravo romano;/ si por metros non esplano/ mi propósito e menguare,/ el que defectos fallare,/ tome la pluma en la mano”¹⁹⁸. E il paesaggio si va costruendo come una “selva de tan grand altura,/ nin Olimpio de Toscana”¹⁹⁹. Piena di animali tenebrosi: “Muchos fieros animales,/ e serpientes desiguales,/ se mostraban, e leones”²⁰⁰.

Nel proseguire del poema, i disagi del viaggio affaticano il poeta. La sua peregrinazione è simile al navigare di una barca²⁰¹: “como nave combatida/ de los adversarios vientos,/ que dubda de su partida/ por los muchos movimientos,/ era con mis pensamientos,/ que yo mismo no sentía/ cuál camino seguiría/ de menos contrastamientos”²⁰². Il poeta è sopraffatto dalla forza del destino e, almeno in quel momento, non riesce a riprendersi dalle terribili avversità della prima parte del cammino verso l’ignoto. Anche il poeta-personaggio della *Commedia* subisce una caduta durante il suo viaggio: “E come quei che non lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva,/ si volge a l’acqua peligrosa e guata”²⁰³.

¹⁹⁶ *IE*, X, 22.

¹⁹⁷ LEDDA. Op. cit. p. 184.

¹⁹⁸ *IE*, IV, 25-32.

¹⁹⁹ *IE*, V, 39-40.

²⁰⁰ *IE*, VI, 41- 43.

²⁰¹ Santillana ricorre a metafore nautiche per indicare il cammino smarrito del suo personaggio. Queste metafore sono piuttosto comuni in Dante; basti pensare al canto XXVI dell’*Inferno*, in cui il fallimento di Ulisse è simboleggiato dal suo ultimo naufragio. (“infin che ‘l mar fu sovra noi richiuso”. *Inf.* I, XXVI, 142). Curtius sottolinea che talvolta la metafora nautica viene utilizzata nella letteratura greco-romana, così come successivamente in quella medievale, per indicare il poeta smarrito nella sua rotta: “Il poeta viene assimilato al navigante, la barca rappresenta il suo intelletto o la sua opera. Navigare è pericoloso, specialmente quando il navigatore è inesperto”. Op. cit. p. 186.

²⁰² *IE*, VIII, 57 – 64.

²⁰³ *Inf.* I, 22-24.

Nel *Infierno de los enamorados*, il poeta-personaggio è guidato verso il Castello degli Innamorati: “Comenzamos de consuno/ el camino peligroso/ por un valle como bruno, / espeso e mucho fragoso;/ e sin punto de reposo/ aquel día non cesamos,/ fasta tanto que llegamos/ en un castillo espantoso”²⁰⁴. Sulla parete del Castello figurano i versi seguenti: “El que por Venus se guía/ venga penar su pecado”²⁰⁵. L’enunciato non fa riferimento diretto a quella dei portali dell’*Inferno*: “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”²⁰⁶, ancorché, indirettamente, l’atto di scrivere su un portale e il piano sequenziale del poema sembrano chiaramente ispirati da Dante.

Nella *Commedia*, dopo aver letto l’iscrizione sulla porta dell’*Inferno*, Dante si rivolge a Virgilio in cerca di spiegazioni: “Maestro, il senso lor m’è duro”²⁰⁷, e Virgilio, chiarendo la domanda del discepolo, risponde: “Noi siam venuti al loco ov’ i’ t’ho detto/ che tu vedra ile genti dolorose/ c’hanno perduto il bem de l’intelletto”²⁰⁸. Nell’opera di Santillana, la guida sarà Ippolito²⁰⁹, che ammonendo il poeta ai confini del castello dirà: “Non receledes/ de penar, maguer veades/ en las letras que leedes/ algunas contrariedades, / que el título que mirades/ al ánima se dirige:/ tanto qu’el cuerpo la rige,/ de sus penas non temades”²¹⁰. Una guida meno efficace di quella di Dante, tuttavia, diretta nella descrizione del percorso da continuare. Successivamente, i due pellegrini incontreranno i lussuriosi di fama letteraria: “Vimos Poris con Tesena,/ vimos Eneas e Dido,/ e la muy fermosa Elena/ con el segundo marido;/ e más, en el dolorido/ tormento vimos a Ero/ con el su buen compañero/ en el lago perescido”²¹¹. La pena che si infligge agli amanti carnali non è la tempesta che li travolge, ma il fuoco intenso che in vita ne aveva acceso la voluttà. Ora, come punizione, quasi un contrappasso, i lussuriosi finiscono carbonizzati: “E por el siniestro lado/ cada cual era ferido/ en el pecho, e foradado,/

²⁰⁴ IE. XLII, 330-336.

²⁰⁵ IE. XLVII, 375 – 376.

²⁰⁶ Inf. III, 9.

²⁰⁷ Inf. III, 12.

²⁰⁸ Inf. III, 16-18.

²⁰⁹ Ippolito è condannato e esiliato per aver disprezzato gli Dei. Preferendo la caccia all’amore e rifiutando il culto di Atena, subisce le conseguenze di tale scelta: l’offesa della condanna dopo essere stato falsamente accusato da Fedra, sua matrigna, che, mossa dal desiderio divino di Atena, si innamora di lui. Nella tragedia di Euripide, Fedra si suicida dopo aver scritto una lettera denunciando un presunto attentato, che porta al bando di Ippolito dalla città. Durante il viaggio verso l’esilio, Ippolito muore, e la sua condanna viene riesaminata quando è ormai troppo tardi. Il confronto con Dante, data la conoscenza di Santillana della vita del fiorentino, esiliato e pubblicamente diffamato per voci nella sua città natale, sembra evidente, soprattutto quando, attraverso la voce di Cacciaguida, Dante fa un confronto con Ippolito: “Qual si partio Ipolito d’Atene/ per la spietata e perfidia noverca;/ tal di Fiorenza partir ti convene”. Par. XVII, 46-48.

²¹⁰ IE. XLIX, 385 - 392.

²¹¹ IE. LIV, 425-432.

de grand golpe dolorido,/ por el cual fuego encendido/ salía que los quemaba:/ presumid quien tal pasaba/ si debiera ser nascido”²¹².

L’amore carnale appare in Santillana come una condanna, un destino dal quale gli individui non riescono a sottrarsi: “E ventura, que trasmuda/ a tod’hombre sin tardanza/ e lo lleva do non cuda/ desque vuelve su balanza,/ quiere que faga mudanza,/ e tráyme donde vea/ este lugar, porque crea/ que amar es desesperanza”²¹³. È lo stesso amore violento, transubstanziamento dell’amore puro e divino, al quale sono condannati Paolo e Francesca: “amor ch’a nullo amato amar perdona”²¹⁴. È importante sottolineare che la tematica amorosa della lirica gallego-portoghese e i suoi influssi sulla lirica iberica hanno spianato la strada alle tematiche amorose, soprattutto al dolore amoroso. La “coita d’amor” della lirica trovadorica, in certo senso, ha preparato l’orizzonte di attesa dei lettori per apprezzare l’*Infierno de los Enamorados* di Santillana. Uno dei grandi punti di forza del poema di Íñigo López de Mendoza, che sarà percepito nelle generazioni successive di poeti, è la memoria della felicità nei tempi di tormenta:

La mayor cuita que haber
puede ningún amador
es membrarse del placer
en el tiempo del dolor;
e ya sea que el ardor
del fuego nos atormenta,
mayor pena nos aumenta
esta tristeza e langor.

E sabe que nos tractamos
de los bienes que perdimos
e del gozo que pasamos,
mientras en el mundo vivimos,
fasta tanto que venimos
arder en aquesta llama,
do non se curan de fama
ni de las glorias que hobimos²¹⁵.

Il tema della sofferenza per le gioie dell’amore passato, stabilito da Santillana e caratterizzato da eminenti tratti danteschi, in chiara allusione ai versi di Francesca da Rimini: “Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ ne la miseria”²¹⁶, si diffonderà

²¹² IE. LVII, 449-456.

²¹³ IE. XXXVIII, 297 - 304

²¹⁴ Inf. V, 103.

²¹⁵ IE. LXIII, 389 - 504.

²¹⁶ Inf. V, 120-123.

ampiamente nella penisola iberica, risuonando nella poesia degli autori del *Cancionero* di Baena, del *Cancionero* di Hernando del Castillo e del *Cancioneiro* de Garcia de Resende, quest'ultimo già in territorio lusitano.

Un'altra opera del marchese di Santillana che avrà risonanza nella tradizione iberica è la *Comedieta de Ponça*, che secondo Rafael Lapesa: “es el intento más ambicioso de Santillana en el poema narrativo, y también su obra más lograda dentro del género. Su extensión excede a la de cuantas alegorías había compuesto la poesía sabia de Castilla en lo que iba de siglo”²¹⁷. Nel poema, come accade nell'*Infierno de los enamorados*, Dante non è mai menzionato. Però in una lettera scritta a Doña Violante de Prades, contessa di Módica e di Cabrera, il marchese si riferisce a Dante elencando i generi poetici e spiegando il motivo per cui la sua opera si chiama *Comedieta*.

E del fablar d'estos usó Séneca, el mançebo, sobrino del otro Séneca en las sus «Tragedias», e Johán Bocaçio en el Libro De casibus virorum illustrium. Sátýra es aquella manera de fablar que tovo un poeta que se llamó Sátýro, el qual reprehendió muy mucho los viçios e loó las virtudes; e d'esta manera, Después d'él, usó Oraçio, e aun por esto dixo Dante:

El altro e Oratio satýro, qui viene, etc.

Comedia es dicha aquella cuyos comienços son trabajosos, e después el medio e fin de sus días alegre, goçoso e bien aventurado; e de ésta usó Terencio peno, e Dante en el su libro, donde primero dice aver visto los dolores e penas infernales, e después el purgatorio, e alegre e bien aventuradamente después el parayso²¹⁸.

Per *commedia* Santillana intendeva, come si può notare, un'opera con un inizio infausto che progredisce verso una sublimazione degli eventi poetici interni. Il poema di Dante sarebbe una rappresentazione esplicativa per la comprensione dei lettori, il che dimostra che, se il marchese utilizzava l'opera di Dante come esempio, era perché quest'ultimo era già un autore di notevole rilievo in quel periodo nel territorio di Castiglia o, più in generale, nell'area ispanica. In relazione al titolo del poema dantesco, Alberto Casadei osserva come il nome potrebbe essere più una metonimia tecno-poetica che una scelta stilistica, resa possibile dalla relativa popolarità della prima ricezione dell'*Inferno*, mentre le due cantiche successive furono incluse nella terminologia teorica che abbracciava la completezza dello stile poetico della prima: “in

²¹⁷ LAPESA, Rafael. *La obra literaria del marqués de Santillana*. Madrid, Insula, 1957. p. 137.

²¹⁸ MENDOZA Y DE LA VEGA, Íñigo López de [Marqués de Santillana]. Carta a doña Violante de Prades. In: MENDOZA Y DE LA VEGA, Íñigo López de. *Comedieta de Ponça*. Edición crítica de Maxim P. A. Kerkbof. Madrid: Espasa Calpe, 1987. pp. 269 – 277. p. 273 – 274.

manca di una volontà definitiva dell'autore, ci si accontentò di accettare la vulgata, semmai tentando giustificarla: e il poema prese *tout court* il titolo di *Commedia* o *Commedia*"²¹⁹.

In una lettera a Violante de Prades, Dante è citato come uno dei poeti a cui Santillana si ispirò per scrivere sonetti "al italico modo"; i poeti sarebbero: "Guido Cavalgante, e después usaron d'ella Checo D'Asculi, e Dante, e mucho más que todos, Françisco Petrarca, poeta laureado"²²⁰. Qui Petrarca sembra già occupare una posizione di rilievo rispetto a Dante, poiché è il poeta laureato, almeno quando si tratta dell'uso del sonetto. Dante sembra aver acquisito notorietà principalmente per la terza rima, piuttosto che per i suoi sonetti, il che potrebbe indicare che il poeta fiorentino era, sostanzialmente, l'autore della *Commedia*, con le sue altre opere oscurate da questo poema, riflettendosi nella scarsa circolazione di queste nei domini iberici.

Andrea Zinato è persuaso che, per Santillana, Dante appaia come un doppio modello, sia come autorità poetica sia come modello letterario: "La complessa opera letteraria del Marqués de Santillana utilizza e sviluppa anch'essa al duplice modalità, vale a dire Dante come auctoritas e la sua opera come modello letterario"²²¹. Come autorità, abbiamo già visto le citazioni del poeta fiorentino espresse nella lettera al conestabile Pedro de Portugal e nel prologo alla *Comedieta de Ponça*. Sul piano dei modelli letterari, dobbiamo cercare gli echi danteschi che risuonano nell'opera di Santillana, com'è stato evidenziato per alcuni versi del *El infierno de los enamorados*. Nella *Comedieta*, consideriamo un eco dantesco pertinente la relazione diretta del marchese con il lettore, quando scrive: "Pues, lector discreto, sy d'esto algo sientes,/ Recordarte deve su genealogía"²²²; qui il poeta cerca di guadagnare la fiducia del suo lettore, in un'interazione ludica con il suo pubblico. Ricordiamo che la letteratura di questo periodo rifletteva molti dei giochi poetici fatti nelle corti, e nel palazzo di Guadalajara, residenza ufficiale del marchese di Santillana, si tenevano grandi presentazioni artistiche. Naturalmente, un'opera scritta dal Marchese e presentata ai suoi ospiti nei cortili del suo palazzo sarebbe stata più che sufficiente per attirare l'attenzione degli invitati da parte del nobile, ma immaginiamo

²¹⁹ CASASEI, Alberto. *Dante oltre la Commedia*. Bologna: Il Mulino, 2013. p. 24. E ancora Casadei: "Insomma, i due celebri passi di Inferno XVI e XXI fornivano Intitolazione più facilmente desumibile dal testo, e proprio per questo entrata in circolazione molto precocemente, ma non per questo avallata: è anzi plausibile, come già osservava Quaglio, che le indicazioni di 'poema sacro' o 'sacrato poema' siano state inserite nel Paradiso per modificare lo status da attribuire all'opera, ormai giunta a toccare la materia in assoluto più alta per un cristiano. Ma la notorietà dell'Inferno era ampia all'epoca dell'improvvisa morte di Dante, mentre il Paradiso, nella sua interezza, doveva essere conosciuto nell'ambito della cerchia ravennate e però non ancora diffuso". Id. Ib.

²²⁰ SANTILLANA. *Carta a doña Violante de Prades*. p. 76.

²²¹ ZINATO. Op. cit., p. 197.

²²² SANTILLANA. *Comedieta de Ponça*. v. 54 – 56.

che Santillana abbia voluto che la sua opera superasse i confini della sua residenza e si diffondesse nella penisola iberica. In un'epoca in cui, secondo Paul Zumthor, la letteratura era eminentemente fatta per essere letta ad alta voce, e l'immagine che abbiamo del lettore di quel periodo era sinonimo di ascoltatore, le tracce testuali che avvicinassero autore e lettore/ascoltatore avrebbero facilitato una maggiore interazione da parte del pubblico recettore con il messaggio dell'opera²²³.

Nella *Comedieta de Ponça* però Boccaccio ha una rilevanza maggiore rispetto a Dante, essendo non solo nominato, ma anche citato esplicitamente in diverse occasioni. Santillana si rivolge all'autore del *Decameron* per evocare la figura di donne illustri, come aveva fatto questo autore italiano in *De mulieribus claris*, una raccolta di biografie di illustri personalità femminili, come dichiara l'autore nella dedica introduttiva dell'opera: "Pridie, mulierum egregia, paululum ab inertis vulgo semotus et a ceteris fere solutus curis, in eximiam muliebris sexus laudem ac amicorum solatium, potius quam in magnum rei publice commodum, libellum scripsi"²²⁴. Santillana, per evocare figure reali, utilizza l'immagine di Fiammetta dal *Decameron*:

E cómo Fiameta con la triste nueva
Que del pelegrino le fue reportada,
Segunt la tu mano registra a aprueva,
La más fiel d'aquellas, non poco turbada,
La infecta carta, del lucto sellada,
Con húmido viso me representó:
Quál era su forma e qué concluyó
Quiero que te sea por mí relatada²²⁵.

Nel caso della *Comedieta*, Santillana si rivolge al vertice dell'aristocrazia iberica e potrebbe essere stato il caso di trarre esempi da Boccaccio - "¿Eres tú, Bocaçio, aquel que tractó/ De tantas materias, ca yo non entendo/ Que otro poeta a ti se igualó?"²²⁶ - piuttosto che da Dante, poeta di temi legati alla tragedia umana. Dante, al contrario di quanto indicato da Boccaccio, era associato a una poesia più aspra, mentre gli esempi di Boccaccio erano più vicini

²²³ "Selon que l'interprète, en performance, chante, récite ou lit à voix haute, des contraintes plus ou moins fortes gèrent son action; mais de toute manière celle-ci engage une totalité personnelle: à la fois une connaissance, l'intelligence où elle s'investit, la sensibilité, les nerfs, les muscles, de respir, un talent de réélaboration en temps très bref. Le sens provient de cette unanimité. D'où la nécessité d'une habitude orientant cette dernière, la possession d'une technique locutoire particulière, qui est art de la voix. Bien des interprètes de quelque renommée, au cours des siècles, furent loués pour leur habileté de diseurs, de chanteurs, pour la richesse de leur répertoire". ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris: Seuil, 1987. p. 157.

²²⁴ BOCCACCIO, Giovanni. *De mulieribus claris*, in: BOCCACCIO, Giovanni. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vol. V. a cura di Vittorio Zaccaria. Milano: Mondadori, 1967.

²²⁵ SANTILLANA. *Comedieta de Ponça*. v. 457 - 462

²²⁶ v. 82 - 84.

alla vita quotidiana della corte e a coloro a cui Santillana destinava i propri versi. È importante notare che nella *Comedieta de Ponça* ci sono anche citazioni di Petrarca: “En el su volumen del ‘Triunpho’, / Petrarca, Allí fueron todos vistos e ayuntados;/ Los unos vestidos, los otros armados,/ Segunt los pintaron las plumas discretas/ De los laureados e sacros poetas/ En las sus estorias, e son recontados”²²⁷. È pacifico che la tradizione abbia difficoltà ad affermarsi, nonostante l’influenza di Santillana. La lettura di Dante richiedeva un grado di competenza storica che spesso sfuggiva al lettore iberico del XV secolo, mentre Petrarca e Boccaccio erano autori più accessibili. I loro testi non necessitavano di un apparato di commenti complementare che facilitasse la lettura, come nel caso dei commenti alla *Commedia*.

Una citazione diretta a Dante nell’opera poetica del marchese appare in una poesia dedicata a Enrique de Villena, traduttore della *Commedia*, scritta da Santillana per la commemorazione funebre del poeta-traduttore. Questa poesia è raccolta nel *Cancionero* di Hernando del Castillo, rappresentando la prima produzione di Santillana a comparire nella serie raccolta da del Castillo. Nel testo, il poeta colloca Villena circondato dal suo Parnaso personale.

Comiencan las obras del Marqués de Santillana, en una que hizo á la muerte de D. Enrique de Villena.

(...)

Assí conseguimos de aquella manera
hasta que llegamos en somo del monte,
no menos cansados que Dante á Gheronte,
allí do se passa la triste ribera;
y como yo fuese en la delantera,
assí como fiesta de la Candelaria,
d’ antorchas y cirios vi tal luminaria,
que la selua toda mostraua quál era.

(...)

Perdimos á Linio y á Mantuano,
Macrobio, Valerio, Salustio, Magneo - ;
pues no olvidemos al moral Agneo ,
de quien se laudaua el pueblo romano:
perdimos á Tulio y a Gasaliano ,
Alano, Boecio, Petrarca, Fulgencio;
perdimos á Dante, Gaufredo, Terenao,
luuenal, Estacio y auintihano²²⁸.

²²⁷ v. 843 – 844.

²²⁸ DEL CASTILLO, Hernando. *Cancionero General*. Segun la edición de 1511, con un apéndice de la añadido en las de 1527, 1540 y 1557: Publicado por D. José Antonio de Balenchana. Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882. Madrid: Imprenta de M. Ginesta, 1882. [XLVII].

Se Francisco Imperial ricopriva il ruolo di precursore dell'allegoria dantesca nelle terre iberiche, Íñigo López de Hurtado de Mendoza fu il grande divulgatore e finanziatore, in qualità di mecenate, della traduzione dell'opera di Dante, contribuendo, sia pure per breve tempo, alla diffusione del poema fiorentino nel contesto ispanico. E non solo: è per mano di Santillana che troviamo il primo legame tra il nome di Dante Alighieri e la letteratura portoghese, nella lettera di dedica che il Marchese scrisse al conestabile don Pedro.

2.3 Interregno luso-ispanico

Il primo legame tra il nome di Dante Alighieri e la letteratura portoghese è rappresentato dalla dedica epistolare indirizzata al conestabile Pedro di Portogallo, scritta in castigliano dal marchese di Santillana e accompagnata da una raccolta delle sue poesie. Carolina Michaëlis de Vasconcelos data la lettera verso la seconda metà degli anni Quaranta del Quattrocento²²⁹, mentre Saraiva e Lopes indicano il 1449²³⁰ come data più probabile. Il fatto è che questa lettera è raccolta nel *Cancionero General* del Marqués de Santillana, ms. 2655 della Biblioteca Universitaria di Salamanca, datato del 1455²³¹. La prima citazione al poeta fiorentino avviene quando il nobile ispanico utilizza l'esempio di Dante come esempio della sua teoria degli stili poetici, situando l'autore della *Commedia* accanto ad altri autori italiani e ai grandi modelli della letteratura classica:

De los griegos quieren sean los primeros Acatesio Milesio y, après de él, Ferécides Siro y Homero, no obstante que Dante 'soberano poeta' lo llama. De los latinos Ennio fue el primero, ya sea que Virgilio quieran de la lengua latina en metro haya tenido y tenga la monarquía, y aun así place a Dante, allí donde dice, en nombre de Sordello Mantuano:
'O gloria del latin solo per chui
mostro cho que potea la lingua nostra,
o precio eterno del llocho ove io fui'²³².

La dedica è un esempio di missiva tra poeti, il cui tema centrale è la poesia. Forse per questo motivo, i due passaggi citati della *Commedia* rappresentano due momenti in cui la poesia

²²⁹ VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Estudos sobre o romanceiro peninsular: romances velhos em Portugal*. Madrid: Cultura Española, 1909.

²³⁰ SARAIVA; LOPES, op. cit., p. 156.

²³¹ SANTILLANA, Íñigo López de Mendoza, Pedro M. Cátedra, and Javier Coca. *Cancionero del Marqués de Santillana*: [B.U.S., Ms 2655]. Salamanca: Universidad; Iberduero, 1990.
<https://gedos.usal.es/handle/10366/147217>.

²³² SANTILLANA. Op. cit., p. 441.

è lodata attraverso il discorso dei poeti stessi, prima quando Dante raffigura Omero nel castello del Limbo. Santillana recupera il passo per attestare la grandezza del poeta greco, utilizzando la voce del fiorentino come supporto letterario. E in un secondo momento del passo citato, troviamo l'episodio del *Purgatorio* VII, allorché Sordello elogia la grandezza di Virgilio²³³.

L'influenza di Dante sull'opera del marchese di Santillana è tale che gli studiosi si occupano del marchese lo considerano un grande divulgatore dantesco, mentre Francisco Imperial rimane relegato al ruolo di precursore di Dante in area ispanica. Nella lettera indirizzata a Pedro di Portogallo, Santillana sottolinea l'importanza del genovese e il suo inserimento nella poesia castigliana: "Francisco Imperial, al cual yo no llamaría decidor o trovador, mas poeta, como sea cierto que si alguno en estas partes del ocase mereció premio de aquella triunfal y láurea guirnalda, loando a todos los otros, este fue"²³⁴, cercando di ristabilire la sua immagine di poeta, che sembrava essere messa in discussione. Il Marchese è ancora visto quale divulgatore dell'opera di Dante, come ricorda Diego de Burgos, suo segretario privato, che scrive una cantiga, presente nel *Cancionero* di Hernando del Castillo, in lode a Santillana:

Da razón de la causa de su venida
Leyó el Marqués con gran atención
aquellas tres partes en que yo hablé,
quál es el estado y la condición
que el ánima humana espera por fe:
allí do los malos penando hallé
en gran punición sin fin ed tormentos,
y los penitentes en fuego contentos
la Gloria esperando, que al fin no callé²³⁵.

E dopo Diego de Burgos ricorre a Dante, Petrarca e Boccaccio per lodare il marchese:

Habla Dante
«Am í no conviene hablar del Marqués
ni menos sus hechos muy altos contar,
que tanto le devo, según los sabés
que no se podría por lenguapagar.
Sólo este mote no quiero callar,
por noparescer desagradescido:

²³³ "Qual è colui che cosa innanzi sé/ sùbita vede ond'e' si maraviglia, / che crede e non, dicendo «Ella è... non è...», // tal parve quelli; e poi chinò le ciglia,/ e umilmente ritornò ver' lui, / e abbracciòl là 've 'l minor s'appiglia. // «O gloria di Latin», disse, «per cui / mostrò ciò che potea la lingua nostra,/ o pregio eterno del loco ond'io fui, // qual merito o qual grazia mi ti mostra?/ S'io son d'udir le tue parole degno, / dimmi se vien d'inferno, e di qual chiostra»". *Pur.* VII, 13 – 21.

²³⁴ SANTILLANA. Op. cit., p.453.

²³⁵ *Cancionero General de Hernando del Castillo*. según la edición de 1511, con un apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1880. p. 216 – 217.

que, si tengo fama, si soy conocido,
es porque él quiso mis obras mirar»

Habla Petrarcha

No fueron sus gracias de humana gente,
mas fué su virtud bien como diuina;
la dulce facundia, su habla eioquente,
que á pocos el cielo largo destina,
Tan clara y suaue y tan peregrina
fué que, seyendo vn poco escuchada ,
vn alma soberuia, rauiosa, indignada,
pudiera aplacar., vencer muy ayna.

Habla Vocacio

Por nueua manera polida, graciosa,
compuso el Marqués qualquier su tractado;
maestro del metro, señor de la prosa,
de altas virtudes varón coronado:
si á todo biuiente el ser muy letrado
méritamente paresce muy bien,
¿quanto más deue á éste por quien
el mundo ya queda jamás alumbrado?²³⁶

Ritornando alla lettera indirizzata al conestabile di Portogallo, dalle scelte lessicali del Marchese si percepisce un tono misurato, che progressivamente acquisisce forza e intensità critica, come chi cerca gradualmente di guadagnarsi il rispetto del proprio interlocutore. Santillana, ad esempio, inizia la sua missiva definendo le proprie composizioni poetiche come *obretas*, mentre si rivolge al conestabile: “En verdad, señor, en otros hechos de mayor importancia, aunque a mí más trabajosos, quisiera yo complacer a la vuestra nobleza, porque estas obras, o a lo menos las más de ellas, no son de tales materias, ni así bien formadas y artizadas, que de memorable registro dignas parezcan”²³⁷. Dopo l'introduzione che si snoda attraverso accenti riconducibili al *sermo humilis*, Santillana costruisce un discorso di tono teorico-espositivo, proponendo una serie di categorie strutturali:

Los catalanes, valencianos y aun algunos del reino de Aragón fueron y son grandes oficiales de esta arte. Escribieron primeramente en ‘novas rimadas’, que son pies o bordones largos de sílabas, y algunos consonaban y otros no. Después de esto usaron el decir en coplas de diez sílabas a la manera de los lemosines²³⁸.

²³⁶ Id. p. 245 - 246

²³⁷ SANTILLANA. Op. cit., p.438

²³⁸ Id. p. 447.

L'introduzione servirebbe a costruire un discorso di lode alla poesia ispano-orientale, elogiandone la predisposizione ad assimilare riferimenti esterni nelle proprie strutture. Nella produzione di Santillana, si segnalano influenze da parte della letteratura greco-latina, di quella francese, ma soprattutto di quella italiana:

Los itálicos prefiero yo, so enmienda de quien más sabrá, a los franceses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios, y adórnalas y compónenlas de hermosas y peregrinas historias; y a los franceses de los itálicos en el guardar del arte, de lo cual los itálicos, sino solamente en el peso y consonar, no se hacen mención alguna.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos indica che molti dei riferimenti presenti nell'opera di D. Pedro si ritrovano nelle opere del Marchese di Santillana. È il caso della conoscenza relativa alla divisione dei generi poetici, che il conestabile utilizzerà nella propria produzione poetica. La ricercatrice rivela anche alcuni echi danteschi presenti nelle opere del nobile, in particolare nella *Tragedia de La Insigne Reina Doña Isabel*, scritta in castigliano, nella quale il monarca esprime il dolore per la partenza della sorella, fatto che segna l'inizio del declino del Portogallo²³⁹. Carolina Michaëlis data l'opera tra il 1456 e il 1457²⁴⁰, ossia dopo la lettera del marchese, quando Pedro aveva già preso confidenza con il pensiero di Santillana riguardo alla strutturazione della poesia e, probabilmente, al nome di Dante. Ciò che colpisce è che ci sia giunto l'inventario dei libri del conestabile, e che nella sua biblioteca non si trovi alcun riferimento ai libri di Dante, benché siano presenti testi di Petrarca e Boccaccio. Tuttavia, non possedere un'opera non significa necessariamente non averla letta, tanto meno ignorarne l'autore²⁴¹.

L'assenza della *Commedia* nella biblioteca del conestabile potrebbe suggerire che quest'ultimo abbia avuto accesso al pensiero dantesco attraverso il marchese di Santillana, in una sorta di lettura di "secondo grado". Pertanto, le figure dantesche presenti in alcune opere del portoghese possono essere interpretate come riflessi della poesia di Santillana, o della poesia ispano-orientale, nella quale Dante aveva già circolato e si era diffuso attraverso la produzione di altri autori. Questo tipo di lettura di "secondo grado" non è estranea nemmeno allo stesso Dante, che, non conoscendo il greco, aveva probabilmente avuto accesso a Omero attraverso le

²³⁹ PEDRO DE PORTUGAL. *Tragédia de la insigne reina doña Isabel*. Edição de Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Coimbra: Imp. da Universidade, 1922.

²⁴⁰ Id. p. 30.

²⁴¹ Uno studio completo della biblioteca del conestabile è stato realizzato da: FONSESCA, Luís Adão. *O condestável D. Pedro de Portugal*. Porto: Inst. Nac. Investigação Científica/ Centro de História da Universidade, 1982.

citazioni in latino presenti nei testi di altri autori; e questo percorso di lettura non impedì al fiorentino di trattare temi omerici nel suo poema. Pensare a una lettura di “secondo grado” non implica riflettere su una lettura tutelata, ma su una lettura filtrata, almeno parzialmente guidata da substrati interpretativi, che suggerisce molteplici vie esegetiche, senza però condurre a una lettura passiva. Dante non si accontentò della lettura frammentaria di Omero, ma andò oltre e reinventò la conclusione del mito di Ulisse: “infin che ’l mar fu sovra noi richiuso”²⁴².

Nella *Tragedia de La Insigne Reina Doña Isabel*, D. Pedro inizia il poema parlando del dolore per la partenza della sorella: “O vos ojos mios, dexad el llorar/ e tu, mano triste, la pluma acierta./ O tu, rude lengua, dexta de gridar”²⁴³ – e dal profondo della sua solitudine, perso in una notte orrenda e non sopportando più la stanchezza delle lacrime per la partenza della sorella, cade in un sonno profondo. In questo stato onirico, inizierà la sua peregrinazione alla ricerca di consolazione: “recorde del sueño, syn ser conosçida/ la vision passada que me demostro/ la perdida grande de my muy sentida/ donde mi mas grave pesar resulto”²⁴⁴. Durante il suo cammino, illuminato dall’ispirazione di Apollo e di Febo, il poeta incontrerà un messaggero, un interlocutore che sarà così raffigurato:

Latonigena en el oceano pielago su dorado carro avia escondido, ya las aves nocturnas la descada hora de çaçar esperavan, al punto que yo sin ventura, retornado de los verdes campos, a los quales por deporta e aliviar mi tristeza fuera salido, subitamente me aparecio un ombre con acatadura turbada, ojos espantados e las manos una con la otra apretadas, gridando como ombre desteterminado o loco²⁴⁵.

Nel primo canto del *Purgatorio*, quando Dante presenta Catone, lo fa apparire come un vecchio dai tratti malinconici. E la visione del guardiano delle soglie del purgatorio compare dopo che il poeta ha descritto la costellazione dell’Orsa Maggiore, che rappresenta il crepuscolo. Qualcosa di simile avviene nel poema del conestabile. Vediamo i versi della *Commedia*:

Com’io da loro sguardo fui partito,
un poco me volgendo a l’altro polo,
là onde ’l Carro già era sparito,

vidi presso di me un veglio solo,
degno di tanta reverenza in vista,
che più non dee a padre alcun figliuolo.

²⁴² *Inf.* XXVI, 143.

²⁴³ PEDRO. Op. cit., p. 62

²⁴⁴ Id. p. 67.

²⁴⁵ Id. Ib.

Lunga la barba e di pel bianco mista
portava, a' suoi capelli simigliante,
de' quai cadeva al petto doppia lista²⁴⁶.

Catone nella *Commedia* è un personaggio dai sentimenti misurati, non come quello che urla come un pazzo nel sogno del Conestabile. Nel libro di Pedro di Portogallo, il vecchio messaggero porterà le indicazioni al poeta per incontrare un anziano saggio, dotato di una retorica eloquente, che guiderà il poeta lontano dagli abissi della tristezza. Così dichiara il messaggero: “Sepas que aquella que dios dexara por columna de la su prosapia, por amparo e protection de los suyos, por consolacion de los desconsolados”²⁴⁷. Il vecchio è così rappresentato: “por tanto me fizo su grand fermosura/ dubdar sy humano era o divino,/ mas assy oppresso me tovo tristura/ que fablar no pude al tal peregrino”²⁴⁸. Durante il dialogo, in cui il poeta fa domande in versi e il vecchio risponde in prosa, emerge la profezia dell'esilio del conestabile e le modalità per affrontare tale sventura, con Catone come esempio: “No sepas el destierro ser mas grave que la muerte, e la pobreza e abaxamiento de estado no ser cosa sofridera a los nobles. Caton Uticense por no mirar la cara del vencedor se mato, e otros recusando el destierro escogieron ante la muerte”²⁴⁹. Il monarca-poeta sarà costretto a rifugiarsi in terre aragonesi.

L'esilio forzato divenne una pratica politica comune nel basso Medioevo. In precedenza, durante il tardo Medioevo, la sanzione era applicata solo in casi estremi, come nel crimine di parricidio. La espulsione dall'urbe per motivi politici divenne uno strumento comune utilizzato per la conquista e il mantenimento del potere nel tardo Medioevo. Attraverso questo meccanismo, il gruppo dominante poteva controllare i propri oppositori, considerati alla stregua di criminali comuni. Il disonore di un criminale era l'obiettivo, giacché il condannato avrebbe visto la propria reputazione politica distrutta per sempre. Questo è il destino che colpisce il conestabile. Nel mezzo di catastrofi politiche che si abbattevano sulla corte d'Aragona, fu proclamato re dalle fazioni contrarie alla casa di Trastámara, l'episodio giustificato dal fatto che il conestabile era nipote, da parte materna, di Jaume d'Urgell, nobile imparentato con la

²⁴⁶ *Pur.* I, 28-36.

²⁴⁷ PEDRO. Op. cit., p. 72.

²⁴⁸ Id. p. 76.

²⁴⁹ Id. p. 117.

Casa di Barcellona e uno dei contendenti del Compromesso di Caspe (1412). Secondo Adão da Fonseca:

Num âmbito geográfico de evidente sentido peninsular, coincidem os horizontes de uma biografia que se estende desde Lisboa a Barcelona, por um lado, com um perfil intelectual cujos contornos são claramente de dimensão ibérica, por outro lado. Na sua vida e na sua obra, tais contornos - que se podem considerar como próprios de um moralista secular fundo, uma figura de charneira, bem própria do tempo que lhe coube viver²⁵⁰.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos osserva che la grande influenza poetica visiva più densa in D. Pedro è quella di Santillana e Mena²⁵¹. L'opera non manca di enunciati classiche e versi biblici. In un poema compilato nel *Cancioneiro* di Garcia de Resende, il conestabile dedica una poesia a Juan de Mena:

Do Ifante Dom Pedro, filho d'el Rei dom Joam, em louvor de Joam de Mena
 Nom vos será gram louvor
 por serdes de mim louvado,
 que nam sam tam sabedor
 em trovar que vos dei grado.
 Mas meu desejo de grado
 a mim praz de vos louvar
 e vós o podeis tomar
 tal quejando vos é dado²⁵².

Catalogare l'opera di Pedro di Portogallo secondo i canoni della letteratura portoghese è un processo problematico per ragione linguistiche: parte della sua produzione è scritta in castigliano. La attività del Conestabile è alla base della tradizione del bilinguismo in Portogallo, che sarà poi seguita da Luís de Camões, Gil Vicente e Sá de Miranda. Secondo Santillana, nella lettera-proemio, Pedro era erede di una tradizione poetica che risaliva alla lirica gallego-portoghese: “no ha mucho tiempo cualesquier decidores y trovadores de estas partes, ahora fuesen castellanos, andaluzes o de la Estremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa”²⁵³. Si tratta della lingua della poesia iberica. Infatti, come ricordano Saraiva e Lopes, l'uso della lingua era un fattore di appartenenza a una tradizione culturale più che un dato che identificasse l'autore con un gruppo nazionale, poiché: “no século XVI a palavra «Espanha», tal como a empregam, por exemplo, João de Barros e Camões, servia para designar

²⁵⁰ FONSECA, Luís Adão. “Pedro, dom, contestável de Portugal”. In: TAVANI, Giuseppe; LANCIANI, Giulia; BARREIROS, José Colaço (orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução de Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993. pp. 526-529. p. 529.

²⁵¹ VASCONCELOS, op. cit. p. 14.

²⁵² *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aínda Fernanda Dias. 4 vols. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990-1993. II, 265.

²⁵³ SANTILLANA. Op. cit., p. 448.

o conjunto peninsular em que os Portugueses se consideravam incluídos, e essa acepção do termo mantém-se até ao século XVII.”²⁵⁴. Álvaro José da Costa Pimpão sostiene che il bilinguismo letterario affondi le proprie radici nelle interrelazioni politiche, e talvolta familiari, che coinvolgevano le corti iberiche.

O uso poético da língua espanhola se intensificou pelos fins do reinado de D. João I e atingiu o seu apogeu no reinado de D. Manuel (1405-1521). O casamento do Príncipe D. Afonso com D. Isabel de Castela deveria ter contribuído para um renovo desse gosto, pois, nas já citadas justas de Évora, muitas empresas de cavaleiros eram em castelhano. Logo depois, D. João Manuel e Luis Anrioues fazem «prantos» em língua espanhola à morte do Príncipe, certamente em homenagem à Princesa viúva. Daqui em diante, o carácter «peninsular» da lírica portuguesa não fará senão acentuar-se até o século XVII²⁵⁵.

La tradizione del bilinguismo avrà ulteriore impulso nel XVI secolo, con la diffusione del *Cancioneiro* di Garcia de Resende, che conteneva gran parte della sua struttura poetica scritta in castigliano. Ritornando alla relazione tra Santillana, D. Pedro, Dante e la letteratura portoghese, dalla nostra indagine risulta abbastanza chiaro che il Dante che arriva in terra lusitana è, molto probabilmente, un Dante ‘ispanico’; un’idea che viene avvalorata dal fatto che il Regno di Castiglia e di Aragona si interponevano non solo geograficamente, ma anche culturalmente tra l’Europa e il Portogallo.

Risulta, per tanto, fondamentale osservare come la prima connessione tra Dante e la letteratura portoghese, dato il contesto storico-letterario della penisola iberica, seguiva dinamiche di “secondo grado” e, in castigliano, prendeva le mosse da un nobiluomo della Castiglia che usa l’autore della *Commedia* come modello poetico in una missiva destinata a un monarca portoghese, anch’egli poeta, che scrisse in castigliano e desiderava essere sovrano del regno catalano. Se questo riferimento all’autore fiorentino può essere considerato all’interno del sistema letterario portoghese è questione aperta alla discussione, ma senza dubbio si inserisce in un interregno linguistico-letterario, che rimane ancora un terreno scivoloso.

2.4 Le tracce della *Commedia* in Portogallo

²⁵⁴ SARAIVA; LOPES. Op. cit., p. 40.

²⁵⁵ PIMPÃO, Álvares José da Costa. *Idade Média*. Lisboa: Atlântida, 1959. p. 355.

La presenza di Dante in Portogallo, tra la metà del XV secolo e l'inizio del XVI secolo, non è paragonabile con quella che abbiamo visto in area iberica. In terra lusitana, l'autore fiorentino appare inizialmente come un punto di riferimento per il discorso storico. Non esiste in Portogallo un movimento di traduzioni e letture della *Commedia* come quello avvenuto nella Corona d'Aragona e in Castiglia - la prima traduzione integrale del poema dantesco verrà effettuata in Brasile solo nel 1888. Dal punto di vista della circolazione delle opere letterarie, la prossimità con l'area ispanofona ha facilitato in gran parte lo scambio di idee e di libri.

Forse la prima occorrenza del nome di Dante Alighieri in Portogallo compare in un testo di Eanes Gomes de Zurara (1410 - 1474), cronista ufficiale della Torre do Tombo, in una cronaca che riguarda il conte D. Pedro de Menezes, datata del 1463. Nella cronaca vengono narrate con evidenti toni iperbolici le gesta del nobiluomo durante la conquista di Ceuta nel 1415, un evento che segna una conquista significativa nel processo espansionista dell'impero portoghese, consolidando la propria forza bellica di fronte alle armate europee. Lo sviluppo militare, in particolare della marina in questo periodo, sarà uno dei fattori che contribuiranno in modo decisivo all'espansione dell'impero portoghese d'oltremare. Si tratta, evidentemente, di un'opera encomiastica che mira mantenere viva la memoria delle gesta eroiche di D. Pedro de Menezes. La tradizione letteraria del passato viene utilizzata per fissare i fatti storici nel presente. Zurara, cercando nella tradizione poetica, storica e filosofica numerose citazioni per articolare il proprio discorso, dimostrando erudizione di lettore e confrontando le imprese dei monarchi portoghesi, soprattutto quelli della Casa di Avis, con grandi nomi letterari. Nel caso di Dante, il cronista cita l'*Inferno*, alternandolo a richiami a Valerio Massimo e a Tito Livio, per descrivere le pene sofferte dalli spiriti dannati:

Como as vontades humanas muitas vezes, as cousas vindouras per hum calado segredo aos mortaes apresentam, como aquelle famoso Poeta Dante na sua primeira Cantica reza, ou se vos mais praz Valerio Maximo naquelle Livro, em que abreviou as quatorze Decadas de Tito Livio achareis, como as almas per hum intrinseco segredo, vem muitas cousas, que ham de vir; e esto principalmente quando os espiritos estam repousados no sono, e os estamagos non tem tanta superfluidade de humores, ou enchimento de vianda, ou mingoamento della; perque o cerebro per falsas fumosidades seja dannado²⁵⁶.

La profusione di citazioni nelle cronache di Zurara, secondo Massaud Moisés, trascende le caratteristiche comuni al genere dell'epoca ed è volta a dimostrare la propria erudizione, ma anche a mascherarne le conoscenze mancante, come sottolinea Moisés: “a presença de

²⁵⁶ ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica do Conde Dom Pedro de Menezes*. Prefácio de Manuela Mendonça. 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

elementos clássicos já se estadeia nítida, inclusive pelo gosto duvidoso e postiço da citação erudita e meramente ornamental (...), e via de regra bebida em segunda mão”²⁵⁷. Il cronista citava senza aver letto direttamente l’opera, utilizzando i riferimenti ai grandi nomi della tradizione più come un sostegno di sapienza per avvalorare la sua linea di pensiero che per esprimere una conoscenza profonda in dialogo con gli eventi narrati.

Gli autori dovevano arrangiarsi con ciò che avevano a disposizione; perciò, una lettura di secondo grado già forniva l’aggiornamento tematico dell’opera riadattata attraverso una mediazione. Qui non vogliamo giudicare i pregiudizi ermeneutici che una lettura di secondo grado può subire al momento della concezione. Il fatto che essa non provenga dall’autore stesso, ma da una reinterpretazione di un secondo scrittore, è un fenomeno che altera i componenti interpretativi. Ciò che riteniamo degno di nota, nel caso specifico di Eanes Gomes de Zurara, è come i suoi riferimenti a Dante dimostrino la ricezione del poeta in Portogallo, e come le sue prime letture permettano di intravedere, sebbene in scala piuttosto ridotta, la dimensione ermeneutica della *Commedia* nel XV secolo in terra lusitana. Hans-Georg Gadamer, parlando della temporalità dell’interpretazione, indica che: “Il Pantheon dell’arte non è il regno di una presenzialità temporale che si offre alla pura coscienza estetica, ma il risultato dell’attività di uno spirito che si distende e si raccoglie storicamente”²⁵⁸. Così, poiché la comprensione si costruisce a partire dalla relazione dell’opera con il suo contesto, è interessante esaminare la lettura e il prodotto modellati dal contesto stesso. Sapendo che l’autore, oltre a dover mettere in evidenza le illustrazioni, gioca con l’erudizione dei suoi lettori, anch’essi nobili o figure di rilievo della corte, come nel caso di Zurara, era necessario fare riferimento agli autori conosciuti - almeno di nome.

Nella *Crônica de D. Duarte de Menezes*, del 1468, Zurara tornerà a citare l’*Inferno*. Nella cronaca dedicata ai meriti bellici di D. Duarte de Menezes, suo figlio. Seguendo quanto già fatto prima, Zurara costruisce un insieme di cronache sui fatti dei nobili della casa di Avis, come sottolinea André Luís Bertoli: “as obras de Zurara fazem parte de um ‘projeto’ de escrita para legitimar o poder régio e de parte da nobreza, bem como justificar suas ações”²⁵⁹. António José Saraiva e Óscar Lopes, nella descrizione dello stile di scrittura del cronista portoghese, evidenziano il fatto che “Zurara desenvolve nos seus prólogos a teoria de que a finalidade das

²⁵⁷ MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 2ª. edição. São Paulo: EDUSP, 1989. p. 46.

²⁵⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Verità e metodo*. A cura di Gianni Vattimo. Firenze: Bompiani, 2019. p. 219.

²⁵⁹ BERTOLI, André Luiz. Modelos de ação bélica na *Crônica de D. Duarte de Menezes* - Texto, Contexto e Representação. In: MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (Coord.). *Mirabilia*, v. 15, p. 171-201, 2012. p. 177.

crónicas é perpetuar a glória dos que praticaram grandes feitos, de modo que eles ou os seus descendentes recebam, por esses feitos, as merecidas recompensas régias”²⁶⁰. Glorificare le imprese con la finalità di ottenere un beneficio sembra essere lo stile perseguito da Zurara. Tuttavia, la gloria portoghese doveva essere sostenuta tramite le lodi della tradizione. Ecco, quindi, il ricorrere all’espedito della citazione, con iperboli e citazioni di autori stranieri, utilizzato generalmente come ornamento retorico. Nel caso della menzione di Dante, Zurara sembra non solo conoscere il poeta fiorentino, ma anche i suoi commenti, il che denota una lettura più completa del poema, come si evince nella *Crônica de D. Duarte de Menezes*:

Posera toda a sua bem aaventurança deste mundo em guaaanhar aquello que o phillosato disse que era o principal premo e gallardom dos nobres e excellentes barões em esta vida e ainda na outra, ca segundo diz Joham Flamano na glosa que fez sobre a primeyra cantica dante que ainda no jnferno he dada menos pena aquelles que em este mundo foram excellentes caualleyros²⁶¹.

Zurara, come possiamo osservare, ha in Dante un modello di condotta per la formazione delle corti nobili. Forse il cronista si riferiva all’*Inferno* X, quando Dante incontra Farinata degli Uberti, nobile al quale il poeta non risparmia la condanna eterna, ma al quale rivolge un deferimento legittimo riservato a personalità di rilievo storico, o Cavalcante dei Cavalcanti — sempre nello stesso canto: “La mente tua conservi quel ch’udito/ hai contro te’, mi comandò quel saggio”²⁶².

Dante sarà modello di riferimento per alcuni cronisti portoghesi che, ricorrono alle iperboli letterarie per dare valore retorico al discorso storico. Carlo Ginzburg ricorda che già i greci utilizzavano i testi di Omero come fonte storica, il che dimostra come i confini tra verità e finzione, all’interno dei contesti occidentali, dall’antichità greco-romana fino a metà del Rinascimento, siano stati linee sottili che separavano “realtà storica” da finzione²⁶³. Ginzburg definirà i materiali storici non impegnati in una oggettività “scientifica”, quali sono i testi letterari, come “testimonianze involontarie”²⁶⁴, poiché contengono peculiarità del pensiero e dell’organizzazione sociale di determinati gruppi, ancorché non siano vincolati a un’oggettività scientifica. Tuttavia, se torniamo al secolo XVI, per esempio, e analizziamo i modi in cui questi

²⁶⁰ SARAIVA; LOPES. Op. cit., p. 138.

²⁶¹ DE ZURARA, Gomes Eanes. *Crônica de D. Duarte de Menezes*. Lisboa: Edições Vercial, 2014. p. 249.

²⁶² *Inf.* X, 127-128.

²⁶³ GINZBURG, Carlo. *La lettera uccide*. Roma: Adelphi, 2021. p. 43

²⁶⁴ Id. Ib.

testi sono stati letti in quel periodo, vedremo un'appropriazione volontaria e oggettiva di fonti soggettive che cercano di estrarre una storicità simbolica dal discorso letterario.

Un fatto particolare riguardante la circolazione di Dante in Portogallo è la testimonianza della lettura dei testi del poeta fiorentino in una delle cronache di Diogo do Couto (1542 - 1616), il quale ricopriva il ruolo di cronista e di *guarda-mor* della Torre do Tombo. Nella cronaca, l'autore riferisce che durante il suo periplo nei domini orientali portoghesi, al fine di mitigare la fatica del viaggio, i navigatori leggevano poeti italiani: “líamos Ariosto, Petrarca, Dante, Petro Bembo, & outros poetas italianos”²⁶⁵. Tuttavia, il cronista, che era amico di Luís de Camões, non specifica se la lettura dei poeti italiani avvenisse all'estero, né indica la lingua in cui questi erano letti, considerando che la cronaca in cui è riportata questa informazione fu pubblicata nel 1612, nonostante la sua redazione risalga ai decenni precedenti, quando la circolazione della traduzione dell'*Inferno* in castigliano, effettuata da Pedro Fernández de Villegas, nel 1515, era già iniziata in territorio iberico. Tuttavia, questa traduzione sembra essere giunta in Portogallo solo negli ultimi anni del XVI secolo. È inoltre opportuno sottolineare che Diogo do Couto fu nominato cronista da Filippo I di Portogallo, o Filippo II di Spagna, durante il periodo dell'Unione Iberica (1580 - 1640), quando le due parti della penisola erano sotto la stessa corona, un fatto che intensificò ulteriormente il flusso culturale tra questi Paesi.

Il panorama culturale del Portogallo nei secoli XV e XVI era, secondo Aida Fernandes Dias, estremamente influenzato dai modelli letterari iberici, anche per quanto riguarda la produzione poetica. Il modello del *Cancioneiro* Geral di Garcia de Resende, del 1516, si basava sui *canzonieri* di Baena (1445) e quello di Hernando del Castillo (1511)²⁶⁶, come sottolinea la studiosa portoghese:

Sabemos que o ambiente cultural das cortes de Juan II de Castela e de Fernando e Isabel, que muitos dos nossos compatriotas conheceram e

²⁶⁵ COUTO, Diogo do. *Decada quinta da Asia: Dos feitos que os portugueses fizeraõ no descobrimento dos mares, & conquista das terras do Oriente: em quanto governaraõ a India Nuno da Cunha, dom Garcia de Noronha, dom Esteuaõ da Gama, & Martim Afonso de Sousa. / Composta por mandado dos muito catholicos & inuenciueis monarchas d'Espanha, & reys de Portugal, dom Felipe de gloriosa memoria... por Diogo do Couto chronista e guarda mór da torre do Tombo do estado da India.* - Em Lisboa: impresso por Pedro Crasbeeck, 1612.

²⁶⁶ António José Saraiva e Oscar Lopes mostram anche la vicinanza del *cancioneiro* di García de Resende con quelli dell'area iberica: “os antecedentes do *Cancioneiro Geral*, compilado por Garcia de Resende, empreendimento que es inspira no *Cancionero General* de Hernandez del Castillo, publicado em 1511. Resende compilou o que conseguiu recolher do material poético, em língua portuguesa e lhana, produzido nas cortes de D. Afonso V, D. João I e D. Manuel. É muito significativa do renovado interesse pela poesia nos meios palacianos, e provavelmente noutros, esta edição confiada ao prelo (1516) numa época em que a tipografia era ainda recente em Portugal, e reservada a um número escassíssimo de obras”. Op. cit., p. 157.

frequentaram. Sabemos ainda que foi a partir do *Cancionero General de Hernando del Castillo* (1511) que Garcia de Resende empreendeu a tarefa de ordenar em Portugal uma obra semelhante²⁶⁷.

Garcia de Resende considerava la poesia come un processo culturale capace di mettere in risalto e divulgare le imprese patriottiche della nazione. Il carattere patriottico e la necessità di fondare una tradizione lirica portoghese, una letteratura che seguisse le conquiste di oltremare e rafforzasse l'importanza della potenza marittima, erano elementi centrali. La letteratura doveva essere tanto grande quanto le imprese portoghesi; non ci sono grandi gesta nautiche con canti modesti, la lezione era già stata impartita da Omero. Nel prologo, Garcia de Resende descrive l'orgoglio di essere portoghese:

Porque a natural condiçam dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memoria, muitos e mui grandes feitos de guerra, paz e vertudes, de ciencia, manhas e gentileza sam esquecidos. Que, se os escritores se quisessem acupar a verdadeiramente escrever, nos feitos de Roma, Troia e todas outras antigas cronicas e estorias, nam achariam mores façanhas, nem mais notaveis feitos que os que dos nossos naturaes se podiam escrever, assi dos tempos passados como d'agora²⁶⁸.

Il Portogallo doveva consolidare le proprie lettere; perciò, Garcia de Resende cercò di compilare la produzione poetica scritta, lasciandoci oggi una chiara panoramica su come si fosse formato il circuito letterario portoghese del XV e del XVI secolo. Nel caso di Resende, il confronto con le conquiste castigliane è evidente, poiché mentre la Castiglia celebrava le sue gesta eroiche, il Portogallo trascurava le proprie imprese marittime:

Todos estes feitos e outros muitos d'outras sustancias nam sam divulgados como foram, se jente d'outra naçam os fizera. E causa isto serem tam confiados de si, que nam querem confessar que nenhũs feitos sam maiores que os que cada ãu faz e faria, se o nisso metessem. E por esta mesma causa, muito alto e poderoso Principe, muitas cousas de folgar e gentilezas sam perdidas, sem haver delas noticia, no qual conto entra a arte de trovar, que em todo o tempo foi mui estimada, e com ela Nosso Senhor louvado, como nos hinos e canticos que na Santa Igreja se cantam se veraa. E assi muitos emperadores, reis e pessoas de memoria, polos rimances e trovas sabemos suas estorias. E nas cortes dos grandes princepes é mui necessaria na jentileza, amores, justas e momos, e tambem para os que maos trajos e envenções fazem, per trovas sam castigados e lhe dam suas emendas, como no livro ao diante se veraa. E se as que sam perdidas dos nossos passados se poderam haver e dos presentes s'escreveram, creo que esses grandes poetas, que per tantas partes sam espalhados, nam tiveram tanta fama como têm²⁶⁹.

²⁶⁷ DIAS, Aida Fernanda. *O "Cancioneiro Geral" e a Poesia Peninsular de Quatrocentos: Contactos e Sobrevivência*. Coimbra: Almedina, 1978. P. 22.

²⁶⁸ C.G.G.R., I: 9-10.

²⁶⁹ Id. Ib.

Rodrigues Lapa mostra che il patriottismo pervade il canzoniere solo marginalmente: “os portugueses estavam por então praticando a epopeia; só mais tarde, quando não houvesse mais mundos a descobrir nem terras a conquistar, a poderiam escrever”²⁷⁰. Il conquistatore non sarebbe Ulisse, mancava ancora la costruzione della figura splendente di Vasco da Gama (i portoghesi avrebbero dovuto attendere fino alla metà del XVI secolo perché Camões cantasse le gesta del navigatore). Pedro Álvares Cabral non era altro che un capitano che scopriva un’isola lontana, ricca di un legno con un pigmento rossastro molto apprezzato per tingere tessuti, e Fernando de Magalhães, come Vasco da Gama, aveva bisogno dei poeti che cantassero le sue imprese. Contro il silenzio, la poesia. Ma le gesta nautiche avrebbero dovuto ancora attendere qualche anno per essere cantate, fino a Camões.

Il *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende è un grande archivio della memoria poetica lusitana, contenente 880 composizioni di oltre 354 autori, che copre l’arco temporale dal 1449 al 1516. Il canzoniere ha salvato dalla polvere dell’oblio il *corpus* di autori di cui oggi abbiamo solo alcuni poemi presenti in quest’opera monumentale. Sfortunatamente, il canzoniere è stato incluso nell’*Index* del 1624, finendo dimenticato per anni e recuperato solo a metà del XIX secolo. Anche dopo il recupero, la sua opera è stata considerata di poco valore dai romantici, poiché non aggiungeva nulla di creativo alla letteratura portoghese, ma si limitava a riferirsi a banalità della vita cortigiana. Andrée Crabbé Rocha definiva García de Resende come “Dotado de uma natureza jovial e conciliante, sempre disponível para organizar serões ou passatempos reais, cantor e executante apreciado, divulgador generoso de poemas alheios, espectador sempre interessado e brandamente irónico dos desvarios dos homens”²⁷¹ e Rodrigues Lapa, con tono più giocoso, dirà che il cronista era “um curioso do tempo, risonho e inteligente”²⁷². La piacevolezza della poesia del *Cancioneiro*, i poemi creati durante i giochi di corte, le invettive e maldicenze contro alcuni personaggi non furono comprese dai romantici che condannarono l’opera a un secondo oblio, come indica Rodrigues Lapa: “É certo que há na poesia palaciana mais futilidade e mais amor da forma: mas a própria ocasionalidade da inspiração dá um profundo acento de verdade a algumas composições, feitas - será bom não esquecer - para serem

²⁷⁰ LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra editora, 1955. P. 406.

²⁷¹ ROCHA, Andrée Crabbé. *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. p. 12.

²⁷² LAPA, op. cit., p. 402.

recitadas e não para serem publicadas pelo livro”²⁷³. Forse ai romantici mancava la comprensione delle intenzioni specifiche di questa poesia²⁷⁴.

Nel *Cancionero* di Hernando del Castillo²⁷⁵ e nel *Cancionero* di Baena²⁷⁶ si trovano riferimenti all’opera del poeta fiorentino; tuttavia, nel *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende non compaiono citazioni dirette a Dante. In questo canzoniere, però, sono presenti alcuni poemi di Santillana e di Juan de Mena, i quali influenzeranno profondamente la poesia portoghese. In uno studio sul processo di composizione poetica del *Cancioneiro* di Resende, Andrée Crabbé Rocha afferma: “a recolha de Resende constitui um terreno privilegiado, a níveis diversos, para se detectarem nela fenómenos de intertextualidade”²⁷⁷. Per Rocha, il modello delle interrelazioni letterarie era quello ispanico, del quale Resende si nutrì come lettore e, successivamente, come curatore. Garcia de Resende afferma nel suo prologo:

Determinei ajuntar algũas obras que pude haver d’algũs passados e presentes e oquaes nam samivro, nam pera por elas mostrar quaes foram e sam, mas para

²⁷³ Id. p. 405.

²⁷⁴ Per Rocha, i romantici consideravano la *poesia palaciana* un infruttuoso gioco retorico di trivialità quotidiane, che poco aveva da aggiungere alla letteratura portoghese, se non un ritratto della superficialità in cui vivevano i poeti: “se condenou, sobretudo a partir do romantismo, o que havia no Cancioneiro Geral de repetitivo, de fútil, de obsceno, de decalcado até em estruturas mentais que não são as da poesia. São abrangidos por essa condenação inúmeros queixumes amorosos, chalaças a personagens ou situações anedóticas, composições obrigadas à mote que repisam insistentemente conceitos ou enunciados já conhecidos”. Op. cit., p. 17.

²⁷⁵ Nel *canzoniere* di Hernando del Castillo, spesso citato come ispirazione al *canzonieri* di Garcia de Resende, leggiamo la poesia di Gómez de Manrique in occasione della morte del Marchese di Santillana: [CIX] “Su noble generación muestran/ sus quatro costados. el saber y discreción,/ buenos pregoneros son sus memorables tractados./ Por cierto, no fue Boecio, ni Leonardo de Arcio/ en prosa tan elegante:/ pues en los metros el Dante a/ nte él se mostrarse nescio.” - [VII] “Estrema cobdicia de algo saber/ es esta discreta y tan gentil arte,/ en que yo tengo tan poca de parte como en Paraíso tiene Lucifer,/ me haze vergüenza, señor, proponer y hablar en ella, seiendo ignorante,/ con vos, que emendáis las obras del Dante/ y otras más altas sabéis componer”. C.G.H.C. p. 165.

²⁷⁶ Nel *Canzoniere* di Baena ci sono alcuni riferimenti espliciti al nome di Dante, tra cui Alfonso Álvarez de Villasandino: “A mí bien me plaze, por que se estenda/al gaya çiençia en bocadetales,/ que sean donosos, fidalgos leales/ e troben limado sin pavor de emienda; / mas, pues que los torpes ya sueltan la rienda,/ quem en sus libros do quiera que son/ Virgilio e Dante, Oraçio e Platón/ E otros poetas que diz al leyenda” [80]. E anche un’altra cantiga dello stesso poeta: “Dicho es de un letrado/ que fue grant poeta, Dante,/ que quien bien faz’, adelante,/ le será galardonado./ Por ende, sed esforçado,/ que, segunt veo e entiendo,/ os malos van padesçiendo, / vos bevides muy loado” [152]. In un altro testo, Juan Alfonso de Baena e Fernán Manuel de Lando sono i protagonisti di una disputa poetica nella chiamano l’autorità di Dante, scrive Baena: “Lindo fidalgo, en la luna menguante leístes poetas,/ segunt que sofismo;/ por ende avisatvos por el [a]forismo/ del alto poeta retórico, Dante,/ e luego veredes que andades errante,/ assí como anda estrella cometa quando recursa al sol que someta/ sus rayos distintos por ser igualante” [369], e logo risponde nella “Requesta de Alfonso Aleares contra ferrant Manuel: “A Dante el poeta, grant componedor,/ me dizen, amigo, que reprehendistes:/ si esto es verdad, en poco tovistes” [255]. Già in un’altra composizione, Juan Alfonso de Baena lista Dante nel suo parnaso: “Yo lei en el Catón,/ en el poeta sabio Dante,/ en Ovidio elilustrante,/ en Virgilio, en Platón,/ en el muy sutil Remón,/ en Omero e en el Nobato” [Desir que fiso Juan Alfonso de Baena]. AZACETA, José María (Ed.). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena: edición crítica*. 3 v. Madrid: Clásicos Hispánicos, 1966.

²⁷⁷ ROCHA. Op. cit., p. 26.

os que mais sabem s'espertarem a folgar d'escrever e trazer aa memoria os outros grandes feitos, nos quaes nam sam dino de meter a mão"²⁷⁸.

Forse Garcia de Resende provava a conservare non solo la memoria della cultura portoghese, ma anche di mettere in risalto l'intreccio delle tradizioni, passate e presenti, non esitando a raccogliere testi in castigliano. Nel riferirsi al *Cancioneiro*, Crabbé Rocha pone in evidenza il tentativo di Resende di testimoniare la "memória poética vasta e duradoira; testemunha, além disso, uma indiscutível perícia artesanal em colocar adequadamente as peças do *puzzle* verbal"²⁷⁹. Questo processo di bricolage poetico riscontrabile nel *Cancioneiro* di Garcia de Resende è frutto di convergenze culturali, che secondo António José Saraiva e Óscar Lopes, hanno come influenza la letteratura ispanica, soprattutto per quanto riguarda la tradizione italiana: "Pouco se sentindo, nas formas versificatórias, a influenciada poesia italiana, que chegou até nós por via dos italianizastes espanhóis, como o marquês de Santillana, anuncia claramente no *Cancioneiro Geral* algumas das tendências características da literatura quinhentista"²⁸⁰.

È naturale che una letteratura successiva prenda in prestito temi dal passato, adattandoli a un nuovo contesto di reinserimento tematico. Aida Fernandes Dias conferisce rilievo al gioco retorico nel suo rapporto con i lettori del *Cancioneiro*: "em todo este processo de recepção, de transmissão e de criatividade, o público - não permanece passivo"²⁸¹. L'autore dell'opera, in tal modo, viene eclissato. Se torniamo alla letteratura trobadorica, vedremo, come indicato da Meneghetti, che i lettori erano partecipanti attivi all'attività di scrittura:

Invece il fruitore medievale di letteratura e, più in particolare, il fruitore medievale di poesia cortese non rispetta l'oggetto fruito, non si limita a «interpretarlo» dentro di sé, bensì si sente autorizzato a trasformarlo, talora addirittura a smontarlo²⁸².

L'interazione maggiore con il testo era fornita dalle letture ad alta voce fatte nel cortile della corte, quando il lettore-ascoltatore percepiva la declamazione e l'interpretazione dei versi, come indicano António José Saraiva e Óscar Lopes: "a leitura do *Cancioneiro Geral* mergulha-nos em plena vida palaciana. À medida que se concentrava em torno do rei, a corte desenvolvia e variava a sua vida social, procurava formas próprias de passatempo e animação"²⁸³. La

²⁷⁸ C.G.G.R. Prologo de Garcia de Resende, deregido ao Principe Nosso Senhor.

²⁷⁹ ROCHA. Op. cit., p. 29.

²⁸⁰ SARAIVA; LOPES. Op. cit., p. 161.

²⁸¹ DIAS. Op. cit., p. 35.

²⁸² MENEGHETTI. Op. cit., p. 72.

²⁸³ SARAIVA; LOPES. Op. cit., p. 157.

trasmissione orale della poesia, mediata da un lettore-autore a un lettore-ascoltatore, permetteva un altro livello di fruizione, in certa misura diverso dalla lettura silenziosa e senza intermediari, se non la parola scritta. Paul Zumthor²⁸⁴ dichiara che i modi di lettura modellano la forma di ricezione dei testi: “Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva”²⁸⁵. In questo processo di trasmissione congiunta, la lettura orale talvolta permette una dissoluzione della personalità dell’autore, contribuendo a un’interazione tra lettore e testo senza una mediazione. Quando Huizinga afferma che il lettore medievale considerava l’arte come un riflesso della vita, leggendo e portando nell’ambito personale, per illuminare il proprio quotidiano, con gli esempi tratti dalle opere poetiche²⁸⁶, tale teorico attesta che il lettore dialoga con il testo in un processo attivo di costruzione di significato, in cui l’autore contribuisce con le metafore e il lettore con la sua decodificazione interpretativa.

Aida Fernanda Dias sostiene che gli echi danteschi nel *Cancioneiro* possono già essere percepiti nella poesia di Duarte de Brito, D. João Manuel e Diogo Brandão, autori che hanno immaginato i loro inferni d’amore avendo come modello le opere del Marchese di Santillana²⁸⁷. Il *Saudosismo* di questi autori, secondo Lapa, riflette sentimenti risvegliati dal ricordo della gioia nei momenti di tristezza. Nel *Cancioneiro* di Garcia de Resende è l’amore come condanna, l’amore irrealizzabile. La propensione alla pena amorosa era già presente nella letteratura portoghese sin dai trovatori gallego-portoghesi, quando considerazioni in versi dei poeti erano svolte sul motivo degli amori non corrisposti, come segnala José António Saraiva: “o morrer de amor é um dos lugares-comuns mais fastidiosamente repetidos pelos autores dos cantares de amor”²⁸⁸. A questo si aggiunga il *Saudosismo* e il ricordo temporale della gioia nei momenti di angoscia, ben presente già nelle liriche di Don Dinis (1261-1325): “Que soidade de

²⁸⁴Per quanto riguarda l’atto della lettura, Zumthor lo classifica come un’attività che inizialmente sembra neutra, ma che poi si espande in base alle tendenze ideologiche del lettore: “o ato de leitura, em si, de modo geral, pode ser descrito como neutro: decodificação de um grafismo, tendo em vista a coleta de uma informação. Ora, em certos casos (que é preciso definir), a leitura deixa de ser unicamente de- codificação e informação. Somam-se a isto e, em casos extremos, em substituição, elementos não informativos, que têm a propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal. Para o leitor, esse prazer constitui o critério principal, muitas vezes único, de poeticidade (literariedade). Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo”. In: ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2012. p. 24.

²⁸⁵ Id. p. 55.

²⁸⁶ HUIZINGA. Op. cit., p. 351.

²⁸⁷ DIAS. Op. cit. p. 275.

²⁸⁸ SARAIVA, António José. *O crepúsculo da idade média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1999. p. 26.

mia senhor hei/ quando me nembra dela qual a vi/ e que me nembra que bem'a ói/ falar; e por quanto bem dela sei,/ rog'eu a Deus, que end'há o poder,/ que mi a leixe, se lhi prouguer, ver”²⁸⁹. In questo passo si mostra il sentimento nostalgico della voce amata, che, segnata da una distanza fisica, fa collassare l'io lirico ad ogni verso, dimostrando che la *saudade* è il sentimento propulsore dei vortici esistenziali che consumano il poeta. Una tematica simile alla partenza amorosa si può trovare João Roiz de Castel Branco (? - 1515), poeta del *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende, che in “Cantiga sua partindo-se” scriverà: “Senhora, partem tão tristes/ meus olhos por vós, meu bem/ que nunca tão tristes vistes/ outros nenhum por ninguém/ tão tristes, tão saudosos/ tão doentes da partida/ tão cansados, tão chorosos,/ da morte mais desejosos/ cem mil vezes que da vida”²⁹⁰. Quando la *saudade* alimenta l'afflizione del poeta, emerge l'idea che la sofferenza amorosa non sia una prerogativa dei nobili, ma un'esperienza quotidiana condivisa anche dalla gente comune, come sottolinea Massaud Moisés: “a relação entre os namorados se põe ao nível das realidades concretas, e que o sentimento transmitido possui uma sinceridade que logo se comunica ao leitor”²⁹¹, caratterizzando il *saudosismo* come una caratteristica della poesia portoghese, che secoli più, tardi sarà fissata da Fernando Pessoa: “Saudades, só portugueses/ Conseguem senti-las bem,/ Porque têm essa palavra/ Para dizer que as têm”²⁹².

Aida Fernanda Dias osserva che, oltre alla predisposizione della letteratura portoghese al tema del *saudosismo*, soprattutto quello basato sulla sofferenza amorosa, essa si è nutrita anche di influenze ispaniche, in particolare quelle raccolte in *Infierno de los enamorados* del Marchese di Santillana: “quanto a Santillana, apesar de não ser citado uma única vez no *Cancioneiro Geral*, a sua presença é sentida e a sua influência determinante nos textos de natureza alegórica”²⁹³. Da qui deriva il fatto che si parli molto della presenza di Dante in Portogallo tramite i vettori poetici di Santillana, ma il fatto è che, come abbiamo visto, i versi danteschi “Amor, ch'a nullo amato amar perdona” e “Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore” trovano nella poesia del marchese solidi riferimenti, che si riverberano nei poeti del *Cancioneiro* di Resende. C'è anche la presenza

²⁸⁹ B 526a/V 119 [25,100].

²⁹⁰ C.G.G.R., II: 396.

²⁹¹ MASSAUD, Moisés. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 61.

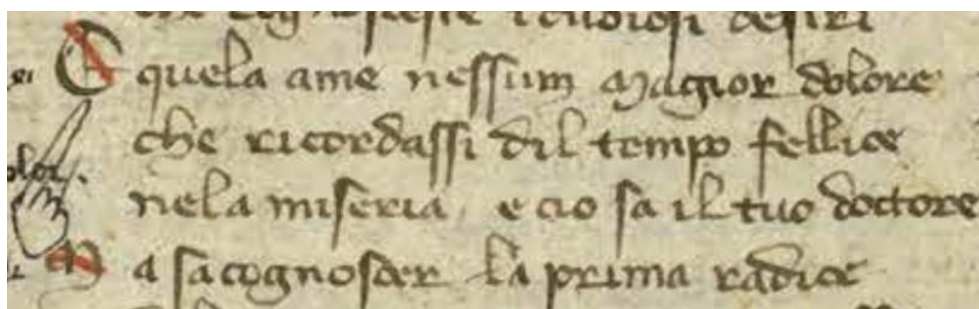
²⁹² PESSOA, Fernando. *Quadras ao Gosto Popular*. Texto estabelecido e prefaciado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. 6ª ed. Lisboa: Ática, 1973.

²⁹³ DIAS. Op. cit., p. 15

dell'allegoria dantesca, come le visioni, i sogni e la costruzione, a volte onirica, di un *locus horrendus*, che Fernandes Dias ricostruisce nel seguente modo:

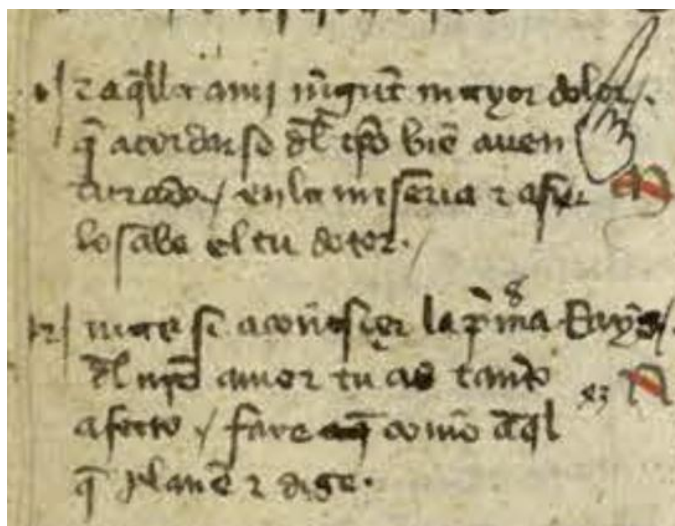
Novas vias de expressão se oferecem aos poetas do *Cancioneiro Geral* para transmitirem os seus estados de alma. Muito embora a poesia de sonhos, a visões, de peregrinações, não entronque forçosamente na *Divina Comédia* de Dante (1265-1321), pois que a poesia alegórica teve larga repercussão nas letras da Idade Média sob influência do *Roman de la Rose* (século XIII), o *Cancioneiro Geral*, com os seus Infernos de enamorado ou Infernos de amor, testemunha uma dependência dantesca. Pensa-se que Micer Francisco Imperial, genovês radicado em Sevilla, profundo admirador de Dante, com as suas visões alegóricas redigidas entre 1391 e 1407, haja sido o difusor desta linha de poetas, de que nos deixou exemplos no *Cancionero de Baena* e de Santillana e Juan de Mena²⁹⁴.

Se ci atteniamo al ms. 10186 della Biblioteca Nacional de España, a Madrid, che, come abbiamo visto, riguarda la *Commedia* con note autografe di Santillana ai margini e con traduzioni di Enrique de Villena in castigliano, possiamo notare una *manicula* che indica il v. 121 dell'*Inferno* V:



Oltre a questa segnalazione di lettura, i commenti di Santillana lasciano intravedere la sua interpretazione dei versi, che indica l'interesse per la tematica della sofferenza amorosa, che sarà presto trattata nel suo *Infierno de los enamorados*:

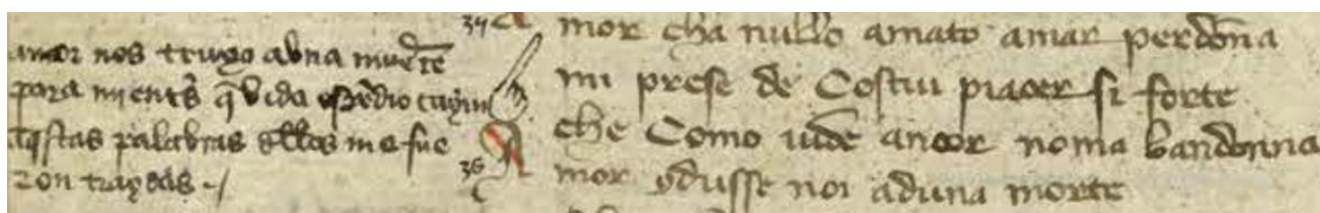
²⁹⁴ FERNANDES, Aida dias (org). *Histórica crítica da literatura portuguesa*. V. 1. Época Medieval. Direção geral de Carlos Reis. Lisboa: Verbo, 1998. p. 275.



(Et) aq(ue)lla ami ni(n)gu(n)o mayor dolor | .
 q(ue) acordarse d(e)l t(i)e(m)po bie(n)aven-
 turado . | en la miseria (et) asy
 lo sabe el tu dotor. |

Ma e si a conoscer la p(ri)m(er)a Rays | .
 d(e)l n(uest)ro amor tu as tanto
 afecto . | fave ~~a q(ue)~~ como aq(ue)l
 q(ue) plane²⁹⁵ (et) dige.

Nel ms. 10186, oltre al v. 121, vi è un'altra *manicula* presente nel canto, precisamente ai vv. 103-105, costituendo le due coordinate di lettura di Santillana, che riproduciamo qui con le glosse del marchese accanto ai versi della *Commedia*:



Amor nos truyo a una muerte
 Para ments q(ue) vida espedio Caym
 Aqstas palabras d(e)llos me fue
 Ron traydas.

Benché il marchese non venga menzionato direttamente nel *Cancioneiro* di Resende, le sue influenze su autori posteriori sono ben presenti, soprattutto tramite l'*Infierno de los enamorados*, come comprovano Saraiva e Lopes:

²⁹⁵ Sopra la *e* compare un *titulus*.

Tem interesse particular um género narrativo, conhecido por *Inferno dos Namorados*, derivado de um episódio célebre do *Inferno* de Dante (aquele em que o poeta escuta os queixumes e as recordações de Francesca de Rimini, pecadora por amor, traíndo um bem pouco ortodoxa simpatia pelo seu caso sentimental), através de Santillana²⁹⁶.

Aida Fernanda sostiene che colui che manifestò un notorio influsso dantesco – attraverso la poesia castigliana – fu Diego Brandão, che

Parece querer apontar (...) uma influência dantesca, bebida através de poetas castelhanos da envergadura de um Juan de Mena e de um Santillana reflectida, essencialmente, na poesia dita de visões e, de modo muito particular, nos chamados infernos de amor ou fingimento de amores²⁹⁷.

Nella poesia *cancioneril* di Diogo Brandão, i versi denotano un forte legame nostalgico con un periodo di gioie passate: “Pois desprezemos o breve prazer,/ que logo se converte em grave tristeza,/ que mui facilmente o mundo despreza”²⁹⁸. Il carattere volatile del piacere presente è accentuato dall’amarezza del quotidiano dell’io lirico:

Outro dia levantados,
com nossos males contentes,
com lembrança dos passados
nos doiam mais dobrados
os presentes.
Tamanhas dores causavam
que é impossível dizê-las,
os remédios que nos davam
muito mais nos renovavam
as querelas²⁹⁹.

Brandão, nel corso delle sue *cantigas* raccolte nel *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende, costruisce uno scenario di amarezze, in cui l’io lirico si trova perso in “Bosques que se vam oo ceo/ em grandeza e crescimento/ me causam beber ù veo/ por tormento. / Pois as fontes que manavam/ dos roquedros/ minhas sospeitas e medos mais dobravam”³⁰⁰. Il *locus horrendus* sarà uno degli echi danteschi più riconoscibile in altri poeti del *Cancioneiro*. Nel caso di Diogo Brandão, lo scenario è di dolore e sofferenza: “Senti ja o que sentimos/ por tamanho bem querermos, / piedade vos pidimos,/ pois que tantas penas vimos,/ por vos vermos”³⁰¹, non restando al poeta altro che ricorrere all’aiuto della divina sapienza per

²⁹⁶ SARAIVA; LOPES. Op. cit., p. 159.

²⁹⁷ DIAS. Op. cit., p. 7.

²⁹⁸ C.G.C.R. II, 333.

²⁹⁹ Id. 345.

³⁰⁰ Id. 334.

³⁰¹ Id. 345.

organizzare le parole e descrivere una condizione così degradante, mostrando come il tema dell'indicibile assuma la tonalità del regno infernale.

Ó divina sapiencia,
de todos tam desejada
e de mim pouco gostada
por nom ter suficiencia,
faze-me tam sabedor
que possa dizer aqui,
com favor de teu favor,
as grandes cousas que vi!
Por este vale corria
ũa tam funda ribeira
que estando junto da beira
escassamente se via.
Tanta tormenta soava
naqueste lugar eterno,
que se me representava
quanto dizem do inferno³⁰².

La costruzione di questo *locus horrendus* è formata anche dalla descrizione sonora dei lamenti dei dannati, in particolare dei dannati per passioni carnali violente: “Este pranto, tam durido,/ de tantas tribulações,/ sam os justos galardões/ dos sequazes de Cupido./ Que por lhe sermos leaes/ tantas mortes nos perseguem/ que nossas dores mortaes/ som mui mais das que se seguem”³⁰³. Nel canto V dell’*Inferno*, Francesca piange nel ricordare la propria condanna, in un lamento eterno che è allo stesso tempo una delle sue pene, in una sorta di contrappasso evidente della consumazione dell’intensa fiamma della gioia delle passioni realizzate: “Ma s’a conoscer la prima radice/ del nostro amor tu hai cotanto affetto,/ dirò come colui che piange e dice”³⁰⁴. Il pianto della condannata è accompagnato dal pianto dello stesso Dante: “Francesca, i tuoi martìri/ a lagrimar mi fanno tristo e pio”³⁰⁵. Nell’inferno di Brandão, gli amanti sono consumati da un fuoco eterno - “Que neste fogo penados/ sejamos sem esperança,/ mata-nos mais a lembrança/ dos prazeres já passados”³⁰⁶ - come in Santillana, e non dalla tempesta, come nel poema di Dante. Tuttavia, il ricordo dei momenti di gioia in tempi di tristezza, comune al fiorentino e al castigliano, ritorna nell’opera del poeta portoghese in tono nostalgico, con valenza condannatoria e punitiva. Se non ci sono influssi danteschi diretti nell’opera di Diogo Brandão, ci sono chiaramente toni danteschi, attraverso Santillana, che si estendono nella sua

³⁰² Id. 361.

³⁰³ Id. 361.

³⁰⁴ *Inf.* V, 124 -126.

³⁰⁵ *Inf.* V, 116-117.

³⁰⁶ C.G.G.R. II, 361.

poesia, come conferma Rodrigues Lapa: “essa imitação de Dante (...) não foi, entre nós, de primeira mão”³⁰⁷. L’imitazione si verificò inizialmente in Spagna e poi si diffuse in Portogallo, attraverso Juan de Mena e il Marchese di Santillana. In Juan de Mena, Duarte Brandão potrebbe aver trovato ispirazione per costruire l’immagine del poeta perduto nel suo labirinto, come evidenziato dal poeta portoghese: “Mil desatinos nam digo/ que neste tempo fazia,/ s’ alguém topava comigo/ m’ avorrecia./ Simulava em nos vendo/ meu morrer/ e fingia ter prazer/ nam no tendo”. Un riferimento più diretto al tono nostalgico che avvicina la poesia portoghese a Dante sembra trovarsi in questi versi di Bernadim Ribeiro:

Nunca foi mal nenhũ moor
nem no ha i nos amores
qu’ a lembrança do favor,
no tempo dos desfavores.
Eu por minha maa ventura
nam haa ja mal que nam visse,
mas nunca tanta tristura
me lembra qu’ inda sentisse.
Fui e sam grande amador
e vai-me bem mal d’ amores
e muitos vi de grão dor,
mas est’ é suma das dores³⁰⁸.

I versi “qu’ a lembrança do favor,/ no tempo dos desfavores” sono la menzione più vicina, dal punto di vista lessicale, ai versi di Dante presenti nel *Cancioneiro* di Resende, sebbene per arrivare a “che ricordarsi del tempo felice/ ne la miséria” Ribeiro sembri essere passato prima attraverso Santillana: “puede ningún amador/ es membrarse del placer/ en el tiempo del dolor”³⁰⁹. È importante sottolineare che la *saudade* è un sentimento ambiguo, al confine tra la malinconia e la gioia, un mezzo sorriso triste, tipico dei disperati. Tuttavia, quando si manifesta in tempi di amarezza e/o di fallimento emotivo, la *saudade* tende a diventare una brace che consuma lentamente l’individuo: è la memoria trasformata in pena, in punizione; è un flagello emotivo che colpisce fisicamente gli amanti – sia in Bernandim Ribeiro sia in Santillana. Carolina Michaëlis de Vasconcelos mette in risalto che sin dalle prime accezioni del termine, la *saudade* è già legata all’assenza di un amore: “alguns trovadores já tinham chegado mesmo a ligar a *soidade*, o significado de sensação de *soidão* ou *solidão* e de abandono que

³⁰⁷ LAPA. Op. cit., p. 419.

³⁰⁸ C.G.G.R, IV, 729.

³⁰⁹ SANTILLANA. Op. cit., p. 137.

inspiram o amor e a ausência: nostalgia portanto”³¹⁰. La *saudade*³¹¹ significherebbe, in origine, secondo Michaëlis de Vasconcelos, un isolamento, fisico o metafisico, di qualcosa o di qualcuno, volontario o forzato³¹², da cui la prossimità con “solitudine”, e la nostalgia del passato in compagnia dell’altro. Il soggetto che prova *saudade* è spinto verso il nulla nel precipizio del presente dalla amarezza dei ricordi dei tempi felici. *Saudade*, secondo l’interpretazione di Michaëlis de Vasconcelos, sarà correlata nella poesia portoghese medievale al morire d’amore³¹³. Il poeta medievale avverte, nell’assenza dell’amata, una volontà di soccombere alle forze della passione, e non vi è per questo soggetto del desiderio pena più grande della solitudine o della assenza di sentimenti causata dalla distanza della dama-oggetto desiderata. Come osserva la ricercatrice, “a *saudade* e o *morrer de amor* (outra face do mesmo prisma de terna afectividade e da mesma resignação apaixonada) são realmente as sensações que vibram nas melhores obras da literatura portuguesa [medieval]”³¹⁴, e di cui Bernandim Ribeiro è un esempio.

Il *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende, secondo l’opinione di Fernanda Dias, ha preservato gran parte della letteratura cortese, senza la quale non sarebbe giunta fino a noi la conoscenza della pratica poetica che ci insegna sul ruolo della poesia come riflesso di sentimenti personali, politici e delle esperienze di fruizione estetica:

Reflexões morais, sentimento religioso, orgulho de ser português e de pertencer à primeira nação europeia da época; uma já bem manifesta consciência do desconcerto do mundo, ao qual andam associadas as consequências da gesta heroica a que os Portugueses se aventuraram e que lograram levar a cabo³¹⁵.

Per tale ragione, anche se in modo laterale, come sosteneva Rodrigues Lapa, i temi politici e sociali appaiono nel *Cancioneiro*, lasciando trasparire preoccupazioni sociali riguardo alla corruzione, morale e politica che si diffonde nel regno. Secondo l’interpretazione di Cabbré

³¹⁰ VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *A saudade portuguesa: divagações filológicas e testemunhar-históricas em voltas com Inês de Castro*. Edições da Renascença Portuguesa: Porto, 1922.

³¹¹ Vasconcelos analizza così le prime accezioni della parola “*saudade*”: “Como representante legítimo e directo de *solitude*, irmão-gêmeo do castelhano *soledad*, e primo do italiano *solità*, claro que o galego-português *soedade* era, na primitiva, aquilo que hoje é uso designar-se com *solidão*, proveniente de outro derivado latino de *solus*: *solitudine*; em francês *solitude*. Não por via directa. *Soidão* foi abstraído do plural *soidões*, por analogia com os vocábulos em *-ão* originariamente, *-on* como—*naçon* - *natione*; *impressão* - *impresson* - *impressione*, que normalmente tiveram e têm *-ões* no plural. Id. p. 61

³¹² “*Soedade* designava um lugar ermo; o estado da pessoa que está só ou solitária, sem companhia, quer no meio do mundo, quer apartada do mundo; mas também significava isolamento, em abstracto”. Id. p. 62.

³¹³ Id. p. 63.

³¹⁴ Id. p. 36.

³¹⁵ DIAS. Op. cit., p. 4.

Rocha: “o criador é um complexo humano mergulhado num determinado meio histórico-cultural que não o explica, mas que o afecta”³¹⁶. Al poeta non resta che denunciare, sebbene in forma velata, le molestie corrosive del regno, utilizzando il tono satirico per attenuare, in certo modo, la sua denuncia. Non dimentichiamo che ci riferiamo a un periodo in cui la parola è una arma a doppio taglio.

Un altro autore che costruisce un *locus horrendus*, nel quale si inserisce un poeta-personaggio che si comporta come un pellegrino perduto descrivendo visioni di un regno infernale, è Duarte de Brito. Nella sua prima *cantiga*, si legge in rubrica: “De Duarte de Brito em que conta o que a ele a outro lh’ aconteceu Com ãu Roussinol e muitas cosas que vio”. L’usignolo sarà la guida del poeta attraverso le regioni tortuose di una valle di angosce e sofferenze:

Dous tristes afortunados
debaixo das verdes ramas,
estando muito penados,
de prazer desesperados,
falando em nossas damas,
ouvimos cantar ãa ave,
qu’ em seu canto parecia
roussinol,
manso, doce, mui suave,
per mui alta melodia, per bemol³¹⁷.

Tuttavia, per fissare nella memoria ciò che si ascolterà dall’usignolo (*roussinol*), l’io lirico deve cercare ispirazione nelle muse, una tema, come abbiamo visto, presenti in Dante. Lottare contro le parole, cercare nella memoria visioni di esperienze traumatiche, anche se altrui, descrivere amarezze non vissute ma visualizzate, trasformandole in immagini poetiche che trasmettano al lettore la stessa sensazione di stupore che in passato aveva colpito il poeta-personaggio, è un fatto di estrema forza lirica:

Ó vós, Musas, qu’ habitais
nas alturas de Pernaso
qu’ oos mudos linguas daes
e òs inorantes mostraes
a gram fonte de Pegaso,
nesta obra começada
vossa ajuda vos demando
com favores,
pera que possa acabada
ir os males recontando

³¹⁶ ROCHA. Op. cit., p. 18.

³¹⁷ C.G.G.R. I, 102.

dos amores.
 Vossas graças espirai
 em meu saber e sentido,
 a memoria alumiai,
 o engenho espartai
 de meu siso adormecido.
 A ti, Caliope, invoco,
 que minha lingua mui ruda
 viva faças,
 nesta materea que toco
 nam me negues tua ajuda
 com tas graças³¹⁸.

Geraldo Augusto Fernandes, in uno studio dedicato alle forme poetiche del *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende, identifica l'usignolo come un probabile eco della poesia del marchese di Santillana, nel suo *Inferno de los enamorados*. Secondo l'interpretazione del ricercatore, l'uccello assume il ruolo di guida del poeta: “à medida que avança em seu périplo pleno de imagens bucólicas e ‘infernais’, vai enfocando uma modalidade de tratamento do ‘espetáculo dos novos tempos’: o exercício do olhar (...) como diz o poeta, são o sujeito dessas trovas, e são eles que reconhecem o espaço em que se desenrola o ‘inferno dos namorados’”³¹⁹. Però, nel poema sopra citato, non possiamo escludere possibili echi danteschi. Nel *Purgatorio* XVII, quando Virgilio spiega che l'amore può essere fonte di virtù o di corruzione morale, quando il soggetto innamorato cede ai piaceri della carne, Dante vedrà Procne trasformata nell'immagine di un usignolo: “De l'empiezza di lei che mutò forma/ ne l'uccel ch'a cantar più si diletta,/ ne l'immagine mia apparve l'orma”³²⁰. La corrispondenza con l'usignolo si baserebbe su una prossimità metaforica: l'usignolo sarebbe l'uccello cantore dell'amore. Cristoforo Landino, commentando i versi danteschi, osserva: “Ma la *forma* dell'uccello che dirà influxavi da Dio *immediate* o pel mezo degli angeli, questo è l'usignuolo, che tanto è cupido di cantare, che canta di dì et di nocte”³²¹. Secondo Landino, Dante avrebbe preso questo riferimento da Virgilio, che presenta anche questa versione del mito di Procne: “Lo naturale è sempre sanza errore,/ ma l'altro puote errar per malo obietto/ o per troppo o per poco di vigore”³²². Sia in Duarte de Brito che in Dante Alighieri, lo sguardo del poeta trasfigura la realtà amorosa e gli consente di visualizzare i flussi sentimentali che uniscono, positivamente

³¹⁸ Id.102.

³¹⁹ FERNANDES, Geraldo Augusto. *O amor pela forma no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. p. 91.

³²⁰ *Pur.* XVII, 19-21.

³²¹ LANDINO. Op. cit., p. 1307.

³²² *Pur.* XVII, 94-96.

o negativamente, gli amanti³²³. Durante il suo percorso nel mondo sotterraneo, Duarte de Brito, descrivendo le pene amorose degli innamorati, come era avvenuto con Dante, soffrirà nel vedere il dolore altrui:

Eram tantos, tam doridos
os seus prantos e cantares
tam dorosos, tam sentidos,
qu' ali foram convertidos
meus prazeres em pesares,
d'ouvir as lementações
que sobre nós pranteava,
com tristezas
chorando nossas paixões,
que sem conto lementava
de cruezas.
E depois de entendidas
as mesajeens de seus cantos,
suas vozes convertidas
foram como nossas vidas
tornadas em altos prantos.
Com gemidos, nossas dores
maldiziamos, chorando
nossa sorte,
de nós mesmos matadores
nos viamos desejando
nossa morte³²⁴.

Anche Dante prova dolore quando percorre il secondo cerchio dell'*Inferno*: “Quivi sospiri, pianti e alti guai/ risonavano per l’aere senza stelle,/ per ch’io al cominciar ne lagrimai”³²⁵. Nel testo di Duarte de Brito è l’usignolo a guidare e presentare lo scenario di sofferenza amorosa: “Ó vós outros, namorados,/ de tormentos combatidos,/ amadores desamados,/ de seu bem desesperados,/ por amores tam perdidos,/ leixai vosso bem querer/ por nam sentirdes o trago/ de taes dores,/ pois qu’ a morte em prazer/ dam de serviços em pago os amores”³²⁶. E così rispondono gli innamorati ai dolori dell’amore: “Por ser nosso caso tal,/ nós houvemos por vitória?/ de sofrermos tanto mal,/ por amarmos desigual,/ nossa morte por mais gloria/ sem fazer nunca mudança/ desta fe, cuja firmeza/ será viva,/ sendo morta a esperança,/ que faz ser nossa tristeza/ mais esquivá”³²⁷. L’amore, anche in questo caso, è una condanna; il poeta sta criticando la ricerca del desiderio corporale che corrompe lo spirito e la purezza dell’anima. San Paolo, ad esempio, predicava contro la leggerezza delle passioni carnali, poiché

³²³ FERNANDES. Op. cit., p. 93.

³²⁴ C.G.G.R. I, 102.

³²⁵ *Inf.* III, 22-24.

³²⁶ C.G.G.R. I, 102.

³²⁷ Id. Ib

per l’apostolo, l’amore deve essere una via di rettitudine, forma dimensionata in rapporto all’amore divino. L’amore è legato all’elevamento morale dello spirito, non alla sua corruzione; allontanarsi dai piaceri momentanei e funesti è una sfida che deve essere vinta, dirà l’apostolo: “caritas patiens est/ benigna est/ caritas non aemulatur/ non agit perperam/ non inflatur//non est ambitiosa/ non quaerit quae sua sunt/ non inritatur/non cogitat malum”³²⁸. Duarte de Brito scriverà su coloro che non hanno seguito gli insegnamenti di San Paolo: “Oh coração lastimado,/ cujo mal nunca se sente,/ que tam longe es presente/ de quem es tam apartado!”³²⁹. L’idea di sofferenza amorosa, già presente nella lirica portoghese sin dai trovatori, sembra acquisire in Duarte de Brito una connotazione che trascende la sfera temporale: la *coita d’amor* sarà eterna, poiché l’anima è stata corrotta al primo sguardo indecoroso, al primo verso impudico.

Il *locus horrendus* di Duarte de Brito si costruisce come uno spazio oscuro, dove pene e flagelli sono applicati ai dannati. Nella *cantiga* “Partindo de Santarém”, secondo Geraldo Augusto Fernandes³³⁰, Duarte de Brito utilizza l’allegoria delle visioni dantesche per descrivere uno spazio tormentato dopo che il poeta è costretto a lasciare la città³³¹, come descrive Brito: “Por ver morrer meus espantos/ feras bestas me seguiam/ e os males reteniam/ com as vozes de seus prantos./ Davam aves gritos tantos,/ minhas querelas dobravam,/ onde todos meus quebrantos/ em lagrimas se banhavam”. Da un punto di vista tematico, si può osservare una prossimità tra Duarte de Brito e Dante Alighieri. In un’analisi comparativa troviamo punti di intersezione tra i due autori e, probabilmente, Duarte de Brito conobbe Dante Alighieri attraverso il *Cancioneiro* di Baena o attraverso quello di Hernando del Castillo, o forse tramite l’opera del Marchese Santillana. Tuttavia, ci sembra affrettato parlare di una presenza dantesca nell’opera di Duarte de Brito, o anche in quella di altri autori del *Cancioneiro* de Garcia de Resende. Il termine più giusto, forse, sarebbe quello di *reminiscenze dantesche*. Aida Fernanda Dias aveva già indicato che: “os poetas do reino vizinho [de Castela] que os colaboradores da coletânea de Resende admiravam e até veneravam”³³². È lecito sottolineare come il Dante che giunge in Portogallo è, probabilmente, un Dante filtrato attraverso influssi iberici.

³²⁸ CORINTHIOS I. 13: 4 -5

³²⁹ C.G.G.R. I, 106.

³³⁰ FERNANDES. Op. cit., p. 93.

³³¹ Id. p. 92.

³³² DIAS, op. cit. p. 8.

Non tutto ciò che viene considerato come dantesco, è effettivamente “dantesco”. In molte occasioni molto di ciò che oggi viene attribuito direttamente a Dante è, in realtà, un’influenza indiretta. La prossimità con l’oggetto, o persino il modo in cui leggiamo la poesia di Dante come centro irradiatore di tradizione e influenza poetica, ci fa percepire come danteschi riferimenti che non necessariamente lo erano. Georges Didi-Huberman richiama l’attenzione su questa problematica dell’anacronismo della lettura e su come ciò influenzi la nostra interpretazione del passato quando indica:

Trop présent, l’objet risque de n’être plus qu’un support de fantasmes; trop passé, il risque de n’être plus qu’un résidu positif, trépassé, mis à mort dans son «objectivité» même (autre fantasme). Il ne faut ni prétendre fixer, ni prétendre éliminer cette distance: il faut au contraire iravailler dans le tempo différentiel des moments de proximités empathiques, intempestifs et invérifiables, avec les moments de recul critiques, scrupuleux et vérificateurs³³³.

Oggettivamente, non è possibile ricostruire l’orizzonte di attesa di un lettore cinquecentesco. Quanto a Duarte de Brito, Non abbiamo una lista né delle sue letture, né dei documenti che dimostrino che possedesse una biblioteca. Se vogliamo seguire il nostro approccio in ordine cronologico, crediamo che sia più importante analizzare la forza poetica del marchese di Santillana, o anche di Juan de Mena, oggi impolverati sugli scaffali delle biblioteche, ma che al tempo di Garcia de Resende erano autori di grande fervore poetico, piuttosto che cercare l’influenza di Dante, che ci sembra, da questo esempio, circostanziale. Come afferma Didi-Huberman: “toute question de méthode revient peut-être à une question de tempo”³³⁴.

D. João Manuel è un poeta che segue la linea di Santillana nella costruzione di uno spazio di riflessione amorosa. Nelle *trovas* “Outras suas em que mete no cabo de cada copra ãa cantiga feita per outrem”³³⁵, il poeta costruisce il suo “inferno dos namorados”. La struttura dell’architettura infernale è la stessa di Santillana e, naturalmente, di Dante: costruzione di un *locus horrendus*, descrizione delle pene, impossibilità emotiva del poeta di descrivere ciò che vede, contrapposizione tra l’assenza di luce e le fiamme di fuoco per creare un ambiente oscuro e asfissiante, amplificato dalle urla e dai lamenti che completano la descrizione sonoro-visiva³³⁶. Nel caso di D. João Manuel, la sua narrativa parte da un piano onirico: “Ja era quase

³³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. p. 21.

³³⁴ Id. Ib.

³³⁵ C.G.G.R. I, 150.

³³⁶ Della geografia del poema, parlerà una voce poetica che dialogherà con l’autore: “nũ bosco todo cercado de mui terribles montanhas,/ donde grandes alaridos/ ouvi de feras estranhas diformes a meus ouvidos”. E a

de dia/ quando hoje adormeci/ e parece-me qu' ouvi/ nam sei quem que me dezia:/ — Esfuerça, triste amador,/ no te congoxes ni penes,/ qu' en las batalhas d' amor/ el menos merecedor/ alcança mayores bienes”³³⁷. Il poeta non conosce la voce che ha udito, e nemmeno è in grado di sapere se ciò sia avvenuto realmente o se sia un prodotto di una allucinazione; i confini tra il reale e l'onirico si dissolvono e la narrativa si apre *en abyme*, come verificato negli studi di Cinthia Hamlin su Francisco Imperial, che nel *Dezir de las siete virtudes* utilizza “el procedimiento mismo que utiliza en la elaboración de su ficción/visión onírica, el de la variación y la refundición o montaje de pasajes diversos de su texto fuente, además de ser un recurso típico de la literatura en segundo grado, es también una de los procedimientos característicos del sueño humano”³³⁸. E come lo spazio in cui si trova il poeta gli è sconosciuto, per questo gli appare una guida per spiegare ciò che accade alle anime dannate. Nel caso delle *trovas* di D. João Manuel, la guida è Pedro, l’Uomo:

Respondei-me, namorados,
desaventurados, tristes,
qual é mor pena que vistes
nom sendo desesperados.
E que cousa mais amados
vos fará de quem amais,
e se querês ser levados
de gentis homens casados
ou de solteiros nom tais.

Reposta de Pedr' Homem.

Digo, sem ser dos chamados
a que reposta pedistes,
ser grave mal se sentistes
ceumes os alongados;
e a segunda, avantejados
faz bom parecer os mais,
a terceira meus cuidados
por neicios sejam casados,
nunca por especiais³³⁹.

In altre *trovas*, il poeta condanna gli adulteri all’inferno – ma non solo loro, anche i sodomiti e gli altri che, attraverso i piaceri carnali, hanno violato la condotta morale. Per

continuação: Antr’ estes grandes gemidos ouvi d’ homeens que andavam tam tristes que bem mostravam que d’ amor eram feridos./E vi qu’ um deles dezia:/— La terrible pena mia/ nam se puede remedear,/ antes crece cada dia/ por dama tam singular”. E aparecerá uma donzela, com o qual o poeta-caminhante dialogará em francês: Nom sei donde se mostrou/ ãa donzela excelente,/a Faustina parecente,/ qu’ assi me enganou: — Vuestre’ amys vus vus ausem d’ atendre/ l’ amurose grace,/ altre que vus a plis/ la place vuestro fançois em vão usem”.

³³⁷ C.G.G.R. I, 150.

³³⁸ HAMLIN. Op. cit., p. 220.

³³⁹ C.G.G.R. I, 150.

organizzare tale rete di dannati, il poeta separerà le anime dannate in fosse, che rappresentano i sette peccati capitali. Prima di arrivare alle zone infernali, l'autore narrerà la sua peregrinazione in questo labirinto di perdizioni morali: “Andando por esta via despues/ de muchas jornadas,/ parecióme que sintia bozes/ muy desacordadas/ Oí muy tristes jemidos,/ clamores muy doloridos”³⁴⁰. Il cammino era attraverso una fossa di fiamme, e lì si trovavano i peccatori: “El camino fenecia/ en ù pozo muy profundo,/ adonde vi que caya/ la mayor parte del mundo”³⁴¹. Proseguendo nella peregrinazione, il poeta incontrerà i dannati:

Los que a Venos adoran
por esta senda tercera
cada día se devoran
en infinita manera;
por aqui los sodomitas
y gentes casi infinitas,
qu' incestos muchos fizieron,
las quales tan muchas fueron
que no pueden ser escritas.
D' adulteros multitud, multitud
de forçadores que finaran su salud
con infinitos dolores.
De los quales notaree
algunos y pediree
al Senhor de los senhores
qu' al escritor y lectores
asombre lo que diré³⁴².

Oltrepassando il fosso dei dannati, il poeta-pellegrino comincia a percepire un cambiamento: il un *locus horrendus*, a poco a poco si attenua e si trasforma in un *locus amoenus*. L'ambiente grottesco e oscuro lascia spazio a uno spazio di chiarezza e leggerezza:

Despues que fuemos venidos
en la más subleme altura,
d' una muy verde lhanura
nos falhamos recebidos:
vi quatro rios caudales
y d' arboles singulares
un infinito processo,
un tan ameno seceso
nunca vieron los mortales.
(...)
que por el huerto corrian,
de una fuente nacidas
una cruz constituyan.
Y la linfia que fluya

³⁴⁰ C.G.G.R. I, 158.

³⁴¹ Id. Ib.

³⁴² Id. Ib.

tan clara que parecia
 el suelo por do passava,
 la sed por siempre matava
 a quien daquela bevia.
 Toda la tierra criava
 las plantas todas froteriferas
 y las yervas odoriferas
 solamente germinava.
 Un narbor, que se nombrava
 de la vida, preestava
 a la fuente qu' es escrito,
 cuya fruta en infinito
 toda fambre extenuava³⁴³.

D. João Manuel, oltre a essere poeta, era un uomo di corte, fu anche ambasciatore del Portogallo nel regno di Castiglia. Conosceva bene la tradizione poetica iberica. E nei suoi versi si può notare la lettura di Santillana, e alcune delle sue soluzioni espressive possono essere collegate a Juan de Mena. Ma nel suo caso è importante sottolineare anche l'influenza di San Bonaventura. Nella letteratura portoghese medievale, come indica Mário Martins, San Bonaventura intendeva l'amore come un percorso articolato in tre vie: purgativa, illuminativa e unitiva. La rettitudine dei sentimenti avrebbe portato alla contemplazione divina³⁴⁴. Su questo punto, Martins afferma: “Segundo parece, o *Stimulus Amoris*, de S. Boaventura, chegou a penetrar nas camadas cultas dos leigos do Séc. XV, por andar em português”³⁴⁵, il che potrebbe aver condizionato le interpretazioni di D. João Manuel, dato che l'amore divino è il centro irradiatore e modello dell'archetipo amoroso desiderabile per gli uomini, mentre l'amore carnale rappresenta una deviazione dalle condotte morali, che porta all'abisso delle perdizioni. San Bonaventura, utilizzato da Dante Alighieri nella *Commedia* come teorico del sentimento amoroso verso il divino, dirà: “L'amor che mi fa bella”³⁴⁶. L'amore che non è altro che la carità, nutrito dalla castità, come sottolinea in un commento Benvenuto da Imola, commentatore che circolava in area iberica nel XV secolo: “ad quod notandum quod quatuor sunt consilia Domini:

³⁴³ Id. Ib

³⁴⁴ MARTINS, Mário. “Do «Estímulo de Amor» e do «Ofício da Paixão», de S. Boaventura, na Idade Média Portuguesa”. *Didaskalia*: Lisboa, 1974. Pp 249-263. p.251.

³⁴⁵ Ancora per Martins: “O *Estímulo de Amor* é uma obra de alta espiritualidade, centrada nas três vias interiores (purgativa, iluminativa e unitiva) e nos degraus por que subimos na escada do amor de Deus. Temos, assim, a suavidade ou doçura, a avidez espiritual, a saciedade, a embriaguez espiritual, a segurança, a tranquilidade plena — e cada um destes degraus deriva do antecedente, em forma de cadeia cujo primeiro elo consiste na doçura do amor de Deus. Por sua vez, cada um destes degraus subdivide-se em sete degraus ou subidas, por onde nos alteamos ao sono pacífico (*sopor pacis*...) da contemplação. Por outros sete, subimos ao esplendor da verdade. E ainda por mais sete, chegamos à doçura do amor, pela acção do Espírito Santo. E assim por diante”. Id. p. 249.

³⁴⁶ *Par.* XII, 31.

primum humilitas et mansuetudo; secundum castitas; tertium paupertas; quartum caritas erga inimicos et persecutores nostros”³⁴⁷.

Hans-Georg Gadamer osserva che la nostra coscienza storica entra in “corto circuito” quando dobbiamo analizzare il passato alla luce del presente, cercando di indicare particolarità ermeneutiche preterite, che per il lettore contemporaneo sono di difficile decifrazione. A questo proposito, per il filosofo, la consapevolezza degli studi interpretativi deve abbracciare nei suoi lavori sullo studio della storia: “il modo in cui facciamo esperienza gli uni degli altri, della tradizione storica, delle determinazioni naturali della nostra esistenza, costituisce un vero universo ermeneutico, nel quale non siamo rinchiusi come dentro a una cornice intrascendibile, ma a cui siamo positivamente aperti”³⁴⁸. In altre parole, lo storico della letteratura deve considerare i diversi tagli sincronici all’interno della diacronia delle interpretazioni, che si formano e si trasformano con i vari movimenti degli agenti sociali che contribuiscono all’espansione dei lettori. Gli autori appaiono, scompaiono e riappaiono nel pantheon del canone, per cui è necessario concentrarsi sulle forme e sui movimenti circostanziali della letteratura che hanno influenzato i modi di leggere, come nel caso della letteratura portoghese che, in quanto sussidiaria della letteratura ispanica ha ricevuto da quest’ultima influenze italiane. Questo ci porta a concludere che nel XVI secolo non possiamo parlare di un dantismo portoghese, poiché l’influenza del poeta fiorentino era evanescente e condizionata dalla letteratura ispanica. Parlare di una lettura iberica di Dante, nella quale il Portogallo si inserisca come beneficiario di questa tradizione, con i regni di Castiglia e Aragona come centri irradianti di influenza, sembra un’indicazione più plausibile, soprattutto considerando il periodo dell’unione iberica (1580 - 1640) e le traduzioni della *Commedia* che circolarono in Portogallo nel XVI secolo.

La storia di una determinata traduzione non inizia nell’arco cronologico che circonda il procedimento traduttorio, ma è molto precedente. La pratica traduttiva nasce dall’arte della lettura e, più precisamente, da come un determinato sistema letterario richiede opere da tradurre. Esistono sempre interessi che circondano la traduzione. Non possiamo ignorare che l’interesse letterario, a volte, nasce da uno “sguardo economico” che in certa misura favorisce la diffusione di una letteratura. Guy Fourquin indica che il *boom* economico vissuto da alcune città italiane,

³⁴⁷BENVENUTO da Imola. Paradiso XII .73-78. Disponibile su: dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=137553120730&cmd=gotoresult&arg1=0. Accesso il: 20 febbraio 2023.

³⁴⁸GADDAMER. Op. cit., p. 25.

come Firenze, tra i secoli XIII e XIV, favorì lo sviluppo organizzato³⁴⁹ in strutture sociali di artigiani, un modello unico in Europa³⁵⁰. Con una struttura economica favorevole e l'organizzazione del quadro sociale e artistico, Firenze avrà, dal punto di vista pratico, le basi per costruire i fondamenti di un sistema culturale strutturato³⁵¹. Infatti, c'erano risorse finanziarie e mano d'opera qualificata. Capitalizzando risorse e artisti, la città italiana diventerà un centro di riferimento culturale per tutta l'Europa, e potremmo già parlare anche delle Americhe (nei secoli XVI e XVII). López Estrada mette in evidenza che il modello di riferimento della letteratura tardo-medievale spagnola è quello italiano. La letteratura italiana, che nel corso del XV secolo acquisiva prestigio nei contesti culturali esteri, finirà per influenzare le letterature di Castiglia, come indicato da Estrada: “de este modo la diferencia se traslada al uso de las lenguas, y las literaturas vernáculas de carácter noble, como la provenzal y la italiana, y detrás de ambas las que se ampararon en su prestigio (como las españolas)”³⁵². Itamar Even-Zohar osserva che è naturale che una letteratura cerchi attraverso la traduzione, esempi letterari esogeni che poi plasmerà con strutture endogene, in una sorta di sistema di alimentazione tematica reciproca:

My argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put it in the most cautious way); and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies-in short, in their use of the literary repertoire-which results from their relations with the other home co-systems. These are not confined to the linguistic level only, but are manifest on any selection level as well³⁵³.

³⁴⁹ FOURQUIN. Op. cit., p. 192.

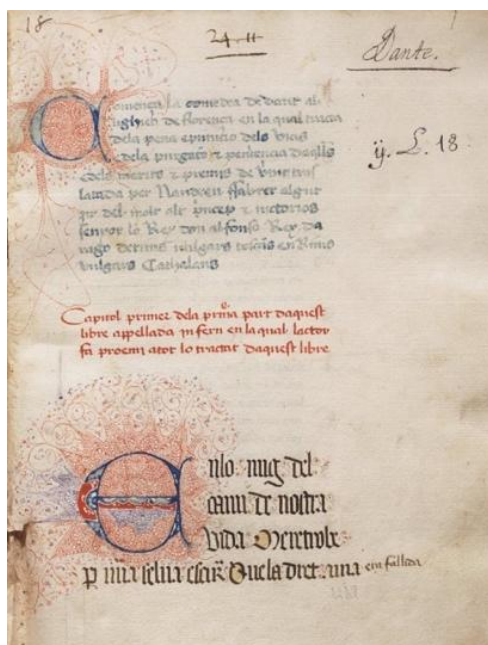
³⁵⁰ Sulla suddivisione della scala sociale degli artigiani fiorentini, indica Fourquin: “Vinte e uma artes compunham então o senhorio colectivo da cidade [no séc. XIII]. Encontrando-se excluída das artes, a multidão operária estava-o também de qualquer participação no governo urbano. E o *popolo minuto*, o das artes menores ou mesmo das artes médias, tinha de se inclinar perante a preponderância do *popolo grosso*, ou seja, perante o poder dos capitalistas dos têxteis (simultaneamente empresários e mercadores como nos Países Baixos) e do câmbio (os banqueiros). Não há aqui nada semelhante, mesmo de longe, a uma «democracia dos ofícios» de que se têm procurado em vão exemplos no Ocidente”. Id. p. 265.

³⁵¹ FOURQUIN. Op. cit., p. 192.

³⁵² LÓPEZ ESTRADA. Op. cit., p. 182. Ancora secondo Estrada, riguardo alla forza della letteratura italiana in Spagna: “La influencia de la literatura italiana sobre la española se inicia y expande cuando la española se encuentra en un período relativamente avanzado de su desarrollo por otra parte, este influjo procede de la obra de autores conocidos, y penetró llevando consigo el prestigio de la obra culta en grado medio (junto con la literatura provenzal), tal como señalaron los primeros teorizadores de la literatura. Así el Marqués de Santillana considera que la obra de los italianos (con la provenzal) estaba en el estilo medio, entre el alto, de la antigüedad, y el bajo, o cantares populares. De los autores italianos, de acuerdo con la situación y los propósitos de los autores españoles, fueron unas obras señaladas las que ejercieron su influjo, y éste se estableció desde una determinada interpretación”. Id. p. 261.

³⁵³ EVEN-ZOHAR. Op. cit., p. 46.

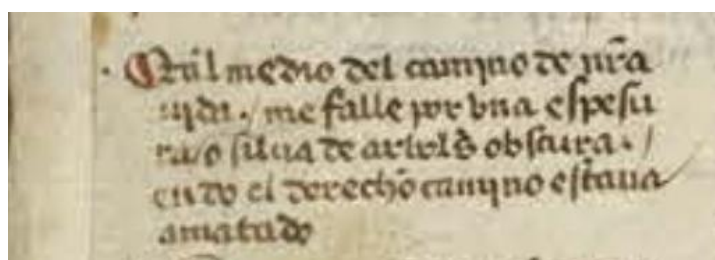
Nel 1428 viene eseguita da Enrique de Villena la prima traduzione al castigliano; nel 1429, dieci mesi dopo, Andreu Febrer completa la sua traduzione al catalano³⁵⁴, la prima a mantenere lo schema della terza rima.



Comenza la comedia de Dante Allighich de Florença, en la qual tracta de la pena e punicio dels vicis, e de la purgacio e penitencia de aquells, e dels merits e premis de virtu: transladada per Nandreu Febrer, Algutzir del molt alt princep et victorios senyor lo rey D. Alfonso d' Arago, de rims vulgars toscans en rims vulgars catalans, y comiença:

En lo mig del cami de nostra vida
Me trobe per una selva escura
que la dreta via era fallida³⁵⁵.

Nella traduzione di Enrique de Villena:



ms. 10186

En el medio del camjno de nuestra vida
me falle por vna espesura o silva de arboles obscura
en do el derecho camjno estaua
amatado³⁵⁶

³⁵⁴ CALEF. Op. cit., p. 64.

³⁵⁵ L'unico esemplare noto della traduzione è disponibile nella Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, sotto il numero L-II-18.

³⁵⁶ La trascrizione sta in: CALEF, Paola. *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della "Commedia" con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*. Firenze: Edizioni dell'Orso 2013, p. 115.

È importante rilevare che queste due traduzioni manoscritte ebbero una circolazione limitata. Per esempio, nella lettera al Conestabile D. Pedro de Portugal, il Marchese di Santillana fa riferimento alla traduzione di Andreu Febrer, ma sembra non conoscerla bene: “Mosén Febrer hizo obras nobles, y algunos afirman haya traído el Dante de lengua florentina en catalán, no menguando punto en la orden del metrificar y consonar”³⁵⁷ – una traduzione, quella de Febrer, che rimase inedita fino al XIX secolo³⁵⁸. La traduzione di Villena, invece, sembra essere circolata nei circoli culturali organizzati dal marchese di Santillana, e secondo Paola Calef, avrebbe funzionato come un “ausilio di lettura”³⁵⁹ per coloro che non conoscevano bene l’italiano ma desideravano avventurarsi nel testo dantesco: “questa traduzione estremamente parziale doveva accompagnare un testimone della *Commedia* ed aveva la funzione di aiutare il committente nell’avvio della propria lettura”³⁶⁰. Era una traduzione pensata per essere letta in un ambiente di corte, poiché la circolazione attraverso il supporto manoscritto rendeva poco pratico il trasferimento dei libri tra biblioteche e lettori. Un libro manoscritto era un oggetto di valore elevato, e quindi di bassa circolazione.

Joaquin Arce Fernández afferma che, nonostante la presenza di Dante in territorio spagnolo, fino al XIX secolo l’unica traduzione disponibile era quella di Fernández de

³⁵⁷ SANTILLANA. Op. cit., p. 448.

³⁵⁸ Sulla congiuntura della scoperta del manoscritto, indica Raquel Parera Somolinos: “La conjuntura política espanyola del segle XIX va facilitar que s'extraviessin alguns manuscrits il·luminats; sabem que aquest còdex que havia pertangut al Magnànim (porta el seu escut al primer foli) i que el duc de Calàbria va llegar a Sant Miquel dels Reis-, va formar part de la biblioteca personal del iurista i polític Luis Mayans, nascut a Requena el 1805, el qual el va dur a Madrid, on l'adquirí el 1901 Henry Yates Thompson, col·leccionista de manuscrits il·luminats. Els hereus de Yates Thompson llegaren el seu tresor bibliogràfic a la British Library el 1941.113 És probable, doncs, que el manuscrit de la traducció de Febrer, caracteritzat per la bellesa de les seves miniatures, també acabés en mans d'un particular, però malauradament no s'ha trobat”. PARERA SOMOLINOS, Raquel. *La Versió d'Andreu Febrer de la Commedia de Dante: biografia del traductor; estudi del manuscrit, anàlisi de la traducció i edició dels cants I-XX de l'Inferno*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. 2018.

³⁵⁹ Gianfranco Folena, nel celebre saggio “Volgarizzare e Tradurre”, sottolinea che nel periodo umanistico iniziarono a emergere traduzioni con l’intento di facilitare la lettura, inizialmente dei testi greci, tradotti in latino, e progressivamente orientandosi verso le traduzioni in lingue volgari. Questo, da un certo punto di vista, contribuì all’aumento delle traduzioni durante il Rinascimento, come evidenziato dal ricercatore: “Agli albori dell’Umanesimo la problematica centrale del tradurre si sposta come si diceva dal rapporto latino - volgare al nuovo rapporto egemonico greco - latino, e riguarda in sostanza l’allargamento del retroterra culturale classico, con traduzioni strumentali ed esegetiche spesso ad verbum, rivolte a quella larga frangia del pubblico colto che alla consuetudine col latino non univa o univa una conoscenza ancora sommaria e imperfetta del greco. La traduzione dal greco è, accanto alla riscoperta di classici latini e alla nuova circolazione di quelli greci, una delle componenti essenziali dell’Umanesimo, con l'impostazione bidimensionale e comparativa della cultura classica: il tradurre dal greco resta il segnale più esplicito e tangibile della parabola umanistica”. In: FOLENA, Gianfranco. *Volgarizzare e Tradurre*. Idea e terminologia della traduzione. Trieste: Lint, 1973. p. 91.

³⁶⁰ CALEF. *Intorno alla traduzione...*, p. 113.

Villegas³⁶¹. Nel 1515 fu stampata la prima traduzione della *Divina Commedia* in territorio spagnolo, ovvero la traduzione dell'*Inferno* di Pedro Fernández de Villegas, arcidiacono di Burgos. In questa traduzione, Villegas utilizza alcuni commenti di Cristoforo Landino³⁶², che, secondo Cinthia María Hamlin, si realizzano attraverso omissioni, amplificazioni e persino interrogazioni di natura ideologica rispetto al testo originale³⁶³. I commenti di Landino, pertanto, vengono a rappresentare le linee guide per la lettura del traduttore, che Villegas utilizza quando gli risulta necessario o ignora quando sorgono dissidenze ideologiche, come il neoplatonismo di Landino che Villegas rifiuta, ommettendo la traduzione, poiché, come osserva Hamlin, “la tendencia de Villegas es manipular el texto fuente para acercarlo a su propio paradigma ortodoxo-católico”³⁶⁴. Secondo questa studiosa, i commenti di Landino erano già diffusi in Spagna alla fine del XV secolo, essendo conosciuti dalle classi più abbienti del regno. Nella percezione di Cinthia María Hamlin, con la traduzione di Villegas l'*Inferno* si inserisce nel contesto storico spagnolo dell'epoca, poiché i re cattolici, Ferdinando e Isabella, tendevano a circondarsi di cronisti, chierici e poeti che attestassero e cantassero le grandi imprese dei loro regni. Villegas faceva parte di questo circolo, e la sua traduzione fu commissionata da Juana de Aragón, duchessa di Frías e contessa di Haros, figlia del re Fernando. Inoltre, secondo Hamlin, la lettura della *Divina Commedia* in ambiente di corte tendeva a prefigurare l'immagine di Fernando, il Cattolico, come il monarca ideale, conforme all'immaginario dantesco³⁶⁵,

³⁶¹ ARCE, Joaquín Fernández. La lengua de DANTE en la “Divina Comedia” y en sus traductores españoles. *Cuadernos de Filología Italiana*, v. 1, 1994. p. 229-268.

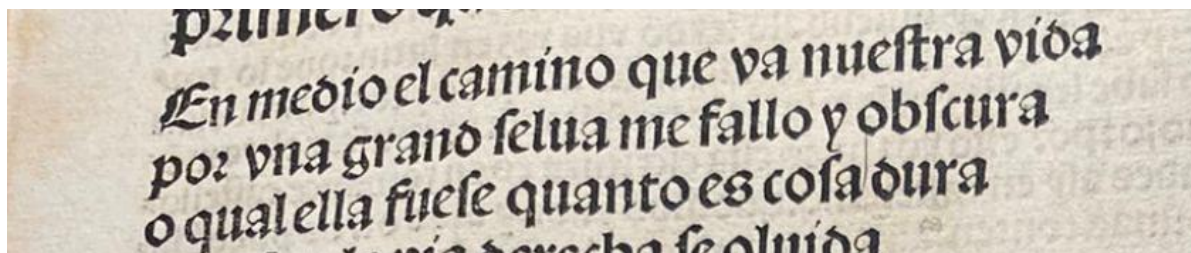
³⁶² Marta Marfany ritiene che i commenti di Villegas siano, oltre a una traduzione, un'interpretazione dell'originale di Landino con cui questo traduttore spagnolo dialoga nella propria versione: “Pero en realidad el comentario de Villegas no es estrictamente ni una traducción del comentario de Landino ni tampoco una interpretación del *Inferno* de Dante, sino que su comentario está basado en la traducción, es decir, Villegas comenta el texto castellano, su traducción; por eso, a pesar de que sigue muy de cerca a Landino y a otros comentaristas, su discurso incluye referencias a personajes castellanos y acontecimientos de la época, vivencias personales de su estancia en Roma y, el aspecto más importante, comentarios lingüísticos o estilísticos sobre la traducción, entre muchas informaciones que no aparecen en ningún otro comentario de la *Commedia*”. In: La traducción del *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas: la huella de la tradición poética castellana y de los comentarios a la *Commedia* de Dante. Anuario de Estudios Medievales, enero-junio de 2015, pp. 449-477. p. 453.

³⁶³ HAMLIN, Cinthia María. La configuración apologética del comentario de la Divina Comedia (1515): Fernández de Villegas y su reapropiación de las alusiones histórico-míticas del Comento de Landino Lemir. *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*; Valencia; Año: 2013 vol. 17

³⁶⁴ HAMLIN, Cinthia María. La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la Divina Comedia y los Reyes Católicos *Revista de Literatura Medieval*; Lugar: Alcalá de Henares (Madrid). 2012.

³⁶⁵ Per quanto riguarda i legami biografici che circondano la pubblicazione dell'opera, Hamlin sottolinea che: “La primera traducción impresa de la Divina Comedia, que salió de las prensas de Burgos en abril de 1515, fue realizada por Pedro Fernández de Villegas, arcidiacono de dicha ciudad, a pedido de Doña Juana de Aragón, Duquesa de Frías y Condesa de Haro, hija natural de Fernando el Católico. Esta versión en coplas de arte mayor del *Infierno* está acompañada, además, de un extenso comentario del mismo traductor”. HAMLIN, Cinthia María. La transmisión textual de la traducción de la Divina Comedia (1515): ¿del impreso al manuscrito?. *Revista De Filología Española (RFE)* XCIII, 2., julio-diciembre, 2013, pp. 273-289. p. 274.

responsabile di mantenere l'ordine universale, equilibrato con la fede cattolica³⁶⁶. Così inizia la traduzione di Villegas:



En medio el camino que va nuestra vida
por una grand selva me fallo y obscura
o qual ella fuese quanto es cosa dura³⁶⁷

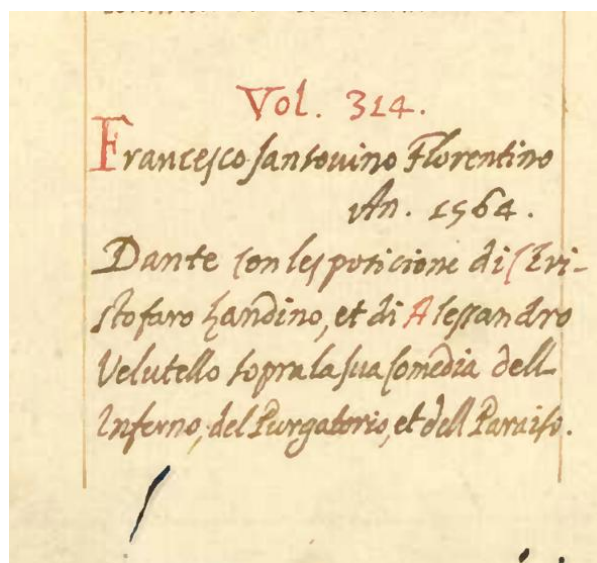
Probabilmente questa traduzione della *Commedia* superò le frontiere ispanico-portoghesi della penisola iberica verso la fine del secolo XVI, ma è una questione assai problematica, sulla quale è necessario soffermarsi. In questa ricerca sono stati esaminati quarantatré cataloghi di biblioteche, disponibili presso la Biblioteca Nacional de Portugal, a Lisbona, relativi ai fondi portoghesi tra il XVI e il XVIII secolo. Di questi, dieci cataloghi fanno riferimento a Dante Alighieri e alla *Commedia*. In effetti, il poema è l'unico testo dantesco presente in questi cataloghi³⁶⁸. La prima notizia documentata di una *Commedia* in Portogallo risale al 1684, e si trova nel catalogo della biblioteca del Mosteiro da Alcobaça.

³⁶⁶ Dal contesto dell'epoca, osserva Hamlin: "Por un lado, entonces, los Reyes Católicos atraen hacia sí historiadores que ordenan y justifican el pasado, por el otro, se respira en el aire un "providencialismo": se dan de la mano las necesidades de justificarse de los monarcas y la necesidad racional de explicación de sus súbditos. Ambos factores influirán en la emergencia de otro tipo de discurso, ampliamente empleado como elemento de propaganda, que atribuirá al reinado y sobre todo a la figura regia, una marcada dimensión mesiánica". In: HAMLIN, Cinthia Maria. La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la Divina Comedia y los Reyes Católicos. *Revista de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá; Centro de Estudios Cervantinos, v. 24, p. 81-100, nov. 2012.p. 82.

³⁶⁷ BNP. Res. 364, f. 11r.

³⁶⁸ I cataloghi che riferimenti a Dante sono i seguenti: 1. COMPANHIA DE JESUS. Casa de São Roque (Lisboa) Catalogo da Biblioteca de S. Roque Julho 18 de 1760. (link: <http://purl.pt/27232>). 2. Catalogo dos M[anu]s[crito]s da Doação do Bispo de Beja No anno de 1797. - [59] f. - (Catalogo Methodico dos livros que o Ex.mo e R.mo D. Fr. Manoel do Cenaculo Villas-boas Bispo de Beja doou à Real Bibliotheca Publica da Corte ; Tomos III) (link: <http://purl.pt/5944>).

3. ASSUNCAO, Francisco da, fl. 1751-1800 Catalogo dos livros q[u]e se axam na Livraria do Conv[en]to de N[ossa] S[en]ho[r]a da Graça de Lisboa / Francisco da Asumpsam Bibliotecario mor [1751-1800]. - [177] f. (link: <http://purl.pt/24993>). 4. Catalogo dos M[anu]s[crito]s da Doação do Bispo de Beja No anno de 1797. - [59] f. - (Catalogo Methodico dos livros que o Ex.mo e R.mo D. Fr. Manoel do Cenaculo Villas-boas Bispo de Beja doou à Real Bibliotheca Publica da Corte ; Tomo III) (link: <http://purl.pt/5944>). 5. CLERIGOS REGULARES DE SAO CAETANO. Convento de Nossa Senhora da Divina Providência (Lisboa) Catalogo dos livros que se escolherão da Livraria dos Clerigos Regulares da Divina Providencia para a Real Bibliotheca Publica da Corte no anno de 1796 ; Manuscrito] 1796. - [3], [188] f. (link: <http://purl.pt/27266>). 6. MATOSO, Luís Montês, 1701-1750 Biblioteca Theatina Ulissiponense / obra dos PP. Theatinos, e do Amanuense, o P. Luiz Montez Mattoso, a q[ue]m largam[en]te se pagou 1741-1750. - 2 vols. (572 p., [98] f.) (<http://purl.pt/27290>). 7. ORDEM DE CISTER. Mosteiro de Santa Maria (Alcobaça) Aurea clavis reserans bibliophilacium hoc magnum Alcobatiae. - 1701. - 22,

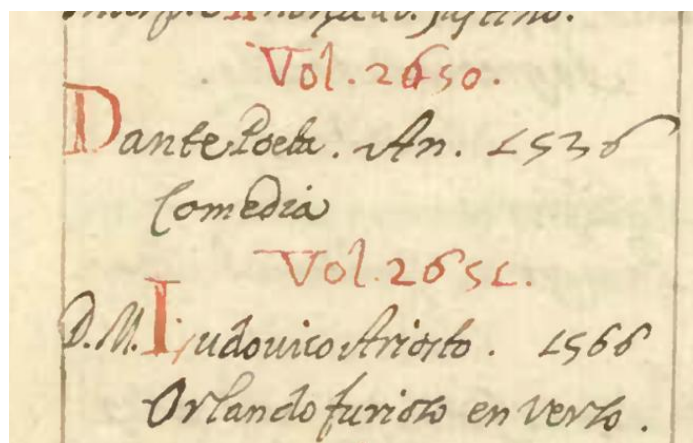


F. 36v.

Si tratta di una *Commedia* con commenti di Cristoforo Landino e Alessandro Velutello. Landino sarà il commentatore più apprezzato nella penisola iberica durante i secoli XVI e XVII, soprattutto grazie alla traduzione di Villegas. Simon Gilson, ad esempio, attesta che nel XVI secolo leggere la *Commedia* significava, soprattutto, leggerla con i commenti di Landino, un fatto che, secondo lo studioso può essere dimostrato dai seguenti numeri: quattordici ristampe e circa diecimila copie messe in circolazione tra il 1484 e il 1596, conferendo al *Comento Sopra la Comedia* un successo editoriale indiscutibile e un risultato mai visto prima nella fortuna editoriale dantesca³⁶⁹. Sempre nel catalogo del Mosteiro da Alcobaça del 1621, compare un'altra indicazione riferita a Dante Alighieri, in una edizione della *Commedia* del 1536.

313 p. : 1 il. (<http://purl.pt/24968>). 8. ORDEM DOS EREMITAS DE SANTO AGOSTINHO. Colégio de Nossa Senhora da Graça (Coimbra) Catalog[o] da Livrar[ia] do Colleg[i]o da Graça de Coimb[ra] [18--]. - [106] f. (<http://purl.pt/27204>). 9. SAO BERNARDO, Bento de, O. Cist. 1621-?, Radiolus Radiolorum Radii Bibliothecae Secundariae Regalis Archicoenobii Alcobacensis / Irradiatus breuiter A Fr[at]re Anonimo de Castrebbred Anno Domini 1684. - [2], 195 f., enc. (<http://purl.pt/24967>). 10. SAO BERNARDO, Bento de, O. Cist. 1621-?, Radius Bibliothecae Secu[n]dariae Regalis Archicoenobii Alcobacensi / Ex quo Radioli Bis duodecim radiant, Breuiter radiati A Fr[at]re Anonimo de Castrebbred. Anno D[omi]ni 1684. - 169 f. (<http://purl.pt/24966>).

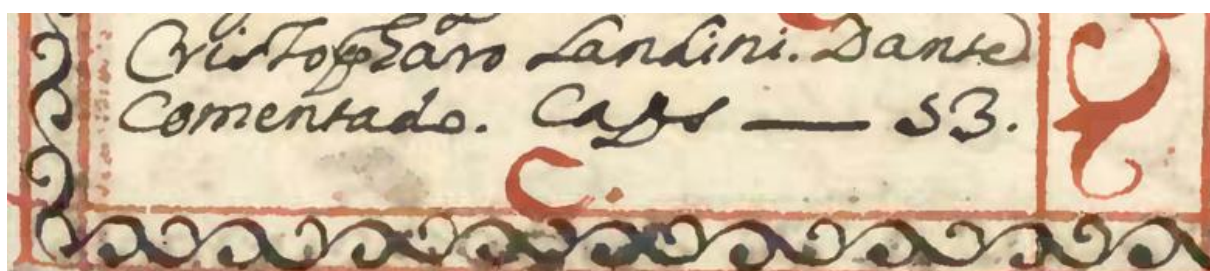
³⁶⁹ GILSON, Simon A.. La fortuna del Comento nel cinquecento: lettori e comentatori danteschi. PROCACCIOLI, PAOLO; BÖNINGER, Lorenz (a cura di). *Per Cristoforo Landino lettore di Dante: Il contesto Civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*. Firenze: La Lettere, 2016. p. 175.



F. 142v

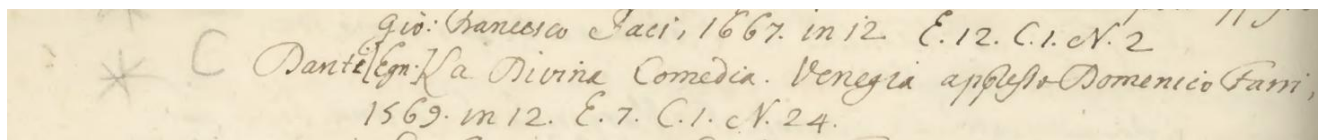
Come si vede dall'immagine, Dante è accompagnato dall'*Orlando Furioso* di Ariosto (l'autore sarà citato ancora una volta con *Commedia Nuova*, nel f. 168r). Nell'indice si trovano anche menzioni di opere, si trovano anche opere di Petrarca (f. 71r; 148r; 154v; 169r) e di Tasso (f. 154r). Petrarca è quello con il maggior numero di menzioni in questo catalogo.

Nel secondo catalogo della biblioteca dell'Alcobaça, del 1684, Dante è indicato nel f. 9r, nella lista degli autori presenti in biblioteca. Nell'indice del 1701, sempre del monastero, Dante è elencato tra i libri dell'acervo, sotto le voci "Clavis Poetica" e "eruditionis profanae". La particolarità è che il poeta non è presentato nella lista di nomi iniziati con D o con A, le sue iniziali, come era consueto negli indici del periodo, ma sotto la lettera C, per Cristoforo Landino, il commentatore, un aspetto che suggerisce la fama che Landino aveva raggiunto in quel periodo.



F. 104r.

La letteratura italiana, tra il XVI e il XVIII secolo, era di considerevole circolazione in Portogallo, come si può notare dai cataloghi raccolti. Ad esempio, nel catalogo della Biblioteca Theatina Ulissiponense, del 1750, si trova l'indicazione di un'edizione della *Commedia*.



F. 218r.

Oltre a Dante, sono menzionati Ariosto (f. 88r), Boccaccio (f. 127r.), Petrarca (f. 441r.) e Tasso (f. 526r.). Ciò che emerge dall'indice, al di là dei nomi citati, è che Dante Alighieri è presente nel catalogo con un'unica opera, la *Commedia*, mentre tutti gli altri autori italiani indicati appaiono con più di un'opera. Ludovico Ariosto, ad esempio, è rappresentato con *Orlando Furioso*, *Bellezze dell'Orlando Furioso* e *Rime e Satire*; Boccaccio, con *De genealogia deorum gentilium*, *De mulieribus claris*, *Il Decameron*, *Il Corbaccio*, *Amorosa visione* e *Ameto Comedia*; Petrarca con due edizioni delle sue opere complete; e Tasso è citato per *Le Rime* e tre edizioni di *Gerusalemme liberata*.

Nella biblioteca di São Roque di Lisbona, appartenente alla Compagnia di Gesù, nel catalogo del 1760, troviamo un'edizione della *Commedia* del 1690, pubblicata a Padova (f. 162v.), oltre ad opere di Ariosto (f. 107v), Boccaccio (f. 190v) e Bembo (f. 163r). Tuttavia, Dante Alighieri non è sempre indicato in tutti gli inventari delle biblioteche. Nella biblioteca del Convento di São Bento da Saúde (Lisbona), dell'ordine di San Benedetto, nel 1776, sono presenti opere di Ariosto (f. 9v), Petrarca (f. 139v, 140r) e Tasso (f. 175v), ma nessuna del poeta fiorentino.

Tra le biblioteche conventuali portoghesi quella del monastero da Alcobaça merita particolare attenzione; il monastero cistercense, la cui costruzione iniziò nel 1178, diventò uno dei grandi centri di diffusione di opere letterarie durante il periodo medievale portoghese. António José Saraiva indica che la Real Biblioteca del Mosteiro da Alcobaça, già in epoca medievale, conteneva un fondo di circa 500 manoscritti, accumulando successivamente, nei secoli XVI e XVII, libri stampati, che servivano soprattutto per l'istruzione religiosa e la formazione dei nuovi chierici³⁷⁰. Mario Martins, descrivendo la biblioteca dell'Alcobaça - quasi

³⁷⁰ Riguardo alla costituzione del fondo librario del Mosteiro da Alcobaça, Saraiva dirà: "A teologia está representada principalmente por dois autores: Pedro Lombardo, o autor das Sentenças, e São Tomás de Aquino. Não falta S.to Anselmo de Cantuária a representar a especulação religiosa anterior ao tomismo. Todavia, faltam os grandes autores da escolástica (nem Escoto Erigenes, nem Abelardo, nem Alberto Magno, nem Duns Escoto, nem Roger Bacon, nem Guilherme d'Occam, nem São Boaventura, nem sequer Pedro Hispano, o papa português). Há uma excepção notável, Raimundo Lúlio (cópia do século XVI). Esta lacuna parece revelar a falta de contacto com os grandes centros da especulação teológica e filosófica, Paris e Oxford. Ouanto à sabedoria profana, encontramos os restos da ciência antiga compilados por S.to Isidoro nas Etimologias e dois filósofos cristãos, ou cristianizados, da antiguidade: Cassiodoro e Boécio (com a célebre *De consolidatione philosophiae*). De Aristóteles encontramos na livraria um códice latino do século XIV que contém a Dialética e treze Tópicos e Elencos, de Aristóteles, por onde se fazia o estudo da Lógica; e um outro códice, da segunda metade do século XV, que contém obras mais recentemente reveladas do mesmo Aristóteles: a Física, a Ética, a Política e a

in toni borgiani di una biblioteca che “si compone di un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali”³⁷¹ - osserva che il monastero fu una fonte di cultura per il Portogallo medievale, dove “no dobrar lento dos anos, foram-se depositando, ali, obras de vários tempos e autores e o leigo olha para este amontoado de códices, em pergaminho, como para um jazigo de fósseis que o tempo foi ajuntando”³⁷², e in quelle scaffalature, secondo Martins: “iam parar livros sem conta, cheios de temas comuns a toda a Europa, numa época em que a literatura era mais católica do que hoje, e as ideias e os sentimentos uniam os homens, por cima das fronteiras e das guerras”³⁷³. La biblioteca dell’Alcobaça, secondo l’interpretazione di Martins, era anche un microcosmo della conoscenza portoghese. La teologia, nell’epoca medievale, come presuppone Martins, era il principale motore della crescita delle scaffalature, sebbene anche per la letteratura ci fosse spazio, sia pure ridotto³⁷⁴.

Quattro edizioni che non sono state rintracciate nei cataloghi esaminati presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona, né in quelli dell’Archivio Generale della Torre do Tombo, dell’Archivio Storico Ultramarino, della Biblioteca Generale dell’Università di Coimbra, della Biblioteca Distrettuale di Évora, della Biblioteca Universitaria di Porto e della Biblioteca Pubblica Municipale di Porto, riguardano edizioni con traduzione dell’*Inferno* di Fernández de Villegas. Di queste quattro edizioni, tre si trovano a Lisbona, presso la Biblioteca Nazionale (BNP 261, BNP 281 e BNP 822), e una a Porto (BPMP Y1-5-4). Tutte le edizioni presentano annotazioni ai margini che rivelano il modo in cui i lettori iberici leggevano la *Commedia* nei secoli XVI e XVII, poiché la maggior parte delle note di lettura è scritta in portoghese e spagnolo – e alcune anche in latino.

Lo spoglio di tutte le annotazioni marginali offre dei risultati interessanti sui gusti e gli interessi dei lettori che tra il Medioevo e l’Età Moderna si avvicinarono alle opere di Dante. Basandoci sul numero di annotazioni (escludendo per questa ricerca le sottolineature a causa

Economia, e já traduzidas em português por Leonardo Bruno (falecido em 1444). Temos de considerar também um género de literatura em que devoção se mistura com o romanesco”. In: SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1990. p. 108.

³⁷¹ Qui ci riferiamo al racconto “La biblioteca de Babel”: “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales”. BORGES, op. cit., p. 465.

³⁷² MARTINS, Mario. *Estudos de Literatura Medieval*. Braga: Livraria Cruz, 1956. p. 257.

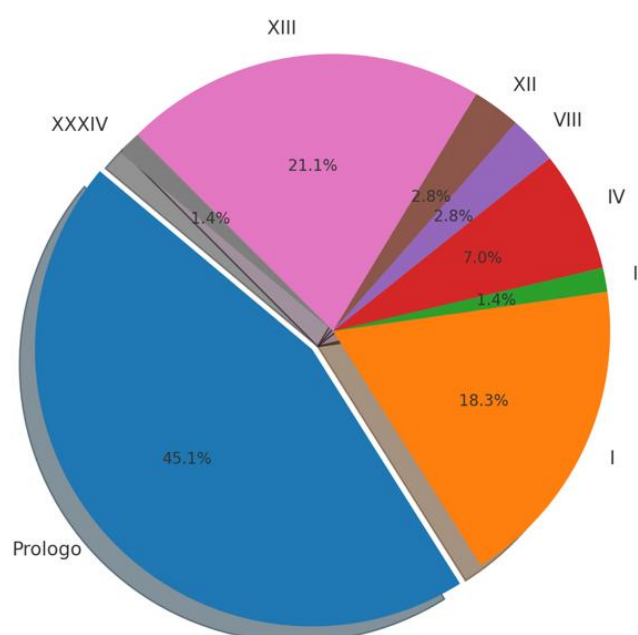
³⁷³ Id. p. 260.

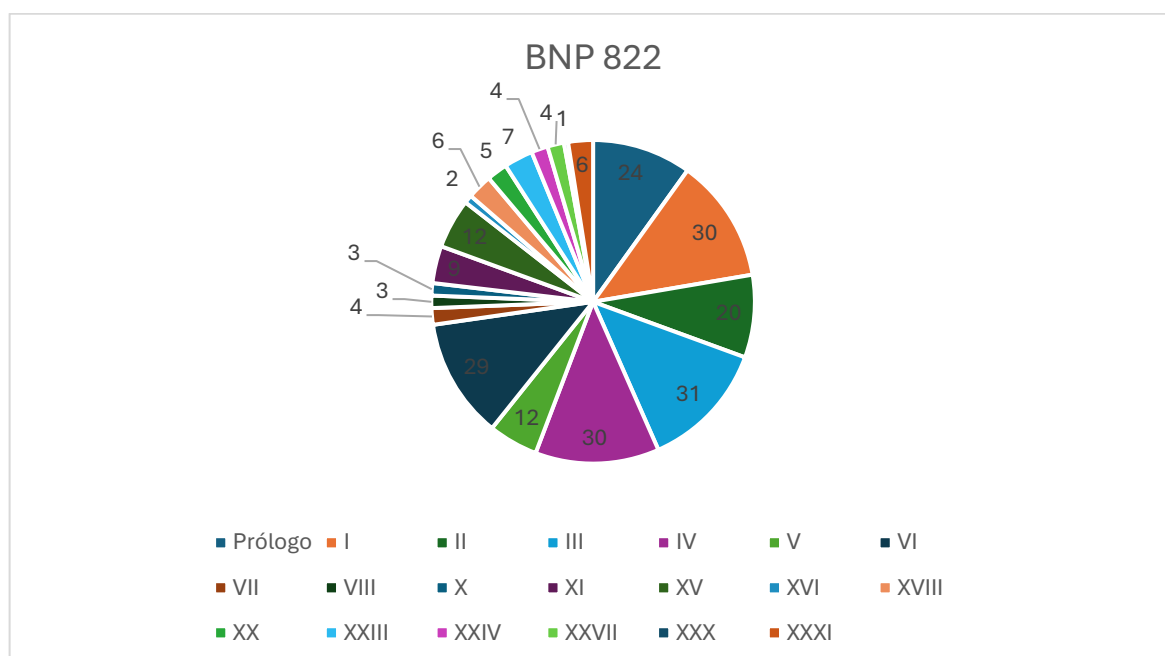
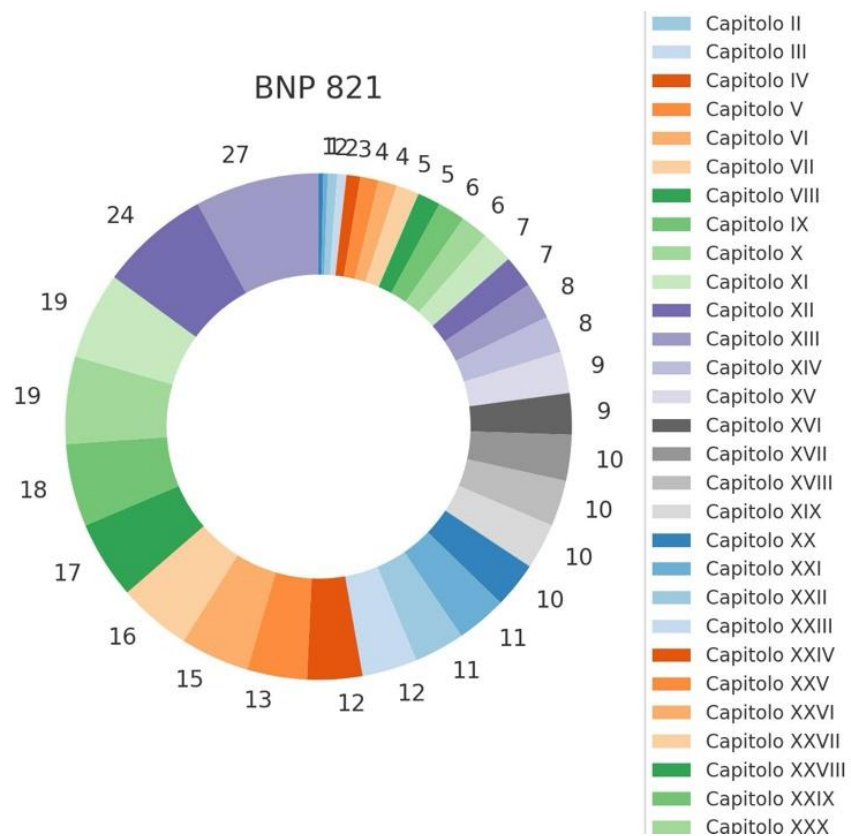
³⁷⁴ Id. Ib.

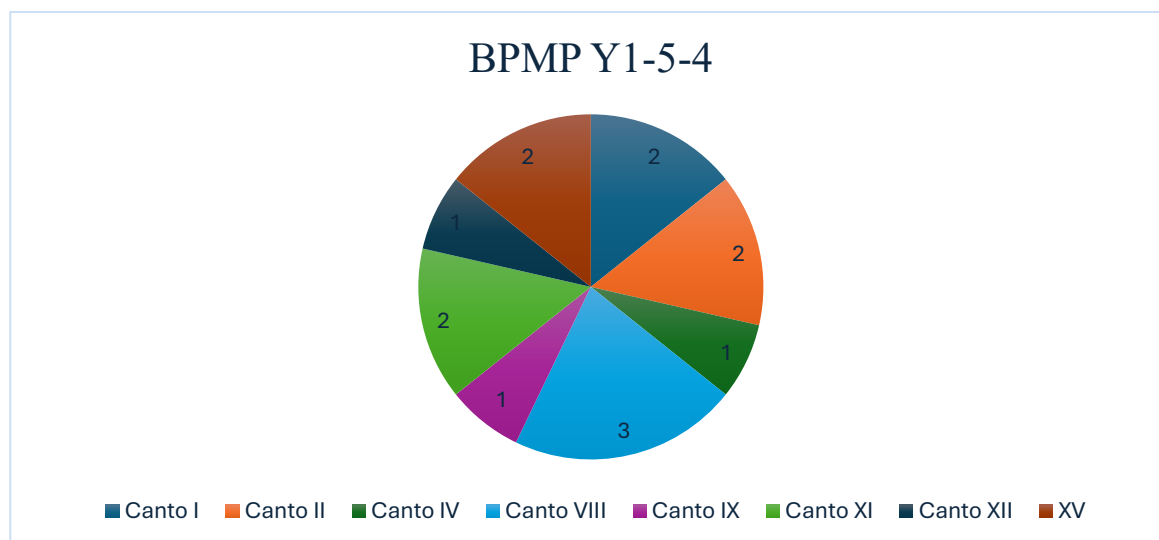
della difficoltà intrinseca che presentano per la loro datazione e quindi per la loro catalogazione temporale), avremo: BNP 261 con un totale di settantadue annotazioni scritte da otto mani, in portoghese, spagnolo e latino; BNP 821, con trecentosei annotazioni di nove mani diverse, sempre in portoghese, spagnolo e latino; BNP 822, con duecentoquarantuno annotazioni da quindici mani in portoghese, spagnolo e latino. Per una migliore comprensione generale degli esemplari della Biblioteca Nacional de Portugal, abbiamo separato i dati di lettura in base ai 34 canti, e la disposizione è la seguente:

BNP. 261

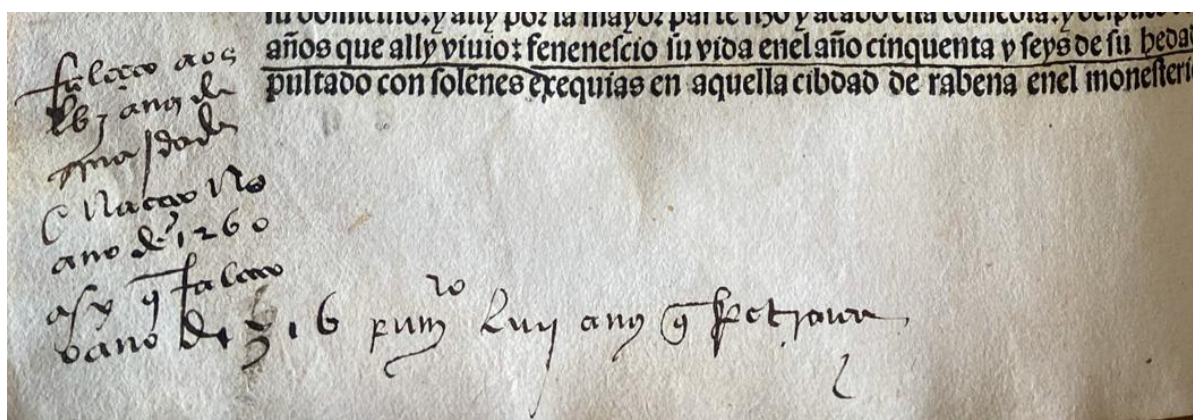
Distribuzione delle Note di Lettura per Capitolo







Esiste una relazione di commenti più estesi al prologo (32, BNP 261; 24, BNP 822 e solo 2 in BNP 821), che sembra indicare l'interesse dei lettori per le note aggiunte al poema da Villegas tramite Landino, evidenziando l'importanza attribuita dai lettori ai dati biografici del poeta.

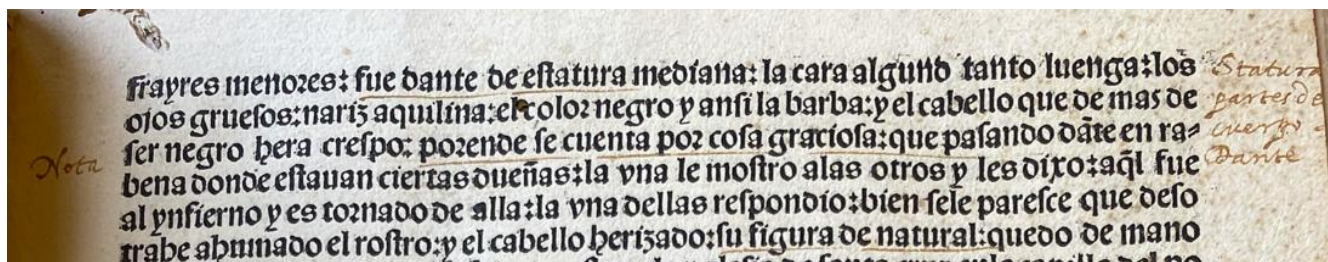


BNP. 261, f. 9v.

Faleçeo aos | lvj anos de | sua idade | et naçeo no | ano de 1260 | asy q(ue)
faleçeo | o ano di 1316 cum lxxj an(os) [como Petrarca]

Oppure un interesse dei lettori per la descrizione fisica del poeta, presentata nel prologo da Fernández de Villegas. Dobbiamo considerare, secondo António José Saraiva, che per un lettore umanista la biografia dell'autore è una parte complementare dell'opera³⁷⁵. Tuttavia, nel caso di Dante, oltre ai dati biografici, le caratteristiche fisiche vengono enfatizzate.

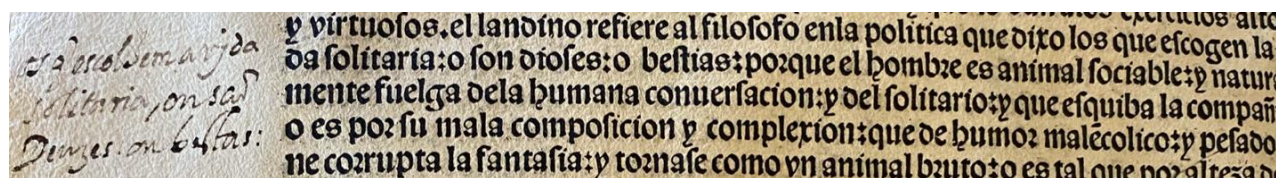
³⁷⁵ SARAIVA. Op. cit., p. 110.



BNP 822, f. 11r

Statura | parte del | cuerpo | Dante

Nella continuazione dell'analisi, notiamo una variazione considerevole tra il portoghese e lo spagnolo nei testi. Come già indicato nelle sezioni precedenti, era normale che il pubblico colto portoghese tra il XVI e il XVIII secolo, coloro che avevano accesso ai libri, fosse bilingue, talvolta preferendo usare lo spagnolo piuttosto che il portoghese negli ambienti culturali³⁷⁶. Un numero considerevole di note sono traduzioni dallo spagnolo al portoghese, indicando un esercizio di traduzione.

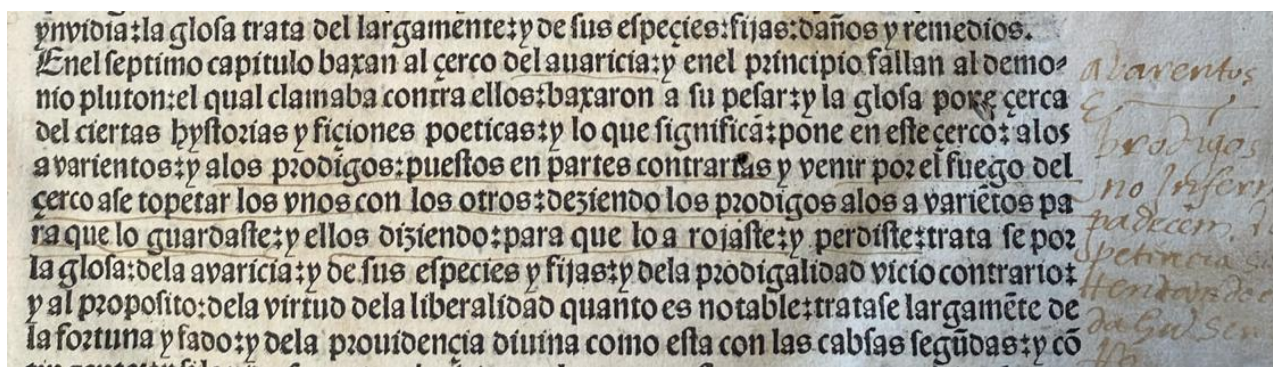


BNP 822, f. 27v

Os que escolhem a vida | solitaria, ou são | deuses ou bestas:

In altri esempi, il riassunto dei condannati scritto in portoghese a partire dal testo originale in castigliano:

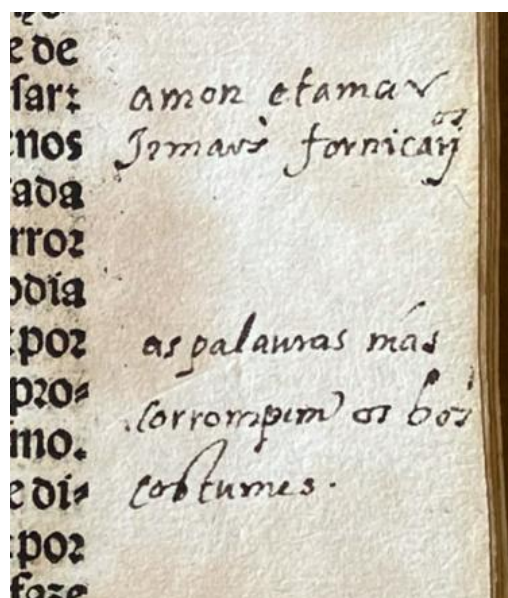
³⁷⁶L'intersezione dello spagnolo nella letteratura portoghese è indicata da Martínez-Almoya e Vieira de Lemos come un'eredità residua della lingua gallego-portoghese, quando essa era la lingua per antonomasia della poesia nella penisola iberica. Oltre a questa predisposizione culturale della lirica iberica al bilinguismo, si aggiunge il fattore economico, che ha spinto lo sviluppo socioculturale castigliano, pubblicizzando in certa misura la sua letteratura. Inoltre, più avanti nella cronologia storica, si può considerare il fattore politico dell'unione iberica, quando il Portogallo passò sotto il governo di un re di Castiglia. Come indicano Martínez-Almoya e Vieira de Lemos: "Comienza, entonces, una nueva fase del bilingüismo que alcanzará su punto culminante en los siglos siguientes. Así, en el Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, casi todos los poemas son bilingües y revelan influencias de Juan de Mena y del marqués de Santillana. Esta tendencia bilingüista se acentúa a lo largo del siglo xv y adquiere aún mayor impulso en el siguiente. Los escritores portugueses empiezan a emplear el castellano en sus producciones. Y en el siglo XVI, con excepción de Bernardim Ribeiro, António Ferreira, Fr. Agostinho da Cruz y Jorge Ferreira de Vasconcelos, todos escriben mayor o menor parte de sus obras en lengua castellana". In: MARTÍNEZ - ALMOYNA, Julio; LEMOS, Jose Antero Senra Vieira de. La lengua española en la literatura portuguesa. Madrid: D.L., 1968. p. 26



BNP 261, f. 3r.

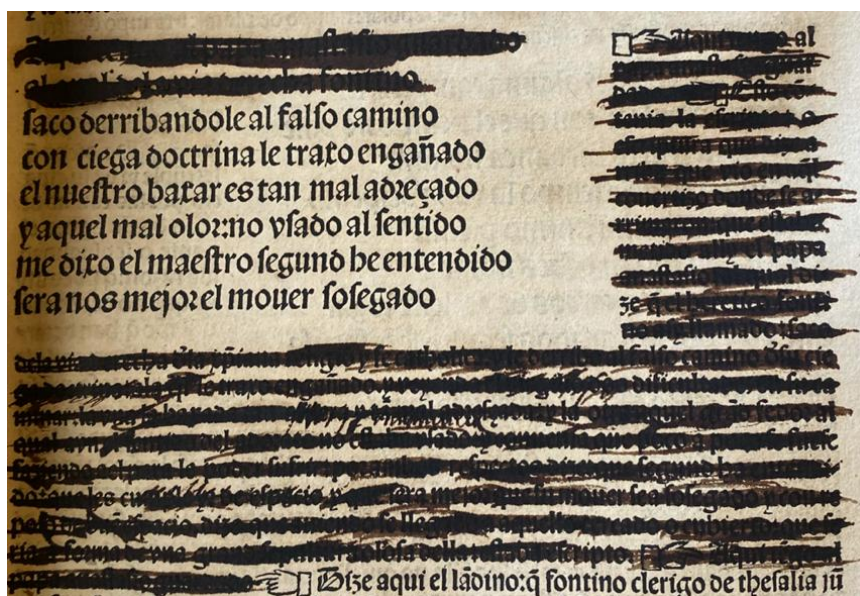
Abarentos | (et) | prodigos | no Inferno | padecen con | petinencia dos | tentados
do ca|dahu seu e | ?

Alcuni di questi lettori indicano piccoli riferimenti popolari per riassumere i canti, come questa nota al canto V, in BNP 822, f. 81r:

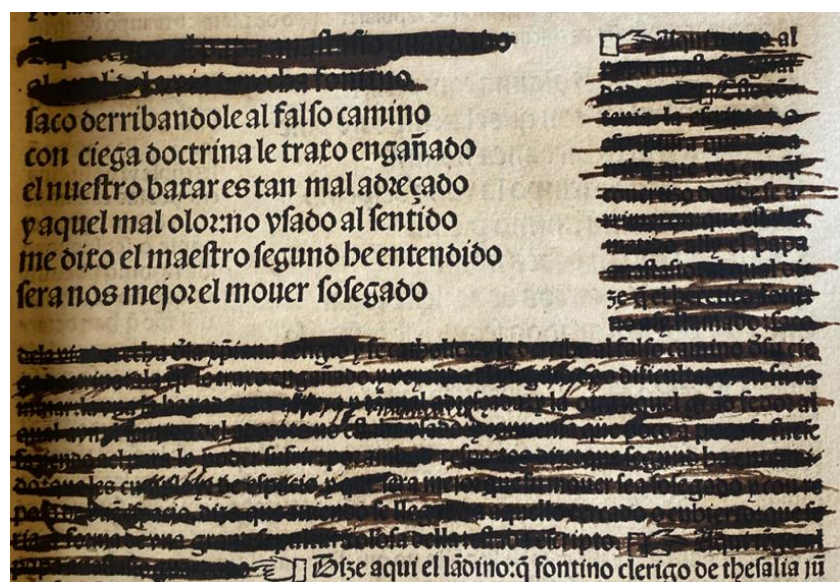


Amor et amar | jamais fornicar
As palavras mas | corrompem os bo(n)s | costumes

Nel BNP 821 possiamo vedere come le maglie della censura non hanno risparmiato alcuni passaggi del poema:



F. 143r



F. 212v

Si tratta rispettivamente dei canti XI e XIX dell'*Inferno*. I nomi dei papi Anastasio II e Bonifacio VIII sono stati soppressi. Il controllo clericale, che ha esercitato un grande potere sulla circolazione dei libri, come vedremo nel prossimo capitolo, non avrebbe potuto autorizzare che i nomi dei supremi ministri della chiesa fossero collocati nel fosso eterno nell'*Inferno*. In Portogallo, nell'*Index Librorum Prohibitorum* del 1581 e del 1624, si fa menzione della censura su alcuni commenti e su determinati passaggi della *Commedia*. Nell'*Index* del 1581, ad esempio, parti del canto II dell'*Inferno*, così come i commenti che accompagnano il poema, sono stati censurati: “onde afirma, que a materia prima. & os anjos,

& os ceos são creaturas eternas, que foi error dalgũs philophosos”³⁷⁷ e nel canto X è stato censurato il passaggio che dice “que se não há de dar pena de morte aos hereges senão de carcere”³⁷⁸. L’*Index* del 1624 è stato più repressivo nei confronti della *Commedia*, trattandosi di reprimende parziali ai commenti di Landino nei canti I, III, X, XI, XIX dell’*Inferno*; XXXII e XXXIII del *Purgatorio*, ma non vi è nemmeno indicazione della traduzione di Villegas.

Gli esemplari BNP 261 e BNP 822³⁷⁹ presentano le firme dei loro precedenti proprietari. Il primo indica, in una calligrafia del Seicento, che proviene dal Convento das Carmelitas Calçadas de Lisboa (e, per quanto verificato, non esistono cataloghi sopravvissuti della sua antica biblioteca); il secondo, in calligrafia settecentesca, segnala la proprietà di un “Belchior da Graça”, che non siamo riusciti a localizzare nei dizionari biografici portoghesi. Entrambi, considerando i timbri della Biblioteca Nacional, indicano che sono stati incorporati nel patrimonio di questa istituzione nei secoli XVIII e XIX, rispettivamente. Nel caso del BNP 822, che possiede una firma di un proprietario privato, è probabile che sia passato nelle mani di Belchior da Graça nel secolo XVIII, poiché le varie annotazioni in portoghese, spagnolo e latino indicano un uso frequente del libro, suggerendo che si trattava di un esemplare di biblioteca che potrebbe essere stato acquistato da un privato dopo la frammentazione di una biblioteca conventuale. Tuttavia, più che tracciare il percorso di questi esemplari, che non è l’obiettivo di questa ricerca, è importante sottolineare come le annotazioni di lettura aiutino a comprendere, anche se solo parzialmente, cosa è stato letto della *Commedia* in Portogallo tra i secoli XVI e XVIII. Queste letture, infatti, avranno una risonanza nel Brasile coloniale, poiché gli interessi letterari della metropoli tendono, anche se non sempre, a diffondersi nelle colonie.

Ritornando ai grafici di lettura delle pagine precedenti, è possibile verificare una concentrazione di annotazioni al prologo, perlomeno nel BNP 261 e nel BNP 822. È importante sottolineare che la maggior parte delle note nei tre esemplari segue i commenti di Villegas, e solo poche si riferiscono ai versi di Dante. Questo dimostra un’attenzione dei lettori verso le spiegazioni del testo, permettendoci di comprendere che le letture estese e annotate al prologo erano fatte da lettori che si stavano familiarizzando con i temi trattati nella *Commedia*, nonché con lo stile dell’autore. Questi lettori, supponiamo, si lasciano guidare dai commentatori per

³⁷⁷ Catalogo dos liuros que se prohibem nestes Reynos & Senhorios de Portugal. Com outras cousas necessarias â materia da prohibição dos liuros. - Em Lisboa : per Antonio Ribeiro, 1581, p.39.

³⁷⁸ INDEX auctorum damnatae memoriae... editus auctoritate 111 Domini D. Ferdinandi Martins Mascaregnas... Ulyssip.: ex Officina Petri Craesbeck, 1624, p.451.

³⁷⁹ Questa copia presenta 4 sonetti che introducono l’opera, tutti in grafia settecentesca, in castigliano.

entrare nel poema e nel suo caleidoscopico repertorio di riferimenti sulla vita culturale fiorentina. Un'altra ipotesi che si può trarre grazie ai dati ricavati è che la maggior parte delle annotazioni, in tutti e tre gli esemplari, è concentrata nei primi sei canti dell'*Inferno*. In base a queste informazioni, è possibile verificare un parallelismo tra questi canti e i temi della poesia portoghese del periodo, soprattutto quella *cancioneril*, come abbiamo visto poco fa. Il tema del viaggiatore perduto (già presente in Juan de Mena nella tradizione castigliana), il regno infernale, le metafore oniriche e i drammi degli individui condannati per passioni violente (tema di grande influenza di Santillana) e i mali politici che affliggono la corte sono ricorrenti nell'orizzonte di attesa di un lettore portoghese del Cinquecento o del Seicento. Il Canto XVIII è ampiamente annotato in BNP 822 e BNP 821 e potrebbe aver attirato l'attenzione dei lettori per le condanne ai fraudolenti, maliziosi e ruffiani, categorie già fortemente criticate nelle rime di Gregório Afonso, compilate da Garcia de Resende, che criticano i valori amorali della società *lisboeta* e che, secondo l'analisi di Jole Rugieri, rappresentano "il più antico monumento di questa forma di satira, che, potendosi improvvisare indefinitamente, tanto piacque al popolo alla fine del secolo XVI"³⁸⁰. Ecco alcuni versi:

Renego dos leterados
 que nam usam do que leem,
 a arrenego dos que creem
 nas riquezas deste mundo.
 Arrenego do segundo
 que viveo com outro homem,
 a arrenego dos que comem
 o alheo sem pagar.
 Arrenego do palrar e falar
 muito sobejo, arrenego
 de quem vejo usar
 sempre do que quer.
 Renego de quem disser
 que ha i algũ amigo,
 renego de quem consigo
 nam despende do que tem.
 Renego tambem de quem
 favorece o roim,
 renego tambem de mim
 se creio em vaidades³⁸¹.

Marc Bloch, recuperando un detto arabo per parlare dello studio della storia, osserva che "gli uomini somigliano più alla loro epoca che ai loro genitori"³⁸². *Mutatis mutandis*, qualcosa di simile può essere detto dei lettori, immersi in condizioni sociali diverse e in tempi

³⁸⁰ RUGGIERI, Jole. *Il canzoniere di Resende*. Genève: Leo S. Olschki, S.A., 1931. p. 90.

³⁸¹ C.G.G.R. III, 561.

³⁸² BLOCH. Op. cit., p. 29

storici distinti. L'interpretazione letteraria è un'attività volatile nella sua determinazione rispetto a un esercizio di semplice catalogazione generazionale. Gli attriti tra il tempo storico e la storia della lettura creano scintille che interferiscono, positivamente o negativamente, nell'interpretazione letteraria. Data l'analisi finora effettuata sul processo di lettura della *Commedia* in area iberica, è giunto il momento di passare all'indagine della ricezione del poema dantesco in America Latina, soprattutto in Brasile, che durante il secolo XVI non somigliava alla metropoli, ma era piuttosto una vasta distesa di terra con scarso transito culturale e minima preoccupazione da parte della corona portoghese, ostracismo che si estenderà per quasi tutta la durata di quel secolo e che contrasterà con i domini ispanici dell'America, che possedevano una vita culturale intensa rispetto al Brasile. Non è che nel Brasile del Cinquecento non si leggesse come i lettori ispano-americani dell'epoca; il problema stava nel fatto che praticamente non si leggeva per la mancanza di un sistema culturale stabilito dalla metropoli che favorisse il flusso letterario nei suoi territori di oltremare.

3 DANTE, IL BRASILE COLONIALE E LA LETTERATURA GESUITICA. SECOLI XVI E XVII

- 3.1 Come nasce e come circola la parola nell'America
- 3.2 Parole, tradizioni e realtà
- 3.3 La città e la parola: a chi appartiene la voce e a chi appartiene il silenzio?
- 3.4 La piazza, la cultura e l'organizzazione delle colonie
- 3.5 Il teatro e la pedagogia dei gesuiti
- 3.6 José de Anchieta
- 3.7 António Vieira

3.1 Come nasce e come circola la parola nell’America

Non esiste colonizzazione senza un imperativo discorsivo che fonda, attraverso un controllo simbolico dei codici comunicativi, un’interpretazione dei territori e dei popoli conquistati. Per questo, è indispensabile una lingua che organizzi una simbologia del dominio. Si impone una narrativa che cancella un passato preesistente, basata su un’alterità che si radica in una dialettica gerarchica. I popoli colonizzati hanno importanza solo come manodopera per l’impresa colonizzatrice; sono unicamente un sostegno per la metropoli, quasi esclusivamente in quanto massa sfruttata dalla Corona. “Non mi importa l’altro, ma l’altro mi serve”, imperativo colonizzatore. E la sottomissione si estende anche all’ordine culturale. Con la colonizzazione, gli europei miravano a fondare una nuova storia – non a caso l’aggettivo, successivamente sostantivato, “nuovo” è stato aggiunto ad altri vocaboli: Nuova España, Nuova Granada. Tuttavia, per fondare il “nuovo” era necessario usurpare l’“altrui”, trasformandolo in “proprio”.

Comanda chi possiede le armi, obbedisce chi non ha modo di lottare. Parla più forte chi dispone di un esercito più potente – e la voce degli sconfitti viene costantemente soffocata. Con la parola dei vincitori si compone la storia, e poiché chi vince desidera prendere le distanze dai vinti. Ai popoli battuti viene imposto un silenzio simbolico, che toglie la voce – e a volte l’idioma – e la loro interpretazione della realtà circostante. D’altronde, è necessario esaltare una lingua e, con essa, fondare questa nuova realtà.

La parola nelle Americhe, più di ogni altra cosa, è frutto di desideri espansionistici. Rifondare una memoria collettiva attraverso l’alterità, piuttosto che mediante una dialettica fluida di scambi culturali armonici, costituisce solo la genesi del discorso dei colonizzatori. Tuttavia, i conquistatori hanno trascurato la problematica di costruire una storia in *media res*. Chi scrive ha sempre qualcosa da dire – talvolta da omettere, o persino da aggiungere. Come recita il proverbio brasiliano: “chi racconta un racconto, aggiunge un punto”. La voce che narra, o il soggetto che scrive, costruisce un universo autonomo, che, sebbene prefigurato a partire da una realtà preesistente, può anche essere la sua trasfigurazione, a seconda di chi – e come – racconta la storia. Marco Polo, nel celebre romanzo di Italo Calvino, *Le città invisibili*, disse a Kublai Khan che non si possono confondere le città con i discorsi che le descrivono, poiché queste narrazioni sono animate da umori ideologici. La parola, come avvertiva Marco Polo: “nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso

che la descrive”¹. Perciò, è necessario comprendere a chi appartiene la parola per capire la storia raccontata.

Nelle Americhe, le parole in lingua straniera (portoghese o spagnolo) precedono l’esistenza delle cose che andranno a nominare. L’elemento autoctono, ciò che esisteva prima dell’arrivo degli invasori, doveva essere soppiantato – la storia linguistica doveva essere riscritta, così come il sistema simbolico, lasciando solo l’essenziale, l’indispensabile, o quei segni affettivi che la forza colonizzatrice non riuscì a cancellare. Gli oggetti, le immagini, le rappresentazioni culturali, e persino la simbologia quotidiana, che spesso sono proiezioni immaginative esterne, frutto del desiderio straniero – o della necessità straniera – di concretizzare un’aspirazione astratta, dovevano essere fissati. Il dominio doveva essere anche linguistico. La lingua, infatti, modella i suoi parlanti, i quali sono influenzati da repertori culturali, come la lettura, che impone, in certi casi, visioni di una realtà sfuggente, capaci di influenzare le interpretazioni della realtà tangibile. Il desiderio dell’oro, la fonte della giovinezza eterna, i giganti e i mostri marini erano i temi delle prime cronache che riportavano le notizie delle nuove terre ai lettori del *Vecchio Continente*. Questi resoconti, di un rilievo quasi onirico, erano molto probabilmente influenzati da prospettive di lettura, nell’ambito delle quali la finzione guidava la tessitura narrativa, come l’epica, i romanzi cavallereschi o i racconti di viaggio. I cronisti delle conquiste, scrivendo all’ombra di questo orizzonte d’attesa, condiviso anche dai loro lettori, tendevano a separare realtà e finzione con una linea molto sottile. Analizzando tale prospettiva, Ana Pizarro sottolinea che l’intreccio tra storia e finzione fu una pratica ricorrente nei testi cronachistici sull’America durante i primi due secoli della colonizzazione, come se la parola in questo continente fosse una moneta dalle facce opposte, ma unite: la realtà e la finzione².

Se nelle cronache della conquista dell’America la finzione può penetrare nella realtà e influenzare i modi di interpretarla, forse potremmo utilizzare testi letterari come apparato

¹Nella città descritta, si trattava di un luogo le cui caratteristiche sfidavano ogni narrazione precedente dei cronisti. Nella sua opera, Calvino scrive: “Se ti descrivo Olivia, città ricca di prodotti e guadagni, per significare la sua prosperità non ho altro mezzo che parlare di palazzi di filigrana con cuscini frangiati ai davanzali delle bifore; oltre la grata d’un patio una girandola di zampilli innaffia un prato dove un pavone bianco fa la ruota. Ma da questo discorso tu subito comprendi come Olivia è avvolta in una nuvola di fuliggine e d’unto che s’attacca alle pareti delle case; che nella ressa delle vie i rimorchi in manovra schiacciano i pedoni contro i muri”. In: CALVINO. *Romanzi e racconti*. I Meridiani, vol. 2. Edizioni diretta da Claudio Milanini. A cura di Mario Breggi e Bruno Falcetto. Milano: Arnoldo Mondadori, 1994. p. 407.

² Il passaggio rispettivo è il seguente: “La construcción del imaginario y de la palabra que lo expresa se manifestara a en un proceso de tiempos superpuestos, aunque también secuenciales, los unos ligados al mercantilismo naciente y a los modelos culturales que vienen con él”. PIZARRO, Ana. “Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales”. In: PIZARRO, Ana. (org.) *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Vol.1. São Paulo: Fundação Memorial da America Latina; Campinas: UNICAMP, 1995. pp. 21 – 37. p. 29.

teorico per elaborare congetture sulle molteplici visioni della realtà americana. Quasi un movimento della “técnica dentro da técnica”, di cui parlava Álvaro de Campos, eteronimo di Fernando Pessoa³. L’uso ermeneutico dell’opera letteraria come supporto esegetico per la comprensione di un altro testo finzionale – la metafora che interpreta la metafora, in correlato dialettico, poiché possiedono una base comune: la volatilità, o le due facce del segno linguistico. In primo piano, ci interessano i testi, e successivamente la Storia, considerata come fattore rilevante per la costruzione di particolarità che spiegano assenze o presenze della funzionalità letteraria all’interno di determinati contesti sociali. Prendiamo in esame un esempio, partendo dalla finzione, sulla costituzione dei discorsi, la modalità di credere in essi e il riflesso nella formazione di varie versioni della realtà. A partire dall’esempio, giungeremo presto all’analisi contestuale, di base storica, dei molteplici usi della parola in America Latina.

Italo Calvino, in *Le Città Invisibili*, sottolinea che la rappresentazione della realtà è soltanto una suggestione, poiché la lingua e la memoria trattengono solo una minima parte del visibile. Scrivere significa presentare in modo parziale una realtà. A volte ciò avviene perché ci mancano correlativi linguistici e simbolici per trasferire alla nostra realtà tangibili manifestazioni culturali lontane dai nostri orizzonti di attesa. Marco Polo, ad esempio, descrivendo le peculiarità del vasto impero tartaro a Kublai Khan, si rese conto che i vocaboli esistenti nel suo lessico coprivano solo una parte ridotta della realtà, che per questo si mostrava sfuggente. “Non c’è linguaggio senza inganno”⁴, dirà il viaggiatore, poiché la lingua crea trappole per chi pensa di dominarla, quando in realtà la controlla solo all’interno del suo sistema di rappresentazione simbolico limitato. Superare confini culturali può comportare il trapasso dei limiti di comprensione della realtà che la nostra conoscenza utilitario-pratica non può contenere.

Ciò che sfugge al nostro sistema di comprensione della rappresentazione simbolica distrugge il nostro orizzonte di attesa e, nella maggior parte dei casi, ci lascia inerti, poiché percepiamo di non avere strumenti interpretativi per affrontare questa nuova realtà che si manifesta davanti a noi – a volte mancano persino le parole per descrivere tale sensazione. Questo è ciò che accade a Marco Polo nella città di Ipazia, dove il veneziano si trova di fronte alla rottura del suo sistema di orientamento della realtà. In questa città, nel palazzo non c’era il sultano, ma i prigionieri; nella biblioteca non c’erano i lettori, ma coloro che ignoravano

³ Si tratta del poema “Lisbon Revisited”, che qui trascriviamo i versi 13, 14 e 15: “Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica./ Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo./ Com todo o direito a sê-lo, ouviram?”. In: PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.

⁴ CALVINO. Op. cit. p. 395.

l'esistenza dei libri. Il complesso sistema organizzativo di Ipazia non dimostra inferiorità rispetto ai modelli sociali e urbani ai quali Marco Polo era abituato, ma indica, invece, che la percezione della realtà che si trova davanti deve essere valutata nelle sue particolarità costituzionali, a partire dai correlativi interni degli elementi che ne compongono la formazione, come la configurazione urbana che costruisce tale realtà, e non a partire da modelli preconcepiti in contesti esterni, usati come metri di misura per valutare modelli culturali disparati. L'esempio tratto da Calvino dimostra che molti problemi interpretativi sono causati dal nostro continuo sforzo di adattare realtà distinte ai nostri canoni sociali, perché come dice il filosofo che abita la città di Ipazia: "i segni formano una lingua, ma non quella che credi di conoscere – Capii che dovevo liberarmi dalle immagini che fin qui m'avevano annunciato le cose che cercavo: solo allora sarei riuscito a intendere il linguaggio di Ipazia"⁵.

Conoscere un sistema simbolico è il primo passo verso l'inserimento culturale. Tuttavia, Marco Polo non sapeva esprimersi nella la lingua dei tartari, e così, la parola del viaggiatore doveva trasformarsi in gesto. La comunicazione diventava un compito rappresentativo, quasi scenico, nella raffigurazione della realtà, trasposta in gesti-immagine: "tamburi, pesci salati, collane di denti di facocero, e indicandoli con gesti, salti, grida di meraviglia o d'orrore, o imitando il latrato dello sciacallo e il chiurlio del barbagianni"⁶. In questa nuova dimostrazione, Italo Calvino indica che i percorsi intrapresi da un viaggiatore straniero sono, inizialmente, i percorsi del linguaggio, sentieri che si biforcano in accidentate possibilità tanto volatili e parziali quanto i desideri che muovono il linguaggio⁷. Così, si vede che la parola nasce da una volontà rappresentativa e che, per essa, la lingua si ramifica in molteplici vocaboli con l'intento di costruire un discorso, che sarà messo alla prova ad ogni momento⁸. Basta ricordare il

⁵ CALVINO. Op. cit. p. 395.

⁶ Id. p. 386.

⁷ Nel romanzo di Calvino, si legge: "Non sempre le connessioni tra un elemento e l'altro del racconto risultavano evidenti all'imperatore; gli oggetti potevano voler dire cose diverse: un turcasso pieno di frecce indicava ora l'approssimarsi d'una guerra, ora abbondanza di cacciagione, oppure la bottega d'un armaiolo; una clessidra poteva significare il tempo che passa o che è passato, oppure la sabbia, o un'officina in cui si fabbricano clessidre. Ma ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole". Id. Ib.

⁸ Roland Barthes intendeva che la volontà di scrivere nasce da una voluttà in cerca di un piacere estetico, che attraverso la scrittura viene completato: "Toute belle œuvre, ou même toute œuvre impulsive, fonctionne comme une œuvre désirée, mais incomplète et comme perdue, parce que je ne l'ai pas faite moi-même et qu'il faut la retrouver en la refaisant; écrire c'est vouloir réécrire: je veux m'ajouter activement à ce qui est beau et cependant me manque, me faut". E ancora: "Passer de lire à écrire, dans le sillage du désir, ne peut se faire évidemment que par la médiation d'une pratique d'imitation. Mais à peine prononcé le mot doit être abandonné: car du lire à l'écrire, il se produit une Imitation si particulière, si rétive, si déformante, qu'il faudra un autre mot pour alléguer le rapport du livre lu (et séduisant) au livre à écrire.". In: BARTHES, Roland. *La préparation du roman: notes de cours et de séminaires au Collège de France / 1978-1979 et 1979-1980*. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris: Seuil, 2003. p. 189; 190.

trasumanar di Dante Alighieri e la ricerca di superare i confini espressivi dei vocaboli: “Nel ciel che più de la sua luce prende/ fu’ io, e vidi cose che ridire/ né sa né può chi di là sù discende”⁹.

Il lavoro di Dante è una lotta per liberare le chiusure che bloccano i limiti espressivi delle parole e dare spazio ai significanti, nelle loro molteplici possibilità rappresentative, affinché essi superino le barriere claustrofobiche dei significati riduzionisti della lingua. Per questo Giuseppe Ledda interpreta Dante come un poeta che ragiona sulla propria attività poetica nel confronto con l'impossibilità di adattare le parole al discorso, temendo di scivolare nella superficialità dei vocaboli:

Così l'annuncio immediato della grandezza, dell'altezza e della difficoltà della materia, del suo eccesso rispetto alle capacità umane dell'autore assicura certo l'attenzione verso un argomento eccezionale, mentre la negatività della dichiarazione può conciliare la *benevolentia* verso l'autore in difficoltà, come insegna la tradizione retorica¹⁰.

In questo modo, a causa delle difficoltà retorico-discorsive del loro compito, viaggiatori come Marco Polo o poeti come Dante Alighieri, cercano di imprimere alle parole una materializzazione discorsiva, attraverso strategie discorsivo-poetiche, mediante un insieme articolato di discorsi che esplorano la mutabilità significativa dei vocaboli.

Michel Foucault aveva già detto che, sebbene oggi tendiamo a vedere le parole che frantumano i confini del segno stesso come codici variabili, autonomi rispetto ai significati aprioristici¹¹, le parole sono state anche viste nella seguente maniera: “il est plutôt chose opaque, mystérieuse, refermée sur elle-même, masse fragmentée et de point en point énigmatique, qui se mêle ici ou là aux figures du monde, et s'enchevêtre à elles”¹². Nel Medioevo, ad esempio, l'arbitrarietà non apparteneva ai segni, poiché questi non possedevano

⁹ *Par.* I, 4-6.

¹⁰ LEDDA. Op. cit., p. 30.

¹¹ Foucault, per esempio, aggiunge: “nulle parole ne s'énonce, aucun mot ou aucune proposition ne vise jamais aucun contenu si ce n'est par le jeu d'une représentation qui se met à distance de soi, se dédouble et se réfléchit en une autre représentation qui lui est équivalente. Les représentations ne s'enracinent pas dans un monde auquel elles emprunteraient leur sens; elles s'ouvrent d'elles-mêmes sur un espace qui leur est propre, et dont la nervure interne donne lieu au sens. Et le langage est là, en cet écart que la représentation établit à soi-même. Les mots ne forment donc pas la mince pellicule qui double la pensée du côté de la façade; ils la rappellent, ils l'indiquent, mais d'abord vers l'intérieur, parmi toutes ces représentations qui en représentent d'autres. Le langage classique est beaucoup plus proche qu'on ne croit de la pensée qu'il est chargé de manifester; mais il ne lui est pas parallèle; il est pris dans son réseau et tissé dans la trame même qu'elle déroule. Non pas effet extérieur de la pensée, mais pensée elle-même”. FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 2001. p. 78.

¹² Id. p. 39.

valori intrinseci da decifrare, come afferma il teorico francese: “le langage fait partie de la grande distribution des similitudes et des signatures”¹³. Spetta all’uomo decifrarli; decodificare le parole e i misteri che le generano per scoprire sé stesso, come prodotto di quel medesimo linguaggio, e con un valore predefinito nel Libro della Sapienza, o in un’enciclopedia “che per l’universo si squaderna”¹⁴. Ma perso nel linguaggio, l’uomo dovrà decifrare i segni, stabilire riferimenti e similitudini tra oggetti e cose, cercando di svelare gli spazi sconosciuti e vuoti della lingua, come i bibliotecari di Babele, che nel racconto di Jorge Luis Borges cercavano il libro che conteneva la versione completa e irreducibile di tutti gli altri libri disposti in scaffali nelle infinite gallerie esagonali della biblioteca¹⁵, o ancora come pensa Foucault: “Mais si le langage ne ressemble plus immédiatement aux choses qu’il nomme, il n’est pas pour autant séparé du monde; il continue, sous une autre forme, à être le lieu des révélations ‘et à faire partie de l’espace où la vérité, à la fois, se manifeste et s’énonce’”¹⁶.

Nel canto X dell’*Inferno*, nel cimitero degli eretici, l’accento toscano di Dante richiama l’attenzione tra le tombe dei dannati di Farinata degli Uberti: “O tosco che per la città del foco/ vivo ten vai così parlando onesto, piacenti di restare in questo loco./ La tua loquela ti fa manifesto/ Di quella nobil patria natio./ A la qual forse fui troppo molesto”¹⁷. Il contatto discorsivo con Dante personaggio rappresenta per un dannato alle pene infernali, sebbene per un breve momento, il legame con il mondo dei vivi e con la sua patria¹⁸. Ecco che Dante

¹³ Id. p. 40.

¹⁴ *Par.* XXXIII, 87.

¹⁵ Nel racconto di Borges: “Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción. Hablan (lo sé) de «la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira». Esas palabras que no sólo denuncian el desorden sino que lo ejemplifican también, notoriamente prueban su gusto pésimo y su desesperada ignorancia. En efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto. Inútil observar que el mejor volumen de los muchos hexágonos que administro se titula «Trueno peinado», y otro «El calambre de yeso» y otro «Axaxaxas mlo». Esas proposiciones, a primera vista incoherentes, sin duda son capaces de una justificación criptográfica o alegórica; esa justificación es verbal y, ex hypothesi, ya figura en la Biblioteca. No puedo combinar unos caracteres dhcmrlchtdj que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabarrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos, y también su refutación. (Un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo biblioteca admite la correcta definición ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales, pero biblioteca es pan o pirámide o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?)”. BORGES. Op. cit., 470.

¹⁶ FOUCAULT. Op. cit. p. 41 – 42.

¹⁷ *Inf.* X, 22 – 27.

¹⁸ Riconoscere la voce significa attivare zone di sentimentalismo nella memoria. Nello stesso canto, Cavalcante de’ Cavalcanti riconosce nella voce di Dante il timbro noto di un amico di suo figlio, il poeta Guido Cavalcanti. Identificando Alighieri come figura conosciuta, Cavalcanti chiede notizie di Guido, poiché, come amico, Dante sarebbe una voce di fiducia e un portatore sicuro di notizie. Tuttavia, questo padre, preso dall’ansia per coloro che

rappresenterà una sorta di cronista del presente fiorentino, tempo negato alle anime dannate nell'inferno¹⁹. Riconosciuto l'accento, per Farinata è il momento di scoprire a chi appartenesse quella voce. Farinata chiede: "chi fuor li maggior tui?". Qui è Dante che inserisce il proprio punto di vista nella narrazione della storia fiorentina, e a noi lettori resta di fidarci della parola del poeta, stabilendo quello che Philippe Lejeune ha chiamato "patto autobiografico": "le récit autobiographique est en général proche des types de récit les plus traditionnels, ces modes de récit auxquels on est tellement habitué qu'on les prend non pour des récits, mais pour le reflet de la réalité"²⁰, ossia, l'affermazione ha valore per il fatto di essere verosimile e non necessariamente per il fatto di essere vera. Rompere il patto distrugge la credibilità narrativa, su cui si basa il racconto, che da parte sua si desidera vero. Valutare la memoria personale di Dante è ciò che anima questo dialogo, capace di collocare lateralmente, e persino di sospendere temporalmente, nell'arco di alcuni versi, gli scontri politici tra Guelfi e Ghibellini.

L'episodio dell'incontro tra Farinata degli Uberti e Dante Alighieri suggerisce che la credibilità di un racconto sia legata al grado di fiducia che attribuiamo al narratore. Si aggiunga quanto osservato da Lejeune:

L'autobiographe doit exécuter ce projet d'une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels de la fiction. Il doit croire qu'il y a une différence fondamentale entre l'autobiographie et la fiction, même si en

giacciono senza notizie del mondo dei vivi, interpreta erroneamente le parole di Dante e pensa che suo figlio non sia più vivo: "Di subito drizzato gridò: 'come?/ dicesti 'elli ebbe'? non viv'elli ancora?/ non fierili occhi suoi lo dolce lume". Sse avesse aspettato che il poeta misurasse le sue parole per comporre le notizie su Guido, Cavalcanti non sarebbe caduto nell'errore: "Allor, come di mia colpa compunto/ disse: 'Or direte dunque a quel caduto/ che 'l suo nato è com vivi ancor congiunto;/ e s'ì' fui, dianzi, a la risposta muto,/ fate i saper che m'avete soluto". L'angoscia per la mancanza di notizie è pena per coloro che giacciono nell'agonia dell'inferno - "noi veggiam, come quei c'há mala luce", e, secondo l'interpretazione di Auerbach: "Dante ha dunque portato nel suo aldilà la storicità terrena; i suoi morti sono, sí, sottratti all'attualità terrena e ai suoi mutamenti, ma il ricordo e l'acutissima partecipazione li commuove ancor tanto che ne è piena tutta la regione ultraterrena. Questo avviene meno nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, perché lo sguardo non è, come nell'*Inferno*, rivolto soltanto indietro alla vita terrena, ma invece avanti e verso l'alto, cosicché esso, più in alto saliamo, tanto più chiaramente ricollega l'esistenza terrena alla sua mèta celeste; però è sempre conservata l'esistenza terrena, perché essa costituisce dovunque il fondamento del giudizio divino e con ciò della condizione eterna in cui l'anima si trova". In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*. Vol.1. Traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Torino: Einaudi, 2000. p. 210.

¹⁹Erich Auerbach ricorda che la relazione tra Farinata degli Uberti e Dante, così come quella tra Cavalcante de' Cavalcanti e Dante, è mediata dalla memoria: "Dante spiega proprio nel nostro canto, certe nozioni intorno al passato e all'avvenire sorpassanti quelle concesse in terra: vedono con chiarezza gli avvenimenti del passato e del futuro, e possono dunque presagire l'avvenire, essendo invece ciechi di fronte al presente e al terreno. È questa la ragione per cui Dante esita di fronte alla do-manda, se il figlio viva ancora; egli si meraviglia dell'i-gnoranza di Cavalcante, tanto più che già prima altre anime gli hanno profetato l'avvenire. Hanno dunque nel ricordo il possesso completo della loro vita terrena, che pure è finita, e quantunque si trovino in una condizione differente da ogni pensabile condizione terrestre, agiscono tuttavia non come defunti, quali sono, bensì come viventi. E qui arriviamo a quel fenomeno stupefacente, paradossale, che si chiama il realismo dantesco". Id. p. 207.

²⁰ LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin. 1998. p. 25.

fait, pour dire la vérité sur lui-même, il emploie tous les procédés de son temps²¹.

Dante parte dalla sua storia personale per arrivare a un racconto che è universale. La *Commedia* è sua, così come le immagini e le interpretazioni della storia fiorentina²². Perché la sua visione sia letta con voce di autorità dai lettori, l'autore assume, come osservava Erich Auerbach, l'ispirazione didattica della voce profetica, cercando così di avvicinarsi al lettore, guadagnando la sua fiducia e attribuendo credibilità al proprio testo²³.

L'importanza di fidarsi del discorso di chi racconta una storia arriva anche a Kublai Khan, che in un certo senso si affidava ai resoconti del suo cronista veneziano perché immaginava che l'elemento che avvicina le vicissitudini del quotidiano con le peculiarità metafisiche della fabulazione della realtà fosse la parola di un osservatore attento: “solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Khan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti”²⁴. Khan sapeva che la narrazione di Marco Polo era in gran parte affabulativa, ma dall'altro lato comprendeva che ogni discorso è una rappresentazione suggestiva della realtà; perciò, la fiducia esistente tra il sovrano mongolo e il viaggiatore italiano era legata alla sincerità di Marco Polo nell'ammettere l'impossibilità di rappresentare il *reale*, così com'è²⁵.

La storia si presenta su molteplici piani, chi racconta una storia non solo aggiunge un punto, ma può anche mettere in discussione la storia e il punto. Questo è esattamente ciò che fa Dante quando presenta la sua versione della cronaca fiorentina. Farinata si fida di Dante perché

²¹ Id. p. 17.

²² Sul tema dell'incrocio tra biografia e Storia nell'atto della scrittura, Lejeune afferma: “S'interroger sur le sens, les moyens, la portée de son geste, tel est le premier acte de l'autobiographie: souvent le texte commence, non point par l'acte de naissance de l'auteur (je suis né le...) mais par une sorte d'acte de naissance du discours, le 'pacte autobiographique'. En cela, l'autobiographie n'invente pas: les mémoires commencent rituellement par un acte de ce genre: exposé d'intention, circonstances où l'on écrit, réfutation d'objectifs ou de critiques”. Id. p. 49.

²³ La credibilità del racconto, secondo Auerbach, si stabilisce attraverso un avvicinamento diretto al lettore: “una sorta de relazione col lettore simile a quella del profeta con i suoi ascoltatori; relazione autoritariamente sollecitata e, nello stesso tempo, ispirata a carità cristiana; in forza di essa il poeta cercava, ad ogni momento, di non lasciarsi sfuggire il lettore al fine di poterlo associare, nel modo più concreto ed intenso, a tutta l'esperienza riferita nel poema. Le diverse forme d'appello al lettore sono spesso simili a quelle dell'apostrofe classica; ma ogni qualvolta Dante si richiamò ad una forma classica nel rivolgersi al lettore, le diede struttura e contenuto cristiano. AUERBACH. Op. cit., p. 318.

²⁴ CALVINO. Op. cit. p. 360.

²⁵ Le città descritte da Marco Polo, nel romanzo di Italo Calvino, sono un esempio delle molteplici descrizioni delle particolarità del reale. Per questo motivo, l'imperatore mongolo si fida della pluralità del discorso del suo informatore, come nella descrizione della città di Tamara: “Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce sé stessa e tutte le sue parti. Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo”. Id. p. 368.

conosce i suoi antenati, e trattandosi di un antico nemico politico, non è dato che debba essere messo da parte. La voce-memoria, la voce-fiducia, è altresì presente nei resoconti di Marco Polo a Kublai Khan. La fiducia dell'imperatore tartaro nel suo cronista derivava dal fatto che, in mezzo alla pirotecnica retorica, il viaggiatore veneziano sapeva organizzare il proprio discorso per andare oltre la superficialità noiosa dei resoconti tecnici. I domini dell'impero sono molto più complessi di quanto i rapporti burocratici della diplomazia tartara possano concepire²⁶. Le città contenute nell'impero di Khan sono proiezioni di desideri, forme simboliche, variazioni interpretative e necessità economiche, che si modificano nel corso dell'irruzione delle necessità storiche, come la città di Zenobia, divisa in due: "quelle che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati"²⁷. La credibilità data a questi racconti è frutto della fiducia nei cronisti che scrivono in nome della verità insostituibile della legge, della fede e del re.

3.2 Parole, tradizioni e realtà

La tradizione, come direbbe Eric Hobsbawm²⁸, ricopre i punti di riferimento del passato, essendo responsabile della costruzione dell'idealizzazione che abbiamo delle grandi conquiste di una nazione. Le prodezze nautiche del Portogallo ne sono un esempio. Lisbona, secondo il mito, è la figlia prediletta di Ulisse e fu fondata al culmine della forza marittima degli argonauti greci, come ha detto Fernando Pessoa nel poema "Ulisses": "Este, que aqui aportou,/ Foi por não ser existindo./ Sem existir nos bastou./ Por não ter vindo foi vindo/ E nos criou./ Assim a

²⁶ Il passo relativo del romanzo è il seguente: "I suoi racconti [di Marco Polo] erano adesso i più precisi e minuziosi che il Gran Kan potesse desiderare e non v'era quesito o curiosità cui non rispondessero. Eppure ogni notizia su di un luogo richiamava alla mente dell'imperatore quel primo gesto o oggetto con cui il luogo era stato designato da Marco. Il nuovo dato riceveva un senso da quell'emblema e insieme aggiungeva all'emblema un nuovo senso. Forse l'impero, pensò Kublai, non è altro che uno zodiaco di fantasmi della mente". Id. p. 374.

²⁷ Id. p. 384.

²⁸ Sulla formazione e il recupero del passato letto come storico ed eroico all'interno degli Stati Nazionali, che da quel tempo passato rende presente nella sua propaganda grandiosa, Hobsbawm affermerà: "the state linked both formal and informal, official and unofficial, political and social inventions of tradition, at least in those countries where the need for it arose. Seen from below, the state increasingly defined the largest stage on which the crucial activities determining human lives as subjects and citizens were played out. Indeed, it increasingly defined as well as registered their civil existence (*etat civil*). It may not have been the only such stage, but its existence, frontiers and increasingly regular and probing interventions in the citizen's life were in the last analysis decisive". HOBBSAWM, Eric. *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914*. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (ed.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press, 2007. p. 263-307. p. 264.

lenda se escorre/ A entrar na realidade,/ E a fecundá-la decorre”²⁹. “Chi fur li maggior tui?”, sarebbe una domanda fondamentale da porre ai portoghesi di fine XV e inizio XVI secolo. Come Ulisse, i marinai portoghesi fondarono città, “scoprirono” nuove regioni e costruirono realtà sussidiarie della metropoli che ora si erigerà sulle molteplici colonie. Le nuove terre furono ripartite a Tordesillas, nel 1494, con il *placet* della Chiesa Cattolica e il consenso dei re iberici. Ognuno con la propria porzione di territorio, e la Chiesa guadagnando con entrambe. Dalla visione straniera nasceranno le prime immagini che avremo di questo non-luogo prodotto dall’immaginazione dei navigatori, spesso prigionieri della parola della chiesa, della corte, della burocrazia o della propria cupidigia per le ricchezze facili.

Pero de Magalhães Gandavo, cronista che viaggiò lungo quello che oggi è il litorale del nordest del Brasile, scrisse al re del Portogallo, all’alba della colonizzazione, che i nuovi domini atlantici erano un ambiente paradossale di contrasti evidenti e latenti tra le ricchezze della terra e il disordine di coloro che vi abitavano³⁰. Il caos imperante, che con la sua forza gravitazionale attirava a sé i vizi corruttori della morale, come pigrizia, alcoolismo, lussuria e ira³¹, non trovava limiti né opposizione nel sistema di rappresentazione simbolica nativa. Il disordine sociale generalizzato, secondo Gandavo, era già percepibile a livello linguistico: “[a língua dos nativos] carece de três letras, convém a saber, não se acha nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei, e desta maneira vivem desordenadamente sem terem além disto conta, nem peso, nem medida.”³². La corruzione sociale avrebbe avuto inizio dall’anarchia linguistica, che, nella sua carenza lessicale, secondo la percezione del cronista,

²⁹ Trascriviamo il poema completo: “O mito é o nada que é tudo./ O mesmo sol que abre os céus/ É um mito brilhante e mudo/ - O corpo morto de Deus,/ Vivo e desnudo./ Este, que aqui aportou,/ Foi por não ser existindo./ Sem existir nos bastou./ Por não ter vindo foi vindo/ E nos criou./ Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade,/ E a fecundá-la decorre./ Em baixo, a vida, metade/ De nada, morre”. PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Ática, 1972. p. 25.

³⁰ Le ricchezze del suolo brasiliano, al momento battezzato Terra della Santa Croce, erano descritte nel modo seguente: “Esta Província de Santa Cruz além de ser tão fértil como digo, e abastada de todos os mantimentos necessários para a vida do homem, é certo ser também muito rica, e haver nela muito ouro e pedraria, de que se têm grandes esperanças. E a maneira como isto se veio a denunciar e ter por causa averiguada foi por via dos índios da terra. (...) os quais possuíam tanta riqueza que afirmaram haver ruas muito compridas entre eles, nas quais se não fazia outra cousa senão lavar peças douras e pedrarias”. GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil: história da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*. Edições do Senado Federal: Brasília, [1576] 2008. Vol. 100. p. 153.

³¹ I nativi erano descritti nel seguente modo: “Vivem todos muito descansados sem terem outros pensamentos senão de comer, beber, e matar gente, e por isso engordam muito, mas com qualquer desgosto pelo conseguente tornam a emagrecer, e muitas vezes pode deles tanto a imaginação que se algum deseja a morte, ou alguém lhe mete em cabeça que há de morrer tal dia ou tal noite não passa daquele termo que não morra. São muito inconstantes e mutáveis: crêem de ligeiro tudo aquilo o que lhes persuadem por dificultoso e impossível que seja, e com qualquer dissuasão facilmente o tornam logo a negar. São muito desonestos e dados à sensualidade, e assim se entregam aos vícios como se neles não houvera razão de homens: ainda que todavia em seu ajuntamento os machos e fêmeas têm o devido resguardo, e nisto mostram ter alguma vergonha”. Id. p. 133.

³² Id. p. 134.

riproduceva un sistema di barbarismi. Di conseguenza, la prima imposizione doveva essere di carattere linguistico, poiché solo così i nativi avrebbero potuto essere salvati dalla bestialità. Gandavo riteneva che la lingua portoghese fosse un elemento simbolico in grado di fondare un'idea di civiltà strutturata attorno alla fede cattolica e alla burocrazia legale sotto il mandato assoluto della corona. Tuttavia, come ci insegna la storia, ogni imposizione rappresenta una forma di censura. Con l'aggressivo colpo delle parole che cercavano di soppiantare altre parole, le lingue europee giunsero a sopprimere i linguaggi nativi degli indigeni. Gli elementi simbolici furono rinominati nell'atto della conquista, e dominare le Americhe fu uno sforzo per omogeneizzare le culture.

Nella prospettiva del colonizzatore: senza parole (le proprie, quelle della propria lingua), non si possono porre freni alla barbarie dei popoli sottomessi. A questo proposito, una delle prime imposizioni cui l'America fu sottoposta fu quella del suo stesso nome. Eduardo Galeano ricorda che, dopo la scoperta del *Nuovo Mondo*, era necessario un nome che lo rappresentasse; il nome arrivò, ma servì a correggere un errore³³. America, in onore di Amerigo Vespucci, che nel 1504 comprese che Cristoforo Colombo non era giunto in India, ma in un nuovo continente. Nominare significa mettere qualcosa in evidenza e renderlo noto a tutti, ma indica anche possesso per chi nomina, soprattutto quando il nome è imposto a discapito di una storia preesistente. Il *Nuovo Mondo* era nuovo per chi era arrivato nel 1492 o nel 1500, ma non lo era per coloro che già vi abitavano, e che purtroppo furono silenziati dalle voci castranti dei colonizzatori, incapace di accogliere la molteplicità *sui generis* della realtà che trovavano nelle terre d'oltremare. L'America, quindi, divenne ben presto più un prodotto dell'immaginario che una realtà geografica. Pedro Henriquez Ureña, con sagacia e ironia, affermò che Colombo fu il primo a tentare di interpretare l'America, sebbene erroneamente, poiché, in balia del desiderio di vedere ciò che voleva, l'ammiraglio finì per iperbolizzare la realtà: “Colón había hecho el primer intento de interpretar con palabras el nuevo mundo por el descubierto. Como navegante, lo abrió a exploradores e conquistadores; como escritor, lo descubrió para la imaginación europea³⁴”. L'errore del navigatore era già iniziato con il non sapere che c'erano terre ancora non esplorate, o almeno non documentate, da parte degli europei. Credeva di essere arrivato nelle Indie, sbagliando i calcoli, e morì credendo in questo errore. Tuttavia, è a partire da Colombo che l'Europa *desidera* l'America per costruire una nuova realtà, la quale si confonde

³³ GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

³⁴ HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. 3a edición. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 10.

con proiezioni oniriche e desideri di fondare una realtà parallela che distolga dall'esistenza quotidiana. Nel caso degli esploratori, invece, l'obiettivo era quello di ottenere le ricchezze che il *Vecchio Mondo* aveva negato. Tuttavia, le visioni distorte dell'America furono dannose, giacché alimentarono lo sfruttamento sfrenato della terra e degli indigeni. I colonizzatori si resero responsabili del sequestro di popolazioni provenienti da diverse parti dell'Africa, schiavizzate per finanziare gli eccessi delle monarchie europee per quasi quattro secoli. Interessati alle ricchezze, i colonizzatori disprezzano il paesaggio naturale e umano che trovano, negletto per tutto il periodo coloniale, come sottolinea Ureña:

La imaginación europea, que tanta atención dedicaba a los relatos acerca de las tribus salvajes, no estaba todavía preparada para comprender aquellas extrañas y magníficas civilizaciones, aun después de leer tantas largas y minuciosas descripciones de sus ciudades y costumbres: todo lo que sacó de ellas fue una caótica impresión de riqueza, poder y muchedumbres, pero no la revelación de nuevos tipos de cultura³⁵.

La dialettica conflittuale che ha caratterizzato i due primi secoli coloniali era basata, tra le altre cose, su problemi di incomprensione linguistica. In un certo senso, al di là di una mancanza di interesse antropologico da parte dei colonizzatori, i segni che definivano i nuovi territori superavano il perimetro dei significati, con i quali l'europeo era abituato a concepire la realtà tangibile, confondendo persino la nozione stessa di realtà. La visione del nuovo, secondo González Echevarría, crea uno spazio per le molteplicità ermeneutiche responsabili delle descrizioni iperboliche dei nuovi territori: "El Nuevo Mundo se erige como fuga por la libertad misma que permitía ser algo aun no codificado. El reflejo temático de lo anterior es el tópico de la utopía que con frecuencia aparece en las letras latinoamericanas"³⁶.

Pero Vaz de Caminha, nel primo documento che attesta l'arrivo dei portoghesi in Brasile, descrisse la lingua nativa come dolce e gradevole. Pur essendo incomprensibile, essa si accordava con un popolo che viveva in maniera innocente, simile all'uomo dei primi tempi nel giardino dell'Eden: "Assim, Senhor, que a inocência desta gente é tal, que a d'Adão não seria mais quant'a em vergonha"³⁷. Ma proprio questa innocenza li rendeva estranei alla fede e

³⁵ HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989. p. 25.

³⁶ GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. Mito y archivo: *Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 95.

³⁷ Fl. 13r. Trascrizione contemporanea realizzata dall'Archivio Nazionale della Torre do Tombo (ANTT), a Lisbona, a partire dalla trascrizione paleografica. Le prossime citazioni della lettera di Caminha si baseranno su questa trascrizione contemporanea dell'ANTT. Disponibile in: <https://antt.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/17/2010/11/Carta-de-Pero-Vaz-de-Caminha-transcricao.pdf>. Accesso effettuato il 21 aprile 2023.

all'obbedienza a un sovrano, poiché vivevano in società senza una rigida stratificazione sociale, nella quale tutti svolgevano funzioni complementari, in un regime di collettivizzazione delle attività quotidiane che molto differiva dal sistema europeo di divisione del lavoro. Alla luce di ciò, agli occhi dei portoghesi era necessario insegnare la dottrina cristiana a quel popolo per salvarli dal barbarismo: “Ora veja Vossa Alteza quem em tal inocência vive, ensinando-lhes o que para sua salvação pertence, se se converterão ou não”³⁸.

La conversione verso la salvezza avverrebbe attraverso la parola-fede. Dio, in latino e in portoghese, silenziò gradualmente la voce di Tupã³⁹, un tempo acclamato in lingua tupi. Dalla lettera di Caminha possiamo anche estrarre la giustificazione *salvazionista* per la colonizzazione. Con una evidente spudoratezza, quasi uno stile discorsivo nelle cronache di conquista del XVI e XVII secolo, Pero Vaz de Caminha dichiara al re di Portogallo che, nonostante le presunte ricchezze che quella terra potrebbe contenere, il grande risultato per i portoghesi sarebbe stato portare quella gente alla fede in Cristo: “Águas são muitas, infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo por bem das águas que tem. Mas o melhor fruto que nela se pode fazer me parece que será salvar esta gente”⁴⁰.

Contare preghiere con chi conta quintali di oro o argento, questa era la vera equazione dietro la retorica di Caminha. E i dividendi dell'equazione colonizzatrice erano stati definiti dal Portogallo e dal Vaticano. Charles Boxer indica che la colonizzazione è il prodotto della unione indissolubile della croce e della corona, ma in un primo momento, nei nuovi territori atlantici, la corona si occupava della croce, poiché la Chiesa era più preoccupata di sostenere la fede contro l'avanzata calvinista e luterana. Così, la burocrazia ecclesiastica creò il sistema di “padroado”, divisione di funzioni basata su interessi reciproci, nella quale i re iberici potevano assumere compiti religiosi, come nominare vescovi, indicare sacerdoti, esigere decime e organizzare missioni religiose; in questo modo, la predicazione cristiana sarebbe stata al servizio delle armi iberiche, in una relazione quasi simbiotica, come osservato da Boxer:

O Padroado português pode ser amplamente definido como uma combinação de direitos, privilégios e deveres concedidos pelo papado à Coroa de Portugal como patrona das missões instituições eclesiásticas católicas mondaras-me vastas regiões da África, da Ásia e do Brasil. Esses direitos e deveres advinham de uma série de bulas breves pontificais, tendo começado com a *Inter caetera Calixto III* em 1456 e culminado com a *Pracelsae devotionis* de 1514. Na realidade, o Padroado real da Coroa portuguesa no mundo não europeu esteve limitado por muito tempo apenas pelos direitos e deveres

³⁸ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Fl. 13r.

³⁹ Rappresentazione o della luce - o del tuono – nelle le credenze indigene.

⁴⁰ Fl. 13v. ANTT.

semelhantes conferidos ao Padroado real da Coroa castelhana por uma série equivalentes de bulas e breves papais promulgados em favor dos Reis Católicos entre 1493 e 1512⁴¹.

Ora, i monarchi iberici, grazie alla concessione papale, avevano il potere di legiferare in materia religiosa senza la necessaria autorizzazione di Roma, il che, dal punto di vista burocratico, avrebbe accelerato l'avanzamento dell'impresa colonizzatrice. La volontà di espansione - di territorio, di ricchezze e di fede ha enfatizzato i significanti che hanno dato nuove accezioni ai significati dei segni trasportati nella voce e nella penna dei colonizzatori. Laura de Mello e Souza afferma che di fronte all'ignoto, le rappresentazioni della realtà tendono a intrecciarsi nelle velleità del discorso finzionale⁴²; infatti, solo i racconti fantasiosi potevano conferire sostanza alle particolarità dei nuovi territori. Il tono dato al nuovo genere testuale che si prefigurava - "cronache della conquista"- presupponeva, sebbene inizialmente lo negasse, che il confine tra realtà e finzione era abbastanza labile, fatto che si attenuava con la ripetizione esasperata delle eventuali scoperte provenienti dai nuovi domini d'oltremare, come dirà Mello e Souza: "Numa época em que *ouvir* valia mais do que *ver*; os olhos enxergavam primeiro o que se *ouvira dizer*; tudo quanto se via era filtrado pelos relatos de viagens fantásticas, de terras longínquas, de homens monstruosos que habitavam os confins do mundo conhecido⁴³".

Chi racconta un racconto a volte esagera i dettagli, mosso dalla incomprendione del nuovo o dal desiderio di porre in rilievo i propri meriti. E secondo Mello e Souza: "Colocado a serviço da descoberta do mundo, o olhar começava a crescer sobre os outros sentidos, captando e aprisionando o raro, o estranho, o singular"⁴⁴. E la letteratura, più di qualsiasi altra rappresentazione, era al servizio della promozione di questi nuovi territori. Nella interpretazione di Ana Pizarro:

La fundación es un acto simbólico, un acto de cultura y por lo tanto de construcción social en los términos en que lo resuelven las fuerzas en juego. El discurso acoge esta función sin demasiada conciencia: se trata de documentos primeros que inauguran y por eso informan, pero al mismo

⁴¹ BOXER, Charles R. *A Igreja Militar e a expansão ibérica: 1440-1770*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 243.

⁴² Laura de Mello e Souza indicherà che i precedenti di questo genere: "Desde cedo, portanto, as narrativas de viagens aliavam fantasia e realidade, tornando fluidas as fronteiras entre real e imaginário: aventuras fictícias como a de São Patrício continham elementos extraídos do mundo terreno, aventuras concretas como as de Marco Polo se entremeavam com relatos fantásticos, com situações inverossímeis que, tendo ouvido de alguém, o mercador acreditava ter vivido". SOUZA, Laura de Mello. *O diabo e a terra de Santa Cruz: Feitiçaria e religiosidade no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras: 1986. p. 24.

⁴³ Id. p. 21 – 22.

⁴⁴ Id. p. 25.

tiempo no tienen la dimensión histórica de su acto: no pueden entregar más que la “mirada imperial”, desarrollar una exaltación narrativa que permita dar satisfacción a la “mentalidad suntuaria” que significa esperar del rey a través del relato de las hazañas personales una cuota de poder, riqueza, honores. Es la dualidad que los atraviessa⁴⁵.

Tra il vedere e il descrivere esiste uno scarto. Descrivere un avvenimento è sempre un’attività interpretativa, e un esercizio interpretativo è un continuo sforzo elaborativo di possibilità di significazione; un girare, rigirare, dettagliare e puntualizzare reminiscenze di peculiarità plurivoche in nome di una veridicità, che a volte non è altro che una circostanza interpretativa, che nel caso delle cronache della conquista sembra essere legata all’idealizzazione della nuova terra. In tal modo, Carlos Fuentes sostiene la tesi che l’America è stata *inventata* prima di essere *scoperta*, poiché somigliava a una creazione artistica, frutto di utopie sociali ed economiche: “todo descubrimiento es un deseo, y todo deseo, una necesidad. Inventamos lo que descubrimos”⁴⁶.

Il vero è solitamente una categoria ermeneutica, non un dato empirico. La volatilità del concetto di fattualità empirica delle prime descrizioni dell’America era legata al modo in cui si concepiva la stessa nozione di storicità, una categoria porosa, in cui i vari insiemi che la compongono, come le molteplici interpretazioni del passato, si alimentano a partire dalle interpretazioni che emergono nei diversi presenti storici cui sono sottoposti gli eventi passati. Nel caso delle cronache della conquista, le descrizioni immaginative erano una fonte primaria del desiderio dei conquistatori, che cercavano di vedere nell’America ciò che avevano udito in Europa, dalle letture delle novelle di cavalleria, dei testi fittizi o dei miti che circolavano di bocca in bocca. In questo modo, la parola inventiva sovrastava quella fattuale, portando Edmundo O’ Gorman a sostenere che esistesse un immaginario preesistente⁴⁷, derivante

⁴⁵ PIZARRO. Op. cit. p. 26 – 27.

⁴⁶ FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012. p. 46.

⁴⁷ Riguardo alla questione dell’alterità come distanziamento dall’identità ispano-americana nelle colonie americane, O’Gorman rifletterà nel seguente modo: “Digamos, entonces, que en la historia colonial de la América latina tenemos la actualización del ser americano en una de sus dos vertientes. Se trata, sin duda, de una forma de vida auténtica en el sentido primario en que lo es toda vida; pero en otro sentido no puede menos que calificarse de mimética y aun de postiza. Y precisamente, el sentimiento de esa especie de inautenticidad o desequilibrio ontológico generó en el seno de la sociedad colonial el desasosiego que caracteriza el criollismo, ese fenómeno social cuyo principal resorte fue el de cobrar conciencia de un ser de alguna manera distinguible del hispánico. Tan legítimo como noble anhelo no trascendió, sin embargo, la original limitación, porque si es cierto que el criollo ensayó un nuevo Adán americano, sólo logró constituirse en un tipo peculiar del español, pero español, al fin y al cabo. Hubo - los testimonios son abundantes - una especie de cultura criolla con rasgos que la distinguen de la peninsular, mas por sus raíces y por las creencias que la sustentaron no alcanzó la originalidad que le merecía el adjetivo de autónoma respecto al modelo que le dio la vida. No transformó su herencia y sus ‘escenario americano; simplemente reclamó su reconocimiento como frondosa rama del venerable tronco del modo de ser hispánico’”. O’GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 104.

dall'orizzonte di letture e comprensione della realtà del periodo medievale, che contribuì a formare le prime rappresentazioni della realtà in America. In altre parole, per O'Gorman, l'America fu un'invenzione dell'immaginazione europea:

La noción que nos permitió penetrar hasta la raíz del mal que aqueja a la tesis del descubrimiento de América fue la de que ni las cosas ni los sucesos son algo en sí mismos, sino que su ser depende del sentido que se les conceda dentro del marco de referencia de la imagen que se tenga acerca de la realidad en ese momento⁴⁸.

L'America sarebbe il prodotto di un'interpretazione che precede i navigatori: il desiderio veniva prima dell'esistenza comprovata dell'oggetto del desiderio. Per Carlos Fuentes, i drammi europei trovarono nell'America uno spazio dove diventare realtà – “todos los dramas de la Europa renacentista van a ser representados en la América: el drama maquiavélico del poder, el drama erasmiano del humanismo, el drama utópico de Tomás Moro”⁴⁹. Terra nuova, spazio per espandere l'immaginazione e le teorie rinascimentali, poiché, secondo Carlos Fuentes:

La naturaleza del Nuevo Mundo confirma el hambre de espacio del Viejo Mundo. Perdidas las estructuras estables del Orden medieval, el hombre europeo se siente disminuido y desplazado de su antigua posición central. La tierra se empequeña en el universo de Copérnico. Las pasiones y la voluntad sobre todo se agrandan para compensar esta disminución. Ambas conmociones se resuelven en el deseo de ensanchar los dominios de la tierra y del hombre: se desea al Nuevo Mundo, se inventa al Nuevo Mundo, se descubre al Nuevo Mundo; se le nombra⁵⁰.

L'America, prima ancora di nascere, era già stata sognata, un sogno che presto si sarebbe trasformato in un incubo pesante. Il sogno di ricchezza dei conquistatori divenne l'incubo dello sfruttamento e della sottomissione degli indigeni. Dalla terra, gli invasori stranieri cercavano ricchezze. Gli indigeni, dal canto loro, erano percepiti come un popolo inferiore e infantile. Pierre Chaunu ha rilevato che, mentre gli anglosassoni impiegarono due secoli per percorrere 200 km nella porzione settentrionale del territorio americano, gli spagnoli in soli 30 anni “atravesaram de lado a lado o continente”⁵¹. La rapida conquista del territorio americano sotto la corona spagnola, ad esempio, può essere spiegata dall'avidità dei suoi conquistatori. Accecati dalla cupidigia, questi avventurieri trasfiguravano la realtà circostante, la vedevano con uno

⁴⁸ Id. p. 36.

⁴⁹ FUENTES. Op. cit. p. 16.

⁵⁰ Id. Ib.

⁵¹ CHAUNU, Pierre. *História da América Latina*. Tradução de Miguel Urbano Rodrigues. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 25.

sguardo desiderante e cercavano di scoprire ciò che immaginavano, piuttosto che ciò che realmente osservavano. Non passò molto tempo prima che molti di questi uomini diventassero vittime delle loro stesse fantasie, come l'esploratore spagnolo Francisco de Orellana, che alla guida di un esercito di oltre 60 uomini intraprese un viaggio lungo la foce dell'Amazzonia alla ricerca dell'*El Dorado*. Tuttavia, tale viaggio portò alla morte di tutti i membri della spedizione.

Territorio di grandezze iperboliche, l'America appariva più come una costruzione barocca che rinascimentale; infatti, questo continente appariva smisurato. Gli europei, ad esempio, erano abituati a fiumi come il Danubio, il Guadalquivir e il Tago, ma in America si trovarono di fronte all'Orinoco e all'Amazzonia. Se, come affermava Antonio Candido, “nada é mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la”⁵², la geografia dell'America era, per così dire, un'esagerazione per eccellenza. Perciò, il nuovo colpisce per lo stupore di essere insolito, ma lo stupore, come ci insegna Platone, è l'azione che attiva la perspicacia dell'interpretazione filosofica, poiché, mosso da questa sensazione di disagio iniziale, l'individuo rifletterà sulla causa prima che ha provocato tale azione. Perché siamo stati colpiti dallo stupore?

Montaigne, che non aveva mai messo piede in America, e stupito dal fatto che gli indigeni non indossassero pantaloni, riteneva che gli europei non volessero prendere in considerazione le particolarità dei nativi americani⁵³: “qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à “ce qu'on m'en a rapporté : sinon que chacun appelle barbarie, ce qui n'est pas de son usage. Comme de vray nous n'avons autre mire de la verité, et de la raison, que l'exemple et idée des opinions et usances du país où nous sommes”⁵⁴. Fatte le riserve sullo stupore e sul barbarismo in teorie che non sono giunte alla pratica, poiché si è anteposta la cupidigia allo scambio proficuo e pacifico di apprendimenti culturali. Oswald de Andrade, esponente del Modernismo brasiliano, aveva scritto che l'arrivo dei navigatori nelle terre

⁵² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p.13.

⁵³ Michel de Montaigne, per esempio, commentando il sistema organizzativo delle città del Nuovo Mondo, osserva: “C'est une nation, diroy-je à Platon, en laquelle il n'y a aucune espece de trafique ; nulle cognoissance de lettres ; nulle science de nombres; nul nom de magistrat, ny de superiorité politique; nul usage de service, de richesse, ou de pauvreté ; nuls contrats; nuelles successions ; nuls partages ; nuelles occupations, qu'oysives nul respect de parenté, que commun ; nuls vestemens; nulle agriculture; nul metal; nul usage de vin ou de bled. Les paroles mesmes, qui signifient la mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la detraction, le pardon, inouyes”. MONTAIGNE, Michel de. “Les Essais. Livre I. Paris: Bibebook, 2023. p. 166. Certamente, il pensiero del saggista francese presenta errori interpretativi nella comprensione dell'organizzazione sociale dei popoli indigeni, ma oggi questi punti sono interessanti per riflettere e problematizzare le visioni sulla colonizzazione americana.

⁵⁴ Id. p. 165.

indigene avrebbe potuto dare luogo a un rapporto positivo tra popoli diversi, ma i portoghesi preferirono anteporre interessi economici ai valori culturali: “Quando o português chegou/ Debaixo duma bruta chuva/ Vestiu o índio/ Que pena!/ Fosse uma manhã de sol/ O índio tinha despido/ O português⁵⁵”.

La storia dell’America Latina è stata una storia di violenta imposizione culturale a danno degli indigeni. Il nuovo mondo si configurava come una realtà che poteva trovare la sua origine culturale nelle novelle cavalleresche o nelle epopee classiche. Laura de Mello e Sousa dichiara che “Colombo vira a Índia na América, impregnado da leitura de obras como o *Livro das Maravilhas* de Mandeville e a *Imago Mundi* do Cardeal d’Ailly; homem preso ao universo medieval, via para escrever narrativas que, por sua vez, seriam *ouvidas*”⁵⁶. Dobbiamo ricordare che alcuni dei navigatori erano uomini di cultura, lettori di testi letterari in voga nell’Europa che stava entrando nel Rinascimento, ma che conservava ancora ispirazioni medievali. Irving Leonard riteneva che la lettura aiutasse a costruire le percezioni della realtà e, indagando sui libri che circolavano nell’America spagnola nei primi anni della colonizzazione, notò che le letture dei navigatori erano in sintonia con le mode letterarie del periodo.

[Los libros de ficción] sin embargo cautivan a masas de lectores que se encuentran en una edad impresionable, condicionando hasta cierto punto sus hábitos de pensamiento y de conducta. Es posible, entonces, que el conquistador español ofrezca un temprano ejemplo de esta interacción entre lo ficticio y lo real. Su valor y su audacia incomparables no se originaban sólo en su músculo y en su resistencia; mucho tenía que ver su febril fantasía para aguijonearlo sin descanso hacia gestas sin precedente⁵⁷.

Leonard, ricostruendo il contesto della lettura in terra di Spagna, ha notato che, da Carlo V⁵⁸ a Santa Teresa d’Avila e Ignacio di Loyola⁵⁹, fino ai più semplici membri della corte, i temi

⁵⁵ DE ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 177

⁵⁶ SOUZA. Op. cit. p. 22.

⁵⁷ LEONARD. Op. cit. p. 10.

⁵⁸ Sulle letture fatte alla corte, Leonard affermerà: “Esta literatura de ficción, a pesar de su naturaliza popular, cambien provocó las emociones y ganó la más apasionada devoción de las clases cultas de España, desde el propio emperador Carlos V hasta su más humilde servidor. Ni siquiera el entusiasmo por la lectura de novelas detectivescas, tan frecuente entre los lectores de habla inglesa en nuestro siglo, puede parangonarse a la pasión con que el público lector de principios del siglo XVI -mucho más crédulo y falto de espíritu crítico que las generaciones posteriores - se sometió a estas novelas caballerescas, pasión que sólo se observa ahora en los niños”. Id. p. 31.

⁵⁹ Il padre, d’ora in poi designato come santo, non era immune alle letture di finzione, come ha notato Leonard: “Ignacio de Loyola, fundador de la orden de los Jesuitas, acostumbraba leer con atención esos “vanos tratados”, y los pidió para curar el tedio cuando convalecía de la pierna que se rompió en el sitio de Pamplona en 1521. (...) Otra de las grandes figuras religiosas de la contrarreforma que sucumbió a la fascinación de Amadís y de sus semejantes, fue nada menos que una mujer profundamente mística y eminente. mente práctica, Santa Teresa de

delle novelle cavalleresche erano ampiamente conosciuti. Anche i servitori, inclusi quelli analfabeti, erano ben informati sui miti letterari, poiché ascoltavano attentamente le letture pubbliche delle opere, al punto da sapere a memoria le trame di *Amadigi di Gaula*. Ricordiamo che le esperienze di lettura nel Medioevo erano collettive, poiché le letture pubbliche ad alta voce erano attività particolarmente frequenti, e questo modo di leggere contribuiva alla diffusione di un immaginario letterario non ristretto a un solo gruppo sociale. Ascoltare storie era un piacere, un diletto per i curiosi, come possiamo vedere nella prima parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, nel capitolo XXXII: “Porque quando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos del más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas”⁶⁰.

Paul Zumtor osserva opportunamente che “quando a ‘imagem’ (acústica) reveste a linguagem e a anima, esta, pronunciando-se a si própria, diz, descobre, cria formas, de outro modo inacessíveis, latentes no que foi um ‘objeto’”⁶¹, che secondo l’autore, tende a essere “collettivizzata” nella lettura ad alta voce, come nel caso del *Quijote*. Si consideri quanto dichiara Le Goff: “l’immaginario nutre e fa agire l’uomo. È un fenomeno collettivo, sociale, storico. Una storia senza l’immaginario è una storia mutilata, disincarnata”⁶². In altre parole, l’immaginario crea la visione di un’epoca, pertanto le sue radici fondatrici devono essere studiate, e così comprende Carlos Fuentes: “toda esta profusa corriente de la oralidad corre entre dos riberas: una es al memoria, la otra es al imaginación. El que recuerda, imagina. El que imagina, recuerda. El puente entre las dos riberas se llama lengua oral o escrita”⁶³.

La nozione di realtà era definita da queste letture. Tuttavia, questa concezione non piaceva a tutti, soprattutto al clero, che non era soddisfatto dei libri che considerava profani e che potenzialmente avrebbero potuto superare la visione biblica della realtà. La pressione arrivò fino alla regina Isabel di Spagna, che proibì la circolazione di opere di finzione nelle colonie, considerandole dannose per la moralità cattolica e come oggetti facilitatori della corruzione

Jesús (1515-1582). En el segundo capítulo de los datos biográficos que dejó escritos, confiesa que se contagió de esa ficción a través de su virtuosa madre”. Id. P. 33.

⁶⁰ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Alfaguara/ Real Academia Española, 2015.

⁶¹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Traduzido por Suely Fenerich e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 105 – 106.

⁶² LE GOFF, Jacques. *L’immaginario medievale*. Traduzione di Anna Salmon Vivati. Bari – Roma: Laterza, 2021. p. XIII

⁶³ FUENTES. Op. cit. p. 12.

etica dei loro lettori. Non a caso, Miguel de Cervantes, con il suo mordace senso dell'umorismo, nel *Quijote*, mette in bocca al suo personaggio la seguente ironia: “¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que, todo aquello que estos buenos libros dicen, sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real! ¡Como si ellos tueran gente que habian de deja imprimir tanta mentira junta...!”⁶⁴. Le Goff nelle sue ricerche sul medioevo, ha compreso che “studiare l'immaginario di una società significa arrivare al fondo della coscienza e della sua evoluzione storica. Significa andare alle origini e alla natura profonda dell'uomo, creato ‘a immagine di Dio’”⁶⁵. E l'immaginario è anche costituito dalle letture.

La lettura ad alta voce facilitava la circolazione dei testi dal punto di vista della ricezione. Gli autori potevano esagerare nelle loro descrizioni, poiché il pubblico era propenso a credere a tali racconti, essendo avvezzo alle novelle di cavalleria. Per esempio, Bernal Díaz del Castillo, cronista che accompagnò Hernán Cortés nella conquista della città di Tenochtitlán, esemplifica la grandezza dello sforzo colonizzatore, paragonandolo alle imprese di Amadigi:

Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamo camino de Estapalapa. Y desque vimos tantas cibdades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto. Y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que vían si era entre sueños. Y no es de maravillar que yo lo escriba aquí desta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente: ¡ver cosas nunca oídas ni vistas, ni aun soñadas, como víamos!⁶⁶

In un certo senso, queste novelle hanno contribuito alla costruzione di un immaginario sul *Nuovo Mondo*, come ben evidenziato da Zumthor:

Selon que l'interprète. en performance. chante. récite ou lit à voix haute, des contraintes plus ou moins fortes gèrent son action; mais de toute manière celle-ci engage une totalité personnelle: à la fois une connaissance. L'intelligence où elle s'investit. la sensibilité. les nerfs, les muscles. de respir, un talent de réélaboration en temps très brei. Le sens provient de cette unanimité. D'où la nécessité d'une habitude orientant cette dernière. la possession d'une technique locutoire particulière, qui est art de la voix⁶⁷.

⁶⁴ CERVANTES, op. cit. p. 325.

⁶⁵ LE GOFF, *L'immaginario medievale*. p. XV.

⁶⁶ CASTILLO, Bernal Díaz del. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición, estudio y notas de Guillermo Serés. Madrid: Real Academia Española; Barcelona: Espasa, 2011. p. 271.

⁶⁷ ZUMTHOR, *La lettre et la voix...*, p. 157.

La conquista dell'America coincide con il fiorire del Rinascimento in Europa; quindi, non era sorprendente che sulle navi circolassero libri di Petrarca, di Boccaccio, di Erasmo da Rotterdam e Machiavelli, che avrebbero permesso di consolidare le basi della cultura in formazione all'interno delle città recentemente conquistate.

Ma in America la parola fu anche contrassegna dal delirio. Non appena i primi resoconti della conquista dell'America iniziarono a diffondersi pubblicamente, non tardarono a circolare in Europa storie, secondo le quali in America esistevano intere città costruite d'oro, dalle strade fino alle pareti dei castelli⁶⁸. Tali fantasie alimentavano la bramosia di avventurieri avidi e golosi. Nelle cronache della conquista, la geografia di questo territorio oscilla tra il reale e l'immaginario, e, a volte, l'immaginario sembra prevalere. A tal punto che esploratori estasiati da tutto ciò che sentivano arrivarono persino a perdere il senso della realtà di fronte a ciò che vedevano, come Antonio Pigafetta⁶⁹, che affermava di aver visto uomini di statura gigantesca danzare e cantare sulle rive dei fiumi americani, indossando come abiti solo la pelle degli animali locali. Giganti enormi e furiosi furono descritti da Pedro Cieza de León come abitanti della costa del Perù. Si sarebbe trattato di creature deformi che avevano occhi grandi come piatti e mangiavano con la fame di cinquanta uomini e, in mancanza di donne nella loro tribù, alleviavano le loro tensioni sessuali tra di loro e davanti a tutti⁷⁰. Oppure Gabriel Soares de Sousa, che parlava di mostri che abitavano le coste del Brasile, mostri marini dall'aspetto umano “os quais saem à terra com a maré vazia afogados e mordidos na boca, narizes e na sua

⁶⁸ Anche Don Chisciotte, nel capitolo LXXI, nella seconda parte del libro, riferendosi ai lavori del suo leale compagno Sancho Panza, afferma che nessuna ricchezza conosciuta pagherebbe i suoi servizi: “Si yo te hubiera de pagar Sancho, respondió Don Quijote, conforme lo que merece la grandeza y calidad deste remedio, el tesoro de Venecia, las minas del Potosí fueran poco para pagarte”, ou quando queria reconhecer as grandezas de espírito dos feitos do seu escudeiro, dando início ao ditado “vale un Potosí” para equivaler a grandes feitos, assim reconhecendo, ainda que de forma lateral que Sancho, ponto de inflexão à irrealidade do cavaleiro de triste figura representava frente as ficções de seu senhor, que com ironia asseverava que os historiadores de mentiras deveriam ser queimados como se queimam moedas falsas”. Oppure, come dice il narratore nel capitolo IX della prima parte, “habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad”. Ou como dirá Don Quijote, agora no capítulo III da segunda parte: “y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa”.

⁶⁹ PIGAFETTA, Antonio. *Primer viaje Al rededor del globo*. Sevilla: Fundación Civiliter, 2012.

⁷⁰ Come descrive questo cronista coloniale: “Los ojos señalan que eran tan grandes como pequeños platos. Afirman que no tenían barbas, y que descubiertamente algunos de ellos con pieles de animales, y otros con la ropa que les dio natura, y que no trajeron mujeres consigo. (...) Tanto que dicen, que uno de ellos comía más vianda que cincuenta hombres de los naturales de aquella tierra. (...) Como les faltasen mujeres, y las naturales no les cuadrasen por su grandeza, o porque sería vicio usado entre ellos por consejo y inducimiento del maldito demonio, usaban unos con otros el pecado nefando de la sodomía, tan gravísimo y horrendo. El cual usaban y cometían pública y descubiertamente, sin temor de Dios, y poca vergüenza de sí mismos”. CIEZA DE LEÓN, Pedro. *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005. p. 150 – 151.

natura”⁷¹, oltre a tribù di cannibali, descritte da Gabriel Soares de Sousa come “tão cruéis, que ainda não acabavam de matar um homem, quando o espedaçavam e comiam”⁷². Altre costruzioni fantastiche dell’immaginario riguardavano la presenza in America di uomini senza testa e di tribù di amazzoni, le quali – come annotava Fra Gaspar de Carvajal, nel riferire il suo incontro con esse – “estas mujeres son muy altas y blancas y tienen el cabello muy largo y entrezado y revuelto a la cabeza y (...) con suas arcas y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios”⁷³. Storia e finzione sembravano nascere insieme in America.

I conquistatori, insomma, non riuscivano a descrivere ciò che vedevano, ma ciò che immaginavano o che desideravano vedere. Come afferma Ana Pizarro:

Europa viene a América: frente a la presencia impávida de los mitos de origen, de la visión cosmogónica y del origen que rige la naturaleza y los destinos, descienden de los barcos los mitos de imposición. Ambos moverán las voluntades colectivas, dinamizarán a las masas indígenas, como lo hará el mito de Inkari, que toma forma en el enfrentamiento. Es el enfrentamiento de los imaginarios, que no se extinguen con la muerte física sino que se acrecientan. La literatura geográfica consigna las figuraciones míticas europeas y entonces de los barcos bajarán Amazonas, acéfalos, gigantes, ciudades utópicas, construcciones de eterna felicidad, fuentes de eterna juventud”⁷⁴.

È in questo punto di incrocio tra realtà e finzione che nascono le cronache della conquista. Le immagini della realtà, distorte dalla finzione, sono sempre state più interessanti della realtà stessa. La distorsione della realtà era frutto dell’immaginario dei cronisti, influenzati dalle letture di romanzi cavallereschi, nei quali il tema della bramosia di ricchezze era presente⁷⁵. Nelle cronache della conquista, l’iperbolico e il fantastico si fondono, con l’obiettivo

⁷¹ Come ben sottolinea il cronista nel *Tratado Descritivo do Brasil*, del 1587 “Não há dúvida senão que se encontram na Bahia e nos recôncavos dela muitos homens marinhos, a que os índios chamam pela sua língua upupiara, os quais andam pelo rio de água doce pelo tempo do verão, onde fazem muito dano aos índios pescadores e mariscadores que andam em jangada, onde os tomam, e aos que andam pela borda da água, metidos nela; a uns e outros apanham, e metem-nos debaixo da água, onde os afogam; os quais saem à terra com a maré vazia afogados e mordidos na boca, narizes e na sua natura; e dizem outros índios pescadores que viram tomar estes mortos que viram sobre água uma cabeça de homem lançar um braço fora dela e levar o morto; e os que isso viram se recolheram fugindo à terra assombrados, do que ficaram tão atemorizados que não quiseram tornar a pescar daí a muitos dias; o que também aconteceu a alguns negros de Guiné; os quais fantasmas ou homens marinhos mataram por vezes cinco índios meus; e já aconteceu tomar um monstro destes dois índios pescadores de uma jangada e levarem um, e salvar-se outro tão assombrado que esteve para morrer; e alguns morrem disto”. SOARES DE SOUSA, Gabriel. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. 2. ed. mais correcta e acrescentada com um additamento. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1879. p. 256

⁷² Id. p. 42.

⁷³ CARVAJAL, Gaspar de. *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande de las Amazonas*. Edición, introducción y notas de Jorge Hernández Millares. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955. P. 97.

⁷⁴ PIZARRO. Op. cit. p. 30.

⁷⁵ Pierre Chaunu afferma che uno dei fattori possibili che possono spiegare la cecità dei conquistatori verso la produzione umana americana è l’avidità per le ricchezze. Op. cit. p. 25. La rapida conquista del territorio americano

di esaltare le imprese delle conquiste, una caratteristica testuale che risaliva già al Medioevo, come sottolinea Jacques Le Goff:

L'ideologico è investito da una concezione del mondo che tende a imporre alla rappresentazione un significato tale da snaturare tanto il «reale» materiale, quanto l'altro reale, l'«immaginario». Soltanto grazie all'atto di forza che esso compie nei confronti del «reale», costretto ad entrare in un quadro concettuale preconcelto, ideologico ha una qualche parentela con l'immaginario⁷⁶.

Con Colombo e con Pero Vaz de Caminha si avvia la tradizione iberica delle cronache della conquista. Nel caso specifico portoghese, Afrânio Coutinho ha osservato che Caminha fondò “uma literatura de conhecimento da terra”⁷⁷, una letteratura che mira a divulgare e pubblicizzare le imprese lusitane. Erano necessarie forze poetiche per cantare le glorie lusitane, poiché solo i documenti burocratici non bastano per costruire un impero. Così, era necessario creare spazi in cui gli elementi degli ingranaggi culturale – autore, opera, pubblico - potessero circolare. Queste zone erano le città.

3.3 La città e la parola: a chi appartiene la voce e a chi appartiene il silenzio?

Nel silenzio imposto in America, il sistema di segni europei voleva ordinare il caos che riteneva contenere i nuovi domini. Era necessario organizzare il panorama a partire da segni che rimandassero, attraverso intersezioni linguistiche, al sistema simbolico colonizzatore. Angel Rama considerava la parola come il fondamento centrale delle città latino-americane, immaginate e costruite su normative burocratiche possibili da materializzare e attuare solo grazie alla forza della parola scritta: “Una ciudad, previamente asu aparición en al realidad, debía existir neuna representación simbólica que obviamente sólo podían asegurar los signos: las palabras, que traducían al voluntad de edificarla en aplicación de normas”⁷⁸.

appartenente alla corona spagnola può essere spiegata dalla brama di ricchezze dei conquistatori, che, assetati di oro, perlustrarono i recessi più profondi del continente. Walter Mignolo considera che l'obiettivo dei conquistatori non era descrivere il paesaggio naturale o umano, e tale descrizione sarebbe stata secondaria. La meta principale di questi avventurieri era scoprire e conquistare ricchezze. Mignolo indica inoltre che l'iperbolizzazione del paesaggio americano effettuata dai narratori della conquista aveva come scopo suscitare la curiosità e l'avidità dei re europei, responsabili del finanziamento delle spedizioni nel Nuovo Mondo. MIGNOLO, Walter. *Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista*. In: ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Madrid: Cátedra, 2017. pp. 57 – 116. p. 59; p. 65

⁷⁶ LE GOFF, Op. cit. p. VII.

⁷⁷ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Introdução Geral. Vol. I. Global: São Paulo, 2010. p. 233.

⁷⁸ RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Hugo Achugar. Arca: Montevideo, 1998. p. 21.

Ambizioni, parole e leggi, ecco la triade per la formazione di una città coloniale. Questo assetto, secondo Angel Rama, può essere misurato perché: “el orden de los signos imprimió su potencialidad sobre el real, fijando marcas, si no perennes, al menos tan vigorosas como para que todavía hoy subsistan y las encontremos en nuestras ciudades”⁷⁹. La parola che crea la realtà è il prodotto di un desiderio: nominare l’ignoto, ordinare il *caos* (o quello che sarebbe caos nell’ottica della metropoli), stabilire interrelazioni burocratiche. Per le cronache della conquista la parola era indissolubilmente legata alla metafora come figura retorica del pensiero che si interponeva alla realtà quotidiana. Nel discorso burocratico la parola era correlata a una prassi espansionista: creare leggi, organizzare relazioni sociali, fondare città.

La scrittura è la materializzazione più concreta dei valori simbolici necessari per l’istituzione della matrice coloniale. La scrittura in America si diffonde per necessità burocratica; la pragmatica del discorso legale ha preceduto l’uso letterario, poiché la scrittura ha fatto i primi passi con la burocrazia nelle colonie. Organizzare la complessa struttura di questi agglomerati richiedeva norme scritte che funzionassero da pilastri dal punto di vista dell’organizzazione. A queste città, Angel Rama si riferisce come “ciudad letrada” ed erano centri amministrativi della metropoli nella colonia, come indica il teorico:

Varias causas contribuyeron a la fortaleza de la ciudad letrada. Las dos principales fueron: las exigencias de una vasta administración colonial que con puntillismo levó acabo al Monarquía, duplicando controles y salvaguardias para restringir, en vano, el constante fraude con que es al burlaba, y las exigencias de la evangelización (transculturación) de una población indígena que contaba por millones, a la que se logró encuadrar en la aceptación de los valores europeos, aunque en ellos no creyeran o no los comprendieran. Esas dos inmensas tareas reclamaban un elevadísimo número de letrados, los que se asentaron preferentemente en los reductos urbanos⁸⁰.

La *ciudad letrada*, secondo la comprensione di Rama, era segnata anche da contrasti. Il dominio del codice scritto era riservato a una minoranza intellettualizzata, in generale legata all’élite burocratica ed economica che si stava formando nella colonia. L’accesso alla scrittura era un passaporto per il potere e, di conseguenza, una fonte di esclusione sociale. E, come è facile immaginare, la scrittura faceva parte dell’architettura linguistica del colonizzatore, mentre la popolazione autoctona soffriva per il progressivo cancellamento delle proprie lingue, restando esclusa anche dall’accesso alla scrittura. La negazione del diritto alle lettere in America Latina si registra fin dai primi tempi dell’azione colonizzatrice.

⁷⁹ Id. p. 24.

⁸⁰ Id. p. 33 – 34.

Il cronista peruviano Felipe Guaman Poma de Ayala è stato uno dei primi autori nati nella colonia a riconoscere che la parola può essere utilizzata come strumento di resistenza. Nell'opera *Nueva corónica y buen Gobierno*, pubblicata nel 1616, l'autore si esprime contro diverse forme di violenza europee⁸¹. Con centinaia di illustrazioni realizzate dallo stesso autore e con un linguaggio di denuncia, utilizzando un castigliano quasi orale, tipico di coloro che apprendevano la lingua del colonizzatore come seconda lingua⁸², Poma de Ayala cerca di dare voce a personaggi silenziati e torturati dall'oppressione colonizzatrice. Tale cronista riconobbe che l'unico modo per farsi sentire era combattere con le armi degli oppressori: la lingua del colonizzatore. Per questo motivo, l'autore peruviano chiede al re, nei suoi testi, il permesso di insegnare lo spagnolo agli indigeni, azione parzialmente negata dall'élite coloniale, eccetto per i membri delle caste sociali più elevate nella gerarchia inca, che in certa misura erano collegati all'aristocrazia coloniale. Secondo il cronista, era necessario difendere il diritto degli indigeni allo studio dello spagnolo, poiché, nella visione di Poma de Ayala, tale negazione era una forma di sottomissione della popolazione, esclusa dalla partecipazione organizzativa della città. Inoltre, per Poma de Ayala, l'apprendimento della lingua della metropoli avrebbe liberato gli uomini dall'emarginazione sociale. Ovviamente, dobbiamo leggere il suo testo con le riserve dovute al fatto che il cronista era un indigeno cresciuto tra gli spagnoli, e che una parte consistente del suo discorso riproduceva l'ideologia cristiana della lingua come mezzo di contatto con il divino, come egli stesso dichiara:

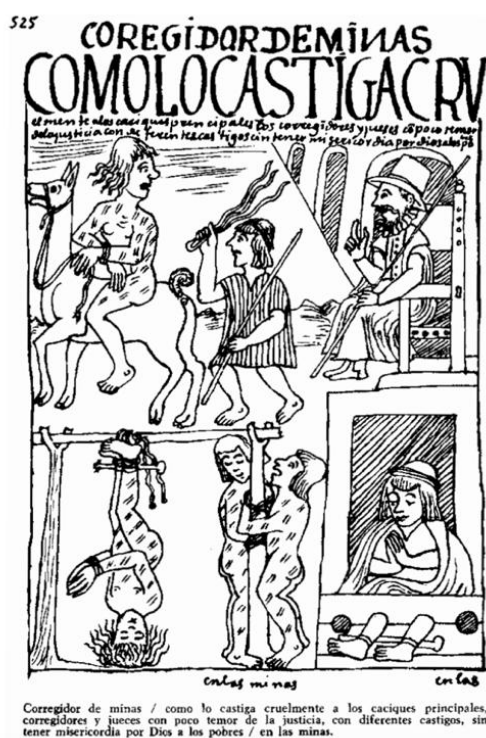
Que los caciques principales e indios, indias, niños y niñas todos sepan la lengua de Castilla, leer y escribir como españoles y españolas. A quien no la supiere lo tengan por bárbaro animal caballo, no pueda ser cristiano ni cristiana y para que en la tierra aumente el servicio de dios, sabiendo las letras pueden ser y aumentar y haber santos indios, indias, según quieren y aman mucho la pobreza, humildad, paciencia, temerosos de dios y de su justicia y del papa, de la santa madre iglesia y del rey y para que la tierra venga a más en cristiandad, policia y limpieza. Así dejarán sus erronias, se enseñarán a más y aprenderán oficios y artificios, beneficios y habrá letrados, licenciados,

⁸¹ Il cronista non propone la fine della colonizzazione, cosa impensabile all'epoca, ma un rispetto per le tradizioni e per i popoli autoctoni, e non una soppressione delle loro manifestazioni culturali, come afferma Julio Ortega. (p.370): "Lo que Guarnan está planteando al Rey, en buena cuenta, es la vigencia del pacto colonial: reclama que la legitimidad de la conquista y la colonización se cumpla de acuerdo con la letra de lo escrito. Y esta demanda por el código de la ideología dominante, incumplido de acuerdo con todos los testimonios, es una poderosa crítica específica al sistema colonial, tanto como su recusación política desde la legitimidad superior de la cultura". ORTEGA, Julio. El cronista indio Guamán Poma de Ayala y la conciencia cultural pluralista en el Perú colonial. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1988, 36.1: 365-377. p. 370.

⁸² Julio Ortega sostiene inoltre che "escrita con el habla transitiva de una cultura que se moviliza poderosamente hacia la apropiación del instrumento que da una mejor voz a sus voces urgentes. El texto está impregnado de esta función oralizadora de los signos, como si la grafía fuese la instancia inquieta del registro, el sistema de inscripción más que de transcripción; porque así como el dibujo da cuenta didáctica de los hechos, los roles y las funciones, la grafía es una pre-escritura, un fono-texto que no se fija, que transcurre con la misma nerviosa actualidad de la voz amenazada de silencio". Id. p. 371.

doctores, maestros indios, indias, como españoles, españolas, para servir a dios nuestro señor y a su majestad y habrá grandes cristianos en este reino. Ya hubiera letrados y mucha más curiosidad y cristiandad. El no haberlo y el haber tanto mal, todo lo causan los corregidores, padres y encomenderos, procuran totalmente que no lo haya. A un indio ladino lo echan del mundo y lo castigan cruelmente diciéndole ‘ladinejo’. Aunque lo saben, se esconden los indios⁸³.

Uno dei primi a richiedere e difendere l'istruzione generale per gli indigeni, senza distinzione di sesso, poiché immaginava che l'apprendimento della lingua del colonizzatore potesse mettere sullo stesso piano peruviani e spagnoli di fronte alle leggi, divine e umane, Felipe Guaman Poma de Ayala riconobbe anche che scrivere è denunciare la sofferenza e le oppressioni, come ha ben notato, in lunghi studi sull'opera di questo cronista, Julio Ortega, che su Ayala afferma: “con el pluralismo de las culturas, las razas y los saberes, Guaman recusa, tácitamente, la intolerancia unidimensional de la cultura etnocéntrica y hegemónica, incapaz de reconocer la humanidad de la diferencia”⁸⁴. La parola, per Poma de Ayala, è strumento di resistenza per coloro che non sopportano le condizioni di oppressione.

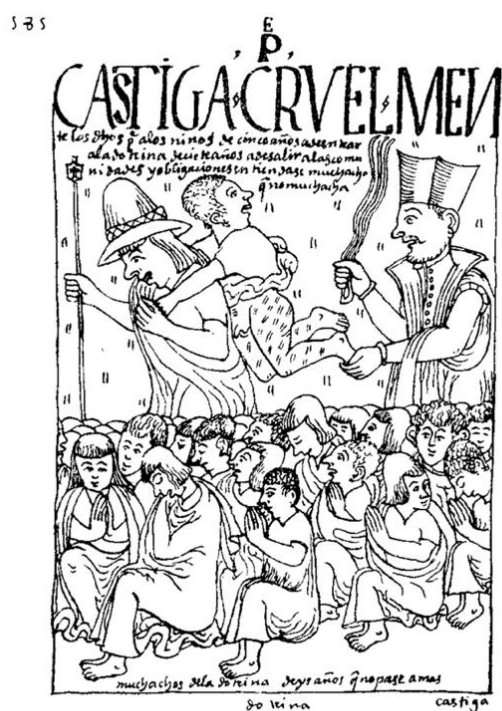


Denuncia di Poma de Ayala contro i flagelli inflitti agli indigeni dai colonizzatori spagnoli⁸⁵.

⁸³ GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Tomo II. Fundación Biblioteca Ayacucho: Caracas. 1980. p. 189.

⁸⁴ ORTEGA. Op. cit. p. 370.

⁸⁵ Vol. I, p. 391



Padre / Castigan cruelmente los dichos padres a los niños de cinco años, han de entrar a la doctrina de siete años, han de salir a las comunidades y obligaciones, entiéndase muchacho que no muchacha / muchachos de la doctrina diez años, que no pase a más / doctrina.

Violenza fisica e simbolica a cui erano sottoposti gli indigeni⁸⁶.

Scrivere è apprendere attraverso le parole. Non dominarle è un fattore di esclusione sociale. Alfredo Bosi, trattando il caso specifico del Brasile, indica che “o domínio do alfabeto, reservado a poucos serve como divisor de águas entre a cultura oficial e a vida popular. O cotidiano colonial-popular se organizou e se reproduziu sob o limiar da escrita”⁸⁷. Sfortunatamente, in America la lingua, soprattutto la scrittura, è stata un fattore di distanziamento, di supporto all’esclusione, come ha notato da Angel Rama:

A través del odren edols signos, cuya propeidad se organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, al ciudad lerrada articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante al ideologización destinada a sustentarlo y justificarlos. Fue evidente que al ciudad letrada remedó al majestad del Poder, aunque también puede decirse que éste rigió las operaciones letradas inspiranido sus principios de concentración, elitismo, jerarquización. Por encima de todo, inspiró la distancia respecto al común de la sociedad. Fue la distancia entre la letra rígida ya la fluida palabra hablada, que hizo de al ciudad letrada una ciudad escrituraria, reservada auna estricta minoría⁸⁸.

Rama comprende che la colonizzazione ha promosso una dialettica asimmetrica tra “a ciudad real e a ciudad letrada”⁸⁹. La prima era molto più ampia e vivace nell’uso della lingua.

⁸⁶ Vol. II, p. 30.

⁸⁷ BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 25.

⁸⁸ RAMA. Op. cit. p. 43.

⁸⁹ Id. p. 40.

La seconda, invece, più esigua, in genere appartenente alla classe dominante coloniale, tramite il controllo del codice scritto, esercitava il controllo sulla prima città. La parola del colonizzatore non era la stessa del colonizzato. Tra le due esisteva un abisso sociale. Più propenso a cadere in questo precipizio era, ovviamente, il colonizzato, che non dominava i codici linguistici. González Echevarría nota che l'impero spagnolo era fondato dalla parola, materializzata in leggi. Il dominio della scrittura, praticamente, una delle uniche forme di partecipazione alla vita amministrativa, e il dominio di queste, come sottolineato da Felipe Guamán Poma de Ayala, trasforma individui rozzi in cittadini istruiti sui doveri civici e con voce per denunciare le oppressioni subite, poiché come evidenziato da González Echevarría “el imperio español estaba regido por la ley, y la ley sólo podía ser aprendida, divulgada y obedecida por gente que sabía leer y escribir. (...) escribir era una forma de legitimación y Liberación”⁹⁰.

Dentro dei ranghi sociali più elevati, progressivamente si è avvertita la necessità di formare un'élite istruita, poiché era necessario che le colonie potessero competere con la vita culturale della metropoli. Inca Garcilaso si lamentava del fatto che Cusco non fosse un impero grande quanto Roma. Ai figli dell'impero inca mancava il dominio delle lettere, per cantare le loro gesta gloriose ed esprimersi artisticamente: “porque no tuvieron letras no dejaron memoria de sus grandes hazañas y agudas sentencias, y así perecieron ellas y ellos juntamente con su república”. Ma per diffondere le lettere, era necessario fondare centri di insegnamento. Fu così che cominciarono a formarsi le università a Santo Domingo (1538), Città del Messico (1551) e a Lima (1551). Come osserva Angel Rama, questi centri di insegnamento avevano lo scopo di formare una burocrazia colta. L'obiettivo, in altre parole, era quello di formare funzionari dell'apparato coloniale, come rileva lo studioso uruguayano:

[La] atención por la educación superior de los letrados que no tuvo ningún equivalente respecto a las escuelas de primeras letras. No sólo la escritura, también la lectura quedó reservada al grupo letrado: hasta mediados del siglo XVIII estuvo prohibida a los fieles la lectura de la Biblia, reservada exclusivamente a la clase sacerdotal⁹¹.

Immaginare università aperte e plurali nell'insegnamento sarebbe un errore. L'università era uno spazio riservato a pochi. L'istruzione sempre implicò una divisione di classi, utilizzata per demarcare potere e segnare una distanza nella gerarchia sociale.

⁹⁰ GONZÁLEZ ECHEVARRÍA. Op. cit. p. 95.

⁹¹ RAMA. Op. cit. p. 43.

L'insegnamento, inoltre, fu messo sempre sotto stretta tutela, come ha osservato Octavio Paz: "solo una minoria podia ser chamada de culta; quer dizer, só uma minoria tinha acesso às duas grandes instituições educativas da época, a Igreja e a Universidade. (...) A cultura da Nova Espanha era douta e para doutos"⁹². Era una cultura per pochi, per raffinare culturalmente gli esponenti dell'élite e per formare i membri di una casta destinata a svolgere servizi burocratici. In un'analisi del processo costituzionale delle università, Jacques Lafaye osserva:

O desenvolvimento da educação superior foi um aspecto essencial de uma política geral de tratar os vassallos do novo reino em pé de igualdade com os da Península Ibérica. Isso implicava uma discriminação mais de tipo social que racial: permitiu-se que os índios nobres se matriculassem juntamente com os espanhóis e crioulos, mas foram excluídos as castas (mestiços de origem indígena, negra e branca) e os índios plebeus. (...) as universidades do Novo Mundo deram aos crioulos a possibilidade de acesso ao avanço cultural e, de certa forma, à promoção na administração pública. As universidades muito concorridas - San Marcos e Cidade do México eram construídas faculdades tradicionais: teologia, artes, direito e medicina⁹³.

A ciò si aggiunga che le norme di insegnamento erano soggette a rigidi codici protetti dal potere della corona e della chiesa. Essi determinavano questioni quali il contenuto dei corsi o la durata delle lezioni⁹⁴. L'accesso libero ai libri non esisteva, se non per quelle opere che riuscivano a sopravvivere alla censura, e Octavio Paz osserva opportunamente:

La Universidad y la Iglesia eran las depositarias del saber codificado de la época, el saber lícito y no contaminado por la herejía. Guardianas de la

⁹² PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1990. p. 59.

⁹³ LAFAYE, Jacques. *A Literatura e a Vida Intelectual na América Espanhola Colonial*. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina: América Latina Colonial*. 1. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2022. Tomo II, p. 595-636. 607.

⁹⁴ Jacques Lafaye traccia un riassunto, con curiosità interessanti, di come fosse organizzata l'università nelle colonie ispano-americane, che merita, sebbene sia un po' lungo, di essere trascritto: "Essas universidades eram administradas por um reitor eleito pelos professores e pelos 'estudantes adiantados e aplicados' reunidos no mesmo claustro (colégio eleitoral), para o qual os professores eram cooptados. A fiscalização do Conselho Real das Índias era bastante estreita a fim de assegurar que a outorga dos graus, a escolha dos professores e o funcionamento das aulas ocorressem em obediência a procedimentos regulares. Por esses decretos sabe-se, por exemplo, que os professores de Lima tiravam férias ilimitadas, que outros começavam suas aulas tão atrasados que duravam apenas um quarto de hora: abusos todos oriundos do fato de serem as cadeiras entregues a camaradas ou a clientes sem qualquer comprovação prévia da sua competência. Isso era especialmente verdadeiro no tocante às cadeiras de línguas indígenas (sobretudo, do quíchua e do aimará em Lima), destinadas a instruir os aspirantes a missionário nos idiomas de seus futuros catecúmenos, mas ocupadas por pessoas totalmente ignorantes desses idiomas. O Conselho das Índias instituiu exames obrigatórios de línguas - tanto para os professores quanto para os alunos - e os que não conseguissem a nota média no final do ano não tinham permissão para ser enviados em trabalho missionário. Essa situação ocorrera no primeiro ano de existência da Universidade de Lima. Mas a coisa não era melhor em Cidade do México: os candidatos ao doutorado eram proibidos de deixar suas casas durante o mês anterior à apresentação de suas teses, a fim de evitar que subornassem (em geral por meio de um banquete) os membros da banca examinadora". Id. p. 607.

ortodoxia, la Universidad no tenía por función examinar y discutir los principios que fundaban a la sociedad sino defenderlos⁹⁵.

L'università americana è erede dal modello di università della Europa medievale, nell'ambito della quale le forze religiose dettavano i programmi universitari. Nondimeno, dal 1531, la regina Isabel aveva proibito la circolazione dei libri di narrativa nelle colonie ispano-americane. ma le proibizioni, per quanto restrittive, non significano una completa eliminazione della circolazione, poiché le leggi non sono sempre rispettate alla lettera. Irving Leonard osservava che i lettori neospagnoli si beneficiavano della lentezza dei controlli e della disorganizzazione doganale per leggere anche libri vietati per decreto reale⁹⁶. In questo contesto di lettura, la poesia occupava uno spazio privilegiato. Nelle università, per esempio, la lettura era effettuata in latino⁹⁷. Il che in qualche modo favoriva autori come Orazio, Ovidio, Lucano, Virgilio e Boezio, ma anche scrittori italiani⁹⁸, quali Boccaccio, Ariosto, Petrarca e, un po' meno, Dante⁹⁹.

Roberto González Echevarría indica che nel XVI secolo la poesia spagnola era in un periodo di rinnovamento dei suoi canoni, in direzione della modernità stilistica, che in quel momento era rappresentata dalla lirica petrarchesca e, soprattutto, dal Rinascimento italiano. Era l'Italia il faro che illuminava i nuovi canoni lirici ispanici, e sarà proprio questo slancio poetico, secondo Echevarría, a essere inviato alle Americhe¹⁰⁰. La conquista dell'America riaccese, secondo Horacio Jorge Becco, l'interesse per la poesia eroica, riportando così l'epopea

⁹⁵ PAZ, Octavio. Op. cit., p. 67.

⁹⁶ LEONARD, Op. cit., p. 155.

⁹⁷ Annota Lafaye: "As universidades muito concorridas - San Marcos e Cidade do México - eram constituídas pelas quatro faculdades tradicionais; teologia artes, direito e medicina. Com exceção da faculdade de medicina, o latim era a única língua utilizada no ensino, nos exames e na redação das teses. As outras universidades, de responsabilidade de uma ordem religiosa, eram principalmente, senão exclusivamente, faculdades de teologia e direito canônico" (p. 608).

⁹⁸ Vd.: LOHMANN VILLENA, Guillermo. Huellas renacentistas en la literatura peruana del siglo XVI. In: HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (org.). *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999. pp. 115-128.

⁹⁹ Vd.: BELLINI, Giuseppe. Presencia de la literatura italiana en la América hispana de los siglos XVI y XVII. *España e Italia: un encuentro de culturas en el Nuevo Mundo. Acti del Colloquio Italo-Spagnolo (Barcelona, 20-22 Aprile 1989)*, 1999, 37-57.

¹⁰⁰ Afferma Echevarría: "En el siglo XVI la poesía española estaba inmersa en una renovación febril y adoptaba el estilo y el espíritu proveniente de Petrarca y el Renacimiento italiano. Asimismo, elevaba y enriquecía sus formas tradicionales, especialmente el Romancero, al nivel de expresión escrita e impresa. Se adoptaba el estilo italianizante y a la vez, la poética heredada del medievo de los cancioneros cortesanos, al igual que los romances, se conservaron, proliferaron, y contaminaron la nueva poesía. Los cambios en la poesía, como en todo lo demás en el siglo XVI español, implicaron con frecuencia una incómoda coexistencia de las ideas y prácticas medievales con las renacentistas". In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *La lírica colonial*. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique. (eds). *Historia de la Literatura Hispanoamericana I*. Madrid: Gredos, 2006. pp. 215-251. p. 215.

alla ribalta letteraria¹⁰¹. Nomi come Alonso de Ercilla, autore del poema epico *La Araucana*, pubblicato tra il 1569, il 1578 e il 1589, e che narra la battaglia della conquista del Cile, godevano di prestigio sia nella metropoli che nelle colonie tra i secoli XVI e XVII, espandendo la loro influenza anche in Brasile all'inizio del XVIII secolo. Un altro genere che merita di essere evidenziato per la sua circolazione, e che prosperò notevolmente nelle Americhe nei primi due secoli della conquista, è il teatro.

È innegabile che, nonostante le restrizioni, le università americane abbiano creato un ambiente favorevole alla lettura. Nelle università si svolgevano letture poetiche, spettacoli teatrali e concerti. Come indica Octavio Paz: “la cultura novohispana fue ante todo una cultura verbal: el pulpito, la cátedra y la tertulia. Se publicaban poquísimos libros, casi todos religiosos”¹⁰². Era la cultura della parola, ma non dell'impressione della parola.

Le Goff credeva che nel medioevo il libro fosse un oggetto indispensabile nelle università. In un'epoca anteriore alla stampa, la bibliografia di base dei corsi era trasmessa in copie manoscritte che circolavano tra gli studenti. Tali manoscritti costituivano la base per lo studio del corpo discente: “[la] pubblicazione del testo ufficiale dei corsi ha avuto nelle università di Padova dichiarirano nel 1264 ‘senza esemplari no ci sarebbe università’”¹⁰³. La costante necessità di materiale bibliografico fece sì che le forme del libro si adattassero al contesto universitario - “progressi attuali nella confezione della pergamena permettono di ottenere fogli meno grossi, più morbidi e meno gialli di quelli dei manoscritti anteriori. In Italia, dove la tecnica è più avanzata, i fogli sono sottilissimi e candidi”¹⁰⁴. I copisti si moltiplicavano: “all'ombra dell'università si sviluppa un popolo di copisti – spesso si ritraita di studenti poverini guadagnano così di che vivere – e di libraia (*stationarii*). Indispensabile al cantiere universitario”¹⁰⁵.

Il libro è sempre stato un artefatto visto con scetticismo nelle colonie americane. Non dai coloni, che lo desideravano, ma dalla burocrazia metropolitana, che lo temeva. L'oggetto-libro avrebbe suscitato una curiosità per il *senso occulto delle parole*, in grado di rivelare l'immediatezza del quotidiano che per Foucault “ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous

¹⁰¹ BECCO. Op. cit. p. XIII.

¹⁰² PAZ. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. p. 66 – 67.

¹⁰³ LE GOFF, Jacques. *Gli intellettuali nel medioevo*. Traduzione di Cesare Giardino. Milano: Mondadori, 2019. p. 81.

¹⁰⁴ Id. Ib.

¹⁰⁵ Id. p. 82.

les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres”¹⁰⁶. Leggere significa mettere in discussione l’esistenza della stessa realtà. Per citare nuovamente Foucault: “faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l’Autre”¹⁰⁷. Per questo motivo, dunque, l’oggetto-libro, sovversivo, doveva essere tutelato, fatto che contrastava con la volontà di lettura nelle colonie ispano-americane, o come afferma Pedro Henriquez Ureña: “la palabra viva ejerció siempre su encanto en nuestro mundo colonial. Nuestra gente gustaba de leer versos en alta voz, de asistir a las representaciones teatrales, de escuchar los sermones y controversias escolásticas”¹⁰⁸.

Nel caso della narrativa, i libri che non erano vietati dalla censura erano generalmente importati dalla colonia. Provenivano da carichi di merce spediti dal porto di Siviglia o di Cadice, attraverso i quali di solito transitavano le importazioni provenienti dal regno¹⁰⁹. Secondo Leonard, c’era una notevole curiosità per le mode letterarie che si stavano sviluppando nelle metropoli, inclusa la letteratura straniera, in particolare quella italiana, che stava irradiando la sua influenza in terra di Spagna, durante il periodo dell’espansione dell’estetica rinascimentale. Leonard indica un flusso costante e rapido di influenze culturali: “[en América] se leía tanta diversidad de obras de ficción como en España, y considerando la lentitud de los transportes y el largo proceso de las inspecciones aduanales e inquisitoriales, el tiempo que tardaban en llegar los libros de moda en la península era notablemente breve”¹¹⁰. Alcuni autori potevano essere preferiti ad altri per motivi di estetica predominante al momento della loro ricezione, il che implicava una risonanza minore nei quadri della letteratura che circolava nell’area ispanica. Come Leonard sostiene, dopo i libri scritti in castigliano, quelli che sembravano influenzare maggiormente i nuovi lettori ispanici della metà e della fine del XVI secolo, erano i libri scritti in italiano, in particolare le opere di Petrarca, Ariosto e Bembo, e talvolta anche Dante¹¹¹.

Horacio Jorge Becco, a sua volta, parla di una molteplicità di generi letterari in circolazione nella colonia, dalla poesia popolare a quella erudita, dalle variazioni della poesia storico-narrativa alla epica, fino alla modalità satirica¹¹². Questo indica un fertile campo

¹⁰⁶ FOUCAULT. Op. cit. p. 2.

¹⁰⁷ Id. Ib.

¹⁰⁸ HENRIQUEZ UREÑA. Op. cit. p. 66.

¹⁰⁹ LEONARD. Op. cit. p. 114.

¹¹⁰ Id. p. 155.

¹¹¹ Id. p. 103.

¹¹² Sobre le ramificazioni della poesia nell’America Ispanica, Becco riassume nel seguente modo: “La poesía del siglo XVI puede ser estudiada en diferentes formas interpretativas, las cuales podríamos organizar en: popular, que se origina en los antiguos romanceros y en la germinación recreativa del suelo americano; culta, bajo la influencia renacentista, escrita sobre imitaciones y teniendo como antecedentes las lecturas europeas; poesía

letterario che si stava formando, soprattutto nei due primi vice-regni: Perù e Messico, che già si consolidavano, nel XVI secolo, come culla culturale della *Nuova Spagna*. Non a caso, in questi luoghi nasceranno l'Academia Antartica di Lima e il nome più grande della poesia coloniale: Sor Juana Inés de la Cruz. A detta di Jean Franco, Juana Inés de la Cruz si configura come un frutto prezioso dell'ambiente culturale della Nuova Spagna, tradizione intellettuale che aveva iniziato a emergere nel primo secolo di dominio spagnolo¹¹³. Si tratta di un'autrice influenzata dalla scienza, che aveva imparato da autodidatta dai libri che trovava nelle biblioteche coloniali, e dalla religiosità. La fede cattolica, come indica Franco, prevaleva sul razionalismo scientifico. Non a caso Sor Juana scrive i seguenti versi: “No hay cosa más libre que/ el entendimiento humano;/ ¿pues lo que Dios no violenta,/ por qué yo he de violentarlo?”¹¹⁴.

In maniera graduale, tra la fine del secolo XVI e l'inizio del XVII, si stava formando un mercato di consumatori relativamente importante, soprattutto a Città del Messico e a Lima, dove le università incentivavano il consumo di materiale stampato¹¹⁵. Per quanto riguarda il commercio intercontinentale di libri, Carlos Alberto González Sánchez ha precisato che i carichi di libri costituivano solo il 2% del carico totale delle merci delle navi¹¹⁶. Anche se può sembrare una quantità esigua, in realtà essa rappresenta una quota significativa di un prodotto destinato a un pubblico ristretto, con elevati costi di produzione. Il fatto interessante è che in questo 2% circolavano già nel secolo XVI i grandi autori della letteratura spagnola ed europea.

histórico-narrativa comúnmente denominada épica: descriptiva, recreando modelos españoles dentro del escenario que ofrecen los virreinos en América; satírica, que puntualiza, en muchos de los autores, las diferencias entre los criollos y peninsulares, marcando las rivalidades que enfrentan los conquistadores y los nativos, testimoniando sobre todo el surgimiento de las clases sociales, las apetencias de los hidalgos y otros emigrantes que vinieron a buscar tierras o recompensas, la defensa de sus descendientes frente al imperio hispánico y el cuadro pintoresco de las ciudades, eventos de importancia y personajes destacados; religiosa, que atiende a los designios educativos de la iglesia y de las congregaciones, muestra una variada hagiografía y mantiene un tratamiento respetuoso del pensamiento cristiano”. BECCO, Horacio Jorge (ed.). *Poesía colonial hispanoamericana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1990. p. XII.

¹¹³ FRANCO, Jean. La cultura Hispanoamericana en la época colonial. In: ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Madrid: Cátedra, 2017. pp. 35 – 56.

¹¹⁴ Vd.: TRABULSE, Elías. El universo científico de Sor Juana Inés de la Cruz. *Colonial Latin American Review*, 1995, 4.2: 41-50. CARILLA, Emilio. Sor Juana: Ciencia y poesía. (Sobre el *Primero sueño*). *Revista de filología española*, 1952, 36: 287-307. GALICIA LECHUGA, David, *La ciencia en la obra de sor Juana*, Revista Digital Universitaria, 1 de diciembre de 2015, Vol. 16, Núm. 12. BRESCIA, Pablo. Las razones de sor Juana Inés de la Cruz. *Anales de Literatura Española*, N. 13 (1999); pp. 85-105, 1999. BEUCHOT, Mauricio. Sor Juana: una filosofía barroca. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

¹¹⁵ Id. p. 183.

¹¹⁶ GONZÁLEZ SANCHEZ, Carlos Alberto. *Los mundos del libro: medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

Nel Seicento, inoltre, arrivarono in America autori come Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Camões e Dante.

Evidentemente, non dobbiamo confondere il transito di libri verso l'America Ispanica come un segno di libertà delle manifestazioni di pensiero, poiché non esisteva alcuna politica culturale che favorisse la libertà artistica autoctona, anzi, il contrario: la sottomissione esclusiva al canone metropolitano. Nei primi secoli della conquista spagnola, le colonie americane furono sottoposte a un rigoroso controllo culturale che tendeva a soppiantare le tradizioni indigene in favore dei valori culturali derivati dalla metropoli, costringendo coloro che vivevano in America a restare sempre all'ombra della tradizione metropolitana. Le strutture coloniali, come sottolineò Pedro Henríquez Ureña, impedivano alle colonie di raggiungere lo stesso livello della metropoli:

Una de las razones es que las colonias, desde el punto de vista de la cultura europea, tenían población muy escasa; había millones de indios, millares de esclavos africanos, que todavía no hablaban mucho español o portugués. El número efectivo de habitantes de los dos vastos imperios coloniales apenas excedía al de España y Portugal juntas, y, como sabemos, sólo una décima parte eran de origen europeo o habían adoptado plenamente las costumbres de Europa. De esta suerte, la literatura, en el sentido europeo, quedó confinada a una minoría más pequeña (...) Además, una especie de timidez,ataba al pensamiento colonial, que se sentía obligado a esperar una señal de la distante metrópoli acerca de "cómo debían hacerse las cosas"¹¹⁷.

Nel 1535, in Messico, il primo viceré, Antonio de Mendoza y Pacheco, autorizzò la costruzione della tipografia, sotto l'egida della casa della moneta. Già nel 1535 si registrarono impressioni di rilievo, come sottolinea José Torres Revello, con il libro *Escala espiritual para llegar al cielo*, di San Juan Clímaco¹¹⁸, tradotto da Juan de Estrada e stampato da Estebán Martínez. Tuttavia, altri autori sostengono che la prima opera stampata nella Nuova Spagna sia stata *Breve y más compendiosa doctrina christiana en lengua mexicana y castellana* del 1539, stampata dal bresciano Juan Pablos (probabile castellanizzazione di Giovanni Paoli¹¹⁹). Tuttavia, si è soliti che nel vicereame del Messico la stampa si consolidò a partire dal 1570, quando arrivò Antonio Ricardo (o Ricardi), piemontese immigrato in America. In Messico, Ricardo fu legato alla Compagnia di Gesù, per la quale lavorò come tipografo. Nel 1581, egli immigrò nel vicereame del Perù, dove continuò a prestare servizio per i gesuiti, fondando la

¹¹⁷ Henríquez Ureña. Op. cit. p. 93.

¹¹⁸ Vd.: REVELLO, José Torre. *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. UNAM, 1940.

¹¹⁹ MARTÍNEZ BAEZA, Sergio. *La introducción de la imprenta en el nuevo mundo y los primeros impresos americanos*. Aula Revista General de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, n. 50, 1984. pp. 23-54.

prima tipografia e avendo come prima opera pubblicata una *Real pragmática del Papa Gregorio XIII* del 1582, sebbene la prima opera di rilievo stampata sia stata la *Doctrina christiana y catecismo para instrucción de los indios y de las demás personas, que han de ser enseñadas en nuestra Sancta fe*, del 1584. Nelle colonie ispano-americane, insomma, erano già presenti officine tipografiche fin dal XVI secolo¹²⁰. In Brasile, la tipografia si stabilisce concretamente solo nel 1808, con il trasferimento della corte di Lisbona a Rio de Janeiro.

Il primo secolo di dominio portoghese in Brasile fu contrassegnato da una totale mancanza di preoccupazione organizzativa. La nuova colonia era di poco interesse; il motivo risiedeva nel fatto che l'oro tardava a comparire e, dunque, come afferma Sérgio Buarque de Holanda: “em nosso próprio continente a colonização espanhola caracterizou-se largamente pelo que faltou a portuguesa: por uma aplicação insistente em assegurar o predomínio militar; econômico e político da metrópole sobre as terras conquistadas”¹²¹. La forza organizzativa della parola non trovò nello spazio lusitano lo stesso grado di determinazione che ottenne nei domini ispanici. In Brasile, la parola costituì un discorso di potenza ridotta e di portata limitata. Come ben notato da Lilia Moritz Schwarz: “a educação no Brasil era igualmente desprezada e as universidades, proibidas pela metrópole, em contraposição à política cultural de reinos como a Espanha, que havia muito tempo liberara o ensino superior em suas colônias”¹²².

Negligenza potrebbe essere la parola migliore per riassumere la storia culturale del Brasile nei primi due secoli di dominio portoghese. Il governo lusitano considerava il Brasile esclusivamente come una colonia di sfruttamento. Il territorio brasiliano era nulla più di una piantagione per il Portogallo, poiché da esso si estraevano ricchezze: oro e zucchero. In questi secoli di dominio, il Brasile era afflitto da un forte oscurantismo intellettuale. Mentre

¹²⁰ Abel Aravena Zamora delinea un quadro della cronologia della stampa nell'America Ispanica: “Hay que recordar que la primera imprenta que se estableció en América fue la de México en 1535 y que, para el período que nos interesa, le siguieron las de Lima (1583), Puebla (1640), Guatemala (1641), Misiones (1700), La Habana (1707), Oaxaca (1720), Bogotá (1738), Ambato (1754), Quito (1760), Córdoba (1764), Cartagena de Indias (1776), Buenos Aires (1780), Santiago de Chile (1780), Guadalajara (1793) y Veracruz (1794). Globalmente, se estima que durante todo el período colonial se editaron en América alrededor de 17.000 títulos. (p. 6). Vd.: ARAVENA ZAMORA, Abel. *El comercio librario y la transmisión de la filosofía a Hispanoamérica: (siglos XVI al XVIII)*. Cuyo, 2014, 31.2: 33-61. E anche: GUIBOVICH PÉREZ, Pedro M. *Censura, libros e inquisición en el Perú colonial, 1570- 1754*. Sevilla: Universidad de Sevilla, CSIC. 2003. HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. *Bibliotecas privadas en el mundo colonial. La difusión de libros e ideas en el virreinato del Perú (siglos XVI-XVII)*. Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert, Iberoamericana. 1996. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto. Los libros de los españoles en el Virreinato del Perú, siglos XVI y XVII. *Revista de Indias*, 56 (206), 8-47, 1996.

¹²¹ HOLANDA. Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1995. p. 95 – 96.

¹²² SCHWARCZ, Lilia Moritz. Da Costa, Angela Marques; AZEVEDO, Paulo Sergio de. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. Editora Companhia das Letras, 2017. p. 223.

nell'America Ispanica, nei secoli XVI e XVII, già circolavano i grandi nomi della letteratura in volgare – Góngora, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Garcilaso e Cervantes – nell'America Lusitana, nello stesso periodo, alcuni classici della lingua lusitana, come Gil Vicente, non erano ancora presenti. Persino la fiorente poesia portoghese di Camões iniziò a circolare solo nel secolo XVII, diventando uno scrittore popolare unicamente nel secolo XVIII, come notato da Jorge de Souza Araújo. Il riverbero del Rinascimento, che aveva trovato ampia risonanza nell'America Ispanica, ebbe scarsa eco nel Brasile dei secoli XVI e XVII. “O Brasil de quinhentos parece que não lia”¹²³, è questa la conclusione a cui giunge Souza Araújo, data la negligenza del potere lusitano nel controllo del materiale intellettuale circolante nella colonia. Come afferma Sérgio Buarque de Holanda, “os entraves que ao desenvolvimento da cultura intelectual no Brasil opunha a administração lusitana faziam parte do firme propósito de impedir a circulação de ideias novas que pudessem pôr em risco a estabilidade de seu domínio”¹²⁴. Da qui la necessità di una rigorosa censura per limitare qualsiasi movimento culturale, come sottolinea nuovamente Souza Araújo: “a nossa cultura já nasce censurada”¹²⁵.

In Brasile, poiché non c'erano università, tipografie né letterati, il commercio di libri era praticamente inesistente, diversamente da ciò che accadeva in area ispanica, come notato da Irving Leonard: “la voracidad popular por leer novelas de caballerías hacía necesaria una creciente producción (...) No bastaban las fuentes de inspiración españolas y francesas; también se echó mano de las literaturas italiana, griega, romana y oriental”¹²⁶.

Le prime biblioteche brasiliane erano gestite dalla Compagnia di Gesù. Come indica Jorge de Souza Araújo, “o caráter docente dos jesuítas (...) indiretamente ampliou e trouxe as primeiras leituras (...) Mesmo leituras obrigatórias e para servir de cópias aos modelos clássicos ou eclesiásticos”¹²⁷. Ecco, allora, che le prime letture nel paese furono stimulate dalla pedagogia dogmatica dei gesuiti, basata sul metodo *Ratio Studiorum*, che non incoraggiava il pensiero autonomo, contribuendo poco allo sviluppo critico degli studenti, poiché, come afferma ancora Araújo, “daí a obediência servil, a memorização, a recitação, a repetição, o que conduz a um

¹²³ ARAÚJO, Jorge de Souza. *O perfil do leitor colonial*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. p. 16.

¹²⁴ HOLANDA. Op. cit. p. 121.

¹²⁵ ARAÚJO. Op. cit. p. 44.

¹²⁶ LEONARD. Op. cit., p. 103.

¹²⁷ ARAÚJO. Op. cit. p. 22.

conceito generalista do mundo, a uma superficialidade de cosmovisão, ao verbalismo vazio, e padronização do pensamento”¹²⁸.

Se consideriamo il contesto del Brasile del XVI secolo, ci rendiamo conto del fatto che non c’era molto spazio per la circolazione di un libro come nella America Ispanica. La situazione nella colonia lusitana non era favorevole alla diffusione del libro; non esistevano condizioni propizie alla lettura. Nell’ambito della Compagnia di Gesù, la circolazione avveniva soprattutto attraverso la lettura di opere di teologia. È celebre la lettera in cui prete Manuel da Nóbrega, uno dei primi gesuiti arrivati in Brasile nel 1549, richiede ai superiori della Compagnia di Gesù a Lisbona, ancora nel 1549, l’invio di libri, poiché al collegio di Salvador da Bahia, allora capitale del governo generale, non c’erano libri disponibili: “os livros que já pedi, porque nos fazem muita mingua para dúvidas que cá há, que todas se perguntam a mim”¹²⁹.

Nell’America ispanica, invece, il fenomeno era di natura opposta: la classe intellettuale si stava formando e stava costruendo un contesto favorevole alla circolazione e al commercio dei libri. La presenza di Dante, pertanto, si manifesta prima in queste aree del continente, poiché, oltre al contesto regionale, va considerato il fatto che la cultura delle colonie tendeva a seguire il ritmo delle mode letterarie della metropoli. Il libro inviato alla colonia è quello che nella metropoli ha già un pubblico.

Dante, fuori d’Italia, non fa parte del novero degli autori “canonici” rinascimentali, forse perché nel suo lavoro rimanevano ancora tratti eccessivamente medievali, come osservato da Estuardo Núñez riguardo alla lettura di Dante in Perù:

En los siglos XVI y XVII la recepción de Dante coincidía con la plenitud de los ideales renacentistas de que había estado penetrada la literatura colonial del Perú. La prosapia medioeval de Dante se atenuaba un tanto para hacer posible destacar otros valores nuevos o sea los de pre-renacentistas y humanista¹³⁰.

Dante Alighieri, sebbene fosse stato letto e apprezzato nei circoli legati al marchese di Santillana, era un autore che era passato un po’ in secondo piano. In effetti, nonostante la

¹²⁸ Id. p. 456.

¹²⁹ NÓBREGA, Manuel da. Carta do P. Manuel da Nóbrega ao P. Simão Rodrigues. Bahia, 9 de agosto de 1549. In: LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae, I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956. p. 131.

¹³⁰ NÚÑEZ, Estuardo. Dante Alighieri en el Perú. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964. p. 165.

traduzione dell'*Inferno* del 1515 di Fernández de Villegas, l'autore della *Commedia* rimase in ombra rispetto ai suoi contemporanei italiani nel XVI secolo, soprattutto rispetto a Petrarca, che era diventato molto popolare tra i poeti del *Siglo de Oro*. Successivamente, invece, Ariosto avrebbe conquistato i circoli letterari e, nel XVII secolo, la conquista dell'America, come abbiamo visto, coinciderà con la fioritura della cultura rinascimentale in Europa.

Pure, l'autore fiorentino durante la fase iniziale della colonizzazione riesce a giungere in Brasile. Un documento del 1600, rinvenuto da Irving Leonard presso l'Archivo General de Indias, a Siviglia, riporta un catalogo che attesta l'invio di oltre seicento libri al porto di San Juan de Ullúa, in Messico. Tra i documenti, vi è una delle prime menzioni delle opere di Dante nel vice-regno del Messico: cinque volumi di *El Dante, poeta, comentado. En ytaliano*¹³¹ e altri due volumi di *Dante en ytaliano*¹³², quest'ultimo di difficile identificazione, poiché non si sa a quale opera il catalogo si sia riferito. Considerando il contesto del periodo, le informazioni che abbiamo raccolto suggeriscono che il volume *El Dante, poeta, comentado. En ytaliano* fosse probabilmente un'edizione con commenti di Cristoforo Landino. Le annotazioni e i commenti alla *Commedia* di Landino erano tenute in gran conto nei circoli intellettuali europei del Quattro e Cinquecento. Per esempio, nella traduzione dell'*Inferno* in castigliano del 1515, effettuata da Pedro Fernández de Villegas, vi è anche la traduzione di gran parte dei commenti di Cristoforo Landino.

Un'altra prova della presenza di Landino nella metropoli è la sua citazione nei registri inquisitori spagnoli del XVI secolo. Essi, infatti, indicano diversi passaggi da censurare del commento la *Commedia*. Non deve sorprendere che il poema dantesco e i commenti ladiniani abbiano attraversato gli oceani. Come rimarca Carlo Dionisotti, nei secoli XV e XVI leggere la *Commedia* significava soprattutto leggerla con i commenti di Landino:

Fino al 1544, quando apparve il comento del Vellutello, quello del Landino restò solo sul mercato librario. Ciò significa che per oltre cinquant'anni, in età ormai dominata dal libro a stampa, i lettori della *Commedia* furono anche in assoluta maggioranza lettori del comento di Cristoforo Landino¹³³.

Il percorso dell'opera di Dante Alighieri nell'America Ispanica inizia ancora nel XVI secolo. Raúl Porras Barrenechea sostiene che la prima presenza di Dante può essere riscontrata

¹³¹ LEONARD. Op. cit., p.304.

¹³² Id. p. 309.

¹³³ DIONISOTTI, Carlo. Dante nel Quattrocento. In: *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965. p. 374.

a Cusco, quando un cronista spagnolo, nel 1571, descrivendo l'impero Inca, realizzò riferimenti alla *Commedia*¹³⁴. Si tratta della cronaca *Historia del Reino de Los Incas*, di Pedro Sarmiento de Gamboa, datata 1572 e inedita fino all'inizio del XX secolo, nella quale il cronista fa menzione delle imprese nautiche dei conquistatori, con un riferimento diretto al canto XXVI dell'*Inferno*:

Ulises, después de la expugnación de Troya, navegó en poniente, y en Lusitania pobló a Lisboa; y después de edificada, quiso probar su ventura por el Mar Atlántico Océano por donde ahora venimos a las Indias, y desapareció, que jamás se supo después qué se hizo. Esto dice Pero Antón Beuter, noble historiador valenciano¹³⁵, y, como el mismo refiere, así lo siente el Dante Aligero, ilustre poeta florentino¹³⁶.

Sembra poco plausibile che Sarmiento de Gamboa abbia letto la *Commedia* nella vecchia capitale. È più probabile, data l'assenza di documentazione comprovante, che il cronista sia entrato in contatto con il poema dantesco mentre era ancora nel regno di origine, dove circolava l'*Inferno* nella traduzione di Fernández de Villegas. Inoltre, il rimando al cronista valenciano Pero Antón Beuter può indurre a credere che Sarmiento de Gamboa non abbia letto il poema dantesco, ma che lo abbia conosciuto indirettamente, cioè a dire che l'interpretazione di Sarmiento de Gamboa sia stata mediata: il riferimento, infatti, non è ai versi di Dante, ma a un interprete del poeta fiorentino. Porras Barrenechea è, tuttavia, persuaso che questa sia la prima connessione stabilita tra Dante e le colonie ispano-americane¹³⁷.

Un'altra occorrenza dantesca si può trovare nella seguente cronaca sulla conquista dell'America: *Historia general y natural de las Indias*, scritta nel XVI secolo dal cronista

¹³⁴ PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *Los viajeros italianos en el Perú*. Lima: Ecos, 1957.

¹³⁵ Il riferimento si trova nell'opera *Primera part de la història de València*: “Y despues de edificada quiso prouar fu ventura enel mar Oceano, emprèdiendo el viage que agora los nuestros hazen alas Indias, y no se supo despues q̃ se hizo, si se perdio enel mar, o si aporoto a alguna tierra destas q̃ agora se han reconocido, Assi lo siente el Dante Aligerio illuttre pocta Florentin”. (Fol. XXXII). E ancora, nella stessa opera, Pero Antón Beuter cita Dante accanto a un gruppo di poeti: “Quien no fabequel Francisco Petrarca fue el Segundo Poeta Italiano, que despues de Dante puso la Poesia en lindos y elegantes versos vulgares, y dio principio de Sonetos, y de tantas rimas Sextiles, Ternas, y de otros numeros en Italia? Quien no le tiene a este por padre destas trobas en el mundo? Pues quiero que sepan, que como el Virgilio hurto de Homero, y Hesiodo, y otros Griegos, segun Aulo Gelio y Macrobio largamente tratan : assi el Petrarcha se aproueche y hurto de las obras de un nuestro cavallero Valenciano, que fue casi cien años primero que el Petrarca escriviesse, y uso Sonetos, y Sextiles, y Terceroles en nuestra lengua Valenciana Limosina: y aunque pudiesse poner aqui muchas pruevuas desto q̃ escrevio, tengo que abastara lo que aqui quiero poner , porque le sepa la verdad deste negocio, con este exemplo”. In: BEUTER, Pere Antoni. *Primera parte de la Coronica general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia: donde se tratan los estraños acaecimie [n] tos que del diluuiio de Noe hasta los tiempos del rey don Iayme de Aragon, que gano Valencia, en España se siguieron: con las fundaciones de las ciudades mas principales della, y las guerras cruels, y mutaciones de señorios que ha hauido, como por las tablas se podra ver en casa de Pedro Patricio Mey*. València: en casa de Joan de Mey, Flandro, 1546.

¹³⁶ SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. *Historia de los Incas*. 3. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1943. (Biblioteca Emecé de Obras Universales). p. 98.

¹³⁷ PORRAS BARRENECHEA. Op. cit., p. 57.

Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, ma pubblicata integralmente, in quattro volumi, solo tra il 1851 e il 1855. Quest'opera narra la storia dei territori conquistati dalla Spagna nel Nuovo Mondo, dallo sbarco di Colombo nel 1492 fino a metà del XVI secolo. In questa cronaca vi sono numerosi riferimenti a testi letterari, per orientare la comprensione della realtà americana. Essendo un profondo conoscitore della letteratura italiana, Fernández de Oviedo fa alcune citazioni di Dante, accompagnate dai commenti di Cristoforo Landino, menzionato due volte nel primo volume dell'opera e una volta nel secondo volume.

Nel primo volume della sua *Historia general y natural de las Indias*, Oviedo ricorre a Landino per affermare che Dante era un autore capace di coniugare la vena poetica, quella filosofica e quella teologica nei propri testi. Nella seconda menzione, il cronista spagnolo utilizza Landino per interpretare la pittura corporea degli indigeni, i quali si dipingevano di rosso per sembrare più forti in guerra o per apparire più vistosi durante le feste. Oviedo osserva che il colore rosso ricordava quello dei romani, che, dopo aver trionfato in battaglia, tornavano nelle loro città con il volto dipinto di rosso, imitando i colori del fuoco – della virtù – e viaggiavano su carri con sedili dorati, come “Assi lo disse Chripstóphoro Landino en la exposición ó comento que hizo á la Comedia del Dante”¹³⁸. Si tratta dei commenti di Landino ai versi 106-108 del canto XXIX del *Purgatorio*, dove Dante fa riferimento al carro trionfale, simile a quello dei romani per essere a due ruote, trainato da un grifone con le ali spiegate in volo. Inoltre, la presenza del colore rosso è evidente anche nel fuoco usato nella processione dei sette candelabri. Il terzo riferimento, nel secondo volume delle cronache, è una traduzione che Oviedo fa di un passaggio del commento di Landino, riferito al potere della retorica e dell'eloquenza

Anche Inca Garcilaso de la Vega si dimostrò un lettore di Dante. José Durand, in uno studio approfondito sulla biblioteca dell'autore cusqueño, ha riscontrato la presenza di opere di Boccaccio, Petrarca, Ariosto, Leone Ebreo e Dante, insieme ai classici greco-latini quali Virgilio, Ovidio, Terenzio, Cicerone, Plutarco e Platone, nel catalogo bibliografico dell'autore peruviano. Le letture rinascimentali di Inca Garcilaso influenzarono la sua prima opera pubblicata, una traduzione dei *Dialoghi d'Amore*, di Leone Ebreo, edita a Madrid nel 1590 con il titolo *La Traducción del Indio de los Tres Diálogos de Amor de León Hebreo*. Durand, nel tentativo di ricompilare l'inventario della biblioteca privata del cronista peruviano, ha

¹³⁸ FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del Mar Océano*. Tomo I. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851. p. 242.

confermato la presenza di “Obras de Dante” nel catalogo dei libri appartenenti all’acervo dell’autore cusqueño. Tuttavia, non sono forniti dettagli riguardo alle opere e alle edizioni di Dante. Un ulteriore studio circa l’inventario dei beni di Inca Garcilaso, in particolare la biblioteca personale, pubblicato nel 2016 da Esperanza López Parada, Marta Ortiz Canseco e Paul Firbas, conferma nuovamente la presenza di “Obras de Dante” in tale catalogo¹³⁹. Il fatto che le informazioni relative alla presenza di Dante siano limitate dipende dalle tecniche di catalogazione rudimentali adottate per realizzare gli inventari nel XVII secolo, come dimostrano le copie dell’inventario dei bienni del Inca Garcilaso de la Vega, conservate presso l’Archivio dei Protocolli di Córdoba, in Spagna e digitalizzate da Rosario Navarro Gala¹⁴⁰. È probabile, data la sua biografia, che l’autore peruviano abbia avuto contatto con l’opera del poeta fiorentino durante il suo soggiorno in Spagna, dove si trasferì a vent’anni e risiedette fino alla sua morte, senza fare ritorno in Perù.

La traccia più significativa della presenza di Dante nella letteratura prodotta nell’America Ispanica è l’influenza esercitata sugli autori dell’Accademia Antartica, un gruppo di poeti che iniziò le sue attività liriche alla fine del XVI secolo a Lima. Le opere di rilievo di questa accademia cominciano ad apparire a partire dagli anni 1600, come la *Miscelania Austral* (1602) di Diego Dávalos y Figueroa e il *Parnaso Antártico de obras amatorias* (1608) di Diego Mexia de Fernangil. All’interno di questa accademia, l’influenza rinascimentale italiana era palpabile, soprattutto con influssi della poesia di Petrarca, Ariosto e Tasso.

Il nome di Dante si imponeva certamente come quello di una figura di rilievo nella letteratura ispano-americana. Tuttavia, prima di continuare nella descrizione dell’influenza di Dante nel contesto della letteratura peruviana, è necessario sottolineare, come ha osservato Giuseppe Bellini¹⁴¹, che la maggior parte degli autori dell’Accademia Antartica erano spagnoli. Nomi come Dávalos y Figueroa, Mexia de Fernangil e Diego de Hojeda provenivano da Siviglia, allora principale porto commerciale con le Indie. È probabile che la diffusione di Dante nella penisola iberica sia avvenuta attraverso opere come quelle di Francisco Imperial. Pertanto, è plausibile che questi autori abbiano conosciuto Dante sulle rive del Guadalquivir piuttosto

¹³⁹ LÓPEZ, Esperanza Parada; ORTIZ, Marta Canseco; FIRBAS, Paul (eds.). *La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega: 1616 – 2016*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2016, p.193.

¹⁴⁰ NAVARRO, Rosario Gala. Transcripción. In: LÓPEZ, Esperanza Parada; ORTIZ, Marta Canseco; FIRBAS, Paul (eds.). *La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega: 1616 – 2016*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2016. p. 183.

¹⁴¹ BELLINI, Giuseppe, et al. Presencia de la literatura italiana en la América hispana de los siglos XVI y XVII. *España e Italia: un encuentro de culturas en el Nuevo Mundo. Acti del Colloquio Italo-Spagnolo (Barcelona, 20-22 Aprile 1989)*, 1999, 37-57.

che su quelle del Rímac, poiché al loro arrivo a “Ciudad de los Reyes” potrebbero già aver portato con loro precedenti letture del poeta fiorentino.

È importante considerare, quando si trattano delle opere dei paesi di tradizione coloniale, che le mode letterarie erano generalmente dettate dalla metropoli e successivamente importate nelle colonie. Enrique Anderson Imbert, studiando il sistema culturale ispano-americano, ha confermato che tale sistema era quasi sempre una copia dell'estetica metropolitana.

En las Colonias la literatura era ejercicio de reducidos núcleos cultos, apretados en torno de minúsculas instituciones. Islas humanas en medio de masas iletradas en encogida actitud imitativa, aficionados incapacitados para un esfuerzo perseverante en el aprendizaje artístico, desprovistos del aparato legal, comercial y técnico de la industria del libro, desanimados por las dificultades materiales. Las colonias acompañaron, pues, a la metrópoli, pero siempre un pasito atrás¹⁴².

Diego Dávalos y Figueroa, che nel 1602 pubblica *Miscelánea Austral*, uscita a Lima per i tipi di Antonio Ricardo, dimostra nella sua opera una profonda conoscenza del poeta italiano. Dávalos y Figueroa attinge da Dante la concezione dell'amore come essenziale cammino verso la virtù, nonostante i desideri ambigui dell'anima umana tendano a distorcere la purezza costruttiva di questo sentimento: “es loable el natural infinito Amor, y no es su culpa, si la potencia de nuestra alma yerra, por que em nuestra mano està hazer que no passe de los limites justos”¹⁴³. Dávalos y Figueroa sottolinea inoltre che Dante, al suo tempo, era considerato un autore di grande importanza e che faceva facente parte del suo personale Parnaso: “Fue el gran Homero lira sonora/ Cuerdas Maron, y Horacio el excelente/ Lucano, Ouvidio, y el que dulcemente/ Canto de Laura, y por quien es famosa/ Tanfilo, et Dante, y Tasso, luz preciosa/ Bernardo y Daniel, de voz doliente”.

Estuardo Núñez sostiene che è con Diego Dávalos y Figueroa che nasce l'interesse verso Dante nella poesia peruviana¹⁴⁴, fenomeno che sarà successivamente evidenziato nel “Discurso en loor de la poesia”, testo anonimo che precede la prima parte di *Parnaso Antartico*, di Diego Mexía de Fernangil, e che fu pubblicato a Siviglia da Alonso Rodríguez Gamarra. In questo testo si legge: “ya el culto Taso, ya el oscuro Dante,/ tienen imitador en ti, y tan diestro,/ que

¹⁴² IMBERT. IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988. p. 57 - 58.

¹⁴³ DÁVALOS Y FIGUEROA, Diego; PAZ RESCALA, L. *Miscelânea austral*: Lima, [1602]. José J. Labrador Herraiz (ed.). México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019. p. 16.

¹⁴⁴ NÚÑEZ. Op. cit. p. 158.

yendo tras su luz, les vas delante”¹⁴⁵. Per quanto riguarda la descrizione di Dante come poeta “oscuro”, Estuardo Núñez osserva che questa espressione non si riferisce alla difficoltà intrinseca della sua poesia, ma piuttosto alla sua natura cifrata, con un insieme di riferimenti che un lettore al di fuori del contesto fiorentino avrebbe difficoltà a comprendere appieno.

Para aquellos conquistadores españoles renacentistas, como decía la poetisa anónima mencionada, a fines del siglo XVI, la obra de Dante era “oscura”, pero no en el sentido de difícil o enrevesada sino en el significado esotérico de misteriosa y enigmática, metafísica y divina. Era la incógnita que debía despejarse, la promoción o la sugestión de la poesía. En oposición a Dante, Tasso era “el culto”, el inteligible a primera vista, el modelo fácil y común, el maestro de una poesía llana, más adaptable a una obra descriptiva de la naturaleza y la acción, más terrena que divina¹⁴⁶.

È interessante osservare, come ha notato Andrea Battistini, che questa lettura di Dante quale poeta oscuro prevale nel Seicento italiano. Durante questo periodo, Dante è visto con scetticismo, è considerato un poeta complesso. Di qui i riferimenti minimi e occasionali a Dante, talvolta limitati a un solo verso, generalmente allusivi e suggestivi, ma anche ambigui nei confronti di figure storiche:

Non si salvano neppure le citazioni ritenute inappropriate al contesto e le oscurità dovute a metafore troppo allusive, per non dire della simbologia numerologica, delle perifrasi e dei cenni criptici a miti poco noti. Villani, che non riesce a intendere la forza espressiva di Dante, non può capacitarsi della mescolanza degli stili e del plurilinguismo. Perciò denuncia con puntiglio le neoformazioni, i dialettalismi i latinismi, i grecismi, che si sarebbero potuti tollerare tutt'al più nel pastiche di un poema giocoso e burlesco, ma che appaiano affatto incongrui in un testo che raffigura i destini ultimi dell'uomo¹⁴⁷.

A volte la distanza geografica e temporale può rendere difficile la lettura di un'opera, e, d'altra parte, è spesso necessario mantenere un certo distacco per analizzare un testo con maggiore imparzialità. Questo è evidente nella lettura di Dante a Firenze nei secoli XV e XVI. Basta ricordare Cristoforo Landino, che nella seconda parte del proemio del *Comento sopra la Comedia* scrive una “Apologia nella quale si difende Dante et Florentia da' falsi calumniatori”. Come scrive Landino: “il che non solamente pare che sia vituperio della città, ma ancora non sai senza biasimo del poeta, oscurando la fama della patria sua, la quale chome officioso anzi

¹⁴⁵ L'edizione che abbiamo usato per questa ricerca è stata curata da: VINATEA, Martina. El «Discurso en loor de la poesía»: declaración de principios de los poetas del Nuevo Mundo. New York: IDEA, 2021. v. 610 - 612.

¹⁴⁶ NÚÑEZ. Op. cit. p. 167.

¹⁴⁷ BATTISTINI, Andrea. “Dante in giudizio: requisitorie e apologie”. In: *Dante oscuro e barbaro*. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII). A cura di Bruno Capaci. Saggio introduttivo di Andrea Battistini. Roma: Carocci, 2010. pp. 11 – 31. P. 13 - 14.

piatoso figliuolo dovrebbe lodare”¹⁴⁸. Landino cerca di difendere il discorso di resistenza di Dante, mal interpretato da lettori che avevano tentato persino di metterne in discussione la nazionalità: “I’ fui nato e cresciuto/ sopra ‘l bel fiume d’Arno a la gran villa”¹⁴⁹. Contro questi calunniatori, Landino afferma: “Noi adunque prima dimostreremo esser falso che Dante vituperi la patria (...) Ma lui in molto luoghi dell’opera para che sii gloria d’essere fiorentino”¹⁵⁰. In sintesi, Landino cerca di ridurre la distanza che separa il poeta dalla sua città.

Tornando al Perù coloniale, Estuardo Núñez indica l’influenza di Dante anche nelle opere di autori come Diego de Hojeda, poeta e sacerdote. Nelle opere di questo religioso, le influenze dantesche si manifestano attraverso allusioni, sia nella descrizione del paradiso che dell’inferno, evidenziando un chiaro epigonismo. Ad esempio, si può notare nella descrizione del paradiso: “Mas joh tú, Gracia eterna, sabia musa,/ Que por el cristalino empireo cielo/ Con vivo resplandor estás difusa/ En saeras mentes de glorioso celo!”¹⁵¹; oppure nella descrizione delle città dell’inferno, che riflette un avvicinamento interpretativo alla descrizione visiva della città di Dite:

Dime el lugar de aquella cárcel dura,
Sus hondas plazas, fuertes calabozos,
Su rabia, su dolor, su desventura,
Iras, tristezas, miedos, alborozos;
Y de aquel rey de la infernal clausura
Las crueldades y muertes y destrozos
Que hace, sin matar a los culpados,
Entre hielos y llamas ahogados¹⁵².

Pilar Latasa Vassalo indica che l’Academia Antartica fu la prima grande fonte di diffusione della poesia di Dante in America Latina, un fatto che diventa ancora più rilevante considerando che, secondo la ricercatrice, si trattava della prima associazione letteraria peruviana. Questa accademia, alimentata dal suo interesse per l’estetica rinascimentale, includeva Dante nella sua selezione di autori. González Echevarría sottolinea l’importanza di questo gruppo di poeti, il quale era strettamente legato all’Università di San Marcos. Molti di questi autori, infatti, erano professori dell’istituzione e promuovano nelle loro lezioni l’entusiasmo per i testi poetici¹⁵³. Un altro dato storico interessante, evidenziato da Latasa

¹⁴⁸ LANDINO, Op. cit., p.222.

¹⁴⁹ *Inf.* XXIII, 94-95.

¹⁵⁰ LANDINO. Op. cit., p.222.

¹⁵¹ HOJEDA, Diego de. *La Cristiada*. Con un prólogo de Manuel Millá y Fontanals. Revisada por R. fray Manuel Ribé. Barcelona: Sociedad Editorial La Maravilla, 1867. P. 57.

¹⁵² Id. p. 238.

¹⁵³ GONZÁLEZ ECHEVARRÍA. Op. cit., p. 224.

Vassalo, è che il fiorire della poesia prodotta in Perù coincide con il vicereame di Juan de Mendoza y Luna, III marchese di Montesclaros¹⁵⁴, anch'esso poeta e discendente del Marchese di Santillana¹⁵⁵. Estuardo Núñez sostiene che questa influenza italiana perduri fino al XVII secolo, quando gli influssi barocchi iniziarono a segnare il tramonto del Rinascimento in America, riducendo l'influenza di poeti come Dante nella letteratura coloniale ispano-americana¹⁵⁶. Tuttavia, come osserva Emilio Carilla, il Barocco conservò nomi della poesia italiana, come Tasso, portando alla ribalta autori come Marino e relegando Petrarca a una posizione di riferimento culturale quasi unico. Dante fu ulteriormente emarginato¹⁵⁷.

In una situazione ben diversa si trovava il Brasile, come anche il Portogallo, dove il poeta fiorentino non fu tradotto fino al secolo XIX. La prima traduzione in portoghese di Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, fu realizzata da André Rodrigues de Matos nel 1682. Nel secolo XVI, al di fuori delle letture di Francisco de Sá de Miranda, il primo a citare il nome di Dante in versi composti nella lingua lusitana, i lettori del poeta erano minori rispetto a Petrarca. Secondo Rita Marnoto, Petrarca era più in sintonia con la nuova sensibilità letteraria: “a expansão do petrarquismo é de facto um fenómeno excecional, que foi potenciado pelo papel também ele excecional desempenhado por Petrarca, como fundador do lirismo moderno e

¹⁵⁴ Aurélio Miró Quesada fa una descrizione storica del ruolo del III marchese di Montesclaros, promotore dell'insegnamento universitario, che fu lodato come poeta da nomi come Lope de Vega: “En todo caso, la vinculación del tercer Marqués de Montesclaros con los poetas coetáneos se patentiza de modo especialísimo en la mención que de él hace el mayor de todos: el insigne Lope de Vega, en la novela pastoril *La Arcadia* (Madrid, 1598). Es como el espaldarazo dado por el caballero mayor de las musas al joven poeta aristocrático, que empieza así su vida literaria bajo el padrinazgo más deseado. En un pasaje del Libro V de *La Arcadia* (forjada precisamente en la corte ducal de Alba de Tormes), la curiosidad de Frondoso le hace descubrir algunos retratos de poetas, ‘que para tiempos futuros estaban puestos’. Allí se hallaban: Garcilaso, Boscán, Herrera, Castillejo, Camoens, Cervantes, los Argensola, Góngora; don Francisco de Borja, Principe de Esquilache (que iba también a ser más tarde Virrey del Perú). Y extrañamente unidos por una secreta vena americana, que no podía preverse en aquel tiempo, se veía asimismo: “a don Alonso de Erzilla, al marqués de Montesclaros, al chileno Pedro de Oña”. In: MIRÓ QUESADA, Aurélio. *El primver virrey poeta en América*. Don Juan de Mendonza y Luna (Marques de Monteclaros). Madrid: Gredos, 1962. p. 32.

¹⁵⁵ Pilar Latasa Vassalo, riguardo alla genealogia del marchese, dichiara: “El III marqués de Montesclaros pertenecía al ilustre linaje de los Mendoza, que contaba ya con destacados poetas: desde Pero González de Mendoza a su hijo el Almirante de Castilla, Diego Hurtado de Mendoza. El hijo de éste, Iñigo López de Mendoza, fue el famoso marqués de Santillana -uno de los poetas líricos más destacados del momento- Sería precisamente el hijo del marqués de Santillana, Diego Hurtado de Mendoza, quien recibiera de los Reyes Católicos en 1475 el título de duque del Infantado. El de marqués de Montesclaros fue concedido por Carlos V al segundo hijo del III Duque del Infantado, Rodrigo de Mendoza, hacia 1529. El 11 marqués de Montesclaros, Juan Hurtado de Mendoza y Luna, construyó una nueva residencia frente al Palacio del Infantado de Guadalajara, lugar que pronto fue famoso por el hospedaje que se brindaba a literatos, circunstancia que permitió al marqués trabar amistad con algunos de los más destacados poetas de la generación posterior a Garcilaso, que habían cambiado el petrarquismo por una poesía más severa, moralista y meditativa. LATASA, Pilar Vassalo. *Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de “nobleza de letras” en el Perú (1590-1621)*. In: *Élites urbanas en Hispanoamérica: de la conquista a la independencia*. Universidad de Sevilla, 2005. p. 413-434. p. 419.

¹⁵⁶ NÚÑEZ. Op. cit. p. 167.

¹⁵⁷ CARILLA. Op. cit. p. 257.

primeiro humanista destacado”¹⁵⁸, che in terre lusitane aveva come importante divulgatore Sá de Miranda, entusiasta sostenitore della poesia italiana. Già nel 1595, Sá de Miranda citava Dante, Petrarca, Boccaccio e Cino da Pistoia nei suoi versi: “outra vida a Beatriz ha dado el Dante;/ a Laura hizo el Petrarca tan famosa/ que suena d’este mar al de levante,/ Bocacio alzó Fiammenta em verso i prosa;/ De Pistoia el buen Cino a su Selvaja!”¹⁵⁹. Nonostante Laura in Portogallo sia più conosciuta di Beatrice o Fiammetta, poiché sarà un modello ispirativo per autori come Camões, in Brasile la figura femminile ispiratrice sarà la Vergine Maria, poiché la letteratura prodotta nel secolo XVI era quasi esclusivamente di orientamento religioso realizzata dai gesuiti.

Come visto nelle colonie ispano-americane, in assenza di un contesto favorevole alla circolazione dei libri, come istituzioni educative che promuovano la formazione di un’élite intellettuale, l’aristocrazia è desiderosa di consumare beni simbolici come i libri per essere in pari culturale con la metropoli. Questa situazione comincerà a cambiare, seppur lentamente, a partire dal XVII secolo, quando i figli delle famiglie con potere economici in Brasile inizieranno a recarsi nella metropoli, soprattutto a Coimbra, per completare gli studi universitari. Al loro ritorno ai tropici, porteranno con loro le influenze delle letture fatte in Europa, come nel caso di Gregório de Matos Guerra.

Il quadro di disorganizzazione culturale è solo un esempio di ciò che Jorge de Souza Araújo ha definito come “dirigismo per assenza”¹⁶⁰ riguardo alla formazione di un ambiente sociale favorevole alla costruzione di un sistema culturale. L’assenza di strutture culturali è il risultato di un disordine urbanistico. La città rappresenta il centro nevralgico della colonia, il polo diretto di comunicazione con la metropoli e il locus centralizzatore delle risorse economiche, che permettono la trasformazione degli eccessi di capitale in beni simbolici come i libri o in sovvenzioni monetarie per compagnie teatrali, come già avveniva, ad esempio, a Lima nei secoli XVI e XVII. Tuttavia, le città brasiliane non furono dotate dei piani urbanistici organizzativi provenienti dalla metropoli portoghese, principalmente perché tali piani sembravano non esistere. E se non esisteva una minima struttura urbanistica per gestire la

¹⁵⁸ MARNOTO, Rita. *O petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015. p. 65.

¹⁵⁹ SÁ DE MIRANDA, Francisco. Carta VII: Reposta do Francisco do Sá do Miranda à outra Carta do Montemaior. v. 169 – 173. In: *Poesias de Francisco Sá de Miranda*. Edição feita sobre manuscritos inéditos e todas as obras impressas. Acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato, por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle: Max Niemeyer, 1885.

¹⁶⁰ ARAÚJO. Op. cit., p. 20.

concentrazione di popolazione che si andava formando nelle nuove città, immaginate se potessero esserci preoccupazioni riguardanti la costruzione di spazi destinati alle manifestazioni del sapere artistico. Il disordine fondazionale delle città brasiliane avrebbe provocato un effetto domino su tutta la struttura sociale della colonia, incidendo, inevitabilmente, sulla circolazione dei libri.

3.4 La piazza, la cultura e l'organizzazione delle colonie

I modelli di colonizzazione adottati nell'America Ispanica e nella Lusitana erano distinti e comportarono trasferimenti di risorse umane e simboliche diverse, il che influenzò la produzione e la circolazione del capitale culturale in queste aree. Il regno di Castiglia inviò in America un sistema organizzativo che cercava, a partire da una divisione territoriale interna, di stabilire società basate su leggi e principi modellati sulla metropoli, ma adattati alle vicissitudini delle nuove città che andavano formandosi. Dall'altro lato, la partizione geografica avvenne in maniera meno ordinata, poiché il Portogallo non possedeva un metodo organizzativo per la sua impresa coloniale che fosse paragonabile al modello ispanico. La mancanza di ricchezze che caratterizzò i primi anni della conquista dei nuovi possedimenti atlantici probabilmente provocò nel regno lusitano un'apatia generalizzata che causò un'inerzia nei meccanismi coloniali portoghesi. Molte spese per pochi profitti, forse così pensava la burocrazia reale.

Nell'America Ispanica il sistema amministrativo adottato fu quello del vicereame, nel contesto del quale un aristocratico veniva designato dalla corona come rappresentante della casa reale nella colonia. Legalmente, il viceré aveva il potere di creare leggi e sistematizzare norme organizzative in base ai desideri della metropoli, ma tenendo conto delle esigenze specifiche di ciascuna regione. I primi vice-regni furono quello del Messico e del Perù, poiché la struttura sociale e l'organizzazione urbana preesistente all'invasione europea, unitamente alle ricchezze finanziarie trovate in queste aree, facilitarono la formazione di una rete burocratica, che, organizzata a partire dalla Città del Messico (antica Tenochtitlán) e Lima, gettò le fondamenta delle strutture di potere in questi due poli del continente. Nell'America Lusitana, il primo modello per l'organizzazione del territorio fu implementato nel 1534 ed era quello delle Capitanie Ereditarie, che consisteva nella concessione di enormi lotti di terra, 15 in totale, a 15 donatari, scelti tra nomi della media e bassa aristocrazia portoghese, selezionati per i loro servizi

resi al regno. Nella pratica, questo sistema corrispondeva a una sorta di esternalizzazione del processo di colonizzazione, poiché i donatari delle capitanie dovevano farsi carico dei costi dello sfruttamento delle nuove terre, e il loro ruolo legislativo era ancora limitato, poiché la corona doveva approvare le decisioni prese dai capitani.

Mentre in Spagna i viceré erano scelti tra le alte case aristocratiche e possedevano anche competenze burocratiche, in Portogallo i capitani donatari erano una sorta di sub-élite, poiché i nobili delle alte gerarchie non volevano sottomettersi al lavoro faticoso in terre sconosciute. Inoltre, non tutti i capitani donatari dimostrarono le competenze necessarie per questo lavoro specializzato. E come è facile immaginare, il *business* che sembrava facile per la corona non si rivelò così lucrativo per i capitani donatari¹⁶¹. Il governatore generale non era una versione speculare del re, ma un amministratore d'affari, un funzionario della casa reale¹⁶².

Dal punto di vista della stratificazione sociale, nei vicereami spagnoli si costituì, attorno al viceré, una piccola corte, talvolta composta da membri della bassa élite spagnola che accompagnavano i viceré per svolgere mansioni burocratiche nelle terre americane. In tale contesto, con il trasferimento di una ridotta nobiltà, divenne necessario organizzare centri urbani, tenendo in considerazione non solo questa élite coloniale in via di formazione, ma anche la massa della popolazione trasferita nelle colonie, che, insieme alla popolazione originaria, sarebbe stata indispensabile per far funzionare gli ingranaggi dell'impresa coloniale. Colonizzare è “popolare”, ma per *popolare* è indispensabile urbanizzare, e tale attività, a sua

¹⁶¹ Sulla questione delle capitanie ereditarie, Nestor Reis Filho racconta: “Esse sistema forçava a administração indireta e descentralizada, em nível regional e local. Transferia aos donatários e colonos, em princípio, as responsabilidades militares e judiciárias e mesmo fazendárias, ficando para a Coroa apenas os encargos de fiscalização. (...) Entre os encargos transferidos aos cuidados dos donatários e colonos, figuravam com destaque as tarefas correspondentes à instalação da rede urbana. Livrava-se a Coroa da maior parte dos ônus da colonização do novo território, inclusive no que se refere à fundação de vilas e cidades. A grande maioria dos núcleos urbanos instalados nos dois primeiros séculos de colonização, o foi pelo esforço e interesse dos colonos e donatários, com o estímulo da Metrópole, mas sem a participação direta dessa”. REIS FILHO, Nestor Goulart. *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil (1500/1720)*. São Paulo: Pioneira, 1968 p. 31. Vd.: FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

¹⁶² Sulla organizzazione del Governo Generale, Reis Filho chiarisce: “O governo era constituído por um governador geral, um ouvidor geral para os negócios de Justiça, um capitão-mor da costa para os assuntos militares e um provedor-mor da fazenda. Subordinados a essas autoridades desenvolveram-se tribunais, repartições arrecadoras e organizações defensivas, constituindo-se, desse modo, um núcleo administrativo e militar. Transferem-se para o Brasil alguns centros de decisão, num esboço de centralização, cujo desempenho é extremamente enfraquecido em virtude das condições do meio. O que compete a um governo central nessas condições é compensar os excessos de dispersão que se tinha introduzido com o regime das capitanias”. REIS FILHO, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: USP Imprensa Oficial, 2000. p. 32.

volta, dipende da una pianificazione organizzativa che risponde a necessità economiche, le quali finiscono per influenzare ed essere influenzate da fattori sociali.

Tenendo presente questo complesso operativo, il re Filippo II di Spagna, interessato alla pianificazione delle città ispano-americane, pubblica nel 1571 le *Ordenanzas de descubrimientos, nueva población y pacificación de las Indias*, che stabiliscono l'ordinamento delle città con obiettivi fondazionali e strutturali per le nuove terre. Tra alcune delle normative si annoverano:

Principios urbanísticos que impone la legislación para la fundación de nuevas ciudades en América española

[Año de 1573. Provision en que se declara la orden que se ha de tener en las Indias, en nuevos descubrimientos y poblaciones que en ella se hizieren].

«111. Aviendo hecho el descubrimiento elegidose la provincia comarca y tierra que se oviere de poblar, y los sitios de los lugares adonde se han de hazer las nuevas poblaciones, y tomándose el asiento sobre ellos, los que fueren a cumplirlo executen en la forma siguiente. Llegando al lugar donde se ha de hazer la poblacion, el qual mandamos que sea de los que estuvieren vacantes, y que por disposición nuestra se puede tomar sin perjuizio de los Indios y naturales, o con su libre consentimiento se haga la planta del lugar repartiendola por sus plaças calles y solares a cordel y regla, comenzando desde la plaça mayor, y desde alli sacando las calles a las puertas y caminos principales, y dexando tanto compas avierto que aun que la poblacion vaya en crecimiento se pueda siempre proseguir en la misma forma”.

«113. La plaça mayor de donde se ha de comenzar la poblacion, siendo en costa de mar se debe hazer al desembarcadero del puerto, y siendo en lugar medi-terranceo, en medio de la poblacion, la plaça sea en cuadro prolomgada que por lo menos tenga de largo una vez y media de su ancho, porque este tamaño es el mejor para las fiestas de a cavallo, y cualesquier otras que se ayan de hazer»¹⁶³.

Le città rappresentano l'apice dell'impresa colonizzatrice ispanica, e fu attraverso la loro costruzione che iniziò a concretizzarsi il desiderio dei colonizzatori di fondare nuove organizzazioni sociali in terre lontane, istituendo zone di insediamento in cui la grandezza dell'impero doveva essere percepita e riflessa. Asunción Lavrin afferma che la cultura ispanica sia stata essenzialmente urbana, il che implica che tutte le decisioni importanti che avrebbero influenzato la vita di un gran numero di persone provenivano dalle città, luoghi di capitalizzazione ma anche di emanazione di normative per l'organizzazione della quotidianità urbana: “en las ciudades, los colonos y sus descendencia definieron sus objetivos sociales y

¹⁶³ La trascrizione che utilizziamo è stata fatta dall'Università di Siviglia ed è disponibile all'indirizzo elettronico: <https://personal.us.es/ijimenez5/uploads/Docencia/Ordenanzas%20del%20Bosque%20de%20Segovia,%2013%20de%20julio%20de%201573.pdf>. Accesso effettuato il 25 giugno 2023.

personales (...) afirmaron su religión y expresaron de forma arquitectónica su propio concepto de mundo”¹⁶⁴.

La città rappresenterà la materializzazione simbolica dell'impresa colonizzatrice ispanica, e per questo era imprescindibile fondare insediamenti capaci di accogliere importazioni culturali che rafforzassero i valori della Corona, come sottolinea Richard Morse: “a forma urbana não chama a atenção por razões estéticas ou funcionais, mas por ser uma manifestação de filosofia social. Devemos lembrar que (...) a fundação de uma cidade era um ato litúrgico que santificava a terra recém-apropriada”¹⁶⁵. Creare una città significava costruire un nuovo microcosmo, ma sempre in relazione a un grande spettro: la metropoli¹⁶⁶.

I colonizzatori portoghesi si comportarono diversamente. Sérgio Buarque de Holanda sostiene che i colonizzatori portoghesi si siano impegnati poco nella costruzione di città in Brasile: “a cidade que os portugueses construíram na América é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra ‘desleixo’”¹⁶⁷. Il processo di colonizzazione in Brasile, se confrontata con le imprese intraprese dai vicini spagnoli, era caratterizzato dalla disorganizzazione. Sembrava essere avvenuto caoticamente.

Manuel Teixeira, nei suoi studi sul processo di formazione delle città brasiliane, evidenzia che i tracciati urbani in Brasile ricalcavano quelli delle città portoghesi, ancora modelli medievali, con urbi costruite su rilievi irregolari, suddivise tra città alta e città bassa, dove gli obiettivi militari di difesa erano evidenti, poiché tale conformazione facilitava la difesa dai forti costruiti, permetteva l'osservazione del territorio e il lancio di attacchi dalle zone

¹⁶⁴ LAVRIN, Asunción. Cultura Virreinal. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique. (eds). *Historia de la Literatura Hispanoamericana* I. Madrid: Gredos, 2006. pp. 305-343. P. 307.

¹⁶⁵ MORSE, Richard M. *O Desenvolvimento Urbano da América Espanhola Colonial*. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina: América Latina Colonial*. 1. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2022. Tomo II, p. 57-98. p. 60

¹⁶⁶ Tuttavia, è importante sottolineare, come evidenziato da Lavrin, che il processo di fondazione delle città nell'America Ispanica non avvenne in modo semplice e pacifico; alcune città furono imposte con la forza attraverso modelli ispano, come nel caso di Tenochtitlan e Cusco: “Pocos complejos urbanos amerindios sobrevivieron durante mucho tiempo a la conquista. Tenochtitlán fue asolado durante la batalla final entre el conquistador Hernán Cortés y el jefe azteca Cuauhtémoc. Cuzco se fue desmantelando poco a poco para servir de base a una nueva ciudad española. Algunos de los grandes centros urbanos del Perú y las ciudades mayas de Centroamérica habían sido abandonadas antes de la conquista o se despoblaron poco después”. LAVRIN, op. cit., p. 308.

¹⁶⁷ HOLANDA. Op. cit. p. 131.

elevate. Questo modello di posizionamento spaziale può essere osservato a Salvador e a Olinda, dove una serie di colline caratterizza l'intera geografia urbana, agevolando la fortificazione, ma complicando la comunicazione tra le zone alte e basse di queste città¹⁶⁸. Il laborioso dialogo tra le due aree costituenti il nucleo urbano rendeva difficile la formazione di un centro nevralgico per la vita urbana, che nel caso della pianificazione dell'America Spagnola, con un piano più rettilineo e un asse centralizzante, risultava più agevole. Nella pianta ispano-americana, l'asse principale è solitamente destinato a una piazza centrale.

Nell'America Ispanica le ambizioni rinascimentali trovarono una concretezza; le congetture urbanistiche passarono dalla teoria alla pratica. Se l'America fu il prodotto di un sogno, diede anche realtà all'immaginazione europea, quando fu possibile materializzare forme urbane che nel Vecchio Mondo appartenevano ancora ai piani astratti delle teorie inattuabili. Con l'arrivo dei navigatori nelle terre americane, si "scoprì" il "laboratorio" per sperimentare tracciati urbani e forme architettoniche che in Europa esistevano solo sui fogli degli studi rinascimentali¹⁶⁹, come ha ben osservato Paulo Santos: "as cidades desses doutrinadores do renascimento, não passaram de divagação e fantasia, que na Europa não tiveram execução (...) a cidade em xadrez do Renascimento não encontrou na Europa, mas na América (...) o campo propício à sua criação"¹⁷⁰. La costruzione delle città rappresentava anche la concretizzazione pratica di valori simbolici per l'impero spagnolo, poiché le urbi d'oltremare dovevano riflettere l'importanza e la grandezza dell'impero. A tal proposito, è interessante evidenziare l'opinione di Richard Morse:

Primeiro, alguns enfatizaram que a colonização espanhola ultramarina era parte de um grande desígnio imperial tornado possível pela consolidação anterior do Estado nacional espanhol. O plano em grade para as cidades, embora não fosse prático para a paisagem urbana irregular da Espanha do fim

¹⁶⁸ Vd.: TEIXEIRA, Manuel. A forma da cidade de origem portuguesa. São Paulo: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. SMITH, Robert Chester. Arquitetura colonial. Salvador: Liv. Progresso, 1955. SMITH, Robert Chester. Arquitetura colonial baiana: alguns aspectos de sua história. Salvador: EdUFBA, 2010. PESSOTTI, Luciene; Ribeiro, Nelson Pôrto. Seminário do Urbanismo Colonial: a Construção da Cidade Portuguesa na América. *A Construção Da Cidade Portuguesa Na América*. PoD, 2011.

¹⁶⁹ Per ampliare la discussione, Richard Morse dichiara: "No fechamento da Idade Média, a cidade ibérica ideal derivava de várias Fontes clássicas e cristas que vinham sendo fundidas e reinterpretadas desde o século XIII. Os principais ingredientes eram. 1. a noção grega da pólis, uma comunidade agro-urbana baseada não num "pacto" entre indivíduos aquiescem-se, mas numa entidade "política" de grupos integrados funcionalmente, 2. a noção imperial romana de que a municipalidade (*civitas*) era um instrumento para "civilizar" povos rurais e que os *civitates* eram as partes componentes do império e, de modo até mais global, de uma Cidade da Humanidade universal; 3. a noção agostiniana de uma Cidade de Deus, ou Cidade do Além, que opunha um paradigma de perfeição crista aos sórdidos esforços e pecados da cidade terrena. A visão quiliástica de uma edênica cidade de ouro ou paraíso terrestre que podia ser descoberto em terras distantes, ou mesmo de uma possível cidade de pobreza e devoção que surgiria sob a orientação eclesiástica entre os novos de além-mar recém-consagrados à humildade apostólica". Op. cit., p. 61.

¹⁷⁰ SANTOS, Paulo. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Coimbra, 1968. p.32.

da Idade Média, foi empregado no além-mar para racionalizar a apropriação de vastos territórios. O traçado geométrico era emblemático da vontade imperial de dominação e de uma necessidade burocrática de ordem e simetria¹⁷¹.

Nel disegno urbano delle città prevalsero i tracciati rettilinei, di ispirazione rinascimentale, in cui la pianta a scacchiera faceva sì che le strade si incrociassero a partire da un asse centrale, punto nevralgico in cui si concentrava la colonna burocratico-simbolica della città. Al centro di questo scacchiere, come un arbitro che detta le regole del gioco, si trovava la Piazza Centrale, o Piazza Maggiore, o ancora Piazza d'Armi, attorno alla quale gravitavano i centri del potere reale, ecclesiastico, burocratico e finanziario. Nella piazza pulsava la città, fioriva la colonia. Dalla piazza si emanavano leggi, decreti, norme, preghiere e imposte, diffondendosi per le strade in un continuo incrociarsi di angoli e direttrici. Ecco la traduzione in italiano: La piazza è punto di incontro e punto di partenza, e così dice Miguel Rojas-Mix: “la plaza, como en toda ciudad española, era un centro de animación. Allí había que dirigirse todos los días para estar bien informado de lo que ocurría en la ciudad”¹⁷², perché nella piazza maggiore si trovavano la sede del governo coloniale, la cattedrale, la casa del viceré e il palazzo arcivescovile, ed è per questo che lì si recano gli abitanti per informarsi sulla politica, festeggiare i santi o assistere a spettacoli artistici¹⁷³.

La piazza centrale, in realtà, era una struttura all'interno di un'impresa più grande: la formazione delle città oltremarine, bastioni centrali nel processo di colonizzazione, poiché, in

¹⁷¹ MORSE. Op. cit. p. 59.

¹⁷² ROJAS-MIX, Miguel A. *La Plaza Mayor: El urbanismo, instrumento de dominio colonial*. Barcelona: Muchnik Editores de Idiomas Vivos, S. A., 1978. p. 28.

¹⁷³ A causa delle importanti funzioni svolte, questi spazi di aggregazione umana iniziarono a essere articolati in base a diversi piani regolatori durante la colonizzazione, come le *Leyes de Indias* (comilate per la prima volta nel 1681), una legislazione che mirava a regolamentare in modo uniforme un quadro di norme per le colonie spagnole. Questo sistema di leggi contribuì alla relativa standardizzazione spaziale delle città ispano-americane. Vediamo l'esempio di un estratto della legge: “Lei IX: Que el sitio, tamaño, y disposicion de la plaza sea como se ordena. La Plaza mayor donde se ha de comenzar la poblacion, siendo en Costa de Mar, se debe hacer al desembarcadero de el Puerto, y si fuere lugar Mediterráneo, en medio de la poblacion: su forma en quadro prolongada, que por lo ménos tenga de largo una vez y media de su ancho, porque será mas á proposito para las fiestas de á caballo, y otras: su grandeza proporcionada al número de vecinos, y teniendo consideracion á que las poblaciones pueden ir en aumento, no sea ménos, que de docientos pies en ancho, y trecientos de largo, ni mayor de ochocientos pies de largo, y quinientos y treinta y dos de ancho, y quedará de mediana y buena proporcion, si fuere de seiscientos pies de largo, y quatrocientos de ancho: de la plaza salgan quatro calles principales, una por medio de cada costado; y demas de estas, dos por cada esquina: las quatro esquinas mirem á los quatro vientos principales, porque saliendo asi las calles de la plaza no estarán expuestas á los quatro vientos, que será de mucho inconveniente: toda en contorno, y las quatro calles principales, que de ella han de salir, tengan portales para comodidad de los tratantes, que suelen concurrir; y las ocho calles que saldrán por las quatro esquinas, salgan libres, sin encontrarse en los portales, de forma que hagan la acera derecha con la plaza y calle”. In: *Recopilación de los Reinos de las Indias*. Mandadas imprimir y publicar por nuestro Señor El Rey Don Carlos II. 5ª ed. Madrid: Imprenta Real, 1841. Tomo II. p. 106.

quanto zone di concentrazione urbana, dovevano essere organizzate per facilitare la comunicazione con la metropoli e garantire il buon funzionamento delle strutture burocratiche che assicuravano la stabilità ai nuovi governi e agevolavano le attività nelle nuove terre possedute. Una colonia organizzata sarebbe stata più redditizia per la metropoli; a tal proposito, Rojas-Mix afferma: “las ciudades fueron la piedra angular del avance en los nuevos territorios, durante la Conquista y luego durante la colonia, de la organización de la vida económica, social y política. Es por ello que asumieron un carácter centralizador y representativo de la vida del país”¹⁷⁴. La piazza, in questo modo, rappresentava una sorta di metonimia spaziale del potere colonizzatore, in quanto centro irradiatore di cultura e manifestazioni sociali della vita quotidiana. La piazza come centro della vita cittadina trova precedenti nell’Agorà greca e nel Foro romano, spazi in cui si svolgeva il teatro della vita quotidiana. Nell’America Ispanica la piazza divenne, in un certo senso, il luogo dell’apoteosi simbolica, poiché in essa si intrecciavano i poteri che regolavano le strutture della colonia, come osserva Jacques Lafaye:

O mais magnificante de todos era o espetáculo apresentado pela sociedade crioula no *paseo*, ou, melhor ainda, naquelas grandes *plazas*, cercadas por arcadas, onde aconteciam as grandes festividades públicas. A posse de um vice-rei, a entronização de um arcebispo, a cerimônia de um auto-da-fé, tudo dava lugar a grandes reuniões populares e a suntuosas exibições de poder civil e eclesiástico. Não foi por coincidência que todo esse período colonial foi marcado por querelas sobre a precedência entre vários dignitários - sobre seu lugar nas procissões ou no palanque, se deviam curvar-se ou ajoelhar-se, se deviam prostrar-se diante da bandeira, se deviam ficar de pé durante os funerais, e assim por diante. Devemos recordar que as festas obrigatórias, especialmente a de Corpus Christi, eram acompanhadas por danças e representações teatrais patrocinadas pelo governo, nas quais era dada às diversas comunidades étnicas a oportunidade de participar¹⁷⁵.

Tutti i percorsi conducevano alla piazza a causa della forza attrattiva del potere — legale e simbolico — che vi risiedeva. La città sembrava orbitare attorno a questo punto centrale. Werner Jaeger, nei suoi studi sulla formazione della società greca, aveva compreso che “la *polis* è il centro supremo, movendo dal quale si organizza la storia di questo importantissimo periodo dello sviluppo della grecità, e sta quindi in primo piano nello studio storico”¹⁷⁶. Al centro della polis, come sappiamo, c’è l’Agorà, spazio in cui avviene la vita urbana, quindi ambito da tutti, poiché tutti cercano in qualche modo di avvicinarsi al potere. La fondazione delle città

¹⁷⁴ ROJAS-MIX. Op. cit. p. 58.

¹⁷⁵ LAFAYE. Op. cit. p. 623.

¹⁷⁶ JAEGER, Werner. *Paideia: la formazione dell’uomo greco*. Introduzione di Giovanni Reale. Traduzione di Luigi Emery e Alessandro Setti. Indici di Alberto Bellanti. Milano: Bompiani, 2003. p. 156.

americane rappresenta anche il culmine del processo espansionistico della corona ispanica, e la piazza maggiore è la metonimia di questo simbolismo architettonico e urbanistico.

Vivere vicino alle piazze era anche un modo di ostentare un certo potere simbolico, poiché si abitava accanto al luogo in cui si svolgeva la vita cittadina. Come ben analizza Antonio Aledo Tur: “en la plaza se produce y se concentra un poder real, y las personas que allí residen tienen un acceso más directo y restringido que el resto de los habitantes de la ciudad. Nos estamos refiriendo al control de la información”¹⁷⁷. D’altro canto, la distanza riduce l’accesso a questo potere simbolico, emarginando dalla rappresentatività della vita urbana chi se ne allontana. Se la piazza è il centro della città e da essa si sviluppa il piano urbanistico, in quanto micro-centro coloniale, è la piazza a trasferire, per questione di prossimità spaziale, il potere simbolico che vi gravita. Maggiore è la prossimità, maggiore è lo *status* sociale; la distanza si confonde con la marginalità. Pertanto, la periferia delle città ispano-americane, che ha fornito e continua a fornire i centri di controllo politico ed economico sin dalla colonizzazione con manodopera per vari servizi, si è dovuta accontentare di briciole, che solo raramente, se non mai, vi giungevano. Il centro è un catalizzatore di risorse, ma un distributore inefficiente.

Con la continua capitalizzazione delle risorse derivante dallo sfruttamento delle terre conquistate, l’élite nobiliare americana accumulava ricchezze, e l’eccedenza di tale ricchezza si trasformava progressivamente in capitale simbolico, poiché la ricchezza non ha valore senza ostentazione. Così pensava l’aristocrazia americana, che desiderava competere in lusso con i nobili rimasti nel regno, soprattutto a Madrid. Si formavano quindi nuclei legati all’aristocrazia vicereale, che cercavano di emulare i modelli di vita culturale della metropoli, richiedendo la circolazione di beni come libri o cercando spettacoli teatrali, come osserva Enrique Anderson Imbert:

A medida que conquistaban o fundaban ciudades, los españoles trasplantaban la organización cultural europea. A todas las tierras conquistadas llevaron sus insituaciones (...) pero en las capitales de los primeros virreinos, México y Lima, fueron los centros de una civilización viva, más completa y continua. (...) los gustos humanistas y universitarios abrieron el camino a um teatro de molde europeo¹⁷⁸.

¹⁷⁷ TUR, Antonio Aledo. El significado cultural de la plaza hispanoamericana. El ejemplo de la plaza mayor de Mérida. *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, 2000, 37-47. p. 43.

¹⁷⁸ IMBERT. Op. cit., p. 80-81.

La tradizione universitaria, come abbiamo visto, è stata fondamentale per la circolazione dei libri nelle colonie, fungendo da centro di diffusione di nuove prospettive. Con università e biblioteche, la diffusione della conoscenza letteraria nei due primi vice regnati spagnoli avveniva, ma, come già detto, esisteva un controllo sulla circolazione dei libri nella colonia. La regina Isabel, La Cattolica, non gradiva i libri di narrativa, poiché questi potevano corrompere i buoni costumi della tradizione cattolica nel Nuovo Mondo. Dove tutto era nuovo, era necessario imporre limiti organizzativi per non compromettere strutture sociali ancora in fase di consolidamento, soprattutto considerando la mentalità interpretativa del XVI secolo, che tendeva a intrecciare, fino a confonderli, storicità e finzione. È interessante qui ricordare il caso di Inca Garcilaso de la Vega, che nel suo *La Florida*, pubblicato nel 1605 e che narra il viaggio del conquistador Hernando de Soto nella penisola della Florida (attualmente territorio dello stato della Florida, negli Stati Uniti), afferma già nel prologo che “[en] toda mi vida - sacada la buena poesía - fui enemigo de ficciones como son los libros de caballerías y otros semejantes”¹⁷⁹. In un periodo in cui la storia sembrava scritta per rivaleggiare con la finzione, era necessario imporre limiti all’avanzamento delle trivialità dei libri che dissimulavano la realtà. Come spesso accadeva nell’epoca coloniale, il mezzo scelto fu la censura. E come avviene frequentemente, l’applicazione della legge fu asimmetrica, relativizzata con cautela quando si trattava dei membri delle alte gerarchie del potere.

Irving Leonard, analizzando le leggi emesse dal re Fernando II, marito della regina Isabel, nel 1506 per il buon funzionamento del vice-regno del Perù, indica che quando la normativa reale proibì la circolazione di libri profani, tale divieto era principalmente destinato a proteggere l’accesso degli indigeni alla lettura di queste opere, e non necessariamente a ricadere sulla popolazione di origine spagnola: “el rey Fernando se refería obviamente a los libros de ficción de aquel tiempo; pero obsérvese que al prohibición estaba ligada al bienestar de los indios; nada dice sobre su aplicación a los blancos”¹⁸⁰. Teodoro Hampe Martínez sottolinea inoltre che il divieto delle opere di finzione aveva come obiettivo quello di fermare la diffusione della “menzogna” delle novelle di cavalieri, che potevano essere confuse con le “verità” dei testi biblici per i nativi americani¹⁸¹. Con il passare dei decenni, il divieto si estese

¹⁷⁹ GARCILASO DE LA VEGA, Inca Garcilaso. *La Florida del Inca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. (Serie Cronistas de Indias). P. 112.

¹⁸⁰ LEONARD. Op. cit. p. 80-81.

¹⁸¹ Come ben osserva Hampe Martínez: “La intención fundamental de los legisladores no era privar de deleite a los españoles radicados en uluamar, sino proteger la incipiente evangelización de los pobladores aborígenes, quienes podrían verse confundidos al contrastar el mensaje de la Biblia con el sentido de esas fabulosas

a tutte le classi sociali. Tuttavia, come sappiamo, la censura rappresenta una limitazione, ma non un impedimento totale. Esiste sempre un modo per aggirare la legge quando si ha una volontà irrefrenabile e, naturalmente, il potere (politico e/o finanziario) per farlo. Leonard ricorda che già nel XVI secolo i contrabbandieri di libri, constatando la lentezza dei funzionari doganali, che verificavano solo i titoli delle opere - quando lo facevano¹⁸² - rilegavano opere proibite sotto titoli autorizzati dalla legislazione dell'epoca:

Documentos que aún se conservan revelan que se usaron métodos todavía más audaces para introducir contrabando de literatura en las colonias españolas. Como los materiales que se empleaban en los empastes aumentaban considerablemente el costo de los libros, era una práctica común en el siglo XVI colocar dos o tres obras, a veces de géneros muy diferentes, bajo una sola cubierta. Las unidades sí formadas se llamaban técnicamente “cuerpos de libros” y se prestaban fácilmente a la circulación de obras prohibidas¹⁸³.

Il tentativo di eludere le leggi, tanto più creativo quanto più severi sono gli impedimenti, ci offre uno spaccato della volontà della popolazione ispano-americana di accedere ai più svariati titoli. Ovviamente, ci riferiamo qui a una minima parte di questa comunità, una ristrettissima élite con capitali sufficienti per accedere ai libri, ma che, a causa delle limitazioni legali, si vedeva costretta ad aggirare la legge tramite espedienti come il contrabbando. Il denaro crea sempre una via di fuga quando la legalità cerca di imporre limiti ai desideri privati. In America Ispanica esisteva un'aristocrazia con capitali e il desiderio di leggere¹⁸⁴, che gradualmente contribuiva alla formazione di un sistema culturale nella colonia simile a quello

narraciones”. MARTÍNEZ, Teodoro Hampe. El eco de los ingenios: literatura española del Siglo de Oro en las bibliotecas y librerías del Perú colonial. In: *Discurso colonial hispanoamericano*. Brill, 1992. p. 177-201. p. 179.

¹⁸² Ancora secondo Leonard: “A pesar de estas meticulosas precauciones, la supervisión de la Casa de Contratación se neutralizaba mucho por el descuido y la corrupción de sus propios representantes, y por la trapacerías de los intereses del comercio de tierra y de mar. Pronto las tres inspecciones previas a la zarpa se volvieron rutinarias e ineficaces, no sólo a causa de la venalidad del personal que intervenía en ellas sino ante la manifiesta imposibilidad de llevar a cabo una requisa del contenido de las innumerables cajas, bultos, cofres y barriles que componían la heterogénea carga; un esfuerzo concienzudo en este sentido hubiese retardado inevitablemente los viajes, lesionando fuertes intereses”. Op. Cit. p. 124

¹⁸³ LEONARD. Op. cit. p. 153.

¹⁸⁴ Sui modi di diffusione dei libri nella colonia, Leonard indica: “Pero probablemente lo más frecuente es que fuera el español que iba a las Indias a hacer fortuna quien llevara consigo una variedad de artículos para vender en provincias, entre ellos libros. “Este tipo de buhonero inmigrante, a menudo campesino, se transformaba en un nuevo rico de la sociedad colonial, detestado por la aristocracia española y por los indolentes criollos que vivían del tributo de los conquistados indios, de vez en cuando alguna autoridad o funcionario de Sevilla se permitía hacer su pequeña especulación, embarcando unas cuantas cajas de libros de fácil venta a algún amigo o pariente de ultramar. Por otra parte todos los pasajeros podían —y con frecuencia lo hacían— llevar consigo una caja de libros para su uso personal, y en este caso los títulos de las obras se inscribían en una especie de manifiesto o memoria, en vez de un registro formal”. Op. cit. p. 118.

della metropoli¹⁸⁵. È importante sottolineare che il fiorire del sistema culturale in quel periodo avveniva grazie alle ricchezze provenienti dallo sfruttamento delle terre e dal lavoro schiavile. Non idealizziamo: il desiderio di consumare beni simbolici, come i libri, era possibile all'epoca solo per una parte della società, immersa nel lusso e nell'ozio, che viveva principalmente grazie allo sfruttamento del lavoro dei popoli indigeni o della popolazione africana, come analizza Jacques Lafaye: “a densidade da população de crioulos e espanhóis era suficiente (além da riqueza produzida pela mão-de-obra indígena nas lavouras e nas minas de prata) para manter uma atmosfera propícia à criação artística (especialmente a pintura) e à competição poética”¹⁸⁶. Con il lavoro altrui, il lavoro delle classi sociali privilegiate ispano-americane era minimo. C'era tempo in abbondanza.

Il capitale monetario è stato un fattore di attrazione per le strutture culturali che cercavano fonti di reddito attraverso scambi finanziari, facilitando così la nascita, già nel XVI secolo, di gruppi teatrali, in particolare a Lima. Questi gruppi si esibivano nelle corti vicereali dove si concentrava la ricchezza. Pertanto, non è inopportuno affermare che la formazione delle città e la concentrazione di reddito in queste aree urbane hanno favorito il fiorire culturale nell'America Ispanica, come dichiara Jean Franco: “el teatro sigue gozando de una gran popularidad, teniendo todas las grandes ciudades corrales de teatro y grupo de actores profesionales”¹⁸⁷. Questi gruppi artistici si esibivano spesso nei centri dei palazzi, ricevendo finanziamenti dai nobili che li contrattavano. Anche la poesia non era esclusa da questa rappresentazione nella vita culturale. Enrique Imbert osserva che, tra i secoli XVI e XVII, i gruppi culturali che si andavano arricchendo e formando nei domini ultramarini spagnoli cercavano di rimanere aggiornati sulle produzioni della corte: Góngora, Garcilaso, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo, Ercilla, oltre ad autori stranieri come Boccaccio, Ariosto, Tasso e Camões¹⁸⁸. Nelle città ispano-americane, in particolare in Messico e in Perù, la circolazione culturale è evidente nella formazione di un'élite letteraria che si sviluppava parallelamente alla corte dei vice-rei, come indica Octavio Paz:

¹⁸⁵ Teodoro Hampe Martínez afferma che la lettura nell'America Ispanica era legata a una ristretta classe sociale, con denaro da spendere in beni culturali in eccesso: “Las características que señalamos al principio respecto al público lector de las obras de entretenimiento en España se agudizan al tratar de la situación en Indias, un ambiente donde el grupo de personas afecto a la cultura europea formaba una pequeñísima minoría, que vivía encerrada en los muros de los conventos, universidades o palacios, de espaldas al resto de la población. En estas circunstancias la actividad literaria sólo podía desarrollarse en núcleos cortesanos como México o Lima, en los cuales existía una aristocracia poderosa, promotora de academias y certámenes, poseedora del monopolio de la expresión”. MARTÍNEZ, op. cit., p. 180.

¹⁸⁶ LAFAYE. Op. cit. p. 617.

¹⁸⁷ FRANCO. Op. cit. p. 47.

¹⁸⁸ IMBERT. Op. cit. p. 87.

Teatro de actividades sociales y culturales no menos que de intrigas y decisiones políticas, la corte virreinal fue un centro de irradiación moral, literaria y estética; al influir en las actitudes y en las maneras de la gente, modificó profundamente la vida social y los destinos individuales. Ejemplo de cortesía, costumbres y modas, la corte rigió las maneras de amar y comer, denovohispanasosertos y cortejar a las vivas, de celebrar los natalicios y llorar las ausencias. (...) La corte virreinal ejerció una doble misión civilizadora: transmitió a la sociedad nnovohispanasos modelos de la cultura aristocrática europea y propuso a la imitación, colectiva un tipo de sociabilidad distinto a los que ofrecían las otras dos grandes instituciones novohispanas, la Iglesia y la Universidad¹⁸⁹.

La Chiesa, osserva Asunción Lavrin, è stata un grande organismo di investimento culturale durante il periodo coloniale, poiché questa istituzione penetrava in tutte le classi sociali e, in un certo senso, capitalizzava risorse da ciascuna di esse, attraverso donazioni o decime, che successivamente venivano utilizzate, in parte, per la costruzione di chiese, il finanziamento di monasteri, di scuole religiose e anche di gruppi artistici, che emergevano all'interno di centri educativi controllati da comunità religiose. Il reclutamento di mano d'opera implicava la necessità di assumere artisti in senso lato, poiché la monumentalità simbolica della fede richiedeva un lavoro su più fronti, riunendo vari gruppi professionali. La monumentalità degli spazi religiosi doveva riflettere la grandezza dell'istituzione stessa. È necessario essere imponenti per essere visti e ricordati. Su questo punto, Lavrin sottolinea:

La Iglesia fue el mayor mecenas de las artes durante el periodo colonial. Las órdenes religiosas, más que la Iglesia episcopal, se convirtieron en factores clave para la transmisión de los estilos arquitectónicos. Mientras que en los centros urbanos administrativos sólo se construía una catedral, las órdenes religiosas masculinas y femeninas construyeron cientos de iglesias en las ciudades y en los campos que competían en suntuosidad con las catedrales. La consolidación de las poderosas elites en las capitales virreinales y las ciudades de provincias en el siglo XVII fomentó la creación de una extraordinaria cantidad de edificios religiosos y sus artes concomitantes. Las piadosas donaciones de los mercaderes, mineros y grandes terratenientes para la construcción y decoración de iglesias y capillas constituyó el sustento principal del arte religioso. Los escultores y pintores llevaban un séquito de carpinteros maestros, orfebres y doradores encargados de decorar los interiores de los templos¹⁹⁰.

Con la grandezza visiva, era il momento di dare movimento alle attività culturali, come il teatro, che si sviluppava generalmente in parallelo a istituzioni come la chiesa, l'aristocrazia e l'università. Questa tridimensionalità delle istituzioni finanziatrici di manifestazioni artistiche nella colonia stimolava la vita culturale. Non è casuale che molti degli spettacoli artistici si

¹⁸⁹ PAZ. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fé*. p. 38.

¹⁹⁰ LAVRIN. Op. cit. p. 308.

svolgessero nei cortili dei palazzi, all'interno delle mura universitarie, nei chiostri dei monasteri, o quando si voleva organizzare un evento più grandioso e destinato a un pubblico più ampio, si utilizzasse la piazza centrale come palco. A sostegno di questa idea, vale il pensiero di Lafaye:

A universidade e, sobretudo, as casas religiosas eram os lugares favoritos para executar essas atividades que não exigiam a área mais extensa da plaza. Muitas das casas religiosas funcionavam ou como colégios ou como sociedades ou clubes: neles, como nos informa Sor Juana Inés de la Cruz, podia-se aprender música e dar concertos e recitais¹⁹¹.

Ritornando alla piazza centrale, essa prefigurava uno spazio di rappresentazione simbolica e di ostentazione di suntuosità. Non bastava essere grandi; era necessario mostrarsi grandiosi. Questo era il luogo dove tutti guardavano, dove tutti desideravano essere. Era un palcoscenico adatto per rappresentazioni artistiche in una società aristocratica che sentiva la mancanza della pompa e della solennità delle feste metropolitane. Josephe de Mugaburu, cronista che riportò i movimenti sociali a Lima nel XVII secolo e annotò numerose manifestazioni culturali, indicava che la *Plaza Mayor*¹⁹² era il punto dove si celebravano le entrate e le uscite dei viceré¹⁹³, le corride di *toros*¹⁹⁴, le feste religiose che potevano durare fino a otto giorni e dove non si risparmiavano fuochi d'artificio, o feste che coinvolgevano fino a 500 cavalieri ben vestiti, rappresentando la forza dell'esercito di sua maestà, il re di Spagna. Il simbolismo della grandezza si rifletteva anche nel lusso dell'ornamentazione delle case intorno alla piazza, generalmente proprietà di alti funzionari della burocrazia coloniale, e negli abiti dei nobili, che cercavano di uguagliare o addirittura superare i guardaroba della metropoli. Come

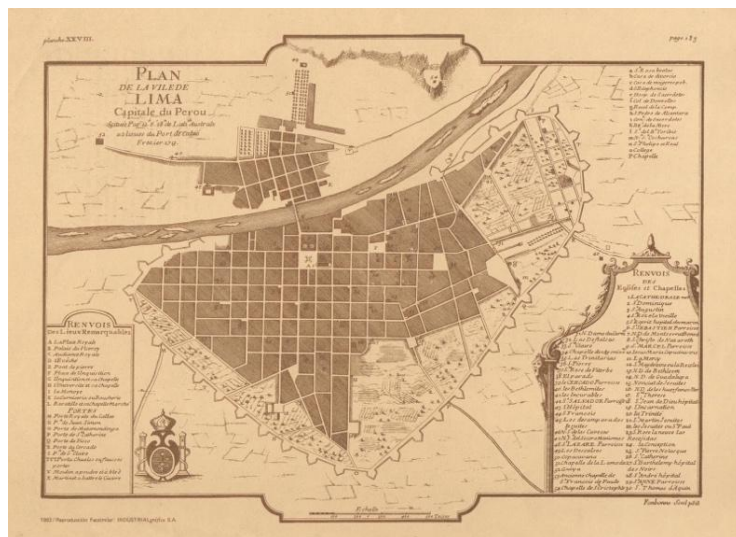
¹⁹¹ LAFAYE. Op. cit. 617.

¹⁹² Ricordiamo quanto sostenuto da Werner Jaeger: "Si è ritenuto Senofane un rapsodo che sulla pubblica piazza recitasse Omero, ma in privato le proprie poesie satireggianti Omero ed Esiodo". Op. cit. p. 321.

¹⁹³ "Y para el día de la entrada del señor Virrey el adorno de les baleones don Baltasar de la Cueva Marqués de Malagón y Conde del Castellar se pusieron de verde todos los balcones de la plaza de Lima y se aderezó todo por cuenta de los dueños de las mismas casas", ou festas de baile de máscaras: "Sábado 9 de Agosto de 1682, a las nueve de la noche, salió una máscara de más de 80 mulatos de gala y redículos y con dos carros, donde venían muchos de ellos en hábitos de mujer, bailando y con mucha algazara al son de arpas y guitarras y con muchas luces; y anduvieron por la plaza alrededor de ella. Y el señor Virrey y la señora Virreina con toda su familia estaban en los balcones, y toda la gente de la ciudad en la plaza y por las calles donde anduvo la máscara". MUGABURU, Joseph de; MUGABURU, Francisco de (hijo). *Diario de Lima (1640-1694): crónica de la época colonial*. Reimpresso com prólogo e notas de Carlos A. Romero. Lima: Imprenta C. Vásquez L., 1936. Tomo II. p. 222.

¹⁹⁴ "Mayor y el baptisterio estuvo todos los ocho días colgados y adornados, que jamás se ha visto tal de curiosidades y de preseas que se vieron en aquellos adornos, que los hicieron diferentes personas, hasta las tres puertas que salen a la plaza. Y todas las ocho noches hubo diferentes fuegos de muchas invenciones de cuatro y cinco piezas de fuego". Ou ainda construção de um castelo na praça para representações religiosas: "Un castillo se hizo en la plaza de Lima, y que se hizo em Lima. De por su centro fué la pila; fué de madera y todo se cubrió de lona, y canteada como muralla de piedra. Duró ocho días el hacerlo el inventor fué don Rodrigo Martínez, que vino de España por ayudante del sargento mayor de batalla". MUGABURU, Joseph de; MUGABURU, Francisco de (hijo). *Diario de Lima (1640-1694): crónica de la época calena*. Publicado por Horacio H. Urteaga e Carlos A. Romero. Lima: Librería Sanmartí y Cía., 1917. Tomo I. p. 112

scrisse Josephe de Mugaburu, “porque jamás se había visto esta plaza con tan lucida gente y tanto mirón y tantas galas, y todos en cuerpo, que parecía un jardín de flores con tantas variedades de vestidos, coletos y bandas rojas”¹⁹⁵.



Piano urbanistico della città di Lima, secolo XVII¹⁹⁶.

Le manifestazioni artistiche, quando non si svolgevano nella *Plaza Mayor*, avvenivano normalmente nei cortili dei palazzi, nelle università attraverso spettacoli degli studenti, nei cortili delle chiese minori o nelle scuole religiose. Ovviamente, nella piazza si realizzavano rappresentazioni pubbliche, tenendo conto delle folle che rappresentavano i vari strati sociali della colonia. Negli altri spazi, in particolare nei palazzi, le feste erano riservate all'aristocrazia. La diversità degli ambienti che si andavano formando nelle città denota un consumo culturale che avvicinava la colonia alle mode letterarie emergenti nella metropoli. Josephe de Mugaburu annota la circolazione di commedie a Lima avvenute nei conventi: “los padres convento le hicieron una comedia al señor de la Companhia de Jesús, el Arzobispo desta ciudad Fr. Juan de Almoguera que se intitulaba El Principe de Fezo, cosa grande de ver; y fué lunes 13 de Agosto de 1674”¹⁹⁷. Si tratta dell'opera *El gran príncipe de Fez*, don Baltasar de Loyola, di Pedro Calderón de la Barca, pubblicata a Madrid nel 1672.

¹⁹⁵ Id. Tomo II. p. 165.

¹⁹⁶ CHATELAIN, Henri Abraham. *Plan de la ville de Lima, capitale du Perou*. Lima: Biblioteca del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 1983. L'altra fonte: FÉZIER, Amédée François. *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chily et du Perou, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*. Cambridge: University Press, 2014.

¹⁹⁷ MUGABURU. Op. cit., Tomo II. p. 61.

1031



Ciudad / la ciudad de Los Reyes de Lima. Audiencia Real y Corte, cabeza mayor de todo el reino de las Indias, a donde reside Su Majestad y su visorrey, y de la Santa Madre Iglesia arzobispado, Su señoría Inquisidor, Su Señoría de la Santa Cruzada, y los reverendos Comisarios y Prelados / corte real.

Città di Lima, nella rappresentazione di Felipe Guamán Poma de Ayala, con particolare enfasi sulla Plaza Mayor, sec. XVII¹⁹⁸.

In Brasile, l'organizzazione urbana era precaria; fino al secolo XVIII non si costruirono, salvo rarissime eccezioni, le condizioni favorevoli per la circolazione effettiva dei libri e per la realizzazione di attività culturali al di fuori dell'ambiente religioso. Tale situazione può essere compresa nel contesto di un quadro più ampio: la formazione delle città brasiliane, lontana dall'essere uno spazio adattabile alle esigenze urbane, creava un ambiente disorganizzato e ostile alla formazione di un sistema letterario.

La normativa portoghese per la colonizzazione, a differenza di quanto accaduto in America Hispanica, era caotica, elaborata, a quanto pare, più per caso che per una pianificazione urbanistica ponderata. Gli elementi di questo paesaggio disordinato si riflettono nell'evoluzione urbana della città, frutto di quella "trascuratezza" coloniale di cui parlava Sérgio Buarque de Holanda. Questo è evidente nella descrizione dei viaggiatori stranieri che visitarono le terre brasiliane, come Thomas Ewbank, scrittore ed etnologo britannico, che a metà del XIX secolo visitò Rio de Janeiro¹⁹⁹ e descrisse la città carioca come un groviglio di linee mal tracciate,

¹⁹⁸ GUAMÁN POMA DE AYALA. Op. cit. p. 373. Tomo I.

¹⁹⁹ EWBANK, Thomas. *Life in Brazil*; or, a journal of a visit to the land of the cocoa and the palm. New York: Harper & brothers, 1856.

eredità di una colonizzazione che si era preoccupata poco di organizzare le vie secondo piani rettilinei rinascimentali, come quelli dell'America spagnola

The streets are generally straight, yet Rua Dereita is crooked. As an apostle boarded in a thoroughfare thus designated, most Catholic towns have, in common with Damascus, "a street which is called straight," no matter how devious its direction. Laid out for the most part at right angles, some are found running from every point of the compass—a circumstance due to mountains insulated by them, and to the angular and indented shores of the bay. They are narrow: Custom-house Street is just eighteen feet wide from wall to wall—the general width in all the old parts of the city. If a few are found to exceed it, others are mere alleys²⁰⁰.

Sérgio Buarque de Holanda, attraverso i suoi studi sulle cronache dei viaggiatori, osservò che le abitazioni nella città di Salvador²⁰¹, nelle fasi iniziali della colonizzazione, ben prima delle annotazioni di Ewbank, erano disposte senza un ordine preciso, senza alcuna preoccupazione per la disposizione delle strade, contrariamente al modello ispanico, in base al quale gli edifici erano organizzati secondo un piano rettilineo. In Brasile sembra che, anziché utilizzare il modello a scacchiera, si fosse adottata una forma labirintica, data la disposizione caotica di case e strade, che formavano un intreccio di costruzioni senza un tracciato predefinito e senza attenzione alla qualità di vita dei residenti, come l'esposizione al sole e al vento. Thomas Ewbank notò anche la continuazione di questa imperizia architettonica nelle abitazioni di Rio de Janeiro tre secoli dopo: "these are mostly two stories, some three, and many one, all grotesquely mixed as in most old cities; not a block is uniformly built. There is not what our builders would call a handsome front, nor anything approaching to one"²⁰². Non vi è nulla che ricordi le città disegnate in America dagli spagnoli, secondo quanto osserva Buarque de Holanda:

Já à primeira vista, o próprio traçado dos centros urbanos na América espanhola denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido da vontade humana. As ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõem-lhes antes o acento voluntário da linha reta²⁰³

Nei primi due secoli di dominio coloniale, il Brasile si trovò a doversi muovere all'ombra dell'oscurantismo intellettuale. Studiando il processo di formazione della cultura

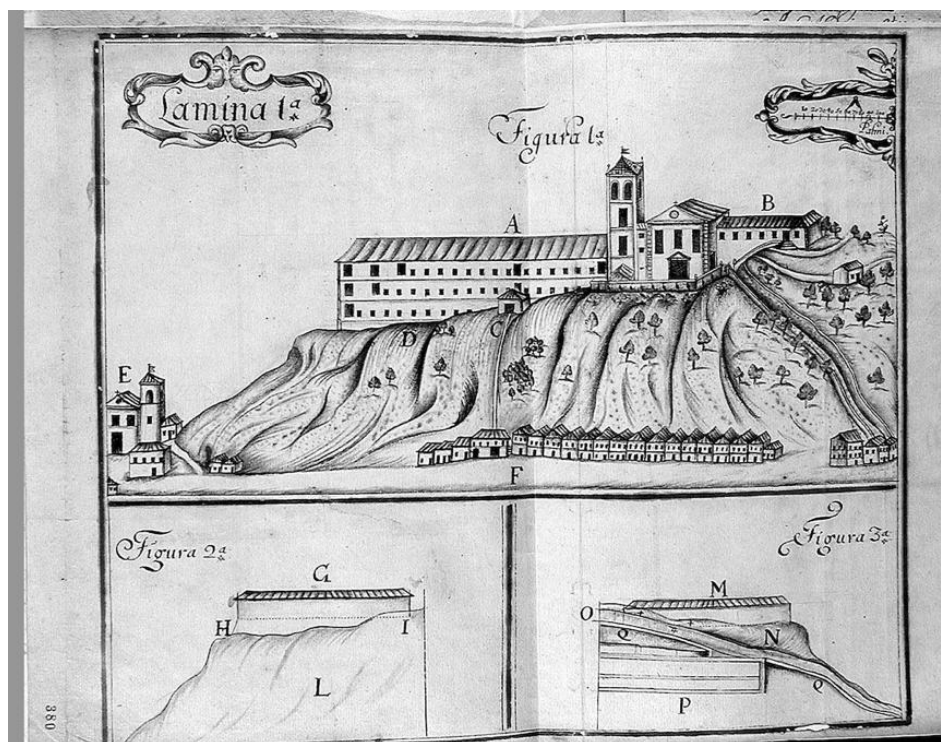
²⁰⁰ EWBANK. Op. cit. p. 84.

²⁰¹ HOLANDA. Op. cit. p. 130.

²⁰² EWBANK. Op. cit. p. 85.

²⁰³ HOLANDA. Op. cit. p. 114.

brasileira, John Bury rileva con grande chiarezza che “os colonizadores portugueses não trouxeram para o Brasil nenhuma tradição sólida ou bem definida de planejamento urbano. Diferentemente da Itália, da França e da Espanha, nem o traçado regular em grade nem o plano radial haviam tido qualquer voga em Portugal”²⁰⁴.



Visione del monastero dei gesuiti nella città di Rio de Janeiro nel XVII secolo, con attenzione al dislivello del terreno, evidenziando che la lettera “a”, nell’immagine, rappresenta il Collegio, situato sull’antico Morro do Castelo²⁰⁵.

Il governo lusitano considerava il Brasile esclusivamente come una colonia di sfruttamento. Il territorio brasiliano non era altro che una piantagione per il Portogallo, poiché l’unico obiettivo era estrarre ricchezze: oro e zucchero. Tale atteggiamento derivava direttamente dall’approccio portoghese alla colonizzazione. Sérgio Buarque de Holanda sosteneva che il modello di colonizzazione portoghese cercava di raccogliere i frutti senza piantare l’albero²⁰⁶, in quanto vi era una disposizione urbanistica nel lato ispano che mancava

²⁰⁴ BURY, John. Arquitetura e arte no Brasil colonial. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina: América Latina Colonial*. 1. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2022. Tomo II, pp. 681-704. p. 681.

²⁰⁵ ARSI. Bras. 4, fol. 380.

²⁰⁶ Qui la citazione completa: “Nas formas de vida coletiva podem assinalar-se dois princípios que se combatem e regulam diversamente as atividades dos homens. Esses dois princípios encarnam-se nos tipos do aventureiro e do trabalhador. Já nas sociedades rudimentares manifestam-se eles, segundo sua predominância, na distinção fundamental entre os povos caçadores ou coletores e os povos lavradores. Para uns, o objeto final, a mira de todo esforço, o ponto de chegada, assume relevância tão capital, que chega a dispensar, por secundários, quase

ai portoghesi in America, il che, per Buarque de Holanda, era il risultato dello sforzo minimo nella colonizzazione, contribuendo a una occupazione disorganizzata del territorio. Come afferma il teorico:

Mesmo em seus melhores momentos, a obra realizada no Brasil pelos portugueses teve um caráter mais acentuado de feitorização do que de colonização. Não convinha que aqui se fizessem grandes obras, ao menos quando não produzissem imediatos benefícios. Nada que acarretasse maiores despesas ou resultasse em prejuízo para a metrópole²⁰⁷.

Se pensiamo al XVI secolo, forse lo sforzo più notevole, se non l'unico, fu il tentativo intrapreso da Tomé de Sousa per ordinare il processo di colonizzazione. Un'iniziativa, sebbene minima e con una visione urbanistica modesta, può essere percepita nella lettera che il governatore generale scrisse al re del Portogallo:

E assim sou informado que o lugar em que ora está a dita cerca não é conveniente para aí se fazer e estar a fortaleza e povoação que ora ordeno que se faça e que será necessário fazer se em outra parte mais para dentro da dita Baía. E portanto vos encomendo e mando que como tiverdes pacífica a terra vejais com pessoas que o bem entendam o lugar que será mais aparelhado para se fazer a dita fortaleza forte e que se possa bem defender e que tenha disposição e qualidade para aí por o tempo em diante se ir fazendo uma povoação grande e tal qual convém que seja para dela se proverem as outras capitanias como com ajuda de N. Senhor espero que esta seja e deve de ser em sítio sadio e de bons ares e que tenha abastança de águas e porto em que possam amarrar os navios e vararem se quando cumprir, porque todas estas qualidades ou as mais delas que puderem ser cumprir que tenha a dita fortaleza e povoação por assim ter assentado que dela se favoreçam e provejam todas as terras do Brasil²⁰⁸.

La preoccupazione di Tomé de Sousa per la costruzione di strade e case in luoghi freschi - il che avrebbe reso la città più comoda e abitabile - non fu ascoltata, poiché i portoghesi, a differenza degli spagnoli, sembravano arrivare nei loro nuovi possedimenti con modelli di città predefiniti, senza considerare le variazioni geografiche e climatiche che richiedevano un adattamento dell'urbanistica lusitana ai tropici. A questo proposito, studiando i problemi climatici e la disorganizzazione della pianificazione portoghese rispetto al clima, Griselda

supérfluos, todos os processos intermediários. Seu ideal será colher o fruto sem plantar a árvore". HOLANDA. Op. cit. p. 50.

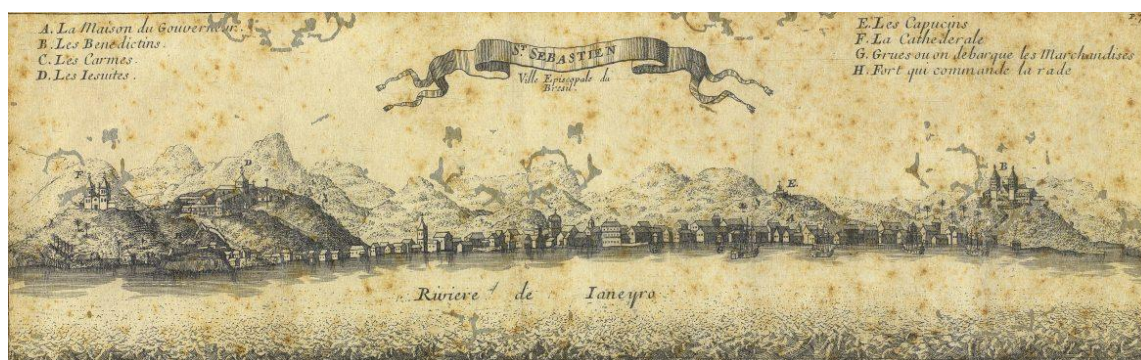
²⁰⁷ Id. p. 128.

²⁰⁸ Regimento que levou Tomé de Souza governador do Brasil, Almerim, 17/12/1548. Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, codice 112, fls. 1-9. La trascrizione in portoghese moderno che utilizziamo nella citazione sopra menzionata è stata curata dall'AHU. E anche: MENDONÇA, Marcos Carneiro de. *Raízes da formação administrativa do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Conselho Federal de Cultura, 1972. p. 49.

Pinheiro Klüppel sottolinea l'inadeguatezza dei colonizzatori nell'adottare modelli di costruzione adattabili a una regione di clima tropicale.

Funda-se a cidade do Salvador à maneira das cidades portuguesas - Lisboa e Porto dividida em duas partes, Cidade Baixa e Cidade Alta, seguindo um modelo de desenho urbano largamente utilizado pelos portugueses. Esta divisão da cidade em duas separadas pela escarpa, acarretou diferentes situações microclimáticas. A Cidade Alta recebe a ventilação predominante de todo o quadrante leste, desde o sudeste até o nordeste, enquanto a Cidade Baixa, por se encontrar no sopé da encosta que corta o sítio no sentido sudoeste/nordeste, não é beneficiada por grande parte desta ventilação, pois a própria encosta cria sombra de ventos nesta parte da cidade”²⁰⁹.

Le città nel Brasile coloniale, secondo Paulo Santos, sono “cidades portuguesas transplantadas para o outro lado do atlântico, às vezes sem levar à cabo as devidas preocupações urbanísticas e geográficas com a localização na qual serão inseridas, em suas plantas irregulares”, e come ancora evidenzia il ricercatore: “o aspecto predominante na cidade colonial é a desordem”²¹⁰. Mentre le città ispano-americane erano influenzate dal tracciato regolare del Rinascimento, le città portoghesi sembravano legate a quello che Paulo Santos definisce come “modello informale”²¹¹, delle città adattabili ai modelli irregolari del terreno, come Salvador o Rio de Janeiro, quest’ultima costruita tra colline, simile a Lisbona o Porto. Probabilmente, l’unica città che si discosta da questi schemi, ricorda il ricercatore, è Recife. La differenza diventa più evidente se si confronta, seguendo l’analisi di Santos, la fondazione di Olinda con quella di Recife, poiché, sebbene entrambe le città siano state fondate dai portoghesi, la seconda fu occupata dagli Olandesi, che ne ebbero il controllo dal 1630 al 1654, e in questi quasi tre decenni intrapresero sforzi urbanistici che i portoghesi non realizzarono in periodi più lunghi.



Vista panoramica della città di Rio de Janeiro, secolo XVII ²¹².

²⁰⁹ KLÜPPEL, Griselda Pinheiro. O clima e o traçado urbano na colonização da América. *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, v. 1990, p. 3-8, 1990. p. 7.

²¹⁰ SANTOS. Op. cit. p. 5.

²¹¹ Id. p. 6.

²¹² FROGER, François. *St. Sebastien. Ville Episcopale du Brésil*. Gravura, ca. 1695. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Evaldo Cabral de Mello sostiene che il conquistatore olandese Maurício de Nassau costruì a Recife quella che potrebbe essere considerata la prima città pianificata del Brasile, almeno secondo i canoni del XVII secolo, con strade pavimentate, ponti, canali navigabili (come nei Paesi Bassi) e un tracciato regolare, che il Brasile avrebbe visto di nuovo solo con il trasferimento della corte portoghese a Rio de Janeiro, nel 1808²¹³. Al contrario, Olinda portoghese era una città a tracciato irregolare, costruita su rilievi che conformano la città a piani elevati, dove le zone della città erano collegate da rampe, più simile a Salvador per i suoi dislivelli, che alla pianura di Recife. Osservando queste differenze, Paulo Santos ci offre un'indicazione:

Os portugueses, apesar de grandes marinheiros, preferiam as cidades com relativa distância do mar, em morros, assim poderia se proteger de invasões, usando a geografia da área como escudo. Já os arquitetos holandeses pelo “atavismo próprio da raça que, às cidades plantadas nos morros preferia as anfíbias, construídas sobre a vaza das marés, ou quiçá sobre o encharcado dos pântanos”²¹⁴.

Come nel caso di Amsterdam, e in questo punto, utilizzando l'acqua come scudo, gli olandesi erano più adatti al combattimento e ulteriormente adattati al modello di difesa rinascimentale “que despreza os sítios altos (de estilo mais medieval) e preferiam os planos baixos, rasos com o terreno”²¹⁵, e i canali navigabili, resi possibili dal fiume Capibaribe, facilitavano il trasporto di munizioni e merci – e anche di persone – all'interno dell'urbe progettata da Nassau. In effetti, Nassau, durante un'ispezione a Olinda, trovò la città poco abitabile e priva di comodità²¹⁶. Inoltre, Nassau era un grande supervisore dei lavori e, per organizzare la sua città, come ricorda Frei Manuel Calado de Salvador, andava di persona a controllare le costruzioni a Recife: “Andava o príncipe conde de Nassau tão ocupado em fabricar a sua nova cidade que, para afervorar aos moradores a fazerem casas, ia ele mesmo, com muita curiosidade, lhe andava deitando as medidas e endireitando as ruas para ficar a povoação mais vistosa”²¹⁷.

È interessante notare anche l'esistenza di un documento olandese, datato 1638, che descrive i portoghesi come individui trascurati nell'organizzazione delle loro città e villaggi, e

²¹³ MELLO, Evaldo Cabral de. (org.). *O Brasil holandês*. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2010. p. 241.

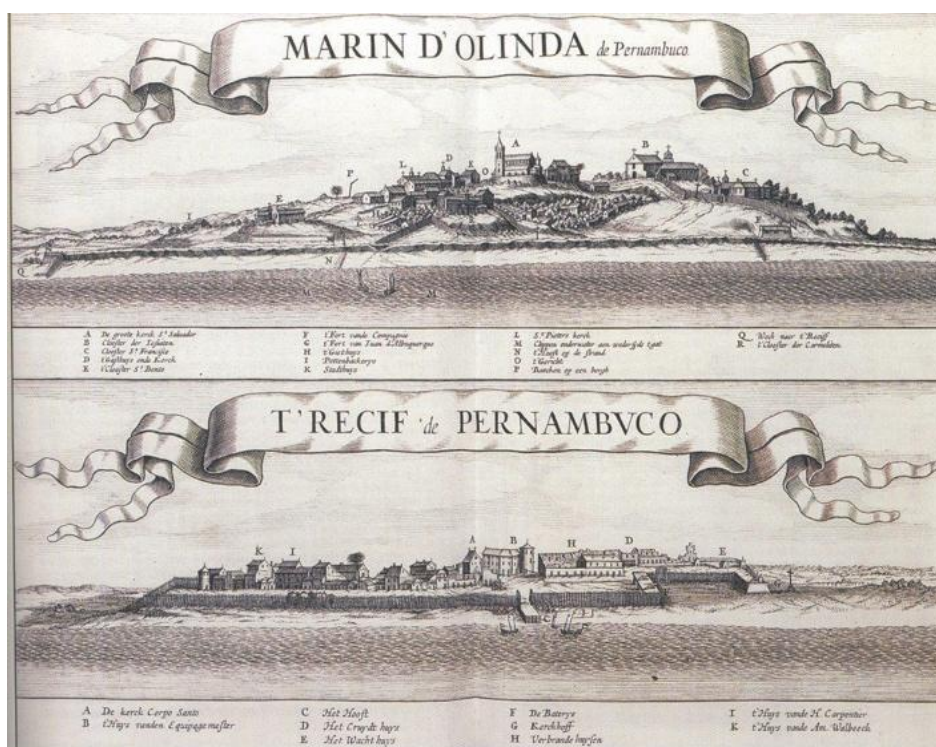
²¹⁴ SANTOS, Paulo F. *Formacao de cidades no Brasil colonial*. Coimbra: [s. n.], 1968.

²¹⁵ Santos. Op. cit. p. 108.

²¹⁶ MELLO. Op. cit. p. 243.

²¹⁷ CALADO, Manoel. *O Valeroso Lucideno e o Triunfo da Liberdade*. Primeira parte. Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1648. p. 250.

poco attenti all'ornamento di questi, un popolo privo di interesse per le arti architettoniche: “Os portugueses são em geral pouco curiosos com relação às suas casas e à direção doméstica, contentando-se com uma casa de barro, contanto que vá bem o seu engenho ou a sua cultura”²¹⁸ e ancora: “no tocante a quadros e outros ornatos para cobrir as paredes, os portugueses são destituídos de toda a curiosidade, e nenhum conhecimento têm de pintura”²¹⁹.



Vista panoramica delle città di Recife e Olinda, che mostra i diversi contrasti – principalmente di rilievo strutturale – tra le due urbi. Sec. XVII²²⁰.

Dal punto di vista delle rappresentazioni culturali e simboliche nel perimetro urbano, in Brasile, dove le città erano notevolmente meno opulente rispetto all'America Ispanica, la piazza, ad esempio, non aveva, per tracciato strutturale, la funzione rappresentativa e artistica che possedeva nella parte spagnola del continente. Il piano portoghese tendeva a non centralizzare in una piazza maggiore, che in generale non si trovava al centro dell'asse urbano, ma a frammentare la concentrazione culturale e religiosa in diverse aree, con una chiesa situata

²¹⁸ In: MELLO, Evaldo Cabral de. (org.). *O Brasil holandês*. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2010. p. 258.

²¹⁹ Id. p. 259.

²²⁰ “Marin d’Olinda de Pernambuco/ T’Recif de Pernambuco”, di autore sconosciuto, circa 1630. Pubblicato in Joannes de Laet, *Historie ofte Iaelrijck Verhael ...* Leyden: Bonaventuer ende Abraham Elsevier, 1644. ale riferimento si trova in: CABRAL, Renata. Entre destruições, achados e invenção: a restauração da Sé de Olinda no âmbito do Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 2016, 24: 181-204.

al centro di ogni piazza come baluardo governativo. Tale frammentazione impediva la concentrazione delle attività culturali, spirituali, politiche e religiose in un unico centro, rendendo più difficile unificare in un luogo noto le manifestazioni artistiche. La frammentazione, come si può dedurre, non aiutava a diffondere tali manifestazioni artistiche, bensì le frantumava, riducendo ulteriormente l'accesso a beni simbolici già così rari nella colonia. Secondo Nestor Reis Filho, l'urbanizzazione implica diverse interazioni tra i componenti sociali responsabili dell'organizzazione e della pianificazione strutturale della società, e questi erano suscettibili a fattori economici e politici che influenzano direttamente l'organizzazione e la pianificazione interna:

Em primeiro lugar, consideramos a urbanização como um processo social. Seu desenvolvimento provoca o aparecimento e a transformação de núcleos, como consequência das interações humanas em que implica. Ocorre um processo de urbanização quando em uma sociedade existe uma divisão social do trabalho, em caráter permanente, de sorte que uma parcela ponderável da população deixa de se dedicar à produção de alimentos e passa a depender, para a sua subsistência, dos produtos do trabalho da outra parcela, aos quais tem acesso por meio de troca ou por apropriação direta²²¹.

Vi era una preoccupazione marcata da parte dei portoghesi nella fondazione delle prime ville in Brasile. L'impero era maggiormente concentrato sul commercio delle spezie in Africa e in Asia. Nel XVI secolo, il Brasile era solo un produttore di un legno pregiato, utilizzato dagli europei per tingere i loro vestiti. Il *pau-brasil*, di colore rossastro, ha dato il nome al paese. Brasile significa in lingua tupi "brace" o, per usare una perifrasi, "rosso come brace". Alla fine del XVI secolo, iniziò la produzione di zucchero nella regione nordorientale, e alla fine del XVII secolo, l'oro abbondante nelle Minas Gerais, la Potosì lusitana. Le città portoghesi in America sembravano grandi labirinti di tracciati imprecisi, in un andirivieni di case disperse, costruite minimamente secondo i modelli di Lisbona, che nei tropici erano lasciate allo sbaraglio, senza una infrastruttura adeguata, a differenza delle imponenti costruzioni ispano-americane, che Eduardo Galeano descrive come rappresentazioni dell'apoteosi delle ricchezze per l'immaginario europeo, come Potosí, dove si credeva che le strade della città fossero ricoperte d'oro e d'argento²²². Fermiamoci alla leggenda, ma immaginiamo, d'altra parte,

²²¹ FILHO. Op. cit. p. 20.

²²² Come riporta Galeano, evidenziando l'immaginario creato dagli europei sull'America: "Dicen que hasta las herraduras de los caballos eran de plata en la época del auge de la ciudad de Potosí. De plata eran los altares de las iglesias y las alas de los querubines en las procesiones: en 1658, para la celebración del Corpus Christi, las calles de la ciudad fueron desempedradas, desde la matriz hasta la iglesia de Recoletos, y totalmente cubiertas con barras de plata. En Potosí la plata levantó templos y palacios, monasterios y garitos, ofreció motivo a la tragedia y a la fiesta, derramó la sangre y el vino, encendió la codicia y desató el despilfarro y la aventura. La espada y la cruz marchaban juntas en la se dieron cita en Potosí los capitanes y los ascetas, los caballeros de lidia y los apóstoles,

quanto sarebbe stato deludente per un avventuriero del XVI e XVII secolo arrivare in Brasile, specialmente a Salvador o Rio de Janeiro, dove Nestor Reis Filho indica che: “as ruas e praças quase nunca eram pavimentadas”²²³, e ancora “o problema de conservação e limpeza das vias públicas atormentava permanentemente os oficiais das Câmaras. Nos centros menores é quase certo que as ruas fôsem sempre sujas”²²⁴.



*Recife olandese - o Mauritsstad (Città Maurizia). Progetto attribuito all'architetto Pieter Post. Secolo XVII*²²⁵.

Fino a questo momento, abbiamo discusso della creazione delle città, ma chi erano realmente i destinatari di queste costruzioni? Chi vi abitava e quali funzioni svolgeva per dare forma all'impresa colonizzatrice? In fondo, la città è il meccanismo centrale del processo colonizzatore, ma come qualsiasi apparato tecnico, necessita di un insieme di esperti capaci di conferire funzionalità strumentale alle sue disposizioni amministrative. In termini generali,

los soldados y los frailes. Convertidas en piñas y lingotes, las vísceras del cerro rico alimentaron sustancialmente el desarrollo de Europa. 'Vale un Perú' fue el elogio máximo a las personas o a las cosas desde que Pizarro se hizo dueño del Cuzco, pero a partir del descubrimiento del cerro, Don Quijote de la Mancha habla con otras palabras: 'Vale un Potosí', advierte a Sancho. Vena yugular del Virreinato, manantial de la plata de América, Potosí contaba con 120.000 habitantes según el censo de 1573. Sólo veintiocho años habían transcurrido desde que la ciudad brotara entre los páramos andinos y ya tenía, como por arte de magia, la misma población que Londres y más habitantes que Sevilla, Madrid, Roma o París. Hacia 1650, un nuevo censo adjudicaba a Potosí 160.000 habitantes. Era una de las ciudades más grandes y más ricas del mundo, diez veces más habitada que Boston, en tiempos en que Nueva York ni siquiera había empezado a llamarse así". GALEANO. Op. cit. p. 37-38.

²²³ FILHO. Op. cit. p. 137.

²²⁴ Id. p. 140.

²²⁵ REIS FILHO, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: USP Imprensa Oficial, 2000. p. 87.

colonizzare significa organizzare e gestire una massa umana attraverso funzioni sociali che costituiscono un conglomerato umano responsabile del movimento economico di una colonia. Tuttavia, prima di colonizzare è necessario predefinire la disposizione umana nel territorio da popolare, per poi redistribuire le mansioni in base alle esigenze morfologiche del sito da esplorare. Per quanto riguarda il Brasile, sembra che la disorganizzazione si sia estesa anche ai tentativi di occupazione della popolazione, contribuendo a una cattiva gestione territoriale dei flussi migratori.



Città di Salvador da Bahia, secolo XVII. Si notano il terreno accidentato e la comunicazione tra la città alta e quella bassa tramite scale. John Ogilby, *Urbs Salvador*, pubblicata nel 1671 nell'opera *De Nieuwe en Onbekende Weereld, of Beschryving van Americaenen en Zuidlander...*, di Arnoldus Montanus²²⁶.

La trasposizione migratoria dalla colonia alla metropoli, nel caso del Brasile, non avvenne con la stessa intensità di flusso umano osservata nelle aree ispano-americane. Fattori economici potrebbero aver allontanato, nei secoli XVI e XVII, l'interesse dei portoghesi per la migrazione verso le terre brasiliane. Però Vaz de Caminha, forse deluso dalla mancanza di una

²²⁶ MONTANUS, Arnoldus. *De Nieuwe en Onbekende Weereld, of Beschryving van Americaenen en Zuidlanders, gedenkwaardige togten derwaerts, Gelendheid Der vaste Kusten Eilanden, Steden, Sterkten, Dorpen, Tempels, Berger Fonteynen, Stroomen, Huisen, de natuur van Beesten, Boomen, Planten en Vrende Gewasschen, Gods*. Amsterdam: Jacob von Meurs, 1671.

materializzazione delle ricchezze, afferma: “Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos”²²⁷.

Le cronache sul Brasile non destarono l'interesse dei portoghesi, come accadde invece nell'America ispanica, dove vi era un crescente attenzione riguardo i temi americani. Sérgio Buarque de Holanda osservò che ai portoghesi mancava immaginazione: “homens em quem a tradição costumava primar sobre a invenção, e a credulidade sobre a imaginativa. De qualquer modo, raramente chegavam a transcender em demasia o sensível, ou mesmo a colori-lo, retificá-lo, complicá-lo, simplificá-lo, segundo momentâneas exigências”²²⁸. Holanda, pertanto, interpreta che, a causa della scarsa inclinazione alla retorica simbolica nelle cronache, i portoghesi esageravano meno le loro conquiste rispetto agli spagnoli; i lusitani erano più pragmatici nelle fantasie della conquista rispetto agli spagnoli. Questo, come si può comprendere, contribuiva a una ricezione più tiepida dei racconti sulle nuove terre nella sede della corte, mentre in Spagna le cronache che narravano le spettacolari scoperte di Colombo e le invasioni di Hernán Cortés in Messico e di Francisco Pizarro in Perù, fecero sì che anche uomini eruditi, come il portoghese Henrique de Garcés, primo traduttore di Luís de Camões e Francesco Petrarca in spagnolo, emigrassero verso le terre americane²²⁹. Lo stesso vale per Miguel de Cervantes, che tentò di intraprendere un viaggio marittimo, senza tuttavia ricevere l'autorizzazione per attraversare l'oceano. Forse l'autore del *Chisciotte* cercava in America ricchezze nella città del Messico, l'unica che superava Venezia, a suo dire, quanto a splendore²³⁰.

²²⁷ Fl. 13v.

²²⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do paraíso*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 1.

²²⁹ Su Garcés, il traduttore portoghese trasferito in Spagna e successivamente nel vice-regno del Perù, Estuardo Núñez fornisce un riassunto del suo processo di divulgazione della poesia italiana: “su mérito esencial reside en haber animado la naciente actividad intelectual del reino peruano y orientado el gusto de los nuevos escritores. Así difundió en Lima desde 1570, con sus versiones directas del toscano, la obra poética completa de Francesco Petrarca; con sus versiones del portugués, las estrofas del gran poema *Los Lusíadas* de Luis de Camoens; y con sus versiones del latín, el tratado de Francesco Patrizzi, erudito sienés del mismo siglo, sobre la educación de los príncipes y su trato con los súbditos, a más de difundir un conjunto de poetas menores italianos que escribían en latín como Stramazo de Perugia, Juan de Bondi (o Dondi), Jacobo Colonna y Paulo Pansa, Geri y algunos clásicos romanos como Ovidio y Virgilio”. In: NÚÑEZ, Estuardo. Henrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento. Vd.: HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (org.). *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999. pp. 129-144.

²³⁰ Come si può leggere nella novela de Cervantes “El licenciado vidreira”: “Desde allí, embarcándose en Ancona, fue a Venecia, ciudad que, a no haber nacido Colón en el mundo, no tuviera en él semejante: merced al cielo y al gran Hernando Cortés, que conquistó la gran Méjico, para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiese. Estas dos famosas ciudades se parecen en las calles, que son todas de agua: la de Europa, admiración del mundo antiguo; la de América, espanto del mundo nuevo”. CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. 18. ed. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1978. p. 112.



La mappa di Norimberga, pubblicata nel 1524. Rappresentazione del Golfo del Messico, e a destra di esso, la città di Tenochtitlan, subito distrutta dagli spagnoli e rinominata come Città del Messico²³¹.

Nei poemi di Camões, le imprese della conquista del Brasile sono quasi impercettibili, dimostrando l'indifferenza con cui i lusitani accolsero le notizie delle terre raggiunte da Pedro Álvares Cabral. In realtà, le immagini del Brasile non risvegliavano molto l'interesse della popolazione metropolitana; era una terra di natura ostile, di mostri marini e tribù violente, che mangiavano carne umana e non rispettavano le leggi della natura né possedevano regole di organizzazione sociale. A ciò si aggiungeva il fatto che le ricchezze non emersero nei primi tre decenni del XVI secolo; le rotte africane erano ancora molto più redditizie e più semplici da gestire rispetto all'investimento di capitale finanziario e umano per la colonizzazione di una terra apparentemente priva di prodotti ad alto profitto, come oro, argento e altre spezie. Chi avrebbe voluto rischiare di affrontare mari tempestosi per giungere a terre selvagge popolate da esseri usciti dai più terrificanti bestiari medievali? Ma poiché ciò che non si fa per buona volontà, si è costretti a fare per forza, molti di quelli che costituirono la massa umana traslocata dal Portogallo in Brasile furono spinti, a malincuore, sotto pena di esilio.

Nel 1534, a proposito della concessione della capitania di Pernambuco al suo primo donatário, Duarte Coelho Pereira, il re D. João III lo istruiva:

Comsyderando Eu quamto servyço de Deus e meu proveyto e bem de meus Reynos e senhoryos e dos naturaes e suditos delles he ser a minha costa e terra

²³¹ CORTÉS, Hernán. *Nuremberg map of Mexico City*. 1524. Hand colored map depicts the Aztec capital, Tenochtitlan, based on the eyewitness account of Hernán Cortés; shows the Aztec capital Temixilitan [Tenochtitlan] in Lake Texcoco, temple of Teocalli in the center, the Palace of Montezuma, houses, canals, causeways, and natives paddling canoes. Edward E. Ayer Digital Collection. Chicago: Newberry Library.

do Brazill mays povoada do que até gora foy asy pera se nella aver de selebrar o culto e officios divynos e se enxalçar a nosa santa fee catolyqua com trazer e provocar a ella os naturaes da dita terra infieis e idolatras²³².

Era necessario popolare la terra, seguendo gli ordini reali, per garantire l'impero di fronte alle minacce straniere. Era altresì indispensabile coltivarla affinché se ne estraessero ricchezze. Tuttavia, questo lavoro non era particolarmente allettante per i portoghesi del XVI secolo. Emília Viotti da Costa ha sottolineato che l'esilio costituiva un massiccio spostamento di popolazione dai regni del Portogallo, che, secondo la prospettiva dell'epoca, rappresentava un modo per popolare le colonie con gli *excessi* della metropoli. Il lavoro e le necessità nella colonia erano tali che si correva il rischio che i condannati in Portogallo ricoprissero incarichi nella burocrazia giuridica brasiliana, come ricorda Viotti da Costa: “em 1549, em sua viagem de inspeção ao sul, o ouvidor geral Pero Borges teve de determinar, em Porto Seguro, Espírito Santo e São Vicente, que nenhum degredado pudesse servir nos officios da própria justiça”²³³.

Gli espatriati rappresentavano un contingente elevato, un fatto che, secondo Viotti da Costa, derivava dall'uso indiscriminato delle pene di esilio come punizioni politiche e religiose, senza scrupoli, al punto che una parte significativamente rilevante del Portogallo era destinata al Brasile o alle colonie in Africa, con la conseguenza che “um século e meio depois a coroa legislava no sentido de impedir o despovoamento do Reino”²³⁴.

Se torniamo a Recife, il sistema di popolamento fu dettato e richiesto dalla metropoli, a causa della necessità di manodopera per costruire nei vuoti della nuova terra la nuova città coloniale. Pertanto, si cercò di favorire l'immigrazione di “artífices como ferreiros, carpinteiros, pedreiros, caldeireiros, alfaiates, sapateiros, marceneiros, fabricantes de cadeira, vidraceiros, oleiros de louças e tijolos, picheleiros, seleiros e outras mais profissões, chegando aqui com os seus instrumentos, tornar-se-ão ricos, porque muitos desses artífices percebem um bom salário”²³⁵.

In una lettera del primo giugno 1553, Tomé de Sousa chiese al re del Portogallo l'invio di funzionari specializzati in questioni burocratiche per assumere ruoli amministrativi, poiché, probabilmente, i residenti non possedevano le qualifiche necessarie per ricoprire le cariche

²³² Doação da Capitania de Pernambuco – Chancelaria de D. João III, Livro 7, fl. 83-85. In. CHORÃO, Maria José Mexia Bigotte (org.) - *Doações e Forais das Capitânicas do Brasil. 1534-1536*. Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (I.A.N./T.T.), 1999.

²³³ DA COSTA, Emília Viotti. Primeiros povoadores do Brasil: o problema dos degredados. *TEXTOS DE HISTÓRIA*. RIA Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB., 1998, 6.1-2: 77-100. p. 83.

²³⁴ Id. p. 79.

²³⁵ MELLO. Op. cit. p. 253 - 254.

vacanti²³⁶: “Por muitas vezes tenho escrito a V.A., que mande a estas partes até dez criados seus, e que sejam homens que tenham alguma obrigação e honra, para servirem nas Capitanias de Oficiais de sua Fazenda e de Capitães e doutras cousas, quando cumprir”²³⁷. Mancava manodopera perché mancava una popolazione, e tra coloro che arrivavano, pochi erano qualificati. Viotti da Costa sottolinea che tra i deportati erano presenti anche:

Atraídos pela possibilidade de enriquecer, burgueses (artesãos ou comerciantes) e até mesmo nobres empobrecidos que, desde aquela época, iam atrás da miragem do ouro, vinham ‘fazer a América’. Ou os que, movidos pelo espírito de aventura, fugiram à severidade da vida em Portugal”²³⁸.

D'altra parte, come osserva Caio Prado Júnior, i coloni europei, di bassa posizione sociale ed estranei ai metodi di lavoro nella nuova terra, soffrivano le intemperie quotidiane di coloro che erano stati spostati alla base della piramide sociale: “a grande maioria dos colonos estava nos trópicos condenada a uma posição dependente e de baixo nível; ao trabalho em proveito de outros e unicamente para a subsistência própria de cada dia. Não era para isso, evidentemente, que se emigrava da Europa”²³⁹. Man mano che questa massa umana arrivava nell'America Lusitana, si andava accentuando la disorganizzazione sociale. Il contesto urbano che si stava profilando in Brasile non contribuiva in alcun modo alla formazione di circoli culturali. Il Portogallo non importò in Brasile un'élite letterata, così come non ci fu il contesto sociale che si era verificato nell'America Ispanica, dove la trasposizione di un'aristocrazia, centralizzata nella figura del viceré, contribuì a creare le basi per la formazione di un sistema culturale che favorisse la circolazione di capitale simbolico, almeno nella capitale dei vice-regni.

²³⁶ Era, dunque, il tentativo di fondare un insediamento dove oggi si trova Rio de Janeiro: “Eu entrei no Rio de Janeiro, que está nesta costa, na Capitania de Martim Afonso, 50 léguas de São Vicente e 50 do Espírito Santo; mando o debuxo dela a V.A.; mas, tudo é graça o que se dela pode dizer, senão que pinte quem quiser, como deseje um Rio, isso tem este de Janeiro. Parece-me que V.A. deve mandar fazer ali uma povoação honrada e boa, porque já nesta costa não há rio em que entrem franceses, se não neste, e tiram dele muita pimenta, e fui sabedor que um ano tiraram 50 pipas, e tirarão quanta quiserem pagar os matos; andam da qualidade deste de cá, de que V.A. deve de ter informação, e escusar-se-ia com esta povoação armada nesta costa, e não ponha V.A. isto em trapaço, porque, além de ser necessário para o que digo, devia V.A. ali ter outro Ouvidor Geral, porque está em passagem para toda a costa dali e desta Cidade ser provida com Justiça e com brevidade, por respeito das monções; e se eu não fiz fortaleza este ano no dito Rio, como me V.A. escrevia, foi porque o não pude fazer, por ter pouca gente, e não me parecer siso desarme por tantas partes, e acerca deste caso, e de outra baía que se chama Angra dos Reis, e dará a V.A. larga informação Pero de Góis”. Carta de Tomé de Sousa, de 1 de junho de 1553. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Gaveta. 18, m. 8, n. 8. La trascrizione in portoghese moderno che utilizziamo è stata realizzata dalla Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e si trova disponibile in: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/article/view/28796/16006>. Accesso effettuato il 22 aprile 2023

²³⁷ Id. Ib.

²³⁸ COSTA. Op. cit. p. 79.

²³⁹ PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. Colônia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. p. 23

Quando studiamo il sistema culturale dei paesi colonizzati, dobbiamo sempre considerare che le mode letterarie erano frutti della metropoli ed erano importate nelle colonie attraverso canali come il commercio di libri, i quali venivano adattati ai nuovi contesti di lettura. Tuttavia, era necessaria la formazione di gruppi sociali disposti a spendere risorse finanziarie per acquistare oggetti di valore monetario elevato, come i libri. Ma non era questo il caso del Brasile nel XVI secolo, e Jorge de Sousa Araújo sottolinea chiaramente che il colonialismo portoghese “praticou um caso típico de dirigismo por ausência. Em outras palavras, Portugal influenciou aqui pela negação da cultura em livros”²⁴⁰. Il Portogallo ha ostacolato più che facilitato il processo di formazione culturale, e questo ostracismo sembrava essere in contrasto con le negligenze della colonizzazione, poiché la composizione sociale contribuiva alla formazione di gruppi sociali privi di capitale finanziario, il quale avrebbe permesso loro di accedere al capitale simbolico, tanto scarso, se non addirittura assente, nei primi due secoli di dominio lusitano²⁴¹.

Si aggiunga a ciò l'assenza espressiva di una popolazione urbana dotata di risorse e desiderosa di accedere al capitale culturale. Questo oscurantismo programmato dal Portogallo, secondo la visione di Jorge de Sousa Araújo²⁴², aveva trasformato la colonia in un deserto estraneo alle lettere. Si era formata un'élite quasi priva di istruzione²⁴³. Inoltre, le città brasiliane respingevano più di quanto attirassero la formazione di spazi urbani destinati alle arti. Le città erano sprovviste di capitale, poiché erano contrassegnate da scarsità di abitanti, come ben notò dal religioso frate Vicente do Salvador, sottolineando la divisione urbana della città di Salvador nel XVI secolo:

Cidade esquisita, de casas sem moradores, pois os proprietários passavam o mais tempo em suas roças rurais, só acudindo no tempo das festas. A

²⁴⁰ ARAÚJO. Op. cit. p. 20.

²⁴¹ Aledo Tur dimostra che essere distaccati dal potere, dal punto di vista geografico, contribuisce all'esclusione sociale, poiché lascia ai margini delle decisioni della città coloro che vengono informati per ultimi del processo di organizzazione sociale: “La estructura jerarquizada de la ciudad hispanoamericana, los procesos de exclusión socio-espacial y la concentración de poderes en sus centro suponían, en definitiva, una estructura espacial que originaba en la práctica un acceso diferencial a la información. Estos procesos de exclusión espacial reforzaban, complementaban y eran paralelos a las cerradas relaciones sociales que mantenía la élite encomendera, con la iglesia y la burocracia real. En un territorio donde la riqueza no abundaba, el acceso a la información debió ser un factor clave en el proceso de reproducción social desarrollado por la elite. El entorno construido de la plaza mayor no sólo expresaba el poder de las fuerzas de la conquista y colonización sino que contenía esa autoridad. La elite local no solamente estaba más cerca de esta fuente de riqueza sino que limitaba el acceso a estos grupos mediante unos usos sociales del espacio fuertemente jerarquizados”. Op. cit., p. 44.

²⁴² Ciò che può essere notato a partire dalla citazione dell'autore: “O elevado grau de repressão e uma atrasada visão colonizadora portuguesa tornam-se, sem dúvida, responsáveis pelo soterramento de possíveis avanços intelectuais do colono desde cedo desprovido de escolas de orientação humanista e mais ainda, inteiramente distanciado de um universo favorável à livre circulação de ideias, o homem brasileiro começa a exercitar-se enquanto leitor mais de um século decorrido do início do processo colonizador, não valendo atribuir tal atraso a quaisquer determinismos eugênicos que nos inferiorizem enquanto povo”. (p. 21)

²⁴³ ARAÚJO. Op. cit. p. 22.

população urbana constava de mecânicos, que exerciam seus ofícios, de mercadores, de oficiais de justiça, de fazenda, de guerra, obrigados à residência²⁴⁴.

L'economia brasiliana si costruì, nella sua fase iniziale, attraverso il settore agricolo, come la coltivazione della canna da zucchero, il primo prodotto di esportazione su larga scala. Tuttavia, questa coltivazione avveniva in zone interne, all'epoca distanti dalla costa, dove furono fondate le prime città. Pertanto, per esercitare controllo e vigilanza sulle loro imprese, i signori dello zucchero si spostavano verso le aree in cui si trovavano le piantagioni, portando con loro il capitale che avrebbe potuto stimolare il commercio urbano, come nota Richard Morse.

Uma característica distintiva da cidade brasileira desse período (1600-1700) foi a ausência de seus cidadãos mais ricos e mais importantes durante a maior parte do ano. Os senhores de engenho e os fazendeiros de gado mantinham residências urbanas, mas passavam a maior parte do seu tempo nas suas propriedades²⁴⁵.

La pianificazione urbana coloniale rispondeva innanzitutto a esigenze economiche e militari, e solo in ultimo a quelle sociali, qui intese nel senso di insediamento. In tal modo, l'organizzazione urbanistica brasiliana, che avrebbe dovuto, come nell'esempio ispano-americano, strutturarsi per facilitare l'ordinamento sociale a partire dal processo di insediamento, con la fondazione di villaggi e città, oltre all'accomodamento della burocrazia amministrativa in ciascuno di questi centri popolazionali, non si realizzò in modo minimamente soddisfacente, poiché mal gestita da una metropoli non efficiente. Per dirla con Stuart Schwartz:

As cidades do Brasil, seja nas zonas devotadas à agricultura seja nas extremidades da colonização portuguesa, eram essencialmente uma criação da economia de exportação. Todos os principais centros eram portos, pontos de troca entre os produtos do Brasil e o fluxo de entrada de manufaturas, imigrantes e es cravos da Europa e da África. As poucas vilas secundárias existentes eram usualmente pequenos povoados agrícolas ribeirinhos ou portos menores, presas pelo comércio costeiro aos centros marítimos²⁴⁶.

Questa preferenza dei grandi proprietari terrieri per le residenze lontane dai centri urbani ostacolava la formazione di una concentrazione di popolazione dotata di capitale nelle città, il

²⁴⁴ SALVADOR, Vicente do. *História do Brasil*. Ed. revista por Capistrano de Abreu. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010 [1627]. p. 36.

²⁴⁵ MORESE. Op. cit. p. 404.

²⁴⁶ La *Casa Grande*, era la dimora del signore della aristocrazia rurale, che rappresentava il microcosmo del potere agricolo in Brasile. In tali palazzi, ruotava la vita dell'élite economica brasiliana, in netto contrasto con la *Senzala*, la costruzione dove venivano collocati centinaia di schiavi, privi delle più elementari condizioni di salubrità. Per Gilberto Freyre, da questa dialettica perniziosa scaturisce la base del sistema economico del Brasile. Vd: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 42.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

che ritardava la formazione di un pubblico potenziale per beni simbolici, come il teatro, o anche per la creazione di istituzioni letterarie. Al contrario, nelle città in cui il gruppo detentore del potere economico si concentrava nei centri urbani, come a Lima, queste realtà fiorivano già. Fu a Lima che si formò l'Academia Antartica, alla fine del XVI e all'inizio del XVII secolo. In Brasile, l'Academia Brasileira dos Esquecidos, fu fondata a Salvador da Bahia solo nel 1724, quasi un secolo dopo quella peruviana.

Con una popolazione lontana dalle città, chi avrebbe riscaldato il mercato dei libri o frequentato il teatro? Gilberto Freyre teorizza che la casa fosse il microcosmo degli impianti di zucchero, dove la vita della colonia si svolgeva all'interno delle unità domestiche. Nel cuore di questa società patriarcale, il centro culturale era la sala della *casa grande*²⁴⁷, spesso l'unico ambiente illuminato della casa, dove la famiglia si riuniva per discutere questioni personali, leggere libri, trattare di politica, ricevere ospiti, ma senza grande lusso o ostentazione, poiché il pubblico che frequentava la casa grande era sempre esiguo rispetto a quello che frequentava i palazzi vicereali. Data la distanza tra le aziende e le città, era raro uscire di casa, se non per andare a messa, obbligo nei giorni di festa, e al teatro, generalmente legato alla chiesa, con spettacoli in giorni santi. Si creava così un clima arido per le arti. Con una popolazione eminentemente rurale e lontana dagli agglomerati urbani. La concentrazione in campagna rifletteva la natura di un paese eminentemente rurale, condizione che persisterà fino alla metà del XIX secolo. La cultura ne soffriva. Il teatro, ad esempio, in quanto istituzione e non solo come strumento di pratica religiosa, esiste solo in presenza di una domanda che fornisca i costi per la sua produzione.

A Lima, invece, già nel XVI secolo vi era un'università e, nel XVII secolo, una tipografia stabilita concretamente. Il teatro rappresentava una realtà di grande rilievo, con compagnie fisse che mettevano in scena spettacoli per l'élite colta del paese, e il commercio di libri rispondeva considerevolmente alle esigenze intellettuali degli abitanti del vicereame. In

²⁴⁷ SCHWARTZ, Stuart. O Brasil Colonial, c. 1580-1750: As Grandes Lavouras e as Periferias. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina: América Latina Colonial*. 1. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2022. Tomo II. p. 399-422. p. 402. Nell'opera *Sobrados e Mucambos*: "Daí poder falar-se da casa-grande no Brasil não só como o centro de um sistema rural de economia e de família mas como um tipo de habitação patriarcal que existiu, modificado, nas imediações das cidades (chácaras, casas de sítio, casas assobradadas) ou mesmo dentro delas e à beira do mar (sobrado). Dependendo do que o mar lhe dava sob a forma de alimento, azeite, marisco para a cal das paredes e também do que lhe vinha pelo mar de países de civilização adiantadamente industrial em troca dos produtos das plantações e das matas dominadas pelas casas-grandes". FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 1. ed. digital. Apresentação de Roberto DaMatta. Biobibliografia de Edson Nery da Fonseca. Notas bibliográficas revistas e índices atualizados por Gustavo Henrique Tuna. São Paulo: Editora Global, 2013. p. 190 – 191.

Messico la situazione era simile, arrivò gran parte dei rinomati autori della letteratura europea, oltre a testi classici, come evidenziato da Lafaye:

[entre os livros lidos] não teria sido surpreendente encontrar, ao longo da tradição austera de Boécio e de Thomas de Kempis, autores profanos da Antiguidade como Horácio e Ovídio, ou os da Itália do *quatrocento*. Esse breve relato dos aspectos da vida cultural urbana da Cidade do México também se aplica à de Lima, que rapidamente desenvolveu um caráter acentuadamente aristocrático e onde a magnífica qualidade do teatro permaneceu famosa. La Perichola, famosa atriz favorita do vice-rei do Peru, era representativa da atmosfera de Lima a partir do final do século XVII. Capitais secundárias, como Quito e Cidade da Guatemala, alcançaram uma certa reputação, embora numa escala mais modesta (pois a presença de uma corte de vice-rei em Cidade do México e em Lima atuava como estimulante cultural)²⁴⁸.

Emilio Carilla, per sottolineare una chiara destinazione, indica che i primi tre centri in cui la poesia fiorì nell'America Ispanica furono Santo Domingo, Messico e Perù, non a caso, dove si costituirono le prime università e, negli ultimi due, dove si stabilirono le prime tipografie²⁴⁹. La cultura necessita di spazi e pubblico per circolare. I vicereami del Messico e del Perù offrirono sostegno alle manifestazioni artistiche come vetrina dello sviluppo economico e culturale delle colonie, che, secondo Octavio Paz, fecero emergere figure del calibro di Sor Juana Inés de la Cruz, prodotto diretto della forza culturale del vicereame messicano, poiché qui si trovava sin dal primo secolo della colonizzazione un

Teatro de actividades sociales y culturales no menos que de intrigas y decisiones políticas, la corte virreinal fue un centro de irradiación moral, literaria y estética; al influir en las actitudes y en las maneras de la gente, modificó profundamente la vida social y los destinos individuales²⁵⁰.

Nel caso del Brasile mancavano università e tipografie, come indicato da Sérgio Buarque de Holanda:

Em todas as principais cidades da América espanhola existiam estabelecimentos gráficos por volta de 1747, o ano em que aparece no Rio de Janeiro, para logo depois ser fechada, por ordem real, a oficina de Antônio Isidoro da Fonseca. A carta régia de 5 de julho do referido ano, mandando seques-Cara desalver o Reino, por conta e risco dos donos, as “letras de imprensa”, alega não ser conveniente que no Estado do Brasil se imprimam papeis no tempo presente, nem ser utilidade aos impressores trabalharem no seu ofício onde as despesas são maiores que no Reino, do qual podem ir impressos os livros e papeis no mesmo tempo em que de eles devem ir as licenças da Inquisição e do meu Conselho Ultramarino²⁵¹.

²⁴⁸ LAFAYE. Op. cit., p. 617.

²⁴⁹ CARILLA. Op. cit., p. 45.

²⁵⁰ PAZ. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. p. 38.

²⁵¹ HOLANDA. *Raízes do Brasil*. p. 120.

L'assenza della stampa era uno dei pochi progetti del governo coloniale. Aveva uno scopo chiaro: il controllo delle informazioni che circolavano nella colonia. Il Portogallo, con la sua lentezza burocratica, probabilmente decise semplicemente di impedire la stampa di libri nei suoi domini atlantici, esonerando così i già scarsi funzionari dal compito fastidioso di controllare enormi spedizioni di materiale stampato. La storia letteraria del Portogallo è la storia di repressione e censura, accentuata ancor di più nelle colonie rispetto alla metropoli, poiché anche nel centro del regno la pratica tipografica era sempre sotto stretta sorveglianza, come osserva Jorge de Sousa Araújo: “a imprensa tipográfica já se havia introduzido em Portugal desde o século XV, alcançando no ano século XVI, uma florescente indústria desenvolvida sobretudo por iniciativa de artífices e empresários judeus - esforço, aliás, pulverizado pelo Estado, com os sequestros de praxe”²⁵².

La negligenza della colonizzazione, insomma, si manifestava nella cultura, anche se un'unica eccezione: quella dei gesuiti. In un certo senso, la letteratura brasiliana nacque nei sentieri clericali, attraverso il trasferimento di funzioni. La corona portoghese conferiva ai padri gesuiti il quasi totale controllo sull'insegnamento nel territorio brasiliano. Questo rappresentava una preoccupazione in meno per la corona. Il Portogallo forse desiderava così di liberarsi del compito di educare gli indigeni e i figli dell'élite portoghese inviati in Brasile²⁵³. Già con Tomé de Sousa, nel 1549, giunsero i gesuiti, guidati da Manuel da Nóbrega, con compiti ben definiti: erano incaricati di propagare la fede cattolica, catechizzare gli indigeni e fondare scuole per la formazione di nuovi missionari e dei figli dell'élite portoghese stabilita nella colonia. È un dato di fatto che il Portogallo, con l'arrivo della Compagnia di Gesù, si disinteressò completamente dell'educazione in Brasile.

3.5 Il teatro e la pedagogia dei gesuiti

Le prime espressioni letterarie brasiliane furono religiose. L'insegnamento dell'alfabeto aveva uno scopo: educare alla fede. Alla Compagnia di Gesù spettò il compito di portare in Brasile una pedagogia di pratica evangelizzatrice, propagando il cattolicesimo. Come dirà uno

²⁵² ARAÚJO. Op. cit. p. 29.

²⁵³ Quando, nelle varie occasioni in cui il Portogallo impedì la creazione di università in Brasile, ciò non danneggiava i figli dell'élite, poiché essi studiavano, in genere, a Coimbra, come indica Jorge de Sousa Araújo: “Para equilibrar a carência, nos séculos seguintes, o homem médio brasileiro, filho de famílias abastadas, buscou na formação acadêmica ou profissional em Coimbra, seu devir etnográfico”. Op. cit., p. 21.

dei baluardi dei gesuiti del Brasile nel Seicento, António Vieira: “Vos dignai de me assistir com a luz ou a sombra da graça com a virtude do Altíssimo no primeiro de todos Vos fez fecunda: Ave Maria”²⁵⁴. D. João III, re del Portogallo, forse desiderando eguagliare i suoi pari di Castiglia, Isabel e Ferdinando, che erano i re cattolici per designazione papale, non si sottrasse al compito di diffondere la dottrina della religione di Roma in *terra brasilis*. António Vieira fece riferimento alla relazione dei portoghesi con il cattolicesimo nel *Sermão de Santo António*, predicato a Roma nel 1674.

Os outros homens, por instituição divina, têm só obrigação de ser católicos: o português tem obrigação de ser católico e de ser apostólico; os outros cristãos têm obrigação de crer a fé: o português tem obrigação de a crer, e mais de a propagar. E quem diz isto? São Jerônimo ou Santo Ambrósio? Não: o mesmo Cristo, que disse: *Vos estis lux mundi*²⁵⁵.

Dopo aver messo piede in Brasile, il 22 aprile 1500, i portoghesi non persero tempo nel loro progetto colonizzatore e catechetico. Fu subito celebrata una messa dal prete Henrique Soares de Coimbra, dell’Ordine dei Frati Minori. I gesuiti giunsero nel 1549 insieme a Tomé de Sousa, diventano presto il principale ordine religioso della colonia. In Brasile, l’avvio della produzione letteraria coincide con l’arrivo dei gesuiti. Nella produzione gesuitica, in particolare nelle opere di José de Anchieta e di António Vieira, emerge una prospettiva endogena in lavori pensati per circolare tra gli abitanti locali, come possiamo intuire dagli atti religiosi o dai sermoni di questi due missionari. Non possiamo trascurare che la genesi della letteratura brasiliana trova le sue basi nella letteratura documentaria (nelle cronache di viaggio) e nella letteratura pedagogico-religiosa (atti, sermoni), ma è necessario, fin dall’inizio, chiarire la differenza tra una letteratura sul Brasile e una letteratura fatta in Brasile, e ancora una letteratura brasiliana; questi saranno argomenti del nostro prossimo capitolo.

I gesuiti furono i primi a riconoscere la necessità, per motivi professionali, di apprendere la lingua degli altri, di coloro che avrebbero dovuto catechizzare. Serafim Leite, nella sua imponente opera di compilazione della storia della Compagnia di Gesù in Brasile, menziona che nei noviziati selezionati per svolgere funzioni religiose in terre tropicali vi erano coloro che possedevano capacità per l’apprendimento di lingue straniere, poiché sarebbe stato necessario predicare nelle lingue locali²⁵⁶. I gesuiti capirono presto che era fondamentale penetrare nel

²⁵⁴ VIEIRA, António. *Sermões*. Tomo I. Organização e introdução de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2014. p. 636.

²⁵⁵ VIEIRA, António. *Sermões*. Tomo II. Organização e introdução de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2014. p. 426.

²⁵⁶ Dichiarò Leite: “Uma das regras da Companhia de Jesus é que todos aprendam a língua da terra onde residem, se não virem que é mais útil à sua própria. Ao chegarem os Padres ao Brasil, sem deixarem a portuguesa,

contesto culturale straniero attraverso il contesto linguistico per convertire alla fede cattolica gli indigeni. Così, la prima cosa che i padri facevano al loro arrivo nella nuova terra era apprendere le lingue della regione.

José de Anchieta sarà autore della prima grammatica della lingua tupi, intitolata *A arte de Grammatica da Lingoa mais usada na costa do Brasil*, pubblicata a Coimbra nel 1595²⁵⁷. Si tratta di una grammatica normativo-descrittiva, con finalità pratiche, senza un approfondimento sui fenomeni linguistici che caratterizzano questa lingua²⁵⁸. Il missionario cerca, con quest'opera, di stabilire lo studio del tupi con scopi pedagogici, al fine di favorire la comprensione dei missionari riguardo alla lingua di maggiore penetrazione nella cultura degli indigeni. Anche António Vieira fu lettore di tale testo e lodò la grammatica del confratello: “quão praticada fosse a [língua] do Brasil nesta nossa província, bem o testificaria a primeira arte, ou gramática dela, de que foi autor e inventor o grande Anchieta, e com razão se pode estimar por um dos seus milagres”²⁵⁹. Carlos Assunção e Maria do Céu Fonseca osservano che la grammatica anchietana intendeva “codificar a língua para facilitar o

verificaram que, para atrair, e catequizar os Índios, era indispensável saber a língua deles. Desta regra e desta verificação provieram múltiplas vantagens para a catequese e para a ciência”. In: LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo IV. Rio Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Lisboa: Portugalia, 1945. p. 543.

²⁵⁷ ANCHIETA, José de. *Arte de grammatica da lingoa mais usada na costa do Brasil*. Feyta pelo padre Ioseph de Anchieta da Cõpanhia de IESV. Com licença do Ordinário & do Preposito geral da Companhia de IESV. Coimbra: Antonio de Mariz, 1595.

²⁵⁸ Francisco González-Luis indica che le grammatiche utilizzate da Anchieta erano quelle in latino, con le quali era entrato in contatto quando era studente nel Colégio das Artes dell'Università di Coimbra: “No puede resultar extraño, pues, que el Arte anchietana a nivel de análisis global y de terminología se atenga casi por completo a las ocho partes del discurso de la gramática romana y que encontremos las partes declinables («Dos Nomes», cap.IV; «Dos pronomes», cap.V; «Dos Ver-bos», cap.VI), antepuestas a las indeclinables («Das Praeposições», cap. X y siguientes, en los que se engloban los adverbios y las conjunciones), como si realmente en tupí existiera la declinación de las lenguas clásicas y siguiendo la lista de partes de la oración más antigua, establecida canónicamente por la gramática griega y utilizada en Roma entre otros por el gramático Carisio. O, incluso, que los sistemáticos paradigmas latinos, con sus modos y sus tiempos, se encuentren aplicados a las formas verbales del tupí, por lo que el indicativo deberá tener los cinco tiempos de Donato,?' los mismos de Nebrija, cuando a lo sumo sólo podríamos distinguir dos formas que corresponderían más bien a un futuro y a un no futuro. Por lo demás, toda esta nomenclatura, calcada de la gramática latina, cumple también la función de unir o de tender un puente entre dos mundos completamente distintos. Por medio de esta conexión de una lengua civilizada y tan conocida como la latina, se intenta hacer inteligible, es decir, encuadrar en las reglas del ars, a una lengua primitiva y desconocida como la lengua tupí”. In: GONZÁLEZ-LUIS, Francisco. 1992. La Gramática De La Lengua Tupí De José De Anchieta Y Su Dependencia De La Gramática Latina. *Fortunatae*, n.º 4 (diciembre), 229-44. pp. 237. Ainda sobre o tema, ver também: FÁVERO, Leonor Lopes. A política linguística na América Latina colonial e as línguas gerais. *Apresentação de Trabalho na Pós-Graduação em Língua Portuguesa da Universidade Católica de São Paulo*, 2008. BUESCU, Maria Leonor. *Gramáticos portugueses do século XVI*. Biblioteca Breve, vol.18. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

²⁵⁹ VIEIRA, António. *Sermoens do P. Antonio Vieira*. Volume 06. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1690. p. 520. (ortografia aggiornata).

apostolado cristão dos de Loiola”²⁶⁰, era un manuale per la comprensione generale del tupi, con funzione orientativa, come affermava lo stesso Anchieta:

Isto das letras, orthographia, pronunciação, & accento, seruiria pera saberem pronunciar, o que acharem escrito, os que começam aprender: mas como a lingoa do Brasil não está em escrito, senão no continuo vso do falar, o mesmo vso, & viua voz ensinará melhor as muitas variedades que tem, porque no escreuer, & accentuar cada hum fará como lhe melhor parecer²⁶¹.

Serafim Leite²⁶² osserva che – prima della grammatica di Anchieta – l’insegnamento del tupi era pragmatico e si basava su esperienze di conversazione. Solo con Anchieta ci fu una certa sistematizzazione dell’insegnamento, con regole stabilite dal gesuita spagnolo a partire dai suoi studi di grammatica latina, svolti negli anni in cui frequentò l’Università di Coimbra, prima di intraprendere la missione in Brasile. Tuttavia, la *Grammatica da Lingoa mais usada na costa do Brasil* non fu, apparentemente, un esercizio di alterità finalizzato a comprendere l’altro nelle sue idiosincrasie, bensì un movimento che, esteriormente, attraverso analisi di osservazione e descrizioni del sistema di comunicazione tupi, cercava una omogeneizzazione culturale²⁶³. La predicazione è efficace solo se si conosce la lingua e il sistema simbolico di rappresentazione dell’altro²⁶⁴; per questo motivo, non è un caso che, come evidenziano Assunção e Fonseca: “Anchieta neste texto propõe, em termos muito gerais, que a aprendizagem de uma língua deve ser feita em contacto permanente com os nativos”²⁶⁵. Dopotutto, conoscere è il passo fondamentale per convertire.

Alfredo Bosi sottolinea che José de Anchieta, nel suo continuo sforzo di traduzione interculturale, mirava a trasferire nel vocabolario tupi l’immaginario cattolico, talvolta

²⁶⁰ ASSUNÇÃO, Carlos; FONSECA, Maria Do Céu. A arte de Grammatica da Lingoa mais usada na costa do Brasil, de José de Anchieta, no quadro da gramaticalização de vernáculos europeus. *RIO-TORTO, Graça Maria et al. Estudos em Homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 2005. p. 163.

²⁶¹ La trascrizione si trova in ASSUNÇÃO; FONSECA. Op. cit. p. 172.

²⁶² P. 561.

²⁶³ Assunção e Fonseca evidenziano anche che l’apprendimento della lingua, indicato da Anchieta, doveva basarsi sull’osservazione dell’uso del Tupi da parte degli stessi indigeni: “Anchieta neste texto propõe, em termos muito gerais, que a aprendizagem de uma língua deve ser feita em contacto permanente com os nativos, com a língua de comunicação por eles utilizada, procurando efectivamente a mais correcta compreensão possível através de uma pronunciação o mais uniformizada possível e de um conjunto de regras, no âmbito das classes de palavras, que a pouco e pouco se fosse perpetuando”. Op. cit., p. 169.

²⁶⁴ Serafim Leite indica che il primo registro scritto di predicazione in lingua locale risale al primo anno dell’arrivo dei gesuiti in Brasile: “O mais antigo ensaio da doutrina cristã em língua tupi data de 1549 com a primeira tradução das orações. Ao Ir. Pero Correia, em S. Vicente, que tão encarecidamente pedia livros de Portugal, se deve, por volta de 1552, a primeira Suma da Dou- trina Cristã, «posta em estilo da língua natural da terra, pela qual ensinavam com fruto às almas”. Op.cit., p.556.

²⁶⁵ ASSUNÇÃO; FONSECA. Op. cit. p. 169.

conservando il portoghese, altre volte adattandolo alla lingua indigena, come scriveva Anchieta nei suoi sermoni, *autos* o poesie. Bosi spiega che

O mais comum é a busca de alguma homologia entre as duas línguas com resultados de valor desigual: Bispo é *Pai-guaçu*, quer dizer, pajé maior. Nossa Senhora às vezes aparece sob o nome de Tupansy, mãe de Tupã. O reino de Deus é Tu-pãretama, terra de Tupã. Igreja, coerentemente é *tupãóka*²⁶⁶, casa de Tupã. Alma é anga, que vale tanto para toda sombra quanto para o espírito dos antepassados. Demônio é anhangá, espírito errante e perigoso. Para a figura bíblico-crista do anjo Anchieta cunha o vocábulo *karaibebê*, profeta voador...²⁶⁷

Come abbiamo visto, nominare significa dare esistenza, o portare all'esistenza, ma Giorgio Agamben afferma che "La distinzione fra dicibile e indicibile passa, dunque, all'interno del linguaggio, dividendolo come un crinale sottile lascia cadere ai suoi lati due pareti a strapiombo"²⁶⁸. Dal canto suo, Michel Foucault sostiene che i segni nascono da assimilazioni, ma in un ordine creato da una sorta di ermeneutica delle osservazioni - o delle funzioni - poiché la simmetria si basa su schemi interpretativi in una catena di interrelazioni:

Mais il n'est pas cependant l'homologie qu'il signale; car son être distinct de signature s'effacerait dans le visage dont il est signe; il est une autre ressemblance, une similitude voisine et d'un autre type qui sert à reconnaître la première, mais qui est décelée à son tour par une troisième²⁶⁹.

I gesuiti, nelle loro prediche in America, ad esempio, sapendo che le lingue native mancavano di rappresentazione per immagini e concetti "europei", utilizzavano tecniche di messa in scena teatrale, come l'uso di costumi e macchinari per muovere gli attori, e così mettevano in atto la prassi catechetica. Nel caso specifico del Brasile, il teatro nasce con i gesuiti. All'epoca, era un tipo di teatro eminentemente catechetico, poiché la sua *mise en scène* era basata sull'azione evangelizzatrice. Nel teatro la parola è parte del tutto che va ben oltre la parola, poiché i giochi scenici e corporei durante l'atto della rappresentazione aiutano nella costruzione significativa della performance.

C'era una tecnica di giochi scenici e rappresentativi che i gesuiti portavano dall'Europa, in particolare dal teatro iberico, come elementi meccanici che facevano volare gli attori, per esempio, e aiutavano a costruire una scena adattabile alle rappresentazioni religiose con immagini di santi e angeli, che includevano l'uso della musica a supporto degli attori. Nel teatro

²⁶⁶ Qui è un esempio di agglutinazione tra due radicali tupi: Tup (da Tupã, divinità che rappresenta l'inizio e la fine) + Oka (da Oca - o Oka - casa costruita con tetto di paglia, in cui vivevano i nativi in diversi nuclei).

²⁶⁷ BOSI. *Dialética da colonização*. p. 65.

²⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2013. p. 91.

²⁶⁹ FOUCAULT. Op. cit. p. 33 - 34.

gesuitico, l'intero complesso sfociava nella funzione oggettiva e generale del teatro religioso: catechizzare, in questo caso, la popolazione nativa, come indica Mario Cacciaglia:

Os jesuítas, que, como se sabe, aprendiam em sua ordem de estudos também a técnica teatral, favoreciam amplamente o gosto dos índios pelo canto, pela dança, mímica e oratória, valendo-se também de seus costumes, das máscaras e das vistosas plumagens para criar e enriquecer uma produção teatral com finalidade de catequese. Nessa produção misturavam-se elementos tirados da realidade indígena com histórias hagiográficas e apólogos educativos, como se nota em determinado fastuoso barroco brasileiro, tão tipicamente católico, no qual, ao lado das tradicionais e bizarras volutas, das colunas espiraladas e dos anjos, aparecem tranquilamente elementos tirados da flora e da fauna locais. Os espetáculos estavam destinados a ser um ótimo meio de apostolado, a ilustração de um catequismo elementar e o prolongamento de uma liturgia rudimentar²⁷⁰.

Il teatro rappresenta la genesi di una letteratura endogena, fino a quel momento, ovviamente, formata da influenze esterne. L'arte, la parola, gli autori e i temi erano stranieri. Il pubblico, l'unico soggetto locale, funzionava più come ricevitore passivo che come libero seguace delle belle lettere²⁷¹. La qualità estetica era subordinata all'intento pedagogico. Anche l'apparato tecnico, come sottolinea Cacciaglia, era rudimentale. Per quanto riguarda gli spazi in cui si svolgevano le rappresentazioni, il teatro nella colonia era organizzato nel cortile esterno delle chiese, generalmente durante i giorni dei santi o le festività religiose. Le rappresentazioni potevano avvenire anche nelle piazze pubbliche, ma senza il lusso dei vice-reami spagnoli, poiché le rappresentazioni teatrali luso-americane erano di natura amatoriale, e le piazze nel Brasile del Cinquecento e del Seicento non avevano sempre la funzione catalizzatrice del potere legale e simbolico come avveniva nelle piazze ispano-americane, dato che le città brasiliane, soprattutto nel Cinquecento, non disponevano ancora di strutture urbane e di un pubblico economicamente all'altezza per sostenere rappresentazioni teatrali più sofisticate. Il teatro brasiliano nasce grazie all'amatorialità inventiva dei padri gesuiti, che finanziavano questi spettacoli, fornendo il minimo necessario per organizzare le attività sceniche nella colonia, come afferma Afrânio Coutinho in uno studio sulla letteratura prodotta in Brasile:

²⁷⁰ CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. Apresentação de Sabato Magaldi; Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p. 6.

²⁷¹ Mario Cacciaglia considera che il teatro brasiliano coloniale del primo e del secondo secolo di dominio portoghese avesse una funzionalità pratica: "O teatro, que nasceu no século XVI como instrumento de catequese dos jesuítas, e, portanto, endereçado a todo o público em potencial, ou seja, naquela época, aos índios a serem evangelizados e aos colonos a serem advertidos, passou no século seguinte por um período de estagnação, quase de silêncio. Isto quando, ao esmorecer, estilizada, a produção jesuíta, começou a nascer um teatro de ocasião a serviço da autoridade leiga, com finalidades lúdicas, destinado exclusivamente à elite da colônia luso-espanhola, decaindo, às vezes, para um gênero a meio caminho entre o verdadeiro espetáculo e o desfile de fantasias". Op. cit., p.1.

Nas representações nos terreiros das igrejas ou perto delas havia o estrado e a mesma simples cortina com um pedaço de vela a servir de toldo. “O sinal para o início do espetáculo era dado pelos músicos cobertos de penas e listrados de urucu. Os padres forneciam os trajes e cuidavam da cena”²⁷².

Educare attraverso la *parola-in-azione*, utilizzando risorse sceniche quando il testo non rifletteva la ricchezza linguistica dell’idioma di partenza e la complessità del sistema culturale di arrivo, colloca i gesuiti come grandi baluardi culturali del XVI secolo. Eduardo Cafezeiro e Carmen Gadelha, in una dichiarazione interessante, affermano che “a cartilha em que o Brasil aprendeu a ler foi o teatro. O autor dessa cartilha, Anchieta. Nascíamos então das cinzas dos ‘fins do ‘teatro medieval’”²⁷³.

I gesuiti hanno compreso, dunque, che per una conversione efficace è necessario iniziare conoscendo la cultura dell’altro, per poi minare i valori preesistenti a favore di normative straniere provenienti da culture ostili²⁷⁴. Come si nota, il teatro brasiliano del Cinquecento era eminentemente religioso. Le manifestazioni artistiche che circolavano nella colonia erano prevalentemente legate ai domini di azione dei gesuiti. Anche nell’America Ispanica, la Compagnia di Gesù ha operato a favore della creazione di gruppi teatrali; tuttavia, in questi ambiti, le compagnie teatrali coesistevano con altri gruppi performativi non direttamente legati alla Chiesa, poiché gravitavano attorno alla corte vicereale²⁷⁵. Kathleen Shelly e Grinor Rojo ritengono che la forza del teatro religioso fosse direttamente correlata al potere politico esercitato dalla Chiesa cattolica nel processo di colonizzazione. Inoltre, i temi e le glosse del

²⁷² COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de Faria (Codireção). *A literatura no Brasil: era barroca / era neoclássica*. Parte II, Estilos de época, v. 2. São Paulo: Global. P. 69 La citazione tra virgolette si trova in: SILVA, Lafayete. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde: 1938, p.16.

²⁷³ CAFZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; EDUERJ: FUNARTE, 1996. P. 19

²⁷⁴ Cacciaglia sottolinea inoltre che i padri gesuiti sapevano utilizzare tecniche teatrali, organizzando rappresentazioni teatrali che, sebbene risentissero delle precarie condizioni finanziarie che permettevano un’organizzazione scenica adeguata, montavano spettacoli che miravano alla qualità nonostante le risorse limitate disponibili: “esse espetáculo originalíssimo, entre o desfile de carnaval e a sacra representação, teve grande sucesso entre os espectadores e os próprios atores, que se haviam identificado com muito entusiasmo com seus papéis *ut nec spectatores chibere possent lacrymas nec actores*, como escreveu um obscuro jesuíta em seu relatório anual”. Op. cit. p. 9.

²⁷⁵ Come nota Anderson Imbert: “a medida que conquistaban o fundaban ciudades, los españoles trasplantaban la organización cultural europea. A todas las tierras conquistadas llevaron sus instituciones, y en todas partes surgieron cronistas y aun escritores. Pero las capitales de los primeros virreinos, México y Lima, fueron los centros de una civilización viva, más completa y continua. Hasta tuvieron teatro.(...) [Y con] el crecimiento de las ciudades, los gustos humanistas y universitarios abrieron el camino a un teatro de molde europeo. La tradición latinista de los colegios fue traída a México y Lima por los jesuitas: diálogos alegóricos sobre temas sagrados. coloquios, comedias y tragedias en latín o parte en latín representadas por los colegiales ante un claustro muy reducido. (...) Además del teatro misionero y del escolar había otro para españoles y criollos. Asistían éstos a solemnidades eclesiásticas, procesiones, festejos, recepciones de virreyes o fastos notables, bailes y piezas litúrgicas -pasos, entremeses, loas, autos y aun comedias y tragedias con tema bíblico o alegórico- que se presentaban en tabladros cada vez más profanos”. Op. Cit. p. 80 – 81.

genere teatrale, soprattutto nelle rappresentazioni pubbliche, erano per lo più di origine religiosa. Il potere politico e il controllo dell'orizzonte di attese, attraverso il monopolio dei temi religiosi, si univano nella costruzione di un immaginario simbolico che tornava alla Chiesa; per questo motivo, il teatro rappresentava un buon investimento per i membri del clero²⁷⁶. Tuttavia, secondo gli studi di Shelly e Rojo, è necessario osservare che il teatro missionario non aveva nella metropoli la stessa ampiezza e diffusione che nelle colonie, e questo per un motivo ovvio: tutti (o quasi tutti) nella sede del regno erano già cattolici. Era necessario “investire” nei territori estranei alla *parola della fede*²⁷⁷.

I gesuiti giunsero in America con scopi pratici: catechizzare le anime, e presto riconobbero l'importanza delle *parole-in-scena* per la costruzione della fede. Fredrick Luciani osservava che il teatro rappresentava la prima forma di comunicazione artistica e pedagogica dei gesuiti con gli indigeni, e uno dei primi tentativi di influenze linguistiche reciproche nella letteratura prodotta nelle colonie: “*mesclando las lenguas nativas y el español, como solía hacerse, así como las formas dramáticas europeas e indígenas, se puede considerar una forma de arte verdaderamente mestiza*”²⁷⁸. Tuttavia, questa forma di ibridazione linguistica era maggiormente legata a scopi religiosi piuttosto che a una sorta di armonia culturale. I gesuiti intendevano convertire la popolazione nativa, ma per farlo dovevano prima penetrare nel sistema simbolico di questi popoli, come notato da Cafezeiro e Gadelha: “*nos colégios e sítios onde estiveram, desenvolveram uma atividade cultural escrevendo e montando espetáculos teatrais*”²⁷⁹. Il teatro si rivelò un grande alleato della catechizzazione²⁸⁰; per questo, Serafim

²⁷⁶ Come osservano i ricercatori riguardo all'organizzazione delle festività che coinvolgevano il teatro missionario nelle terre americane: “*Las representaciones dramáticas mismas se generaban bajo el patrocinio de los dos instrumentos del control imperial: la Iglesia y la administración política de las colonias. Tanto en el caso del teatro misionero como en el del teatro «civil», español y criollo, las oportunidades para esas representaciones las proporcionaban las fiestas de la Iglesia: Navidad, Epifanía, la Pasión de Cristo, los días dedicados a un cierto número de santos. La fiesta del Corpus Christi era la que despertaba un mayor entusiasmo. Las piezas teatrales que se representaban entonces eran los autos en torno al sacramento de la Eucaristía. Además de estas fiestas eclesiásticas, otros acontecimientos tenían también la potencialidad para suscitar representaciones dramáticas: la llegada de un nuevo virrey, la instalación de un arzobispo, la canonización de un santo, etc. Hay que señalar, como quiera que sea, que las piezas que se daban en tales ocasiones seguían siendo religiosas*”. SHELLY, Kathleen; ROJO, Grinor. El teatro hispanoamericano colonial. In: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Cátedra, 2008. p. 319-352. p. 319.

²⁷⁷ SHELLY; ROJO. Op. cit., p. 321.

²⁷⁸ LUCIANI, Frederick. Teatro hispanoamericano del periodo colonial. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique. (eds). *Historia de la Literatura Hispanoamericana I*. Madrid: Gredos, 2006. pp. 280 -304. p. 283.

²⁷⁹ CAFEZEIRO; GADELHA. Op. cit. p. 59.

²⁸⁰ Riguardo al teatro nelle colonie ispano-americane, Lafaye indica : “*O teatro, que, como já observamos, teve um sucesso precoce nas Índias, desempenhou importante papel na cultura crioula. Primeiro, o teatro religioso, inspirado nos autos sacramentales, peças de mistério tradicionais na Espanha. Estes foram usados pelos primeiros missionários como veículo de doutrinação dos índios que, no entanto, os enxertaram espontaneamente em suas danças (no México, os areitos), herdadas de seus rituais politeístas, nas quais a mímica tinha uma parte importante.*

Leite, nello studio della storia dei gesuiti in Brasile, rilevava che “o teatro — Tragédias, Comédias, Diálogos — eram exercício habitual dos estudantes de Humanidades, onde quer que houvesse Colégio da Companhia, por força da sua lei orgânica de estudos, que é o *Ratio Studiorum*”²⁸¹.

Un teatro alimentato dalla produzione letteraria portoghese, in particolare da Gil Vicente, con i suoi *autos*, diffusi alla corte di Lisbona e nei collegi universitari di Coimbra, soprattutto nel Colégio das Artes, dove studiò anche il religioso José de Anchieta. Come indicano Cafezeiro e Gadelha: “o teatro de Anchieta trouxe uma tradição portuguesa e sabemos através da compilação de todas as obras de Gil Vicente, que pelo menos três autos foram montados em Coimbra, onde estudava o nosso padre-dramaturgo”²⁸². Ad Anchieta sono attribuite le prime rappresentazioni teatrali in Brasile: l’“Auto de Santiago”, messo in scena nel villaggio de Santiago, in Bahia, nel 1561, e l’auto “Da pregação Universal”, interpretato a Piratininga, a São Paulo, nel 1567. Tuttavia, queste date sono probabili e basate più su menzioni di episodi storici; inoltre, ci sono problemi legati all’attribuzione, poiché era comune all’epoca che temi e opere fossero rimaneggiati e riutilizzati, o che i religiosi trascrivessero composizioni di colleghi nei loro quaderni personali. Siamo in un periodo in cui le regole sui diritti d’autore erano inesistenti. C’era carenza di materiale stampato, come ricorda bene Serafim Leite, il quale nota che, in assenza di libri, José de Anchieta copiava il piano di studio delle lezioni e lo distribuiva come materiale agli studenti²⁸³.

Nel bagaglio portato da José de Anchieta, secondo Alfredo Bosi, si trovano i primi generi letterari coltivati in Brasile: poesia e teatro. Della lirica, il religioso è autore di “De Beata Virgine Dei Matre Maria”, scritto nel 1563, e del teatro, dal quale emerge quella che Bosi sottolinea come la principale influenza del religioso: “os seus autos são definitivamente pastorais (no sentido eclesial da palavra), destinados à edificação do índio e do branco em certas cerimônias litúrgicas”²⁸⁴. Anchieta era anche un utilizzatore della lingua tupi, primo esempio di stilizzazione artistica nelle lettere brasiliane di una lingua autoctona. Questo gesuita, nato nelle Canarie e educato a Coimbra, mescolava castigliano e portoghese nei suoi scritti, ma innovava nell’utilizzo del tupi, come nel dramma “Na festa de São Lourenço” del 1583, dove le lingue iberiche si intrecciano con la principale lingua indigena brasiliana. Ciò dimostra, inizialmente,

Mais tarde, a comedia espanhola secular, imitada de Lope de Rueda e - no século XVII - as peças de Lope de Vega foram representadas nas vilas da América”. Op. cit. p. 622.

²⁸¹ LEITE. Tomo IV, p. 294.

²⁸² CAFEZEIRO; GADELHA. Op. cit. p. 21.

²⁸³ LEITE. Tomo II, p. 542.

²⁸⁴ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 20.

una preoccupazione dell'autore per i suoi spettatori, composti in gran parte da indigeni. Come sottolinea Lodegário Amarante de Azevedo Filho, i destinatari del teatro di Anchieta si configuravano, sostanzialmente, come una massa eterogenea che si formava durante le esecuzioni teatrali.

A poesia dramática de Anchieta se compõe de peças de circunstância, escritas por ocasião de efemérides religiosas, para tender aos fins didáticos da catequese. O seu público era constituído de indígenas, soldados, colonos, marujos e comerciantes, ou seja, habitantes permanentes ou eventuais das primitivas aldeias²⁸⁵.

Scrivere alternando lingue era pertinente al periodo in cui scriveva Anchieta. Autori come Gil Vicente scrivevano testi drammaturgici in castigliano e portoghese – per Anchieta, che era originario di Tenerife, questo poteva essere più naturale. L'uso del tupi, oltre ad avvicinare il teatro al suo pubblico, garantiva anche una coerenza interna all'interno delle opere, poiché era naturale che i personaggi dell'immaginario indigeno parlassero nella lingua locale. Ad esempio, in “Na festa de São Lourenço”²⁸⁶, i personaggi che parlano tupi sono due diavoli, Guaixará e Aimbirê, che tentano di distruggere il villaggio, ma vengono fermati da São Lourenço e São Sebastião. L'immaginario e la diffidenza verso i santi europei da parte degli indigeni dovevano lasciare il posto alla fede cattolica. In questo *auto*, Niterói e Rio de Janeiro erano sotto la protezione di São Sebastião, che difendeva le città sia dalle forze occulte che dall'assalto dei francesi, che avevano preso il controllo della città di Rio de Janeiro nel 1555, ma furono espulsi dai portoghesi nel 1565²⁸⁷. Nella rappresentazione, São Sebastião appicca il fuoco alle navi nemiche, scacciando i francesi e portando fede ai miscredenti. Il teatro qui aveva la funzione di intrattenere, mentre allo stesso tempo superava valori culturali a favore di una cultura simbolica preesistente. In questo caso specifico, stiamo parlando di un teatro di propaganda coloniale, un

²⁸⁵ AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro: Edições Gernasaroco. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1966. p. 41.

²⁸⁶ ANCHIETA, José de. *Auto representado na Festa de São Lourenço*: Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1973.

²⁸⁷ Manuel da Nóbrega e Anchieta parteciparono a spedizioni che espulsero i francesi dalla costa del sud-est brasiliano, come indica Maria Fernanda Bicalho: “Em março de 1560, os franceses começaram a ser atacados pelos navios portugueses. Em finais daquele mês, o forte, assim como outras construções da ilha, foram destruídos. No entanto, muitos franceses conseguiram escapar, embrenhando-se pelo continente, voltando mais tarde à Baía, onde permaneceram mantendo contato com novos navios provenientes da França, que continuaram freqüentando a Guanabara à procura de especiarias e, sobretudo, de pau-brasil. Somente em 1565, uma expedição comandada por Estácio de Sá, e da qual participaram alguns jesuítas, como Nóbrega e Anchieta, expulsou definitivamente os franceses remanescentes daquela região, restabelecendo o domínio luso e fundando, para garanti-lo, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”. In: B. BICALHO, M. F., (2008). *A França Antártica, o corso, a conquista e a “peçonha luterana”*. História (São Paulo), 27(1), 29-50. p. 43.

tipico esempio che, secondo l'interpretazione di Ana Pizarro, segnerà il tono della letteratura di evangelizzazione:

Dominación y subalternidad establecerán el orden de la cultura y dictarán el canon de la literatura que desembarca, desplazando hacia la ilegitimidad a las manifestaciones equivalentes de las culturas originarias. El canon entonces es dominado por la escritura y las formaciones discursivas que se construyen a partir de ella; el canon es el género que se erige de acuerdo al modelo peninsular, el absoluto estético de la identidad frente al quehacer, desde su perspectiva, indefinido y menor de la alteridad²⁸⁸.

Il teatro di Anchieta si configurava come una zona di incrocio di flussi culturali, poiché questo sacerdote seppe lavorare in modo ludico con due culture antagoniste, rappresentando il primo esempio nella storia della letteratura prodotta in Brasile di un autore preoccupato per la ricezione letteraria delle sue opere. In generale, Anchieta cercava di sfumare, a partire da zone interne, le manifestazioni simboliche e culturali indigene, facendo ciò in modo ludico, come l'adozione di musiche e danze, non solo nel teatro, ma anche nelle sue composizioni poetiche, come osservato da Azevedo Filho:

Em geral, são composições feitas para pequenas declamações ou representações, acompanhadas de música e, não raro, de dança”. (p. 176), come nel caso di “Ou Tubixá Katú”, quintilha che indica “Ou tubixá ktú,/ mamó suí nde reká../ Xe abé, xe anametá aroporaséi serú./ Nde póde imeengatú ²⁸⁹.

Le danze indigene erano di interesse per i gesuiti e condivise da quasi tutti i membri della Compagnia, sin dai tempi di Manuel da Nóbrega, che, secondo Serafim Leite²⁹⁰, era un profondo appassionato delle danze indigene. Il fatto che la danza fosse aggiunta al teatro gesuitico non dovrebbe sorprendere, almeno non dal punto di vista tecnico – forse dal punto di

²⁸⁸ PIZARRO. Op. cit. p. 22.

²⁸⁹ Nella traduzione di Azevedo Filho : “Vêm grandes chefes/ de longe procurar-te/.Eu também, os meus parentes/ trago para dançar./ Entrego-os em tuas mãos” (p. 171). O autor indica anche che in altre composizioni poetiche di Anchieta in lingua tupi, c'era una prelezione di schemi di rime medievali applicati alla lingua indigena. “[No] esquema de rima das quadras: a b b a. Das quintilhas: abbab; a baba. Não raro, nos encontros vocálicos de tônica mais átona, ocorre absorção da átona posterior pela tônica anterior. O fato, como já demonstramos, vem da poesia medieval, e foi aplicado aos versos em tupi”. Op. cit., p. 171.

²⁹⁰ Serafim Leite evidenzia anche l'uso della lingua tupi all'interno dello schema di rima portoghese. “Os Jesuítas, organizando a língua geral, deixaram-nos em seus escritos inúmeros espécimes da sua mentalidade e usos, contribuição etnográfica do mais alto valor. Não falamos apenas das canções cristãs como a conhecidíssima *Tupanci Angaturama*. Parece-nos ainda vislumbrar a intervenção dos Padres na redondilha popular portuguesa de sete sílabas em certas canções tupis, dadas por exclusivamente indígenas como esta, recolhida por Barbosa Rodrigues na *Poranduba Amazonense*: Andira lurupari/ Umucu ce ratá;/ Cururu mirá catu/ U mundeca ce ratá – (na tradução: O morcego, demônio,/ Apagou meu fogo;/ O sapo, gente boa, Acendeu meu fogo). Todos os quatro versos tupis são de sete sílabas, excepto o segundo que talvez também o seja escrevendo-se iumucu ce ratá, ou outra de acôrdo com a índole da língua”. Op. cit. Tomo IV. p. 293-94.

vista antropologico –, perché, come spiegava Mário de Andrade in uno dei più importanti studi sull'archeologia e le molteplicità della danza nel territorio brasiliano, è anch'essa una manifestazione teatrale:

Há mais um elemento importantíssimo de constituição e realização que é comum a todas as nossas danças dramáticas, e deriva de outros costumes. Me refiro à parte dos bailados, consistindo num cortejo que perambula pelas ruas, cantando e dançandinho, em busca do local onde vai dançar a parte propriamente dramática do brinquedo. Esse cortejo, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele, já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é teatro²⁹¹.

Ma lo spazio occupato dalla *parola-in-scenografia* del teatro è stato possibile grazie alla *parola-educazione*. La funzione evangelizzatrice dei gesuiti ha comportato la fondazione di scuole, biblioteche e spazi adatti alla coltivazione di varie forme artistiche, diffondendo così il teatro, l'oratoria e le prime lettere e portando un po' di luce dell'oscurantismo intellettuale che affliggeva il Brasile del Cinquecento, come ben sottolinea Jacques Lafaye: “foram os missionários os principais responsáveis pelo fato de terem os primeiros estudos sérios da América e dos americanos ultrapassado as descrições impressionistas iniciais”²⁹². L'educazione occupava uno spazio importante nel processo di espansione della Compagnia di Gesù in America Latina. Nel caso del Brasile, i religiosi svolgevano anche una funzione che la corona portoghese non voleva assumere: la formazione culturale della popolazione coloniale.

Angel Rama osserva: “ésta [la escrita] se confería la alta misión que se reservó siempre a los escribanos: dar fe, una fe que sólo podía proceder de la palabra escrita, que inició su esplendorosa carrera imperial en el continente”²⁹³. Rama si riferisce a una fede burocratica, ma lo stesso può essere applicato alla fede religiosa. Questa lacuna, ignorata dalla corona, fu percepita dai gesuiti.

La fondazione del primo collegio gesuitico in Brasile, a Salvador da Bahia, coincide con la stessa fondazione della città nel 1549. Manuel da Nóbrega sarà uno dei promotori della

²⁹¹ ANDRADE, M. de. *Danças dramáticas do Brasil*. (1o tomo). Edição por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte/Brasília: E. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. p. 37. Vd. anche: ANDRADE, Mario. de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo; Brasília: Duas Cidades/INL, 1987. ANDRADE, Mario. de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975. ANDRADE, Mario. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora/INL, 1972. ANDRADE, Mario. de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963. ANDRADE, Mario. de. O Fonógrafo. In: TONI, F. C. (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

²⁹² LAFAYE. Op. cit. p. 597.

²⁹³ RAMA. Op. cit., p.22.

costruzione di questo edificio. Afrânio Coutinho considera questo gesuita come il pioniere del genere epistolare in Brasile, grazie alle sue lettere che si distinguono per il loro contenuto retorico e per il dettagliatissimo descrittivo, e dalle quali derivano documenti interessanti sulla formazione e sul processo di colonizzazione del Brasile, come *Diálogo sobre a Conversão do Gentio*²⁹⁴, scritto probabilmente tra il 1556 e il 1557, un dibattito fittizio che discute il miglior metodo di conversione per i popoli indigeni, con prevalenza di allegorie nello stile medievale lungo tutto il testo²⁹⁵. Coutinho considerava Nóbrega la personificazione dell'“organização, estímulo, energia e pensamento”²⁹⁶ della Compagnia di Gesù²⁹⁷. Un gestore nato, impegnato nella fondazione e organizzazione di istituzioni che, attraverso la pedagogia clericale di base ignaziana con influenze tomistiche e agostiniane, fornissero formazione ai missionari e istruzione alla popolazione locale, inclusi indigeni e portoghesi nati in terra brasiliana, inizialmente in discipline come teologia, filosofia, retorica, umanità, latino, portoghese (per la popolazione nativa), tupi (per i missionari) e matematica. Sulla costruzione del Colégio da Bahia, lo stesso Nóbrega fornisce dettagli in una lettera datata 1549:

Eu trabalhei por escolher um bom logar para o Collegio dentro na cerca e somente achei um, que lá vai por mostrar a Sua Alteza, o qual tem muitos inconvenientes, porque fica muito junto da Sé e duas igrejas juntas não é bom, e é pequeno, porque onde se há de fazer a casa não tem mais que dez braças, posto que tenha ao comprido da costa quarenta, e não tem onde se possa fazer horta, nem outra cousa, por ser tudo costa mui ingreme, e com muita sujeição da cidade. E portanto a todos nos parece melhor um teso que está logo além da cerca, para a parte d'onde se há de estender a cidade, de maneira que antes de muitos annos podemos ficar no meio, ou pouco menos da gente, e está logo ahi uma aldêa perto, onde nós começamos a baptisar, em a qual já temos nossa habitação. Está sobre o mar, tem agua ao redor do Collegio, e dentro delle tem muito logar para hortas e pomares; é perto dos Christãos, assim velhos como novos²⁹⁸.

²⁹⁴ ANCHIETA, José de. *Diálogo sobre a conversão do gentio*. São Paulo: Editora MetaLibri, 2006.

²⁹⁵ La questione delle strategie retoriche di Anchieta era già stata studiata in EISENBERG, José. *As missões jesuíticas e o pensamento político moderno: encontros culturais, aventuras teóricas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. HANSEN, João Adolfo. *Manuel da Nóbrega*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. LEITE, Serafim. *Diálogo sobre a conversão do gentio pelo P. Manuel da Nóbrega com preliminares e anotações críticas de Serafim Leite S. I. Lisboa, 1954*. PÉCORA, Alcir. A conversão pela política. In: PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 91-116.

²⁹⁶ COUTINHO. Op. cit. p. 65.

²⁹⁷ Nel passo più ampio, Afrânio Coutinho traccia una sorta di gerarchia cronologica tra Manuel da Nóbrega e José de Anchieta: “Do grupo de religiosos que nos mandou a Companhia de Jesus, sobressai de forma inconfundível a figura de José de Anchieta. Se Manuel da Nóbrega foi a organização, o estímulo, a energia, o pensamento, Anchieta foi a abnegação, a santidade, a poesia. Anchieta foi um poeta, e poeta lírico. Ora, “cada poeta lírico é um dramaturgo que se ignora”, “o lirismo é a verdadeira nascente do espírito dramático” 25 Assim, transformou-se Anchieta no dramaturgo que deu aos primórdios do teatro brasileiro, entre outras peças, esse Auto de São Lourenço, hoje em plena fase de crítica e valoração, e, ao balbuciar do lirismo no Brasil, o poema *De Beata Virgine*” (p. 65).

²⁹⁸ NÓBREGA, Manuel da. *Cartas do Brasil (1549 - 1560)*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1886. p. 57.

L'educazione in Brasile nasce come una pratica impegnata nell'espansione della Compagnia di Gesù nei nuovi territori, in un periodo in cui il cattolicesimo era minacciato in Europa, nonostante la riconquista di Granada da parte degli arabi, nel 1492, da parte dei re cattolici di Spagna. Tuttavia, la turbolenta Riforma Protestante forzò la Controriforma Cattolica. La Chiesa di Roma era anche preoccupata per le monarchie europee che si allontanavano dal cattolicesimo, come succede in Inghilterra con l'*Act of Supremacy*, firmato dal re Enrico VIII, nel 1534, che delegittimava il potere papale nei domini della corona britannica. Con il lavoro da fare nel vecchio continente per placare i conflitti che minacciavano i poteri papali, la Chiesa vide nella conquista dell'America un'opportunità per ampliare i suoi poteri verso nuovi orizzonti, beneficiando sia finanziariamente che simbolicamente dell'espansione territoriale delle monarchie iberiche. Tuttavia, c'erano compiti da svolgere, e come spesso accade quando ci sono lavori necessari ma considerati meno importanti, si tende a esternalizzare il compito. Per questo motivo, la colonizzazione dell'America stabilì una relazione intrinseca tra le corone di Portogallo e Spagna e la Chiesa Cattolica, poiché tutte le entità avrebbero tratto profitto dall'espansione continentale. Charles Boxer parla quindi di una unione piuttosto stabile tra Chiesa e Stato, un affare ben organizzato²⁹⁹, a partire dal sistema di "padroado", quando la Chiesa cedette diritti della burocrazia clericale alla Corona³⁰⁰.

Non c'è colonizzazione senza espansione della fede. E per essere efficace, il processo di colonizzazione deve essere anche culturale e religioso. Per questo motivo, l'educazione e la politica erano indissolubilmente legate. La Chiesa e la Corona approvavano i piani di insegnamento dei gesuiti. La Compagnia, a sua volta, utilizzava come guida metodologica di insegnamento la *Ratio Studiorum*, una raccolta di norme per un piano di organizzazione degli studi, elaborata dal 1541 ma pubblicata in forma definitiva nel 1599 a Napoli. L'obiettivo generale era uniformare il metodo di insegnamento in tutte le istituzioni gesuitiche nel mondo. Fino alla pubblicazione di questa normativa, i collegi ignaziani operavano con piani individuali che sfuggivano al controllo dell'organizzazione centrale della Compagnia. Con la *Ratio*

²⁹⁹ Afferma Boxer: "Essa união indissolúvel da Cruz e da Coroa estava exemplificada no exercício do Padroado real da Igreja no ultramar. Era uma das prerrogativas da Coroa mais ciosamente guardadas e tenazmente mantidas, e durante sua grande e tempestuosa história na luta pelas almas foi muitas vezes a causa de disputas árduas entre os missionários portugueses e os de outras nações católicas romanas". Op. cit., p. 242.

³⁰⁰ La fede, le forme di rappresentazione e le manifestazioni della fede ci parlano delle strutture organizzative di una società. L'europeo colonizzatore che arrivò in Brasile era profondamente religioso e con lui giunsero i suoi costumi e la sua credenza, frutto di una Chiesa che, secondo l'interpretazione di Huizinga, voleva essere padrona del tempo, sezionando le ore dei giorni con le campane dei suoi templi, gli orari di preghiera, e controllando il calendario con feste sacre. Il tempo era un prodotto ecclesiastico, e come già disse San Paolo, il presente in Cristo è un tempo saturato di istanti puri: un qui e un ora indelebile: il tempo soccombe al proprio presente, quando questo si fa centro di deflusso del passato e del futuro.

Studiorum si è verificata una unificazione dei programmi di studio. Ovviamente, vi erano adattamenti minimi a seconda della localizzazione di questi centri di insegnamento religioso. Un collegio in una zona padovana presentava problematiche educative diverse rispetto a un collegio situato nelle zone tropicali del Brasile. Pertanto, alcune modifiche venivano apportate ai piani di studio, come l'insegnamento delle lingue native, come il tupi, o del portoghese, nel caso del Brasile, agli indigeni che studiavano in questi centri educativi.

Questa pedagogia era già in uso in Brasile, anche prima della pubblicazione delle normative generali della Compagnia, come attestato in una lettera del 1560 del padre Ruy Pereira, che da Bahia scriveva ai suoi confratelli di Lisbona riguardo all'insegnamento delle lingue indigene: “cada dia uma hora de lição da lingua brasilica, que cá chamamos grego [da terra]”³⁰¹. Tuttavia, anche dopo il 1599, l'insegnamento delle lingue locali non sarebbe stato considerato un'infrazione al piano generale, ma piuttosto un'aggiunta necessaria per padroneggiare il codice linguistico per predicare tra le comunità dei popoli indigeni. Nel 1619, riferendo sullo stato attuale del collegio gesuita di Rio de Janeiro, padre Antonio de Matos dichiara riguardo al sistema educativo di quella istituzione: “os estudantes se ocupam em seu estudo da língua latina, e também em aprender a língua Brasilica, porque ambas têm necessidade para exercerem os ministérios que os sacerdotes de nossa Comp^a têm a seu cargo nesta Província do Brasil”³⁰². Tuttavia, la lingua ufficiale di insegnamento nei collegi doveva essere il latino, come indicato in una disposizione della *Ratio Studiorum*:

8. Deve vigilare sulla diligente osservanza dell'uso interno della lingua latina fra gli studenti. Dall'obbligo di parlare latino gli studenti non devono mai essere esonerati, tranne che nei giorni di vacanza e durante le ore di ricreazione, a meno che in alcune regioni al provinciale non sembri che quest'uso di parlare latino possa essere facilmente rispettato anche in tali momenti. Occorre anche fare in modo che quando i membri della compagnia che non hanno ancora completato gli studi scrivono ad altri dei nostri, si esprimano in latino. Inoltre, due o tre volte all'anno, in occasione di qualche cerimonia, come l'inizio dell'anno scolastico o la riconferma dei voti, gli studenti di filosofia e di teologia devono comporre ed affiggere qualche poesia³⁰³.

³⁰¹ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Cartas Jesuíticas: Cartas Avulsas (1550 – 1560)*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1931. p. 270.

³⁰² La trascrizione sta in LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo VI. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 621. La fonte originale del documento è: ARSI. Bra. 2(1), 199r.

³⁰³ *La Ratio Studiorum dei Gesuiti*. In: Storia d'Italia. Torino: Einaudi. Edizione di riferimento: SALOMONE, Mario (a cura di). *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu*. Milano: Feltrinelli, 1979. p. 17.

La *Ratio Studiorum* era più un ordinamento che un manuale pedagogico. Prescriveva forme, dettava regole e comportamenti da seguire per insegnanti e alunni. Organizzava la cronologia delle lezioni, degli esami e indicava le letture da privilegiare nelle lezioni, che erano, preferibilmente, Tommaso d'Aquino³⁰⁴ per gli studi teologici, e Aristotele³⁰⁵ per la filosofia. La retorica era destinata ai romani, come Cicerone³⁰⁶, mentre per l'insegnamento del latino erano utili anche i poeti, come Virgilio e Orazio, a condizione che si prestasse attenzione ai brani selezionati per le lezioni³⁰⁷. I poeti erano anche utili per lo studio della grammatica e per comprendere le molteplici sfaccettature della lingua latina. Serafim Leite spiega come, nel collegio dei Gesuiti di Salvador, a prevalere – nell'insegnamento – fosse il latino: “estudavam-se todos os clássicos, desde Ovídio a Horácio, desde Demóstenes a Homero. Mas os mestres de estilo, mais recomendados pelo Ratio, eram Cícero e Virgílio. Grego não se estudou no Brasil, no século XVI”³⁰⁸.

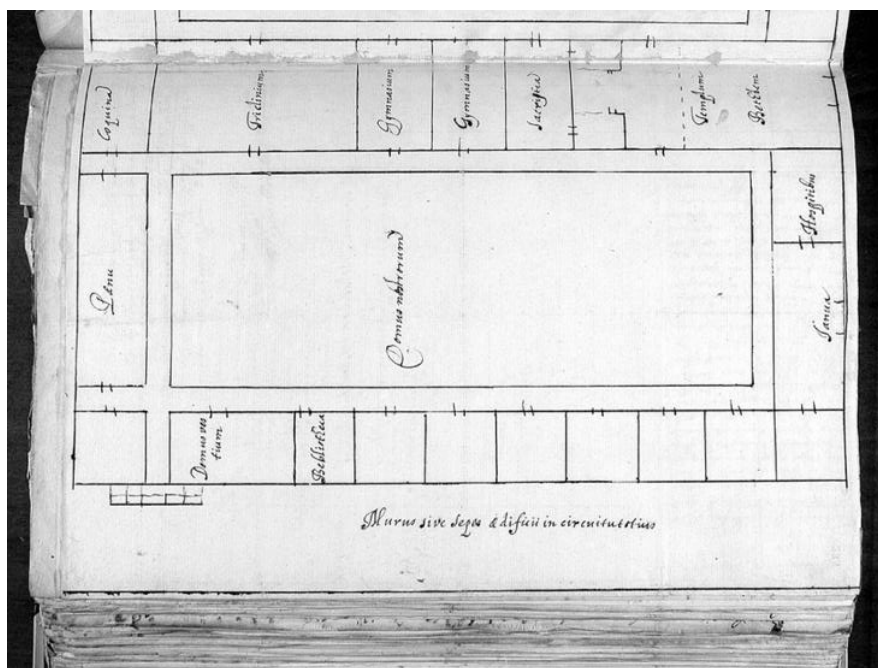
³⁰⁴ “I nostri devono attenersi completamente, per quanto riguarda la teologia scolastica, al pensiero di S. Tommaso, considerarlo come loro maestro e applicarvi intera-mente, affinché gli studenti dispongano il meglio possibile il loro animo verso di lui. Tuttavia, non devono credersi così vincolati a S. Tommaso da non potersene affatto allontanare in nessun campo. Quando anche coloro che si dichiarano tomisti di stretta osservanza se ne discostano, è conveniente che i nostri non restino legati a S. Tommaso più dei tomisti stessi”. Id. p. 36.

³⁰⁵ “Negli argomenti di una certa rilevanza il professore di filosofia non deve allontanarsi da Aristotele, eccetto che non capiti qualche affermazione in contrasto con la teoria seguita generalmente nelle accademie. A maggior ragione qualora l'affermazione ripugni alla retta fede: egli deve sforzarsi il più strenuamente possibile di controbattere tali errori usando, se vi sono, argomenti tratti da Aristotele o da altri filosofi, secondo quanto prescrive il concilio lateranense”. Id. p. 44.

³⁰⁶ “Quanto alle letture, nel primo semestre si potranno spiegare, fra gli oratori, le lettere più importanti di Cicerone: *Ad familiares*, *Ad Atticum*, *Ad Quintum fratrem*. Nel secondo semestre, invece, si potrà spiegare il *De amicizia*, il *De senectute*, i *Paradoxa* e altre opere analoghe”. Id. p. 95.

³⁰⁷ “Fra i poeti, nel primo semestre alcune elegie ed epistole scelte e censurate di Ovidio, nel secondo semestre passi tratti da Catullo, Tibullo, Propertio e dalle *Ecloghe* di Virgilio, o anche opere più facili dello stesso Virgilio, come il quarto libro delle *Georgiche*, il quinto e il settimo dell'*Eneide*. Fra gli autori greci, S. Crisostomo, Esopo, Agapito e altri simili”. Id. ib.

³⁰⁸ LEITE. Tomo I. p. 30.



Complesso gesuitico a Salvador, in Bahia. Con particolare attenzione alla dimensione della biblioteca. Secolo XVII³⁰⁹.

In latino si svolgevano le lezioni, gli esami, le composizioni, le dispute in versi. Durante i secoli XVI e XVII, con il latino come lingua base dell'insegnamento, le altre lingue romanze furono emarginate (eccetto il portoghese o lo spagnolo, nelle rispettive colonie americane), a volte considerate come corruttrici dell'istruzione del latino; pertanto, tutto il bagaglio letterario che avrebbe potuto accompagnare l'insegnamento delle lingue neolatine venne trascurato. Nel caso ispano-americano, le letterature nelle lingue romanze giunsero attraverso il commercio marittimo finanziato dall'élite aristocratica che si formava nei vice-regni. In Brasile, la commercializzazione di libri era praticamente inesistente al di fuori delle mura dei collegi gesuitici nel XVI secolo, con poche eccezioni quale quella dell'italiano Rafael Olivi, originario di Firenze, e primo individuo processato dall'Inquisizione in Brasile nel 1574, nella città di Ilhéus, a Bahia. Olivi venne accusato di eresia, per avere predicato idee contrarie alla religione cattolica. Si sapeva, inoltre, che egli possedeva una delle prime biblioteche private del Brasile³¹⁰. Avrebbe davvero Olivi portato con sé i suoi libri dall'Italia? Probabilmente sì. Tra questi libri vi sarebbe stata la *Commedia* del suo connazionale Dante Alighieri, che criticava

³⁰⁹ ARSI. Bras. 3 (II), fol. 235v.

³¹⁰ Come ben rilevato da Mott: "a coleção de Rafael olivi, contudo, deve ser considerada a primeira biblioteca leiga que se tem notícia em toda história do Brasil. Biblioteca atualizadíssima, pois incluía livros recentemente editados, como o do cientista matemático Tartaglia, falecido em 1557. No século XVI, sobretudo no selvagem Brasil, livros eram raridades caríssimas, daí a importância desta coleção 27 volumes que incluía até uma Vita, gesti a costumi de Escócia e um tratado sobre a arte de cavalgar". Mott, Luiz: A Inquisição em Ilhéus, Revista da Federação das Escolas Superiores de Ilhéus e Itabuna, ano VI, nº 10, 1989, p. 73-83.

coloro che avevano trasformato la cattedra di Pietro in cloaca?³¹¹ Non lo sappiamo, poiché non sono rimaste molte informazioni circa questa biblioteca, distrutta successivamente al processo realizzato dall'inquisizione. Tuttavia, tra i libri della biblioteca sappiamo che era presente *Il Principe* di Niccolò Machiavelli³¹².

Per quanto riguarda il controllo dei libri, i gesuiti furono anche attenti censori, poiché i loro statuti proibivano la lettura di determinati testi che, per qualche motivo, compromettevano un insegnamento virtuoso:

Faccia la massima attenzione, come elemento di grandissima importanza, che si evitino assolutamente nelle nostre scuole le opere di poesia e di qualsiasi altro argomento, che possano nuocere all'onestà e ai buoni costumi, a meno che prima non siano stati censurati fatti e termini sconci. Qualora non possano proprio essere emendate, come nel caso di Terenzio, piuttosto non si leggano del tutto, in modo che un certo tipo di contenuti non offenda la purezza degli animi³¹³.

Siamo nell'epoca della Controriforma, sotto le norme del Concilio di Trento, quando lo sviluppo di attività ermeneutiche di esegesi delle opere, soprattutto della Bibbia, era negato alla maggior parte della popolazione. I gesuiti, obbedienti osservatori delle regole, avevano un particolare interesse nei riguardi delle allegorie contenute nei testi poetici. Infatti, nella *Ratio Studiorum* viene evocata questa pratica:

Non deve trascurare le allegorie e le interpretazioni morali, eccetto quelle già note e in qualche modo comprese nel senso letterale, che rivelino apertamente il loro significato più profondo. Quanto a quelle d'altro genere, si limiti a indicare da quali padri le si possa ricavare³¹⁴.

All'interno di questo rigido quadro di insegnamento, è possibile immaginare perché autori come Dante Alighieri non abbiano goduto di larga circolazione. Alcuni passaggi della *Commedia*, come già osservato, erano presenti nell'*Index* portoghese. I gesuiti erano particolarmente cauti riguardo ai libri che circolavano nei loro collegi: “Il prefetto degli studi deve fare in modo che gli studenti non manchino di libri utili e non abbiano troppi libri inutili”³¹⁵

³¹¹ “cloaca/ del sangue e de la puzza; onde 'l perverso/ che cadde di qua sù, là giù si placa”. *Par.* XXVII, 25-27.

³¹² In uno studio sulla formazione e conformazione dell'Inquisizione in Brasile, Luiz Mott traccia il profilo di questo lettore italiano come essendo “Rafael Olivi, morador em Ilhéus, acusado de possuir uma coleção de livros suspeitos – entre eles *O Príncipe*, de Machiavel – além de blasfemar contra a fé católica. É contudo em 1591 a data oficial que marca o início da atuação regular da Inquisição na América Portuguesa, contando-se às centenas o número de colonos nordestinos que foram denunciados, presos e sentenciados por este *Monstrum Horrendum*, que segundo as próprias palavras de João Paulo II, “foi um erro histórico”. MOTT, L. *Bahia: inquisição e sociedade* [online]. Salvador: EDUFBA, 2010. P. 20.

³¹³ *Ratio Studiorum*... p. 13.

³¹⁴ Id. p. 35.

³¹⁵ Id. p. 26.

Natale Vacalebre afferma che la biblioteca costituiva l'asse centrale delle istituzioni gesuitiche, fungendo da deposito tematico utilizzato come materia di insegnamento – “libri e biblioteche furono, di fatto, il corredo essenziale per l'attività culturale e pedagogica svolta dai gesuiti, nonché tra i più indispensabili strumenti di supporto e formazione per l'attività missionaria e predicatoria”³¹⁶ –; le biblioteche rappresentavano la metonimia della dimensione pedagogica della Compagnia, poiché l'obiettivo dei gesuiti era, sempre secondo Vacalebre, “formare i futuri membri della Compagnia non solo sul piano religioso, ma anche sotto il profilo umanistico”³¹⁷. Le biblioteche gesuitiche europee disponevano di un numero maggiore di volumi, forse a causa della circolazione più ampia di libri in quella regione, grazie alla maggiore disponibilità di risorse. Questo contrastava con la situazione nelle Americhe, dove il processo di trasporto interoceanico aumentava il costo del materiale e quindi si riduceva l'inventario bibliografico delle discipline nel *Nuovo Mondo*. Inoltre, le biblioteche europee beneficiavano probabilmente di una maggiore flessibilità riguardo ai libri presenti, i quali subivano meno filtri di censura rispetto a quelli delle aree americane. Anche in Messico e in Perù, dove la stampa era presente fin dal XVI secolo, vi era una limitata produzione di materiali non strettamente legati a temi religiosi. Un aspetto interessante è che, trascrivendo i libri presenti nella biblioteca del collegio gesuitico di Perugia del 1565, Vacalebre³¹⁸ annota la presenza della *Divina Commedia* sugli scaffali di quella istituzione religiosa³¹⁹, suggerendo il probabile studio di Dante all'interno di quel collegio. Come sottolinea il ricercatore, i libri erano selezionati in base alle esigenze e ai bisogni dei padri: “Il processo di formazione delle prime raccolte. (...) era legato alle conoscenze e ai bisogni propri dei padri”³²⁰.

Sembra poco probabile che la *Divina Commedia* fosse letta in Brasile, data la situazione del XVI secolo. Il contesto sociale era ostile anche verso libri di circolazione più consolidata nella metropoli lusitana. Inoltre, in Brasile le biblioteche dei gesuiti sembravano piuttosto precarie. In una lettera scritta a Bahia de Todos os Santos il 17 marzo 1552, il sacerdote Vicente Rodrigues testimonia le difficoltà di lavoro, segnalando la mancanza di missionari e libri: “Finalmente, Amados em Christo, vinde nos ajudar que somos poucos e a terra grande, os

³¹⁶ VACALEBRE, Natale. Come le armature e l'armi. Per una storia delle antiche biblioteche della Compagnia di Gesù. Con il caso di Perugia, premessa di Edoardo Barbieri. Firenze: Olschki, 2016. p. 34.

³¹⁷ VACALEBRE, Op. cit., p. 3.

³¹⁸ DANTE ALIGHIERI, *Commedia del divino poeta Danthe Alighieri, con la dotta & leggiadra spositione di Christoforo*, in Vinegia, ad instantia di m. Giovanni Giolitto da Trino, 1536.

³¹⁹ VACALEBRE, Op. cit., p. 198n.

³²⁰ Id. p. 203.

demônios muitos, a caridade mui pouca. Vinde mui cheios della e nella trareis toda a livraria do collegio; mais acaba esta que todos os meios humanos”³²¹.

Serafim Leite indica que le biblioteche dei gesuiti erano spazi ben organizzati, con un numero considerevole di libri che si accumularono in tre secoli e mezzo di presenza della Compagnia di Gesù in Brasile. Sebbene questi patrimoni coprissero vari campi del sapere, gravitavano attorno ai temi delle discipline insegnate dai gesuiti³²², e, secondo Jorge de Souza Araújo, la maggior parte dei temi era di carattere teologico, particolarmente nei secoli XVI e XVII³²³. La scarsa letteratura era legata agli autori della tradizione latina, che erano anche oggetto di studio nelle scuole. Così, Serafim Leite ricorda che vi era una particolare cautela verso i libri di poesia, che avrebbero potuto fuorviare gli studenti con futilit inutili. Pertanto, afferma il religioso:

Os livros poéticos também não estavam nas boas graças da pedagogia da época. Distinguiam-se, porém, os livros escritos em latim e os escritos ‘em romance’. Com os últimos havia maior rigor, pelos devaneios que suscitam em cabeças juvenis, e porque eram obstáculo ao cultivo sério do latim, a língua culta de então. Sendo informado o P. Geral, de que se introduzira no Brasil o costume de celebrar as festas com sonetos e coplas espirituais, mostrou-se contrário, e proibiu tal uso, não por êle, em si, mas pela leitura de livros profanos, a que êsse hábito daria ocasião. Igual proibição atingia certos clássicos latinos. A Congregação Provincial da Baía (1583) propôs ‘que se desse alguma emenda aos livros de humanidades de Plauto, Terêncio, Horácio, Marcial, e Ovidio’. Com efeito, receberam-se no Brasil estes autores, como se usavam, já expurgados e adaptados ao ensino da juventude, no Colégio Romano³²⁴.

³²¹ *Cartas Jesuíticas...* p. 114.

³²² Serafim Leite mostra anche l'organizzazione delle biblioteche, parlando della libreria del Colégio da Bahia, indicandola come quella che aveva la biblioteca centrale, attraverso la quale arrivava la maggior parte dei libri inviati dall'Europa: “Da biblioteca do Colégio da Baía proviam-se de livros os Padres das Residências, que dêle dependiam. Mas também, em 1597, se determinou que, quando nelas morresse algum Padre, se inventariassem os livros e cartapácios que deixava, ficando ao Provincial liberdade de os recolher à biblioteca do Colégio ou de os deixar na Residência, onde êle falecesse. Os livros saiam, às vezes, para fora das Capitánias. Os Padres, que foram fundar a Missão do Paraguai, levavam também «muitos livros», que foram roubados pelos corsários ingleses. Tais perdas, por motivo de piratarias, eram contingências inevitáveis e comuns. Perigo mais delicado era o de se dispersarem por empréstimo ou mesmo de se roubarem de casa: ordenou-se, em 1589, que estivessem todos me ordem e numerados, «da banda de fora», para que facilmente se saiba quando falta algum. Para arruinar-se em pouco tempo uma biblioteca, basta emprestar os livros. O Visitador Inácio de Azevedo deixou recomendado, na sua visita, que se não emprestassem. O seguinte Visitador (Gouveia) suavizou a proibição, que recairia dai me diante apenas sôbre os livros únicos, e ainda dêstes se faria alguma excepção a favor da pessoa «do Prelado ou de maior qualidade». Era excepção justa. Tanto mais que alguns ilustres Prelados concorreram também para aumentar o fundo das bibliotecas dos Jesuítas. O Bispo D. Pedro Leitão legou ao Colégio da Baía, a sua livraria que «era mui boa» E o Administrador Eclesiástico do Rio de Janeiro, além dos livros de «um e outro direitos, que tinha oferecido ao Colégio desta cidade, deixou-lhe, ao morrer, metade da sua biblioteca. Naturalmente, havia selecção de leituras e de livros. Não se davam a ler a todos, indistintamente, à proporção que iam chegando da Europa”. Op. cit. Tomo IV. p. 542-43.

³²³ ARAÚJO. Op. cit., p. 39.

³²⁴ LEITE. Tomo II. p. 543.

Le espurgazioni facevano parte, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, delle indicazioni incluse nella *Ratio Studiorum*. Questo modello repressivo, secondo Jorge de Souza Araújo, creò un sistema di lettura che si preoccupava più di vietare che di ampliare il proprio campo di insegnamento³²⁵.

Beatriz Vasconcelos Franzen sottolinea che questa pedagogia dell'oppressione adottata dai padri della Compagnia era una risposta ai disordini degli studenti e alle loro astensioni dal rigido sistema di insegnamento: “O difficil latim, a repetida doutrina e a rígida disciplina não atraíam os meninos acostumados à vida livre dos matos e dos povoados portugueses na colônia”³²⁶. E padre Manuel da Nobrega, in una missiva del 25 marzo 1555, faceva riferimento alla difficile missione di educare gli indigeni e i portoghesi trasferitisi in Brasile. Dichiarò il religioso: “la causa porq[ue] en(e)stos índios de toda esta costa donde habitan los portugueses se hara poco frutto ao presete es porq[ue]esta indinhas y a(e)sta terra no a venido hasta agora sino desterrados de la mas vil y perniciosa gente del Reyno”³²⁷.

Guilherme Amaral Luz sostiene che i gesuiti, dovendo predicare a un pubblico vasto e diverso, trovarono soluzioni quali le “combinações, no espaço e no tempo da festa, com vários elementos artísticos, simbólicos, litúrgicos, ritualísticos, devocionais e retóricos”³²⁸. Alcir Pécora afferma che “no signo-coisa da Bíblia ou na coisa-signo da história, os objetos que se apresentam ao intérprete têm o mesmo estatuto das figuras que precisam ser lidas como fatos históricos, mas também como mensagem providencial”³²⁹, cioè a dire quasi quanto avviene in Dante, che – secondo Auerbach – costruiva nel suo poema “una sorta di relazione col lettore simile quella del profeta con i suoi ascoltatori; relazione autoritariamente sollecitata e, nello stesso tempo, ispirata a carità cristiana; in forza di essa il poeta cercava, ad ogni momento, di non lasciarsi sfuggire il lettore”³³⁰. Teodolina Barolini, condividendo la visione del filosofo

³²⁵ ARAÚJO. Op. cit., p. 456.

³²⁶ FRANZEN, Beatriz Vasconcelos. *Anchieta e a ação missionária dos colégios jesuíticos no Brasil - século XVI*. In: PINHO, Sebastião Tavares de; FERREIRA, Luísa de Nazaré (Coord.). *Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)*. Tomo I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 221-232. p. 224.

³²⁷ ARSI. Bras. 3 (I). 136r.

³²⁸ LUZ, Guilherme Amaral. *Palavras em movimento: as diversas imagens quinhentistas e a universalidade da revelação*. In: JANCÓS, István; KANTOR, Íris (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Volume II. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP; Imprensa Oficial, 2001. pp. 705-714. p. 705.

³²⁹ PÉCORA, Alcir. *Sermões: O modelo sacramental*. In: JANCÓS, István; KANTOR, Íris (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Volume II. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP; Imprensa Oficial, 2001. pp. 717 – 731. p. 718.

³³⁰ AUERBACH. Op. cit. p. 318.

tedesco, affermerà che Dante, in diversi passaggi della *Commedia*, intreccia la forza espressiva delle esegesi bibliche con la forza poetica della parola letteraria, creando un discorso che lo faceva essere visto come poeta e teologo:

Dante vede sé stesso come qualcuno reso maestro per opera dello Spirito Santo, non per questo gli è proibito sfruttare pienamente il suo genio poetico quanto a cosa- e soprattutto a come - insegnare; se a un poeta è affidata ciò che crede essere una missione profetica, egli può legittimamente sfruttare tutta la sua scaltrezza poetica³³¹.

La tentazione, allora, sarebbe quella di avvicinare i preti José de Anchieta e António Vieira a Dante Alighieri. Pure, non vi è alcun riferimento diretto al poeta fiorentino nei sermoni del sacerdote portoghese.

In effetti, non esiste alcuna documentazione che attesti una circolazione dell'opera di Dante nel XVI e XVII secolo in Brasile, né tantomeno citazioni o menzioni dirette all'opera del poeta fiorentino tra i lettori di quei secoli. Esiste, in realtà, una somiglianza tematica di fonti primarie comuni, con le opere – per fare solo due esempi – di San Tommaso d'Aquino e Sant'Agostino.

3.6 José de Anchieta

È senz'altro possibile ipotizzare che la lettura delle opere di Dante può avere influenzato José de Anchieta. Tuttavia, a nostro avviso, si tratta di una congettura non sufficientemente supportata da prove testuali e documentali. Se è vero che esistevano temi danteschi prima di Dante, è anche vero che nel XVI secolo, o ancora nel XVII secolo, essi non erano letti come danteschi, poiché Dante non era considerato un punto fermo del canone letterario occidentale. Credere alla presenza di Dante negli scritti di Anchieta è, a nostro parere, un anacronismo. Anchieta probabilmente non ha letto Dante e, anche nel caso in cui lo avesse fatto, il fatto non sarebbe stato così determinante.

Nonostante i pur ottimi contributi di Romeu Porto Daros – “Dom Pedro II e Bartolomé Mitre: a tradução da *Divina Comédia* por governantes sul-americanos no século XIX”, pubblicato nel volume *Dante Alighieri: língua, imagem e tradução*, curato da Andréia Guerini

³³¹ BAROLINI. Op. cit. p. 24.

e Silvana de Gaspari nel 2015³³² –, di Sonia Netto Salomão – “Dante in Brasile: Poetica, Traduzione e Critica”³³³ –, e di Alfredo Bosi – di cui si veda il saggio “Anchieta ou as flechas opostas do sagrado”, incluso nel libro *Dialética da Colonização*³³⁴, del 1992 –, siamo convinti che l’influenza di Dante su Anchieta non vi sia.

A essere considerato dantesco è stato l’*auto sacramental* “Na Vila de Vitória”. Il componimento tratta della corruzione che si radica nella Vila (villaggio) di Vitória, minandone le strutture sociali e corrompendo le virtù dei suoi abitanti. In seguito, mossi dalla cupidigia e dall’ingratitude verso i benefici ricevuti dalla città, essi derideranno la Vila, succubi delle tentazioni di forze infernali, quali l’Ingratitude, Satana e Lucifero. Sarà San Maurizio, soccorrere la Vila giungerà San Maurizio con due dei suoi aiutanti. Come già si evince, “Na Vila de Vitória” è un *auto* costruito su personaggi allegorici, che rappresentano tipologie, secondo il gusto medievale, tra cui: la Vila de Vitória, l’Ingratitude, il Governo, il Timore di Dio, l’Amore di Dio, San Maurizio, due aiutanti, l’ambasciatore del Rio della Plata, Satana e Lucifero. Il testo è bilingue, scritto in portoghese e in castigliano, e, secondo Leodegário Amarante de Azevedo Filho, è il più ampio *auto* di José de Anchieta, con 1.674 versi e suddiviso in tre atti³³⁵. Secondo Edith Pimentel Pinto, l’*auto* fu scritto probabilmente tra il 1584 e il 1586 e fu rappresentato nel cortile della chiesa di Santiago, nella Vila de Vitória. A detta di Edith Pimentel Pinto, il titolo, che oggi ci sembra didascalico, ha una funzione di avvicinamento al lettore, presentando, in un teatro pedagogico, l’allegoria della forza del sapere e dell’amore divino di fronte alle avversità delle trasgressioni quotidiane, che, influenzate da forze maligne, corrompono l’intera comunità³³⁶.

³³² DAROS, Romeu Porto. Dom Pedro II e Bartolomé Mitre: a tradução da Divina comédia por governantes sul-americanos no século XIX. In: GUERINI, Andréia; GASPARI, Silvana de (orgs.). *Dante Alighieri: língua, imagem e tradução*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015. p. 41-63.

³³³ SALOMÃO, Sonia Netto. Dante in Brasile: poetica, tradução e crítica. *Italianistica: revista de literatura italiana*, 2020, 49.2: 25-37.

³³⁴ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

³³⁵ AZEVEDO FILHO. Op. cit. p. 166.

³³⁶ Sul titolo, Pimentel Pinto commenterà, inoltre: “As alusões circunstanciais contidas no texto, se por um lado possibilitam ancorar a peça no espaço e no tempo - o que é utilidade para o pesquisador — por outro, especificam muito o auto, que, para ser representado em outras condições, deveria sofrer profunda acomodação. Tal como se apresenta, VV se destinava única e exclusivamente à Vila de Vitória e a um determinado momento. A própria Vila de Vitória é personagem, e não poderia ser facilmente substituída pelo nome de qualquer outra vila, pois no correr de todo o texto se faz referência à sua qualificação (v. 458, 502, 567, 1286, 1287, 1344, 1623); há também referência textual à Capitania do Espírito Santo (v. 86, 87), assim como à Vila Velha, que ficava ao pé do morro da Penha (pena, v185), abandonada em favor da Vila Nova, chamada Vitória depois da expulsão definitiva do gentio goitacás”. PINTO, Edith Pimentel. *O auto da ingratidão: Na vila de Vitória*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. p. 199.

L'Ingratidão simboleggia il male che si diffonderà in tutta la città: “porque sou mãe de pecados / e não quero agradecer / quanto bem pode fazer / Deus com todos seus criados,/ e tudo deixo esquecer”³³⁷. Pimentel Pinto considera l'Ingratidão come una deviazione dalla condotta morale, una porta verso ogni peccato³³⁸. Così l'Ingratidão:

Fazem bem, que todo homem,
como o mundo agora vay,
há de ser filho de pay
se quiser ter algum nome
e sair à sua mãe...
Do meu leite que lhes dou
vem serem desconhecidos,
íngnatos, descomedidos,
eu sou a que sempre sou
mexedora d'arruidos³³⁹.

Anche Giuda e Adamo, il primo degli uomini, sono stati ingrati: “Bem à mão... / sou a velha Ingratidão / que todo mundo cerquey, / toda a terra conquistei, / sou mais antiga que Adão / que em Lucifer comecey”³⁴⁰. Pimentel Pinto considera la scelta allegorica dei personaggi come un modo per facilitare la comprensione del pubblico, all'interno di un teatro catechetico che mirava alla conversione attraverso un messaggio ludico e diretto. Tra le altre caratteristiche delle composizioni del gesuita, la ricercatrice indica che il suo teatro possiede:

Caráter típico de teatro de cunho doutrinário político-social, em que a integração mensagem-receptor deve ser consistente, e se faz mediante: apartes, em que se comunicam informações ao público; referências diretas à presença do espectador, ao qual algumas personagens (Vitória, Temor, Amor) se dirigem expressamente³⁴¹.

Il ricorso all'allegoria era abituale nel teatro medievale portoghese, soprattutto nel teatro di Gil Vicente. Massaud Moisés spiega che l'allegoria medievale in Portogallo, in particolare quella del teatro vicentino, aveva lo scopo di spiegare concetti astratti, quasi sempre di ordine religioso, in modo semplice e diretto³⁴². Il teatro si trasformava così in uno strumento

³³⁷ v. 804-808.

³³⁸ Pimentel Pinto evidenzia anche l'importanza di osservare che: “a Ingratidão, que é manifestação do diabo, mas sob forma de súcubo; não representa, pois, um dos pecados humanos, mas um desvio moral. O único traço característico de todos os diabos, sem exceção, é a persistência na tentação: eles sempre se vangloriam dos seus feitos passados e presentes, que lhe credenciam os futuros. Por isso fogem, promete de voltar, como declaram, em VV, Satanás, que ‘se acolhe por uns dez ou doze meses’ e a Ingratidão, que ‘cedo dará volta’”.

³³⁹ v. 943-952.

³⁴⁰ v. 958-963.

³⁴¹ PINTO. Op. cit. p. 244.

³⁴² Secondo Moisés: “o teatro de costumes (Inês Pereira), quer o religiosamente alegórico (Trilogia das Barcas: da Glória do Inferno, do Purgatório), atestam um dramaturgo compromissado, que coloca sua poesia e seus predicados

estremamente persuasivo, capace di veicolare un messaggio politico, sociale e religioso. Commentando l'uso dell'allegoria vicentina, Paul Tessier osserva: “uma categoria muito importante de personagens é constituída por alegorias, isto é, abstrações personificadas. A alegoria é particularmente grata ao pensamento e à arte da Idade Média e é ela que caracteriza o género da «moralidade»”³⁴³. L'allegoria ebbe una forte influenza, secondo Saraiva e Lopes, sul teatro portoghese successivo a quello di Vicente³⁴⁴. Leodegário Amarante de Azevedo Filho istituisce un parallelismo tra l'allegoria vicentina e la produzione anchietana:

Nasce o teatro anchietano, consequentemente, para substituir as peças leigas, com finalidade moralizadora. Eram, os autos de catequese, simples variantes dos autos de devoção, vindo estes últimos da tradição medieval. Também foram escritos, esses autos de devoção, por Gil Vicente, autor pré-clássico, que aliás exerceu visível influência na técnica de Anchieta”³⁴⁵.

Edith Pimentel Pinto suggerisce che Gil Vicente abbia avuto poca influenza sul sacerdote gesuita, poiché, secondo il soggiorno di José Anchieta in Portogallo (1549-1533) sarebbe stata un'esperienza insufficiente a esercitare influssi decisivi sulla sua produzione letteraria³⁴⁶. È più probabile, sempre secondo Pimentel Pinto, che il giovane Anchieta abbia sviluppato il suo interesse per l'attività teatrale durante i suoi primi 15 anni di vita, periodo in cui risiedeva in

a serviço dum espetáculo mais exigente e, por conseguinte, de uma causa: respirando a atmosfera renascentista e dando expansão às virtualidades pessoais, Gil Vicente faz de suas peças uma arma de combate, de acusação, de moralidade. Teatro de sátira social, não perdoa qualquer classe, povo, fidalguia ou clero. Obra de moralista, põe em prática o lema do castiga tridendo mores (rindo, corrige os costumes), realizando o princípio de que a graça e o riso, provocados pelo cômico baseado no ridículo e na caricatura, exercem ação purificadora, educativa e purgadora de vícios e defeitos. O vigor com que Gil Vicente empreende a tarefa de livre análise e crítica social, destacadamente na parte relativa ao seu anticlericalismo, tem permitido lembrar as idéias de Erasmo de Roterdão (1469-1536), expostas sobretudo no Elogio da Loucura (1509). Parece tratar-se, contudo, antes de coincidência que de influência do pensador holandês sobre o dramaturgo português. A sátira vicentina, contundente e dissolvente porque toca fundo nas feridas sociais do tempo, é contrabalançada por um elevado pensamento cristão, expresso nas peças de inspiração medieval, como o Auto da Alma, e embora subterraneamente, mesmo nas de caráter satírico. Nessa bipolaridade e no que ela implica de realização cênica, reside a maior concentração de forças do teatro de Gil Vicente, suficiente para justificar a criação duma “escola vicentina” durante o século XVI e seguintes e sua atualidade ainda hoje”. In: *História da Literatura Portuguesa*. 34 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 44. Vd. ancora: SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1981. BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70, 2008. FREIRE, Anselmo Braamcamp. *Vida e obras de Gil Vicente*: Trovador, Mestre da Balança. Porto: Tip. da Empresa Literária e Tipográfica, 1919. KEATES, Laurence. *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa: Editorial Teorema, 1988.

³⁴³ TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. 2. ed. Lisboa: ICALP, 1985. p. 116.

³⁴⁴ Saraiva e Lopes osservano che: “Normalmente, Gil Vicente fica nos pequenos quadros ou flagrantos, e estes aparecem frequentemente enquadrados em esquemas que lhes são exteriores, nomeadamente em alegorias. Por exemplo, alegorias religiosas, como o Auto da Feira e a Barca do Inferno e do Purgatório, encerram várias pequenas farsas. Certas alegorias profanas parecem ter sido especialmente concebidas para enquadrar séries de farsas, como a Romagem de Agravados, na qual, acaminho de uma romaria, passam, evidenciando os seus vícios típicos em monólogos e diálogos, camponeses, fidalgos, freiras, clérigos; ou como a Floresta de Enganos, que insere uma comédia sentimental numa cadeia de variadas vigarices. Grande parte dos autos pode conceber-se como simples desfile de tipos ou casos a pretexto de uma alegoria central (as Barcas, a Romagem, a Frágua ou Nau de Amores, etc.), o que constitui o último vestígio da sua origem processional medievla”. Op. cit., p. 196.

³⁴⁵ AZEVEDO FILHO. Op. cit., p. 188.

³⁴⁶ PINTO. Op. cit., p. 254.

Spagna, specificamente a Tenerife, dove era nato. Tuttavia, fare questa affermazione significa ignorare il periodo di formazione di Anchieta in Portogallo. Egli, infatti, studiò presso il Colégio das Artes dell'Università di Coimbra, dove avevano luogo spettacoli organizzati da gruppi teatrali, spesso formati da studenti, come indica Maria Margarida Miranda: “as grandes festividades académicas eram assinaladas com a representação de uma tragédia ou de uma comédia da literatura grega e romana, ou ainda de uma obra moderna, em língua latina, inspirada na história antiga e bíblica e nos cânones clássicos”³⁴⁷. Margarida Miranda afferma che José de Anchieta fu uno dei primi mille studenti del Colégio das Artes di Coimbra³⁴⁸, un'istituzione concepita dal re D. João III come parte della sua politica di modernizzazione del sistema universitario portoghese³⁴⁹.

Da parte nostra, escludiamo una presenza marcata di Dante nel XVI secolo in area coimbrese, poiché i cataloghi ancora esistenti della biblioteca dell'Università attestano con precisione la presenza della *Commedia* solo a partire dal XVIII secolo, con la fondazione della Biblioteca Joanina, nel 1717³⁵⁰. Ciò non significa, tuttavia, che il poeta fiorentino fosse completamente ignoto presso gli accademici coimbreses.

Ritornando all'auto “Na Vila de Vitória”, e in particolare al personaggio dell'Ingratitudine, possiamo osservare similitudini con la lupa dell'*Inferno*. L'Ingratitudine non riceve nell'opera di Anchieta il nome di *Loba*, ancorché sia paragonata ad altri animali in questo *auto*, come la volpe, lo struzzo e il basilisco. L'Ingratitudine è incinta di Lucifero, ma non

³⁴⁷ La ricercatrice evidenzia una profonda presenza del teatro nei programmi educativi del Colégio de Coimbra: “os professores da terceira e quarta classe de Latim da Universidade e o professor da última classe de Gramática do Colégio de S. Jerónimo já eram obrigados a compor e a apresentar anualmente uma comédia - no momento e no lugar designados pelo Reitor. E para isso lhes cedía a Universidade anualmente uma verba”. MIRANDA, Maria Margarida. Teatro jesuítico e teatro de Anchieta: nas origens. In: Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra Colégio das Artes da Universidade (1548-1998), 2000, Porto. Tomo III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 951-962. p. 955.

³⁴⁸ MIRANDA. Op. cit. p. 951.

³⁴⁹ Secondo la professoressa Nair de Nazaré Castro Soares, l'organizzazione del Collegio corrispondeva: “Segundo o Primeiro Regimento de 16 de Novembro de 1547, o Colégio das Artes devia ter aulas de Latim, Grego e Hebraico, Artes e Matemáticas, com um total de dezanove professores, e destinava-se prioritariamente a preparar os alunos em Latim e Filosofia, habilitando-os a cursar qualquer das Faculdades Maiores de Teologia, Cânones, Leis ou Medicina”. SOARES, Nair de Nazaré Castro. Pedagogia humanista no Colégio das Artes ao tempo de Anchieta. In: Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra Colégio das Artes da Universidade (1548-1998), 2000, Porto. Tomo III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 1039-1065. p. 1039.

³⁵⁰ Come dimostra Francisco Elías de Tejada Spínola, a partire dagli studi di Carolina Michaëlis, nemmeno Gil Vicente sembra aver avuto contatto con l'opera di Dante: “«Se certo autor já distante de nós, julgou revelado em Gil Vicente um sábio no estilo clássico, as investigações esgotantes de D. Carolina Michaëlis demonstraram que o seu conhecimento do latim era apenas superficial; que a única citação clássica patente nas obras, respeita a Virgílio, e não é colhida no texto do autor latino; que todas as demais alusões à língua do Lácio vêm através de textos tipicamente medievais, bíblicos ou evangélicos; finalmente, que nem sequer praticou os grandes mestres italianos: Dante, Petrarca, Boccaccio Ariosto ou Maquiavel, como também não conhecia o idioma dos *Triounfi* ou do *Decameron*». In: *As Ideias Políticas de Gil Vicente*. Lisboa: Pro Domo: 1945. p. 58.

partorisce mai, in una gravidanza eterna, sempre generata dal peccato degli uomini, come indicato nel dialogo con l'ambasciatore del Rio della Plata, che trascriviamo di seguito:

Ingratidão: Tu não sabes que emprenhey
do fermoso Lucifer
quando quis tamanho ser
como Deus, eterno rey,
e ter supremo poder?
Depois foy meu barregão
e me tomou por amiga
o ingrato padre Adão.
Não vês se tenho rezão
de ter tamanha barriga?

Embaixador: Mal hadada!
Tanto ha que estás preñada
y no acabas de parir?
que puede de ti salir
sino alguna sierpe hinchada
para el mundo destruir?

Ingratidão: Agora me quero rir
de tua grão bobaria!
não sabes que cada dia
pairo sem nunca parir
com mui estranha alegria?³⁵¹

Appaiono evidenti, insomma, attraverso le risposte dell'Ingratitudine, quali siano le modalità della sua gravidanza:

Ingratidão: A rezão é porque a Ingratidão
tem a tal calidade
que cheia de maldição
esgota a fonte e benção
da divina piedade.
O que peca e se conhece
e chora como sisudo
dele Deus se compadece,
mas o ingrato não merece
senão que lhe negue tudo.

Embaixador: Aora te quiero oír
se de veras me hablares.
Dime, que quiere decir
que empreñas y siempre pares
y no acabas de parir?

Ingratidão: Agora vás a caminho...

³⁵¹ v. 1001 – 1021.

Ouve, néscio castelhano...
 Embaixador: Vieja, no te dé una mano.
 piensas que soy algun niño?³⁵²
 (...)

Ingratidão: Si, mas sempre hei de ficar
 prenhe, sem parir de todo
 porque sempre hão de pecar
 os homens por algum modo
 enquanto o mundo durar.³⁵³

La prima somiglianza che emerge alla lettura è la prossimità tra la descrizione dell'Ingratitudine e la Lupa del Canto I dell'*Inferno*, che affamata, magra, decrepita e incinta, terrorizza il poeta nella selva oscura:

Ed una lupa, che di tutte brame
 sembiava carca ne la sua magrezza,
 e molte genti fé già viver grame,

 questa mi porse tanto di gravezza
 con la paura ch'uscia di sua vista,
 ch'io perdei la speranza de l'altezza³⁵⁴.

La lupa dantesca, presa dall'ambizione, diffonde miseria e sofferenza, poiché desidera ricchezze e potere:

ché questa bestia, per la qual tu gride,
 non lascia altrui passar per la sua via,
 ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;

 e ha natura sì malvagia e ria,
 che mai non empie la bramosa voglia,
 e dopo 'l pasto ha più fame che pria.

 Molti son li animali a cui s'ammoglia,
 e più saranno ancora, infin che 'l veltro
 verrà, che la farà morir con doglia.

 Questi non ciberà terra né peltro,
 ma sapnazion amore e virtute,
 e sua nazione sarà tra feltro e feltro³⁵⁵.

Le immagini della lupa come archetipo dell'ingratitude sono comuni nei bestiari medievali. Nel Bestiario del Tesoro Toscano (ms. Laurenziano Plut. XLII 22) per esempio, la lupa è descritta come un animale traditore e di poca fiducia: "Lo lupo àne in sé di propie nature

³⁵² v.1033 – 1052.

³⁵³ v.1069 – 1073.

³⁵⁴ *Inf.* I, 49 – 54.

³⁵⁵ *Inf.* I, 94 -105.

che elli ène nominato rapace, ciò ène rapitore dele cose altrui imperciò che elli vive solamente di preda. Et quando elli viene per intrare in alcuno luogo per furare si vae molto pianamente”. Molti commentatori della *Commedia* hanno anche indicato questo animale come archetipo di ingratitudine, cupidigia e avarizia, come Jacopo Alighieri, Graziolo Bambaglioli, Pietro Alighieri, Giovanni Boccaccio, Benvenuto da Imola e Cristoforo Landino.

Giuseppe Ledda, nello studiare la presenza dei bestiari nella *Commedia*, ha indicato che la caratterizzazione allegorica attribuita da Dante ai suoi personaggi rifletteva la visione medievale di attribuire una valenza simbolica a qualsiasi elemento del quotidiano, dai venti al comportamento degli animali, immaginando così tracce divine lasciate nella natura, poiché tutto era considerato riflesso della volontà del Creatore: “nella cultura medievale l’attenzione per la natura si realizzava soprattutto nella prospettiva dell’interpretazione allegorica e simbolica di ogni aspetto della realtà. La natura è un insieme di segni con i quali Dio parla agli uomini delle realtà spirituali”. Di qui l’idea che permeava la vita dell’uomo medievale della realtà da leggersi come un’enciclopedia. La dimensione morale-religiosa, all’interno di tale “libro del mondo”, era fondamentale. Per dirla con Ledda, sempre a proposito dell’allegoria:

L’interpretazione delle similitudini animali presenti nella *Commedia* dantesca occorre tenere in considerazione il bestiario medievale nei suoi molteplici aspetti, in quanto, se è vero che al tempo di Dante si sviluppano un naturalismo e uno sperimentalismo di matrice aristotelica, resta ancora viva anche la tendenza all’interpretazione simbolica degli elementi della natura³⁵⁶.

Non possiamo non rimandare a Ledda anche a proposito della figura del lupo: “Il Bestiario Toscano o Libro della natura degli animali privilegia l’aspetto della rapacità, e quindi fa del lupo, oltre che ovviamente un simbolo diabolico, un esempio di ‘homini di tanta mavagità che tutto tempo vi veno di rapina’”³⁵⁷ Ledda sottolinea inoltre che l’etimologia di lupo deriverebbe dal greco “‘lyssa’, ovvero ‘rabbia’”³⁵⁸, come indicato da Isidoro di Siviglia. Isidoro, infatti, riporta questa indicazione quando scrive: “Lupus Graeca derivatione in linguam nostram transfertur. Lupos enim illi lúxous dicunt: Aúxos autem Graece a moribus appellatur, quod rabie rapacitatis quaequae invenerit trucidet,”³⁵⁹ e inoltre “Rapax autem bestia et cruoris appetens”³⁶⁰.

³⁵⁶ Id. Ib.

³⁵⁷ LEDDA. Op. cit., p. 85.

³⁵⁸ Id. p. 84.

³⁵⁹ Libro XII. (p. 32).

³⁶⁰ Id. Ib.

Il “sangue”, metaforicamente trasposto, può rappresentare le ricchezze prodotte da una società. Ecco allora che la ferocia e la corruzione si diffondono sulla città come una peste maligna.

Nel caso del teatro di Anchieta, la fame dell’Ingratitudine può essere interpretata come la voracità per il potere. Infine, quando le strutture sociali sono collassate, si scatena la peste delle guerre civili. È ciò che accadde a Firenze, come disse Ciacco a Dante: “La tua città, ch’è piena / d’invidia sì che già trabocca il sacco”³⁶¹. Ed è ciò che sta per accadere con la Vila de Vitória, che sta cedendo alla cupidigia e all’ingratitude del suo popolo.

Un grande repertorio tematico dal quale si sono nutriti Dante Alighieri e José de Anchieta è la Bibbia. Nel libro della Genesi troviamo l’immagine del lupo come simbolo di rapina, crudeltà e corruzione: “Beniamin lupus rapax mane comedet praedam et vespere dividet spolia”³⁶². Il lupo rappresenta anche la falsità che conduce alla corruzione, come i falsi profeti che seducono, ingannano e derubano le loro vittime, come descritto nel Vangelo di San Matteo: “quam angusta porta et arcta via quae ducit ad vitam et pauci sunt qui inveniunt eam/ Adtendite a falsis prophetis qui veniunt ad vos in vestimentis ovium intrinsecus autem sunt lupi rapaces”³⁶³. Il furto è effetto dell’avarizia dello spirito, corrotto dalla voracità della ricchezza. che senza scrupoli trucidava chiunque, come il lupo sulla preda, come descritto da Ezechiele: “principes eius in medio illius quasi lupi rapientes praedam ad effundendum sanguinem et perdendas animas et avare sectanda lucra”³⁶⁴. Il lupo, come animale traditore, affamato di potere, senza pietà verso le sue prede, è l’archetipo della corruzione (morale, civile, religiosa), e così è simbolizzato nel libro di Sofonia:

vae provocatrix et redempta civitas columba/ non audivit vocem et non suscepit disciplinam in Domino non est confisa ad Deum suum non adpropriavit/ principes eius in medio eius quasi leones rugientes iudices eius lupi vespere non relinquebant in mane/ prophetae eius vesani viri infideles sacerdotes eius polluerunt sanctum iniuste egerunt contra legem³⁶⁵.

Pedro Alexandre de Sacadura Chambel, studiando gli animali presenti nella letteratura clericale portoghese, ha osservato che i bestiari medievali riflettevano immagini bibliche,

³⁶¹ *Inf.* VI, 49-50.

³⁶² 49:27.

³⁶³ 7:14-15.

³⁶⁴ 22:27.

³⁶⁵ 3:1- 4.

poiché i testi sacri per il cattolicesimo fornivano le basi per le costruzioni simboliche dell'immaginario. Un esempio: il lupo era sempre associato a forze corruttrici ed ecco configurarsi come l'archetipo dell'avarizia e della frode. Sacadura Chambel afferma che, siccome le immagini della prole eletta da Dio sono rappresentate da un gregge di agnelli, e il lupo ne è il persecutore, tale animale, mentre rappresenta una potenza contraria all'ordine divino, è metafora della corruzione e del peccato, che, attentando alla pietà, introduce il male e, successivamente, il caos, attraverso la menzogna e il tradimento perpetrati contro coloro che in passato hanno ricevuto pietà divina³⁶⁶. Il tradimento è sinonimo di ingratitudine e quindi radice di tutti i mali. Negli *Atti degli Apostoli* San Paolo avverte:

adrendite vobis et universo gregi in quo vos Spiritus Sanctus posuit episcopos regere ecclesiam Dei quam adquisivit sanguine/ ego scio quoniam intrabunt post discessionem meam lupi graves in vos non parcentes gregi/ et ex vobis ipsis exsurgent viri loquentes perversa ut abducant discipulos post/ propter quod vigilate memoria retinentes quoniam per triennium nocte et die non cessavi cum lacrimis monens unumquemque vestrum³⁶⁷.

L'avvertimento dell'apostolo è diretto contro i falsi calunniatori, che, furtivamente, come lupi affamati, attaccano le loro prede con menzogne e verbosità retorica, conducendo i deboli agnelli verso il peccato e allontanandoli dalla benevolenza divina, rendendoli traditori e ingrati verso coloro che un tempo li nutrono con il pane della vita, come aveva fatto Adamo tradendo la fiducia di Dio, ingannato dal serpente dell'Eden. Ma il pericolo per il gregge di cadere in tentazione è enorme, i lupi agiscono in modo subdolo e occorre sempre restare vigili. Sant'Antonio, nel sermone del IX domenica dopo Pasqua, ad esempio, classifica il lupo anche come archetipo dell'ingratitudine³⁶⁸, una forza che spinge un individuo al furto, come il servitore che ruba ciò che è del padrone, il quale in precedenza gli aveva dato fiducia: “Sed,

³⁶⁶Sacadura Chambel: “a metáfora dos cristãos enquanto animais de rebanho se encontra presente na prédica que teria sido feita por Paulo à comunidade cristã de Éfeso, recomendando-lhe, portanto, que sempre confiasse em Deus para a guiar e apascentar, impedindo-a de se desviar da fé anunciada por Jesus. Neste caso, porém, a menção feita ao lobo nas palavras de um pregador a quem até surge comparado, numa outra passagem das Vidas onde se refere a forma violenta como perseguia os cristãos antes de se ter convertido, remete para um mesmo tipo de utilização discursiva dos animais na oratória apostólica”. CHAMBEL, Pedro Alexandre de Sacadura. Os animais na literatura clerical portuguesa dos séculos XIII e XIV: presença e funções. 2003. Dissertação (Doutorado em História Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2003. p. 181.

³⁶⁷ 20: 29 - 31.

³⁶⁸ Sant'Antonio continua a interpretare le Scritture bibliche indicando il lupo come archetipo del male e le pecore come simbolo del bene e della virtù, che devono essere protette dalle minacce malvagie perpetrate dai calunniatori, come scritto nel sermone dell'Epifania del Signore. “Item, ‘gens expectans’ sunt hypocritae et vanegloriosi: pro omni opere quod faciunt mercedem laudis, ut mercenarii, expectant. Dicitur in Ioanne X: Mercenarius ‘videt lupum venientem et dimittit oves et fugit’ (Io 10,12). Lupus, diabolica suggestio; oves, bonae cogitationes. Qui non ob amorem iustitiae, sed propter mercedem vanagloriae operatur, de facili tentationi cedit, et si quod boni erat propositum dimittit. De tali expectatione dicitur in Psalmo: ‘Potabunt omnes bestiae agri, expectabunt onagri in siti sua’ (Ps 103,11)”. Disponibile su: <https://www.centrostudiantoniani.it/node/20319/>. Accesso in: 02 nov. 2023.

heu heu! non dico villicus, sed latro et lupo, villam domini sui dissipat, et bona sibi commissa devorat³⁶⁹”. Per Sant’Antonio, il lupo rappresenta il diavolo che assalta e dilania il gregge divino; è la metafora della corruzione morale che distrugge il buon ordinamento sociale, inclusa la stessa Chiesa, che rischia di essere corrotta da insidie mondane, come predicato nel sermone della “Festa dei Santi Apostoli Pietro e Paolo”:

Ecclesiae pastoribus eveniunt, qui et virtute boni operis carent et lumen scientiae non habent. Et ideo, heu! lupo, idest diabolus, dispergit, et latro, idest haereticus, rapit. Sed pius pastor, qui posuit animam suam pro grege suo, pro ipso sollicitus, quia eum tam caro pretio emit, Petro recommendat, dicens: Pasce agnos meos. Pasce verbo sanctae predicationis; pasce suffragio devotae orationis; pasce exemplo pia conversationis³⁷⁰.

Pedro Alexandre de Sacadura Chambel ricorda bene che nella letteratura portoghese del Quattrocento l’immagine del lupo compare ancora nell’*Horto dos Esposos*, di autore anonimo, forse riconducibile al Monastero di Alcobaça. Il libro è suddiviso in quattro capitoli, ognuno dei quali offre esempi di come la virtù possa prevalere sui vizi, utilizzando una struttura basata sugli *exempla* e attingendo a varie fonti di riferimento, dai testi biblici ai filosofi latini, passando per la poesia medievale e i bestiari. Riguardo alle bestie in questione, Sacadura Chambel osserva: “não obstante considerar o lobo um animal muito perigoso para o homem, o *Horto* refere os maldizentes como piores, uma vez que, enquanto o animal quando ataca apenas fere os corpos com a boca, aqueles com as palavras matam as almas”³⁷¹, oppure come si legge nel componimento portoghese: “Mais perigosa cousa he ao homẽ viver antre os homeẽs ca antre os lobos”³⁷². Se il lupo provoca danni al corpo solo con la bocca, l’uomo danneggia con la bocca e con tutto il corpo, ferendo l’anima. Il lupo è qui paragonato all’uomo che mente, ferisce, inganna e tradisce qualsiasi fiducia. Questo simbolismo, come abbiamo visto, è già presente nei testi biblici. Sebastián de Covarrubias y Orozco, nel *Tesoro de la lengua castellana o española* del 1611, nel lemma su “Lobo y Loba”, indicò che questi due animali erano comunemente identificati come bestie perniciose, come testimoniano numerosi proverbi, i quali descrivono tali fiere come ingratitude, nonché come traditrici: “Proverbio, encomendar las ovejas al lobo, entregar o personas o negocios al que ha de dar de sí mala cuenta, por la aversión que les tiene.

³⁶⁹SANT’ANTONIO. *Dominica IX post Pentecosten*. Centro Studi Antoniani. Disponibile su: <https://www.centrostudiantoniani.it/node/20319/>. Accesso in: 02 nov. 2023.

³⁷⁰SANT’ANTONIO. *Sermones in Festivitates de Sanctis Apostolis Petro et Paulo*. Disponibile in: <https://www.centrostudiantoniani.it/ricerca-sermoni-di-sant'antonio>. Accesso effettuato il 21 novembre 2023.

³⁷¹CHAMBEL. Op. cit. p. 271.

³⁷²*Horto dos esposos*. In: MODENA, Martina. *Horto do Esposo: edizione critica elettronica*. 2016. Tesi di dottorato in Italianistica e Filologia Classico-Medievale – Università Ca’ Foscari, Venezia, 2016. p. 137.

Esperar del lobo carne, se dice de quien no ha de hacer virtud, ni mostrar de largueza, porque todo lo quiere para sí”³⁷³.

Gil Vicente utilizza la simbologia del lupo/lupa come allegoria dell’avarizia, della cupidigia, del furto e della corruzione. Nell’*Auto da História de Deus*, rappresentato per la prima volta ad Almeirim nel 1527, davanti al re D. João III e alla regina D. Catharina, il lupo rappresenta la superbia. A sostenerlo è San Giovanni, uno dei personaggi della *pièce*, che dà vita a un vero e proprio bestiario associato alle malizie bestiali di Belzebù e del Diavolo, anch’essi personaggi dell’opera: “E tu, mui soberbo lobo poderoso,/ que trazas as unhas cruéis e tingidas/ no sangue de ovelhas de pouco paridas,/ aprende de Cristo cordeiro amoroso”³⁷⁴ e la continuazione riguarda la volpe: “E tu vil raposa, que vives de engano,/ e matas quem amas sem nenhum temor,/ aprende de Cristo que só por amor/ oferece à morte seu corpo humano”³⁷⁵. Nell’*Auto da Cananeia*, del 1534, il lupo, come nelle immagini bibliche, rappresenta gli inganni dei falsi profeti che corrompono l’individuo: “Sempre pace em mesa alhea./ E sabes que gado é?/ Tudo raposos e lobos/ e eu te dou minha fê/ que é a mais falsa relé”³⁷⁶, e ancora: “Os patriarcas primeiros/ eram gados celestiais/ ovelhas santos carneiros/ e os profetas cordeiros/ e os de agora lobos tais”³⁷⁷. Per questo motivo, San Pietro simboleggia il diavolo attraverso la figura del lupo: “Eu creio que és pastor/ e os humanos teu gado/ e o lobo é o diabo/ seu contrairo e matador”³⁷⁸.

In *Vila de Vitória*, Anchieta utilizza l’immagine dell’Ingratitudine per rappresentare la corruzione, considerata come la radice di tutti i peccati. L’avarizia, la cupidigia e la frode sono peccati di incontinenza che assalgono gli individui disonesti, sfruttando i loro simili. Nel dramma anchietano, il peccato è atto di ingratitudine verso il Creatore: “Cada vez que peca o mau/ é ingrato ao Criador/ e a Jesus, seu redentor,/ o qual, pregado em um pau/ quis morrer por seu amor”³⁷⁹. L’ingratitudine, che è gravida di peccato, ha come embrione la cupidigia, con Lucifero che ha posto il primo germe, seguito da Adamo. Ora essa si abbatte su Vila de Vitória,

³⁷³ COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. Tesoro de la lengua castellana, o española. Madrid: por Luis Sanchez, Impressor del El Rey N. S., 1611. Diposibile in: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>. fol. 527r.

³⁷⁴ VICENTE, Gil. *Copilacam de todalas obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco liuros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as comedias. O terceyro as tragicomedias. No quarto as farsas. No quinto as obras meudas*. Lisboa: em casa de Ioam Aluarez, 1562. Fl. 86r.

³⁷⁵ Id. ib.

³⁷⁶ Fl. 97v.

³⁷⁷ Fl. 98r.

³⁷⁸ Fl. 101r.

³⁷⁹ v. 159 –164.

corrompendo i suoi abitanti e opponendosi a Dio: “Nesta vila hei de morar/ e fazê-la sempre ingrata”³⁸⁰. L’ingratitude entra nella città come un falso profeta: “Elas aprendem de mim/ que faço grandes sermões/ e lhes ensino orações/ que elas semeião por i/ com muitas superstições// Enfim, em qualquer pecado/ eu sou sempre a dianteira”³⁸¹. Da una città che assorbe il male derivano la sofferenza e la disperazione.

Suspiros entranháveis e gemidos
que são sinais mui certos de tristeza
combatem gravemente meus ouvidos
e pedem minha ajuda com presteza.

Suspeito, e com rezão, que está torvada
a gente desta terra minha amiga
e que terá perdida a paz antiga
por não querer de Deus ser governada³⁸².

Edith Pimentel Pinto definisce l’ingratitude come una metafora che consente di “attribuire il carattere di peccato al cattivo comportamento politico e sociale del popolo”³⁸³. Di qui l’affermazione di Anchieta: “è perché a Ingratidão/ tem a tal calidade/ que cheia de maldição/ esgota a fonte e benção/ da divina piedade”³⁸⁴. Pimentel Pinto tende a differenziare Anchieta e Gil Vicente. Mentre il primo utilizza sensi allegorici e trascura la burla giocosa, il secondo si mostra irriverente. Naturalmente, la posizione sociale occupata da ciascuno nella propria società ha un peso. Roberta Coelho Oliveira e Dulce Maria Viana Mindlin sostengono che l’impegno di Anchieta fosse rivolto alla catechesi: “Anchieta não tinha como objetivo discutir o real, ou muito menos transmitir aos habitantes conhecimentos da vida prática. Prestava-se mais à seleção de fiéis seguidores por meio da catequese”³⁸⁵.

José de Anchieta sviluppò un linguaggio elaborato per catturare l’attenzione del suo pubblico. Molto probabilmente egli apprese tali tecniche durante le lezioni di Retorica al Colégio das Artes. Anchieta sapientemente adattò la lingua della predicazione all’azione teatrale, inaugurando una tradizione nella letteratura gesuitica in Brasile. Come dimostrato da Sérgio Buarque de Holanda, Anchieta riuscì a utilizzare la retorica Cristiana, senza compromettere la qualità retorica del proprio discorso: “Ao povo falam na língua chã do povo

³⁸⁰ v. 1132 –1133.

³⁸¹ v. 1095 – 1110.

³⁸² v. 464 – 471.

³⁸³ PINTO. Op. cit. p. 246.

³⁸⁴ v.1033 - 1037.

³⁸⁵ OLIVEIRA, Roberta Coelho; MINDLIN, Dulce Maria Viana. “São José de Anchieta” na Vila da Vitória. In: *Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)*, 2000, Porto. Tomo III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 1169-1179. p. 1169.

e aos infiéis e gentios nas suas mesmas palavras e até segundo seus ritos, cerimônias ou trejeitos, quando não se chocam muito com as normas da Igreja”³⁸⁶.

Belinda Maria de Almeida Neves, nei suoi studi sui bestiari presenti nelle biblioteche della Compagnia di Gesù, in particolare al Colégio de Jesus di Salvador di Bahia, ha osservato che i religiosi europei, giunti in Brasile, portavano con sé immagini di bestie del vecchio mondo³⁸⁷. Tuttavia, al loro arrivo in America, si trovarono di fronte ad animali sconosciuti, che nei resoconti, acquisivano contorni esotici delle nuove creature. Un esempio celebre è quello di Antonio Pigafetta, che descrivendo un animale delle terre americane, lo rappresentò con caratteristiche mitologiche: aveva una testa simile a quella di una mula, ma un corpo di cammello, zampe di cervo e il nitrito di un cavallo³⁸⁸. Si trattava di un guanaco, un animale della famiglia dei camelidi, molto comune nelle alture del Sud America (ad eccezione dell’altopiano brasiliano), la cui pelle era ampiamente utilizzata dagli indigeni per proteggersi dal freddo intenso. Il naturalista francese Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon, confrontando il puma con il leone africano (che il conte desiderava fosse un animale europeo), classificava il felino americano come un animale mediocre, privo di criniera, senza pelo, piccolo, debole e codardo. Questo, in qualche modo, rifletteva la percezione di inferiorità degli abitanti dell’altra parte dell’oceano secondo gli studi naturalistici del conte³⁸⁹.

Nei lavori di Almeida Neves, la ricercatrice sostiene che i gesuiti attribuivano a tali animali le caratteristiche presenti nei bestiari medievali³⁹⁰. Le descrizioni degli animali sconosciuti risentivano, insomma, di riferimenti e immagini già esistenti nella tradizione europea:

O leopardo (animal atribuído ao deus Baco, semelhante à onça) e o tigre (conhecido pela velocidade em que atravessa a mata e igualmente devora suas

³⁸⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Literatura Jesuítica. In: PRADO, Antonio Aroni (Org.). *O Espírito e a letra*. Estudos de crítica literária I (1920-1947). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 400.

³⁸⁷ NEVES, Belinda Maria de Almeida. *O bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

³⁸⁸ Questa descrizione è diventata celebre perché con essa Gabriel García Márquez inaugurò il suo discorso di accettazione del Premio Nobel nel 1982. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “La Soledad de America Latina. In: *El coronel no tiene quien le escriba/ Cien años de soledad*. Prólogo de Augustin Cueva. Bibliografía y cronología de Patricia Rubio: Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982. pp. 323 – 326.

³⁸⁹ BUFFON, Georges-Louis Leclerc. *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi*. Paris: Imprimerie Royale, 1749-1788.

³⁹⁰ Almeida Neves: “Quando os europeus chegaram ao Brasil, não conheciam a onça pintada ou *jaguarê* na linguagem dos índios. O mesmo ocorreu com a onça parda, também chamada onça vermelha ou *suçuarana*. Passaram então, os europeus, a chamar os referidos felinos de tigres e, por outras vezes, leopardos, panteras e leões. Eram as referências mais próximas do felino aqui encontrado, que aterrorizava os colonizadores por sua voracidade e agilidade nas matas da Colônia. Op. cit. p. 184.

vítimas) podem compor a associação metafórica na relação direta com o vício indígena: antropofagia, luxúria, alcoolismo e ausência da fé católica³⁹¹.

Ecco che animali quali il giaguaro e la pantera, feroci predatori presenti nel quotidiano degli indigeni e da quest'ultimi rispettati più che temuti, acquisirono caratteri spaventosi. Il timore per tali animali, assente tra gli indigeni, fu introdotto dai cattolici.

La diffusione del cattolicesimo da parte dei gesuiti nelle colonie americane a partire dal XVI secolo rappresentò una grande conquista simbolica e finanziaria per la chiesa cattolica. Nei secoli successivi i tributi religiosi versati nelle casse pontificie contribuirono ad arricchire le finanze del Vaticano³⁹². In Brasile, Anchieta ricevette il soprannome di “apostolo del Brasile”, poiché, secondo i suoi confratelli della Compagnia, la virtù lo rese un uomo saggio e santo. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1597, iniziarono a comparire racconti miracolosi, secondo i quali il sacerdote intercedeva per i malati e per i poveri delle terre brasiliane. Documenti oggi conservati presso la Torre do Tombo a Lisbona³⁹³ e risalenti ai primi del XVII secolo fanno riferimento a miracoli attribuiti al gesuita, riconosciuti dalla Santa Sede nel 1980, quando fu beatificato da Papa Giovanni Paolo II. La canonizzazione avvenne nel 2014, per mano di Papa Francesco, di formazione gesuita.

Alfredo Bosi, autore di numerosi studi circa l'opera di José de Anchieta, considera il sacerdote gesuita un vero *artifex* della lingua portoghese, nonostante questa non fosse la sua lingua materna. Tuttavia, è nel tupi che Anchieta dimostra abilità letteraria e competenza linguistica attraverso l'interazione semiotica tra universi culturali opposti e, in un certo senso, antagonisti. Di conseguenza, tutta la maestria retorica e la conoscenza della lingua nativa sono state fondamentali per la colonizzazione dei popoli indigeni, come sottolinea Bosi: “As palavras

³⁹¹ Id. p 187.

³⁹² Vd.: BAUTISTA GARCÍA, Cecilia. Hacia la romanización de la Iglesia mexicana a fines del siglo XIX, en *Historia Mexicana*, No 217, vol. LV:1 (julio-septiembre). Centro de Estudios Históricos El Colegio de México, julio-septiembre, pp. 99-144. 2005. BEOZZO, José Oscar. L'évangélisation en Amérique latine à la lumière de son histoire. *Lumen Vitae*, Bruxelas, v. XXXIII, n. 2, 1978. BOFF, Leonardo. *Igreja: carisma e poder*. Petrópolis: Vozes, 1981. DE ROUX Rodolfo. De la 'Nación Católica' a la 'República Pluricultural' en América Latina. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, año 9, n. 16, p. 1-35, 2012. BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. CELESTINO, Olinda; MEYERS, Albert. *Las cofradías en el Perú: región central*. Frankfurt-Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1981. FEITLER, Bruno; SOUZA, Evergton Sales (orgs.). *A Igreja no Brasil: Normas e práticas durante a vigência das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011. GÓMEZ HOYOS, Rafael. *La Iglesia de América en las leyes de Indias* Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1961. MARTINEZ DE CODES, Rosa María. *La Iglesia Católica en la América independiente, siglo XIX*. Madrid: Mapfre, Madrid, 1992.

³⁹³ Torre do Tombo. *Relato dos milagres do padre José Anchieta que vieram na carta da província do Brasil de 1617 a 1619*. Cartório dos Jesuítas, mc. 56, n.º 2.

são tupis, tupi é a sintaxe: mas o ritmo do período, com seus acentos e pausas, não é indígena, é português. O ritmo, mas não a música toda, pois a corrente dos sons provém do tupi”³⁹⁴.

É Bosi a suggerire analogie, da un punto di vista comparativo, ma non documentale, tra il teatro di Anchieta e la poesia di Dante. Secondo l’interpretazione di Bosi, quando Anchieta cerca di tradurre l’agiografia cattolica nel tupi, i concetti europei e la visione del mondo dei popoli indigeni iniziano a interpenetrarsi, come la tradizione del concetto di Maria come madre e figlia, e la comparazione tra Tupã, come protettore della Foresta, e Gesù Cristo: “Tupã entra na economia humanizada da Encarnação cristã: tem mãe, Tupansy, a qual é também sua filha, Tupã rajyra (lembremos Dante, “Vergine Madre Figlia del tuo Figlio”, no Canto XXXI do Paraíso)”³⁹⁵. Bosi, chiaramente, non intende affermare che Anchieta abbia letto Dante, ma che sia stato lettore dei bestiari medievali, dai quali trasse elementi per comporre le sue opere teatrali. Tra queste, “Vila de Vitória”, che si distingue per la sua qualità sia pedagogica che letteraria: “Tudo quanto no reino animal metia medo ou dava nojo ao europeu vira signo dúbio de entidades funestas em ambos os planos, o natural e o sobrenatural”³⁹⁶. Alfredo Bosi considera Riguardo “Vila de Vitória” come un’allegoria politico-religiosa:

A alegoria exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade das suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva. Daí o seu uso como ferramenta de aculturação, daí a sua presença desde a primeira hora da nossa vida espiritual, plantada na Contrarreforma que unia as pontas do último Medievo e do primeiro Barroco³⁹⁷.

Dante, secondo Auerbach, era un poeta-teologo, ma la materia religiosa nasceva dall’esegesi del testo e non ne era il fine ultimo. Questo separa diametralmente il poeta fiorentino dal religioso canarino. Anchieta è un teologo dedito alle arti. Il suo fine è la conversione dei nativi alla religione cattolica. Il piacere estetico è occasionale, sebbene Anchieta abbia saputo utilizzarlo per avvicinare gli indigeni ai temi cattolici. Il paragone tra il missionario gesuita e l’autore fiorentino, tuttavia, non può essere che esteriore.

Crediamo che, quando Netto Salomão e Porto Daros sottolineano la prossimità tra Anchieta e Dante, lo facciano soprattutto a causa dell’impiego dell’allegoria. Tuttavia, è

³⁹⁴ BOSI. *Dialética da colonização*. p. 64.

³⁹⁵ Id. p. 67.

³⁹⁶ Id. p. 74.

³⁹⁷ Id. p. 81.

fondamentale considerare che, sebbene Anchieta si fosse formato secondo parametri medievali di lettura, nei quali l'allegoria era una componente essenziale sia delle strutture testuali sia dei meccanismi esegetici e interpretativi, l'applicazione da parte di Anchieta dell'allegoria rifletteva più quella "dei teologi" che quella "dei poeti". Non sarebbe concepibile per questo religioso immaginare una verità trasfigurata o nascosta dalla menzogna della finzione: "Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna/ de' l'uom chiuder le labbra fin ch' el puote"³⁹⁸. Questo sarebbe impensabile per Anchieta, per il quale la parola della predicazione cerca di rispecchiare gli insegnamenti divini in linea con la visione di Sant'Agostino, che spiegando le varie modalità di lettura dei testi sacri, indicava:

Omnes qu, qui legimus, alius eum sensisse, qui sest, si allud ego sensero, quam sensit nitimur hoc indagare atque comprehendere, quod voluit ille quem legimus, et cum eum veridicum credimus, nihil, quod falsum esse vel novimus vel putamus, audemus eum existimare dixisse. Dum ergo quisque conatur id sentire in Scripturis sanctis, quod in eis sensit ille qui scripsit, quid mali est, si hoc sentiat³⁹⁹.

Infatti, l'interpretazione delle Scritture può essere soggetta, secondo Agostino, a mutazioni secondo i desideri degli interpreti, ma la verità interna delle parole sacre non cambia. Ricordiamo Dante che, per Dante, il senso allegorico è quello che contiene al suo interno molteplici versioni della realtà, quando vari percorsi che l'allegoria "si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna", e è proprio questa bella menzogna che consente al poeta di giocare con la realtà. Borges, nel suo interessante saggio "El falso problema de Ugolino"⁴⁰⁰, indica che il dibattito se il conte Ugolino della Gherardesca praticò o meno il cannibalismo non è altro che una questione di natura interpretativa, poiché è il lettore a inseguire indizi testuali per affermare o negare l'antropofagia. Borges ritiene che ciò che fa un grande autore sia suggerire piuttosto che affermare: "¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos"⁴⁰¹.

³⁹⁸ *Inf.* XVI, 129-130.

³⁹⁹ AGOSTINO. XII, 27.

⁴⁰⁰ BORGES. Jorge Luis. Nueve ensayos dantescos. Introducción Marcos Ricardo Barnatan; Presentación Joaquín Arce. Madrd: Austral, 1998. p. 103 – 104.

⁴⁰¹ Per questo Borges sottolinea che Dante gioca con le molteplici informazioni che possono influenzare l'opinione del lettore, senza mai affermare esplicitamente se il conte abbia o meno praticato il cannibalismo nei confronti dei propri discendenti: "Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con perros de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo (...e con l'agute scane / Mi pareo lor veder fender li fianchi). Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosímilmente su carne; Ugolino, pronunciado el

E qui basta ricordare le lezioni di Charles Singleton, che afferma che i poeti vanno oltre i teologi, poiché giocano con i significati delle parole, mentre i teologi si limitano a esercitare compiti esegetici: “poets create and theologians only interpret. And, if we must choose between Dante as theologian and Dante as poet, then, I suppose, we take the poet. For the *Divine Comedy*, all are agreed, is the work of a poet, is a poem”⁴⁰². Tale affermazione non può essere applicata a “Vila de Vitória”, poiché la pedagogia cattolica era la forza gravitazionale dell’opera, l’allegoria era vincolata alla sua orbita. I teologi cercano percorsi verso la verità; i poeti, le possibilità, come ben evidenziato da Giovanni Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*: “Così li poeti, nelle loro opere, le quali noi chiamiamo ‘poesia’, quando con finzioni di vari iddii, quando con trasmutazioni d’uomini in varie forme, e quando con leggiadre persuasioni, ne mostrano le cagioni delle cose”⁴⁰³. L’esegesi teologica era già, come indicava Sant’Agostino, una rivelazione del potere divino:

fontem veritatis, si non vana, sed ipsam sitimus, eundemque famulum tuum, scripturae huius dispensatorem, spiritu tuo plenum, ita honoremus, ut hoc eum te revelante, cum haec scriberet, adtendisse credamus, quod in eis maxime et luce veritatis et fruge utilitatis excellit⁴⁰⁴.

João Adolfo Hansen nota, a partire da Dante, che l’allegoria dei teologi non costituiva una base per una struttura di libera costruzione testuale, poiché era più allineata con il processo di edificazione di un quadro esegetico. In un certo senso, l’allegoria teologica era il riflesso di una relazione intrinsecamente simbiotica con le Scritture bibliche, mentre l’allegoria poetica autorizzava molteplici invenzioni. Per questo motivo, Hansen rileva: “como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar”⁴⁰⁵.

Non è un caso che Dante dica ai lettori: “O voi ch’avete li ‘ntelletti sani,/ mirate la dottrina che s’asconde/ sotto ‘l velame di li versi strani”⁴⁰⁶. Anchietà, al contrario, non aveva tale interesse. Il suo obiettivo era, pedagogicamente, quello di chiarire i peccati che possono gravare

ambiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo. Tales actos sugieren o simbolizan el hecho atroz. Cumplen una doble función: los creemos parte del relato y son profecias”. Id. p. 104.

⁴⁰² SINGLETON, Charles S. Dante’s allegory. *Speculum*, v. 25, n. 1, p. 78-86, Jan. 1950. Published by The University of Chicago Press on behalf of the Medieval Academy of America. p. 78.

⁴⁰³ BOCCACCIO, Giovanni. *Trattatello in laude di Dante*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1964. XXII, p. 40

⁴⁰⁴ AGOSTINO. XII, 30 – 41.

⁴⁰⁵ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006. p. 8.

⁴⁰⁶ *Inf.* IX, 61-63.

su una comunità: “Ó amigo pecador,/ mira bien, si tienes ojos,/ que te mira el Criador con ojos de imenso amor,/ olvidando sus enojos”⁴⁰⁷.

La fruizione estetica occupava un piano secondario nella drammaturgia gesuitica e fungeva più come un captatore di attenzione, poiché l'azione dei personaggi suscitava la curiosità del pubblico, il quale assorbiva più rapidamente il messaggio trasmesso. Ci sembra, dunque, che nemmeno attraverso l'analisi delle allegorie si possa effettivamente avvicinare i due autori. Risulterebbe precipitoso, a nostro avviso, attribuire una presenza dantesca nell'opera di Anchieta soltanto sulla base di un possibile punto di contatto derivante dall'archetipo dell'Ingratitudine. Non va dimenticato che Anchieta ebbe accesso alle medesime fonti di Dante, come la Bibbia, i bestiari medievali, i testi agostiniani. Di qui, forse, sorgono i punti di contatto.

È altresì vero che José de Anchieta possa aver avuto accesso all'opera del poeta fiorentino durante i cinque anni trascorsi in Portogallo. Tuttavia, anche a Coimbra, epicentro della cultura portoghese dell'epoca, la diffusione dell'autore italiano era estremamente limitata. Non vi è traccia del nome di Dante in nessuno dei documenti oggi esistenti, sia letterari che no, lasciati da Anchieta. Pertanto, basare l'indicazione di un'influenza dantesca esclusivamente su un confronto esegetico e comparativo può apparire azzardato.

3.7 António Vieira

António Vieira è il nome più rappresentativo della letteratura gesuitica scritta in Brasile. Nato a Lisbona nel 1608, si trasferì in Brasile nel 1614, all'età di sei anni, seguendo il padre Cristóvão Vieira Ravasco, che svolgeva incarichi burocratici al servizio della corona portoghese nella città di Salvador di Bahia, allora capitale della colonia luso-americana. Tra viaggi in Europa e soggiorni in Brasile, Vieira trascorse in *terra brasilis* circa 50 anni in quest'ultimo paese, dove morì, a Salvador, nel 1697. Vieira studiò al Colégio Jesuítico da Bahia, istituito da Manuel da Nóbrega e il cui insegnamento si basava principalmente sui lavori di José de Anchieta.

⁴⁰⁷ v. 1562-1565.

Ai tempi del giovane António Vieira, il Colégio da Bahia rappresentava una sorta di microcosmo dell'intelligenza coloniale, poiché all'interno delle sue mura si discutevano la filosofia aristotelica, agostiniana e tomistica, seguendo il metodo della *Ratio Studiorum*, con una metodologia di studio orientata alla pratica evangelizzatrice. Sin dai tempi di José de Anchieta, si utilizzavano esercizi retorici che avvicinavano la predicazione ai meccanismi della rappresentazione teatrale, impiegando tecniche oratorie affini al teatro. Tutto ciò mirava a catturare l'attenzione del pubblico per dare luogo a un'oratoria persuasiva al servizio della missione catechistica, finalizzata alla conversione alla fede cattolica, come avevamo già osservato con il teatro di Anchieta.

António Vieira non scrisse opere teatrali, ma, come analizzeremo in seguito, i suoi sermoni sono basati su strutture retoriche che non si discostano molto dall'uso di meccanismi teatrali. Vieira è un autore barocco e il suo stile si snoda tra antitesi e paradossi, inversioni, iperboli e analogie. Questo approccio sfocia nel dinamismo e nella tensione di un discorso che mira a sottrarre la lingua all'uso comune⁴⁰⁸. Nell'opera di Vieira, la lingua portoghese è vibrante, sonora e dinamica, e la sintassi è ornata poiché gli argomenti trattati nei suoi testi sono elevati: l'esegesi biblica, la storia del Portogallo, il dramma della vita contemporanea, la lotta contro il peccato, la conversione delle anime, la salvezza dello spirito. António José Saraiva fa rientrare l'operazione di Vieira nel "discorso ingegnoso" secentista, ovvero all'interno di una categoria retorica in cui i segni si volatilizzano per abbracciare i significanti meno ovvi⁴⁰⁹. Saraiva spiega:

No discurso engenhoso (...) as palavras não são representantes, mas seres autônomos que como matéria podem ser recortados para formar outros e têm em si relações que lembram muito mais os elementos da composição musical

⁴⁰⁸ Julieta de Oliveira lo Greco osserva che la costruzione dei sermoni di António Vieira nasce da un ampio processo di maturazione nella scelta delle parole, poiché queste, come è proprio al genere del sermone, dovevano svolgere la funzione di ammonimento per gli ascoltatori. Per questo motivo, i vocaboli dovevano essere accuratamente selezionati per essere ben utilizzati nel testo, al fine di rappresentare un collegamento tra gli insegnamenti biblici e la realtà tangibile del pubblico, come afferma: "Todo o aparato retórico-estilístico de P. António Vieira surge-nos impregnado de uma íntima simbiose entre o lúdico e o pragmático. Podemos mesmo dizer que a dimensão pragmática dos escritos do jesuíta passa necessariamente por uma estética do jogo que no leitor ou no público produzia efeitos de persuasão, mais ou menos relevantes. A eficácia da argumentação dependia, assim, do engenho do discurso (...) Só a íntima relação destes com a linguagem poderia tornar eficiente o discurso vieiriano. O sistema linguístico metafórico, associado à amplificação dos nexos lógicos, conferia à dissertação do jesuíta o carisma persuasivo pretendido. Efectivamente, estamos perante uma admirável arquitectura barroca da linguagem". LO GRECO, Julieta de Oliveira. O lúdico e o pragmático no discurso de P. António Vieira. In: CASTRO, Sílvia; SIMÕES, Manuel G. (orgs.). *La scrittura e la voce: atti del Convegno internazionale sui gesuiti José de Anchieta e António Vieira*. Padova: CLEUP Editrice, 1999. p. 179-192. p. 179.

⁴⁰⁹ Ricordiamo che Dante in *Paradiso* (I, 4-9) discute le difficoltà di mantenere nella memoria e descrivere con parole l'ineffabile architettura celeste: "Nel ciel che più de la sua luce prende/ fu' io, e vidi cose che ridire/ né sa né può chi di là sù discende;// perché appressando sé al suo disire,/ nostro intelletto si profonda tanto,/ che dietro la memoria non può ire".

ou geométrica que os do ‘bom senso’ cartesiano. É inútil dizer que nada se pode demonstrar no campo científico ou mesmo racional através do encadeamento do discurso engenhoso. É evidente também que só o discurso engenhoso, na medida em que quebra as palavras e seu encadeamento habitual, possibilita a expressão de crenças, sonhos, intuições que se situam fora da razão. convencer pelo raciocínio, é o único capaz de despertar a imaginação e condicionar o espírito pelos métodos da surpresa e dos vínculos intangíveis e incontroláveis, verdadeiros ou falsos, que as palavras estabelecem entre conceitos diferentes⁴¹⁰.

Lo stile barocco di Vieira presupponeva un’ornamentazione che fondesse al contempo la potenzialità estetica e l’uso pratico della lingua portoghese, dato che il fine ultimo della propria creatività linguistica era la conversione. Nella produzione letteraria di questo religioso, dunque, lo stile barocco era al servizio della praxis evangelizzante e non il contrario. In António Vieira prevale un *labor limae* finalizzato a esprimere il messaggio sacro: “Por que vos parece que apareceu o Espírito Santo hoje sobre os apóstolos, não só em línguas, mas em línguas de fogo? Porque as línguas falam, o fogo alumia. Para converter almas, não bastam só palavras: são necessárias palavras e luz”⁴¹¹. Così scrive Vieira nel “Sermão do Espírito Santo”. Sarà questa l’idea che lo accompagnerà nel suo percorso di predicatore. È necessario il verbo, ma anche la praxis.

Vieira dà corpo a una prosa magniloquente, a causa degli obiettivi pratici della sua retorica, cioè a dire la predicazione. Tra le cause sostenute attraverso la predicazione vi è, ad esempio, la protezione degli indigeni. Egli contestò più volte la struttura organizzativa del sistema economico coloniale che condannava alla schiavitù i popoli indigeni. In una lettera datata 1654, scritta dalla capitania del Maranhão e indirizzata al religioso responsabile provinciale del Brasile, afferma: “Tenham os portugueses menos cobiça, e logo os índios terão mais entendimento”⁴¹². Questa e altre posizioni di Vieira furono guardate con sospetto.

Fátima da Conceição Casa Velha Peneque Piteira Pereira, in una rigorosa ricerca sul processo inquisitoriale a cui António Vieira fu sottoposto, hanno osservato che il gesuita suscitò il disappunto dei tribunali del Santo Uffizio per diversi motivi. Da un lato, Vieira criticava l’esecuzione sommaria dei processi contro i cristiani nuovi. Dall’altro lato, Vieira fu accusato di realizzare profezie secolari, prevedendo il futuro per il Portogallo. Gli inquisitori ritenevano che queste profezie fossero basate su principi non religiosi, e consideravano che Vieira stesse

⁴¹⁰ SARAIVA, Antônio José. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 122.

⁴¹¹ VIEIRA, António. *Sermões*. v 5. Porto: Lello e Irmão, 1951. p. 403.

⁴¹² VIEIRA, António. *Cartas do Padre António Vieira*. Coordenadas e anotadas por João Lúcio d’Azevedo. Tomo I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925. v.1. p. 398.

minacciando i fedeli cattolici, usando il pulpito sacro per attribuire parole ingannevoli alla fede e alla Chiesa⁴¹³. Questo aspetto pesò notevolmente contro di lui, come evidenziato da Pietiera Pereira, che lo accusò di corrompere le sue funzioni religiose:

Que no tempo do Império de Cristo haveria no mundo um só Imperador a quem todos os Reis e todas as nações do mundo obedeceriam. O mesmo Imperador seria Vigário de Cristo no temporal, assim como o Sumo Pontífice seria Vigário de Cristo no espiritual, sendo o próprio Império espiritual, perfeito e consumado, e nesse estado a Igreja duraria muitos anos; Que a cabeça desse Império temporal seria Lisboa e os Reis de Portugal, os Imperadores supremos, e que nesse tempo haviam de florescer universalmente a Justiça, Inocência e Santidade em todos os estados⁴¹⁴.

Vieira cadde tra le maglie dell’Inquisizione quando la sua influenza alla corte portoghese iniziò a diminuire dopo la morte di D. João IV. Nonostante il sostegno della regina vedova, Dona Luísa de Gusmão, i funzionari della Santa Sede iniziarono a mettere in discussione il potere di Vieira, giungendo a denunciarlo. Il processo inquisitoriale contro il religioso fu avviato nel 1663 a Coimbra e si protrasse fino al 23 dicembre 1667, data in cui fu letta la sentenza accusatoria contro il gesuita. Come annota Alcir Pécora, la condanna emessa contro Vieira era la seguente:

A ficar privado para sempre da “voz ativa e passiva”, vale dizer, de exercer ou investir qualquer autoridade, e ainda do “poder de pregar”; proíbe-o também de tratar, em público ou privado, de quaisquer das proposições censuradas, ficando recluso perpetuamente em casa jesuítica⁴¹⁵.

Non sopportando una simile infamia e una punizione così severa, Vieira si reca a Roma, cercando difesa presso la corte pontificia. A Roma rimarrà per quasi sei anni, tra il 1669 e il 1675, periodo che, secondo Alfredo Bosi, rappresenta una fase di rinascita per il gesuita⁴¹⁶. Durante il suo soggiorno a Roma, António Vieira pronuncia sermoni nei più importanti spazi di predicazione della città, assumendo il ruolo di predicatore ufficiale della regina Cristina di

⁴¹³ Fátima da Conceição Casa Velha Peneque Piteira Pereira sul processo inquisitoriale contro António Vieira: “[O inquisidores] acharam, igualmente, que o réu não deveria detrair as letras, nem duvidar do recto e livre procedimento dos elementos do Santo Officio, principalmente nas matérias tocantes ao mesmo Tribunal. Não deveria prognosticar o futuro, prometer coisas cujos sucessos dependem da vontade de Deus, nem escrever ou proferir proposições heréticas, temerárias, malsoantes e escandalosas. Deveria, antes, conformar-se na inteligência e explicação da Sagrada Escritura, com o comum e unânime consenso dos Santos Padres e Doutores católicos. Não deveria, sem prova e persuasão das ditas predições, promessas, proposições, outras coisas fabulosas e adulatórias, comparações e encarecimentos, perverter e adulterar o verdadeiro sentido em que a mesma Escritura deve ser entendida e explicada sem o torcer a intentos a particulares, e muito menos nos Sermões que fazia, pois o pulpito é um lugar destinado pela Igreja para se ensinar a sã e católica doutrina com que os ouvintes se edifiquem e não pervertam”. Id. p. 86.

⁴¹⁴ Id. p. 92.

⁴¹⁵ PÉCORA, Alcir. *Vieira, a inquisição e o capital. Topoi*. Rio de Janeiro, 2000, 1.1: 178-196. p. 185.

⁴¹⁶ BOSI. *Essencial Padre António Vieira*. p. 30.

Svezia, che viveva in autoesilio nella città. Nei saloni della regina circolavano membri distinti della aristocrazia romana, così come nomi eminenti della corte pontificia. Vieira impressiona tutti, sia quando predica in portoghese sia quando lo fa in italiano, lingua in cui era stato esortato a predicare dai suoi superiori della Compagnia di Gesù, al fine di estendere l'impatto della sua parola sull'ampio pubblico e frequentava gli spazi religiosi romani⁴¹⁷. Durante il suo soggiorno a Roma, e grazie alle amicizie strette con membri importanti della Curia Romana, Vieira ottenne nel 1675 una lettera da Papa Clemente X che annullava le pene inflitte al gesuita dai tribunali inquisitoriali di Coimbra. Inoltre, il beneficio papale conferiva al gesuita l'immunità di fronte ai tribunali dell'Inquisizione⁴¹⁸. Vieira fu salvato dal potere della propria oratoria. Nel “Sermão de Santo António aos Peixes”, il gesuita affermava che “ordinariamente, quem tem muita espada tem pouca língua”⁴¹⁹ - e così il prete si salvò dalle forze punitive dell'Inquisizione.

Durante il periodo trascorso a Roma, esiste la possibilità che Vieira sia entrato in contatto con l'opera di Dante, poiché nel XVII secolo Dante era un autore di ampia circolazione nelle biblioteche romane e in quelle dei gesuiti, come dimostrano i cataloghi dell'Archivum Romanum Societatis Iesu. Tuttavia, testi come il “Sermão dos Bons Anos” (1642), la lettera “Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo” (1659) o anche “História do Futuro” (la cui redazione iniziale è probabilmente del 1665, secondo Alfredo Bosi⁴²⁰) sono precedenti al periodo romano di Vieira. Nonostante ciò, data la prossimità tematica e l'interesse di Vieira per argomenti trattati anche da Dante, non possiamo escludere che il religioso possa aver avuto accesso al *De Monarchia*. Sebbene censurato dall'*Index librorum prohibitorum*, potrebbe essere stato consultato dai gesuiti, come indica Natale Vacalebre, poiché i membri della Compagnia di Gesù avevano accesso ai libri censurati per le loro funzioni pedagogiche: “Il privilegio, non scritto, di poter leggere liberamente i libri considerati eretici era stato concesso ai gesuiti da Paolo III nel 1540, subito dopo l'approvazione dell'Ordine”⁴²¹. Questo privilegio permetteva ai gesuiti di accedere a letture proibite per altri religiosi⁴²². Anche se non esistono esplicite

⁴¹⁷ Sinteticamente, Alfredo Bosi riassume così il soggiorno di António Vieira a Roma: “A estada de Vieira em Roma durou quase seis anos. Pode--se dizer que foi um período relativamente feliz, se atentarmos para o caloroso acolhimento que recebeu por parte dos superiores da Companhia e dos prelados da corte pontificia. Desfrutou do prestígio de orador sacro convidado a pregar em língua italiana e, particularmente, da admiração que lhe votou Cristina da Suécia. Convertida ao catolicismo, a rainha decidira morar junto ao Vaticano, escolhendo a Vieira para seu pregador, que assim foi honrado com os ouvintes mais letrados e eruditos da Roma papal”. Id. 90.

⁴¹⁸ Id. p. 91

⁴¹⁹ VIEIRA. Tomo I (2014). p. 332.

⁴²⁰ BOSI. *Essencial Padre António Vieira*. p. 28.

⁴²¹ VACALEBRE. Op. cit. p. 93.

⁴²² Vacalebre indica inoltre la suddivisione dell'indice romano che autorizzava l'accesso ai libri censurati: “L'indice Romano, pubblicato ufficialmente agli inizi del gennaio 1559, era suddiviso in tre classi, le quali comprendevano rispettivamente: 1: Autori non cattolici di cui era proibita l'intera opera, compresi testi di

occorrenze documentali, è possibile che Vieira, durante le sue visite alle biblioteche romane, abbia usufruito di tale prerogativa papale per accedere ai materiali censurati. Non sarebbe stato opportuno citarli, però, poiché fare riferimento a un testo presente nell'*Index librorum prohibitorum* significava condannare l'opera di chi lo menzionava. Questo rischio sarebbe stato particolarmente grave per António Vieira, che cercava di liberarsi dalle incriminazioni del tribunale dell'Inquisizione di Coimbra⁴²³, il quale lo aveva accusato di utilizzare opere proibite nelle sue prediche⁴²⁴.

Inoltre, è molto probabile che, almeno indirettamente, che Vieira sia entrato in contatto con il pensiero di Dante attraverso le opere di autori che hanno citato Dante nei loro testi. È il caso, per esempio, del noto cardinale Federico Borromeo, che scrisse un trattato sui popoli americani, senza mai mettere piede nelle Americhe, ma che compose il suo lavoro basandosi sulle opere di altri autori che vi erano stati⁴²⁵, così come di Dante, con i suoi riferimenti a viaggi in luoghi sconosciuti⁴²⁶. L'influenza di Borromeo nei centri culturali di Roma, così come la

argomento non religioso. 2: Autori di cui erano proibiti solo alcuni titoli. 3: Opere pubblicate senza l'indicazione del nome dell'autore o del tipografo; opere che non riportavano la data o il luogo di stampa; opere impresse senza licenza delle autorità o stampate da tipografi considerati eretici; testi di magia e astrologia". Id. p. 94.

⁴²³ Fátima da Conceição Casa Velha Peneque Piteira Pereira afferma che l'inquisizione portoghese era potenzialmente violenta contro i libri considerati offensivi per le credenze cattoliche, applicando severe punizioni sia agli autori che ai lettori, attraverso una catena organizzativa che rappresentava una rete burocratica di censura attraverso la quale i libri dovevano passare per ottenere l'approvazione alla loro circolazione: "A censura de livros foi extremamente severa e eram considerados heréticos os que se referiam 'a coisas lascivas e desonestas', livros ed feitiçarias, astrologia, assim como qualquer escrito contra a Santa Fé Católica e bons costumes. Os censores arrogavam-se ao direito de riscar ou rasgar partes inteiras de livros e, muitas vezes, as obras eram publicadas totalmente reformuladas. Os livros que tratassem de assuntos considerados perigosos, como o judaísmo, eram queimados nos autos-de-fé. Qualquer livro publicado sofria a censura de três órgãos: primeiro, da Inquisição; segundo, do 'Ordinário' (bispo da diocese); e, terceiro, do Rei, através do Desembargo do Paço". Op. cit. p. 3.

⁴²⁴ Come sottolinea Alcir Pécora: "desde o ano de 49, por variadas alegações, Vieira vinha sendo denunciado ao Tribunal [por] comentário de livros proibidos". In: *Vieira, a inquisição e o capital*. p. 179.

⁴²⁵ Marina Massini indica che tra i libri utilizzati da Borromeo vi erano anche opere di alcuni gesuiti: "Outra compilação de textos do Cardeal Federico, *Miscellanea Annotationum variarum* (séc. XVII/1985) é a transcrição de textos dos missionários jesuítas F. Baltasar de Salas y Cornexos e Alonso Sánchez, possivelmente redigidos entre 1594 e 1595. Nestas notas, o Cardeal mostra-se especialmente interessado na geografia antropológica: ao referir-se aos indígenas latino-americanos – declaradamente inspirado nas observações de Salas – distingue entre populações propensas ao bem, ou ao mal, conforme suas opções morais. O interesse de Federico, porém, não é tanto pelos nativos em si, mas foca as influências do ambiente natural e do clima sobre a conduta moral das pessoas, algo confirmado pela observação de que também os estrangeiros, ao morar naquelas terras, adquirem os mesmos hábitos violentos dos nativos. Citamos suas palavras: "adquirem os costumes dos nativos e parece que o clima os determina". In: MASSINI, Mariana. Viagens mentais de autores italianos pela América Latina nos séculos XVII e XVIII: conotações autobiográficas, culturais e psicológicas. Memorandum, Belo Horizonte, v. 32, p. 113-137, 2017. p. 118.

⁴²⁶ L'influenza di Dante nelle opere del cardinale è evidenziata da Marina Massini nel seguente modo: "Através do exemplo da construção dantesca da *Divina Commedia*, Borromeo propõe a operação intelectual por meio da qual a memória e a imaginação intervêm para permitir a apropriação das informações obtidas pela leitura da literatura de viagem. As imagens de lugares desconhecidos, evocadas pela leitura, enxertam-se nas lembranças de lugares já visitados". Id. p. 116.

tematica del suo scritto, potrebbero, è plausibile immaginare, aver suscitato l'interesse di Vieira. Ovviamente, qui siamo nel campo delle congetture.

António Vieira non cita Dante Alighieri nei suoi scritti. La sua formazione come missionario della Compagnia di Gesù avvenne nel Collegio Gesuitico di Salvador di Bahia, che, come abbiamo visto, era un'istituzione guidata dalla *Ratio Studiorum* e privilegiava lo studio del latino e della letteratura in questa lingua. Come era comune all'epoca, Vieira dimostra la sua erudizione attraverso la citazione di autori della tradizione classica, come Virgilio, Ovidio, Terenzio, Plauto e Seneca⁴²⁷. Sérgio Buarque de Holanda osserva che Vieira era un grande lettore della tradizione latina, con una predilezione particolare per Ovidio: "Precisamente de Ovídio dirá ele [Vieira], em um dos seus sermões, que foi 'o mais engenhoso de todos os poetas'. E em outro lugar ainda se referirá ao autor das *Metamorfoses* como 'aquele engenho que, melhor que todos, soube exprimir os afetos da dor...'"⁴²⁸. Inoltre, in "História do Futuro", Vieira cita estratti dall'*Eneide* di Virgilio per confrontare il valore allegorico dei discorsi dei poeti con quello degli storici.

Possiamo dedurre, quindi, che il religioso, in linea con le prerogative del suo tempo di esporre le sue fonti di influenza, rivela i suoi maestri di scrittura, e non li nasconde, poiché citarli è un modo per dimostrare erudizione e confermare un pensiero che il religioso considerava solido e convincente. È dunque plausibile immaginare che se Vieira avesse conosciuto a fondo l'opera di Dante, al punto da influenzarne il pensiero, lo avrebbe citato, forse con l'eccezione del *De Monarchia*, che era soggetto a reprimende dell'*Index Librorum Prohibitorum*. Tuttavia, la *Commedia*, che salvo alcune intolleranze inquisitoriali, poteva ancora essere letta, sarebbe stata citata dal gesuita, considerando che lo aveva fatto precedentemente il cardinale Borromeo, dimostrando una relativa tolleranza da parte dell'intellettualità della corte pontificia verso alcuni libri di Dante.

⁴²⁷ Su letture di António Vieira, Alfredo Bosi indica che queste, come ci si aspetterebbe, erano guidate dalla *Ratio Studiorum*: "Dos clássicos latinos a *Ratio* aconselhava, em primeiro lugar, Virgílio, cuja fama de poeta pré-cristão atravessara a Idade Média, conhecendo seu momento alto quando Dante lhe atribuiu a missão de guiá-lo através do Inferno e do Purgatório. Dentre os prosadores a escolha recaía nos escritos morais de filiação estoica extraídos de obras de Cícero e Sêneca. Historiadores eram César, Tito Lívio e Salústio. Na biografia de André de Barros há menção a comentários a textos de Sêneca, que Vieira teria redigido quando docente de filosofia. De todo modo, o modelo estilístico sempre repropósito seria a prosa de Túlio, como tantas vezes era nomeado Cícero. "Nas orações", ordena a *Ratio Studiorum*, "leia-se unicamente Cícero; na teoria, além de Cícero, também Quintiliano e Aristóteles." E, o que pode parecer estranho, as *Metamorfoses* de Ovídio são lembradas como particularmente caras ao jovem professor de filosofia. Expurgado pudicamente de seus versos eróticos, Ovídio desfrutava da reputação de poeta brilhante e ameno divulgador da mitologia e da história grega e romana". In: BOSI. *Essencial...*, p. 18.

⁴²⁸ HOLANDA. *Capítulos de literatura colonial*. p. 437.

Non possiamo negare che sulle influenze dantesche in Vieira siano state formulate ipotesi, come accaduto nel caso di José de Anchieta. Sônia Netto Salomão, ad esempio, indica una relazione diretta tra Antônio Vieira e Dante Alighieri, basata su una somiglianza tra il purgatorio dantesco e la costruzione di un locus purgatorio presente nei sermoni del gesuita:

È [...] dantesco il «dolce inferno» degli *engenhos* di canna da zucchero, descritti plasticamente da Antônio Vieira (1608-1697) – prestigioso predicatore del barocco luso-brasiliano – nei *Sermoni del Rosario*⁴²⁹ dedicati agli schiavi africani. Parla infatti di «fornaci tremende, perpetuamente ardenti» in cui gli schiavi «senza un attimo di tregua né di riposo» lavoravano nel meccanismo diabolico delle macchine macinatrici di canna da zucchero e di anime⁴²⁹.

Il testo a cui si riferisce Sonia Netto Salomão è il sermone “XIV Santa Maria Rosa Mistica”, del 1663, nel quale Vieira si rivolge alla comunità della Irmandade dos Pretos (Confraternita dei Neri), in un ingegno di canna da zucchero della Bahia⁴³⁰. Il tema di questo sermone è la schiavitù, e nella sua omelia, Vieira paragona la sofferenza degli schiavizzati a quella patita da Cristo:

Em um engenho sois imitadores de Cristo crucificado: porque padeceis em um modo muito semelhante o que o mesmo senhor padeceu na cruz, e em toda a sua paixão. a sua cruz foi composta de dois madeiros, e a vossa em um engenho é de três. Também ali não faltaram as canas, porque duas vezes entraram na Paixão: uma vez servindo para o cetro do escárnio, e outra vez para a esponja em que lhe deram o fel. A paixão de Cristo parte foi de noite sem dormir, parte foi de dia sem descansar, e tais são as vossas noites e os vossos dias. Cristo despido, e vós despidos: Cristo sem comer, e vós famintos. Cristo em tudo maltratado, e vós maltratados em tudo⁴³¹.

Vieira, come potrebbe sembrare dal brano citato, non fu un accanito critico della schiavizzazione dei neri, diversamente da quanto avvenuto nel caso della realtà indigena. Egli, lettore di sant'Agostino, riteneva che alcune pene venissero inflitte come flagelli fisici per purgare i peccati degli individui, come indicato dal teologo di Ippona nel libro XXI, capitolo 13, della *Città di Dio*: “ogni pena abbia un carattere di emendazione, sia che venga inflitta secondo le leggi umane o divine, in questa vita, sia dopo la morte, se ciascuno qui è stato

⁴²⁹ SALOMÃO. Op. cit. p. 26.

⁴³⁰ Per chi non è familiare con la divisione delle confraternite cattoliche in Brasile, la confraternita del Rosario era composta, per la maggior parte, da schiavi o discendenti di schiavi, come sottolinea Alfredo Bosi: “algumas irmandades, reunidas em torno do culto de nossa senhora do Rosário, eram constituídas exclusivamente de pretos, distinguindo-se de outras, como as do santíssimo sacramento, que só aceitavam brancos, ou as da senhora das Mercês, formadas por mulatos”. BOSI, Alfredo. Antônio Vieira, profeta e missionário: um estudo sobre a pseudomorfose e a contradição. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 22, p. 241-254, 2008.p. 259.

⁴³¹ VIEIRA. Tomo I (2014). p. 651.

risparmiato o colpito senza esser riuscito a correggersi”⁴³². Il cosiddetto “engenho” (mulino) è il purgatorio degli schiavizzati; i flagelli segnano la penitenza, che Vieira cerca di ammonire, poiché, come loro, che soffrono ingiustamente, anche Cristo aveva sofferto per mano degli uomini. Se in Dante, come sappiamo, il purgatorio è il luogo del cammino verso la salvezza, in Antônio Vieira la salvezza è possibile, ma l’umiliazione è presente e costante, e lo sforzo del lavoro nutre le tasche altrui: il sangue è profitto. In Dante, la penitenza del purgatorio è espiazione dei peccati ma in un confronto con il viaggio divino individuale, guidato dai principi di rettitudine dell’immaginario cristiano. Vieira, all’interno di una società coloniale, racconta la sofferenza come prodotto del profitto e della avidità degli uomini sui loro simili, e su questo punto, tesse la sua critica, poiché il lavoro, motore della sofferenza degli schiavizzati, è fonte di ricchezza per i padroni del mulino di zucchero:

Eles mandam e vós servis; eles dormem e vós velais; eles descansam e vós tra- balhais; eles gozam o fruto de vossos trabalhos, e o que vós colheis deles é um trabalho sobre outro. não há trabalhos mais doces que o das vossas oficinas; mas toda essa doçura para quem é? sois como abelhas de quem disse o poeta: *Sic vos non vobis mellificatis apes*. o mesmo passa nas vossas colmeias. as abelhas fabricam o mel, sim; mas não para si⁴³³.

Qui, la critica di Vieira si rivolge allo sfruttamento del lavoro e ai profitti derivati dalla sofferenza altrui, simile a quella contro il lavoro schiavistico degli indigeni, sebbene meno enfatica, ma più incisiva rispetto ad altri personaggi storici del periodo⁴³⁴. Vieira, come è evidente, critica il sistema di schiavizzazione e Alfredo Bosi, che meglio ha interpretato la relazione di Vieira con la schiavizzazione nera, indica come questo religioso sia stato uno dei primi autori coloniali a sostenere che la superiorità tra gli individui non dipendeva da una costituzione fisica o intellettuale, ma dalla forza delle armi. Traccia di ciò, secondo Bosi, si riscontrerebbe nel “Sermão da Vigésima do Rosário”, quando Vieira afferma: “entre os homens dominarem o branco aos pretos, é força, e não razão ou natureza”⁴³⁵. In questo Vieira era molto

⁴³² AGOSTINO. *La città di Dio*. A cura di Luigi Alici. Milano: Bompiani, 2001.

⁴³³ VIEIRA. Tomo I (2014). p. 651.

⁴³⁴ Come il Padre Bartolomé de las Casas (1484-1566), che in America Spagnola difese anche gli indigeni, ma si pronunciò poco riguardo alla schiavitù dei popoli traffico dall’Africa. Per approfondire l’argomento, Vd.: DE LAS CASAS, Bartolomé. *Historia de las Indias*. 3 tomos. Edición, prólogo, notas y cronología de Andre Saint – Lu. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986. CAMPLANI, Clara. *La defensa de los Negros en Bartolomé de Las Casas*. Bartolomé de las Casas: face à l’esclavage des Noir-es en Amériques/Caraïbes. L’aberration du Onzième Remède (1516), Perpignan: Presses univ. de Perpignan, 2011, 89-98. Marianne Mahn-Lot, *Bartolomé de las Casas e i diritti degli indiani*, Milano, Jaca Book, 1985. Marcel Bataillon-André Saint-Lu, *El padre Las Casas y la defensa de los indios*, Barcelona, Ariel, 1976. Manuel Giménez Fernández, *Bartolomé de las Casas. II. Política inicial de Carlos I en Indias*, Madrid, CSIC, 1984. ORTEGA, José. Las Casas, un reformador social “por abajo”. Cuadernos Hispanoamericanos, N° 512, 1993, págs. 29-38.

⁴³⁵ VIEIRA, Antônio. Sermão Vigésimo do Rosário. In: VIEIRA, Antônio. *Essencial*. Organização e introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Peguin – Companhia das Letras, 2011. pp. 207 – 245.

più avanzato rispetto ai suoi pari religiosi⁴³⁶, poiché non c'era giustificazione per la superiorità di un popolo su un altro, se non la forza; non c'era progresso, se non quello bellico, che, secondo l'interpretazione di Alfredo Bosi, si verificava perché “o trânsito da imanência subjetiva à transcendência aciona-se a partir de um presente vivo e sofrido, aqui e agora, mas à luz de um passado exemplar que a palavra litúrgica faz reviver: o drama da Paixão”⁴³⁷.

Circa la questione del Purgatorio, possiamo osservare che Vieira è più vicino a Sant'Agostino che a Dante. Il fatto che in Vieira e in Dante sia presente il *Purgatorio* non implica che il gesuita abbia subito l'influenza del poeta fiorentino, anche perché esiste una consolidata tradizione precedente all'autore della *Commedia* relativamente al purgatorio. Dante, infatti, non è l'inventore del purgatorio. Ne è piuttosto – per così dire – l'urbanista, avendone stabilito le basi e l'ordinamento spaziale. Come spiega Jacques Le Goff: “se Dante ha saputo conferire con tanta proprietà al Purgatorio tutte le sue dimensioni è perché ne ha compreso il ruolo intermedio attivo e lo ha mostrato nella reificazione spaziale e nella figurazione della loggia spirituale in cui si inserisce”⁴³⁸. Le Goff aggiunge che l'immagine del Purgatorio era già presente nella cultura medievale prima di essere sistematizzata da Dante, anche se oggi egli è il teologo più rappresentativo sul tema, ma non il suo fondatore⁴³⁹.

António Vieira credeva che le anime nel purgatorio potessero vedere le loro pene alleviate dalle preghiere di coloro che erano ancora vivi, come nella *Commedia*, nel canto III del *Purgatorio*, quando Manfredi chiede a Dante di sollecitare sua figlia Costanza a pregare per

⁴³⁶ I gesuiti successivi a Vieira non condivisero del tutto il pensiero del loro antico orientatore, come nel caso del padre Antonil, nato a Lucca nel 1649 e trasferito in Brasile nel 1681. Attivo segretario di António Vieira e autore di *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas* (1711), considerato uno dei primi studi sull'economia brasiliana. Tuttavia, negli scritti di Antonil, la schiavitù appare come una forza necessaria per far funzionare la struttura coloniale, un pensiero che, secondo Alfredo Bosi, colloca il padre italiano chiaramente in opposizione agli insegnamenti di António Vieira: “neste casamento de passado e presente, de religião e economia, Antonil é o Anti-Vieira. O secretário que copia a letra e traí o espírito. O pregador, estreante e ainda noviço, falara em 1633 aos pretos da Irmandade do Rosário em um engenho baiano. Seria o mesmo Sergipe do Conde? E no sermão já descrevera os trabalhos da moenda e das fornalhas com palavras tomadas ao imaginário do inferno medieval. Mas o sujeito de Antônio Vieira não era a cana: era o escravo”. p. 172. *Dialética da Colonização*), e ainda: “Aquele sonho salvífico e ecumênico, desejoso não só dos braços mas das almas dos novos gentios, parece ter-se esvaído para sempre na vigília do nosso primeiro economista a quem só comoviam as lágrimas da mercadoria” p. 175. ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas* / André João Antonil; introdução por Afonso d'Escragno Taunay; vocabulário por A.P. Canabrava. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011. 160 v.

⁴³⁷ BOSI, Antônio. *Vieira, profeta e missionário...* p. 260.

⁴³⁸ LE GOFF, Jacques. *La nascita del Purgatorio*. Traduzione di Elena De Angeli. Torino: Einaudi, p. 384.

⁴³⁹ Id. p. 18.

abbreviare la sua penitente⁴⁴⁰. “Più corto per buon prieghi non diventa”⁴⁴¹. Benché riassuma il desiderio espresso da Manfredi, tale concezione si colloca all’interno di una tradizione che, secondo Jacques Le Goff, emerge e prende una forma precisa nella Città di Dio di Sant’Agostino, quando il filosofo riflette, dopo la morte della madre Monica⁴⁴², su come ridurre la pena di quest’ultima: “la decisione di accogliere o no Monica in Paradiso, nella Gerusalemme eterna, spetta unicamente a Dio. Nonostante ciò, Agostino è convinto che le sue preghiere possono toccare Dio e influire sulla sua decisione”⁴⁴³. Tuttavia, considerando le letture che António Vieira presentava nei suoi sermoni e il contesto sociale in cui si formò, soprattutto durante gli anni di studio nel Colégio da Bahia, siamo portati a credere che la costruzione dell’immaginario del Purgatorio sia più legata alla tradizione medievale di Sant’Agostino o, addirittura, a quella di Isidoro di Siviglia, piuttosto che a Dante.

Un aspetto che deve ancora essere considerato per una possibile connessione tra Vieira e Dante è quello che riguarda la questione della nobiltà o nobiltà dell’individuo. Dante, già nel *Convivio*, affermava che la nobiltà non derivasse solo da legami di sangue, ma era formata dalle azioni degli individui⁴⁴⁴, poiché, se le azioni quotidiane dimostrano il contrario, la nobiltà di sangue vale poco⁴⁴⁵. In questo senso, sebbene il significato di nobiltà nel periodo medievale possa essere sfuggente e variare a seconda della posizione e dell’utilità politica del titolo, per Dante la nobiltà è una virtù che può essere trasferita dalla nascita o acquisita attraverso mezzi propri, mediante comportamenti sociali che avvalorano tale concetto. Sia Vieira sia Dante

⁴⁴⁰ “Poi sorridendo disse: «Io son Manfredi,/ nepote di Costanza imperadrice;/ ond’io ti priego che, quando tu riedi/ vadi a mia bella figlia, genitrice/ de l’onor di Cicilia e d’Aragona,/ e dichi ‘l vero a lei, s’altro si dice”. *Pur.* III, 112-117.

⁴⁴¹ *Pur.* III, 141.

⁴⁴² Il passo dell’opera di Sant’Agostino sulla abbreviazione delle angosce a favore del paradiso eterno, commentato anche da Le Goff, è il seguente: “Sit ergo in pace cum viro, ante quem nulli et post quem nulli nupta est, cui servivit fructum tibi afferens cum tolerantia?, ut eum quoque lucraretur tibi. Et inspira, Domine meus, Deus meus?, inspira servis tuis, fratribus meis, filiis tuis, dominis meis, quibus et corde et voce et litteris servio, ut quotquot haec legerint, meminerint ad altare tuum Monnicae, famulae tuae, cum Patricio, quondam eius coniuge, per quorum carnem introduxisti me in hanc vitam, quemadmodum nescio. Meminerint cum affectu pio parentum meorum in hac luce transitoria et fratrum meorum sub te Patre in matre Catholica et civium meorum in aeterna Hierusalem’, cui suspirat peregrinatio populi tui ab exitu usque ad reditum, ut quod a me illa poposcit extremum uberius ei praestetur in multorum orationibus per confessiones quam per orationes meas”. (IX 13, 37).

⁴⁴³ Id. p. 78.

⁴⁴⁴ Nel *Convivio*, nella “Canzone Terza” leggiamo: “Di retro da costui van tutti quelli/ che fan gentile ch’è ischiatta altrui/

che lungiamente in gran ricchezza é stata;/ ed è tanto durata/ la così falsa oppinion tra nui,/ che l’uom chiama colui/ omo gentil che può dicere: «io fui/ nepote, o figlio, di cotal valente », / benché sia da niente./ Ma vilissimo sembra, a chi ‘l ver guata, / cui è scorto ‘l cammino e poscia l’erra,/ e tocca a tal, ch’è morto e va per terra!”. (IV, v. 29-40)

⁴⁴⁵ Dante, ancora nel *Convivio*: “Né voglion che vil uom gentil divegna,/ diffinendopadre scenda/ nazon che per gentil già mai s’intenda;/ questo è da lor confesso;/ onde lor ragion par che sé offenda / in tanto, quanto assegna/ che tempo a gentilezza si convegna,/ diffinendo con esso”. (IV, v. 61 – 68).

ritengono che la nobiltà debba costruita, e non solo ereditata, poiché è contenuta nelle azioni di ciascun individuo, formulata in ogni attività quotidiana. Tuttavia, quest'idea è antecedente a Dante, risalente ad Aristotele, passando per Seneca, è utilizzata dai trovatori medievali, discussa da Brunetto Latini⁴⁴⁶ o da un poeta come Guido Guinizzelli. In António Vieira, nel sermone della “Terceira Dominga do Advento”, il religioso indica che la vera nobiltà risiede nell'azione:

Muito tempo há que tenho dous escândalos contra a nossa gramática portuguesa nos vocábulos do nobiliário. A fidalguia chamam-lhe qualidade, e chamam-lhe sangue. A qualidade é um dos dez predicamentos a que reduziram todas as cousas os filósofos. O sangue é um dos quatro humores de que se compõe o temperamento do corpo humano. Digo, pois, que a chamada fidalguia não é somente qualidade, nem somente sangue; mas é de todos os dez predicamentos e de todos os quatro humores. Há fidalguia que é sangue, e por isso há tantos sanguinolentos; há fidalguia que é melancolia, e por isso há tantos descontentes; há fidalguia que é cólera, e por isso há tantos malsofridos e insofríveis; e há fidalguia que é fleuma, e por isso há tantos que prestam para tão pouco. De maneira que os que adoecem de fidalguia não só lhes peca a enfermidade no sangue, senão em todos os quatro humores. O mesmo se passa nos dez predicamentos. Há fidalguia que é substância, porque alguns não têm mais substância que a sua fidalguia; há fidalguia que é quantidade: são fidalgos porque têm muito de seu; há fidalguia que é qualidade, porque muitos, não se pode negar, são muito qualificados; há fidalguia que é relação: são fidalgos por certos respeitos; há fidalguia que é paixão: são apaixonados de fidalguia; há fidalguia que é ubi: são fidalgos, porque ocupam grandes lugares; há fidalguia que é sítio, e desta casta é a dos títulos, que estão assentados, e os outros em pé; há fidalguia que é hábito: são fidalgos porque andam mais bem vestidos; há fidalguia que é duração: fidalgos por antiguidade. E qual destas é a verdadeira fidalguia? Nenhuma⁴⁴⁷.

Nel caso dell'ipotetica influenza tra António Vieira e Dante Alighieri, non essendoci menzioni chiare né riferimenti diretti all'opera di Dante, non è possibile definire una presenza dantesca in territorio brasiliano nel XVI secolo. Tale assenza può essere giustificata dal contesto avverso alle lettere nella colonia portoghese, che limitava la circolazione di libri e idee, con rare eccezioni come i cenacoli religiosi animati dai gesuiti in Brasile.

⁴⁴⁶ Il maestro di Dante discute già tra la nobiltà di lignaggio e la nobiltà acquisita: “ne gardent a la puissance de lui ne de son ligniage, mes a la noblesce de son cuer et a la honorableté de ses mours et de sa vie, et as vertueuses euvres que il soloit faire en son ostel et en ses autres seingnories; car la maisons doit estre honoree par bon seingnor, et non le seingner pas sa bone maison. Mes se il est nobles de cuer et de lignee, certes il en vaut trop miaus en totes choses”. BRUNETTO LATINI. *Tresor*, III, 75, pp. 794-796.

⁴⁴⁷ VIEIRA, Antonio. Terceira Dominga do Advento. In: VIEIRA, António. *Essencial*. Organização e introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2011. p. 424 – 425.

4 ECCHI E REMINISCENZE DANTESCHE NELLA LETTERATURA DEL BRASILE. SECOLI XVII E XVIII

- 4.1 La fondazione, la lettura
- 4.2 In Portogallo: Dante nella poesia, ma meno di Petrarca
- 4.3 Dante, tra Seicento e Settecento
- 4.4 In Brasile cominciano a sorgere tracce dantesche
- 4.5 Un appendice – o Dante al di fuori dei testi letterari
- 4.6 I probabili lettori della *Commedia*
- 4.7 La Real Mesa Censória e i cataloghi di libri

4.1 La fondazione, la lettura

Immaginare una cronologia storico-letteraria significa necessariamente postulare un punto di partenza, che, per consuetudine, si identifica come “momento di fondazione”. Il passato, per il testo letterario, ha un’importanza pari a quella del presente. In questo senso, studiando un *corpus* sempre in movimento, sarebbe forse più appropriato parlare di *momenti di formazione* (come dimostrerà Antonio Candido nello studio della letteratura brasiliana), in una prospettiva di *azione continua*, piuttosto che di *momento di fondazione*, termine che presupporrebbe un atto di nascita, una data inaugurale o un fenomeno grandioso che funzioni come punto zero, centrato su un unico evento.

In effetti, la critica brasiliana per un lungo periodo ha cercato l’epicentro fondativo delle lettere, trascurando spesso il fatto che il contesto storico potrebbe contraddire la stessa idea di fondazione. Le produzioni testuali dei primi decenni del XVI secolo emergono nei territori che oggi costituiscono il Brasile come un’estensione della matrice europea. I temi, i testi e gli autori erano destinati a lettori europei, che per qualche particolarità, si trovavano in terre americane. Una letteratura degna di sostenere un’identità nazionale si manifesta quando un autore è consapevole di scrivere all’interno di coordinate culturali specifiche e quando la sua produzione è centrata su peculiarità di una realtà che egli non tenta di descrivere da una prospettiva esogena e distante. Una letteratura nasce, infatti, quando un autore è cosciente di scrivere all’interno di determinati quadri geografici, culturali, sociali e politici, che influenzano, direttamente o indirettamente, la sua opera, ma senza i quali uno scrittore non può gettare le basi di una letteratura. Naturalmente, ci riferiamo ai momenti di formazione di una letteratura con un passato coloniale, quando l’imitazione dei canoni della metropoli era la norma.

Immaginare una letteratura brasiliana agli inizi del XVI secolo significa percorrere un sentiero arduo. Ciò che si produceva in Brasile fino alla metà del primo secolo della conquista apparteneva alla letteratura portoghese d’oltremare, per ragioni facilmente comprensibili: gli autori e le opere servivano l’orizzonte d’attesa dei lettori europei. E non poteva essere altrimenti, poiché non esisteva un pubblico potenziale nella colonia. Inoltre, la lingua con cui si costruivano gli immaginari delle nuove conquiste era anch’essa un elemento estraneo. E nel caso del Brasile, dove gli indigeni erano organizzati in società culturali prevalentemente caratterizzate dall’oralità, senza un sistema di scrittura formalizzati, la letteratura, nel senso

originario del termine, *littera*, non coesisteva né, tantomeno, si confrontava con varianti testuali. Di conseguenza, ciò che veniva prodotto a livello testuale, veniva esportato. In una società indigena senza scrittura e con un processo di colonizzazione territoriale lento, ciò che si scriveva sulle nuove terre americane era destinato ai lettori della metropoli. Erano testi scritti da stranieri per stranieri; non esisteva un circuito di trasmissione letteraria, né canali per la diffusione di tali testi. E poiché chi scrive lo fa pensando a lettori specifici, gli autori di questo periodo concepivano le loro opere per destinatari europei. Se ipotizziamo che, nei suoi momenti iniziali, una letteratura che ambisce a rappresentare qualificativi identitari debba concentrarsi su temi locali a partire da una prospettiva locale, tali correnti sarebbero lontane dal meridiano americano del Cinquecento. È necessario attendere alcuni secoli affinché si delinei una società capace di riflettere sulle proprie specificità interne, rivolta a un pubblico anch'esso interno, per sviluppare una metafisica del pensiero sociale che aspiri a una piena maturità culturale, libera da una tutela esterna limitante. Il grande “risultato” degli invasori europei fu la colonizzazione dei sistemi di pensiero nei loro possedimenti latinoamericani. Forse è per questo che le strutture dell'impresa coloniale sono durate quasi quattro secoli. Controllare il sistema di pensiero, spesso limitando l'accesso al capitale simbolico, è il modo più efficace per soggiogare un popolo.

Se volessimo sfruttare il campo semantico che circonda la parola “fondazione”, potremmo immaginare che il momento iniziale delle lettere in ciò che oggi chiamiamo Brasile sia rappresentato dalla lettera di Pero Vaz de Caminha. Tuttavia, questa ipotesi dice poco. Essa riflette ci induce a leggere alcuni documenti del Cinquecento come se fossero attraversati dal filo della letterarietà, poiché durante l'esercizio ermeneutico ci troviamo di fronte alla sottile divisione tra realtà empirica e ricostruzione fugace della realtà in opere burocratiche di quell'epoca. L'osservazione attenta dello spazio, la descrizione del paesaggio umano e geografico collegano la narrazione dell'esploratore alla fabulazione; uno dei migliori esempi della cronaca portoghese del XVI secolo. Tuttavia, il documento redatto da Caminha fa ancora parte della letteratura portoghese della conquista. Non è letteratura brasiliana, bensì *letteratura sul Brasile*, o per essere più precisi: *letteratura sulle conquiste d'oltremare portoghesi*. Considerare questa lettera come il primo documento della letteratura brasiliana significa ignorare il fatto che all'epoca non esisteva ancora un'idea di Brasile. Parlare di letteratura brasiliana agli inizi del XVI secolo è un'astrazione analitica che ignora completamente il contesto storico del periodo. Non si intende affermare che la letteratura in Brasile abbia iniziato

a esistere solo dopo l'indipendenza del Portogallo, nel 1822, o che la letteratura brasiliana sia emersa soltanto con i primi sentimenti di nazionalismo, alla fine del XVIII secolo.

Comprendere le molteplici sfaccettature che l'opera di Dante Alighieri assumerà nei quadri di riferimento nella formazione del sistema letterario brasiliano, in particolare nel periodo coloniale, dal 1500 al 1822, significa prima di tutto interpretare la sua risonanza nella cultura portoghese, poiché la frequenza di trasmissione delle opere dipende dal loro grado di influenza nei canoni della metropoli.

4.2 In Portogallo: Dante nella poesia, ma meno di Petrarca

Se guardiamo al Portogallo del XVI secolo, possiamo osservare la presenza di Dante Alighieri nella lirica cinquecentesca. Francisco de Sá de Miranda fu il responsabile dell'introduzione di temi danteschi nella poesia portoghese. In realtà, Sá de Miranda importò non tanto Dante quanto tratti e tematiche della poesia rinascimentale italiana, in particolare il nome che aveva acquisito maggiore valore poetico in quel periodo: Francesco Petrarca. Sá de Miranda trascorse un lungo periodo in Italia, tra il 1521 e il 1526, frequentando i principali centri culturali della penisola: Roma, Venezia, Napoli, Milano, Ferrara, Firenze. Egli incontrò il Rinascimento e portò con sé i semi di questa corrente letteraria per seminarla in terra lusitana.

Ma poiché il seme non germoglia in un terreno infertile, era necessario prima preparare il campo per la semina. Il Portogallo presentava una congiuntura favorevole per accogliere gli influssi rinascimentali. Nuovi venti soffiavano a favore del rinnovamento delle idee. Il regno lusitano non desiderava più essere una nazione ridotta, stretta tra la Spagna e il mare, ma una nazione che si apre al mondo – che conquista il mondo –, che esplora l'oceano e raggiunge territori d'oltremare con l'intelligenza e la tecnologia marittima dei suoi saggi argonauti, che nella scuola di Sagres trovavano il loro epicentro dell'intelligenza nautica. All'inizio del XVI secolo il Portogallo era un paese in espansione, con un'economia che si stava liberando da un feudalesimo arretrato alla ricerca delle promettenti prospettive di un'economia mercantile⁴⁴⁸,

⁴⁴⁸ António José Saraiva e Óscar Lopes indicano che la congiuntura portoghese ai tempi di Sá de Miranda, segnata dalle conquiste delle nuove possedimenti di terra, accelerò l'economia lusitana, facendola passare da un regime feudale a un capitalismo mercantile, il che provocò un cambiamento non solo economico, ma anche culturale all'interno del sistema sociale portoghese: "A indústria desenvolve-se para além dos quadros corporativos das cidades, e uma grande massa de artesãos passa a trabalhar por conta de capitalistas empresários. Certas invenções

che città della penisola italiana avevano già raggiunto nel XIV secolo. Per questo l'Italia rappresentava un paradigma economico da contemplare, così come sarebbe stata successivamente un modello culturale da seguire. In poesia, Sá de Miranda, come precedentemente Garcia de Resende, e successivamente Luís de Camões, vedrà nella letteratura italiana un faro culturale che guiderà questo viaggiatore nella sua ricerca del proprio Parnaso. Come scriverà:

No vos los dias que prisa se dan
 Unos tras otros? pocos son los ledos!
 I todos juntos pero, que seran?
 Humos i vientos que nunca estan quedos,
 Ese poco de vida i breve instante,
 Lleno de sobressaltos i de miedos.
 Otra vida a Beatriz ha dado el Dante;
 A Laura hizo el Petrarca tan famosa
 Que suena d'este mar al de levante,
 Bocacio alzó Fiameta en verso i prosa;
 De Pistoia el buen Cino a su Selvaja!
 Ah buenos años! buena edad dichosa!
 Parece que este mundo haze ventaja
 En tiempos a si mesmo, otros se esfria
 De toda parte i como que se nos cuaja⁴⁴⁹.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, nell'organizzare la poesia di Francisco Sá de Miranda nel 1885 in un'edizione critica che, fino a oggi, rimane un punto di riferimento negli

e melhoramentos técnicos são provocados pela procura crescente de mercadorias. Os senhores feudais que não querem arruinar-se vão transformar a lavoura numa indústria, suprimindo os restos da servidão da gleba, incompatíveis com a produção para o mercado. O aumento do volume de trocas, implicando o da circulação monetária, traz como resultado a procura de ouro, prata e outras mercadorias preciosas. Intensifica-se o trabalho mineiro e buscam-se minas, quer dentro quer fora da Europa” (Op. cit. p. 169). Queste profonde trasformazioni economiche avrebbero provocato un nuovo cambiamento nel sistema culturale, poiché il vecchio sistema medievale di arte di palazzo non avrebbe potuto adattarsi al nuovo ritmo di vita di una società che si apriva a un nuovo modello economico, che in un certo senso era in contrasto con la sistematica dell'agire quotidiano feudale. Per questo motivo, i poeti portoghesi cercarono in Italia, nel Rinascimento, forme di espressione per i nuovi tempi che, ancora come impulso poetico, arrivavano in Portogallo all'alba del XVI secolo, tanto utili per le tecniche delle moderne navigazioni, come sottolineano nuovamente António José Saraiva e Óscar Lopes. “Como iniciadores dos Descobrimentos marítimos, os Portugueses tiveram um grande papel no Renascimento, pois que aceleraram a evolução para o capitalismo mercantil. As viagens ao largo da costa africana exigiam numerosos aperfeiçoamentos, adaptações e invenções técnicas. O astrolábio, instrumento utilizado pelos astrólogos, foi adaptado à determinação das longitudes no alto mar. O conhecimento dos ventos e das correntes marítimas foi indispensável para a determinação da rota que permitiu dobrar o cabo da Boa Esperança. As embarcações utilizadas na navegação à vista da costa tiveram de ser modificadas para as longas viagens pelo meio do Atlântico. A cartografia registou novas terras. Para lá do Equador os na-regadores encontravam estrelas desconhecidas e por elas tiveram de regular à navegação”. (Id. p. 179). E tale conoscenza avanzata doveva essere riflessa nelle arti, per cui era necessario allineare l'arte verbale portoghese con ciò che di più moderno si stava facendo in materia di poesia, e che trovava nel Rinascimento italiano il suo migliore esempio.

⁴⁴⁹ MIRANDA, Francisco de Sá de; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (Ed.). *Poesias de Francisco de Sá de Miranda: edição feita sobre cinco manuscritos inéditos de todas as edições impressas, acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato*. Halle: Max Niemeyer, 1885. p. 620.

studi su questo poeta portoghese, ha indicato che uno dei grandi meriti dell'autore *coimbrese* fu quello di rinnovare la poesia portoghese, mettendola in sintonia con le mode letterarie che fiorivano in terra italiana, mode che l'autore aveva raccolto nei giardini rinascimentali per poi introdurre in terra lusitana. Miranda considerava la poesia portoghese ormai satura dei versi di corte, come analizza Michaëlis de Vasconcelos:

Agora via claro: a inferioridade da poesia nacional estava patente; as formas estrophicas pareciam velhas e gastas pelo uso secular, lembrando os tempos de D. Affonso V e D. João II. Os heroes de Arzilla e Azamor Pochtizavam n'uma linguagem trivial, semeada de lugares communs, que cheirava a mofo medieval: os mesmos cavaleiros que sabiam discursar com tanta energia n'uma prosa viril, condigna de seus feitos briosos, apresentavam-se no Cancioneiro com umas cantigas deslavadas e mellifluas. A uniformidade da estrutura metrica, a stereotypia das phrases, o ar palaciano, superficial, que toca as raias da banalidade, o respeito absoluto de todos os elementos tradicionaes (consagrados pelo longo uso) degenerado em superstição [...]. E no genero das poesias grandes, didacticas, não havia senão banalidades, realçadas, quando muito, com um apparato pretencioso, umas citações eruditas, applicadas mal a proposito, umas tristes imitações das allegorias dantescas etc⁴⁵⁰.

Sá de Miranda fu responsabile di togliere la “muffa” dalla poesia portoghese, innovando nell'uso della misura nuova all'italiana, attraverso l'impiego di versi endecasillabi (decasillabi, secondo la metrica portoghese⁴⁵¹) applicati alle nuove articolazioni del genere poetico, una novità in terra lusitana. È importante sottolineare che Sá de Miranda si trovava in una zona di transizione, oscillando tra due stili definitivi della poesia portoghese: quella arte di palazzo e quello rinascimentale. I suoi primi versi, infatti, erano chiaramente i versi di un epigono dello stile *palaciano*, e non a caso alcune delle sue composizioni furono incluse nel *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende. Tuttavia, l'antologia di Resende è del 1516, quindi anteriore al viaggio di Miranda in Italia, e fissava un modello poetico fino ad allora in vigore, rappresentato soprattutto dal gusto per la *redondilha*, che in seguito, soprattutto grazie all'importazione del modello italiano, portato avanti da Miranda, sarà definito come “*medida velha*”. La nuova struttura poetica sarà legata all'uso del decasillabo (eroico o saffico) secondo il modello italiano. Per un poeta in un territorio limite tra stili in transizione, era naturale la presenza di

⁴⁵⁰ Id. p. XII.

⁴⁵¹ Il verso endecasillabo italiano è contato come decasillabo nella tradizione poetica portoghese e, per estensione, brasiliana, a causa delle differenze nell'intonazione dei versi, derivanti da regole metriche e grammaticali. Ad esempio, in portoghese, il conteggio metrico si ferma sull'ultima sillaba tonica e non tiene conto delle sillabe atone rimanenti. In questo modo, ogni volta che ci riferiamo alla poesia brasiliana o portoghese, manterremo la classificazione decasillabo, mentre riserveremo il riferimento all'endecasillabo per la poesia italiana.

reminiscenze di un modello poetico precedente in cui si era formato⁴⁵². Gradualmente, Miranda iniziò a comprendere che il passato era un abito anacronistico:

Vem um dando á cabeça e conta ufano
 Cousas do seu bom tempo, ardendo em chamas
 Polas que fez: todo al lhe é claro engano.
 Andão se as razois frias polas ramas
 Um vilaneete brando, ou seja um chiste,
 Letras is innois, motes as damas,
 Ûa pergunta escura, esparsa triste!
 Tudo bom! quem o nega? mas porque,
 Se alguem descobre mais, se lhe resiste?⁴⁵³

Il caso di Sá de Miranda è emblematico perché il poeta desiderava sotterrare la poesia palaziale in favore dei valori rinascimentali. L'introduzione dell'endecasillabo italiano da parte di Miranda, per esempio, rappresenta una frattura notevole con la tradizione *palaciana* e un chiaro riferimento alle nuove misure metriche rinascimentali. Tuttavia, questo non fu un movimento unico, né il punto di partenza di una trasformazione radicale nella poesia, poiché Segismundo Spina indica che tale metro poetico era già utilizzato dai trovatori medievali: “quando dizemos que Sá de Miranda introduziu na poesia portuguesa o decassílabo italiano, não significa isso dizer que esse metro seja genuinamente italiano (...) na lírica trovadoresca já tinha sido largamente praticado”⁴⁵⁴. Questo fatto storico non diminuisce l'importanza di Sá de Miranda come rinnovatore della poesia portoghese del Cinquecento; quest'ultimo, oltre ad essere un grande diffusore del Rinascimento in terra lusitana, contribuì a preparare il terreno su cui poi si mossero Luís de Camões e gli autori classicisti, che attinsero da fonti italiane (soprattutto da Petrarca e Ariosto) in parte attraverso la diffusione promossa da Sá de Miranda. Nel caso di Dante Alighieri, Sá de Miranda fu il primo autore di rilievo poetico a citare nei suoi versi il poeta fiorentino e a trattare temi danteschi, come la lode alla donna amata, o ancora la

⁴⁵² Carolina Michaëlis de Vasconcelos, con tendenze biografiche, legge il cambiamento poetico di Sá de Miranda come un movimento di un lettore proficuo, che trasformando le sue letture in basi di influenza per la sua composizione poetica, vedeva nel modello italiano la luce necessaria per rinnovare la poesia portoghese, che non poteva rimanere circoscritta alle mura dei palazzi e alle serate della corte reale; la poesia doveva superare questi perimetri riduzionisti, sia della metrica, in particolare della *redondilha*, ormai piuttosto usurata, sia del pensiero limitante: “O jovem Sa de Miranda foi decerto um dos que o leram com maior atenção, se elle até fora honrado pelo collector, viu ahi os seus primeiros versos om tão ilustre e numerosa companhia! Mas, examinando bem o producto de um sendo inteiro de trabalho ali armazenado, parece-nos que devia sentir profundamente o grande atraso em que nos achavamos. O Cancioneiro representava a flor da poesia palaciana desde os dias do Infante 1). Pedro (1420): o que havia de melhor e mais perfeito, o ideal artístico dos nossos trovadores, estava ahi fixado. Podia-se analysar, discutir, comparar! Afinal, fechou o livro, descontente, e pôs-se a sonhar. No horizonte surgia uma visão luminosa, o novo ideal que antevira”. Id. p. X.

⁴⁵³ SÁ DE MIRANDA. Op. cit., p. 462.

⁴⁵⁴ SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. Cotia: Ateliê, 2003. p. 29.

tematica dell'amore vizioso, di Paolo e Francesca, alluso in alcuni versi⁴⁵⁵. Con Petrarca, Miranda raccolse la precisione della rima e della metrica: “Correndo mais o tempo, correu mais lume/ Sospirou se melhor, veu outra gente/ De que o Petrarca fez tara rico ordume”⁴⁵⁶. L'ampia conoscenza del genere poetico dimostrato da Miranda indicava che l'autore era consapevole delle radici poetiche che circondavano l'ambiente degli autori rinascimentali, con le influenze dei provenzali: “Eu digo os provençais, que inda se sente”⁴⁵⁷, dimostrando una conoscenza profonda.

Secondo Vítor Manuel Aguiar e Silva, prima del ritorno dalla sua visita in Italia, la poesia portoghese presentava un chiaro carattere medievale, sia nel piano delle forme espressive che in quello dei contenuti: “a literatura portuguesa, quer no plano das formas de expressão, quer no plano das formas de conteúdo, continua a ser uma literatura medularmente medieval, alheia (...) às mudanças e inovações do Classicismo renascentista italiano”⁴⁵⁸, un rinnovamento che, secondo Aguiar e Silva, avviò un movimento di rottura con le vecchie estetiche⁴⁵⁹. Non sorprende, quindi, che secondo Rita Marnoto, Sá de Miranda cercasse influenze in autori come Petrarca per la sua poesia, poiché, come sottolinea la ricercatrice, l'autore italiano era alla guida di un movimento innovativo: “O vanguardismo de Petrarca decorre tanto da vastidão do seu saber e das suas leituras, como, e muito especialmente, da combatividade da sua metodologia”⁴⁶⁰. Nel XVI secolo, essere moderni significava allinearsi con le coordinate della poesia italiana, in particolare con Francesco Petrarca, che Rita Marnoto indica come il primo moderno tra i poeti, poiché guidò un movimento di rinnovamento che indirizzò la poesia verso nuovi orizzonti a partire dai suoi “Interesses filológicos, ataques à escolástica, dilucidação de vícios e paixões têm por fulcro o constante esforço para atingir uma mais íntima compreensão da essência do humano, à lucidez uma profunda confiança nas possibilidades da razão de um inabalável dogmatismo cristão”⁴⁶¹. Questo rese, secondo Marnoto, Petrarca un poeta molto

⁴⁵⁵ Per Michaëlis de Vasconcelos, Sá de Miranda usa l'esempio del canto V dell'*Inferno* per condannare gli amori traditori, facendo un riferimento indiretto all'autore fiorentino nel seguente verso: “O som das brandas rimas que entoará/ De novo assi d'amor tam altamente/ Depois (ah que vergonha!) em fim tornarão/ A cair muitos neste amor vicioso”. SÁ DE MIRANDA. Op. cit. p. 253.

⁴⁵⁶ Id. p. 808.

⁴⁵⁷ Id. Ib.

⁴⁵⁸ SILVA, Vítor Aguiar e. Modernidade e tradição em Sá de Miranda. In: SÁ DE MIRANDA, Francisco. *Obras*: edição fac-símile da edição de 1595. Estudo introdutório de Vítor Aguiar e Silva. Braga: Universidade do Minho, 1994. pp. IX - XIII. p. XII.

⁴⁵⁹ Id. p. XV.

⁴⁶⁰ MARNOTO. Op. cit., p. 23 – 24.

⁴⁶¹ Id. p. 24.

apprezzato tra i poeti, in un periodo in cui l'Europa attraversava una riforma religiosa, spirituale e politica.

Rita Marnoto, ricordando che la nozione di *imitatio* era un principio modulare nella composizione poetica rinascimentale, indica Petrarca come un innovatore nelle forme e nel modo di leggere la tradizione poetica, che, in un certo senso, segna la modernità del lirismo, collocandolo all'avanguardia umanista nella rappresentazione del sentimento dell'io lirico: “Para o homem do Renascimento, o valor de uma obra literária é indissociável da capacidade de modelizar outras obras já escritas de reconhecido prestígio, e Petrarca é a grande autoridade que serve de referência central à expressão de lirismo amoroso”⁴⁶². Questa sarà la chiave di lettura di Petrarca in Portogallo: autore di un lirismo contemplativo delle passioni, della natura, dell'io poetico, delle questioni legate alla metafisica dello spirito, del sentimentalismo, dell'assenza, toccando, secondo Marmoto, anche temi cari alla poesia portoghese, come il *saudosismo*⁴⁶³.

Il Rinascimento portoghese, come ben osserva Álvaro Júlio da Costa Pimpão, è un movimento estetico e di pensiero che non ha avuto una ricezione passiva⁴⁶⁴. In effetti, il Portogallo ha contribuito all'immaginario rinascimentale, soprattutto in ambito geografico, con le scoperte marittime di Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral. Pertanto, come afferma Pimpão, il Rinascimento portoghese ha la peculiarità di essere anche una negazione del passato medievale, almeno dal punto di vista geografico, poiché supera le idee di Tolomeo, che vanno perdendo spazio con i progressi della tecnologia marittima lusitana⁴⁶⁵. In un mondo di progressi, scoperte ed esplorazioni geografiche, un autore con gli occhi rivolti verso altri continenti, come Petrarca che scrisse sull'Africa, in quel momento di avanzamenti marittimi che segnò la fine del XV secolo e l'inizio del XVI, possedeva i requisiti per essere più vicino all'orizzonte di

⁴⁶² MARNOTO. Op. cit., p. 277.

⁴⁶³ Dirà Marmoto sui temi del petrarchismo nella letteratura portoghese: “Os domínios do petrarquismo a que o lirismo português mais cedo se mostra permeável são o sentimento do tempo e o sentimento da natureza. Vários fatores podem ser associados ao relevo de que desfrutam, nesta fase. Uma interpretação idealista valorizará a mitologia da saudade portuguesa. A história das religiões registrará formas de devoção vocacionadas para o eremitismo muito características do Ocidente da Península Ibérica”. Id. 159.

⁴⁶⁴ PIMPÃO. Álvaro Júlio da Costa. O humanismo clássico e a experiência. In: DIAS, Aida Fernanda. *História crítica da literatura portuguesa: Idade Média. Livro I*. Direção de Carlos Reis. 1. ed. Lisboa: Verbo, 1998.

⁴⁶⁵ Pimpão, nello studiare l'umanesimo lusitano, sottolinea che questa corrente di pensiero si configura come un'emulazione dei temi del passato letterario: “O Humanismo significa imitação dos antigos no domínio geográfico, o Humanismo português é negação dos antigos. O descobrimento da terra e, como consequência, o conflito com a Autoridade, precede inclusivamente a introdução do Humanismo clássico; os portugueses, com a sua actividade náutica, assestam um golpe profundo nas autoridades geográficas do mundo antigo. Entre Ptolomeu e a experiência, os nautas decidem-se pela última; quando os factos não estão de acordo, é Ptolomeu que errou. Nunca em Portugal es falou tanto de «experiência» como neste século”. Op. cit., p. 52.

aspettative di un lettore portoghese rispetto a Dante Alighieri. L'autore della *Commedia* visse sotto l'influenza della geografia tolemaica, che, in un certo senso, all'epoca dei viaggi marittimi europei, dimostrò essere una teoria obsoleta. Il contesto non favoriva la base di riferimento, sul piano teorico, del pensiero del poeta fiorentino. Dante era un sostenitore di teorie superate.

La diffusione di Petrarca come uno dei più illustri esponenti degli umanisti italiani in terra portoghese fu favorita da un contesto precedente a Sá de Miranda. La presenza petrarchesca può essere avvertita nelle numerose influenze presenti nell'opera *O Horto do Esposo*, scritta probabilmente tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV secolo, da un monaco anonimo, che oggi sappiamo essere probabilmente appartenente all'Ordine dei cistercensi poiché scrisse quest'opera nel Monastero di Alcobaça. *O Horto do Esposo* è un testo in cui è possibile trovare numerose similitudini con il *De Vita Solitaria*⁴⁶⁶, e uno dei personaggi si chiama Francisco Patriarca, un eremita, recluso in una vita contemplativa⁴⁶⁷. Anche in *Boosco Deleitoso*⁴⁶⁸, anch'esso proveniente dal Monastero di Alcobaça e probabilmente scritto dallo stesso autore⁴⁶⁹, troviamo la figura di un peccatore pellegrino in cerca di espiazione dei peccati.

⁴⁶⁶ Sul tema, vd.: CALAFATE, Pedro. «O Horto do Esposo». In: *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. I (Idade Média). Lisboa: Editorial Caminho, 1999. DIAS, Aida Fernanda. «Um livro de espiritualidade: O “Boosco Deleitoso”». *Biblos*, v. LXV, 1989, p. 230. LIMA, Ricardo Joseh. *Rotacismo no “Boosco Deleitoso”*: (des?)caminhos para sua datação. *Cadernos de Linguística*, v. 2, n. 4, e494, 2021. MADUREIRA, Margarida. «O discurso paradoxal no Orto do Esposo». In: BRANCO, António (coord.). *Figura: Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Faro: Universidade do Algarve, 2001. p. 284. MARTINS, Mário. «À volta do Orto do Esposo». *Brotéria*, v. XLVI, 1948. MARTINS, Mário. *Boosco Deleitoso*. In: *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Edições Brotéria, 1980. p. 282.

⁴⁶⁷ Come esempio, si legga il passo: “Se todos fossemos d’hu entendimêto, todo este mûdo seria assy como hu campo». E depois que esto disse leixou-os em paz e sem dapno nehu. E certamente nã fazia elle assy aos moradores das cidades e das fortellezas como fez a estes solitarios moradores das choças escondidas e das covas que eram sabedores e sinplizes e sem mestura das cousas terreaes e sem companhia das outras gentes que se pagam das cousas mûdanaes, mas aviã por seus copanheyros aquelles que eram dos seus costumes e semelhantes a elles e nã leixã porẽ de fazer vida solitaria. Onde diz Francisco Patriarca: «Eu quero que o apartamento nã seja soo e o vaguar no seja sem proveyto né preguiçoso, mas aproveite a muytos».” Come riferimento al testo, utilizziamo l’edizione frutto dell’eccellente tesi di dottorato di Martina Modena: MODENA, Martina. *Horto do Esposo. Edizione critica elettronica*. 2016. Tesi (Dottorato di ricerca in Italianistica e Filologia Classico-Medievale) – Scuola Dottorale di Ateneo, Università Ca’ Foscari, Venezia. Coordinatore: Prof. Tiziano Zanato. Relatore: Prof. Eugenio Burgio. LXVII, 45.

⁴⁶⁸ ANÓNIMO do século XV. *Bosco deleitoso*. Edição e notas de José Adriano de Freitas Carvalho, Luís de Sá Fardilha e Maria de Lurdes Correia Fernandes. Notícias de apresentação de José Adriano de Freitas Carvalho. Prefácio de José Francisco Meirinho. Porto: Fundação para a Ciência e a Tecnologia; Ministério da Educação e Ciência; Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2022.

⁴⁶⁹ Vd.:CORREIA, João David Pinto. *Bosco Deleitoso*. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.NETO, José Carlos de Lima. *A mística no Bosco Deleitoso*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.ONOMINI, Guido. *O itinerário para as delicias: o locus amoenus entre o De Vita Solitária, de Francesco Petrarca, e o Bosco Deleitoso*. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.SANTOS, Zulmira Coelho dos. *A presença de Petrarca na literatura de espiritualidade do século XV: o Bosco Deleitoso*. *Actas do Congresso Internacional Bartolomeu Dias e sua época*, Universidade do Porto, p. 91-108, 1989.

In quest'opera, ancora una volta, si percepiscono influenze petrarchesche, con traduzioni e inclusioni di brani dall'opera *De Vita Solitaria*. Nel libro, uno dei personaggi si chiama D. Francisco, che esorta il pellegrino a seguire la vita solitaria: “passa-te a vida solitária”⁴⁷⁰. Oltre ad essere, in alcune parti del percorso, anche poeta⁴⁷¹ e guida di quel peccatore⁴⁷², come Virgilio era stato per Dante⁴⁷³: “Dom Francisco solitário, meu amigo, rogo-vos que ensinedes este pecador aquelo que há mester e o que sabedes da vida solitária; ca vós o saberdes bem dizer, porque tal vida fezeistes vós e provastes o bem dela”⁴⁷⁴. Ci sono alcuni echi danteschi nell'opera, anche se il nome dell'autore fiorentino non è citato direttamente. Il viaggio di un peccatore guidato in alcuni passaggi da un poeta e il passaggio per luoghi dell'aldilà, come nel viaggio della *Commedia*, ci fanno osservare delle somiglianze tra i testi⁴⁷⁵, come l'episodio in cui il

⁴⁷⁰ Id. p. 84. Nelle prime pagine dell'opera, troviamo la spiegazione del titolo: “Este livro é chamado bosco delectoso, porque assi como o bosco é lugar apartado das gentes e áspero ermo, e vivem enele animálias espantosas, assi eneste livro se contém muitos falamentos da vida solitária e muitos dizeres ásperos, de grande temor pera os pecadores duros de converter”. Id. p. 1.

⁴⁷¹ Si legga il passo: “Ora me di tu, pecador, disse a mi Francisco poeta, qual destes dous homens despende atá aqui suas horas mais honestamente, se o solitário, se o ocupado?”. Id. p. 36.

⁴⁷² Come indica Maria do Rosário Paulino Rosa, vi sono numerosi riferimenti al personaggio di D. Francisco in quanto poeta, come i seguenti: “na apresentação que o autor do Boosco Deleitoso faz de Dom Francisco refere que este era «ui velho mui honrado, e havia em sua cabeça uia grilanda de fôlhas de louro mui verde e mui fremosa» (XVI, 45). Esta coroa de louros poderá ser uma referência à coroação de Petrarca em Roma e à immortalidade do autor italiano”. Finalmente, o pecador refere-se ao seu interlocutor como «Francisco poeta» (XIX, 52), podendo este epíteto ligar-se à importância de Petrarca no panorama lírico europeu. ROSA, Maria do Rosário Paulino. *O Boosco Deleitoso e a Vida Solitária: um caminho de salvação*. 1999. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Portugueses) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1999. p. 257. pp. 88.

⁴⁷³ Nel *Boosco*, il poeta Francesco prende per mano il pellegrino, guidandolo e mostrandogli il cammino da seguire, oltre a illuminare la sua visione sui peccati che gravano sul mondo: “Depois que o meu grorioso guiador, anjo de Deus, me houve dito esto, roguei-o que me guiasse e encaminhasse em tal guisa que pudesse achar consolaçom de minhas tristezas e remédio de meus pesares e coitas e tribulações da minha alma e do meu coração. Entom me tomou pela mão e levou-me per um caminho estreito”. E a caminha vai por uma estrada áspera: “E depós esto começámos a andar, eu e meu guiador, e andámos outro mui grande caminho e mui áspero”. Op. cit., p. 7.

⁴⁷⁴ Id. p. 32.

⁴⁷⁵ José Francisco Meirinhos, in uno studio sulle fonti d'influenza del *Boosco Deleitoso*, interpreta che, all'inizio dell'opera, vi siano chiare evidenze del fatto che l'autore fosse un lettore di Dante, dato l'avvicinamento tematico che comprende, oltre alla caratterizzazione del personaggio, anche un'organizzazione spaziale simile a quella della *Commedia*: “Pensando no início e no final do Bosco, entre os quais fica intercalada essa apropriação da obra de Petrarca, quem mais acoorre à lembrança é Dante e as incidências do longo caminho percorrido na Comedia. O poeta na meia-idade perde-se entrando numa escura selva, «Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / che la diritta vita era smarrita», e é também no auge da vida mundana que o “mesquinho pecador” passeia por um campo perto do qual estava um espesso bosque de árvores frondosas, o qual «boosco era escuro com névoa que havia em ele» (cap. II, 4). É nesse bosque escuro que entrará para o sinuoso e longo percurso narrado ao longo da obra, tendo por companheiro permanente um anjo e o auxílio de diversas virtudes, com outro ocasional e humano guia, D. Francisco solitário, justamente Francesco Petrarca, o autor que é transformado em guia e personagem na adaptação traduzida da sua própria obra. Também a meio do percurso e numa passagem crucial há uma troca de guia. Percorrido o inferno, Vergílio deixa de acompanhar o poeta (Inferno, XXXIV)”. In: MEIRINHOS, José Francisco. Prefácio. In: ANÓNIMO do século XV. *Bosco deleitoso*. Edição e notas de José Adriano de Freitas Carvalho, Luís de Sá Fardilha e Maria de Lurdes Correia Fernandes. Notícias de apresentação de José Adriano de Freitas Carvalho. Porto: Fundação para a Ciência e a Tecnologia; Ministério da Educação e Ciência; Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2022. pp. VII – XX. p. XV – XVI.

pellegrino describe il suo cammino attraverso un bosco oscuro fatto di tenebre⁴⁷⁶. Inoltre, la costruzione del testo è architettata attraverso la *visio in somnis*, dal momento che ci sono continui riferimenti a un viaggio onirico⁴⁷⁷. Ricordiamo che questa era una delle chiavi medievali di lettura della *Commedia*. Le allusioni a Dante sono minori rispetto ai riferimenti a Petrarca, citato direttamente, sia attraverso il solitario D. Francisco, poeta e guida, sia attraverso l'uso di brani tradotti dall'opera di Petrarca. Questo fatto, se lo possiamo mettere in un grado comparativo, ci porta a elaborare congetture riguardo una preferenza, almeno quantitativa, dell'opera di Petrarca su quella di Dante all'interno dei parametri estetici della letteratura portoghese tra il XV e il XVI secolo.

La diffusione dantesca, sebbene poco significativa, tende a diminuire ulteriormente a partire dal Classicismo, quando l'autore della *Commedia* viene messo in secondo piano nelle liste di letture, mentre autori come lo stesso Petrarca, oltre ad Ariosto, e già nel Seicento, Tasso, Marino e Metastasio, eserciteranno una notevole influenza sulla poesia portoghese e, di conseguenza, su quella brasiliana. Dante riemergerà nella lirica portoghese con una vigorosa forza poetica solo nel XIX secolo, con il Romanticismo; fino ad allora, Dante, come si noterà anche in Brasile, sarà un autore di seconda linea, con una circolazione limitata rispetto ai suoi pari italiani. Luís de Camões, massimo esponente del Classicismo portoghese, probabilmente era un lettore di Dante, poiché conosceva bene l'opera di Sá de Miranda; tuttavia, le influenze delle terzine della *Commedia* possono essere percepite minimamente nella sua opera Vincenzo Cioffari, ad esempio, vede echi danteschi in alcuni episodi di *Os Lusíadas*, sebbene i due poemi, secondo questo autore, appartengano a momenti letterari contrastanti:

The Lusíadas is primarily a poem of the Renaissance, the apotheosis of the deeds of valiant men. Whatever fiction it has is intended to glorify events that were basically true. The *Divine Comedy* is primarily a poem of the Middle Ages, the synthesis of a world of fancy that is completely detached from reality⁴⁷⁸.

Camões era effettivamente il miglior amico di Diego do Couto, cronista e *guarda-mor* della Torre do Tombo, il quale, come visto nel primo capitolo di questa ricerca, leggeva le opere

⁴⁷⁶ Nel testo: “Mais nunca se de sobre mi partiom aquelas trevas mui escuras que me cercavom emderredor e dentro em a minha consciência. E acerca daquele campestava um bosco mui espesso de árvores mui fremosas, em que criavom muitas aves que cantavom mui docemente, como quer que o bosco era escuro com névoa que havia em ele”. Op. cit. p. 4.

⁴⁷⁷ Ad esempio: “Levantou-se à meia-noite o mal-aventurado morador da cidade, ocupado em os negócios do mundo; e ainda nom dormiu seu sono, ca o espartarom seus cuidados ou as vozes dos de sua casa e dos seus criados. E muitas vezes acorda estorvinhado com temor que há da luz, cuidando que é já manhã, ou por algũas visões espantosas que viu em sonhos”. Id. p. 33.

⁴⁷⁸ CIOFFARI, Vincenzo. Camões and Dante: A Source Study. *Italica*, v. 25, n. 4, p. 282-295, dez. 1948. p. 284.

di Dante, insieme a quelle di Petrarca, Ariosto e Bembo, ai marinai della sua squadra durante le spedizioni nautiche. Potrebbe Camões aver preso in prestito i libri del suo amico cronista? È un'ipotesi che non possiamo dimostrare, ma nemmeno possiamo escludere. Nella Ode VI, evocando il sentimento suscitato dall'assenza dell'amata, Camões mette in evidenza le due personificazioni del sentimento amoroso più celebri nella poesia dell'epoca: Beatrice e Laura, e indica la Toscana come la regione in cui emergono quegli archetipi:

Aquele não sei que,
que aspira não sei como,
que, invisível saindo, a vista o vê,
mas para o compreender não acha tomo;
o qual toda a Toscana poesia,
que mais Febo restaura,
em Beatriz nem em Laura nunca via⁴⁷⁹

Camões fa riferimento ai poeti toscani attraverso le immagini poetiche femminili, personificazioni dell'ispirazione. Probabilmente, l'ispirazione aveva preso forma grazie alle letture di Sá de Miranda, che aveva già inserito questi stessi due poeti nel suo Parnaso personale, attraverso le due muse ispiratrici, Beatrice e Laura. Questa presenza di Dante in Camões potrebbe rappresentare il momento culminante dell'utilizzo di temi danteschi nella poesia portoghese precedente al Romanticismo. Però, alla fine, la figurazione dell'immaginario dantesco nella lirica *camoniana* dovrebbe essere un invito alla lettura della poesia dell'autore fiorentino, poiché la forza espressiva di Camões sarà una grande fonte di ispirazione per i poeti arcadi - portoghesi e brasiliani. Comunque, l'analisi documentale e testuale rivela il contrario. I poeti arcadi non afferrarono i richiami di Camões a Dante, forse a causa della maniera sofisticata e sottile con cui i temi danteschi erano trattati da Camões. Dante Alighieri dovrà attendere il Romanticismo, per trovare il suo spazio nel canone brasiliano⁴⁸⁰ - e sarà dal Brasile

⁴⁷⁹ CAMÕES, Luís Vaz de. *Obras completas*. Correctas e emendadas pelo cuidado e diligência de Feio, J. V. Barreto; Monteiro, J. G. Tomo segundo. Lisboa/ Paria: Liv. Europeia de Baudry, 1843. p. 375.

⁴⁸⁰ Dante sembrava messo in disparte, mentre Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Marino e Metastasio emergevano come autori di maggiore penetrazione nella lirica portoghese fino al periodo preromantico. Enrique de Garcés, di origine portoghese e primo traduttore de *Os Lusíadas* in castigliano, scelse Petrarca, e non Dante Alighieri, per tradurre le sue opere nella lingua di Castiglia, come fece con i componimenti del poeta di Arezzo nel 1591. Forse Garcés optò per Petrarca poiché nella Spagna dell'epoca circolava già la traduzione dell'*Inferno* di Fernandez de Villegas, risalente al 1515, o forse perché il traduttore portoghese immaginava un pubblico più incline ai venti rinascimentali, di cui Petrarca era una fonte d'ispirazione di primaria importanza. In fin dei conti, spesso è il pubblico a dettare le mode letterarie e, di conseguenza, i testi da tradurre. I secoli XVI, XVII e XVIII non sono stati periodi favorevoli per Dante Alighieri nella lirica in lingua portoghese: conosciuto, sì; letto, decisamente meno rispetto ad altri poeti italiani. L'autore della *Commedia* non era ancora una colonna portante per i giovani poeti portoghesi alla ricerca di fonti di ispirazione poetica nel canone europeo. Dante avrebbe dovuto attendere con pazienza.

che arriveranno le prime traduzioni dei versi della *Commedia*, solo nel 1846. Ricordiamo che Torquato Tasso era già stato tradotto in portoghese nel XVII secolo in Portogallo. Lo stesso Tasso che scrisse un poema in latino a Camões, esaltando *Os Lusíadas*⁴⁸¹.

La *Divina Commedia* non fu proibita in Portogallo o in Brasile, salvo la censura di alcuni versi, ma il controllo della Corona sui libri che circolavano nella colonia contribuì in modo determinante a limitare il flusso di opere che transitavano nelle capitanie brasiliane, il che influenzò senza dubbio l'importazione di autori di bassa penetrazione nel mercato librario portoghese, come Dante.

Affrontare il problema delle origini della letteratura latino-americana, in particolare quella brasiliana, non significa qui cercare di strappare i legami con la letteratura portoghese, ma nemmeno rafforzare una sottomissione ai canoni estetici lusitani - la letteratura prodotta nel Brasile coloniale attingeva alla fonte della letteratura portoghese. In Brasile si leggeva praticamente ciò che si leggeva in Portogallo, poiché era la metropoli a filtrare ciò che giungeva alla colonia. Pertanto, per studiare la presenza di Dante nella letteratura brasiliana è necessario osservare indicatori socio-storici che provenivano dal Portogallo, muovendosi in questo tortuoso periplo.

4.3 Brasile tra Seicento e Settecento

Fuori dall'ambito pedagogico della letteratura, la cui bibliografia primaria era regolata dai limiti imposti dalla *Ratio Studiorum*, gli echi delle mode letterarie portoghesi cominciavano a risuonare nelle opere di alcuni autori, come Bento Teixeira (1561–1600). Bento Teixeira era nato a Oporto e si era trasferito in Brasile da bambino con il padre. La sua opera *Prosopopeia*⁴⁸², pubblicata postuma a Lisbona nel 1601, è un poema epico composto da 94 strofe che narrano

⁴⁸¹ “VASCO, triumphanti qui signa per aurea soli/ Occurris Velis, anticipasq[ue] Diem./ Grandia quam coëptis felicibus ausus in ortu/ Visis, ad occiduas concomitare plagas:/ Tê minus Ille tulit, per mille pericula ponti,/ Derisit Siculis qui Polyphemon aquis;/ Nec qui pollutis Harpyjas abegerat Escis,/ Materies tanta debuit esse Tubo:/ Et jam culta boni CAMOÏSI Penna; uolatu,/ Qua neq[ue] sol adiit, nec tua Vela, petit./ Inde fit ut cursûs, exiuit fama per omnes/ ARCTÖAS Gentes, ANTIPODUMq[ue], tui”. In: WALKER, Roger M. True to his sense, but truer to his fame: Sir Richard Fanshawe's Versions of Tasso's Sonnet on Camões. *Portuguese Studies*, v. 11, p. 78-86, 1995. p. 83.

⁴⁸² L'edizione alla quale faremo riferimento è: TEIXEIRA, Bento. *Prosopopeia*. Rio de Janeiro: Typ. do Imperial Instituto Artistico, 1873.

la fondazione e l'organizzazione della capitania di Pernambuco⁴⁸³, i cui grandi patriarchi e difensori erano i membri della famiglia Albuquerque Coelho. Nel prologo del poema, l'autore dedica la sua opera a "Jorge d'Albuquerque Coelho, Capitão e Governador da Capitania de Pernambuco, das partes do Brasil da Nova Lusitânia". In *Prosopopeia* si trovano i primi apporti poetici delle mode letterarie che circolavano in Portogallo all'inizio del secolo XVII, in particolare quelle di Camões. Silvio Romero, probabilmente il più rappresentativo storico della letteratura brasiliana del XIX secolo, indicò in Bento Teixeira e in José de Anchieta – nessuno dei quali, peraltro, nato nelle Americhe – i primi poeti a scrivere in Brasile⁴⁸⁴. Tuttavia, Romero non è affatto clemente con *Prosopopeia*, che classifica come un "ridotto poemetto laudatorio"⁴⁸⁵. Per José Veríssimo, storico della letteratura dell'inizio del XX secolo, la letteratura della prima fase coloniale funzionava come una trasposizione di temi portoghesi in Brasile:

A nossa literatura colonial manteve aqui tão viva quanto lhe era possível a tradição literária portuguesa. Submissa a esta e repetindo-lhe as manifestações, embora sem nenhuma excelência e antes inferiormente, animou-a todavia desde o princípio o nativo sentimento de apego à terra e afeto às suas cousas⁴⁸⁶.

Così, Bento Teixeira risulta essere un riproduttore di tali schemi, in particolare quelli di Camões, al quale ricorre diverse volte nel suo poema: "Assim de cor azul, como rosada,/ Do mar cortando a prateada vea,/ Vinha Tritão em cola duplicada,/ Não lhe vi na cabeça casca posta/ (Como Camões descreve) de Lagosta"⁴⁸⁷.

In *Prosopopeia* si fa riferimento alla città di Dite, che nel poema sembra apparire con le porte aperte:

Lá do portal de Dite, sempre aberto,
Tinha chegado, com a noite escura,
Morfeu, que com subteis e lentos passos
Atar vem dos mortais os membros lassos⁴⁸⁸

E al fiume Acheronte:

⁴⁸³ La Capitania, così descritta dal poeta: "Pera a parte do Sul, onde a pequena/ Ursa se vê de guardas rodeada,/ Onde o Ceo luminoso mais serena/ Tem sua influência, e temperada;/ Junto da Nova Lusitânia ordena/ A natureza, mãe bem atentada,/ Um porto tão quieto e tão seguro,/ Que pera as curvas Naus serve de muro". XVII. 1 - 8.

⁴⁸⁴ ROMERO. Op. cit., p. 129.

⁴⁸⁵ Id. p. 130.

⁴⁸⁶ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4.ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963. p. 5 - 6.

⁴⁸⁷ X. 4 - 8

⁴⁸⁸ VII. 5 - 8.

De repentina e hórrida tormenta;
 Ao Rio de Aqueronte turbulento,
 Que em sulfúreas burbulhas arreventa,
 Passe com tal vigor, que imprima espanto
 Em Minos riguroso e Radamanto⁴⁸⁹.

Queste referenze non indicano una lettura di Dante Alighieri; sembra piuttosto che il poeta si sia ispirato alle stesse fonti di Dante: Ovidio e Virgilio, poeti prediletti dall'autore di *Prosopopeia*. Non vi è alcuna possibile connessione tra Bento Teixeira e la *Divina Commedia*. Teixeira può avere condiviso alcuni pensieri ricorrenti nella *Commedia*, come la critica al clero. La condanna di Teixeira da parte dell'Inquisizione, che lo accusò di eresia e di pratiche giudaizzanti durante le sue visite in Brasile, è ben documentata. Eneida Beraldi Ribeiro, che ha studiato dettagliatamente la relazione tra il poeta coloniale e l'Inquisizione a partire dai processi conservati nella Torre do Tombo di Lisbona, indica che tra le accuse vi erano “zomba[r] dos dogmas e dos representantes da Igreja. Descria da existência do Purgatório e da Santíssima Trindade, assim como da virgindade de Maria. Referia-se com desprezo ao Papa e aos Cardeais”⁴⁹⁰. Sebbene la critica clericale sia un tema comune, non è sufficiente a provare una possibile influenza di Dante.

È presumibile che Teixeira possedesse una biblioteca rispettabile in Pernambuco, poiché, come sottolinea Eneida Ribeiro, “Bento Teixeira foi preso [também] por possuir e ler livros proibidos, traduzir a Bíblia para a linguagem vernácula”⁴⁹¹. Tale biblioteca probabilmente fu distrutta dai membri della censura inquisitoriale.

Gregório de Matos (1623/32? – 1696), proveniente da una ricca famiglia di Salvador, studiò al Collegio dei Gesuiti di Bahia, trasferendosi a Coimbra dove studiò legge, e in terra portoghese e affinò la sua vena poetica. Gregório de Matos, ad esempio, era un profondo conoscitore delle opere di Camões, Sá de Miranda, Góngora, Quevedo, Miguel de Cervantes e della tradizione classica, da Platone a Terenzio, come espresso in questi versi:

Deixem-se os Gregos já de seu Eliano,
 Condenam a silêncio um Xenofonte,
 Não louve Alexandria Herodiano,
 Que na Bahia tem Timocreonte:
 O qual pode ensinar Quintiliano,

⁴⁸⁹ XII. 5 - 8.

⁴⁹⁰ RIBEIRO, Eneida. Inquisição ibérica e nazismo: paralelos entre a legislação racial, linguagem e perseguição. Os casos de Bento Teixeira e Victor Klemperer. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 36, n. 2, p. 20-42, jul./ago. 2020. p. 33 - 34.

⁴⁹¹ Id. p.

Camões, Terêncio, Ênio, Anacreonte,
 Platões, Anaximandros, e Museus,
 Acusilaus, Priscianos, e a Timeus⁴⁹².

Gregório de Matos fu anche un grande lettore di Camões, facendo riferimento a versi specifici del poeta portoghese: “Marcha triunfando a gente belicosa/ Pasmam de ver os Filhos da Bahia/ O sucesso, a prisão, os Rebelados,/ As armas, e os varões assinalados”. Il poeta baiano non cita Dante Alighieri nei suoi poemi, ma essendo lettore di Camões e Sá de Miranda, e attraverso le opere di questi due autori, può avere avuto indirettamente un contatto, anche se minimo, con il poeta fiorentino. In una determinata composizione poetica, Gregório de Matos emula un sonetto di Camões che, a sua volta, aveva ripreso alcuni versi di Petrarca. Quando in Camões leggiamo:

Sete anos de pastor Jacó servia
 Labão, pai de Raquel, serrana bela;
 Mas não servia ao pai, servia a ela,
 Que a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
 Passava, contentando-se com vê-la;
 Porém o pai, usando de cautela,
 Em lugar de Raquell lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
 Lhe fora assim negada a sua pastora,
 Como se a não tivera merecida,

Começa de servir outros sete anos,
 Dizendo: - Mais servira, se não fora
 Para tão longo amor, tão curta vida!⁴⁹³

In Gregório de Matos leggiamo:

Sete anos a Nobreza da Bahia
 Serviu a uma Pastora Indiana e bela,
 Porém serviu à Índia, e não a ela,
 Que à índia só por prêmio pertendia.

Mil dias na esperança de um só dia
 Passava contentando-se com vê-la:
 Mas Fr. Tomás usando de cautela,
 Deu-lhe o vilão, quitou-lhe a fidalguia.
 Vendo o Brasil, que por tão sujos modos

⁴⁹² MATOS. Vol. 1 p. 386.

⁴⁹³ CAMÕES, Luís Vaz de. *Obras completas*. Correctas e emendadas pelo cuidado e diligência de Feio, J. V. Barreto; Monteiro, J. G. Tomo segundo. Lisboa/ Paria: Liv. Europea de Baudry, 1843. p. 83.

Se lhe usurpara a sua Dona Elvira,
Quase a golpe de um maço, e de uma goiva:

Logo se arrependeram de amar todos,
E qualquer mais amara, se não fora
Para tão limpo amor tão suja Noiva⁴⁹⁴.

Il rinvio a tematiche dantesche, invece, risulta molto raro. Ad esempio, Gregório de Matos allude in alcune décimas a un percorso che il poeta considera come un itinerario della sua poetica, la rotta della sua “comédia” o “comediã”:

Fez-se a segunda jornada
da comédia, ou comediã,
que inda nos deu melhor dia,
do que a jornada passada:
vimos a mesma selada,
e de vinho a mesma cópia,
de ovos maior cornucópia
que a de Almatea florida, e
sendo a mesma comida,
contudo não era a própria⁴⁹⁵.

Come sappiamo, disse Dante, riferendosi al suo poema: “Così di ponte in ponte, altro parlando/ che la mia comedia cantar non cura,/ venimmo; e tenavamo il colmo”⁴⁹⁶. Gregório de Matos, proseguendo nel suo percorso di derisione contro i membri della ricca società di Bahia, puniti con la scabbia, afferma: “a exemplo da vida breve,/que quem rindo o vinho bebe,/chorando desbebe o vinho”⁴⁹⁷. Così sono puniti i ladri corrotti. Ricordiamo che la quinta bolgia dell’inferno è destinata a coloro che commerciano con i beni pubblici, i barattieri, immersi in un lago di pece bollente. Nel poema di Gregório, la punizione è, letteralmente, la scabbia, una malattia visibile, chiara agli occhi del pubblico, un relativo contrappasso per chi cerca di nascondere gli illeciti guadagni pubblici: “não se espante, quem os lê,/ de que tanta sarna dê,/ (se é podre) tanta matéria”⁴⁹⁸.

Colpisce che un poeta di indole combattiva come Gregório de Matos non nomini o citi indirettamente Dante nei suoi poemi. Il che potrebbe dimostrare un’ignoranza circa l’opera

⁴⁹⁴ MATOS. Op. cit., p. 500.

⁴⁹⁵ MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos*. Códice Asenio-Cunha. Volume 2. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 214.

⁴⁹⁶ *Inf.* XXI, 1-3.

⁴⁹⁷ MATOS. Vol. 2., p. 216.

⁴⁹⁸ Id. p. 214.

dell'autore italiano. Nel sonetto “À Bahia”, quando ci sono critiche alla società mercantile che si appropria degli affari della città di Salvador, trasformando quest'urbe in un covo di commercianti stranieri, Matos potrebbe trovare sostegno in Dante, che aveva criticato, ai suoi tempi, i nuovi commercianti che, arrivati a Firenze, la depredavano: “La gente nuova e i sùbiti guadagni/ orgoglio e dismisura han generata,/ Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni”⁴⁹⁹. Come la città di Dante, anche la Bahia di Gregório de Matos sarebbe dolorosamente corrotta dal commercio predatorio straniero:

Triste Bahia! Ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!⁵⁰⁰

Gregório de Matos era un accanito critico del suo tempo. Il sonetto “À Bahia” è un ritratto tracciato dal poeta dell'usurpazione della ricchezza da parte di stranieri che deturpano la città, senza contare il fatto che di Bahia che offre le sue strade in cambio di sotterfugi futili, che hanno finito per distruggere l'economia coloniale tramite scambi commerciali sfavorevoli⁵⁰¹. Salvador da Bahia, se non è una *città partita*, è una “città ch'è piena / d'invidia

⁴⁹⁹ Inf. XV, 73 - 74.

⁵⁰⁰ MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos*. Códice Asenio-Cunha. Volume 3. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 32.

⁵⁰¹ Una delle migliori analisi di questa poesia di Gregório de Matos si trova nel saggio “Do Antigo Estado à Máquina Mercante” di Alfredo Bosi, dove l'accademico definisce i legami del poema con la società del suo tempo, chiarendo, tra le altre cose, che: “O que vem a ser esta máquina mercante? Ao pé da letra, são os navios do comércio, muitos deles britânicos, franceses e batavos, que traziam mercadorias de luxo, principalmente da Índia e da Europa. Aportavam na barra de Todos os Santos, aqui, não sem escárnio, dita larga, jogando o poeta com o duplo sentido físico e moral do termo e insinuando a liberalidade perigosa com que o porto se rendia aos tratantes de fora. Figuradamente: “máquina mercante” soa, aos nossos ouvidos de hoje, como uma arguta metonímia do sistema inteiro, o mercantilismo. Deixo para o momento da interpretação histórica a discussão desta segunda possibilidade”. In: *Dialética da colonização*. p. 96.

sì che già trabocca il sacco”⁵⁰², che la trasporta verso la rovina, perpetrata da truffatori che si appropriano dei suoi tesori: “A Bahia está acabada,/ pelas novas, que me dais./ Se disse vos espantais,/ a vista do mais é nada:/ nesta cidade malvada/ não vivem mais que embusteiros,/ Mariolas, canasteiros/ aduladores, ladrões,/ degradados, maganões,/ velhacos, alcoviteiros”⁵⁰³. Il clero, la rappresentazione simbolica del potere divino sulla terra, che il poeta considera come un “presépio de bestas”, si corrompe anche a Bahia per avidità o lascivia: “A nossa Sé da Bahia,/ com ser um mapa de festas,/ é um presépio de bestas,/ se não for estrebaria:/ várias bestas cada dia/ vemos, que o sino congrega”⁵⁰⁴.

È curioso che Gregório de Matos non ricorra a Dante per fondare queste sue critiche, suggerendo che, molto probabilmente, la *Commedia* non fosse una lettura così presente nei circoli letterari dell’epoca. Il poeta baiano, non facendo uso di influenze dantesche, preferisce utilizzare Don Chisciotte e Sancho Panza per satirizzare i membri dell’élite governativa di Bahia, evocando nel suo poema la figura di Sancho Panza, mentre governatore dell’isola Barataria⁵⁰⁵, che, nonostante le sue inabilità politiche, riusciva a gestire meglio la legislazione rispetto ai membri del governo dello stato di Bahia. Gregório de Matos usa il personaggio di Miguel de Cervantes per ridicolizzare l’orgoglio di uno dei nipoti di António Luís de Souza, Marchese di Minas⁵⁰⁶, governatore che era venuto a sostituire António de Sousa Meneses, anche lui antico avversario del poeta. Boca do Inferno criticherà, così, tutti i governanti che corrompevano Bahia, poiché erano inetti per il ruolo che occupavano: “a cada canto um grande conselheiro,/ Que nos quer governar cabana, e vinha,/ Não sabem governar sua cozinha./ E podem governar o mundo inteiro”⁵⁰⁷.

Il Chisciotte, d’altra parte, sarà evocato più volte dal poeta, sempre in tono satirico. In un determinato momento, il romanzo di Cervantes aiuterà a riassumere la vita dello studente,

⁵⁰² *Inf.* V. 50 - 51.

⁵⁰³ MATOS. Vol. 2. p. 370-371.

⁵⁰⁴ Id. Vol. 2., p. 21.

⁵⁰⁵ Sancho Panza, dopo i comici episodi di disavventure legate al governo dell’isola, in cui si dimostra un governante relativamente saggio, riflette sulla natura etica del potere politico: “Y si vuestra altanería no quisiera que se me dé el prometido gobierno, de menosme hizo Dios, y podría ser que el no dármele redundase en pro de mi conciencia; que maguera tonto, se me entiende aquel refrán de ‘por su mal le nacieron alas ala hormiga’; y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo, queno Sancho gobernador”. In: Libro II, cap.33.

⁵⁰⁶ Nella poesia leggiamo: “Um sobrinho do Frisão/ ao cheiro acudiu dos patos,/ porque é em públicos atos/ mui ousado um patifão:/ presa a rédea a um arpão,/ nos estrivos dois arpêus/ pus eu os olhos nos céus,/ e disse, que bem podiam/ louvar a Deus, os que viam/ a cavalo um Louva-Deus.// Uma aguilhada por lança/ trabalhava a meio trote,/ qual o Moço de Dom Quixote,/ a que chamam Sancho Pança:/ na cara infame confiança,/ na sela infame pernetta,/ e com tramoia discreta,/ ia sobre o seu jumento/ pelo arreio, e nascimento/ à bastarda, e à gínetta”. Vol. 1, p. 271.

⁵⁰⁷ MATOS. Vol. 2., p. 279.

poiché nel Chisciotte c'era un modello per il comportamento con le ragazze, copiato da Gregório de Matos, che riferendosi alle azioni del Cavaliere della Triste Figura con la sua musa, Dulcinea del Toboso, dirà: “Cartinhas de trocado para a Freira,/ Comer boi, ser Quixote com as Damas,/ Pouco estudo, isto é ser estudante”⁵⁰⁸. Ironia, ovviamente, circa il modello di donzella della poesia trobadorica, rappresentato al suo apice nell'incontro tra Don Chisciotte e Dulcinea. La particolarità di questi versi, in un sonetto sulla vita dello studente, denota presumibilmente che Gregório de Matos ebbe i primi contatti con l'opera di Miguel de Cervantes nei suoi anni di studio a Coimbra, dove questo testo circolava, poiché in Brasile, secondo quanto sottolinea Jorge de Sousa Araújo, il *Chisciotte* arriverà solo nel secolo XVIII⁵⁰⁹.

Il tema dell'amore appare nella poesia lirica di Gregório de Matos come un sentimento irrefrenabile di ricerca, che quando non raggiunto condanna il soggetto amato alla sofferenza e a un inferno in vita: “Se quem sabe, o que é amor,/ e quem sabe, o que é render-se/ é fácil compadecer-se,/ de quem padece um rigor,/ do mesmo modo, Senhor,/ se dói das penas urgentes,/ de quem ao som das correntes/ faz sua aflição notória,/ ao escrever a sua história/ Deste inferno dos viventes”⁵¹⁰. Lettore di Camões, Gregório de Matos sapeva che l'amore “é ferida que dói, e não se sente”⁵¹¹. Per l'autore brasiliano, l'amore poteva essere anch'esso una condanna, come in Dante, quando allontana l'amante dal soggetto amato: “Tu de amante o teu fim hás encontrado, / Essa flama girando apetedida;/ Eu girando uma penha endurecida,/ No fogo que exalou, morro abrasado”. Girando in faville al vento, gira l'amante distaccandosi dall'amata, come la tempesta che separa Paolo e Francesca; tuttavia, questi due, anche se per un brevissimo istante, hanno consumato le loro passioni. L'io lirico di Gregório de Matos, invece, non ha, così, la sua condanna nel soffrire per l'assenza dell'amata: “Pois acabando tu ao fogo, que amas,/ Eu morro, sem chegar à luz, que adoro”⁵¹². Haroldo de Campos vede in Gregório de Matos il primo autore di rilievo della letteratura brasiliana, perché nella vena poetica del baiano c'era spazio per la poesia lirica, satirica e religiosa, si trova una poesia fluente dove convergono le correnti più intense del Barocco⁵¹³.

⁵⁰⁸ Id. p. 271.

⁵⁰⁹ ARAÚJO. Op. cit., p. 72.

⁵¹⁰ MATOS. Vol 2., p. 379.

⁵¹¹ CAMÕES. Op. cit., p. 108.

⁵¹² MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Edição James Amado. 3a ed., Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 425.

⁵¹³ Esiste nella letteratura brasiliana un grande dibattito, che è naturale immaginare, riguardo ai precursori della letteratura in questo paese. Autori come Antonio Candido (*Formação da literatura brasileira*. p. 180) indicano che il barocco alla brasiliana non fosse altro che una velleità della letteratura portoghese; altri come Haroldo de Campos (“O sequestro do barroco na literatura brasileira”) e Oswald de Andrade (“A sátira na literatura brasileira”, del 1945), vedono in Gregório de Matos uno dei primi grandi protagonisti letterari. Silvio Romero, in *Storia della*

Anche Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), nato a Salvador, compì un viaggio attraverso l'Atlantico per studiare diritto a Coimbra. Vi tornò con un impiego nella sua città natale, acquisendo fama come dotto avvocato. Grazie alla sua retorica consolidata e alle influenze che aveva acquisito, divenne un ricco proprietario terriero e consigliere nella Camara di Salvador di Bahia. Degli anni trascorsi a Coimbra, più del titolo di dottore, ci interessa il contatto con il mondo delle lettere. Botelho de Oliveira fu il primo autore nato in Brasile a pubblicare un libro ancora in vita. Si tratta di *Música do Parnaso*, pubblicato a Lisbona nel 1705⁵¹⁴. Il libro è una sorta di raccolta di produzioni liriche scritte in portoghese, spagnolo, latino e italiano. Nella nota introduttiva al testo, diretta a Nuno Álvares Pereira de Melo, Duca del Cadaval, Botelho de Oliveira informa di avere cercato la propria ispirazione nel parnaso italiano⁵¹⁵. Le muse italiane, secondo il poeta baiano, erano eredi di quelle greche; il paragone è interessante perché denota una visione della letteratura formata da echi di diverse precedenti tradizioni, un concetto fondamentale per lo sviluppo dell'idea di *imitatio* rinascimentale, che Botelho de Oliveira utilizza come struttura fondante delle sue poesie. Il passaggio della prefazione merita di essere trascritto per comprendere la visione di Botelho de Oliveira circa la poesia del proprio tempo:

O insigne Homero, cujo poema eternizou no Mundo as memórias da sua pena e do seu nome. Transformou-se Itália em uma nova Grécia, e assim, ou se passaram outra vez de Grécia, ou de novo renasceram as musas em Itália, fazendo-se tão conaturais a seus engenhos, como entre outros o foram no do

letteratura brasiliana, indica Gregório de Matos come il fondatore della letteratura brasiliana: “Se a alguém no Brasil se pudesse conferir o título de fundador da nossa literatura, esse deveria ser Gregório de Mattos Guerra. Foi filho do paiz; teve mais talento poético do que Anchieta; foi mais do povo; foi mais desabusado, mais mundano, produziu mais e n’um sentido mais nacional. O que me prende no estudo desta individualidade, e a ir: ausência de artifício lilterario; o poeta não vai por um caminho e o homem por outro; a vida do individuo ajusta-se a obra do poeta. Estava, além disto, em perfeita harmonia com o seu meio”. In: ROMERO, Sylvio. *História da Literatura Brasileira*. T. 1. Editora Garnier: Rio de Janeiro, 1902. p. 144. D’altra parte, José Veríssimo ritiene che Gregório de Matos sia un autore con modesti valori poetici, e che se ancora veniva ricordato nei manuali letterari – scriveva Veríssimo nel 1916 – era perché mancava qualcosa di significativo da dire nel Barocco brasiliano. “Foi justamente esta situação singular em que o puseram a sua índole e o seu engenho que deu a Gregório de Matos a sua feição particular e distinta e o singularizou em a nossa literatura colonial. Enganaram-se redondamente os que pretenderam fazer dele ou quiseram ver nele um precursor da nossa emancipação literária, cronologicamente o primeiro brasileiro da nossa literatura. É de todo impertinente supor-lhe filosofias e intenções morais ou sociais. É simplesmente um nervoso, quicá um nevrótico, um impulsivo, um espírito de contradição e denegação, um malcriado rabugento e malédico. Mas estes mesmos defeitos, se lhe não permitem figurar com a fisionomia com que o fantasiaram, serviram grandemente à sua feição literária e lha revelaram, embora parcialmente, sobre todas as do seu tempo. Em todo caso, mereceria Gregório de Matos aquela apreciação se houvera apenas sido o poeta satírico de sua obra e da tradição” In: VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*: De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves/ Paris, França: Aillaud, 1916. p. 96. Sembra che José Veríssimo volesse giudicare il poeta più per la sua biografia che per i suoi doni poetici.

⁵¹⁴ OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Musica do Parnasso dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas & latinas* / pelo Capitam Mor Manoel Botelho de Oliveyra, Fidalgo da Caza de Sua Majestade. - Lisboa : na Officina de Miguel Manescal, impressor do Santo Officio, 1705.

⁵¹⁵ OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa: Música do Parnasso; Lira Sacra*. Introdução, organização e fixação de texto por Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 5.

famoso Virgílio e elegante Ovídio, os quais, vulgarizada depois, ou corrupta a língua latina, na mesma Itália se reproduziram no grande Tasso e delicioso Marino, poetas que entre muitos floresceram com singulares créditos e não menores estimações. 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; porém 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 Apolo, o insigne Camões⁵¹⁶.

Secondo quanto scritto da Botelho de Oliveira, l'Italia è la nuova Grecia, dalla quale il latino del "famoso" Virgilio e quello dell'"elegante" Ovidio rivivono nel "grande" Tasso e nel "delizioso" Marino. Alfredo Bosi sostiene che il contributo maggiore di Botelho de Oliveira sua stata l'introduzione di temi del Barocco spagnolo, così, al poeta baiano spettava davvero solo il ruolo di introduttore dei temi del gongorismo in Brasile⁵¹⁷.

Dal canto suo, Yuri Brunello, studiando la presenza di temi italiani in *Música do Parnaso*, ha notato la predilezione di Botelho de Oliveira per autori come Giambattista Marino. Brunello indica che l'autore brasiliano, molto probabilmente, entrò in contatto con l'opera del poeta napoletano attraverso l'antologia *Giardino degli Epiteti* del padre Giambattista Spada⁵¹⁸, libro che, secondo Brunello, circolava nel Portogallo del Seicento. Nel testo di padre Spada, il nome di Dante appare solo in due momenti in *Giardino degli epiteti, traslati, et aggiunti poetici italiani*, dove leggiamo: "Dante Alighieri, Inferno, Purgatorio, e Paradiso" e subito dopo: "Dante, Alighieri poeta celebratissimo"⁵¹⁹, senza ulteriori rimandi, ma è presente.

Non ci sono riferimenti a Dante Alighieri in *Música do Parnaso*. Dante, insomma, sembrava essere più un nome da includere in un'antologia dedicata alla versificazione piuttosto

⁵¹⁶ OLIVEIRA. Op. cit., p. 6.

⁵¹⁷ *História concisa da literatura brasileira*. p. 41.

⁵¹⁸ La relazione tra Botelho e alcuni autori italiani è percepita da Brunello nel seguente modo: "Se quisermos compreender melhor a relação entre Botelho e Marino, é preciso introduzir um dado a mais. Este verso de Marino ("Tien sozza conca eletta perla ascosa") não era – na época de Botelho – um verso qualquer. Nem sequer se fazia necessário ter lido La Galeria para conhecê-lo. Ele encontrava-se, de fato, entre milhares de imagens poéticas em versos; imagens divididas por assuntos, motivos, micro-temáticas exemplares de alta poesia no livro *Giardino degli Epiteti, Traslato & Aggiunti Poetici Italiani*, do eclesiástico italiano Giambattista Spada. O manual, do qual Botelho provavelmente aproveitou de forma maciça imagens, rimas e ritmos e do qual nenhum dos historiadores da literatura brasileira que até agora estudaram Botelho perceberam a importância – e, pra dizer a verdade, notaram a existência – foi publicado em 1648, quando Botelho tinha doze anos de idade, ou seja, poucos anos antes dele ir a Portugal para se formar como advogado". BRUNELLO, Yuri. O sequestro do barroco italiano: Botelho ea tradução oculta de Padre Spada. *Cadernos de Tradução*, 2016, 36.3: 109-123. p. 112.

⁵¹⁹ SPADA, Gian Battista. *Giardino de gli epiteti, traslati, & aggiunti poetici italiani*. Bologna: Appresso Francesco Baba, 1665. p. 11.

che un riferimento letterario da utilizzare. come deposito tematico, da cui attingere temi e forme.

Nel XVIII secolo, neanche in patria l'autore della *Commedia* coinvolgeva grandi folle di lettori. Marco Arnaudo ricorda che “[il] fronte tra Tasso e Dante-simbolo-di-passatismo era stato innescato dal dialogo Il Carrafa di Camillo Pellegrino, del 1584, in cui l'autore asseriva l'assoluta superiorità poetica di Tasso su Ariosto, e in cui a dire il vero di Dante si faceva a malapena menzione”⁵²⁰. Salvator Rosa, per esempio, secondo Arnaudo, disprezza i versi di Dante rispetto a quelli di Tasso, come si legge nel seguente poema “La Satira contro i poeti”: “(...) aplaude ai Bavi, ai Mevi arciasinoni/ Che non avendo letto altro che Dante,/ Voglion far sopra i Tassi i Salomoni/ E con censura sciocca, et arrogante/ Al poema immortale del gran Torquato/ Di coniraporre ardiscono il Morgante”⁵²¹. Il fatto che non ci fosse un consenso circa il valore poetico di Dante rendeva difficile, presumibilmente, la sua “esportazione”. Dante rappresenta, dunque, il passato. Inoltre, le condizioni storiche non favorirono la lettura di Dante, come rileva Arnaudo:

Lo statuto del poema dantesco come libro sempre a rischio di finire del tutto proibito dall'Indice, e la persecuzione più decisa e già in atto contro i commentatori di Dante, potrebbero da sole contribuire a spiegare almeno in parte lo scarso numero di saggi critici ampli e “ufficiali” pubblicati su Dante nel Seicento, ancor prima di entrare in questioni propriamente letterarie⁵²².

Il Brasile del Seicento presenta un episodio curioso riguardo alla *Divina Commedia*. Alcântara Machado, nel libro *Vida e Morte do Bandeirante*⁵²³, narrando la vita di questi esploratori dell'interno del Brasile⁵²⁴, scrive un capitolo dedicato all'eredità di alcuni di questi

⁵²⁰ ARNAUDO, Marco. *Dante Barocco: L'influenza della Divina Commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*. Ravenna: Longo Editore, 2013. p. 19.

⁵²¹ ROSA, Salvator. La Satira contro i poeti. In: DEL BALZO, Carlo (A cura de). *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*. Volume VI. Roma: Forzani, 1898. p. 150. Gli stessi versi ci sono citati anche in: ARNAUDO, op. cit., p. 19.

⁵²² Id. p. 55.

⁵²³ MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia: EdUSP, 1980. p. 104.

⁵²⁴ I bandeiranti erano avventurieri che si addentravano nei luoghi più remoti del Brasile alla ricerca di ricchezze come l'oro e altri minerali, mentre allo stesso tempo sterminavano e riducevano in schiavitù la popolazione indigena e anche gli africani sequestrati in America come manodopera schiava. Sul tema, vedi: BELMONTE. *No tempo dos bandeirantes*. 2. ed. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940. CUNHA, Manuela Carneiro (Org.). *História dos índios no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. DAVIDOFF, Carlos. *Bandeirismo: verso e reverso*. São Paulo: Brasiliense, 1982. ELLIS JR., Alfredo. O bandeirismo e a economia do século XVII. In: TAUNAY, Affonso de E. et al. *Curso de bandeirologia*. São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira, 1946. FRANCO, Francisco de Assis C. *Dicionário de bandeirantes e sertanistas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Monções*. São Paulo: Brasiliense, 2000. MOISÉS, Beatriz Perrone. Índios livres e índios escravos: os princípios da legislação indigenista do período colonial (séculos XVI a XVIII). In: CUNHA, Manuela Carneiro (Org.). *História dos índios no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. TAUNAY, Affonso de E. *História das bandeiras paulistas*. São Paulo: Melhoramentos, 1951.

bandeirantes, menzionando una possibile presenza della *Commedia* nei beni di Manuel Vandala, un olandese residente in Brasile e sposato con una brasiliana, come indicato da Machado: “no espólio de Manuel Vandala há um volume de título truncado: “‘La divina...’ Daar-se-á que o poema do Alighieri tenha leitor em S. Paulo?”. Tale affermazione ha portato ricercatori come Luís da Câmara Cascudo, autore del libro *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*⁵²⁵ ad affermare che si trattava di una delle prime copie in circolazione dell’opera di Dante Alighieri in Brasile⁵²⁶. Anche Lilia Moritz Schwarcz, Angela Marques da Costa e Paulo Cesar de Azevedo hanno indicato Manuel Vandala come il primo proprietario del poema dantesco in Brasile⁵²⁷.

Occorre, nondimeno, tenere presente che il titolo del poema dell’Alighieri può essere facilmente confuso con quello di altri libri. Ecco perché, data la frammentazione del titolo, è impossibile verificare quale fosse davvero il testo a cui esso si riferiva. Condividiamo, insomma, la prudenza filologica di Jorge de Souza Araújo, il quale afferma: “*O Livro de La Divina*, com grafia espanhola, talvez assente melhor como obra de cunho religioso, a exemplo do *Libro de la Verdad*, de Pedro de Medina, ou o *Libro de la Oración y meditación*, do Fr. Luis de Granada”⁵²⁸. Considerando che la grafia fosse spagnola, potremmo pensare che l’autore stesse utilizzando la traduzione dell’*Inferno* di Pedro Fernández de Villegas, ma questa, come abbiamo visto, aveva per titolo: “La Traducion del Dante de Lengua Toscana en verso Castellano: por el reverendo Don Pero Fernandez de Villegas Arcediano de Burgos”, indicazione molto più estesa di quella presente nell’inventario.

Riguardo ai primi esemplari della *Commedia* in Brasile, Romeu Darós lancia l’ipotesi che essi probabilmente circolassero a Salvador, all’epoca capitale della colonia, nella sede della

⁵²⁵ CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1965.

⁵²⁶ Così lo studioso “Êsse Manuel Vandala era casado com mulher estrangeira e alfabetizada, raridade notável no possível meado do século XVII, época presumível do fato. “Dentre as criaturas do sexo feminino que aparecem nos inventários somente duas sabem assinar o nome. São Leonor de Siqueira, viúva de Luis Pedroso e sogra do capitão-mor Pedro Taques de Almeida, e Madalena Holsquor, viúva de Manuel Vandala, que parece flamenga”. Seria uma outra e bem diversa LA DIVINA, espanhola, ou italiana, sem presente identificação? A primeira edição impressa da DIVINA COMMEDIA é de abril de 1472 (Ludovico Dole. imp. Giolito, Foligno) e o título, pelo qual se eternizou, aparece inicialmente na edição veneziana de 1555. E apenas uma vaidosa esperança de leitor seiscentista no Brasil”. Id. p. 26 -27.

⁵²⁷ Incluso, questi autori, basandosi sul testo di Alcântara Machado, affermarono che l’opera di Manuel Vandala è, in effetti, una *Commedia*: “o holandês Manuel Vandala deixando uma Divina Commedia avaliada em 640 réis” SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de; COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis*. Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁵²⁸ ARAÚJO. Op. cit., p. 71.

Compagnia di Gesù⁵²⁹. Marco Lucchesi conferma questa ipotesi, ma afferma che è complesso comprovare tale idea, poiché dopo l'espulsione dei gesuiti, nel XVIII secolo, parte del patrimonio della Compagnia andò perduto, venendo venduto, rubato o divorato dalle tarme⁵³⁰. In assenza di tale materiale, è lecito fare congetture, anche se non è possibile avere alcuna certezza sull'argomento.

4.4 In Brasile cominciano a sorgere tracce dantesche

I primi plausibili echi danteschi nell'ambito della letteratura brasiliana si ritrovano nell'opera *Eustachidos*, il cui titolo completo è: *Eustachidos. Poema sacro e tragicomico, in cui si narra la vita di San Eustachio Martire, chiamato prima Placido, e di sua moglie e figli*⁵³¹. Pubblicato a Lisbona nel 1769, ma la cui redazione risale probabilmente al secondo decennio del XVIII secolo, è attribuito al frate francescano Manuel de Santa Maria Itaparica (1704–1768?)⁵³², originario dell'Isola di Itaparica, a Bahia. *Eustachidos* è un'epopea sacra divisa in sei canti, in cui si narrano la vita, il pellegrinaggio e le difficoltà di San Eustachio, un antico soldato romano che, abbandonata la sua vita precedente nelle file dell'esercito di Traiano, si dirige fino al deserto d'Egitto, affrontando tutte le tentazioni, privazioni e prove che mettono in discussione la sua fede. Il libro di frate Manuel de Santa Maria Itaparica è una sorta di agiografia in versi di ottave rimate sulla vita di questo santo cattolico.

Santo Eustachio, al principio del poema, chiede aiuto alla Provvidenza Divina per narrare la sua storia: “Vosso influxo me day como imagino,/ Porque sem elle nada escrever posso/ Em gloria accidental de hum fervo vosso”⁵³³, poiché la descrizione del viaggio sarebbe compito difficile, e solo un'intercessione divina potrebbe dare ausilio al poeta. Così il poeta si rivolge a Santa Maria: “Illustray pois, Santíssima Maria,/ O meu humilde, e rude entendimento,/

⁵²⁹ DAROS, Romeu. *O Imperador tradutor de Dante: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de “Paolo e Francesca” da Divina Comédia*. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. p. 99.

⁵³⁰ LUCCHESI, Marco. *Nove cartas sobre a Divina Comédia*. Rio de Janeiro: Leya, 2013. p. 97.

⁵³¹ [ITAPARICA, Manuel de Santa Maria, sac.], 1704-1768. *Eustachidos. Poema sacro, e tragicomico, em que se contém a vida de Sto. Eustachio martyr, chamado antes Placido, e de sua mulher, e filhos / Por um Anonymo, natural da Ilha de Itaparica, termo da cidade da Bahia. Dado á luz por hum devoto do santo*. Lisboa: [s.n.], 1769.

⁵³² ‘Desiderava l'autore, come scritto nel prologo del poema, rimanere anonimo perché l'unico nome di rilievo che doveva prevalere era quello di san Eustachio: “Bem sey que repararás não declarar o meu nome y ao que respondo, que não busco gloria para mim, mas só a accidental para o Santo e mover aos que lerem á devoção, paciência, fortaleza, e conformidade nos contratempos, e infortúnios desta miseravel vida”. Id. p. 3.

⁵³³ Canto I. I, 6 – 8.

Que sem a vossa ajuda, e a vossa guia,/ He frustrado o desejo, he vaõ o intento”⁵³⁴. Da Maria il pellegrino passa alle Muse: “Day-me Celeste Musa, a harmonia/ De hum estylo elegante, e alto contento,/ Prestay-me vosso auxilio, e favor tanto”⁵³⁵. Il poema, pertanto, comincia già con il tema dell’indicibilità, che, come avviene nella *Commedia*, introduce la difficoltà di trasmettere una realtà ineffabile nella precisione di un testo scritto, poiché le parole appaiono insufficienti a rappresentare la materia narrativa. Nel descrivere la vita del santo, lo scrittore cerca la fiducia del lettore: “Considera o Leitor não ignorante/ Nos progressos das vidas destes Santos/ E veja se achar pôde semelhante”⁵³⁶. Anche Dante tentava di avvicinarsi ai suoi lettori: “Se tu se’ or, lettore, a creder lento/ ciò ch’io dirò, non sarà maraviglia,/ ché io che ‘l vidi, a pena il mi consento”⁵³⁷. Secondo Auerbach, tale soluzione diegetica serviva a conquistare la fiducia del pubblico da parte del poeta-personaggio: “Dante prende quasi per mano il lettore, mostrandogli i fenomeni; come un amico e un fratello, ma anche come un maestro e una guida verso uno scolaro: guarda con me, proprio in quel punto”⁵³⁸, che, come si percepisce, non è ciò che avviene nel poema di frate Santa Maria de Itaparica, poiché si utilizza l’apostrofe al lettore solo cinque volte nel poema, più come tentativo di attirare l’attenzione sul testo che come invito a partecipare quale osservatore del viaggio. È, tuttavia, probabile che tale artificio sia frutto della tendenza medievale di rivolgersi al lettore per conquistarne la fiducia, dal momento che, a quel tempo, i testi erano destinati a essere letti in pubblico.

La maggiore prossimità tra frate Manuel de Santa Maria Itaparica e Dante Alighieri si trova nella descrizione dell’inferno, che, nel caso dell’epopea baiana, Santo Eustachio trova dopo un lungo pellegrinaggio in un bosco ignoto, così descritto:

Angustias, dores, pena, e sentimento,
Suspiros, ancias, e penalidades,
Gemidos tristes, e cruel tormento,
Furores, raivas, iras, e crueldades,
Em hum continuado movimento,
Por todo o tempo, e todas as idades
Tanto a materia, que criaõ, destroçaõ,
Quanto a materia, que destroem, remoçaõ⁵³⁹.

⁵³⁴ Canto I. VI, 1-4.

⁵³⁵ Canto I. VI.

⁵³⁶ Canto 5. XLIV, 1-3.

⁵³⁷ *Inf.* XXV, 46-48.

⁵³⁸ AUERBACH. Op. cit., p. 272.

⁵³⁹ Canto II. IX, 1-8.

Nella *Commedia*, in *Inferno* III, nell'atrio della città di Dite, Dante, accompagnato da Virgilio, comincia a percepire i suoni che descrivono le prime pene:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle

facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira⁵⁴⁰.

La somiglianza delle descrizioni consente un avvicinamento comparativo al punto che è lecito affermare, anche in assenza di menzioni dirette al poeta fiorentino, che fra' Itaparica abbia cercato riferimenti nella *Commedia* per comporre alcuni dei suoi versi. I sospiri, le pene, le sofferenze e le angosce sono presenti nelle immagini di entrambi gli autori, oltre al movimento delle anime dannate in una turba che raccoglie personaggi di diversi momenti storici e varie geografie in questo gregge di condannati⁵⁴¹. Le diverse lingue parlate dalle anime dannate dell'*Inferno* della *Commedia* trovano riflesso nella massa di prigionieri: "Por todo o tempo, e todas as idades"⁵⁴². Gli spazi infernali attraversati da Santo Eustachio sono così descritti:

Rodeaõ este Alcaçar desditoso
Lagos immundos de palustres agoas,
Onde hum tremor, e horror caliginoso
Penas descobre, desentranha mágoas:
Fontes eladas, fumo tenebroso,
Congelaõ ondas, e machinaõ fragoas,
Mesclando em hum confuso de crueldades
Chammas a neve, o fogo frieldades⁵⁴³.

L'ambiente paludoso appare anche nella descrizione dell'*Inferno* nella *Commedia*:
"Questa palude che 'l gran puzzo spira/ cigne dintorno la città dolente,/ u' non potemo intrare

⁵⁴⁰ *Inf.* III, 22 - 30.

⁵⁴¹ Leggiamo ancora in Frei Itaparica: "As vozes os temores, os tormentos,/ Dos soldados, dos prezos, e feridos,/ Das virgens, dos meninos, os lamentos;/ Os gemidos, os prantos, e allaridos,/ Pela terra, pelo ar, e pelos ventos/ Fora vagos, dispersos, e espargidos,/ E o Sol claro, o ar fereno, e o Ceo enxuto/ Vestio sombras, fez trevas, trajou luto". Canto III. XXVI, 1- 8

⁵⁴² Canto II. IX, 6.

⁵⁴³ Canto II. V, 1 - 8.

omai sanz ira”⁵⁴⁴. La commistione tra neve e fuoco, nel vortice di temperature estreme, tra pestilenza e odori estremi delle acque putride⁵⁴⁵, generate da una pioggia incessante, è descritta da Dante come scenario del canto VI:

Io sono al terzo cerchio, de la piovra
eterna, maladetta, fredda e greve;
regola e qualità mai non l'è nova.

Grandine grossa, acqua tinta e neve
per l'aere tenebroso si riversa;
pute la terra che questo riceve⁵⁴⁶.

Sérgio Buarque de Holanda sottolinea che la differenza più significativa tra l'Inferno di Frei Itaparica e quello di Dante è che l'autore brasiliano non suddivide il suo Inferno in bolge; così, tutti i dannati sono dispersi in questo vasto spazio e soggetti alle stesse punizioni. Questo perché Frei Itaparica, probabilmente, non condivideva la regola del contrappasso delineata da Dante, come afferma il ricercatore: “Esquiva-se, apenas, o brasileiro, de distinguir ou delimitar os círculos diferentes, que corresponderiam aos pecados capitais, pela certeza, talvez, de que à fantasia, por mais sinistra, não é dado ocupar-se devidamente daquela masmorra imunda e horrenda”⁵⁴⁷. Ciò che l'autore fa, secondo Buarque de Holanda, è collocare dannati di rilievo nella storia biblica e culturale a scontare le loro pene accanto a personaggi comuni o altri famosi peccatori, qui raggruppati più per vicinanza storica che per gravità delle pene. I primi sono coloro che furono condannati per aver tradito Cristo:

Revolvendo-de em chammas crepitantes
Alli está Judas n'uma cama ardente,
No coração tem viboras flammantes,
Na lingoa hum Aspid feyo, e pestilente
Geme, e suspira todos os infantes,
Blasfema irado, ruge impaciente,
Tendo a seu lado Herodes, e Pilatos,
Anás, Caifás, e outros mentecatos⁵⁴⁸.

Dall'altro lato, coloro che ingannarono la Chiesa Cattolica:

⁵⁴⁴ *Inf.* IX, 31-33.

⁵⁴⁵ Il narratore di *Estachidos* descrive ancora l'atmosfera dell'Inferno con un odore insopportabile “Fétido vapor, negro, e peslilenta/ Exhalla de seu feyo taõ raivoso,/ Que lá no centro sempre agonizado/ De peste, e sombras mostra ser formado”. Canto II. VII, 5 - 8.

⁵⁴⁶ *Inf.* VI, 7 - 12.

⁵⁴⁷ HOLANDA. Op. cit., p. 58.

⁵⁴⁸ Canto II. X, 1 - 8.

Jaz em hum lago graviolente, e immundo
 O Archisectario Arabigo, e Agareno.
 Que perdição quiz fer de quasi hum Mundo,
 Patrocinando o vicio vil terreno:
 De huma parte submerfo no profundo,
 De si mesmo furor, peste, e veneno,
 Está Calvino, e de outra agonizando,
 Luthéro em fogo, e agoa ardendo, e elando⁵⁴⁹.

Coloro che nacquero prima dello splendore della figura di Cristo sono rinchiusi in prigioni sotterranee molto diversi dal Castello del Limbo della *Commedia*:

Prezo n'hum Calabouce tenebroso
 Está Alexandre em hum nevado rio;
 Que ainda agora por muito cobiçoso
 Temem queira do inferno o senhorio:
 Em hum volcão de chammas horroroso
 Estaõ Bello, Xerxes, Scevola, e Dario
 Aurelio, Cesar, e Domiciano,
 Augusto, Nero, Tito, e Juliano⁵⁵⁰.

Possiamo osservare nei brani citati come nell'inferno di Frei Itaparica l'ambiente rappresentato sia meno ermetico e ordinato rispetto a quello di Dante, articolato in cerchi e bolge. L'ambiente di Frei Itaparica è semplicemente tematico. Le descrizioni delle condanne appaiono fugacemente, come se il rapporto tra il dannato e la pena non fosse così rilevante quanto la descrizione della zona infernale. In Dante, invece, il tono drammatico, che rende la lettura più coinvolgente, è strettamente legato alla condanna inflitta agli spiriti dannati; per questo motivo Brunetto Latini si vergogna di vedere la propria pena rivelata e tenta di nascondersi per non essere riconosciuto: "O figliuol mio, non ti dispiaccia/ se Brunetto Latino un poco teco/ ritorna 'n dietro e lascia andar la traccia"⁵⁵¹. Nel poema di Itaparica, i condannati sono amorfi e non parlano.

Un'altra similitudine che possiamo rilevare è che l'inferno di Frei Itaparica è costituito da una caverna, al cui centro si trova Lucifero⁵⁵². La caverna, possiamo supporre, come le fosse nella *Commedia*, deriva dalla caduta di Lucifero, l'angelo decaduto dal regno celeste:

⁵⁴⁹ Canto II. XI, 1 - 8.

⁵⁵⁰ Canto II. XII, 1 - 8.

⁵⁵¹ *Inf.* XV, 31-33.

⁵⁵² Il centro della caverna è descritto nel seguente modo "Ardente serpe de sulfúreas chamas/ Os centros gira deste Albergue umbroso/ Saõ assaíscas hórridas escamas,/ E o fumo negro dente venenoso". Canto II. VI, 2 - 6.

Em hum throno de chammas sempre ardentes
 Jaz Lucifer, a quem estaõ tragando
 Aspides negros, serpes pestilentes;
 Elle com ira, e com furor bramando
 Se delpedaça com agudos dentes,
 Sendo para seu damno, e eterno fado.
 De si proprio Fiscal, e Algoz irado⁵⁵³.

In *Estachidos*, Lucifero è descritto come un mostro dalle grandi ali e dall'infinita fame: "As lavaredas das volantes fiammas/ Azas compoem ao Monstro tenebroso,/ Que quanto queima, despedaça, e come/ Isso mesmo alimenta, que consome"⁵⁵⁴. Anche in Dante, Lucifero è raffigurato come un essere dalle ali enormi: "sotto ciascuna uscivan due grandi' ali,/ quanto si covenia a tanto ucello"⁵⁵⁵, sempre intento a divorare i peccatori: "Da ogne boca dirompe co' denti/ un peccatore, a guisa di maciulla,/ sì che tre ne fecea così dolenti"⁵⁵⁶. Sebbene la citazione di *Estachidos* lasci intravedere un *locus* infernale di fiamme intense, l'ambiente descritto è, come in Dante, caratterizzato da una confusione climatica. In diverse parti dell'epopea del frate baiano, la zona infernale è descritta come un luogo di neve e laghi ghiacciati, simile al Cocito: "Congelaõ ondas, e machinaõ fragoas,/ Mesclando em hum confuso de crueldades/ Chammas a neve, o fogo frieldades"⁵⁵⁷, e ancora: "Huns entre as neves, e as voracidades/ Do fogo ardente, e alguns entre os malinos"⁵⁵⁸, e infine: "Quando abrandar-te muito se enfurece,/ Anciãs saõ gostos, penas desafogo/ Por fogo a neve tem, por neve o fogo"⁵⁵⁹. Quando Dante, nel canto XXXIV dell'*Inferno*, sta per descrivere la zona in cui si trova Lucifero, esita per un istante nel trovare le parole adeguate a rendere la potenza retorica della scena, confessando al lettore questa difficoltà: "Com'io divenni allor gelato e fiocco,/ nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,/ però ch'ogne parlar sarebbe poco"⁵⁶⁰. Sebbene non si rivolga direttamente al lettore, il narratore di *Estachidos* introduce anch'esso, prima di descrivere il trono di Lucifero, il topos dell'ineffabilità, indicando lo sforzo della parola poetica per descrivere tale spazio di orrori: "Mas quanto pode a humana fantasia/ Cuidar desta masmorra horrenda, e escura,/ E quanto

⁵⁵³ Canto II. XV, 1 - 8.

⁵⁵⁴ Canto II. VI, 5 - 8.

⁵⁵⁵ *Inf.* XXXIV, 46-47.

⁵⁵⁶ *Inf.* XXXIV, 55-57.

⁵⁵⁷ Canto II. V, 6 - 8.

⁵⁵⁸ Canto II. XIII, 6 - 8.

⁵⁵⁹ Canto II. XVII, 6 - 8.

⁵⁶⁰ *Inf.* XXXIV, 22-24.

pode a livre Poezia/ Fingir em vã, e apochripha pintura,/ He huma boa, e própria allegoria,/ Com huma Metaphorica escultura”⁵⁶¹.

Questa prossimità testuale riguardante le varianti climatiche appare meno precisa, forse, rispetto alla descrizione fatta da Fra’ Itaparica e Dante all’ingresso dell’inferno, dove i versi del poeta fiorentino risuonano fortemente in quelli del religioso baiano. Tuttavia, a conclusione di quest’analisi testuale, è altamente probabile che Manuel de Santa Maria Itaparica si sia ispirato a Dante per comporre le descrizioni del suo spazio infernale.

Non dimentichiamo che Santo Eustachio era un pellegrino, che viveva in autoesilio in terre straniere, perdendo tutti i propri beni, compresa la famiglia. Povero e abbandonato, si trova in una patria altrui: “Dize-me agora pois, se te parece,/ A tua Patria, e officio em que has vivido/ Que quem o quer saber se compadece/ De te ver taõ magoadado, e taõ sentido:/ Dize-me mais que causa te movesse/ A navegar taõ pobre, e taõ despido”⁵⁶². Anche Dante è esiliato, non per scelta o rivelazione divina, ma per persecuzione politica; tuttavia, anch’egli, impoverito, lascia la sua patria, seguito dalla famiglia, che soffre le stesse pene del poeta e le difficoltà quotidiane di una vita da esiliato, con la condanna a vagare, vivendo di favori e lavori precari. La sofferenza del poeta fiorentino, come sappiamo, fu preannunciata dal trisavolo Cacciaguida: “Tu lascerai ogni cosa diletta/ più caramente; e questo è quello strale/ che l’arco de lo essilio pria saetta”⁵⁶³, pene aggravate dal peso di trascinare la sua famiglia nella stessa condanna e dall’umiliazione subita dai suoi detrattori: “E quel che più ti graverà le spalle,/ sarà la compagnia malvagia e scempia/ con la qual tu cadrai in questa valle”⁵⁶⁴. Per Cacciaguida, tuttavia, dopo il pianto per le pene dell’esilio, Dante avrebbe dovuto cantare il proprio percorso di amarezze, denunciando i suoi detrattori: “Questo tuo grido farà come vento,/ che le più alte cime più percuote; / e ciò non fa d’onor poco argomento”⁵⁶⁵. Allo stesso modo, Eustachio è invitato a condividere le proprie pene come sollievo alle sue sofferenze: “Pois naõ deixaõ de ser aliviadas/ As penas, quando saõ comunicadas”⁵⁶⁶. Il santo avrebbe dovuto cantare i propri dolori, facendone emblemi del proprio cammino: “Mas como a minha dor, e mal violento,/ Que o coração me parte, e a alma fende,/ He taõ aguda, creyo, que o sensível/ Naõ só me pode ouvir, mas o insensível”⁵⁶⁷.

⁵⁶¹ Canto II. XIV, 1 - 8

⁵⁶² Canto II. XLVIII, 1 - 6.

⁵⁶³ *Par.* XVII, 55-57.

⁵⁶⁴ *Par.* XVII, 61-63.

⁵⁶⁵ *Par.* XVII, 133-135.

⁵⁶⁶ Canto II. XLVIII, 7 - 8.

⁵⁶⁷ Canto IV. XIII, 5 - 8.

Un altro elemento che avvicina i due autori è la presenza delle fiere. Nell'epopea baiana, Santo Eustachio si trova davanti a una foresta⁵⁶⁸, dove incontra tre fiere: un cinghiale, un lupo e un leone: “Aqui apparece o Javali cerdoso,/ Terror da brenha, alfombro do Erimanto,/ Alli resurge o lobo cauteloto,/ Que huivando causa a todo o bosque espanto:/ De outra parte o leão sahe generoso,/ Parando hum pouco, e nao medrolo tanto,/ Corre tambem a fera com ruido”⁵⁶⁹. Queste sono le prime tre fiere che il pellegrino incontra nel suo viaggio. Il cinghiale è descritto da Isidoro di Siviglia come la rappresentazione di un maiale, che, oltre a essere sporco e disgustoso, è selvaggio: “aper a feritate vocatus, ablata F littera et subrogatta (...) id est ferus dictur. Omne enim, quod ferum est et inmite, abusive agreste vocamus”⁵⁷⁰. Dato che l'Inferno è il luogo della selvatichezza e della putredine, non sorprende che il primo animale menzionato sia il cinghiale, una sorta di maiale selvatico, come ancora viene chiamato in lingue come il galiziano. Il lupo è rappresentato come un animale subdolo, che premedita l'attacco, simbolo del tradimento, perché attacca in silenzio, ingannando la preda. Il leone, per la sua forza e voracità, appare in un'altra parte del poema, rapendo i figli di Eustachio⁵⁷¹ e portandoli nella foresta oscura, sebbene questo episodio sia già presente nell'agiografia del santo. Sembra che Fra' Itaparica abbia ripreso suggestioni della *Commedia* nella descrizione del viaggio dell'ex soldato romano e delle diverse tentazioni e perdite che subì il santo.

Sérgio Buarque de Holanda, forse il miglior studioso del testo del frate francescano, aveva rilevato influssi danteschi nel poema di Itaparica, aggiungendo echi di Tasso, Marino, Ovidio e Virgilio⁵⁷². Tuttavia, i suoi studi non cercano relazioni di origine o di precursori di temi danteschi nella letteratura brasiliana a partire dal poema *Estachidos*. Autori come Sonia

⁵⁶⁸ Dalla descrizione, sembrava una giungla dal paesaggio aspro: “Que as arvores silvestres sopeava,/ E decorria ayroso espessura” Canto I. XII, 4 - 5. E in altri versi: “As densas névoas, as oppacas sombras/ Tanto encapotaõ a asperesa inculta,/ Que em negra tumba, fúnebres assombras Parece a mesma noite de sepulta”. Canto II. VIII, 1 - 4.

⁵⁶⁹ Canto I. XI, 1 - 7.

⁵⁷⁰ XII, I, 27.

⁵⁷¹ Il leone è “O enganador da humana natureza,/ Leão voraz , que os peccadores traga,/ Em nós hade empregar sua crueza,/ Para que à extrema perdição nos traga”, leva para os bosques selvagens os filhos de Eustáquio: “Para buscar o outro se tornava,/ E estando já no meyo das correntes/ Sentio, que hum Leão fero arrebatava/ O filho prezo nos vorazes dentes:/ Vallelo quiz, mas vio, que se apressava/ A besta horrenda a passos diligentes,/ E penetrando da montanha o centro/ Veloz entrou pela Espessura a dentro” (Canto IV. VII, 1-8). Unendosi ai leoni, si aggiungono una tigre e una pantera “Vendo o pay triste, que impossível era/ Poder o filho resgatar do Bruto,/ Levar o outro, que ficou quizera/ Para o terreno além do rio enxuto,/ Se não chegára hum Tygre hórrida féra,/ Do que a Panthera mais voraz, e astuto,/ Que entre as garras da horrifica gadanha/ Apanhando-o fugio para a montanha”. Canto IV. VIII, 1-8.

⁵⁷² HOLANDA. Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 131.

Netto Salomão⁵⁷³, Marco Lucchesi⁵⁷⁴ e Romeo Daros⁵⁷⁵ hanno riconosciuto elementi danteschi nell'opera di Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, collocando però il religioso brasiliano come un continuatore delle influenze già ricevute da José de Anchieta. D'altra parte, noi riteniamo che vi siano elementi testuali sufficienti per indicare influssi danteschi nel libro del frate baiano, sebbene non vi sia un riferimento diretto a Dante. D'altra parte, Maria Cecilia Casini e Fernanda Pereira sostengono che i primi influssi danteschi nella letteratura prodotta in Brasile si manifestino nell'opera di Frei Itaparica⁵⁷⁶. Condividiamo l'analisi di queste studiose e riteniamo che vi siano elementi testuali sufficienti a indicare la presenza di tali influssi nell'opera del religioso baiano, pur in assenza di riferimenti diretti a Dante. Tuttavia, come si può notare, perfino una prossimità sintattica è presente in determinati versi, denotando una fonte di riferimento per il poeta dell'isola di Itaparica, fonte che, a nostro avviso, non può essere percepita nell'opera di José de Anchieta.

Perché Fra' Itaparica non cita esplicitamente Dante? Forse per lo stesso motivo per il quale, secondo Marco Arnaudo, Dante sarebbe stato penalizzato nell'ambito della letteratura seicentesca: la sua presenza nell'indice dei libri proibiti⁵⁷⁷. Questo è comprensibile, dato che Fra' Itaparica doveva essere cauto. Il tribunale del Santo Uffizio si faceva presente con frequenza nella capitale della colonia, implacabilmente alla ricerca di autori che tentavano di sovvertire le severe regole della censura. Inoltre, il poeta francescano non menziona nei suoi versi le sue fonti ispiratrici, come ha notato Sérgio Buarque de Holanda, poiché emulando i poeti della tradizione classica, lo fa attraverso riferimenti indiretti⁵⁷⁸, contraddicendo l'uso di quell'epoca, che prevedeva la citazione diretta degli autori. Per esempio, quando l'autore di *Estachidos* parla della musa dei poeti di Mantova, lo fa senza una menzione diretta: “Na Musa, che de Mantua tanto honráraõ/ Ou aquelas também, que tem ter premio,/ E só depois da morte o estimaraõ,/ Das Ninfas do seu Tejo transparente/ Se lembrou lá nos Reynos do Oriente”⁵⁷⁹.

⁵⁷³ SALOMÃO, Sonia Netto. Dante in Brasile: poetica, traduzione e critica. *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, 2020, 49.2: 25-37.

⁵⁷⁴ LUCCHESI, Marco. *Nove cartas sobre a Divina Comédia*. Rio de Janeiro: Leya, 2013.

⁵⁷⁵ DAROS, Romeu Porto. Dom Pedro II e Bartolomé Mitre: a tradução da Divina comédia por governantes sul-americanos no século XIX. In: GUERINI, Andréia; DE GASPARI, Silvana. (a cura di). *Dante Alighieri: língua, imagem e tradução*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

⁵⁷⁶ CASINI, Maria Cecilia; PEREIRA, Fernanda. Entre Brasil y Portugal. Características de la recepción de Dante en lengua portuguesa. In: ALDAMA ORDÓÑEZ, Celia (coord.). *Il folle volo*. Las rutas transatlánticas de Dante Alighieri. Madrid: Verbum, 2022. p. 59-75.

⁵⁷⁷ ARNAUDO. Op. cit., p. 55.

⁵⁷⁸ Secondo Sérgio Buarque de Holanda, possiamo percepire a partire dall'uso dei versi di Marino “Não é improvável (...) [que] o frade itaparicano se tivesse lembrado ainda do Marino, que nos mostrara o antro do "antigo espírito perverso", no primeiro canto da Sirage degli Innocenti, situado”. In: *Capítulos de literatura Colonial*. p. 60.

⁵⁷⁹ Canto V. XXXIX, 4-8.

Se Manuel de Santa Maria de Itaparica è stato il primo autore in cui possiamo trovare echi della *Commedia*, la sua poesia ha contribuito poco a diffondere la corrente sonora dantesca nella tradizione successiva, poiché la sua opera ha goduto di scarso apprezzamento da parte dei suoi successori.

4.5 Un appendice – o Dante al di fuori dei testi letterari

Il primo dizionario della lingua portoghese ha per titolo *Vocabulario Portuguez e Latino*. È stato pubblicato tra il 1712 e il 1728, in otto volumi, con due supplementi aggiuntivi e ne è stato autore padre Rafael Bluteau (1638 – 1734), sacerdote dell'Ordine dei Chierici Regolari, inglese di nascita, ma figlio di genitori francesi, che studiò in Francia, trasferendosi in Portogallo nel 1668⁵⁸⁰. Padre Bluteau, nella stesura di quest'opera monumentale, intese raccogliere le più diverse sfaccettature della lingua portoghese, non tralasciando neppure le voci di origine brasiliana⁵⁸¹. Questo dizionario, una vera enciclopedia della lingua portoghese, si basa su ampie fonti di ricerca, evidenziate nel suo sottotitolo:

Vocabulario Portuguez, e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ithyologico, Indico, Isagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Meteorologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithologico, Poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitativo, Rhetorico, Rustico,

⁵⁸⁰ Nel frontespizio dell'opera, l'autore presenta il proprio curriculum come: "*Clerigo Regular, Doutor na Sagrada Theologia, Prêgador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & Calificador no sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa*". BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario portuguez e latino*: Volume 1, Letra A. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.

⁵⁸¹ Jorge Domingues Lopes e Ana Suelly Arruda Câmara Cabral indicano i vari lemmi di matrice brasiliana nell'opera di Bluteau: "o *Vocabulario* se apresenta como um importante repositório de informações sobre a então colônia portuguesa na América; e, como os dois séculos de ocupação já haviam produzido uma literatura razoável relacionada ao Brasil, bem como o intenso intercâmbio humano e comercial, o contato linguístico e as trocas linguísticas eram inevitáveis". In: LOPES, Jorge Domingues; CABRAL, Ana Suelly Arruda Câmara. O "Vocabulario Portuguez, e Latino", e Brasilico, de Raphael Bluteau: Análise dos brasileirismos ameríndios de base Tupí. *Alfa: Revista de Linguística (São José do Rio Preto)*, 2018, 62: 513-542. p. 516. Vd. anche: NUNES, J. H. Dicionários no Brasil: Análise e História do Século XVI ao XIX. São Paulo: Fapesp; São José do Rio Preto: Faperp, 2006. PAIVA, E. F. Trânsito de culturas e circulação de objetos no mundo português – séculos XVI a XVIII. In: PAIVA, E. Brasil-Portugal: sociedades, culturas e formas de governar no mundo português (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Annablume, 2006. p.99-122. SILVESTRE, J. P. Vocabulario Portuguez, e Latino de Rafael Bluteau. In: VERDELHO, T.; SILVESTRE, J. P. (Orgs.). Dicionarística portuguesa: inventariação e estudo do património lexicográfico. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007. p.123-129. SILVESTRE, J. P. Bluteau e as origens da lexicografia moderna. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

Romano; Symbolico, Sinonimico, Syllabico, Theologico, Therapeutico, Technologico, Uranologico, Xenophónico, Zoologico⁵⁸².

La vasta erudizione di Rafael Bluteau porterà il sacerdote lessicografo a esplorare diversi strati culturali per comporre la sua opera. La letteratura è uno di essi. Gli esempi che l'autore raccoglie per organizzare la struttura esplicativa dei lemmi del suo dizionario lo inducono a fare riferimento a diverse produzioni letterarie, focalizzandosi su nomi come Camões, Petrarca e Dante. Nel tomo V, ad esempio, Dante Alighieri viene citato per esemplificare l'uso del vocabolo “mesquinho”⁵⁸³: “meschino em lingua Italiana vem a ser o mesmo que infelice, miserável (...) *Nella sembianza à me pareva meschino. Dante*”. Il riferimento è a un sonetto della *Vita Nuova*⁵⁸⁴, denotando che Bluteau conosceva bene la bibliografia di Dante. Riguardo al vocabolo “noivo”, Bluteau afferma che la parola è già presente nelle opere di Dante, Boccaccio e Petrarca⁵⁸⁵. Nel tomo VII di questo dizionario, Dante ha un verso del *Purgatorio* citato per fornire supporto esplicativo al lemma “rememrança”: “Palavra antiquada. Foy tomada do Italiano Rimembranza, que val o mesmo que Lembrança. No seu *Pur.* 12. diz o Poeta Dante: ‘Onde li molte volte se ne piagne, per la puntura della rimembranza’”⁵⁸⁶. Si tratta dei versi 19 e 20 del Canto XII. Per quanto riguarda il vocabolo “ribaldo”⁵⁸⁷, Bluteau lo classifica come di origine italiana, poiché può essere trovato nell'*Inferno* di Dante. In questo caso, sebbene l'autore non citi i versi del poeta fiorentino, sicuramente il riferimento è alla terzina che va dal verso 49 al 51 del canto XXII dell'*Inferno*: “Mia madre a servo d'un signor mi puose,/ che m'avea generato d'un ribaldo,/ distruggitor di sé e di sue cose”. Però, il vocabolo più interessante in cui vediamo la presenza di Dante è “sextilha”, nel quale il padre Rafael Bluteau elenca anche poeti come Petrarca e Arnaut Daniel come suoi utilizzatori:

(...) A Sextina he hũa composição, que aberta muyto o engenho, & por isso he pouco usada dos modernos, amigos de poupar o trabalho. Atribuem alguns a

⁵⁸² BLUTEAU. Volume I. Frontespizio.

⁵⁸³ BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário português e latino*: Volume 05, Letras K-N. Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1716. p. 451.

⁵⁸⁴ “Cavalcando l'altr'ier per un cammino,/ pensoso de l'andar che mi sgradia,/ trovai Amore in mezzo de la via/ in abito leggier di peregrino./ Ne la sembianza mi pareva meschino,/ come avesse perduta signoria;/ e sospirando pensoso venia,/ per non veder la gente, a capo chino./ Quando mi vide, mi chiamò per nome,/ e disse: «Io vegno di lontana parte,/ ov'era lo tuo cor per mio volere;/ e rècolo a servir novo piacere»./ Allora presi di lui sì gran parte,/ ch'elli disparve, e non m'accorsi come”. IX. 9-12.

⁵⁸⁵ BLUTEAU. Tomo V. p. 737.

⁵⁸⁶ BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário português e latino*: Volume 07, Letras Q-S. Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1720. p. 234.

⁵⁸⁷ Tomo VII, p. 328.

invenção desta Poesia a Petrarca, outros a Dante mais antigo, que Petrarca; a mais certa opinião he, que em Toscana Arnaldo Daniello foy feu inventor⁵⁸⁸.

L'autore del *Vocabulario Portuguez e Latino* dimostra di conoscere bene l'opera di Dante Alighieri, citandolo non solo per la *Divina Commedia*, e non solo per l'*Inferno*, come spesso accade, ma dimostrando di essere lettore di altre cantiche di quel poema, come il *Purgatorio*, così come di altre opere, quali la *Vita Nuova*, che sembra conoscere in italiano, poich   è in questa lingua che la cita nel suo dizionario. Inoltre, dall'ultimo passaggio menzionato, possiamo constatare che Bluteau possedeva una profonda comprensione della metrica utilizzata da Dante e dai poeti della tradizione toscana. Ancora una volta, nella sezione di *Supplemento* al Vocabolario, Bluteau citer   Dante, descrivendo la biografia politica dell'autore della *Commedia* in una nota, in cui il sacerdote lessicografo intende indicare la differenza tra guelfi bianchi e neri:

BRANCOS. Os Brancos, e os Negros, s  o os nomes de duas fac  oes, que de formara   na Cidade de Pistoya, em Italia. Us Florentinos os quizera   fazer amigos, e depois se desaviera  , huas unindole com os Gibellinos, e outros acostandose aos Guelfos. Carlos de Vallois, irma  o delRey de França, e Vicario do Imperio na Toscana procurou apaziguar estas diflen  oes, e o Legado do Potifice poz de interdito a Cidade. Finalmente os Brancos, que havia  o lan  ado fora os Negros, se vira  o obrigados a sahir de Florença, e se acolhera  o a Forl  , aonde se confederara  o com os Gibillinos, e os Negros se alia  o com os Guelfos. O Poeta Dante foy expulsado com os Brancos, e com a penna se vingou, dizendo mal dos Francezes nos seus Escritos⁵⁸⁹.

Probabilmente Bluteau fa riferimento al passo descritto nel canto XXVII dell'*Inferno*, quando Dante, avendo come interlocutore Guido da Montefeltro, narra l'episodio in cui la citt   di Forl  , comandata dalle truppe dei ghibellini, riesce a sostenere gli attacchi dell'esercito dei guelfi, sostenuto dalle milizie francesi legate al papa Martino IV: "La terra che f   gi   la lunga prova/ e di Franceschi sanguinoso mucchio, / sotto le branche verdi si ritrova"⁵⁹⁰. Nel poema di Dante, prodotto di rancori politici, i francesi sono descritti come un popolo di individui vanitosi - "Or fu gi   mai/ gente s   vana come la sanese? / Certo non la francesca s   d'assai!"⁵⁹¹ - e di traditori, segnalati a partire dall'alleanza infida stipulata con Bocca degli Abati nella battaglia di Montaperti: "El piange qui l'argento de' Franceschi"⁵⁹². Cos  , come possiamo osservare, per Bluteau la *Commedia* sarebbe un poema politico, della vendetta di Dante contro i suoi detrattori

⁵⁸⁸ Tomo VII, p. 632.

⁵⁸⁹ BLUTEAU, Rafael. *Supplemento ao Vocabulario Portuguez e Latino*: Parte 1, Letras A-L. Lisboa: Joseph Antonio da Sylva, Impressor da Academia Real, 1727. p. 153.

⁵⁹⁰ *Inf.* XXVII, 43-45.

⁵⁹¹ *Inf.* XXIX, 121-123.

⁵⁹² *Inf.* XXXII, 115.

e contro i traditori della patria. Qui emerge una lettura di Dante come politico⁵⁹³, molto più che come teologo dell'Inferno. L'interpretazione interessante dell'autore del *Vocabulário Portuguez e Latino* evidenzierà una linea interpretativa coerente, come vedremo, con il valore politico e patriottico attribuito al genere epico nel mondo portoghese e luso-americano nel XVIII secolo. I riferimenti presentati dal padre Bluteau ci permettono di avere un'idea delle nozioni che i lettori portoghesi del XVIII secolo avevano su chi fosse Dante Alighieri.

Altre opere sono state meno favorevoli a Dante e ai suoi scritti, come nel caso di *O Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à República e à Igreja*⁵⁹⁴, redatto secondo lo stile e le necessità del Portogallo, scritto da Luis António Verney e pubblicato nel 1746, a Valencia, nella tipografia di Antonio Balle. L'opera, divisa in due volumi, fu concepita alla luce dell'influenza illuminista, che guidava le tendenze pedagogiche sostenute da Verney, e che introducevano in Portogallo le nuove correnti educative, in contrapposizione al rigido metodo di insegnamento dei gesuiti, che secondo Verney immobilizzavano il pensiero portoghese, rendendolo estraneo alla modernità della scienza emergente con il pensiero illuminista.

Il compendio pedagogico di Verney è costituito da 16 lettere che funzionano come capitoli e trattano i più svariati temi: grammatica (portoghese e latino), retorica, poesia, filosofia, metafisica, teologia, diritto⁵⁹⁵. *O Verdadeiro Método de Estudar*, in un certo senso, cerca di stabilire una critica al modello della *Ratio Studiorum*, che nella percezione di Verney ostacolava la modernizzazione del sistema educativo portoghese, ritardando il progresso scientifico di quella nazione. Un punto che possiamo sottolineare, tenendo presente il nostro studio, è che secondo Verney l'insegnamento delle lingue volgari straniere, come l'italiano e il

⁵⁹³ Rafael Bluteau dimostrava di conoscere la *Commedia* in italiano, a partire dalla citazione del testo originale nel suo *Vocabulário*. Se scrisse i suoi lemmi mentre si trovava in Portogallo, è molto probabile che avesse accesso ai commenti di maggiore diffusione all'opera dantesca tra i secoli XVII e XVIII. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, tali commenti erano quelli di Cristoforo Landino e di Alessandro Vellutello. Possiamo quindi congetturare che il lessicografo avesse probabilmente consultato questi due commenti, che presentavano Dante come un autore politico, per il quale l'ordine sociale costituiva un principio fondamentale della vita quotidiana.

⁵⁹⁴ VERNEY, Luís António. *Verdadeiro método de estudar: para ser útil à República, e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal*. Exposto em varias cartas, escritas polo R. P. Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R. P. Doutor na Universidade de Coimbra. Tomo primeiro [-segundo]. Valensa [Nápoles]: Na Oficina de Antonio Balle [Genaro e Vicenzo Muzio], 1746.

⁵⁹⁵ Gilda Verri sistematizza il contenuto delle lettere-capitolo come segue: “*Verdadeiro Método de Estudar*, composto da 16 Letras, discuteva e propoñeva i seguintes temas: “1.a Carta: Língua portuguesa; 2.a Carta: Gramática latina; 3.a Carta: Latinitude; 4.a Carta: Grego e hebraico; 5.a e 6.a Cartas: Retórica, 7.a Carta: Poesia, 8.a e 9.a Cartas: Filosofia; 10.a Carta: Física; 11.a Carta: Ética; 12.a Carta: Medicina, 13.a Direito civil; 14.a Teologia; 15.a Direito Canônico; 16.a Estudos elementares. Para completar, trazia um apêndice dedicado ao estudo das mulheres. A segunda e a terceira cartas contrastavam dos inicianos nos métodos, conceitos e teorias”. VERRI, Gilda Maria Whitaker. *Tinta sobre papel: livros e leitura na Capitania de Pernambuco entre 1759 e 1808*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. p. 173.

francese, unito allo studio del latino, avrebbe aperto spazi alla comprensione di un intero sistema culturale straniero, mentre la *Ratio Studiorum* privilegiava lo studio del latino a scapito delle lingue romanze che non fossero utili a determinati scopi pedagogico-catechistici.

Luis António Verney si trasferì in Italia all'età di 23 anni, risiedendo nella capitale romana fino alla sua morte. Gli anni trascorsi nella penisola italiana lo misero in contatto con il florilegio culturale di quel paese, che traspare notevolmente in *O Verdadeiro Método de Estudar*. Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, ad esempio, saranno citati come modelli da seguire per gli studenti, poiché sono esempi poetici del bello scrivere, così come Camões, considerato un modello portoghese:

A temos de confesar, que *Camoens*: teve muito ingenho, imaginasam fecunda e grande: e que se-tivese estudado ou tratado, com quem ensinase bem, as coizas, que devia; poderia dezerpenhar, o argumento da-Epopeia. Com efeito o que fez de bom, tomou dos-nosos: pois nas suas obras reconheço eu, que intendia o Italiano, e que se-aproveitou bem do-Petrarca, Boccaccio, e outros. Teve finalmente muitas qualidades de Poéta: e para aquele tempo, em que nam avia, os conhecimentos que oje á, é maravilha, que escrevese tam bem⁵⁹⁶.

Verney indica che Camões ha strutturato la sua poesia attraverso la lingua italiana: “Parece caiza galante, que estes. omens, em vez de facilitar aos Estrangeiros, a pronuncia da-sua lingua; só busquem meios de aumentar, a aspereza dela. Certamente que o Camoens no-XVI. Seculo, apurou muito a sua lingua, fervendo-se da-Italiana”⁵⁹⁷. In alcuni momenti di queste sue lettere pedagogiche, Verney sosteneva l'idea che gli autori moderni potessero migliorare la scrittura degli antichi, aggiornando il vocabolario della lingua portoghese. Ma Dante, secondo l'opinione dell'illuminista lusitano, era un autore da non seguire. D'altra parte, sorprende che, in un momento in cui il rinascimento era ancora avvertito nella poesia lusitana, l'autore citi il poeta fiorentino insieme a Petrarca come esempio:

Os nosos antigos Poetas tem palavras, que oje se-nam-recebem. Em Dante; e Petrarca, acham-le coizas nam mui finas; e tambem em outros. Os Modernos de todas estas Nasoens, melhoráram sobre os Antigos, e serviram-se do-seu direito, para emendar a língua”⁵⁹⁸.

Dante non appare come un modello da seguire, anzi, viene utilizzato con parsimonia, poiché non in sintonia, secondo Verney, con la realtà della poesia moderna. Interpretato

⁵⁹⁶ VERNEY. Tomo I. p. 261.

⁵⁹⁷ Id. p. 43.

⁵⁹⁸ Id. p. 47.

attraverso il pensiero espresso nel *Verdadeiro Método de Estudar*, Dante è visto come un poeta inadeguato alla poesia settecentesca.

Verney conosceva bene la lingua e la cultura italiane, avendo vissuto gran parte della sua vita in Italia, e il riferimento a Dante riflette un pensiero che, al di fuori dell'Italia, guadagnò consistenza a partire dalla metà del Seicento. Dante viene considerato un poeta complesso, pieno di riferimenti nebulosi a nomi che, con il passare del tempo, divenivano sempre meno conosciuti, sepolti dall'oblio storico. Come indica Marco Arnaudo: "Il vino che esce dalla vigna di Dante si beve puro soltanto a Firenze, ma i fiorentini non hanno disdegnato di regalarlo anche ai loro vicini, facendo sì che questo vino ne sciogliesse la lingua e ingentilisse l'espressione"⁵⁹⁹. Sembra che il contesto settecentesco al di fuori dell'Italia non fosse pronto per le varietà di questo vino.

Riguardo al *Verdadeiro Método de Estudar*, Verney non disdegnava l'insegnamento religioso, ma poneva in evidenza gli studi scientifici nei piani pedagogici portoghesi. Una visione, per l'epoca, abbastanza innovativa, che si opponeva a un modello utilizzato da quasi tre secoli. Jorge de Sousa Araújo ha sottolineato che il libro di Verney "introduz[iu] em Portugal, a filosofia racionalista e lógica de Locke"⁶⁰⁰. Araújo osserva anche che, per il suo carattere innovativo, il *Verdadeiro Método de Estudar* ottenne una fama tale da oltrepassare l'oceano, diventando "um dos livros mais frequentes nas bibliotecas setecentistas brasileiras"⁶⁰¹. Gilda Verri, negli studi sul libro e sulla lettura nel nordest brasiliano, sostiene che tale opera ha avuto una profonda diffusione nella capitania di Pernambuco, area che allora era la maggiore produttrice di zucchero, uno dei principali prodotti d'esportazione della colonia, dove si muoveva un elevato flusso di capitale. Nel caso di Pernambuco, in particolare nelle città di Recife e Olinda, Verri sottolinea anche un importante scambio di opere provenienti dal

⁵⁹⁹ ARNAUDO. Op. cit., p. 81.

⁶⁰⁰ ARAÚJO. Op. cit., p. 105.

⁶⁰¹ Id. p. 113. Gilda Verri ancora fa riferimento all'autore alla quantità di autori di letteratura citati: "O VM vale também como um manual seletivo de leituras e de obras cujas leituras deveriam ser evitadas. E notável o conhecimento de Verney (algumas vezes, na forma indireta, i.e., com indicação bebida em outros autores) quanto a obras e autores nos mais diversos campos do conhecimento, em particular no estudo da Retórica e dos autores latinos. Há citações abundantes de Fedro, Plauto, Terêncio, como autores de fácil assimilação, pelos estudantes, no estudo do Latim e trechos, di reta ou indiretamente, tirados sobretudo das Orações, de Cícero, da Eneida, de Virgílio, etc. Em outros termos, com o Verdadeiro método, o leitor terá também um extenso catálogo assistemático de livros de leitura obrigatória para integrar-se ao mundo da cultura tipicamente neoclássica. Op. cit., p. 112 - 113.

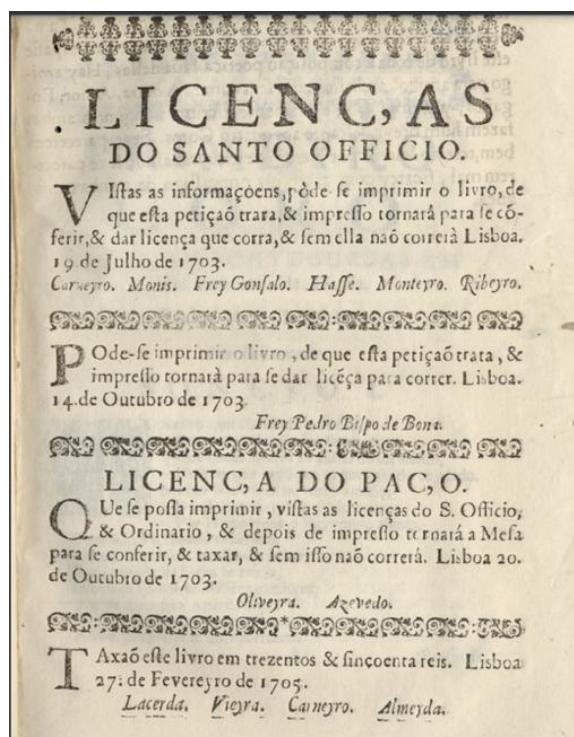
Portogallo, tra cui il *Verdadeiro Método de Estudar*, che influenzarono notevolmente il pensiero di una parte dell'élite colta di questa capitanía, allora uno dei poli economici del Brasile⁶⁰².

Bluteau, nelle sue citazioni del poema dantesco, mostra una conoscenza particolareggiata della *Commedia*. Nel caso di Verney, l'Illuminismo sembra aver offuscato la sua visione e lettura delle opere dantesche, forse a causa del desiderio di modernizzazione che il *Verdadeiro Método de Estudar* intendeva promuovere. Gli esempi di Rafael Bluteau e Luis António Verney ci indicano che la presenza e la penetrazione di uno scrittore in un sistema culturale devono essere osservate anche in opere che non sono necessariamente letterarie.

4.6 I probabili lettori della *Commedia*

Nel XVIII secolo, la società brasiliana non era ancora completamente organizzata per esercitare pressione e opporsi alle istituzioni monarchiche. Tuttavia, tali movimenti accendevano un campanello d'allarme nei meccanismi censori portoghesi, che avrebbero cominciato a monitorare con maggiore attenzione la circolazione delle idee, soprattutto a partire dal 1768, con l'istituzione della Real Mesa Censória, creata da Sebastião José de Carvalho e Melo, il Marchese di Pombal. Tale meccanismo aveva la funzione di centralizzare nelle mani dello Stato l'attività censoria, che avrebbe potuto legiferare in merito, senza necessariamente dividere tale attività con settori clericali. Prima dell'istituzione della Real Mesa Censória, il controllo era esercitato dal Consiglio Generale del Sant'Ufficio, dall'Ordinario della Diocesi e del Desembargo do Paço (he rappresenta il governo reale portoghese, attraverso i magistrati nominati per questa funzione).

⁶⁰²Verri fornisce un esempio del transito di libri provenienti dal Portogallo e diretti alla capitanía di Pernambuco nel 1786: "Em 9 de agosto, Manoel de Miranda Correa, sem declarar profissão, tendo como procurador Guilherme Joze Salgado, teve a primeira das três licenças concedidas para 29 livros. Em março haviam sido liberados oito sermões, sendo uma coleção com 14 exemplares e orações sacras. Da segunda lista foram aprovados três filósofos: Genuense ou Genovesi e Fléchier, autores que haviam sido remetidos em requerimento de 1769, mais um título sobre 'filosofia' de Verney. Ainda, autores como: Ligorio, 'Homo Apostolico' e Fonseca, 'Rethorica de Quintiliano' (1793). A terceira petição, de 23 de agosto, incluía 12 livros, dos quais um autor não localizado de imediato, mas que se tratava de Joanne Duhamel, e da obra, *Philosophia Universalis, sive commentarius in universam Aristotelis philosophiam ad usum scholarum comparatam* e conforme indicações na página de rosto publicado em *Lutetiae Parisiorum*. Ainda nessa petição mencionava Genovesi e Fléchier, mais alguns títulos de Verney". Op. cit. p. 342.



Foglio destinato alle licenze censorie necessarie per la pubblicazione di *Música do Parnaso*, di Manuel Botelho de Oliveira, in stampa realizzata nella bottega di Miguel Manescal, stampatore del Santo Ufficio, nella città di Lisbona, nell'anno 1705⁶⁰³.

Con la pubblicazione del regolamento del 18 maggio 1768, la Real Mesa Censória assunse la responsabilità del controllo, della vigilanza e dell'elaborazione di indici di libri da bandire. Secondo Graça Almeida Rodrigues, a partire dal 1768 lo stato portoghese ottenne l'ultima parola nella deliberazione di proibizioni: “retirar a dependência da Igreja em Portugal em relação ao Papa e transferir essa dependência para a Realza”⁶⁰⁴. Tra le regole su cui si basava la Real Mesa Censória vi era:

“Impugnar directa ou indirectamente os sobreditos Direitos, Leis, Costumes, Privilégios, Concordatas ou Disciplina da Minha Coroa e Vassalos, ou os elementares princípios que com os sólidos fundamentos deles e delas se acham coligidos na Primeira e Segunda Parte da Deducção Cronológica e Analítica do Procurador da Minha Coroa, e nos livros, Documentos e Arestos da Torre do Tombo, da Mesa do Desembargo do Paço e do Juízo da Coroa”⁶⁰⁵.

⁶⁰³ Il volume al quale facciamo riferimento è un esemplare appartenente alla Biblioteca Nazionale del Portogallo, la cui riferimento completo è: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Musica do Parnasso* dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas & latinas / pelo Capitam Mor Manoel Botelho de Oliveyra, Fidalgo da Caza de Sua Majestade. - Lisboa: na Officina de Miguel Manescal, impressor do Santo Ofício, 1705.

⁶⁰⁴ RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve história da censura literária em Portugal*. Lisboa: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa, 1980. p. 33.

⁶⁰⁵ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Regimento da Real Mesa Censória. Caixa 01. M.F. 6263. Il riferimento sta anche in Almeida Rodrigues. Op. cit., p. 33.

In un certo senso, come ben osservato da Almeida Rodrigues⁶⁰⁶, il Marchese di Pombal, segretario di Stato del Regno, desiderava appropriarsi di una prerogativa della Chiesa Cattolica, in particolare dall'*Index Librorum Prohibitorum*. Voleva controllare il transito intellettuale nelle colonie e vigilare sulle opere che potessero risultare pericolose per la Corona. Non sorprende, quindi, che il 24 settembre 1770 Pombal pubblicò un decreto con 122 opere vietate nei domini lusitani⁶⁰⁷, tra le quali molte di Jean-Jacques Rousseau⁶⁰⁸ e di Voltaire⁶⁰⁹, insieme ad altre opere che alimentassero le scintille della libertà di pensiero individuale, rischiando di sfociare in moti sovversivi contro le autorità reali.

Nella seconda metà del Settecento, Luciana Stegagno Picchio riferisce uno spostamento dagli ideali barocchi a un'estetica più legata al movimento arcadico: "il sentimento nativista è così alla base di ogni manifestazione culturale del tempo (...) la realizzazione di opere tendenti a valorizzare il Brasile non più solo come paesaggio diverso o come serbatoio di ricchezze inesplorate, ma come 'storia'"⁶¹⁰. Ancorché tale valorizzazione passi ancora attraverso lo sguardo acculturante della storia brasiliana, le luci della "storia" – tra virgolette, come voleva Picchio – che illuminavano questa visione del passato brasiliano erano ancora quelle portoghesi. L'idea di civiltà contrapposta alla barbarie – o infantilismo – persisteva ancora nelle opere degli autori del Settecento. Il Brasile profondo era ancora barbaro, era necessario europeizzarlo. Sérgio Buarque de Holanda definirà in questo modo il gusto letterario dell'élite culturale brasiliana settecentesca:

Uma época e uma sociedade, que, extasiando-se em face de certo heroísmo declamatório e decorativo, heroísmo de tragédia clássica ou de ópera, eram, apesar disso, intimamente estranhas ao heróico e ao trágico, só podiam

⁶⁰⁶ Secondo Almeida Rodrigues: "as disposições do Marquês (...) usurpavam, não só aos bispos como ao próprio Pontífice e aos concílios, a função que sempre, desde o início da Igreja e através dos séculos, exerceram da censura dos livros, como responsabilidade própria para defender os fiéis contra os perigos da heresia". Op. cit. p. 37.

⁶⁰⁷ La giustificazione era: "Tem ultimamente chegado ao Meu Real conhecimento a narração dos horrosos estragos, que neste seculo, mais que em todos os outros, tem causado na maior parte da Europa, o Espirito da Irreligião, e da falta Filosofia, o qual excitando as mais vigorosas providências, com que huma, e outra Potencia, Espiritual, e Temporal, tem procurado, e procura precaver os funesstissimos effeitos deste disfarçado veneno (...) E por quanto me contou que muitos dos referidos Escritos, abominaveis produções da incredulidade, e da libertinagem de homens tão temerarios, e soberbos, que se denominão *Espiritos Fortes*, e Se attribuem o especioso titulo de *Filosophos*". PORTUGAL. Mesa Censória Edital da Real Meza Censoria : [supressão de obras, com pena de queima aplicada a algumas : 24 de Setembro de 1770]. In: <https://purl.pt/38738/2/>.

⁶⁰⁸ Tra le opere censurate di questo autore ci sono: *Émile ou De l'éducation*; *Lettres écrites de la montagne*; *Julie ou la nouvelle Héloïse*; *Du contrat social*; *Lettre à Christophe de Beaumont*.

⁶⁰⁹ I titoli censurati del filosofo francese sono i seguenti: *Lettres Philosophiques*; *Essai sur l'Histoire Generale*; *Précis de l'Ecclésiaste*; *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*; *Religion Naturelle*; *Poème sur el desastre de Lisbonne*; *La Loi Naturelle*; *Épître à Uranie*; *Candide, ou l'Optimisme*; *La Pucelle d'Orléans*; *Dictionnaire Philosophique*; *Le Catécumène*; *Le Dîner de Mr. de Boulainvilliers*; *L'Homme aux quarante écus*; *La Philosophie de l'Histoire*; *La Princesse de Babylone*; *Voyages, Et Aventures d'une Princesse Babylonienne pour servir de fuite à ceux de Scarmantado*; *Zapata, ou Questions d'un Bachelier*.

⁶¹⁰ STEGAGNO PICCHIO. p. 104.

lisonjear-se com o espetáculo daquelas paixões e com a música daquelas palavras, que não eram senão as suas mesmas palavras e paixões, apenas transpostas para o plano superior da arte e do “bom gosto”⁶¹¹.

Tuttavia, rimaneva molto da vedere, molto da “esplorare” e molto da interpretare nella letteratura brasiliana e nella storia culturale nazionale, così che innumerevoli furono i poemi dedicati a questo movimento di scoperta, nel senso portoghese e camoniano del termine, come nel caso dei poemi epici *O Uruguai* (1769) di Basílio da Gama, *Villa Rica* (1773) di Cláudio Manuel da Costa e *Caramuru* (1781) di Santa Rita Durão, opere nelle quali si percepiscono le velleità delle epopee della conquista e la dicotomia civiltà (europea) versus barbarie e/o infantile (autoctona). Nonostante tutti questi poeti fossero brasiliani, molti di loro, come Basílio da Gama, Santa Rita Durão, oltre a Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto, studiarono in Portogallo: a Lisbona o Coimbra, dove furono influenzati dalla fioritura di un lirismo arcadico che sorgeva dalle ceneri barocche, e con il quale costruirono una visione, per trapianto, della realtà nazionale secondo i modelli metropolitani. L’Arcadismo brasiliano attinge molto alla fonte italiana. Secondo Picchio,

“Fra l’aspra natura che chiuda la brasiliana Vila Rica, con i suoi stenti fiumi auriferi, e la natura dei modali classici, Teocrito e Virgilio e por Sannazaro, si interponeva per il letterato brasiliano la dolce piana del Mondego portoghese, il paesaggio civile cantato da Sá de Miranda (...) e Camões”⁶¹².

Cláudio Manuel da Costa, nel poema *Villa Rica*⁶¹³, inizia i suoi versi sottolineando l’importanza di esplorare la poesia brasiliana alla ricerca di nuovi temi fondativi, come lo splendore delle città che stavano crescendo: “Cantemos, Muza, a fundação primeira/ Da Capital das Mina”⁶¹⁴.

Dalla Spagna proviene un’influenza che collega indirettamente il poeta brasiliano a Dante, rappresentata dalla lettura di *La Araucana*, scritta da Alonso de Ercilla y Zúñiga e pubblicata tra il 1569 e il 1589. Questo poema epico narra la conquista del Cile e le relazioni tra i conquistatori e i popoli indigeni. Djalma Espedito de Lima, in studi sul processo compositivo del poema *Villa Rica*, ha indicato diverse emulazioni del poeta di Minas Gerais a Ercilla, dimostrando una presenza chiara di *La Araucana*⁶¹⁵, sebbene l’unico riferimento diretto

⁶¹¹ *Capítulos de literatura colonial*, p. 199.

⁶¹² STEGAGNO PICCHIO. p. 104. P. 108.

⁶¹³ L’edizione che useremo come riferimento sarà: COSTA, Cláudio Manuel da. *Villa Rica: poema*. Ouro Preto: Typ. do Universal, 1839.

⁶¹⁴ Id. p.1.

⁶¹⁵ LIMA, Djalma Espedito de. *A épica de Cláudio Manuel da Costa: uma leitura do poema Vila Rica*. 2007. 245 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 108.

al poeta spagnolo sia una nota che mette in evidenza uno strumento usato dagli indigeni cileni nella caccia e nella guerra, una sorta di lancia⁶¹⁶: “Artificio, de que usão os indios, tanto para colherem a caça, como nas occasioens de guerra: Veja-se D. Alonso de Ercilla na sua *Araucana*, p. 1, cant. 1. Chamão se vulgarmente fôjos”⁶¹⁷.

La semplice menzione del nome di Alonso de Ercilla y Zúñiga e di *La Araucana* ci porta a percepire un'introduzione indiretta della conoscenza di Dante Alighieri nella letteratura settecentesca brasiliana. Per Ercilla, Dante era un poeta di ispirazione epica, che l'autore doveva emulare per raggiungere una alta espressività poetica; per questo motivo, Ercilla colloca il poeta fiorentino nel suo Parnaso poetico, citato nei versi di *La Araucana*:

Amor de un juicio rústico y grosero
rompe la dura y áspera corteza;
produce ingenio y gusto verdadero,
y pone cualquier cosa en más fineza:
Dante, Ariosto, Petrarca y el Ibero,
amor los trujo a tanta delgadeza;
que la lengua más rica y más copiosa,
si no trata de amor, es desgustosa⁶¹⁸.

Giovanni Maria Bertini afferma che questi versi testimoniano la prima presenza di Dante in un'opera poetica nel contesto del riferimento alla colonizzazione americana⁶¹⁹. Tuttavia, come indica Nicola Bottiglieri, la prima interrelazione tra Dante e l'America si trova in una lettera scritta da Amerigo Vespucci a Lorenzo de' Medici, il 18 luglio 1500⁶²⁰. Se ci

⁶¹⁶ I versi sono quisti: Mette aagçada estaca, e quanto falto:/ De terra está, cobre de ramo brando;/ Sobre elle moles folhas vai deitando,/ Que a mesma terra entaipa, e ja figura/ Na superficie igual, e limpa, e pura”. COSTA. Op. cit., p. 68.

⁶¹⁷ Id. p. 72.

⁶¹⁸ Canto XV. 2, 1 - 8.

⁶¹⁹ Per Bertini, a proposito del paesaggio nella *Commedia*: “El paisaje chileno, sentido como valor humano, la admiración total hacia los que combaten por su propia independencia, favorecieron entre los sur- americanos de aquel entonces la formación de un clima en donde la presencia del Ariosto y del Tasso iba al lado de la de Dante Alighieri. No cabe duda que los dos primeros no podían sugerir la fuerza que sólo brota de una humanidad herida y vengadora, cual nos la ofrece el poema dantesco con sus juicios severos, con su afán de justicia, con el castigo inflexible de todo hombre, sea cual fuere su posición en la jerarquía de la sociedad”. BERTINI, Giovanni Maria. *Dante en la América Latina*. Studium, Bogotá, v. 1, n. 2-3, p. 159-172, maio-dez. 1957. p. 160.

⁶²⁰ Come indica Nicolla Bottiglieri sulle prime rappresentazioni dell'America nell'immaginario europeo: “La relación aparece en su primera carta escrita el 18 de julio de 1500 dirigida a Lorenzo de Medici. La carta cuenta de un viaje hecho el año anterior durante el cual pasan el ecuador y se adelantan tanto hacia el sur que pierden de vista la estrella polar. En este punto, ven en el cielo la cruz del sur y Vespucci, que pasa muchas noches observándola, escribe: ‘A mientras que en esto andaba, me acordé de un dicho de nuestro poera Dante, del cual hace mención en el primer capítulo del Purgatorio, cuando finge salir de este hemisferio y encontrarse en el otro, que queriendo describir el polo antártico dice: Me volví a la derecha y me hallé en frente Del otro polo, y vi en él cuatro estrellas Que sólo había visto la primera gente Gozaba el cielo de sus llamas bellas: Oh viudo Septentrión, pues que privado Tú por siempre ya más has de estar de ellas’”. BOTTIGLIERI, Nicola. Océano de agua, de palabras, de dolor: el Ulises dantesco em Amergio Vespucci, Rubén Darío y Primo Levi. In: Dante en América

concentriamo sul contesto brasiliano, che è l'obiettivo della nostra ricerca, notiamo che Dante sembra aver impiegato alcuni secoli per attraversare l'Atlantico e approdare in *terra brasilis*.

Non ci sembra che nel poema *Villa Rica* Claudio Manuel da Costa si sia servito di modelli danteschi attraverso una lettura in seconda grado di Ercilla, né sul piano metrico né su quello della tessitura tematica. Alfredo Bosi osservava che i modelli che influenzarono Claudio Manuel da Costa erano più legati agli standard di scrittura di Tasso, Marino e Camões, autori al cui stile gli arcadi erano più inclini. Secondo Antonio Candido, il XVIII secolo fu il periodo in cui la poesia brasiliana “aplaudiu Metastasio”⁶²¹. D'altra parte, Sérgio Buarque de Holanda rileva che alcuni poemi di Claudio Manuel da Costa, inclusa *Villa Rica*, corrispondono maggiormente alla poesia di un Virgilio⁶²². Nel caso di *Villa Rica*, l'autore di Minas Gerais probabilmente si basò sul modello del poeta latino e su quello del lusitano per comporre la sua epopea. Lo scrittore, però, si lamenta della difficoltà di trasporre i modelli europei di questo genere poetico in America, esprimendo così tutta la sua difficoltà nello scrivere il suo testo in terre americane:

Subjugado este povo, que defende
Com o barbaro zelo as patrias Minas.
Debalde tu tambem hoje imaginas
Chegar ao centro dellas: eu contemplo
Mil perigos na empreza: fresco exemplo
Te dá a minha morte; só te espera
De genios brutos pertinacia fera,
Malta de fé, traições, crimes atrozes,
Só terás de encontrar si as minhas vozes
teu credito merecem: deixa, evita
A infame estrada... nisto ao ver, que grita
Mais forte, e mais medonha a sombra, tremo
Pasma, e me assusto, me horroriso, e gemo!⁶²³

Ciò che ci sembra interessante in questo poema è che, oltre a una semplice descrizione dettagliata delle regioni e delle ricchezze brasiliane, come l'oro⁶²⁴, il poeta denuncia

Latina. Al cuidado de Nicola Bottiglieri e Teresa Colque. Vol. 1. Cassino: Università degli Studi di Cassino, 2007. pp. 29 - 39. p. 30.

⁶²¹ *Formação da literatura brasileira*. p. 75.

⁶²² *Capítulos de literatura colonial*. p. 219.

⁶²³ COSTA. Op. cit. p. 3.

⁶²⁴ Come possiamo leggere nel poema: “A margem deste rio povoada/ Vejo da portugueza gente amada, toda entregue e solicita porfia/ Com que o vico metal da terra fria/ Vai buscar a ambição: vejo de um lado/ Erguer-se uma cidade e situado/ Junto ao monte, que um valle aos pés estende/ Vejo um povo tambem: tudo surpr'ende,/ Tudo encanta a minha alma, estou detido/ No phantastico objecto; eis que um gemido/ Arranca desde o seio o monstro escuro/ E diz : Entre as imagens do futuro/ Talvez te espera... mas...: e nisto em nada/ Se torna toda a machina ideada;/ Destez-se a penha, a nympha e o ribeiro/ Solto dos olhos o sopôr grosseiro”. Id. p. 11 - 12.

l'usurpazione di queste ricchezze da parte dei colonizzatori europei, che, mossi dalla brama di guadagno, rovinano la colonia:

Fugir a imposição? credes que venha
 A' outra cousa, e outro projecto tenha
 Mais, que voubar-nos as fazendas nossas
 Ganhadas a tai preço, que inda as grossas
 Correntes desses rios se estão vendo
 Turvas de sangue? O impeto tremendo
 Não trazeis em memoria dos tyrannos,
 Que fundados no timbre de paisanos,
 Mais escravos, que amigos nos queriam?⁶²⁵

Non si potrebbe sostenere che Claudio Manuel stia denunciando “la gente nuova e i subiti guadagni”⁶²⁶, come Dante, poiché coloro che depredano l'economia brasiliana sono già lì da quasi tre secoli: “Acabou de uma vez para a memoria./ Virá, eu vejo, o Montanhez tyranno./ Roubará nossos bens, irá ufano/ Contar aos nacionaes seu vencimento”⁶²⁷. Il modello non è dantesco, ma piuttosto quello del *Godofredo*, di Tasso, per liberare gli uomini dalla schiavitù e dalla tirannia: “Or se tu se' vil serva, è il tuo servaggio (Non ti lagnar) giustizia, e non oltraggio”⁶²⁸. Benché Dante abbia anch'egli denunciato la tirannia nel suo poema: “che da quest' altra a più a più giù preme/ lo fondo suo, infin ch'el si raggiunge/ ove la tirannia convien che gema”⁶²⁹. Allo stesso modo, Camões voleva combattere la viltà dei disegni tirannici: “Cá, onde o mal se afina, o bem se dana,/ E pode mais che a honra a tirania;/ Cá, onde a errada e cega Monarquia/ Cuida che um nome vão a Deus engana”⁶³⁰. Ma è Godofredo a lanciarsi veramente contro la tirannia per liberare Gerusalemme: “Né senza alta cagion ch' il suo rubello/ popolo or si raccolga il Ciel consente:/ ogni vostro nimico ha qui congiunto/ per fornir molte guerre in un sol punto”⁶³¹.

Luciana Stegagno Picchio aveva già notato che nel Settecento brasiliano “nel suo ossequio a un preciso canone estetico di marca italiana e portoghese”⁶³², tuttavia, la studiosa osserva che le influenze più significative sono quelle di Tasso, Marino, Metastasio, oltre a

⁶²⁵ Id. p. 29.

⁶²⁶ *Inf.* XVI, 73.

⁶²⁷ Id. Ib.

⁶²⁸ I, 51.

⁶²⁹ *Inf.* XII, 130-132. Si noti che il verso 132 presenta un'approssimazione comparativa con i versi di Claudio Manuel da Costa: “Mais forte, e mais medonha a sombra, tremo/ Pasma, e me assusto, me horroriso, e gemo!” (Op. cit., p. 3). Poiché entrambi i poeti, di fronte alla tirannia, tremano per paura delle atrocità del popolo. Nel caso dei versi di Cláudio Manuel, la tirannia era esercitata dai membri dell'élite reale che svolgevano funzioni burocratiche nella colonia sulla base di norme provenienti dal Portogallo.

⁶³⁰ CAMÕES. Op. cit., p. 116.

⁶³¹ XX, 14.

⁶³² STEGAGNO PICCHIO. Op. cit. p. 109.

reminiscenze di Petrarca. Afrânio Coutinho, in uno studio sulle correnti letterarie settecentesche brasiliane, include Paolo Antonio Rolli, Scipione Maffei e Carlo Goldoni. Dante non figura nella lista. Coutinho percepiva una presenza determinante della poesia italiana nella letteratura brasiliana del XVIII secolo: “A forma neoclássica a que mais permeável se mostrou a literatura de língua portuguesa do século XVIII foi a corrente de proveniência italiana, conhecida como o Arcadismo”⁶³³. Coutinho sostiene che l’Italia sia stata il territorio propizio per l’emergere dell’Arcadia, poiché il Rinascimento aprì spazi per l’interpretazione della tradizione, che gli arcadi, discepoli diretti dei rinascimentali, riutilizzarono come lezione dei loro precursori⁶³⁴.

L’Arcadia segnerà il lento inizio di un processo di distacco dalla letteratura metropolitana. Nel caso di Dante, ad esempio, sembra che i poeti brasiliani non abbiano colto determinate indicazioni dai precursori portoghesi del secolo precedente, in particolare dai membri dell’Accademia dei Generosi, fondata in Portogallo nel 1647. Nel 1673, uno dei suoi membri, Miguel de Barrios, celebra l’indice di poeti che dovrebbero essere applauditi come riferimenti per la poesia⁶³⁵; il messaggio arriva già nel “Prologo al Lector”, in una sorta di cronologia con finalità di antologia referenziale:

El celebre Philosopho Academo,
dexo su nombre al sitio deleytable
donde los estudiosos Athenienses,
introdujeron el da la academia
que se llamó Platonica, divisa
en dos: la superior era el Licèo,
cathedra del maestro de Alexandro:
la segunda quedo al docto Speusipo,
como heredero de la verdadeira
de Palton diciplina, juntamente
de Minerva, esta oliva; aquella, mente.
Llevò la una el ave de la Fama

⁶³³ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 129.

⁶³⁴ Come afferma Coutinho: “Inspirava o Neoclassicismo um código de regras críticas oriundas do Renascimento, congeladas e mecanizadas pelo cartesianismo rígido no credo neoclássico, em que se fundiram princípios aristotélicos e horacianos, conforme o preceito central do Neoclassicismo, a imitação dos antigos”. Op. cit. p. 127.

⁶³⁵ Clarinda Maria Rocha dos Santos, in una ricerca di dottorato su D. António Álvares da Cunha, uno dei fondatori dell’Academia dos Generosos, ha osservato che questo modello di associazione era in parte copiato dal modello italiano, che rappresentava un incontro di poeti che si riunivano per discutere vari temi, ma con la poesia come argomento centrale delle riunioni. Nel caso particolare dell’Academia dos Generosos, la studiosa riassume così l’ambiente di tale gruppo: “Este sentido coletivo não pode ter sido fruto apenas de uma vontade pessoal. Terá antes correspondido ao desejo deliberado de um grupo de letrados dispostos a saciar a sua ânsia de saber num ambiente descontraído de tertúlia e na ocupação do tempo de ócio. A espontaneidade a que obedeceram estas reuniões poderá ter sido, mesmo, um fator importante para a consolidação da academia, pois a rigidez de um corpo estatutário, considerando o momento político particularmente sensível que então se vivia, poderia ter conduzido simplesmente à sua extinção”. In: DOS SANTOS, Clarinda Maria Rocha. *O Académico Ambicioso*: D. António Álvares da Cunha e o aparecimento das academias em Portugal. Tese de doutoramento. Porto: Universidade do Porto, 2012. pp. 60-61.

de la outra en el pico, por las partes
 que el lano la tomò de la enseñanza:
 y assiendose à sus hojas el gran Tulio,
 hizo las Academicas questiones:
 ilustraron sus inclitos escuelas
 los Calcaninos três, Ferino, Lelio
 Hercules Bentivolio, Estense, Bembo,
 el Ariosto, el Molza, el Varqui, el Pico,
 el Cinthio, el Tolomey, Petrarca, Dante,
 Lope, e entre otros dulces Españoles,
 El gran Don Antonio Alvarez de Acuña,
 En la docta palestra Lusitana⁶³⁶.

Nell'Academia dos Singulares di Lisbona, che rimase attiva dalla metà fino alla fine del XVII secolo, i suoi membri facevano anche riferimento a Dante, come possiamo osservare nell'undicesimo incontro di questa confraternita, presieduto da Luís da Costa Correa, il 6 gennaio 1664. Nella relativa verbale, si evidenzia un poema scritto da Simão Cardoso Preyra, alla luce dell'influenza di Camões, Tasso e Dante:

A sciencia do retrato, que se seguia, com elegancia mostrava ser do Senhor
 Doutor Simão Cardoso Pereyra, & como em sua douda oração louvou a poesia,
 estava por empresa pondo aos insignes Poetas o Senhor Luis de Camões, a
 Torcato, & a Dante em huns levantados thronos, & em hũa tarja azul celeste,
 Erato ao som da sua lyra brandamente lhe cantava esta letra:
 Naquelle louvor, que dais
 com taõ difcreta energia,
 levantando a poesia,
 mais alto vos levantais.
 Mil ventagens lhe levais,
 em lugar mais sublimado
 vos vejo estar collocado,
 devido a vostos primores;
 pois quem levanta os mayores
 he muito mais levantado⁶³⁷.

In Brasile, la storia era un po' diversa. Luciana Stegagno Picchio ha osservato opportunamente che gli autori brasiliani del XVIII secolo erano "arcadi senza Arcadia"⁶³⁸,

⁶³⁶ BARRIOS, Miguel de. *Prólogo al Lector*. In: *Aplauzos Académicos e relação do felice successo da célebre victoria do Ameixial: oferecidos ao Excelentíssimo Senhor Dom Sancho Manoel Conde de Villafior / pelo Secretário da Academia dos Generosos, e Académico Ambicioso*. Amsterdam: Jacob van Velsen, 1673.

⁶³⁷ ACADEMIAS DOS SINGULARES DE LISBOA. *Dedicadas a Apollo*. Lisboa: na Officina de Manoel Lopes Ferreyra & à sua custa, 1692-1698. p. 182.

⁶³⁸ Come nota la studiosa: "Nel 1768 Cláudio Manuel da Costa, « arcade ultramarino », pubblica a Coimbra le proprie Obras poéticas. La dibattuta questione se sia mai esistita di fatto un'Arcadia brasiliana di cui Cláudio Manuel da Costa sarebbe stato fondatore e patrono o se l'autodesignazione del poeta debba invece inten dersi in senso analogico e come individuale adesione nuovo canone estetico, pare oggi risolta in favore della Un'ipotesi. Si sarebbe cioè realmente costituita, seppur con vita potesta e non significativa, un'Arcadia brasiliana, sul modello della Lusitana o Ulissiponense fo data a disbona nel 1756 con buoni sessant'anni di realdo sul me dello romano. Co che conta comunque per noi quatto che dicte tella colonia, chin un centro culturale como quell sua darato di Minas, il carine arcadico, neoclassico nella sua incanazione iberica, tendesse ormai a sostituirsi, nella seconda metà del all'ancora imperante canone barocco". STEGAGNO PICCHIO. Op. cit., p. 107-109.

perché le accademie che si stavano formando in Brasile non acquisivano uno statuto organizzativo simile a quello che articolava le accademie italiane o portoghesi. Afrânio Coutinho indica che esistevano già in Brasile movimenti organizzati in accademie che cercavano un luogo di voce all'interno della tradizione della letteratura in portoghese⁶³⁹, come nel caso dell'Academia Brasileira dos Esquecidos (1724), fondata a Salvador, nella quale, secondo Coutinho, i poeti utilizzavano il termine “esquecidos” (dimenticati) per rappresentare un punto di inflessione e di critica al canone metropolitano che si voleva proprietario del pantheon della letteratura in lingua portoghese. Già nell'Academia Brasileira dos Renascidos (1724-1725), anch'essa di Salvador, si faceva poesia e si discutevano i valori della poesia in lingua lusitana, ma senza presentare gusti letterari affini.

L'Arcadismo emerge come un momento di evasione e di respiro rispetto alle formule barocche. Agli eccessi linguistici barocchi vengono sostituiti modelli più semplici: una sintassi libera dalla grandiosità retorica di un Góngora. Il tono bucolico, la tranquillità del campo, *il fugere urbem*, la vita pastorale di fronte al ritmo frenetico delle città in ebollizione, si configurano come l'ideale letterario dei poeti. Sérgio Buarque de Holanda ha spiegato con chiarezza che l'Arcadia ha funzionato come un discorso contro il Barocco. La rottura rispetto al Barocco, che aveva raggiunto in Spagna una delle sue espressioni più forti, soprattutto con i poeti del Siglo de Oro, ha fatto sì che gli autori portoghesi guardassero ai canoni italiani, il che, secondo Buarque de Holanda, avvenne perché: “Os árcades surgiram expressamente para combater o ‘mau gosto’, e mau gosto para os portugueses da época era sinônimo de gosto espanhol”⁶⁴⁰. Tra i principali poeti italiani che furono oggetto di attenzione da parte dei lirici portoghesi vi era Pietro Metastasio, il quale ebbe maggiore facilità ad affascinare scrittori stranieri, come ha notato Giuseppe Baretta:

Un pensar dignitoso; ma nessuno d'essi ha avuto un pensare così chiaro e così preciso come quello di Metastasio, e nessuno d'essi ha toccato nel suo rispettivo genere quel punto di perfezione che Metastasio ha toccato nel suo. Dante e Petrarca, e Boiardo, e Ariosto, e Tasso hanno lasciato un po' di luogo ad altri buoni ingegni di copiare qualche volta la loro maniera, e di riempire qualche buco da essi lasciato voto, o non affatto riempito⁶⁴¹.

⁶³⁹COUTINHO. Op. cit. p. 133.

⁶⁴⁰Id. p. 180.

⁶⁴¹BARETTI, Giuseppe. *La frusta letteraria*. Milano: Sirtori, 1804. p. 60. Il pensiero di Giuseppe Baretta è utilizzato anche da Sérgio Buarque de Holanda per indicare la penetrazione di Metastasio nella poesia arcadica brasiliana. Op. cit., p. 181.

Ecco che Dante non può essere un autore ammirato dagli Arcadi. Dante è complesso perché complessa è la realtà che egli desidera rappresentare letterariamente.



Praça do Comércio da Cidade de Lisboa
Praça do Comércio della città di Lisbona, sec. XVIII⁶⁴².



Napoli, carnevale al Largo di Castello, sec. XVIII⁶⁴³.



Vila Rica, oggi città di Ouro Preto, vista sul Palazzo dei Governatori, tra il 1766 e il 1781. Essa appare ridotta se confrontata con le metropoli europee, frequentemente evocate nell'Arcadia brasiliana⁶⁴⁴.

⁶⁴² MACHADO, Gaspar Frois. *Praça do Comércio da Cidade de Lisboa, séc. XVIII*. Lisboa: Museu de Lisboa.

⁶⁴³ JOLI, Antonio. *Napoli, carnevale al Largo di Castello*. 1740, circa.

⁶⁴⁴ Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Anche da un punto di vista tematico, Dante non sembrava essere un autore compatibile con il gusto arcadico. Il poeta fiorentino era infatti eccessivamente legato al contesto urbano, essendo “nato e cresciuto/ sovra ’l bel fiume d’Arno a la gran villa”⁶⁴⁵, e i suoi versi suonano come cronache politiche di una società eminentemente cittadina, poiché Firenze era un modello di società comunale. La città era il riferimento spaziale per Dante, che utilizzava lo scenario urbano per dare corpo alle descrizioni delle zone ultraterrene.

Nella poesia arcadica brasiliana, la natura selvaggia, più vicina a un’opera barocca che alla serenità di un giardino bucolico romano, è visibile soprattutto nell’opera di Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Nel 1769, Basílio da Gama inviò a Metastasio una copia del poema *O Uruguay*, accompagnata da una lettera che si apriva con un evidente tono di subalternità intellettuale, quasi un marchio di stile degli autori brasiliani nel rivolgersi ai loro maestri europei:

L’omaggio dell’incolta America è ben degno del grande Metastasio. Questo nome è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste. I sospiri d’Alceste e di Cleonice sono familiari ad un popolo, che non sa che ci sia Vienna al mondo. Bel vedere le nostre Indiane piangere col vostro libro in mano, e farsi un onore di non andare al teatro ogni volta che il componimento non sarà di Metastasio! S’io vado di così lontano presentarvi un poema, il cui soggetto è tutto americano, non sono in questo che l’interprete di sentimenti del mio paese, e questo onore mi si dovea dopo essere stato più d’una volta interprete de’ vostri⁶⁴⁶.

Sorprendentemente, Metastasio rispose al poeta brasiliano nel 1770, ringraziandolo per l’ammirazione e il riconoscimento, e salutando le ninfe americane che tanto contribuivano alla creazione poetica sulle rive delle spiagge di Rio de Janeiro:

Ne ho già scoperto per me stesso abbastanza per trovarmi convinto che Apollo anche sulle sponde del Rio de Janeiro ha il suo Delo, il suo Cinto ed il suo Elicon; e per affrettarmi a procurare, come io faccio, un abile espositore che renda la mia vista più chiara ed il mio piacer più perfetto. Buon per me che l’età non secondi la violenta tentazione di cambiar d’emisfero per foger presente l’invidiabile parzialità delle spiritose Ninfe Americane; incontrerei colà nel mio benevolo interprete un troppo pericoloso rivale. Abbia egli cura almeno di conservarmi gli acquisti de’ quali io gli son già debitore, e ponga in attività l’obbligante riconoscenza di chi sarà invariabilmente⁶⁴⁷.

⁶⁴⁵ *Inf.* XXIII, 94-95.

⁶⁴⁶ METASTASIO, Pietro. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. BRUNELLI, Bruno (a cura de). V. 4. Mondadori: Milano, 1954. p. 897.

⁶⁴⁷ *Id.* *Ib.*

Metastasio esercitava un'influenza incontestabile sulla poesia di Basílio da Gama. Nell'elencare il quadro delle influenze di Basílio da Gama, Antonio Candido afferma che possiamo annoverare Virgilio, Petrarca, Camões e Tasso⁶⁴⁸, mentre, secondo Jean Pierre Chauvin⁶⁴⁹ e Vania Pinheiro Chaves⁶⁵⁰, deve essere incluso anche Alonso de Ercilla y Zúñiga.

La principale opera di José Basílio da Gama è *O Uruguay*, poema epico diviso in cinque canti, che si concentra sulla disputa territoriale riguardante i Sette Popoli delle Missioni, nella zona corrispondente all'attuale stato di Rio Grande do Sul, dove un'alleanza tra Portoghesi e Spagnoli combatteva contro l'insurrezione dei gesuiti, i quali si ribellavano alla Corona portoghese e incitavano gli indigeni a combattere contro gli europei. La prima scena del poema inizia con la descrizione del campo di battaglia, ben lontano da un'arcadica prateria: “Fumão ainda nas desertas praias/ Lagos de sangue tepidos e impuros/ Em que ondeão cadaveres despidos,/Pasto de corvos. Dura inda nos valles/ O rouco som da irada artilheria”⁶⁵¹. Bisogna contestualizzare la pubblicazione del poema, nel 1769, con l'espulsione dei gesuiti dal Brasile, avvenuta nel 1759 per ordine del Marchese di Pombal, il quale, preoccupato per il crescente potere che l'ordine ignaziano stava acquisendo nelle colonie, decise di allontanarli con il pretesto di difendere la supremazia della Corona portoghese sui suoi domini territoriali. Basílio da Gama, ex-gesuita, mette in risalto, nel suo poema, il potere ingannevole della discorso gesuita: “Da nova guerra e do fatal tumulto./ Se aos Padres seguem os rebeldes povos?/ Quem os governa em paz e na peleja?/ Que do premeditado oculto Império/ Vagamente na Europa se falava”⁶⁵², utilizzando a tal fine la forza degli indigeni, incitati dalle parole ingannevoli dei sacerdoti ignaziani: “Quem podia esperar que huns indios rudes,/ Sem disciplina, sem valor, sem armas,/ Se atravessassem no caminho aos nossos,/ E que lhes disputassem o terreno!”⁶⁵³. Una battaglia, alla fine, combattuta solo per arricchire le casse della Compagnia di Gesù: “Rios de arêas de ouro. Essa riqueza/ Que cobre os templos dos bemditos padres,/ Fruto da sua industria e do comemrcio/ Da folha e pelles, he riqueza sua”⁶⁵⁴.

È azzardato interpretare il punto di vista di Basílio da Gama come una denuncia, simile a quella di Dante, degli usurpatori degli scranni ecclesiastici, come i gesuiti, che nel poema del

⁶⁴⁸ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira...* p. 137.

⁶⁴⁹ CHAUVIN, Jean Pierre. Lei, argumento e arte n'O Uruguai. *Teresa*, 2021, 21: 191-212.

⁶⁵⁰ CHAVES, Vania Pinheiro. O parecer da Real Mesa Censória: Certidão de nascimento de O Uruguai. *Teresa*, 2021, 21: 86-100.

⁶⁵¹ GAMA. Op. cit., p. 11.

⁶⁵² Id. p. 11.

⁶⁵³ Id. p. 13.

⁶⁵⁴ Id. p. 27 - 28.

poeta brasiliano avrebbero diffamato la memoria di Sant'Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù, così come Bonifacio VIII aveva fatto con il seggio paolino: "Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,/ il luogo mio, il luogo mio, che vaca"⁶⁵⁵ — o come i simoniaci, che mercificano il sacro: "Né Pier né li altri tolsero a Matia/ oro od argento, quando fu sortito/ al loco che perdé l'anima ria"⁶⁵⁶. In *O Uruguay*, si tratta piuttosto di una guerra di conquista territoriale, dove la religione, pur rilevante, assume un carattere non centrale, un marchio storico e cronologico, ma di portata secondaria.

Secondo Pinheiro Chaves, l'opera di Basílio da Gama ricevette notevoli critiche dai membri della Real Mesa Censória, che in una relazione del 1769 affermarono che il testo era pieno di vizi derivanti da influssi italiani: "*O Uruguai* (...) O mais substancial que eu lhe acho é a sua desproporcionada extensão, a pobreza de Episódios, e a Languidez de muitos versos pela frequente repetição das conjunções, vício que o Autor bebeu na Lição dos Poetas Italianos"⁶⁵⁷. Sérgio Buarque de Holanda, tuttavia, vede i conflitti presenti in *O Uruguay* come dispute che, dal punto di vista letterario, sarebbero più simili a quelle presenti nell'opera di Tasso piuttosto che in quella di Dante: "as passagens [d'*O Uruguai*] até hoje mais admiradas resultam de minucioso trabalho de elaboração de trechos de autores precedentes, em particular do Tasso da *Gerusalemme*"⁶⁵⁸.

Basílio da Gama fu uno dei principali scrittori brasiliani del XVIII⁶⁵⁹ secolo, ma nei suoi testi non si trovano tracce evidenti di una presenza dantesca. Tuttavia, non si può escludere che l'autore brasiliano conoscesse l'opera del poeta fiorentino, infatti, dato il suo repertorio di letture, è improbabile che non lo conoscesse, soprattutto attraverso Pietro Metastasio⁶⁶⁰. Pure, né l'animosità politica né il tono religioso furono sufficienti affinché Dante influenzasse gli

⁶⁵⁵ Par. XXVII, 22-23.

⁶⁵⁶ Inf. XIX. 94 - 96.

⁶⁵⁷ CHAVES. Op. cit., p. 100.

⁶⁵⁸ *Capítulos de literatura colonial*. p. 219.

⁶⁵⁹ Parlando del successo del poema di Basílio da Gama, Vânia Pinheiro Chaves afferma: "Ainda que possa parecer descabido hoje em dia, Basílio da Gama foi cognominado Camões brasileiro e o seu poema equiparado a Os Lusíadas. Além disso, *O Uruguai* gozou de enorme sucesso junto do público, como comprovam suas numerosas edições (cerca de duas dezenas), no Brasil e em Portugal, assim como sua versão para o inglês, da autoria de Sir Richard Burton, a quem se deve igualmente uma tradução da epopeia camonianiana. Confirmam ainda o prestígio da épica basiliiana as múltiplas criações intertextuais a que deu azo". Op. cit., p. 87.

⁶⁶⁰ In una lettera a Francesco Algarotti, Metastasio indica di non essere favorevole ad alcune metafore usate dall'autore della *Commedia*: "Protesto francamente, che nè Dante nè Omero medesimo, nè tutta la poetica famiglia farà mai piacermi quella metafora, delle mani del cielo e della terra, la metafora, a creder mio, dee condurre l'intelletto al positivo per la via di qualche viva e bella immagine, e la povera mia fantasia: è miseramente confusa quando intraprende d'attribuir le mani al cielo e alla terra, ed il mio intelletto suda a dedurre da una immagine così enorme il nudo senso dello scrittore". METASTASIO, Pietro. *Lettera a Francesco Algarotti*, 13 maggio 1747. Disponibile in: <https://epistolariometastasio.unige.it/node/293>. Accesso effettuato il 21 agosto 2024.

autori brasiliani di questo periodo. Neppure quelli religiosi, come nel caso dell'agostiniano fra' José de Santa Rita Durão, dottore in teologia presso l'Università di Coimbra.

Il primato del pensiero religioso caratterizza tutta l'opera letteraria di Santa Rita Durão, tanto che Sérgio Buarque de Holanda afferma che Durão era più predicatore e cronista che poeta⁶⁶¹. Luciana Stegagno Picchio rammenta che fra Durão frequentò per nove anni la Biblioteca Lancisiana, dove fu bibliotecario⁶⁶². Il che lo avrebbe posto in sintonia con le grandi opere della letteratura latina e italiana, come osservato da Sérgio Buarque de Holanda, attraverso l'influenza esercitata sulla sua opera da Tasso, Ariosto, Virgilio e Orazio⁶⁶³. Un dato interessante sottolineato da Stegagno Picchio è che l'influsso del Arcadismo in Brasile si sviluppò in modo leggermente diverso rispetto alla stessa corrente estetica in Europa, poiché i brasiliani, secondo la ricercatrice italiana, adattarono alcuni postulati estetici a una realtà lontana dal modello originario, e per questo alcune tematiche care al movimento arcadico furono rivalutate:

Il travestimento bucolico che gli arcadi di Minas avevano assunto, ciascuno secondo il proprio temperamento, più come veicolo ad una letteratura di espressione diretta, di piana confessione autobiografica, che quale alibi estetico di non partecipazione sociale, serve negli stessi anni non solo il genere lirico, ma anche l'epico: se sotto l'etichetta unitaria del l'« epos» possiamo raggruppare i poemi di diversa intenzione, eroica o didascalica, suggeriti ai poeti brasiliani dal fervore nativista⁶⁶⁴.

Il nativismo di José Santa Rita Durão, secondo Stegagno Picchio, è contrassegnato da una visione religiosa delle terre brasiliane, per la quale Picchio afferma: "l'indio è solo un infedele e il razionalismo settecentesco urta sempre contro l'ostacolo religioso"⁶⁶⁵. In un certo senso, fra Santa Rita Durão restituisce la componente religiosa all'epopea, ignorata, invece, da Basílio da Gama. Nel poema epico *Caramuru*, scritto in ottave e pubblicato a Lisbona nel 1781, l'elemento religioso non può essere dissociato dalla figura dell'eroe del poema, Diego Álvares Correia, conosciuto dagli indigeni come Caramuru, che in lingua tupi significa "figlio del Tuono", soggetto di indole nobile e di reputazione illibata, che, secondo l'interpretazione di Alfredo Bosi, somiglia più a Enea o a Godofredo che a Dante, peccatore smarrito in un labirinto esistenziale⁶⁶⁶. Santa Rita Durão, lettore di Camões, attribuisce al suo conquistatore un senso

⁶⁶¹ *Capítulos de Literatura Colonial*. p. 114.

⁶⁶² STEGAGNO PICCHIO. Op. cit., p. 124.

⁶⁶³ *Capítulos de Literatura Colonial*. p. 109.

⁶⁶⁴ STEGAGNO PICCHIO. Op. cit., p. 122.

⁶⁶⁵ Id. p. 125.

⁶⁶⁶ *História concisa da Literatura Brasileira*, p. 71.

di orientamento storico, caratteristica dei grandi navigatori, come il camoniano Vasco da Gama, il quale porta con sé la luce nei territori lontani. La luce della sapienza europea, evidentemente.

“Feras! mas feras não; que mais monstruosos/ São da nossa alma os bárbaros efeitos;/ E em corrupta razão mais furor cabe”⁶⁶⁷, è un esempio di descrizione dei costumi indigeni fornito da Santa Rita Durão. Si tratta della continua disputa tra l’illustrazione europea e il barbarismo delle usanze dei popoli originari del territorio brasiliano. Per Durão, come in precedenza per Basílio da Gama, l’indigeno necessitava di illuminazione, poiché viveva in uno stato di primitivismo da rivalutare secondo i valori “civilizzatori” europei; pertanto, era il conquistatore Diego Álvares Correia, il Caramuru, che, come un tuono, che illumina le tenebre con la luce di mezzogiorno, aveva il compito di rigenerare il Brasile incivile: “Que o antigo Portugal vos apresento/ No Brasil renascido, como em novo”⁶⁶⁸. È il conquistare, che nella visione distorta dalla tradizione coloniale, che interiorizzava la colonia a favore dello splendore della metropoli, a essere responsabile della salvezza della poesia in terre incoltivate: “Choraram da Bahia as Nynfas bellas (...) Nem pode o claro Herói sem pena vêl-as./ Com tantas provas que de amor lhe davam”⁶⁶⁹.

E Dante? *Caramuru* conferma quanto la presenza della *Divina commedia* all’interno della letteratura settecentesca brasiliana fu minima.

4.7 La Real Mesa Censória e i cataloghi di libri

La storia della lettura in Brasile si intreccia con la storia della censura. Sono i documenti prodotti dalle istituzioni censorie che oggi ci consentono di comprendere le modalità di circolazione dei libri nella colonia brasiliana, dal momento che ad ogni entrata o uscita di casse di libri dal regno verso la colonia era necessaria la richiesta dell’autorizzazione doganale. Un esempio è la richiesta fatta da Manuel Antonio Peixoto da Silva per l’invio di libri da Lisbona al Maranhão nel 1803; tale spedizione conteneva quattro volumi di *Operas Portuguezas* e dieci esemplari di Metastasio in italiano (anche se non specifica di quali opere si trattasse⁶⁷⁰). Questi

⁶⁶⁷ DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. Rio de Janeiro: Edictor, Mamiliano da C. Honorato, 1878. Canto I. XXV, 5 - 7.

⁶⁶⁸ Canto I. VII, 3 - 4.

⁶⁶⁹ Canto VI. XLIII, 1; 5 - 6.

⁶⁷⁰ ANTT. *Real Mesa Censória*. caixa 159.

documenti, oggi presenti nel fondo della Real Mesa Censória, custoditi nell'Arquivo Nacional da Torre do Tombo, a Lisbona, consentono di analizzare il transito di libri tra Brasile e Portogallo, indicando quali fossero i libri che con maggior frequenza percorrevano le sponde dell'Atlantico tra il XVIII e il XIX secolo. Questo viaggio, come vedremo, è stato effettuato poche volte da Dante Alighieri.

Nel bando del 24 settembre 1770, con le 122 opere proibite nel regno portoghese, non figurava la *Divina Commedia*. Alcune parti di canti del poema dantesco, tuttavia, erano stati inclusi negli indici di libri proibiti del 1581 e del 1624. *L'Index librorum prohibitorum* circolò in Portogallo fino all'istituzione della Real Mesa Censória come riferimento per i libri da espurgare, totalmente o parzialmente dalla vita pubblica quotidiana⁶⁷¹. All'*Index* generale di Roma si aggiungeva, così, di solito, un altro catalogo di libri proibiti nel regno, e, in quest'ultimo, lo Stato esprimeva anche la propria opinione in materia, per quanto l'ultima parola spettasse al potere ecclesiastico, che aspettava l'assenso e la conferma dello Stato, come nota Maria Teresa Payan Martins:

Até cerca de 1755, a censura achava-se quase exclusivamente nas mãos da Igreja, só intervindo o Desembargo do Paço para zelar pelo respeito devido às leis do Reino (...) muitas obras eram publicadas, autorizadas a circular ou proibidas por decisão exclusiva da Inquisição, sem que o Desembargo se pronunciasse ou fosse informado⁶⁷².

In altre parole, l'apparato inquisitoriale portoghese, costituito dal potere religioso, organizzato dal Consiglio Generale del Sant'Uffizio e dall'Ordinario della Diocesi, aveva un potere superiore alla Corona, rappresentato dal Desembargo do Paço. Con l'arrivo del Marchese di Pombal alla carica di Segretario di Stato del Regno, a partire dal 1750, carica che conferiva a questo nobile ampi poteri per legiferare in questioni di Stato, il potere reale assume il comando centrale per organizzare il controllo della censura nel regno lusitano.

⁶⁷¹ Gli indici del 1581 e del 1624 che circolarono con le censure a Dante, dobbiamo ricordare, erano in accordo con l'approvazione dello stato iberico, poiché dal 1580 al 1640, la corona di Portogallo faceva parte del regno di Castiglia, quindi la legislazione finale veniva sancita dalla corona castigliana. Tra le opere portoghesi incluse nell'*Index* del 1624, ad esempio, Graça Almeida Rodrigues indica che facevano parte: “Os nomes dos autores populares teatrais António Ribeiro Chiado, Afonso Álvares, Fr. António de Lisboa, Baltazar Dias, Francisco Vaz de Guimarães aparecem pela primeira vez no Index, mas certamente que os seus autos corriam já expurgados. Também aparecem incluídas, pela primeira vez, as comédias clássicas de Sá de Miranda e de António Ferreira. A obra *Comédias Famosas*, publicada em 1622 sofre numerosos cortes. Outra obra significativa da cultura portuguesa que sofreu inúmeras censuras foi o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende 28. O índice prescreve cortes em nada menos de 70 folios dos 227 da obra. Em que teria ficado o *Cancioneiro* se as censuras indicadas tivessem sido cumpridas em novas edições?”. In: *Breve História da Censura Literária em Portugal*. p. 23.

⁶⁷² MARTINS, Maria Teresa Payan. O Índice Inquisitorial de 1624 à luz de novos documentos. *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, 2011, 28: 67-87.

Tramite un *alvará régio*, la Real Mesa Censória è istituita il 5 aprile 1768. Oltre alla censura, la Real Mesa Censória iniziava a interferire in modo deciso anche nei piani di modernizzazione culturale, trasferendo allo Stato portoghese il controllo dell'insegnamento, che prima erano quasi totalmente di dominio degli ordini religiosi. Ciò che Pombal desiderava era espandere il potere della Corona su quello della Chiesa in territorio portoghese. L'istituzione censoria organizzata da Pombal perdurò fino al 1787 (il Marchese era stato in carica come Segretario di Stato del Regno fino al 1777), quando fu riformata dalla regina D. Maria I, diventando la *Real Comissão Geral sobre o Exame e Censura de Livros*. Tuttavia, a causa delle pressioni di settori legati alla Chiesa cattolica, la Real Comissão fu abolita dalla regina nel 1794, riportando il controllo della censura alla configurazione precedente il 1768, costituita dal Consiglio Generale del Sant'Uffizio, dai Consigli delle Diocesi e dal Desembargo do Paço. Tuttavia, il nome di Real Mesa Censória perdurò, essendo già stato consacrato nell'amministrazione pubblica. Con la ristrutturazione, dato che lo stato aveva organizzato per molti anni la struttura interna della Mesa, il potere statale cominciò a godere di un'influenza per decisioni che prima del 1768 non possedeva⁶⁷³. Pombal voleva introdurre nei domini portoghesi, secondo Luiz Carlos Villalta, un Riformismo Illuminato, a partire dalle idee dell'Illuminismo francese⁶⁷⁴. In realtà, Pombal era un riformista, giacché “fez uma incorporação seletiva das ideias das Luzes, rejeitando aquelas que ameaçavam as prerrogativas absolutistas do trono, o domínio colonial e a religião”⁶⁷⁵.

La censura imposta dal Marchese di Pombal con la Real Mesa Censória, come dimostra Luiz Carlos Villalta, si esercitava su importanti opere del pensiero, quali “escritores do porte de Maquiavel, Montaigne, Espinoza, Jean Bodin, John Milton, Puffendorf (que deveria ser tolerado, mas acabou entrando para o rol de autores defesos), Rabelais e Thomas Morus também

⁶⁷³ Secondo Leopoldo Collor Jobim, dopo le riforme strutturali implementate dal Marchese di Pombal, il potere religioso nella questione della censura dei libri fu quasi sempre all'ombra delle volontà della monarchia, e a partire dal 1794, quando il potere censurante tornò a essere esercitato in modo trifasico, le forze ecclesiastiche non si sovrapposero più a quelle reali, ma le eguagliarono, semplicemente: “O poder da Inquisição durante os quase três séculos de sua existência variou muito. Houve momentos em que foi realmente poderosa, inclusive enfrentando o próprio rei. Mas já em fins do século XVIII, e sobretudo depois da intervenção do Marquês de Pombal, era um mero instrumento ao serviço do poder real. A reforma pombalina” tem sido muito debatida, mas não resta dúvida de que ele a tomou perfeitamente submissa ao poder monárquico, retirando-lhe inclusive o poder da censura literária, que só vai reaver em 1791. É então praticamente a única atribuição que lhe resta, e até 1821 mantém a competência de autorizar ou proibir a difusão de escritos e idéias em Portugal e no Brasil”. JOBIM, Leopoldo Collor. O Santo Ofício da Inquisição no Brasil setecentista: estudo de uma denúncia. *Estudos Ibero-Americanos*, 1987, 13.2: 195-213. p. 197.

⁶⁷⁴ VILLALTA, Luiz Carlos. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América Portuguesa*. 1999. PhD Thesis. Universidade de São Paulo.

⁶⁷⁵ Id. p. 22.

Ma come sempre accade nella storia della censura, ogni volta che emergono leggi rigorose, sorgono soluzioni creative per eluderle. Graça Almeida Rodrigues, nel suo volume *Breve História da Censura em Portugal*, dimostra che i libri clandestini sono sempre circolati a Lisbona, nonostante la successione di editti censori che si diffondevano nelle terre lusitane fin dal XVI secolo⁶⁷⁹. I libri censurati, tuttavia, erano più costosi. Come ricorda Almeida Rodrigues, esisteva un elenco di libri clandestini destinati ai clienti più abituali, quelli sulla cui discrezione i venditori potevano contare. Questa “clientela speciale” era composta da vari membri della classe intellettuale, oltre ad alcuni studenti⁶⁸⁰ (quasi tutti appartenenti all’élite), in cerca di libri che non figurassero nelle biblioteche pubbliche, o che avessero accesso ristretto. Inoltre, il precario controllo doganale e la mancanza di personale specializzato in materia, in alcuni porti, contribuivano all’introduzione di libri proibiti nel regno. Rubens Borba de Moraes afferma che l’ignoranza dei funzionari doganali era una grande alleata della circolazione di libri proibiti in Brasile, poiché questi individui erano incapaci di valutare il contenuto delle spedizioni bibliografiche inviate alla colonia⁶⁸¹. A ciò si aggiungeva la bassa percentuale di dipendenti, diametralmente opposta alla quantità di lavoro da svolgere, che favoriva le frodi del contrabbando.

Con le pile di casse di libri accumulate nei depositi dei porti, oltre alle varie altre merci che dovevano essere controllate, e senza la preparazione adeguata, spesso il funzionario doganale consultava solo il titolo dell’opera, senza considerare il contenuto oltre la copertina del libro. Il che favoriva una delle tecniche di contrabbando più utilizzate: la rilegatura di un libro proibito all’interno di un’opera autorizzata a circolare dalla censura⁶⁸². Tuttavia, la nostra ricerca si baserà sulla circolazione ufficiale dei libri, dato che la *Divina Commedia* compare nell’elenco dei libri proibiti solo parzialmente, non figurando negli editti censori della Real

⁶⁷⁹ Secondo Almeida Rodrigues, i contrabbandieri di libri in Portogallo erano, nella maggior parte, francesi: “Pelos fins do século XVIII, entre a comunidade francesa que vivia em Lisboa, encontrava-se um núcleo de livreiros, Rolland, Aillaud, Borel, Bertrand, Meaussy, Loup, Dubié, Dubeaux, que tiveram papel cultural importante na difusão de livros proibidos em Portugal”. Op. cit., p. 41. Inoltre, la ricercatrice dimostra che c’era anche l’abitudine di acquistare libri al di fuori del Portogallo e di portarli in questi domini utilizzando la tecnica comune di non dichiarare i volumi proibiti: “Era igualmente costume (...) entre os portugueses, comprar livros proibidos durante alguma viagem ao estrangeiro ou recorrer aos serviços dalgum marinheiro. Também diplomatas foram detectados pela polícia como introdutores de livros defesos. Em 1794, a polícia apontou o representante da Áustria, cavaleiro Lebzelter, e o mesmo sucedeu com o ministro da Suécia, Barão de Oxensterna”. Id. p. 42.

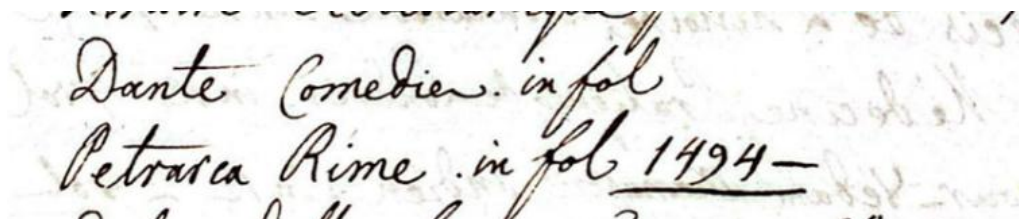
⁶⁸⁰ Id. p. 42.

⁶⁸¹ MORAES, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. 2. ed Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2006. p. 63.

⁶⁸² Sembra che questa strategia fosse una delle più utilizzate per l’invio di opere proibite nelle colonie, come già indicato da Irving Leonard. (*Los Libros del Conquistador*. p. 155), E nel caso portoghese, attestato da Graça Almeida Rodrigues. Op. cit. p. 43.

Mesa Censória. La scarsa circolazione del poema di Dante in territorio brasiliano era legata alla limitata libertà di lettura da parte degli intellettuali brasiliani.

L'analisi dei documenti della Real Mesa Censória, attualmente conservati negli archivi della Torre do Tombo, sul controllo della circolazione dei libri in territorio lusitano ci fornisce il materiale per visualizzare un transito scarso della *Divina Commedia* all'interno dei domini portoghesi nella seconda metà del XVIII secolo. Ad esempio, un carico di libri inviato dall'Italia al libraio franco-piemontese, residente a Lisbona, João Baptista Reycend, riconducibile agli anni '70 del 1700, indica la presenza di un esemplare della *Commedia* (in folio), oltre alle *Rime* (in ottavo. In questo catalogo non ci sono indicazioni su quali fossero le edizioni di queste opere. Nello stesso elenco di libri, è presente anche un'edizione delle *Rime* di Petrarca (in folio) del 1494, senza alcuna altra indicazione bibliografica⁶⁸³.



Dante *Comedia*. in fol.
Petrarca *Rime*. in fol. 1494.

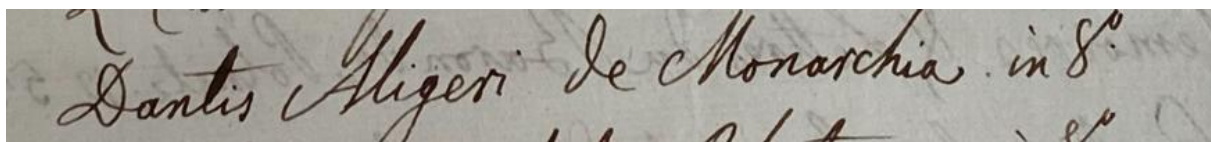


Dante *Rime*. in 8.º
ANTT, Real Mesa Censória, caixa 165.

In un altro carico di libri proveniente dalla Francia, databile probabilmente tra il 1771 e il 1776 e destinato a João Baptista Reycend, possiamo trovare un esemplare del *De Monarchia*, libro registrato dall'*Index* romano, ma senza menzione di espurgazione negli editti della Real Mesa Censória⁶⁸⁴.

⁶⁸³ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 165.

⁶⁸⁴ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 167.



Dantis Aligeri *De Monarchia*. in 8.º
ANTT, Real Mesa Censória, caixa 165.

João Baptista Reycend fu uno dei più importanti librai della seconda metà del XVIII secolo in Portogallo. Diogo Ramada Curto sottolinea che sin dal XVII secolo il mercato librario in Portogallo era gestito, in gran parte, da commercianti italiani e francesi, il che favoriva, da un certo punto di vista mercantile, l'introduzione di libri stranieri nel commercio lusitano⁶⁸⁵. Questo ci porta a immaginare, concentrandoci sulle opere poetiche presenti nel catalogo di libri indicato in precedenza, che molti di questi esemplari provenissero, come avviene ancora oggi, dai titoli più venduti nelle liste di determinati mercati, e che per questo si cercasse, con il desiderio capitalista di vendita, di esportarli con l'obiettivo di inserirli nei gusti dei consumatori di altre regioni. Un lettore era un consumatore, e un libro venduto era il segno del profitto del libraio; in questa semplice equazione emergeva il fattore decisivo della conoscenza del mercato, poiché era necessario sapere quali libri avevano il maggior successo nei principali centri di commercio librario. Pertanto, Manuela Domingos indica che João Baptista Reycend, così come altri librai portoghesi, manteneva contatti con i principali centri commerciali per sapere quali opere circolassero con maggiore frequenza⁶⁸⁶ a Madrid, Genova, Napoli, Venezia, Lione o Londra.

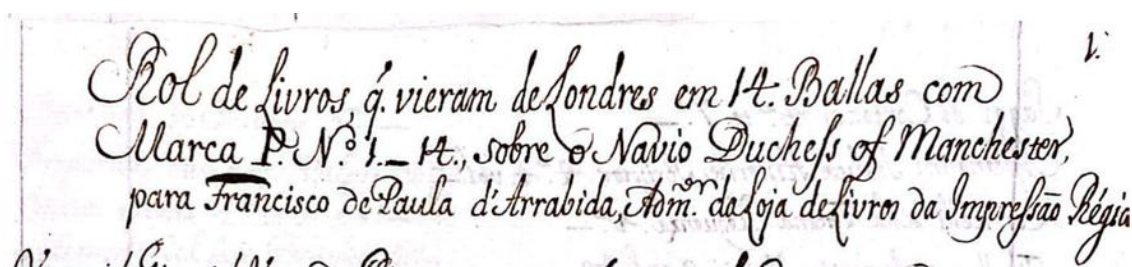
In merito al transito di libri importati in Portogallo, Francisco de Paula d'Arrabia, amministratore della libreria della Imprensa Régia di Lisbona, ricevette un carico proveniente da Londra, indicativamente intorno agli anni '70 del XVIII secolo, contenente diversi titoli di autori italiani, tra cui una *Commedia* stampata a Bergamo⁶⁸⁷. Questo ampio catalogo di oltre

⁶⁸⁵ Come indica Ramada Curto: "No centro do palco, encontra-se um grupo de livreiros provenientes da região de Turim ou, de forma mais geral, da região montanhosa encravada entre a França e Itália. A sua vinda para Portugal insinua-se desde o último quartel do século XVII, por alturas da política de fomento industrial do Conde da Ericeira e das ideias reformistas de Duarte Ribeiro de Macedo. Em inícios do século XVI, notam-se em Lisboa as primeiras resistências corporativas em relação aos livreiros franceses. Mas a instalação contínua de uma primeira geração de franceses ligados ao comércio do livro só aconteceu para finais do reinado de D. João V. Assim, a imagem idealizada dos vendedores ambulantes, ou seja, dos «colporteurs briançonnais» que estudos recentes ainda teimam em repetir, é definitivamente suprimida no que diz respeito a Portugal: os livreiros de origem francesa parecem controlar, pelo menos a partir de 1727, o mercado do livro, onde se faz sentir a importância esmagadora do livro produzido no estrangeiro". Ver: Introdução. In: DOMINGOS, Manuela. *Livreiros de Setecentos*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000. p. 12.

⁶⁸⁶ DOMINGOS, Manuela. *Livreiros de Setecentos*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000. p. 54.

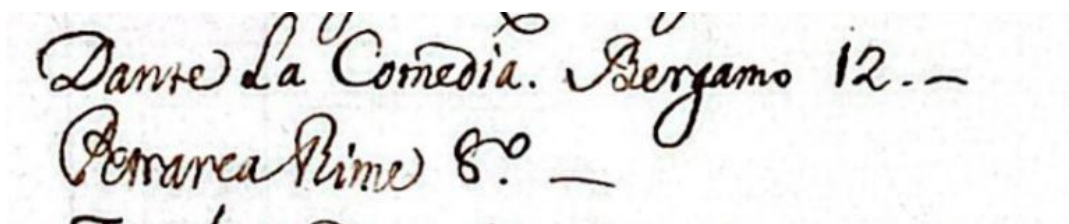
⁶⁸⁷ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 165.

700 titoli includeva: *Poemata*, di Sannazzaro (in ottavo); *Le lettere*, di Bernardo Tasso (in ottavo, 3 volumi); *Novo teatro comico*, di Goldoni (in ottavo, 7 volumi); *Poesie scelte dopo il Petrarca* (in ottavo); *Rime*, di Petrarca (in ottavo); *L'Amadigi*, di Bernardo Tasso (in quarto, 12 volumi); *Petrarca*, di Muratori (in quarto); *Le Prose*, di Bembo (in quarto, 2 volumi); *Boccaccio de' monti, selve, Boschi, mari, ecc.*, tradotto da N. Liburnio (in quarto, 4 volumi); *Le trasformazioni tratte da Ovidio*, di Ludovico Dolce (in quarto); *Le Rime*, curate da Dolce, di Petrarca (in quarto); *Della Historia Vinitiana*, di Bembo (in quarto); *Storia d'Italia*, di Guicciardini (in quarto). Oltre al *Vocabolario della Crusca* (in folio, 6 volumi) e al *Vocabulario degli accademici della Crusca ridotto in compendio sull'ultima edizione*. Firenze, 1739 (in quarto, 5 volumi). Questo ampio catalogo di libri serve a indicare, tra le altre cose, l'interesse per la letteratura italiana e per la lingua italiana nel Portogallo settecentesco. Nonostante i dodici volumi della *Commedia*, che potrebbero suggerire una presenza significativa dell'opera di Dante nel sistema letterario portoghese, l'analisi congetturale dimostra che questo transito dell'opera di Dante verso il Brasile nel secolo menzionato sia ridotto, soprattutto se confrontato con quello di Petrarca, Ariosto, Tasso e Metastasio.



Pol de livros q. vieram de Londres em 14. Baixas com
 Marca P. N.º 1. - 14., sobre o Navio Ducheys of Manchester,
 para Francisco de Paula d'Arrabida, tom. da loja de livros da Imprensa Régia

Elenco delle 14 casse di libri spedite da Londra a Lisbona.
 ANTT. Real Mesa Censória, caixa 165.

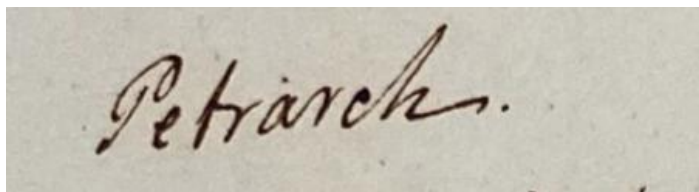


Dante La Commedia. Bergamo 12. -
 Petrarca Rime 8. -

Dante La Commedia. Bergamo. 12 [volumi]
 Petrarca Rime. in 8.º
 ANTT. Real Mesa Censória, caixa 165.

Nel 1770, ad esempio, João White, console britannico, ebbe il suo insieme di libri trattenuto nella città di Oporto, mentre si dirigeva lì proveniente da Lisbona, poiché non possedeva un permesso preventivo per imbarcare la sua biblioteca. Nella lista figurava un

“Petrarch”⁶⁸⁸, senza ulteriori indicazioni se non il nome del poeta italiano, trascritto in inglese. Si tratta della traduzione di *Rerum vulgarium fragmenta*, di Thomas Wyatt?⁶⁸⁹ Purtroppo, il titolo lacunoso impedisce di fornire maggiori dettagli.



ANTT. Real Mesa Censória, caixa 147.

In una spedizione di libri inviata nel luglio del 1776 alla libreria della famiglia Borel a Lisbona, figuravano “Metastasio, in 7 volumi” e “Ariosto, in 4 volumi”. Il 27 novembre dello stesso anno arrivò invece alla dogana di Lisbona una lista di nuovi libri appartenenti alla Borel e Borel Cia., contenente “Metastasio, opere in 6 vol.”⁶⁹⁰. Inoltre, il 18 settembre 1816, giunse alla Compagnia Borel e Borel un carico di due scatole di libri, provenienti da Genova, che comprendeva *Opera [di] Metastasio* (11 volumi), “Opera [di] Ariosto” (6 volumi) e *Parnaso Italiano* (56 volumi)⁶⁹¹. Cláudio Denipoti sottolinea che la famiglia Borel, di origine francese, fu un importante gruppo editoriale dell’epoca, con diversi membri impegnati nella commercializzazione di opere di vari generi⁶⁹². João José Bertrand, un altro importante libraio portoghese, ricevette da Venezia, in data successiva al 1770, un carico di libri che conteneva 12 volumi delle *Rime* di Petrarca⁶⁹³. Il 5 dicembre 1800, l’inglese Guilherme Bourn intendeva

⁶⁸⁸ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 147.

⁶⁸⁹ Sulle traduzioni del Petrarca in inglese, vd.: McLaughlin, M. L., L. Panizza, P. Hainsworth, British Academy (a cura di), *Petrarch in Britain: interpreters, imitators, and translators over 700 years*. Proceedings of the British Academy 146, Oxford, UK, Published for the British Academy by Oxford University Press, 2007. Hainsworth, P., «Translating Petrarch», *Petrarch in Britain*, Oxford, British Academy, 2007. Domenichelli, M., «Wyatt’s ‘translation’ of Petrarch’s “Una candida cerva”», *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, fasc. XV, dicembre 2012, pp. 181–194.

⁶⁹⁰ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 167.

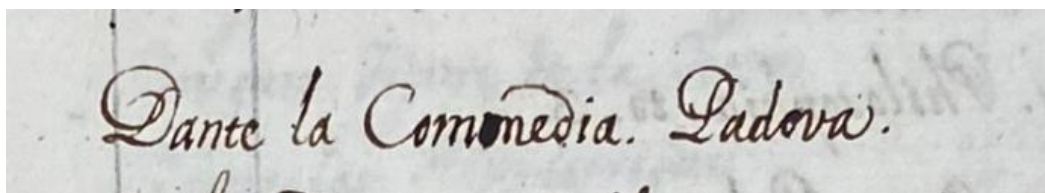
⁶⁹¹ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 143.

⁶⁹² Denipote, in un articolo sui libri, librai e censure in Portogallo tra la fine del XVIII secolo e l’inizio del XIX secolo, elenca i vari membri del gruppo familiare Borel legati al commercio di libri: “A família de livreiros Borel, é oriunda da mesma vila francesa da qual saíram diversos outros importantes livreiros de Lisboa no século XVIII definidos por Manuela Domingos como *Livreiros do Delfinado e Piemonte*, e circulou em Lisboa desde pelo menos a década de 1760, com a casa Borel & Rey, ‘mercadores de livros, moradores na Calçada do Combro’, a poucas quadras da Rua direita das Portas de Santa Catarina (Rua Garret na Lisboa atual) onde, mais tarde, foi a casa Borel, Borel & Cia. que eram “efectivamente, desde a década de 1763-1772, José Agostinho Borel, que se naturalizara português em 1762, e Pedro Borel, que em 1772 foi preso por ter em sua loja livros proibidos”. Diogo Borel entrou na sociedade através do casamento com sua prima, filha de João Francisco Borel, sucessor de Pedro Borel no negócio de livros. Diogo, por sua vez, surge na documentação em 1778, como ‘Mercador de Livros e impressor’, estabelecido na Rua direita das Portas de Santa Catarina”, in: DENIPOTI, Cláudio. O embaixador; o livreiro e o policial circulação de livros proibidos e medo revolucionário em Portugal na virada do século XVIII para o XIX. *Varia História*, 2014, 30: 129-150. p. 142-43.

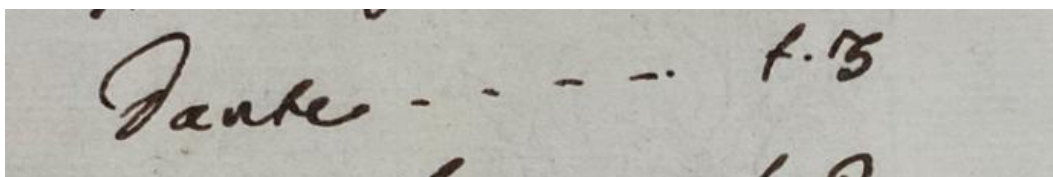
⁶⁹³ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 165.

rimandare la sua biblioteca privata da Oporto a Londra, e tra i libri figuravano “*Commedie di Goldoni*, 9 tomi”, “*Decamerone* di Boccaccio, 1 tomo” e “*Aminta* di Tasso, 1 tomo”⁶⁹⁴. L’inglese avrà acquistato questi libri in qualche libreria lusitana? Come possiamo osservare, le liste di libri che riportano la presenza di autori italiani, ad eccezione di Dante, sono numerose, indicando una maggiore circolazione di autori come Petrarca, Ariosto e Metastasio.

Per quanto riguarda Dante Alighieri, alcuni cataloghi dispersi, probabilmente databili tra il 1765 e il 1769, indicano una circolazione della *Commedia* che giunse in Portogallo dal porto di Livorno, contenente nel suo elenco di libri: “Dante, *la Commedia*. Padova”, insieme ad Ariosto, *Orlando Furioso*, in un’edizione stampata a Parigi; Bembo, *Le Rime*; Boccaccio, *Decamerone*; Metastasio, senza indicazione specifica dell’opera; Goldoni, *Nuovo Teatro*; Petrarca, *Le Rime*, con un’edizione di Bergamo del 1746 e un’altra, anch’essa stampata nella stessa città, nel 1752; Poliziano, *Le Stanze*; Bernardo Tasso, *l’Amadigi*, *Le Rime*, *Le lettere*; Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*⁶⁹⁵. Nello stesso arco temporale, in foglio disperso e senza una datazione precisa, troviamo un “Rol dei libri appartenenti a Miguel da Guerra”, contando un totale di dodici autori, tra cui Petrarca, Seneca, Aristotele, Dante e Ariosto⁶⁹⁶.



La Commedia, stampata a Padova e proveniente di Livorno.
ANTT. Real Mesa Censória, caixa 166.



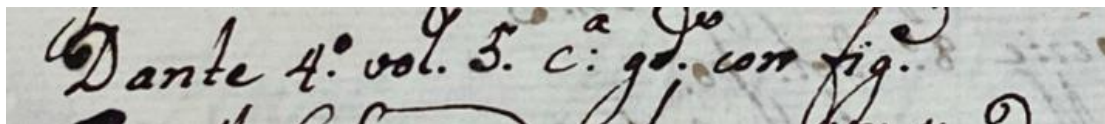
Dante, Appartenente al catalogo di libri di Miguel da Guerra.
ANTT. Real Mesa Censória, caixa 166.

Tra i decenni 1770 e 1780, si riscontra una circolazione dell’opera del poeta fiorentino, probabilmente la *Commedia*, in 4 volumi e illustrata:

⁶⁹⁴ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 164.

⁶⁹⁵ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 166.

⁶⁹⁶ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 166.



Dante 4º vol. 5 ca: gd con fig.e
ANTT. Real Mesa Censória, caixa 165.

In questo stesso carico, suddiviso in due casse e destinato a Francisco Tavares Nogueira, amministratore della libreria dell'Impressa Régia, si trova, nella prima cassa, “Guicciardini, fol., vol. 2” e “Petrarca del Castelvetro, 4º, vol. 2. con fig.e”; e nel secondo caixotto, oltre a Dante già menzionato, vi è un altro “Guicciardini, fol., vol. 2”⁶⁹⁷.

Lisbona diventa il principale porto di commercio librario con il Brasile. L'organizzazione della burocrazia statale nella sede della metropoli facilitava la logistica di invio di questa merce alla colonia dall'altra parte dell'Atlantico. Considerato “oggetto sensibile”, specialmente in un territorio scosso da tensioni interne, come il Brasile della seconda metà del XVIII secolo, il controllo della censura era imprescindibile per verificare il contenuto delle letture inviate all'America Lusitana. Il filtro imposto dalla metropoli sulla lettura, associato alle imposte e alle pesanti tasse di invio, ostacolava la fioritura di un'impresa di commercio di libri in Brasile. Thábata Araújo de Alvarenga, conducendo un ampio studio sulla presenza di libri a Vila Rica tra il 1750 e il 1800, ha osservato che i luoghi dedicati alla vendita di libri erano ancora scarsi, nonostante questa zona fosse un importante centro finanziario. Come ha notato la studiosa, non vi erano molte case di commercio dedicate esclusivamente all'universo librario; i libri venivano venduti come un prodotto tra molte altre merci. Questa mancanza di negozi specializzati non si verificava solo nelle città della regione mineraria, come evidenzia Alvarenga: “Cabe-nos ressaltar que esse fenômeno não era exclusivo das Minas Gerais e tanto o Rio de Janeiro quanto Lisboa apresentaram, ao longo do Setecentos, muitas lojas que vendiam livros juntamente com outras mercadorias”⁶⁹⁸.

Tra cachaças, pezzi di carne e utensili domestici, si trovavano libri che, secondo Araújo Alvarenga: “Os inventários marcam a presença do comércio de livros em Vila Rica. desde fins da década de 1760 até meados da década de 1780”⁶⁹⁹. Il fatto contrasta con la mancanza di librerie: “Podemos afirmar que, embora a Capitania de Minas Gerais tenha vivido, na segunda

⁶⁹⁷ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 165.

⁶⁹⁸ ALVARENGA, Thábata Araújo de. *Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800*. 2003. Dissertação. Mestrado em História Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 35-36.

⁶⁹⁹ Id. P. 37.

metade do Setecentos uma intensa efervescência intelectual, aqui não existiu nenhuma livraria especializada e nenhum livreiro que se dedicasse exclusivamente ao comércio de livros”⁷⁰⁰.

Nonostante l’assenza di luoghi specializzati, insomma, il transito di opere denota una minima, ma notevole, commercializzazione di libri, che, considerando i secoli XVI e XVII, rappresentava già un grande progresso⁷⁰¹. Il libro circolava poco, ma circolava. Nella regione di Minas Gerais, gli atti della *Devassa* (l’inchiesta censoria) dei membri dell’*Inconfidência Mineira* lasciano intravedere una sorprendente presenza di opere letterarie in alcune poche biblioteche. Il caso più significativo è quello del canonico Luís Vieira da Silva, professore di Filosofia e membro attivo nella *Conspiração Mineira*, che, accusato di cospirare contro la Corona, vide i suoi beni sequestrati, con la sua biblioteca, una delle più grandi del Paese a quel tempo, tra le proprietà. Eduardo Frieiro, che ha condotto uno studio minuzioso sulla biblioteca del canonico, indica l’estensione del suo patrimonio: “Das 270 obras, com perto de oitocentos volumes, que compunham a livraria do Cônego, mais de metade era em latim, cerca de noventa em francês, pouco mais de trinta em português, cinco ou seis em italiano e outras tantas em espanhol, além de 24 livros ingleses”⁷⁰², riguardo ai libri in italiano⁷⁰³, Freiro dirà:

Dos italianos, poucos: *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, *La secchia rapita* de Tassoni e onze volumes das obras do abade Pietro Metastásio, o poeta mais notável da segunda época arcadiana e, na opinião de muitos, o maior de seu tempo. Metastásio foi um dos poetas mais estimados e um dos

⁷⁰⁰ Id. p. 32.

⁷⁰¹ Luiz Carlos Villalta, nello studiare i documenti relativi agli inventari in Minas Gerais e Rio de Janeiro nel XVIII secolo, ha constatato che il libro era un oggetto presente in alcuni di questi documenti, ma in numero ancora molto esiguo, se si considera il totale degli inventari disponibili, poiché, come afferma la ricercatrice: “A Rio de Janeiro, parmi les 62 inventaires examinés aux Archives Nationales, on trouve des livres dans 9 d’entre eux, c’est-à-dire 14,5%. Ces chiffres ne diffèrent guère de ceux trouvés dans le Minas. A Diamantina, dans un total de 66 inventaires, Júnia Furtado a repéré des livres dans 14 d’entre eux (20%). À Mariana, on trouve quelque 2582 inventaires relatifs à cette même période. De ce total, 507 furent consultés, et on put vérifier l’existence de livres dans 56 d’entre eux, c’est-à-dire 11% des inventaires examinés. Ces pourcentages de propriétaires de livres concernant Rio de Janeiro, Diamantina et Mariana, 14,5%, 20% et 11%, respectivement, s’éloignent assez de ceux concernant la France au XVIIIème: 33% des personnes ayant eu leurs biens inventoriés, dans les villes de l’Ouest du territoire français et 22,6% à Paris, dans les années 1750”. In: VILLALTA, Luiz Carlos. Bibliothèques privées et pratiques de lecture au Brésil Colonial. In: MATTOSO, Katia; SANTOS, Idellete Muzar; ROLLAND, Denis. (Org.). Naissance du Brésil moderne (1500-1808). 1ed.Paris: Presses de L’Université de Paris-Sorbonne, 1998, v. 1, p. 319-336.

⁷⁰² FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do conego: como era Gonzaga?* e outros temas mineiros. 2a ed. rev. e aum Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia: USP, 1981. p. 24.

⁷⁰³ Oltre a queste opere, meritano attenzione il *Vocabulário Português e Latino*, dizionari di italiano e francese, vocabolari della lingua toscana e castigliana, *Paradiso Perduto*, opere di Camões, Sá de Miranda, Racine, Voltaire e la storia degli Stati Uniti d’America, fino ad allora punto di riferimento per gli occhi rivoluzionari degli *inconfidentes mineiros*. L’elenco completo della biblioteca del Canonico si trova oggi trascritto nei volumi sugli *Autos da Devassa*, organizzati dall’Assemblea Legislativa dello Stato di Minas Gerais, in 11 volumi. In: ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE MINAS GERAIS. *Autos de devassa da Inconfidência Mineira*. Vol. 6. Introdução de Lafayette Luiz Doorgal de Andrada. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2016. pp. 83-93.

modelos mais seguidos entre os árcades de Vila Rica. Suas obras achavam-se também na biblioteca de Alvarenga Peixoto (sete tomos) ⁷⁰⁴.

La biblioteca del Canonico era un'eccezione che conferma una regola in un contesto di ancora modesta circolazione di libri. Dopo la condanna del religioso, la sua biblioteca fu decimata e probabilmente venduta sia all'interno che al di fuori dei confini di Minas Gerais. Infatti, il destino dei libri, come accade spesso in questi casi, rimase incerto, rendendo impossibile il tracciamento di queste opere. Ciò che si può comprendere dal patrimonio di Luís Vieira da Silva era l'esistenza di un ambiente culturale, nel quale si sviluppava la conoscenza di grandi opere letterarie nelle città brasiliane.

Il flusso librario si concentrava, come è ovvio, dove vi era una maggiore densità di capitale e un intenso transito di persone: Rio de Janeiro, Salvador, Vila Rica e Recife. In Pernambuco, Gilda Maria Whitaker Verri, analizzando il libro e la lettura nella capitanía di Pernambuco tra il 1759 e il 1808⁷⁰⁵, ha osservato che i libri erano normalmente acquistati da membri di un'élite illuminata, durante viaggi a Rio de Janeiro o Salvador, dove vi erano venditori specializzati in questo commercio, o addirittura importati dall'Europa⁷⁰⁶; o, sebbene più difficile, secondo la ricercatrice: “ser adquiridos no Recife, em alguma botica”⁷⁰⁷, il che dimostra che il commercio di libri stava già facendo i primi passi nel Brasile settecentesco. Come ricorda bene Gilda Verri, Rio de Janeiro, capitale della colonia, nel 1792 possedeva solo un'unica libreria⁷⁰⁸.

Gli archivi della Real Mesa Censória riguardanti i libri inviati in Brasile tra la metà del XVIII secolo e l'inizio del XIX (prima del 1822) ci offrono una dimensione delle preferenze di lettura. Dall'analisi degli archivi, la presenza di libri di Dante Alighieri è stata visibile solo in un caso. Si tratta della richiesta fatta da Francisco Agostinho Gomes per l'invio di libri a Bahia, autorizzata il 18 ottobre 1779, per mezzo della Borel e Borel Cia.. In questo documento figura la presenza delle “*Opere del Dante*”, senza specificare di quali libri si tratti. In questo invio erano presenti anche “*Ariosto Opere*”, ugualmente senza dettagli sui titoli inclusi, un esemplare

⁷⁰⁴ FRIEIRO. Op. cit., p. 31-32.

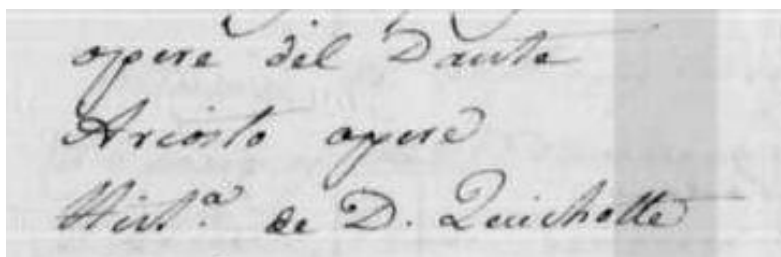
⁷⁰⁵ Maria Whitaker Verri, Gilda. *Tinta sobre papel: livros e leitura na Capitania de Pernambuco entre 1759 e 1808*. 2005. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

⁷⁰⁶ Id. p. 392.

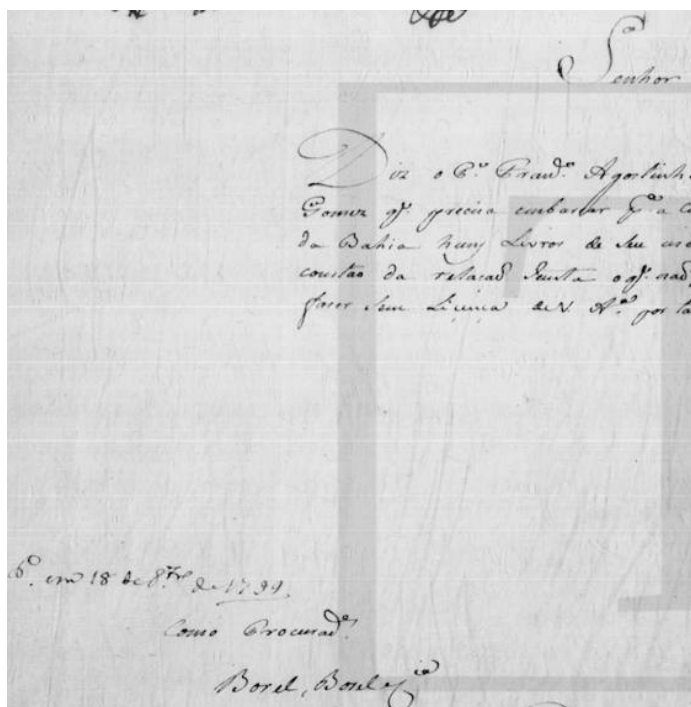
⁷⁰⁷ Id. p. 393.

⁷⁰⁸ VERRI. Op. cit., p. 395.

di *Caramuru*, di Santa Rita Durão, stampato a Lisbona⁷⁰⁹, e un altro del *Decameron*, di Boccaccio, e “*Opera*” di Petrarca⁷¹⁰, oltre a “*Obras de Camones*”⁷¹¹.



Oltre a Dante e Ariosto, è presente anche una *Histª de D. Quichotte*, della quale, per il modo in cui è scritta, non sappiamo se si tratti di una edizione in italiano o di un errore di grafia da parte di un impiegato della Real Mesa⁷¹².



Copia della richiesta di invio di libri fatta da Francisco Agostinho Gomes alla Real Mesa Censória per la rimessa di libri da Lisbona alla Bahia, datata 18 agosto 1799, attraverso il procuratore Borel e Borel Cia⁷¹³.

La bassa incidenza di Dante significa che le sue opere circolarono poco. Non solo però: il dato indica anche come il suo nome fosse relativamente noto, poiché opere che citano il poeta fiorentino furono esportate in Brasile. È il caso dell'autorizzazione concessa il 23 luglio 1796 a Francisco José da Fonseca Sá e Albuquerque per spedire libri da Lisbona a Bahia. Nella richiesta era presente un esemplare di *Elementos da Poética*, di Pedro José da Fonseca⁷¹⁴, opera

⁷⁰⁹ ANTT, Real Mesa Censória, caixa 166. maço. 148.

⁷¹⁰ Id. m. 151.

⁷¹¹ Id. m. 153.

⁷¹² Id. m. 148.

⁷¹³ Id. lb.

⁷¹⁴ ANTT, Real Mesa Censória, caixa 166. m. 50.

nella quale l'autore fa riferimento a Dante citandolo nel seguente modo: “Dante se vê que o Poeta, todas as vezes que a sua fábula o pedir, deve accommodar-se as verdades da história e o conhecimento dos sábios”⁷¹⁵. Inoltre, in questo elenco di libri figurava anche la presenza di “Camões, suas obras”, “Locke, entendement humain”, “Horace, les oeuvres” e “Terence, les comédies”⁷¹⁶.

Un dato interessante da rilevare è che l'assenza di Dante in questi documenti non implica che la letteratura italiana praticamente non sia stata letta in Brasile. Al contrario, nonostante il mercato librario ancora esiguo, è possibile rintracciare diverse opere di letteratura italiana in circolazione in Brasile dalla fine del XVIII secolo e nei primi due decenni del XIX secolo. Ad esempio, il 19 novembre 1796, José Álvares Branco Muniz Barreto ricevette il permesso di imbarcare da Lisbona a Bahia con i suoi libri, tra cui figurava l'opera poetica di Sannazaro (in ottavo)⁷¹⁷. L' *Orlando Amorofo*, di Matteo Maria Boiardo, è un altro libro presente nella lista dei volumi inviati a Bahia nel 1800⁷¹⁸; così come nel 1819 fu inviata a Bahia una *Gerusalemme liberata*, di Tasso, in francese⁷¹⁹. L'opera di Boiardo compare in una spedizione di libri diretta a Rio de Janeiro nel 1799⁷²⁰. Diretta al Maranhão, troviamo una licenza, datata 19 luglio 1803, a Lisbona, concessa al signor Manuel Teixeira da Silva, per imbarcare i suoi libri, tra cui vi erano 10 volumi delle opere di Metastasio, in italiano⁷²¹. Metastasio circolava ancora nella provincia del Ceará nel 1799⁷²².

Alcuni errori di attribuzione erano comuni. Pure, non sappiamo se essi furono perpetrati da alcuni richiedenti o da funzionari responsabili della compilazione dei documenti in dogana. Ad esempio, nel 1802, Paulo Martins invia a Rio de Janeiro una spedizione di libri in cui era annotato “Ariosto, Orlando Amorofo”, in 8 volumi, stampati nel 1794⁷²³. Molto probabilmente, il riferimento era all'opera di Boiardo. Lo stesso equivoco si verifica di nuovo con Paula Martins, sempre nel 1802, inviando libri a Rio de Janeiro: “Ariosto, Orlando Amorofo... 8 vol.”. Paula Martins, nel 1815, spedisce alla capitale della colonia luso-americana 18 volumi

⁷¹⁵ FONSECA, Pedro José da. *Elementos da poética, tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais célebres modernos*. Lisboa, Portugal: Oficina de Miguel Manescal da Costa, impressor do Santo Officio e da Sereníssima Casa de Bragança, 1765.

⁷¹⁶ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 166. m. 50.

⁷¹⁷ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 166. m. 102.

⁷¹⁸ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 153. m. 263.

⁷¹⁹ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 158. m. 155.

⁷²⁰ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 153. m. 263.

⁷²¹ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 159. m. 189.

⁷²² ANTT. Real Mesa Censória, caixa 163.

⁷²³ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 154. m. 44.

dell'opera di Metastasio in italiano⁷²⁴. Metastasio, Tasso e Ariosto – oltre a Milton, Shakespeare, Voltaire, Molière e Racine – continuavano a circolare nella Rio de Janeiro ottocentesca⁷²⁵, nell'elenco dei libri appartenenti ad Antonio Pereira de Sousa, autorizzato a inviare libri in Brasile il 9 dicembre 1808⁷²⁶.

Il complesso di libri spediti tra la fine del XVIII secolo e l'alba del XIX secolo ci permette di sostenere che, oltre all'influenza italiana, giungeva in Brasile un considerevole repertorio di letteratura latina, greca, francese, spagnola, inglese e, ovviamente, portoghese. La letteratura greco-latina era ancora letta e apprezzata, come dimostra un carico di libri inviati a Salvador nel 1796, comprendente opere (non nominate) di Terenzio, Virgilio, Sallustio, Orazio, Cicerone e Ovidio⁷²⁷. Virgilio è un autore presente in diverse casse di libri inviati al Brasile settecentesco, risultando uno degli autori con la circolazione più significativa nei cataloghi di quel periodo. Anche Terenzio è un nome ricorrente. Nel 1813, giunse un carico di libri a Belém, in Pará, proveniente da Lisbona, contenente opere di Terenzio, Fedro, Platone e Eustachio, di fra' Manuel de Santa Maria⁷²⁸. Poiché non vi erano tipografie in Brasile, quasi tutti i libri erano stampati in Portogallo, motivo per cui la rotta di pubblicazione delle opere di autori brasiliani passava quasi sempre da Lisbona, da dove, dopo la pubblicazione, i volumi venivano spediti in Brasile, come nel caso di un'edizione del *Caramuru*, spedita al Maranhão nel 1802⁷²⁹. In linea con le letture del periodo, fu inviato a São Luís do Maranhão, nel 1803, il volume “Obras poéticas pastoris”⁷³⁰. I libri dell'Arcadia brasiliana erano costantemente presenti in casse destinate a Rio de Janeiro all'inizio del XIX secolo, come nel caso delle poesie di Santa Rita Durão⁷³¹ e il *Marília de Dirceu*, di Tomás Antônio Gonzaga⁷³². Della letteratura portoghese meritano attenzione Camões, Sá de Miranda⁷³³ e Manuel Maria Barbosa du Bocage. La costante influenza francese, esercitata a partire dal XVIII secolo, si esprime con la presenza del *Tetragono* di Voltaire⁷³⁴ e delle opere di Racine, nel XIX secolo⁷³⁵, in carichi spediti in Brasile.

⁷²⁴ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 154. m. 511.

⁷²⁵ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 154. m. 332.

⁷²⁶ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 154. m. 330.

⁷²⁷ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 157. m. 60.

⁷²⁸ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 160. m. 142.

⁷²⁹ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 160. m. 141.

⁷³⁰ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 159. m. 197.

⁷³¹ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 153. m. 231.

⁷³² ANTT. Real Mesa Censória, caixa 153. m. 516.

⁷³³ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 161. m. 309; Caixa 157. m. 74; Caixa 153. m. 123.

⁷³⁴ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 159. m. 75.

⁷³⁵ ANTT. Real Mesa Censória, caixa 154. m. 88.

Tre libri di letteratura frequentemente riscontrati in questi documenti, soprattutto tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, sono *Paradiso Perduto*, di Milton; *Don Chisciotte*, di Cervantes; *Le mille e una notte*; *Robinson Crusoe*, di Daniel Defoe; e *I viaggi di Gulliver*, di Jonathan Swift; *Pamela*, di Samuel Richardson. Con l'eccezione del poema di Milton e della prosa de *Le mille e una notte*, notiamo come il gusto del lettore brasiliano si orienti verso un genere in ascesa: il romanzo. Ian Watt osserva che il romanzo è il genere più adatto a una società ottocentesca che sta scoprendo sé stessa, analizzandone le basi costitutive. Il romanziere si percepisce come parte della società; le sue azioni influenzano il corso della vita quotidiana, il che consente al romanziere una libertà creativa per integrare nella sua narrazione una visione focalizzata sulle particolarità della vita e della società, rivelando spesso l'esistenza di personaggi distaccati dalle preoccupazioni sociali⁷³⁶, a permettere ai romanzieri di raggiungere un'architettura testuale che mira ad avvicinare il discorso letterario al piano della vita quotidiana, piuttosto che allontanarlo, come avveniva nelle epopee del passato classico.

Il romanzo è un'epopea di un mondo frammentato, prodotto di un'organizzazione sociale borghese, come sostiene György Lukács. In questo genere, il personaggio non è altro che un soggetto solitario, di fronte a una realtà avversa, in un mondo sempre ostile. Nel romanzo, gli individui lottano contro le forze sociali circostanti: lo spazio e il tempo li imprigionano e li soffocano. Il personaggio non sempre riesce a dominare le forze centripete del suo presente; è, piuttosto, un naufrago dell'esistenza, alla deriva in un destino errante, un soggetto pieno di conflitti esistenziali, spesso derivanti dal confronto con lo spazio in cui è inserito. Il grande esempio per Lukács, punto di svolta in una visione della rottura della tendenza del romanzo come genere di una società borghese, è Dante, poeta nel quale: "c'è ancora la perfetta, immanente assenza di distanze, l'isolamento tipico della vera epopea, ma le sue figure sono già individui, che consciamente ed energicamente si oppongono a una realtà che li esclude: essi diventano reali personalità esercitando questa resistenza"⁷³⁷.

La lirica di Dante, secondo l'interpretazione novecentesca di Lukács, pone l'individuo, lettore o personaggio, di fronte a un mondo di conflitti sociali, dai quali non può distaccarsi,

⁷³⁶A proposito delle opere di Daniel Defoe, Ian Watt dirà: "finally, the rise of individualism is of great importance. By weakening communal and traditional relationships, it fostered not only the kind of private and egocentric mental life we find in Defoe's heroes, but also the later stress on the importance of personal relationships which is so characteristic both of modern society and of the novel—such relationships may be seen as offering the individual a more conscious and selective pattern of social life to replace the more diffuse, and as it were involuntary, social cohesions which individualism had undermined". In: WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1964. p. 177.

⁷³⁷ LUKÁCS, György. *Teoria del Romanzo*. A cura di Giuseppe Raciti. Milano: SE, 1999. p. 61.

poiché è anch'esso parte di tale dinamica. Non sorprende che Karl Marx, nel primo volume de *Il Capitale*, faccia riferimento alle disumane giornate di lavoro come a una sorta di punizione dantesca, per i lavoratori delle fabbriche di fiammiferi in Gran Bretagna⁷³⁸, metà dei quali era composta da bambini sotto i 13 e i 18 anni: “Giornata lavorativa di 12, 14, perfino 15 ore; lavoro notturno; pasti irregolari e per lo più consumati negli stessi locali di lavoro appestati dal fosforo. In una manifattura simile, Dante troverebbe superate le più crudeli fantasie del suo *Inferno*”⁷³⁹.

Il gusto risvegliato dal romanzo per le idiosincrasie della vita quotidiana, a lungo marginalizzate dalla letteratura, unito alle preoccupazioni sociali presenti in quel secolo – come le catene della metropoli, che alimentavano l'ideale di indipendenza nei brasiliani, così come le catene della schiavitù, che condannavano milioni di schiavi a una condizione indelebile di miserie esistenziali – influenzerà la lettura di Dante in Brasile nel XIX secolo. Il fenomeno, come vedremo, si manifesta su un campo più ampio, risuonando dall'Italia del Risorgimento e giungendo in America Latina, sconvolta dalle lotte per l'indipendenza. All'interno di questo denso spazio di tensioni politiche, Dante troverà spazio, soprattutto a partire dalla seconda metà di questo secolo, venendo letto come poeta politico, critico della prigionia morale degli uomini, soggiogati da una società corrotta. In un certo senso, l'esportazione di un modello di lettura italiano post-risorgimentale trova in Brasile un terreno fertile per il suo fiorire.

⁷³⁸ Vd.: SGRO, Giovanni, et al. «Segui il tuo corso, e lascia dir le genti!». Karl Marx lettore della Comedia dantesca. *Pagine Inattuali*, 2012, 2: 159-172.

⁷³⁹ MARX, Karl. *Il Capitale*. A cura di Aurelio Macchioro e Bruno Maffi. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2013. p. 291.

5 LA *COMMEDIA* IL E IL CANONE BRASLIANO. 1800-1907

- 5.1 Il lungo viaggio verso le terre tropicali del Dante ottocentesco
- 5.2 La simbologia delle biblioteche
- 5.3 Ai tropici la vita non era delle migliori
- 5.4 La Stampa e la diffusione del libro
- 5.5 Per un Dante Politico
- 5.6 La *Divina Commedia* e il contesto di lettura nel Brasile del secolo XIX
- 5.7 I lettori ottocenteschi
- 5.8 Dante e i lettori brasiliani
- 5.9 Il *Ramalhete* e il Parnaso
- 5.10 Lettura politica, lettori politici
- 5.11 Influssi danteschi tra Romanticismo, Parnassianesimo e Simbolismo
- 5.12 Il secolo delle traduzioni

5.1 Il lungo viaggio verso le terre tropicali del Dante ottocentesco

L'Ottocento è il secolo della presenza di Dante Alighieri nella letteratura brasiliana. È anche il secolo del trasferimento della corte portoghese al Brasile (1808), dell'Indipendenza (1822), dell'abolizione della schiavitù (1888) e della fine dell'Impero con la Proclamazione della Repubblica (1889). Tutti questi eventi storici hanno condizionato, con diversi gradi di intensità, la circolazione e i modi di leggere la *Divina Commedia* in Brasile. Pertanto, è necessario concentrarsi su ciascuno di questi momenti per comprendere come i movimenti sociali e politici abbiano plasmato il contesto culturale del XIX secolo brasiliano, e come i fili conduttori di questi eventi storici abbiano agito come forza attiva capace di influenzare l'esegesi del poema di Dante nel Paese sudamericano.

I primi momenti di Dante nella letteratura brasiliana dell'Ottocento furono condizionati da un viaggio. “Il lungo viaggio della biblioteca dei re”, come teorizzarono da Paulo Cesar de Azevedo, Angela Marques da Costa e Lilia Schwarcz⁷⁴⁰, quando studiarono il trasferimento della collezione della dinastia Bragança verso le terre americane. Per la prima volta la capitale di un impero era stata trasferita in una colonia d'oltremare. In questo viaggio, i libri erano presenti, messi in salvo dai saccheggi o dalle distruzioni dell'esercito napoleonico. La Real Bibliotheca, ospitata nel Palazzo dell'Ajuda, costituiva uno dei gioielli più preziosi e simbolici della corona portoghese. Con l'obiettivo di recuperare, attraverso la sua collezione, la memoria di un passato di splendore culturale, questa biblioteca voleva ripristinare l'importanza che la collezione reale aveva precedentemente acquisito come una delle più significative d'Europa, prima della distruzione dell'antica biblioteca del palazzo del Paço da Ribeira nel terremoto che devastò Lisbona il 1° novembre 1755. Durante la fuga in Brasile, dunque, dovuta alle invasioni napoleoniche, il principe reggente, D. João, decise che la collezione reale avrebbe dovuto accompagnare la corte nelle terre americane. I monumenti alle glorie del passato non vengono abbandonati. Insomma, cos'è una monarchia senza un insieme di simboli che ne sostengano la figurazione pomposa nell'immaginario dei sudditi?

⁷⁴⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de; COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis*. Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil. 1a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

La *Divina Commedia* faceva parte della collezione del Palazzo dell'Ajuda, e la sua presenza tra le opere reali segna uno dei primi momenti dell'ingresso di Dante Alighieri nella cultura brasiliana.

La storia dei libri in Brasile è la storia dei viaggi e dei viaggiatori. Da José de Anchieta, Antonio Vieira e le biblioteche pedagogiche dei gesuiti, alle valigie dei laureati e dottori formati a Coimbra o a Lisbona, l'oggetto libro ha sempre viaggiato attraverso l'Atlantico per raggiungere le terre brasiliane. Quando non esisteva la stampa in Brasile, la posta marittima era l'unico modo per far arrivare comunicazioni e oggetti ai possedimenti atlantici del regno lusitano. La rotta marittima richiedeva tempo. Di qui l'aumento del prezzo dell'oggetto librario, per non parlare della lentezza della dogana preposta al controllo della censura, che contribuiva ulteriormente a ritardare le consegne.

Giunto in Brasile, D. João chiese il trasferimento della Real Bibliotheca e dei documenti burocratici dello Stato, con l'obiettivo di preservarli da possibili saccheggi da parte dell'esercito francese. Salvaguardare la biblioteca significava preservare la memoria della storia della Casa di Bragança. Un monarca ha bisogno di un'enorme biblioteca, per simboleggiare la grandezza della sua conoscenza e della società che governa. La Biblioteca Reale del Portogallo era una sintesi della saggezza simbolica dei re. Era, inoltre, come abbiamo affermato in precedenza, la rappresentazione di una ricostruzione, poiché la sua collezione nacque dalle ceneri dell'antica libreria del Palazzo del Paço della Ribeira, distrutta, insieme all'edificio che ospitava la residenza reale, dal terremoto di Lisbona nel 1755.

5.2 La simbologia delle biblioteche

Fin da D. João II (il cui regno durò dal 1477 al 1481) i monarchi portoghesi hanno coltivato l'ambizione di creare una delle più grandi biblioteche reali d'Europa⁷⁴¹. Paulo Cesar

⁷⁴¹ Secondo Paulo Cesar de Azevedo, Angela Marques da Costa e Lilia Schwarcz, D. João II mobilitò una task force per realizzare la sua volontà libraria: "Com efeito, a tradição real dos livros 'ajuntados no Paço' remontava a d. João II (1477-95), que, por sua vez, reunira até os livros dos primeiros monarcas da dinastia de Avis: d. João I (1385-1433)³⁹ e d. Duarte (1433-8).⁴⁰ Mas foi mesmo com d. João V (1706-50) que a Biblioteca Real adquiriu proporções grandiosas, à altura das aspirações desse soberano que, por meio do teatro da política, pretendia construir de forma espetacular o absolutismo real. E para a execução de uma tarefa de tal monta não se mediram esforços: livreiros estrangeiros, agentes diplomáticos, acadêmicos de renome... todos pareciam envolvidos no mesmo objetivo de satisfazer as necessidades reais, cada vez mais imperativas, insaciáveis e urgentes. Compravam-se bibliotecas inteiras no estrangeiro, coleções particulares e verdadeiras preciosidades, que eram recebidas tal qual troféus". Op. cit. p. 32.

de Azevedo, Angela Marques da Costa e Lilia Schwarcz, sulla base di approfondite ricerche sull'argomento, osservano che la collezione reale della biblioteca che sarebbe stata trasferita in Brasile era un'eredità accumulata da generazioni di monarchi. La biblioteca do Palazzo Reale, prima del terremoto del 1° novembre 1755, per esempio, possedeva un patrimonio di circa 70 mila volumi:

A tradição real dos livros 'ajuntados no Paço' remontava a d. João II (1477-95), que, por sua vez, reunira até os livros dos primeiros monarcas da dinastia de Avis: d. João I (1385-1433) e d. Duarte (1433-8), mas foi mesmo com d. João V (1706-50) que a Biblioteca Real adquiriu proporções grandiosas, à altura das aspirações desse soberano que, por meio do teatro da política, pretendia construir de forma espetacular o absolutismo real⁷⁴².

Tutto andò perduto dopo il terremoto, come affermano Paulo Cesar de Azevedo, Angela Marques da Costa, Lilia Schwarcz, in uno degli studi più importanti che abbiamo sul tema della biblioteca reale: “Símbolos diletos, os livros e documentos raros ‘decoravam’ a monarquia portuguesa, a qual lutava para se afastar das imagens recorrentes que sobre ela incidiam, reafirmando o atraso intelectual e o predomínio da superstição e do fervor religioso”⁷⁴³. Della vecchia biblioteca non è rimasto più nulla. In un solo giorno scompaiono quasi tre secoli di acquisizioni di manoscritti, libri stampati, opere rare, edizioni uniche, dipinti, litografie e altre opere d'arte.

Cesar de Azevedo, Angela Marques da Costa, Lilia Schwarcz hanno dichiarato che oggi non esiste documentazione catalografica attendibile circa la natura di questa biblioteca (volumi, materiali vari, ecc.)⁷⁴⁴. Tuttavia, un catalogo manoscritto riguardante parte dell'elenco dei libri della biblioteca scomparsa del Palazzo del Paço della Ribeira è stato ritrovato a Coimbra, nel 2019, da Angela Delaforce e A. E. do Amaral, ed è attualmente conservato nella Biblioteca Generale dell'Università di Coimbra. Si tratta del ms.1018 BGUC, che gli studiosi datano probabilmente tra il 1738 e il 1742, attribuendolo a quattro diversi copisti ancora non identificati⁷⁴⁵. Esso è stato ritrovato presso l'Academia Litúrgica Conimbricense, con sede nel monastero di Santa Cruz di Coimbra⁷⁴⁶. Presumibilmente, questo catalogo si trovava a Coimbra per informare gli studiosi di quella città quali libri fossero presenti nella biblioteca del palazzo

⁷⁴² Id. p. 32.

⁷⁴³ Id. p. 33.

⁷⁴⁴ Id. p. 70.

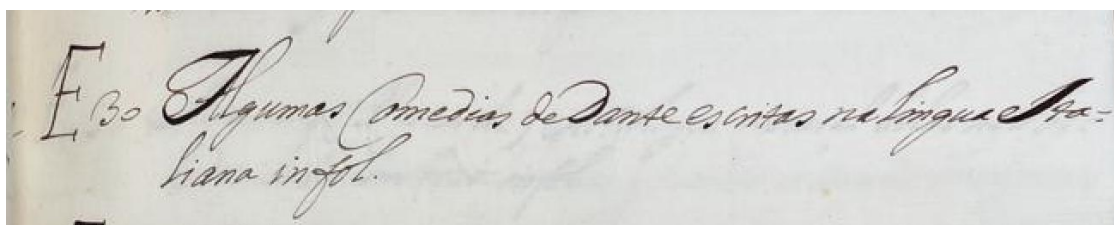
⁷⁴⁵ “O documento que nos ocupará aqui é o resultado da encadernação de 18 cadernos (ou partes deles) preenchidos por quatro mãos diferentes”. DELAFORCE, Angela; AMARAL, A. E. O Index dos manuscritos da Biblioteca Real de D. João V no Paço da Ribeira: MS 1 018 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. *Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, v. 51, p. 117-155, 2021. p. 120.

⁷⁴⁶ Id. p. 118.

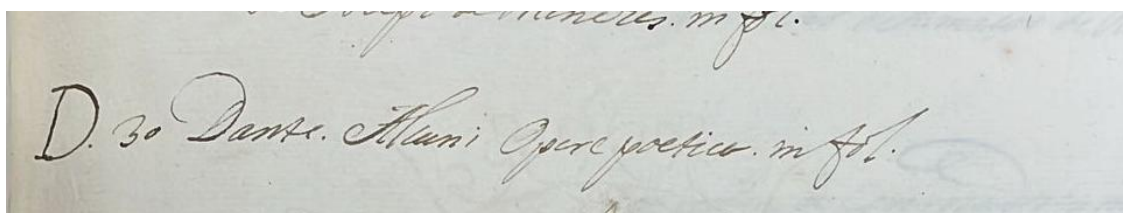
reale. Non dimentichiamo: Coimbra era la città universitaria portoghese per antonomasia, sede del principale centro d'insegnamento del regno, dove si concentravano i maggiori studiosi dell'epoca:

A Academia focava-se no estudo da história da liturgia cristã em geral e hispânica, em particular, e foi encerrada vinte anos mais tarde por Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras, futuro Marquês de Pombal. Creemos que terá sido na sua qualidade de elenco das fontes existentes na Biblioteca Real sobre o cerimonial e a liturgia Romana que se tenha justificado o ingresso deste manuscrito na biblioteca da Academia, em Coimbra. A ser assim, tal ingresso só pode ter ocorrido entre 1747 (criação da Academia) e 1755 (terramoto), já que nos parece evidente que - depois da destruição do acervo da Biblioteca Real - um tal catálogo teria perdido todo o interesse, enquanto obra de referência⁷⁴⁷.

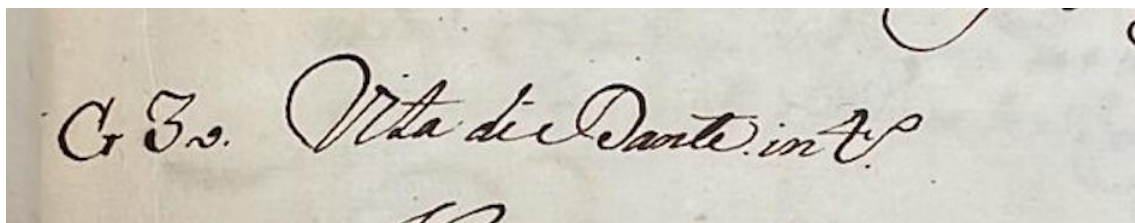
Il ms. 1018 BGUC rappresenta solo una piccola parte della collezione di libri della biblioteca reale, poiché aveva solo 1.796 titoli, rispetto ai circa 70.000 che si dice avere integrato l'ex biblioteca re del Paço della Ribeira. Da questo piccolo campione possiamo osservare la presenza di alcuni autori interessanti per il nostro studio, soprattutto Dante. La presenza di Dante in questo documento dimostra un certo suo prestigio. Lo scrittore italiano è considerato un autore di rilievo in quel periodo.



F. 25. Algumas Comedia de Dante escritas em lingua italiana, in folio.



F. 56. Dante. Alcune opere poetica. In folio.



F. 138. Vita di Dante, in quarto.

⁷⁴⁷ Id. p. 126.



F. 146. Boccaccio Giovanni, Expositione Sopra Dante. Infol.

Sebbene Dante Alighieri non sia stato l'autore favorito dai lettori stranieri durante il Rinascimento, il suo nome era conosciuto da un'élite di letterati. L'autore fiorentino, dunque, meritava un posto di riguardo in una biblioteca costruita per imporsi al punto da eguagliare le collezioni più illustri delle corti europee⁷⁴⁸.

La Biblioteca era uno dei gioielli della corona e D. João V l'aveva paragonata per importanza addirittura all'oro del Brasile⁷⁴⁹. Come rilevano Azevedo, Costa e Schwarcz: “As monarquias se apresentavam a partir de suas livrarias, como se a cultura presente nesses acervos projetasse a própria imagem do soberano”⁷⁵⁰. Pertanto, D. João ordinò che i suoi oltre cinquantamila volumi fossero imballati e collocati nelle stive delle navi che sarebbero salpate verso il Brasile. Il principe reggente desiderava che i suoi libri seguissero la famiglia reale, partendo insieme ai sovrani in viaggio. Tuttavia, come tutto ciò che viene fatto in fretta, con l'ansia e l'angoscia provocata dall'imminente invasione francese, l'imbarco per il Brasile si tradusse in una frenetica fuga: i sovrani partirono, ma la biblioteca venne dimenticata alla dogana, e venne inviata in Brasile, a più riprese, tra il 1809 e il 1811⁷⁵¹.

Luís Joaquim dos Santos Marrocos, bibliotecario reale che aveva seguito il trasferimento della biblioteca del Palazzo dell'Ajuda a Rio de Janeiro, riferì in lettere al padre, a Lisbona, lo stato in cui si trovava il patrimonio librario della corona dei Braganza durante il trasporto, senza tralasciare di descrivere le difficoltà del viaggio:

⁷⁴⁸ “A Biblioteca de d. João V seria avaliada em 60 mil exemplares, número que combina bem com a generosidade esbanjadora do ‘Rei Magnânimo’, cuja biblioteca era comparada à do Vaticano e à do soberano da França, as grandes no gênero”. SCHWARCZ; AZEVEDO; COSTA. Op. cit., p. 78.

⁷⁴⁹ Id. p. 33.

⁷⁵⁰ Id. p. 72.

⁷⁵¹ Paulo Cesar de Azevedo, Angela Marques da Costa, Lilia Schwarcz, indicano che le spedizioni di libri ammontarono a 230 casse, l'ultima spedizione delle quali arrivò nel 1811: “A transferência da Biblioteca se completaria em setembro daquele ano [1811], com a remessa dos últimos 87 caixotes de livros que tinham ficado em Portugal e que foram embarcados na charrua S. João Magnânimo, sob a guarda do servente José Lopes Saraiva. Aos 230 caixotes de livros, vindos nas duas viagens anteriores, já desembalados e limpos, somavam-se agora os 87 caixões trazidos por Saraiva. E, com a chegada da nova leva ao porto do Rio de Janeiro, em novembro a Real Biblioteca estava novamente toda reunida e, por fim, em terras brasileiras”. Id. p. 269.

Eu tenho passado muito incomodado da garganta, boca e olhos, de maneira que estou em uso de remédios: não tive enjoo algum ao sair da barra de Lisboa. porém causou-me a maior compaixão ver o vomitório geral da gente da Fragata; pois entre 550 pessoas, que aqui há, foram poucas as privilegiadas do enjoo (...). Enfim tudo aqui é uma desordem, pela falta de providencias em tudo: todas as cordas da fragata estão podres, menos as enxarcas; todas as velas estão avariadas, de sorte que se rasgão com qualquer viração: a tripulação não presta; e em semelhante estado ficaremos perdidos, se por nossa desgraça formos acometidos de algum temporal rijo. (...) Finalmente para dizer tudo de uma vez, se eu soubera o estado, em que existe a Fragata Princesa Carlota. repugnava absolutamente de meter-me nela e a Livraria e nisto me fazia um grande serviço a S. A. R. Apesar de tudo isto, confio na misericórdia Divina, que nos livrará dos riscos a que estamos expostos⁷⁵².

Sembra che i libri siano stati trattati meglio durante i viaggi di Diego do Couto, quando questo cronista e capo guardia della Torre do Tombo lesse versi di Dante, Petrarca e Ariosto nelle caravelle, nel XVI secolo nella nave portoghese con altri marinai. Inutile dire che il cronista del XVI secolo non portava con sé decine di migliaia di libri. Comunque, sulla base dei suoi resoconti, ai suoi tempi i libri erano trattati come libri e non come una pila di bagagli di second'ordine sulle sporche navi mercantili.

5.3 Ai tropici la vita non era delle migliori

Dopo il viaggio nell'Atlantico, attraversando mari agitati, l'arrivo della Bibliotheca Real a Rio de Janeiro non è stato meno problematico. La collezione reale era ospitata in una parte inutilizzata dell'Hospital da Ordem Terceira do Carmo. Uno dei più grandi beni della metropoli, ora trasferito nella colonia, giaceva, nonostante il suo valore, tra i rifiuti. La biblioteca sembrava infastidire i membri dell'amministrazione reale che se ne occupavano da quando la collezione libraria era stata dimenticata come bagaglio reale alla partenza dal porto di Lisbona, dove era stata conservata all'interno di magazzini malsani per due anni, tra il 1807 e il 1809, rischiando saccheggi francesi. Il ritardo nella spedizione ha suscitato anche le critiche di alcuni bibliotecari portoghesi che si sono opposti all'invio dei libri, immaginando che una volta spediti in Brasile, tali opere non sarebbero mai tornate in Europa, cosa che infatti sarebbe accaduta.

In Brasile, la Real Bibliotheca si configura, secondo Lilia Schwarcz, come una delle biblioteche più importanti d'America – se non la principale, data la qualità del suo patrimonio

⁷⁵² *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. 1934, volume LVI. p. 29 – 30.

all'inizio del XIX secolo⁷⁵³. Con l'indipendenza del Brasile, nel 1822, la Bibliotheca entrò in una contesa tra il nuovo Paese e il Portogallo. I portoghesi avrebbero chiesto il rientro della collezione, ma l'imperatore del Brasile, D. Pedro I, figlio del re del Portogallo D. João VI (che sarebbe salito al trono a Rio de Janeiro, nel 1816, dopo la morte di sua madre, la regina D. Maria I), pagò un pesante risarcimento, per evitare che l'importante collezione abbandonasse le terre brasiliane. Paulo Cesar de Azevedo, Angela Marques da Costa e Lilia Schwarcz indicano che una somma estremamente elevata sia stata pagata dall'erario brasiliano per l'acquisto di tale collezione, somma che, secondo questi ricercatori:

Correspondia na época a 250 mil libras esterlinas ou a cerca de 12,5% do valor total do pagamento a ser efetuado. Além do mais, na relação de “Conta dos objetos que Portugal teria direito de reclamar ao Brasil”, a Biblioteca aparecia logo em segundo lugar, imediatamente após a soma da “Metade da dívida pública até 1817”, e valia quatro vezes mais do que”. Toda a famosa prataria da Coroa, que, com os demais móveis e objetos, só alcançou 200 contos; assim como a “equipagem”, que também não passava do mesmo valor. Se tomarmos como base os valores referentes a alguns bens em 1822, pode-se ajuizar a alta soma paga pela Livraria: “Gazeta do Rio de Janeiro. 19/3/1822. Vende-se uma morada de casas de sobrado, sita na rua do Ouvidor entre a da Quitanda e o Beco das Cancelas no 144, que rende anualmente setecentos mil réis, quem a quizer comprar procure na rua do Ouvidor no 29”. A Biblioteca custava mais de mil vezes o valor de uma série de casas⁷⁵⁴.

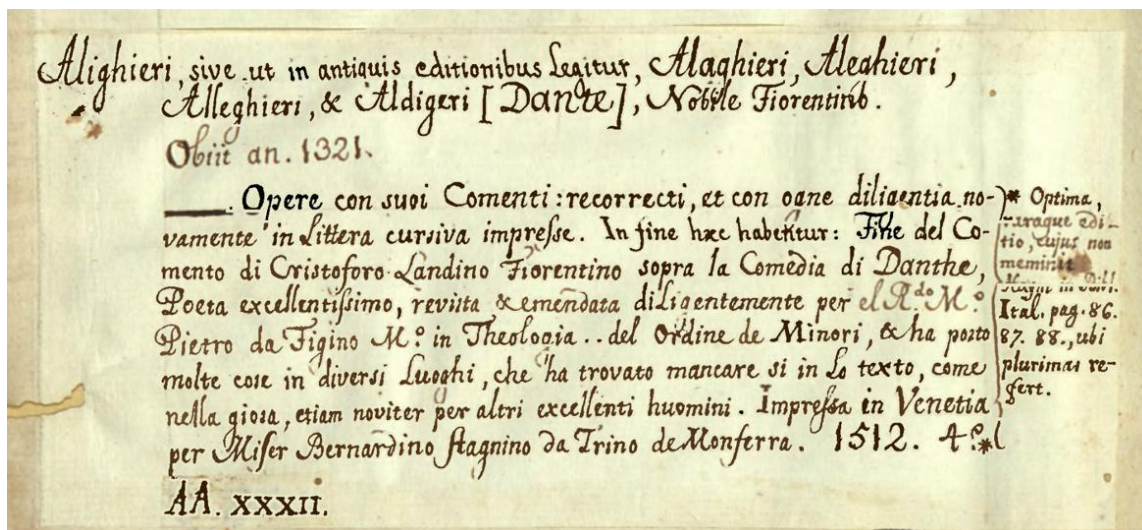
La biblioteca era costata cara ai brasiliani, ma non tanto alla monarchia, perché D. Pedro I fece un “affare di famiglia”⁷⁵⁵, dopotutto, l'imperatore brasiliano era l'erede diretto della corona portoghese e, con la morte di suo padre nel 1826 assunse anche il trono del Portogallo, con il titolo di Pedro IV. Quindi, gli affari venivano fatti dentro del nucleo familiare con i soldi del giovane Stato brasiliano, che aveva iniziato la sua esistenza pagando pesanti indennità.

Mettiamo da parte, per il momento, la storia, e concentriamoci sulla presenza di Dante nel fondo della Real Bibliotheca. In un catalogo redatto da Feliciano Marques Perdigão, bibliotecario reale, verso la fine del XVIII secolo, si registra un esemplare della *Commedia*, stampato nel 1512 a Venezia, da Bernardino Stagnino da Trino.

⁷⁵³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. D. João VI e os livros no Brasil: o caso da Real Biblioteca. *Convergência Lusíada*, 2007, 21.24. pp. 67-99. p. 99.

⁷⁵⁴ SCHWARCZ; AZEVEDO; COSTA. Op. cit., p. 400.

⁷⁵⁵ Id. p. 398.



p. 56 (numerazione moderna). Ms.1286789.01. BNRJ⁷⁵⁶.

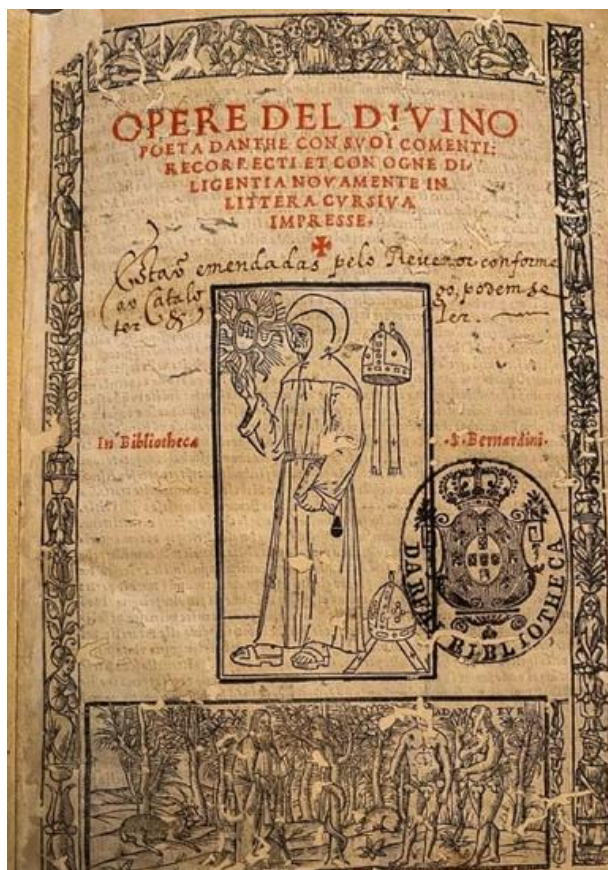
L'edizione del 1512, *Opere del Divino Poeta Danthe*, con il commento di Cristoforo Landino è una delle prime testimonianze della presenza di Dante Alighieri in Brasile. Si tratta di una copia con divieti di lettura di alcuni passaggi. In Portogallo Dante e Landino furono censurati. Nell'*Index* del 1581, ad esempio, parti del canto II dell'*Inferno*, così come i commenti che accompagnano il poema, erano stati cancellati: “onde afirma, que a materia prima. & os anjos, & os ceos são creaturas eternas, que foi error dalgũs philophosos”⁷⁵⁷. Nel canto X è stata cesurata la sezione che dice “que se não ha de dar pena de morte aos hereges senão de carcere”⁷⁵⁸. Più repressivo nei confronti della *Commedia* di Dante con commenti di Landino è l'indice del 1624. Si tratta di correzioni censorie e parziali ai commenti di Landino nei canti I, III, X, XI, XIX dell'*Inferno*, XXXII e XXXIII del *Purgatorio*, XVII, XXV e XXVII del *Paradiso*. La copia della collezione reale risente di questa censura⁷⁵⁹.

⁷⁵⁶ PERDIGÃO, Feliciano Marques. [Catálogo da Real Biblioteca da Ajuda]. vol. 1. [S.l.: s.n.]. 254 p. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1286789_01/mss1286789_01.pdf. Acesso em: 6 set. 2020.

⁷⁵⁷ Catalogo dos liuros que se prohibem nestes Reynos & Senhorios de Portugal. Com outras cousas necessarias a materia da prohibição dos liuros. - Em Lisboa: per Antonio Ribeiro, 1581, p.38 e 39. Tuttavia, si tratta di un errore di segnalazione. Poiché, sebbene il sensore evidenzi la censura al Canto II, in realtà la citazione di Landino si riferisce a *Inferno* III, nell'intervallo tra i versi 7 e 9: “Dinanzi a me non fur cose create Se non etherne: creature etherne furono la prima materia e cieli et gli angeli. È adunque optima argumentatione a provare che l'*inferno* sia eterno. Imperochè se chi haveva a essere in pene è eterno, è necessario che el luogo della pena sia eterno”. Dimostrandoci che persino i sensori inquisitoriali commettevano errori nell'indicare i versi della *Commedia*.

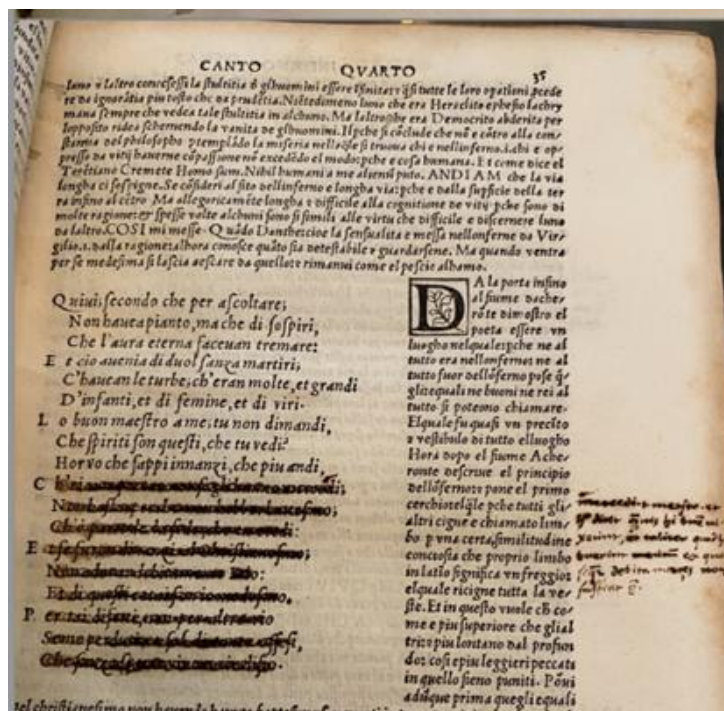
⁷⁵⁸ Id. Ib.

⁷⁵⁹ INDEX auctorum damnatae memoriae... editus auctoritate Domini D. Ferdinandi Martins Mascaregnas... Ulyssip.: ex Officina Petri Craesbeck, 1624, p.451.

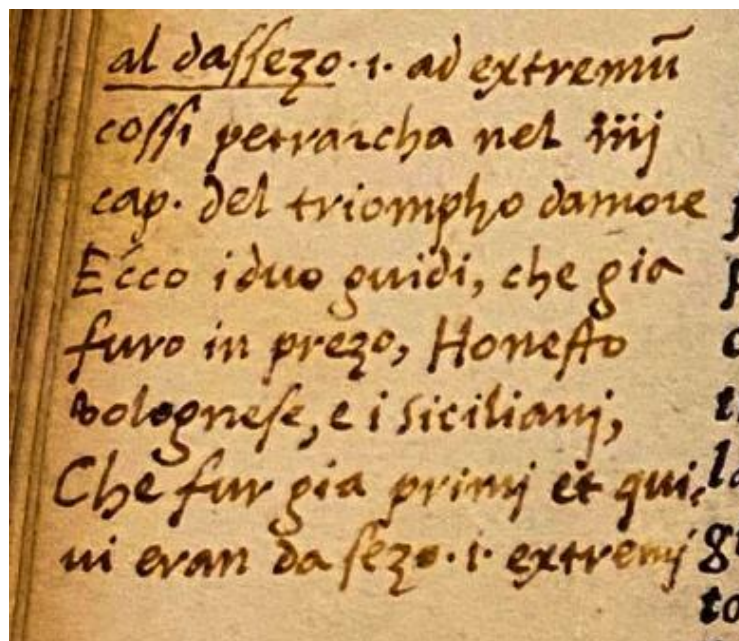


Frontespizio con timbro della Real Bibliotheca del Palácio da Ajuda (ritratto di Dante con le insegne della Compagnia di Gesù e di San Bernardini, il che indica che la copia potrebbe essere stata confiscata dalla Real Commissione di Censura dopo l'espulsione dei Gesuiti dai domini portoghesi) Fl.1r.

Osserviamo l'esemplare più da vicino. Prendiamo ad esempio il canto XIX dell'*Inferno*, dove l'inchiostro della censura cancellò 23 dei 133 versi, rendendo questo uno dei canti più mutilati, secondo le imputazioni dell'*Index* del 1624. I tagli non furono casuali. Nell'*Inferno* XIX Dante critica l'avarizia, l'avidità e la corruzione dei papi che oltraggiarono i principii della Chiesa, condannandola ad una ignobile rovina. Il taglio della censura è tra i versi 52 e 57, laddove si fa riferimento alla corruzione da parte del papa Bonifacio VIII, vecchio nemico del poeta fiorentino e massimo responsabile del suo esilio. Cassando il nome del papa, la censura ha cercato di cancellare ogni riferimento peggiorativo al papa. Il secondo intervallo è tra i versi 69 e 87, in cui Niccolò III ammette i suoi peccati davanti a Dante e a Virgilio, smascherando la corruzione che si era diffusa sul seggio papale. In tal modo il poeta e il suo commentatore furono messi a tacere; furono mutilate anche le note di Landino che interpretavano questi versi, forse per eliminare ogni riferimento a proposito della probità della Chiesa cattolica.



Censura al canto IV dell'*Inferno*, nell'intervallo tra i versi 34-42. f. 35r.



Nota a margine dei versi finali dell'*Inferno* VII, con riferimento a Petrarca. Dove si legge un rimando al testo: "al arezzo .i. ad extremu(m) | cossi petrarcha nel iiij | cap. del triumpho d'amore | Ecco i duo Guidi. Honesto | Bolognese, e i siciliani, | Che fur gia primi et qui | vi eran dasezo .i. extremii eran dasezo .i. extremi". f.

63v

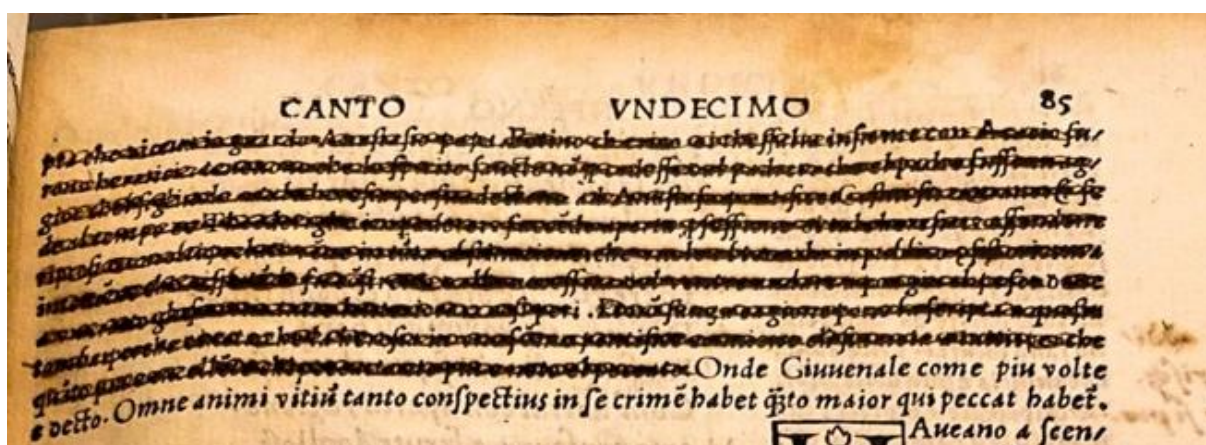
Nell'edizione in questione, 81 versi⁷⁶⁰, nonché diverse righe di commenti esplicativi, furono cancellati dall'inchiostro della censura, un numero trascurabile rispetto ai 14.233 endecasillabi totali. Pure, la scelta tematica è stata precisa. Laddove l'ira dantesca infuriava

⁷⁶⁰ Dei 81 versi censurati, 46 provengono dall'*Inferno*. (IV, 34 – 42; 45. X, 8-9. XIX, 52- 57; 68 – 87. XXVII, 70; 85; 91; 100 – 105), 20 dal *Purgatorio* (XXXII, 142 – 160. XXXIII, 39) e 15 dal *Paradiso* (XVII, 51; 25-27; 49; 50-56. XXIX, 124-126).

contro i suoi detrattori, Bonifacio VIII e Anastasio II, come nel canto XI e nel canto XIX dell'*Inferno*⁷⁶¹, la censura si fece più intransigente. Risulta interessante notare che in alcuni casi i versi della *Commedia* si sono preservati, mentre quelli dei commenti no. L'interpretazione del testo di Dante fornita da Landino, per facilitare la comprensione del lettore, contraddiceva normative censorie⁷⁶². Purtroppo, non abbiamo notizie dei lettori che consultarono questa copia della *Commedia* nell'Ottocento in Brasile, poiché le note contenute a margine indicano una lettura del testo cinquecentesca e seicentesca, e quasi tutte queste indicazioni di lettura sono in latino e italiano.

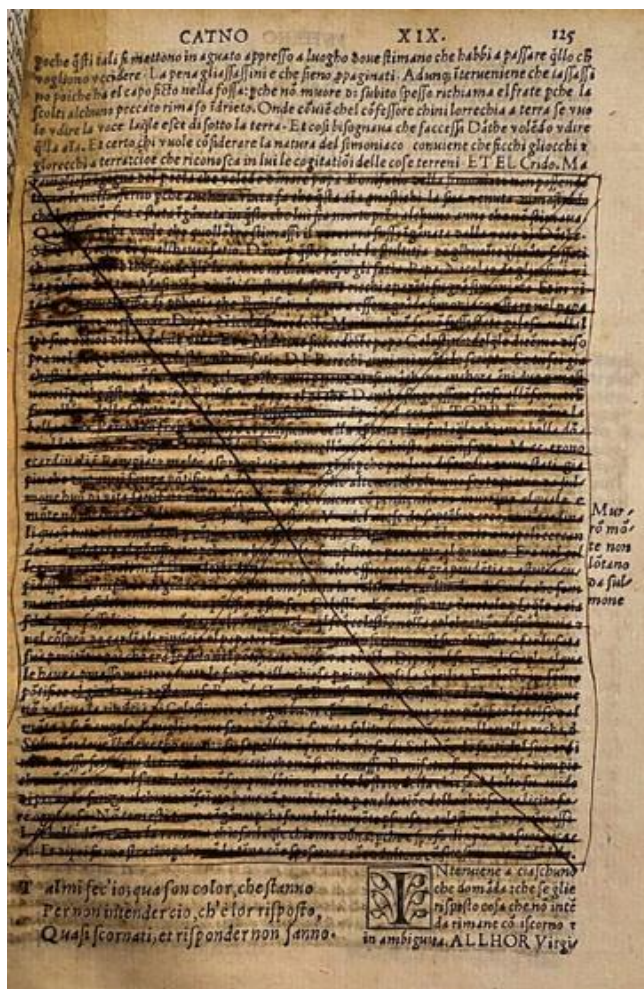


Canto XI. Versi e il nome del papa Anastasio sono stati cancellati dalla censura. F. 84v.



⁷⁶¹ I commenti censurati sono: *Inferno*, canti III (fl. 17r), X (fl. 79r), XI (fl. 85r), XIX (fl. 125r, fl. 125v, fl. 126r), XXVII (fl. 164v, fl. 165r). *Purgatorio*, canti XXXII (fl. 319v, fl. 320r), XXXIII (fl. 32r). *Paradiso*, canti XVII (fl. 386r), XXI (fl. 400v), XXVII (fl. 416v, fl. 417r), XXIX (fl. 425v).

⁷⁶² Esempi in cui vengono cancellati solo i commenti possono essere visibili nei canti III (fl. 17r), X (fl. 79r), XI (fl. 85r), XIX (fl. 125r e fl. 126r) dell'*Inferno*; XXXII (fl. 320r) del *Purgatorio*; e XXI (fl. 400v) del *Paradiso*.

Comentari cancellati sul canto XIX dell'*Inferno*. F. 125r.



Quasi un'intera pagina tra commenti e versi cancellati dal rigore della censura. *Inferno* XIX, 68 - 87. F. 125v.

A Rio de Janeiro, la Real Bibliotheca fu poco utilizzata. La sua esistenza, in certa misura, non era così conosciuta tra i brasiliani. A questa mancanza di popolarità si aggiungevano gli alti tassi di analfabetismo nella società del diciannovesimo secolo, che impedirono la formazione di un vasto pubblico di lettori, riducendo ulteriormente l'interesse per i libri. È doveroso anche ricordare come nel Brasile di quel momento non esisteva nessun strumento educativo in grado di fornire un'educazione elementare per alfabetizzare le classi popolari. Citiamo Marisa Lajolo e Regina Zilberman:

A população, até o final do século XIX, conta[va] com mais de 70% de analfabetos, problema para o qual intelectuais como Machado de Assis e José Veríssimo alertam. A permanência da escravidão negra, fator de violenta clivagem social entre os poucos brancos educados e o grande número de pretos analfabetos, era a marca mais ostensiva do atraso cultural, emblema de uma economia que a modernização escandalizava⁷⁶³.

⁷⁶³ LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2011, p. 33.

In Brasile, l'accesso al capitale simbolico è sempre stato legato ad un'élite economica. Essendo i lettori potenziali in numero esiguo, era comprensibile che la biblioteca fosse vuota o che non fosse conosciuta da parte degli abitanti di Rio de Janeiro. La Bibliotheca sembrava chiudersi ai lettori. Lilia Moritz Schwarcz sottolinea che la biblioteca fu aperta al pubblico nel 181; tuttavia, questa apertura avvenne con restrizioni, poiché era necessaria un'autorizzazione reale per entrare nell'edificio⁷⁶⁴. Il che rappresentava un notevole ostacolo che impediva alla popolazione di avvicinarsi a una collezione così ricca, dato che era difficile ottenere le credenziali per un libero accesso⁷⁶⁵. Nel 1814, fu eliminata la necessità del permesso reale; tuttavia, l'accesso continuava a essere difficile per la maggior parte della popolazione. Tale situazione ha allontanato i lettori. La situazione non è passata inosservata agli occhi dei viaggiatori stranieri, che durante il suo soggiorno a Rio de Janeiro non hanno mancato di paragonare la grandiosità della biblioteca e i pochi visitatori. L'esploratore americano Daniel Parish Kidder, che fu a Rio de Janeiro tra il 1840 e il 1842, descrisse la Bibliotheca con grande dettagli:

À esquerda dessa passagem fica a entrada dos salões da Biblioteca Nacional e Pública (...) pode-se pedir qualquer volume da biblioteca, sentar-se à mesa e ler ou tomar apontamentos à vontade(...) Encontraram-se aí jornais e várias revistas europeias. Apesar de todos esses atrativos nunca vimos o salão cheio; ao contrário, frequentemente vimo-lo vazio”⁷⁶⁶.

Anni prima, all'inizio degli anni Venti del Duecento, l'intellettuale francese Jacques Etienne Arago, di passaggio a Rio de Janeiro, si meravigliò della collezione della Real Bibliotheca. Tuttavia, il viaggiatore si rammarica del fatto che questo tesoro era praticamente sconosciuto ai brasiliani, poiché gli abitanti di Rio de Janeiro raramente lo visitano⁷⁶⁷. Il viaggiatore francese rimase sorpreso nell'apprendere dal direttore generale, António de Arrábida, che gran parte della biblioteca che stava frequentando apparteneva al principe D.

⁷⁶⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. A gran travesía de la Biblioteca Real Portuguesa: libros, libertad y el poder simbólico de las bibliotecas. In: AGUIRRE, Carlos; SALVATORE, Ricardo D. (orgs.). *Bibliotecas y cultura letrada en América Latina: siglos XIX y XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial, 2018. p. 133-148.

⁷⁶⁵ Id. p. 141.

⁷⁶⁶ KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de viagens e permanências no Brasil: Rio de Janeiro e Província de São Paulo*. Tradução de Moacir N. Vasconcelos. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001. p. 102 -103.

⁷⁶⁷ Così appare la descrizione della collezione, così come quella del suo bibliotecario, che conosce la filosofia e l'astrologia: “A Rio-Janeiro il y a une bibliothèque royale, grande, belle et enrichie des meilleurs ouvrages littéraires, scientifiques et philosophiques des nations civilisées. J'ai eu toutes les peines du monde à me la faire indiquer, car elle est parfaitement déserte et inconnue des Brésiliens. Je l'ai visitée deux fois, deux fois je m'y suis trouvé seul avec le directeur, jeune moine aux formes polies, mais ne parlant de Montesquieu, de Rousseau, de Montaigne, de Voltaire, de Pascal, de d'Alembert et de Diderot qu'avec le plus profond dégoût. Ce directeur croit beaucoup à l'astrologie et fort peu à l'astronomie; je m'en étais douté”. In: ARAGO, Jacques. *Souvenirs d'un aveugle, Voyage autour du monde par J. Arago*, ouvrage enrichi de soixante dessins et de notes scientifiques. V1. Paris: Hortet et Ozanne, 1839. P. 113 – 114.

Miguel, il quale, secondo il bibliotecario, non era mai apparso in quel locale⁷⁶⁸. La storia delle scarse visite alla biblioteca da parte dei brasiliani, secondo Lilia Moritz Schwarcz, sembrava essere una questione di famiglia - o di famiglia reale - perché nel 1815 i documenti indicano che l'unico membro a frequentare lo spazio fu il principe D. Pedro, che nonostante la visita, non consultò nessun libro⁷⁶⁹. La biblioteca sembrava valere come un tesoro, intoccabile, esibito solo per il suo valore simbolico – e non pratico.

Il trasferimento della regina, del principe reggente e di altri membri della nobiltà, oltre a parte dell'aristocrazia portoghese, causerà una serie di cambiamenti nella geografia urbana e politica della città di Rio de Janeiro. Il trasloco della corte significò una trasformazione nella vita sociale e culturale dell'urbe, poiché comportò lo spostamento del centro di controllo dell'impero, richiedendo così una nuova configurazione urbana, o in parole semplici: sarebbe necessario rimodellare tutto il perimetro urbano secondo le esigenze della monarchia, intraprendendo riforme strutturali che riorganizzassero il Rio de Janeiro, allora sede della casa *bragantina*. Tra le grandi riforme intraprese per volere del principe reggente, le più notevoli furono la costruzione di un giardino botanico per le gite reali, la fondazione di una banca per gestire le finanze della corte - nacque così il Banco do Brasil⁷⁷⁰ -, un'Accademia Militare Reale per la formazione delle truppe militari di difesa. E per evitare il persistere del provincialismo coloniale furono fondate anche la Stampa Reale e l'Accademia di Belle Arti. Tali novità favorirono la circolazione di libri, idee e rappresentazioni culturali, anche se la sorveglianza dei sistemi di censura fu sempre attenta. La presenza della corte promosse manifestazioni artistiche che la società brasiliana non aveva ancora sperimentato. Uno dei maggiori incentivi per le arti teatrali fu la fondazione del Teatro São João, nel 1813, regalo dai ricchi mercanti brasiliani a D.

⁷⁶⁸ “Dans une salle voisine de la salle publique sont des rayons privilégiés ou dorment sans secousses 2,500 volumes à peu près admirablement reliés et enfermés sous des vitrages élégants. Ceci, me dit le moine, c'est la bibliothèque particulière de notre gracieux fils don Miguel, futur souverain du Brésil./ — Vient-il souvent?/ — Jamais./ — Que saura donc ce jeune prince ?/ — Qu'il est fils de roi./ — C'est peu./ — C'est beaucoup, tant d'autres l'ont oublié!”. Id. p. 114.

Secondo la ricercatrice, la biblioteca era un altro traffico nascosto, senza apparente utilità pratica, poiché una biblioteca chiusa, o con accesso limitato, perde il suo utilizzo come diffusione della conoscenza: “En 1815 solo Pedro I ingresó a la biblioteca, pero ni aún él pidió algún libro en préstamo. La filosofía general de los bibliotecarios, como vimos, era la misma: se trataba de conservar los libros, no de diseminar conocimiento. Esa fue la razón por la cual la Biblioteca Real continuó existiendo como una especie de secreto, un regalo para un grupo pequeño de privilegiados”. In: “SCHWARCZ; *A gran travesía de la Biblioteca Real Portuguesa*, p. 141 – 142.

⁷⁷⁰ “Le riforme intraprese prima dell'arrivo della famiglia reale prevedevano una riorganizzazione della politica abitativa della città, poiché la monarchia si muoveva con tutta la corte che la sosteneva, era necessario ospitare i nobili nelle migliori residenze vicine al palazzo. Alla fine, il governo locale istituì una legge che dichiarava di interesse pubblico alcune proprietà in alcune regioni, così diverse case avevano le iniziali PR dipinte sulle porte, indicando che quelle proprietà erano di interesse per il principe reggente, ma che popolarmente venivano letti come ‘Ponha-se na Rua’ (Andate via) o ‘Prédio Robado’ (palazzo rubato)”. SCHWARCZ; COSTA; AZEVEDO, Op. cit., p. 237.

João. Ora la sede del regno potrebbe avere, oltre alla biblioteca, un nuovo tempio simbolico dello splendore culturale, e quest'ultimo sembrava essere più frequentato della Real Bibliotheca⁷⁷¹. I Bragança, come abbiamo notato, amavano dimostrare un gusto raffinato nelle arti, nella lettura, nei libri e, ora, nel teatro, e lo facevano frequentemente, ma a volte, come dimostrato da Paulo Cesar de Azevedo, Angela Marques da Costa e Lilia Schwarcz, i monarchi erano stanchi di mantenere una simile immagine: “D. João, amante da música, comparecia ao teatro nos dias de gala, e às vezes adormecia. Ao acordar, sempre perguntava a um de seus fiéis camareiros: ‘já se casaram os patifes?’”⁷⁷².



Facciata del Theatro de São João, a Rio de Janeiro, che evidenzia l'intenso flusso della popolazione schiava, socialmente emarginata e, come è possibile intuire, impossibilitata ad accedere a beni simbolici come biblioteche e teatro⁷⁷³.

⁷⁷¹ Tuttavia, Juliana Gesuelli Meirelles sottolinea che il teatro non era uno spazio accessibile a tutti; al contrario, esso era riservato a una fascia sociale agiata, in grado di permettersi tale svago culturale, sostenendo costi elevati per l'ingresso.: “A partir de 1813, portanto, o gosto do Príncipe Regente pelas representações cênicas foi sendo popularizado e, aos poucos, tornou-se acessível a muita gente: peças teatrais, concertos musicais e uma ampla gama de produções artísticas encenadas por artistas europeus acabavam por englobar a sociedade fluminense, agora em estreito contato com valores “civilizados” (...) Obviamente que o Teatro São João foi um espaço concebido para o divertimento das classes abastadas intelectual e financeiramente: por lá convergiam homens e mulheres da nobreza portuguesa, assim como os ricos comerciantes cariocas e suas famílias. Aos escravos e aos homens livres pobres, o ingresso à nova arena de encenações no campo da arte e da política ainda era um sonho a ser conquistado”. MEIRELLES, Juliana Gesuelli. A chegada da família real e as mudanças sociopolíticas. In: *A família real no Brasil: política e cotidiano (1808-1821)*. São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2015, pp. 9-34. p. 31.

⁷⁷² *A longa viagem...*, p. 276. Il riferimento primario su cui si basa il lavoro dei ricercatori è: BARRETO FILHO, Helio; LIMA, Hermeto. *História da polícia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, S. A. Noite, 1939. p. 199.

⁷⁷³ ARAGO, Jacques. *A Vue de la Salle de Spetacle sur la Place do Rocio, à Rio de Janeiro*. 1825. Coleção Brasileira Itaú Cultural, São Paulo.

La stampa, che esisteva in Messico e Perù dal XVI secolo, in Brasile fu fondata solo nel 1808, precisamente, e non a caso, nel giorno della nascita di D. João⁷⁷⁴. D. João, ad eccezione di alcune scuole militari, di belle arti e di medicina⁷⁷⁵, non aveva fondato né autorizzato la fondazione di università. Tuttavia, il principe reggente favorì un ambiente stimolante per quanto concerne il pensiero estetico e critico.

5.4 La Stampa e la diffusione del libro

La Stampa Regia, secondo l'ampio studio di Nelson Werneck Sodré⁷⁷⁶, cercherà di capitalizzare il controllo della circolazione delle informazioni, dalla pubblicazione degli avvisi reali, dai volantini di rapporti burocratici alla pubblicazione di libri e giornali. La Stampa mirava al controllo illimitato della scrittura. La censura era già in allerta dai tentativi di indipendenza fin dall'*Inconfidência Mineira*, movimento che serviva a rafforzare la vigilanza verso il flusso di testi che potevano essere considerati dannosi per il potere reale. Con gli spiriti calibrati dai movimenti del XVIII secolo, la forza repressiva seppe agire sotto la circolazione delle idee in un altro movimento di irruzione separatista: La Rivoluzione Pernambucana, avvenuta nel 1817, nella provincia di Pernambuco fu l'unica insurrezione di tendenza repubblicana accaduta durante il regno portoghese. Il tentativo durò solo 75 giorni (dal 6 marzo al 20 maggio 1817) e venne soffocato dall'esercito fedele alla Corona⁷⁷⁷. La diffusione della

⁷⁷⁴ Maria Lajolo e Regina Zilberman indicano che la mancanza di una stampa in Brasile ritardò la fondazione di una comunità di lettori, il che rese difficile la professionalizzazione dello scrittore, poiché, senza pubblico, il lavoro dedicato alla letteratura era economicamente impossibile. Tale riflesso storico, secondo le due studiose, si fece sentire ancora nel XIX secolo, anche dopo l'arrivo della stampa, poiché la costruzione di un pubblico di lettori richiede tempo, oltre a iniziative di promozione da parte dello Stato. "No Brasil do século XIX não foi possível à maioria dos escritores viver de sua literatura. O aparecimento tardio da imprensa foi empecilho notável, determinando, desde o século XVII, a tradição de o escritor depender, para a preservação de seus textos, da aceitação deles por um editor português ou, como foi o caso de Gregório de Matos, da memória popular. Sinal da precariedade da infraestrutura disponível é o proclamado orgulho de Manuel Botelho de Oliveira, autor da *Música do Parnaso*, que afirma 'ser o primeiro filho do Brasil, que faça pública a suavidade do metro', o que só ocorre em 1705". In: *A formação da leitura no Brasil*. p. 33.

⁷⁷⁵ Nel 1808, passando per Salvador, D. João VI fondò la Scuola di Chirurgia di Bahia (il 18 febbraio di quell'anno). Sempre nel 1808, a Rio de Janeiro venne creata anche la Scuola Anatomica, Chirurgica e Medica, in seguito ad un decreto reale del 2 aprile. Sull'argomento, vd.: CAPOZZOLI, Ulisses (Ed.). *História da Ciência no Brasil, 1500-1920: abertura para o conhecimento*. Sci. Am. Bras., v.1, n.1, p.55-97, 2009. RIBEIRO, Marcia Moises. *A ciência dos trópicos: a arte médica no Brasil do século XVIII*. São Paulo: Hucitec, 1997.

⁷⁷⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

⁷⁷⁷ Vd.: ARAÚJO, Clara Maria de. *Governadores das Nações e Corporações: cultura política e hierarquias de cor em Pernambuco (1776-1817)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. BERNARDES, Denis Antônio de Mendonça. 1817. In: Monica Duarte Dantas (Org.). *Revoltas, Motins, Revoluções: homens livres pobres e libertos no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Alameda, 2011, pp. 69-95. LEITE, Glacyra Lazzari. *Pernambuco 1817: estrutura e comportamentos Sociais*. Recife: Massangana, 1988.

notizia di questa rivolta separatista era stata praticamente soppressa dai canali di comunicazione ufficiali, come il quotidiano *A Gazeta do Rio de Janeiro*, che si limitava a riferire solo della fine dello scontro, concentrandosi superiorità bellica e logistica della monarchia

La *Gazeta do Rio de Janeiro*, fondata il 10 settembre 1808⁷⁷⁸, secondo Werneck Sodr , non era altro che il giornale ufficiale della monarchia, che circolava sotto la protezione di D. Jo o, e per questo si occupava di passare sotto silenzio questioni che potevano mettere in crisi l'immagine del principe reggente: “Jornal oficial, feito na imprensa oficial, nada n le constitu a atrativo para o público, nem essa era a preocupa  o dos que o faziam, como a dos que o haviam criado”⁷⁷⁹. La parola scritta in Brasile, fin dalla prima et  coloniale,   sempre stata vista con sospetto dai colonizzatori e dalle élite burocratiche che la consideravano un elemento pernicioso, motivo per cui andava dosata in modo da non corrompere i lettori, e successivamente, la societ , come sottolinea Sodr : “Instrumento her tico, o livro foi, no Brasil, visto sempre com extrema desconfian a, s  natural nas m os dos religiosos e at  aceito apenas como peculiar ao seu  f cio, e a nenhum outro”⁷⁸⁰.

Precedente agli altri periodici ottocenteschi   il *Correio Braziliense ou Armazém Literário*, che pubblic  il primo numero il 1  giugno 1808⁷⁸¹. La particolarit  di questo giornale era che, sebbene fosse scritto in portoghese, si pubblicava a Londra. Esso circolava principalmente in territorio inglese, in cui era libero dalla censura preventiva da parte dello Stato portoghese. Nella capitale inglese, il periodico fondato da Hip lito José da Costa, veniva letto dai brasiliani che vivevano l , o anche dai commercianti inglesi che avevano interessi

MARTINS, Joaquim Dias. *Os Mártires Pernambucanos Vítimas da Liberdade nas duas Revoluções Ensa adas em 1710 e 1817*. Pernambuco: Typ. de F. G. de Lemos e Silva, 1853. MELLO, Evaldo Cabral de. *A fronda dos mazombos - nobres contra mascates*: Pernambuco 1666-1715. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. MELLO, Evaldo Cabral de. *A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824*. São Paulo: Editora 34, 2004. MOTA, Carlos Guilherme. *Nordeste 1817: estruturas e argumentos*. São Paulo: Perspectiva, 1972. PAMPLONA, M. A. *A historiografia do Protesto Popular e das revoltas urbanas*. Rio de Janeiro, PUC. QUINTAS, 1991. SOARES, Amaro. A Agitação Republicana no Nordeste. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo II, O Brasil Monárquico, Volume 03. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, pp. 235-297. SOBRINHO, Barbosa Lima. *Pernambuco: da Independência   Confederação do Equador*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, Conselho Estadual de Cultura, 1979. SODRÉ, Nelson Werneck. *Introdução   Revolução Brasileira*. 3a Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

⁷⁷⁸Sodr  descrive dettagliatamente come erano i primi numeri di quel periodo: “Dessa oficina, a 10 de setembro de 1808, saiu o primeiro número da Gazeta do Rio de Janeiro. Era um pobre papel impresso, preocupado quase que tão somente com o que se passava na Europa, de quatro páginas in 4. , poucas vêzes mais, semanal de início, trisemanal, depois, custando a assinatura semestral 3\$800, e 80 réis o número avulso, encontrado na loja de Paul Martin Filho, mercador de livros”. Op. cit. p. 23.

⁷⁷⁹ Id. Ib.

⁷⁸⁰ Id. 14.

⁷⁸¹Werneck Sodré classifica il periódico cos : “O Correio Braziliense ou Armazém Literário, primeiro periódico publicado por brasileiro, e primeiro livre da censura portuguesa, circulou de 1  de junho de 1808 a dezembro de 1822, impresso na oficina de W. Lewis, em Londres, saindo regularmente todos os meses, num total de 175 n meros, de 96 a 150 páginas in 8 , formando 29 volumes”. Id. p. 28.

commerciali in Brasile e che leggevano il periodico alla ricerca di argomenti legati al paese con cui facevano, o avevano intenzione di fare affari⁷⁸². Nelson Werneck Sodré osserva giustamente che, essendo pubblicato a Londra, il *Correio Braziliense* aveva un pubblico ristretto, con una circolazione molto limitata in Brasile e in Portogallo, in parte, come possiamo supporre, a causa del controllo imposto dai meccanismi censori⁷⁸³.

A dispetto del nome, *Armazém Literário*, il *Correio Braziliense* non era una pubblicazione specializzata in letteratura, sebbene la sezione dedicata alle arti fosse presente⁷⁸⁴. Il suo scopo, secondo Nelson Werneck Sodré, era quello di esprimere opinioni sulla politica brasiliana. Sodré sostiene altresì che le interpretazioni della condizione brasiliana siano state elaborate secondo una prospettiva eurocentrica:

A questão fica mais clara quando se considera o jornal de Hipólito do tipo doutrinário e não do tipo noticioso como ângulo externo de ver o Brasil, perspectiva externa: todos os nossos grandes problemas foram por ele tratados muito mais segundo as condições internacionais do que das nacionais⁷⁸⁵.

Questo punto di vista dei quadri di riferimento europei, nel confronto refrattario e riduzionista, creerà grossi problemi alle arti e alla politica nazionale, contribuendo a una visione semplicistica, semplificatrice e indicativa del sottosviluppo organizzativo, che finirà per vendere l'immagine di un Paese che è sempre stata ai margini del modello di vita europeo, un'immagine che gli intellettuali brasiliani del XX secolo hanno cercato di mettere in discussione e ribaltare. Il *Correio Braziliense* aveva un pubblico specifico e, secondo Werneck Sodré, tra i lettori non erano i brasiliani a prevalere. Poche persone, in Brasile, potevano permettersi l'acquisto di un giornale importato. L'inclusione nella vita brasiliana del *Correio Braziliense* ou *Armazém Literário*, secondo Sodré, non era particolarmente rilevante: “a influência do *Correio Brasiliense*, pois, foi muito relativa. Nada teve de extraordinário”⁷⁸⁶.

⁷⁸² Id. p. 24.

⁷⁸³ La censura è stata un ostacolo, ma mai un impedimento alla circolazione e alle idee: “Em consequência de conhecer da circulação do Jornal, ou por força da comunicação do embaixador em Londres, - e as datas fazem crer que pelo primeiro motivo - a Côrte do Rio de Janeiro tomou as providências usuais: já a 27 de março de 1809, o conde de Linhares determinava ao juiz da Alfândega, José Ribeiro Freire, a apreensão de material impresso no exterior, contendo críticas ao governo”. Id. p. 29.

⁷⁸⁴ Sodré così descrive la divisione del giornale: “Dividia-se em seções: Política, contendo documentos oficiais, nacionais e estrangeiros; Comércio e Artes, com informações sobre o comércio nacional e internacional; Literatura e Ciências, com informações científicas e literárias, livros e sua crítica; Miscelânea, com matéria variada, informações do Brasil e de Portugal e até polêmicas; Reflexões, sobre as novidades do mês, com os comentários dos acontecimentos recentes; e Correspondência, que inseria as comunicações recebidas, às vezes anônimas, às vezes sob a responsabilidade de estranhos, com o próprio nome ou pseudônimos”. Id. p. 28.

⁷⁸⁵ Id. 24.

⁷⁸⁶ Id. p. 33.

Quel che ci interessa porre in rilievo è che nel *Correio Braziliense*, nella sezione “Miscellanea”, che trattava di questioni internazionali, si trova un riferimento a Dante Alighieri. È, infatti, citata una dichiarazione scritta da F. Riccardi, Segretario di Stato di Napoleone, nella quale, a partire dal decreto imperiale del 12 maggio 1808, firmato a Bayona, veniva istituita una giunta amministrativa per gestire la regione della Toscana. Sebbene non si tratti di una citazione letteraria, questa è la prima menzione di Dante in un giornale brasiliano. Un rappresentante del governo francese richiamava Dante, osservando come quest’ultimo venisse elevato ad emblema nazionale, insieme a figure importanti come Michelangelo Buonarroti. Si dimostra singolare l’enfasi sul poeta fiorentino posta all’interno di tale periodico, a partire dalla riproduzione della documentazione francese, pubblicata in un giornale brasiliano stampato in Inghilterra, Paese situato in un polo diametralmente rispetto all’espansionismo napoleonico:

Toscanos! S. M. O Imperador foi servido conferir-vos a honra de sereis adoptados à Grande Familia, e de vos unir ao destino do Imperio, formado pelo seu genio. Napoleão o Grande vos adopta paraseus filhos, e os Francezes vos saúdam como irmãos. Vos restabelecereis á Toscana, o paiz natal de Dante, Galileo, e Miguel Augelo, a Athenas da Italia, aquelle esplendor que n’outro tempo lhe conferiram as bellas letras, as artes, eas sciencias, de que foi o berço na Europa moderna. Como delegados do maior dos Heroes, e dos Soberanos, o nosso primeiro desejo he merecer a vossa affeição⁷⁸⁷.

È l’unico riferimento a Dante nel primo anno di pubblicazione del *Correio Braziliense* ou *Armazém Literário*. Un secondo riferimento all’autore della *Divina Commedia* apparirà solo in un numero dell’anno 1816, nella sezione “Corrispondenze”, specificamente nella “Lettera al Redattore sullo Spettatore Portoghese”, nella quale un lettore caratterizza il capo del periodico come un uomo di estrema cultura, dato che tale giornalista è capace di citare nel suo testo il meglio della letteratura occidentale:

Ninguem mais sabio, nem mais Poeta: um homem que escreve que se desunha; que falla em Aristoteles, Leibnitz, Newton, Descartes, Meslier, Diderot, Cabaniz, e outros faroes das sciencias; e meneando Camões enfeixa no acanhado broquel de um Prologo Dante, Petrarcha, Cesaroti, Darwin, Shakespeare, Voltaire, Homero, Ovidio, Delille, e o Palito Metrico, e outros cuja nomenclatura he ja uma sciencia sabêlla; isto he um sabio nao vulgar⁷⁸⁸.

Il lettore aveva scritto da Lisbona, nel periodo in cui la censura portoghese minacciava la chiusura del *Correio Braziliense*⁷⁸⁹. Dalla citazione comprendiamo che Dante si distingue

⁷⁸⁷ *Correio Braziliense ou Armazém Literário*. Londres. Vol. 1. N.3. p. 240.

⁷⁸⁸ *Correio Braziliense ou Armazém Literário*. Londres. Vol. XVII. N.102. p. 530.

⁷⁸⁹ Leggasi, come scritto dal lettore: “Quem mais nobre!.. mas para que mais? Senhor Correio deixe-se do seu empenho, tema as bordoadas do Tejo, bem vê que o partido he muito dezigual: quem pode lá suster a torrente de um Homesarraão assim! V. Mce. acha-se enganado, o meu elogio he ainda de morte-côr, e hem vê que he necessario metter a viola no sacco”. *Correio Braziliense ou Armazém Literário*. Londres. Vol. XVII. N.102. p. 532.

come uno dei grandi rappresentanti del canone letterario dell'epoca, al punto da essere un elemento decisivo nel valutare l'erudizione dei lettori. Un terzo accenno al poeta fiorentino in questo giornale si trova in un numero del 1821, quando Dante è citato come modello di sapienza, sempre nella sezione "Miscellanea": "ésta imaginação he digna do seculo de Dante ou de Ariosto. Para nós, que sabemos, que o Brazil tem excellentes genios, que sabem o que fazem, e o que lhes convém fazer"⁷⁹⁰. I riferimenti a Dante Alighieri ricorrono in modo piuttosto casuale, senza essere approfonditi. La *Divina commedia* non viene discussa, e l'autore non viene analizzato nella sua qualità di artefice poetico. Nella *Gazeta do Rio de Janeiro* non vi è alcun riferimento a Dante.

Maria Beatriz Nizza da Silva, nei suoi lavori sulla cultura e la società a Rio de Janeiro tra il 1808 e il 1822, ha osservato i libri più venduti, o più redditizi per il commercio, erano quelli di scienze giuridiche, teologia e anche di scienze naturali⁷⁹¹. Nel campo della letteratura la poesia è stato il genere che più si è distinto in quel periodo, secondo la studiosa⁷⁹². Il romanzo avrebbe dovuto aspettare ancora qualche tempo per guadagnare terreno e spazio nella comunità dei lettori; tuttavia, come emerso dalle nostre analisi dei registri dei libri inviati in Brasile negli archivi della Real Mesa Censória, il flusso di romanzi cresce esponenzialmente nel corso dell'Ottocento⁷⁹³. Secondo quanto affermato da Nizza da Silva, l'élite brasiliana aveva una particolare predilezione per il genere poetico, in lingua originale o in traduzione, soprattutto in francese. La lettura tradotta, però, secondo Nizza da Silva, sarebbe gradualmente entrata a far parte del gusto di questa società:

É certo que o aristocrata lia no original Clément Marot, Alexander Pope, Milton, Thomas Ward, Thomas Gray, John Gay, Matthew Prior, John Ogilvie, Edmund Spenser, Petrarca, Pietro Bembo, Ludovico Ariosto, Aretino, Torquato Tasso, Alessandro Tassoni, Angelo Poliziano, Klopstock mas era nacional a maior parte da poesia consumida na época⁷⁹⁴.

Dante non era ancora un poeta molto diffuso nel primo ventennio dell'Ottocento, ma la sua presenza nei periodici – ormai in progressiva crescita numerica – e nelle copie della sua opera presenti nella Real Bibliotheca, lascia intravedere una crescente affermazione dell'autore

⁷⁹⁰ *Correio Braziliense ou Armazém Literário*. Londres. Vol. XXVII. N.162. p. 443.

⁷⁹¹ Silva, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro: 1808-1821*. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, INL, 1977. p. 184.

⁷⁹² Come indica Nizza da Silva: "É certo que a retórica se nos apresenta no início do séc. xcx como uma arte universal, necessária a todos aqueles que têm como objetivo dos seus discursos a persuasão, mas não há dúvida de que a poesia era então considerada o gênero nobre, aquele que tinha mais cultores, embora não possamos afirmar que fosse aquela que atraía mais consumidores". Op. cit. p. 180.

⁷⁹³ Id. p.184; 199 - 200.

⁷⁹⁴ Id. p. 182.

italiano nella cultura brasiliana, che si intensificò, come vedremo più avanti, nel corso del XIX secolo. Tuttavia, come indicato giustamente Nizza da Silva, il libro continuerebbe comunque a essere un artefatto rivolto a un piccolo pubblico, soprattutto per il suo valore monetario⁷⁹⁵. A cosa servono i libri se non ci sono lettori? I bibliotecari difendevano i libri dalla distruzione del tempo, dalle tarme, dallo spoglio, ma a che scopo? O meglio: per chi? Impossibile non ricordare l'aneddoto raccontato in una cronaca da Machado de Assis su un cavaliere italiano che trascorse tutta la vita a duellare in difesa della *Divina Commedia*, pur non avendo mai letto un singolo verso di Dante⁷⁹⁶.

5.5 Per un Dante Politico

La *Divina Commedia* sarà un libro molto letto nel XIX secolo. L'alba independentista in America Latina favorirà una lettura politica del poema di Dante, e seguirà una tradizione patriottica originata nell'Italia risorgimentale. In Brasile, così come nel resto del continente americano, la politica esercitava un ruolo estremamente importante. L'indipendenza di queste giovani nazioni avrebbe cambiato il raggio di influenza estetica dalle vecchie colonie, dal Portogallo e la Spagna, verso altre nazioni europee, come Francia, Germania, Inghilterra e Italia. Al di là di questo, l'avvento del Romanticismo contribuì alla costruzione della figura dell'autore, favorendo la scoperta in America Latina dell'immagine di Dante politico, del poeta esiliato per difendere la patria contro la tirannia, una biografia che si adattava perfettamente al nuovo contesto di contese civili e persecuzioni politiche. Infine, sembra che la conformazione dell'ambiente sociale favorisse, per prima volta in Brasile, la lettura della *Commedia*.

In Messico, ad esempio, Fernando Ibarra Chávez indica che i venti derivanti dalle ecatombi sociali che portarono all'indipendenza hanno contribuito a interpretare la *Commedia* come un libro di contenuto politico, nel quale il poeta-personaggio ha davanti a sé i responsabili, nel caso dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, della frammentazione politica di Firenze e della penisola italiana, che saranno interpretati in America quasi come un microcosmo enciclopedico di disastri politici e contese civili, nel quale la corruzione e l'avidità di potere possono far crollare

⁷⁹⁵ Id. p. 214.

⁷⁹⁶ Cronaca del 1/08/1876, in *Histórias de quinze dias*. Obras Completas, v. 3, p. 340.

i pilastri sociali, che nel caso del Messico, ma di quasi tutta l'America Latina⁷⁹⁷. Inoltre, Ibarra Chávez rileva che i traumi delle contese per l'indipendenza, uniti alla ricerca di un'autonomia di pensiero dopo la tutela coloniale di più di quattro secoli, allontanarono gli autori messicani dai canoni spagnoli, spingendoli a cercare orientamenti in altre sfere europee per la formazione della nuova letteratura, che doveva riflettere i principi di una giovane nazione che ricorreva alle arti per ottenere la propria maturità di fronte agli sguardi esterni: “Para México, el siglo XIX significó el rechazo al barroco como símbolo de tres siglos de opresión hispana, y la afirmación de una literatura con pretensiones de originalidad y, sobre todo, de identidad propia”⁷⁹⁸.

Se il Barocco rappresentava l'estetica spagnola quasi per eccellenza, tutti i temi e gli autori che gravitavano entro tale orbita si sarebbero dovuti evitare. Il rifiuto doveva essere totale, anche da parte di autori non ispanici, come nel caso di Petrarca piaceva molto ai poeti del Barocco, mentre Dante fu trascurato. Nel gioco delle influenze, la forza estetica degli autori può cambiare, e col tempo, in generale, cambia⁷⁹⁹. A ciò si aggiunga in favore di Dante la sua natura di poeta religioso, che premia con il *Paradiso* chi ha combattuto contro la tirannia. Nel caso del Messico, dove i due principali settori politici che si avvicendarono al potere, i liberali e i conservatori, erano eminentemente cattolici, la lettura escatologica presente nel poema dantesco favorì la sua penetrazione nel quadro culturale del paese americano. Se a Firenze Dante subì il peso di una società disgregata, in Messico fece confluire la visione estetica e religiosa di due gruppi rivali; è un'altra ironia della storia che la letteratura rende possibile, come ha giustamente evidenziato Ibarra Chávez:

Independientemente de esto, lo importante es ver cómo Dante entra a los escenarios mexicanos como hombre político y cristiano. Estas dos características en el siglo XIX resultaban esenciales, pues no hay que olvidar que la política mexicana se dividió entre conservadores y liberales, pero

⁷⁹⁷ Nella visione di Ibarra Chávez, nel caso messicano, è praticamente impraticabile studiare la letteratura ottocentesca di quel Paese senza tenere conto dei fattori storico-sociali di quel periodo: “El siglo xix mexicano tiene una importancia sustantiva para comprender la historia de la nación: es el siglo de la independencia, de las intervenciones extranjeras, de la consolidación del nacionalismo y de la entrada del país a la modernidad industrial y a la escena internacional. Es también el momento en que convergieron ideologías europeas tan disímiles como el neoclasicismo y el romanticismo, delineando tendencias que se manifestaron en las artes plásticas y la literatura. IBARRA CHÁVEZ, Fernando. Dante en el México del siglo XIX. Crítica y Literatura de Italia, p. 171-181, nov. 2015. *Cátedra Extraordinaria Italo Calvino XII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos*, 9-13 de noviembre de 2015. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2018. p. 171.

⁷⁹⁸ Id. Ib.

⁷⁹⁹ Ibarra Chávez sottolinea che Petrarca va incontro al declino a causa del sorgere del sistema d'influenza barocco, mentre Dante sarà favorito dalle nuove correnti estetiche: “Quizá Petrarca no se explotó como modelo porque fue, en gran medida, la piedra angular de la poesía barroca y el rechazo hacia lo barroco fue rotundo a partir de su asociación con los abusos de poder ejercidos durante la dominación española. En cuanto al deseo por establecer vínculos con tradiciones literarias cristianas y civiles a la vez, resultó imprescindible la presencia de Dante Alighieri”. Id. p. 172.

ambos grupos defendían la religión. Por lo demás, Dante también era digno representante del complejo modelo de héroe romántico que se mantiene fiel a sus ideales políticos y que cultiva las letras. En este sentido, Dante ofrecía material de reflexión adecuado para todas las tendencias políticas⁸⁰⁰.

Dante, nel caso messicano, si distinse per il suo imperativo politico, patriottico e cattolico, caratteristiche ritenute necessarie, secondo la concezione del periodo, per la formazione di una base minima in termini di identità nazionale⁸⁰¹.

La consacrazione di Dante nella letteratura messicana, secondo Ibarra Chávez, avvenne dopo la traduzione dei primi tre canti della *Commedia*, tradotti in prosa nel 1840 e pubblicati sulla rivista “El Año Nuevo”, da José Joaquín Pesado, uno degli intellettuali più importanti del periodo⁸⁰². Questa traduzione, nella visione di Ibarra Chávez, realizzava una strategia intellettuale determinante: “con la traduzione si dimostrava che in Messico abitavano persone in grado di capire il completamento del poema medioevale. E, ovviamente, la traduzione serve a diffondere un testo di qualità che arrivi alla cronaca, ma si può fare anche in traduzione spagnola”⁸⁰³. Un altro caso interessante si verifica in Perù, quando nel 1840 fu pubblicata anche una traduzione parziale, questa volta in terza rima, di alcuni versi del terzo canto dell’*Inferno*, opera del poeta romantico Manuel Nicolás Corpancho⁸⁰⁴, che, oltre a essere uomo di lettere, ricoprì cariche politiche in funzioni diplomatiche – un esempio che denota la partecipazione alla vita culturale di uomini di governo che divennero lettori di Dante Alighieri. Quindi, le

⁸⁰⁰ Id. Ib.

⁸⁰¹ Ibarra Chávez definisce la penetrazione di Dante nel sistema letterario messicano nel XIX secolo come segue: “Dante tuvo siempre una connotación positiva y mucho respeto entre los poetas mexicanos. Dante era un clásico, entendiendo por clásico todo autor famoso y multitudado que ha sido leído por muy pocos”. Id. p. 173.

⁸⁰² Fernando Ibarra Chávez classifica questo intellettuale come così: “José Joaquín Pesado è stato il primo autore messicano con il desiderio e la preparazione sufficiente per programmare ambiziosi progetti di traduzione, per esempio, tradusse i primi canti della *Commedia* e altri testi di autori italiani. Infatti, José Joaquín Pesado entrò a far parte dell’*Academia de Letrán* molto presto. È proprio nelle pagine de «El Año Nuevo» di 1840 che pubblica i menzionati *Fragments de la Divina Comedia del Dante*, ma già da prima si vedeva una certa influenza dantesca. Rivedendo le sue opere, è chiaro l’interesse per restituire alla terza rima il suo valore letterario originale, visto che nel Messico si usava indistintamente per parlare di politica, di amore, di religione e, soprattutto, era un metro molto comune nella poesia satirica. Pesado l’usa unicamente per la scrittura di testi con finalità civiche e morali. Ai tempi di Pesado la versione, l’imitazione e la traduzione erano strettamente legate sia alla creazione originale che all’erudizione, ma anche all’edificazione morale dell’individuo. Dalla lettura diretta del testo in lingua italiana, Pesado scoprì che la *Divina Commedia* non era un semplice catalogo di storie appassionanti scritte per il diletto di persone fantasiose, anzi, si rese conto di essere di fronte a un testo con forti scopi politici e, profondamente religiosi”. In: IBARRA CHÁVEZ, Fernando. Traduzione e imitazione di autori italiani nella prima metà dell’Ottocento messicano. In: *La letteratura italiana nel mondo iberico e latinoamericano: critica, traduzione, istituzioni*. Pacini Editore, 2018. p. 187-202. p. 193.

⁸⁰³ Id. p. 195. Tuttavia, come indica ulteriormente il ricercatore, le traduzioni complete lette in Messico della *Divina Commedia* saranno ancora quelle provenienti dalla Spagna o dalla Francia, poiché questo paese americano non disporrà di una traduzione completa del poema dantesco nel XIX secolo. Vd.: IBARRA CHÁVEZ, p. 199. E anche: IBARRA CHÁVEZ, Fernando. Riflessioni sulla traduzione nell’Ottocento messicano. *Revista de Italianística*, 2017, 34: 103-111.

⁸⁰⁴ NÚÑEZ. *Dante en el Perú*. p. 168.

traduzioni indicano l'inserimento del poeta fiorentino nel sistema culturale latino-americano.⁸⁰⁵

Il XIX secolo presenta un groviglio di dispute politiche, dispute interne sulla sovranità e sull'autonomia territoriale e la costruzione di un'identità nazionale, in parte dovuta all'influenza europea⁸⁰⁶, dal neoclassicismo in sostituzione del Barocco, e subito dopo dall'ideale romantico che stimolò ulteriormente, nel caso dell'America Latina, l'interazione dello scrittore con il contesto sociale. In questo caso, la figura di Dante Alighieri ne risulterà favorita: si scoprirà il poeta politico, bardo nazionalista di un'Italia in via di unificazione – anch'essa, a suo modo, immersa in diatribe politiche per la formazione di una nuova nazione, che trova nella poesia di Dante il substrato simbolico necessario per la costruzione di un'identità nazionale.

Il contesto italiano dell'Ottocento, intriso dei toni politici che segnarono il cammino verso il Risorgimento, influenzò gli assetti letterari dell'America Latina. Fernando Ibarra Chávez mette in risalto il fatto che in Messico la poesia patriottica e religiosa di Alessandro Manzoni piacque molto di più al lettore ottocentesco rispetto a *I promessi sposi*⁸⁰⁷. Estuardo Núñez ricorda che in Perù solo con il Romanticismo che Dante ritorna nel paese Andino, cessando di essere, come indica il teorico, un “poeta oscuro” per essere un poeta che canta desideri attuali dei suoi lettori⁸⁰⁸.

⁸⁰⁵ NÚÑEZ, Estuardo. Manuel Nicolás Corpancho: apuntes sobre su vida y su obra. *Revista de la Universidad Católica*, Lima, n. 11-12, p. 91 -120, 1982.

Leyla Perrone-Moisés afferma che l'idea di nazionalismo letterario è un'invenzione del romanticismo europeo, per cui quando uno scrittore latino-americano, cioè non europeo, utilizza questa idea per giustificare una presa di posizione di chiaro epigonismo nazionalista, come ad esempio autore finisce, in un certo senso, per etichettarsi in base ad una teoria straniera, che, se non adattata alla realtà locale, tende a dipingere i temi della letteratura dei paesi americani con colori esotici. Vd.: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁸⁰⁷ Come sostiene il critico: “Manzoni è stato tradotto ed imitato, ma non quello dei *Promesi sposi*, bensì il Manzoni della poesia patriottica e religiosa. Non dobbiamo dimenticare che il Messico indipendente è stato fortemente legato al cristianesimo, infatti nelle prime costituzioni si indicava che il cattolicesimo era l'unica religione consentita, e questo spiega in parte la produzione di tanti testi religiosi che avevano lo scopo politico di rafforzare l'identità nazionale. Ecco perché Tasso, Dante e Manzoni hanno avuto una grande fortuna nella prima metà dell'Ottocento messicano”. *Traduzione e imitazione di autori italiani nella prima metà dell'Ottocento messicano*. p. 199.

⁸⁰⁸ Secondo Núñez: “De modo que no debe asombrar a nadie que fuesen los románticos peruanos —a mediados del XIX— quienes afrontaron la tarea de “redescubrir” la gran figura del florentino, después de un siglo de silencio y olvido. Pero con respecto a Dante, la actitud varía si la comparamos con la de los autores peruanos del siglo XVI. Para éstos, Dante era el modelo perfecto, el patrón imitable, la máxima “autoridad” literaria, y se le rendía culto de arquetipo supremo. Para los románticos del XIX, Dante constituyó un autor de proporciones más humanas, susceptible de admitir un trato más familiar y de compartir algunas inquietudes generacionales. Había dejado de ser el “poeta oscuro””. Id. p. 168.

Giovanni Maria Bertini, in un interessante articolo sulla diffusione di Dante in America Latina, indicava che le letture della *Commedia* effettuate sotto l'influsso delle correnti del Romanticismo permettevano ai lettori di scoprire le vicissitudini politiche dei versi danteschi, praticamente applicabili all'ambiente in cui questi interpreti erano stati inseriti. Secondo Bertini questo modello di lettura politica è stato importato dall'Italia risorgimentale: "Por cierto, hay que advertir que un nuevo hecho se desarrolla: Dante no disfruta solamente de su gloria poética, sino también de la de hombre con todos sus derechos, y de ciudadano aferrado a los valores de justicia y libertad"⁸⁰⁹.

Ernest Robert Curtius aveva già osservato che, prima dei venti del Risorgimento, Dante era un autore, in certo senso, relativamente dimenticato in patria:

In Italia, Dante rimase a lungo trascurato. Alfieri riteneva che, fra gli Italiani, neppure trenta persone avessero letto la *Commedia*. Secondo quanto riferisce Stendhal, intorno al 1800 in Italia Dante non era tenuto in alcun conto. Egli fu «riscoperto» dal Risorgimento (...) così in Italia le onoranze dantesche del 1865, furono il preludio all'unificazione nazionale. E Dante, non solo quale massimo rappresentante spirituale della sua nazione, ma altresì quale massimo poeta del Medio Evo cristiano, fu allora, nel XIX secolo, accolto entro il pantheon dei classici universali, sacrario di una classicità che prescinde da ogni teoria classicistica⁸¹⁰.

Alberto Mario Banti indica che la costruzione di un immaginario sulla visione dell'unità d'Italia era già molto antica, risalente ai tempi di Dante e Petrarca⁸¹¹, in modo tale che "ciò che consente di parlare di nazione italiana è l'esistenza di una grande tradizione letteraria in volgare italiano, esistente sin dal XIV secolo"⁸¹². È la letteratura con le sue possibilità di costruzione di un immaginario sociale, basato sulla materia linguistica e sulle possibilità mimetiche estratte dalla lingua stessa che consente agli autori di lavorare in modo astratto per problematizzare temi sensibili alla realtà tangibile, e quindi discutere questioni di interesse collettivo. È dal germe della discussione proposta da autori come Dante che, secondo Banti, il tema finì per acquisire forza storica, influenzando autori come Ugo Foscolo, Vincenzo Cuoco e Vittorio Alfieri:

Viene prodotta in Italia o all'estero (e in questo caso poi viene fatta entrare clandestinamente nella penisola per aggirare la censura) tutta una serie di opere di natura molto varia - raccolte poetiche, tragedie, romanzi, saggi storici, melodrammi, pitture - che rielabora in vari modi il mito della nazione italiana,

⁸⁰⁹ BERTINI, Giovanni Maria. Dante en la América Latina. *Studium*, Bogotá, v. 1, n. 2-3, p. 159-172, maio/dez. 1957. p. 163.

⁸¹⁰ CURTIUS. Op. cit., p. 492.

⁸¹¹ BANTI. Op. cit., p. V.

⁸¹² Id. p. VI.

della sua storia passata, delle sue vicende recenti, strutturando una narrazione piuttosto coerente e compatta intorno a specifici temi e figure⁸¹³.

Secondo Banti, se l'Italia “risorge”, l'America “sorge”. Carlo Dionisotti, a sua volta, osserva che la lettura della *Commedia* nel corso dell'Ottocento in Italia servì non solo a dare nuovo significato al poema dantesco, ma anche a formare una cultura letteraria centrata sul culto dell'autore fiorentino, letto come poeta patriottico: “nel 1793 Dante riapparve d'un colpo a tutta Italia, non più come il remoto e venerando progenitore, ma come il maestro presente e vivo della nuova poesia e letteratura”⁸¹⁴. Era giunto il momento per l'Italia di ridefinire i suoi canoni secondo nuovi parametri. Ancora Dionisotti:

Onde il canone che allora si venne costituendo, dei quattro maggiori poeti: Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. Pare oggi un canone ovvio, e così già parve a più generazioni, fra il Sette e l'Ottocento. Di fatto esso fu il risultato di un lungo, aspro e confuso travaglio critico. Fra i quattro, l'uomo nuovo era naturalmente l'antico, Dante. In quella compagnia e a quella altezza lo aveva portato per gradi la forza del partito riformatore, che fin dai primi del secolo aveva preso in mano saldamente il governo della letteratura italiana. Per gradi, ma non senza lunghe pause e forti contrasti, da quando in ispecie, sulla metà del secolo, l'unità del partito si era spezzata. Allora era venuto meno l'originario equilibrio fra il recupero del passato, di quel che l'Italia era stata ai tempi, e l'acquisto del presente⁸¹⁵.

Harold Bloom si rende conto che, pur essendo lento, il canone è soggetto a movimenti che, he nonostante essere sporadici sono evidenti. Tali cambiamenti si verificano, secondo Bloom, a causa di ciò che considera “one mark of an originality that can win canonical status for a literary work is a strangeness that we either never altogether assimilate, or that becomes such a given that we are blinded to its idiosyncrasies”⁸¹⁶. Uno degli esempi scelti dal critico americano è proprio quello di Dante.

5.6 La *Divina Commedia* e il contesto di lettura nel Brasile del secolo XIX

Dante, nella lettura di Carlo Dionisotti, era un poeta con uno slancio rivoluzionario, poiché nella *Commedia* una generazione di lettori che viveva circondata dai terremoti scaturiti

⁸¹³ Id. p. 54.

⁸¹⁴ DIONISOTTI, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1999. p. 258.

⁸¹⁵ Id. p. 255 - 256.

⁸¹⁶ BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1995. p. 4.

dai movimenti risorgimentali trovava grandi personaggi che dialogavano con il presente immersi negli avvenimenti politici e sociali:

Dante insomma non fu in quei frangenti il poeta di una parte, dell'ideologia rivoluzionaria o di quella reazionaria. Fu bensì il poeta che in quei frangenti, onde erano mutate le condizioni di vita e le speranze di sopravvivenza degli uomini di ogni parte, fornì le parole e gli accenti di una eloquenza insolita, aspra, veemente, quale pareva richiesta, e di fatto era, dalle circostanze straordinarie e dai compiti nuovi che la letteratura si trovava a dover assumere. Si spiega che il quadrumvirato poetico, al quale l'Alfieri aveva sperato di potersi aggiungere, cominciasse allora a scompaginarsi, e la lezione di Dante, che sempre era stata facoltativa e marginale, a prevalere su quella, che in Italia sempre era stata fondamentale, del Petrarca, dell'Ariosto e del Tasso. Non che questi si fossero allontanati; ma Dante solo si era fatto incomparabilmente più vicino⁸¹⁷.

La lettura di Dante come poeta politico-patriottico-sociale è arrivata in America Latina poco dopo i movimenti indipendentisti. Dopo il 7 settembre 1822, con il Brasile elevato alla categoria di nazione sovrana, era necessario rivendicare anche l'emancipazione culturale. Dato che il Brasile era ormai un paese libero, si poteva auspicare che anche la sua arte dovesse essere autonoma. Inizialmente ci fu un allontanamento dai canoni portoghesi perché, dopo l'indipendenza, il Portogallo cessò di essere il faro culturale brasiliano. Tuttavia, nonostante l'allontanamento dalla tradizione dell'antica metropoli, l'autonomia culturale brasiliana era ancora basata su modelli di riferimento europei, soprattutto francesi e inglesi. La differenza in questo periodo – siamo qui nel Romanticismo – è che gli artisti cominciarono a rendersi conto, a poco a poco, che la letteratura brasiliana non doveva essere solo un ricettacolo di temi e forme; era giunto il momento per l'autore brasiliano di cantare con la propria voce.

Romeu Daros sostiene che vi sia una lettura politica alla base dell'inserimento di Dante nel canone latino-americano: “Esse ressurgimento do poeta florentino invadiu as nações que desejavam constituir-se como Estado e identificar-se através de cultura e literatura próprias”⁸¹⁸. Uno degli esempi che Daros segnala come più rappresentativi della lettura politica della *Commedia* effettuata in area sudamericana è stata la traduzione integrale del poema realizzata dall'ex presidente argentino Bartolomé Mitre⁸¹⁹, pubblicata in un unico volume nel 1899 –

⁸¹⁷ DIONISOTTI. Op. cit. p. 259.

⁸¹⁸ DAROS, Romeu Porto. *Implicações identitárias e culturais na criação do Dante sul-americano por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015. p. 106.

⁸¹⁹ Bartolomé Mitre (1821 – 1906) giunse alla presidenza dell'Argentina nel 1862, in seguito a complessi conflitti politici interni che minacciavano la coesione territoriale del paese. Mitre riuscì a placare le tensioni politiche successive a violenti scontri militari, come la simbolica Battaglia di Pavón, avvenuta il 17 settembre 1861. In quella occasione, le forze unitarie sotto la sua guida inflissero una decisiva sconfitta all'esercito comandato da Justo José de Urquiza. La vittoria di Mitre segnò la fine delle insurrezioni contro la centralizzazione del potere a

inizialmente, la tradizione cominciò a essere pubblicata in modo frammentato sul giornale *La Nación*, di Buenos Aires (periodico fondato da Mitre nel 1870), dal 1897 in poi.

Nell'edizione del 1889, Bartolomé Mitre incluse nell'introduzione alla sua traduzione, un testo intitolato "Teoría del traductor" e in cui l'ex presidente sottolineava l'importanza della lettura della *Divina Commedia* per la sua crescita personale come lettore: "El Dante ha sido, por más de cuarenta años, uno de mis libros de cabecera, con la idea desde muy temprano de traducirlo; pero sin poner mano a la obra, por considerarlo intraducible en toda su intención, bien que creyese haberme impregnado de su espíritu"⁸²⁰. Mitre rende chiara la valutazione dell'immagine di Dante Alighieri vista come baluardo della cultura italiana, fatto su cui concorda Romeu Daros quando esprime il seguente giudizio sulle letture di Mitre sulla *Commedia*: "junto ao amor pelas artes e pela literatura, estava o propósito de chamar a atenção para a obra de um homem que admirava (...) que, como ele, havia dedicado a vida a lutar pela unificação do país, pela afirmação da língua e da cultura nacional"⁸²¹. Forse per questo, nella convinzione che la poesia di Dante potesse contribuire a costruire l'intelligenza estetica dei lettori provenienti da nazioni giovani, anch'essi alla ricerca di una costituzione identitaria, Mitre conclude questa introduzione in lode al poeta: "su espíritu flota en el aire vital y lo respiran

Buenos Aires, aprendo la strada alle elezioni del 1862, in cui Mitre emerge vittorioso. Così, Mitre si consolidò come il primo presidente a governare un'Argentina unificata, stabilendo un punto di svolta significativo nella storia politica del paese, a partire dall'organizzazione di uno Stato nazionale strutturato. Inoltre, Mitre gettò le basi per la redazione di un codice civile e di un codice penale, intraprese importanti riforme educative e fu uno dei fondatori della storiografia argentina, con i suoi libri su José de San Martín (*Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana*, 1887) e Manuel Belgrano (*Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, 1859). Vd: ALTAMIRANO, Carlos. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. BOTANA, Natalio. *La tradición republicana*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1984. BUCHBINDER, Pablo. *La historiografía rioplatense y el problema de los orígenes de la nación*. Cuadernos del CLAEH, n. 69. Montevideo: CLAEH, 2ª série, año 19, 1994. CAMPOBASSI, José S. *Mitre y su época*. Buenos Aires: Eudeba, 1980. CARBIA, Rómulo D. *Historia crítica de la historiografía argentina*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, 1939. DE MARCO, Miguel Ángel. *Bartolomé Mitre*. Buenos Aires: Emecé, 2004. DONGHI, T. H. (org.) *Proyecto y construcción de una nación (1846-1880)*. Buenos Aires: Ariel, 1995. FREITAS NETO, José Alves de. As Histórias de Mitre: a Argentina e seus outros. In: NAXARA, Marcia; MARSON, Izabel Andrade. (Org.). *Figurações do Outro na História*. Uberlândia: EDUFU, 2009, v. 1, p. 389-410. FREITAS NETO, José Alves de. *Mitre e a edificação de um patrimônio historiográfico argentino*. História da Historiografia, n. 7, p. 78-93, 2011. LEVENE, Ricardo. *Las ideas históricas de Mitre*. Buenos Aires: Institución Mitre, 1948. PALTI, Elias. *El momento romántico: nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba, 2009. RUIZ MORENO, Isidoro J. La política entre 1862 y 1880. In: *Academia Nacional de la Historia. Nueva Historia de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Planeta, Vol. 4, 2000, p. 453-481. SÁBATO, Hilda (coord.). *Ciudadanía política y formación de las naciones: perspectivas históricas de América Latina*. México: FCE, Colmex, FHA, 1999.

⁸²⁰ ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre. Nueva edición definitiva autorizada, dirigida por Nicolás Besio Moreno. Buenos Aires: Centro Cultural Latium, 1922. p. XII.

⁸²¹ DAROS, Romeu. *A criação do Dante sul-americano: análise genética comparada de processos tradutórios*. Editora Appris, 2023. p. 195.

hasta los que no lo han leído”⁸²². Il politico e giornalista aveva trasformato Dante in un faro per la poesia argentina.

Claudia Fernández Speier, che nella sua tesi di dottorato, ha intrapreso uno studio rigoroso delle traduzioni argentine della *Divina Commedia*, ha indicato che la traduzione di Mitre costituisce un chiaro cenno alla cultura italiana, ma soprattutto alla politica italiana, poiché Mitre vedeva, secondo l’interpretazione dell’accademica, nella vita di Dante un riflesso della sua propria immagine di politico che aveva lottato per la difesa dei valori della patria⁸²³. Un fatto che pone in risalto Speier è che questa traduzione faceva parte di un processo di modernizzazione della letteratura argentina, che cercava di riformulare le sue linee guida culturali, aprendo spazio per l’inserimento di fonti culturali esogene nei quadri estetici endogeni del paese di *rioplatense*. Quindi, secondo la studiosa, la traduzione sarebbe un modo per rimodellare il sistema culturale nazionale attraverso l’inserimento, attraverso la traduzione, di opere straniere. Movimento comune nelle letterature che cercano la loro autonomia espressiva⁸²⁴: “en distintos estudios de casos de traducción en países jóvenes se enfatiza el rol que ésta ha cumplido en los períodos de construcción de ‘un hombre nuevo’”⁸²⁵.

La traduzione sarà un importante veicolo per la diffusione della *Divina Commedia* in Brasile, sia attraverso le versioni francesi, ampiamente disponibili nelle biblioteche brasiliane, sia attraverso le traduzioni nella lingua locale. La prima traduzione del poema dantesco in Brasile fu realizzata nel 1843 dal medico italiano Luiz Vicente de Simoni, e faceva parte di un’antologia poetica di autori italiani. Anche altre figure importanti, come Machado de Assis e Gonçalves Dias si dedicarono alla traduzione dell’opera. La prima traduzione completa del poema in portoghese fu realizzata in Brasile, e si deve al Barone da Vila da Barra, pubblicata nel 1888. La versione con la maggiore diffusione nella prima metà del XX secolo fu quella di

⁸²² Id. p. XVI.

⁸²³ Dirà Speier: “la centralidad de Dante en la construcción del modelo lingüístico (y su preocupación teórica por fundar una lengua para los italianos) será para Mitre uno de los rasgos que, en su preocupación por la lengua de los argentinos, lo acercan al poeta florentino. Se ha notado cómo la italianidad de Dante en la visión de Mitre está ligada a la construcción de un paralelismo entre los ideales de unión del poeta florentino (en Dante, estrictamente dependientes de su ideal político imperial, típico de la Edad Media) y las luchas por la unidad nacional que Mitre veía, a su vez, análogas a su tarea”. FERNÁNDEZ SPEIER, Claudia. *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013. Orientador: Alejandro Patat. p. 55.

⁸²⁴ “Es evidente que la traducción de un texto canonizado como la *Divina Commedia* por parte de un argentino del siglo XIX comporta una adquisición de capital simbólico particularmente ennoblecido por la tradición secular y por el moderno «redescubrimiento» romántico del que Dante había sido objeto. Como se ha mencionado, tratándose de una retraducción, la propuesta implica, para Mitre, una ocasión de polémica con las traducciones anteriores, y, más en general, con su modelo lingüístico. El carácter veladamente prescriptivo del paratexto, unido a la justificación”. Id. p. 53.

⁸²⁵ Id. p. 51.

José Pedro Xavier Pinheiro, che pubblicò inizialmente l'*Inferno* nel 1888 - per la traduzione completa si sarebbe dovuto aspettare il 1907. Per la traduzione completa, insomma, si sarebbe dovuto aspettare fino al 1907. Tale periodo fu particolarmente importante per promuovere l'introduzione di Dante Alighieri nel sistema culturale brasiliano.

5.7 I lettori ottocenteschi

Pedro Falleiros Heise, in un eccellente lavoro frutto della sua tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata sulla presenza di Dante Alighieri in Brasile tra l'Ottocento e il Novecento, il cui titolo è *Momenti della presenza dantesca in Brasile: dal 1843 al 1965*⁸²⁶, ha preso le mosse, nella propria analisi, dalla pubblicazione del medico genovese naturalizzato brasiliano Luiz Vicente De Simoni, che nel 1843 compilò un'antologia bilingue di poeti italiani sotto il titolo *Ramalhete Poetico do Parnaso Italiano*⁸²⁷, composta da un selezione di brani tratti dalla produzione di venticinque autori italiani, partendo in sequenza cronologica da Dante Alighieri e giungendo a Silvio Pellico⁸²⁸. Quest'antologia fu dedicata all'imperatore Pedro II, in onore del suo matrimonio con Teresa Cristina, principessa napoletana della casa dei Borbone. Falleiros Heise considera la pubblicazione di tale volume come il momento chiave nella ricezione del poeta fiorentino all'interno della cultura brasiliana: "A nostro avviso, il grande merito di De Simoni consiste nel fatto di essere stato l'introduttore di Dante Alighieri nella cultura brasiliana, fornendo così la possibilità al pubblico luso-brasiliano di entrare nell'universo della *Commedia*"⁸²⁹. Infatti, il *Ramalhete Poetico* è la prima traduzione sistematica di Dante in portoghese⁸³⁰, poiché prima esistevano solo traduzioni di versi sparsi che, variamente, comparivano nei giornali dell'epoca, come epigrafi di testi o citazioni per arricchire un discorso.

⁸²⁶ HEISE, Pedro Falleiros. *Momenti della presenza dantesca in Brasile: dal 1843 al 1965*. 201 p. Tese (Dottorato) – Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma, 2010/2011. tutor: Rino Caputo. Ringraziamo la cordialità del professore Heise per averci gentilmente concesso l'accesso al suo lavoro di dottorato.

⁸²⁷ SIMONI, Luiz Vicente de. *Ramalhete poetico do parnaso italiano*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. et Const. de J. C. de Villeneuve, 1843. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. São Paulo: Universidade de São Paulo.

⁸²⁸ La lista degli autori consta di: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Metastasio, Alfieri, Monti, Guarini, Maffei, Chiabrera, Guidi, Fulvio Testi, Frugoni, Filicaja, Poliziano, Macchiavelli, Rucellai, Menzini, Bettinelli, Parini, Pindemonte, Foscolo, Manzoni, Niccolini e Silvio Pellico.

⁸²⁹ *Momenti della presenza dantesca in Brasile*, p. 20.

⁸³⁰ Traduzione parziale composta da estratti di *Inferno* III, V e XXXIII; *Purgatorio* I; *Paradiso* I, XXXI.

Pur concordando con la lettura di Heise, troviamo necessario integrarla. In realtà, l'opera di Dante circolava già in Brasile – in italiano – prima della traduzione presente nel *Ramalhete Poetico*. Tradurre un testo non è un'azione che nasce nel vuoto, ma un atto spesso condizionato da fattori culturali di un determinato periodo. Inserirlo nell'ambito del polisistema nazionale, come sosteneva Even-Zohar, tali fattori tendono ad ampliare l'orizzonte di attese locali, favorendo nuove possibilità tematiche nei canali di scrittura e lettura. L'opera comincia ad essere inserita in un sistema letterario prima della sua traduzione. La traduzione può segnare, a seconda dei casi, il momento massimo di studio della ricezione, ma non sempre è la genesi della circolazione.

Le osservazioni sulla ricezione delle opere straniere all'interno del sistema nazionale devono concentrarsi sulle peculiarità storiche, culturali e commerciali. Ad esempio, vediamo come il panorama temporale determini diversi piani di lettura, cambiando il gioco delle influenze culturali e delle nazioni europee nei quadri di riferimento brasiliani, soprattutto dopo l'indipendenza nel 1822, quando il Portogallo perse la sua forza come faro culturale. Gli occhi delle élite culturali brasiliane tendono, quindi, a guardare ad altri centri di riferimento, come Francia, Inghilterra e Italia. Con l'avvento del Romanticismo, la penetrazione delle influenze culturali francesi fu notevole nella letteratura brasiliana dei primi decenni del XIX secolo. L'influenza della lingua sarà anche un denominatore culturale che segnerà l'interazione dei lettori brasiliani del XIX secolo con la letteratura. La società di Rio de Janeiro, capitale imperiale, epicentro della vita culturale, era una società francesizzata⁸³¹, dove gran parte dei librai erano francesi, che vendevano libri nella loro lingua, o tradotti. Fra questi spicca, grazie alla nostra ricerca, una traduzione delle *Divina Commedia* in francese, presente in alcune raccolte brasiliane, come il Real Gabinete Português de Leitura. Considerato il forte interesse per la cultura francese e gli operatori del settore librario anch'essi francesi, c'era da aspettarsi,

⁸³¹Leyla Perrone-Moisés, spiegando questo fascino della cultura brasiliana del XIX secolo per la Francia, dirà che allinearsi alle idee artistiche francesi significava essere accanto alla modernità della civiltà culturale, agli occhi degli autori brasiliani di quel periodo: “Por que a França? Sem entrar na complexa questão da avassaladora influência da cultura francesa, desde o século XVII sobre numerosas nações que nunca dela dependeram política ou economicamente, podemos avançar uma hipótese no que nos concerne. Por que essa atração pela França, a qual, apesar de algumas tentativas desastrosas, nunca conseguiu colonizar, no sentido próprio, a América Latina? Primeiro porque, justamente, a França não foi nossa colonizadora histórica, e isso permitiu todas as idealizações a seu respeito. Em seguida, porque ela representava, no século XIX, a pátria da Revolução e da Liberdade, que escolhemos como oposta às metrópoles ibéricas. No entanto, naquele momento, as antigas metrópoles espanhola e portuguesa já estavam elas mesmas afrancesadas, o que tirava de nossa opção pela França grande parte de sua originalidade”. PERRONE-MOISÉS, Op. cit., p. 37.

in base alla logica della domanda dei consumatori, una relativa disponibilità di opere in francese sul mercato di Rio. Il Dante letto in Brasile nel secolo XIX era del resto un Dante in francese.

La lingua italiana, un po' meno di quella francese, godeva anch'essa di una certa notorietà e di un certo prestigio culturale. Le opere italiane, rappresentate nei pochi teatri esistenti in quei decenni, non avrebbero fatto altro che aiutare a diffondere la lingua italiana tra i membri dell'élite brasiliana, molto interessati già da tempo alla poesia dell'Arcadismo italiano. Il processo di unificazione italiana susciterà interesse anche politico e contribuirà a mettere in luce il sistema sociale di questo Paese europeo. Nel *Correio Mercantil*, a Rio de Janeiro, il 10 febbraio 1859, Machado de Assis scrive una poesia dal titolo "A Itália":

Despe esses ferros de dormente escrava,
Que o sol dos livres no horizonte vem!
Velha cratera - o refter da lava;
Atento e curvo todo um século tem.
Acorda! o sono da opressão devora!
Pátria de Roma - o Capitólio vê!
Pálida Itália - ressuscita agora
O ardor nos peitos - na esperança a fê.
(...)
O século é belo. A liberdade canta –
Virentes rosas sobre os seios nus!
Feto sublime de uma idéia santa
Vem no horizonte por um mar de luz!
(...)⁸³²

Sebbene Machado de Assis sia un caso esemplare, possiamo comprendere quale fosse l'immagine che alcuni autori brasiliani avevano dell'Italia del secolo XIX: una nazione in cerca di libertà e autonomia politica e della ricostruzione di un'un'identità nazionale che rispecchiasse un passato di cui essere fieri. Inoltre, l'inserimento della cultura italiana in Brasile a partire dalla fine del XVIII secolo attraverso la lettura di autori come Metastasio contribuì a diffondere la poesia tra gli strati alfabetizzati della società, favorendo l'"importazione" di un significativo contingente di opere di autori italiani già all'inizio dell'Ottocento. Non dimentichiamo le edizioni della *Commedia* inviate dal Portogallo al Brasile alla fine del XVIII secolo e all'inizio del XIX secolo dai librai portoghesi. Fatto sta che l'opera di Dante Alighieri circolava in Brasile già prima del 1843.

⁸³² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. À Itália. *Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 41, p. 1, 10 fev. 1859.

Indicare soltanto il *Ramalhete poetico do parnaso italiano* come l'opera che ha introdotto dei versi danteschi in Brasile può implicare un rischio, cioè a dire quello di prescindere dal contesto storico-letterario precedente al 1843. Abbiamo visto che la Real Bibliotheca aveva nella sua raccolta una copia della *Divina Commedia*, che, pur essendo raramente consultata a causa della scarsa frequentazione della biblioteca da parte dei cittadini brasiliani. Lo stesso Pedro Falleiros Heise aveva affermato che la compilazione poetica realizzata dal traduttore italiano era limitata a poche copie, praticamente accessibili ai gruppi privilegiati che orbitavano negli ambienti dell'intellighenzia imperiale: “devido ao custo das impressões, poucos foram os exemplares distribuídos pelo país, tanto que hoje é obra raríssima”⁸³³. Sono state poche le edizioni che hanno oltrepassato la barriera del circuito dell'aristocrazia di Rio de Janeiro, arrivando al grande pubblico. Il Dante di De Simoni fu un poeta aristocratico, rappresentante di un passato classico e glorioso⁸³⁴. Un autore esclusivo.

Simoni ha dato a Dante una voce portoghese, ma supporre che Dante Alighieri sia stato letto in Brasile solo dopo questa traduzione sarebbe sbagliato. I dati che dimostrano che i testi del poeta fiorentino circolavano già nel commercio locale in una data precedente alla sua prima versione in portoghese. È possibile riscontrare facilmente, sfogliando i giornali brasiliani ottocenteschi, annunci di libri in vendita nei principali negozi di Rio. Il 18 giugno 1828, il quotidiano *O Jornal do Commercio* annunciò che nella Rua dos Ourives, n. 86, nel negozio⁸³⁵ francese di proprietà di Justin Victor Cremière⁸³⁶, erano a disposizione degli interessati: “Il Parnaso Italiano; (Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso) 2 vols. in 8^o”⁸³⁷. Questa è l'edizione curata da Angelo Sicca, nella quale il curatore presenta gli autori elencati, premurandosi di precisare: “Ho stimato opportuno di premettere a questo volume un breve avvertimento, dichiarando il metodo da me tenuto nella presente edizione dei quattro grandi Padri e Maestri del bel poetare

⁸³³ HEISE, Pedro Falleiros. *A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente de Simoni*. 2007. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 84.

⁸³⁴ Id. Ib.

⁸³⁵ Ubiratan Machado ricorda che, come abbiamo già evidenziato nel capitolo precedente di questa ricerca, i negozi brasiliani all'inizio del XIX secolo, per sopravvivere nel commercio, vendevano ogni tipo di materiale, compresi i libri, che non erano ancora così redditizi prodotto in vendita, essendo necessario condividere gli scaffali con altri beni, come indicato dal ricercatore: “as livrarias vendem de tudo (...) deduzimos também a precariedade do termo livraria e a pobreza do estoque de livros nas lojas, pelo menos para que vem da Europa”. MACHADO, Ubiratan. *História das livrarias cariocas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 30.

⁸³⁶ Ubiratan Machado indica che questo libraio francese era un uomo molto dedito al commercio di merci diverse: “Cremière é um homem cortês e um livreiro empreendedor, novidadeiro, que vende tudo o que pode (espátulas, sinetes, canivetes, tinteiros de algibeira, tinta, lápis, cartas de jogar, papelão etc.) e introduz constantes inovações em seu negócio. Impressionado com a melomania do povo, passa a vender partituras para piano, papel de música pautado”. Id. p. 43.

⁸³⁷ *Jornal Do Commercio*. Rio de Janeiro, n. 210, v. III, 18 jun. 1828. p. 3.

italiano”⁸³⁸. Il primo poeta presente in questa antologia è Dante, proposto sulla base della riproduzione integrale dei cento canti della *Divina Commedia*, ma senza commenti di accompagnamento al testo. Il 18 agosto 1834, nel *Diário do Rio de Janeiro*, fu annunciata la vendita presso la libreria del francese Eduardo Laemmert⁸³⁹, via della Quitanda, n. 139, tre volumi della *Divina Commedia*⁸⁴⁰. E ancora: è il 1843, quando il famoso periodico letterario di Rio de Janeiro, *Minerva Brasiliense: Jornal de Sciencias, Lettras e Artes*, evidenzia nella sezione letteratura un saggio sulla letteratura francese, in cui Émile Adêt definisce Dante come “o último suspiro da poesia épica original”⁸⁴¹.

La cosa più curiosa è che nel 1839 il quotidiano *O despertador* di Rio de Janeiro pubblicò un saggio intitolato “Estudo sobre Dante”, uno dei primi testi teorici a trattare dell’opera del poeta fiorentino in Brasile, testo in cui il poeta è considerato, cronologicamente, il padre della poesia italiana: “monumento eterno do genio e da vingança, erigido sobre o theatro de hum mundo invisível”⁸⁴². Nel testo del periodico carioca, la *Commedia* sarebbe un libro politico, scritto attraverso l’interpretazione personale del suo autore di una realtà di cui egli è artefice e personaggio allo stesso tempo, e che si frappone alla società, denunciando le denigrazioni della nazione: “A audacia de Dante cresce à medida que ella o expõe a maiores perigos, e sobe ao cumulo quando chega ás ordens religiosas, aos papas e a seus ministros”⁸⁴³. Proponendo un amplissimo ventaglio di espressioni e vocaboli, che variano dalla terribilità dell’*Inferno* alla sublimità del *Paradiso*, Dante mostra la sua grandezza: “A grande arte do Dante está em saber variar os sons, e passar com huma facilidade pasmosa do mavioso ao terrível”⁸⁴⁴.

Per considerare l’ipotesi della genesi della fortuna brasiliana ottocentesca di Dante, non bisognerebbe prescindere anche dall’*Episodio da Infernal Comedia o minha Viagem ao Inferno*, satira politica scritta da Gonçalves de Magalhães, uno dei nomi più rilevanti del

⁸³⁸ SICCA, Angelo. *Parnaso classico italiano: contenente Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso*. Padova: Tip. della Minerva, 1827.

⁸³⁹ Ubiratan Machado delinea il profilo di questo libraio: “Eduardo Laemmert é um empreendedor, com o espírito inquieto e calculista do empresário de nossos dias, mas capaz também de descer até ao terreno das intrigas para alcançar êxito, segundo depoimento de um contem-porâneo. A vocação comercial não sufoca o seu lado bon vivant, meio boêmio e galhofeiro, capaz de largar tudo para gozar a vida. Por diversas vezes viaja à Europa, levando uma vida de luxo e dissipação. Nos hotéis apresenta-se com o título de Barão de Laemmert”. Op. cit., p. 58.

⁸⁴⁰ *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 18 ago. 1834. p. 3.

⁸⁴¹ *Minerva Brasiliense: Jornal de Sciencias, Lettras e Artes*. Rio de Janeiro, 15 nov. 1843. n. 2, vol. 1, p. 38.

⁸⁴² *O Despertador*. Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1839. n. 500, vol. 2, p. 1.

⁸⁴³ Id. 2

⁸⁴⁴ Id. Ib.

Romanticismo in Brasile nel 1836, con profonda ispirazione dantesca, dalle citazioni indirette, menzioni dirette e allusioni a episodi della *Commedia*, come quello iniziale, che l'autore intitola "Como me achei no inferno", utilizzando come epigrafe il decimo verso del primo canto dell'*Inferno*: "Io non so ben ridir com'i' v'intrai". Oppure uno studio del 1838, di Pereira da Silva, in *O Guanabara: Revista Mensal Artística, Científica e Litteraria*, dove troviamo un confronto tra la poesia dell'autore romantico Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, nel poema epico "A Independência do Brasil" e la *Commedia* di Dante. Nel testo Pereira da Silva mette in risalto la lotta tra angeli e demoni per il possesso delle terre brasiliane, paragonabile alle dispute politiche dell'*Inferno* dantesco, che l'autore della recensione riproduce citando, in italiano, *Inferno* III, 1 - 9⁸⁴⁵.

Dante era un autore disponibile nelle biblioteche e nei negozi di Rio de Janeiro, accessibile al pubblico che poteva permettersi il lusso della lettura, a differenza del *Ramalhete Poético do Parnaso Italiano*, opera esclusiva destinata a una cerchia ristretta. In un certo senso, dal punto di vista della diffusione della lettura presso un pubblico più ampio, i librai della capitale imperiale, spinti da interessi commerciali più che da vocazione poetica, contribuirono in modo più significativo, e con più agilità, alla diffusione di Dante. Qui entrano in gioco le interrelazioni del commercio librario transatlantico con le coordinate storico-letterarie.

Nei capitoli precedenti abbiamo sostenuto che Dante non fu un autore privilegiato nel corso dei quattro secoli che seguirono la sua morte. Ad avere un successo maggiore fu senza dubbio Petrarca. Nell'Ottocento, però, lo scenario si inverte: l'autore della *Commedia* diventa il centro del canone italiano, rappresentandone uno dei pilastri. Da celebre poeta, Dante divenne poeta esportato, guadagnando risalto sulla scena letteraria europea, con la traduzione in prosa di Antonie de Rivarol, nel 1784. Nel *Diário de Pernambuco*, del 23 febbraio 1837, appare un brano, in portoghese, dalla traduzione di Antonie Rivarol della Divina *Commedia*:

Aquella, cuja vista abrange os mundos, entrelaçando outr'ora seus orbes nos céus, disse á seus ministros, que regulassem o curso das torrentes de luz, e a harmonia dos globos. A' sua vos, uma divindade poderosa veio assentar-se ao throno dos esplendores mundanos. He ella quem distribue de povo em povo, e de raça eu raça, a vergonha ou a gloria, e que perturba á seu bel prazer os conselhos de humana sabedoria. invisível como á serpente debaixo da herva, elle reparte aos filhos dos homens, os ferros ou as coroas, e os suspiros da ambição não chegaõ até ella. Collega das intelligencias celestes no imperio dos mundos, ella prevê, julga e reina para sempre. A inflexível necessidade a antecede, semeia os acontecimentos perante ella, e sollicita sem descanso sue

⁸⁴⁵ PEREIRA DA SILVA. A independência do Brazil. *O Guanabara: Revista Mensal Artística, Científica e Literária*, Rio de Janeiro, ano 1, p. 62, 1838. Poema épico, pelo SNR. A. G. Teixeira e Sousa.

infatigável vassidão. Frequentemente a voz mentiroza dos povos hafanado
seu nome: frequentemente depois dos benefícios, ella tem recebido a queixa
ultrajante dos homens: porem, feliz na sua espera, e surda á estes vãos
clamores, elle agita sua roda, e solicita no seio dos Deozes sua pacifica
eternidade.

(Trad. du Dante, por Rivarol.)⁸⁴⁶

Si tratta di una traduzione della traduzione, che corrisponde alla versione in prosa di Rivarol del Canto VII dell'*Inferno*, nell'intervallo tra i versi 74 e 96, come nel modello proposto in francese, leggiamo:

Celui dont le regard embrasse les mondes, entrelaçant jadis leurs orbes dans les cieux, dit à ses Ministres de régler la course des torrents de lumière, et l'harmonie des globes. A sa voix, une Divinité puisant vint ici - bas s'asseoir au trône des splendeurs mondaines. C'est elle dont la main promène de peuple en peuple et de race en race la honte ou la gloire, et qui trouble à son gré les conseils de l'humaine sagesse. Invisible comme le serpent sous l'herbe, elle distribue aux encans des hommes les fers ou les couronnes; et les soupirs de l'ambition n'arrivent pas jusqu'à elle. Collègue de l'empire des mondes, elle prévoit, juge et règne à jamais. L'inflexible nécessité qui la devance, sème les événements devant elle, et sollicite sans relâche son infatigable vicissitude. La voix mensongère des peuples a souvent flétri son nom ; souvent après des bienfaits, elle a reçu la plainte outrageuse de l'homme : mais heureuse dans sa sphère, et sourde à ces vaines clameurs, elle agite sa roue, et poursuit au sein des dieux sa paisible éternité⁸⁴⁷.

È interessante notare la scelta di citare una traduzione come mezzo di diffusione del poema dantesco nella provincia di Pernambuco, indicando che in questa regione del nord-est del Brasile la penetrazione di un Dante in francese poteva già indicare una certa circolarità ancor prima della traduzione di De Simone. Non siamo però riusciti a identificare il traduttore in portoghese del suddetto brano, tuttavia, vista la data, 1837, si tratta, molto probabilmente, di una delle prime traduzioni in prosa di Dante Alighieri in portoghese.

La lettura del poema di Dante in lingua francese segnerà uno dei modi di leggere i versi del poeta fiorentino nel Brasile ottocentesco; una società francesizzata che, avendo maggiore familiarità con questa lingua rispetto all'italiano trecentesco di Dante, probabilmente si sentiva più a suo agio con la versione francese. Non a caso, molti erano i periodici ottocenteschi che circolavano in francese, come il *Courrier Du Brésil: Politique, Litterature, Revue des Theatres*, che il 29 ottobre 1854 annunciava la vendita, presso la libreria Pinto e Waldemar, nella via do

⁸⁴⁶ *Diário de Pernambuco*. Recife, n. 44, 23 fev. 1837. p. 2.

⁸⁴⁷ ALIGHIERI, Dante. *L'Enfer*. Traduit par le Comte Antoine de Rivarol. [S.l.]: Londres, 1783. p. 101 - 102.

Ouvidor, n. 87⁸⁴⁸, del libro di Claude Charles Fauriel “*Dante e le origini della lingua e della letteratura italiana*, 2 vol. in 8°, 1854”⁸⁴⁹. Oppure *L'Écho du Brésil: Et de L'Amérique du Sud*, del 22 gennaio 1860, che mette in risalto la nuova traduzione del poema francese di Dante “M. Louis Ratisbonne a terminé sa belle translation en vernçais de la Divine Comédie de Dante; il avait déjà donné l'Enfer et le Purgatoire; le Paradis est sous presse”⁸⁵⁰. In linea con questo scenario si collocano i librai brasiliani. I francesi diffonderanno la letteratura della loro patria e anche quella tradotta in francesi. Sarà così anche per quanto concerne la traduzione della *Commedia*.

La stampa, in quanto struttura finanziaria interna a un sistema capitalista, diede spazio alla letteratura con il chiaro scopo di diffondere materiale commerciabile, attraverso la pubblicità, o anche come un modo per attirare lettori. In un certo senso, nonostante la funzionalità finanziaria dell'organizzazione dei meccanismi editoriali, il giornale costituì un importante supporto per la diffusione del libro ad una massa di lettori. Il giornale era ancora il mezzo più pratico per diffondere idee e letture ad un pubblico vasto ed eterogeneo. Per il momento vorremmo dimostrare come fra i giornali in circolazione nel XIX secolo vi siano diverse tracce che consentono di scoprire l'esistenza di una diffusione della *Commedia* nel Brasile del XIX secolo. Erano tanti i lettori e diversi i modi di interpretare il poema di Dante. I giornali, per il loro inserimento nella vita quotidiana della società, ci offrono indicazioni essenziali sulla ricezione della *Commedia* nel sistema letterario brasiliano.

I periodici informativi sono ciò che mette in moto, attraverso la diffusione capillare, idee e opere, facendo sì che la produzione degli autori raggiunga i lettori. Oltre agli aspetti finanziari legati all'organizzazione dei meccanismi editoriali, il giornale ha rappresentato un mezzo fondamentale per la diffusione dei libri a un ampio pubblico, essendo il supporto scritto che raggiungeva il maggior numero di lettori nel XIX secolo. Inoltre, il giornale era il canale più efficace per veicolare idee e letture a una vasta e variegata platea. Molteplici sono stati i lettori e le interpretazioni del poema di Dante. I giornali, per la loro integrazione nella vita quotidiana

⁸⁴⁸ Ubiratan Machado ricorda che la via do Ouvidor, forse l'ambiente commerciale più ricercato di Rio nel XIX secolo, vide il suo commercio modernizzato, con lussi e raffinatezze dopo il 1822, con l'arrivo dei commercianti francesi: “Aos poucos, os franceses introduzem na cidade a elegância, o bom gosto e a gentileza característica de seu comércio, mudando radicalmente a maneira de comerciar (...) As lojas se modernizam, tornando-se mais atraentes e alegres. A vitrine - que os cariocas chamam de vidraça - começa a substituir os armarinhos. As vendeuses, elegantes, cheias de medidas, de *merci* e de *s'il vous plaît*, enlouquecem os brasileiros. A Rua do Ouvidor, que 'deveria chamar-se a Rua Francesa', parece um trecho de Paris, as lojas 'montadas com uma elegância que surpreende o estrangeiro'”. Op. cit., p. 38.

⁸⁴⁹ *Courrier Du Brésil: Politique, Littérature, Revue des Théâtres*. Rio de Janeiro, n. 4, 29 set. 1854. p. 31.

⁸⁵⁰ *L'écho du Brésil: Et de L'Amérique du Sud*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 39, 22 jan. 1860. p. 8.

della società, forniscono indizi fondamentali sulla ricezione della *Commedia* nel panorama letterario brasiliano, poiché la diffusione della letteratura non avveniva esclusivamente attraverso i libri o nei luoghi tradizionali come biblioteche e librerie.

È necessario immaginare i lettori di Dante nel Brasile del XIX secolo all'interno di quella che Roger Chartier chiamava una “*communautés de lecteurs*”, un gruppo formato dalla dialettica tra interpreti e testi alla luce delle vicissitudini storico-temporali che condizionano questa interazione. La lettura per Chartier è un'attività sociale che porta con sé idiosincrasie variabili a seconda delle particolarità di ciascuna società e di ciascun momento storico in cui si svolge. La lettura, per questo teorico, non avviene come un'azione neutra e separata dal contesto in cui si inserisce. Per questo motivo, Chartier sostiene che la lettura di un'opera non risiede unicamente nelle righe scritte, poiché nel lasso di tempo tra la lettura delle parole e l'assimilazione ermeneutica del contenuto, il contesto storico gioca un ruolo determinante⁸⁵¹. I significati che un'opera può evocare non sono categorie fisse, ma costruiti a partire dalle diverse interrelazioni tra soggetti esterni (movimento di forze e politiche che dettano gli orientamenti sociali di un periodo) e fattori interni ai testi (costituenti orientativi di tendenza immanentista, come temi e forme, che possono essere più strettamente legate al contesto storico, oppure essere trascurate a scapito del momento, come nel caso dello stesso Dante). Secondo Chartier, non solo è il contesto storico a influenzare la lettura, ma anche gli spazi di circolazione in cui questi testi circolano ne condizionano le modalità con cui i lettori interagiscono con le opere. I romanzi pubblicati nei libri sono diversi da quelli pubblicati a puntate nei giornali⁸⁵². Le forme di

⁸⁵¹ CHARTIER, Roger. *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIV^e et le XVII^e siècle*. Aix-en-Provence: Alinea, 1992. p. 13.

⁸⁵² Sulla diffusione del romanzo a puntate in Brasile, Débora Cristina Ferreira Garcia e Luzmara Curcino Ferreira osservano che i giornali cercavano di adattare questa variante del genere romanzesco ai lettori, e poiché avevano un pubblico così vasto, tali adattamenti si rendevano necessari. “Escritores e editores de romances-folhetins, para facilitarem a leitura do público leitor que acreditavam ser menos experiente, priorizam, além da fragmentação em capítulos cuja narrativa menor é relativamente independente garantindo, assim, a sua compreensão pontual ainda que no interior de uma narrativa maior, adotam também, do ponto de vista da linguagem, uma estrutura dialogal simples, valendo-se prioritariamente para a reprodução de diálogos entre as personagens, de citações diretas. Além disso, a figura do narrador é muito ativa nesse gênero, intervindo na narrativa por diversos motivos: para comentar determinados fatos, para introduzir antecipações ou para trazer à memória dos leitores acontecimentos descritos em capítulos distantes. Vd: GARCIA, Débora Cristina Ferreira; FERREIRA, Luzmara Curcino. *Leitores de folhetim do século XIX no Brasil: uma análise de representações discursivas desses novos leitores de folhetim do correio paulistano*. *Revista da Anpoll*, 2014, 1.36: 105-131. p. 121. Ciò che già denota è che la forma del testo si adatta anche ai suoi lettori, e non solo viceversa, dai lettori ai testi, contribuendo, in questo caso, a costruire la dialettica interattiva responsabile della solidificazione delle basi per la costruzione della comunità di lettori, come ben intendeva Roger Chartier: “Les variations des modalités les plus formelles de présentation des textes peuvent donc en modifier et le registre de référence et le mode d'interprétation. Op. cit, p. 22. Vd: CANDIDO, Antonio (Org.). *A crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Campinas: UNICAMP, 1992. GRANJA, L. *Machado de Assis, ficção e suporte*. In.: Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção [online]. São Paulo: Editora Unesp, 2018, pp. 61-100. MEYER, Marlyse. *O folhetim: Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

rappresentazione materiale e spaziale, per Chartier, alterano la percezione della lettura da parte del lettore. In questo senso, sempre per Chartier, lo storico del libro o della lettura deve tener conto della costituzione degli ambienti di circolazione dei libri per poter analizzarne le possibilità di ricezione dell'opera, poiché studiare la ricezione è visualizzare le diverse singolarità ermeneutiche che un testo presenta in un determinato contesto geografico e temporale:

La tâche de l'historien est donc de reconstruire les variations qui différencient les « espaces lisibles » — i.e. les textes en leurs formes discursives et matérielles — et celles qui gouvernent les circonstances de leur « effectuation » — i.e. les lectures, comprises comme des pratiques concrètes et comme des procédures d'interprétation⁸⁵³.

Libri, autori e lettori sono soggetti al tempo storico e, naturalmente, ai mezzi di comunicazione creati durante questi momenti storici, che ovviamente influenzano i modi in cui ci relazioniamo con i libri, come sottolinea Chartier: “une histoire des manières de lire doit identifier les dispositions spécifiques qui distinguent les communautés de lecteurs et les traditions de lecture”⁸⁵⁴. Possiamo vedere da queste indicazioni che la formazione di una comunità dice molto sui possibili modi in cui un'opera letteraria viene letta in un dato periodo. La pubblicazione di libri sui giornali, applicata al nostro scopo di ricerca, ci aiuta a trovare testimonianze di lettura che denotano diversi modi di interpretare la *Divina Commedia* caratteristici di un dato momento. Machado de Assis in “O jornal e o livro” evidenzia che questo mezzo di comunicazione è nato sotto il segno della rivoluzione interattiva, poiché il suo obiettivo era portare informazione, cultura e conoscenza ad un ampio spettro della popolazione:

O jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social⁸⁵⁵.

Nel caso della letteratura, essa non esiste solo nei libri, il suo ambiente di diffusione può essere più vasto, come le pagine dei giornali, perché come intuiva Machado de Assis: “O jornal (...) é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a ideia de um homem, mas a ideia popular, esta fração da ideia humana”⁸⁵⁶. Non dobbiamo però dimenticare che il giornale è sempre diretto secondo un

⁸⁵³ CHARTIER. Op. cit., p. 14.

⁸⁵⁴ Id. p. 13.

⁸⁵⁵ MACHADO DE ASSIS. Joaquim Maria. *Obra completa*. vol. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. p. 993.

⁸⁵⁶ Id. p. 994.

insieme di idee e linee guida ideologiche. Marshall McLuhan ha capito che il mezzo è decisivo per conferire un certo significato al messaggio, e questo varierà a seconda del luogo in cui esso enunciato: il *dove* definisce, per McLuhan, il *come* il testo sarà rappresentato e poi interpretato, e in generale, diventa altrettanto – o più – importante del contenuto del messaggio⁸⁵⁷. Se il mezzo, in quanto spazio e supporto, definisce coordinate interpretative del messaggio da esso veicolato, va valutata la sua interazione con i destinatari di quel messaggio, perché può farci comprendere come tale messaggio è stato veicolato e recepito.

Se elenchiamo i giornali brasiliani del XIX secolo per indagare la ricezione di Dante Alighieri in Brasile, i campioni raccolti in questi periodici possono fare convergere la nostra attenzione su alcune specifiche realtà sociali. Ecco allora che Marisa Lajolo e Regina Zilberman, studiando la formazione della lettura in Brasile, si resero conto che, a causa del sistema letterario ancora non compiutamente strutturato del Brasile del XIX secolo, il giornale era il principale veicolo di diffusione della letteratura⁸⁵⁸. Machado de Assis, ad esempio, aveva scritto e pubblicato diversi testi sui periodici dell'epoca: dalle cronache ai romanzi a puntate; il suo romanzo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uno dei più rappresentativi della letteratura brasiliana fu pubblicato in una serie tra il 15 marzo e il 15 dicembre 1880 nella *Revista Brasileira*, assumendo la forma di libro solo nell'anno successivo, 1881, quando fu stampato dalla Typographia Nacional. Lajolo e Zilberman, insomma, mostrano che stampa e letteratura, pur costituendo e costruendo spazi diversi per la lettura, possono essere poli comunicanti:

Imprensa e literatura são formações discursivas diferentes, emanadas de lugares sociais igualmente distintos; mas ambas integram o mesmo sistema da escrita. Não se confundem, posto sejam intercomunicantes. E o fato de a imprensa, durante um certo tempo e em certos casos, financiar a literatura é, talvez, a manifestação mais visível desta intercomunicabilidade⁸⁵⁹.

Osservando con una lente analitica la circolazione della letteratura sui giornali del XIX secolo si possono scoprire diversi modi di interpretare e appropriarsi di un libro o del pensiero del suo autore. Questo è ciò che accade con la *Divina Commedia* letta sotto diversi prismi

⁸⁵⁷ “In a culture like ours, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of a shock to be reminded that, in operational and practical fact, the medium is the message. This is merely to say that the personal and social consequences of any medium - that is, of any extension of ourselves - result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology”. In: MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1965. p. 7.

⁸⁵⁸ Come sostengono le studiose: “Desde os anos 50 do século XIX, quando se estabiliza o regime monárquico de Pedro II, a imprensa vinha constituindo a opção preferida dos postulantes a escritores. A partir da campanha pela Independência e, depois, durante o reinado de Pedro I, o jornalismo brasileiro era fortemente politizado, tomando posição ostensiva diante das candentes questões políticas da época”. LAJOLO; ZILBERMAN. Op. cit. 42.

⁸⁵⁹Id. p. 44.

ermeneutici. La divulgazione del poema dantesco riguardò un'ampia schiera di lettori, talvolta appartenenti – sul piano ideologico e politico – a gruppi reciprocamente in contraddizione. Così possiamo anche vedere come la *Commedia* circolasse in diversi territori del paese. Dante circolava da nord a sud, in un territorio quasi undici volte più vasto dell'Italia. Dai giornali possiamo osservare attraverso una sequenza cronologica una crescente penetrazione della *Commedia* nel sistema letterario brasiliano, soprattutto nell'ultimo trentennio del XIX secolo. Registrare le citazioni di Dante sui giornali brasiliani significa rilevare i diversi modi di leggere la *Commedia* in base alla pluralità di comunità di lettori che orbitavano attorno a questi giornali, perché come volevano Jorge Luis Borges, Umberto Eco o Roger Chartier, ogni testo crea i suoi lettori, e ciascun lettore crea modi diversi di leggere un libro.

Investigando la diffusione della *Divina Commedia* sui giornali, la sorprese possono essere numerose. Sui periodici monarchici, ad esempio, vedremo come i versi di Dante verranno attribuiti a questa corrente politica, mentre sui periodici liberali i versi di Dante verranno utilizzati per criticare le élite aristocratiche. Sul *Jornal dos Debates* il 12 dicembre 1837, il critico Pereira da Silva si riferisce all'autore della *Commedia* come “Dante Alighieri, o exilado de Florença, o altivo republicano”⁸⁶⁰, laddove sull'edizione di *O Cearense*, datata 28 luglio 1847, nella sezione destinata a riprodurre le sedute della Camera dei deputati, si trova una trascrizione tra il dialogo che coinvolge il deputato Nicolau Rodrigues dos Santos França Leite, e il ministro della Guerra, João Paulo dos Santos Barreto, in cui i ministri, per difendersi dalle accuse di ingerenza nel mandato, affermano: “o sr. Ministro da Guerra: - vós ilotas. estais no inferno de Dante./ O sr. França Leite:-Eu responderei/ O sr. Ministro da Guerra:— não ha esperança para vós. A camara e o paiz nao quererão uma tal politica”⁸⁶¹. L'uso del verso 9 d'*Inferno* III sarà frequentemente utilizzato nelle controversie politiche brasiliane, incluse. Il giornale conservatore *O Lidador*, di Pernambuco, il 13 luglio 1848, commentando lo stesso problema politico dell'anno precedente che coinvolgeva il deputato e il ministro della Guerra, riprese la discussione prendendo come riferimento la menzione di Dante fatta da Santos Barretos, indicando, in difesa del ministro, decaduto dall'incarico nel 1847: “o Sr. João Paulo dos Santos Barreto foi expellido do gabinete porque quiz tirar os saquaremas⁸⁶² do Inferno de

⁸⁶⁰ *Jornal dos Debates*. Rio de Janeiro, 12 dez. 1837. p. 137.

⁸⁶¹ *O Cearense*. Fortaleza, 28 jul. 1847. p. 2.

⁸⁶² Saquaremas era il nome dato all'élite politica legata al potere imperiale. Ilmar Rohloff de Mattos caratterizza i membri di questa élite politica come segue: “Por dirigentes saquaremas estamos entendendo um conjunto que engloba tanto a alta burocracia imperial — senadores, magistrados, ministros e conselheiros de Estado, bispos, entre outros — quanto os proprietários rurais localizados nas mais diversas regiões e nos mais distantes pontos do Império, mas que orientam suas ações pelos parâmetros fixados pelos dirigentes imperiais, além dos professores, médicos, jornalistas, literatos e demais agentes “não públicos” - um conjunto unificado tanto pela adesão aos

Dante”⁸⁶³. Nel *Argos Maranhense*, periodico liberale della provincia del Maranhão, nel suo editoriale del 22 maggio 1851, indicava che gli eccessi della libertà della repubblica dovevano essere cauti: “Os excessos da liberdade duram tres dias, e as forças do corpo social não ficam extenuadas; a ordem do despotismo nunca acaba. Póde dizer-se della o que o Dante dizia do inferno: *Lasciate ogni speranza voi che’ntrate*”⁸⁶⁴. In *A Provincia*, organo del partito liberale della provincia di Pernambuco, in un testo datato 12 luglio 1875, criticava eminenti personalità del partito conservatore, accusandole di contribuire a trascinare nel fango la politica nazionale: “Agora já não podem mais ocupar na história o lugar que o gênio Dante distribuiu aquelles che risser senza infamia e senza lode”⁸⁶⁵, si trattava nientemeno che dei membri del Gabinetto di Rio Branco, formato da grandi esponenti del partito conservatore e guidato dal visconte di Rio Branco.

Pereira da Silva interpretò Dante come un fiero poeta politico, dichiarando che il fiorentino aveva composto un poema animato da “energia e vingança”⁸⁶⁶. In precedenza, Pereira da Silva rintraccia una presenza di Dante, quando elenca le letture del frate Francisco de São Carlos, poeta e autore di *Assumpção*, un’epopea sacra pubblicata nel 1816⁸⁶⁷. Secondo Pereira da Silva, questo frate utilizza riferimenti danteschi nella sua epica, quando interseca le immagini della *Commedia* con la realtà brasiliana⁸⁶⁸. In una nota pubblicata nel 1839, nella *Revista Nacional Estrangeira*, di Rio de Janeiro, il cui titolo era “P. Francisco de S. Carlos” e

princípios de Ordem e Civilização quanto pela ação visando a sua difusão. In: MATTOS, Ilmar Rohloff de. *Tempo squarema*. São Paulo: Hucitec/ Instituto Nacional do Livro, 1987. p. 3 - 4.

⁸⁶³ *O Lídador*. Recife, n. 293, 13 jul. 1848. p. 1. A proposito della stampa in Pernambuco, vd.; CARVALHO, Alfredo de. *Annaes da imprensa periódica pernambucana de 1821-1908*. Recife: Typografia do Jornal do Recife, 1908. FELDMAN, Ariel. Imprensa política e apoio popular às vésperas da Praiera: Lopes Gama e os embates jornalísticos entre 1845 e 1846. *Clio: revista de pesquisa histórica*, Recife, 2015, pp. 66-89. FERRAZ, Socorro. *Liberals & liberais: guerras civis em Pernambuco no século XIX*. Recife: Cepe editora, 2022. NERY, Diego Henrique Barros. *Representações do progresso e a cultura política inscrita nos periódicos pernambucanos (1837-1850)*. 2010. 146 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife. DO NASCIMENTO, Luiz. *História da Imprensa de Pernambuco*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1968.

⁸⁶⁴ *Argos Maranhense*. São Luís, 22 maggio 1851. Editoriale. p. 2.

⁸⁶⁵ *A Provincia*. Recife, 12 jul. 1875. p. 2.

⁸⁶⁶ *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 out. 1874, ano 53, n. 294, p. 3.

⁸⁶⁷ Uno studio più completo della poesia di Francisco de São Carlos può essere trovato in: OLIVEIRA, Gracineia I. A natureza brasileira no poema A Assumpção, de Frei Francisco de São Carlos. *Cadernos Benjaminianos*, 2012, 6: 30-40. DA CRUZ DURAN, Maria Renata. “A augusta mãe por cima das ondas do oceano”: a corte portuguesa no púlpito brasileiro. *Antíteses*, 2017, 10.20: 857-880.

⁸⁶⁸ Pereira da Silva riassume così le letture di questo religioso: “Este poema encerra bellasas não inferiores ás do — *Paraíso Perdido* — de Milton, ás do — *Messíades* — de Klopstock, as da — *Divina Comedia* — de Dante Alighieri. Parece que a Biblia, esse livro sublime de sciencia e de moral, forneceu-lhe muitas inspirações. Ella o alimenta com seu suco, e o exalta com a magia de seus emblemas e mysterios”. PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Fr. Francisco de S. Carlos. *Revista Nacional e Estrangeira*, Rio de Janeiro, tomo 2, p. 107-118, 1839. (secção: Galeria Brasileira). L’articolo, in versione sintetica, è stato pubblicato anche sul *Jornal dos Debates*. Rio de Janeiro, n. 39, p. 158, 18 out. 1837.

P. 110.

in cui tratteggiava il profilo poetico di questo religioso, che sarà pubblicato nella sezione “Galeria Brasileira” della suddetta rivista, Pereira da Silva afferma che i riferimenti del frate si possono trovare nel *Paradiso*: “À par das côres as mais terríveis, que Dante não recusaria, aparece a inspiração de um poeta dos tropicos, lançado no meio d’este jardim do mundo, que se chama Brazil, aonde os homens são nada e a natureza tudo”⁸⁶⁹, o quando si legge: “Nunca o prisma ante os olhos applicado/ Em lindas côres foi tão variado./ Nunca do velho cáhos a longa idade/ Viu formosura tal, tal magestade;/ Nem o trino poder a produzira,/ Quando do nada as aguas extrabira”⁸⁷⁰. Sulla base degli esempi utilizzati da Pereira da Silva nel profilo scritto su frate Francisco de São Carlos, possiamo ipotizzare che questo religioso abbia letto Dante. Del resto, esisteva già una minima circolazione della *Commedia* in Brasile nei primi decenni del XX secolo. Non sorprende che l’autore abbia potuto affidarsi all’opera del poeta fiorentino a Rio de Janeiro, la sua vecchia città. Tuttavia, l’epopea di Francisco de São Carlos era priva di valori estetici. *Assumpção* vale più come punto di riferimento per indicare possibilità di appropriazione di temi danteschi, che come punto di riferimento e diffusione di una possibile influenza della *Commedia*.

5. 8 Dante e i lettori brasiliani

Nell’edizione del 1873 del *Jornal das Famílias*, curato da Baptiste-Louis Garnier, uno dei principali librai e editori francese in Brasile, Machado de Assis, eminente autore pubblicato dalla casa Garnier, scrisse un racconto intitolato “Tempo de Crise”, in cui si denuncia un clima di disordini civili nel Rio de Janeiro. Nel testo, il narratore sbarca nel porto della città dopo un lungo viaggio. Arrivati nella capitale dell’Impero e dopo aver lasciato i bagagli all’Hotel Europa, egli esce per una passeggiata accompagnato da un amico, che farà la sua guida nella visita. Arrivati alla Rua do Ouvidor, nel pieno centro di Rio, dove si incontravano tutti i membri dell’élite politica, culturale e finanziaria, e dove si conoscevano tutti i *segreti* della vita pubblica. Nel dialogo durante la camminata, il narratore evoca il viaggio di Dante accompagnato da Virgilio:

— Não; fiquemos um pouco à porta; quero conhecer esta rua de que tanto se fala.

⁸⁶⁹ Id. p. 113.

⁸⁷⁰ Id. p. 112.

— Com razão, respondeu o C. Dizem de Shakespeare que, se a humanidade percesse, ele só poderia compô-la, pois que não deixou intacta uma fibra sequer do coração humano. Aplico *el cuento*. A Rua do Ouvidor resume o Rio de Janeiro. A certas horas do dia, pode a fúria celeste destruir a cidade; se conservar a Rua do Ouvidor, conserva Noé, a família e o mais. Uma cidade é um corpo de pedra com um rosto. O rosto da cidade fluminense é esta rua, rosto eloquente que exprime todos os sentimentos e todas as idéias...

— Continua, meu Virgílio.

— Pois vai ouvindo, meu Dante. Queres ver a elegância fluminense. Aqui acharás a flor da sociedade, — as senhoras que vêm escolher jóias ao Valais ou sedas a Notre Dame, — os rapazes que vêm conversar de teatros, de salões, de modas e de mulheres. Queres saber da política? Aqui saberás das notícias mais frescas, das evoluções próximas, dos acontecimentos prováveis; aqui verás o deputado atual com o deputado que foi, o ministro defunto e às vezes o ministro vivo. Vês aquele sujeito? É um homem de letras. Deste lado, vem um dos primeiros negociantes da praça. Queres saber do estado do câmbio? Vai ali ao Jornal do Commercio, que é o *Times* de cá. Muita vez encontrarás um coupé à porta de uma loja de modas: é uma Ninon fluminense. Vês um sujeito ao pé dela, dentro da loja, dizendo um galanteio? Pode ser um diplomata. Dirás que eu só menciono a sociedade mais ou menos elegante? Não; o operário pára aqui também para ter o prazer de contemplar durante minutos uma destas vidraças rutilante de riqueza, — porquanto, meu caro amigo, a riqueza tem isto de bom consigo, — é que a simples vista consola⁸⁷¹.

La citazione di Machado de Assis riassume bene il funzionamento della vita nella Rio de Janeiro del XIX secolo. Questo autore, con il suo caratteristico umorismo, sposta l'alta retorica dantesca verso ambienti della vita più banale e quotidiana. Machado mostra così che temi apparentemente di poca importanza possono riguardare anche argomenti di interesse generale, che attraverso un linguaggio ironico, possono essere discussi seriamente. È l'indiscrezione della calunnia che conduce, attraverso un tono satirico, alla riflessione politica. La politica, così, sembra fatta di discussioni urbane, di conversazioni di routine nei caffè, nelle librerie o nei bar di quella strada principale della capitale imperiale, lacerata da dispute politiche ed eterne crisi.

Per Machado, i contenuti politici sono praticamente una condizione *sine qua non* della vita carioca, senza la quale i meccanismi sociali non potrebbero mantenersi intatti, tanto meno le conversazioni di routine, sulle quali si fondano le interazioni personali. Il dialogo sopra trascritto ci interessa anche perché indica come era organizzata la vita culturale nel XIX secolo a Rio de Janeiro, centro politico del Paese, soprattutto nel microcosmo della Rua do Ouvidor, dove si trovavano i principali negozi e librerie della città, dove circolavano i protagonisti della vita pubblica. Concentrando l'azione narrativa nella Rua do Ouvidor, Machado de Assis

⁸⁷¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Tempo de crise. *Jornal das Famílias*, n. 4, p. 107, 1873.

costruisce una dimensione che permette, pur non essendo l'obiettivo centrale del racconto, di immaginare le modalità e gli spazi di circolazione della *Divina Commedia*, in termini di commercio, conversazioni e letture. Nel Brasile dell'Ottocento Dante sarà venduto, letto e discusso in queste strade e librerie, per lo più portoghesi e francesi.

L'interpretazione di Dante all'interno del dibattito politico, tuttavia, è anteriore al racconto di Machado de Assis. Nella prima metà dell'Ottocento già si nota l'influsso di Dante nella cronaca politica brasiliana. I versi della *Commedia* saranno utilizzati per esaltare i discorsi dei deputati imperiali, e piaceranno ai liberali e ai conservatori. Ora, come afferma uno dei personaggi di Machado nel racconto citato: "Não te espantes; em tempo de crise é sempre bom mostrar que se anda bem informado"⁸⁷². Dante diventerà un Dante brasiliano, un autore che viene chiamato in causa nell'ambito delle complicate trame dei rapporti umani che segnarono i dibattiti politici dell'epoca.

La società brasiliana che si sta delineando nell'Ottocento è al centro di una costruzione identitaria. Le idee romantiche che arrivano in Brasile, soprattutto dalla Francia, da parte del gruppo di artisti legati alla rivista *Nitheroy*, diffondono un nazionalismo letterario che identifica il Brasile non con esotismi limitanti, ma con i suoi peculiari componenti culturali, soffocati dal peso della tradizione coloniale. Secondo Antonio Candido, occorre che la letteratura e la politica si confondessero, per sciogliere i legami che ostacolavano il libero accesso degli autori brasiliani al canone universale, ormai senza la tutela coloniale del Portogallo. Comincia a manifestarsi, così, un intenso fervore nazionalista nella letteratura.

Com efeito, a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Mantev-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. Construir uma "literatura nacional" é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha⁸⁷³.

Alfredo Bosi sostiene che è con il Romanticismo che la letteratura brasiliana si distacca dalla matrice portoghese per mettere a fuoco i problemi nazionali, non più offuscati da temi lontani dai drammi quotidiani della realtà tangibile, oscurati dalle orbite estetiche di progetti letterari inviati dalla metropoli, come nell'*Arcadia*. Nel Romanticismo, specificamente il Romanticismo latino-americano, non ha tanto valore il *fugere urbem*, poiché si assiste al ritorno al centro politico, in particolare, alla città, dove scorre la vita sociale: *ad urbem redire*, o come

⁸⁷² Id. Ib.

⁸⁷³ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*. p. 322 - 323.

nota Bosi: “a natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcade, decorativa. Ela significa e revela”⁸⁷⁴. Il poeta romantico ritorna dal ritiro spirituale in cui era confinato il poeta arcadico. La necessità è adesso quella di affrontare i drammi sociali.

Nella città fluisce la vita e là il poeta romantico sente il richiamo irresistibile di essere. Le metropoli sono centri pulsanti di vita politica e culturale, spazi in cui si concentrano le forze sociali che plasmano simbolicamente il potere politico. Talvolta, il poeta romantico si oppone alla società.

Il poeta romantico brasiliano doveva fondare una visione endogena della letteratura, ormai non più limitata da una prospettiva vincolata da requisiti esterni. La fondazione di un Paese dovrebbe essere accompagnata dalla rifondazione della letteratura, perché come abbiamo visto nei capitoli precedenti, una nazione non si crea solo con leggi, decreti e ordinanze, ma richiede un simbolismo che rappresenti e presenti lo Stato, e che costruisca un'idea che darà supporto alla costruzione di un'immagine grandiosa, per questo, come ha giustamente osservato Eric Hobsbawm, si disegnano bandiere, si scrivono inni, si dichiarano feste, tutto perché i simboli sono elementi costitutivi di uno Stato Nazionale⁸⁷⁵. Il romanticismo inizia a fiorire proprio nel periodo di effervescenza patriottica degli ideali promossi dai movimenti indipendentisti, che in America hanno spinto alla fondazione di stati nazionali. Dunque, era necessario creare i propri simboli, riorganizzando altresì le forme del discorso letterario. Antonio Candido spiega come il romanticismo abbia gettato le basi per la costruzione del nazionalismo letterario:

O Romantismo brasileiro foi por isso tributário do nacionalismo; embora nem todas as suas manifestações concretas se enquadrassem nele, ele foi o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura. Nem é de espantar que assim fosse, pois sem falar da busca das tradições nacionais e o culto da história, o que se chamou em toda a Europa “despertar das nacionalidades” (...) Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva,

⁸⁷⁴ BOSI. *História Concisa da Literatura Brasileira*. p. 97.

⁸⁷⁵ Per Eric Hobsbawm, il simbolismo su cui sono costruiti gli stati nazionali rappresenta un fattore importante nella costruzione di un'identità: “a powerful ritual complex formed round these occasions: festival pavilions, structures for the display of flags, temples for offerings, processions, bellringing, tableaux, gun-salutes, government delegations in honour of the festival, dinners, toasts and oratory. Old materials were again adapted for this: The echoes of baroque forms of celebration, display and pomp are unmistakable in this new festival architecture. And as, in the baroque celebration, state and church merge on a higher plane, so an alloy of religious and patriotic elements emerges from these new forms of choral, shooting and gymnastic activity. How far new traditions can thus use old materials, how far they may be forced to invent new languages or devices, or extend the old symbolic vocabulary beyond its established limits, cannot be discussed here. It is clear that plenty of political institutions, ideological movements and groups - not least in nationalism - were so unprecedented that even historic continuity had to be invented, for example by creating an ancient past beyond effective historical continuity”. Op. cit., p. 6-7.

tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadrámos. Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata - afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular. Veremos no próximo parágrafo que tais necessidades de individuação nacional iam bem com as peculiaridades da estética romântica⁸⁷⁶.

Alcune pubblicazioni contribuirono a diffondere una visione nazionale per gli esponenti del sistema letterario brasiliano, come nel caso della rivista *Nitheroy*, il cui titolo completo era *Nitheroy: rivista brasiliense, scienze, lettere e arti*, e che fu pubblicata in due numeri, nel 1836, a Parigi, sotto la direzione di José Gonçalves de Magalhães, Francisco de Sales Torres Homem e Manuel de Araújo Porto-Alegre, ai quali parte della critica letteraria brasiliana attribuisce la responsabilità dell'introduzione del Romanticismo in Brasile.

Domingos José Gonçalves de Magalhães, che nella visione di Antonio Candido fu il primo baluardo del Romanticismo in Brasile⁸⁷⁷, espone sulle pagine di *Nitheroy* il proprio punto di vista circa la formazione della letteratura brasiliana. Nel saggio “Sobre a História da Literatura do Brasil”, pubblicato sul primo numero della rivista, nel 1836, egli tracciava le linee guida per un'arte centrata sulla realtà brasiliana, in quel secolo di scoperte relative alla tradizione nazionale, sorte nel contesto dell'indipendenza politica:

Cada povo tem sua Litteratura, como cada homem o seu caracter cada arvore o seu fructo. Mas esta verdade, que para os primitivos povos é incontestável, e absoluta, todavia alguma modificação experimenta entre aquelles, cuja civilisação apenas é um reflexo da civilisação de outro povo. Então similhante as arvores enxertadas, vem-se pender dos galhos de um mesmo tronco fructos de diversas espécies, e posto que não degenerem aquelles, que do enxerto brotaram, comtudo algumas qualidades adquirem, dependentes da natureza do tronco, que lhes dá o nutrimento, as quaes os distinguem dos outros fructos de sua mesma espécie⁸⁷⁸.

La letteratura, secondo la prospettiva presentata da Gonçalves de Magalhães, ritrovava nell'autonomia culturale il cammino per l'autonomia politica⁸⁷⁹. Per Magalhães la letteratura

⁸⁷⁶ CANDIDO. Op. cit. p. 337.

⁸⁷⁷ Candido parla della portata dell'influenza estetica di Gonçalves de Magalhães nel XIX secolo: “É provável que a maior influência individual jamais exercida sobre contemporâneos tenha sido, na literatura brasileira, a de Gonçalves de Magalhães. Durante pelo menos dez anos ele foi a literatura brasileira; a impressão de quem lê artigos e prefácios daquele tempo é que só se ingressava nela com o seu visto. O ‘sr. Magalhães’ era considerado gênio, guia, fundador, com o qual haveria de começar a fase definitiva da nossa literatura”. Id. p. 380.

⁸⁷⁸ *Niteroy*. Vol.1. p. 132 - 133.

⁸⁷⁹ “O Brasil descoberto em 1500, jazeo trez seculos esmagado de baixo da cadeira de ferro, em que se recostava um Governador colonial com todo o peso de sua insufficiencia, e de sua imbecilidade. Misquinhas intenções

brasiliiana, ribellandosi alla matrice portoghese, inaugura una nuova fase della vita nazionale, essendo la letteratura, secondo l'autore, opera di un genio in grado di individuare le nuove dinamiche sociali che modellano e regolarizzano l'ambiente sociale, nelle quali sono immersi gli autori: “quanto a nós , a nossa convicção é , que nas obras de gênio o único guia é o gênio , que mais vale um vôo arrojado deste, que a marcha reflectida e regular da servil imitação”⁸⁸⁰.

Gonçalves de Magalhães nacque a Niterói, Rio de Janeiro, nel 1811. All'età di undici anni vide il figlio di D. João VI, D. Pedro I, dichiarare l'indipendenza del Brasile. Magalhães fu testimone oculare di questi anni turbolenti. Il 7 aprile 1831, mentre studiava medicina, corso in cui si laureò, vide a D. Pedro I abdicare al trono imperiale del Brasile per tornare in Portogallo e guidare una resistenza contro D. Miguel, suo fratello che promosse un tentativo di colpo di stato per usurpare il trono portoghese, che D. Pedro aveva ereditato dal padre. Pedro I fondò l'impero brasiliano con la dichiarazione di indipendenza nel 1822. Al ritorno in Portogallo, il monarca abdicò al trono brasiliano in favore di suo figlio Pedro de Alcântara (di seguito, D. Pedro II), che all'epoca aveva solo cinque anni. In così giovane età, l'infante non poteva salire al trono del Brasile. Si creò quindi un turbolento periodo politico, uno dei più complessi dopo l'indipendenza. Per placare gli animi, venne creata una reggenza per governare in nome di Pedro II, fino a quando questi raggiunse la maggiore età, a diciotto anni. I conflitti interni alla nazione minacciavano di far implodere le strutture dell'impero, come nel caso delle rivolte di Cabanagem⁸⁸¹, Sabinada⁸⁸² e Balaiada⁸⁸³, e altre di carattere indipendentista e repubblicano

políticas, por não avançar outra cousa, leis absurdas, e iníquas dictavam, que o progresso da civilisação, e da industria entorpeciam”. Id. Vol. 1. p. 138.

⁸⁸⁰ Id. p. 159.

⁸⁸¹ Avvenuta nella provincia del Grão-Pará, tra il 1835 e il 1840, questa rivolta sociale, motivata dall'insoddisfazione nei confronti del governo locale, che si rivolgeva costantemente alle rivendicazioni sociali, incoraggiò gli attori popolari, indigeni, afrodiscendenti a ribellarsi al potere reale. forze. Vd.: CHIAVENATO, Júlio José. *Cabanagem: o povo no poder*. São Paulo: Brasiliense, 1984. DI PAOLO, Pasquale. *Cabanagem: a revolução popular da Amazônia*. 3ª ed. Belém: Cejup, 1990. HURLEY, Jorge. *A Cabanagem*. Belém: Livraria Clássica, 1936. PINHEIRO, Luís Balkar Sá Peixoto. *Visões da Cabanagem*. Manaus: Valer, 2001. RAIOL, Domingos Antonio. *Motins Políticos: ou história dos principais acontecimentos políticos da província do Pará desde o ano de 1821 até 1835*. 2ª ed., 3v. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969/1970.

⁸⁸² Scatenata nella provincia di Bahia, Sabina tra gli anni 1837 e 1838, questa rivolta ebbe un carattere prevalentemente separatista e cercò di fondare, in assenza dell'Impero brasiliano, una repubblica autonoma transitoria a Bahia, fino alla dichiarazione di D. Pedro II imperatore del Brasile. Il tentativo fu guidato da Francisco Sabino, da cui prese il nome questo movimento, e fu motivato dall'incuria politica della Reggenza dell'Impero nei confronti delle province del Nord e Nordest del Brasile. La rivolta fu sedata dalla forza delle truppe dell'esercito ufficiale. Vd.: FILHO, Luiz Vianna. *A Sabinada (a República baiana de 1837)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1938. LEITE, Douglas Guimarães. *Sabinos e diversos: emergências políticas e projetos de poder na revolta baiana de 1837*. Salvador: UFBA, Dissertação de mestrado, 2006. PINHO, Wanderley. “A Bahia, 1808-1856”. In: Sérgio Buarque de HOLANDA (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo II (O Brasil Monárquico), Volume 2 (Dispersão e Unidade). São Paulo: DIFEL, 1964. SOUZA, Paulo Cesar. *A Sabinada – a revolta separatista da Bahia 1837*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁸⁸³ Avvenne nella provincia del Maranhão, tra il 1838 e il 1841, e, come le altre rivolte dell'epoca, fu motivata dal costante malcontento della politica, sempre impoverita e trattata con disprezzo dal governo della Reggenza, che

come la Guerra dos Farrapos⁸⁸⁴, che cercarono di smantellare l'impero. L'insoddisfazione popolare costrinse la burocrazia imperiale a trovare una soluzione ed ecco che venne realizzato l'episodio conosciuto come il "golpe da maioria"⁸⁸⁵, quando Pedro de Alcântara fu dichiarato sovrano del Brasile dall'Assemblea Generale del Parlamento nel 1840 e incoronato Imperatore nel 1841, all'età di quindici anni.

Gonçalves de Magalhães fu testimone di parte dei dibattiti politici che si svolsero a Rio de Janeiro, perché vi visse fino al 1833, anno in cui partì per la Francia, risiedendovi fino al 1836, anno in cui pubblicò *Suspiros Poéticos e Saudade* – considerato il libro che inaugurò il Romanticismo in Brasile – e fondò la rivista *Niteroi*. Nel 1836, Magalhães perse il suo impiego presso la legazione brasiliana a Parigi, per ordine di Luiz Moutinho de Lima Álvares e Silva, allora capo delle missioni diplomatiche a Parigi, di cui era diventato nemico. Di conseguenza, farà ritorno in Brasile. Però, la disaffezione nella penna di un poeta diventa critica letteraria, come dimostra Dante con Bonifacio VIII: "Se' tu già costì ritto,/ se' tu già costì ritto, Bonifazio?/ Di parecchi anni mi menti lo scritto"⁸⁸⁶. Gonçalves de Magalhães segue parte della lezione di Dante e scriverà un poema satirico-politico contro i detrattori dell'ordine pubblico, in particolare Luiz Moutinho, l'opera ha il titolo suggestivo di *Episódio da Infernal Comedia*

metteva a tacere i più famigerate esigenze delle popolazioni delle province più lontane dalla capitale dell'Impero. E anche come altre rivolte del periodo, fu una manifestazione di insoddisfazione popolare che ebbe il sostegno delle fasce più svantaggiate della scala sociale. Vd.: ALENCASTRE, José M. Pereira de. Nota Bedeschi sobre a revolta que teve lugar nas províncias do Maranhão, Piauí e Ceará, pelos anos de 1838, 39, 40 e 41. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, T. XXXV, Parte II, 1872. ASSUNÇÃO, Mathias R. A guerra dos Bem-te-vis: *a Balaiada na memória oral*. São Luiz: Sioge, 1988. JANOTTI, Maria de Lourdes. *A Balaiada*. São Paulo: Brasiliense, 1984. OTÁVIO, Rodrigo. *A Balaiada, 1839*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. SANTOS, Maria Januária Vilela. *A Balaiada e a insurreição de escravos no Maranhão*. São Paulo: Ática, 1983. SANTOS, Sandra Regina Rodrigues dos. *A Balaiada no sertão: a pluralidade de uma revolta*. 1998. Dissertação (Mestrado em História) - Unesp/Franca, 1998. SERRA, Astolfo. *A Balaiada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1948.

⁸⁸⁴ La "Rivoluzione Farroupilha" fu un movimento separatista avvenuto nel sud del Brasile, nell'attuale stato del Rio Grande do Sul, che ebbe come trama cronologica, quasi un decennio di controversie, tra il 1835 e il 1845. I ribelli cercarono di fondò la Repubblica Rio-Grandense. Il tentativo separatista, guidato da Bento Gonçalves, ebbe l'appoggio politico e militare di Giuseppe Garibaldi. Vd.: DACANAL, José H. (org.). *A Revolução Farroupilha: história e interpretação*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985. GUAZZELLI, César Augusto Barcelos. *O horizonte da província: a República Rio-Grandense e os caudilhos do Rio da Prata (1835-1845)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. Tese (Doutorado).

LEITMAN, Spencer Lewis. *Raízes socioeconômicas da Guerra dos Farrapos: um capítulo na história do Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. SPALDING, Walter. *A Revolução Farroupilha: história popular do grande decênio*. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

⁸⁸⁵ Su questo argomento indica Lilia Schwarcz: "Com o golpe da maioria o imperador encarnava seu Império, e garantia-se a unidade e a continuidade. Desenlace do período da reação conservadora (1836-40), marcado pelo retraimento dos liberais e das medidas de descentralização, o golpe da maioria selou a sorte da monarquia no Brasil". In: SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 97.

⁸⁸⁶ *Inf.* XIX, 52-54

ou da minha passagem pelo Inferno pubblicata nel 1836, a Parigi, da Imprimerie de Beaulé et Jubin.

L'Episodio da Infernal Comédia ou a minha passagem pelo Inferno mirava a denunciare alcuni problemi di gestione politica che ostacolavano il funzionamento della amministrazione pubblica brasiliana. Così, presentava una denuncia ironica e feroce, il testo fu pubblicato in forma anonima, e solo molto dopo la sua stampa si seppe, grazie a Sacramento Blake, che l'autore era Magalhães⁸⁸⁷. Nell'azione sociale del poeta romantico, già difesa nei testi pubblicati da Magalhães sulla rivista *Nitheroy*, il poeta appare come un partecipante attivo della vita sociale, combattivo contro la corruzione e difensore dell'integrità morale in politica. Egli, pertanto, denuncia i politici che cambiano posizione, paragonandoli a diavoli che mutano volto: "vereis os homens mudarem de vestes como a lagarta, serem borboletas volúveis, e tomarem a côr da planta que as nutre; serem transitórios d'água a verme"⁸⁸⁸. Nel trasformismo dei personaggi pubblici le posizioni nel governo venivano prima e gli interessi del Paese venivano molto dopo.

Il poema de Magalhães è narrato da un poeta-osservatore, che descrive la realtà nazionale su un piano onirico. Il poeta arriva in una zona dell'inferno dove comincia a vagare per luoghi sconosciuti⁸⁸⁹. Nell'introduzione al poema, l'autore afferma di avere visto in sogno autori che lo avrebbero ispirato: "Ora via Dante, escrevendo com sua austera imaginação; ora Ariosto com i sua prodiga variedade e invenção; era Milton e o Pandemonio; era Tasso, e Ismeno magicando tranpolinas"⁸⁹⁰. L'episodio di apertura dell'opera si intitola: "Come mi

⁸⁸⁷ Nella nota esplicativa, l'autore precisa che un testo del genere non richiederebbe l'indicazione della paternità, poiché la denuncia deve risuonare nella voce di tutti i cittadini, e non in quella di un singolo soggetto specifico, rafforzando così l'autore per garantire il buon funzionamento di il Paese è un dovere collettivo del cittadino: "Esta obra não tem author; aquelle que a lança no mundo não he mais que um tachigrapho que a apanhou durante seu desenvolvimento : n'ella vereis os homens mudarem de vestes como a lagarta, serem borboletas voluveis, e tomarem a côr da planta que as nutre; serem transitorios d'água a verme, coroarem-se d'astros, e mergulharem-se no lodo; n'ella, vereis a Thesouro Nacional servindo de pia batismal com seus cofres onde os padrinhos so la conduzem os *afilhados*, e lavão-lhes as manchas do 'peccado original com bons empregos, e bons ordenados; pia que saptisfaz a sede da ociosidade, agoa que purifica as mazelas da estupidez; agoa que, depois de lavar mil almas empestadas, he derramada sobre o solo do Brazil". In: GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. *Episódio da Infernal Comédia ou da Minha Passagem pelo Inferno*. Paris: Imprimerie de Beaulé et Jubin, 1836. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 16-17.

⁸⁸⁸ Id. p. 16.

⁸⁸⁹ Le righe di apertura della poesia recitano: "De São Bartholomeo no infausto dia,/ Em qu'os Diabos fazem travessuras,/ 'Stava eu dormindo, e um sonho me affligia,/ Sonho composto só de diabruras./ O Vesuvio a meus pés me parecia,/ Eu andava gyrando nas alturas/ Entre lavas, calhãos em grossa enchente;/ O entre lavas eu era lava ardente". Id. p. 29.

⁸⁹⁰ E l'autore prosegue indicando le sue fonti di ispirazione: "e apariçoens mais horrendas que Admistor; Faustos; e peixinhos que Goethe e Shiller não conhecêrão; em ultimo, Edgar Quinet não tem beijos para pintar tantos judeos, errantes, novos *Ahasverus* politicos, que dão supapos na face da honra, e paixão de ruina em ruina dos nossos systemas politicos, seguindo o fado peregrino do interesse e da ambição, até acharem o *Juizo universal* de

trovai all'inferno", e l'epigrafe scelta per introdurre questa parte del libro è il decimo verso del primo canto dell'*Inferno*: "Io non so ben ridir com'i' v'intrai". Come Dante all'ingresso della selva infernale, tuttavia, le guide del viaggiatore di Magalhães saranno i diavoli che sono alle porte dell'inferno: "O phantasma hia já des-parecendo,/ E minha alma em pedaços o seguia./ E por todo o caminho foi gemendo,/ Té qu'entramos por uma estreita via,/ Depois n'um mar de fogo penetramos,/ Té que no Inferno juntos arribamos"⁸⁹¹. Uno di questi demoni ha incise sul dorso le lettere che formano la parola "Brasile". La disposizione architettonica che configura l'inferno immaginato da Gonçalves de Magalhães non era divisa da valli, ma da stanze, e a ciascuna di esse corrispondeva a una nazione⁸⁹². Nel descrivere l'organizzazione degli spazi, guidata dalla corruzione morale, sono rappresentate le porte della rovina aperte al Brasile:

Que satânieos olhos! Olhar baxo,
Olhos, onde a perfidia se acoutava!
Grande a bocca, e aberta como um taxo,
E cheiro d'ammoníaco exhalava.
Dentes sujos; o beijo era tão laxo,
Como uma lesma, e o queixo lhe roçara;
Emfim era tão feio, e tão beijudo,
Que ante elle fora bello um botecudo⁸⁹³.

La satira è il modo migliore per attaccare un nemico, e Magalhães sembra averlo chiaramente in mente, mentre continuano gli insulti al suo detrattore: "Por vel-o n'um logar tão eminente:/ Inda é pouco, disse eu ao tal esturro,/ Pra quem foi no trabalho sempre um burro"⁸⁹⁴. E descrivendo coloro che ricoprono incarichi in politica, aggiunge: "Em politica ao menos se insinua./ O vadio, o pedante, mentecapto/ P'ra os publicos empregos julga-se apto"⁸⁹⁵. Nelle istituzioni pubbliche brasiliane, l'influenza personale è più preziosa di quella intellettuale: "Que o pedantismo no Brasil tem séde:/ Quem tem um Governante por amigo/ Alcança tudo que deseja, e pede,/ Não se gradua o merito e a virtude"⁸⁹⁶. Il nome di Luiz Moutinho, ovviamente, non è menzionato direttamente nel poema, ma per i lettori dell'epoca i riferimenti erano chiari.

um Ministro que lhes abra as portas do paraizo monetario, e os coroe com o barrete de um decreto, em logar de capella, e os orne de uma bolça recheada de patacoens mensaes, unica palma conveniente a taes bemaventurados. Amen". Id. p. 21 – 22.

⁸⁹¹ Id. p. 31.

⁸⁹² "Pondo no Inferno os pes, some-se o espectro,/ E milhoens de Diabos me apparecem;/ Vejo-me n'um salão horrido e tetro,/ E centenas de portas o guarnecem./ Gravado em cada porta em frente, e retro/ Os nomes de Naçoens, que se conhecem./ (...) Tudo no Inferno está bem repartido,/ Cada Nação ter seus representantes;/ O que ha na terra, aqui logo he he sabido,/ Casos serios, jocosos, ou galantes;/ Co'a terra Inferno he muito parecido,/ Sabios temos aqui, temos pedantes;/ E o caso que por la está pendente/ Aqui se reproduz exatamente." Id. p. 31-32

⁸⁹³ Id. p. 38.

⁸⁹⁴ Id. p. 43.

⁸⁹⁵ Id. p. 50.

⁸⁹⁶ Id. p. 51.

Conoscere il momento storico aiuta a chiarire alcune specificità testuali; la comicità e il ridicolo, presenti nella satira, risiedono in queste suggestioni testuali indirette a personaggi della vita pubblica, anche alla fine del poema. Gonçalves de Magalhães scrive una nota per sottolineare come i suoi versi valorizzino la critica veritiera, anche se sono presenti sotterfugi letterari: “Posto que em poesia se concede a invenção, como alguns casos desta obra parecerão exagerados, (...) Asseguramos que nada he de invenção nossa. Tudo he mui real e perfeitamente assim como acontecêo”⁸⁹⁷. Il nemico non viene direttamente, ma è qualificato come un “nano diplomatico”: “embustes teceo o anão burlesco da *diplomacia Brasileira* no interesse da conservação de um posto, á que só o elevarão as ignobeis intrigas, e miseraveis paixões, que tanto o quadro obscurecem da epocha, em que vivemos”⁸⁹⁸. Nonostante una rappresentazione superficiale della vita sociale, la satira di Gonçalves de Magalhães offre un panorama società del tempo, frutto di una disaffezione politica⁸⁹⁹. Parlando di Dante, Marco Santagata indica come la *Commedia* sia un testo che tratta temi attuali all’epoca, privilegiando la critica sociale: “E un’opera di finzione, ma in età medievale non esistono altre opere di finzione che registrino in modo così sistematico, tempestivo e quasi puntiglioso fatti della storia, della cronaca politica, della vita intellettuale e sociale contemporanei”⁹⁰⁰.

Non siamo qui per difendere i poeti, né per accusarli. Sappiamo però che la passione di alcuni artisti fa sì che l’oggettività attesa per la costruzione della cronaca storica segua percorsi motivati da soggettività personali.

⁸⁹⁷ Id. p. 95.

⁸⁹⁸ Id. p. 97 - 98.

⁸⁹⁹ Così l’autore nell’introduzione alla poesia: “Mas o tempo voa, e as asneiras s’ engen-drão com o batido das azas do velho armado de facão de tanoeiro, e os amados. leitores espêrão o resultado da obra, como acontece com as providencias e medidas. de nossas Portarias e Decretos, verdadeiros rojos que apparecem no,ar, e deixão Inquiaberlos as mizeros credulos, que: dizem : oh! isto sim! isto he bello, e faz estrondo. Não ha nada como este governo! Ora escutem e sem susto emplastrem os ouvidos”. Id. p. 6 -7.

⁹⁰⁰ SANTAGATA, Marco. Dante: *Il romanzo della sua vita*. Milano: Mondadori, 2017. p. 211.

Episodio
da
Infernal Comedia
ou da
minha Viagem ao Inferno.

Per me si va nella città dolente;
Per me si va nell'eterno dolore;
Per me si va tra la perduta gente!

Inferno.
Rua do fogo, canto da rua do Sabão.
—
1836.

Frontespizio della poesia l'*Episodio da Infernal Comédia ou a minha passagem pelo Inferno*, dove l'epigrafe si legge con una terzina di *Inferno* III, 1-3.

Lillian Micheli Silva, che ha dedicato una tesi di master allo studio della costruzione del profilo politico di Gonçalves de Magalhães⁹⁰¹, sottolinea che questo autore ha scritto il suo *Episódio da Infernal Comedia* spinto dal risentimento per le perdite economiche, a causa delle quali la sua permanenza in terra francese si è dovuta interrompere⁹⁰². Nell'interpretazione della studiosa, in realtà, quest'ultimo si configura come uno fattore soltanto tra i vari elementi che spiegano la costruzione del poema: esso va oltre “um simples ataque pessoal [senão] com a proposta de apresentar a relação entre as questões particulares de um representante da nação e o processo de construção da imagem do Império brasileiro que tinha como público alvo a sociedade brasileira, mas também os leitores da França”⁹⁰³. Silva sottolinea però che il poema non fu ben accolto dalla critica dell'epoca, poiché una satira costruita intorno a un personaggio politico di spicco del momento ridicolizzava, in un certo modo, tutti i settori della diplomazia

⁹⁰¹ SILVA, Lillian Micheli. *Gonçalves De Magalhães, Político e Historiador*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

⁹⁰² Id. p. 36.

⁹⁰³ Id. p. 39.

dell'impero⁹⁰⁴: “o *Episódio* é que foi transformado no estopim para o início do debate nos jornais do Rio de Janeiro sobre a responsabilidade dos homens de letras no processo de construção da nação e sobre o comportamento dos brasileiros ao ocuparem cargos representativos da organização do Estado”⁹⁰⁵.

Il riferimento a Dante è chiaro. Dal titolo all'epigrafe che apre il poema, o addirittura al nome indicato nel primo episodio della satira brasiliana. Le discussioni sui giornali, ovviamente, non sarebbero rimaste del tutto indenni da questo riferimento, che ha contribuito a promuovere il profilo di Dante come poeta dell'inferno e poeta politico che scrive un testo contro i suoi nemici con lo scopo di difendere la propria patria. Magalhães vuole difendere la propria nazione da quelli che considera falsi patrioti: “He permitido que uma Nação seja vilipendiada, fora, na pessoa de um estúpido e malvado que a representa, só pela cegueira d'um d'esses chamados patriotas, que sacrificão a dignidade da Pátria ao se interesse, ou capricho de vingança?”⁹⁰⁶.

L'*Episodio del Infernal Comédia* non fu accolto con entusiasmo dai giornali, anzi, furono molte le recensioni distruttive all'opera. *O Chronista*, ad esempio, pubblicò una nota in difesa di Luiz Moutinho, giustificando la “deffeza d'um Brasileiro honrado, agredido estando auzente do paiz” e osservando che è meglio fidarsi di fonti veritiere sull'onestà di Moutinho, piuttosto che fidarsi della dannosa opera letteraria: “Qualquer d'estas autoridades é mil vezes mais valiosa do que as do legalista e dos autores da *Infernal Comedia*, que renegam sua propria obra”⁹⁰⁷. Nel *Jornal dos Debates*, nella sezione della corrispondenza, è stato aperto uno spazio affinché i lettori potessero esprimere le loro opinioni, alcune delle quali erano favorevoli a Moutinho e contrarie alla poesia: “Oh! maldita *Infernal Comedia*, como te achas agora desmentida!.. E como vai elle agora ser appellidado por alguem do Rio de Janeiro”⁹⁰⁸. In un'altra edizione del *Jornal dos Debates*, sempre nella sezione corrispondenza, c'è un lettore che scrive all'editore, difendendo i poeti: “e não toco nos outros da *Infernal Comedia*, por que

⁹⁰⁴ Come indica l'autrice: “Tantos assuntos apresentados na sátira iriam constituir elementos importantes para os debates nos jornais da corte, que teve início principalmente com o retorno do grupo da Niterói ao Brasil e com a fundação de um novo jornal na corte pelo grupo, o *Jornal dos Debates Políticos e Literários*, em maio de 1837. Assim, no primeiro mês de publicação, podemos encontrar um artigo destinado à análise de aspectos sobre a atual ‘Diplomacia Brasileira’, que não apresentava ataques dirigidos à figura de Luiz Moutinho, mas que realizava uma apreciação geral do quadro de representantes da nação e do ministério das relações exteriores, indicando a ocorrência de falhas nas nomeações dos diplomatas e ressaltando a necessidade do governo em atentar-se mais especificamente sobre as escolhas diplomáticas, pois ‘os homens não são só representantes de ideias públicas, eles representam também a moral, a virtude, e os talentos da nação’”. Id. p. 41.

⁹⁰⁵ Id. p. 40.

⁹⁰⁶ MAGALHÃES, *Episodio da Infernal Comedia...* p. 19.

⁹⁰⁷ *O Chronista*. Rio de Janeiro, n. 85, p. 339, 5 ago. 1837.

⁹⁰⁸ *Jornal dos Debates: Políticos e Litterarios*. Rio de Janeiro, ano 22, n. 71, p. 87, 15 jun. 1838.

todos os Brasileiros residentes em Pariz, os reconhecem. – VERDADEIROS”⁹⁰⁹, e la nota continua contro l’ingerenza del signor Moutinho: “ou o Sr. Moutinho, está maluco, ou o Sr. Moutinho é um vaidoso ouco, e hypocrita refinado, que não merece fê, nem conceito”⁹¹⁰. Nel 1837, un lettore del *Jornal do Commércio* classificò il poema come una detrazione ai servizi di Moutinho: “quer ella que se contestem as torpezas o infamias do *Episodio da Infernal Comedia*; mar os homens sensatos, aquelles que sabem avaliar os mereci mentos do Conselheiro Luiz Moutinho”⁹¹¹.

A quanto pare, la satira, tanto ridicola quanto mordace, soprattutto nei confronti di personaggi della vita politica, tende ad essere interpretata come un testo che supera i confini della finzione. I giornali, però, presero le difese di Moutinho, mettendo così in rapporto diretto il suo nome con il personaggio ridicolizzato nel componimento di Magalhães.

Nell’edizione di *O Chronista* del 1837, Luiz Moutinho pubblicò una nota in cui dichiarava di riconoscere i suoi detrattori e prometteva di denunciarli alla giustizia⁹¹². Nel 1837, sempre in *O Chronista*, un lettore paragonò *Suspiros Poéticos e Saudades* ed *Episodio da Infernal Comedia*, indicando come testi di discreta qualità tra una serie di opere scadenti che furono pubblicate in quel secolo⁹¹³. Come si può vedere dall’accoglienza dei lettori, la ricezione è stata assai sfavorevole all’*Episodio da Infernal Comedia*, anche se il testo è stato lodato e apprezzato da alcuni lettori. L’opera, insomma, ha recato a José Gonçalves de Magalhães una notevole fama. È curioso notare come anni dopo l’autore della satira abbia finito per svolgere funzioni burocratiche in diversi Paesi, morendo a Roma nel 1882. Egli stava rappresentando il Brasile nell’ambito di missioni diplomatiche presso la Santa Sede.

⁹⁰⁹ *Jornal dos Debates*, Rio de Janeiro, ed. 74, p. 10, 5 jul. 1838.

⁹¹⁰ Id. Ib.

⁹¹¹ *Jornal do Commércio*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 11, p. 2, 14.

⁹¹² La nota continua: “Constando ao conselheiro Luiz Moutinho Lima Alvares e Silva, ministro do Brasil em Pariz, que se espalhou no Rio de Janeiro um libello com o titulo de Infernal Comedia, no qual a sua vida tanto publica como particular é atacada com injurias e calumnias; e tendo já na sua mão os documentos que comprovam o identidade dos autores deste libello, declára que se reserva o direito de os chamar a juizo assim que voltar ao Rio de Janeiro, si não poder faser-o legalmente antes, direito do qual toma formalmente o empenho de usar, não por algum sentimento mesquinho de vindicta pessoal, mas sim por desaggravo da moral publica, da ordem e especialmente desse antigo espirito de honra e lealdade brasileira, que de certo ainda não está extincto entre os nossos patrícios. Pariz, 22 de maio 1837. — Luiz Moutinho de Lima Alvares e Silva”. In: *O Chronista*. Rio de Janeiro, n. 84, p. 335, 2 ago. 1837.

⁹¹³ “Esse Beocio leu os Suspiros Poeticos, e mesmo a Infernal Comedia que entre muita cousa fraca, entre alguns Suspiros prosaicos distinguia como bom, como digno de ser lido, digno de ser elogiado a bella ode á Napoleão, o hymno que nos Alpes cutoou á Divindade. Sim, que o Beocio, bem que não seja poeta, sabe avaliar poetas, e não duvidará tecer encomios toda a vez que fizerem odes, e hymnos dessa natureza”. In: *O Chronista*. Rio de Janeiro, n. 122, p. 448, 16 dez. 1837.

Antonio Candido ricorda que lo scrittore romantico sentiva di avere una missione sociale: “Deste excesso mesmo de individualismo, deste egocentrismo, brota como natura! consequência o sentimento da missão, de dever poético em relação aos outros homens, em cujo coração pode ler o bem e o mal, além das aparências”⁹¹⁴. La politica è la visione della costruzione di una nazione indipendente, per gli scrittori che pubblicano nel contesto ancora caldo dell’indipendenza⁹¹⁵ – non immaginiamo che trecento anni di dominio straniero possano essere sradicati in meno di due decenni – questo era, nella visione di Candido, il tocco fondamentale che motivò gli uomini di lettere del primo decennio dell’Ottocento: “se elaborou uma concepção coerente da literatura como fator nacionalista, aparecendo eles, reformadores, como herdeiros legítimos e continuadores de uma tradição”⁹¹⁶.

Ma il rapporto di Magalhães con Dante continua. Anni dopo, lo scrittore pubblicherà un poema in onore dell’autore della *Commedia*, in cui elogia lo scrittore fiorentino come poeta patriottico, che – dopo aver cantato i drammi dell’esilio – riemerge come il figlio di una nazione che risorge attraverso il contributo di individui, che come Dante costruiscono una nazione con forza, coraggio e sapienza:

A Dante
Da veneranda Itália eterna glória,
Vate sublime, cujo nome ovante
Do mundo todo saudações recebe,
A ti me curvo, oh Dante!

Não só da augusta pátria a voz canora
Teus cantos imortais soberba entoar;
Na mais remota plaga a estranhos povos
A fama os apregoa.

Por toda parte os corações que os ouvem,
E as vozes que os repetem te proclamam
Vate divino, e as gerações de louros
A tua frente enramam.

⁹¹⁴ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*. p. 350.

⁹¹⁵ Così Alfredo Bosi: “Na ânsia de reconquistar “as mortas estações” e de reger os tempos futuros, o Romantismo dinamizou grandes mitos: a nação e o herói. A nação afigura-se ao patriota do século XIX como uma ideia-força que tudo vivifica. Floresce a História, ressurreição do passado e retorno às origens (Michelet, Gioberti). Acendrase o culto à língua nativa e ao folclore (Schlegel, Garrett, Manzoni), novas bandeiras para os povos que aspiram à autonomia, como a Grécia, a Itália, a Bélgica, a Polónia, a Hungria, a Irlanda. Para algumas nações nórdicas e eslavas e, naturalmente, para todas as nações da América, que ignoraram o Renascimento, será este o momento da grande afirmação cultural. Mazzini, apóstolo da unidade italiana, viu bem o próprio século: “hora do advento das nações”. Entretanto, o nexo entre o eu e a História, mantido no pensamento abstrato de um Fichte, logo se desata na práxis de uma sociedade descontínua por excelência. O homem romântico reinventa o herói, que assume dimensões titânicas (Shelley, Wagner) sendo afinal reduzido a cantor da própria solidão (Foscolo, Vigny). Mas, como herói, é o poeta-vate, o gênio portador de verdades, cumpridor de missões”. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. p. 99 - 100.

⁹¹⁶ CANDIDO. Op. cit., p. 374.

A sombra tua majestosa e pulcra
 É como um Nume protetor, que ampara
 Esse egrégio torrão, berço do gênio,
 E tua pátria cara.

Curva a pesado jugo, escrava, ah quanto
 Não sofreu ela em tormentosos dias!
 Mas na injusta opressão conforto achava
 Em tuas harmonias.

Nunca em sua alma do heroísmo a chama
 De todo se extinguiu; nunca a esperança
 Faltou-lhe ao coração, que memorava
 De tanta glória a herança.

Ei-la já livre e triunfante agora
 Se eleva a Mãe de heróis; e do resgate
 Celebra a glória, endeusando o nome
 Do seu excelso Vate!

Honra ao país que sabe honrar tal filho!
 Respeite-o o mundo que lhe deve tanto;
 E no coro que exalta a glória de ambos
 Soe também meu canto⁹¹⁷.

Sulla rivista *Nitheroy*, che trattava anche di argomenti come religione, filosofia, politica ed economia brasiliana ed europea, Dante Alighieri è menzionato altre volte. Ad esempio, nel secondo volume. Nel saggio intitolato “Filosofia da Religião: sua relação com a Moral, e a sua missão Social”, Gonçalves de Magalhães annovera il poeta fiorentino tra i grandi nomi del cristianesimo⁹¹⁸. Senza che Magalhães si addentri più approfonditamente nel rapporto della *Commedia* con la religione, Dante è utilizzato per attestare l’erudizione del poeta brasiliano, quando Magalhães presenta la sua lista di autori prediletti in relazione al tema di cui stava scrivendo. Sempre su questo numero della rivista, riscontriamo un secondo testo interessante, scritto da Manuel de Araújo Porto-Alegre, pittore e scrittore romantico, discepolo del maestro francese Jean-Baptiste Debret, del quale fu allievo di pittura. Araújo Porto-Alegre aveva vinto una borsa di studio per frequentare corsi di pittura nella capitale francese. Mentre era in Europa, Porto-Alegre, che aveva accompagnato Gonçalves de Magalhães in un lungo viaggio attraverso

⁹¹⁷ GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. *Opúsculos históricos e literários*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865. pp. 393-394.

⁹¹⁸ “O Christianismo, somente o Christianismo é o fundamento da civilização moderna; foi elle quem salvou os restos da antiga; d’elle saõ a Philosophia, o Estado, a Moral, Moral sem exemplo, a Industria, as Artes, e a Poesia; em torno do Christianismo se collocam os mais sublimes genios, de que se ennobrece a humanidade; os Agostinhos, Newton, Leibnitz, Dante, Carlos Magno, Tasso, Michel-Angelo, Raphaël, Bossuet, e Fenelon inspirades foram pelo Christianismo”. In: *Nitheroy*, Vol. 2. p. 23.

l'Italia nel 1835, scrisse un testo sul suo itinerario a Napoli: "Contornos de Nápoles, fragmento das notas da viagem de um artista". In questo saggio, quando il pittore descrive le suggestioni della grotta di Posillipo, utilizza un verso del poeta fiorentino per descrivere uno spazio che considera tetto e angosciante alla prima visita, in contrasto con il resto del paesaggio, di quella che lui chiama "Campagna felice". Per questo cita l'ultimo verso dell'*Inferno* per indicare che in quel *locus* apparentemente funesto si può trovare la speranza:

Entre a poeira, que penetra pela bocca oposta, e que tanto se harmonisa com o clarão das luzes, que descrevem elipses de fogo sobre os muros lateraes, e coloram ora a fronte, ora: as vestes dos passantes: as capellas cavadas na rocha, que bruxuleam por entre as grades da porta confusos altares, os monges e mais devotos, que parecem estatuas, no extasi da oração o lito do logar - cujo cheiro parece o da cova que vai receber um finado, tudo concorre a formar um espectáculo lugubre, e grandioso: Tudo concorre a formar um espectáculo lugubre, e grandioso: em fim aquella immensa galeria derrama n'alma o horror e a tristeza, mas ve-se a luz, a alegria espalha-se no peito, e o coração sauda o ar delicioso da *Campagna Felice*.

E quindi uscimmo a riveder le stelle⁹¹⁹.

Le immagini di Napoli si intersecano con riferimenti danteschi sia nello scritto di Manuel de Araújo Porto-Alegre sia nello scritto di Domingos José Gonçalves de Magalhães. Se torniamo all'*Episodio da Infernal Commedia*, vedremo che Magalhães descrive il suo inferno come un ramo del Vesuvio⁹²⁰, la cui porta è nel Lago d'Averno⁹²¹. I due autori erano affascinati dalle tradizioni italiane, soprattutto quelle legate alla *Commedia*, così come con la regione di Napoli, quella bellissima, come notò Porto-Alegre, era felice anche se era una città di tombe, come lo stesso Dante ha scritto: "Vespero è già colà dov'è sepolto/ lo corpo dentro al quale io facea ombra:/ Napoli l'ha, e da Brandizio è tolto"⁹²².

In un altro saggio sul secondo numero di *Nitheroy*, João Manuel Pereira da Silva, in "Estudo sobre a Literatura Brasileira", considera la letteratura come il prodotto identitario di una civiltà, osservando come il rapporto tra la letteratura e la società avvenga attraverso un dialogo in un flusso continuo, non a senso unico, ma in un mutuo scambio di costanti e reciproche influenze. Se la letteratura si nutre di elementi sociali e aiuta anche a costruire un

⁹¹⁹ Id. p. 164.

⁹²⁰ "O Vesuvio a meus pés me parecia,/ Eu andava gyrando nas alturas/ Entre lavas, calhãos em grossa enchente;/ O entre lavas eu era lava ardente". In: *Episodio da Infernal Comedia...*, p. 30.

⁹²¹ "Todos estimão suas liberdades,/ De que he sempre inimigo o mão governo./ Se na terra nós vemos crueldades,/ Que muito he qu'eu as visse la no Averno?/ Era um clamor geral; com muita pena/ A Comedia Infernal veio p'ra scena". Id. p. 94.

⁹²² *Pur.* III, 25 – 27.

immaginario simbolico di questa società, di cui diventa un riflesso⁹²³, la letteratura sarebbe, secondo questo autore: “o resumo dos hábitos e grandeza dos povos, e a historia progressiva e circunstanciada do espirito humano com as suas superstiçoens, crenças, e caracter próprio”⁹²⁴. Lo scrittore, nella percezione di Pereira da Silva, è un interprete della vita sociale. Nel testo, l'autore studia la letteratura come un processo evolutivo interno a varie comunità e in diversi momenti storici, per analizzare come la letteratura lasci intravedere l'organizzazione sociale e culturale dei popoli in cui si forma, come nei casi delle civiltà ebraica, egizia, greca, romana, o dal Medioevo fino al periodo al XIX secolo.

Ciò che è singolare nell'osservazione di Pereira da Silva è che quest'ultimo vede nella *Commedia* frammenti non solo della letteratura trovadorica, ma anche della letteratura araba. Egli pensa, infatti, che tali popoli avessero influenzato la produzione dei trovatori grazie alla presenza nella penisola iberica:

Os trovadores e coutros poetas da Europa, que saíram da escola Arabe, modificaram e acomodaram a sua poesia á religião Christã, que elles professavam, e portanto commecavam a compor mysterios sagrados, isto é, poemettos em dialogos, onde se teciam louvores à virgem, e em que entravam como actores, Anjos, Archanjos, diabos, e homens. A prova cabal de que foi da influencia dos Arabes, que teve origem a Poesia, que nós appellidamos Romantica, está, em que somente na Hespanha da idade media se encontra o espirito, a essencia verdadeira d'esta poesia; os Arabes foram expulsos pelos Christãos, mas os beneficios da civilisação, que elles tinham acarretado á Hespanha, ficam. Foi esta Poesia semi-Arabe, que inspirou Dante, o maior genio dos modernos, foram suas engenhosas e pomposas ficçoens, que electrizaram mais tarde Ariosto e Tasso⁹²⁵.

Quasi ottant'anni dopo rispetto a Pereira da Silva, e in modo molto più approfondito e sistematico, l'arabista spagnolo Miguel Asín Palacios analizzò ne *La escatología musulmana en La Divina Comedia* gli influssi arabi nel poema di Dante. Asín Palacios ritiene che non tutti gli stili poetici che influenzarono Dante abbiano radici europee; inoltre, gli arabi furono presenti in diverse parti del territorio europeo per diversi secoli, condizionando notevolmente alcune

⁹²³ Ancora secondo l'autore: “A litteratura é sempre a expressão da civilisação; ambas caminham em paralelo: a civilisação consistindo no desenvolvimento da sociedade, e do individuo, factos necessariamente unidos e reproduzindo-se ao mesmo tempo, não pode deixar de ser guiada pelos esforços das letras; uma não se pode desenvolver sem a outra, ambas se erguem e caem ao mesmo tempo. Quanto mais se espalha a gosto e a independencia da Litteratura em uma nação, tanto mais ella floresce e medra”. In: *Nitheroy*, Vol. 2. p. 214

⁹²⁴ “sem duvida o pensamento do homem de genio se lança no espaço com mais ligeireza, e atravessa-o mais velozmente, que as acçoens as mais promptas dos seus contemporaneos, como a luz precedendo o trovão, porém é de alguma sorte por elles impellido, e modificado, seguindo a marcha por elles traçada”. Id. p. 216.

⁹²⁵ *Nitheroy*. Vol. 2, p. 234 – 235.

manifestazioni culturali⁹²⁶. Il trascorrere del tempo e una volontà di dimenticare il proprio passato ha fatto sì che alcuni studiosi dissociassero queste rappresentazioni artistiche dalle loro radici musulmane, secondo l'interpretazione di Asín Palacios⁹²⁷. Nella *Commedia*, però, tali influssi sarebbero giunti indirettamente, poiché Dante non conosceva l'arabo. È attraverso la poesia trobadorica e per mezzo dell'influsso di autori come Averroè⁹²⁸ che Dante potrebbe aver letto, grazie suo maestro Brunetto Latini⁹²⁹, alcuni frammenti della letteratura araba.

È interessante porre in risalto la prossimità di concezione, nonostante la distanza temporale, tra Asín Palacios e Pereira da Silva. Quest'ultimo ha tentato di dimostrare che la letteratura si costituisce storicamente e nell'interazione temporale e culturale. La letteratura brasiliana, dopo il 1822, aspirava alla libertà di volgere lo sguardo su se stessa, sui propri denominatori culturali e lontano dagli esotismi stranieri: “De outro lado uma litteratura nova,

⁹²⁶ Come afferma il ricercatore nel giustificare il suo studio: “los elementos dantescos que yo había encontrado en aquellas fuentes musulmanas, ¿no tendrían ya su plena explicación genética en las leyendas cristianas medievales, precursoras de la *Divina Comedia*? Era, pues, imprescindible un estudio previo de estas leyendas, para no atribuir a origen musulmán lo dantesco que ellas por sí solas plenamente explicasen. Este nuevo estudio comparativo me guardaba sorpresas todavía mayores, porque no sólo me demostró que en las fuentes islámicas existían modelos de algunos elementos de la *Divina Comedia* — considerados hasta ahora como originales porque nada semejante se había encontrado en las leyendas de sus precursores cristianos —, sino que además me reveló el origen también musulmán de muchas de estas mismas leyendas medievales”. ASÍN PALACIOS, Miguel. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Seguida de la historia y crítica de una polémica. 2. Ed. Consejo Superior De Investigaciones Científicas: Madrid-Granada, 1943. p. 2-3.

⁹²⁷ Id. Ib.

⁹²⁸ Asín Palacios destaca a difusão na cultural árabe sobretudo na parte meridional da Itália, a partir do reinado de Federico II: “Pero, a la vez que las costumbres y diversiones, fomentaba también las ciencias y las letras musulmanas. En la universidad de Nápoles, fundada por él en 1224, consiguió reunir una rica y selecta biblioteca de manuscritos árabes; hizo traducir las obras de Aristóteles y Averroes, enviando además copias a París y Bolonia para su difusión; con liberalidad regia supo atraer a su corte filósofos, astrólogos y matemáticos hebreos o musulmanes; y no saciada con esto su curiosidad científica, todavía invitaba a los sabios del islam oriental y occidental a que resolvieran por escrito las cuestiones y problemas que más le preocupaban. Así es cómo un célebre filósofo y sufi de Murcia, llamado Ibn Sabin (cuyo sistema teológico-místico estaba estrechamente emparentado con el del murciano Ibn Arabi), púsose en relación desde Ceuta con Federico, para darle su opinión acerca de puntos difíciles de lógica, metafísica, psicología y teología”. Id. p. 364

⁹²⁹ Per Asín Palacios, l'approfondita conoscenza che il maestro di Dante aveva della cultura araba avrebbe potuto rappresentare una possibile diffusione di certi saperi culturali nella penisola italiana: “Sin despreciar los manantiales del saber clásico y cristiano, Brunetto hizo lo que todos sus contemporáneos: explotar las obras árabes de ciencia que indirecta o directamente pudo tener a mano. Sundby, el erudito danés que hace medio siglo exploró las fuentes del *Tesoro*, limitó sus pesquisas a lo que en su época era más accesible: las fuentes cristianas y clásicas: San Isidoro, Palla-dio, Solino, Cicerón, etc.; pero en muchos pasajes de los que declara ignorar el origen, sería muy fácil topar con modelos árabes. Así, por ejemplo, y sin llegar aquí a un análisis minucioso del *Tesoro*, espigando tan sólo algo de lo que ofrece una rápida ojeada sobre el libro de Sundby, podríamos asegurar que la clasificación de la filosofía que encabeza el *Tesoro* es un calco bastante fiel de la de Avicena; que la versión de la *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles, aprovechada por Brunetto, está hecha sobre un texto árabe y probablemente en España; que los *Bestiarios* o colecciones de leyendas zoológicas que utiliza son de origen árabe en gran parte; y, en fin, que los casos en que Brunetto mismo cita a autores orientales son un síntoma bien claro del análogo origen que debe atribuirse a otros textos cuya filiación cristiana o clásica no ha podido ser establecida. Pero además de estos indicios de cultura árabe, Brunetto dejó en su *Tesoro* una biografía de Mahoma, la cual, a juzgar por los fragmentos que nos ha sido dado consultar, revela, a la vez que credulidad infantil en ciertas leyendas de remoto origen islámico pero aprovechadas por los cristianos y desfiguradas en desdoro del profeta y de su doctrina”. Id. p. 383 – 384.

bella, adaptada á nossa crença, que proclama a liberdade e o progresso, que nos permite voar, ate a altura, que pudermos, que nos quebra as prisoens, e nos fazem entoar o hymno da Independência”⁹³⁰. Nessuna prigionia estetica, insomma, come accadeva durante il periodo coloniale⁹³¹. A detta di Perreira da Silva il processo di autonomia culturale dovrebbe seguire un percorso graduale, di cui la prima fase sarebbe il rifiuto del canone metropolitano e la sua sostituzione con altri parametri di misura, su cui la giovane letteratura dovrebbe basare la sua bussola estetica. Un movimento lento che non è ravvisabile in tutti i letterari contemporanei dell’epoca: “No Brasil porem infelizmente ainda esta revolução poética se não fez completamente sentir, nossos vates renegam sua pátria”⁹³².

Francisco de Sales Torres Homem, un altro dei fondatori della *Nitheroy*, scrisse un testo pubblicato nella sezione “Literatura” del quotidiano *O Despertador*, il 6 dicembre 1839, intitolato “Estudo sobre Dante”⁹³³, uno dei primi densi saggi dedicati al poeta fiorentino in Brasile⁹³⁴. Nell’articolo, Torres Homem esordisce classificando Dante come uno dei padri della lingua italiana, insieme a Petrarca e a Boccaccio, ma è l’Alighieri, per motivi cronologici, il fondatore di una tradizione: “na ordem do tempo e do genio, abraçando uma esphera intimamente mais vasta, e mostrando-nos o poeta talvez mais original que desde Homero tem existido”⁹³⁵. Dante sarebbe considerato dal critico come “meteoro luminoso, quando quer

⁹³⁰ *Nitheroy*. vol. 2, p. 236.

⁹³¹ Come ha sottolineato Gonçalves de Magalhães, nel primo numero di *Nitheroy*, scrivendo sugli stretti rapporti tra le influenze letterarie: “Não se póde lisongear muito o Brasil de dever a Portugal sua primeira educação, que tão mesquinha foi ella, que bem parece ter sido dada por mãos avaras e pobres; com tudo bôa ou má delle herdou, e o confessamos, a Litteratura, e a Poesia, que chegadas á America não perderam seu caracter Europeo. Com a Poesia vieram todos o Deoses do paganismo, espalharam-se pelo Brasil, e dos céos, das florestas, e dos rios se apoderaram. A Poesia do Brasil não é uma indigena civilisada, é uma Grega, vestida á Franceza, e á Portugueza, e climatisada no Brasil; é uma Virgem do Helicon, que, peregrinando pelo Mundo, estragára seu manto, talhado pelas mãos de Homero, e sentada á sombra das Palmeiras da America, se apraz ainda com as reminiscencias da Patria, cuida ouvir o doce murmuro da Castalia, e o trepido susurro do Lodon, e do Ismeno, e toma por um rosinol o sabiá, que gorgoeja entre os galhos da laranjeira”. *Nitheroy*. vol. 1, p. 146.

⁹³² *Nitheroy*. vol. 2, p. 146.

⁹³³ *O Despertador*. Rio de Janeiro, n. 500, p. 1-2, 6 dez. 1839. Seção Literatura. Estudos sobre Dante.

⁹³⁴ Dato che la nota non è firmata, il certificato di paternità sembra complesso, ma l’attestazione che usiamo qui è di Yuri Brunello, che ha studiato questo riferimento, perché secondo questo ricercatore la paternità potrebbe essere dimostrata da Torres Homem, che si è avventurato in la traduzione di *Purgatorio* VI, traducendo “serva”, nell’originale dantesco, con “escrava”, e secondo Brunello ciò sarebbe dovuto alle origini afrodiscendenti di Torres Homem, intellettuale abolizionista: “Francisco Sales Torres Homem, intelectual afrodiscendente, que se tornará, anos depois, ministro da economia, provavelmente pela primeira vez na hermenêutica dantesca brasileira, atribui aos versos do canto VI do Purgatório uma conotação voltada na direção da condenação da injustiça e da desigualdade ‘racial’, geográfica, e de classe: ‘Ahi serva Italia, di dolore ostello / Nave senza nocchiero, in gran tempesta / Non donna di province, ma bordello!’. Ele traduz tais versos da seguinte maneira: Itália, ‘morada de dor’, ‘navio sem piloto’, ‘mas sim huma vil escrava, hum lugar de crápula e de prostituição’. Em Dante, a palavra serva remete ao feudalismo, modo de produção ainda vigente na Europa da sua época. A escravização, mencionada por Torres Homem, remete ao Brasil da sua época. A Comédia se apresenta, portanto, como um texto que toca questões capazes de colocar em xeque o eurocentrismo”. BRUNELLO. Op. cit. p. 100.

⁹³⁵ *O Despertador*. Rio de Janeiro, n. 500, p. 1, 6 dez. 1839. Seção Literatura. Estudos sobre Dante.

offerecer novos espetáculos ao mundo, e fixas novas eras nos annaes do espírito humano”⁹³⁶. L'autore della *Commedia* sarebbe il punto di riferimento di una lingua, di una letteratura e proietterebbe le basi per la formazione di una nazione secoli dopo. Ciò indicherebbe che la riverberazione delle sue idee è atemporale.

La cosa interessante di questo studio⁹³⁷ è che il suo l'autore va oltre la figura di Dante come poeta politico, pur descrivendo anche che ciò che motivava la stesura della *Commedia* era la vendetta contro i suoi nemici, l'autore cerca di mettere in luce anche di mettere in luce il viaggio del poeta fiorentino attraverso i tre regni dell'aldilà, il suo rapporto con Beatriz e perfino le banalità della biografia di Dante, che egli dichiara di conoscere dagli studi di Abel-François Villemain. “Nada igualará a ousadia desenfreada da sua musa”⁹³⁸, dirà l'autore nella sua recensione in rispetto al coraggio politico di Dante⁹³⁹. Per mettere in luce l'aspetto politico di Dante, Torres Homem traduce in prosa i versi 76, 77 e 78 del *Purgatorio* VI: “toda Italia não he a seus olhos ‘senão uma morada de dor, hum navio sem piloto’. Já não é a rainha do mundo, ‘mas sim uma vil escrava, hum lugar de crapula e de prostituição’”⁹⁴⁰. Yuri Brunello osserva che Torres Homem opta per il termine “escrava” in portoghese, perché sarebbe più in sintonia con il momento storico, caratterizzato da movimenti abolizionisti che cominciavano a fiorire in Brasile e che avrebbero influenzato la letteratura brasiliana, soprattutto a partire dalla seconda metà del XIX secolo⁹⁴¹. Quindi, per Torres Homem il valore poetico della *Commedia* risiede nel modo in cui essa sa esprimere la conoscenza enciclopedica in versi che rivelano le diverse sfumature del nucleo dell'essere individuale di ciascun soggetto storico in relazione alla società e ai suoi pari: “A grande arte do Dante está em saber variar os sons, e passar com huma faciliade pasinosa do mavioso ao terrível. Todas as suas pinturas do primeiro genero são risonhas, e de huma frescura deliciosa”⁹⁴². Pertanto, per scrivere su un argomento metafisico, Dante - come

⁹³⁶ Id. p. 1.

⁹³⁷ Questo saggio, relativamente lungo per le pubblicazioni di questo genere su periodici, occupa quasi tre colonne su due pagine diverse del giornale in cui è stato pubblicato.

⁹³⁸ *Estudos sobre Dante*. p. 2.

⁹³⁹ “As feridas de seu coração gotejarão ainda sangue quando começou o immortal poema; e, durante os doze primeiros annos de sua proscricção, ellas se abrindo a cada instante. Elle bate sem distincção sobre a corda dos reis, sobre a mitra episcopal. sobre o chapéo? O assumpto que escolheu o collocara em huma fepontificeão para saciar a propria vingança. Seus inimigos o banirão de sua patria; elle tambem os banirá da patria celeste, os mergulhará em lagos de fogo. Nada igualari a ousadia desenfreada de sua musa. Elle bate sem distincção sobre a corda dos reis, sobre a mitra episcopal. sobre o chapéo do cardeal, e sobre a tiara sagrada do supremo pontífice”. Id. p. 2.

⁹⁴⁰ Id. Ib.

⁹⁴¹ “Em Dante, a palavra serva remete ao feudalismo, modo de produção ainda vigente na Europa da sua época. A escravização, mencionada por Torres Homem (1839), remete ao Brasil da sua época. A *Comédia* se apresenta, portanto, como um texto que toca questões capazes de colocar em xeque o eurocentrismo”. BRUNELLO, Yuri. O século XIX e a virada Deseurocentrizadora”. In: BRUNELLO, Yuri (Org.). *Arquétipos do Sul Global: a Divina Comédia entre o Ceará, o Nordeste e o Sul do Mundo*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. pp. 100 – 113. P. 100.

⁹⁴² *Estudos sobre Dante*. p. 2.

Omero a suo tempo - crea un nuovo linguaggio, con nuove possibilità discorsive, e così il fiorentino crea un nuovo modo di leggere la Storia.

Possiamo osservare un'altra lettura che mette in evidenza un'interpretazione politica di Dante in alcuni giornali, come nell'edizione di *O Brasil: Vestra res agitur*, di Rio de Janeiro, che nel 1840 riproduce la dichiarazione del deputato Alvares Machado, il quale, difendendo l'amnistia degli insubordinati del Rio Grande do Sul, che si ribellarono contro le forze dell'Impero, nella guerra dei *Farrapos*, nella vacanza di un monarca bambino, disse che o il Brasile avrebbe perdonato i ribelli o sarebbe stato condannato alle porte dell'inferno, perché la situazione era già così:

“Não collequemos entre a legalidade e a rebelião (bradava o illustre oposicionista) as portas do inferno de Dante, onde se achavam escriptas estas palavras:- Aqui não ha esperança. - Isto faria com que os rebeldes não se entregassem, não transigissem com a legalidade; isto faria com que a rebelião se defendesse até o derradeiro extremo”⁹⁴³.

La dichiarazione è stata pubblicata anche negli *Annaes do Parlamento Brasileiro*, nel 12 giugno 1840⁹⁴⁴. Negli *Annaes do Parlamento*, infatti, il riferimento all'*Inferno* di Dante era ricorrente, forse a causa del clima intempestivo e acceso delle discussioni, come quello della seduta del 17 gennaio 1845, quando la deputata Andrada Machado si appoggiò a Dante per affermare il suo voto:

Neste velho peito ainda ha deposito de maldições e de benções! Benções para elles se corresponderem os desejos do Brazil, e maldições se trahirem a confiança do paiz. Meu fraco apoio lhes negarei, e lhes direi: —ide para o inferno de Dante, alli ha promptas covas como aquellas que hão de ocupar vossos antecessores⁹⁴⁵.

I riferimenti all'*Inferno* di Dante sono costanti negli *Annaes* del Parlamento Brasiliano: durante il 1826 e il 1888 riscontriamo, secondo le consultazioni che abbiamo effettuato alla

⁹⁴³ *Brasil: vestra res agitur*. Comunicado. Rio de Janeiro, n. 8, v. 1, p. 4, 7 jul. 1840.

⁹⁴⁴ Durante questo acceso dibattito, in cui il deputato Machado discute con il deputato Carneiro Leão, Machado riprende ancora una volta l'esempio dantesco: “Não sei o que disse o nobre deputado. Esses criminosos de alta montam se achão amnistiados, e os pobrezinhos estão na cadeia, em cuja porta está escripto para elles: *Aqui não ha esperança*, terrivel inscripção que o Dante põe na porta do inferno. Não é máo para que o povo conheça que quando for convidado para a desordem não se deve metter nella (apoiados); os que a fazem, se ella prospera, sahem então para gozar dos fructos; mas se a desordem não medra e vai debaixo, elles ficão atraz da cortina, e dizem então: eu bem dizia áquelle doudo que não se mettesse nisso (risadas); e então lá vai para a prisão o alfaiate, o pescador, etc.; e quando algum dos grandes vai para a cadêa (o que acontece raras vezes), sempre encontra amnistia. *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, ed. 1, p. 707 - 707, 12 jun. 1840.

⁹⁴⁵ *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, ed. 1, p. 220, 17 jan. 1845.

Hemeroteca della Biblioteca Nazionale a Rio de Janeiro, ben quarantana rimandi all'opera di Dante. Il primo riferimento risale al 1832, quando il deputato Ribeiro de Andrada, nella sessione del 17 maggio, difendendo la sua opinione su una crisi ministeriale, esalta la sua retorica da autori classici, iniziando il suo discorso con le parole di Tito Livio, per elogiare la saggezza dell'imperatore Pedro II, conclude il discorso citando Dante, per indicare lo stato critico del pantano della vita pubblica: "e nós entramos verdadeiramente no inferno de Dante. Tolda-se o ar, os elementos se combatem; a violencia das paixões perturba a tranquillidade interna; terrível anarquia nos devora, e Pandora esvasia sobre a triste humanidade brasileira"⁹⁴⁶. L'osservazione del parlamentare dimostrerebbe un forte uso della *Commedia*, in particolare dell'*Inferno*, nei dibattiti politici brasiliani. Se questi politici avevano letto effettivamente il poema di Dante è un fatto che non possiamo dimostrare, ma i versi, soprattutto quelli dell'*Inferno* III, erano sulla punta della lingua di molti parlamentari⁹⁴⁷. Ciò che ci sembra, infatti, è che l'allusione all'*Inferno* abbia funzionato come una "stampella retorica" per corroborare la retorica politica artificiale, perché al deputato Andrada Machado, ad esempio, piaceva alludere ricorrentemente alla prima cantica della *Commedia* nei suoi discorsi trascritti nell'edizione dell'11 settembre 1838 del *Correio Mercantil*, di Bahia, in cui l'illustre parlamentare dichiarava: "Nas bandeiras de batalhão cerrado estão escriptas, como dirigidas a nós disidentes, as palavras que estão escriptas na entrada do inferno do Dante - *Lasciate ogni speranza*"⁹⁴⁸.

Nel giornalismo in generale, *Inferno* si distinse anche come la cantica più popolare di Dante, come vediamo, ad esempio, nell'opera *Colomba*, di Próspero Mérimée, romanzo a puntate pubblicato dal *Jornal do Commercio*, a Rio de Janeiro, che il 18 ottobre 1840 ha riportato nella sua edizione un estratto da questo libro, in cui si faceva riferimento a *Inferno* V⁹⁴⁹. Anche nell'opuscolo Paulo Wormes, pubblicato da *Diário de Pernambuco*, del 14 maggio

⁹⁴⁶ *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, ed. 1, p. 220, 17 mai. 1832.

⁹⁴⁷ Ci sono tre riferimenti al *Purgatorio* e due al *Paradiso* (entrambi legati a citazioni del *Purgatorio*). Uno di questi che merita di essere sottolineato è quello di Joaquim Nabuco, celebre abolizionista brasiliano, che nei dibattiti del 30 settembre 1879, menzionò i canti del poema dantesco: "é preciso confessar que nas grandes épocas do catholicismo, esta poesia da morte era uma poesia terrível: não era uma poesia que concluísse como a poesia grega, o homem com a morte; era, sim, uma poesia que mostrava uma eternidade de é que pelo inferno e pela purgatorio o lesava a um paraíso, de que o proprio genio de Dante não pode fazer uma morada alegre e feliz". In: *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, ed. 5, p. 262, 30 set. 1879.

⁹⁴⁸ *Correio Mercantil*. Salvador. Vol. III, n. 553, p. 1. 11 set. 1838.

⁹⁴⁹ L'estratto del romanzo, tradotto in portoghese, così come pubblicato sul giornale, è il seguente: "O coronel tomou no sofá seu lugar do costume, e miss Nevil, depois de haver tentado muitos assumptos em que con. versar, desesperando de fazer com que a bella Colomba fallasse, rogou a Orso que lesse hum canto de Dante, seu poeta predilecto. Orso escolheu o canto do inferno, em que vem o episodio de Francisca de Rimini, e poz-se a ler, accentuando o melhor que pode, esses tercetos sublimes que tão bem exprimem o perigo de ler com outra pessoa hum livro de amor. Ao passo que lia, Colomba se aproximava da mesa; seus olhos brilbavão com hum fogo extraordinario; ora corava, ora empallidecia e agitava-se convulsa na sua cadeira. Admiravel organização italiana, que, para comprehender a poesia, não necessita que hum pedante lhe demonstre as belezas (...) Parece que gostais

1842, c'è un riferimento all'*Inferno*⁹⁵⁰. Dante, a quanto pare, era un nome molto comune, per essere citato nei romanzi a puntate, come accade, ancora una volta, ora nel *Diário do Rio de Janeiro* del 1843, per il romanzo a puntate di Joseph Méry, *La Contessa Hortensia*, testo nel quale il poeta fiorentino è menzionato in diverse occasioni. Quello che rende singolare questo caso è che la menzione riguarda le difficoltà nel tradurre Dante in francese. Vediamo una citazione:

Esses traductores me propozerão um problema difficillimo de resolver; desejão elles conhecer os motivos que levarão Dante a insultar a França no 29º canto do Inferno:

... . Hor fû giamai

Gente si vana come la Senese?

Certo no la Francesca si d'assai.

“Dante poz em paralelo a frivolidade e a vaidade da paixão franceza e da nação sienneza. O orgulho da França se irrita, verdade que é um pouco tarde, d'esta comparação humilhante, e seus embaixadores dirigem a nós para conhecerem os agravos que Dante tinha contra os Francezes. E conhecida a origem do odio que a Alfieri inspirou o seu *Misogatto*, porém Dante guardou talvez o seu segredo”⁹⁵¹.

Nel testo continuano i riferimenti a Dante⁹⁵². Per Regina Zilberman, i romanzi a puntate hanno contribuito a rendere popolare la lettura in Brasile, anche se all'inizio non erano molto apprezzati dall'élite letteraria⁹⁵³. Antonio Candido, a sua volta, ha sottolineato come il XIX

muito da poesia, disse ella. Quanto vos invejo o prazer que sentireis em ler Dante como hum livro novo! Vede, miss Nevil, que poder tem os versos de Dante, para commover assim hama roceira que apenas sabe seu padre nosso.... Mas engano-me”. In: *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 28 out. 1840. Ano XV, edição 286, p. 1.

⁹⁵⁰ “Paulo não mostrou que acolhia esta consoladora afirmativa. Contentou-se de responder que ha alguns corações que trazem á memoria o Inferno de Dante, e disse a meia voz esta citação tão conhecida: - Perdi toda a esperança....”. in: *Diário De Pernambuco*. Recife, ano XVIII, n. 104, p. 1, 14 Maio 1842.

⁹⁵¹ *Diário do Rio De Janeiro*. Diário do Rio de Janeiro. Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 20 nov. 1843. Ano XXII, n. 260, p. 2.

⁹⁵² Quando, ad esempio, indica il poeta fiorentino come costruttore di un linguaggio penetrante: “- Este, dizia elle, persegue uma palavra obscura em seus últimos entrincheiramentos e a obriga a lazer-e clara. Aquelle não tem Igual na Italia, para se remontar por mil degraus à origem de uma etymologia; foi elle quem descobriu que se tinha formado a palavra cadaver com as tres primetras syllabas d'estas tres palavras: CAro DALa VERmibus; e foi condecorado com a Espora de Ouro por esta descoberta. Aquelle velho seco, que anda olhando para os pés, recita os cinco primeiros cantos do Inferno de Dante, ás avessas, subindo desde o ultimo verso: *E caddi come corpo morto cade*, até ao primeiro: *Nel mezzo del camin di nostra vita*”. Id. Ib.

⁹⁵³ “A imprensa, agora diária, introduziu o folhetim, que migrou das folhas dos jornais para as páginas dos livros, processo praticado dos dois lados do oceano Atlântico, como testemunham as criações literárias do francês Alexandre Dumas e dos brasileiros José de Alencar e Machado de Assis. O folhetim gerou vários subgêneros do romance e contou com a adesão do público leitor, especialmente o das cidades, já que os leitores do campo tinham suas próprias preferências (...) Contudo, não alcançou as boas graças da elite intelectual”. In: ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. *Alea: estudos neolatinos*, 2008, 10: 85-97. p. 90. Regia Zilberman e Marisa Lajolo sottolineano inoltre che l'avvento del serial ha contribuito anche ad ampliare la lettura del pubblico femminile, il che, da un lato, ha influito sulla costruzione delle strutture narrative, poiché con l'emergere di questo nuovo pubblico, ha reso la i giornali adattarono le strutture del romanzo a questa classe di consumatori che si stava formando e consolidando all'interno del mercato dei lettori, come sottolineano i ricercatori: “A literatura, já beneficiada com as modificações impostas ao sistema educacional, sofre alterações também em virtude da emergência simultânea do público feminino, representado pelo contingente de leitoras, obrigadas a ficar em casa, pois era-lhes vedada a atividade pública. Aumenta com isso o número de obras em

secolo ha contribuito alla formazione dei lettori seriali poiché il Romanticismo brasiliano porterà temi nazionali nella letteratura e i romanzi si apriranno a scenari di costumi più vicini ai lettori rispetto a quelli descritti nell’Arcadia del secolo precedente: Roma, Firenze, Venezia o Napoli, come ben indica Zilberman: “O brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir, e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária”⁹⁵⁴. Il romanzo a puntate, in un certo senso, contribuì a popolarizzare del genere romanzesco in Brasile, soprattutto attraverso la traduzione di opere in francese, la principale lingua di accesso alla cultura europea nell’America del XIX secolo, fino al punto che non sarebbe riduttivo affermare che fu questa lingua ad aprire le porte alla letteratura europea nel Brasile post-1822, facendo arrivare in questo nuovo paese opere come la stessa *Commedia*.

5.9 Il *Ramalhete* e il Parnaso

Il *Ramalhete poetico do parnaso italiano* rappresenta un momento importante nella ricezione di Dante Alighieri nel sistema letterario brasiliano, poiché costituisce il primo esempio di inserimento, attraverso traduzione, del poeta fiorentino negli ambiti di lettura della giovane nazione latino-americana. Inoltre, Pedro Falleiros Heise, che ha sviluppato studi sistematici sulla compilazione realizzata da Luiz Vicente De Simoni, indica che quest’opera del medico italiano costituisce una pietra miliare nella storia della letteratura italiana tradotta in portoghese, giacché oltre a contenere la prima traduzione di alcune cantiche della *Commedia*, è stata la prima antologia poetica italiana pubblicata in Brasile⁹⁵⁵.

Luigi Vincenzo De Simoni, secondo Anita Correia Lima de Almeida⁹⁵⁶, nacque nel 1792 a Novi Ligure, ex ducato di Genova, oggi comune appartenente alla regione Piemonte. De

prosa, de consumo mais fácil que os textos em verso, sobretudo os de tendência épica, como eram as expressões nobres na Renascença; aparecem gêneros originais, de trama prolongada e atraente como o romance e o folhetim; priorizaram-se enredos romanescos e de aventuras, herdeiros do *roman courtois*, mas dissociados da religião; enfatiza-se a apreensão dos comportamentos a partir de um ângulo interno, gerando a narrativa psicológica; e valoriza-se a personagem feminina enquanto protagonista de grandes amores”. LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996. p. 112.

⁹⁵⁴ CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanistas, 2002. p. 41.

⁹⁵⁵ HEISE, Pedro Falleiros. A introdução de Dante no Brasil: o *Ramalhete poético do parnaso italiano* de Luiz Vicente De Simoni. 2007. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 41.

⁹⁵⁶ DE ALMEIDA, Anita Correia Lima. Medicina em versos no Rio de Janeiro oitocentista: os escritos de Luís Vicente de Simoni. *Revista Brasileira de História da Ciência*, 2013, 6.2: 267-282.

Simoni aveva studiato medicina all'Università di Genova, dove si è laureato nel 1815 prima di emigrare in Brasile, nel 1817⁹⁵⁷. Nel paese sudamericano, De Simoni aveva svolto un'importante attività medica, essendo stato uno dei fondatori della Società di Medicina di Rio de Janeiro, un incarico professionale che gli avrebbe procurato prestigio presso l'élite culturale dell'epoca, mettendolo in risalto nei più alti ranghi sociali, cosa che lo portò ad avvicinarsi all'aristocrazia imperiale, e ad avere anche una certa prossimità agli ambienti sociali frequentati dall'imperatore D. Pedro II, tanto che, più tardi, De Simoni fu insegnante privato delle figlie di quel monarca, Isabel e Leopoldina, al di là di essere uno dei suoi medici personali.

Sacramento Blake, importante intellettuale brasiliano del XIX secolo, così ne riassume la biografia: “Bem que medico e clínico, cultivou sempre as letras amenas, principalmente a poesia; nas festas da intelligencia, da amizade, do patriotismo e da beneficencia sua musa o inspirava sempre”⁹⁵⁸. Naturalizzato brasiliano, l'italiano tradusse il suo nome in Luiz Vicente De Simoni, nome con cui firmerà i suoi lavori medici e letterari. Nel campo della divulgazione delle scienze mediche, De Simoni comparve con una certa frequenza fra le pagine dei giornali scientifici del suo tempo, soprattutto nelle rubriche dedicate alla medicina. I suoi testi spaziavano da indicazioni su problemi di sanità⁹⁵⁹, pareri su nuovi metodi di analisi medica, o sulla situazione operativa nelle case sanitarie. Grazie al suo eccezionale lavoro nel campo delle scienze mediche, divenne segretario generale della Società Medica di Rio de Janeiro, d'ora in poi Accademia Imperiale di Medicina⁹⁶⁰. Da questa posizione così prestigiosa in una società

⁹⁵⁷ Anita Correia Lima de Almeida riassume così il viaggio di De Simoni in Brasile: “Durante os três primeiros meses na cidade, morou no navio em que viajara, um brigue chamado *Isabella*, propriedade de um rico comerciante genovês. De Simoni tinha sido hóspede na casa da família do comerciante enquanto era estudante em Gênova. O homem desejava enviar um de seus barcos ao porto do Rio de Janeiro, com peças de alabastro e outros objetos valiosos, mas não queria confiar todo o seu negócio apenas ao capitão do navio. O jovem médico foi convidado a viajar para acompanhar a venda das mercadorias e para permanecer na cidade, caso achasse conveniente. No Rio de Janeiro, procurou emprego no Hospital da Santa Casa de Misericórdia, a tradicional instituição de mais de dois séculos na cidade (...) Segundo sua própria narrativa, em nota biográfica que publicou na década de 1850, foi assim que veio da Europa para a América Portuguesa”. Id. p. 267.

⁹⁵⁸ Medico dedito alle lettere, Sacramento Blake sottolinea anche che De Simoni fu professore di italiano e di latino, nonché membro di diverse accademie letterarie e mediche: “sócio da Academia litteraria dos concordes, de Gênova, da sociedade de Sciencias médicas de Lisboa, da de Lovaina e da de Boston ; official da ordem da Rosa, cavalleiro da do Cruzeiro e da de Christo. Vindo para o Brazii em 1817 e admittido logo como medico do hospital da Misericórdia, deixou esse logar por seguir em 1819 para Moçambique como physico-mór da capitania mas, voltando em 1822, foi readmittido no dito hospital, do qual passou depois a ser director. Naturalisando-se cidadão brasileiro. foi nomeado professor da lingua e litteratura italiana no collegio de D. Pedro II onde regeu também a cadeira de latim, e foi professor das sereníssimas princessas”. BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro* (Volume 5: Letras Jo-Ly). Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970. [Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo]. p. 437.

⁹⁵⁹ *Diário Fluminense*. Império do Brasil. Rio de Janeiro, v. 16, p. 226, 12 jul. 1830. *SEMINÁRIO DE SAÚDE PÚBLICA*. Rio de Janeiro, n. 16, p. 86, 16 abr. 1831.

⁹⁶⁰ *Jornal Do Commercio*. Rio de Janeiro, ano XV, n. 101, p. 5, 15 abr. 1840. *JORNAL DO COMMERCIO*. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 106, p. 5, 23 abr. 1840.

elitaria e classista, De Simoni conquistò un rilievo notevole nella scena sociale del suo tempo, in parte coerente con le sue funzioni legate agli organismi medici dell'impero, motivo per cui è relativamente frequente trovare il suo nome associato ad appunti dell'Accademia Imperiale di Medicina sulle pagine dei giornali tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, che, in un certo senso, possono aver dato impulso, sia pure in minima parte, alla sua incursione nel campo letterario⁹⁶¹.

Luiz Vicente De Simoni appartiene a quello che Anita Correia de Lima Almeida ha definito come un gruppo di medici legati alla letteratura, perché questo italiano non ha operato nell'ambito delle scienze mediche, ma anche nell'ambito della scrittura, sia come autore sia come traduttore sia come promotore culturale della lingua italiana. Come rileva Lima Almeida, gli individui dedicati alle scienze mediche che si avventuravano anche nei sentieri della letteratura tendevano a mescolare il discorso tecnico-scientifico con citazioni letterarie, come nel caso dello stesso De Simoni.⁹⁶² In un testo pubblicato sulla *Revista Medica Fluminense*, nel settembre 1839, intitolato “Importância e necessidade da criação de um manicômio ou estabelecimento especial para o tratamento dos alienados”, il medico spiega la situazione pericolosa in cui i pazienti venivano collocati in tali strutture di “trattamento di salute mentale”. Essi si trovavano incarcerati e ammucchiati in gruppi superiori alla capacità delle celle, e tutto ciò senza alcuna preoccupazione da parte dei gestori ospedalieri circa le necessità individuali di ciascuno di questi individui: “Esse lugar, e outro semelhante na repartição das mulheres, fazem lembrar aquelle do *Inferno* de Dante no canto III”, che il medico-traduttore cita dalla traduzione, fatta da lui, di alcuni versi del riferito canto⁹⁶³. Esercizio di traduzione? Quattro anni

⁹⁶¹ *Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, n. 330, p. 1389, 28 abr. 1830.

⁹⁶² Anita Correia de Lima Almeida ha sottolineato che le citazioni a testi classici erano una ricorrenza negli scritti di Luiz Vicente De Simone, con Dante che era una presenza relativamente costante: “De Simoni também se serviu da literatura como um acervo de imagens poéticas a que era possível recorrer, fazendo uso de alusões e mesmo de citações de grandes obras da literatura nos seus textos médicos”. DE ALMEIDA, Op. cit. p. 227.

⁹⁶³ La citazione completa, in cui De Simoni costruisce una similitudine tra il manicomio e l'*Inferno* dantesco, che questo medico cita nell'intervallo tra i versi 25 - 29 di *Inferno* III, e che traduce in portoghese, è la seguente: “Nas acomodações, que acabamos de descrever, existem as vezes encarcerados mais de quarenta alienados, e facil he, pelo que temos dito, formar-se huma idéa do que abi ha, e deve haver em tão pequeno espaço, com loucos de todos os generos de mania, e gente de todas as classes, postos de mixtura, e com a comunicação aberta, que notamos, dos gritos, bulha, e motim pelas largas aberturas, que deixão a balaustrada de ferro, e a cancella, sobre tudo na sala das tarimbas, aonde as altercações, as brigas, os murros, as pancadas, e os ferimentos são frequentes, a bulha continua, e insupportavel. Esse lugar, e outro semelhante na repartição das mulheres, fazem lembrar aquelle do inferno de Dante no canto III, do qual o poeta diz: ‘Diverse lingue, orribioi favelle, / Parole di dolore, acceti d’ira/ voce alte, e fioche, e suon di man con elle/ Facean um tumulto, il qual s’aggira/ Semprein quell’aria// Diversas línguas, horrorosas fallas,/ Palavras de aflição, gritos de raiva,/ Vozes altas, e fracas, som de murros/ Fazião hum tumulto, o que circula/ Sempre naquelle ar’”. In: DE SIMONI, Luiz Vicente. Importância e necessidade da criação de um manicômio ou estabelecimento especial para o tratamento dos alienados. *Revista Medica Fluminense*, Rio de Janeiro, ano V, n. 6, p. 241-262, set. 1839. p. 251.

dopo arrivò il principale lavoro di traduzione di questo medico, che gli valse il riconoscimento dell'élite culturale dell'aristocrazia imperiale di Rio de Janeiro.

Il *Ramalhete poetico do Parnaso italiano* non è indicativo solo della storia della traduzione di Dante in portoghese, ma di molti altri autori. In totale, venticinque poeti sono stati tradotti nella lingua del Brasile: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Metastasio, Alfieri, Monti, Guarini, Maffei, Chiabrera, Guidi, Fulvio Testi, Frugoni, Filicaja, Poliziano, Machiavelli, Ruccelai, Menzini, Bettineli, Perini, Pindemonte, Foscolo, Mazoni, Niccolini e Silvio Pellico. Oltre ad essere la prima antologia poetica italiana realizzata in Brasile, contiene anche la prima traduzione sistematica di alcuni canti della *Commedia* in portoghese. Prima di Luiz Vicente De Simoni, nessun canto di nessuna delle tre cantiche era stato tradotto integralmente in portoghese, tutt'al più, solo versi isolati furono tradotti occasionalmente all'interno di determinate opere letterarie o testi giornalistici, ma tutto ciò, molte volte, con lo scopo di mettere in evidenza elementi del discorso retorico-poetico della *Commedia*, senza, evidentemente, portare a termine una traduzione dei suoi versi che evidenziasse l'ampio vigore estetico del poema.

Nel *Ramalhete poetico*, De Simoni traduce integralmente il primo canto dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*, e parzialmente il canto V (v. 70 -142) e il XXXIII (1-88) dell'*Inferno* e il canto XXXI (1-93) del *Paradiso*. Secondo Falleiros Heise, il medico italiano, nel tradurre in portoghese i canti iniziali delle tre cantiche del poema, ha voluto conferire rilievo all'intera architettura degli spazi descritti da Dante nel suo pellegrinaggio⁹⁶⁴. Le altre scelte traduttive corrispondono a immagini di Dante che risuonavano nell'Ottocento dentro e fuori della penisola italiana, per esempio, l'episodio di Paolo e Francesca nel Canto V dell'*Inferno* o l'ascensione al cielo di Beatrice con il suo addio a Dante, nel *Paradiso* XXXI. Tali scelte avevano l'intenzione di fare percepire ai lettori i poli opposti delle passioni umane: in primo caso, una condanna per la consustanziazione dell'amore carnale proibito, punito col contrappasso dalla tempesta eterna; nel secondo, la purezza metafisica dell'amore trascendentale: "a gloria di colui che la 'nnamora/ e la bontà che la fece cotanta"⁹⁶⁵. Entrambe le immagini, ma soprattutto la prima, erano in sintonia con gli ideali del romanticismo tanto in voga in quel tempo. L'amore sublime presente nella traduzione dei versi da 1 a 93 del *Paradiso* XXXI sarebbe coerente con lo scopo dell'antologia: un regalo di nozze all'imperatore del Brasile per il suo matrimonio con

⁹⁶⁴ *Momenti della presenza dantesca in Brasile*, p. 69.

⁹⁶⁵ *Par.* XXXI, 5-6.

una principessa dei Borbone di Napoli⁹⁶⁶. Sembra però che il momento che ha meritato maggiore attenzione da parte dei lettori di questa traduzione sia stato l'episodio del conte Ugolino. Traduzione che influenzerà, decenni dopo, lo stesso imperatore Pedro II, il quale tradurrà a sua volta tale episodio della *Commedia*, così come ha osservato Falleiros Heise. Nei versi in portoghese del canto XXXIII, De Simoni farà conoscere l'ira del conte contro il suo carnefice. Lo stesso sarà proposto nelle note alla traduzione, in cui Dante Alighieri è presentato ai lettori brasiliani come un poeta infuriato contro i suoi detrattori e autore di un poema di vendetta politica.

All'inizio del *Ramalhete poetico*, De Simoni introduce il suo lavoro di traduzione con alcuni versi dedicati all'imperatore D. Pedro II e alla futura imperatrice D. Teresa Cristina di Borbone-Due Sicilie: "Do itálico Parnaso algumas fores,/ PEDRO e THEREZA, Augusto Par amante,/ N'este sacro a Hymenco feliz instante/ Vos trazem corações"⁹⁶⁷. Nel corso delle poesie introduttive, il medico imperiale cerca di intersecare la tradizione italiana con quella brasiliana, dimostrando che nelle terre americane c'era spazio per il fiorire dei rami del parnaso italico, poiché in Brasile esistevano grandi poeti. Secondo Falleiros Heise, De Simoni usa questa strategia retorica per ridurre lo stereotipo coloniale europeo che vedeva il Brasile come una nazione arretrata in campo artistico⁹⁶⁸. In effetti, lo scrittore e medico italiano, soggiornando in Brasile da più di due decenni, ben conosceva i valori letterari del Paese, che desiderava mettere in luce utilizzando come pretesto il matrimonio reale tra membri di importanti case reali:

Tens tu, caro Brazil, sabios cantores
Que tanger saibão a Apollinea lyra,
Disse extasiado o Zéphyro, e que a mira
Ponhão no gosto sem causar-lhe dores?!

Tens um doce idioma, e de taes cores
Que nobre e forte docemente fira
Um delicado ouvido, o qual prefira
Branda harmonia a estóolidos rumores?

Podes com elle, como Tasso e Dante,
Petrarca, Ariosto, Metastasio e tantos
Cantar justo, magnifico e tocante⁹⁶⁹.

⁹⁶⁶ Come scrisse Dante riguardo alla grandezza dell'amore puro: "Questo sicuro e gaudioso regno,/ frequente in gente antica e in novella,/ viso e amore avea tutto ad un segno.// O trina luce, che 'n unica stella/ scintillando a lor vista, sì li appaga!/ guarda qua giusto a la nostra procella!". *Par.* XXXI, 25-30.

⁹⁶⁷ DE SIMONI. Op. cit. p. 5.

⁹⁶⁸ HEISE. Op. cit. p. 75.

⁹⁶⁹ DE SIMONI. Op. cit. p. 24.

De Simoni, con furore patriottico, affermerà nella prefazione all'antologia che la lingua italiana deve essere elevata al primo posto nella trasmissione culturale, e non occupare una posizione subordinata, soprattutto rispetto al francese, lingua di prestigio letterario nel periodo⁹⁷⁰. In questo modo, come si vede dal discorso del traduttore, il *Ramalhete Poetico* aveva come obiettivo la funzione di divulgare la cultura italiana attraverso i suoi poeti⁹⁷¹. Non sorprende che Dante sia un autore importante, nel libro, rappresentato anche come padre della patria, padre della lingua, come verrà posto in evidenza nell'antologia. Ma l'autore della *Commedia* verrà presentato anche e soprattutto come un poeta politico.

Per giustificare gli influssi dei poeti presenti in questa raccolta, ad un certo punto della presentazione, Dante verrà rappresentato come un poeta che infierisce contro i suoi avversari: “De Dante a raiva austera e forte vinha/ Soando pelo ar secca e fremente”⁹⁷². Questa interpretazione diventa più chiara nelle note che Luiz Vicente De Simoni aggiunge alla fine della sua traduzione, in cui presenta le biografie degli autori tradotti. Nel primo paragrafo, dopo una breve descrizione della biografia personale e politica di Dante, il traduttore afferma: “Nenhum sabio, nenhum poeta foi dotado de que tem sido escritor forte, mais grande e mais variada do que elle. A este respeito o seu poema é superior a todos os que tem sido escriptos”⁹⁷³. Ma la forza che spinse Dante a scrivere il suo poema fu “para se vingar de seus inimigos”⁹⁷⁴, e continua:

Homero cantou a ira de Achilles, Dante cantou, por assim dizer, a propria: ella foi a sta inusa, e auxiliada do seu grande genio e vasto saber, destruiu e edificou, e até creou por toda a parte, erigindo alios monumentos de honra e gloria para si, para os bons, e para o seu paiz: e de infamia para os malvados do seu tempo e de todos os seculos que o precederão⁹⁷⁵.

Dante è un poeta politico che usa la parola poetica come un'arma, secondo De Simoni. Un'interpretazione che possiamo elaborare del brano sopracitato è che De Simoni confonda

⁹⁷⁰ Come dirà il medico traduttore: “Persuadidos desta conveniencia e necessidade, ha muito nos lembráramos tentar alguns esforços afim de concorrermos da nossa parte para promovermos o estudo da lingua do paiz em que nos ufanamos de haver nascido, e despertarmos alguma paixão por ella, restaurando assim o antigo consorcio das duas linguas infelizmente divorciadas por novos amores com outra. Porém muita: vezes esmorecemos á vista das nossas forças. e da dificuldade summa de tarefa semelhante”. Id. p. IV.

⁹⁷¹ “Resolvidos á pômos mão á obra, pensamos que, afim de chamarmos os animos para o estudo da lingua de Dante. Petrarca, Ariosto, Tasso, Metastasio e outros. c despertar paixão consideravel por ella no publico dos leitores, mais do que cuaesquer convites e conselhos, efficaz seria o expediente de offerecer-lhes alguns dos trechos mais bellos dos melbores poetas italianes, facilitando lhes a intelligencia delles, mediante uma versão analoga, fiel e homeometrica, que para o idioma portuguez fizesse passar essas producções com o mesmo genio e caracter que ellas tem no original”. Id. p. V.

⁹⁷² Id. p. 25.

⁹⁷³ Id. p. 817.

⁹⁷⁴ Id. Ib.

⁹⁷⁵ Id. Ib.

l'autore con il personaggio. Sembra che De Simoni consideri la composizione della *Commedia* una maniera per dare sfogo a sentimenti di angoscia e di ira per il tradimento politico subito. Tali sentimenti affliggevano il poeta nel suo esilio, e la scrittura della *Divina Commedia* era l'unico modo per sopportare l'oltraggio e il dolore di subire il tradimento di antichi compagni di partito⁹⁷⁶.

Poeta politico, ideatore di un poema di vendetta, costruttore di un ideale nazionale, Dante verrebbe comunque classificato nel *Ramalhete Poetico* come l'autore di un testo complesso, di difficile lettura. De Simoni lo include nella categoria dei primi poeti moderni: "Se elle não é o primeiro poema do mundo, de certo que o seu autor não deixa de ser o primeiro dos poetas, no que respeita a ficção poetica"⁹⁷⁷. La *Commedia* potrebbe essere anche considerata uno dei poemi più difficili mai scritti:

Dante hoje, lido mesmo pelos Italianos, custa a entende-lo sem commentarios. Quem o lê da primeira vez, extranha-o pela sua aspereza, obscuridade e negligencia porém depois familiarizado com elle acaba de se lhe afeiçoar, e fazer delle melhor conceito e até o querido do seu coração, e um querido mui util⁹⁷⁸.

Marco Santagata afferma che il linguaggio di Dante può risultare di difficile accesso per alcuni lettori, ma questo sarebbe piuttosto dovuto al suo potere di reinvenzione linguistica, cioè a dire alla capacità di dare vita a una poesia "sperimentale". Dante non si adatta, insomma, a una specifica classe di lettori del suo tempo, anzi - e questa è la forza del suo sperimentalismo linguistico - crea un pubblico potenziale, fondando un nuovo modo di leggere i suoi versi⁹⁷⁹. Tuttavia, nel tempo, l'organizzazione espressiva della *Commedia* è stata costantemente

⁹⁷⁶ Su questo punto, Marco Santagata afferma che, usando la prima persona singolare, Dante, oltre ad avvicinarsi al suo lettore, cerca di costruire una retorica della verità, partendo da esperienze personali, delle quali può rendere conto al lettore: "I riferimenti a sé stesso, in una prima persona singolare pienamente referenziale, che Dante colloca nei paragrafi inaugurali di ciascuno dei tre libri, sia quando esprimono l'orgogliosa consapevolezza della novità dell'impresa sia quando proclamano il dovere di dire la verità senza curarsi dei rischi a cui ci si può esporre, hanno un rilievo e una intensità emotiva che esulano dalla scrittura giuridico-filosofica". SANTAGATA, Marco. *L'io e il mondo: Un'interpretazione di Dante*. Bologna: Il Mulino. p. 44.

⁹⁷⁷ DE SIMONI, Op. cit. p. 818.

⁹⁷⁸ Id. p. 819.

⁹⁷⁹ Un'altra osservazione che il teorico fa a riguardo è la seguente: "Nell'immediato, o quasi, la *Commedia* ha rivoluzionato il rapporto con il pubblico. Per la prima volta un'opera letteraria non si è rivolta a un pubblico già selezionato in precedenza (i poeti d'amore, gli studiosi, i nobili appassionati di poemi e romanzi cavallereschi, i devoti), ma a tutti. Dopo la *Commedia*, dunque, decidere di scrivere per un pubblico caratterizzato culturalmente o socialmente non è più stato un atto normale, conseguente al particolare genere letterario adottato, ma è stato una scelta, che condizionava il senso dell'opera già prima che fosse composta. Ancora: in tempi molto rapidi la *Commedia* ha impresso una svolta al gusto dei lettori spingendoli a prediligere i testi 'lunghi', tendenzialmente narrativi. Già nei primi decenni del Trecento la lirica, genere sovrano ed egemone nel secolo precedente, comincia a cedere il passo alle narrazioni, in prosa e in verso". In: *L'io e il mondo*, p. 106-107.

reinterpretata. De Simoni elogia le ineguagliabili conquiste stilistiche di Dante. Egli afferma inoltre che lo stile di Dante potrebbe scontentare alcuni lettori non abituati alla forza poetica dell'autore fiorentino:

Ninguém mais eloquente, mais claro, tocante e até doce, do que Dante quando exprime o que sente; ninguém mais enfadonho do que elle, quando elle quer fazer poesia do raciocínio: sente-se então não a alma sublime do poeta, mas o espirito pesado e pedante da escola. Seu poema contém os versos mais bellos e doces, e os mais duros que tem sido feitos em italiano⁹⁸⁰.

Dante sarà autore di parole pietrose, taglienti e penetranti, ma anche di parole complesse. Per De Simoni la forma era più determinante della sostanza ermeneutica. Riguardo alle scelte stilistiche della traduzione di Dante, Pedro Falleiros Heise indica che il medico italiano ordinò i versi della *Commedia* in modo tale da risvegliare nel lettore la memoria dei classici portoghesi del Cinquecento: “o tradutor optou por uma tradução rebuscada, mais direcionada para os moldes da literatura clássica lusitana”⁹⁸¹. Favorevole a una traduzione letterale del poema dantesco, De Simoni allontana da Dante l'immagine dell'autore medievale, trasformando la creatività dantesca in un artefatto storico comunicante con l'orizzonte di attesa dei lettori dell'Ottocento⁹⁸². Il traduttore mette in luce altresì il fatto che le traduzioni aggiornano le parole della lingua originale al periodo di ricezione del testo in un'altra lingua, in stile *belles infideles*, trasformando il testo in opera diversa da quella scritta dal suo autore. La traduzione, in questo caso, deve essere fedele all'opera, anche se ciò può comportare per alcuni lettori l'impenetrabilità del testo:

Posso asseverar que o character que dei á versão dos varios trechos que apresento deste poeta é a todos os respeitos o que tem o original na lingua em que foi escripto: e que a impressão que elle produz em um leitor brasileiro ou portuguez, será a igual a que sentir qualquer italiano que ler a primeira vez o Dante. Versificação ora harmoniosa, facil e suave, ora dura e embaraçada; estylo ora claro, ora obscuro: palavras e expressões pouco communs e ás vezes obsoletas: tudo se acha reunido na versão que offereço. Desta maneira creio que poderei dizer que dei aos Brasileiros e Portuguezes uma amostra do Dante. Se fizesse de outro modo, teria sido o mesmo que apresentar o bom velho Homero, trajado á moda de Paris dos nossos dias⁹⁸³.

A causa dell'oscurità di numerosi passi della *Commedia*, Dante è stato considerato un poeta difficile da leggere. Il caso dei lettori brasiliani non sarebbe stato diverso. Secondo De

⁹⁸⁰ DE SOMONI. Op. cit. p. 818-819.

⁹⁸¹ HEISE. *A introdução de Dante no Brasil*, p. 80.

⁹⁸² “Sembra, dunque, evidente che si tratta, per De Simoni, di un poeta letto con gli occhi romantici, vale a dire il Dante padre della lingua italiana, padre della poesia cristiana, poeta che si vendica dei suoi nemici, poeta, insomma, della patria italiana tanto desiderata”. HEISE. *Momenti della presenza dantesca in Brasile*, p. 52.

⁹⁸³ DE SIMONI. Op. cit. p. 875.

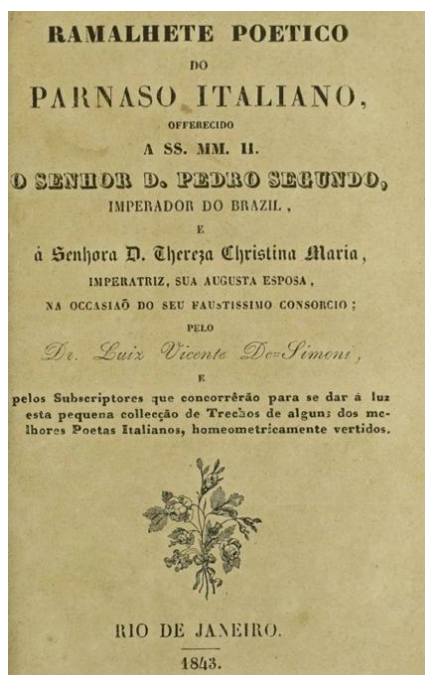
Simoni, il fatto non sarebbe da addebitare a problemi di traduzione. I versi dell'autore fiorentino erano stati tradotti fedelmente in portoghese:

Posso asseverar que o character que dei á versão dos varios trechos que apresento deste poeta é a todos os respeitos o que tem o original na lingua em que foi escripto: e que a impressão que elle produz em um leitor brasileiro ou portuguez, será a igual a que sentir qualquer ita. liano que ler a primeira vez o Dante. Versificação ora har-moniosa, facil e suave, ora dura e embaraçada; estylo ora claro, ora obscuro: palavras e expressões pouco communs e as vezes obsoletas: tudo se i cha reuuido na versão que offereço. Desta maneira creio que poderei dizer que dei aos Brasileiros e Portuguezes uma amostra do Dante. Se fizesse de outro modo, teria sido o mesmo que apresentar o bom velho Homer, trajado á moda de Paris dos nossos dias⁹⁸⁴.

Dante viene indicato come un autore di difficile lettura, al punto che De Simoni aggiunge 220 note esplicative ai versi tradotti (per un confronto, si consideri che le note ai versi del Petrarca sono 47; quelle relative all'Ariosto sono, invece, 74; infine, quelle concernenti il Tasso sono 41), confermando la necessità di supporti alla lettura che impediscano al lettore di perdersi nel groviglio di riferimenti presenti nel testo. Tuttavia, nonostante metta in risalto la biografia politica di Dante, De Simoni non traduce i canti in cui il vigore politico di Dante appare in forma più latente. Ciò è forse dovuto al fatto che in questi episodi l'immersione nella cronaca politica medievale era necessaria per comprendere il ruolo sociale dei personaggi nella vita pubblica dell'epoca, così come era necessaria per comprendere la critica presente nella *Commedia*, nonché per seguire il ragionamento del medico-traduttore. Oltre alla visione introduttiva dei tre regni presentata nella traduzione dei primi canti dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*, De Simoni sceglie episodi più vicini all'orizzonte di attesa di un lettore romantico, come la storia di Paolo e Francesca, o l'addio di Beatrice, e ancora l'episodio del probabile cannibalismo del conte Ugolino, in cui il riferimento alla storia personale dei personaggi scompare nella tensione drammatica del racconto, quando la narrazione conta più della biografia. Nominando Dante come un poeta complesso, De Simoni seleziona gli episodi più accessibili a un lettore al di fuori della tradizione italiana, ancorché il numero dei commenti sia ragguardevole⁹⁸⁵.

⁹⁸⁴ Id. p. 819.

⁹⁸⁵ Nel contesto paratestuale, un'osservazione che merita di essere evidenziata riguarda la collocazione delle note esplicative al testo: esse sono presentate in forma agevolata alla fine del volume, e ciò non solo per quanto concerne i riferimenti a Dante, ma anche per tutti gli altri componimenti poetici. Tale scelta editoriale contribuisce a rendere la lettura meno frammentata, in quanto le note fungono da supporto interpretativo senza interferire direttamente con la pagina principale dei versi, i quali vengono proposti privi dei vortici di note a piè di pagina che caratterizzano, ad esempio, alcune edizioni della *Commedia*.



Frontespizio de *O Ramalhete poético do Parnaso Italiano*, no qual se encontra a dedicatória do tradutor ao casal imperial, com o indicativo da tradução “dos melhores poetas italianos, homeometricamente vertidos” al portoghese.

L'antologia dei poeti italiani tradotta da Luiz Vicente De Simoni godette di una pubblica notorietà al punto che, come nota Edoardo Bizzarri, questo medico diventò famoso per aver promosso la letteratura del suo Paese, essendo costantemente legato alla diffusione della poesia italiana in terre americane. Bizzarri osserva che nel romanzo *Memorial de Aires*, l'ultimo pubblicato da Machado de Assis in vita, nel 1908 (lo stesso anno della morte dell'autore), c'è un possibile riferimento all'antologia di De Simoni⁹⁸⁶. Anche se Machado non cita direttamente l'antologia, l'interpretazione di Bizzarri è plausibile, poiché il *Ramalhete Poetico do Parnaso Italiano* era fino ad allora l'unica raccolta di poesia italiana tradotta e pubblicata in Brasile. Ciò ovviamente non vuol dire che Machado de Assis non possa aver attinto da un altro libro pubblicato in italiano⁹⁸⁷. Machado, tuttavia, aveva probabilmente letto *Ramalhete Poetico*, dal

⁹⁸⁶ Bizzarri interpreta la possibile menzione del poetico Ramalhete nell'opera di Machado de Assis come segue: “No ‘Memorial de Aires’, o desembargador Campos encontra em casa ed Aguiar “uma coleção de versos itálicos”, sendo provável que se aluda à antologia publicada pelo De Simoni sob o título ‘Ramalhete poético do Parnaso Italiano’. In: BIZZARRI, Edoardo. Machado de Assis e a Itália. *Caderno*, São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, n. 1, p. 3-38, 1961.p. 23. La citazione nel romanzo di Machado de Assis ricorre quando Campos si reca a casa del suo amico Aguiar e, frugando in uno scaffale, trova un'antologia di versi in italiano. Il brano è il seguente: “Um dia, em casa deles, abrindo uma coleção de versos italianos, Campos achou entre as folhas um papelinho velho com algumas estrofes escritas. Soube que eram do livro, copiadas por ela nos dias de noiva, segundo ambos lhe disseram, vexados; restituiu o papel à página, e o volume à estante. Um e outro gostavam de versos, e talvez ela tivesse feito alguns, que deitou fora com os últimos solecismos de família. Ao que parece, traziam ambos em si um gérmen de poesia instintiva, a que faltara expressão adequada para sair cá fora”. (MACHADO DE ASSIS. Joaquim Maria. Obra completa. vol. 1. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. p.1297). Pedro Falleiros Heise, analizzando l'affermazione di Bizzarri, dimostra inoltre che il libro indicato nel romanzo di Machado sarebbe il *Ramalhete Poético do Parnaso Italiano*. HEISE. *Momenti della presenza dantesca in Brasile*, p. 52.

⁹⁸⁷ Heise ci ricorda che era comune, dato il numero ancora esiguo di traduzioni in portoghese, che gli intellettuali dell'Ottocento leggessero in lingue diverse, in originale, o in traduzione in lingue diverse dal solo testo originale,

momento che egli non ignorava la fama di traduttore del medico italiano, come possiamo leggere in una cronaca scritta il 28 settembre 1886, che si riferiva specificamente alle traduzioni di opere musicali dall'italiano al portoghese di De Simoni: “A Ópera Nacional foi uma instituição que aqui houve para cantar óperas italianas, traduzidas pelo De Simoni. Quando menos pensava, deu-nos o Carlos Gomes...Se todas as instituições deixassem assim alguma cousa... Bons tempos!”⁹⁸⁸.

Il *Ramalhete Poetico do Parnaso Italiano* era apparso in numerose occasioni sulle pagine dei giornali. Il *Jornal do Comércio*, di Rio de Janeiro, e il *Diário de Pernambuco*, di Recife, nel 1843, dedicarono spazio alla pubblicazione. In realtà, l'enfasi era legata a un annuncio pubblicitario del libro, volto alla sua commercializzazione, poiché, essendo stato pubblicato in tiratura limitata, era necessario che i futuri acquirenti manifestassero il proprio interesse per l'acquisto; altrimenti, sarebbero rimasti senza l'opera o avrebbero dovuto pagarla a un prezzo più alto. Gli elogi, in un certo senso, mascheravano l'interesse commerciale, giacché nell'ultimo paragrafo di tale presentazione, si proponeva la possibilità di diventare “abbonato” alla pubblicazione, e con ciò di avere anche il proprio nome inciso alla fine del libro. L'inserzione pubblicitaria insisteva sulla necessità di affrettarsi ad acquistare il *Ramalhete Poetico do Parnaso Italiano*, poiché vi sarebbe stato uno sconto. Due importanti periodici presentavano il volume come una raccolta dei migliori componimenti della poesia italiana in versione bilingue, in cui molti autori erano tradotti per la prima volta in portoghese, come lo stesso Dante Alighieri. Osserviamo l'annuncio completo, che rappresenta un vero e proprio riassunto di come avveniva la commercializzazione dei libri nelle pagine dei giornali di alta circolazione:

PROSPECTO DA OBRA:

Esta obra é uma collecção de muitas das melhores poesias e trechos dos melhores poetas italianos, tendo à frente uma versão fiel em idioma nacional com a mesma metrificação e numero de versos do original. Ella será precedida de uma ou mais poesias originaes do traductor sobre o consorcio dos Augustos Noivos, e de uma prefacção relativa ás duas linguas e ao plano da versão; e será illustrada com notas para facilitar aos leitores a plena intelligencia das varias peças.

O volume desta obra será de 500 a 600 paginas in-12, em bom papel e boa impressão, sahirá á luz na ocasião do dito consorcio.

Esta obra será oferecida aos Augustos Noivos em nome do traductor e das pessoas, que concorrerem como assignantes para a sua publicação, e cujos nomes irão em uma lista no fim do volume. O preço da subscripção é de 58

e in particolare , traduzioni in francese, lingua culturale del momento: “Dante in Brasile non può essere ridotto solo esclusivamente alle traduzioni in portoghese, poiché i letterati leggevano in altre lingue, e tanti non si contentavano con le opere del poeta fiorentino tradotte in portoghese”. Id. p. 198.

⁹⁸⁸ A crônica, que leva o título de “A + B” foi publicada com o pseudônimo João das Regras. In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: ano XII, n. 271, p. 1, 28 set. 1888.

rs. pagos adiantados. As pessoas que não tiverem assignado não obterão a obra por menos de 8:000 rs.

As pessoas que quizerem assignar para obterem a obra em papel de superior qualidade pagarão 7:000 rs., advirtindo que estas o deverão fazer antes do fim de janeiro.

A assignatura ficará aberta até completar-se um numero sufficiente de assignaturas que possa cobrir a despeza.

Os fins desta publicacao sao os seguintes :

1.Festejar e applaudir com a linguagem das Musas o faustissimo consorcio dos Augustos Noivos.

2.Assignalar a época desse feliz acontecimento com um monumento litterario e honroso as linguas nacionaes dos dous Augustos noivos.

3.Mostrar e provar com factos a grande semelhanças das duas linguas. Desenganar, pela prova dos factos, as pessoas que possam ter opinião menos favoravel a respeito da lingua que fallão os Brasileiros e os Portuguezes, mostrando que ella tem elementos e qualidades que a habilitão a andar de par com a de Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Metastasio e Alfieri.

4.Fazer mais conhecidas neste paiz as bellezas da lingua e poesia italiana.

5.Promover e facilitar reciprocamente entre os Nacionaes e os Italianos o estudo e apreçodas duas linguas.

Convida-se portanto a todas as pessoas amantes da bella poesia e dos progressos litterarios a concorrerem para esta publicação.

Subscreve-se nesta cidade na loja de livros da praça da Independencia n. 6 e 8 N. B. S. M. I. já se dignou permittir ao autor o publicar sob os seus altos aupicios a obra segundo o prospecto acima⁹⁸⁹.

Annunciato con circa 600 pagine, la raccolta raggiunse quasi 900 pagine, recando il nome dei primi abbonati, coloro cioè che finanziarono la pubblicazione. Nell'elenco degli abbonati ci sono più di 350 nomi, tra lettori e librai. Ciò potrebbe indicare un successo del *Ramalhete Poetico* negli ambienti dell'élite culturale brasiliana, considerando che si trattava di un'edizione speciale per commemorare un evento importante della storia nazionale: il matrimonio imperiale, l'unico celebrato nella storia brasiliana. La raccolta poetica organizzata e tradotta da De Simoni, nel corso dei decenni del XIX secolo, sembra cadere nel progressivo oblio dei lettori, fatta eccezione per alcuni appassionati di letteratura, com'è il caso di Machado de Assis⁹⁹⁰. Nondimeno, secondo le linee guida degli organi educativi dell'Impero, il *Ramalhete Poetico*, divenne testo di riferimento del Collegio Pedro II, dove De Simoni era insegnante e

⁹⁸⁹ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro: p. 3 - 4, 23 jan. 1843. Ano XVIII, n. 22. E anche: *Diário de Pernambuco*. Recife: p. 5, 16 fev. 1843. Ano XIX, n. 38.

⁹⁹⁰ Pare infatti che l'antologia sia stata venduta a un prezzo inferiore al valore di prima stampa, in quanto nel 1862 era già pubblicizzata per 6mila reis. *Folhinha Biographica*: para o anno de 1862 contendo a biographia de brasileiros illustres; muitas noticias interessantes e a chronica do anno. Rio de Janeiro, 1862. Seção: Novo catálogo de livros em portuguez à venda na livraria de A. Gonçalves Guimarães. p. 65. *Folhinha Civil e Ecclesiastica*: para uso das repartições públicas, e dos particulares, nos bispados do Rio de Janeiro e São Paulo e Marianna. Rio de Janeiro: [s.n.], 1848. p. 62. Seção: Catálogo de livros em portuguez à venda na livraria de Agostinho de Freitas Guimarães. O livreiro Agostinho de Freitas, inclusive, aparece como tenha solicitado a compra de 20 exemplares do *Ramalhete Poético do Parnaso italiano*, como podemos identificar a partir da lista de subscritos inseridas por De Simoni no fim do livro. Op. cit. p. 984.

l'italiano era insegnato come lingua di cultura. Si tratta di un indizio di prestigio di tale lingua presso la corte brasiliana, dal momento che quel collegio era una delle principali istituzioni educative del paese, e la traduzione di De Simoni veniva utilizzata con l'obiettivo di "familiarisar os alumnos com a versificação italiana e linguagem usada nas conversações"⁹⁹¹.

Le recensioni pubblicate sui giornali consentono di comprendere come fu accolto il libro dal pubblico. *L'Echo do Rio*, a Rio de Janeiro, recava il 24 gennaio 1844 una nota, indicando che De Simoni aveva recentemente pubblicato "alguns pedaços de alguns dos melhores poetas da Italia"⁹⁹². Il commento conteneva, accanto a elogi, una critica: "Conhecemos, que algumas vezes a escolha é difficil: mas não achar logar nem para uma cantata de Metastasio! Nem para um versinho de Casti!"⁹⁹³.

Se Metastasio è presente nell'antologia con un numero considerevole di versi tradotti, Giovanni Battista Casti non fa parte della raccolta. C'è anche una leggera critica alla traduzione, poiché l'autore della nota giornalistica sembra suggerire che la complessità della lingua di alcuni poeti renda difficile la lettura, soprattutto quando lo scopo del traduttore è quello di essere fedele, senza produrre un adattamento. L'esempio scelto è quello della *Commedia*, precisamente *Inferno* III, 1-3, circa il quale, nella recensione, viene osservato, dopo avere citato la terzina tradotta: "Damos um doce, a quem aqui achar versos ou grammatica"⁹⁹⁴.

Il 28 ottobre 1843, il *Jornal do Commercio* descriveva la cerimonia di consegna del *Ramalhete Poetico* all'imperatore D. Pedro II, avvenuta il 26 ottobre, ponendo in risalto il valore estetico e storico della traduzione⁹⁹⁵. La recensione più favorevole fu pubblicata su *O Brasil: Vestra res agitur*, l'8 agosto 1843⁹⁹⁶, che dichiarò l'opera di Luiz Vicente De Simoni un vero monumento alla poesia, alla lingua e alla cultura italiana e brasiliana. Si aggiunge poi che il libro sarebbe stato un'esperienza unica nelle relazioni culturali tra la nazione americana e il paese europeo, luogo di nascita della nuova imperatrice, perché: "São poucas as produções

⁹⁹¹ BRASIL. Ministério do Império. *Relatório da Repartição dos Negócios do Império*. Rio de Janeiro: Imperial Colégio de Pedro II, 1862. p. 2.

⁹⁹² *Echo do Rio*, Jornal político e literário. Rio de Janeiro, 24 jan. 1844. vol. 1, n. 45, p. 3.

⁹⁹³ Id. Ib.

⁹⁹⁴ Id. Ib.

⁹⁹⁵ All'inizio della nota leggiamo: "No dia 26 do corrente, o Dr. Luiz Vicente De Simoni, acompanhado de duas inocentes suas filhas teve a honra de apresentar e offerecer, tanto da parte delle autor, como da dos subscriptores, a Suas Magestades Imperiaes a obra intitulada - *Ramalhete Poetico do Parnaso Italiano* -, destinada a solemnisar o fausto consorcio dos mesmos Augustos Senhores, que dignarão-se acolhe-la com a benignida de que lhes é propria, e com que os principes amantes protectores das letras costumão animar aos cultore dellas". In: *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 28 out. 1843. p. 1. ano XVIII, n. 287.

⁹⁹⁶ *O Brasil: Vestra res agitur*. Rio de Janeiro, 8 ago. 1843. p. 4. vol. IV, n. 432.

de ocasião que sobrevivem ao dia para o qual nasceram. O seu objecto participa da natureza do prazer, e, como o prazer, ellas são fugaces”⁹⁹⁷.

Pedro Falleiros Heise reconhece que uma possibile influenza per la lettura linguistica e politica fatta da De Simoni di Dante fosse Ugo Foscolo ⁹⁹⁸, autore che era stato tradotto addirittura nel *Ramalhete Poetico*. Da Foscolo, il medico italiano aveva tradotto in portoghese una cinquantina di versi della tragedia *Ricciarda*, e dalla scelta del traduttore, si percepisce un accento politico nella selezione dei brani per comporre la sua antologia, poiché si tratta di un dialogo sullo stato politico dell’Italia tra i personaggi di Averardo e di Guelfo, che si svolge nella terza scena del secondo atto: “Averardo: Giusto duolo aroggimaiadre; or si rimane./ Chè oltre molte cagioni oggi il costringe/ Anche l’amor per l’infelice Italia.// Guelfo: Amor d’Italia? A basso intento è velo/ Spesso: e tale oggimai s’è fatta Italia”⁹⁹⁹. Sempre nel brano scelto, Averardo dirà: “Inerme freme, e sembra vile Italia”¹⁰⁰⁰, di fronte a tanta iniquità praticata dalla tirannia contro il suo popolo. Foscolo, come già Dante in passato, è rappresentato nel lavoro di De Simoni come poeta-politico, al pari di ciò che si afferma nella nota biografica scritta in un solo lungo ed unico paragrafo: “Dotado de uma fantasia ardentissima, mas annuviada por idéas tristes, e por uma continuada desconfiança a respeito da sorte da Italia sua patria, amante sincero da liberdade, mas irritado e agitado pelas indignidades e horrores commettidos em nome della”¹⁰⁰¹.

Foscolo era stato un profondo lettore di Dante e la sua lettura era avvenuta in chiave politica, giungendo a esaltare il “ghibellin fuggiasco”. In un’epoca di crisi sociali e violenze civili che minacciavano l’integrità delle nazioni e le libertà politiche dei loro membri, Foscolo scriveva, anch’egli in esilio, che la lettura della *Commedia* avrebbe aiutato a comprendere i drammi sociali che si abbattevano sui paesi vittime di conflitti politici, tanto da considerare il poema di Dante un testo letterario di riferimento per il XIX secolo. Ugo Foscolo sembrava

⁹⁹⁷ E aggiunge: “(...) Parece que o autor do ramalhete poetico do Parnaso Italiano teve em vista semelhantes lembranças, quando delineou o plano da publicação com que pretende festejar o faustissimo consorcio de SS. MM. Imperiaes. A sua obra, com a augusta inscripção do seu frontispicio, parece fadada para percorrer longa carreira, apresentando aos litteratos um compendio da bella e vasta poeria italiana, aquella descendente primogenita do antigo Parnaso. Abrangendo diversos trechos dos quatro eximios poetas, Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto, e varias peças de outros autores que se tem feito notaveis até á nossa época, vertidos fielmente e no mesmo metro no nosso idioma, ella proporcionará uma leitura suave e proveitosa aos seus assignantes, e, pela relação integral dos nomes delles que virá publicada, associal-os-á ás lembranças de uma feliz solemnidade, ao porvir de um livro clássico”. In: *O Brasil: Vestra res agitur*. Rio de Janeiro, 8 ago. 1843. p. 4. vol. IV, n. 432.

⁹⁹⁸ *A introdução de Dante no Brasil*. p.63.

⁹⁹⁹ Citiamo dalla traduzione presente nel *Ramalhete Poetico do Parnaso Italiano*: “Averardo: Uma dôr justa armou o pai; acresce/ Que além de outros motivos hoje o adstringe/ Tambem o amor pela infeliz Italia// Guelfo: Amor da Italia?! É véo de baixo intento/ Muitas vezes: e emfim tal fez-se Italia”. p. 789.

¹⁰⁰⁰ Id. 788.

¹⁰⁰¹ Id. p. 970.

indicare che nella *Commedia* fosse praticamente impossibile separare la politica dalla poesia, perché fra i versi della *Commedia* questi due elementi sono quasi elementi complementari:

[la *Commedia* sarebbe] necessaria non soltanto per l'Italia, ma anche per le altre nazione; perchè è nell'età di Dante, e soprattutto per l'influenza del suo genio, che noi possiamo collocare l'inizio della storia letteraria d'Europa¹⁰⁰².

Dante, secondo Foscolo, non è solo uno dei poeti che danno lustro alla letteratura europea, ma è anche l'autore che pone le basi dell'idea di nazione stessa, concetto politico caro alle élite culturali ottocentesche. Come afferma Foscolo: "Dante vide che le lingue fanno nazioni; e che molte provincie, ove non compongano una nazione, non possono ottenere mai língua"¹⁰⁰³. Ma Foscolo costruisce un'immagine di Dante che va ben oltre: dare origine a una lingua significa consentire la formazione simbolica di una comunità.

Foscolo scrisse negli ultimi due versi tradotti di *Ricciarda* nel *Ramalhete Poético*: "Fia la rovina; e degli antichi al nome/ L'età future aggiugneranno il nostro"¹⁰⁰⁴. La lettura è un punto di convergenza di tempi storici differenti. Luiz Vicente de Simoni¹⁰⁰⁵ utilizza questa immagine foscoliana di Dante per presentare il poeta fiorentino al pubblico brasiliano, motivo per cui, come ha giustamente sottolineato Rita Marnoto, nell'antologia¹⁰⁰⁶, si pone in evidenza la componente politica della *Commedia*: "de exaltação patriótica que o leva até às raízes da nacionalidade"¹⁰⁰⁷. In quel momento, la nazionalità brasiliana era ancora in costruzione; erano trascorsi poco più di vent'anni dalla dichiarazione della "maggioranza" politica nel paese

¹⁰⁰² FOSCOLO, Ugo. *Primo articolo della Edinburgh Review*. In: POZZO, Giovanni da (A cura di). *Studi su Dante*. Parte I: Articoli della *Edinburgh Review* - Discorso sul testo della *Commedia*. Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, volume IX, parte I. Firenze: Felice Le Monnier, 1979. p. 170-171 (p. 3-5).

¹⁰⁰³ FOSCOLO, Ugo. *Discorso sul testo della Commedia di Dante*. 3. ed. Milano: Edoardo Sonzogno, 1887. p. 227.

¹⁰⁰⁴ DE SIMONI. Op. cit. p. 792.

¹⁰⁰⁵ Pedro Felleiros Heise ipotizza che una delle ragioni che possono essere considerate per l'emigrazione del medico italiano in Brasile sia stata la persecuzione dei liberali, avvenuta in Italia nei primi decenni del XIX secolo. Vd: HEISE, Pedro Felleiros. Um tradutor italiano no Brasil do século XIX e suas considerações sobre o ato de traduzir. *Revista de Letras*, v. 49, n. 1, p. 55-70, jan./jun. 2009.

¹⁰⁰⁶ Marnoto pone in risalto la prospettiva politica intrapresa da De Simoni, poiché il sistema di scelta dei poeti da tradurre, così come la scelta di cosa tradurre, riflette una prospettiva ideologica: "Qualquer operação de recolha antológica implica, necessariamente, uma tarefa mediadora, que determinará a fisionomia do texto final. Entre o instrumento antologia, por um lado, e o corpus literário, o autor (ou os autores), o período literário (ou os períodos literários) e o respectivo contexto em causa, por outro, interpõe-se a filtragem que é inerente aos critérios de interpretação e de selecção (...) No caso do Ramalhete poético do Parnaso italiano, os mecanismos postos em marcha por essa etapa de mediação são muito ricos e complexos, quer por se encontrarem implicadas três áreas culturais — relativas à Itália, ao Brasil e a Portugal —, quer por a intervenção de De Simoni não ser redutível ao mero âmbito da selecção textual e da tradução: além de ser porta-voz do grupo de amigos e de admiradores que veneram Suas Magestades Imperiais, ele próprio é não só comentador dos textos traduzidos, como também poeta em Língua Portuguesa". In: MARNOTO, Rita. *Ramalhete Poético do Parnaso Italiano: a língua portuguesa como arauto da poesia italiana na América do Sul*. In: CUSATI, Maria Luisa (Org.). *Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture*. Vol. I. Napoli: Liguori Editore, 1997. p. 241-258. p. 242.

¹⁰⁰⁷ Id. p. 246.

sudamericano, e le dispute interne minacciavano ancora l'integrità nazionale, così la lettura politico-patriottica di Dante, propugnata fin da la rivista *Nitheroy*, era corroborata dalla pubblicazione del *Ramalhete poetico*, lettura fortemente influenzata dal sistema culturale italiano, nel rilancio di Dante Alighieri, letto a quel tempo come uno dei fondatori di una patria in lotta per la sua unificazione.

Leyla Perrone-Moisés ritiene che gran parte dell'impegno estetico degli autori del Romanticismo brasiliano fosse al servizio dell'ideale nazionalista, poiché con la rottura delle catene della realtà coloniale gli uomini di lettere si ritrovarono liberi di affrontare temi legati al "colore locale". Comunque, la libertà non era totale; nonostante la caduta della tutela della vecchia metropoli, le influenze letterarie erano ancora eurocentrate. Lo stesso concetto di nazionalismo proveniva dall'Europa. Perrone-Moisés pone in risalto il fatto che gli scrittori latino-americani volessero scrivere sotto gli occhi degli europei per essere visti e apprezzati secondo i canoni del vecchio continente: "Do romantismo, nossos escritores receberam, com entusiasmo, o conceito de nação e o sentimento nacionalista. E foi então que as oposições originárias, pelas quais a América Latina tentava se definir perante a Europa, desembocaram em paradoxos"¹⁰⁰⁸.

Possiamo ricorrere al concetto di alterità iperbolica, che consiste nell'esaltare in misura eccessiva elementi nazionali in opposizione alla realtà esterna. Il caso più emblematico è rappresentato dal paesaggio brasiliano, utopico e smisurato, che, nella penna di alcuni autori, acquista un colorito grandioso, dipinto con toni di un nazionalismo quasi trionfalista. È il caso del poeta maranhense Antônio Gonçalves Dias, forse il poeta più rappresentativo del Romanticismo brasiliano, che entra nel canone letterario con l'opera che risuona tuttora nell'immaginario brasiliano, la sua "Canção do Exílio" (scritta nel 1843, ma pubblicata nel 1846). In questo testo ancora noto nell'immaginario brasiliano attuale, la natura brasiliana, paragonata a quella portoghese – Paese in cui risiedeva il poeta – emerge in tutta la sua vitalità e splendore.

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o Sabiá,
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,

¹⁰⁰⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. *Estudos Avançados*, São Paulo, Brasil, v. 11, n. 30, p. 245–259, 1997. p. 249

Nossos bosques têm mais vida,
 Nossa vida mais amores.
 (...) ¹⁰⁰⁹

Solitudine, nostalgia della patria e nazionalismo sono elementi che avvicinano il poeta romantico a Dante Alighieri, di cui fu lettore e traduttore.

Antônio Henriques Leal, amico intimo di Gonçalves Dias, nel curare l'edizione delle opere complete di quest'ultimo dopo la sua morte, raccontò che Dias, durante il secondo anno di studi universitari trascorso a Coimbra, tra il 1841 e il 1842, lesse Dante per placare la crisi di solitudine dovuta alla distanza dalla patria e l'angoscia per la mancanza di risorse economiche. Dias, infatti, non solo si trovava sull'orlo della povertà, ma anche era quasi impossibilitato a proseguire gli studi, se non fosse stato per il sostegno finanziario dei suoi amici, che lo aiutavano a coprire le sue spese. In questo periodo di incertezza, in cui gli amici rappresentavano un prezioso supporto emotivo, Henriques Leal indica il repertorio di lettura dell'autore brasiliano: "foram as matérias de seus estudos literários n'este anno a história, e a literatura italiana: poetas e prosadores, antigos e modernos - tudo leu, tudo devorou avidamente, e tomou de cóp ou por cópia não poucos trechos de Tasso, e ainda mais de Ariosto e de Dante"¹⁰¹⁰. Dall'autore della *Commedia*, ci fa immaginare che il tema dell'esilio potesse essere un fattore approssimativo tra i due poeti, sebbene le sfumature dell'esilio per entrambi fossero completamente diverse. L'assenza della patria, nel caso del brasiliano, era dovuta a motivi di studio, si trattò piuttosto un esilio intellettuale. Per Dante, l'esilio è tutt'altra cosa: più intenso, più angosciante, più umiliante; un dolore fisico e spirituale. Tuttavia, la parte del poema dantesco che sembra maggiormente aver influito, almeno dal punto di vista della lettura poetica, su Gonçalves Dias fu Il *Purgatorio* VI, che lo scrittore del Maranhão ha tradotto parzialmente.

Il canto VI del *Purgatorio*, in generale, è ricordato per la sua dimensione politica nel biasimare la realtà dell'Italia: "Ché le città d'Italia tutte piene/ son di tiranni"¹⁰¹¹. Comunque, è anche il canto d'incontro di due poeti compatrioti, Virgilio e Sordello. La celebrazione

¹⁰⁰⁹ Cito dalla traduzione di Giuseppe Ungaretti: "La mia terra ha la palmiera,/ Dove canta il sabià;/ Qua anche trillano gli uccelli,/ Ma il gorgheggio è un altro là.// Ha più spalmerianostro cielo,/ I verzieri hanno più fiori/ C'è più vita ai nostri boschi,/ Vita là più trova amori.// Se di notte penso, solo,/ Il piacere cerco là;/ La mia terra ha la palmiera,/ D'onde canta il sabià.// Ha la terra mia splendori,/ Non li trovo uguali qua;/ Se – di notte, solo – penso/ Il piacere cerco là;/ La mia terra ha la palmiera,/ D'onde canta il sabià.// Non permetta Iddio ch'io muoia,/ Se non prima torni là;/ E rigoda gli splendori/ Che qua mai non troverò;/ E riveda la palmiera,/ D'onde canta il sabià". In: PICCIONI, Leone (a cura di). *Ungaretti - Un'antologia delle opere*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore 1971. pp. 234-235.

¹⁰¹⁰ LEAL, Antônio Henriques. Advertência. In: DIAS, Gonçalves. *Obras posthumas*. Volume II. São Luiz: B. de Mattos, Typ. rua da Paz, 1867. p. LIV.

¹⁰¹¹ *Pur.* VI, 124 – 125.

dell'ammirazione del trovatore per il poeta latino avviene dal momento della scoperta della comune origine dei due autori, Mantova, parola che, ascoltata sulla bocca di Virgilio, risveglia la felicità di Sordello: “ci ‘nchiese; e ‘l dolce duca incominciava/ «Mantua...», e l’ombra, tutta in sé romita, // surse ver’ lui del loco ove pria stava, / dicendo: «O Mantoano, io son Sordello/ de la tua terra!»; e l’un l’altro abbracciava”¹⁰¹². Forse il tono di voce, il lessico comune, la provenienza condivisa, costruiscono una maniera per alleviare la solitudine dell’esilio e il peso dell’attesa sul monte del *Purgatorio*. Per questo, l’incontro si conclude con un abbraccio fraterno, sigillo di un legame profondo. Il *saudosismo* per il paese e le sfumature politiche espresse in questo canto attirarono l’attenzione del poeta del Maranhão nella solitudine del suo isolamento a Coimbra, in cui gli amici rappresentavano un importante punto di sicurezza personale e finanziaria. Ma anche la componente politica del canto interessava al poeta, il quale una volta scrivendo sulla situazione brasiliana, affermò: “[a] política é mesquinha e vergonhosa, e milagroso é o homem que sai dela limpo de mãos e de consciência”¹⁰¹³.

Gonçalves Dias ha tradotto la metà dei versi del *Purgatorio* VI, poiché dei 151 versi di questo canto, l’autore ne ha tradotti 70 in portoghese: 58-87, 97, 100-108, 112-126, 136-147, 149-151. Dias, inoltre, non mantenne lo schema della terza rima, pur utilizzando nei versi tradotti la sequenza degli endecasillabi italiani. Evidentemente si trattava, come nel caso di molti poeti romantici, di una traduzione come “laboratorio di esercizi poetici”, e non di una traduzione con scopi editoriali. Tradurre Dante, oltre a orientare lo studio nello schema metrico delle rime e dei versi, aiuterebbe anche nello studio della lingua italiana. La traduzione di Dias, secondo Antônio Henriques Leal, avvenne intorno al 1844: “fecho esta collecção com o presente fragmento da difficil epopéa do grande Alighieri, não que o nosso poeta, quando o traduziu em menino (1844) o destinasse para ver algum dia a luz da critica, mas por nos parecer digna de figurar entre versões tão mimosas e fieis”¹⁰¹⁴. Se teniamo conto che la traduzione di Vicente de Simoni è del 1843, e che il medico non aveva tradotto il *Purgatorio* VI, ma soltanto *Purgatorio* I, ci troviamo di fronte ad uno dei primi tentativi, se non il primo, di tradurre in portoghese tale episodio da *Commedia*.

Dal suggerimento di Henriques Leal possiamo identificare, ad esempio, che il poema di Dante era considerato di difficile lettura e che il poeta aveva cercato di rendere con la massima fedeltà i versi della *Commedia*. In aggiunta, come possiamo ora dedurre dalla scelta traduttiva

¹⁰¹² *Pur.* VI, 71 – 15.

¹⁰¹³ DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 773.

¹⁰¹⁴ DIAS, Gonçalves. *Obras posthumas*. Volume II. São Luiz: B. de Mattos, Typ. Rua da Paz, 1867. p. 219.

di Gonçalves Dias, il poeta non risparmiò critiche politiche: l'Italia diventa una “prostituta” della tirannia, nella sua traduzione: “Não dona de províncias - não rainha,/ Mas tributaria vil—mas prostituta”, sicché il poeta personifica l'Italia in “tributária vil”, oltre a togliere l'aggettivo “servo” dal verso 76, e preferire l'effetto sonoro della ripetizione della parola “Itália—Itália—do sofrer albergos”, il che darebbe un appello lamentoso al verso¹⁰¹⁵.

In altri versi di Gonçalves Dias si avverte una presenza dantesca. In un frammento di un'opera postuma e incompiuta, che Antônio Henriques Leal considera quasi come un poema indianista, che in un certo passaggio, nel descrivere in modo simbolico trattandosi di un rito antropofagico, dove il poeta scrive: “Pasto abundante á fome que o devora”¹⁰¹⁶, che ci porta direttamente al primo verso dei *Inferno* XXXIII: “La bocca sollevò dal fiero pasto”, anche se, come si vede, nonostante la concisione delle parole scelte, l'inversione della posizione dei vocaboli nella frase crea un significato diverso, se pensiamo al rapporto semantico finale, perché nel verso di Dante è il conte Ugolino a rosicchiare sulla testa dell'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, il “fiero pasto”, in Gonçalves Dias è la voracità antropofagica a condurre la bocca al pasto. Tenendo conto che il poeta del Maranhão era un ammiratore dell'autore della *Commedia*, non si può escludere un'influenza su questi versi legata alla metafora dell'antropofagia.

Antônio Gonçalves Dias ebbe con Dante un chiaro rapporto di lettura, iniziato molto probabilmente con il suo periodo di studi presso l'Università di Coimbra, e forse da un originale in italiano che circolava in Portogallo, soprattutto nei centri universitari, come nella Biblioteca Joanina, dove c'erano alcune copie della *Commedia*. Oltre all'incontro fraterno di Sordello e Virgílio attorno alla celebrazione della patria comune, che apre la traduzione di Gonçalves Dias, e il verso dantesco “de la tua terra” diventa “da tua pátria – de pátria ao nome”¹⁰¹⁷. *Pátria* è un sostantivo caro ai poeti romantici brasiliani, non dimentichiamo che Dias scrisse poco più di 20 anni dopo l'indipendenza del Brasile. Le opere di Gonçalves Dias furono scritte in terre portoghesi, che fino a tempi molto recenti erano classificate come “madrepatria”. Adesso, il

¹⁰¹⁵ In tema di studio della traduzione del Canto VI del *Purgatorio* realizzata da Gonçalves Dias, si raccomanda quanto segue: DA SILVA DINIZ, Jackson; NUNES, Margareth de Lourdes Oliveira. Gonçalves Dias e o episódio de Sordello da *Commedia*. *Revista de Italianística*, 2023, 46: 5-30. ABI-SÂMARA, Raquel. O Purgatório (Canto VI) e o Romantismo Brasileiro. *Cadernos de Tradução*, 1997, 1.2: 355-367.

¹⁰¹⁶ DIAS, Gonçalves. *Obras posthumas*. Volume I. São Luiz: B. de Mattos, Typ. Rua da Paz, 1867. p. 125.

¹⁰¹⁷ Nella traduzione del poeta del maranhão leggiamo: “E o meo doce Virgílio-começava:/E Mantua.. E a sombra commovida e alegre/ Ergue-se do logar-em que era d'antes-/Clamando: ó Mantuano-eu sou Sordello,/ Da tua patria sou.-De patria ao nome,/ Nella pensando, se abraçarão ledos”. DIAS, *Obras posthumas*. Volume II. p. 220.

Brasile voleva mostrarsi agli occhi della vecchia metropoli come uno stato autonomo e sovrano e per questo motivo il potenziale simbolico della letteratura era importante.

Leyla Perrone-Moisés nota che il tentativo di rispondere a una visione europea era comune alla letteratura dei paesi dell’America Latina: “mais, tudo se fez sob e para o olhar da Europa, à qual os países da América Latina queriam provar seu valor como nações como cultura, uma sendo então sinônimo da outra”¹⁰¹⁸. Bernardo Ricupero, dal canto suo, sosteneva che l’intellettuale romanico brasiliano vedeva la letteratura come un modo per esprimere i suoi nuovi valori sociali. Ecco il motivo dell’attenzione nei riguardi delle particolarità locali: “No caso da literatura brasileira, o que foi produzido anteriormente passa praticamente a adquirir sentido em retrospecto, devido, em grande parte, ao empenho dos românticos em estabelecer um cânone nacional”¹⁰¹⁹.

La vena patriottica, insomma, costituisce una caratteristica fondamentale del Romanticismo in Brasile.

5.10 Lettura politica, lettori politici

L’Ottocento sarà anche, come ha teorizzato Antonio Candido, il periodo dell’oratoria politica, poiché in un’epoca di movimenti sociali complessi, i dibattiti pubblici occupavano le pagine dei giornali con diversi scontri di idee: “graças à vida política recém-inaugurada pela agitação da Independência, em seguida pela atividade parlamentar, vai tornar-se [a retórica política] pedra de toque para aferir o valor intelectual”¹⁰²⁰. L’uso dei versi della *Commedia* come meccanismo di persuasione retorica a sostegno delle idee politiche può ritrovarsi sulle pagine di alcuni giornali. Il 15 giugno 1841, il giornale di Rio de Janeiro, *O Maiorista*, pubblicò un’analisi degli scontri politici avvenuti nella Camera dei deputati dell’Impero. Il testo mostrava come i “discursos consideráveis em si mesmos, como produções oratorias, e abstracção feita das idéas políticas”¹⁰²¹ mascheravano il vago interesse dei parlamentari per la vita nazionale. Secondo questa analisi, mentre i politici vivevano in paradiso, il Brasile si

¹⁰¹⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 32.

¹⁰¹⁹ RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830 – 1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 86.

¹⁰²⁰ CANDIDO. Op. cit., p. 366.

¹⁰²¹ *O Maiorista*. Rio de Janeiro, 15 de jun. 1841, p. 1. N. 8

dirigeva verso l'inferno e il purgatorio, un percorso scaturito dai numerosi confronti durante il periodo dei reggenti. Anche il colpo di stato causato dalla maggiore età dell'Imperatore D. Pedro II, avvenuto nell'anno precedente (1840), sembrava non aver posto fine ai conflitti civili, tanto che il giovane paese americano sarebbe stato “condenando a revolver-se incessantemente como o enfermo do purgatorio do Dante, em hum leito ardente, sem encontrar em postura alguma o allivio que procura”¹⁰²². Nell'indicare l'episodio del testo, la nota cita poi i versi 149, 150 e 151 del *Purgatorio* VI in italiano: “vedrai te somigliante a quella inferma /che non può trovar posa in su le piume,/ ma con dar volta suo dolore scherma”.

L'uso dei brani della *Commedia* come supporto retorico per i discorsi politici, o, come nell'esempio sopra riportato, per temi politici, sarà comune per tutto il XIX secolo. Nei discorsi accusatori e critici contro gli avversari, l'*Inferno* sarà la cantica più usata, anche se il *Purgatorio* si potrà trovare in alcuni dibattiti, in particolare il canto VI, quando gli oratori faranno riferimento alla rovina dell'Italia. Come possiamo osservare sul *Correio Mercantil*, che nelle pagine pubblicate l'8 luglio 1848 si riporta una seduta della Camera dei deputati del giorno 5 dello stesso mese. Durante la seduta plenaria, Manuel Jobim dos Passos, difendendo la tesi secondo cui l'accumulo di cariche pubbliche fosse nocivo e incompatibile con il buon funzionamento dello Stato — come nel caso dei magistrati che iniziavano a svolgere funzioni legislative — così recita versi di *Purgatorio* VI per sostenere il proprio discorso, non senza prima classificare Dante come il più umano, filantropo e generoso dei poeti. Dunque, cita i versi 76, 77 e 78¹⁰²³, facendo una parafrasi in portoghese del contenuto della terzina:

Ah! Italia captiva, triste habitação da dor, não sem pitoto no meio de um grande temporal, não és mais senhora de províncias, mas um miseravel lupanar de vícios! - Isto reclamava Dante na Toscana, no meio das republicas italianas, quando ellas estávão no seu maior viço e influencia¹⁰²⁴.

Negli *Annaes do Parlamento Brasileiro*, come sembra ormai evidente, i riferimenti al poeta fiorentino e al suo *Inferno* erano costanti. Nella sessione del 17 maggio 1832, il deputato Ribeira de Andrada pronunciò un discorso in difesa della Monarchia e dell'Imperatore D. Pedro

¹⁰²² Id. Ib.

¹⁰²³ “Como uma prova desse estado de corrupção e de miseria, a que o espirito de partido é capaz de reduzir um estado livre, lembro-me do que disse um poeta tão humano, tão philantropico e generoso, lamentando as desgraças da sua patria no seu tempo, e no tempo das republicas elle já tem sido aqui por vezes citado no seu interno citarei agora estes versos do seu purgatorio: Ah! serva Italia, di dotore ostello./Nave senza nocchiero en gran tempesta,/ Non dona di proviucle, ma bordello!”. *O Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 8 de jul. 1848, p. 3. Ano V, No. 185.

¹⁰²⁴ Id. Ib.

II: “nosso adorado monarcha, cuja autoridade *afiança a existência do estado*”¹⁰²⁵ -, in cui, evidenziando la sordida corruzione dell’opposizione, si indica che essa starebbe spingendo il Brasile verso “Inferno di Dante”¹⁰²⁶. “Inferno di Dante” sarà utilizzato addirittura come forma aulica per le offese, come possiamo riscontrare nei dibattiti promossi, nel 1845, fra deputato Ferraz e il deputato Andrada Machado, il quale, in un discorso acceso, pone fine al suo discorso affermando: “Meu fraco apoio lhes negarei, e lhes direi: — ide para o inferno de Dante, alli ha promptas covas como aquellas que hão de ocupar vossos antecessores”¹⁰²⁷. Infatti, il deputato Ferraz, nel 1847, divenne il luogo infernale della *Commedia*, sempre ricordato in quella casa legislativa, apparendo un argomento comune del discorso politico: “O inferno de Dante, de que aqui sempre se nos falla, se existio, ainda existe do mesmo modo”¹⁰²⁸. Rappresentano uno stato diviso, i versi della *Commedia* sono costantemente citati, come sottolinea il deputato Souza Ramos, anche nel 1847:

O gabinete actual, Sr. presidente, não tem sabido, ou antes não tem querido aproveitar-se das circumstancias em que achou o paiz; o gabinete actual quer o paiz dividido em dous lados, um de reprobos, de condemnados ao inferno de Dante, e o outro dos bemaventurados, por quanto não havendo divergencia em principios politicos, entretanto o ministerio olha-nos como encarniçados inimigos que cumpre debellar¹⁰²⁹.

Nella dialettica conflittuale del discorso politico, le parti opposte si accusano a vicenda e, a quanto pare, si condannano allo stesso “Inferno dantesco”. Tra il fuoco incrociato e le accuse reciproche, ogni deputato, nel voler condannare il gruppo avversario, cercava di essere un po’ Dante, scegliendo la lista dei suoi nemici per gettarli all’inferno. Tuttavia, l’uso dell’espressione “Inferno di Dante”, secondo il deputato, poteva persino far cadere un ministro, perciò doveva essere usata con cautela, rispettando il decoro parlamentare. L’ex Ministro della Guerra João Paulo dos Santos Barreto aveva detto alla Camera dei deputati: “Vós estás no inferno de Dante...”¹⁰³⁰. Dopo tale affermazione, il deputato França Leite ha iniziato a rispondere, ma è stato interrotto dal ministro che ha proseguito il suo discorso fitto di citazioni che aveva

¹⁰²⁵ *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Sessão de 17 de maio. 1832, p. 171.

¹⁰²⁶ Id. Ib.

¹⁰²⁷ E non avendo nulla da chiarire, il deputato Ferraz, per chiudere la discussione, precisa: “Depois do discurso que acabamos de ouvir não poderia certamente apresentar-me nesta discussão sob bons auspícios, e grangear a benevolencia desta camara. Sou forçado porém a fazel-o pela necessidade que tenho de responder a diversas increpações que se me fizerão. É tão imperiosa esta necessidade quanto é o estado daquelle que tem a desgraça de ouvir sem poder responder, estado tão violento que, como bem diz um dos nossos mais celebres classicos, a mesma natureza delle compadecido faz de ordinario surdos aos que nascem mudos”. In: *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Sessão de 17 de jan. 1845, p. 220.

¹⁰²⁸ *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Sessão de 31 de maio. 1847, p. 211.

¹⁰²⁹ *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Sessão de 11 de junho. 1847, p. 234.

¹⁰³⁰ *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Sessão de 18 de maio. 1847, p. 108.

opportunamente memorizzato: “... não há esperança para vós. A câmara e paiz não quererão uma tal politica”¹⁰³¹. Riprendendo questa discussione nel 1848, il diputato Carvalho Moreira dichiara: “lembra-se de que a expressão inferno de Dante foi que causou todo aquelle extraordinario e inopinado acontecimento da queda do ministério”¹⁰³². In tono beffardo e ironico, il deputato si riferisce all’episodio del conte Ugolino, suscitando il riso della platea di parlamentari che ascoltavano il suo intervento, paragonando il nuovo Ministero della Guerra a Ugolino e all’arcivescovo Ruggieri¹⁰³³.

Ogni punto di vista costruisce un’interpretazione all’interno di un paradigma risultante da un orizzonte di aspettative sociali. Oltre al rapporto di Dante con la politica, si riscontrano casi in cui l’autore della *Commedia* è chiamato a favorire il mantenimento dell’ordine. Il periodico *O Século*, nel 1849, paragonò le elezioni parlamentari all’“Inferno di Dante”, perché se si scegliessero cattivi rappresentanti, le fragili strutture giuridiche della nozione potrebbero indebolire¹⁰³⁴. Sembra così, secondo gli esempi, che coloro che violano l’ordine pubblico, i corrotti o i prevaricatori, verrebbero condannati in base a codici morali, quasi uno statuto di diritto civile, proprio come le pene dell’*Inferno* nella *Divina Commedia*. Dante, nell’interpretazione di Justin Steinberg, fu uno dei grandi teorici medievali sui rapporti tra politica e Stato, indicando che anche nella *Commedia* si possono trovare tali teorie: “*Commedia* is permeated with contemporary juridical rituals of everyday experience: deterrent and retributive punishment; testimony and confession; litigation and sentencing; special privileges, grants, and immunities; amnesties and pardons; and a variety of forms of oaths and pacts”¹⁰³⁵. A sua volta Diego Quaglioni, anch’egli seguendo il percorso dei rapporti della *Commedia* con i principi della giurisprudenza medievale¹⁰³⁶, sostiene che Dante abbia utilizzato le norme che regolavano i codici canonici del suo tempo dentro la letteratura¹⁰³⁷, trasformando temi che

¹⁰³¹ Id. Ib..

¹⁰³² *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Sessão de 20 de jun. 1848, p. 148.

¹⁰³³ Leggi la trascrizione del discorso del deputato: “Ora, vendo o orador entrar para o ministerio o Sr. ministro da guerra, perguntou a si mesmo como é que S. Ex. se havia de haver com esse importantissimo grupo, e chegou mesmo a perguntar a si que papel queria S. Ex. reservar para si, e para seus adversarios e antagonistas de então; se o papel já que se havia referido ao inferno de Dante do arcebispo Rogerio, se do conde Ugolino. (Risadas.) Quando fez esta allegoria na pergunta que dirigio a si mesmo, estava muito longe de imputar ao Sr. ministro da guerra, e à nobre deputação de Pernambuco, nenhum dos caracteres com que se quizesse revestir o nome do arcebispo Rogerio, e do conde Ugolino: fallava-se só dos soffrimentos que estes desgraçados tiverão no inferno de Dante, roendo a cabeça um do outro. (Risadas)”. Id. Ib.

¹⁰³⁴ *O Século*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 135, p. 1, 27 out. 1849.

¹⁰³⁵ STEINBERG, Justin. *Dante and the Limits of the Law*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2016. p. 1, 2.

¹⁰³⁶ QUAGLIONI, Diego. “The Law”, in: GRAGNOLATI, Manuele; LOMBARDI, Elena; SOUTHERDEN, Francesca (ed.). *The Oxford Handbook of Dante*. Oxford University Press, 2021. pp. 257 – 269.

¹⁰³⁷ Dante, secondo Quaglioni, pur essendo profondamente conoscitore dei codici canonici del diritto medievale, dimostrò questa saggezza non solo in trattati come nel *De Monarchia*, ma anche nella sua poesia, e in particolare,

appartenevano all'ermeneutica giuridica in materia poetica, costruendo così: "an intimate and surprising relationship not only with contemporary legal theories, but also with contemporary practices of the *ius commune*"¹⁰³⁸.

Secondo T. S. Eliot, Dante trasforma in materia poetica anche temi ignorati dalla poesia prima di lui, e così mettendo in discussione i problemi della condizione umana¹⁰³⁹, o, in questo caso, della vita comunitaria – ovviamente, la politica è uno di questi temi. Sebbene Cino da Pistoia, illustre amico del poeta fiorentino, sia stato per Dante uno dei grandi modelli di retorica poetica e giuridica, Diego Quaglioni sottolinea che Dante supera la tradizione poetica vicina a sé quando affronta nella sua poesia i temi dello *ius commune*¹⁰⁴⁰. L'autore della *Commedia*, come affermava Eliot, seppe affrontare nei suoi versi diversi temi che guidavano le interazioni sociali del suo tempo. Dante conosceva bene le diverse sfumature delle leggi che regolavano la vita comunale. La massima tappa nelle questioni giuridiche si ebbe nel periodo in cui fu priore di Firenze, e come sappiamo, il Dante politico e il Dante cronista le particolarità della società del suo tempo hanno camminato insieme¹⁰⁴¹.

Nella lettura effettuata dai parlamentari brasiliani, possiamo osservare che la relazione riguardante il discorso politico che utilizzava l'*Inferno* come paragone per le punizioni a cui sarebbero stati sottoposti i trasgressori delle leggi dello stato, funzionava – più o meno – come se la *Commedia* si trasformasse in un manuale di codice penale. Almeno questo è ciò che possiamo interpretare dal discorso pronunciato nel 1854 dal deputato Luís Pedreira do Couto Ferraz, il quale, accusando i suoi avversari alla Camera, usa un argomento tipico di quella sede

nella stessa *Commedia*: "Dante's polemical dismissal of contemporary jurists does not mean that he was unable to distinguish between different schools and currents of doctrinal thought, nor does it mean that he was unable to treat the problems of his time from a legal perspective. On the contrary, the legal perspective lies at the foundation of all his considerations regarding political problems. Dante's relationship with the *ius commune* cannot be reduced to an instrumental dependence on a repertoire of rules and arguments, but must rather be recognized as a firm and constant reliance on a system of principles, drawn out of both civil law and canon law". Op. cit. p. 260.

¹⁰³⁸ Id. 259.

¹⁰³⁹ Così Eliot: "il grande poeta non dovrebbe soltanto percepire e distinguere più chiaramente degli altri uomini i colori o i suoni nell'ambito della normale visione o dell'ascolto; dovrebbe percepire le vibrazioni al di là della portata degli uomini comuni, ed essere capace di farli vedere e sentire, alla fine, più di quanto avessero mai potuto vedere o sentire senza il suo aiuto". ELIOT, T. S. *Scritti su Dante*. A cura di Roberto Sanesi. Traduzioni di Vittorio di Giuro, Giovanni Vidali e Gloria Rivolta. Milano: Bompiani, 2016. p. 68.

¹⁰⁴⁰ QUAGLIONI. Op. cit. p. 260.

¹⁰⁴¹ Diego Quaglioni, infatti, segnala che per un soggetto come Dante, con molteplici responsabilità pubbliche, era impossibile sottrarsi alle norme giuridiche del suo tempo, poiché la politica comunale della società medievale era guidata da diversi codici giuridici: "as a convicted criminal and former public official, Dante was immersed in the legal culture of his day, and the *Commedia* is permeated with contemporary juridical rituals of everyday experience: deterrent and retributive punishment; testimony and confession; litigation and sentencing; special privileges, grants, and immunities; amnesties and pardons; and a variety of forms of oaths and pacts. These enactments of the life of law—not his explicit citations of legal doctrine—represent the poet's most profound statements about law and justice". Op. cit. p. 259.

legislativa, per elencare le condanne che li avrebbero fatti ardere nel mondo sotterraneo immaginato dal poeta fiorentino: “serão sempre reputados reprobos, ou excentricos, ou desconfiados, a calumnia e a intriga ennegrecerão suas acções e sua vida, com negras côres serão pintados ante todos, e serão relegados no inferno de Dante”¹⁰⁴². Il deputato Ferraz sapeva già quale fossero le pene che temevano i suoi colleghi di legislatura e che Andrada Machado, grande cultore di versi della *Commedia*, aveva già discusso in tribuna, nel 1845, in un dibattito con il collega deputato Gonçalves Martins: “Eu creio que o nobre deputado tem medo, com razão, do inferno, até do de Dante, onde quem entra perde toda a esperança - *lasciate ogni speranza*”¹⁰⁴³.

Notoriamente Dante non aveva immaginato la *Commedia* come un codice procedurale; anche la regola delle punizioni, il *contrapasso*, dei condannati all'*Inferno* aveva uno scopo estetico e storico: rafforzare il crimine commesso in vita dalle anime dannate, o come sottolinea Steinberg riguardo all'uso della punizione attraverso la regola del *contrapasso*: “Dante renders this ‘fit’ aesthetically, by turning the punishment of the souls into an ironic emblem of their sins”¹⁰⁴⁴. Per Dante, la relazione con la giurisprudenza è più circostanziale, come sottolinea ancora Steinberg, e può essere osservata dalla sua vicinanza a Cino da Pistoia, benché Dante fosse più interessato, almeno nel caso della *Commedia*, alla (ri)creazione poetica di codici di punizione¹⁰⁴⁵:

In line with a medieval legal perspective, Dante deliberately embeds certain incongruities within his normative system of punishments and rewards so as to call attention to its “system of exception.” But centuries of commentary have sapped these interpretive challenges of their vitality. When scholars encounter anomalies to the laws of Dante’s literary creation, such as the salvation of the pagan suicide Cato, they tend to search for doctrinal answers that safeguard and reconfirm its normative structure. Invoking a historical document, a literary precedent, or a theological argument, they explain - or rather explain away - any apparent contradictions. In this way the extraneous case is reabsorbed within rational, all-inclusive laws¹⁰⁴⁶.

¹⁰⁴² *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Sessão de 3 de ago. 1854, p. 54.

¹⁰⁴³ *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Sessão de 30 de jan. 1845, p. 397.

¹⁰⁴⁴ *Dante and the Limits of the Law*, p. 41.

¹⁰⁴⁵ Per quanto riguarda l'uso della legge del contrapasso nella *Commedia*, Justin Steinberg sostiene che Dante abbia stilizzato tale punizione in modo che avesse una funzionalità poetica all'interno delle strutture mimetiche e retoriche del suo poema: “Dante limits the extreme measures of the *contrapasso* to culprits who have incurred what medieval lawyers referred to as *summa in-famia*. Even among the damned, he distinguishes between those whose status is diminished and those who are no longer even human in legal terms. Yet by announcing the law of the countersuffering through its limit case, Dante seems to suggest that, even in ordinary justice, an excess of force lies behind the “fit” of retribution. While drawing on the epic and lyric tradition, Dante recognizes that his artistic experimentation in this episode—and, indeed, throughout the poem—is ultimately without precedent. The creativity of his poetry participates in the “modern” creativity behind these new forms of punishment”. Op. cit., p. 52.

¹⁰⁴⁶ Id. p. 3.

Dante fu poeta e politico, l'ingresso nell'universo giuridico d'epoca fu un movimento naturale, giacché politica e giurisprudenza si compenetravano¹⁰⁴⁷. L'incrocio con la giurisprudenza medievale fu anche un percorso intrapreso da un'interpretazione politica della realtà che circondava il poeta, e se oggi alcune correnti interpretative tendono a sottrarre il testo al suo rapporto con il contesto, tale soluzione metodologica deve tenere conto che tale attività è un esercizio di anacronismo, del resto, come disse lo stesso Dante, il suo lavoro di scriba era arduo, perché il poeta: “ha posto mano e cielo e terra,/ sì che m’ha fatto per molti anni macro”¹⁰⁴⁸. Nondimeno, nelle mani del poeta c’è la penna che scrive e la rabbia contro i suoi avversari – che lo spinge a comporre alcuni dei versi più intensi della sua poesia. Va ricordato che Dante era stato condannato in contumacia, senza possibilità di presentare difesa. Come prova di condanna, l'accusa ha utilizzato, secondo Paolo Pellegrini, da “*publica fama*, ossia sulle notizie che il podestà poteva raccogliere intorno al comportamento pubblico degli accusati”¹⁰⁴⁹, che non è necessariamente la forma più affidabile di testimoniare contro un imputato di corruzione, soprattutto quando le testimonianze sono raccolte da un nemico politico¹⁰⁵⁰. La critica politica è uno degli ingranaggi del sistema poetico della *Commedia*: dal Dante politico fiorisce il Dante impegnato, in azione contro i diffamatori della città. Tristan Kay osserva che decentrare l'attività politica di Dante rispetto al suo lavoro poetico significa spostare la *Commedia* da uno dei suoi percorsi interpretativi: un poema di resistenza politica e di autodifesa intrapreso dal poeta che aveva subito conseguenze nefaste, a causa della sua partecipazione alla vita pubblica di Firenze. Durante questo periodo di turbolenza personale, nel suo amaro esilio, Dante ha riflettuto con la saggezza malinconica circa la distanza dalla sua città: “this condition of isolation was bitter but productive, allowing Dante to view the moral

¹⁰⁴⁷ Hans Kelsen osserva che Dante comprese che il soggetto che viveva nella società, soprattutto in quella con un'organizzazione comunale come Firenze nel XIV secolo, si sarebbe intrecciato, invariabilmente in questioni di vita pubblica, seguendo i precetti aristotelici: “Dante basa la necessità dello Stato, seguendo le orme di Aristotele, anche sulla natura materiale dell'uomo; l'aspirazione di questi alla felicità, alla quale tutte le sue forze sono ordinate (ordinatur ad felicitatem), viene riconosciuta come causa motrice della formazione statale”. In: *Lo Stato in Dante*, p. 90.

¹⁰⁴⁸ *Par.* XXV, 2 – 3.

¹⁰⁴⁹ PELLEGRINI, Paolo. *Dante Alighieri: una vita*. Torino: Einaudi, p. 71.

¹⁰⁵⁰ Justin Steinberg indica che la riflessione critica sulla fama pubblica genera dibattiti tra i pensatori medievali, compreso lo stesso Dante: “Dante’s critique has various elements in common with what was written about *fama* in contemporary legal writing. Civil and canon lawyers shared Dante’s reservations about the instability and uncontrolled dissemination of *fama*, peppering their discussions with maxims such as ‘*fama facile oritur*’ (*fama* arises easily) and ‘*ad dictum unius sequitur multitudo*’ (the crowd follows the pronouncements of one). When both the judge Gandinus, in the *Tractatus de maleficiis*, and the poet Dante, in the *Convivio*, cite *Aeneid* 4.174–75 regarding the dangerous mobility of *fama*, it is clear that they are navigating common ethical territory: the epistemological status of *fama* is troubling for jurist and poet alike. At the same time, the similarity of their attacks on the reliability of public perceptions belie a competing interest in regulating—and justifying their right to regulate—common talk”. In: *Dante and the Limits of the Law*. p. 26.

and political ills of his world with a ‘bleak clarity’ that political partisanship would prevent. It was a detachment that would foster his writing of the *Commedia* in all its uncompromising candour”¹⁰⁵¹.

Certamente, le idee politiche di Dante sembrano indissociabili dalla sua amarezza politica, soprattutto nella *Commedia*, dove il numero di nemici – in particolare fiorentini – collocati dal poeta nell’*Inferno* risulta altamente indicativo di come possa essere considerata, almeno parzialmente, una cronaca di critica politica del suo tempo¹⁰⁵². Tuttavia, l’azione politica non è sempre parte di un’interpretazione intersoggettiva delle norme che una determinata società deve seguire e a cui gli attori pubblici sono chiamati a partecipare? Dopotutto, per Dante essere politico significava essere uomo di partito - gli individui più riprovevoli, infatti, sarebbero stati quelli che non presero mai una posizione, né a favore né contro le correnti politiche, adattandosi invece alle maree ideologiche che li circondavano con l’unico obiettivo di trarne vantaggio personale: “‘Questo misero modo/ tegnon l’anime triste di coloro/ che visser senza ’nfamia e senza lodo’”¹⁰⁵³. Questa è la chiave di lettura di Tristan Key, secondo la quale la *Commedia* va letta anche come cronaca politica, mediata dalla parziale osservazione di Dante quale soggetto politico¹⁰⁵⁴: “as a poem that seeks to reform human behaviour and governance (and the two objectives emerge, ultimately, as inseparable), the *Commedia* ought to be considered a political text in the broadest possible sense”¹⁰⁵⁵. Non vogliamo difendere il poeta, ma Dante costruisce la narrazione del suo poema sulla base di

¹⁰⁵¹ KAY, Tristan. Politics. In: GRAGNOLATI, Manuele; LOMBARDI, Elena; SOUTHERDEN, Francesca (ed.). *The Oxford Handbook of Dante*. Oxford University Press, 2021. pp. 270 – 286. p. 271.

¹⁰⁵² Tristan Kay vede che la biografia politica di Dante può dare luce all’interpretazione di certe sfumature politiche presenti in certi passi della *Commedia*, poiché la lente d’ingrandimento con cui il poeta interpreta la cronaca politica del suo tempo è la sua: “To categorize Dante’s ruminations on politics as political theory might imply to a modern reader a mode of understanding that is transhistorical, depersonalized, and secular. However, Dante’s political ideas, articulated across a variety of genres and always entwined with his theology, must be recognized from the outset as a response to his very particular experiences of the turbulence of fourteenth-century Italy. He fought in battle for Florence and reached the heights of political office; he suffered gravely from the effects of political factionalism and papal interference in the political realm, which precipitated his banishment from the city; and he experienced the surging hopes and bitter disappointments of the descent into Italy and eventual failure of his political messiah, Henry VII. As in other facets of his writing, one is struck in Dante’s political thought by the interplay between the personal and the universal, the visceral and the intellectual, and the ways in which political discourse interacts with many other cultural and intellectual strands and social and ethical preoccupations”. Op. cit., p. 272

¹⁰⁵³ *Inf.* III, 33 – 36.

¹⁰⁵⁴ Pertanto, per lo studioso, le immagini che plasmano e popolano l’architettura infernale sono quelle dell’orizzonte di aspettative del poeta, la sua Firenze: “Political and (anti-)civic imagery, moreover, finds itself embedded into the poetry and structures of Dante’s Hell to the extent that the first realm has been seen by critics—in its topography as well as its social discord—as modelled upon the corrupted medieval city, and even Florence specifically”. KAY. Op. cit., p. 274.

¹⁰⁵⁵ Id. p. 285.

un'interpretazione personale, per quanto volatile possano essere i disaccordi politici¹⁰⁵⁶. Com'era stato indicato al poeta da Cacciaguida: "La colpa seguirà la parte offensa/ in grido, come suol; ma la vendetta/ fia testimonio al ver che la dispensa"¹⁰⁵⁷.

Adesso soffermiamoci su uno iato sincronico: il Romanticismo e le sue coordinate ermeneutiche. Antonio Candido ha sottolineato come in Brasile il romanticismo trovò condizioni favorevoli alla loro continuazione, poiché incontrarono una rinnovata visione dei canoni estetici promossi a partire dalla maggiore età, avvenuta con l'indipendenza del 1822, in modo tale che il Romanticismo celebrerà le recenti ondate di autonomia politica: "patriotismo aceso e celebração da liberdade política, banhados na embriaguês da cidadania recente"¹⁰⁵⁸. Dopo aver orbitato per più di tre secoli attorno all'asse gravitazionale della metropoli e seguendo, tranne rarissimi casi, la guida estetica portoghese, lo scrittore brasiliano può ora trattare temi locali, negletti durante il periodo di dipendenza estetica coloniale. Gli autori di questo periodo cercarono di lavorare esteticamente su temi locali, pur seguendo le norme europee, nell'elevare l'indigeno a figura di eroe nazionale, seguendo i modi dei cavalieri medievali europei. Gli autori di questo periodo si formarono all'interno di canoni estetici esogeni¹⁰⁵⁹ e liberarsi da certe orientazioni estetiche è qualcosa che richiede tempo e, ovviamente, pratica di scrittura.

È solo con l'avvio del *Modernismo* all'inizio del XX secolo, in particolare con il "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", pubblicato da Oswald Andrade nel 1924¹⁰⁶⁰, che la letteratura del Brasile afferma un proprio orientamento estetico. Tuttavia, il Romanticismo fu il punto di rottura, il momento di estirpare il cordone ombelicale europeo, come avevano già notato José Carlos Mariátegui e Antonio Candido, mettere la letteratura delle antiche colonie in

¹⁰⁵⁶ Sul piano della scrittura, sempre nell'interpretazione di Steinberg, Dante cerca di costruire una discussione, basata sulla poesia, su alcuni temi cari alla letteratura giuridica del suo tempo: "The oft-discussed mimesis of the *Commedia* assumes renewed significance when examined through the lens of forensic verisimilitude. Rather than being read as a literary-critical milestone on the teleological path ending in modern realism, it can be appreciated for its critical engagement with another, competing form of representation. In response to the employment of verisimilitude in legal contexts, that is, Dante creates a realism based on the intransigent detail—a realism of the improbable". In: *Dante and the Limits of the Law*, p. 35.

¹⁰⁵⁷ *Par.* XVII, 52 – 54.

¹⁰⁵⁸ CANDIDO. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo, p. 26.

¹⁰⁵⁹ Come sostiene Candido: "o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais". Id. p. 39 - 40.

¹⁰⁶⁰ Nel suo *Manifesto della Poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade propugnava una "poesia di importazione" a favore di una di "esportazione", poiché la prima appartiene agli imitatori di una tradizione determinata, mentre la seconda agli antropofagi, cioè a coloro che fanno "nutrirsi" e assimilare nelle loro opere il meglio che trovano nei libri dei loro predecessori. ANDRADE, Oswald. *Manifesto da poesia Pau-Brasil*. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestações e textos críticos*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. pp. 166 – 171.

sintonia diretta, e non solo in un ruolo passivo, con la produzione estetica europea. Per questo motivo, in un certo senso, il Romanticismo portò, sempre secondo la visione di Candido, la modernità alla letteratura brasiliana¹⁰⁶¹. E ancora: “o Romantismo puxou a literatura para temas e paisagens locais, usando linguagem mais natural, aproximada dos usos lingüísticos [oitocentistas]”¹⁰⁶².

Secondo Antonio Candido: “o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e, portanto, a identidade, em oposição à Metrópole”¹⁰⁶³. Il Romanticismo inaugurò una fase della letteratura brasiliana in cui si mettevano in risalto i problemi sociali di questo giovane paese, per cui, in una certa misura, la letteratura tendeva verso un orientamento politico, o di rilettura critica nei confronti del passato, come nei casi di romanzi come *Iracema* (1865), di José de Alencar, che narra il mito della formazione del popolo di Ceará, prodotto della passione dell’indigena Iracema (anagramma di America) e del guerriero portoghese Martim, che dà all’esistenza al figlio di questa coppia: Moacir, che nella lingua tupi significa “figlio del dolore”. Nel romanzo la colonizzazione non è più rappresentata come un rapporto simbiotico e pacifico tra Portogallo e Brasile, ma piuttosto come un’esperienza traumatica dal punto di vista degli indigeni, evidenziando una frattura storica traumatica all’interno di una rappresentazione estetica.

Per Alfredo Bosi il Romanticismo recorre a figure dell’immaginazione mitologica: “A epopeia, expressão heroica já em crise no século XVIII, é substituída pelo poema político e pelo romance histórico, livre das peias de organização interna que marcavam a narrativa em verso”¹⁰⁶⁴. György Lukács afferma che il romanzo è l’epopea di un mondo frammentato, nel quale gli individui sono da soli, senza Dei, abbandonati alla propria sorte nell’impervia tempesta di un mondo estraneo a loro: “una vita interiore è possibile e necessaria solo quando a differenziare gli uomini si spalanca un baratro invalicabile; quando gli dèi tacciono e né il

¹⁰⁶¹ “O desejo de autonomia encontrou, como vimos, apoio sólido na estética particularista aplicada aos países do Novo Mundo. Ela foi importante na medida em que propunha o característico em lugar do ge-nérico, levando a valorizar o pitoresco, na paisagem e nas populações. Levava também a privilegiar a singularidade do sentimento individual, que deveria procurar expressões únicas, e não se acomodar no discurso tópico dos clássicos”. Id. p. 88.

¹⁰⁶² Per quanto riguarda l’uso di temi nazionali nella letteratura: “O homem comum ficava à vontade quando lia numa péssima ficção de Joaquim Norberto, ou num bom romance de Alencar, que os figurantes passeavam na Floresta da Tijuca, andavam pela Praia do Flamengo e trabalhavam na Rua do Ouvidor. Não precisavam ter em mente o que fora a Batalha de Salamina nem conhecer o significado de Terpsícore; muito menos saber que Febo era o sol e Cronos o tempo”. Id. p. 94.

¹⁰⁶³ CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002. p. 20

¹⁰⁶⁴ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. p. 101.

sacrifício né l'estasi sono ni grado di sciogliere la lingua dei loro segreti"¹⁰⁶⁵. L'interpretazione critica del passato alla luce del presente, argomento principale dei nuovi tempi, fu affidata alla poesia. Il poeta era l'interprete privilegiato dei vortici sociali che opprimono le classi sociali sfavorite, come gli indigeni e gli schiavizzati.

Alfredo Bosi vede la poesia come “uma forma de resistência simbólica ao discurso dominante”¹⁰⁶⁶, cioè la poesia ha la capacità di denunciare le disuguaglianze sociali praticate dalle classi dominanti. In un certo senso la poesia funzionerebbe come discorso contro-egemonico. Pierre Bourdieu ha notato giustamente che chi nomina la cosa la controlla: “on ne devrait jamais oublier que la langue, en raison de l'infinie capacité générative (...) que lui confère son pouvoir de produire à l'existence en produisant la représentation collectivement reconnue, et ainsi réalisée, de l'existence, est sans doute le support par excellence du rêve de pouvoir absolu”¹⁰⁶⁷.

La persona che emerge come araldo delle lotte abolizioniste nel campo della letteratura fu un giovane poeta di Bahia: Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871). Castro Alves nacque nell'interno dello stato di Bahia. Si trasferisce nella capitale, Salvador, con l'intenzione di proseguire gli studi. A Salvador, il giovane ha contatto con le ingiustizie applicate agli afrodiscendenti schiavizzati: la prigione e l'oppressione. Le punizioni più dure erano, secondo le descrizioni del sociologo Darcy Ribeiro “mutilações de dedos, furo de seios, queimaduras com tição, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez”¹⁰⁶⁸. La cosa più terrificante è che la barbarie è stata fatta con

¹⁰⁶⁵ LUKÁCS, György. *Teoria del Romanzo*. A cura di Giuseppe Raciti. Milano: SE, 1999. p. 59.

¹⁰⁶⁶ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras: 2000, p. 167.

¹⁰⁶⁷ BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire*. L'économie des échanges linguistiques. Paris: Fayard, 1982. p. 9.

¹⁰⁶⁸ (Op.cit., 1995, p. 120). Per questo massacro perpetrato dal Brasile coloniale e successivamente dall'Impero del Brasile, Darcy Ribeiro sottolinea come il Paese latinoamericano si sia trasformato in un vero e proprio “mulino che consuma persone”. In tal modo, il sociologo spiega la struttura di questa società coloniale “O povo-nação não surge no Brasil da evolução de formas anteriores de sociabilidade, em que grupos humanos se estruturam em classes opostas, mas se conjugam para atender às suas necessidades de sobrevivência e progresso. Surge, isto sim, da concentração de uma força de trabalho escrava, recrutada para servir a propósitos mercantis alheios a ela, através de processos tão violentos de ordenação e repressão que constituíram, de fato, um continuado genocídio e um etnocídio implacável. Nessas condições, exacerba-se o distanciamento social entre as classes dominantes e as subordinadas, e entre estas e as oprimidas, agravando as oposições para acumular, debaixo da uniformidade étnico-cultural e da unidade nacional, tensões dissociativas de caráter traumático. Em consequência, as elites dirigentes, primeiros lusitanas, depois luso-brasileiras e, afinal, brasileiras, viveram sempre e vivem ainda sob o pavor pânico do alçamento das classes oprimidas. Boa expressão desse pavor pânico é a brutalidade repressiva contra qualquer insurgência e a predisposição autoritária do poder central, que não admite qualquer alteração da ordem vigente. A estratificação social separa e opõe, assim, os brasileiros ricos e remediados dos pobres, e todos eles dos miseráveis, mais do que corresponde habitualmente a esses antagonismos. Nesse plano, as relações de classes chegam a ser tão infranqueáveis que obliteram toda comunicação propriamente humana entre a massa do povo e a minoria

il pieno appoggio dei più diversi strati dell'élite sociale brasiliana, come ha giustamente sottolineato Silvio Almeida: “as maiores desgraças produzidas pelo racismo foram feitas sob o abrigo da legalidade e com o apoio moral de líderes políticos, líderes religiosos e dos considerados ‘homens de bem’”¹⁰⁶⁹.

Osservatore della crudeltà applicata agli schiavizzati, Castro Alves non poteva essere un poeta ignaro di questa situazione. Non poteva accettare che lo sviluppo urbano del Brasile fosse correlato alle perversità della schiavitù. Emerge l'autore portavoce delle lotte abolizioniste, o quello che Antonio Candido chiamava il “poeta umanitario”, un vero e proprio “bardo que fulmina a escravidão e a injustiça”¹⁰⁷⁰. Jorge Amado, con il lirismo del lettore-ammiratore e l'orgoglio campanilista – lui era baiano come Castro Alves – interpreterà la poesia dell'autore romantico come una coraggiosa denuncia contro una società razzista e genocida: “os escravos, os pobres e os desgraçados esperavam por ele, pela arma do seu gênio, pelo fogo das suas palavras, havia muitas cadeias para romper, pulsos escravos que clamavam justiça”¹⁰⁷¹.

Dante, a partire dal suo viaggio attraverso i tre regni dell'aldilà compie il viaggio di tutti gli uomini alla ricerca della salvezza, ma lui, come poeta-personaggio, conosce le strutture immanenti del segno linguistico e le sue possibilità retoriche che lo rendono idoneo a essere il cronista di questo viaggio e raffigurare un cammino individuale, che in fondo è collettivo, perché è il cammino di ogni individuo alla ricerca della luce della sapienza divina: “Io veggio ben sì come già risplende/nello intelletto tuo l'eterna luce/ che vista sola, sempre amore accade”¹⁰⁷². Perciò, secondo Andrea Battistini: “il suo cammino deve diventare quello di tutti gli uomini assumendo su di sé il ruolo di guida verso il «salutevole porto»”¹⁰⁷³. Nella percezione di Battistini, ciò che Dante fa, con la pedagogia di un teologo e un profeta, è portare ai lettori un'esperienza personale che serva da esempio per la condotta sociale dei suoi lettori. Poiché la *Commedia* apre spazio anche al dialogo spirituale dei suoi interpreti, pertanto, la narrazione attraverso la *via smarrita* sarebbe un modo per mostrare ai lettori come si può ascendere alla retta via: “la *Commedia*, nel raccontare l'esperienza personale di Dante, potrebbe anche leggersi come una sorta di trascrizione dell'Esodo, avendo tra i suoi obiettivi quello di

privilegiada, que a vê e a ignora, a trata e a maltrata, a explora e a deplora, como se esta fosse uma conduta natural”. Id. p. 23.

¹⁰⁶⁹ ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. p. 25.

¹⁰⁷⁰ CANDIDO. Op. cit., p. 24.

¹⁰⁷¹ AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967. p. 69.

¹⁰⁷² Par. V, 7 – 8.

¹⁰⁷³ BATTISTINI, Andrea. *La retorica della salvezza*. Studi danteschi. Bologna: Il Mulino, 2016. p. 9.

indurre i suoi lettori a redimersi dal «mal fare» con la promessa di «tanto ben»¹⁰⁷⁴. Ezra Pound interpretava il pellegrinaggio intellettuale e spirituale di Dante come un viaggio sociale; poiché per raggiungere i campi del paradiso era necessario evitare il più possibile le iniquità e la corruzione della vita pubblica. Quindi, secondo a Pound: “la *Commedia* è un’espressione della leggi dell’eterna giustizia”¹⁰⁷⁵, a cui tutti gli uomini sono sottoposti quotidianamente. Attraverso la poesia, Dante ci mostra come resistere alle pressioni della corruzione nell’ambiente in cui viviamo.

Affinché la letteratura funzioni come resistenza, è necessario che l’autore costruisca un testo che apra le porte a nuove realtà per i lettori, offrendogli la possibilità di osservare, interpretare e comprendere le realtà circostanti da nuovi angoli che la superficialità banale del quotidiano è incapace di cogliere. Per questo, Jorge Amado interpreta la poesia di Castro Alves soprattutto come una denuncia contro la società schiavista del suo tempo. “A voz do poeta que já fôra a voz da multidão nas praças, dos acadêmicos em luta com o governo, dos negros escravos e dos rebeldes fugitivos, é agora a voz imensa de um continente”¹⁰⁷⁶. Nella sua posizione privilegiata, Castro Alves si reca sulla tribuna pubblica per gridare contro le ingiustizie sociali, e la sua voce echeggia, seppure in minima parte, in alcuni settori urbani, le cui idee abolizioniste ribollivano in quei decenni, e ribolliranno fino a quando riusciranno a creare una pressione sufficiente per portare all’abolizione della schiavitù, fatto che in Brasile avverrà solo il 13 maggio 1888.

Nel caso di Castro Alves, l’impegno poetico lo porta a mettere in discussione le strutture sociali in cui è immerso, proponendo un distacco, seppur metafisico, da questa realtà empirica, e creando un discorso che si contrappone alla conformità insidiosa del presente. Nel 1868, all’età di 21 anni, Castro Alves scrisse “O Navio Negreiro”, una poesia divisa in sei parti e che narra il doloroso e lungo viaggio di individui rapiti in varie zone del continente africano, imprigionati in un carcere marino destinato a un’eterna schiavitù. La poesia si apre con una descrizione dell’orizzonte marino:

‘Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
Brinca o luar - dourada borboleta;
E as vagas após ele correm... cansam
Como turba de infantes inquieta

‘Stamos em pleno mar... Do firmamento
Os astros saltam como espumas de ouro...

¹⁰⁷⁴ Id. p. 10.

¹⁰⁷⁵ POUND, Ezra. *Dante*. A cura di Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani. Venezia: Marsilio Editori, 2015. p. 36.

¹⁰⁷⁶ AMADO. Op. cit., p. 244.

O mar em troca acende as ardentias
– Constelações do líquido tesouro...

‘Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano,
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dous é o céu? Qual o oceano?...¹⁰⁷⁷

Nella progressione dei versi, il paesaggio dolce e lieve, come il blu del cielo che si confonde con il colore delle acque, è spezzato dalla visione di una nave di marinai rozzi, ustionati dal sole rovente. È la nave negriera, naufrago errante, abietto veicolo che spaventa il poeta: “Mas que vejo eu aí... Que quadro d’amarguras!/ É canto funeral! Que tétricas figuras! .../ Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!”¹⁰⁷⁸. L’intensità delle immagini dissonanti comincia a costruire un paesaggio tetro. Nel descrivere la nave, le parole del poema diventano aspre, in modo da raggiungere il cupo. Si arriva a uno spazio di angoscia e sofferenza. Gli echi danteschi sono qui visibili, diventando più nitidi quando Castro Alves ricorre al nome del poeta fiorentino per descrivere tale scenario:

Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...¹⁰⁷⁹

Mettendo in risalto “sonho dantesco”, il poeta baiano cercherà di avvicinare le sue visioni a quelle del fiorentino, ma la parola “sogno” nel lessico dantesco ha sfumature complesse. Luigi Canetti, studiando le molteplici interpretazioni date ai sogni in epoca medievale, ha riscontrato che l’onirismo dantesco è uno dei punti centrali del testo. Canetti sottolinea che, per Dante, così come per i suoi contemporanei, i sogni erano visti come “risorse della psique e facoltà divinatória”¹⁰⁸⁰, in modo tale che uno degli aspetti interpretativi della *Commedia* nel Medioevo comprendeva che l’ispirazione, il viaggio e la scrittura del poema provenivano dalle visioni

¹⁰⁷⁷ Id. p. 277.

¹⁰⁷⁸ Id. Ib.

¹⁰⁷⁹ Id. p. 280.

¹⁰⁸⁰ CANETTI, Luigi. Onirismo dantesco e oniromantica medievale. In: HUSS, Bernhard; TAVONI, Mirko (a cura di). *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*. Ravenna: Longo Editore, 2019. p. 46.

oniriche¹⁰⁸¹ del poeta, cioè la *Commedia* sarebbe stata il prodotto di un sogno di Dante¹⁰⁸². Vita e sogno, così come realtà e irrealtà, sono facce opposte della stessa medaglia, tanto che il poeta non saprebbe più distinguere l'una dall'altra. Dante non sa più se è il produttore o il prodotto del suo sogno, ma in un mondo soggettivamente trasfigurato prevale la libertà immaginativa. L'inferno è una zona di sogni torbidi, di incubi, di cupa trasfigurazione della realtà: "Io non so ben ridir com'ì v'intrai,/tant'era pien di sonno a quel punto/ che la verace via abbandonai"¹⁰⁸³. Le esperienze oniriche di Dante, o *visio in somniis*, è ciò che permette al poeta, secondo Luigi Canetti¹⁰⁸⁴, di essere spettatore delle sue azioni all'interno di una realtà fugace. Castro Alves, in questo modo, basa la sua poesia sulle esperienze oniriche di Dante, poiché anche le sue visioni riflettono i turbamenti di un sogno inquieto, di un incubo incomprensibile, come nell'*Inferno* di Dante. Però Castro Alves intende il sogno non come una cupa trasfigurazione della realtà, ma come la realtà stessa. La vita quotidiana degli schiavizzati è un incubo. L'evocazione del "sogno dantesco" è un modo allegorico di categorizzare la realtà tangibile, che nella voce del poeta baiano si interpone anche con sfumature di denuncia sociale.

Nei versi di "O Navio Negreiro" risuonano le grida di misericordia degli schiavizzati, il sibilo delle fruste, lo schiocco delle fruste sul corpo, che costringono i condannati a essere oggetto di una danza di dolore e agonia. La durezza delle parole coinvolge, paralizza e immobilizza il lettore. Immagini del genere potevano essere ricercate solo nell'opera di un autore che esplorava i recessi del mondo sotterraneo:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle.

facevamo un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura samza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira"¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁸¹ È interessante osservare come, per Luigi Canetti, l'interrelazione tra il sogno e la costruzione del viaggio nella *Commedia* partecipi del discorso profetico dell'uomo stesso: "Al contrario, assumendo l'ipotesi dell'autentica visione onirica, è possibile verificare come nell'età di Dante si ritenesse ancora possibile viaggiare in sogno nell'aldilà e come, in particolare, i sogni dei malati predisponessero a contatti frequenti e più intensi con il mondo invisibile e conferissero alla mente capacità divinatorie. L'ipotesi della natura visionaria del poema rafforza dunque l'ipotesi della coscienza profetica di Dante". Op. cit. p. 60.

¹⁰⁸² Id. p. 49.

¹⁰⁸³ *Inf.* I, 10-12.

¹⁰⁸⁴ CANETTI. Op. cit., p. 56.

¹⁰⁸⁵ *Inf.* III, 22-27.

Siamo all'ingresso dell'*Inferno*, sulle sponde dell'Acheronte. Caronte è il barcaiolo che trasporta Dante, Virgilio e le anime perdute. Dante, incapace di sopportare i flagelli attribuiti ai condannati, cade svenuto e, alla fine del canto, non ha più voce per narrare il susseguirsi delle punizioni nel regno infernale, quindi, ha bisogno di prendersi una pausa. Il compito non è facile, L'*Inferno* è il luogo dell'indescrivibile. Resta al poeta lo sforzo di esplorare le risorse linguistiche alla ricerca di parole che supportino la descrizione. Nonostante la mancanza di termini per descrivere i paesaggi infernali, Dante deve ancora combattere le imprecisioni della memoria - come archiviare eventi di cui mancano le parole per descriverli? -, del resto, la topografia infernale favorisce gli equivoci, siano essi uditivi e visivi, contribuendo alla difficile trasposizione in versi delle sensazioni vissute dal poeta. In considerazione di ciò, quando Dante, dopo il suo pellegrinaggio attraverso i tre luoghi dell'aldilà, comincia a scrivere il suo poema, entrando in conflitto con il tortuoso labirinto della memoria e con il problema di descrivere una realtà evanescente, afferma: "Ahi quanto a dir qual era è cosa dura"¹⁰⁸⁶.

Nella sua poesia, Castro Alves cerca di descrivere i sentimenti di sofferenza degli schiavizzati. Lacrime, dolore e urla, così come i castighi per madri e figli, cullati dal suono sibilante delle fruste, costruiscono un'orrenda sinfonia di flagelli:

Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs!

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...

Presa nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!¹⁰⁸⁷

Per Castro Alves, il "Navio Negreiro" segna l'inizio della fine della libertà per uomini, donne e bambini rapiti dalle loro terre. I versi usati da Dante sulle porte dell'*Inferno* potrebbero

¹⁰⁸⁶ *Inf.* I, 4.

¹⁰⁸⁷ ALVES. Op. cit., p. 280.

benissimo essere usati come iscrizioni nelle stive del “Navio Negreiro”: “Per me si va ne la città dolente,/ per me si va ne l’eterno dolore,/ per me si va tra la perduta gente”¹⁰⁸⁸, oltre il laudatorio: “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”. Ma in Castro Alves, la città dolente è un paese, un Brasile promotore e complice del genocidio nero. Per questo, Jorge Amado indica che Castro Alves condanna con la sua penna l’élite schiavista del Brasile, che usurpava agli schiavi la libertà e la dignità umana, trasformata in combustibile economico di questa nazione: “no açúcar que saía das caldeiras iam de mistura o riso dos senhores e as lágrimas dos escravos. De mistura a alegre realidade da aristocracia e o terrível sonho de vingança dos negros. Sonho que na voz dos poetas e dos tribunos iria adquirir consistência”¹⁰⁸⁹.

Le immagini poetiche di Dante Alighieri e Castro Alves, così come le loro penne, si somigliano, ma non i condannati. In Dante, le anime sono punite secondo il principio della legge del *contrapasso*: nell’*Inferno* si paga una punizione giusta ed equivalente ai peccati commessi in vita. Ma quali sono gli errori commessi dagli abitanti della stiva della nave errante? Soggetti che fino a poco tempo prima erano:

(...) filhos do deserto,
Onde a terra esposa a luz.
Onde vive em campo aberto
A tribo dos homens nus...
São os guerreiros ousados,
Que com os tigres mosqueados
Combatem na solidão.
Ontem simples, fortes, bravos...
Hoje míseros escravos
Sem luz, sem ar, sem razão...

São mulheres desgraçadas,
Como Agar o foi também.
Que sedentas, alquebradas,
De longe... bem longe vêm...
Trazendo com túbios passos,
Filhos e algemas nos braços,
N’alma – lágrimas e fel...
Como Agar sofrendo tanto,
Que nem o leite de pranto
Têm que dar para Ismael¹⁰⁹⁰.

¹⁰⁸⁸ *Inf.* III, 1-3.

¹⁰⁸⁹ AMADO, Jorge. *ABC de castro alves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 93.

¹⁰⁹⁰ ALVES, Op. cit., p. 282.

La poesia di Castro Alves, a suo modo, rivela problemi sociali, portando alla luce verità scomode, sepolte dal discorso politico dell'epoca. I testi del poeta baiano sono scomodi per la retorica arretrata dei gruppi schiavisti brasiliani

Successivamente, soprattutto tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, la *Commedia* cominciò ad essere utilizzata non solo come parte di una letteratura impegnata nelle sfumature sociali, ma anche in quelle poetiche. In effetti, anche come orientamento poetico, la traduzione di versi del poema dell'Alighieri verrà utilizzata da alcuni poeti, funzionando quasi come un "laboratorio di esercizio poetico", come abbiamo visto con Gonçalves Dias. Risulta che nel 1875 e nel 1876 anche il poeta Teófilo Dias, nipote di Gonçalves Dias, intraprese il percorso di traduzione a fini di studi poetici, traducendo così due canti della *Commedia*: il canto V dell'*Inferno*, da cui traduce l'episodio dell'incontro tra Paolo e Francesca, nell'intervallo tra i versi 97 e 142, e *Inferno* XXXIII, dal quale traduce i vv. 1- 66, che si corrispondono con il racconto del conte Ugolino. Questi due canti risuonarono anche come temi ricorrenti nella letteratura brasiliana, soprattutto negli ultimi tre decenni del XIX secolo. Pedro Falleiros Heise richiama l'attenzione sul fatto che la traduzione di questi canti è stata aggiunta al libro *Lyra dos verde annos*, accanto ad altre composizioni poetiche di Teófilo Dias¹⁰⁹¹, essendo mescolati nella sua produzione senza indicazioni che si trattasse di una traduzione.

La traduzione del Canto V è datata 1875, quella del Canto XXXIII, del 1876. Teófilo Dias mantiene la terza rima dantesca, all'interno di versi decasillabi (endecasillabi italiani), anche se per far risuonare il verso dantesco in portoghese entro uno schema metrico rigido, il traduttore deve fare alcune concessioni stilistiche, ad esempio, eliminando l'eco sonoro della ripetizione del verbo "cadere" al verso 142 ("E caddi come corpo morto cade"), che nella traduzione di Dias sta come "E cahi, qual baqueia um corpo morto"¹⁰⁹². Oltre a cambiamenti di aggettivi che alterano notevolmente il significato dei versi, come nel primo verso dell'*Inferno* XXXIII, che Dias traduce: "D'atra boca soltando o horrível pasto"¹⁰⁹³, indicando l'immagine del rigurgito, con certa distanza della furia della divorazione del cranio del nemico, presente nell'originale: "La bocca sollevò dal fiero pasto", anche se il banchetto antropofagico nella traduzione di Dias assume contesti più orrendi, come possiamo vedere nel terzo verso dello stesso canto: "Do craneo que mordia, immundo e gasto"¹⁰⁹⁴, indicando direttamente una sporcizia che la terzina

¹⁰⁹¹ HEISE, 2011, p. 58.

¹⁰⁹² DIAS, Theophilo. *Lyra dos verdes annos*. Rio de Janeiro: 1878. p. 33.

¹⁰⁹³ Id. p. 34.

¹⁰⁹⁴ Id. Ib.

di Dante appena si limita a suggerire: “quel peccator, forbendola a’ capelli/ del capo ch’elli avea di retro guasto”.

5.11 Influssi danteschi tra Romanticismo, Parnassianesimo e Simbolismo

La centralità di Dante Alighieri all’interno del canone brasiliano dell’Ottocento risulta chiara. Questa presenza acquistò, nel corso dell’Ottocento, contorni peculiari, seguendo gli influssi delle mode letterarie straniere, soprattutto francesi. Dante, da poeta agguerrito, politico, si trasformerà nel poeta delle parole precise, del verso perfetto, della rima senza errori, una vera macchina del fare poetico. Nel 1850, nel periodico *Guanabara*, di Rio de Janeiro, rivista letteraria e scientifica fondata da Manuel de Araújo Porto-Alegre, Gonçalves Dias e Joaquim Manoel de Macedo, si trovano riferimenti a Dante come poeta di elevata maestria linguistica. Porto-Alegre affermerà che l’Italia è sempre stata una terra di miracoli nel campo della lirica, un terreno fertile dove fiorì Dante¹⁰⁹⁵, descritto come una fonte inesauribile di risorse espressive¹⁰⁹⁶.

Un altro autore caratterizzato dall’amore per Dante è Manoel Antônio Álvares de Azevedo, autore che Alfredo Bosi considerava come uno dei poeti più importanti della sua generazione¹⁰⁹⁷. Álvares de Azevedo rappresenta la figura del poeta dimenticato dalla società, il quale contempla, con malinconia errante, gli uomini obliati dai loro simili: “Descansem o meu leito solitário/ Na foresta dos homens esquecida,/ À sombra de uma cruz, e escrevam nela;/ - Foi poeta, sonhou e amou na vida”. Nella lettura di Alfredo Bosi, il vocabolario di Álvares de Azevedo tende a inclinarsi, sotto l’influenza di Byron, Blake e Bocage, verso un lessico malinconico, che trasuda una negazione di fronte alla realtà circostante¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁹⁵ *Guanabara*: Revista mensal. Redigida por uma associação de litteratos e dirigida por Manoel de Araujo Porto-Alegre, Antonio Gonçalves Dias, Joaquim Manoel de Macedo. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L. A. F. de Menezes, Tomo. 1, 1850. p. 307.

¹⁰⁹⁶ *Guanabara*: Revista mensal. Redigida por uma associação de litteratos e dirigida por Manoel de Araujo Porto-Alegre, Antonio Gonçalves Dias, Joaquim Manoel de Macedo. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L. A. F. de Menezes, Tomo. 2, 1851. p. 178.

¹⁰⁹⁷ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. p. 116.

¹⁰⁹⁸ “O inventário do léxico nos dá uma série de grupos nominais próprios da situação adolescente que, fugindo à rotina, acaba se envisgando nos aspectos mórbidos e depressivos da existência: “pálpebra demente”, “matéria impura”, “noite lutulenta”, “longo pesadelo”, “pálidas crenças”, “desespero pálido”, “enganosas melodias”, “fúnebre clarão”, “tênebras impuras”, “astro nublado”, “água impura”, “boca maldita”, “negros devaneios”, “deserto lodaçal”, “tremedal sem fundo”, “tábuas imundas”, “leito pavoroso”, “face macilenta”, “anjo macilento”,

“O cansaço precoce de viver, o desejo anormal do fim, assaltam com frequência a sua imaginação, atraída pela sensualidade e ao mesmo tempo dela afastada pelo escrúpulo moral”, dirà Antonio Candido su Azevedo¹⁰⁹⁹. Il poeta contempla il dissolversi della giovinezza in una delle opere capitali del Romanticismo in Brasile: *Lira dos vinte anos*, che per ironia biografica fu pubblicata postuma, nel 1853, un anno dopo la morte del poeta, all’età di 20 anni. In questo libro giovanile, il poeta parte da un’osservazione disincantata della realtà, che appare sempre ostile alla poesia, come rileva la seguente epigrafe, presa in prestito da Manuel Maria Barbosa du Bocage: “Cantando a vida, como o cisne a morte”. O nella poesia “O Poeta”, nella quale, da un saudosismo malinconico, l’io lirico cerca di rivivere il sogno di un passato felice, quando il presente non era né illusione né disperazione: “Riríeis das esperanças,/ Das minhas loucas lembranças,/ Que me desmaiam assim?/ Ou então, de noite, a medo/ Choraríeis em segredo/ Uma lágrima por mim!”¹¹⁰⁰.

Per costruire i suoi versi, Álvares de Azevedo si appoggia sulla tradizione della poesia europea, i suoi poeti di riferimento saranno: “Junto do leito os meus poetas dormem/ - O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron/ Na mesa confundidos”¹¹⁰¹, ma anche l’autore romantico brasiliano attingerà, come egli stesso dichiara, dalla fonte delle letture di Omero, Petrarca, Ariosto, Tasso, Milton, Camões, Goethe, ed altri¹¹⁰². Dante verrà più volte indicato come una fonte di influenza compositiva, come interprete di una realtà aggressiva, come evidenziato dallo scrittore brasiliano in una lettera all’amico Luiz Antonio da Silva, datata dal 1° marzo 1850: “Aos poetas, sonhos. - Glorias da terra? Não te lembrás do Dante, de Chatterton, de Byron? Não te lembrás de Werner, poeta e grande também, morto de scepticismo e desesperança sob a sua grinalda de orgia?”¹¹⁰³. Questi sono i grandi autori, guide estetiche di Azevedo, come egli

e numerosas vezes os epítetos “macilento”, “pálido”, “desbotado”, repisando a intuição de precoce decadência e morte”. Id. p. 117.

¹⁰⁹⁹ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*. p. 506.

¹¹⁰⁰ ÁLVARES DE AZEVEDO, Manoel Antônio. *Obras*. v. 1. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 1853. p.26.

¹¹⁰¹ Id. p. 129.

¹¹⁰² Antonio Candido è convinto addirittura che l’opera di Azevedo sia eccessivamente europeizzata: “Há no Romantismo a miragem da Europa: o Norte brumoso, a Espanha, sobretudo a Itália, vestibulo do Oriente byroniano. Poemas e mais poemas cheios de imagens desfiguradas de Verona, Florença, Roma, Nápoles, Veneza, vistas através do Shakespeare, Byron, Musset, Dumas, e das biografias lendárias de Dante ou Tasso, num universo de oleogravura semeado de gôndolas, mármore, muralhas, venenos, punhais, veludos, rendas, luas e morte”. *Formação da literatura brasileira*. p. 338.

¹¹⁰³ ÁLVARES DE AZEVEDO. Op. cit. p. XLVII.

stesso indicherà: “Se aos poetas divinos Deus concede/ Um céu mais glorioso, alli com Tasso,/ Com Dante e Ariosto eu hei de vêr-me./ Se eu fizer um poema, certamente”¹¹⁰⁴.

Álvares de Azevedo, inoltre, dimostra conoscenza dello schema compositivo dantesco, facendo riferimento, tra l'altro, alla durezza lessicale dei versi del poeta fiorentino, con un probabile accenno alle rime petrose: “É que elle pensa que a musica do verso é o acompanhamento da harmonia das idéias, e ama cem vezes mais o Dante com sua versificação dura”¹¹⁰⁵. Questa, in realtà, è un'affermazione del personaggio Macário, che dà nome a un'opera teatrale, pubblicata nel 1855, e nella quale si trova l'incontro del personaggio con Satana, dove si svilupparono discussioni chiarificatrici su vari argomenti, incluso sulla poesia: “A poesia morre — deixa-la que cante seu adeos de moribunda”¹¹⁰⁶. Una poesia che soccombe a causa di autori inadeguati che si incamminano lungo il sentiero delle lettere in cerca di un edonismo personale. Tuttavia, questi “Escriptores — todas as suas garatujas não valerão um terceto do Dante”¹¹⁰⁷. L'autore della *Commedia*, per Azevedo, sarebbe un araldo atemporale del verso, il profeta di un'umanità traviata: “a dôr estuante que lhe offega na *Prophecia do Dante*, no *Sonho*, e no canto das Trevas, e naquelles mysteriososa”¹¹⁰⁸. I poeti, in questo senso, sarebbero gli interpreti delle catastrofi che minacciano l'umanità:

A causa de tão rara ser a originalidade nos poetas e nos philosophos é que os poetas, daquelles ao molde homérico e dantesco (...) na antigüidade grega ha Homero, no oriente a biblia, nos fastos cesareos Lucano nos grandes tempos da idade media Dante e Shakespear. — Dante que abre a nova era do sul, Shakespear a do norte¹¹⁰⁹.

Dante sarà ancora visto come il poeta delle tenebre (“sombrio como o Dante”¹¹¹⁰), rappresentando un *alter ego* per Azevedo. La biografia di Dante si configura come il simbolo di una società che dilapida i suoi poeti. L'autore della *Commedia* era stato condannato a vagare, scrive Azevedo, senza dimora e senza gloria fino alla fine della sua esistenza: “vagabundo como Dante, sublime e laureado das palmas da guerra como tinhas de sê-lo?”¹¹¹¹. In questi versi c'è una denuncia delle punizioni inflitte a Dante, in particolare la solitudine: “Vivi na solidão!...

¹¹⁰⁴ Questa citazione è presente in un'opera dal titolo suggestivo “Bohemios: fragmentos de uma comédia não escrita”, que tem como cenário a Itália do século XVI. ÁLVARES DE AZEVEDO, op. cit. p. 133.

¹¹⁰⁵ ÁLVARES DE AZEVEDO, Manoel Antônio. *Obras*. v. 2. Rio de Janeiro: Typographia Universal De Laemmert, 1855. p. 258.

¹¹⁰⁶ Id. 257.

¹¹⁰⁷ Id. Ib.

¹¹⁰⁸ Id. p. 25.

¹¹⁰⁹ Id. p. 110.

¹¹¹⁰ Id. 181.

¹¹¹¹ Id. 161.

odeio o mundo/ E no orgulho embucei meu rosto pálido/ Como um astro na treva.../ Senti a vida um lupanar imundo”. Azevedo, per sopportare il peso dell’esistenza, ricorre alla lettura per comprendere sé stesso e la società: “Apertei ao fogo da batalha a mão do homem do século - bebi n’uma taverna com Bocage o Portuguez - ajoelhei-me na Itália sobre o túmulo de Dante - e fui á Grécia para sonhar como Byron naquella túmulo das glorias do passado”¹¹¹².

Luciana Stegagno Picchio definisce Álvares de Azevedo come un “mini-Byron brasiliano”, non per disprezzo estetico, ancorché la poesia di quest’ultimo sia ben distante, per valore e qualità artistica, da quella dell’insigne romantico inglese. Azevedo è, invece, un “mini-Byron brasiliano” per la giovane età. Secondo la studiosa italiana, egli si formò nella sua breve esistenza in un ambiente volto a ispirargli sfiducia e a infondergli un pessimismo estremo: “seu tinteiro era uma rótula oca apoiada em duas clavículas em cruz; na cabeceira de sua cama velava, com as grandes asas inteiramente abertas, um urubu-rei (...) e os seus livros descansam sobre loucas sepulcrais”¹¹¹³. Carlos Dante de Moraes, occupandosi di Álvares de Azevedo, osserva come l’angoscia esistenziale costituisca il materiale dei suoi testi: “Da encruzilhada em que o jovem se achava, entre a vida e o mundo interior do sonho, acenavam-lhe a Glória, o Amor e o vulto negro da Morte. Era êste, porém, que ia crescendo, tapando a luz primaveril, mergulhando-lhe a alma na tristeza”¹¹¹⁴. Anche il tema della morte accomuna Dante e Álvares de Azevedo. Si consideri il “Poema do frade”, in cui Álvares de Azevedo prende in prestito come motto l’episodio del conte Ugolino, la prima terzina di *Inferno* XXXIII e anche i versi 62 e 63 dello stesso canto: “se tu mangi di noi: tu ne vestisti/ queste misere carni, e tu le spoglia”, come leggiamo:

Não teve o Dante mágoa mais profunda
Quando na sombra ergueu o condenado,
De um crânio carcomido a boca imunda
E enxugou-a em cabelo ensangüentado:
E contou sua lívida vingança
Na mansão da eternal desesperança!
Nem mais estremeceu quando o passado
Do túmulo na sânie revivia. . .
Quando o velho rugindo sufocado
De fome e raiva ainda se torcia. . .
Como quando as crianças se mordiam,
E ardentes, moribundas, pão! pediam!
Quando contou as noites regeladas
E o ar da podridão. . . e a fome impura

¹¹¹² ÁLVARES DE AZEVEDO. Vol. 2. p. 304.

¹¹¹³ STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 211.

¹¹¹⁴ MORAES, Carlos Dante de. *Três fases da poesia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960. p. 63.

Saciando nas carnes desnervadas
 De seus filhos. . . de sua criatura!
 Como a pantera emagrecida come
 Os filhos mortos p'ra cevar a fome!
 Acordei ao tremer de calafrios
 Com o peito de mágoas transbordando;
 Enxuguei com a mão suores frios
 Que sentia na face porejando!
 E um dia o pesadelo que eu sentira
 Mescloou-se aos moles sons de minha lira¹¹¹⁵.

Ci sono anche, nell'opera di Álvares de Azevedo, riferimenti al *Purgatorio*, cantica che appare citata in epigrafe ad alcune poesie, come avviene in "Crepusculo nas Montanhas". La quarta parte del poema è introdotta dai vv. 19 e 20 del *Purgatorio*: "Lo bel pianeta che ad amar conforta/ Faceva tudo rider l'oriente", e che prosegue con i versi del poeta brasiliano, descrivendo le stelle, le prime stelle che Dante, nella *Commedia*, vede dopo aver lasciato l'*Inferno*: "Estrellinhas azues do céu vermelho,/ Lagrimas d'oiro sobre o véo da tarde,/ Que olhar celeste em palpebra divina/ Vos derramou tremendo?"¹¹¹⁶. E c'è anche un'epigrafe tratta dal verso 132 del *Purgatorio* V: "Ricordati di me...". Sembra una citazione fuori luogo più che un vero e proprio elemento tematico, poiché tale poema continua con i versi: "Quando fallo contigo, no meu peito/ Esquece-me esta dôr que me consome:/ Talvez corre o prazer nas fibras d'alma:/ E eu ousa ainda murmurar teu nome!"¹¹¹⁷. Così, Azevedo, come possiamo notare, ricorre a un'immagine di Dante in sintonia con la visione romantica del poeta come espressione della melanconia esistenziale, delle profezie pessimistiche sul futuro e della critica alla corruzione morale. Da un altro lato, Dante è visto da Azevedo come un artefice sofisticato del fare poetico, che – come Omero nella sua epoca – divenne un poeta *sovrano* nell'arte della versificazione.

Uno dei poeti più rilevanti di questo periodo, secondo Luciana Stegagno Picchio, è Joaquim de Sousa Andrade¹¹¹⁸, entrato nei manuali di letteratura brasiliana con la contrazione del suo nome: Sousândrade. Contrazione che, secondo Haroldo de Campos, veniva effettuata per "obter uma sonoridade grega e o mesmo número de letras do nome de Shakespeare"¹¹¹⁹.

¹¹¹⁵ ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. *Obra Completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. P. 364.

¹¹¹⁶ Vol. 1. p. 47.

¹¹¹⁷ Vol. 1. p. 85.

¹¹¹⁸ STEGAGNO PICCHIO. Op. cit., p. 208.

¹¹¹⁹ DE CAMPOS, Haroldo. A peregrinação transamericana do *Guesa* de Sousândrade. *Revista USP*, 2001, 50: 221-231. p. 221.

Di Sousândrade, l'opera più rappresentativa è il poema *O Guesa* (che, sull'indicazione di Haroldo de Campos, fu pubblicata per la prima volta a New York, nel 1877)¹¹²⁰, suddiviso in dodici canti e con l'aggiunta di un epilogo, che narra il pellegrinaggio di un poeta-viaggiatore attraverso l'America, dalle foreste amazzoniche del Brasile, immerso negli splendori della memoria dell'Impero Inca, fino a raggiungere "l'Inferno di Wall Street" ("e voltava, do inferno de Wall-Strett,/ Ao lar á eschola, ao tempo, á liberdade"¹¹²¹). Sebbene *O Guesa* assomigli inizialmente a un'epopea della scoperta americana, simile al ritrovamento delle tradizioni indigene, come volevano i poeti romantici, il testo di Sousândrade si caratterizza per essere una nota discordante all'interno del romanticismo, per il valore innovativo del linguaggio, e per il percorso estetico proposto dal poeta nel suo poema. *O Guesa* è un libro unico nel romanticismo brasiliano. Alfredo Bosi vede che Sousândrade innova i quadri linguistici della letteratura brasiliana, giocando con possibilità significative della lingua, componendo enunciati con vocaboli ancora poco utilizzati nella lingua brasiliana: "Outra novidade de Sousândrade em relação a toda a poesia brasileira do século XIX reside nos processos de composição: de insólitos arranjos sonoros ao plurilinguismo; dos mais ousados conjuntos verbais à montagem sintática"¹¹²².

L'originalità di Sousândrade ha determinato un rigetto da parte poeti e critici coevi. Silvio Romero, per esempio, indica già nel XIX secolo che tale poeta era "quasi inteiramente desconhecido" nello scenario letterario per la sua "forte elevação de idéias; mas de fôrma muitas vezes aspera e rude e quasi ininteligível"¹¹²³, caratterizzandosi, secondo l'intendimento di Romero, come un autore singolare: "o poeta sae quasi inteiramente fôra da toada commum da poetisação do seu meio; suas idéias e linguagem têm outra estrutura". Aveva osservato Luciana Stegagno Picchio che Sousândrade era un "poeta incompreso dai contemporanei, dimenticato dalla critica per più di sessant'anni dalla morte, è stato recuperato nel 1964 dalle nuove avanguardie [brasiliane]"¹¹²⁴.

Haroldo de Campos, uno degli "scopritori" di Sousândrade lo vede quasi come un poeta sperimentale: "a obra de Sousândrade altera a perspectiva não só do Romantismo como

¹¹²⁰ Id. p. 230.

¹¹²¹ SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O guesa*. Londres: Cooke and Halsted, [s.d.]. p. 264.

¹¹²² *História concisa da literatura brasileira*. p. 133.

¹¹²³ ROMERO, Silvio. *História da Litteratura Brasileira*. T. 2. (1830 – 1870). Rio de Janeiro: Garnier, 1903. p. 405. Romero indica inoltre che un altro dei valori innovativi introdotti da Sousândrade nella letteratura brasiliana del XIX secolo è stato il lavoro con temi ispano-americani, come nel caso di *O Guesa*, con temi legati alla cultura inca. Id. Ib

¹¹²⁴ STEGANO Picchio, Op, cit., p. 209.

também, na medida em que se reflete nas épocas posteriores”¹¹²⁵. Questo insieme di giochi linguistici, secondo Campos, è “fruto de uma inovadora mistura de gêneros, sob a tônica da ‘narrativa de viagem’”¹¹²⁶. Il narratore del poema si costituisce come un pellegrino, più “a maneira byroniana”¹¹²⁷ che dantesca, poiché il viaggiatore di Sousândrade è un autore errante, un naufrago alla deriva dell’esistenza, mentre Dante, pur trovandosi su una *via smarrita*, sa qual è la sua destinazione, e le sue guide lungo il cammino lo aiutano a prendere coscienza degli obiettivi del suo viaggio. *O Guesa*, che ha come aggettivo completante nel titolo la parola *Errante*, non sa in quale porto ormeggiare, sa solo che deve camminare¹¹²⁸, usando come bussola i precetti delle sue letture, tra cui, il poeta fiorentino: “Do Dante á dor lembrados no destêro”¹¹²⁹.

Il ricordo dell’autore della *Commedia* ricorre quando il poeta arriva, esiliato, all’Inferno di Wall Street: “—Orpheu, Dante, Eneas, ao inferno/ Desceram; o Inca ha de subir .../ = Ogni sp’ranza laciata,/ Che entrate...”. La speranza può ancora essere raccolta dai traditori dei suoi capi, secondo Bruto, nel Canto XXXIV dell’*Inferno*¹¹³⁰. Ancora nel canto che rappresenta l’“Inferno di Wall Street”, il canto X, il viaggiatore errante indicherà le sue influenze che si intrecciano nella sua visione della letteratura:

Em sol, se iça-a o Rei do Brazil;
 —Herculano, é Polichinello ;
 Odorico, é pae rocôcô;
 Alencar, refugo;
 = Victo Hugo
 Doido deus, o ‘chefe coimbrão’ ;
 — Dos Incas nos *quipus*, Amautas
 São Goethe, Moysés, Salomão,
 O Byron, o Dante, O Cervante,
 Humboldt e Maury capitão,
 Newton’s Principia, Shak’spear’, Milton,.
 O Alkorão, os Veddas, o Ormuzd,
 As Mil e Uma Noites,
 E açoites
 Que dera e levara Jesus¹¹³¹

¹¹²⁵ DE CAMPOS. Op. cit., p. 222.

¹¹²⁶ Id. Id.

¹¹²⁷ Id. p. 223.

¹¹²⁸ Il soggetto lirico continua a evidenziare Dante come modello di cammino: “Trevas rescintillando... Surgem feras/ Do passo da existência, errado o Dante/ Na tremenda floresta”. SOUSÂNDRADE. Op. cit., p. 354.

¹¹²⁹ CAMPOS. Op. cit., p. 192.

¹¹³⁰ Secondo Sousândrade: “(BRUTUS do último círculo do Inferno de DANTE :)/ —Oh, será o mais sábio Cassar, que inda hade vir,/ Quem, descendo do throno,/ A seu dono/ Diga, ao povo, subir!”. SOUSÂNDRADE. Op. cit., p. 34.

¹¹³¹ Id. p. 243 -244.

Si noti l'uso quasi sperimentale, seguendo i presupposti interpretativi di Haroldo de Campos, dell'uso del verso e della parola poetica nella costruzione del poema. L'incrocio di fonti tematiche con i valori della tradizione nazionale (Herculano, è Polichinello; Odorico, è pae rocôcôn¹¹³²) in *O Guesa* sembra anticipare il linguaggio dei poeti del Modernismo del 1922, differenziandosi diametralmente da quello dei poeti suoi contemporanei. Haroldo de Campos classifica o processo compositivo di questo autore come un "rigor de sábio enciclopédico, capaz de unir a fruição estética da natureza à meticulosidade da observação racional"¹¹³³, la cui sperimentazione può essere ripresa da autori come Dante, che Sousândrade elenca più volte nel suo poema di viaggio, perché "Da luz que dava ao Dante amor divino:/ A luz saudosa, a luz que os poetas deixam"¹¹³⁴. Sousândrade sembra aver imparato dall'autore della *Commedia* che l'amore può essere condanna: "De que n'este vos dão tremenda idéa/ Os danteos tratos com que amor se ateia/ Na alma, vedando os pomos rubicundos!"¹¹³⁵, o uno dei sentimenti più puri: "A ideal Beatriz dos céus do Dante, (...)/Azul o firmamento e além distante,/ Que entre luzes está e é luz mais pura"¹¹³⁶, che rappresenta il modello poetico dell'amore da cercare: "E ouve do amor-primeiro esse murmuro/ D'alvoradas de Anninhas ; e a que o Dante/ Sentia o grande amor, o amor venturo"¹¹³⁷. Queste influenze dantesche, secondo la percezione di Haroldo de Campos, rappresentano una "insistência emblemática na imagem (...) parece ser uma reminiscência do Paraíso dantesco (XXXIII, 115-20)"¹¹³⁸. Joaquim de Sousa Andrade non ebbe continuatori.

Più che da una figura isolata come Sousândrade la poesia brasiliana tra il 1870 e il 1880 era profondamente influenzata dalla letteratura francese. Dalla Francia arrivava la poesia parnassiana, movimento che si ispirava agli ideali dell'arte per l'arte, dove la dimensione sociale rappresentava un elemento trascurabile e laterale. Come afferma Alfredo Bosi, "o parnasiano típico acabará deleitando-se na nomeação de alfaías, vasos e leques chineses, flautas gregas, taças de coral, ídolos de gesso em túmulos de mármore... e exaurindo-se na sensação de um detalhe ou na memória de um fragmento narrativo"¹¹³⁹. Per i parnassiani brasiliani, l'autore della *Commedia* sembrava rappresentare l'esempio del "miglior fabbro del parlar materno". La letteratura brasiliana, dopo un periodo di consolidamento delle idee nazionali,

¹¹³² Id. p. 243.

¹¹³³ DE CAMPOS. Op. cit., p. 229.

¹¹³⁴ SOUSÂNDRADE. Op. cit., p. 277.

¹¹³⁵ Id. p. 9.

¹¹³⁶ Id. p. 103.

¹¹³⁷ Id. Ib.

¹¹³⁸ DE CAMPOS. Op. cit., p. 231.

¹¹³⁹ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. p. 234.

inizia, attraverso reti di connessioni, a sviluppare movimenti estetici orientati verso una letteratura più focalizzata sul culto delle forme, come ha sottolineato Luciana Stegagno Picchio:

Quel desiderio di un'arte più difesa nel suo pudore, più rispettosa della tradizione formalistica nazionale che in Francia, durante gli ultimi anni dell'Impero, aveva dato origine al movimento del Parnasse, agisce infatti anche in Brasile in direzione antiromantica raccogliendo in «scuola», all'insegna dell'arte per l'arte, personalità letterarie di varia estrazione e di diversa capacità poetica¹¹⁴⁰.

Si cerca ora di sviluppare una tecnica all'interno della tecnica delle forme poetiche, l'impegno poetico si stacca dall'azione impegnata del poeta romantico – l'attenzione si sposta sulla forma piuttosto che sull'impegno sociale. Si manifesta un particolare interesse per i temi orientali, si recupera l'influenza greca e latina. I poeti trovano ispirazioni in autori come Dante, Milton e Shakespeare. Ed è soprattutto il poeta fiorentino che sarà evocato come modello di struttura verbale-poetica¹¹⁴¹. Olavo Bilac è, secondo Alfredo Bosi, il principale rappresentante dei poeti parnassiani brasiliani, che trasformarono la parola poetica in ingranaggi di un sistema metrico preciso di rime levigate: “[Olavo Bilac era] um poeta eloquente, capaz de dizer com fluência as coisas mais díspares, que o tocam de leve, mas o bastante para se fazerem, em suas mãos, literatura”¹¹⁴². Bilac cerca in Dante la comprensione per interpretare il mondo e le relazioni umane, dove l'amore è la fonte di rettitudine che lo porta a comprendere l'esistenza, un'azione che può essere trovata solo alla fine del cammino, dopo un lungo vagare. Nel libro di poesie *Tarde*, pubblicato postumo nel 1919, il poeta riflette sul vagare della sua esistenza già nel crepuscolo della vecchiaia - il poeta morì nel 1918. L'epigrafe del libro inizia con una citazione del *Il Convivio* di Dante, tratta dal capitolo XXIV del quarto trattato: “La nostra vita è siccome uno arco montando e volgendo”, quando il poeta italiano riflette sulle tappe della vita: “nelli quali l'anima nobilitata ordinariamente procede per una semplice via, usando li suoi atti nelli loro tempi e etadi siccome all'ultimo suo frutto sono ordinati”. Sebbene questo libro, per cronologia e ragioni storiche, non appartenga più al parnassianesimo, le citazioni di Dante riflettono ancora una visione ottocentesca dell'opera del poeta fiorentino. Il libro di Bilac è composto da 90 sonetti, uno dei quali è dedicato a Dante, scritto in decasillabi (endecasillabi

¹¹⁴⁰ STEGANO PICCHIO. Op. cit., p. 215.

¹¹⁴¹ Così Álvaro Santos Simões Júnior: “Almejando alcançar uma certa universalidade, o poeta não cantou sabiás e palmeiras ou bananeiras e laranjais, não se interessou pelos escravos nem atacou o imperador. Se cantou os índios, o fez como homenagem a Gonçalves Dias, o poeta brasileiro que mais prezava, apesar de ser romântico. A Bilac não importava a cor local, que ainda era, para muitos, traço distintivo do poeta brasileiro. Tendo em vista a ressonância universal, abandonou em sua poesia lírica as veleidades românticas de construção de uma língua brasileira mediante brasileirismos léxicos e sintáticos”. In: SIMÕES, Álvaro Santos Júnior. *Via Láctea* (1888): história (parnasiana) de uma paixão. *Navegações*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 123-125, jul./dez. 2012. P. 124.

¹¹⁴² BOSI. Op. cit., p. 241.

italiani), dal titolo “Dante no Paradiso”, che riflette l’interpretazione di Bilac sulla lettura della *Commedia*, il dolore della peregrinazione della vita quotidiana, che il poeta interpreta con nostalgia, e degli amori perduti, come quello di Dante per Beatrice, che emerge in modo più evidente nei versi finali del sonetto:

...Emfim, transpondo o Inferno e o Purgatorio, Dante
Chegara á extrema luz, pela mão de Beatriz:
Triste no summo bem, triste no excelso instante,
O poeta compreendera o mal de ser feliz.

Saudoso, ao igneo horror do barathro distante,
Ao vortice tartareo o olhar volvendo, quiz
Regressar á gehenna, onde a turba ullulante
Nos torvelins raivando arde na chamma ultriz:

E fatigou-o a paz do esplendor soberano;
Dos reprobos lembrando a irrevogavel sórte,
A estancia abominou do perpetuo prazer;

Porque no coração, cheio de amor humano,
Sentiu que toda a Vida, até depois da morte,
Só tem uma razão e um gozo só: soffrer!¹¹⁴³

Nel 1888, Olavo Bilac pubblica il suo libro d’esordio, *Poesias*, un’opera che segna una rottura con il sentimentalismo romantico fino a quel momento coltivato dalla maggior parte dei poeti brasiliani, con poche eccezioni come Sousândrade, che aveva anch’egli pubblicato un libro di rottura, ancora più audace dal punto di vista formale e tematico, come *O Guesa*. Con sentimentalismo rarefatto, tipico dell’estetica parnassiana, Bilac scrive un sonetto, il cui titolo era “Nel mezzo del camin...”, scritto in italiano:

Cheguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada
E a alma de sonhos povoada eu tinha...

E parámos de subito na estrada
Da vida: longos annos, presa á minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje segues de novo.... Na partida
Nem o pranto os teus olhos humedece,
Nem te commove a dôr da despedida.

E eu, solitario, volto a face, e tremo,
Vendo o teu vulto que desaparece

¹¹⁴³ BILAC, Olavo. *Tarde*. Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte: Francisco Alves, 1919. p. 84 – 85.

Na extrema curva do caminho extremo...¹¹⁴⁴

Il sonetto, in linea generale, tratta della tematica della disillusione amorosa, ma all'interno dei canoni della compostezza amorosa dell'estetica parnassiana, poiché il sentimentalismo non dovrebbe più essere esasperato, ma contenuto: "Nem o pranto os teus olhos humedece,/ Nem te commove a dôr da despedida". L'episodio sembra fare riferimento al congedo di Dante da Beatrice, in *Paradiso* XXXI: "Sanza risponder, li occhi sù levai,/ e vidi lei che si facea corona/ riflettendo da sé li eterni rai"¹¹⁴⁵. Tuttavia, nella poesia di Bilac il componente affettivo è inesistente, non c'è un ultimo sorriso come nella separazione di Beatrice da Dante, nella *Rosa dei Beati* - "Così orai; e quella, sì lontana/ come pareva, sorrise e riguardommi;/ poi si tornò a l'eterna fontana" - ¹¹⁴⁶, c'è solo la componente malinconica dell'assenza senza addio e senza ritorno: "Vendo o teu vulto que desaparece/ Na extrema curva do caminho extremo...".

È il razionalismo dei sentimenti amorosi a conferire al poema di Bilac un tono superficialmente sentimentale. Tuttavia, alcuni bagliori di *saudade* permangono nei versi, come il tremito provocato dall'addio, a cui il poeta cerca di resistere, nella poesia che si chiama "Nel mezzo del camin...": "E eu, solitario, volto a face, e tremo"¹¹⁴⁷. Nei versi parnassiani, il controllo dei sentimenti era limitato alla forma delle forme metriche, creando un sentimentalismo rarefatto. Olavo Bilac, sebbene non sembri evidente dai poemi citati, era ancora un poeta formato nei quadri estetici del XIX secolo.

Le interpretazioni di Bilac sull'opera di Dante si inseriscono di pieno nella visione ottocentesca, considerando il fiorentino come un combattente e un critico politico, una lettura che il poeta brasiliano lasciava intravedere in varie conferenze tenute nel corso della sua vita pubblica. Bilac fu un uomo di tribuna, molto più legato al pulpito accademico che alle piazze pubbliche – insieme a Machado de Assis, fu uno dei fondatori dell'Accademia Brasiliana delle Lettere, nel 1897. Come interprete di Dante, il poeta brasiliano ricorse più volte nei suoi discorsi all'immagine della *Commedia*. Nel 1917, in una conferenza rivolta agli studenti del Collegio Aldridge a São Paulo, Bilac ha proposto una riflessione sull'indifferenza di coloro che non prendono posizione nella vita, citando a tal fine esempi tratti dal poema dantesco, che interpretò come segue: "Condemnou-as Dante, porque ellas não aproveitam a vida que Deus lhes concedeu; vivem sem viver, e não deixam no mundo memória sua; e, ao mesmo tempo, as

¹¹⁴⁴ BILAC, Olavo. *Poesias*. Edição definitiva. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1902. p. 126.

¹¹⁴⁵ *Par.* XXXI, 70 – 72.

¹¹⁴⁶ *Par.* XXXI, 91 – 93.

¹¹⁴⁷ BILAC, Olavo. *Poesias: edição definitiva*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902. p. 126.

desprezam a Justiça e a Misericórdia”¹¹⁴⁸. Dante era considerato uno dei grandi poeti della storia della letteratura da Bilac, una sorta di fenomeno che accade raramente nel corso temporale delle lettere. In un testo dal titolo *Brasil*, nel quale Bilac si mette a discutere i prolegomeni della letteratura brasiliana ancora nel calore della sbornia nazionalistico-romantica - “A nossa pátria, a nossa língua, a nossa raça terão um dia a sua epopéia definitiva, complemento dos *Lusiadas*”¹¹⁴⁹ - osserva che se la letteratura portoghese aveva impiegato tempo per avere un Camões, così come quella italiana aveva atteso il suo Dante, sarebbe normale il Brasile fosse ancora in attesa del suo Omero:

Esses Homeros cyclicos e formidaveis, como Dante e Camões, não se fazem por acaso: nascem da suprema gloria ou do supremo soffrimento de uma phase historica. O Brasil terá o seu grande poeta e o seu poema definitivo, quando tiver o seu fastigio nacional. Daqui a cem annos, daqui a duzentos ou trezentos annos — quem sabe?¹¹⁵⁰

Bilac stava forse pensandosi come un successore di Camões o come un Dante per la letteratura brasiliana? Con continua modestia, Bilac afferma: “o gênio de Camões será reincarnado neste outro lado do Atlântico! Mas também os pequenos poetas, como eu, possuem um pouco do mysterioso condão da prophecia...”¹¹⁵¹. Sembra, d'altra parte, un esercizio di vanità da parte di Bilac, che nel 1913 fu considerato dalla prestigiosa rivista *Fon-Fon!*, settimanale di letteratura e cultura di Rio de Janeiro, come “príncipe dos poetas brasileiros”¹¹⁵².

La grande riflessione di Bilac su Dante è, chissà, quella riguardante il crepuscolo della vita. In un testo inedito intitolato “Tarde”, che peraltro è una metafora ricorrente negli scritti di inizio Novecento di questo parnassiano, e coincidenti con gli ultimi anni della sua vita, troviamo già nelle prime righe: “A tarde é a mais doce e triste estação do dia e da alma. Dante, no primeiro verso da ‘Divina Comedia’, disse que a grande visão do Inferno, do Purgatório e do Céu lhe appareceu no meio do caminho da sua vida”¹¹⁵³. Dante, secondo quest’interpretazione, era un poeta che contemplava la vita con il trascorrere degli anni e, giunto al termine del percorso, osservava il cammino intrapreso con saggia nostalgia, come aveva detto Bilac nel già menzionato sonetto “Dante no Paraíso”. Inoltre, anche Olavo Bilac menzionerà più volte l’autore della *Commedia* nelle cronache che scrisse a fine Ottocento e inizio Novecento, nelle

¹¹⁴⁸ BILAC, Olavo. *Últimas Conferências e Discursos*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Belo Horizonte: Francisco Alves, 1924. P. 110.

¹¹⁴⁹ Id. p. 299.

¹¹⁵⁰ Id. p. 301.

¹¹⁵¹ Id. Ib.

¹¹⁵² Olavo Bilac è stato eletto con 39 voti. *Fon-Fon!*: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiente. Rio de Janeiro, n. 16, p. 2, 19 abr. 1913.

¹¹⁵³ BILAC. *Últimas Conferências e Discursos*., p. 367.

quali cita diversi passaggi, soprattutto dell'*Inferno*¹¹⁵⁴, come i peccati e le pene dei dannati¹¹⁵⁵, o evocando l'immagine del genio poetico¹¹⁵⁶, reminiscenze interpretative ancora romantiche associate a Dante. Olavo Bilac fu uno dei punti culminanti del Parnassianesimo in Brasile. Però, altri autori parnassiani si sono occupati di utilizzare temi danteschi nella loro poesia.

Raimundo Correia, che Massaud Moisés classifica come “o menos esteta dos nossos parnasianos”¹¹⁵⁷, poiché i suoi versi andavano un po' oltre i marmi, le statue greche e i vasi cinesi dell'opera di un poeta molto più esteta come Alberto de Oliveira¹¹⁵⁸, ad esempio. Per Correia l'amore è più un ornamento estetico che un argomento affrontato con profondità, seguendo i manuali razionalisti parnassiani. Bosi dirà che Correia fu profondamente influenzato dalle “forma vernácula a poemas de Lope, Byron, Heine, Gautier, Hugo, Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Heredia e Rollinat”¹¹⁵⁹. Dante non appare di frequente nella lista dei poeti citati dal parnassiano. Nel malinconico poema intitolato “Despedidas”, la cui data indicata alla fine del testo è aprile 1883, l'autore tratta della partenza degli amori e della solitudine degli amanti di fronte all'assenza degli amati. Tra le donne che il poeta saluta con malinconia nostalgica vi è Beatrice, che rimane impassibile al sentimentalismo dell'io lirico: “Quando eu parti, teu lábio esteve mudo;/ Tu, formosa Beatriz, nada disseste,/ Mas, sem nada dizer, disseste tudo!”¹¹⁶⁰. Beatrice è la musa impassibile, di sentimenti ponderati, di fronte all'irruzione amorosa del poeta, tema che, come abbiamo visto, verrà successivamente utilizzato anche da

¹¹⁵⁴ In un testo intitolato “Firenze”, Bilac descrive la città natale di Dante fin dalle prime terzine dell'*Inferno* XXVI: e la Firenze, che ammiravo e amavo, era la Firenze ricca e artistica, allegra e bellicosa, peccatrice e audace, la cui fama il grande Dante, il suo figlio divino, lo ritrovò addirittura all'*Inferno*, dopo averlo trovato in terra e in mare: «Godi, Firenze, poi che sei sì grande/ Che per mar e per terra batli Vali,/ E per lo inferno il tuo nome si spande...». In: BILAC, Olavo. *Ironia e Piedade*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Belo Horizonte: Francisco Alves, 1916. p. 55. Maria Lajoso, studiando questo libro di Bilac, *Ironia e Piedade*, indicò che si trattava di una produzione dell'ultima fase dell'autore, quando le poesie cedettero il posto alle cronache, spesso pubblicate sui periodici: “Em *Ironia e piedade*, obra de 1916, um Olavo Bilac já mais maduro, talvez por ter sido um usuário mais hábil do sistema, sublinha, com entusiasmo, que coube à sua geração desbravar o terreno, pois foi ela que fez da imprensa literária uma profissão remunerada”. In: LAJOLO, Marisa. *Jornalistas e escritores: a cordialidade da diferença*. Comunicação e Sociedade. São Bernardo do Campo, SP: Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Faculdade de Comunicação, 1976. pp. 11 - 24. p. 12.

¹¹⁵⁵ “— Antigamente, era esse o crime terrível e máximo. Você já leu a Divina Comédia ?/ — Aos pedacinhos.../ — Como eu... Dante, para mostrar quanto odio devem merecer os falsificadores de dinheiro, installou-os no fundo do Inferno, na decima e ultima caverna do oitavo circulo, nadando num lodo inflammado, e atacados de hydropsia, sofrendo uma sede inextinguível e insaciavel, arrastando os ventres inchados, duros e resoantes como immensos tambores...” in: *Ironia e Piedade*. p. 95.

¹¹⁵⁶ “Um grande homem, um verdadeiro «grande homem» só aparece na terra de seculo em seculo. E, ás vezes, o intervalo é muito maior: entre entre Sophocles e Dante foi de dezeseis séculos...”. Id. p. 217.

¹¹⁵⁷ MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 24. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 238.

¹¹⁵⁸ Secondo nell'elezione a principe dei poeti brasiliani, con 34 voti, 5 in meno di Olavo Bilac. Tra coloro che votarono per Oliveira vi fu Xavier Pinheiro, autore di una delle traduzioni complete della *Commedia* più diffuse nel XX secolo.

¹¹⁵⁹ *História concisa da literatura brasileira*. p. 239.

¹¹⁶⁰ CORRÊA, Raymundo. *Versos e Versões* (1883 – 1886). Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira Maximino & C., 1887. p. 52.

Olavo Bilac. I poeti basano forse la loro interpretazione della musa dantesca sulla terzina 55-57, del *Purgatorio* XXX, in cui Beatrice rimprovera Dante per aver pianto la partenza di Virgilio (“Dante, perché Virgilio se ne vada,/ non pianger anco, non pianger ancora;/ ché pianger ti conven per altra spada”)? È una possibilità plausibile, poiché in questo episodio della *Commedia* il contenimento sentimentale è da parte di Beatrice, mentre Dante rappresenta l’exasperazione della tristezza per la partenza del maestro: “valse a le guance nette di rugiada,/ che, lagrimando, non tornasser atre”¹¹⁶¹.

C’è un altro riferimento a Dante nella poesia di Raimundo Correia, quando il poeta, in un testo dedicato a Victor Hugo intitolato “Sobre homem popular”, utilizza l’aggettivo dantesco come indicativo iperbolico della grandiosità dell’autore francese: “No interior do monte occulta-se o Pagode!/ Chega o dia solemne, o povo em onda açode/ Rasga-se a porta estranha.../ E bradam todos vendo o collossal Dantesco,/ O idolo, que então, qual feto gigantesco,/ Rebenta da montanha”¹¹⁶². Luciana Stegagno Picchio, d’altra parte, vede più somiglianze nella poesia di Correia con quella di Leopardi che con quella di Dante: “per noi [i lettori, c’è] un’eco quasi leopardiano, tanto nel senso della sostenutezza stilistica, come del pessimismo cosmico della malinconia grave e concentrata. Le sue donne [sono] crudeli ed assenti”¹¹⁶³.

L’impegno con la retorica parnassiana è presente anche nella lirica di un’autrice come Francisca Júlia da Silva, il cui libro d’esordio già presentava una definizione parnassiana, perché era intitolato *Mármore* (1895), parola chiave, secondo Jaqueline Ferreira Borges ai suoi versi dell’autrice: “O mármore lapidado, assim como os poemas, constrói estátuas, deusas e figuras femininas, apresentando traços delineados e uniformes ao mesmo tempo em que evidencia a rigidez do mármore”¹¹⁶⁴. Nel sonetto “Musa Impassível I”, uno dei più famosi di Francisca Júlia, troviamo un riferimento a Dante. La poetessa evoca il nome del fiorentino per dare spessore allo sguardo della musa, che cantando, come aveva fatto l’autore nella *Commedia*:

Musa! um gesto siquer de dor ou de sincero
Lucto jamais te afeie o candido semblante!
Deante de um Job, conserva o mesmo orgulho, e deante
De um morto, o mesmo olhar e sobreceño austero.

Em teus olhos não quero a lagrima; não quero
Em tua bocca o suave e idyllico descante.
Celebra ora um phantasma anguiforme de Dante,

¹¹⁶¹ *Pur.* XXX, 53 – 54.

¹¹⁶² CORRÊA, Raymundo. *Primeiros sonhos* (Poesias Lyricas). São Paulo: Typ. da Tribuna Liberal, 1879. p. 53.

¹¹⁶³ STEGAGNO PICCHIO. Op. cit., p. 306.

¹¹⁶⁴ BORGES, Jaqueline Ferreira. A literatura de autoria feminina no Brasil: um estudo sobre a trajetória de Francisca Júlia. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 1-12, jan.-mar. 2020. p. 4.

Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero.

Dá-me o hemistichio d'ouro, a imagem atractiva ;
A rima cujo som, de uma harmonia crebra,
Cante aos ouvidos d'alma; a estrophe limpa e viva;

Versos que lembrem, com seus barbaros ruidos,
Ora o aspero rumor de um calhão que se quebra,
Ora o surdo rumor de marmores partidos¹¹⁶⁵.

Questo sonetto sembra quasi una descrizione del “buon poetare”, della cadenza delle strutture, e della “rima cujo som, de uma harmonia crebra/ Cante aos ouvidos d'alma; a estrophe limpa e viva”, per mantenere la purezza lessicale dell'estetica parnassiana, che, come ha evidenziato Jacqueline Ferreira Borges, “Há como imposição do movimento o cuidado formal na elaboração e no uso da linguagem nos poemas, consideravam-se a métrica, o ritmo e as rimas como artificios essenciais”¹¹⁶⁶. Nei capitoli precedenti di questa ricerca, abbiamo fatto riferimento al modo in cui Dante si rivolge alle muse per il suo “buon poetare”, seguendo i precetti di Omero, disposizione che Francisca Júlia fa suoi nel poema, e forse dalle muse dantesche proviene “Ora o aspero rumor de um calhão que se quebra”, frutto delle *rime petrose*. Ma i riferimenti diretti a Dante nella poesia di Francisca Júlia non vanno oltre il breve richiamo contenuto nel suddetto sonetto.

Volendo andare oltre il sentimentalismo rarefatto dei parnassiani, la corrente del Simbolismo giunge in terra brasiliana, con risonanze provenienti in parte dalla Francia. Come per il Romanticismo e il Parnassianesimo, il Simbolismo trovò il suo faro culturale nella letteratura francese, con Charles Baudelaire come uno dei principali punti di riferimento. I simbolisti trattarono, nel campo poetico, questioni che andavano al di là dei temi, delle forme parnassiane, concentrandosi maggiormente sulla musicalità delle parole e, soprattutto, sulla polisemia dei vocaboli. Nell'esplorare il significante dei lessemi poetici, i simbolisti potevano approfondire discussioni di ambito più metafisico, che sfuggivano ai parnassiani, a causa delle loro norme di scuola. La metafora poetica era la base fondante delle poesie. Bosi afferma che nel Simbolismo gli autori “esperam ir além do empírico e tocar, com a sonda da poesia, um fundo comum que susteria os fenômenos”¹¹⁶⁷, così cercano di arrivare alla parola-simbolo, che è attesa sulle molteplici sfaccettature significanti incastonate nell'immanenza dei valori significanti che i poeti riescono a estrarre dalla lingua. Ancora Bosi: “*O símbolo (...) assume*

¹¹⁶⁵ SILVA, Francisca Júlia da. *Mámore*. Prefácio de João Ribeiro. São Paulo: Typ. Paulista, 1895. p. 1 -2.

¹¹⁶⁶ BORGES, Jacqueline Ferreira. A literatura de autoria feminina no Brasil: um estudo sobre a trajetória de Francisca Júlia. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 1-12, jan.-mar. 2020. p. 7.

¹¹⁶⁷ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. p. 279.

nessas correntes a função-chave de vincular as partes ao Todo universal que, por sua vez, confere a cada uma o seu verdadeiro sentido”¹¹⁶⁸.

Andare oltre i vasi greci e cinesi, oltre il marmo, le statue, il tono misurato per parlare della condizione umana e della malinconia del sentimento amoroso, alla ricerca di una compreensão de uma realidade sfuggente, in cui il poeta è ostacolato come l'albatro di Baudelaire¹¹⁶⁹: questo l'intento del poeta simbolista, che spesso incarnava il dolore dell'esistenza riflettendo su di essa, come faceva Alphonsus de Guimaraens¹¹⁷⁰, le cui immagini infernali riflettono il turbamento dell'anima del suo io lirico: “E quando chegar o inverno,/ pôr-do-sol indeciso, Dae-me,/ ó Deus, o paraíso,/ Pois sempre vivi no inferno...”¹¹⁷¹. I riferimenti a Dante nell'opera di Alphonsus de Guimaraens sono sparsi, molti pubblicati in volume nel XX secolo. Nel caso di Guimaraens, i riferimenti a Dante riguardano il dolore del poeta nel recuperare, nella sua memoria nostalgica, gli amori perduti della giovinezza:

Às vezes, quando o luar nascia, eu vinha
Postar-me em frente do castello, os braços
Abertos para a pallida rainha
Que ia colhendo lírios nos espaços...

Era talvez na adolescência minha.
Noite de astros em flor. Sussurram passos...
Que suave encantamento me sustinha
Nos fios de oiro de indizíveis laços!

Ó Catharina de Athayde, errante
Sombra aromal! Ó Laura de Petrarca,

¹¹⁶⁸ Id. p. 279.

¹¹⁶⁹ “Souvent, pour s’amuser, les hommes d’équipage/ Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers./ Qui suivent, indolents compagnons de voyage./ Le navire glissant sur les gouffres amers.// A peine les ont-ils déposés sur les planches./ Que ces rois de l’azur, maladroits et honteux./ Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches/ Comme des avirons traîner à côté d’eux.// Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!/ Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid!/ L’un agace son bec avec un brûle-gueule./ L’autre mime, en boitant, l’infirme qui volait!// Le Poète est semblable au prince des nuées/ Qui hante la tempête et se rit de l’archer;/ Exilé sur le sol au milieu des huées./ Ses ailes de géant l’empêchent de marcher”. BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Edição Garnier Frères. Paris: Garnier Frères, 1961.

¹¹⁷⁰ Uno dei testi noti poemi sulla autocommiserazione del poeta di fronte alle avversità quotidiane si trova nella poesia “A catedral”: “Entre brumas, ao longe, surge a aurora,/ O hialino orvalho aos poucos se evapora,/ Agoniza o arrebol./ A catedral ebúrnea do meu sonho/ Aparece na paz do céu risonho/ Toda branca de sol.// E o sino canta em lúgubres resposos:/ “Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”// O astro glorioso segue a eterna estrada./ Uma áurea seta lhe cintila em cada/ Refulgente raio de luz./ A catedral ebúrnea do meu sonho,/ Onde os meus olhos tão cansados ponho,/ Recebe a benção de Jesus.// E o sino clama em lúgubres resposos:/ “Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”// Por entre lírios e lilases desce/ A tarde esquiva: amargurada prece/ Poe-se a luz a rezar./ A catedral ebúrnea do meu sonho/ Aparece na paz do céu tristonho/ Toda branca de luar.// E o sino chora em lúgubres resposos:/ “Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”// O céu e todo trevas: o vento uiva./ Do relâmpago a cabeleira ruiva/ Vem acoitar o rosto meu./ A catedral ebúrnea do meu sonho/ Afunda-se no caos do céu medonho/ Como um astro que já morreu.// E o sino chora em lúgubres resposos:/ “Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. p. 289.

¹¹⁷¹ GUIMARAENS, Alphonsus de. *Pastoral aos crentes do amor e da morte*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1923. p. 19.

E ó (mais que estas) ideal Beatriz de Dante!

Ereis vós trez a rosa de todo anno
Que me surgia, e cada qual era a Arca Da minha
Alliança ao doce amor humano!¹¹⁷²

Il sentimentalismo amoroso del poeta, nondimeno, secondo Luciana Stegagno Picchio, sarebbe più vicino alle sfumature amorose del *Canzoniere* di Petrarca che alla beatitudine delle passioni nel *Paradiso* della *Commedia*¹¹⁷³, anche se Beatrice appare come un archetipo dell'amore celeste e Laura come un amore malinconico coronato di nostalgia: “Quiseras ser a Laura de Petrarca/ E ter o nome engrinaldado em oiro.../ Sentir-te a branca, etérea, sublime arca/ Adonde poisaria o amor vindoiro...// Beatriz que Dante, o sempiterno, marca/ Com o gênio, e do céu faz o mor tesoiro...”¹¹⁷⁴.

Riferimenti danteschi, seppur circostanziali, si riscontrano anche in testi pubblicati sulla stampa da Alphonsus de Guimaraens. In un testo su Tolstoj, l'autore brasiliano scrisse che lo scrittore russo aveva costruito un'opera nella quale tentava di smantellare le immagini sociali create artificialmente sull'élite, proprio come aveva fatto Shakespeare e Dante: “Talvez presida a esses julgamentos o mesmo critério empregado por Tolstoi na sua barbara apreciação sobre Shakespeare e Dante, cujas imagens sagradas, num furor de verdadeiro iconoclasta, tentou derruir por terra”¹¹⁷⁵. Dante qui appare come un critico sociale, il che ci fa vedere ancora nella poesia di Alfonso de Guimaraens una lettura, in un certo senso, politica dell'autore della *Commedia*.

La trasposizione delle esperienze personali che sfuggono all'empirismo scientifico dei positivisti, in un quadro di trascendenza metafisica avviene, per i simbolisti, attraverso la ricerca delle diverse sfumature dei significanti linguistici, catalizzate da molteplici opere poetiche attraverso l'uso della metafora. Alfredo Bosi, ad esempio, indica che il Simbolismo, “[recusa-se] a limitar a arte ao objeto, à técnica de produzi-lo, a seu aspecto palpável; (...) [e espera] ir além do empírico e tocar, com a sonda da poesia”¹¹⁷⁶. Di qui l'uso dei vocaboli come simboli di una realtà trascendente, di giochi con significanti linguistici per esplorare le possibilità del

¹¹⁷² Id. p. 103.

¹¹⁷³ “Tutto il canzoniere del Petrarca brasiliano gira infatti intorno a quella morte (e quando ad altre, rapportandole ad essa in transfert analogico); dove la bipartizione, se c'è, non è in vita o in morte, ma in canzoni di pianto e canzoni di sublimazione del pianto, in dolente accettazione e in mistica integrazione con Dio: la donna-immagine, la donna-angelo, salvatrice, è mediatrice fra la Divinità e l'uomo che per lei e in lei supera il « medo-de-tudo », la paura cosmica e l'orrore del peccato”. STEGAGNO PICCHIO. Op. cit., p. 242.

¹¹⁷⁴ GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias*. São Paulo: Agir, 1963. p. 75.

¹¹⁷⁵ GUIMARAENS, Alphonsus de. *Mendigos*. Ouro Preto: Typ. da Casa Mendes, 1920. p. 46.

¹¹⁷⁶ BOSI. Op. cit., p. 279.

linguaggio verso un simulacro metafisico del presente amorfo e atroce in cui si ritrova la voce poetica. Il presente quotidiano si mostra in molteplici sfaccettature, così come i modi di rappresentarlo, e solo nell'esplorazione del valore simbolico dei segni linguistici può avvenire la rappresentazione fugace di questi momenti che compongono il presente della scrittura. Sviluppando così una poesia che, partendo dal pessimismo individuale, rifugge, ma allo stesso tempo critica, i disagi sociali, come notava Bosi, "Os Simbolistas (...) tiveram esta função relevante: dizer do mal-estar profundo que tem enervado a civilização industrial; e o fato de terem oferecido remédios inúteis, quando não perigosos, porque secretados pela própria doença, não deve servir de pretexto para tardias excomunhões"¹¹⁷⁷. Leggiamo immaginando che le forze immanentiste siano il risultato di una teleologia contemporanea all'atto della lettura.

Le sfumature dantesche, però, trasformano la realtà in un motto più pessimistico nella penna di João de Cruz e Sousa, che Stegagno Picchio classifica come il principale protagonista del simbolismo brasiliano, un movimento che, influenzato dai venti dominanti della poesia francese e inglese, arrivano alla società brasiliana da una visione pessimistica della realtà¹¹⁷⁸. Come direbbe Baudelaire: "Le silence, l'espace affreux et captivant.../ Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant/ Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve"¹¹⁷⁹. La poesia si intitola "Le Gouffre", e questo sarà il rapporto del poeta con l'ambiente circostante, un'eterna resistenza all'abisso esistenziale, verso il quale il poeta è costantemente spinto dalla tempesta del suo pessimismo quotidiano, prodotto diretto dell'ambiente sociale in cui è inserito. Ciò che avviene, secondo Stegagno Picchio, è un movimento simile nell'opera di Cruz e Sousa, carica, secondo la ricerca, di una "tristezza cosmica", frutto di una "sofferenza individuale"¹¹⁸⁰, perché "Cruz e Sousa contrappone il suo universo sinuoso, mal-termo, inquietante, misterioso, allucinante. Brume, nebbie, avori, argenti, teschi, luna"¹¹⁸¹.

Cruz e Sousa cattura l'anticonformismo sociale di questo momento. Era afrodiscendente, figlio di schiavizzati liberati, immerso in un ambiente sociale razzista. Nacque nel 1861, 27 anni prima della proclamazione della Legge Aurea, e morì nel 1898, quando la società brasiliana, un decennio dopo l'abolizione, non aveva superato, culturalmente, i suoi trecento anni di schiavitù. La sua poesia, contrariamente a quanto si potrebbe immaginare non fu un manifesto contro le ingiustizie del suo tempo, la sua contestazione dell'ordine sociale, infatti, è

¹¹⁷⁷ Id. p. 283.

¹¹⁷⁸ STEGAGNO PICCHIO. Op. cit. p. 332.

¹¹⁷⁹ BAUDELAIRE. Op. cit., p. 190

¹¹⁸⁰ STEGAGNO PICCHIO. Op. cit. p. 333.

¹¹⁸¹ Id. p. 330.

sottilmente diluita nei suoi testi, il che condusse una parte della critica, per alcuni periodi della storia letteraria brasiliana, a classificare questo poeta come non impegnato nelle lotte sociali, e per questo considerato un autore recluso nella sua “torre d’avorio”, senza finestre sul mondo che lo circonda.

Dante sarà una figura di rilievo nella composizione letteraria di Cruz e Sousa. Un riferimento particolarmente significativo si trova nel poema in prosa intitolato “Emparedado”, nel quale il poeta, *emparedado* (murato) nelle sue angosce individuali, analizza i tormenti che lo circondano, tra cui le teorie diffuse che tendevano a descrivere differenze razziali¹¹⁸². Comunque, per Cruz e Sousa, la limitazione sociale degli individui non biologica, era, in realtà, prodotto di uno sfruttamento storico¹¹⁸³. E se così non fosse stato, se non fosse esistita la dannosa schiavitù, i figli dell’Africa, come lo stesso Cruz e Sousa dichiara, avrebbero potuto già aver generato il loro “Dante Nero”: “A África virgem, inviolada no Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas e secretas para fundir a Epopeia suprema da Dor do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante negro!”¹¹⁸⁴. Se Dante aveva cantato i dolori di Firenze, vi sarebbe dovuto essere un poeta in grado di cantare il dolore degli schiavi. Forse, per un momento, il poeta desiderava, come Dante, richiamarsi alla corona di vate poetico, lauro che mai arrivò. Cruz e Sousa morì di tubercolosi, praticamente dimenticato dalla critica letteraria del suo tempo, riscoperto, praticamente, solo negli anni Venti del Novecento dagli autori del Modernismo.

“Dante Negro” è uno dei riferimenti più singolari al poeta fiorentino realizzati nel contesto brasiliano del XIX secolo. Tuttavia, Júlio Cezar Bastoni da Silva indica la possibilità che Cruz e Sousa non abbia letto Dante in modo approfondito, conoscendolo solo in modo superficiale:

Cruz e Sousa, ao que se saiba, nunca traduziu Dante e sequer há notícias de eventuais notas de leitura ou comentários marginais que possa ter feito à

¹¹⁸² “Nos países novos, nas terras ainda sem tipo étnico absolutamente definido, onde o sentimento d’Arte é silvícola, local, banalizado, deve ser espantoso, estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência d’hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita”. CRUZ E SOUSA. Vol. 2, p. 625.

¹¹⁸³ “Artista! Pode lá isso ser se tu és d’África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia! A África arrebatada nos ciclones torvelinhantes das Impiedades supremas, das Blasfêmias absolutas, gemendo, rugindo, bramando no caos feroz, hórrido, das profundas selvas brutas, a sua formidável Dilaceração humana! A África laocoôntica, alma de trevas e de chamas, fecundada no Sol e na Noite, errantemente tempestuosa como a alma espiritualizada e tantálica da Rússia, gerada no Degredo e na Neve — polo branco e polo negro da Dor!” CRUZ E SOUSA. Vol. 2. p. 630

¹¹⁸⁴ Id. Ib.

Comédia. Nesse sentido, é preciso considerar que as ressonâncias dantescas em sua obra têm de ser buscadas enquanto elementos aproximáveis, com ou sem menção ao poema medieval, em sua produção em versos ou em prosa¹¹⁸⁵.

Bastoni da Silva suggerisce quindi che a mediare tra il simbolista brasiliano e l'autore della *Commedia* sia stato Arthur Schopenhauer¹¹⁸⁶. Si tratta di un punto di vista plausibile, anche se altri fattori ci inducono a credere in una lettura diretta di Dante. Il tema era già stato sollevato in precedenza da Ivan Junqueira, che trattava la questione fornendo la seguente risposta: “Teria Cruz e Sousa lido os versos da *Commedia* dantesca? Não sabemos, e pouco importa”¹¹⁸⁷. A nostro avviso, la quantità di indicazioni dantesche presenti nella produzione letteraria di questo simbolista ci lascia credere in una conoscenza diretta del testo dantesco. Essa è molto più solida, infatti, rispetto ad autori quali Castro Alves o Olavo Bilac.

In *Broquéis*, opera del 1893, nella poesia “Espasmos”, Cruz e Sousa, riflettendo sulla temporalità della condizione amorosa, per questo, indica che il fuoco delle passioni era nato e fiorito con dal poeta della *Commedia*: “És a chamma do Amor, negro-verinelha/ De onde rompeu a fulgida scentelha,/ Que a Flôr de fogo fez gerar no Dante”¹¹⁸⁸. In *Faróis*, opera postuma pubblicata nel 1900, nella poesia “Tédio”, il poeta indica la contemplazione di un istante, in cui “Sabor de sangue, lagrimas e terra/ Revolvida de fresco,/ Guerra sombria dos sentidos, guerra,/Tantalismo dantesco”¹¹⁸⁹. Un’immagine simile appare nel poema “Ressureição”, sempre in *Faróis*: “As festas turvas e funambulescas/ Da exótica Phantasia,/ Por plagas cabalísticas, dantescas,/ De estranha selvageria”¹¹⁹⁰. In “As Festas Turvas” si rappresenta il trascorrere della vita attraverso momenti sconosciuti, un’evasione del poeta della realtà e dell’amore; l’allusione all’aggettivo “dantesco” rappresenterebbe una sorta di “selva oscura”, dove il poeta si smarrisce nei sentieri della sua peregrinazione, che nel caso del

¹¹⁸⁵ DA SILVA, Júlio Cezar Bastoni. “Dante negro”: a *Divina Comédia*, segundo Cruz e Sousa. *SIGNUM - Revista da ABREM*, v. 21, n. 2, p. 137-160, 2020. p. 139.

¹¹⁸⁶ “À parte conhecermos a importância que Schopenhauer teve para a obra de Cruz e Sousa, se não é possível afirmarmos que tal leitura de Dante derive diretamente da obra do filósofo alemão, talvez possa se aventar que ela esteja relacionada seja a influências que este tenha representado para o romantismo – e, por extensão, para sua floração simbolista – ou mesmo a uma congenialidade entre sua filosofia da Vontade e a poética de Cruz e Sousa. Ambas se dirigem à necessidade de negação da Vontade, fundamento de toda vida terrena, corporal, fenomênica, em nome de uma placidez potencialmente conquistada pela consciência dos condicionamentos e contingências que aquela representa para a criatura humana, pobre espírito desamparado e entregue aos impulsos do corpo e às imposições da natureza”. Id. 141.

¹¹⁸⁷ JUNQUEIRA, Ivan. A modernidade de Cruz e Sousa. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 13, p. 168-175, 2000. p. 173.

¹¹⁸⁸ SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa: poesia*. Vol 1. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. P. 556.

¹¹⁸⁹ Id. 442.

¹¹⁹⁰ Id. 472.

soggetto lirico di Cruz e Sousa, lo conducono verso il cammino della sordidezza umana: “pelas plagas da loucura”¹¹⁹¹.

Nella prosa poetica i riferimenti si accentuano ancora di più, tanto che Dante viene qualificato, insieme a Shakespeare, come uno dei più insigni autori della letteratura. Tale rinvio si trova nella poesia in prosa del libro intitolato *Evocações*, del 1898.

Shakespeare e Dante, fora do oficialismo e do classismo dos seus renomes imortais, mas vistos em toda a larga e luminosa amplidão da Natureza, como devem ser vistos os grandes Espíritos, são os trágicos e majestosos faróis magnos de todas as épocas, os órgãos poderosos e mágicos da Sensibilidade humana¹¹⁹².

Nell’opera ci sono evidenti rapporti intertestuali con la produzione del poeta fiorentino, soprattutto a partire dalla menzione al termine “dantesco,” al quale Cruz e Sousa ricorre sei volte, quasi sempre con valenze legate all’aggettivazione che gravita attorno al campo semantico della vita infernale. È come se l’autore brasiliano volesse trovare in Dante il faro per addentrarsi nella bassezza dell’animo umano, un desiderio velato dell’immanenza simbolista. Osserviamo un esempio nella sezione intitolata “Inferno”, dove il narratore del racconto, un personaggio di Cruz e Sousa, afferma di incontrare Baudelaire, il quale viene descritto: “A boca, lasciva e violenta, rebelde, entreaberta num espasmo sonhador e alucinado, tinha brusca e revoltada expressão dantesca e simbolizava aspirar, sofregamente, anelantemente, intensos desejos dispersos e insaciáveis”¹¹⁹³. Nella stessa opera, l’immagine dell’*Inferno* dantesco rappresenta l’angoscia esistenziale dell’individuo: “se dentro de todo o teu ser há o Inferno dantesco, em asas, que desprende voos brancos e largos para regiões muito além da Morte”¹¹⁹⁴. L’autore sottolinea anche la suntuosità della metrica di Dante: “Trindade de tristes e de trêmulos, sombrio terceto do Dante, todas as tardes, pela violácea bruma poente, aquelas velhas obscuras apareciam, solitárias, soturnas, e tomavam diretamente o nebuloso caminho do Campo Santo”¹¹⁹⁵, o quello che Cruz e Sousa chiama il “titânico terceto dantesco”¹¹⁹⁶. In fondo, i versi di Dante, come quelli di Petrarca, avevano un alto valore poetico, come descritto nella prima

¹¹⁹¹ Id. Ib.

¹¹⁹² SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa: poesia*. Vol. 2. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. p. 489.

¹¹⁹³ “Mergulhando a imaginação nos vermelhos Reinos feéricos e cabalísticos de Satã, lá onde Voltaire faz sem dúvida acender a sua ironia rubra como tropical e sanguíneo cáctus aberto, encontrei um dia Baudelaire, profundo e lívido, de clara e deslumbradora beleza, deixando flutuar sobre os ombros nobres a onda pomposa da cabeleira ardentemente negra, onde dir-se-ia viver e chamejar uma paixão”. SOUSA, Vol. 1. p. 526

¹¹⁹⁴ Id. p. 392.

¹¹⁹⁵ Id. 512.

¹¹⁹⁶ Id. Ib.

strofa del “Colar de Pérolas”: “A F’licidade é um colar de pérolas,/ Pérolas caras, de valor pujante,/ Belas estrofes de Petrarca e Dante/ Mais cintilantes que as manhãs mais cérulas”¹¹⁹⁷.

I versi di Dante, per Cruz e Sousa, svelano anche le viltà dell’anima umana, che l’autore della *Commedia* ironizza e denuncia nel suo poema: “Do Dante o atroz, o tenebroso lema/ Do Inferno à porta em trágica ironia,/ Eu vejo, com terrível agonia,/ Sobre o teu coração, torvo problema”¹¹⁹⁸. L’atmosfera sociale in cui si trova il poeta è lugubre, come nella topografia dell’*Inferno* immaginato da Dante: “Têm o aspecto fatal das feras bravas/ E o rir pungente das legiões escravas,/ De dantescos e torvos Satanases!...”¹¹⁹⁹. O quando la pena della denuncia suona contro l’iniquità dei flagelli della schiavitù, che si abbatte sui bambini schiavizzati, in versi che sembrano anche reminiscenze di Castro Alves, in “O Navio Negreiro”. Scrive Cruz e Sousa in “Crianças Negras”, una costruzione di scenario infernale con evidenti influssi provenienti dalla poesia di Dante, che:

(...)

Preso à cadeia das estrofes quentes
Como uma forja em labareda acesa,
Para cantar as épicas, frementes
Tragédias colossais da Natureza.

Para cantar a angústia das crianças!
Não das crianças de cor de oiro e rosa,
Mas dessas que o vergel das esperanças
Viram secar, na idade luminosa.

Das crianças que vêm da negra noite,
Dum leite de venenos e de treva,
Dentre os dantescos círculos do açoite,
Filhas malditas da desgraça de Eva.

E que ouvem pelos séculos afora
O carrilhão da morte que regela,
A ironia das aves rindo à aurora
E a boca aberta em uivos da procela.

(...)¹²⁰⁰

E anche in una visione individualista, quando il poeta rivolge lo sguardo verso se stesso e si vede fallito di fronte a una società ostile che lo spinge verso una negazione esistenziale, nella quale è “boêmio maldito,/ O renegado boêmio,/ Em tudo o turvo irmão gêmeo/ Do sonhador Infinito”¹²⁰¹, contempla il passare dei venti del tempo attorno a sé, segnato da un

¹¹⁹⁷ Id. p. 83.

¹¹⁹⁸ Id. p. 127.

¹¹⁹⁹ Id. p. 132.

¹²⁰⁰ Id. p. 291.

¹²⁰¹ Id. p. 295.

“inferno de desgraças”¹²⁰², ricordato dai “clamores,/ Nas fúrias negras, dantescas, /Torturas medievaescas/ Dos ímpios inquisidores”¹²⁰³. La vita, per Cruz e Sousa, sarebbe una lotta contro la “loucura cotidiana”, come afferma nel poema “Tortura eterna”: “Impotência cruel, ó vã tortura!/ Ó Força inútil, ansiedade humana!/ Ó círculos dantescos da loucura!/ Ó luta, ó luta secular, insana!”¹²⁰⁴.

Oltre ai riferimenti diretti a Dante, i ricercatori Bárbara Costa Ribeiro e Júlio Cezar Bastoni da Silva, in uno studio congiunto sulle reminiscenze dantesche nell’opera di Cruz e Sousa, hanno evidenziato tracce della *Commedia* in “Capro”. Per Ribeiro e da Silva, oltre all’uso già evidente dell’aggettivo “dantesco”, il simbolista brasiliano si avvale di una serie di riferimenti che attingono al campo simbolico delle tematiche esplorate da Dante: “encontramos ainda, em Cruz e Sousa, frequentes imagens de satanases, chamadas infernais, e menções ao *Inferno* – sejam elas advindas do ideário dantesco ou da concepção de Mal a partir da influência simbolista como a de Baudelaire”¹²⁰⁵. Le immagini oscure e il cromatismo scarlatto, più volte utilizzate per richiamare il sangue, quasi come una sorta di “vermelho dantesco”¹²⁰⁶, sono punti sinestesici del testo, come scrive Cruz e Sousa: “toda a clamante alucinação dos vermelhos crepitando em sensações de chama, todas as atroantes fanfarras e gamas infinitas e finíssimas das cores como que aperitivas, palatais, genealógicas do Sangue”¹²⁰⁷. Le immagini del sangue che crepita tra le fiamme si possono vedere in *Inferno* XII, 46 - 48: “Ma ficca li occhi a valle, ché s’approccia/ la riviera del sangue in la qual bolle/ qual che per vïolenza in altrui nocchia”, che rappresenta il possente corso del fiume Flegetonte, dove giacciono i violenti. Non trattandosi di un’influenza diretta, evidenziata con parole chiave prese dal vocabolario o dal rimario dantesco, le indicazioni approssimative rientrano nel quadro dell’analisi degli studi

¹²⁰² Id. Ib.

¹²⁰³ Id. p. 296.

¹²⁰⁴ Id. p. 420.

¹²⁰⁵ Inoltre, sempre in questo lavoro, i ricercatori indicano che l’influenza proveniente dalla *Commedia* potrebbe andare oltre le suggestioni letterarie presenti in *Inferno*, poiché i toni simbolici provenienti dal Purgatorio possono essere avvertiti in “Capro”, come dettagliato da Ribeiro e Da Silva: “Por meio desses elementos, em Cruz e Sousa, a presença de Dante é algo passível de ser enxergado. Para atestar a possibilidade dessa leitura entre imagens coloridas, recortamos, na *Comédia*, o canto infernal da floresta dos suicidas, e, para a articulação do triplice movimento que une Satã, Capro e Poeta, destacamos elementos presentes no Canto XXVII do *Purgatório*, em que o enunciador do poema, Dante, se compara a si mesmo a uma cabra, apascentado por outros dois poetas, os “pastores” Virgílio e Estácio”. RIBEIRO, Bárbara Costa; DA SILVA, Júlio Cezar Bastoni. *Evocações dantescas na prosa poética de Cruz e Sousa. Terceira Margem*, 2021, 25.47: 11-32. p. 14; p. 17.

¹²⁰⁶ Ribeiro e da Silva indicano che c’è questa presenza, soprattutto la colorazione rossa e verde in “Capro”, e che Cruz e Sousa avrebbe potuto dipingere il suo testo con questi colori per assomigliare ad un’immagine dantesca dell’*Inferno* XVII, ad esempio, perché come afferma i due teorici: “O que chama a atenção é que, no bosque amaldiçoado, a cor verde encontra o tom vermelho do sangue, uma vez que, ao falarem, as árvores despejam ‘palavra e sangue’. O vermelho e o verde são as mesmas cores com que Cruz e Sousa pinta o sonho de seu capro, que se transforma em pesadelo da natureza”. Id. p. 26.

¹²⁰⁷ Id. Ib.

comparati. Tuttavia, ci sembra che Cruz e Sousa conoscesse la *Commedia* non superficialmente, o anche una lettura indiretta del testo, tramite Schopenhauer, come suggerisce Bastoni da Silva. Ovviamente, la lettura del filosofo tedesco potrebbe aver contribuito a guidare l'interpretazione del simbolista nei sentieri della selva dantesca, ma forse un interesse tematico, orientato dagli elementi costitutivi del Simbolismo, come le metafore cupe, il pessimismo metafisico e l'angoscia esistenziale, ha diretto Cruz e Sousa verso i testi della *Commedia*¹²⁰⁸.

Alla fine di “Emparadado”, testimonianza e testamento poetico in prosa di Cruz e Sousa, l'autore anela liberarsi dalla sedia dei dolori della realtà quotidiana: “Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...”¹²⁰⁹. Sarebbe questa una possibile approssimazione, un flusso di influenza proveniente da *Inferno* XXXIV, 139: “E quindi uscimmo a riveder le stelle”? È plausibile, poiché è il poeta che desidera fuggire, nel caso di Cruz e Sousa, dal proprio inferno esistenziale, dalle catene che lo legano alla tetra realtà.

Noi rovesceremo la frase: al di là delle citazioni, dei riferimenti e di qualche reminiscenza dantesca, non esistono prove della lettura della *Commedia* nell'opera di Cruz e Sousa¹²¹⁰, questo autore però sembra essere un grande conoscitore della lirica dantesca. Dalla nostra analisi sembra evidente che Cruz e Sousa, visto il ricorrere di temi cari a Dante, conoscesse direttamente la poesia del fiorentino. Ipotizziamo che la presenza di Dante sui giornali dell'Ottocento potrebbe avere aiutato a propagare la voce della lirica italiana nei vari centri urbani del Brasile. Cruz e Sousa è nato a Florianópolis, nello stato di Santa Catarina. Nel 1877,

¹²⁰⁸ E ci sono momenti in *Evocações* in cui il poeta sembra elencare il suo parnaso: “Nuances novas de alma, caminhos não explorados no mundo do Pensamento, certos segredos e transfigurações, rumos inéditos, paragens de uma inaudita melancolia, tudo é paralelamente julgado pelo Asinino, que logo estabelece para as relações de cada caso especial a mesma esfera de ação de múltiplos casos diversos. Sempre sol contra sol, sempre sombra contra sombra, sempre espelho contra espelho. Sempre este espelho — Homero, contra este espelho — Virgílio. Sempre este espelho — Shakespeare, contra este espelho — Balzac, ou contra este espelho — Dante, ou contra este espelho — Hugo. Sempre este espelho — Flaubert, contra este espelho — Zola, ou contra este espelho — Goncourt. Sempre este espelho — Baudelaire, contra este espelho — Poe, contra este espelho — Villiers e contra este espelho — Verlaine. Sempre este espelho — Ibsen, contra este espelho — Maeterlinck. Sempre, eternamente estes espelhos impolutos e astrais que reproduzem a perfectibilidade de sentimentos nas gerações, paralelamente igualados, medidos e pesados pelo Asinino, que os equipara, confundindo-lhes a delicadeza e fulguração dos cristais”. SOUSA. Vol. 2, p. 555.

¹²⁰⁹ SOUSA. Vol. 1, p. 632.

¹²¹⁰ Costa Ribeiro e Bastoni da Silva usano, a nostro avviso, giustamente, la parola “evocazione” per trattare temi danteschi nell'opera di Cruz e Sousa. Essi affermano: “Se tanto Dante quando Cruz e Sousa desejam alcançar transcendências, parece-nos, enfim, que os dados poéticos mais materiais de seus textos, as evidentes imanências — a escolha de palavras, a composição de paisagens que evocam texturas, cheiros, lágrimas, sangue, a remodelação dos corpos por meio de atitudes poéticas muito singulares —, são responsáveis pelo sucesso de uma empreitada poética desse tipo. RIBEIRO; DA SILVA. Op. cit. p. 28.

nell'edizione del 1° maggio del quotidiano *O Despertador*, nella sezione che trattava del viaggio dell'imperatore Pedro II e dell'imperatrice Teresa Cristina nella città di Firenze, si trova una citazione dal *Purgatorio XVIII*, 91-93, in italiano, tradotto in prosa in portoghese, come segue: "O Bem Supremo, a quem só o Bem Supremo agrada, creou o homem capaz de operar o bem, e dou-lhe, como penhor, este lugar de eterna paz"¹²¹¹. Già *A Regeneração*, il 30 giugno 1878, si segnalava che una delle più grandi opere poetiche mai scritte sarebbe stata pubblicata a Parigi, in un evento grandioso: *La Divina Commedia*, uscita in un'edizione microscopica¹²¹². E nello stesso periodico, l'8 luglio 1880, nella sezione letteraria si istituisce un paragone tra i *Lusiadas* e la *Commedia*¹²¹³. Nonostante alcune di queste pubblicazioni risalgano alla gioventù di Cruz e Sousa, possiamo constatare la penetrazione di Dante nell'orizzonte di attesa dei lettori di Santa Catarina tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, il che d'altra parte rafforza la nostra tesi enunciata all'inizio di questo capitolo, cioè a dire, che i giornali contribuirono a pubblicizzare e a diffondere il nome del poeta fiorentino in diverse zone dell'esteso territorio brasiliano.

5. 12 Il secolo delle traduzioni

Il XIX secolo è il periodo in cui Dante inizia a essere tradotto in Brasile. La traduzione di Luiz Vicente De Simoni segna il punto di partenza, ma l'interesse costante per la lirica del poeta fiorentino ha suscitato un flusso continuo di letture della *Commedia* in Brasile. Si tratta di un poema di 14.233 versi endecasillabi e di una distanza di cinque secoli tra la sua composizione e la sua ricezione, per cui la traduzione dell'opera rappresentava una sfida di grande portata.

¹²¹¹ *O Despertador*. Ano XV, n. 1.408, p. 3, 1° maio 1877.

¹²¹² Trascriviamo l'annuncio: "Trata-se da Divina comedia de Dante, em um volume, que não tem mais que uma pollegada e pôde servir de berleque ou de alfinete para uma gravata. Este vointeiramento impossivel proceder-se à distribuição do typoé inteiramente impossivel proceder-se à distribuição do typo, depois da tiragem, foram fundidos os caracteres". In: *A Regeneração*. Ano X, n. 979, p. 3, 30 jun. 1878.

¹²¹³ Riportiamo, nel testo che parla soprattutto del poema di Camões, i versi che si riferiscono all'opera di Dante: "O trabalho da compsição do Pooma não nos revela, como o da composição da Divina Comedia, nenhum soffrimento tragico do espirito, debruçado sobre os abysmos da sua propria alucinação, querendo seguir com os olhos fechados a restoa de luz que precede a Dante nesse Inferno, que elle creio talvez com receio ingenuo e catholico de que elle não existisse; tão pouco, senhores, nos revela aquella composição a libordade serena com a qual Gothe olha como naturalista para o homem, autor das suas proprias desgraças moraes, do seo proprio destino intellectual, desprezando idealmente a vida n'uma illusão inexplicavel, que o torna inferior a qualquer borboleta dos tropicos, que contenta-se com viver alguns dias, e para a qual a Natureza e um poema de luz, de cores, de amor e de vida!". In: *A Regeneração*. Ano XII. N. 30 p. 4. 8 jul. 1880.

Benché esista solo una traduzione integrale della *Commedia* nel Brasile ottocentesco, sono presenti altre traduzioni parziali del poema dantesco.

Dante è un poeta che entra nella letteratura brasiliana attraverso la traduzione, però, inizialmente in maniera frammentata. Le sue prime traduzioni si configurano come frutti di ritagli tematici di determinati canti, o di brani specifici che i traduttori, basandosi su scelte personali, ritengono più rappresentativi della *Commedia*. Se il punto di vista crea l'oggetto, non sarebbe del tutto sbagliato, a partire da questo presupposto, affermare che il traduttore crea un'interpretazione dell'autore tradotto a partire dalle scelte traduttive. Un esempio di ciò è il padre gesuita Carlos Candiani, e la lettura di Dante come poeta-teologo.

Candiani nacque a Milano nel 1813, lì compì i suoi studi fino a diventare segretario dell'arcivescovo della città. Nel 1868 si trasferì in Brasile, inizialmente in Pernambuco, poi in Santa Catarina, e infine a São Paulo. Durante il suo soggiorno in Brasile, insegnò latino, italiano, francese, inglese e teologia morale¹²¹⁴. Candiani è stato il secondo italiano a tradurre la *Commedia* in portoghese in Brasile. Luís Vicente de Simoni fu il primo, ma a differenza del medico genovese, la traduzione del religioso milanese fu ancor meno pubblicizzata. Il *Jornal do Commercio*, nel 10 gennaio 1869, fu uno dei pochi periodici a riferire sull'impresa di

¹²¹⁴ Gli scarsi dati biografici che abbiamo su Candiani furono pubblicati sul giornale *Imprensa Ytuana*, nella città di Itu, stato di San Paolo, il 12 dicembre 1884, in occasione della morte del religioso, avvenuta l'8 quel mese, la nota fu poi pubblicata sui giornali brasiliani, come leggiamo nel *Jornal do Recife*, in Pernambuco (3. gen. 1885. Anno XXVIII. n. 2. p.1), prima Il discorso del gesuita. La nota, per quanto degna di necrologi, era estremamente complimentosa nei confronti del sacerdote italiano. Oltre ai dati biografici che abbiamo già citato nel testo, il testo dedicato alla memoria di Candiani fornisce esempi della sua grande illustrazione ed erudizione: “Era o P. Candiani de um natural sanguíneo e fogado, cujas expansões porém temperava sua não ordinária virtude; tinha um trato ameno e um conversar variado e espirotuoso, que facilmente lhe atraía a atenção e a simpatia dos amigos, sobretudo pela grande riqueza de seus conhecimentos históricos e literários. Versado nas línguas europeias escreveu e deu à publicidade vários trabalhos, que mereceram os elogios dos literatos, e deixou alguns manuscritos de subido valor, tais como: um dicionário português em um grande volume de 1200 páginas, onde se acham em correspondência os vocábulos das outras línguas antigas e modernas, e onde vêm-se coordenados os vocábulos técnicos; um dicionário inglês em 600 páginas com indicações especiais sobre a pronúncia; um outro dicionário, compêndio de língua grega; um volumezinho de 300 páginas de composições poéticas intitulado *Lyra senil*, um outro de 400 páginas intitulado – *Lyra litúrgica*, ou tradução dos hinos da Igreja, sem falar de outros muitos seus escritos, que longo seria enumerar”. Porém, não há menções à sua tradução de Dante. Outro dos poucos indicativos da biografia do padre Candiani devemos a Luís Roberto de Francisco, que menciona da tradução de Dante Alighieri entre as produções intelectuais do jesuíta milanês: “Candiani nasceu em Milão a 19 de abril de 1813. Foi brilhante aluno do Seminário da diocese. Além das atividades religiosas, colaborava com a imprensa católica italiana. Serviu também como secretário do arcebispo de Milão. Aos 50 anos lhe veio o ardor missionário. A 10 de janeiro de 1864 entrou para a Companhia de Jesus e doou à Ordem a sua invejada biblioteca. Após o noviciado foi trazido ao Brasil (1866) pelo bispo de Olinda, D. Manoel de Medeiros. Inicialmente foi capelão dos presos na Ilha de Fernando de Noronha. Mas quando começaram as aulas no seminário da diocese, tornou-se professor de teologia moral. Lecionou também no colégio jesuíta. Nesse período escreveu obras publicadas em Pernambuco: “Ensaio de tradução de poesias italianas na língua dos brasileiros”, 1868 e uma tradução da “Divina Comédia” de Dante”. FRANCISCO, Luís Roberto de. Missão romana dos jesuítas em Itu – padre Carlo Candiani. Disponível em: <https://jornalafederacao.com.br/blog/2020/09/18/missao-romana-dos-jesuítas-em-itu-padre-carlo-candiani/>. Acesso em: 02 ott. 2024.

traduzione di Candini, senza menzionare quali opere e quali autori il sacerdote avrebbe tradotto. Il periodico si limita a evidenziare il titolo vago dell'opera di questo religioso: "Em Pernambuco publicou o Sr. Carlos Candiani um *Ensaio de tradução de poesias italianas para a língua dos Brasileiros*¹²¹⁵. Quali sarebbero i poeti tradotti?

Nell'*Ensaio de tradução de poesias italianas para a língua dos Brasileiros*, Carlos Candini indica nel titolo che la sua impresa è, più che una traduzione sistematica, un tentativo¹²¹⁶. Oltre a Dante Alighieri, il milanese ha tradotto poesie di Alessandro Manzoni. Nell'introduzione al proprio libro, Candini lamenta che il poema di Dante non abbia ancora avuto una traduzione completa in portoghese. Però il gesuita presume che un simile compito eccederebbe le sue capacità lavorative, motivo per cui, nel suo saggio, i versi tradotti dal poema medievale saranno estratti scelti dalle sue predilezioni personali:

Se é verdade que á litteratura portugueza falta ainda uma versão do poema de Dante, talvez não deva-se intental-a? Pareceo-me todavia que a publicação de alguns dos trechos, que já fui vertendo por meu gosto, podesse chegar a ser um ensejo a excitarem-se os animos dos valerosos, supprindo á minha impotenciaertendo por meu gosto, podesse chegar a ser um ensejo a excitarem-se os animos dos valerosos, supprindo á minha impotencia¹²¹⁷.

Si tratta di un esercizio di inventiva poetica oltre che di studio linguistico, tenendo conto delle funzioni didattiche svolte da Candiani come insegnante di italiano. Questo sacerdote, nella seconda nota al primo canto dell'*Inferno*, metterà in luce Dante come uno dei più grandi verseggiatori della storia della lirica occidentale, e sulla base di questa affermazione il gesuita, in tono didascalico, spiegherà al lettore lo schema metrico della *Commedia*: "Dante, e mais outros mestres de versificação hendecasyllaba usão semelhante deslocação do accento, da sexta á septima, para phonetica imitação"¹²¹⁸. Una metrica, infatti, che Candini cerca di seguire nella sua traduzione, volendo preservare la terza rima e l'endecasillabo dantesco in portoghese, come possiamo vedere nella traduzione di *Inferno* I, 1 - 9:

No meiado caminho d'esta vida
Foi que me achei por entre selva obscura,
A recta via sendo-me perdida.

Quão densa, aspera e cheia de amargura
Fosse tal selva é máo dizer; 'stremeço

¹²¹⁵ *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, ano 48, n. 10, p. 2, 10 jan. 1869.

¹²¹⁶ CANDIANI, Carlos. *Ensaio de traducção de poesias italianas na lingua dos brasileiros*. Recife: Typ. do Correio Pernambucano, 1868.

¹²¹⁷ Id. p. 5.

¹²¹⁸ Id. p. 6.

Ao só lebral-a por pavor que atura.

Pouco mais, qu'ella, grave a morte meço. -
Mas já que um bem d'aquelle mal saquei,
As mais cousas que hi vi narrar começo¹²¹⁹.

La scelta dei versi tradotti in portoghese può rivelare una scelta ideologica da parte del traduttore, evidenziata in modo più incisivo nelle note a piè di pagina che egli aggiunge ai versi tradotti. Nella selezione di Candiani, i canti della *Commedia* che saranno tradotti in portoghese sono: *Inferno I*, tradotto integralmente; *Inferno III*, 1 - 48; *Inferno V*, 28 al 45 e 71 - 141; *Inferno XXXIII*, 1 - 75; *Inferno XXXIV*, 1 - 69; *Purgatorio XI*, 1 - 21 e 91 - 108; Poi, *Purgatorio VI*, 58 - 151; *Paradiso XI*, 1 - 12 e 28 - 117; *Paradiso XII*, 25 - 103; *Paradiso XXXIII*, 1 - 21.

La scelta dei canti e dei versi non è dovuta a un criterio aleatorio o a una decisione consapevole in base all'estetica, è una scelta derivante da una lettura cattolica del poema. L'unico canto tradotto senza tagli è *Inferno I*, perché è l'introduzione al poema, che vedrà il poeta-pellegrino protagonista di questo epico viaggio alla ricerca della rettitudine spirituale¹²²⁰. Dante sarà presentato come poeta cattolico, perché nell'interpretazione di Carlos Candiani è l'argomento religioso a guidare l'ermeneutica. Così, l'argomento politico sarebbe un tema accessorio, importante, ovviamente, ma secondario nella narrazione. Il gesuita, in questo modo, vede Dante più nella sua veste di teologo che nel suo aspetto di uomo-politico:

A politica, sim, entra no poema de Dante, porém como accessorio: mas só por uma systematica cegueira pudera um leitor não vêr, que a religião é o pensamento que domina em toda a parte. Também em razão de arte poetica, teria Dante, d'outra maneira, commettido um incompreensível e imperdoável erro, com deixar os seus leitores em um necessario engano sobre o thema, ou assumpto precipuo da sua obra —É, que por certos letrados, lastimosissimamente infectos da incredulidade, um alto genio se aviltara por apertilhar a humilde crença do povo: e é por isso que, constituindo-se *corsários* da historia, presumem trocar em *espíritos fortes* (como com semzão chamão aos rebeldes á fé) a Dante, Colombo, Camões, Tasso, Vico, Galileo, e outros, que sem sairem: izentos das fraquezas da humanidade, guardarão todavia integra a crença religiosa¹²²¹.

¹²¹⁹ Id. p. 5

¹²²⁰ Candiani, in un "avvertimento" posto in nota alla traduzione di *Inferno I*, indicherà che l'obiettivo del canto sarebbe: "Neste primeiro canto, que é como a protasis, se ou conceito dominante da grande epopea dantesca, ideia mui simples é bem commum entre os christãos, é a reforma espirital, mediante a meditação dos fins do homem. Disse, se manifesta; porque derão unanimes os commentadores synchronos ao proprio poeta, e os dos seguintes seculos, até quando alguns modernos, a quem a ideia eminentemente catholica a interpretação que derão unanimes os commentadores synchronos ao proprio poeta, e os dos seguintes seculos, até quando alguns modernos, a quem a ideia eminentemente catholica enfadava e molestava do texto". Id. p. 9.

¹²²¹ Id. p. 9 - 10.

Candiani inizia la sua critica rivolgendosi ad autori che si avvicinavano a Dante da una prospettiva prevalentemente politica, trascurando la dimensione religiosa del poema. Pur riconoscendolo come una figura politica, il gesuita considera Dante come un poeta cattolico, un autore profondamente impegnato nella teologia e nell'escatologia cristiana, immerso nella vasta fonte esegetica delle Scritture. In tono ironico, il sacerdote criticherà gli interpreti che vedevano in Dante un difensore del neoguelfismo, o un poeta in opposizione alla Chiesa cattolica. Per difendere Dante, Candiani ricorre ai versi del *Paradiso* XI, 97-99, che traduce così: “Cresce: do eterno Espírito é cingida,/ Mediante Honório, então com nova coroa/ Do grão Patriarca a ideia tão subida”. E Candiani commenta questi versi in modo energico:

Papa Honório II que confirmou a Ordem dos Minoritas. Advirta-se, como Dante não hesita em dizer que o próprio Espírito Santo falla pelos labios do Romano Pontífice; donde argumenta-se, que quando o poeta guibellino lançava umas settas de vituperio contra algum Papa, cria golpear somente os erros pessoas, não o Papado, e que se peccou de irriverencia, nunca atraioou a fé catholica, e tão pouco a disfarçou pelo fatuo medo de parecer avillado da beatice. Não, esse medo, proprio das almas parvas, não cabia na de Dante¹²²².

Dante non si oppone alla fede cattolica; coloro che gli attribuiscono l'azione di vilipendere la Chiesa di Roma incorrono in una interpretazione erronea dell'esegesi della *Commedia*. Secondo l'interpretazione di Candiani, il poeta fiorentino non ha criticato il papato come istituzione, che egli rispetta profondamente, ma piuttosto il comportamento di alcuni individui che, occupando lo scanno di San Pietro, agirono per interesse personale e a discapito degli interessi della Chiesa. Tuttavia, è un fatto che il prete milanese evita di tradurre passaggi controversi della *Commedia*, come i canti XIX dell'*Inferno* o XXVII del *Paradiso*. Il taglio antologico selezionato da Candiani per presentare Dante al pubblico brasiliano mette in luce un poeta focalizzato su questioni teologiche, come si osserva nei canti del *Paradiso* scelti dal gesuita. Nel Canto XI, Candiani traduce passaggi in cui San Tommaso d'Aquino discute la propria teologia e San Francesco parla della povertà come elevazione spirituale; il Canto XII presenta la difesa di San Domenico a favore della Chiesa, e nel Canto XXXIII traduce “la preghiera della Madonna”, dai versi 1 al 21. Questo passaggio, a sua volta, si allinea con la pratica di antologizzare preghiere, poiché il primo canto del *Purgatorio* tradotto da Candiani fu il XI, anch'esso dai versi 1 a 21, che corrispondono al *Pater Noster*.

Candiani non ricevette solo lodi nel suo processo di traduzione della *Commedia*. La critica più mordace nel tentativo di tradurre la poesia italiana venne da Tristão de Alencar

¹²²² Id. Ib.

Araripe Júnior, che il 29 gennaio 1869 pubblicò sul *Diário de Pernambuco* una lettera critica, sotto lo pseudonimo di Oscar Jagoanharo, contro la traduzione del sacerdote gesuita¹²²³. Nel testo, il critico giudicò il lavoro traduttivo di Candiani riprovevole sotto diversi aspetti. Il primo tra questi fu l'aver trasformato i versi dell'autore fiorentino in qualcosa di oscuro e confuso: "Traduzindo V. Revma. o grande poema do Alighieri, quase da sublime e incompreensível obscuridade do poeta se aproximou, se não o igualou; quando nada seja, ao menos no segundo qualificativo"¹²²⁴. Araripe Jr., inoltre, sembra suggerire che il gesuita non conoscesse adeguatamente le tecniche e i limiti della lingua portoghese. Infatti, il modo in cui il religioso enucleò i versi danteschi nella traduzione portoghese finì per alterare il significato originale del testo italiano: "parece-me que V. Revma., longe de desejar atingir o rasgo figurado do poeta, antes quis alcançar alguma moléstia grave e dolorosa, sabendo transformar a *Divina Comédia* em uma perfeita drogaria, ou em um magnífico gabinete de consultas; o que, a meu ver, não é pequena barbaridade"¹²²⁵. I problemi si estendevano anche sul piano stilistico, poiché il testo tradotto conterrebbe, secondo l'interpretazione del critico, cacofonie, iperbati errati e un eccesso di elisioni¹²²⁶. In particolare, riguardo alle elisioni, Araripe Jr. sottolinea che queste furono impiegate per adattare la traduzione portoghese allo schema metrico di Dante, sebbene il traduttore lo abbia fatto senza prestare attenzione ai limiti della grammatica. A tal proposito, il critico, con tono ironico, paragona questa strategia traduttiva a quella di un becchino che sega la bara per farvi entrare un cadavere quando questo è più grande del feretro¹²²⁷. Insomma, Araripe Jr. considera l'impresa di Candiani il risultato di buoni propositi, ma, secondo il critico, l'intenzione sarebbe stata l'unico aspetto positivo di un lavoro che presentò Dante al pubblico brasiliano come un autore di difficilissima lettura¹²²⁸, persino più che in italiano: "obscurer o

¹²²³ *Correio Pernambucano*, Recife, ano II, n. 12, pp. 2-3, 29 jan. 1869.

¹²²⁴ Id. p. 2.

¹²²⁵ Id. Ib.

¹²²⁶ Riguardo alle elisioni, Araripe esprime il suo stupore: "Cento e oitenta e três, perto de duzentas elisões em um diminuto folheto de 56 páginas, das quais, tirado o material das notas e as brancas, podemos ficar sómente com umas 40 de texto. 200 elisões em 40 páginas!!! Virgem Santíssima!...". Id. p. 3.

¹²²⁷ "Para V. Revma. nada mais fácil foi do que construir os seus versos. Para isto conseguir, parece-me, bastou tão somente cortar a tesoura as linhas de uma prosa piegas, e colocá-las simetricamente. E, como depois reconhecesse que muitas delas eram mais extensas do que outras, não trepidou em encurtá-las à força de martelo extraindo aqui e acolá tantas quantas vogais se tornavam necessárias, para perfazerem o número de sílabas desejado. Assim costumam os coveiros proceder com os pés dos defuntos quando porventura excedem o tamanho do caixão que lhes foi designado". Id. Ib.

¹²²⁸ Occorre, tuttavia, concedere una certa indulgenza alla severità della nota di Araripe Jr., poiché tale recensione seguì alle critiche di Carlos Candiani rivolte ad alcune parti dell'antologia di racconti *Contos Brasileiros*, scritta dallo stesso Araripe Jr., ritenute offensive nei confronti della moralità cattolica. Questo rimprovero, sembra, non fu accolto amichevolmente dal critico letterario.

que é por natureza claro, é enlodar a água para dá-la a beber, quando mesmo não seja uma verdadeira deturpação do nobre fim da palavra”¹²²⁹.

La sequenza dei canti tradotti del *Purgatorio* ci consente di intravedere una curiosità presente nell’*Ensaio di traduzione di poesie italiane nella lingua dei brasiliani*, poiché in questa cantica la sequenza traduttiva non segue un ordine lineare, ma tematico. Infatti, la sequenza dei canti in questa edizione inizia con il XI e poi prosegue con il VI. Da un primo sguardo, tale rottura sequenziale potrebbe essere interpretata come un errore tipografico – evidentemente, si tratta di una supposizione valida –, tuttavia, dal punto di vista della lettura, delle scelte dei versi tradotti e delle spiegazioni fornite nelle note a piè di pagina, è possibile congetturare che la nuova disposizione non sia frutto di un errore tipografico, ma piuttosto di una decisione meditata per creare una dinamica di lettura che collegasse i frammenti selezionati della *Commedia*. Prima le preghiere, poi la vena politica.

Com’è stato già indicato nei paragrafi precedenti, Candiani considerava Dante più come un poeta-teologo che come un poeta-politico. Tuttavia, il traduttore non trascura il valore politico della *Commedia*. Infatti, traduce i versi 58-151 del Canto VI del *Purgatorio*, ai quali aggiunge la rubrica “O amor pátrio”¹²³⁰, e questa sequenza poetica viene inserita dopo i versi 91-108 del canto XI, in cui il poeta canta contro la vanagloria che acceca gli artisti di fronte all’umiltà dell’uomo comune, così come l’avidità di potere che trasforma i vecchi cittadini in tiranni, come leggiamo nel canto VI. Del resto, questa è la dimensione di poeta-politico di Dante sostenuta da Carlos Candiani: un critico incrollabile della corruzione e della tirannia¹²³¹, che seppe cogliere le iniquità del suo tempo storico e, ancor più, denunciarle, ma allo stesso tempo un autore profondamente cattolico, preoccupato per il mantenimento della moralità della Chiesa¹²³².

Nella scelta di tradurre i cinque canti dell’*Inferno*, Carlos Candini ha optato per una sequenza già tradotta in precedenza da Luiz Vicente De Simoni, come l’intero canto I, l’entrata

¹²²⁹ Id. p. 2.

¹²³⁰ Id. p. 21.

¹²³¹ Il sacerdote dirà in una nota alla traduzione del *Purgatorio* VI: “Ainda bem, que o meu officio aqui é o simplicissimo de traductor; d’outra maneira, me assacarião a culpa de eu satyriar a Italia dos Italianissimos. Só presta recordar uma verdade, tão facilmente esquecida, a saber, que a tyrannia pode e costuma trajar-se em varias formas: ha principes tyrannos, e ha (talvez peiores) ministros tyrannos quer á pombalistica, quer á constitucional; ha Camaras, que tyrannizam legislando em nome d’um povo que tão somente por uma fincção legal representão, e até ha plebes tyranas e vilissimos cortezãos dellas; por onde disse Caldas com coragem mui rara entre poetas: ‘Tyranno povo as vestes lhe sorteirão’. Dante, ao menos, adversou os tyrannos e tyrannetes de qualquer gênero”. Id. p. 24.

¹²³² “Julgue o singelo leitor: não dir-se-hia, que Dante, poetizando a verdade, sabe guardar a gravidade do historiador”. Id. p. 31.

all'*Inferno*, l'episodio di Paolo e Francesca e la storia del Conte Ugolino. L'unica eccezione è il Canto XXXIV, in cui il prete traduce la descrizione di Lucifero, Però Candiani non fa rivedere le stelle a Dante, in fondo, perché la traduzione si conclude al verso 69. Candiani si concentra sull'immagine cupa del volto demoniaco. Nel canto V dell'*Inferno*, nonostante traduca il passaggio degli amori furtivi dei lussuriosi Paolo e Francesca, il prete censura gli altri nomi dei famosi lussuriosi della storia. Per questo motivo, Candiani decide di non tradurre il passaggio relativo alle personalità notorie che Dante ha inserito nel suo poema. La spiegazione di questo silenzio traduttivo può essere trovata nella nota finale di questo canto, dove il gesuita esplicita di aver cercato di moralizzare tale versione, aggiungendo anche una critica ai libri corruttori, come nel caso di *Galeotto*:

Permitti-me accrescentar esta breve parenthesis, não pelo poder da rima, pois acho-me totalmente indisposto a conceder semelhante tyrannia, sim para melhor moralizar este trecho tão admirado merecidamente, mas no mesmo tempo tão abusado, por se trocar em fomento do vicio uma sublime lição que o poeta quiz dar contra os illicitos amores e contra a leitura dos livros immoraes ou perigosos. A quantos livros e escriptores d'hoje se applicaria acertadamente a dantesca alcunha de galeoto! Cuidem nisso os versificadores e romancistas eroticos! Quem conhecesse a obra de Dante intitulada: *A Vida Nova*, veria como soube, tambem elle, escrever prosas e rimas eroticas, mas izentas da peçonha da baixa sensualidade¹²³³.

Tradurre Dante non è un compito facile, e più volte Carlos Candiani riflette su tale difficoltà: “todos sabem que Dante foi linguista creador: e, o que é muito para admirar, a sua linguagem poetica, salvo poucas excepções, fica ainda em hoje, depois de mais que cinco seculos, cheia de viço, e abastecida de actualidade”¹²³⁴. Candiani arriva persino a rimproverare, sebbene con sottigliezza, vista l'impresa ardua di tradurre il poema, i traduttori che lo hanno preceduto. Uno dei rimproverati fu Gonçalves Dias, che, come abbiamo accennato in precedenza, si dedicò agli studi sulla traduzione del canto VI del *Purgatorio*¹²³⁵. La versione di

¹²³³ Id. p. 15.

¹²³⁴ Id. p. 21.

¹²³⁵ Candini attribuisce la scarsa qualità della sua traduzione alla sua ancora scarsa conoscenza dell'italiano e alla tenera giovinezza di Gonçalves Dias: “Este fragmento [Purgatorio V] foi traduzido (quasi por inteiro) em versos soltos pelo insigne poeta nacional A. Gonç. Dias (vol. II das *Obras Posthumas*), o qual se não era então menino, como ao senh. Editor lhe aprouve chamal-o, achava-se bem jovem, ja porem abastecido dos melhores dotes poeticos, pois em 1846 deu a luz os *Primeiros Cantos*. E pena que para aportuguezar os versos de Aliguieri não possuisse o conhecimento sufficiente da lingua delle. Traduziria porventura as trducções francezas? Nem mesmo estas são sempre acertadas. Demais, parece-me que o metro desembaraçado da rima, emquanto arreda uma grandissima difficuldade, póde occasionar prolixidade e desleixo, que disfarção nimiammento o character da poesia dantesca”. Id. p. 21. Mas há admiração de Carlos Candiani, por uma das epígrafes escolhidas para abrir o livro *Ensaio de tradução de poesias italianas para a língua dos Brasileiros* é de Gonçalves Dias (“Pensa e medita nas lições dos sabios”), a outra, é de Camões (“Mas eu que fallo, humilde, baixo e rudo/De vós não conhecido, nem sonhado?”). Id. p. 5.

Carlos Candiani si inserisce ancora nella tradizione delle versioni frammentate della *Commedia*, di cui De Simone fu il primo esponente. Inoltre, così come l'autore di *Ramalhete poético do parnaso italiano*, Candiani fu un traduttore italiano che, emigrato in Brasile, presentò il poeta fiorentino ai brasiliani. Nella letteratura brasiliana mancava ancora una versione integrale del testo dantesco, o almeno la traduzione di una intera cantica del poema, per contribuire alla diffusione della *Commedia* nel sistema letterario nazionale.

La prima traduzione integrale di una cantica della *Commedia* fu realizzata da un altro sacerdote, questa volta da un religioso brasiliano, monsignore Joaquim Pinto de Campos, che ha pubblicato nel 1886 una traduzione in prosa dell'*Inferno*, a Lisbona, per l'Imprensa Nacional di Portogallo¹²³⁶. Per quanto riguarda i dati biografici di questo traduttore, riportiamo quanto scritto da Câmara Cascudo:

Monsenhor Joaquim Pinto de Campos nasceu em Pajeú das Flores, Pernambuco, a 4 de abril de 1819 e faleceu em Lisboa a 5 de dezembro de 1887. Presbítero secular, cônego da Capela Imperial, Monsenhor e prelado referendário do Papa Leão pregador, jornalista, tribuno, temperamento ardente, impetuoso, teve suas horas de glória política e popular. Pertencente ao Partido Conservador desde 1845, deputado provincial, seis vezes Deputado Geral por Pernambuco¹²³⁷.

Pinto de Campos fu uno dei tutori educativi del futuro imperatore D. Pedro II, del quale scriverà un'eccellente biografia, che conterrà una prefazione del famoso scrittore portoghese Camilo Castelo Branco¹²³⁸. Come teorico, una delle sue produzioni più importanti nel mondo intellettuale brasiliano è stato *A Igreja e o Estado: o catholico e o cidadão*¹²³⁹, libro nel quale si tratta la relazione tra le intersezioni di questi due poteri nella vita quotidiana della sfera

¹²³⁶ Come spiega Sacramento Blake nel suo famoso, e già citato qui, Dicionario bibliographico brasileira: divina commedia di Dante Alighieri: “versão portuguesa comentada e anotada. Lisboa, 1886, CCI-627 págs. in-4o gr. com o retrato de Dante e a figura de seu inferno – Duzentos e uma páginas são ocupadas com o prólogo, traços biográficos de Dante, etc. Quanto à divina comédia o tradutor... não passou do Inferno. Sua morte subsequente o privou de ir adiante. A edição do livro é nítida”. In: SACRAMENTO BLAKE, Augusto Victorino Alves. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883 – 1902, pp. 228-229.

¹²³⁷ CASCUDO, Luis da Camara. *Dante alighieri e a tradição popular no Brasil*: La Divina Commedia; La Vita Nuova; Il Convivio. Porto Alegre: Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1963, p. 22.

¹²³⁸ CAMPOS, Joaquim Pinto de. *O Senhor D. Pedro II, imperador do Brasil*: biographia. Advertência de Camillo Castello Branco. Porto: Typographia Pereira da Silva, 1871. Pedro Falleiros Heise nota in questa biografia, nel capitolo destinato alla lettura del monarca, Pinto de Campos evidenzia il rapporto di Pedro II con la *Commedia*, vediamo nelle parole di Monsignore: “O, em todos os sentidos primeiro, poema da lingua italiana, a *Divina Comedia*, é das mais extraordinarias concepções. Affastados por mais de seis seculos d’aquelle idioma, d’aquellas allusões, d’aquellas obscuridades, que já no seu tempo o eram, não saboreamos hoje a Trilogia, como fôra para desejar; mas por tal arte me enleva a sua leitura que conservo de memoria os mais notaveis de seus cantos”. In: *O Senhor D. Pedro II, imperador do Brasil...*, p. 27 – 28. Em Falleiros Heise a mesma citação, com ortografia atualizada ao português contemporâneo está em: *Momenti della presenza dantesca in Brasile...* p. 65.

¹²³⁹ CAMPOS, Joaquim Pinto de. *A Igreja e o Estado: o catholico e o cidadão*. Rio de Janeiro: Typographia do Globo, 1875.

pubblica, in particolare in rapporto all'idea del pensiero cristiano come luce morale dell'ordinamento sociale dello Stato.¹²⁴⁰ Sarebbe difficile immaginare un pensiero diverso da parte di un prete cattolico ottocentesco, che, tra le altre cose, si oppose al matrimonio civile, ritenendo che lo Stato non dovesse interferire in questioni di competenza religiosa. In questo si differenzia il futuro traduttore dal pensiero politico di Dante, soprattutto da quello espresso nel *De Monarchia*, libro che Pinto de Campos conoscerà solo successivamente alla scrittura del suo lavoro teorico sul rapporto tra Chiesa e Stato¹²⁴¹. Come politico, fu deputato legato al partito conservatore, ed il suo nome è entrato negli annali della storia nazionale perché fu uno dei relatori alla Camera dei deputati della legge che dichiarava liberi i figli delle donne schiavizzate, nati da quel momento in poi. La legge (numero 2040) fu promulgata il 28 settembre 1871 e divenne nota come “Legge del Grembo Libero”. In diversi discorsi in difesa del disegno della legge, Pinto de Campos si espresse contro la macchia della schiavitù sull'Impero del Brasile¹²⁴².

In questa ricerca ci interessa esclusivamente l'attività svolta da Pinto de Campos come traduttore, ma a causa delle sue interpretazioni del testo dantesco è difficile distinguere la sua condizione di religioso, politico e intellettuale. Pedro Falleiros Heise vede Pinto de Campos come un uomo attratto dalla politica¹²⁴³. Heise percepisce una chiave di lettura neoghibellina di

¹²⁴⁰ Per Pinto de Campos, la Chiesa va oltre i limiti politici, poiché come guida morale, distaccandosi abilmente tra correnti di pensiero liberali e conversazionali, è, come direbbe questo religioso, al di là delle divisioni politiche: “A Igreja habita uma região superior a estas discussões: republicas, monarchias, imperios, ella não entra nestas questões; todas essas diversas formas politicas deixa-as à livre escolha de seus filhos; e, ousou dizer a este respeito, não ha espirito mais liberal de que o seu. Sêde de todas as formas políticas que quizerdes, de todos os paizes e de todos os regimens sociaes, fica-vos aberta a união catholica. Ha dezoito seculos que existe no mundo o espectáculo desta grande união”. Id. p. 240.

¹²⁴¹ Pinto de Campos afferma di aver appreso dell'esistenza delle “opere minori” di Dante, a Bologna, nel 1883, mentre traduceva la *Commedia*, come riferisce: “Em Verona comprei mais outros livros de comentários da Divina Comédia, e prossegui para Bolonha, outra cidade familiar do Poeta. Durante uma semana, levei a copiar ininterruptamente comentarios, e mais comentarios. Na véspera da minha partida para Florença, fui despedir-me de um livreiro, que eu frequentara nos dias da minha demora ali. Podendo conhecer pela nossa conversa, que me achava ufano de haver feito grande pecúlio de erudição dantesca, perguntou-me, se eu já tinha lido as Obras Menores de Alighieri. ‘Obras Menores de Dante? Pois Dante escreveu outras Obras além da Divina Comédia, e que tenham com esta alguma relação?’ O livreiro calou-se entrou em uma das lojas da livraria, e quando voltou disse: ‘Eis aqui a resposta à sua interrogação, que tanto me surpreendeu’, apresentou-me a *Vita Nuova* (Vida Nova), o *Convito* (Banquete), a *Epístola a Can Grande della Scala*, a *Monarchia*, etc’. In: ALIGHIERI, Dante. *Obras completas*. Vol. 1 São Paulo: Editora das Américas, 1957-1958. p. XVI – XVII.

¹²⁴² In un discorso alla Camera dei Deputati, il 19 agosto 1871, Pinto de Campos dichiarò che la schiavitù sarebbe contraria alla creazione divina, poiché l'uomo non è nato per essere schiavo di un altro uomo, pertanto tale pratica porta alla rovina di un società che vuole svilupparsi: “Sim, havemos de acabar abraçados, porque todos nós queremos o bem da nossa pátria, todos nós queremos expungir de seu seio a peste da escravidão com todo o seu cortejo de vícios e immoralidades. Senhores, as grandes enfermidades, como as grandes misérias, as devastações physicas, como as catastrophes sociaes, apparecem sempre após uma grande perversão de costumes, e são ao mesmo tempo as suas consequen» cias e o seu castigo”. CAMPOS, Joaquim Pinto de. Discurso pronunciado pelo Sr. Deputado Monsenhor Pinto de Campos, relator da comissão do projeto sobre a reforma do elemento servil, na sessão de 19 de agosto de 1871. Rio de Janeiro: Typographia de Julio Villeneuve & C., 1871. p. 42.

¹²⁴³ HEISE. *Momenti della presenza dantesca in Brasile...* p. 82.

Dante¹²⁴⁴. Pure, Pinto de Campos voleva un Dante poeta-teologo, lontano da una dimensione politica con tendenze rivoluzionarie, partendo dal pensiero di Giovanni Andrea Scartazzini¹²⁴⁵. Questa linea di pensiero porta il religioso brasiliano a allontanarsi dalla visione di consacrati interpreti di Dante, come Ugo Foscolo¹²⁴⁶, che insistevano sulla militanza politica di Dante.

La traduzione dell'*Inferno* di Joaquim Pinto de Campos è corredata da un apparato di commenti e note esplicative al testo. Salvo le informazioni biografiche di De Simoni e le note a piè di pagina di Candiani, non esistevano ancora commenti che accompagnassero i versi della *Commedia* in portoghese. Al testo, il Monsignore incorpora un prologo, tre capitoli sui dati biografici di Dante, una riflessione sul processo di gestione del poema, una sintesi delle tre cantiche, un riassunto biografico della relazione tra Dante e Beatrice, una riflessione sul titolo dell'opera, la descrizione e un riassunto delle "opere minori" del poeta. Inoltre, a ciascuno dei trentaquattro canti dell'*Inferno*, il religioso aggiunge un'introduzione generale con il riassunto della parte in questione e, dopo la traduzione, inserisce commenti esplicativi al testo. Fino a quel momento, in portoghese, non esisteva un'edizione con un così ampio supporto di lettura. È importante sottolineare come Pinto de Campos indichi che il suo lavoro di traduzione è stato fortemente influenzato dalle esortazioni di António José Viale, accademico portoghese, traduttore di una mezza dozzina di canti dell'*Inferno* (I, II, III, IV, V e XXXIII), pubblicati nel 1883 sotto il titolo *Tentativas Dantescas*, lavoro, tra l'altro, dedicato a Monsignor Pinto de Campos¹²⁴⁷. La traduzione di Viale, va detto, godette di una reputazione acclamata nel periodo,

¹²⁴⁴ Id. p. 85.

¹²⁴⁵ Ricordiamo qui la citazione di Scartazzini utilizzata da Pinto de Campos: "O não menos erudito Scartazzini exprimi-se n'estes termos: 'Surgiu no nosso seculo uma escola nova, cujos primordios remontam aos ultimos decennios do seculo passado, a qual ao - conceito moral, e religioso da Divina Comedia pretendeu substituir o conceito politico, ousando afirmar, que o sacro Poema, longe de ser uma epopéa da salvação dos povos, e dos indivi-duos, é unicamente a epopea do Gibellinismo! Proseguindo em tão errado caminho, essa escola teve a insania de fazer do Poeta da rectidão o apostolo da revolução, e do Poema divino a Biblia dos revolucionarios! Á similhaça das diversas seitas religiosas, que procuram encontrar na Biblia as suas proprias opiniões, Os diversos partidos politicos, e socialistas têm procurado descobrir na Divina Comedia as suas individuaes opiniões deleterias! Nem essa escola encontrou sequazes sómente na Italia; encontrou-os na França, onde se proclamou Dante como heretico, revolucionario, e socialista, como tambem teve éco em Allemanha, onde se ensinava, que a Divina Comedia é o cantico imperial contra o Papa!'. Op. cit., p. CXVII.

¹²⁴⁶ "Dante precursor do racionalismo, e do livre exame! Assim o proclamam, entre outros, os sequazes de Gaul, e Foscolo! Para pulverisar completamente essa imputação, basta, sem commentarios, nem circumlocações, apresentar estes tres estupendos versos do grande Poeta: "Quell'uno e due e tre, che sempre vive,/ E regna sempre in tre, e due,/ e Uno, Non circonscritto, e tutto circonscrive". (Par. XIV)." Id. CXVIII.

¹²⁴⁷ VIALE, Antonio José. *Tentativas dantescas*. Precedidas de uma carta de Sua Majestade El-Rei o Senhor D. Pedro V de saudosa memória. Coimbra: Livraria Central de J. Diogo Pires, 1883.

tanto che alcuni estratti furono pubblicati in Brasile, nel 1850, nella *Revista Guanabara* di Rio de Janeiro¹²⁴⁸, prima di essere raccolte nel libro *Tentativas Dantescas*.

Come già riferito, la traduzione di Pinto de Campos fu pubblicata in Portogallo e dedicata all'Imperatrice del Brasile Teresa Cristina di Borbone-Due Sicilie. Come emerge in vari passaggi del suo prologo-confessione alla *Commedia*, il lavoro di traduzione di Pinto de Campos avvenne durante il suo soggiorno in Europa, tra Portogallo, Spagna, Germania, Francia e Italia¹²⁴⁹. In effetti, il padre afferma che il suo primo esemplare del poema di Dante fu acquistato nel Vecchio Continente: “Na primeira viagem, que fiz à Europa em fins de 1869, comprei êste livro, como quem compra, por mera curiosidade, um objeto de arte qualquer. Levei-o para o Brasil; coloquei-o na minha estante, sem nunca lhe tocar”¹²⁵⁰. Pinto de Campos racconta anche, nelle sue confessioni traduttorie allegate al prologo della sua versione della *Commedia* in prosa portoghese, che l'idea iniziale di tradurre il poema di Dante non proveniva da lui, ma era stata suggerita dal suo amico Gonçalves de Magalhães, Visconte di Araguaia, autore dell'*Episódio da Infernal Comédia*, pubblicato nel 1836¹²⁵¹. All'inizio, l'impresa fu considerata impossibile dal religioso, ancora non esperto nell'opera del poeta fiorentino – a quel tempo, la *Commedia* era infatti un'opera destinata alla solitudine dei libri non letti nella biblioteca del religioso: “Era um urso de papel, que eu conservava, di-lo-ei francamente, por impostura literária”¹²⁵². Questa poesia fu, nella prima lettura eseguita da Pinto de Campos, considerata un testo difficile, quasi impenetrabile:

Travei pois da *Divina Comédia*, com o mesmo desaso com que D. Quixote feriu os primeiros combates! Consumi boas horas a ler, a reler, e, quanto mais lia, e relia, mais se nublavam os conceitos do Poeta! Fechei o livro, e fui

¹²⁴⁸ GUANABARA: Revista mensal. Redigida por uma associação de litteratos e dirigida por Manoel de Araujo Porto-Alegre, Antonio Gonçalves Dias, Joaquim Manoel de Macedo. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L. A. F. de Menezes, v. 1, 1850.

¹²⁴⁹ Il religioso annota il suo viaggio verso l'Italia di Dante e verso la sua traduzione, il cui itinerario è stato segnato dalla traduzione della *Commedia*: “Resolvido a levar ao cabo a minha arriscada tentativa, deliberei seguir para a Itália, pátria do Poeta, e onde a Divina Comédia é explicada em cadeiras públicas. Parti: e de caminho fui a Compostella, fazer uma romaria ao venerando sepulcro do grande Apóstolo Tiago. Ali, encantado das belezas do lugar, e das maravilhas artísticas do célebre Santuário, demorei-me alguns dias, durante os quais traduzi o canto 26. Voltei ao Porto onde traduzi o canto 27. Segui para Madri, onde traduzi os cantos 28 e 29. O calor então naquela cidade era de queimar a pele! Arranquei-me para S. Sebastião. A melhora de temperatura convidou-me a permanecer lá duas semanas. Comecei a traduzir o canto 30”. In: *Obras completas*. Vol. 1, p. XIV.

¹²⁵⁰ Id. p. VIII.

¹²⁵¹ “Em uma das minhas habituais locomoções, apanhou-me o inverno em Roma, Afeito às minhas rabiscas literárias, dei-me a traduzir a *India Christan*. Terminado êsse trabalho, sujeitei-o à crítica ilustrada do meu sempre memorável compatriota, e amigo Visconde de Araguaia. Ao restituir-me o autógrafo, disse-me: ‘Bem: agora, que está concluída a presente tarefa, resta-lhe meter ombros a outra de maior importância’. ‘Qual?’ perguntei. ‘A tradução da *Divina Comédia*, de que não há ainda tradução alguma em língua portuguesa, havendo-as aliás em tôdas as linguas cultas. ‘Eu traduzir a Divina Comédia? Oh! seria um dos casos de dizer: Mais fácil seria passar um camelo pelo fundo de uma agulha!’”. Id. VIII – XIX.

¹²⁵² Id. p. VIII.

dormir. Dormir? Qual dormir, se eu tinha a cabeça em água! No dia seguinte, voltei à justa, e, após novos exercícios de ginástica intelectual, pude pescar a custo o enredo do drama¹²⁵³.

La traduzione si costituì come un esercizio intellettuale audace, un'attività ermeneutica per comprendere le peculiarità del poema che non si limitava solo ai versi delle terzine dantesche. Era necessario di più, uno studio denso e metodico per decifrare i significati nascosti dei versi danteschi. Per questo, era indispensabile un apparato di supporto alla lettura, un insieme di informazioni che Pinto de Campos cerco nei vari commenti alla *Commedia* che aveva acquistato o consultato nelle biblioteche visitate nei suoi viaggi per Europa¹²⁵⁴. Ma questo non era sufficiente; era necessario uno studio più approfondito, preferibilmente da parte di esperti conoscitori dell'esegesi dantesca. A tal fine, Pinto de Campos si recò nel luogo che considerava più adatto per intraprendere studi sull'opera di Dante: Firenze. Giunto lì, organizzò un incontro con Giambattista Giuliani, a cui espose le proprie incursioni traduttorie lungo il cammino poetico dantesco verso la versione in lingua portoghese. Dopo aver ascoltato la sua esposizione, il noto dantista fiorentino dichiarò: “vejo que não estou ouvindo um *traditore* de Dante, mas sim um discreto *traduttore*”¹²⁵⁵, e gli indicò una lettura precisa sull'esegesi dantesca: “Monsignore, studiate, studiate in Dante, poiché egli è alfa e omega di sé stesso”¹²⁵⁶. Con Giuliani, Pinto de Campos intrattenne numerosi incontri personali e partecipò alle sue conferenze su Dante presso il Comune di Firenze. Divennero grandi amici¹²⁵⁷.

Joaquim Pinto de Campos concepì la *Commedia* come un poema di matrice religiosa. La sua visione cattolica, unita al suo inclinamento politico, conferiscono alla sua versione dell'*Inferno* una singolarità notevole, soprattutto nei commenti che introducono i canti del poema dantesco, poiché il sacerdote non poteva evitare di criticare alcune scelte tematiche del poeta fiorentino, in particolare quelle legate alla natura morale della Chiesa Cattolica. Dante,

¹²⁵³ Id. p. X.

¹²⁵⁴ “De S. Sebastião fui-me a Lourdes, onde traduzi o canto 31. De Lourdes passei a Paris, onde afinal traduzi os cantos 32, 33, e 34. Parti depois para Mu-nique, onde adquirir três comentadores italianos dos mais acreditados. Pesquisei na biblioteca da cidade tudo o que me pudesse esclarecer, sendo em tôdas essas diligências acompanhado pelo digno Vice-Con-sul do Brasil, M. de Rossipal, negociante ali de primeira ordem. Extraí notas de alguns livros latinos, e italianos antigos, que me pareceram aproveitáveis. Estive naquela capital um mês, e onze dias. Durante todo esse tempo, levei a copiar os comentários dos três intérpretes, que havia comprado; formando assim um bom pecúlio”. Id. p. XV.

¹²⁵⁵ Id. p. XIX.

¹²⁵⁶ Id. p. XX.

¹²⁵⁷ In tono confessionale, pieno di gioiosa nostalgia, Pinto de Campos dice che le ultime parole che ha sentito dalla bocca di Giuliani a se stesso sono state: “Monsenhör, tudo quanto tenho sido na vida devo, abaixo de Deus, a Dante: tôdas as atenções, com que a sociedade me tem tratado, nascem da minha dedicação inquebrantável ao divino Poeta; agora mesmo abraço um amigo, que não teria nunca, se não fôsse êle; portanto a sua amizade é para mim mais um presente, que dêle recebi”. Id. p. XXI.

secondo gli insegnamenti di Giambattista Giuliani, sarebbe stato alfa e omega di sé stesso, ma ciò non impediva all'autore di commettere errori storici, perpetuati nel corso delle generazioni, che confondevano gli autori del suo tempo, e che Pinto de Campos, considerandosi un pioniere di un'archeologia documentale, cerca, ad esempio, di difendere i pontefici posti all'inferno da Dante dalle ingiurie cui furono condannati, attenuando per il lettore in lingua portoghese le sentenze loro imputate.

Evidentemente, Pinto de Campos ritiene che la critica di Dante non si riferisca alla carica occupata dai Vicari di Cristo, un incarico al quale il fiorentino, in quanto cattolico, dimostra un rispetto inconfutabile, ma a determinate azioni personali che potrebbero macchiare l'immagine della Chiesa. La critica di Dante verso alcuni membri del papato non deve essere letta come una denuncia di corruzione morale dell'intera Chiesa Cattolica. Questo non era l'intento di Dante, perciò Pinto de Campos ritiene necessario ribaltare tale interpretazione, che considera una lettura errata del messaggio della *Commedia*. Sarebbe necessario approfondire la biografia di alcuni papi e rivalutare determinate narrazioni storiche.

Nell'introduzione all'*Inferno* XI il sacerdote brasiliano si concentra, quasi interamente, sulla difesa di Anastasio II, che giudica ingiustamente condannato all'inferno. Per Pinto de Campos l'imbroglio che portò alla condanna del pontefice era dovuto ad un errore propagato nel Medioevo: “Anastacio, que aliás todos sabemos que foi o mais conciliador, e zeloso de procurar acordo entre a Igreja do Oriente, e a do Ocidente”¹²⁵⁸. Tale equivoco, secondo la visione del parroco traduttore, corrisponde a un'ingiustizia storica, accentuata da un anacronismo, che pone quel papa come contemporaneo dell'eresiarca Fotino, vescovo di Sirmio, quando in realtà li separavano temporalmente più di un secolo¹²⁵⁹. Per Pinto de Campos, Dante fu influenzato da un errore di precisione temporale da parte dei cronisti, i quali, nel corso degli eventi storici, si persero e finirono per sovrapporre tempi ed eventi diversi, generando una confusione dovuta all'omonimia tra il papa Anastasio e l'imperatore Anastasio. Secondo il traduttore, la responsabilità non sarebbe di Dante, ma piuttosto dei cronisti precedenti al poeta, i quali lasciarono in eredità a una generazione di lettori l'immagine distorta del papa Anastasio II¹²⁶⁰. Oltre a cercare di rimediare il probabile errore biografico del poeta, Pinto de Campos interpreta la lettura dei versi della *Commedia* come una critica non all'istituzione della Chiesa, ma alle deviazioni di alcuni dei suoi vicari. Per il traduttore, Dante non metteva in discussione

¹²⁵⁸ ALIGHIERI, Dante. *Obras completas*. Vol. 2. São Paulo: Editora das Américas, 1957-1958. p. 448.

¹²⁵⁹ Id. p. 447.

¹²⁶⁰ Id. p. 449.

l'autorità spirituale della Chiesa come istituzione, ma denunciava le condotte immorali di singoli individui che occupavano posizioni di potere all'interno della stessa:

[Dante] não sustentou, nem devia sustentar, a impecabilidade do Papa como homem; e no caso presente não se trata de um Papa que cometesse uma heresia, falando *ex cathedra*, mas de um Papa arguido de ter, como homem particular, abraçado uma heresia, que importava nada menos que a negação da divindade de Jesus Cristo, cujo Vigário êle era! Portanto não podia descrever da fé do Papa, como chefe infalível da Igreja¹²⁶¹.

Se monsignor Pinto de Campos non cerca di scagionare direttamente l'individuo che siede sulla cattedra di Pietro, egli tenta almeno di redimere l'immagine di quest'ultimo dalle accuse che lo gravano, un compito che diventa particolarmente evidente nell'introduzione all'*Inferno* XIX, canto in cui Dante, secondo l'interpretazione di Pinto de Campos, sembra oltrepassare i dati storici, mosso da rancori personali verso Bonifacio VIII. Perciò, il traduttore sottolinea, riguardo ai vicari condannati alle pene infernali in questo canto: “falarei com franqueza, não aprovando tudo quanto fizeram como chefes temporais, nem acreditando tudo quanto lhes atribui o Poeta”¹²⁶². Ma è su Bonifacio VIII che Pinto de Campos solleva interrogativi riguardo alle accuse mosse dai versi di Dante, poiché, sebbene quel papa avesse commesso eccessi, questi furono compiuti per difendere la Chiesa in tempi difficili:

Bonifácio VIII foi indubitavelmente um grande Papa, direi até que, humanamente falando, parece ter sido o homem destinado pela Providência para reger a Igreja naquele período tempestuoso! Lutou contra muitos e atrozes inimigos. De todos defendeu-se com fortaleza de leão, combatendo-os com armas corporais e espirituais. Arcou com os Gibelinos, com os Colonas, poderosíssima família romana, que então, por desventura de Bonifácio, tinha dois Cardeais! Mediu suas forças com aqueles mesmos Principes, que chamou em seu socorro, e defesa, os quais, consultando mais suas ambições políticas, do que os interesses da Igreja, e do Papa, acabaram por voltar contra êle suas armas!¹²⁶³

Lo zelo per la struttura incrollabile della Chiesa portò, secondo il pensiero del padre pernambucano, Bonifacio VIII a cercare soluzioni poco ortodosse per salvare la Santa Sede dalla corruzione e dai mali che affliggevano la società dell'epoca, gonfiati dall'avarizia e dall'avidità, che ironicamente sarebbero state le accuse mosse contro tale papa nella *Commedia*. Secondo Pinto de Campos, la maggiore mancanza di Bonifacio VIII, quella che macchiò la sua reputazione per l'eternità, fu il fatto di essere nemico politico di Dante: “Ninguém, de são

¹²⁶¹ Id. p. 449 – 450.

¹²⁶² ALIGHIERI, Dante. *Obras completas*. Vol. 3. São Paulo: Editora das Américas, 1957-1958. p. 263.

¹²⁶³ Id. p. 264.

critério, poderá pretender que todos os Papas sejam santos; assim como ninguém poderá crer que Bonifácio fôsse mau como o descreve o Poeta, que aliás foi seu inimigo”¹²⁶⁴. Pinto de Campos, aparentemente un fedele difensore delle biografie papali, cercherà anche di rivitalizzare l’immagine di Niccolò III, accusato di nepotismo e di arricchire la sua famiglia, la potente casa degli Orsini a Roma. A tale accusa, il traduttore replica: “Certo é porém que alguns historiadores dizem, que nem todos os protegidos imediatos do Papa eram seus parentes; que havia também muitos estranhos, que por seu préstimo, e valor eram chamados a cooperar na defesa do poder temporal da Sé”¹²⁶⁵. “Non tutti erano suoi parenti...”, sottolinea il monsignore.

I quesiti riguardanti la condanna dei pontefici possono ancora essere trovati nelle note esplicative della traduzione. Ad esempio, nella nota 25, riferita ai versi 55 e 56 del canto XIX¹²⁶⁶, tradotti come «Pois tão depressa te saciaste daquelas riquezas, por amor das quais não temeste»¹²⁶⁷, il religioso cattolico arriva a definire Dante ingiusto nella condanna a Bonifacio VIII, poiché il capitale accumulato dal pontefice, in realtà, serviva a finanziare l’espansione della Chiesa: “Bonifácio acumulava essas riquezas com o intuito principal de sustentar a cruzada que, pacificados os povos, e os Reis cristãos, pretendia promover contra os sarracenos, que ameaçavam a Europa. Neste passo Dante é injusto”¹²⁶⁸. Per Pinto de Campos, Dante esagererebbe nella sua interpretazione, il che sarebbe normale per un poeta umiliato dal potere dei suoi nemici, tra cui lo stesso papa: “Dante procedeu como todos nós procedemos, quando nos achamos desiludidos a respeito de indivíduos, que reputávamos bons, mas que o não eram. Então o censurá-los, depois do desengano, não é contradição é coerência”¹²⁶⁹. Tuttavia, non aveva forse detto lo stesso Pinto de Campos nel prologo a *Inferno I* che “Na interpretação dos passos obscuros tenho tomado sempre por norma esta consideração - Dante, poetando, raciocina: logo, no que êle diz, há premissas”¹²⁷⁰? Sembra che il religioso concordi con il poeta, ma non completamente, poiché sarebbe troppo da un membro della Chiesa difendere totalmente un pontefice condannato all’inferno. Pare che valga per i religiosi l’adagio “criticare uno è criticare tutti”, idea che il monsignore cerca di nascondere tramite artifici retorici, come già

¹²⁶⁴ Id. p. 265.

¹²⁶⁵ Id. p. 274.

¹²⁶⁶ “Se tu sì tosto di quell’aver sazio,/ per lo qual non temesti torre a inganno”.

¹²⁶⁷ *Obras completas*. Vol. 3. p. 291.

¹²⁶⁸ Id. p. 308.

¹²⁶⁹ Id. p. 279.

¹²⁷⁰ *Obras completas*. Vol. 1 p. 6.

esposto. Tuttavia, nonostante le contraddizioni, Pinto de Campos considera Dante “il cantore del cristianesimo”¹²⁷¹ poiché:

Quem lê, estuda, a medita a *Divina Comédia* com a devida atenção, reconhece a fidelidade com que o Poeta preenche estas condições. Afora os Livros Santos, não há obra em que se observe tanta coesão de idéias como no sacro Poema. Dante é coerente, desde o primeiro verso do Cântico do Inferno, até o último do Cântico do Paraíso. Pode haver desigualdade no estilo, conforme o assunto de que trata; mas desigualdade no pensamento, em relação ao intuito principal do Poema, duvido que se lhe possa notar. Não há um verso, um terceto, que se ache em desarmonia com o todo¹²⁷².

Secondo l’opinione de Luís da Câmara Cascudo, Pinto de Campos fu uno dei maggiori esperti di Dante nel Brasile del XIX secolo: “Falará a exegese brasileira de monsenhor Joaquim Pinto de Campos. A voz esquecida de um dos máximos dantólogos do Brasil”¹²⁷³. Però, con il volgere del secolo, diventerà una personalità praticamente dimenticata, poiché la sua traduzione dell’*Inferno* ebbe una diffusione molto minore rispetto al resto della sua produzione teorica o biografica.

Nonostante fosse stata pubblicata in Portogallo, la traduzione di Pinto de Campos non passò inosservata in Brasile, soprattutto nel Pernambuco, suo Stato natale. Il *Diário de Pernambuco*, il 19 dicembre 1885, riportava una nota presa dal *Jornal do Commercio* di Oporto, indicando che il volume era in fase di preparazione per la pubblicazione, che sarebbe avvenuta, infatti, l’anno successivo¹²⁷⁴. Una recensione relativamente lunga su questa traduzione si trova nell’edizione del 27 novembre 1886 dello stesso *Diário de Pernambuco* – testo tratto da *Commercio do Porto* –. Ne era autore Henrique de Barros Gomes, politico portoghese, che aveva lodato le doti intellettuali del traduttore brasiliano. In realtà, tale articolo era già stato incluso nell’apertura della traduzione dell’*Inferno*, nel 1886. La nota è lunga, occupa cinque colonne del *Diário de Pernambuco*, e in essa Barros Gomes esalta la cura e l’attenzione laboriosa con cui Pinto de Campos ha tradotto il poema massimo di Dante Alighieri nella lingua portoghese:

Traduzindo e commentando o Dante com a sciencia e consciencioso empenho posto n’esse trabalho por decurso de um tão largo periodo da sua vida, V. Exa. fez pois obra de patriota e de catholico. Outros o felicitarão pelo valor litterario da sua traduc-ção; apreciando a, quanto sei e posso, nos fragmentos numerosos que se digaou enviar-me á medida que iam sabindo do prélo, não

¹²⁷¹ Id. p. 5.

¹²⁷² Id. p. 8.

¹²⁷³ CASCUDO. Op. cit., p. 187.

¹²⁷⁴ *Diário de Pernambuco*. Recife, 19 dez. 1885, ano LXI, n. 290, p. 8.

ouso proferir a seu respeito um juízo, menos ainda exercer sobre ella a minha critica. Fallecem-me para tanto auctoridade e saber. Pur mim, limitar-me-hei a exaltar quanto ha de generoso e alevantado na tentativa, formulando votos para que V. Exa. a leve a bom termo, e possa, sob fôrma litteraria tão acuradamente lapidada¹²⁷⁵.

Il politico lusitano esprime apprezzamento per la traduzione, considerandola fedele all'originale italiano, anche se la versione di Pinto de Campos è in prosa; tuttavia, la prosa, secondo l'autore, è elegante e nobile, con vocaboli che riflettono i versi del poema di Dante, rappresentando una forma eccellente per presentare l'autore fiorentino in entrambi i contesti linguistici¹²⁷⁶. Ciò che risulta interessante è che, pur lodando la traduzione del monsignore, l'autore non cita mai un singolo passaggio di essa, poiché quando fa riferimento alla *Commedia*, lo fa utilizzando l'originale italiano. Barros Gomes giunge addirittura a considerare la traduzione di Pinto de Campos come una delle migliori versioni del poema di Dante in una lingua straniera. Sebbene non sia nostro intento entrare nei meriti traduttivi delle edizioni analizzate, risulta inevitabile affermare che le indicazioni di Barros Gomes si presentano come iperboli all'interno di una retorica encomiastica.

Per quanto riguarda gli annunci di vendita, nel *Jornal do Recife*, del 15 aprile 1887, abbiamo potuto trovare questa traduzione dell'*Inferno* offerta presso la libreria Corazzi per il valore di 15\$000 réis, in brossura, o per 20\$000, rilegata. Per avere un'idea del notevole valore, nella stessa pubblicità una copia di "Les Misérables", di Victor Hugo, in due volumi, con 500 incisioni, veniva venduta per 5\$000 réis¹²⁷⁷. Nel 1897 l'edizione di Pinto de Campos aveva già raggiunto il valore espressivo di 18\$000 réis¹²⁷⁸. Il costo elevato della copia rendeva ancora più difficile la sua presenza nei circuiti di lettura del Brasile ottocentesco.

L'altra influenza che Pinto de Campos esercitava nelle alte sfere ecclesiastiche italiane, oltre al suo considerevole peso politico nell'Impero del Brasile, propiziò un notevole interesse

¹²⁷⁵ *Diário de Pernambuco*. Recife, 27 nov. 1886, ano LXII, n. 273, p. 8.

¹²⁷⁶ Secondo Barros Gomes: "Mas não nos limitaremos, os portugueses e brasileiros, que, por intervenção de V. Exa. viemos a travar relações com o Florentino, a reconhecer quanto elle foi justo apreciador do proprio merito associando o seu aos nomes dos mais laurados genios poeticos da antiguidade classica. Serviço mais alto, beneficio de superior transcendencia nos virá prestar V. Exa. com o seu formoso lavor litterario. Em meio das preocupações materialistas, do individualismo exclusivo e mesquinho que assinala a segunda metade do seculo XIX, deprimindo e atrophando quantas aspirações nobres e alevantadas o espirito e o coração podem alimentar, talvez que o douto commentario de V. Exa. e o texto do poeta por elle esclarecido, explicado e posto ao alcance de todos, consigam fazer reconhecer de alguns, senão de muitos, o que os pensadores, sempre proclamaram isto é, quanto vale e o que significa o symbolismo, como unico meio de que o homem dispõe para exprime o transcendente e o idéal, tão vivos na consciencia humana quanto incompletos na concepção e maneira de os representarmos cingidos como estamos pelos limites estreitos dos sentidos o provada deficiencia da linguagem". Id. Ib.

¹²⁷⁷ *Jornal do Recife*. Recife, ano XXX, n. 84, p. 3, 15 abr. 1887.

¹²⁷⁸ *Jornal do Recife*. Recife, ano XL, n. 243, p. 3, 29 out. 1897.

per la sua traduzione, in particolare in Portogallo, dove pubblicò il suo lavoro. Nel 1884, il *Jornal do Comércio*, in Portogallo, lanciò una nota molto positiva sulla prossima traduzione dell'*Inferno*, nella quale classificava l'impresa del religioso brasiliano come un notevole monumento alla letteratura in lingua portoghese¹²⁷⁹. L'eco positivo sulla traduzione di Pinto de Campos si sparse prima per le terre europee, per poi arrivare in Brasile. Nel 1887, il *Diário de Pernambuco*, in una nota presa dal *Comércio* del Portogallo, presenta la traduzione di Pinto de Campos approvata nientemeno che da Papa Leone XIII.

Não contente com todas as distinções que dispensou a Monsenhor, Sua Santidade expedio-lhe o seguinte breve altamente honroso, sendo a primeira vez que o Pontifice se manifesta publicamente a respeito de Dante e dos traductores:

Leão XIII, pap. – Querido filho, saúde e benção apostolica.

Recebemos com o maior agrado o exemplar que nos offerecestes da primeira parte do poema de Alighieri que traduzistes, querido, filho em lingua portugueza.

Efectivamente sabemos que os vossos trabalhos n'este genero alcançaram a approvação geral e que o fim e as regras em que vos inspirastes e que manifestastes na carta tão respeitosa dedicada que me dirigistes, devem ser consideradas como dignas de todo louvor. Certamente os portugueses devem estar-vos muito reconhecidos por lhes terdes abertos tantos thesouros de poesia e de sciencias a que juntastes novas riquezas á sua lingua nacional já illustrada pelo insigne poema de Camões¹²⁸⁰.

Questa lettera pubblica è datata 5 giugno 1887. E come se non bastasse l'approvazione papale, il giornale riporta anche gli elogi dell'Accademia della Crusca, che aveva inviato una lettera di congratulazioni a Pinto de Campos, un fatto senza precedenti fino ad allora, poiché non era consueto che questa istituzione rendesse omaggio ai traduttori di Dante. Inoltre, l'Accademia dell'Arcadia, in una sessione solenne in onore di Pinto de Campos, considerò la sua traduzione come un'importante realizzazione: “como a mais fiel e a mais rica de commentarios até hoje publicada”¹²⁸¹, anche se il giornale dimenticava di specificare se gli accademici si riferissero alle traduzioni in portoghese o alle traduzioni della *Commedia* in generale. Nel primo caso possiamo considerare giusta l'affermazione, poiché la traduzione di Pinto de Campos risulta essere più completa nei commenti rispetto alle precedenti versioni in portoghese. Per quanto riguarda la seconda possibilità, sostenere che questa traduzione sia la più completa mai realizzata del poema di Dante sarebbe senz'altro eccessivo. Quanto alla diffusione dell'*Inferno* in Portogallo e in Brasile, l'approvazione papale nei confronti del padre pernambucano potrebbe aver contribuito alla divulgazione di questa traduzione in Brasile, dato

¹²⁷⁹ *Commercio de Portugal*. Lisboa, ano VI, n. 1599, p. 2, 30 out. 1884.

¹²⁸⁰ *Diário de Pernambuco*. Recife, ano LXIII, n. 160, p. 3, 16 jul. 1887.

¹²⁸¹ Id. Ib.

che in una società eminentemente cattolica, nessuno meglio del papa poteva promuovere le qualità estetiche di un'opera.

Uno dei punti culminanti della presenza di Dante Alighieri, tramite traduzione, nella letteratura brasiliana del XIX secolo fu la traduzione pubblicata da Joaquim Maria Machado de Assis nel giornale *O Globo*, di Rio de Janeiro, il 25 dicembre 1874. Machado aveva trasposto in portoghese il canto XXV dell'*Inferno*, in versi decasillabi (endecasillabi italiani) e in terza rima¹²⁸². Sebbene si tratti di solo un canto, questo episodio della *Commedia* fu tradotto dalle mani del più grande scrittore brasiliano. In questo modo, tale scelta traduttiva ci permette di osservare la penetrazione e la circolazione del poema dell'Alighieri attraverso la lettura di alcuni gruppi di intellettuali che movimentavano il panorama culturale brasiliano.

È un dato di fatto che Machado de Assis nutriva una profonda passione per Dante, come dimostrano le numerose citazioni della *Commedia*, analizzate in modo dettagliato da importanti studi della critica *machadiana*¹²⁸³. Nella presente ricerca, il nostro obiettivo è esaminare il contesto in cui si trovava il “Bruxo do Cosme Velho”¹²⁸⁴ e come avvenne la sua interazione con il poema dell'autore fiorentino, riflessa successivamente nella traduzione di *Inferno* XXV. Infatti, per Machado, la traduzione si configura come un esercizio di lettura. Il lavoro del

¹²⁸² Jean-Michel Massa afferma che Machado de Assis sarebbe il terzo autore ad usare la terza rima in Brasile, dopo Gonçalves de Magalhães, che la usò per la prima volta nel 1830, e Gonçalves Dias, nel 1851. È probabile che Machado sia entrato in contatto con lo schema metrico dantesco attraverso la lettura dei poemi di Magalhães e Dias, prima ancora di quello di Dante. In: MASSA, Jean-Michel. La présence de Dante dans l'oeuvre de Machado de Assis. *Etudes Lusó-brésiliennes*, 1966, 11: 168-176. p. 30.

¹²⁸³ Vd.: BIZZARRI, Edoardo. *Machado de Assis e a Itália*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1961. (Caderno 1). BIZZARRI, Edoardo. *Machado de Assis e Dante*. In: BIZZARRI, Edoardo. *O meu Dante*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1965. p. 133-144. (Caderno 5). BROWN, Sonia Ruiz. Tapas e beijos em Esaú e Jacó: uma leitura de Machado de Assis. *MOMENTUM*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 21-46, 2006. DE MORAES, Eugênio Vinci. A presença da Divina Comédia em Helena, de Machado de Assis. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, Dourados, v. 2, n. 11, p. 182-197, 2015. DE MORAES, Eugênio Vinci. O estudo das fontes estrangeiras na obra de Machado de Assis e o caso italiano. *Revista de Italianística*, São Paulo, v. 15, p. 123-131, 2008. MASSA, Jean-Michel. Presença de Dante na obra de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 138-148, 2015. Tradução de Eugênio Vinci de Moraes; Maria Adriana Camargo Capello. MIASSO, Audrey Ludmilla do Nascimento. *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis*. São Carlos: EdUFSCar, 2017. MORAES, Eugênio Vinci de. A literatura como traição: os versos de Dante em "O alienista". *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 39-61, 2013. MORAES, Eugênio Vinci de. *A tijuca e o pântano: A Divina Comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. SALOMÃO, Sonia Netto. *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019. SATIN, Ionara. A presença da cultura italiana nas crônicas de Machado de Assis. *Revista de Letras Norte*, Fortaleza, v. 11, n. 25, 2018. SATIN, Ionara. De Magalhães de Azeredo para Machado de Assis: um sonho de Itália. *Literatura Italiana Traduzida*, v. 1, n. 4, abr. 2020. SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da; MADDALENO, Izabella. Flagrantes da presença de Dante em Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v. 14, 2021. SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da; MADDALENO, Izabella. Machado de Assis e a Divina Comédia. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 26, p. 181-198, 2019. SILVA, Teresinha V. Zimbrão. Machado de Assis: dico, che quando l'anima mal nata. *Estação Literária*, v. 13, p. 324-334, 2014.

¹²⁸⁴ Epíteto con cui divenne noto Machado de Assis, in allusione alla sua produzione letteraria, e al quartiere dove visse in età adulta, Cosme Velho, nella zona sud della città di Rio de Janeiro.

traduttore è, prima di tutto, una pratica di lettura attenta alle peculiarità testuali. Il traduttore è un osservatore attento ai silenzi del testo, come nell'immagine immaginata da José Ortega y Gasset, della traduzione come complemento culturale: “Cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. Cada pueblo calla unas cosas para poder decir otras. Porque todo sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar”¹²⁸⁵. Il traduttore, quindi, occuperebbe la posizione di “ascoltatore privilegiato”, ponte tra due visioni del mondo, intrecciato tra l'essere e il poter essere della lingua, tra le possibilità retoriche ed ermeneutiche di una lingua che ora si espande su ciò che prima era vuoto – sul confine di un'azione per *trasumanare* - per usare il vocabolario dantesco, che per di più ci serve qui come esempio di una possibilità lessicale trovata in un'altra lingua.

Se la traduzione inizia con lo sguardo attento del lettore, è facile immaginare che la biblioteca di un traduttore possa svelare un aspetto del suo mestiere. Una biblioteca ci lascia intravedere determinate preferenze di lettura che possono riflettere influenze letterarie, come ha osservato Jean-Michel Massa riguardo Machado de Assis: “os livros foram selecionados pelo autor em função de seus gostos, de suas aptidões (...) jamais fútil, séria e profunda sem ser austera, é uma biblioteca de qualidade de um homem de qualidade”¹²⁸⁶. In effetti, la biblioteca personale di Machado de Assis, oggi custodita nell'Academia Brasileira de Letras, casa fondata da lui nel 1897, riflette molto bene le sue preferenze di lettura. José Luís Jobim porta un dato curioso: il 55,53% dei libri rimasti nella biblioteca del “Bruxo” sono scritti in francese¹²⁸⁷. Glória Viana, in uno studio accurato sull'archivio personale di Machado, ha catalogato circa 718 libri e riviste¹²⁸⁸, di cui il 19% erano libri di letteratura francese, oltre a 146 altri titoli tradotti in questa lingua. Machado era traduttore di francese. La letteratura inglese, di cui pure era traduttore, rappresenta circa il 13% del totale della biblioteca particolare. La letteratura italiana rappresenta l'1,6%, una percentuale che potrebbe sembrare piccola a prima vista, ma che, se confrontata con altre letterature, risulta essere più significativa, poiché la letteratura portoghese costituisce il 2% del totale, quella spagnola l'1,2% e quella statunitense lo 0,9%, secondo i calcoli di Viana¹²⁸⁹. Tra i libri italiani appartenenti a Machado de Assis, Jean-Michel

¹²⁸⁵ ORTEGA Y GASSET, José. *Miseria y esplendor de la traducción*. Trama & Texturas, n. 19, p. 7-24, dez. 2012. pp. 16 – 17.

¹²⁸⁶ MASSA. *A biblioteca de Machado de Assis*, p. 25.

¹²⁸⁷ JOBIM, José Luís. Introdução. In: JOBIM, José Luís (Org). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 16.

¹²⁸⁸ VIANA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (Org). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 99 – 274.

¹²⁸⁹ Id. p. 124 – 125.

Massa¹²⁹⁰ ha trovato nomi come Alfieri¹²⁹¹, Ariosto¹²⁹², Leopardi¹²⁹³, Tasso¹²⁹⁴, Varchi¹²⁹⁵, Guicciardini¹²⁹⁶, De Sanctis¹²⁹⁷, Ossian tradotto in italiano¹²⁹⁸ e, ovviamente, Dante Alighieri.

Machado possedeva una edizione della *Commedia* pubblicata dalla Firmin Didot¹²⁹⁹ e acquistata nella libreria Garnier, a Rio de Janeiro, casa editrice attraverso la quale lo scrittore aveva pubblicato molti dei suoi libri. Yuri Brunello, in uno studio sulla *Commedia* appartenente allo scrittore carioca¹³⁰⁰, ha evidenziato che la vendita di edizioni francesi determinava molto il flusso di libri che circolavano nelle librerie di Rio de Janeiro nel XIX secolo, e anche per opere scritte in altre lingue, come nel caso dell'esemplare della *Commedia* della Firmin Didot. Tuttavia, Brunello osserva che, sebbene non sia possibile affermare con certezza che Machado de Assis si sia basato esclusivamente sull'edizione della Firmin Didot per il suo lavoro di traduttore, è indubbio che l'abbia consultata più volte, poiché si trattava di un esemplare personale, l'unico trovato nella sua biblioteca¹³⁰¹. L'ipotesi più probabile è che l'autore abbia confrontato altri esemplari, sia in francese che in italiano, consultati in varie biblioteche di Rio de Janeiro.

In effetti non è possibile precisare se l'originale italiano usato da Machado sia proprio la copia custodita nella sua biblioteca, ma siamo persuasi che l'autore abbia tradotto da una delle riedizioni della *Commedia* messe per la prima volta

¹²⁹⁰ MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (Org). A biblioteca de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. 21 – 91.

¹²⁹¹ ALFIERI, Vittorio. *Tragedie di (...)*. Illustrate da Guido Gonin. Milano-Parigi, Edoardo Sonzogno, 1870. Dalla nota 8 fino alla nota a piè di pagina 15, l'elenco dei libri è stato tratto dal lavoro di MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis... op. cit. 21 – 91.

¹²⁹² ARIOSTO. *L'Orlando Furioso*. Volume primo. Paris, Firmin Didot, 1872.; ARIOSTO. *L'Orlando Furioso*. Volume secondo. Paris, Firmin Didot, 1872.

¹²⁹³ LEOPARDI, Giacomo. *Opere di (...)*. Canti, Frammenti, Operette morali. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1877.

¹²⁹⁴ TASSO, Torquato. *La Gerusalemme liberata e l'Aminta di (...)*. Paris, Firmin Didot, 1867.

¹²⁹⁵ VARCHI, Benedetto. *Llyod di (...)*. Per la prima volta raccolte com un discorso de A. Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'autore. Aggiuntevi le lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze. Volume primo. Storia fiorentina. Lettere. Trieste, Sezione letterario-artistica del Llyod austriaco, 1858. VARCHI, Benedetto. *Opere di (...)*. Volume secondo. L'Ercolano, La Varchina, Prose Varie e sonetti. Trieste, Sezione letterario-artistica del Llyod austriaco, 1859.

¹²⁹⁶ GUICCIARDINI, Francesco. *Storia d'Italia di (...)*, conforme la celebre lezione del professore Giovanni Rosini con note. Volume primo. Milano, Tipi Borroni e Scotti, 1843. GUICCIARDINI, Francesco. *Storia d'Italia di (...)*, conforme la celebre lezione del professore Giovanni Rosini con note. Volume secondo. Milano, Tipi Borroni e Scotti, 1843. GUICCIARDINI, Francesco. *Storia d'Italia di (...)*, conforme la celebre lezione del professore Giovanni Rosini con note. Volume terzo. Milano, Tipi Borroni e Scotti, 1843.

¹²⁹⁷ SANCTIS, Francesco de. *Storia della letteratura italiana di (...)*. Vol. I. Quarta edizione. Napoli. Cav. Antonio Morando, 1890. SANCTIS, Francesco de. *Storia della letteratura italiana di (...)*. Vol. II. Quarta edizione. Napoli. Cav. Antonio Morando, 1890.

¹²⁹⁸ OSSIEN. *Poesie di (...)*. Tomi 1, 2. Pisa, presso Nicoolò Capurro, 1817. 104. OSSIEN. *Poesie di (...)*. Tomi 3, 4. Pisa, presso Nicoolò Capurro, 1817.

¹²⁹⁹ ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Parigi: Fratelli Firmin Didot, 1868.

¹³⁰⁰ BRUNELLO, Yuri. Un Dante franco-italiano nel 'sud globale': appunti critico-filologici su una traduzione brasiliana di un canto della *Divina Commedia*. *Esperienze Letterarie*, Pisa, Roma: Fabrizio Serra Editore, v. XLIX, n. 1, p. 9-19, 2024.

¹³⁰¹ Id. p. 10.

in circolazione dalla casa editrice francese Firmin Didot nel 1844, edizione ripubblicata in seguito più di una volta, nel 1853 - ad esempio-lo nel 1868 (e sarebbe, quest'ultimo, il caso della *Commedia* conservata nella biblioteca machadiana)¹³⁰².

L'affermazione di Brunello risulta plausibile, poiché l'analisi dell'edizione Firmin Didot appartenente a Machado de Assis rivela diverse tracce di usura tra le pagine 99 e 103, proprio quelle che ospitano *Inferno* XXV. Tali pagine appaiono più consumate rispetto alle altre, il che potrebbe suggerire un uso intensivo, tipico di un traduttore che consulta ripetutamente un capitolo specifico. Però, non vi sono altre tracce di lettura, come sottolineature o note a margine, poiché Machado era estremamente zeloso con i propri libri, come ha osservato Jean-Michel Massa¹³⁰³. Ciò ci lascia con la sola possibilità di formulare congetture, basate sulle tracce lasciate dal lettore-autore. Va comunque notato che una biblioteca personale non si limita ai testi in essa contenuti; il repertorio di un lettore trascende lo spazio privato, e Machado si spingeva oltre il suo proprio archivio.

Il Gabinete Português de Leitura e la Biblioteca Nacional furono luoghi frequentemente visitati dal “Bruxo do Cosme Velho”, e in queste biblioteche la *Commedia*, con edizioni in francese e in italiano, aveva il suo spazio sugli scaffali. Glória Viana ha trovato registri della presenza di Machado de Assis nella Biblioteca Nacional nel 1855. Secondo la ricercatrice, è possibile affermare che l'autore consultò alcune riviste dell'epoca: “a coleção das *Marmotas Fluminenses* dos meses de junho, julho e agosto”¹³⁰⁴ di quell'anno¹³⁰⁵. Viana sottolinea inoltre che Machado, secondo gli archivi, ritornò altre volte alla Biblioteca Nazionale nel 1855:

A 17 de novembro, quando consulta o livro de José Ignácio de Abreu e Lima, Sinopse ou dedução dos fatos mais notáveis da *História do Brasil* e os dois volumes do Padre Ayres do Casal, *Corographia Brasília*; e a 13 de dezembro quando consulta os *Jornais do Comércio* de agosto, setembro e outubro¹³⁰⁶.

¹³⁰² Id. p. 12.

¹³⁰³ “Machado de Assis teria podido assim nos revelar, ainda que sem querer, uma parte de sua biografia intelectual, a única que seria importante conhecer melhor. Ora, ele não anotava nos livros que lia. No máximo algumas linhas inocentes nas páginas de garde de algumas obras (...) Elas são mencionadas apenas a título de informação. A colheita é parca. Machado neste campo como em muitos outros passou discretamente, na ponta dos pés. Ele preferiu deixar a lembrança de um escritor cuja vida importava pouco”. MASSA, *A biblioteca de Machado de Assis*, p. 25.

¹³⁰⁴ VIANA. Op. cit., p. 110.

¹³⁰⁵ Questo giornale culturale venne stampato dal noto editore Francisco de Paula Brito, e godeva all'epoca di grande popolarità tra gli esponenti della cultura letteraria brasiliana, trattando argomenti diversi, dalla pubblicazione di libri, ai pettegolezzi sulla vita culturale di Rio, alla abolizione della schiavitù. Vd.: GODOI, Rodrigo Camargo de. *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. 2014. 316 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2014.

¹³⁰⁶ VIANA. Op. cit., p. 110.

Nei registri interni, che arrivano fino al 1856, non ci sono riferimenti che indichino che Machado de Assis abbia consultato gli esemplari della *Divina Commedia* appartenenti alla Biblioteca Nazionale, per quanto, come membro assiduo di quella collezione, e come emerge in alcuni dei suoi scritti, sia possibile intendere che questo instancabile lettore abbia più volte visitato e consultato il ricco patrimonio di questa istituzione. Proprio come il suo personaggio, il consigliere Aires, nel romanzo *Esau e Jacó* (1904), che suggeriva che le soluzioni per i mali dell'anima si trovassero nell'ospedale e nelle biblioteche. "A Santa Casa cura, e a Biblioteca Nacional também"¹³⁰⁷. Machado aveva cercato l'elisir per curare le ore ingloriosi nelle sale della biblioteca nazionale? Probabilmente, sì.

Tra le edizioni della *Commedia* e i testi teorici su Dante precedenti al 1874 nella Biblioteca Nacional, Machado potrebbe aver consultato - oltre all'edizione del 1512 delle *Opere del divino poeta Dante*, con i commenti di Cristoforo Landino - le *Chiose alla cantica dell'Inferno di Dante Alighieri*, in un'edizione fiorentina del 1848¹³⁰⁸, il discorso di Vincentzio Buonanni sull'*Inferno*¹³⁰⁹, testo in italiano stampato da G. C. Cavaliere sotto la cura di C. Moretti nel 1865¹³¹⁰, al di là della traduzioni in francese di Artaud de Montor¹³¹¹ e Pier-Angelo Fiorentino¹³¹². Yuri Brunello afferma che, nonostante Machado possa aver consultato diverse edizioni per realizzare la sua traduzione, quella che sembra aver influenzato maggiormente l'autore carioca è stata quella di Antoine de Rivarol¹³¹³, come lo stesso Machado indica nella ripubblicazione della sua traduzione di *Inferno XXV*, il 18 febbraio 1875, nel giornale *A Instrução Pública*:

Destaco dos meus papéis a seguinte tradução do canto XXV do "Inferno", tão justamente admirado como um dos melhores quadros sahidos da imaginação daquelle homem extraordinario que Florença deu ao mundo. Rivarol, que aliás não poupa censuras ao poeta, dá livre expansão ao entusiasmo que lhe causa o canto que se vai ler¹³¹⁴.

¹³⁰⁷ *Obra completa*. Vol. 1. p. 1171.

¹³⁰⁸ ALIGHIERI, Jacopo. *Chiose alla cantica dell'inferno di Dante Allighieri*. Firenze: Tipografia di Tommaso Baracchi, 1848.

¹³⁰⁹ BUONANNI, Vicenzio. *Discorso di Vincentzio Buonanni sopra la prima cantica del divinissimo theologo Dante d'Alighieri del bello nobilissimo fiorentino, intitolata Commedia*. In Firenze: Nella Stamperia di Bartolomeo Sermartelli, 1572.

¹³¹⁰ ALIGHIERI, Dante. *Comedia di Dante Degli Allagherii*. Milano: Ornato lo Studio dall'arte di G. C. Cavaliere nella cura di C. Moretti, 1865.

¹³¹¹ DANTE ALIGHIERI. *La divine comédie*. Nouvelle éd. Traduction de Artaud de Montor. Illustrations de Yan Dargent. Paris: Libr. Garnier, 1870.

¹³¹² DANTE ALIGHIERI. *L'Enfer. - Le Purgatoire. - Le Paradis*. Traduzido do italiano para o francês por Pier-Angelo Fiorentino. Paris: L. Hachette, 1861-1868.

¹³¹³ Brunello, Un Dante franco-italiano, p. 10.

¹³¹⁴ *A Instrução Pública*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 1, p. 3, 28 fev. 1875.

Come osservato da Brunello, la traduzione di Rivarol è presente in un altro archivio frequentato da Machado de Assis a Rio de Janeiro, il Gabinete Português de Leitura, biblioteca fondata nel 1837. Mario de Alencar, a sua volta, ha indicato che Machado frequentava tale luogo già in gioventù, quando gli mancavano le risorse per acquistare libri, e perciò si rivolgeva ai prestiti o alle consultazioni locali nelle biblioteche: “Machado de Assis foi aluno assíduo dos escritores da língua portuguesa, mas ao tempo em que primeiro os estudou, faltando-lhe meios para comprá-los, lia-os de empréstimo, como assinante do Gabinete Português de Leitura”¹³¹⁵..

Ritornando al tema della traduzione dell'*Inferno* XXV, Brunello conclude che la versione di Machado si baserebbe in parte sulla sua edizione di Firmin Didot, pur prendendo come luce interpretativa anche la traduzione di Rivarol. Alla fine, confrontare traduzioni e versioni precedenti in lingue diverse è un'operazione strategica del compito del traduttore:

Un indizio ulteriore, se ci fosse ancora bisogno, del fatto che tutto induce a ritenere che il testo-base italiano su cui si fonda la traduzione di Machado sia proprio quello dell'edizione Firmin Didot. Machado ha presente a tal punto il suo fondamentale ipotesto da alterare in un punto niente affatto banale quella che vorrebbe essere la pura trascrizione meccanica del testo di Rivarol¹³¹⁶.

Queste indicazioni sulle influenze traduttorie che influenzavano Machado de Assis ci mostrano come l'autore brasiliano si avvicinò a Dante attraverso l'influenza francese. Il che denota, come già abbiamo esaminato in precedenti momenti, il modo in cui la società brasiliana fosse culturalmente francofona e come la lettura dei grandi classici della letteratura passasse attraverso il filtro francese. Tuttavia, la traduzione del “Bruxo” conferì un valore nazionale a *Inferno* XXV, perché ora Dante vedeva tradotti i suoi 151 versi in portoghese, che erano ancora inediti in quella lingua, come inedita era anche la traduzione in terza rima e in versi endecasillabi (decasillabi in portoghese) della *Commedia* in Brasile.

Ma perché la scelta di questo canto? Mário de Andrade si chiede quale fosse il motivo della scelta di Machado de Assis di tradurre *Inferno* XXV, invece di altri canti più celebri, come *Inferno* V, nel quale, secondo l'osservazione del teorico modernista, lo scrittore carioca si sarebbe ispirato:

Que Machado de Assis conhecia a *Divina Comédia* não tem dúvida. Pelo menos do *Inferno* tinha mesmo estudo muito particular, pois lhe traduziu um dos cantos mais estranhos, o em que vem aquela pérfida fusão de homens e serpes. É difícil imaginar a razão que teria levado o poeta a escolher

¹³¹⁵ ALENCAR, Mário de. Notas de Leitura de Machado de Assis. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, vol. 1, Rio de Janeiro, 1910. p. 137.

¹³¹⁶ BRUNELLO. Op. cit., p. 19.

justamente esse canto XXV pra traduzir. Talvez já aquela mesma ironia, aquela mesma falta de generosidade da sua concepção crítica da vida e dos homens. Essa pérfida invenção de homens-serpentes talvez não fosse desagradável, talvez não fosse exatamente o “inferno” para o humorista frio¹³¹⁷.

La scelta, alla luce della traduzione nel processo creativo machadiano, che Mário de Andrade ha cercato di separare dal resto della produzione dell'autore carioca, non ci sembra strana. Edoardo Bizzarri, d'altra parte, suggerisce che probabilmente le scelte traduttive di Machado per l'*Inferno* XXV riflettano motivazioni stilistiche, e che l'autore carioca, secondo Bizzarri, avesse percepito, attraverso una lettura attenta del poema, i valori poetici che la critica dantesca avrebbe sviluppato per questo canto solo nel secolo successivo.

O canto escolhido por Machado devia ser posteriormente reconhecido, pela melhor crítica dantesca, como um dos mais interessantes e complexos do poema, devido aos problemas de técnica expressiva e de linguagem poética impostos pela ousadia da figuração. Tudo isso comprova a existência, em Machado, de uma instintiva excepcional sensibilidade estética e atesta uma leitura da “Divina Comédia” orientada sobretudo¹³¹⁸.

Tradurre significa selezionare, ed è una selezione di lettura, parte di un esercizio estetico e attività di un interprete accurato. Machado era un lettore-autore-traduttore per il quale il processo di traduzione costituiva un'azione creativa, non un lavoro meccanico. Diego do Nascimento Rodrigues Flores, in una tesi su Machado de Assis e la questione della traduzione, ha dimostrato come lo scrittore carioca selezionasse con precisione i testi che traduceva¹³¹⁹. Nel suo ruolo di traduttore, Machado non affidava all'opera tradotta una mera versione letterale nella lingua di arrivo, ma una rilettura, una nuova versione, nella quale il “Bruxo” influiva sulla composizione letteraria, superando spesso le funzioni traduttorie e interpretando letteralmente l'adagio italiano “traduttore, traditore”. Tuttavia, in *Inferno* XXV, Machado si attiene al testo di base, non gioca con le possibilità poetiche dei versi danteschi, come farà con altri autori; probabilmente a causa della difficoltà nel voler preservare lo schema metrico dantesco; la griglia della terza rima avrebbe lasciato poca possibilità di giochi testuali, come sostiene Flores:

¹³¹⁷ Mario de Andrade segnala l'influenza di Dante in modo centrale nel poema di Machado “L'ultimo Viaggio”: ‘Cosi discesi dal cherchio primaio’ e Machado de Assis começa o seu: ‘E ela se foi nêsse clarão primeiro’ Pura coincidência talvez. Mas outras coincidências ou reminiscências provaveis aparecem. A imagem ‘Como um tronco do mato que desaba, tudo caiu’, evoca irresistivelmente ‘E cadí come corpo morto cade’, tanto mais que entra brusca no contexto machadiano, sem nenhum preparo, sem nenhuma concatenação necessária de idéias”. ANDRADE, Mario de. *Aspectos da litetatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1978. p. 100.

¹³¹⁸ BIZZARRI, Op. cit., p. 143 – 144.

¹³¹⁹ FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. *Machado de Assis, poeta-tradutor*. 2019. 468p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.

“Machado de Assis recria o canto de Dante dando igual atenção não só à narrativa, que transportada habilmente para a nossa língua, mas à forma do poema, mesmo com toda a dificuldade imposta pela *terza rima* e o desejo de se chegar à uma sintaxe direta e natural como a de Dante”¹³²⁰.

Machado, come Borges, sembra credere che un libro appartenga più al tempo dei suoi lettori che a quello dei suoi autori – e questo vale anche per la traduzione, dato che il lettore-traduttore può imprimere tracce della propria lettura nel suo lavoro di traduzione. Non vogliamo insinuare che Machado de Assis abbia migliorato i versi della *Commedia*. La traduzione di *Inferno XXV* è, in realtà, più vicina a una versione letterale. In questo caso specifico, il traduttore non è traditore, ma piuttosto un interprete particolarmente attento all’originale italiano. Tuttavia, un traduttore tradisce anche mediante il furto del materiale altrui.

Rubare forme, o prenderle in prestito, è un’azione comune agli scrittori che si nutrono delle influenze ricevute nel loro processo di scrittura; la letteratura, è ovvio, si arricchisce con questi scambi estetici. Machado ha sempre reso evidenti le sue influenze, non ha mai negato i suoi precursori e ai quali ricorreva sempre attraverso citazioni e riferimenti, che incorporava nei suoi scritti. Il “Bruxo” sapeva dell’importanza fondamentale del lettore nella costruzione di un’opera letteraria, sapeva che la lettura è un’attività ludica, costruita attraverso diverse interazioni tra il testo e il suo pubblico, così lungo la linea cronologica della Storia, o come espresso nell’avvertenza delle “Relíquias da Casa Velha”, del 1906, quando l’autore lascia unicamente ai lettori il giudizio temporale della sua produzione: “Depende da tua impressão, leitor amigo, como dependerá de ti a absolvição da má escolha”¹³²¹.

L’*Inferno XXV* è il canto dei ladri. Il contrappasso di questi dannati consiste, precisamente, nel furto della loro forma umana, quella materia corporale con cui ingannavano le loro vittime. In una ripetizione infinita, i dannati vedono il proprio corpo costantemente avvolto da serpenti, assumendo essi stessi la forma di questi ultimi. Nell’intersezione tra il ladro e il serpente, i due si trasfigurano al punto che Dante non riesce a distinguerli: “né l’un né l’altro già pareva quel ch’era”¹³²². L’individualità viene usurpata, le anime possiedono ora due forme, ma, al contempo, nessuna. Mettendo da parte per un momento il carattere tetro e intrinseco alla scena – d’altronde ci troviamo nell’*Inferno*, dove la disumanizzazione, anche corporea, è uno degli obiettivi della cantica – è possibile inferire che questo passaggio potesse suggerire a

¹³²⁰ Id. p. 410.

¹³²¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. Vol. 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2015, p. 620.

¹³²² *Inf.* XXV, 63.

Machado de Assis una visione della fusione tra autore e lettore, figure inseparabili: “Già eran li due capi un divenuti,/ quando n’apparver due figure miste”¹³²³. Benché Dante non espliciti tale idea, è plausibile ipotizzare che Machado la accogliesse; e per quanto riguarda la traduzione, l’ironia *machadiana* potrebbe risiedere proprio in una traduzione letterale, non adattativa, del canto che tratta del furto – ironia di chi, così spesso, si è appropriato, reinterpretato e modificato alcuni passaggi della *Commedia* nelle sue opere, sia mediante traduzioni, allusioni o citazioni.

In “O Alienista”, del 1882, ad esempio, abbiamo un esempio di riutilizzo dei versi dell’*Inferno* XXXIII nel testo *machadiano*. Nel bel mezzo delle numerose rivolte contro i trattamenti avanguardisti ed eccessivi del medico Simão Bacamarte, uno dei ribelli, un uomo colto identificato dal narratore unicamente con il cognome Coelho, si scontra con il prete Lopes, alleato di Bacamarte. Nel fervore della discussione, il religioso, per rafforzare la sua posizione e dimostrare la propria erudizione, richiama i versi danteschi. Così il narratore del racconto ci descrive la scena:

Um excelente caráter o Coelho. Os únicos desafeiçoados que tinha eram alguns sujeitos que, dizendo-se taciturnos, ou alegando andar com pressa, mal o viam de longe dobravam as esquinas, entravam nas lojas, etc. Na verdade, ele amava a boa palestra, a palestra comprida, gostada a sorvos largos, e assim é que nunca estava só, preferindo os que sabiam dizer duas palavras, mas não desdenhando os outros. O Padre Lopes, que cultivava o Dante, e era inimigo do Coelho, nunca o via desligar-se de uma pessoa que não declamasse e emendasse este trecho:

La bocca sollevò dal fiero pasto

Quel “seccatore”...

mas uns sabiam do ódio do padre, e outros pensavam que isto era uma oração em latim¹³²⁴.

Machado de Assis, nel suo racconto, modifica intenzionalmente il verso dantesco, sostituendo “peccator” con “seccatore”, una scelta carica di ironia. Questa alterazione dimostra non solo la profonda conoscenza che Machado aveva della lingua italiana, ma anche un tocco comico, poiché l’uso di “seccatore” contribuisce a rafforzare l’immagine ostinata e scontrosa di Coelho. Il critico letterario Eugênio Vinci de Moraes, nei suoi studi sulle influenze dantesche nell’opera *machadiana*, osserva che lo scrittore carioca, consapevole del testo originale della *Commedia*, si è appropriato del termine “seccatore” ispirandosi all’ultimo verso del Canto XXXII, che termina con la parola “secca”. Questa osservazione di Moraes mette in risalto

¹³²³ *Inf.* XXV. 70 - 71.

¹³²⁴ MACHADO DE ASSIS. *Obra completa* Vol. 2, p. 224.

l'abilità di Machado nel giocare con le sfumature linguistiche, conferendo alla sua narrazione un carattere satirico ed erudito.

Machado faz um pequeno deslocamento, como se emendasse a Comédia. (...) transporta o mesmo verbo para o verso à frente, nominalizando-o, multiplicando as possibilidades de sentido, além de mostrar, por um lado, uma intimidade com o texto do escritor florentino; e, por outro, uma desfaçatez tamanha em modificá-lo¹³²⁵.

Nel citare Dante con alterazioni di un vocabolo, Machado starebbe anche ironizzando sull'élite intellettuale del suo tempo, che adoperava citazioni, talvolta errate, di letture eventuali che la cultura di quel periodo considerava erudite. Inoltre, Moraes propone un'interpretazione interessante, secondo cui Machado giocherebbe con i nomi dei personaggi, poiché, selezionando i versi iniziali dell'*Inferno* XXXIII, il cognome Coelho non sarebbe casuale, facendo riferimento al conte Ugolino, che, come un coniglio, rosicchia il cranio del suo rivale, l'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, religioso, come il padre Lopes¹³²⁶.

L'ironia è al servizio del lavoro di Machado. Roberto Schwarz sottolinea che la critica di Machado contro la vuota retorica di alcuni pseudo-intellettuali brasiliani, vincolati a una retorica vuota, che si limitavano a ripetere idee straniere, molte delle quali questi pseudo-pensatori non conoscevano a fondo, ma sapevano recitare a memoria. Machado aveva già alzato la voce contro questi in tono cortese: "Digo aos moços que a verdadeira ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição"¹³²⁷. E non si trattava di intellettualismo, ma di pedanteria, come interpreta Schwarz:

Machado percebeu as ironias latentes na situação e tratou de explorá-las sistematicamente. Onde os deslumbrados enxergavam a redenção, ele tomava recuo e anotava a existência de um problema específico. No contexto brasileiro, a leitura e propagação das novas luzes européias ocorria de modo particular, com ridículos também particulares¹³²⁸.

Machado, si vede, divora anche il testo dantesco, e una delle sue virtù intellettuali risiede nella sua competenza, quasi antropofagica letteraria *avant la lettre*, di assorbire ciò che di meglio si trova nella tradizione culturale. Con una singolare ironia, il Mago attribuisce nuovi significati alle opere dei suoi predecessori, perciò, la sua grandezza risiede nella sua capacità di

¹³²⁵ MORAES, Eugênio Vinci de. A literatura como traição: os versos de Dante em "O alienista". *Machado de Assis em Linha*, 2013, 6: 39-61. p. 43.

¹³²⁶ Id. p. p. 46.

¹³²⁷ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. vol.3. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. p. 1255.

¹³²⁸ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. P. 152.

adottare un discorso altrui e farlo suonare distinto. Raimundo Magalhães Júnior riteneva che il modo di Machado di appropriarsi delle citazioni altrui fosse quello di riutilizzarle, “distorcendole”. Difatti, il titolo di questo saggio è “O deturpador de citações”¹³²⁹, del resto, il letterato carioca modificava, alterava e correggeva, quando lo riteneva necessario, i testi di altre persone. Magalhães Júnior afferma addirittura che Machado una volta alterò così bene un alessandrino di Molière che il suo traduttore al francese non capì l’azione compiuta dal brasiliano, mantenendo, in francese, i versi alterati da Machado¹³³⁰.

In uno studio sulla presenza di Dante nell’opera di Machado de Assis, Edoardo Bizzarri ha evidenziato che è comune il riutilizzo di versi danteschi nella produzione letteraria del “Bruxo”, il che indica una comprensione teorica e pratica del lessico italo-dantesco, dettagliando una conoscenza approfondita dell’idioma poetico di Dante¹³³¹, e a differenza di un personaggio della novella “Aurora sem dia”¹³³², che scrisse poesie ispirate a Dante, pur non avendo mai letto un verso del poeta fiorentino¹³³³.

Zygmunt Baranski, studiando il processo di scrittura dell’Alighieri, ha osservato che, come era comune nel Medioevo, anche Dante si appropriava delle letture dei suoi predecessori, inserendo nei suoi versi riferimenti indiretti alle sue letture. In certa misura, potremmo dire oggi, con una propensione anacronistica, che il fiorentino si appropriava della tradizione precedente per costruire un testo nuovo, che, sebbene prenda come misura estetica i testi dei

¹³²⁹ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O deturpador de citações. In: MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. pp. 257 – 271.

¹³³⁰ Dati i caratteri peculiari dell’episodio, vale la pena la trascrizione dell’accaduto, narrato da Magalhães Júnior. “Com o seu conhecimento seguro da língua francesa e a insegurança de sua memória, forjou Machado de Assis o falso alexandrino de Molière e o pôs em circulação sem que ninguém até aqui lhe assinalasse a façanha. Nem mesmo o seu tradutor francês, o general R. Chadebec de Lavalade, se advertiu dessa metamorfose dos versos de seu genial patrício e assim transpôs para o idioma de Molière: ‘Le lecteur a déjà compris que c’était la Raison qui revenait au logis et invitait la Folie à sortir, s’écriant comme Tartuffe, mais à plus juste titre: ‘La maison est à moi, d’est à vous d’en sortir’. O que significa que até em mãos francesas esse verso passa por boa moeda e vale como ouro de lei. Aí temos Molière, às mãos de Machado, convertido também em escritor ‘correto e diminuído’. Inoltre, come osserva Magalhães Júnior, anche altri traduttori riposero fiducia nella penna di Machado e caddero nella stessa trappola del traduttore francese. “E evidente que a um tradutor não ocorreria a idéia de pôr em dúvida a exatidão de uma citação, a menos que se tratasse de pessoa muito versada em Molière. Se mesmo ao tradutor francês tal suspeita não tinha ocorrido! Também na tradução norte-americana das “Memórias Póstumas”, feita e publicada pelo Dr. William L. Grossman, com o título de “Epitaph of a Small Winner”, encontra-se, transcrito em francês, o falso alexandrino de Molière. E na holandesa, de A. Masten-brock Jr. Está, assim, correndo mundo, o que não nos surpreende, desde que foi abonado pela versão francesa”. Id. p. 261; p. 262.

¹³³¹ BIZZARRI. Op. cit., p. 133

¹³³² Id. Ib.

¹³³³ Nel racconto: “Luís Tinoco confessava singelamente ao mundo que fora invadido do cepticismo byroniano, que tragara até às fezes a taça do infortúnio, e que para ele a vida tinha escrito na porta a inscrição dantesca. A inscrição era citada com as próprias palavras do poeta, sem que aliás Luís Tinoco o tivesse lido nunca. Ele respigava nas alheias produções uma coleção de alusões e nomes literários, com que fazia as despesas de sua erudição”. MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*, vol. 2, p. 200

suoi predecessori, ne risulta sostanzialmente diverso, poiché le peculiarità dantesche alterano la nostra comprensione del passato. Per questo Baranski affermerà:

Secondo Dante, per acquistare conoscenza non è sufficiente saper interpretare; il successo di ogni atto esegetico si fonda anche sulla consapevolezza delle conquiste ermeneutiche precedenti. La prospettiva adottata dal poeta non era affatto singolare, ma s'intonava perfettamente alla secolare concezione della natura cumulativa del sapere. In quest'ottica, non solo i grandi testi "autorevoli" esigevano un intervento esegetico, ma anche le interpretazioni stesse erano considerate fonti di nuove intuizioni e creazioni intellettuali¹³³⁴.

Machado, lettore di Dante, è come Brás Cubas¹³³⁵ che contempla un universo in un attimo. La visione della storia dell'umanità si trova nel capitolo VII del libro di memorie del "defunto autore". Brás Cubas sogna di penetrare in una zona dell'universo in cui, per una frazione di minuti, vede sfilare davanti a sé tutti gli eventi della Storia. Ai suoi occhi si apre un teatro delle miserie umane:

Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos Impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas(...) e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo¹³³⁶.

A questo spettacolo la persona lo chiama "delirio", tuttavia, la sua allucinazione si adatta bene alla realtà. La "avidità che divora" è uno dei mali dell'umanità, poiché, come abbiamo visto nel "Navio Negreiro", fu l'avidità di usurpare le ricchezze delle colonie a spingere alla

¹³³⁴ BARANSKI, Zygmunt. *Dante e i segni: saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*. Napoli: Liguori, 2000. p. 60.

¹³³⁵ Un'analisi ironica della struttura sociale brasiliana si trova in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romanzo del 1881, narrato dal punto di vista di un ricco scapolo privo di influenze politiche significative, che, dopo la morte, decide di presentare ai lettori alcuni eventi fondamentali della sua esistenza, in una sorta di *bildungsroman* a flusso inverso. Il primo evento è la morte, seguito dalla rivelazione della vita. Il punto centrale degli accadimenti storici è sempre filtrato dall'analisi parziale del defunto-autore. Brás Cubas trasforma la sua biografia in un punto di riferimento per la storia universale, ogni piccola situazione è pretesto per giochi retorici. In un'esplosione di egolatria, il mondo diventa ciò che l'autore riesce ad abbracciare con la memoria del suo borghese pedantismo. Del resto, Cubas è chiaro nel dichiarare che intende scrivere la sua storia, non quella di altri: "eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato". Il lettore, dunque, deve essere spettatore, senza aspettarsi gentilezze dal narratore: "A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus". Brás Cubas ha bisogno del lettore, il suo egoismo è colmato dall'ammirazione che proviene dai suoi pari. Fu proprio questa necessità che lo spinse a sviluppare un rimedio per curare tutti i mali dell'umanità, tra cui il principale problema nazionale: la melancolia, una condizione che il brasiliano tende sempre a mascherare con le maschere della gioia e della risata.

¹³³⁶ MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa* vol. 1., p. 608.

cattura degli africani per trasformarli in schiavi, sfruttandoli “con la zappa” e il “sudore”, tutto ciò giustificato dalle leggi della “condanna” provenienti dalla metropoli. Dante è stato chiaro nel suo intento descrittivo, per Zygmunt Baranski, l'autore della *Commedia* possedeva una “ambizione totalizzante”¹³³⁷, ma come poeta-storico-teologo, cercava di fare ciò con un certo didatticismo:

Benché Dante avesse una certa simpatia per gli scopi didattici e totalizzanti delle “enciclopedie”, considerava le loro forme come inadeguate per il grande lavoro che tali “enciclopedie” si proponevano di svolgere. Da parte sua l'Alighieri aveva il desiderio profondo non solo di presentare le grandi questioni del suo tempo da un punto di vista summatico, ma anche di scoprire una nuova struttura attraverso la quale si potesse offrire uno “specchio” più preciso e flessibile - per non dire realistico - di tali questioni e di tutto il reale¹³³⁸.

Nelle *Memorie Postume* ci viene presentato il grande amore di Brás Cubas: Virgilia. Il nome non è una semplice coincidenza; È Virgilia che accompagna Cubas sul letto di morte: “Virgília deixou-se estar de pé; durante algum tempo ficamos a olhar um para o outro, sem articular palavra. Quem diria? De dois grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali”¹³³⁹. Vent'anni prima i due si erano innamorati, ma il destino giocò a loro uno scherzo e la vita, ridendo dei pronostici, volle che Virgilia si sposasse con Lobo Neves e che Brás Cubas rimanesse scapolo. Così, questo amore furtivo diventerebbe adultero. Nel capitolo L, il cui titolo è “Virgilia Casada”, Cubas ci racconta di un valzer ballato con Virgilia:

Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que essa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio¹³⁴⁰.

Non è la lettura di un romanzo cavalleresco che conduce alla condanna degli amanti, ma un valzer. È interessante vedere come il vortice della danza, con le sue distanze e avvicinamenti nei movimenti ritmici del valzer in cui i due amanti si perdono, ricordi la tempesta eterna a cui Paolo e Francesca sono condannati: “E come li stornei ne portan l'ali/ nel freddo tempo, a schiera larga e piena,/ così quel fiato li spiriti mali”¹³⁴¹. La passione di Brás Cubas e Virgilia non inizia con un bacio, che arriverà solo tre capitoli dopo, ma con una stretta di mano delicata,

¹³³⁷ BARANSKI. Op. cit., p. 83.

¹³³⁸ Id. Ib.

¹³³⁹ MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa* vol. 1., p. 604.

¹³⁴⁰ Id. p. 653.

¹³⁴¹ *Inf.* V, 40-43.

sufficiente a legare un cuore all'altro, dato che "Amor, ch'a nullo amato amar perdona,/ mi prese del costui piacer sì forte,/ che, come vedi, ancor non m'abbandona"¹³⁴². Per segnare il destino dei personaggi, in un altro capitolo, Machado de Assis utilizza, in italiano, il primo verso del canto XII del Purgatorio: "Di pari, come buoi che vanno a giogo"¹³⁴³. Tuttavia, nella storia adultera di Brás Cubas con Virgília non vi è un finale tragico. Lobo Neves sospetta del tradimento della moglie, ma non fa nulla di sostanziale per spaventare Cubas e Virgília e porre fine ai loro amori furtivi. Ma dobbiamo fare attenzione a questo narratore, dato che è lui a raccontare la sua storia, come già avverte: "eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato"¹³⁴⁴. In questo modo, all'interno del gioco narrativo, è necessario mantenere una certa cautela nei confronti di questa voce conduttrice, poiché la sua narrazione è mediata dalla memoria, che egli ritiene viva e sana, ma che non sempre è un terreno solido – anzi, è mutevole. E non di rado, dimenticare è un modo per ricostruire una nuova interpretazione del passato, come già avvertiva Beatrice a Dante: "che spesse volte la memoria priva,/ fatt'ha la mente sua ne li occhi oscura"¹³⁴⁵.

José Veríssimo, grande amico di Machado de Assis, in una lettera datata 9 luglio 1901, in tono amichevole e disinvolto, sottolineò che, se un giorno fosse stato un governante autoritario, avrebbe licenziato il Bruxo dalle sue funzioni burocratiche e lo avrebbe premiato con una pensione affinché si dedicasse esclusivamente alla letteratura, e tra le attività svolte nell'ozio ci sarebbe stata, possibilmente, la traduzione della *Commedia*.

Por que eu não hei de ser, ao menos uma hora, ditador? Você era logo aposentado com vencimentos por inteiro, uma pensão no valor do dobro, e a recomendação de nos dar um livro por ano, as suas memórias, contos, romances, versos, e, se pudesse ser, a tradução completa do Dante. Mas enfim é preciso viver, o tal "pão para a boca", e V. não tem remédio senão fazer aquelas coisas repugnantes e mesquinhas¹³⁴⁶.

Alla fine, Machado de Assis è stato un autore che ha descritto con precisione, sottigliezza e ironia i quadri urbani e sociali del suo tempo. Le sue opere sono attuali perché esplorano i limiti della condizione umana. Un brasiliano che legge i testi *machadiani* nel XXI secolo rimane colpito dalla persistenza di comportamenti sociali che perdurano ancora oggi, anche più di un secolo dopo la scrittura delle opere di Machado, come il razzismo strutturale che macchia lo sviluppo brasiliano e mette in discussione l'idea di un paese cordiale, aperto e fiero delle sue

¹³⁴² *Inf.* V, 103 – 105.

¹³⁴³ *Pur.* XII, 1.

¹³⁴⁴ MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa* vol. 1., p. 693.

¹³⁴⁵ *Pur.* XXXIII, 125-126.

¹³⁴⁶ ASSIS, Machado de. *Correspondência*. NERY, Fernando (Org.). São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1957. p. 173.

differenze etnico-razziali. Purtroppo, non tutto è come appare, e questo Machado lo aveva già anticipato. Come il poeta fiorentino, il romanziere carioca ha saputo dialogare con i suoi lettori, facendo prevalere l'atemporalità del testo letterario, che trasforma tutti i soggetti storici, autori e lettori, in contemporanei.

Un'altra traduzione della *Commedia* realizzata nel XIX secolo fu quella di Generino dos Santos, che tradusse integralmente i canti I, III e XIII dell'*Inferno* e parzialmente i canti V, X, XXVI e XXXIII dell'*Inferno* e XI del *Paradiso*. Le versioni in lingua portoghese furono pubblicate in un'opera postuma intitolata *Humaníadas: O mundo, a humanidade, o homem*, composta da dieci volumi, il cui ottavo volume, pubblicato nel 1938, ricevette il sottotitolo di "Poemas Dantescos"¹³⁴⁷.

Poeta, giornalista e avvocato, Generino dos Santos nacque a Recife nel 1848. La sua carriera di giornalista, come sottolinea Isabela Melim Borges, lo portò a scrivere per i principali giornali brasiliani, godendo di un notevole prestigio nel suo tempo¹³⁴⁸. Dal punto di vista ideologico, Generino aderiva alla corrente positivista¹³⁴⁹ e al repubblicanesimo. Nel 1888, ad esempio, il poeta pernambucano pubblicò sulla *Gazeta Nacional*, periodico repubblicano di Rio de Janeiro, un sonetto in omaggio a Francesca da Rimini.

Era a loira Francesca lacrymosa
Orando junto ao tumulto materno,
Com esse vago olhar, piedoso e terno,
De quem se perde em scisma dolorosa.

¹³⁴⁷ SANTOS, Generino dos. *Humaníadas: o mundo, a humanidade, o homem. Vol 8. Poemas dantescos*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1938. Ringraziamo l'Istituto di Studi Brasiliani dell'Università di San Paolo per averci concesso l'accesso a questa opera.

¹³⁴⁸ Come sottolinea Melim Borges: Generino ebbe una rilevante partecipazione nella vita intellettuale/giornalistica brasiliana: "foi diretor e fundador de dois periódicos pernambucanos — *O Diabo a quatro: revista infernal* e *O Trabalho* — além de ter colaborado com muitos jornais e Para além desses dois periódicos, Generino dos Santos, que se formou em direito pela Faculdade do Recife em 1871, teve uma considerável participação em jornais e em revistas dentro e fora do Pernambuco. Entre os de maior circulação estão: revistas de grande circulação do eixo Rio-São Paulo. *Diário de Notícias* (RJ), *Diário de Pernambuco*, *Gazeta de Notícias* (RJ), *Gazeta Nacional*, *Jornal do Comércio* (RJ) *Fon-Fon*, *Dom Casmurro*, *Novidades*, *O Besouro*. Além de outros, que não circulavam tanto, como: *A Província* (PE), *A Província do Espírito Santo* (ES), *Brazil Americano* (RJ), *A Terra da Redenção* (RJ), *A Academia de São Paulo* (SP), *Correio Paulistano* (SP), *Gazeta de Petrópolis* (RJ), *Gazeta de Campinas* (SP), *O Monitor* (BA), *O Mequetrefe* (RJ), entre outros. Em todos esses veículos havia publicações de e sobre Generino dos Santos, o que demonstra cabalmente que o poeta foi lido na Bahia, em Pernambuco, no Espírito Santo, no Rio de Janeiro e em São Paulo (capital e interior), ou seja, o poeta parece ter sido razoavelmente conhecido pelo meio intelectual e literário da época". In: BORGES, Isabela Melim. Pensando sobre a influência da estética positivista na poética de Generino dos Santos. *Revista de Letras JUÇARA*, Caxias – Maranhão, v. 3, n. 2, p. 269-290, dez. 2019. p. 272 – 273.

¹³⁴⁹ Sull'argomento, si veda il lavoro di Isabel Melim Borges, citato nella nota precedente, che offre un ricco panorama delle relazioni poetiche di Generino dos Santos con la corrente del pensiero positivista. Si veda anche: BORGES, Isabela Melim; SANTOS, Alckmar Luiz dos. A poesia satírica de Generino dos Santos no jornal *O Trabalho. Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 30, n. 4, p. 220-236, 2021. FERREIRA, Luzilá Gonçalves (org). *Escritores pernambucanos do século XIX*. Recife: Cepe, 2010. Volume 2.

Da rosea infancia a quadra deleitosa,
 Revia em sonhos de um fulgor eterno...
 Tudo apagou-se: e agora... o lucto interno!
 E agora... a triste lagryma saudosa!

Eis senão quando Paulo que á Ravenna,
 Mensageiro da paz, traz a esperança,
 Subito estaca ao ver aquella scena.

Todo estremece, e, preso á loira trança...
 — Mixto de amor profundo e enorme pena —
 Nem já no Inferno a liberdade alcança!¹³⁵⁰

Il sonetto, come si può notare, non presenta connotazioni politiche, ma rivela una visione ancora segnata da un epigonismo romantico che attraversa i versi con una modesta malinconia – “Misto di amore profondo e immenso dolore”. L’aspetto politico acquisito dalla traduzione di Generino dos Santos, d’altra parte, può essere osservato nel canto X dell’*Inferno* e nelle particolarità storiche che hanno accompagnato la lettura di tale traduzione. La componente politica che circonda l’incontro tra Dante e Farinata degli Uberti sarebbe già sufficiente per indicare il culmine politico di questo episodio della *Commedia*: “né certo senza cagion con li altri sarei mosso”¹³⁵¹. Le circostanze storiche brasiliane favoriscono, con sfumature politiche, come la lettura della traduzione di Generino dos Santos, che fu fatta nella Camera dei Deputati da Belisario Soares de Souza, per poi essere pubblicata nel *Diário Oficial*. È interessante sottolineare che la traduzione parziale del canto X di Generino dos Santos termina al v. 132, la cui terzina completa è: “quando sarai dinanzi al dolce raggio/ di quella il cui bell’occhio tutto vede,/ da lei saprai di tua vita il viaggio”. Tuttavia, Generino dos Santos traduce “dolce raggio” per “vassalagem”: “Quando tu fores sob a vassalagem/ D’aquelle bello olhar que te prevê,/ Verás o rumo da vital viagem”¹³⁵². Tale vocabolario, che rimanda al campo semantico medievale della sottomissione a un signore feudale, o addirittura a una corona, letto nel 1888, quando i pilastri della struttura imperiale stavano crollando – e in effetti crollarono nell’anno successivo – acquisisce un tono di denuncia verso una struttura governativa arretrata e incapace di amministrare un paese. Si nota qui l’influenza di una lettura politica effettuata da Generino dos Santos della *Commedia*, simile alle prime interpretazioni del poeta fiorentino realizzate in Brasile agli inizi dell’Ottocento.

¹³⁵⁰ *Gazeta Nacional*. Ano II, n. 9, p. 3, 11 jan. 1888.

¹³⁵¹ *Inf.* X. 89 – 90.

¹³⁵² SANTOS. Op. cit., p. 58.

Va notato, però, che le traduzioni di Generino si preoccuparono della forma della metrica dantesca. L'autore pernambucano era un poeta attento ai versi¹³⁵³, portando nel campo della traduzione questa caratteristica del suo lavoro. Lo schema della terza rima è preservato dal traduttore, e in certa misura, il verso decasillabo in portoghese. Vediamo un esempio tratto dalle prime quattro terzine dell'*Inferno* XXXIII:

Do fero pasto a bocca tendo erguido,
Limpou-a o pecador no imundo pello
Do craneo, que por traz havia roido,

E começou: “Pois queres tu sabêl-o?
Renovarei a dôr que esta alma sente,
Só de pensal-o quanto mais dizêl-o.

Mas, si dizêl-o deve ser semente
Que produza ao traidor da infamia o fructo,
Verás que digo e choro juntamente:

Não sei quem sejas, nem siquer prescruto
Como chegaste aqui, mas florentino
Cuido eu que tu és pelo que escuto¹³⁵⁴.

La traduzione della prima terzina è più intensa e viscerale rispetto alle versioni precedenti, come quella di Pinto de Campos, per esempio. L'avidità mossa dalla fame e dall'odio per il tradimento fa sì che Ugolino divorì implacabilmente le ossa del suo carnefice, creando per il lettore un'immagine atroce di un ambiente sordido, in sintonia con l'originale della *Commedia*. La traduzione è chiara e diretta nella maggior parte dei passaggi.

Alcune sfumature interpretative, quando appaiono, sono indicate nelle note a piè di pagina, che indicano possibili percorsi di lettura, ma che non implicano direttamente nel corpo del testo, se non come elemento paratestuale, come accade nell'*Inferno* XXVI, che è accompagnato dal sottotitolo: “Narrativa de viagem de Ulysses (O Brasil?)”¹³⁵⁵, nel quale il traduttore si interroga, in una nota a piè di pagina, se le coordinate presenti in tale episodio della *Commedia* potrebbero indicare la geolocalizzazione di quello che oggi è il continente americano. Tuttavia, lo scopo di tale nota non va oltre le speculazioni senza approfondimento,

¹³⁵³ Acerca do processo de versificação de Generino dos Santos, ver: BORGES, Isabel Melim; SANTOS, Alckmar Luiz dos. Generino & Augusto. Revista da Anpoll, *[S. l.]*, v. 55, p. e1938, 2024.

¹³⁵⁴ SANTOS. Op. cit., p. 73.

¹³⁵⁵ Id. p. 67.

orientate più a stimolare la curiosità del lettore che ad aprire il dibattito su interpretazioni più serie¹³⁵⁶.

La traduzione dei versi della *Commedia* di Generino dos Santos, oggi presente in libri di difficile accesso, non passò inosservata a Carlos Drummond de Andrade, che nel 1952 pubblicò sul giornale *Correio da Manhã* una nota sulle correnti intellettuali del dinamico intellettuale pernambucano. Nel testo, oltre a presentare il profilo positivista e repubblicano dell'intellettuale, che aveva avuto una vita modesta e rifiutato proposte di lavoro offerte dalla monarchia, come la direzione della Biblioteca Nazionale, Drummond mette in evidenza un aspetto meno conosciuto dell'opera di Generino dos Santos: la traduzione, in particolare quella della *Commedia* e della *Vita Nuova*. Il tono malinconico usato da Drummond per descrivere l'ingiusto oblio dell'autore rende giustizia alla trascrizione:

A dívida pública está longe de ser remida, velho Generino, mas vale tua intenção lírica e republicana. Teus livros jazem no esquecimento. És uma sombra. entre outras. Em teu jazigo no S. João Batista, o vulto de Dante, que os amigos mandaram fundir em bronze, não fala de tuas toscas mas honradas traduções da “Vita Nuova” e da “Divina Comédia”, nem ninguém se lembra de que teus versos cantaram as grandes figuras humanas¹³⁵⁷.

“Toscas mas honradas traduções” è il giudizio con cui Drummond valuta il lavoro di Generino dos Santos sull'opera di Dante; tuttavia, l'autore della recensione tralascia di indicare i possibili errori di traduzione. La versione di Generino non è fluida come quella di Machado de Assis, ma non è neanche frammentata come quella del padre Candiani. Non presenta un supplemento paratestuale con commenti e note, come quella di Pinto de Campos, né tanto meno come quella di De Simoni. Generino si impegna piuttosto a preservare lo stile metrico di Dante. Questa traduzione, a quanto sembra, per un breve periodo di tempo, suscitò l'interesse di una parte della popolazione brasiliana.

In occasione del 556° anniversario della morte di Dante Alighieri, Generino dos Santos lesse, al club Tiradentes di Rio de Janeiro, estratti delle sue traduzioni della *Divina Commedia*. La notizia fu ampiamente diffusa su diversi giornali, come la *Gazeta de Notícias*¹³⁵⁸, di Rio de Janeiro, e il periodico *L'Italia*, anch'esso di Rio de Janeiro, e rivolto alla comunità italiana che

¹³⁵⁶Nella nota citata in italiano da Generino dos Santos: “Nel suo racconto di viaggio all’America del Sud, Orlando Manuel ha ditto che’l bel paese oltre Gibraltar, di cui parla profeticamente Dante, per bocca d’Ulysses, nel canto XXVI dell’Inferno per uno del Canti della sua *Commedia*, c’è Rio de Janeiro”. Id. p. 69.

¹³⁵⁷ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 mai. 1952. Seção Literatura e Arte, p. 2.

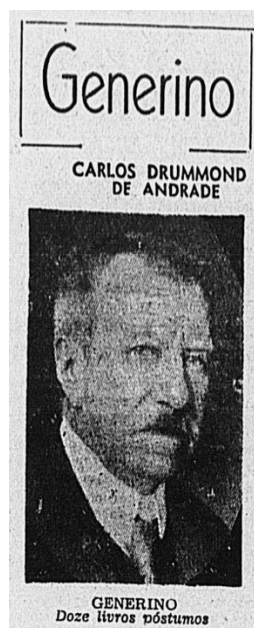
¹³⁵⁸ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 257, 14 set. 1887.

risiedeva all'epoca nella capitale del Brasile. Così troviamo descritto l'evento della lettura della traduzione di Generino:

Ricorrendo il giorno 14 del corrente, il 566° anniversario della morte del grande ed immortale poeta italiano, Dante Alighieri, gloria immortale delle lettere italiane il valente poeta brasiliano Generino dos Santos per commemorare quella data convocava una riunione pubblica nelle sale del Club Tiradentes, e dinnanzi a numeroso uditorio leggeva alcuni brani della *Divina Commedia* da lui tradotti in portoghese espressamente per quella ricorrenza. L'uditorio era nella sua maggioranza composto di letterati, scienziati e studenti.

La sala della riunione era bene addobbata e su di un piedistallo sorgeva la statua del poeta immortale, fatta di terra cotta dal noto scultore-statuario Almeida Reis¹³⁵⁹.

La traduzione di Generino dos Santos, così come la sua opera, di cui Drummond¹³⁶⁰ si era tanto rammaricato per l'oblio, cadde nel dimenticatoio subito dopo la morte del poeta e giornalista di Recife, avvenuta nel 1928.



Fotografia di Generino dos Santos riprodotta nell'articolo di Carlos Drummond de Andrade¹³⁶¹.

¹³⁵⁹ *L'Italia*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 61, p. 3, 17 set. 1887.

¹³⁶⁰ “Na confusão ideológica, na amarga agitação de hoje, é bom, porém, que pensemos nos Generinos. Os homens dêsse tipo aspiram a ser poetas em verso, mas só nos conseguem transmitir um elemento poético na humildade orgulhosa com que viveram e morreram, e na tentativa de substituir um mundo ideal, mesmo positivista, como é o caso, ao mundo real. A vida de Generino não se realizou senão na medida de sua frustração. E que inveja nos causa um homem que pôde dizer no seu testamento, perpetrando, sem o saber, dois alexandrinos: ‘Nunca fui eleitor nem quis ser elegível./ Nunca votei nem, que me conste, fui votado’”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 mai. 1952. Seção Literatura e Arte, p. 2.

¹³⁶¹ Oltre all'analisi della vita intellettuale di Generino dos Santos, l'articolo di Carlos Drummond offre una descrizione del traduttore, che, essendo un'osservazione sottile delle peculiarità circostanziali, tipica dello stile *drummondiano*, merita di essere trascritta: “No interior do primeiro volume, o retrato de um homem, fisionomia lavrada pelos, o rosto de quem muito sabe da vida, olhas baços e cansados da experiência. O retrato prendeu-me.

La prima traduzione integrale della *Commedia* in portoghese è stata pubblicata a Rio de Janeiro solo nel 1888. Il risposabile di questa impresa fu Francisco Bonifácio de Abreu, il Barone della Villa da Barra, nato nello stato di Bahia. Egli si trasferì nella capitale dell'Impero con l'intento di completare gli studi di medicina, iniziati presso la Facoltà di Medicina della Bahia. Dalla Facoltà di Medicina di Rio de Janeiro, Bonifácio de Abreu ne uscì con un curriculum accademico brillante; fece ritorno a Salvador, dove ricoprì la cattedra di Storia e Geografia presso il prestigioso Liceo Provinciale di Bahia. All'inizio degli anni '50 del XIX secolo, probabilmente intorno al 1854, mosso dall'interesse per gli studi delle scienze mediche, si recò in Francia, dove studiò con il rinomato medico Charles Adolphe Würtz. Abreu tornò in Brasile nel 1856 e ricoprì incarichi amministrativi legati alla medicina presso la Corte; entrò nell'accademia come professore di chirurgia presso la Facoltà di Medicina di Rio de Janeiro e fu presto designato membro della giunta medica della Camera Imperiale, che lo mise in contatto diretto con D. Pedro II, dal quale ricevette il titolo di barone nel 1870. Inoltre, Abreu fu deputato del partito conservatore.

Con tanti meriti, mancava al barone di Bahia solo un elemento per essere completamente inserito nei circoli intellettuali ottocenteschi: l'inclinazione per le lettere, una lacuna che Abreu cercò di colmare con la pubblicazione di alcuni libri, come *Tersina* (1848) e *Palmira ou a ceguinha brasileira* (1849), opere che caddero presto nell'oblio, dopo i primi e brevi applausi delle serate di presentazione. Nel campo della letteratura, la traduzione integrale della *Commedia* fu la sua più grande realizzazione, che, sebbene non fosse immune alle critiche, oggi perlomeno inserisce il suo nome nella cronologia delle voci sulla traduzione della letteratura italiana in Brasile. Il Barone non ebbe l'opportunità di ascoltare i rari elogi e le frequenti critiche alla sua versione della *Commedia* in portoghese, perché l'opera fu pubblicata postuma. Il traduttore morì nel 1887.

Nel campo letterario, la sua inclinazione estetica non fu così favorevole quanto lo studio delle scienze mediche. Pedro Calmon affermò che al Barone mancava l'ispirazione delle muse, le quali non furono a lui "docili"¹³⁶². In verità, le muse gli furono piuttosto inaccessibili. La sua versione della *Commedia* in portoghese consisteva in versi sciolti, senza mantenere gli schemi

Gosto de livros que apresentam a fotografia do autor". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 mai. 1952. Seção Literatura e Arte, p. 2.

¹³⁶² CALMON, Pedro. *História da literatura bahiana*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: José Olympio, 1949. p. 187.

metrici danteschi, la sua preoccupazione era tradurre liberamente, con trascrizioni che Bonifácio de Abreu giudicava letteralmente più vicine al portoghese ottocentesco. Per questo motivo, l'editore della traduzione, suo nipote José Carlos Mariani, mantenne come sottotitolo l'indicazione che l'opera di Dante era stata “fedelmente versata dal testo” al portoghese¹³⁶³. Si nota che il concetto di traduzione del Barone della Villa da Barra differisce da quello di Machado de Assis, dal modello di traduzione come appropriazione. Sarebbe più corretto dire che i due modelli sono diametralmente opposti nella comprensione di base del lavoro traduttivo. Forse a Machado, letterato prima di tutto, il dominio dei meccanismi poetici permise una maggiore – e in questo caso, migliore – padronanza degli schemi metrici danteschi, una competenza tecnica che sfugge al barone-medico, che opta per una versione più letterale del testo originale, rendendo la sua traduzione pesante e di difficile comprensione. La difficoltà di lettura della traduzione del Barone fu evidenziata nell'edizione del 1888 della *Revista Illustrada*, che in una breve recensione così classificò il lavoro del traduttore: “A Divina Comedia, fielmente vertida do texto, pelo Sr. barão de Villa da Barra. A tradução é em verso solto e n'um tom antiquado, que, difficilmente captivará o leitor”¹³⁶⁴.

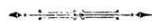
A DIVINA COMEDIA

FIELMENTE VERTIDA DO TEXTO

PELO

Barão da Villa da Barra

(OBRA PÓSTHUMA)



RIO DE JANEIRO

IMPRESA NACIONAL

1888

Frontespizio della prima edizione della *Commedia* con traduzione di Barão da Villa da Barra.

L'edizione della *A divina comédia. Fielmente vertida do texto pelo Barão da Villa da Barra*, conteneva anche un apparato di glosse con un'introduzione in cui si illustrava

¹³⁶³ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia. Fielmente vertida do texto pelo Barão da Villa da Barra* [obra posthuma]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.

¹³⁶⁴ *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, n. 486, ano 13, p. 7, 1888.

l'organizzazione generale del libro. Il curatore, José Carlos Mariani afferma, di aver lavorato con i vari manoscritti lasciati dallo zio per costruire il testo finale della traduzione, confrontando tutti gli abbozzi del barone per costruire la versione che considerava più adatta alla versione finale del lavoro. Fortunatamente, dice Mariani, ci sono stati pochi problemi di traduzione lasciati da Bonifácio de Abreu¹³⁶⁵ nei suoi appunti. In ogni caso, poiché il Barone non ha lasciato un testo definitivo, siamo di fronte ad una costruzione del testo finale effettuata non dal traduttore, ma dal suo curatore. Mariani ha aggiunto persino un insieme di note introduttive e paratesti di altri autori: traduzioni di Eugenio Camerini e Joseph Meyer, autore quest'ultimo della voce "Dante", da *Meyers Konversations-Lexikon*¹³⁶⁶. Si tratta di fattori necessari, secondo Mariani, per aggiungere elementi che accompagnino la difficile lettura del poema. Il primo a fare affidamento su questi tratti paratestuali sembra essere stato lo stesso Mariani, che considerava la lettura del poema di Dante come un esercizio di particolare difficoltà¹³⁶⁷.

Il saggio successivo all'introduzione presente nell'edizione della traduzione del Barone è il "O novo interprete de Dante"¹³⁶⁸, scritto da uno dei critici letterari più rinomati dell'epoca, Tristão de Alencar Araripe Júnior. In questo testo, oltre a un ricco e fruttuoso studio dell'esegesi dantesca¹³⁶⁹, Araripe Júnior mette in evidenza le qualità della traduzione di Bonifácio de Abreu, osservando che si tratta di un aspetto importante della presenza di Dante Alighieri nella letteratura brasiliana. Per quanto riguarda le scelte traduttive del Barone, Araripe Júnior tende a difendere l'opzione del verso sciolto, poiché se il traduttore, nell'interpretazione del critico,

¹³⁶⁵ "A tradução vai publicada tal qual o autor a deixou, limitando-me eu a escolher em certas passagens, aliás pouco numerosas, alguma das variantes com que o autor entendia exprimir o mesmo pensamento. Em casos taes eu optei sempre pela construcção que me pareceu mais conforme ao original". MARIANI, José Carlos. Introdução. ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Fielmente vertida do texto pelo Barão da Villa da Barra, [obra posthuma]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888. pp. III – XV.

¹³⁶⁶ Questa problematica è stata già evidenziata da Falleiros Heise, in: *Momenti della presenza dantesca in Brasile*, p. 104. p. IV.

¹³⁶⁷ Come afferma Mariani "Considerando que a immortal obra de Dante é difficilima de entender-se, a ponto que nas suas diversas edições avultam mais as notas do que o texto, julguei conveniente fazer preceder cada um dos cantos do poema de um argumento ou summario, que extrahi da edição italiana de Eugenio Camerini, afim de facilitar a compreensão, não dos nossos litteratos, que provavelmente conhecem de cór o original, mas do vulgo, de que faço parte. Pelos defeitos, portanto, que nesses resumos se notarem, sou responsavel eu e não o autor. No empenho ainda de tornar o livro intelligivel quanto ser possa, sem as notas explicativas, aqui darei a synthese da grande epopéa do christianismo, reproduzindo a exposição que della faz o *Konversations Lexikon*, de Meyer". Id. Ib. Forse ritenendo complessa la lettura senza un accompagnamento specializzato, nemmeno il nipote del barone si azzardò a dissertare su Dante, scrivendo solo quattro dei ventuno paragrafi della sua introduzione; gli altri sono traduzioni di Joseph Meyer, così come le introduzioni ai canti saranno anch'esse traduzioni di Eugenio Camerini.

¹³⁶⁸ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. O novo interprete de Dante, in: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Fielmente vertida do texto pelo Barão da Villa da Barra [obra posthuma]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888. pp. XVII – XXXI.

¹³⁶⁹ "Tudo quanto existe na Divina Comedia de grandioso e sublime póde reduzir-se a um conceito . O poema inteiro é uma irradiação do sentimento da unidade da Italia condensada no espirito do amante de Beatriz". Id. p. XVII.

mirasse a inserire il potenziale lessicale raggiunto nella sua versione all'interno dello schema metrico dantesco correrebbe il rischio di dare luogo a deviazioni che altererebbero significativamente la comprensione finale del testo nella lingua di destinazione. Pertanto, il verso sciolto sarebbe una scelta considerevole e accettabile per una traduzione che vuole essere letterale:

Na impossibilidade de lutar com a rima terza de Dante, com essa melopéa mnemonica que Sismondi tanto apreciava, o Barão da Villa da Barra preferio o verso solto ás terzinas do poema. E o fez com o maximo criterio. Desde que não se adopta o systema de Littré, o unico meio de attingir o original é dar á phrase a maxima independencia possivel, e por isso a prosa será sempre o caminho mais simples de chegar até o pensamento do poeta. O verso solto, porém, tem a vantagem, sem perder o rythmo, que não deixa de concorrer para a beleza da tradução, de manter quasi a mesma liberdade de movimentos que a prosa a mais ampla e despreocupada¹³⁷⁰.

Nonostante il giudizio positivo di Araripe Júnior, una parte della critica letteraria non concesse a tale traduzione lo stesso consenso. È il caso di Agripino Grieco, che giudica il barone un pessimo traduttore di scarse conoscenze nei meandri della versificazione e dell'italiano trecentesco di Dante:

Com relação ao baiano Bonifácio de Abreu, barão de Vila da Barra, ignoro se redigiu algum desses livros tirânicos, talmúdicos, pavor dos estudantes. Mas sei que esse pardavasco traduziu a Divina Comédia em versos brancos. O poeta fl orentino a certa altura do 'Inferno' encontra Maomé estropiado ("Vedi come storpiato è Maometto...") mas, em Bonifácio, estropiado é o próprio Dante. Mais aconselhável lê-lo no original italiano, mesmo com auxílio de dicionário, que lê-lo na versão do ilustre clínico guindado ao baronato¹³⁷¹.

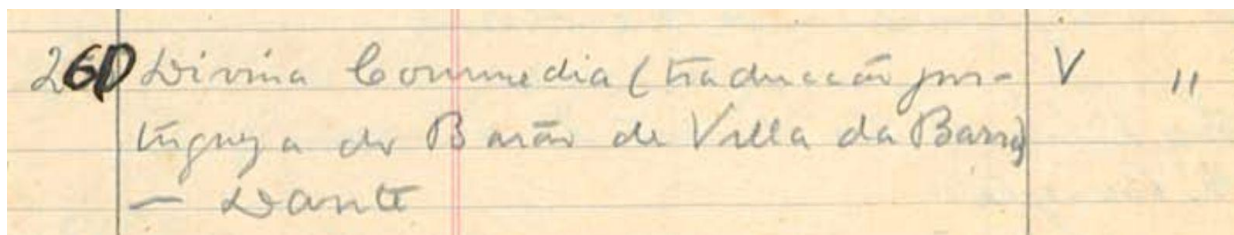
I problemi traduttivi del Barone della Villa da Barra, evidenziati da Agripino Grieco, gravitano nell'orbita della retorica pomposa che caratterizzava gli uomini di lettere ottocenteschi – come abbiamo potuto leggere nella nota della *Revista Illustrada*, in precedenza. Dunque, secondo Grieco, il barone, nel tentativo di conferire a Dante una veste ottocentesca, in alcuni casi, ha frainteso il senso dell'opera, smarrendosi nei sentieri linguistici, alcuni dei quali creati dallo stesso traduttore, che sembra aver generato anche le sue fiere: l'eccesso di retorica, la metrica e la padronanza dell'italiano. Alla voce "Brasile" dell'*Enciclopedia Dantesca*, Giuseppe Tavani classificherà tale traduzione come: "opera di grandi pretese, in una lingua lambiccata piena di cultismi e di inversioni superflue e con una versificazione spesso infelice e faticosa"¹³⁷². Ecco un riassunto completo del lavoro di Francisco Bonifácio de Abreu.

¹³⁷⁰ Id. p. XXXI.

¹³⁷¹ GRIECO, Agripino. *Memórias*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Conquista, 1972. p. 229.

¹³⁷² TAVANI, Giuseppe. Brasile. *Enciclopedia Dantesca*. Disponibile su: [https://www.treccani.it/enciclopedia/brasile_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/brasile_(Enciclopedia-Dantesca)). Accesso: 19 ott. 2023.

Pedro Falleiros Heise ritiene che la valutazione negativa della traduzione del Barone abbia portato al suo oblio editoriale¹³⁷³. Tuttavia, nonostante la fredda accoglienza, l'edizione completa della *Commedia* in versi sciolti ebbe una sua diffusione, ancorché minima, nella scena culturale. Lima Barreto, uno dei più importanti autori brasiliani dalla fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento, ad esempio, possedeva una copia del poema di Dante Alighieri con la traduzione del Barão della Villa da Barra, come abbiamo potuto attestare, analizzando l'inventario della sua biblioteca privata. Henriqueta Lisboa, poetessa e futura traduttrice del *Purgatorio*¹³⁷⁴, affermò di essere venuta in contatto da adolescente con Dante, forse attraverso la traduzione di Bonifácio de Abreu, in un'edizione appartenuta a suo padre, e di aver letto Dante cercando di comprendere il groviglio retorico del testo¹³⁷⁵. Anche il critico letterario Alceu Amoroso Lima precisa che da adolescente lesse “o Dante à brasileira de Villa da Barra, que então folheávamos, procurando entender o que líamos como um romance”¹³⁷⁶. Alcune note di stampa, inoltre, ne segnalano una notevole diffusione negli ambienti intellettuali dell'Ottocento.



Copia della *Divina Commedia*, secondo la tradizione del Barone di Villa da Barra, appartenente alla collezione personale di Lima Barreto, oggi sotto gli auspici della Biblioteca Nazionale, a Rio de Janeiro¹³⁷⁷.

Nella stampa dell'epoca abbiamo trovato riferimenti alla traduzione di Francisco Bonifácio de Abreu prima del 1888. Il periodico cattolico *O Aposto*, nel 1883, ha pubblicato una recensione biografica su Dante, in cui classificava il poeta come un virtuoso autore religioso, sottolineando che l'edizione del Barone a quel tempo era già terminata, e aspettava solo i mezzi per essere pubblicata. La recensione, non firmata, specifica inoltre che la

¹³⁷³ HEISE, op. cit. p. 104.

¹³⁷⁴ La traduzione del *Purgatorio* di Henriqueta Lisboa è stata pubblicata nel libro *I canti di Dante*, nell'anno 1969.

¹³⁷⁵ LISBOA, Henriqueta. Meu Dante. in: *O meu Dante: contribuições e depoimentos*. Caderno n. 5. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura, 1965. p. 7-20. p. 10.

¹³⁷⁶ LIMA, Alceu Amoroso. Meu Dante. in: *O meu Dante: contribuições e depoimentos*. Caderno n. 5. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura, 1965. pp. 115 - 129. p. 120.

¹³⁷⁷ INVENTÁRIO. 1 set. 1917, Rio de Janeiro, de obras existentes na biblioteca de Lima Barreto. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1917. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1589025/mss1589025.pdf. Acesso em: 19 out. 2024.

traduzione utilizzerebbe lo stesso metro del testo originale¹³⁷⁸ - il che si rivelerebbe un errore, come abbiamo visto.

La *Gazeta da Tarde*, nel 1887, informò in una delle sue sezioni circa la pubblicazione di brani tratti dal canto XV dell'*Inferno*, dal verso 83 al 118, che il giornale considera come un'opera pregevole e ben rifinita, di alto valore letterario, e di estrema importanza per la diffusione della letteratura italiana in Brasile. Il passo di interesse che narra l'incontro di Dante con il suo maestro Brunetto Latini fu scelto per presentare la traduzione al pubblico carioca. Il giornale avrebbe scelto questo passo in relazione alla venerazione del discepolo verso il suo maestro? Ipotesi plausibile, ma da un'altra parte, iperbolica, se immaginiamo il confronto tra Dante e Bonifácio de Abreu, autore al quale le muse furono così infedeli

Quanto alla vendita, la traduzione del Barone, tuttavia, non era un testo di basso costo; al contrario, aveva un prezzo considerevole di tre *contos de réis*¹³⁷⁹, un valore notevole per un libro all'epoca. La diffusione di quest'opera, però, si espanse oltre i giornali dell'allora capitale del Brasile. Il *Diário de Belém*, nella sezione "Mundo Litterario", evidenzia, in una nota di due paragrafi, la traduzione della *Commedia* come uno degli avvenimenti più recenti nel mondo delle lettere brasiliane¹³⁸⁰. *O Estado de Minas* aveva pubblicato nella sezione "Corrispondenza" una lettera sottoscritta da B. Carneiro, nella quale egli racconta la propria esperienza durante la visita a una delle miniere di questo Stato; nella discesa verso il giacimento, l'autore cita brani dell'*Inferno* III nella traduzione del Barone¹³⁸¹. Gli esempi indicano una diffusione scarsa, ma operativa, della traduzione. Tuttavia, l'enfasi sulla pubblicizzazione del lavoro del Barone in queste due province del Brasile potrebbe essere legata più a fattori politici che a letterari, poiché Bonifácio de Abreu ricopriva la carica di presidente della provincia di Grão-Pará e della provincia di Minas Gerais, essendo una figura di rispetto in queste regioni.

¹³⁷⁸ *O Apostolo*. Rio de Janeiro, p. 2, n. 26, ano XVIII, 7 mar. 1883.

¹³⁷⁹ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 3 nov. 1888. Ano XIV, n. 307, p. 4.

¹³⁸⁰ *Diário de Belém*. Belém [Grão-Pará], ano XXI, n. 22, p. 2, 27 jan. 1888.

¹³⁸¹ *O Estado de Minas*. Ouro Preto, ano V, n. 398, p. 1, 15 jun. 1894.

Damos hoje aos nossos leitores um
fragmento do XV canto da *Divina Co-*
media, de Alighieri, traduzido pelo Sr.
barão da Villa da Barra.

Este trabalho está sendo impresso e
bravemente será dado á luz da publi-
cidade.]

A traducção é primorosa e para ella
chamamos a attenção dos entendidos.

O INFERNO

A vossa paternal imagem cara,
Desde o tempo em que juntos convivemos.
Como o homem conquistou a eternidade
Vós me ensináveis; e hei de enquanto
vivo
Mostrar nos actos meus as lições vossas.
Do meu destino o que narraes, emento;
E o darei a glosar, com outro texto,
A' dama, que se alcanço, lha de explical-es.
Desejo que siquels bem convencido
De que não me incorpando a consciencia,
Os laucos arrostar sei da Fortuna.
Não me é estranho o vaticinio vosso;
Mas vite a bel prazer a sorte a roda,
Como o camponio move o alvilo.
A' direita volvendo então o Mestre,
Voltou-se para traz, olhou-me e disse:
— Quem se lembra, bem mostra que en-
tendeu. —

A entreter-me com Misser Brunetto
Continuava no entanto; e perguntei-lhe,
Quaes os seus mais notaveis companheiros,
Tornou-me: De alguns darte- e hel noticia;
De outros, porém, melhor é não tratarmos,
Pois o tempo escis eia no longo assumpto.
Sabe em summa, que foram todos ellos
Sacerdotes, e eximios litteratos,
No mundo ao mesmo tempo crime addictos.
Com Francisco de Accorso vai Prisciano
Entre essa mória grei; o outro verias,
Se te não repugnasse a turba infame;
F'ello o que dos servos pelo Servo
Foi transferido do Arno a Barchiglione,
Onde á terra entregou nefando corpo.
Mals diria, se dado inda me fosse
Praticando seguit-lo; mas já vejo,
Além do azul, do novo o pó erguer-se.

Ecco un estratto tradotto dal Barone di Villa da Barra, come si leggeva nella colonna della *Gazeta da Tarde*¹³⁸².

Forse la menzione più notevole della traduzione di Bonifácio de Abreu nel XIX secolo all'interno dei giornali brasiliani si trova nella rivista cattolica *A Cruz*, che nel suo numero 19, nel 1890, a causa di un testo sulle rappresentazioni di San Domenico nelle arti, pubblicherà un brano del *Paradiso* XII (44 - 106), essendo una delle prime volte che un passaggio, relativamente lungo di questa cantica è stato citato in un giornale brasiliano in portoghese. Per quanto riguarda la traduzione, il giornale la classifica come: “a melhor que existe em portuguez, embora seja muito aquem do original”¹³⁸³. Riproduciamo qui l'estratto della traduzione pubblicata:

No acto de sua alma ser creada
Virtude obteve tal que prophetisa
Na gestação a genetriz tornou-se.
Logo entre elle e a fê se celebrarão
Os esponsaes na sacrosanta pia,
De mutua salvação trocando votos.
A dama, que as respostas deu por elle,
A seára admiravel vio em sonhos;

¹³⁸² *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, p. 1, n. 248, ano VIII, 11 nov. 1887.

¹³⁸³ *A Cruz*. Goiânia, v. 1, n. 19, p. 1, 13 ago. 1890.

Que delle e herdeiros seus provir devia:
 E afim de ser o mesmo em nome e essencia,
 Calou dos céos um anjo a outorgar-lhe
 O possessivo do qual era objecto:
 Domingos foi chamado; e o rememoro
 Como esse agricultor, que convidado
 Por Christo foi a auxiliar-o no Horto.
 Famulo e nuncio bem mostrou ser delle;
 Pois o primeiro amor, que assignalou-o
 Foi a primeira ordem que deu Christo:
 Pela nutriz foi visto vezes muitas
 Vigil, mudo, jazendo sobre a terra,
 Como quem diz: « A isto vim ao mundo. »
 O' genitor feliz seguramente !
 O' na verdade mãe, rica de graças,
 Si de um e outra o nome se interpreta !
 Não o attrahe o mundo que se afana
 No encalço de Taddêo, ou o Ostiense ;
 Sim á pesquisa do manná genuiro.
 Sabio tornou-se egregio em pouco tempo,
 Ao amanho da vinha se entregando,
 Que mangra, quando é ruim o vinhateiro.
 A' séde recorreu pouco hoje attenta
 Aos justos indigentes, não por ella,
 Mas crime desse, que tão mal a occupa.
 Pedir com dons não veio indulto a roubos,
 Ou o primeiro beneficio vago,
 Nem dizimos, dos pobres patrimonio.
 Rogou, porém contra os mundanos erros
 Venia de em prol pugnar dessa semente,
 Da qual te enfaixão plantas vinte e quatro.
 A doutrina á firmeza então unindo,
 Qual precipite vaga despenhou-se.
 Subia o ardimento seu de ponto
 Na extirpação de hereticas raizes,
 Onde era mais tenaz a resistencia.
 Dessa torrente arroios derivarão,
 Os quaes o Horto catholico regando,
 Aos seus arbustos dão mais vida e viço.
 Tal foi uma das rodas desse carro
 Sobre o qual defendeu-se a Igreja Santa;
 Cantando na civil guerra epinicios¹³⁸⁴.

Con la sua traduzione integrale, sebbene postuma, Francisco Bonifácio de Abreu aveva elevato il suo nome nel campo degli interpreti di Dante nella letteratura brasiliana come autore della prima traduzione integrale della *Commedia*, che fino ad allora era stata pubblicata in Brasile e in Portogallo solo in versioni parziali. Sebbene criticabile sotto aspetti tecnici, l'opera del Barone ha almeno il merito coraggioso di aver concluso l'erculeo impresa che si era

¹³⁸⁴ Id. Ib.

proposto. Qui ci si potrebbe chiedere cosa avesse spinto questo medico a tradurre il poema di Dante; forse fu l'influenza dell'altro medico Luiz Vicente De Simoni, come si interroga Falleiros Heise? È probabile, sebbene nulla si possa affermare con certezza, poiché Heise stesso sostiene che, per la mancanza di documenti, è impossibile precisare una relazione diretta tra questi due traduttori¹³⁸⁵. Nondimeno, dato il loro profilo biografico, è probabile che si siano frequentati in qualche momento, dopotutto entrambi erano medici imperiali. Non si può nemmeno escludere che il contatto del Barone con la *Commedia* sia avvenuto in suolo francese, durante il suo soggiorno a Parigi, dove le letture di Dante si moltiplicavano nei salotti letterari di quella capitale. Ma a causa della mancanza di prove documentali, ci dobbiamo limitare al piano delle congetture.

Nonostante circolasse all'interno dei circoli letterari del periodo, *La Divina Commedia* fedelmente tradotta dal testo dal Barone da Villa da Barra non sarebbe stata tanto diffusa dall'élite culturale dell'epoca quanto quella del suo successore nel processo traduttivo, José Pedro Xavier Pinheiro, l'autore, anche lui baiano, fu il grande diffusore del poema di Dante, tramite traduzione, nel sistema letterario brasiliano, perché nel 1907 fu pubblicata la sua versione integrale, in tre volumi, della traduzione della *Commedia* in terza rima e in versi decasillabi (endecasillabi italiani) versificati in portoghese. Tuttavia, il cammino editoriale che quest'opera percorse ci consente di visualizzare la *selva oscura* che circondava il mercato editoriale brasiliano dell'epoca. Xavier Pinheiro non visse per vedere il suo lavoro stampato, essendo deceduto nel 1882.

Racconta J. A. Xavier Pinheiro, figlio del traduttore, che il lavoro di suo padre sulla trasposizione dei versi di Dante in portoghese iniziò dopo che questi aveva letto la traduzione del canto XXV dell'*Inferno*, pubblicata da Machado de Assis nel 1874, dalla quale rimase profondamente colpito a causa delle sue qualità estetiche. José Pedro Xavier Pinheiro era amico del "Bruxo do Cosme Velho" e sarebbe stato influenzato da lui nell'impresa di tradurre integralmente il poema di Dante Alighieri, un lavoro al quale avrebbe dedicato otto anni della sua vita, come racconta suo figlio:

Foi em 1874, depois de ter lido, no «Globo», uma tradução feita pelo primoroso escriptor Machado de Assis, de um canto do «*Inferno*», que meu Pae se abalançou a «tomar tamanha empresa».

¹³⁸⁵ HEISE, Op. cit. p. 102.

Meu progenitor, depois de ter lido o canto traduzido pelo psychologo de «*Braz Cubas*» e achal-o encantador, interpretou, a conselho de seu collega, o canto immediato.

O Sr. Machado de Assis achou que a traducção era primorosa é que quem tinha tão bem comprehendido o poeta florentino, podia traduzir todo o poema e isso o disse, de viva voz, a meu progenitor, que proclamava o seu collega como o causador d'elle ter posto todo o resto de sua existência na trasladação do poema para a nossa língua.

Meu Pae dizia a quem o quisesse ouvir, que ficara abalado com o conselho daquelle escriptor e por algum tempo lutou para pôr mãos á obra.

A vaidade de homem venceu-o, e a 25 de dezembro de 1874 começou a traduzir os tercetos do «*Inferno*»¹³⁸⁶.

Nato in una ricca famiglia baiana, Xavier Pinheiro vide la fortuna della sua casa svanire a causa dei pessimi affari finanziari condotti da suo padre. Con le casse familiari in bancarotta, il giovane Xavier Pinheiro dovette iniziare a lavorare dando lezioni ai figli dei grandi proprietari terrieri della regione di Salvador¹³⁸⁷. Già in quel tempo, era conosciuto per la sua grande abilità intellettuale, acquisita nella sua infanzia grazie all'eccezionale educazione ricevuta, quando i frutti del capitale della casa paterna potevano essere convertiti in capitale simbolico che permetteva l'accesso a una illustrazione privilegiata¹³⁸⁸. Ancora giovane, decise di emigrare a Rio de Janeiro. Nell'allora capitale imperiale, il baiano occuperà diversi incarichi pubblici, tra cui quello di direttore *ad interim* presso la Segreteria dell'Agricoltura dell'Impero¹³⁸⁹. La sua passione per la scrittura lo ha portato anche a scrivere opere teoriche, come *Epitome da historia do Brasil desde seu descobrimento até 1857*¹³⁹⁰, quest'opera criticava il sistema schiavistico brasiliano, pubblicata nel 1860¹³⁹¹, e che aveva avuto ampia diffusione negli anni successivi alla sua pubblicazione.

Comunque, il grande contributo di José Pedro Xavier Pinheiro alla letteratura brasiliana fu la sua traduzione della *Commedia*, la prima integrale a pubblicata in Brasile a preservare la metrica e la rima dantesca. Tuttavia, per raggiungere tale obiettivo, il traduttore dovette ricorrere

¹³⁸⁶ XAVIER PINHEIRO, F. A. Introdução. In: ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Typ. do Instituto Profissional Masculino, 1907.pp. 10 - 19. p. 15 – 16.

¹³⁸⁷ Id. p. 10.

¹³⁸⁸ Id. p. 11.

¹³⁸⁹ Id. p. 15.

¹³⁹⁰ XAVIER PINHEIRO, José Pedro. *Epitome da história do Brasil desde o seu descobrimento até 1857*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1864.

¹³⁹¹ Xavier Pinheiro pronunciava discorsi sul tramonto del traffico schiavistico verso il Brasile, unendosi alle voci abolizioniste sempre più incisive del suo tempo, come diventa più evidente nell'opera *Epitome da História do Brasil desde o seu descobrimento até a Proclamação da República*. "A extinção do trafego é uma boa acção sobre ser o cumprimento de um dever. Se actualmente os seus effeitos parecem damnosos a agricultura, instruídos pelo conhecimento dos verdadeiros interesses do paiz, os que mais vantagens colhiam d'elle ja se vao convencendo de que da lei de 4 de Setembro tem nascido fecundos beneficios". In: XAVIER PINHEIRO, José Pedro. *Epitome da historia do Brazil desde o seu descobrimento até a proclamação da Republica*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1892. p. 445.

a un gioco stilistico per adattare la terza rima al decasillabo (endecasillabo italiano) da lui impiegato. Ne sono esempio le inversioni cronologiche di certi versi, come accade in *Paradiso* I, 70-72, che Xavier Pinheiro traduce nel seguente modo: “Significar per verba não podendo/ O que é transhumanar o exemplo baste/ Ao que o exp’rimente, a graça recebendo”¹³⁹², così mettendo “trasumanar” nel verso 71 e non nel 70, come lo troviamo nel testo originale. Invertire la posizione tra i versi è uno dei modi per mantenere la cadenza ritmica in portoghese, così come cambiare le parole, come avviene in *Paradiso* XXXIII, quando il traduttore annulla l’allitterazione dantesca: “Vergine Madre, figlia del tuo figlio”, per mantenere la rima in portoghese: Virgem Mãe, por teu Filho procreada,/ Humilde e sup’rior á creatura,/ Por conselho eterna! Predestinada!”¹³⁹³. Yuri Brunello, nell’introduzione a un interessante libro sulla lettura *decoloniale* della letteratura europea, osserva che Xavier Pinheiro, per comprendere lo schema ritmico di Dante, ha adottato diverse risorse stilistiche, altrimenti la sequenza metrica potrebbe sfaldarsi nel passaggio da una lingua all’altra, e non di rado nei versi di Dante venivano inserite parole mancanti, poste lì come risorsa stilistica dal traduttore. Guardiamo l’esempio portato da Brunello:

Em *Purgatório* XX, na versão italiana Fulgoni de 1791, uma das mais próximas àquela consultada por Xavier Pinheiro na hora de traduzir Dante, encontramos os seguintes versos, nos quais Ugo Capeto conta a história de Carlos II de Anjou, que ‘veggio vender sua filha, e patteggiarne, / come fanno i corsar de l’altre schiave’. Assim José Pedro Xavier Pinheiro: ‘Outro, que preso sai da própria nave, / vejo a filha vender, como fizera / aos escravos pirata: ó pae suave!’. O sintagma ‘ó pai suave!’ é uma expressão irônica inserida no texto alvo pelo tradutor e é ausente no texto fonte de Dante. A exclamação ‘ó pai suave!’, de fato, assinala a presença do tradutor, no caso de Xavier Pinheiro na função de *artifex*, quer dizer, no papel de mediador criativo entre o texto de partida dantesco e o texto de chegada. O comentário inventado pelo tradutor, ‘ó pai suave!’, propõe um distanciamento, que no século XX teria sido chamado de brechtiano¹³⁹⁴.

Sarebbe esagerato parlare di una traduzione completamente fedele al testo della *Commedia*, come si legge nelle note divulgative sulla stampa brasiliana dell’epoca. Dunque, sarebbe più corretto parlare di una traduzione che punta alla vicinanza linguistica, sebbene vi siano momenti in cui le scelte traduttorie devono essere fatte in virtù della qualità estetica del testo. Scegliendo la terza rima e l’endecasillabo italiano (decasillabo portoghese)

¹³⁹² ALIGHIERI, Dante. *Paradiso*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Typ. do Instituto Profissional Masculino, 1907.

¹³⁹³ Id. Par. I, 1-3.

¹³⁹⁴ BRUNELLO, Yuri. Rumo a um Dante decolonial. Sobre os “bárbaros” do Sul Global. In: BRUNELLO, Yuri. (org.). *Arquétipos do Sul Global: a Divina Comédia entre o Ceará, o Nordeste e o Sul do Mundo*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. pp. 10 - 19. p. 13.

come schema per la sua traduzione, Xavier Pinheiro era consapevole quali concessioni dovessero essere fatte in nome di una coerenza metrica, dopotutto stiamo parlando di una distanza temporale di più di cinque secoli. Giuseppe Tavani considera la traduzione dell'interprete baiano di notevole cura, sebbene con alcuni potenziali errori, e la ritiene la migliore mai realizzata in portoghese:

Tradotto da José Pedro Xavier Pinheiro in terzine di limpidi endecasillabi ritmicamente corretti, benché talvolta concatenati irregolarmente: questa traduzione brasileira, come è orgogliosamente indicata nel frontespizio, encomiabile per la fedeltà al testo e la scioltezza della lingua e accompagnata da un meticoloso commento soprattutto storico, è in assoluto la migliore di quante siano state eseguite, fino a questi ultimi anni, nei paesi di lingua portoghese¹³⁹⁵.

In questo passaggio della voce “Brasile” nell’*Enciclopedia Dantesca*, Tavani non si riferiva alla traduzione integrale della *Commedia*, bensì all’*Inferno*, pubblicato nel 1888. *Purgatorio* e *Paradiso* sarebbero stati resi pubblici anni dopo la prima cantica, suggerendo una mancanza di interesse editoriale verso il lavoro di Xavier Pinheiro, poiché la traduzione completa del poema era già pronta nel 1882, comprensiva di commenti ai suoi versi, mentre tale lavoro giaceva nei cassetti del defunto traduttore. Câmara Cascudo osserva che i manoscritti con la traduzione lasciati da Xavier Pinheiro dovettero affrontare una “batalha incrível contra a indiferença oficial e desprezo letrado”¹³⁹⁶ – l’interesse dimostrato dal mercato editoriale brasiliano appariva minimo. Tuttavia, un lavoro di tale impegno, nel quale lo scrittore baiano avrebbe investito quasi un decennio della sua vita, non poteva rimanere conservato in cassetti d’archivio. In questo senso, gli sforzi del figlio del traduttore sono, *mutatis mutandis*, paragonabili a quelli della prole di Dante per pubblicare e difendere la memoria del padre. Non intendiamo tracciare un parallelo storico tra autore e traduttore, il che sarebbe, in questo caso, infruttuoso. Xavier Pinheiro non soffrì la pena dell’esilio, sebbene suo figlio indichi che suo padre si fosse esiliato nel mondo per dedicarsi agli studi su Dante: “desviou-se do convívio dos amigos e da sociedade, tornou-se outro; o seu génio que era indomável, transformou-se inteiramente; só vivia a ler os commentadores da obra, só falava dos óbices que encontrava: estava inteiramente obcecado pelo cantor da filha de Portinari”¹³⁹⁷.

Riguardo all’odissea che comportò la pubblicazione della traduzione, J. A. Xavier Pinheiro riferisce che sua madre, ancora vedova in lutto, andò a trattare direttamente con D.

¹³⁹⁵ TAVANI, Giuseppe. Brasile. Disponibile: [https://www.treccani.it/enciclopedia/brasile_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/brasile_(Enciclopedia-Dantesca)). Accesso il 30/08/2023.

¹³⁹⁶ CASCUDO. Op. cit., p. 21.

¹³⁹⁷ XAVIER PINHEIRO. Op. cit., p. 15.

Pedro II, di cui suo padre era amico. Il Monarca, grande entusiasta dell'impresa traduttiva, promise auspici reali per la pubblicazione dell'opera nella Tipografia Nacional¹³⁹⁸. Gli aiuti imperiali non arrivarono mai, nemmeno quando ci fu la promessa di finanziamento da un grande mecenate della letteratura, nonché lettore e traduttore di Dante, come Pedro de Alcântara. Probabilmente, l'imperatore in quel momento era più preoccupato dai conflitti interni che stavano gradualmente erodendo le basi di sostegno della casa imperiale e che sarebbero culminati nel colpo di stato militare che fece crollare la monarchia e instaurò la repubblica, il 15 novembre 1889.

Ancora amareggiata con l'ormai ex imperatore, la famiglia di Xavier Pinheiro cercò il patrocinio di personaggi pubblici della nuova repubblica, affidando al capitano Américo de Albuquerque l'aiuto per la pubblicazione¹³⁹⁹. Il politico militare era riuscito a convincere il consiglio comunale di Rio de Janeiro ad approvare nel 1898 una di legge che stanziava fondi pubblici per coprire i costi di revisione della traduzione, però i ritardi pubblici avrebbero rallentato il processo. Il Sindaco dell'epoca, che aveva il dantesco nome di Ubaldino do Amaral, e come il cardinale Ruggieri degli Ubaldini che aveva tradito le sue affezioni politiche, il capo dell'esecutivo si astenne di firmare il decreto di autorizzazione, promulgato soltanto dalla Camera comunale il 3 novembre 1898¹⁴⁰⁰, alcuni mesi dopo l'approvazione, ma senza la firma del sindaco. Nella disposizione della legge, troviamo:

Art. 1º. Fica o Prefeito autorisado a mandar imprimir no Instituto Profissional a tradução completa da Divina Comedia, de Dante Alighieri, feita pelo finado poeta brasileiro José Pedro Xavier Pinheiro, abrindo para isso o necessario credito.

Art. 2º. A edição de 2.000 exemplares será dividida: 500 para premios das escolas municipais e 1.500 para a familia do traductor, única proprietaria da obra¹⁴⁰¹.

La lentezza nell'erogazione dei fondi pubblici fu il principale ostacolo alla pubblicazione¹⁴⁰², poiché *la Commedia* tradotta da Xavier Pinheiro sarebbe stata pubblicata

¹³⁹⁸ Id. p. 17.

¹³⁹⁹ Id. p. 18.

¹⁴⁰⁰ Id. p. 19. Alcuni giornali a larga diffusione pubblicarono note sulla deliberazione della legge. È stato il caso di *O Paiz* (Rio de Janeiro, 8 out. 1898. Ano XV, n. 5137, p. 1), *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro, 16 jul. 1899. Ano 79, n. 198, p. 4), *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 21 out. 1898. Ano XXIV, n. 294, p. 1).

¹⁴⁰¹ *Collecção das leis municipais e vetos*. Rio de Janeiro. p. 129. 1898.

¹⁴⁰² Nel 1902, il giornale di Rio pubblicò la notizia che l'edizione della traduzione sarebbe stata pronta per la pubblicazione quell'anno: "As officinas typographicas do Instituto Profissional, a que está confiada a publicidade d'essa espleadida epopéa, contem concluir seus trabalhos até o fim do d'este anno. A obra esta dividida em tres volumes, de cerca de 500 paginas cada um, contendo nos 100 contos O Inferno, O Purgatorio e o Paraizo, sendo annotados quasi que todos os versos, pelo traductor". *A Notícia*. A notícia, Rio de Janeiro, 7 maio 1902. Ano IX, n. 107, p. 2.

integralmente soltanto nel 1907. Prima della pubblicazione completa, l'*Inferno* era già in circolazione nel 1888, essendo stato accolto con entusiasmo dalla critica, che annunciò addirittura la pubblicazione delle altre parti del poema. Il *Mequetrefe*, nel 1891, ha pubblicato il canto XI del *Purgatorio*, indicando che quel brano, scritto in portoghese dalle mani di Xavier Pinheiro, offriva l'opportunità ai lettori brasiliani di conoscere la più grande "epopeia cristã" mai scritta¹⁴⁰³. Nel 1893, il quotidiano *O Paiz* segnalava che stavano per essere pubblicati il *Purgatorio* e il *Paradiso*, che presto sarebbero stati disponibili presso la libreria Moderna, gestita dagli editori Magalhães e Cia, a Rio de Janeiro, perché essi erano già in possesso dei manoscritti del traduttore¹⁴⁰⁴. La stessa notizia è stata pubblicata anche sulla *Gazeta de Notícias*¹⁴⁰⁵ e sul *Diário de Notícias*¹⁴⁰⁶. Tuttavia, la traduzione integrale delle tre cantiche verrà alla luce solo nel 1907.

Nel 1905, il periodo *A Notícia*, elogiava le qualità traduttive di Xavier Pinheiro e indicava questo artista come uno dei grandi interpreti di Dante, poiché possedeva una vasta biblioteca, con circa dodici scaffali, di argomenti danteschi, che servivano da fonte ricorrente per le sue esaurienti consultazioni¹⁴⁰⁷. Il frutto dell'ampio lavoro di ricerca si può trovare nei commenti che seguono i versi del poema, i quali si concentrano sulla descrizione dei nomi dei personaggi e degli eventi storici, sebbene compaiano con qualche ricorrenza anche note su aspetti linguistici e poetici. Inoltre, Xavier Pinheiro è più neutrale e obiettivo nei suoi commenti rispetto al monsignor Pinto de Campos, mosso come abbiamo visto dalla passione religiosa. Per quanto riguarda l'apparato teorico usato da Xavier Pinheiro, Pedro Falleiros Heise sottolinea che il baiano ha raccolto dal meglio della tradizione dei commenti danteschi riferimenti alla *Commedia*, che il traduttore ha mescolato con il pensiero degli autori brasiliani dell'epoca, inframezzando diverse letture attorno all'esegesi dantesca:

Da un primo sguardo sulle note del traduttore si capisce che questi conosceva gli antichi commentatori (come già il monsignore), e li usò soprattutto per le spiegazioni di personaggi storici della cultura italiana; per quanto riguarda i latini, invece, oltre a Plutarco, Cornelio Nepo e Tito Livio (per i personaggi latini) cita spesso un intellettuale brasiliano, Latino Coelho, in modo che ai commenti classici di Dante si aggiungono pian piano dei connazionali del

¹⁴⁰³ *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, fev. 1891. Ano XVII, n. 518, p. 3.

¹⁴⁰⁴ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1893. Ano IX, n. 3941, p. 2.

¹⁴⁰⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1893. Ano XIX, n. 49, p. 1.

¹⁴⁰⁶ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1893. Ano X, n. 2.776, p. 1.

¹⁴⁰⁷ "Essa tradução, feita com o esmero de um artista que conhecia a fundo tanto a lingua de Dante como a de Camões, custou-lhe muitos annos de trabalho. Não satisfeito com trasladar para o vernaculo, em magnificos tercetos, o immortal poema, Xavier Pinheiro commentou-o e annotou-o, revelando nessa tarefa muita erudição, e singular conhecimento de tudo quanto se relacionava com o seu poeta. Elle possuia uma verdadeira bibliotheca dantesca, e não se poupava a sacrificios para adquirir todas as obras em que se tratasse de Dante". In: *A Notícia*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1905. Ano XII, n. 276, p. 3.

traduttore, cioè si comincia a dare importanza agli scrittori del nuovo mondo¹⁴⁰⁸.

Xavier Pinheiro, probabilmente, aveva in mente che il pubblico potenziale della *Commedia* potesse essere ampio, per cui comprese la necessità di aggiungere commenti provenienti da diverse aree per avvicinare i lettori ai versi di Dante, rendendo la lettura meno difficile per chi temesse di perdersi nell'abisso dei riferimenti del poema. Questo aspetto fu notato dal giornale *A Notícia*, che nel 1907 pubblicò una recensione della traduzione, sottolineando che Xavier Pinheiro seppe guidare con i suoi commenti i lettori nel "difficile" e "nebbioso"¹⁴⁰⁹ nel percorso di lettura del poema. Molti dei commenti sono estratti tradotti da altri interpreti di Dante, che il traduttore pone in portoghese o parafrasa, come possiamo notare nell'indicazione delle tre facce di Lucifero: "As trez faces de Lucifer, segundo o *Ottimo*, figuram os trez principios de que precedem os peccados: ignorancia, odio e impotencia, opostos á summa sapiencia, ao summo amor, á summa potencia"¹⁴¹⁰, o quando traduce brani del *De vulgari eloquentia* per introdurre i lettori nella poesia dei trovatori occitani¹⁴¹¹. In questo tono di rimandi enciclopedici si sviluppa il lavoro dei commenti. Xavier Pinheiro si addentra poco in uno studio interpretativo più autonomo della *Commedia*, cercando di evidenziare e problematizzare le possibili idiosincrasie di lettura, andando oltre una lettura teorica guidata dagli interpreti del Divino Poeta. Eppure, l'originalità dei commenti non era lo scopo finale del lavoro, ma piuttosto un complemento alla lettura. La traduzione era l'obiettivo desiderato - e richiedeva un enorme impegno da parte dell'autore baiano.

Nel 1918 la *Revista Americana* pubblicò un saggio inedito di Xavier Pinheiro dal titolo "Estudo crítico, literario e philosophico - Dante e sua obra"¹⁴¹², in cui l'autore affermava che Dante non era semplicemente un poeta cattolico o politico¹⁴¹³, era un autore enciclopedico,

¹⁴⁰⁸ HEISE. *Momenti della presenza dantesca in Brasil*, p. 114.

¹⁴⁰⁹ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23-24 mar. 1907. Ano XIV, n. 69, p. 3.

¹⁴¹⁰ XAVIER PINHEIRO, *Inferno*, p. 395.

¹⁴¹¹ ALIGHIERI, Dante. *Purgatorio*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Typ. do Instituto Profissional Masculino. p. 273.

¹⁴¹² XAVIER PINHEIRO, José Pedro. Estudo crítico, literário e filosófico – Dante e sua obra. *Revista Americana*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 80-93, 1918.

¹⁴¹³ Osserva Xavier Pinheiro: "Sabem os doutos quanto pelejaram os apologistas do christianismo contra os philosophos gentlicos das diversas escolas, - pithagoricos, epicuristas, academicos e neo-platonicos. De parte a erudição e dialectica aporfiaram por assegurar a victoria aos lidadores, como a *Biblioteca dos Padres da Igreja* bem ao claro testifica. D'ahi mesmo consta o empenho com que os defensores do polytheismo attribuiam milagres ás suas divindades e sustentavam as tradições do seu culto em contraposição ás doutrinas do christianismo. Deram-se as mãos a philosophia e a erudição para conservar a supremacia dos deuses a esse Jupiter, de quem tanto escarnecia Luciano nos seus dialogos. Para refutar os seus adversarios não pouparam meios os doutores christãos. E por certo lhes não foi difficil o commetimento, por que a muitos dos argumentos, firmados em textos escurios, que os philosophos diziam extrahidos da Escriptura e a que davam viciosas interpretações ao sabor do seu interesse e má fé, oppuzeram os textos genuinos, a doutrina exacta. De envolta com essas

versato su un'enorme quantità di temi, e pertanto, la *Commedia* doveva essere letta con cautela esegetica, affinché i lettori non incorrano in letture che imputino troppe interpretazioni affermative che in generale disattendono dal contesto di gestazione del testo, a favore di analisi troppo circostanziali¹⁴¹⁴. In un certo senso, Xavier Pinheiro difendeva una lettura meticolosa della *Commedia*, non solo sotto un unico *focus* analitico, motivo per cui, forse, questo autore ha lavorato molto sulla traduzione integrale del poema, in modo che i lettori avessero accesso alla completezza del testo, e non solo a sezioni di canti frammentati.

Alla fine, dopo la pubblicazione nel 1907, la versione completa della *Commedia* fu elogiata dalla critica brasiliana. Un esempio notevole è nella *Gazeta de Notícias*, che ha pubblicato un lungo testo in cui si mette in risalto il lavoro del traduttore baiano e la sua elevata conoscenza, che lo ha portato a intraprendere il tortuoso percorso della traduzione di un'opera in italiano del XIII secolo al portoghese moderno. La nota sottolinea anche il coraggio di Xavier Pinheiro, così come quello della sua famiglia, nel difendere l'eredità di Dante in Brasile attraverso la pubblicazione della versione tradotta della sua più grande opera. Il testo, che occupa sei colonne su mezza pagina del giornale, si conclude con un elogio retorico al traduttore:

E un dia, quando se quizer fazer a historia da vida de Xavier Pinheiro, ha de se notar que o traductor da *Comedia*, que os posteros chamaram divina, tinha, no character o na rectidão moral e no saber muita cousa do Vale que a escreveu quando a peninsula se bipartia no horror sombrio das lutas entro guelphos e gibellinos...¹⁴¹⁵

Il successo della ricezione continuò a riverberare negli anni successivi. *A Fon-Fon!*, una delle più importanti riviste letterarie del Brasile all'inizio del XX secolo, nel 1912 evidenziò il

demonstrações oppugnavam aquelles milagres e oráculos, dando-os como invenções do espirito do mal, a quem permittira Deus tentar o homem e cercal-o de tropeços, misérias e tribulações por castigo a sua contumácia”. Id., p. 81.

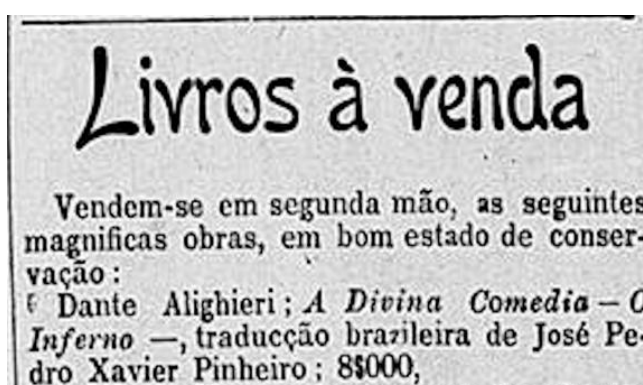
¹⁴¹⁴ Secondo Xavier Pinheiro, alcuni lettori, alla ricerca di interpretazioni limitative, toccano il significato originario dell'opera immaginata da Dante, come avviene con la lettura dell'*Inferno*, vista solo in una prospettiva politica, esaltata dai rancori personali del poeta, così mettendo da parte l'influenza dei temi religiosi, fatto che merita di essere menzionato da Pinheiro, poiché il poeta, fedele alle norme religiose, mise all'inferno anche le figure che ammirava: “Escriptores houve que, desconhecendo o verdadeiro character do poema e interpretando erroneamente o pensamento do Poeta, entenderam que o seu proposito no primeiro cantico, fôra vingar-se dos seus inimigos, cevar odios de partido, desabafar resentimentos, que no seu coração accendêra o desejo de vingar-se dos que concorreram para o perpetuo exilio, em que se finara a sua existencia. Esse intento, indigno do espirito magnanimo e sublime de Dante, não poderia ser coonestado nem pela barbaria, que vulgarmente se attribue com largo encarecimento ao tempo em que viveu. Quem tal conceito formou e exhibiu denuncia singular desatenção ao character, que representam os personagens sujeitos á punição, e dá mostras de injustificavel ignorancia das relações, em que por si ou pelos seus vinculos pessoas estiveram muitos com Dante e com os seus mais presados amigos”. Id., p. 87.

¹⁴¹⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1907. Ano XXXIII, n. 87, p. 1

grande valore culturale lasciato da Xavier Pinheiro alla cultura brasiliana tramite la traduzione, considerandolo: “o mais extraordinário tradutor do poema de Dante”¹⁴¹⁶. L’unico a sembrare insoddisfatto del lavoro del baiano fu, un’altra volta, Agripino Grieco, che disprezzava anche la versione del Barão da Villa da Barra: “os aporuguesadores de Dante, barão da Vila da Barra, Xavier Pinheiro e outros, até pareciam gibelinos vingativos, tal a fúria com que maltrataram o pobre guelfo ainda uma vez desterrado”¹⁴¹⁷. Grieco fu una voce discordante nella critica a Xavier Pinheiro, quasi un’eccezione a confermare una regola, poiché la traduzione di Xavier Pinheiro sembra essere stata la prima a diffondere ampiamente il poema dell’Alighieri all’interno del sistema di commercializzazione letterario brasiliano. Questo è evidente a partire dalla vendita di quest’opera, la cui circolazione può essere tracciata attraverso le numerose pubblicità presenti sui giornali dell’epoca. Un’opera che vende è un’opera che merita diffusione. Vediamo alcuni esempi di propaganda:



Annuncio per la vendita della traduzione dell’Inferno, nel 1907, a Rio de Janeiro, con prezzi variabili tra 6\$000 e 10\$000 réis¹⁴¹⁸.



Nel 1904, nella sezione pubblicità, il Jornal do Ceará, di Fortaleza, annunciò la vendita di un’edizione usata della traduzione della Commedia per 8\$000¹⁴¹⁹, un valore superiore a quello di vendita al dettaglio a Rio de Janeiro, il che potrebbe spiegarsi con il costo della spedizione dalla Capitale Federale, a più di 2.500 km da Fortaleza.

¹⁴¹⁶ *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, n. 42, 1912.

¹⁴¹⁷ GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1947. p. 210.

¹⁴¹⁸ *A Notícia*. Rio de Janeiro, 21 mar. 1907. Ano XIV, n. 66, p. 4.

¹⁴¹⁹ *Jornal do Ceará*. Fortaleza, 26 set. 1904. Ano I, n. 95.



Nel 1907, a Rio de Janeiro, si poteva acquistare *Inferno e Purgatorio*, tradotto e commentato da Xavier Pinheiro, per 6\$000 réis a copia. Il prezzo sembrava essere quello fissato dai librai per queste edizioni del poema di Dante, nella versione del traduttore baiano¹⁴²⁰.



La Livraria Piedade, nel 1907, pubblicizzava sulle pagine del *Correio de Manhã*, la “squisita” e completa traduzione della *Commedia*, per 10\$000 réis, ovvero 4\$000 réis per ogni copia¹⁴²¹. In una nota, la libreria precisa che il prezzo era stato ridotto affinché le persone con soldi potessero avere accesso al poema di Dante in portoghese. In effetti, il prezzo di 4\$000 réis per volume era inferiore al prezzo di mercato pubblicizzato su altri giornali.

La versione di José Pedro Xavier Pinheiro non era l'unica in circolazione in Brasile. *O Ramalhete Poético do Parnaso Italiano*, la traduzione di Pinto de Campos, quella del Barone della Villa da Barra e persino quella del portoghese Domingos Ennes¹⁴²², che pubblicò la sua versione integrale in tre parti tra il 1887 e il 1889, erano in vendita nei principali centri librari del Brasile, come Rio de Janeiro e São Paulo, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Tuttavia, J. A. Xavier Pinheiro riuscì a porre il lavoro di suo padre al di sopra delle altre, trasformandola nella versione integrale della *Commedia* più diffusa, almeno fino alle prime due decadi del XX secolo, in Brasile. Non a caso, la *Fon-Fon!*, nel 1922, indicava José Pedro Xavier Pinheiro come uno dei più grandi traduttori brasiliani, poiché seppe conferire una melodia portoghese ai versi del

¹⁴²⁰ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 30 ago. 1907. Ano XXXIII, n. 242, p. 6.

¹⁴²¹ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 nov. 1907. Ano VII, n. 2.323, p. 8.

¹⁴²² Annunci sulla vendita della traduzione di Ennes si possono trovare nei seguenti periodici: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 jan. 1888. Ano IV, n. 956, p. 3. *Correio Paulistano*. São Paulo, 25 jan. 1888. Ano XXVII, n. 7192, p. 2.

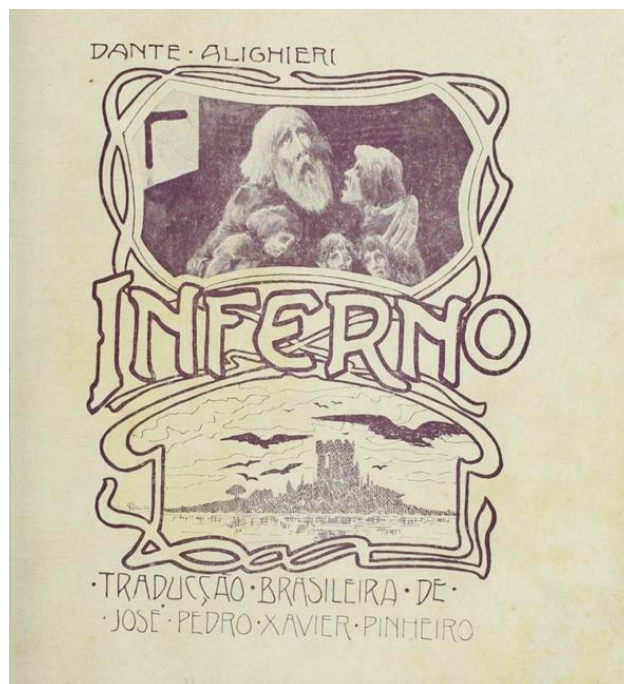
poeta fiorentino come nessun altro traduttore fino ad allora: “Por ser a poesia de Dante verdadeira musica em verso, tal a sua variada sonoridade e rythmo, assignalamos esse trabalho de José Pedro Xavier Pinheiro, como a offerenda mais musical que no altar da poesia inspirada collocou um escriptor brasileiro”¹⁴²³. In più al rigore della traduzione, l’edizione del 1907 possiede un rigoroso e organizzato apparato editoriale, è accompagnata da un rimario e da illustrazioni di copertina del famoso artista visivo brasiliano Raul Pederneiras.

Come per Dante, le glorie per Xavier Pinheiro arrivarono fredde, e se non fosse stato per gli sforzi continui della sua famiglia per preservare il lavoro di quasi un decennio di impegno quotidiano, oggi non avremmo accesso a tale versione in portoghese del testo della *Commedia*, che probabilmente sarebbe andata perduta nell’oblio profondo degli archivi pubblici o privati. Teresinha Vânia Zimbrão da Silva e Izabella Maddaleno hanno sottolineato che la traduzione dell’autore baiano è ancora oggi molto popolare in Brasile, proprio perché è disponibile sul sito “Domínio Público”¹⁴²⁴, un ambiente virtuale gestito dal governo brasiliano che mette a disposizione dei lettori, in forma gratuita, opere entrate nel dominio pubblico, conformemente alla legislazione del paese sudamericano. Effettivamente, in una consultazione nel 30 ottobre 2024, si constata che la *Divina Commedia* nella traduzione di Xavier Pinheiro è il testo più scaricato della piattaforma online, con un totale di 1.691.550 downloads, un milione in più rispetto al secondo posto in questa classifica, che è niente meno che *Mensagem* di Fernando Pessoa, con 622.747 accessi¹⁴²⁵.

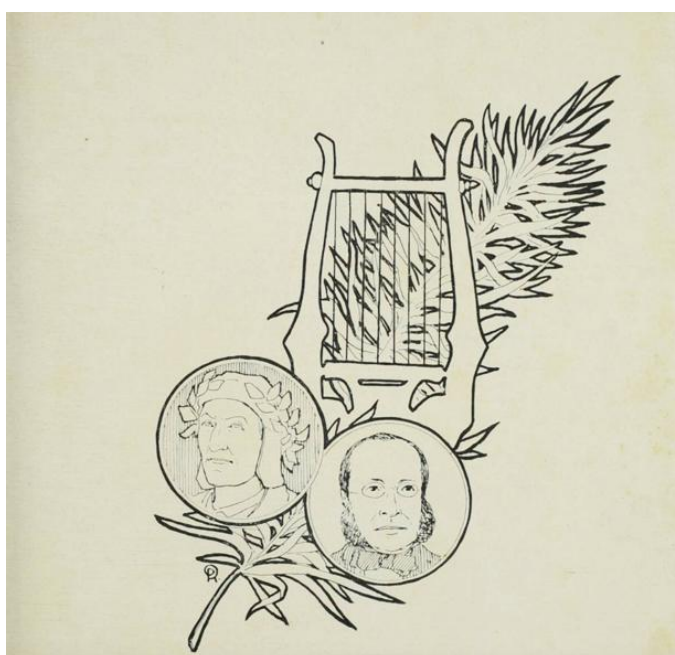
¹⁴²³ *FON-FON!*. Rio de Janeiro, 1922. Edição 43.

¹⁴²⁴ DA SILVA, Teresinha V. Zimbrão; MADDALENO, Izabella. Dante no Brasil: Do período colonial ao século XIX. *Todas as Letras-Revista de Língua e Literatura*, 2019, 21.3. p. 9.

¹⁴²⁵ BRASIL. Ministério da Educação. Domínio Público Disponível in: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/TopDownloadsForm.do>. Acesso il: 30 ott. 2024, alle 15:34 (ora di Brasilia).



Illustrazioni di Raul Pederneiras, che mettono in risalto l'episodio del conte Ugolino e l'incarcerazione della sua prole¹⁴²⁶.



Volti di Dante e Xavier Pinheiro, tra lire e corone di alloro, illustrati da Raul Pederneiras e aggiunti alla traduzione dell'*Inferno*, nel 1907¹⁴²⁷.

“E come quei che con lena affannata,/ uscito fuor del pelago a la riva,/ si volge a l’acqua perigliosa e guata”¹⁴²⁸, così sembra essere sopravvissuto all’oblio il grandioso lavoro traduttivo

¹⁴²⁶ XAVIER PINHEIRO, *Tradução do Inferno*, p. 2.

¹⁴²⁷ XAVIER PINHEIRO, *Tradução do Inferno*, p. 4.

¹⁴²⁸ *Inf.* I, 22-24.

di Xavier Pinheiro, che non solo onorò la memoria di Dante, ma anche la letteratura italiana tradotta in Brasile, grazie al suo instancabile impegno nel diffondere la *Commedia* nelle terre tropico-americane.

Enrique Vila-Matas scrisse una volta che “haría falta una vida sin fin para retener un solo pobre segundo del recuerdo, una vida sin fin para arrojar una sola mirada de un segundo a la profundidad del abismo del idioma”¹⁴²⁹. Con queste parole, lo scrittore catalano intendeva suggerire che è attraverso la lingua che possiamo incontrare la nostra essenza, poiché essa ci pone di fronte alla realtà tangibile e metafisica che ci attraversa. Chi siamo? Quali sono le nostre possibilità? Solo la letteratura può rispondere a queste domande, poiché è ad essa – e forse in parte anche alla filosofia – che spetta il diritto primordiale di congetturare e, ancor di più, di costruire realtà virtuali che trascendono l’empirismo informale del quotidiano, permettendoci di vedere oltre le lenti attraverso cui saremmo altrimenti costretti a osservare un presente immediato e insipido, confinato nella vicinanza più banale.

Questi lettori - adesso parliamo del brasilini dell’Ottocento - sembrano aver trovato in Dante un denominatore comune dei conflitti che sigillano l’esistenza umana nel tempo. Hanno compreso anche come la voce dell’autore, perpetua attraverso i secoli, raggiunga il presente della lettura, risuonando nelle loro orecchie. Morelli, personaggio di *Rayuela*, romanzo di Julio Cortázar, affermava che un libro fallisce quando il suo autore immagina di tracciare percorsi fissi per l’immaginazione del lettore¹⁴³⁰, trattandolo come un soggetto passivo, o presupponendo che esista un unico pubblico capace di leggere l’opera, come se questa fosse una costruzione monolitica destinata a un’unica chiave interpretativa¹⁴³¹. Grave errore: esistono tante *Commedie* quanti sono i lettori della *Commedia*; e, come abbiamo visto, esistono

¹⁴²⁹ VILA-MATAS, *Enrique. Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2009. p. 102.

¹⁴³⁰ “hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: solo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela “cómica” los anticlímax, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro)”. CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición conmemorativa. RAE -ASALE. Madrid: Alfaguara, 2019. p. 497.

¹⁴³¹ Dante non avrebbe potuto immaginare pienamente il lettore come un partecipante attivo al processo di lettura. Le distanze medievali, che Dante cercò in qualche modo di attenuare attraverso il suo rapporto diretto con i lettori – un momento singolare nella letteratura del Medioevo – mantenevano ancora un limite di parità. Il poeta, infatti, come sottolinea Auerbach, si considerava nella condizione di profeta, e proprio per questo si poneva come guida dei suoi lettori. “[la]relazione autoritariamente sollecitata e, nello stesso tempo, ispirata a carità cristiana; in forza di essa il poeta cercava, ad ogni momento, di non lasciarsi sfuggire il lettore al fine di poterlo associare, nel modo più concreto ed intenso, a tutta l’esperienza riferita nel poema. Le diverse forme d’appello al lettore sono spesso simili a quelle dell’apostrofe classica; ma ogni qualvolta Dante si richiamò ad una forma classica nel rivolgersi al lettore, le diede struttura e contenuto cristiano”. (Op. cit. p. 318). Ma il testo, come abbiamo già osservato, supera persino le possibilità di lettura immaginate dal suo autore. Per fortuna.

tante *Divinas Comédias* in portoghese quanti sono i traduttori in questa lingua. Leggere è un atto creativo, forse il più grande di tutti. Il lettore è co-partecipe del testo, in un'azione sempre anacronistica, ma che si pone come punto d'intersezione tra diacronia e sincronia, in un presente archetipico - che è quello che conferisce vitalità al testo letterario.

Si dice che il tempo sia il miglior critico letterario; ed è vero. Tuttavia, il presente – quello della lettura – è un giudice implacabile.

CONCLUSIONE

Nel suo saggio “Scrivere la lettura”, Roland Barthes, si concentra su quell'istante tra il momento della lettura e il momento in cui il lettore solleva la testa dal libro. Per Barthes, lo iato tra l'atto di leggere e quello di sollevare la testa per interrogarsi sulla lettura è il periodo massimo della nostra formazione come lettori; l'istante sublime in cui tutte le opere lette si intrecciano: “al tempo stesso irrispettosa, perché interrompe il testo, e affascinata, perché ad esso fa ritorno e se ne nutre”¹⁴³². È in questo interludio temporale, in cui secondi, minuti e ore si fondono in un tempo unificato che il momento in cui il lettore si confronta con la propria interpretazione: “in altri termini, interrogare la mia personale lettura è stato tentare di cogliere la forma di tutte le letture (la forma, solo luogo della scienza)”¹⁴³³. Giungendo a una sintesi del nostro percorso analitico, si constata che la presenza della *Commedia* tra i modelli di riferimento della letteratura brasiliana ha seguito un percorso ascendente: da un oblio quasi assoluto, tra i secoli XVI e XVII, passando per echi sporadici nel XVIII secolo, fino all'ingresso nel canone nel XIX e agli inizi del XX. Questo processo ascendente è talvolta influenzato dai venti della storia, che hanno creato contesti ora favorevoli, ora sfavorevoli, per la circolazione dei libri in Brasile.

¹⁴³² BARTHES, Roland. *Il brusio della lingua*. Traduzione di Bruno Bellotto. Einaudi: Torino, 1988. p. 23.

¹⁴³³ Id. p. 26. Roland Barthes si interroga anche su quale sia il testo che scriviamo con la testa alzata. Domanda il teorico francese: “Non vi è mai capitato, leggendo un libro, di interrompere continuamente la lettura, non per disinteresse ma al contrario per l'ininterrotto affluire di idee, stimoli e associazioni? In somma, non vi è mai capitato di leggere alzando la testa?”. Id. p. 23.

La storia della ricezione della *Divina Commedia* in Brasile si intreccia con la storia del libro e della lettura. Quando il contesto socio-urbano offre un terreno fertile per la fioritura di un sistema letterario, come nei secoli XVI e XVII, non si trovano documenti che attestino la presenza del poema di Dante in *terra brasiliis*. Con il progressivo passaggio a un ambiente maggiormente propizio, in particolare nel Settecento, emergono potenziali echi danteschi, soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo. La scarsa circolazione della *Divina Commedia* nei primi tre secoli del periodo coloniale è riconducibile, da un lato, alla limitata penetrazione del poeta fiorentino nel sistema culturale metropolitano: essendo un testo poco diffuso in Portogallo, mancavano motivazioni estetiche per favorirne l'esportazione nei domini americani della corona lusitana; dall'altro lato, il Brasile dell'epoca non offriva un contesto favorevole alla formazione di un circuito letterario, data l'assenza di istituzioni come università o grandi biblioteche pubbliche. Era, dunque, uno scenario desolante per i libri.

L'opera di Dante Alighieri rimase praticamente sconosciuta in Brasile fino alla fine del Settecento, a causa delle limitate esportazioni di libri che raggiungevano il Paese. Questo scenario cominciò a cambiare all'inizio del Novecento, con il trasferimento della famiglia reale portoghese e della sua corte in Brasile; un evento che trasformò profondamente il panorama sociale di Rio de Janeiro. Questa metamorfosi urbana contribuì a fare emergere un sistema letterario nazionale e a incrementare il flusso di libri nei porti brasiliani. L'inclusione di Dante nel canone letterario brasiliano è strettamente legato all'urbanizzazione delle città, che rese possibile la creazione di spazi culturali come biblioteche - ad esempio la Real Biblioteca e il Real Gabinete Português de Leitura a Rio de Janeiro -, teatri e scuole di belle arti. Queste istituzioni, fondate dopo l'arrivo della corte, furono fondamentali per la formazione di un pubblico colto, pur rappresentando ancora spazi culturali circoscritti, torri d'avorio chiuse alla maggioranza della popolazione del Paese, perché l'accesso all'istruzione e alla lettura era negato alla stragrande maggioranza della popolazione.

A partire dalla prospettiva che abbiamo delineato nel corso della nostra ricerca, possiamo concludere che la lettura di Dante Alighieri che arriva in Brasile e si consacra nel canone brasiliano, in particolare nell'Ottocento, è quella di un Dante italiano-ottocentesco, cioè un Dante poeta-politico. Il poema non aveva subito il filtro interpretativo portoghese, ma era giunto direttamente dalle terre italiane. Il contesto ottocentesco ha contribuito a questa particolare ricezione. Con l'indipendenza nel 1822, il Brasile cercò riferimenti culturali nelle altre letterature europee. In Italia, in quel periodo, la figura poetica che emergeva in quegli anni era Dante Alighieri, declinato come il bardo di un patriottismo nascente, che i lettori brasiliani

presto relazionarono con il contesto sudamericano. Ecco perché Dante entrò nel *pantheon* del canone brasiliano, ancora in via di costruzione, come poeta-politico.

La versatilità delle terzine della *Commedia* permise al poema di oltrepassare il campo della lettura politica, influenzando, come una sorta di manuale del “buon poetare”, i poeti parnassiani e simbolisti. Anche le traduzioni della *Commedia* in portoghese rappresentano un momento importante nella storia della ricezione del poema. Anzi, forse le traduzioni in portoghese sono il principale strumento per la diffusione della *Commedia* all’interno del sistema letterario brasiliano. In portoghese l’opera di Dante può raggiungere un pubblico più ampio rispetto a una ristretta cerchia di individui che leggevano il testo in originale italiano o in traduzioni francesi. Con la traduzione, Dante conquista un pubblico eterogeneo in Brasile. La lettura della *Commedia* attraverso la traduzione rappresenta la consacrazione dell’opera all’interno del sistema culturale brasiliano.

A partire dal XIX secolo, Dante divenne un poeta “nazionale per sottrazione”, per usare l’espressione che Roberto Schwartz ha utilizzato per interpretare le relazioni della cultura brasiliana con gli influssi stranieri¹⁴³⁴. L’adattamento di Dante al contesto brasiliano si deve alle coordinate storiche favorevoli a una lettura politica e patriottica della *Commedia*, in certa misura in sintonia con le letture effettuate in Italia durante il Risorgimento. Tuttavia, nel corso della nostra ricerca, abbiamo evidenziato che un’opera non è mai un artefatto statico, e che il presente può creare modi per reinterpretare il passato. Quanto a quello che è accaduto nel caso della lettura novecentesca della *Commedia*, occorre segnalare un paradosso: Dante sarà recuperato e letto come autore “*anticanonico*”, che rifonda la tradizione a partire dalla critica dei vecchi modelli, come nel caso della lettura di Oswald de Andrade.

Nel Novecento la *Commedia* acquisisce significati del tutto nuovi. La creatività linguistica dantesca viene utilizzata, nel contesto delle avanguardie brasiliane, come modello di sovversione estetica e politica. Dante viene a configurarsi come uno dei paradigmi di critica

¹⁴³⁴ Per Schwartz, il lavoro con modelli culturali stranieri non macchia una letteratura nazionale, tanto meno la letteratura dei Paesi che si sono formati sotto un’eredità coloniale. La copia, l’imitazione, se reinterpretate, possono trasformarsi in categorie estetiche. Secondo il teorico, l’autore che maggiormente problematizza questa questione è Oswald de Andrade, per il quale la copia del modello originale non sarebbe altro che un assorbimento naturale della tradizione letteraria, che appartiene a qualsiasi autore in qualsiasi latitudine. Schwartz affermerà: “*não basta renunciar ao empréstimo para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, esta renúncia não é pensável. Por outro lado, a destruição filosófica da noção de cópia tampouco faz desaparecer o problema. Idem para a inocência programática com que o antropófago ignora o constrangimento, o qual teima em reaparecer. ‘Tupi or not Tupi, that is the question’, na famosa fórmula de Oswald, cujo teor de contradição - a busca da identidade nacional passando pela língua inglesa, por uma citação clássica e um trocadilho - diz muito sobre o impasse*”. In: SCHWARTZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 123.

tanto della tradizione letteraria quanto dell'identità brasiliana. Nel 1922 la Settimana d'Arte Moderna di San Paolo dà inizio a quel periodo che scrittori di avanguardia come Oswald de Andrade e Mario de Andrade consideravano una nuova fase della letteratura. Attraverso una lettura provocatoria di Dante, Oswald de Andrade si riferisce nel suo romanzo *Serafim Ponte Grande* (1933) al poeta fiorentino come a un anti-modello. Si prenda un'affermazione come questa: "i poeti – come già disse Dante – sono aspirine di follia e di ferro vecchio!"¹⁴³⁵. Questa osservazione è stata inizialmente fatta da Eduardo Sterzi, il quale ha indicato una rilettura di temi danteschi nell'opera di Oswald de Andrade, realizzati da De Andrade talvolta in modo ironico e criptico, come nell'esempio tratto dal romanzo dell'autore paulista¹⁴³⁶.

La poesia di Dante è vista come un medicinale efficace contro gli ingranaggi inceppati di un sistema letterario vecchio e corrotto. Solo un poeta che è un punto di rottura con la tradizione a lui coeva è in grado di mettere in discussione il passato e non abbassare la testa al canone. Dunque, è questo Dante che Oswald cerca di recuperare. Un Dante sovversivo, un poeta che inizia una tradizione di rottura con il canone. Almeno era essa la sua interpretazione. Nel "Manifesto Antropófago" (1928), per esempio, Oswald de Andrade sostiene l'idea di un cannibalismo estetico, un "assorbimento del nemico sacro per trasformarlo in un totem"¹⁴³⁷. Un divorare per assimilare, in un rapporto distruttivo e ricostruttivo con la tradizione, sintetizzato nella frase: "tupi or not tupi that is the question"¹⁴³⁸ - forse il migliore esempio nazionale per sottrazione nella letteratura modernista brasiliana.

È come se Oswald creasse un modello per leggere la *Commedia* dal punto di vista del pensiero "marginale", pensando "ai margini", criticando concetti predefiniti e strutture stabilite, che hanno senso in Europa, ma non nei Tropici. Dante è un monumento in Italia. Ma nel Brasile del XX secolo? È un autore subalterno, perché lì lo si legge senza il peso della tradizione italiana. Oswald non cerca l'importanza storica del personaggio Dante, ma si preoccupa, più che altro, dell'importanza estetica del poeta. Quello che proponiamo a questo punto è un cambio di prospettiva, di studio della letteratura italiana, dalla circolazione di Dante in Brasile, come al

¹⁴³⁵ Nel originale: "Os poetas - já o disse Dante - são aspirinas de loucura e de ferro velho!". In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas II: Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 162.

¹⁴³⁶ STERZI, Eduardo. O drama do poeta. *Remate de Males*, v. 33, p. 169-190, 2013.

¹⁴³⁷ Nel originale: "Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem". In: ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestações e textos críticos*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. pp. 174 – 180. p. 179.

¹⁴³⁸ Id. p. 174.

servizio di uno scopo estetico, e non come motore, come nel caso del romanticismo. È un'inversione di prospettiva, ma è necessario capire come Dante sia stato letto nel modernismo brasiliano e la sua posizione di scrittore "anticanonico", diversa da quella di non canonico, perché questo implica spiegare che tutta la tradizione è fatta di rotture. Dante simboleggia uno di questi punti per i modernisti. Sterzi, per esempio, proprio a causa di questa lettura "anticanonica", sottolinea una possibile serie di approssimazioni tra il pensiero critico di Oswald de Andrade e quello di Gianfranco Contini, poiché entrambi, pur scrivendo in poli culturali separati, riescono a giungere a una stessa interpretazione tematica di Dante¹⁴³⁹. Oswald de Andrade nel suo libro *Dicionário de Bolso*, scritto tra il 1930 e il 1940, alla voce *Dante*, definisce il poeta come "attore della *Divina Commedia*"¹⁴⁴⁰, vale a dire attore piuttosto che autore. Dante, insomma, viene preso in considerazione da Oswald de Andrade – lo ha osservato brillantemente Sterzi – soprattutto come personaggio del suo poema¹⁴⁴¹, teoria che Gianfranco Contini svilupperà quasi due decenni dopo¹⁴⁴². Ma questo è un argomento sul quale intendiamo indagare in un futuro, poiché la lettura di Dante Alighieri come modello "anticanonico" propagato dal Modernismo brasiliano necessita ancora di un'indagine più accurata.

Inoltre, è importante sottolineare la relazione tra l'opera del poeta fiorentino e la generazione della Poesia Concreta, guidata dai fratelli Haroldo e Augusto de Campos, i quali, tra le altre cose, proclamavano la morte dei versi, sebbene Dante Alighieri, poeta della metrica perfetta, fosse uno dei riferimenti di lettura ammirati dagli autori concretisti. Senza dimenticare la penetrazione di Alighieri nella Musica Popolare Brasiliana, di cui uno degli esempi più espressivi è la canzone *Divina Comédia Humana*, cantata nel 1978 da Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes.

In questo lavoro di ricerca abbiamo gettato le basi di un'indagine che possa arricchire ulteriormente gli studi sulla ricezione della *Commedia* in Brasile. Per ora ci fermiamo qui. Se vi sono lettori o studiosi interessati ad ampliare ulteriormente la nostra indagine, non ci resta

¹⁴³⁹ STERZI. Op. cit., p. 172.

¹⁴⁴⁰ ANDRADE, Oswald de. *Dicionário de Bolso*. 2ª. Ed. Organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2006.

¹⁴⁴¹ Secondo Eduardo Sterzi: "No Dicionário de bolso, escrito e reescrito ao longo das décadas de 1930 e 1940 e só publicado postumamente, o verbete "Dante" consiste numa única frase: "Ator da Divina Comédia". O sutil deslizamento do previsível autor para o inesperado ator é algo mais que um trocadilho. Veja-se como, com o simples cancelamento de uma letra, Oswald sugere que, na obra de Dante, talvez interesse menos a questão da autoria – e da autoridade – do que a questão da atuação – e da ação. Antecipou, assim, a definição crítica cunhada por Gianfranco Contini e que tanta ressonância teve e ainda tem nos estudos dantescos". Op. cit. p. 172.

¹⁴⁴² CONTINI, Gianfranco. Dante come personaggio-poeta della *Commedia*. In: CONTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi, 2001. pp. 33 – 62.

che indirizzare loro lo stesso ammonimento che Belacqua rivolge a Dante, nel momento in cui intraprende la salita della montagna del Purgatorio: “Or va tu sù, che se’ valente!”¹⁴⁴³.

Bibliografia

¹⁴⁴³ *Pur.* IV, 114.

ABI-SÂMARA, Raquel. O Purgatório (Canto VI) e o Romantismo Brasileiro. **Cadernos de tradução**, 1997, 1.2: 355-367.

ABREU, Márcia. O controle à publicação de livros nos séculos XVIII e XIX. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, 2007, 4.4: 1-12. Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica, 1963.

ABULAFIA, David. **La scoperta dell'umanità**: incontri atlantici nell'età di Colombo. Bologna: Il Mulino, 2008.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Cartas Jesuíticas**: Cartas Avulsas (1550 – 1560). Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1931.

ACADEMIAS DOS SINGULARES DE LISBOA. **Dedicadas a Apollo**. Lisboa: na Officina de Manoel Lopes Ferreyra & à sua custa, 1692-1698.

ADORNO, Rolena. El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. **Revista de crítica literaria latinoamericana**, 1988, 14.28: 55-68.

ADORNO, Theodor W. **Noten zur Literatur I**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1958.

AFONSO CELSO. **Dante**. Revista da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, Tip. do Anuário do Brasil, 1922, Ano XIII, Janeiro-Março, nº 21, pp. 5-15.

AGAMBEN, Giorgio. **Idea della prosa**. 2ed. Macerata: Quodlibet, 2013.

AGOSTINO. **Confessioni**. Testo latino a fronte. A cura di Giovanni Reale. Milano/ Firenze: 2022.

AGROBOM, Gil de. **As contradições do Padre António Vieira e outros escritos**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1943.

AGUINAGA, Carlos Blanco; PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez; ZAVALA, Iris M. **Historia social de la literatura española (en lengua castellana)**. Madrid: Castalia 1979.

ALBORG, J.L. **Historia de la literatura española**. Madrid: Gredos, 1970.

ALCÁZAR, Jorge. El relativismo histórico de los géneros literarios. **Anuario de Letras Modernas**, 1997, 8: 11-21.

ALEGRÍA, Fernando. **Literatura y revolución**. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

ALENCAR, Mário de. Notas de Leitura de Machado de Assis. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, vol. 1, Rio de Janeiro, 1910.

ALFONSO X. **Cantigas de Santa Maria**. Cantigas 101 a 260. Edición, introducción y notes de Walter Mettman, Madrid, Castalia, vol. II.

ALGRANTI, Leila Mezan; MEGIANI, Ana Paula (Org.). **O império por escrito**: formas de transmissão da cultura letrada no mundo ibérico, séculos XVI-XIX. São Paulo: Alameda, 2009. p. 255-263.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Fielmente vertida do texto pelo Barão da Villa da Barra [obra posthuma]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.

ALIGHIERI, Dante. **La Divina Comedia**. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre. Nueva edición definitiva autorizada, dirigida por Nicolás Besio Moreno. Buenos Aires: Centro Cultural Latium, 1922.

ALIGHIERI, Dante. **Obras completas**. 10. vols. São Paulo: Editora das Américas, 1957-1958.

ALIGHIERI, Dante. **Vita Nova**. In: ALIGHIERI, Dante. **Opere**. Vol. I - Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia. A cura di Guglielmo Gorni. Milano: Mondadori, 2011.

ALIGHIERI, Dante. **Divina Commedia**: Inferno. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2019.

ALIGHIERI, Dante. **Divina Commedia**: Purgatorio. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2019.

ALIGHIERI, Dante. **Divina Commedia**: Paradiso. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2019.

ALMEIDA, Carmelita Magnavita Rodrigues de. **O marinismo de Botelho**. Tese (Concurso de professor assistente) – Departamento de Letras Românicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1975.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALTAMIRANO, Carlos. **Para un programa de historia intelectual y otros ensayos**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

ALVAR, Carlos. Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV. **Anuario Medieval**, v. 2, p. 23-41, 1990.

ALVAR, Carlos. Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media, Alcalá de Henares, **Centro de Estudios Cervantinos**, 2010, pp. 257-289. p. 286-87.

ALVARADO, Tatiana Teodorika. Las letras transfronterizas. la Academia Antártica y la red de comunicación entre los poetas. **Edad de Oro**, XXXIX (2020), pp. 131-144.

ALVARENGA, Thábata Araújo de. **Homens e livros em Vila Rica: 1750-1800**. 2003. Dissertação. Mestrado em História Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manoel Antônio. **Obras**. v. 1. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 1853.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manoel Antônio. **Obras**. v. 2. Rio de Janeiro: Typographia Universal De Laemmert, 1855.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. **Obra Completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

ALVES, Hélio J. S. Camões e o lirismo confessional na epopeia quinhentista. In: **Românica**, 16, 2007, pp. 59-73.

- AMADO, Jorge. **ABC de castro alves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMARAL, Maria João de Oliveira Pires do. **Teatralidade e espetáculo no Sermonário do Padre António Vieira**. 1987. Tese de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa. Lisboa, 1987.
- AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. **Desavenças: poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda**. 2007. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- AMORA, Antônio Soares. **História da literatura brasileira: (séculos XVI - XX)**. São Paulo, SP: Saraiva, 1955.
- ANAZZOLO, Lidiane Ferreira; MASSIMI, Marina. Categorias antropológicas nos Catálogos Trienais da Companhia de Jesus. **IHS: Antiguos Jesuitas en Iberoamérica**, 2015, 3.1: 22-46.
- ANCHIETA, José de. **Auto representado na Festa de São Lourenço**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1973.
- ANCHIETA, José de. **Cartas: Correspondência ativa e passiva**. VIOTTI, Padre Hélio Abranches (org). São Paulo, SP: Edições Loyola, 1984.
- ANCIETA, José de. **Diálogo sobre a conversão do gentio**. São Paulo: Editora MetaLibri, 2006.
- ANDRADE, António, et al. **Humanismo, diáspora e ciência (séculos XVI e XVII): estudos, catálogo, exposição**. Universidade de Aveiro, 2013.
- ANDRADE, M. de. **Danças dramáticas do Brasil**. (Tomo 1). Edição por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte/ Brasília: E. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- ANDRADE, Mario de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestações e textos críticos**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. pp. 174 – 180.
- ANDRADE, Thainan Noronha de. **Francisco de Holanda e a influência do neoplatonismo em Portugal no século XVI**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- ANDRÉS, M. **Historia de la mística de la edad de oro em España y América**. Madrid: B.A.C., 1994.
- ANDREU MARTÍNEZ, D. **A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII: Espiritualidade e cultura**. *Atas do colóquio international* (Maio 2004). 2006.
- ANÓNIMO. **Bosco deleitoso**. Edição e notas de José Adriano de Freitas Carvalho, Luís de Sá Fardilha e Maria de Lurdes Correia Fernandes. Notícias de apresentação de José Adriano de Freitas Carvalho. Prefácio de José Francisco Meirinho. Porto: Fundação para a Ciência e a Tecnologia; Ministério da Educação e Ciência; Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2022.
- ANTONELLI, Roberto. Memoria rerum et memoria verborum. La costruzione della *Divina Commedia*. **Criticón**, 2003, 87: 88-89.

ARAGO, Jacques. *Souvenirs d'un aveugle, Voyage autour du monde par J. Arago, ouvrage enrichi de soixante dessins et de notes scientifiques*. V1. Paris: Hortet et Ozanne, 1839.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. O novo intérprete de Dante. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Fielmente vertida do texto pelo Barão da Villa da Barra [obra posthuma]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888. pp. XVII – XXXI.

ARAÚJO, JOEL GONÇALVES. *António Vieira, entre o degredo e a pátria: percursos de saudades*. Tese de Mestrado. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2010.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *O perfil do leitor colonial*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

ARAVENA ZAMORA, Abel. El comercio librario y la transmisión de la filosofía a **Hispanoamérica**: (siglos XVI al XVIII). Cuyo, 2014, 31.2: 33-61.

ARCE FERNÁNDEZ, Joaquín. La lengua de Dante em la Divina Commedia y em sus traductores españoles. *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XIV - n. 53, pp. 9-48. 1965.

ARDISSINO, Erminia, et al. Il lettore collaborativo di Dante Alighieri. In: *Il lettore nel testo*. Nuova Trauben, 2017. p. 13-29. ARES, B. y GRUZINSKI, S. (coords.). Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores. Sevilla, C.S.I.C., 1997.

ARNAUDO, Marco. *Dante Barocco: L'influenza della Divina Commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*. Ravenna: Longo Editore, 2013.

ARRIGONI, Maria Teresa de. *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011.

ARRIGONI, Maria Teresa. Em busca das obras de Dante em português no Brasil (1901-1950). In PETERLE, Patrícia (Org.): *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011.

ARRIGONI, Maria Teresa. Leitura do Prefácio de Araripe Jr. a uma tradução da *Divina Commedia*: marcas do positivismo. *Cadernos de tradução*, 2000, 1.5: 89-107.

ASÍN PALÁCIOS, Miguel. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Seguida de la historia y crítica de una polémica. 2. Ed. Consejo Superior De Investigaciones Científica: Madrid-Granada, 1943.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE MINAS GERAIS. *Autos de devassa da Inconfidência Mineira*. Vol. 6. Introdução de Lafayette Luiz Doorgal de Andrada. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2016. pp. 83-93.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. 4 vol. São Paulo: Editora Aguilar, 2015.

ASSIS, Machado de. *Correspondência*. NERY, Fernando (Org.). São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1957.

ASSUNÇÃO, Carlos; FONSECA, Maria Do Céu. A arte de Grammatica da Lingoa mais usada na costa do Brasil, de José de Anchieta, no quadro da gramaticalização de vernáculos europeus. In: RIO-TORTO, Graça Maria et al. *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.

AUERBACH, Erich. **Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo**. Traduzione di Fausto Codino. Milano: Feltrinelle, 2018.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Il realismo nella letteratura occidentale. 2 volumi. Traduzione di Alberto Romagnoli Hans Hinterhauser. Torino: Einaudi, 2000.

AUERBACH, Erich. **Studi su Dante**. Prefazione di Dante Della Terza. Traduzione di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza. Milano: Feltrinelli, 2018.

AVALLE, D'Arco Silvio. **Modelli semiologici nella Commedia di Dante**. Milano: Bompiani, 1975.

AZACETA, José María (Ed.). **Cancionero de Juan Alfonso de Baena**: edición crítica. 3 v. Madrid: Clásicos Hispánicos, 1966.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Anchieta, a Idade Média e o Barroco**. Rio de Janeiro: Edições Gernasaroco. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1966.

AZEVEDO, Fabiano Cataldo de. 200 anos da Primeira Biblioteca Pública do Brasil: considerações histórico-biblioteconômicas acerca dessa efeméride. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 2012, 17: 2-25.

AZEVEDO, José Afonso Mendonça de. A Inconfidência Mineira: documentos do Arquivo da Casa dos Contos (Minas Gerais). **Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro**, v. 65, p. 153-308, 1943.

AZEVEDO, Sílvia Maria. Anchieta ou o teatro de catequese. In: **Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)**, 2000, Porto. Tomo III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 1243-1250.

AZZETTA, Luca; MAZZUCCHI, Andrea. (a cura di). **Intorno a Dante. Ambiente internazionale di Roma**, 7-9 novembre 2016. Roma: Salerno Editrice, 2018.

BACHTIN, Michail Michajlovič. **Estetica e romanzo**. Traduzione di Rossana Platone. Torino: Einaudi, 1997.

BADIA MARGARIT, Antoni María. Las versiones della Divina Commedia di Andreu Febrer (sec. XV) e la lingua letteraria catalana. In: **Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi**. Sansoni/Firenze, vol II. P. 3-35. 1959.

BADIA, Lola. Lo Somni. In: BROCH, Àlex (ed.). **Història de la literatura catalana**. Barcelona: Editorial Barcino, 2014. p. 222.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Il medioevo fantastico**. Antichità ed esotismo nell'arte gotica. Traduzione di Fulvio Zuliani e F. Bovoli. Milano: Adelphi, 2017.

BANDEIRA, Manuel. **A cinza das horas; Carnaval; O ritmo dissoluto**. Edição crítica de Julio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2008.

BANDEIRA, Manuel. **A Vida e a Obra do Poeta. A Poética de Gonçalves Dias**. In: DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 15.

BANTI, Alberto Mario. **Il Risorgimento Italiano**. Baria: La Terza, 2004.

BAPTISTA, Maria Manuel. Petrarca e a cultura portuguesa: Tempo, desejo e melancolia - uma leitura de Secretum. In: MARNOTO, Rita (ed.) **Petrarca 700 anos**. Coimbra: Insituto de estudos italianos da FLUC, 2005. pp. 401-413.

BARANSKI, Zygmunt G. **Dante e i segni**. Saggi per una storia intelletuale di Dante Alighieri. Napoli: Liguori, 2000.

BARANSKI, Zygmunt; PERTILE, Lino (edited by). **Dante in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

BARBERÁ, Bárbara Matías. Censura y expurgo en los incunables de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. In: **SCRIPTA**, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna, núm. 4 / dezembro 2014 .

BARBI, Michele. **Problemi di critica dantesca**. Firenze: G. C. Sansoni, 1934.

BARETTI, Giuseppe. **La frusta letteraria**. Milano: Sirtori, 1804.

BARGETTO-ANDRÉS, Teresa M. **Dante's *Divina Comedia***: Linguistic Study and Critical Edition of a Fifteenth-Century Translation Attributed to Enrique de Villena. Newark: Juan de la Cuesta, 2010.

BAROLINI, Teodolina. **La Commedia senza Dio**: Dante e la creazione di una realtà virtuale. Traduzione di Roberta Antognini. Milano: Feltrinelli, 2013.

BAROLINI, Teodolinda; DI BIAGI, Flaminio. Stile e narrativa nel basso inferno dantesco. **Lettere Italiane**, 1990, 42.2: 173-207.

BAROLINI, Teodolinda. **Dante's Poets**: Textuality and Truth in the *Comedy*. Princeton University Press, 2014.

BAROLINI, Teodolinda. Detheologizing Dante: For a 'New Formalism' in Dante Studies". **Quaderni d'Italianistica**, 1989, 10.1-2: 35-53.

BAROLINI, Teodolinda. Multiculturalismo medievale e teologia dell'Inferno dantesco. **Multiculturalismo medievale e teologia dell'Inferno dantesco**, 2005, 1000-1022.

BAROLINI, Teodolinda. Only Historicize: History, Material Culture (Food, Clothes, Books), and the Future of Dante Studies. **Dante Studies**, with the Annual Report of the Dante Society, 2009, 127: 37-54.

BAROLINI, Teodolinda. **The Undivine Comedy**: Detheologizing Dante. Princeton University Press, 1992.

BAROLINI, Teodolinda. **The World of Dante**: Essays on Dante and his Times. Oxford: Oxford University Press, 1984.

BARONCINI, Daniela. Dante e la retorica dell'oblio. Scrittura, tra memoria e oblio. Dipartimento di filosofia, Università di Bologna; 25, 2003, 1000-1011.

BARRENECHEA, Raúl Porras. **Los viajeros italianos en el Perú**. Editorial Ecos, 1957.

BARRERA LÓPEZ, Trinidad. De academias, transterrados y Parnasos antárticos. **América sin nombre**, 13, 15-21., 2009.

BARRERA, Trinidad. (coord.) Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX. Madrid: Cátedra, 2019.

BARRETO FILHO, Helio; LIMA, Hermeto. História da polícia do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, S. A. Noite, 1939.

BARRETO, Raylane Andreza Dias Navarro, et al. Sobre a circulação de livros e a leitura na colônia brasileira. Araucaria. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 2013, 15.30: 45-61.

BARRIOS, Miguel de. Prólogo al Lector. In: **Aplauzos Académicos e relação do felice successo da célebre victoria do Ameixial: oferecidos ao Excelentíssimo Senhor Dom Sancho Manoel Conde de Villaflor / pelo Secretário da Academia dos Generosos, e Académico Ambicioso**. Amsterdam: Jacob van Velsen, 1673.

BARTHES, R. **Il grado zero della scrittura seguito da altri saggi critici**. Torino: Einaudi, 1981.

BARTHES, Roland. **Elementi di semiologia**. trad. Andrea Bonomi. Einaudi: Torino, 1992.

BARTHES, Roland. **L'impero dei segni**. Einaudi, Torino, 1984.

BARTHES, Roland. **La Préparation du Roman i.e. II: Notes de cours et de séminaires au Collège de France / 1978-1979 et 1979-1980**. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

BARTHES, Roland. **Il brusio della lingua**. Traduzione di Bruno Bellotto. Einaudi: Torino, 1988.

BARTHES, Roland. **Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Oeuvres complètes: 1977-1980**. Tome V. Paris: Seuil, 2002. p. 459-470.

BATTELLI, Guido. Ricordi e motivi italiani nella lirica di Sá de Miranda. In: **La Bibliofilia**, 44, 1942, pp. 437- 443.

BATTISTESSA, Ángel. Dante y las generaciones argentinas. **Boletín de la Academia**, 1960, v. II, p. 3-12.

BATTISTINI, Andrea. “Dante in giudizio: requisitorie e apologie”. In: CAPCI, Bruno (A cura di). **Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute** (secoli XVII e XVIII). Saggio introduttivo di Andrea Battistini. Roma: Carocci, 2010. pp. 11 – 31.

BATTISTINI, Andrea. **La retorica della salvezza: Studi danteschi**. Bologna: Il Mulino, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Garnier Frères, 1961.

BAUDOT, Georges. **La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II**. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

BAUTISTA GARCÍA, Cecilia. Hacia la romanización de la Iglesia mexicana a fines del siglo XIX, en **Historia Mexicana**, N. 217, vol. LV:1 (julio-septiembre). Centro de Estudios Históricos. El Colegio de México, julio-septiembre, pp. 99-144. 2005.

BECCO, Horacio Jorge (ed.). **Poesía colonial hispanoamericana**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1990.

BELLAS, João Pedro. A busca pela transcendência nos trópicos: o sublime no Romantismo brasileiro. **ANAIS DO IX SAPPIL-Estudos de Literatura**, 2019, 1.1.

BELLINI, Giuseppe. **La letteratura ispano-americana**. Milano: Sansoni, 1970.

BELLINI, Giuseppe. Presencia de la literatura italiana en la América hispana de los siglos XVI y XVII. España e Italia: un encuentro de culturas en el Nuevo Mundo. **Atti del Colloquio Italo-Spagnolo** (Barcelona, 20-22 Aprile 1989), 1999, 37-57.

BELLO, Andrés. **Antología esencial**. Prólogo y selección de José Ramos; notas de Pedro Grases. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2011. (Colección Claves de América, nº 11).

BELLO, Andrés. Las repúblicas latinoamericanas. Autonomía cultural. In: **Cuadernos de Cultura Latinoamericana**. Ciudad de México, n. 11, 1978.

BELLO, Andrés. **Obra Completa**. IV. Caracas: Fundación La Casa de Bello, 1981.

BELLOMO, Saverio. **Dizionario dei commentatori danteschi**. *L'esegesi della Divina Commedia dal Medioevo all'età contemporanea*. Firenze: Leo S. Olschki, 2008.

BELLOMO, Saverio. **Filologia e critica dantesca**. Brescia: Morcelliana, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Angelus novus**. A cura di Renato Solmi. Con saggio di Fabrizio Desideri. Torino: Einaudi, 2014.

BENJAMIN, Walter. **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica**. Con saggio di Massimo Cacciare. A cura di Francesco Valagussa. Traduzione di Enrico Filippini. Torino: Einaudi, 2014.

BEOZZO, José Oscar. L'évangélisation en Amérique latine à la lumière de son histoire. **Lumen Vitae**, Bruxelas, v. XXXIII, n. 2, 1978.

BERARDINELLI, Cleonice. Anchieta, o Brasil e a função catequista do seu teatro. In: **Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra Colégio das Artes da Universidade** (1548-1998). Tomo I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 351-364.

BERNARDES, José Augusto Cardoso (org.). **História crítica da literatura portuguesa. Humanismo e Renascimento**. Tomo II. Lisboa: Verbo, 1999.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **Gil Vicente**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BERTINI, Giovanni Maria. Dante en la América Latina. **Studium**, Bogotá, v. 1, n. 2-3, p. 159-172, maio/dez. 1957.

BERTOLI, André Luiz. Modelos de ação bélica na Crônica de D. Duarte de Meneses - Texto, Contexto e Representação. In: MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (Coord.). **Mirabilia**, v. 15, p. 171-201, 2012.

BESSONE, Tania Maria. **Palácios de destinos cruzados**: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro (1870-1920). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

BEUCHOT, Mauricio. **Sor Juana: una filosofía barroca**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

BEUTER, Pere Antoni. **Primera parte de la Coronica general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia**: donde se tratan los estraños acaecimie [n] tos que del diluio de Noe hasta los tiempos del rey don Iayme de Aragon, que gano Valencia, en España se siguieron: con las fundaciones de las ciudades mas principales della, y las guerras crueles, y mutaciones de señorios que ha hauido, como por las tablas se podra ver en casa de Pedro Patricio Mey. Valência: En casa de Joan de Mey, Flandro, 1546.

BHABHA, Homi K. **Nation and narration**. London: Routledge, 2013.

BHABHA, Homi K. **The location of culture**. London: Routledge, 2012.

BILAC, Olavo. **Últimas Conferências e Discursos**. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Belo Horizonte: Francisco Alves, 1924. P. 110.

BILAC, Olavo. **Ironia e Piedade**. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Belo Horizonte: Francisco Alves, 1916.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Edição definitiva. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

BILAC, Olavo. **Tarde**. Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte: Francisco Alves, 1919.

BIZZARRI, Edoardo. Machado de Assis e a Itália. **Caderno**, São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, n. 1, p. 3-38, 1961.

BIZZARRI, Edoardo. Machado de Assis e Dante. In: BIZZARRI, Edoardo. **O meu Dante**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1965. p. 133-144

BIZZOCCHI, Roberto. La nobiltà in Dante, la nobiltà di Dante: Cultura nobiliare, memoria storica e genealogia fra Medio Evo e Rinascimento. **I Tatti Studies in the Italian Renaissance**, 1991, Vol. 4 (1991), pp. 201-215.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro** (Volume 5: Letras Jo-Ly). Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970. [Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo].

BLANCHOT, Maurice. **La conversazione infinita**. Giulio Einaudi Editore, 2015.

BLANCHOT, Maurice. **Lo spazio letterario**. Il Saggiatore, 2018.

BLANCO, José Jimenéz, et al. Giovanni Boccaccio: intermediario entre la cultura clásica y la cultura renacentista europea. **Scripta mediaevalia**, 2016, 9.1: 35-53.

BLANCO, José Jimenéz. La sombra de Dante en Chile desde la Colonia hasta el Siglo XIX. In: **Dante en América Latina**. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Dante Alighieri en América Latina, a cura di Nicola Bottiglieri – Teresa Colque; Università degli Studi di Cassino, Buona Stampa, Ercolano (Napoli) 2007.

BLOCH, Marc. **Apologia della storia o mestiere di storico**. Traduzione di Giuseppe Gouthier. Torino: Einaudi, 2009.

BLOOM, Harold. **L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia**. Traduzione di Mario Diacono. Milano: Abscondita, 2014.

BLOOM, Harold. **The Anxiety of Influence: a theory of poetry**. New York: Oxford University Press, 1975.

BLOOM, Harold. **The Western Canon: The Books and School of the Ages**. New York: Riverhead Books, 1995.

BLUTEAU, Rafael. **Suplemento ao Vocabulario Portuguez e Latino: Parte 1, Letras A-L**. Lisboa: Joseph Antonio da Sylva, Impressor da Academia Real, 1727. p. 153.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario portuguez e latino: Volume 05, Letras K-N**. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1716.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario portuguez e latino: Volume 07, Letras Q-S**. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1720.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario portuguez e latino: Volume 1, Letra A**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.

BOCCACCIO, Giovanni. *De mulieribus claris*, in: BOCCACCIO, Giovanni. **Tutte le opere di Giovanni Boccaccio**. Vol. V. a cura di Vittorio Zaccaria. Milano: Mondadori, 1967.

BOCCACCIO, Giovanni. **Trattatello in laude di Dante**. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1964.

BOFF, Leonardo. **Igreja: carisma e poder**. Petrópolis: Vozes, 1981.

BOLZONI, Lina. Dante o della memoria appassionata. **Lettere italiane**, 2008, 60.2: 169-193.

BONI, Marco. La prima segnalazione di Dante in Spagna. In: **Dante e Bologna nei tempi di Dante**. A cura della *Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*. Bologna: Commissioni per i testi di lingua, 1967. pp. 389 -402.

BONOMINI, Guido Alberto. **O itinerário para as delícias: o locus amoenus entre o de vita solitária, de Francesco Petrarca e O Bosco Deleitoso**. Tese De Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.

BORGES, Jaqueline Ferreira. A literatura de autoria feminina no Brasil: um estudo sobre a trajetória de Francisca Júlia. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 1-12, jan.-mar. 2020.

BORGES, Jorge Luis. *Nove saggi danteschi*. A cura di Tommaso Scarano. Milano: Adelphi, 2019.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**: 1923 - 1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder**: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BOSI, Alfredo. Antônio Vieira, profeta e missionário: um estudo sobre a pseudomorfose e a contradição. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 22, p. 241-254, 2008.

BOSI, Alfredo. Caminhos entre a literatura e a história. **Estudos Avançados**, 2005, 19: 315-334.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. Editora 34, 2003.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. **Essencial Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2011.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 44.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. **Imagens do romantismo no Brasil**. *O romantismo*, 2008.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários** - revista de literatura, 1996.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. 2ª impressão. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. Poesia versus racismo. **Estudos avançados**, 2002, 16: 235-253.

BOTTIGLIERI, Nicola; COLQUE, Teresa. **Dante en América Latina**: actas primer congreso internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica, Salta, 4-8 de octubre de 2004. Edizioni dell'Università degli studi di Cassino: Cassino: 2007.

BOTTIGLIERI, Nicola. Océano de agua, de palabras, de dolor: el Ulises dantesco em Amergio Vespucci, Rubén Darío y Primo Levi. In: BOTTIGLIERI, Nicola; COLQUE, Teresa. **Dante en América Latina**. Vol. 1. Cassino: Università degli Studi di Cassino, 2007. pp. 29 - 39.

BOURDIEU, Pierre. **Ce que parler veut dire**. L'économie des échanges linguistiques. Paris: Fayard, 1982.

BOUZA, Fernando. **Corre muscrito**: una historia cultural del Siglo de Oro. Madrid: Marcial Pons, 2001.

BOXER, Charles R. **A Igreja Militante e a expansão ibérica**: 1440-1770. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAGA, Teófilo. **História da literatura portuguesa**. Idade Média. Vol. I. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.

BRAGA, Teófilo. **História dos Quinhentistas**. Vida de Sá de Miranda e Sua Escola. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.

BRAND, Charles Peter; BRAND, Peter; PERTILE, Lino (ed.). **The Cambridge history of Italian literature**. Cambridge University Press, 1999.

BRESCIA, Pablo. Las razones de sor Juana Inés de la Cruz. **Anales de Literatura Española**, N. 13 (1999); pp. 85-105, 1999.

BRIGUGLIA, Gianluca. **Il pensiero politico medievale**. Torino: Einaudi, 2018

BRILLI, Elisa. Landino apologeta: Dante e Firenze con senso di poi. In: PROCACCIOLI, PAOLO; BÖNINGER, Lorenz (a cura di). **Per Cristoforo Landino lettore di Dante: Il contesto Civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia**. Firenze: La Lettere, 2016.

BROCH, Àlex (dirigida per). **Història de la literatura catalana**. Literatura medieval (segles XIV - XV). II. Barcelona: Editorial Barcino/ Ajuntament de Barcelona, 2014.

BROWN, Sonia Ruiz. Tapas e beijos em Esaú e Jacó: uma leitura de Machado de Assis. **Momentum**, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 21-46, 2006.

BRUNELLO, Yuri; CRUZ, E. W. C. . Manuel Botelho de Oliveira, un barocco baiano italofono. **Mosaico**, v. XIII, p. 3, 2019.

BRUNELLO, Yuri. Apontamentos sobre o marinismo transibérico: A «Nova Grécia» de Manuel Botelho de Oliveira. **Letras na América Portuguesa: Autores–Textos–Leitores**, 2021.

BRUNELLO, Yuri. Dante visto da Gramsci. Una lettura “organica” del canto decimo dell'Inferno. In: MAGHERINI, Simone; SABBATINO, Pasquale. (Org.). **Per Franco Contorbia**. 1ed. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2019, v. 1, p. 457-469.

BRUNELLO, Yuri. Dante, Rosa, Pasolini: Uma Língua para o Sul Global. In: BRUNELLO, Yuri (org.). **Arquétipos do Sul Global: a Divina Comédia entre o Ceará, o Nordeste e o Mundo**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. pp. 98 – 114.

BRUNELLO, Yuri. O Dante Alighieri de Antonio Gramsci: um realismo sem mimese. **Acta Scientiarum** (UEM), v. 40, p. 35646, 2018.

BRUNELLO, Yuri. O sequestro do barroco italiano: Botelho e a tradução oculta de Padre Spada. **Cadernos de Tradução**, 2016, 36.3: 109-123.

BRUNELLO, Yuri. Rumo a um Dante decolonial. Sobre os “bárbaros” do Sul Global. In: BRUNELLO, Yuri. (org.). **Arquétipos do Sul Global: a Divina Comédia entre o Ceará, o Nordeste e o Sul do Mundo**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. pp. 10 - 19.

BRUNELLO, Yuri. Un Dante franco-italiano nel ‘sud globale’: appunti critico-filologici su una traduzione brasiliana di un canto della *Divina Commedia*. **Esperienze Letterarie**, Pisa, Roma: Fabrizio Serra Editore, v. XLIX, n. 1, p. 9-19, 2024.

BUDASZ, Rogério. A Presença do Cancioneiro Ibérico na Lírica de José de Anchieta-Um Enfoque Musicológico. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Spring - Summer, 1996, Vol. 17, No. 1. pp. 42-77.

BUESCU, Ana Isabel. A livraria de D. Teodósio (1510?-1563), Duque de Bragança. **Ler história**, 2013, 65: 59-73.

BUESCU, Maria Leonor. Gramáticos portugueses do século XVI. Biblioteca Breve, vol.18. Lisboa, **Instituto de Cultura Portuguesa**, 1978

BUFFON, Georges-Louis Leclerc. **Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi**. Paris: Imprimerie Royale, 1749-1788.

BURKE, Peter (org.). **A Escrita a história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

BURKER, James. Medieval Spanish prose. In: GIES, David T. (ed). **The Cambridge History of Spanish Literature**. Cambridge: University Press, 2004.

BUSNARDO-NETO, J. **The Eclogue in the Sixteenth-century Portugal**. Michigan: University Press, 1974.

CABRAL, Renata. Entre destruições, achados e invenção: a restauração da Sé de Olinda no âmbito do Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, 2016, 24: 181-204.

CABRÉ, Lluís. Bernat Metge. In: BROCH, Àlex (ed.). **Història de la literatura catalana**. Barcelona: Editorial Barcino, 2014.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do teatro no Brasil**: quatro séculos de teatro no Brasil. Apresentação de Sabato Magaldi; Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CAFZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CALADO, Manuel. **O valeroso Lucideno e triumpho da liberdade**: primeira parte. Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1648.

CALAF, Paola. «En el medio del camino». Intorno alla traduzione della *Divina Commedia* di Enrique de Villena. In: FREIXAS, Margarita; IRISO, Silvia (Eds.). **Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval**. Santander: Gobierno de Cantabria/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000. v. I, p. 453-465.

CALAF, Paola. **Il primo Dante in castigliano**: Il codice madrileno della *Commedia* con la traduzione attribuita a Enrique de Villena. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2012.

CALEF, Paola, et al. A proposito della ricezione di Dante nel Quattrocento spagnolo. In: **Dante oltre i confini**. Edizioni dell'Orso, 2018. pp. 61-75.

CALEF, Paola. En el medio del camino. Intorno alla traduzuione della Divina Commedia di Enrique de Villena. In: **Actas del VIII Congreso Internacional de las Asociación Hispánica de Literatura Medieval**. Santander 22-26 settembre 1999. A cura di M. Freixas e S. Iriso. Santander: Gobierno de Cantabria, vol. I, pp. 453-466. 2000.

CALEF, PAOLA. Il Marchese di Santillana lettore della Commedia. In: **Destini incrociati. Intrecci e confluenze nelle culture romanze**, a cura di G. Bosco. Torino: Trauben. 2014. pp. 57-70.

CALEF, Paola. La *Comedia* de Dante in prosa castigliana. **Quaderni di Filosofia** Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. XIX, pp. 127-155. 2007.

CALMON, Pedro. **História da literatura baiana**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: José Olympio, 1949.

CALVINO. Italo. **Romanzi i racconti**. I Meridiani. 3 tomi. Edizioni diretta da Claudio Milanini. A cura di Mario Breggi e Bruno Falcetto. Milano: Arnaldo Mondadori, 1994.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Obras completas**. Correctas e emendadas pelo cuidado e diligência de Feio, J. V. Barreto; Monteiro, J. G. Tomo segundo. Lisboa/ Paria: Liv. Europea de Baudry, 1843. p. 375.

CAMÕES. Luis de. **Sonetos**. Edição comentada e anotada por Izeti Fragata Torralvo e Carlos Cortez Minchillo. São Paulo: Ateliê Editorial. 1998.

CAMPLANI, Clara. La defensa de los Negros en Bartolomé de Las Casas. Bartolomé de las Casas: face à l'esclavage des Noir-es en Amériques/Caraïbes. L'aberration du Onzième Remède (1516), **Perpignan**: Presses univ. de Perpignan, 2011, 89-98.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CAMPOS, Glícia Silva. **Simbolismo animal: os sermões de Santo Antônio de Lisboa**. 2010. 89 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 231-255.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CAMPOS, Joaquim Pinto de. **A Igreja e o Estado: o catholico e o cidadão.** Rio de Janeiro: Typographia do Globo, 1875.

CAMPOS, Joaquim Pinto de. **O Senhor D. Pedro II, imperador do Brasil:** biographia. Advertência de Camillo Castello Branco. Porto: Typographia Pereira da Silva, 1871.

CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. 4 vols. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990-1993.

CANCIONERO GENERAL DE HERNANDO DEL CASTILLO. según la edición de 1511, con un apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1880.

CANDIANI, Carlos. **Ensaio de tradução de poesias italianas na lingua dos brasileiros.** Recife: Typ. do Correio Pernambucano, 1868.

CANDIDO, Antonio, et al. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira:** momentos decisivos. São Paulo: Todavia, 2023.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, Fernández César. (Org.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 352 – 353

CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil.** São Paulo: Humanistas, 2002.

CANDIDO, Antonio. Romantismo, negatividade, modernidade. **Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos.** UNAM, 2005, 1.

CANETTI, Luigi. Onirismo dantesco e oniromantica medievale. In: HUSS, Bernhard; TAVONI, Mirko (a cura di). **Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna.** Ravenna: Longo Editore, 2019. p. 46.

CANNABRAVA, Alice P. A grande propriedade rural. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). **História geral da civilização brasileira.** Tomo I: A época colonial, v. 2: Administração, economia e sociedade. 5. ed. São Paulo: Difel, 1982.

CANTÓN, Wilberto. **La querella de las generaciones en el teatro mexicano.** México: Editorial Porrúa, 1969

CAPACI, Bruno (a cura di). **Dante oscuro e barbaro.** Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII). Saggio introduttivo di Andrea Battistini. Roma: Carocci, 2010.

CAPACI, Bruno. Il seicento di Dante. In: CAPACI, Bruno (a cura di). **Dante oscuro e barbaro.** Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII). Saggio introduttivo di Andrea Battistini. Roma: Carocci, 2010.

CAPPELLUTI, Domenico. **La tragedia gesuitica tra retorica e pedagogia: l'esempio di Leonardo Cinnamo al Collegio dei Nobili di Napoli.** Roma: Aracne Editrice, 2011.

CARAVAGGI, Giovanni. Francisco Imperial e il ciclo della Stella Diana. In: PICONE, Michelangelo (a cura di). *Dante e le Forme dell'allegoresi*. Ravenna: Longo Editore, 1987.

CARDIM, Pedro; SABATINI, Gaetano. *António Vieira, Roma e o universalismo das monarquias portuguesa e espanhola*. Centro de História de Além-Mar, 2011.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARILLA, Emilio (ed.). **Poesía de la Independencia**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

CARILLA, Emilio. **La Literatura de la independencia hispanoamericana** (Neoclasicismo y prerromanticismo). EUDEBA: Buenos Aires, 1964.

CARILLA, Emilio. Sor Juana: Ciencia y poesía. (Sobre el Primero sueño). **Revista de filología española**, 1952, 36: 287-307.

CARMAGNANI, Marcello. **Le connessioni mondiali e l'Atlantico** (1450 - 1850). Torino: Einaudi, 2018.

CARMAGNANI, Marcello. **L'altro occidente: L'America Latina dell'invasione europea al nuovo millennio**. Torino: Einaudi, 2003.

CARNEIRO ARAUJO, Sarissa. **La Crónica de Jerónimo de Vivar y la conquista de Chile**. Madrid: Ediciones del Orto, 2011.

CARNEIRO, Paulo Estevão de Berredo. "Dante e o Brasil". In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Vinícius Berredo. Introduzione di Paulo Estevão De Berredo Carneiro. Prefazione de Abgar Renault. São Paulo-Brasília, GRD-INL, 1976.

CARNEIRO, Sarissa. Arauco domado (1596) de Pedro de Oña y la imitación articulada de la Eneida y La Araucana. **Nueva revista de filología hispánica**, 2021, 69.1: 79-111.

CARNEIRO, Sarissa. La Crónica de Jerónimo de Vivar y el sujeto Colonial. **Revista chilena de literatura**, 2008, 73: 31-55.

CAROU, Javier Gutiérrez. La influencia de la Divina Commedia en la poesía castellana del siglo XV. 1995. Tesis (Doctorado) – Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.

CARVAJAL, Gaspar de. **Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande de las Amazonas**. Edición, introducción y notas de Jorge Hernández Millares. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem: a elite política imperial**. Teatro de sombra: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. **D. Pedro II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, José. A influência italiana em Bernandim Ribeiro. In: **Revista da faculdade de letras de Lisboa**. 1, 1957, pp. 121-133.

CASADEI, Alberto. **Dante oltre l'allegoria**. Ravenna: Longo Editore, 2021.

CASADEI, Alberto. **Dante oltre la Commedia**. Bologna: Il Mulino, 2013.

CASAL, Rodrigo Cacho. Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas. **Criticón**, 2000, 78: 75-92.

CASCUDO, Luis da Camara. **Dante alighieri e a tradição popular no Brasil: *La Divina Commedia; La Vita Nuova; Il Convivio***. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1963.

CASINI, Maria Cecilia; PEREIRA, Fernanda. Entre Brasil y Portugal. Características de la recepción de Dante en lengua portuguesa. In: ALDAMA ORDÓÑEZ, Celia (coord.). **Il folle volo. Las rutas transatlánticas de Dante Alighieri**. Madrid: Verbum, 2022. p. 59- 75.

CASTANO, Ana. Primeros comentarios a Dante hechos em la península ibérica y su relación com las traducciones. In: Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. **Actas de la V jornadas medievales**. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Colegio de México. 1996. pp. 263-273.

CASTEÑEDA, C. **La educación em Guadalajara durante la colônia, 1552-1821**. Guadalajara: Colegio de Jalisco, 1984.

CASTILLO, Bernal Díaz del. **Historia verdadera de la conquista de la Nueva España**. Edición, estudio y notas de Guillermo Serés. Madrid: Real Academia Española; Barcelona: Espasa, 2011.

CASTRO, Aníbal Pinto de. Notas sobre a recepção de Sannazaro em Portugal. In: **Estudos italianos em Portugal**, 45-46-47, 1982-1983-1984, pp. 185, 206.

CASTRO, Aníbal Pinto. **Retórica e Teorização literária em Portugal**. 2a ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.

CÁTEDRA, Pedro Manuel; CERCHI, Paolo (Eds.). **Enrique de Aragón, marqués de Villena: Los doce trabajos de Hércules**. Santander: Universidad de Cantabria, 2007.

CÁTEDRA, Pedro Manuel. Sobre la obra catalana de Enrique de Villena. In: **Homenaje a Eugenio Asensio**. Madrid: Gredos, 1988. p. 127-140.

CÁTEDRA, Pedro Manuel. **Traducción y glosas de la 'Eneida', libros I-III**. (Enrique de Villena. Obras completas II). Alcalá de Henares/Madrid: Fundación José Antonio de Castro/Turner, 1994.

CÁTEDRA, Pedro Manuel. **Traducción y glosas de la 'Eneida', libros IV-XII**. Traducción de la 'Divina Comedia' (Enrique de Villena. Obras completas III). Alcalá de Henares/Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000.

CECHINEL, Fernanda Moro. As leituras da *Commedia* dantesca. **Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária**, 2017, 22.2: 74-85.

CELESTINO, Olinda; MEYERS, Albert. **Las cofradías en el Perú: región central**. Frankfurt-Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1981.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CERBO, Anna; SEMOLA, Mariangela. **Lectura Dantis 2002-2009**: omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni: 3 Tomi. Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2011.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Edición de Francisco Rico. Madrid: Alfaguarra/ Real Academia Española, 2015.

CHABOD, Federico; SESTAN, Ernesto; SAITTA, Armando. **Storia dell'idea d'Europa**. Roma-Bari: Laterza, 1984.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializzare l'Europa**. Traduzione di Matteo Bortolini. Roma: Meltemi, 2004.

CHAMBEL, Pedro Alexandre de Sacadura. **Os animais na literatura clerical portuguesa dos séculos XIII e XIV**: presença e funções. 2003. Dissertação (Doutorado em História Medieval) – Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2003.

CHARTIER, Roger. **L'ordre des livres**: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le X^{IV}e et le X^{VII}e siècle. Aix-en-Provence: Alinea, 1992.

CHAS AGUIÓN, Antonio. **Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero**. Barna: Ayuntamiento de Baena. 2001.

CHAUNU, Pierre. **História da América Latina**. Tradução de Miguel Urbano Rodrigues. 7^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHAUVIN, Jean Pierre. Lei, argumento e arte n'O Uruguai. **Teresa**, 2021, 21: 191-212.

CHAVES, Vania Pinheiro. Brasilienses Aurifodinae, de José Basílio da Gama: um desconhecido poema iluminista luso-brasileiro?. **Convergência Lusíada**, 2007, 21.24: 134-144.

CHAVES, Vania Pinheiro. O parecer da Real Mesa Censória: Certidão de nascimento de O Uruguai. **Teresa**, 2021, 21: 86-100.

CHEVALIER, M. **Lecturas y lectores em las España de los siglos XVI y XVII**. Madrid: Turner, 1976.

CHIARA, Mercuri. **Dante**: una vita in esilio. Bari-Roma: Laterza, 2020.

CHICAGO GONZÁLEZ, Nelson Fernando. "Correos y comunicación escrita en la América colonial: esquemas de distribución de la correspondencia oficial (1514–1768)." *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* – **Anuario de Historia de America Latina** 52 (2015): 37 - 64.

CICERI, Marcella. Enrique de Villena, traduttore dell'Eneide e della Commedia. **Rassegna Iberistica**, 15, pp. 3-24. 1982.

CIDADE, Hernâni. **Pe. António Vieira**: a obra e o homem. Lisboa: Arcádia, 1979.

- CIEZA DE LEÓN, Pedro. **Crónica del Perú. El señorío de los Incas**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- CIOFFARI, Vincenzo. Camões and Dante: A Source Study. In: **Italica**, Vol. 25, No. 4, Dicembre 1948, pp. 282-295.
- CIPOLLA, C. **Educación y desarrollo en Occidente**. Barcellona: Ariel, 1970.
- CISNEROS, Luis Jaime; PÉREZ, Pedro Guibovich. Una biblioteca cuzqueña en el siglo XVII. **Histórica**, 1982, 6.2: 141-171.
- COELHO, Joaquim-Francisco. Apontamentos sobre uma possível fonte dos últimos versos de Os Lusíadas. In: **Quaderni Portoghesi**, 7-8, 1980, pp. 199-205.
- COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris: Média Diffusion, 2014.
- CONTINI, Gianfranco. **Letteratura Italiana delle origini**. Milano: Bur Rizzoli, 2019.
- CONTINI, Gianfranco. **Un'idea di Dante: saggi Danteschi**. Torino: Einaudi, 2001.
- CONTINI, Gianfranco. **Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938 - 1968)**. Torino: Einaudi, 1970.
- CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. 1994.
- CORNEJO POLAR, Antonio. **Papeles de viento**. Ensayos sobre literaturas heterogéneas. Selección y estudio preliminar de Katia Irina Ibarra Guerrero. México: Editora Nómada, 2019.
- CORRÊA, Francisco Antônio. **História econômica de Portugal**. Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1929.
- CORRÊA, Raymundo. **Primeiros sonhos** (Poesias Lyricas). São Paulo: Typ. da Tribuna Liberal, 1879.
- CORRÊA, Raymundo. **Versos e Versões** (1883 – 1886). Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira Maximino & C., 1887.
- CORTÁZAR, Julio. **Obra Crítica III**. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición conmemorativa. RAE -ASALE. Madrid: Alfaguara, 2019.
- COSTA, Ana Carolina Lopes. Pelas redes da tradução: um estudo do conceito de transcrição, de Haroldo de Campos, no poema “Quisera no meu canto ser tão áspero”, de Dante Alighieri. **Letrônica**, 2019, 12.1: e32201-e32201.
- COSTA, Cláudio Manuel da. **Villa Rica**: poema. Ouro Preto: Typ. do Universal, 1839.

COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-direção). **A literatura no Brasil: era barroca / era neoclássica. Parte II, Estilos de época**, v. 2. São Paulo: Global.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil. Introdução Geral. Vol. I.** Global: São Paulo, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil.** 11^a. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1959.

CRISAFI, Nicolò. **Dante's masterplot and alternative narratives in the Commedia.** Oxford: Oxford University Press, 2022.

CRISAFI, Nicolò. The Master Narrative and its Paradoxes. In: **The Oxford Handbook of Dante.** Edited by Manuele Gragnolati, Elena Lombardi, and Francesca Southerden. Oxford: Oxford University Press, 2021. p. 513-528.

CROCE, Benedetto. **La poesia di Dante.** Bari: La Terza e Figli, 1948.

CRUZ, Erimar Wanderson da Cunha. **Manuel Botelho de Oliveira e o barroco moderado: uma leitura de Lira Sacra (1703).** Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.

CURTIUS, Ernest Robert. **Letteratura della letteratura.** Saggi critici a cura di Lea Ritter Santini. Il Mulino: Bologna, 1994.

CURTIUS, Ernest Robert. **Letteratura europea e Medio Evo Latino.** A cura di Roberto Antonelli. Traduzioni di ANNA Luzzatto e Mercurio Candela. Traduzione delle citazioni e indici a cura di Corrado Bologna. Macerata: Quodlibet, 2022.

DA COSTA, Emília Viotti. Primeiros povoadores do Brasil: o problema dos degredados. **Textos De História** Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB., 1998, 6.1-2: 77-100.

DA SILVA DINIZ, Jackson; NUNES, Margareth de Lourdes Oliveira. Gonçalves Dias e o episódio de Sordello da Commedia. **Revista de Italianística**, 2023, 46: 5-30.

DA SILVA, Felipe Lima. Morte Barroca: Os Fundamentos Da Retórica Fúnebre Nos Sermões De Antônio Vieira. **Revista Terceira Margem**, v. 25, n. 47, set./dez. 2021, p. 107-122.

DA SILVA, Júlio Cezar Bastoni. “Dante negro”: a *Divina Comédia*, segundo Cruz e Sousa. **SIGNUM - Revista da ABREM**, v. 21, n. 2, p. 137-160, 2020.

DA SILVA, Maria Beatriz Nizza. A Livraria Pública da Bahia em 1818: obras de História. **Revista de História**, 1971, 43.87: 225-239.

DA SILVA, Teresinha V. Zimbrão. Machado de Assis: dico, che quando l'anima mal nata. **Estação Literária**, v. 13, p. 324-334, 2014.

DA SILVA, Xosé Manuel. **Ideias e imagens em Portugal na Época dos descobrimentos.** Franciso de Holanda e a teoria da arte. Maria Alice Chicó (trad). Lisboa: Difel, 1992.

DADSON, T. Libros y lecturas sobre el Nuevo Mundo en la España del Siglo de Oro. **Historica**, XVIII, 1994, pp. 1-26.

DAROS, Romeu Porto. Dom Pedro II e Bartolomé Mitre: a tradução da Divina comédia por governantes sul-americanos no século XIX. In: GUERINI, Andréia; DE GASPARI, Silvana. (Org.). **Dante Alighieri: língua, imagem e tradução.** São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

DAROS, Romeu Porto. **Implicações identitárias e culturais na criação do Dante sul-americano por Dom Pedro II e Bartolomé Mitre.** 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.

DAROS, Romeu. **A criação do Dante sul-americano. análise genética comparada de processos tradutórios.** São Paulo: Rafael Copetti, 2019.

DÁVALOS Y FIGUEROA, Diego.; PAZ RESCALA, L. **Miscelânea austral:** Lima, 1602. José J. Labrador Herraiz (ed.). México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.

DAVIDSON, C. (ed.) **Readig in America.** Literatura and social history. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.

DE ALMEIDA MARTINS, Renata Maria. O manuscrito do Catálogo do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre em Belém do Grão-Pará (1720) da Coleção Lamego do arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 2009, 49: 183-202.

DE ALMEIDA, Anita Correia Lima. Medicina em versos no Rio de Janeiro oitocentista: os escritos de Luís Vicente de Simoni. **Revista Brasileira de História da Ciência**, 2013, 6.2: 267-282.

DE ANDRADE, Mario. **Aspectos da literatura brasileira.** São Paulo: Livraria Martins, 1960.

DE BARROS RIBEIRO, Maria Eurydice. Entre saberes e crenças: o mundo animal na idade média. **História Revista**, 2013, 18.1: 5.

DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.** Ateliê Editorial, 2006.

DE CAMPOS, Augusto. **Invenção:** de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti. *São Paulo: Arx*, 2003.

DE CAMPOS, Augusto. **Poesia, antipoesia, antropofagia & cia.** Editora Companhia das Letras, 2015.

DE CAMPOS, Haroldo (ed.). **Ideograma:** lógica, poesia, linguagem. Edusp, 1994.

DE CAMPOS, Haroldo. **A máquina do mundo repensada.** Ateliê editorial, 2000.

DE CAMPOS, Haroldo. A peregrinação transamericana do *Guesa* de Sousândrade. **Revista USP**, 2001, 50: 221-231.

DE CAMPOS, Haroldo. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Imago, 1998.

DE CAMPOS, Haroldo. **Tradução, ideologia e história**. Remate de Males, 1984, 4: 239-247.

DE CARVALHO MENDES, Augusto. Os Animais nas Cantigas de Santa Maria (I). **Eikón/Imago**, 2015, 4.2: 47-198.

DE GASPARI, Silvana. “A linguagem como instrumento político e teológico em Dante Alighieri”. In: GUERINI, Andréia; DE GASPARI, Silvana. (Orgs.). **Dante Alighieri: língua, imagem e tradução**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

DE HOLANDA, Sérgio Buarque. Os projetos de colonização e comércio toscanos no Brasil ao tempo do grão-duque Fernando I (1587-1609). **Revista de História**, 1967, 35.71: 61-84.

DE LAS CASAS, Bartolomé. **Historia de las Indias**. 3 tomos. Edición, prólogo, notas y cronoloigia de Andre Saint – Lu. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

DE MAN, Paul. **Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust**. Yale University Press, 1979.

DE MELLO, Celina Maria Moreira. O poeta entre o literário, o político e a polêmica: a recepção de Dante, no Romantismo francês. **Revista de Italianística**, 2016, 31: 4-18.

DE MORAES, Eugênio Vinci. A presença da *Divina Comédia* em *Helena*, de Machado de Assis. **REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS**, Dourados, v. 2, n. 11, p. 182-197, 2015.

DE MORAES, Eugênio Vinci. O estudo das fontes estrangeiras na obra de Machado de Assis e o caso italiano. **Revista de Italianística**, São Paulo, v. 15, p. 123-131, 2008.

DE NIGRIS, Carla (Ed.). **Juan de Mena**. Laberinto de Fortuna y otros poemas. Barcelona: Crítica, 1994.

DE QUADROS, Dênis; BAGALUPP, Taiane Porto. O Negro na Poesia romântica brasileira: Castro Alves e Luis Gama. **Anais do Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão**, 2014, 6.3.

DE ROBERTIS, Domenico. *Censimento dei manoscritti di rime di Dante*. **Studi Danteschi**, XXXIX, p. 196-198, 1962.

DE ROUX Rodolfo. De la ‘Nación Católica’ a la ‘República Pluricultural’ en América Latina. Memorias. **Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe**, año 9, n. 16, p. 1-35, 2012.

DE TEZANOS, Araceli. El isomorfismo de las bibliotecas jesuitas (siglos XVI-XVIII). **Revista de Historia Social y de las Mentalidades**, 2014, 18.2: 105-139.

DE VRIES, Hank. Estructuras literarias calculadas (once ejemplos). In: **Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval**. Vol. II, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 887-905.

DEBONI, Mirian Aparecida. **Os textos de José de Anchieta e o imaginário religioso: ficção x texto sagrado**. Campinas, SP: 2002.

DEL CASTILLO, Hernando. **Cancionero general**. Según la edición de 1511, con un apéndice de la añadido en las de 1527, 1540 y 1557: Publicado por D. José Antonio de Balenchana. Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882. Madrid: Imprenta de M. Ginesta, 1882.

DELAFORCE, Angela; AMARAL, A. E. O Index dos manuscritos da Biblioteca Real de D. João V no Paço da Ribeira: MS 1 018 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. **Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra**, v. 51, p. 117-155, 2021.

DELEUZE, Gilles; DE STEFANIS, Mario. **Logica del senso**. Milano: Feltrinelli, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka. Per una letteratura minore**, trad. di A. Serra, Macerata. Quodlibet, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Differenza e ripetizione**. trad. di G. Guglielmi, riv. da G. Antonello e A.M. Morazzoni. Raffaello Cortina, Milano: 1997.

DENIPOTI, Cláudio. O embaixador; o livreiro e o policial circulação de livros proibidos e medo revolucionário em Portugal na virada do século XVIII para o XIX. **Varia História**, 2014, 30: 129-150.

DEVILLA, Elvira. **La traduzione della Divina Commedia attribuita a Enrique de Aragón: Edizione del Purgatorio**. Tesis inedita. Universidad de Florencia, 1984-1985.

DEYERMOND, Alan David. “Santillana’s Love-Allegories: Structure, Relation, and Message”, in *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. de D. Fox, H. Sieber y R. T. Horst, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 75-90.

DI PASQUALE, Daniela; DA SILVA, Tiago Guerreiro (coord.). **Estudos Dantescos**. Tradução e recepção das obras de Dante em Portugal e no Mundo. Lisboa: Cosmos, 2014.

DI PASQUALE, DANIELA. Rassegna della critica dantesca in Portogallo. **Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society**, 2014, 132: 201-248.

DI PATRE, Patrizia. Entre Epígonos y Autoinspección. **Actas del II Congreso Andino de Estudios sobre Dante Alighieri**. 2020.

DIAS, Aida Fernanda. **História crítica da literatura portuguesa: Idade Média**. Tomo I. Lisboa: Verbo, 2001.

DIAS, Aida Fernanda. **O “Cancioneiro Geral” e a Poesia Peninsular de Quatrocentos: Contactos e Sobrevivência**. Coimbra: Almedina, 1978.

DIAS, Aida Fernanda. Um livro de espiritualidade: O boosco deleytoso. In: **Biblos**, 65, 1989, pp. 229-245.

- DIAS, Gonçalves. **Obras posthumas**. Volume I. São Luiz: B. de Mattos, Typ. Rua da Paz, 1867.
- DIAS, Gonçalves. **Obras posthumas**. Volume II. São Luiz: B. de Mattos, Typ. Rua da Paz, 1867.
- DIAS, Gonçalves. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- DIAS, Maurício Santana. Dante no espelho de Nemrod: língua e exílio na Commedia. **Revista de Italianística**, 2005, 10-11: 11-21.
- DIAS, Theophilo. **Lyra dos verdes annos**. Rio de Janeiro: 1878.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La conoscenza accidentale**. Bollati Boringhieri, 2011.
- DINIZ, Sílvio Gabriel. Um livreiro em Vila Rica no meado do século XVIII. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 47-48, p. 180-195, 1959b.
- DIONISOTTI, Carlo. Dante nel Quattrocento, in **Atti del congresso internazionale di studi danteschi**, Firenze, Sansoni, 1965.
- DIONISOTTI, Carlo. **Geografia e storia della letteratura italiana**. Torino: Einaudi, 1999.
- DOMINGO GUZMÁN, A. **La proyección de América en las prensas españolas (1493 - 1700)**. Sevilla: Kronos, 1992.
- DOMINGOS, Manuela. **Livreiros de Setecentos**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000.
- DOS SANTOS, Clarinda Maria Rocha. **O Académico Ambicioso: D. António Álvares da Cunha e o aparecimento das academias em Portugal**. Tese de doutoramento. Porto: Universidade do Porto, 2012. pp. 60-61.
- DURAND, José. La biblioteca del Inca. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, Año 2, No. 3 (Jul. - Sep., 1948),
- DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia**. Rio de Janeiro: Edictor, Mamiliano da C. Honorato, 1878.
- DUTTON, Brian-González; CUENCA, Joaquín (eds.). **Cancionero de Juan Alfonso de Baena**. Madrid: Visor Libros, 1993.
- EARL, T.F. **Estudo sobre a cultura e literatura portuguesa no Renascimento**. Coimbra: IUC, 2013.
- ECO, Umberto. **I limiti dell'interpretazione**. Milano: La nave di Teso. 2016.
- ECO, Umberto. **L'opera aperta**. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milano: Bompiani, 2016.

- ELIOT, T. S. Tradizione e talento individuale: In: ELIOT, T. S. **Opere**. A cura di Roberto Sanesi. Milano: Bompiani, 1986.
- ELIOT, T. S. **Scritti su Dante**. Roberto Sanesi (a cura di). Traduzioni di Vittorio di Giuro, Giovanni Vidali e Gloria Rivolta. Milano: Bompiani, 2016.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **La araucana**. 3. Ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- ESCANDELL BONET, B.; PÉREZ VIILANUEVA, J. (dirs.). **Historia de la Inquisición en España y América**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1984.
- ESTRADA, López. **Intruducción a la literatura medieval española**. Madrid: Gredos, 1981.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today*, **Durham**, v. 11, n. 1, p. 45-51, 1990.
- EWBANK, Thomas. **Life in Brazil; or, a journal of a visit to the land of the cocoa and the palm**. New York: Harper & brothers, 1856.
- FAMA, Antonio. Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola de Giuseppe Bellini. **Revista Iberoamericana**, 1980, 46.110: 323-325.
- FANFANI, Pietro (Ed.). **Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV, ora per la prima volta stampato**. 3 vols. Bologna: Romagnoli, 1866-1874.
- FAORO, Raimundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- FARINELLI, Arturo. **Camões e i poeti d'Italia**. Nuovi Saggi e Memorie: Torino: Paravia, 1942. Pp. 144-172.
- FARINELLI, Arturo. **Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire**. U. Hoepli, 1908.
- FARINELLI, Arturo. **Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania: (Dante e Goethe)**. Torino: Fratelli Bocca, 1922.
- FARINELLI, Arturo. Il Petrarca fra gli ispanici i lusitani. In: **Studi Petrarqueschi**, 1, 1948, pp. 225-239.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013.
- FÁVERO, Leonor Lopes. **A política linguística na América Latina colonial e as línguas gerais**. Apresentação de Trabalho na Pós-Graduação em Língua Portuguesa da Universidade Católica de São Paulo, 2008.
- FEITLER, Bruno; SOUZA, Evergton Sales (orgs.). **A Igreja no Brasil: Normas e práticas durante a vigência das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Editora Unifesp, 2011. GÓMEZ

FERNANDES, Geraldo Augusto. **O amor pela forma no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende**. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. **Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del Mar Oceano**. Tomo I. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. **Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del Mar Oceano**. Tomo II. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1852.

FERNANDÉZ DEL CASTILLO, F. **Libros y libreros en el siglo XVI**. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

FERNÁNDEZ SPIER, Claudia. **Las traducciones argentinas de la *Divina Commedia***. (Tesi di Dottorato). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

FERNÁNDEZ, Claudia Spier. "Dante e i lettori argentini: l'interpretazione politica della *Commedia*". **Il Capitale culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage Supplementi** 02, 2015. pp. 57-69.

FERNÁNDEZ, Joaquín Arce. La lengua de Dante en la «Divina Comedia» y en sus traductores españoles. **Atlántida**, 1965, 3.8: 965.

FERREIRA REIS, Arthur Cezar. O comércio colonial e as Companhias Privilegiadas. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). **História geral da civilização brasileira**. Tomo I: A época colonial, v. 2: Administração, economia e sociedade. 5. ed. São Paulo: Difel, 1982.

FERREIRA, Antonio Celso. A narrativa histórica na prosa do mundo. **Itinerários**, Araraquara, 15/16:133-140, 2000.

FIDALGO, Elvira. Público de las Cantigas de Santa maria. Algunas hipótesis acerca de su difusión. In: AVENOZA, Gemma; SIMÓ, Meritxell; ROBLES, M. Lourdes Soriano (eds.). **Estudis sobre pragmàtica de la literatura medieval**. València: Universitat de València, 2017.

FIGUEIREDO, Manuel de Andrade de. **Nova Escola para aprender a ler, escrever, e contar**. Offerecida á Augusta Magestade do Senhor Dom João V. Rey de Portugal. Primeira parte / por Manoel de Andrade de Figueiredo, Mestre desta Arte nas cidades de Lisboa Occidental, e Oriental. - Lisboa Occidental: na Officina de Bernardo da Costa de Carvalho, Impressor do Serenissimo Senhor Infante, 1722.

FINAZZI-AGRO, Ettore. O duplo e a falta: construção do outro e identidade nacional na literatura brasileira. **Revista brasileira de literatura comparada**, 2017, 1.1: 52-61.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. Bakhtiniana - **Revista de Estudos do Discurso**, v. 1, n. 1, p. 115-126, 2009.

FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. **Machado de Assis, poeta-tradutor**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.

FOLENA, Gianfranco. **Volgarizzare e tradurre**. Torino: Einaudi, 1991.

FONSECA, Luís Adão. “Pedro, dom, contestável de Portugal”. In: TAVANI, Giuseppe; LANCIANI, Giulia; BARREIROS, José Colaço (orgs.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Tradução de Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993. p. 526-529.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Identidades bestiais na colônia: monstruosidade, gender e ordem política na cronística portuguesa sobre o Brasil dos séculos XVI e XVII. **Signótica**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 77-90, jan./jun. 2003. p. 79.

FONSECA, Pedro José da. **Elementos da poética, tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais célebres modernos**. Lisboa, Portugal: Oficina de Miguel Manescal da Costa, impressor do Santo Ofício e da Sereníssima Casa de Bragança, 1765.

FONSECA, Luís Adão. **O condestável D. Pedro de Portugal**. Porto: Inst. Nac. Investigação

FOSCOLO, Ugo. **Discorso sul testo della Commedia di Dante**. 3. ed. Milano: Edoardo Sonzogno, 1887.

FOUCAULT, Michel. **Le parole e le cose**: un’archeologia delle scienze umane. Traduzione di Emilio Panaitescu. Milano: Mondadori, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**: Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 2001. p. 272.

FOURQUIN, Guy. **História Económica do Ocidente Medieval**. Tradução de Fernanda Barão. Lisboa, Edições 70, 1981.

FRAGELLI, Pedro. **As formas da traição. Machado de Assis, o Memorial de Aires e a abolição da escravidão no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2014.

FRAGNITO, Gigliola. La censura ecclesiastica in Italia: volgarizzamenti biblici e letteratura all’Indice. Bilancio degli studi e prospettive di ricerca. **Studia Aurea**: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro, 2010, 4: 25-18.

FRANCA, Leonel. **O Método Pedagógico dos Jesuítas**. O “Ratio Studiorum” Introdução e Tradução. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1952.

FRANCO, Jean. La cultura Hispanoamericana en la época colonial. In: ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. (coord.) **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo I. Época colonial. Madrid: Cátedra, 2017. pp. 35 – 56.

FRANCO, Marcia Arruda. Os primeiros cultores da maneira italiana em Portugal. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 3, nº 4, Abril de 2010. pp. 117 - 132.

FRANZEN, Beatriz Vasconcelos. Anchieta e a ação missionária dos colégios jesuítas no Brasil - século XVI. In: PINHO, Sebastião Tavares de; FERREIRA, Luísa de Nazaré (Coord.).

Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra Colégio das Artes da Universidade (1548-1998) Tomo I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 221-232.

FRASCA, Gabriele. **La furia della sintassi. La sestina** in Italia. Napoli: Bibliopolis, 1992.

FRASCA, Gabriele. **La letteratura nel reticolo medievale**. La lettera che muore. Salerno: Luca Sossela, 2015.

FRECCERO, John. **Dante's Ulysses: the from epic to novel**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.

FREIRE, Anselmo Braamcamp. **Vida e obras de Gil Vicente: Trovador, Mestre da Balança**. Porto: Tip. da Empresa Literária e Tipográfica, 1919.

FREITAS, Gustavo de. A companhia geral do comércio do Brasil (1649-1720): subsídios para a história econômica de Portugal e do Brasil. São Paulo, 1951. Col. da **Revista de História**.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande e senzala. 42.ed. Rio de Janeiro: 2013.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. 1. ed. digital. Apresentação de Roberto DaMatta. Biobibliografia de Edson Nery da Fonseca. Notas bibliográficas revistas e índices atualizados por Gustavo Henrique Tuna. São Paulo: Editora Global, 2013.

FRIEDE, J. La censura española en el siglo XVI y los libros de historia de América. **Revista de Historia de America**, 47, 1959, pp. 45-94.

FRIEIRO, Eduardo. **O diabo na livraria do conego: como era Gonzaga? e outros temas mineiros**. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia: USP, 1981.

FRIGO, Gian Franco; VELLUCCI, Giuseppe. **Unità o dualità della Commedia: Il dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach**. Firenze: Leo S. Olschki, 2015.

FRYE, Northrop. **Anatomy of criticism: Four essays**. Princeton University Press, 2020.

FRYE, Northrop. **The secular scripture: A study of the structure of romance**. Harvard University Press, 1976.

FUENTES, Carlos. De la Colonia a la independencia. Machado de Assis. FUENTES, Carlos. In: **La gran novela latinoamericana**. Buenos Aires: Alfaguara, 2012. pp. 71 – 90. p. 90.

FUENTES, Carlos. **La gran novela latinoamericana**. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

FUENTES, Carlos. O milagre de Machado de Assis. Tradução de Sergio Molina. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 out. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>. Acesso em: 21 jan. 2024.

FURTADO, Celso. **A economia latino-americana**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

GADAMER, Hans-Georg. **Verità e metodo**. A cura di Gianni Vattimo. Firenze: Bompiani, 2019.

GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

GALICIA LECHUGA, David, La ciencia en la obra de sor Juana, **Revista Digital Universitaria**, 1 de diciembre de 2015, Vol. 16, Núm. 12.

GALLINA, Anna Maria. **Una traduzione catalana quattrocentesca della Divina Commedia**. Torino: Graf. G. Volante. 1957.

GAMA, José Basílio da. **O Uruguay**: poema de José Basílio da Gama na Arcádia de Roma Termindo Sipílio dedicado ao Ilmo. e Exmo. Senhor Francisco Xavier de Mendonça Furtado, Secretário de Estado de S. Magestade Fidelíssima. Lisboa: Na Régia Oficina Tipográfica, 1769.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil**: história da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil. Edições do Senado Federal: Brasília, [1576] 2008. Vol. 100.

GANDOLFO, Francesco. Natura, paesaggio, arte nella *Divina Commedia*. In: MAGISTRI, Pierluigi (org.). **Commedia: ambienti e paesaggi**. Com scritti di Margherita Azzari, Francesco Gandolfo, Nicola Longo, Lucio Russo, Luigi Russo. Roma: UniversItalia, 2016.

GARCEZ GHIRARDI, Pedro. **Imigração da Palavra: Escritores de Língua Italiana no Brasil**. Porto Alegre: EST Edições, 1994.

GARCÍA AGUILAR, María Idalia. Entre el olvido y la supervivencia: los libros jesuitas del colegio de San Luis Potosí. **Revista de El Colegio de San Luis**, 2016, 6.11: 48-105.

GARCÍA ORO, J. **Los reyes y los libros**. La política labraria de la corona em el siglo de oro (1475-1598). Madrid: Ediciones Cisneros, 1995.

GARCÍA VALVERDE, María Luisa. Libros de Hernando Colón en Granada: incunables y post-incunables en la Abadía del Sacro Monte. **Revista del CeHGR** . núm. 23 · 2011 · pp. 87-105.

GARCÍA-BOQUERO, A. **La carrera de Indias**: suma de la contratación y océano de negocios. Sevilla: Algaida, 1992.

GARCÍA, Vicente; MIGUEL, Luis. Francisco Imperial y los horóscopos a la carta en los dezires alegóricos del siglo XV: hacia una poética de metáforas celestes. **Revista de poética medieval**, 2004, 12: 121-155.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca Garcilaso. **La Florida del inca**. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. (Serie Cronistas de Indias).

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. **Comentarios reales de los incas**. Tomo I. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

GARIN, Eugenio. **La cultura del Rinascimento**. Milano: Saggiatore, 2006.

GARRIGÓS Llorens, Laura. **Revisión y estudio de la obra poética de Micer Francisco Imperial**. Tesi di dottorato diretta da Rafael Beltrán Llavador y José Luis Canet Vallés. Universitat de València. 2015.

GASCIÓN VERA, Elena. La quema de los libros de don Enrique de Villena: una maniobra política y antisemítica. **Bulletin of Hispanic Studies**, v. 66, p. 317-324, 1979.

GASPARI, Silvana de. **Convergências Literárias: as visões do Paraíso nos textos apócrifos de Enoque e Isaías e na Divina Comédia**. 2010. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

GENETTE, Gérard. **Soglie: i dintorni del testo**. A cura di Camila Maria Cederna. Torino: Einaudi, 1989.

GERVÁSIO, Eduardo Vieira. **A interface entre o paradisiaco e o bestiário na cronística colonial brasileira**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, 2009.

GETTO, Giovanni. La poesia dell'intelligenza nella Divina Commedia. **Aevum**, 1947, Anno 21, Fasc. 1/2 (gennaio-giugno 1947), pp. 101-141.

GIALDRONI, Michele. Entre o Bosco Parrasio e os penhascos do Itacolomi: presença da língua italiana no Arcadismo brasileiro. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 31, n. 2, 2022.

GIALDRONI, Michele. Entre o Bosco Parasio e os penhascos do Itacolomi: presença da língua italiana no arcadismo brasileiro. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 31, n. 2, 2022.

GILSON, Simon A. La fortuna del Comento nel cinquecento: lettori e comentatori danteschi. PROCACCIOLI, PAOLO; BÖNINGER, Lorenz (a cura di). **Per Cristoforo Landino lettore di Dante: Il contesto Civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia**. Firenze: La Lettere, 2016.

MANUPPELLA, Giacinto. Considerazioni su Sá de Miranda. In: **Romana**, 5, 8-9, 1941[Italia e Portogallo], pp. 483-486.

GIMENO CASALDUERO, J. Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del dulce stil nuovo. **Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas**, n. 6, p. 123, 1 ene.1987.

GINZBURG, Carlo. **Il formaggio e i verni**. Il cosmo di un mugnaio del'500 Torino: Einaudi, 2009.

GINZBURG, Carlo. L'inquisitore come antropologo. Studi in onore di Armando Saitta dei suoi allievi pisani, Pisa, **Giardini**, 1989, 23-33.

GINZBURG, Carlo. **Miti, emblemi e spie**. Morfologia e storia. Torino: Einaudi, 2000.

GIUNTA, Claudio. Perché continuiamo a leggere la Commedia?. **Nuova Rivista di Letteratura Italiana**, 2009, 12.1-2: 269-281.

GIUNTA, Claudio. **Versi a un destinatario**. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo. Bologna: Il Mulino, 2002.

GIUSEPPE, Bellini. **La letteratura ispano-americana**. Firenze: C.G. Sansoni; Milano: Edizioni Accademia, 1970.

GODOI, Rodrigo Camargo de. Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861). 2014. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2014.

GOMBROWICZ, Witold. **Su Dante**. Traduzione dal polacco di Riccardo Landau. Napoli: Libreria Dante e Descartes, 2017.

GÓMEZ HOYOS, Rafael. **La Iglesia de América en las leyes de Indias Madrid**. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1961.

GÓMEZ Martín, Francesc Josep. “Lo Dant o la glosa”: aparats exegetics de la Commedia en la Catalunya de mitjan segle XV. In: Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d’Aragó, 1250-1500. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2016. p. 161-194.

GÓMEZ MORENO, Ángel; CALVENTE, Teresa Jiménez. **Juan de Mena**. Obra completa. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1994.

GÓMEZ, F. J. Dante en la cultura catalana a l’entorn del Casal de Barcelona (1381-1410/12). **Magnificat Cultura i Literatura Medievals**, 3, 161-198.

GÓMEZ, Maria Dolores García. «Cartapacios de verbos» Los manuscritos de literatura propia de la compañía de Jesús. **Hispania Sacra**, 2013, 65.131: 161-180.

GÓMEZ, Pedro López; MIRAZ, Maria Del Mar García. Fuentes archivísticas para la historia del Brasil en España (siglos XV-XVII). **Revista de Indias**, 2000, 60.218: 135-179.

GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. **Discurso sobre a história da literatura do Brasil**. *Revista Nictheroy*, 1836.

GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. **Episódio da Infernal Comédia ou da Minha Passagem pelo Inferno**. Paris: Imprimerie de Beaulé et Jubin, 1836. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. **Opúsculos históricos e literários**. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

GONTIJO, Sandro Rodrigues. **Imaginação e memória nos sermões de Padre Antônio Vieira**. Dissertação de Mestrado. Ribeiro Preto: 2011.

GONTIJO, Sandro Rodriguez; MASSIMI, Marina. O conceito de memória nos sermões do Pe. Antônio Vieira. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, 2012, 64.3: 163-182.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu** [Marília de Dirceu]. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1810.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique. (eds). **Historia de la Literatura Hispanoamericana I**. Madrid: Gredos, 2006.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. La lírica colonial. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique. (eds). **Historia de la Literatura Hispanoamericana I**. Madrid: Gredos, 2006. pp. 215-251.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. **Mito y archivo**: Una teoría de la narrativa latinoamericana. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Elda E. **Guia de fuentes manuscritas para la historia de Brasil conservadas en Espana/Guia de fontes manuscritas para a história do Brasil conservadas em Espanha**. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2002.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, J. La estructura cultural em Nueva España hasta 1556. En **Actas del Convegno del Congreso de Historia del Descubrimiento** (1492 - 1556). Madrid, 1992, vol. IV, pp. 131 - 195.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto. Los Libros De Los Españoles En El Virreinato Del Perú, Siglos XVI Y XVII. **Revista de Indias**, 1996, vol LVI, núm. 206.

GONZÁLEZ-LUIS, Francisco. 1992. La Gramática de la lengua Tupí de José de Anchieta y su dependencia de la gramática latina. **Fortunatae**, n.º 4 (diciembre), 229-244.

GRAHAM, Richard. **The Jesuit Antonio Vieira and his plans for the economic rehabilitation of seventeenth-century Portugal**. São Paulo: Secção de Publ. da Div. de Arquivo do Estado, 1978.

GRAÑÉN PORRÚA, I. El ambito socio-laboralde las imprentas novohispanas. Siglo XVI. **Anuario de estudios americanos**. XLVIII, 1991, PP. 49-94.

GRAVIER, Marina Garone. Datos históricos de la Imprenta jesuita del Colegio Real de San Ignacio y consideraciones materiales sobre algunas de sus ediciones. **Rivista Progressus**. Rivista di Storia-Scrittura e Società, 2016, 2.

GRAVIER, MARINA GARONE. Los jesuitas y el mundo del libro en México y Argentina lecturas, bibliotecas, manuscritos, imprentas y grabados. **Rivista Progressus**. Rivista di Storia-Scrittura e Società, 2016

GRIECO, Agripino. **Evolução da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1947.

GRIECO, Agripino. **Memórias**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Conquista, 1972.

GRIGGIN, C. **Los Cromberg**: la historia de uma imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico. Madrid: Cultura Hispánica, 1991.

GRUZINSKI, Jorge. **Que horas são... lá, no outro lado?** América e Islã da época moderna. Tradução de João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

GRUZINSKI, S. **La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México colonial. Siglos XVI - XVIII.** México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. **Nueva Cronica y Buen Gobierno.** Tomo I. Fundación Biblioteca Ayacucho: Caracas. 1980.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. **Nueva Cronica y Buen Gobierno.** Tomo II. Fundación Biblioteca Ayacucho: Caracas. 1980.

Guerini, A.; DE Gaspari, S. **Dante Alighieri: língua, imagem e tradução.** São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

GUERINI, Andréia. “Dante Alighieri: língua, imagem e tradução”. In: GUERINI, Andréia; DE GASPARI, Silvana. (Org.). **Dante Alighieri: língua, imagem e tradução.** São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

GUIBOVICH PÉREZ. Pedro M. **Censura, libros e inquisición en el Perú colonial, 1570-1754.** Sevilla: Universidad de Sevilla, CSIC. 2003.

GUIBOVICH PÉREZ. Pedro M. Libros para ser vendidos en el virreinato del Perú a fines del siglo XVI. **Boletín del Instituto Riva - Agüero**, 13, 1984 - 85. pp. 85 - 114.

GUIBOVICH, Pedro. **Lecturas prohibidas: la censura inquisitorial en el Perú tardío colonial.** Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2014.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Mendigos.** Ouro Preto: Typ. da Casa Mendes, 1920.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Pastoral aos crentes do amor e da morte.** São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Poesias.** São Paulo: Agir, 1963.

GUIMARÃES, Alphonsus de. **Obra Completa.** Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

GUINZBURG, Carlo. O inquisidor como antropólogo. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, vol. 1, n. 21, set. 1990 - fev. 1991. pp. 09-20.

GUITIÉRREZ CAROU, Javier. Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana. **Revista de Literatura Medieval.** pp. 123-144. 1922.

GUITIÉRREZ CAROU, Javier. Referencias a Dante en el Cancionero de Beana. In: Giovanni Ruffino, ed. **Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza.** Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani (Università di Palermo, settembre 1995). Tubingen, Max Niemeyer Verlag. 6 voll., pp. 639-665. 1998.

GÜNTERT, Georges. Dante Nel Mondo Ibero-Americano (Rassegna dantesca, 1921-65). **Lettere Italiane**, 1967, 19.1: 83-103.

GUTIÉRREZ CAROU, Javier. **La influencia de la Divina Commedia en la poesía castellana del siglo XV**. Tesis doctoral defendida en la Universidade de Santiago de Compostela el 29 de septiembre de 1995.

HABERMAS, Jürgen; AGAZZI, Emilio. **Il discorso filosofico della modernità: dodici lezioni**. Roma-Bari: Laterza, 1988.

HAMLIN, Cinthia María. El viaje Dantesco y su funcionalidad metapoética en El sueño y El infierno de los enamorados de Santillana. **Letras**, 71, 1, pp. 117-128. 2015.

HAMLIN, Cinthia María. En torno a la traducción en la España medieval: el caso de la Divina Commedia. In: **Letras. Studia Hispanica Medievalia VIII**. Actas de las IX jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 2008, y de Homenaje al Quinto Centenario del Amadís de Gaula, Vol. II, 61-62, pp. 167-177. 2010.

HAMLIN, Cinthia María. En torno a la traducción en la España medieval: el caso de la Divina Commedia. **Letras**, v. 61-2, p. 167-177, 2010.

HAMLIN, Cinthia María. Francisco de Imperial “leyendo” la *Commedia*: el Dezir a las siete virtudes y su legado (meta)poético y político. **Dicenda**. 37, 2019.pp. 99-225.

HAMLIN, Cinthia María. La configuración apologética del comentario de la Divina Comedia (1515): Fernández de Villegas y su reapropiación de las alusiones histórico-míticas del Comento de Landino. **Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento**; Valencia; Año: 2013 vol. 17.

HAMLIN, Cinthia María. La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la Divina Comedia y los Reyes Católicos. **Revista de Literatura Medieval**. Madrid: Alcalá de Henares. 2012, pp. 81-100.

HAMLIN, Cinthia María. La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la Divina Comedia y los Reyes Católicos *Revista de Literatura Medieval*; **Lugar**: Alcalá de Henares (Madrid); Año: 2012.

HAMLIN, Cinthia María. Pericia constructiva y eficacia (meta)poética: El infierno de los enamorados de Santillana y unas nuevas relaciones con la Commedia. In **La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures**, vol. 46, no. 2, Spring 2018, pp. 101-121.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. **Bibliotecas privadas en el mundo colonial**. La difusión de libros e ideas en el virreinato del Perú (siglos XVI-XVII). Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert, Iberoamericana. 1996.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. **Estudios Portugueses**, Salamanca, v. 3, p. 171-217, 2003.

HANSEN, João Adolfo. A Escrita da Conversão: Anchieta e a Poesia em Tupi. **Revista Estudos**, Belo Horizonte, v. 1, n.1, p. 11-41, 2003.

HANSEN, João Adolfo. Agudezas seiscentistas. **Letras** (Santa Maria), Santa Maria- RS, v. 24, p. 57-72, 2002.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. **Ellipsis** (Online), v. 12, p. 95-117, 2014.

HANSEN, João Adolfo. Ilustração católica, pastoral árcade & civilização. **Oficina do Inconfidência**, Ouro Preto, v. 3, p. 13-47, 2005.

HANSEN, João Adolfo. Letras coloniais e historiografia literária. **Matraga** (Rio de Janeiro), v. 18, p. 13-44, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Notícia da poesia colonial chamada ‘Gregório de Matos e Guerra’. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, v. 69, p. 59-67, 2015.

HANSEN, João Adolfo. Vieira e a agudeza. In: FURTADO, Joaci Pereira (Coord.). **Antônio Vieira: o imperador e o púlpito**. v. 1. São Paulo: Cadernos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1999. p. 25-38.

HANSEN, João Adolfo. Vieira e os Estilos Cultos: Ut Theologia Rhetorica. **Rivista Di Studi Portoghesi e Brasiliani**, Pisa-Roma, v. IV, p. 47-65, 2003.

HANSEN, João Adolfo. Vieira: forma mentis como categoria histórica. **Revista da Academia Lusíada de Ciências Letras e Artes**, São Paulo, v. 2, p. 7-29, 1998.

HANSEN, João Adolfo. Vieira: Tempo, Alegoria, História. Broteria. **Revista de Cultura**, Braga, v. 145, n.4/5, p. 541-556, 1997.

HARTLEY, Julia. **Reading Dante and Proust by analogy**. Cambridge: Legenda, 2019.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Lezioni di estetica**: corso del 1823. Traduzioni e introduzione di Paolo D’Angelo. Roma: Laterza, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Lettera sull’«umanismo»**. A cura di Franco Volpi. Milano: Adelphi, 2020.

HEISE, Pedro Falleiros. **A introdução de Dante no Brasil**: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente De Simoni. 2007. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HEISE, Pedro Falleiros. **Momenti della presenza dantesca in Brasile**: dal 1843 al 1965. 201 p. Tese (Dottorato) – Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma, 2010/2011. tutor: Rino Caputo.

HEISE, Pedro Falleiros. Um tradutor italiano no Brasil do século XIX e suas considerações sobre o ato de traduzir. **Revista de Letras**, v. 49, n. 1, p. 55-70, jan./jun. 2009.

HEISE, Pedro. “Dois exemplos de Dante na poesia brasileira: Castro Alves e Jorge de Lima”. In: GUERINI, Andréia; DE GASPARI, Silvana. (Org.). **Dante Alighieri: língua, imagem e tradução**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **La utopía americana**. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1989. p. 25.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **Las corrientes literarias en la América Hispánica**. 3a edición. Ciudad de México: Fondo de cultura Económica, 2001.

HERNADES, Paulo Romualdo. **Meraviglia o teatro de José de Anchieta**. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2006.

HERNANDES, Paulo Romualdo. José de Anchieta, o teatro e a educação dos moços do Colégio de Jesus na Bahia do século XVI. **Revista HISTEDBR On-Line**, 2012, 12.47: 24-42.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (ed.) **The Invention of Tradition**. Cambridge: University Press, 2007.

HOBBSAWM, Eric. Introduction: Inventing Traditions. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 1-14.

HOBBSAWM, Eric. Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (ed.) **The Invention of Tradition**. Cambridge: University Press, 2007. p. 263-307.

HOJEDA, Diego de. **La Cristiada**. Con un prólogo de Manuel Millá y Fontanals. Revisada por R. fray Manuel Ribé. Barcelona: Sociedad Editorial La Maravilla, 1867.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). **História geral da civilização brasileira**. Tomo I, A época colonial. 2.º Volume. Administração, economia, sociedade. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1985. p. 259-310.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 131.

HOMERO. **Iliade**. Tradução de Guido Paduano. Torino: Einaudi, 1997.

HUIZINGA, Johan. **Autunno del Medioevo**. Introduzione di Eugenio Garin. Milano: BUR, 2020.

HUSS, Bernhard; TAVONI, Mirko. **Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna**. Ravenna: Longo Editore, 2019.

HUTTON, W.F. The Influence of Dante in Spanish Literature. **The Modern Language Review**, Jan., 1908, Vol. 3, No. 2 (Jan., 1908), pp. 105-125.

IBARRA CHÁVEZ, Fernando. "Dante en el México del siglo XIX". In: IBARRA, Fernando (ed.). **Crítica y literatura de Italia**. México, UNAM, 2018, pp. 171-181.

IBARRA CHÁVEZ, Fernando. Riflessioni sulla traduzione nell'Ottocento messicano. **Revista de Italianística**, 2017, 34: 103-111.

IBARRA, Fernando. Dante en el México del siglo XIX. *Crítica y Literatura de Italia*, p. 171-181, nov. 2015. **Cátedra Extraordinaria Italo Calvino XII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos**, 9-13 de noviembre de 2015. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2018. p. 171.

IBARRA CHÁVEZ, Fernando. Traduzione e imitazione di autori italiani nella prima metà dell'Ottocento messicano. In: **La letteratura italiana nel mondo iberico e latinoamericano: critica, traduzione, istituzioni**. Pacini Editore, 2018. p. 187-202. p. 193.

ILARREGUI, Gladys. Asunto detectivesco: libros prohibidos y formación del canon en el México colonial. **CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura**, 2006, 15: 16.

IMBERT, E. Anderson. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo III. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988.

IMBERT, Enrique Anderson. **Historia de la Literatura Hispanoamericana**. Tomo II. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

IMBERT, Enrique Anderson. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo I Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988.

INFANTES, Víctor. Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas. **Bulletin hispanique**, 1997, 99.1: 281-292.

INFELISE, Mario. **I libri proibiti: da Gutenberg all'Encyclopédie**. Bari: Laterza, 2021.

ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA. **El infierno de los enamorados**. Edición de Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof Santillana. In: **Íñigo López de Mendoza, Obras completas**, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. (coord.) **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo I. Época colonial. Madrid: Cátedra, 2017.

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. (coord.) **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo II. Del Neoclasicismo al Modernismo. Madrid: Cátedra, 2014.

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. **Seis estudios de literatura virreinal**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

ISER, Wolfgang. **El acto de leer**. Traducción de J.A. Gibernat e Manuel Barbieto. Madrid: Taurus, 1987.

ISIDORO di Siviglia. **Etimologie**. Origini. A cura di Angelo Valastro Canale. Volume II: Libri XII-XX. Torino: UTET, 2014.

ITAPARICA, Manuel de Santa Maria. 1704-1768. **Eustachidos**. Poema sacro, e tragicomico, em que se contém a vida de Sto. Eustachio martyr, chamado antes Placido, e de sua mulher, e filhos / Por um Anonymo, natural da Ilha de Itaparica, termo da cidade da Bahia. Dado á luz por hum devoto do santo. Lisboa: [s.n.], 1769.

JAEGGER, Werner. Paideia: *la formazione dell'uomo greco*. Introduzione di Giovanni Reale. Traduzione di Luigia Giordano. Milano: Rusconi, 1991.

JANNINI, Pasquale Aniel. **Storia della letteratura brasiliana**. Milano: Nuova Accademia Editrice, 1959.

JAUSS, Hans Robert. **Literaturgeschichte als Provokation**. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1970.

JIMÉNEZ, José Blanco. Aportes de un manuscrito florentino del siglo XVI para la etimología de algunos vocablos indoamericanos. **Pharos**, 2006, 1.1: 3-13.

JIMÉNEZ, José Blanco. Los florentinos y el encuentro de dos mundos. **Revista de Culturas y Literaturas Comparadas**, 6.

JOBIM, José Luís (org). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

JOBIM, Leopoldo Collor. O Santo Ofício da Inquisição no Brasil setecentista: estudo de uma denúncia. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 13, n. 2, p. 195-213, 1987.

JOHNSON, J.G. (ed.). **The book in the Americas**. Providence, John Carter Brown Library, 1988.

JUNQUEIRA, Ivan. A modernidade de Cruz e Sousa. **Poesia sempre**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 13, p. 168-175, 2000.

KAY, Tristan. Politics. In: GRAGNOLATI, Manuele; LOMBARDI, Elena; SOUTHERDEN, Francesca (ed.). **The Oxford Handbook of Dante**. Oxford University Press, 2021. pp. 270 – 286.

KEATES, Laurence. **O teatro de Gil Vicente na corte**. Lisboa: Editorial Teorema, 1988.

KELSEN, Hans. **Lo Stato in Dante**. Una teologia politica per l'impero. Presentazione di Pier Giuseppe Monateri. Milano: Mimesis, 2017.

KIDDER, Daniel P. **Reminiscências de viagens e permanências no Brasil**: Rio de Janeiro e Província de São Paulo. Tradução de Moacir N. Vasconcelos. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001.

KLÜPPEL, Griselda Pinheiro. O clima e o traçado urbano na colonização da América. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, v. 1990, p. 3-8, 1990.

KNAUSS, Paulo. **O Cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil**. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001.

KOHUT, K.; ROSE, S. (eds.) **Pensamiento europeo y cultura colonial**. Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1997.

KROPFINGER, H. Exportación de libros europeos de Sevilla a la Nueva España en el año de 1586. En: *Libros europeos em la Nueva España a fines del siglo XVI*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1973, pp. 1-105.

SALOMONE, Mario (a cura di). **Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu**. Milano: Feltrinelli, 1979.

LA RIGINA, Silvia. A recepção de Gregório de Matos no século XVIII. **Merope**, Pescara, Itália, v. 8, n.26, p. 45-57, 1993.

LAFAYE, Jacques. A Literatura e a Vida Intelectual na América Espanhola Colonial. In: BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina: América Latina Colonial**. 1. ed. 4. reimpr. São Paulo: 1997.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996. p. 112.

LAJOLO, Marisa. **Jornalistas e escritores: a cordialidade da diferença**. Comunicação e Sociedade. São Bernardo do Campo, SP: Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Faculdade de Comunicação, 1976. pp. 11 - 24.

LAMBERTI, M. Petrarca y el petrarquismo en Europa y América: Actas del Congreso (México, 18-23 de noviembre de 2004). **Petrarca y el petrarquismo en Europa y América: Actas del Congreso**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

LANDINO, Cristoforo. **Comento sopra la Comedia**. 4 tomi. A cura di Paolo Procaccioli. Roma: Salerno, 2001.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa: época medieval**. Coimbra: Coimbra editora, 1955.

LAPA, Rodrigues. **Il Canzonieri di Resende**. Gêneve, Leo S. Olschki, 1931. In: *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa*. Coimbra: UC, 1982. Pp. 447-455.

LAPESA MELGAR, Rafael. **Los decires narrativos del Marqués de Santillana**. Madrid: Real Academia Española, 1954.

LAPESA, Rafael. **La obra literaria del marqués de Santillana**. Madrid, Insula, 1957. p. 137.

LAPESA, Rafael. Notas sobre Micer Francisco Imperial. **Nueva Revista de Filología Hispánica**. Año VII, núms. 3-4. pp. 337 - 351.

LASTRA, Pedro. **Poesía y exilio**. *Atenea* (Chile), 2002, 485: 103-115.

LBARS, Josefina Mateu. Hernando Colón: una biblioteca excepcional, la de Hernando Colón (1488-1539) y la actual edición de su “Catálogo concordado”. Sevilla, 1993

LE GOFF, Jacques. **Gli intellettuali nel Medioevo**. Traduzione di Cesare Giardini. Milano: Mondadori, 2019.

LE GOFF, Jacques. **Il meraviglioso e il quotidiano nell’occidente medievale**. Traduzione di Francesco Maiello. Bari: Laterza, 2021.

LE GOFF, Jacques. **L’immaginario medievale**. Traduzione di Anna Salmon Vivati. Bari – Roma: Laterza, 2021.

LE GOFF, Jacques. **La nascita del purgatorio**. Traduzione di Elena De Angeli. Torino: Einaudi, 2020.

LEAL, Antônio Henriques. Advertência. In: DIAS, Gonçalves. **Obras posthumas**. Volume II. São Luiz: B. de Mattos, Typ. rua da Paz, 1867. p. LIV.

LEDDA, Giuseppe. **Il bestiario dell’aldilà: gli animali nella Commedia di Dante**. Ravenna: Longo Editore, 2019.

LEDDA, Giuseppe. **La bibbia di Dante**. Torino: Claudiana; Bologna: Emi, 2015.

LEDDA, Giuseppe. **La guerra della lingua**. Ineffabilità, retorica e narrativa nella “Commedia” di Dante. Ravenna: Longo Editore, 2002.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Lisboa: Portugalia, 1945. 10v.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus No Brasil**. Tomo VI. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LEITE, Serafim. **Monumenta Brasiliae**, I (1538-1553). Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956.

LEJEUNEA, Philippe. **L’autobiographie en France**. Paris: Armand Colin. 1998.

LEMUS, Víctor Manuel Ramos. Antonio Candido e os estudos sobre a formação do sistema literário mexicano. Reflexões sobre um empenho. **Terceira Margem**, 2021, 25.45: 15-34.

LENTZEN, Manfred. Le lodi di Firenze di Cristoforo Landino: L’esaltazione del primato politico, culturale e linguistico della città sull’Arno nel Quattrocento. **Romanische Forschungen**, 1985, 97.H. 1: 36-46.

LEONARD, Irving. **Los libros del conquistador**. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

LEONARDI, Lino. Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avale, in «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. In: **Ricordo di D’Arco Silvio Avale**, a cura di Francesco lo Monaco, Luca Carlo Rossi e Niccolò Scaffai, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 3-21.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. **Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español**. Ciudad de México: El Colegio de México, 1950.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. **La idea de la Fama en la Edad Media castellana**. México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

LIMA, Alceu Amoroso. Meu Dante. In: *O meu Dante: contribuições e depoimentos*. Caderno n. 5. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura, 1965. pp. 115 - 129.

LIMA, Djalma Espedito de. **A épica de Cláudio Manuel da Costa: uma leitura do poema Vila Rica**. 2007. 245 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo Ariano Suassuna**. 2010. 288f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. **Dante em Portugal e no Brasil**: ensaio biblio-iconográfico. Lisboa: Tip. da Empresa nacional de publicidade, 1939. (republicado em 1941 e 1950).

LIMA, Luis Filipe Silverio. **Padre Vieira**: sonhos proféticos, profecias oníricas. O tempo do Quinto Império nos sermões de Xavier Dormindo. 2000. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

LIMA, Luiz Costa. Antropofagia e controle do imaginário. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, 2017, 1.1: 62-75.

LIMA, Ricardo Joseh. Rotacismo no Boosco Deleitoso:(des?)caminhos para sua datação. Cadernos de. Linguística, v. 2, n. 4. 2021.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. **A poesia ibero-americana de José de Anchieta**. 2008. 160 Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

LIMENTANI, Alberto. **L'eccezione narrativa**: la provenza medievale e l'arte del racconto. Torino: Einaudi, 1977.

LISBOA, Henriqueta. Meu Dante. in: *O meu Dante: contribuições e depoimentos*. Caderno n. 5. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura, 1965. p. 7-20.

LLORESN, Laura Garrigós. **Revisión y estudio de la obra poética de Micer Francisco Imperial**. Tesis Doctoral. València. Universitat De València, 2015.

LO GRECO, Julieta de Oliveira. Olúdico eopragmático no discurso de P. António Vieira. In: CASTRO, Sílvio; SIMÕES, Manuel G. (orgs.). **La scrittura e la voce**: atti del Convegno internazionale sui gesuiti José de Anchieta e António Vieira. Padova: CLEUP Editrice, 1999. p. 179-192.

LOHANN VILLENA, G. Los libros españoles en Indias. **Arbor**, II/6, 1944, pp. 221 - 249.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. Huellas renacentistas en la literatura peruana del siglo XVI. In: HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (org.). **La tradición clásica en el Perú virreinal**. Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999. pp. 115-128.

LOJO, María Rosa. “Bartolomé Mitre, narrador y poeta”. In: **La Nación**, 31 de dezembro de 2005.

LOMBARDI, Elena. **The syntax of desire: language and love in Augustine, the Modistae, Dante**. University of Toronto Press, 2007.

LONGHITANO, Rodrigo. Treinta años de traducciones literarias del italiano en México. In: **Anuario de Letras Modernas**. Pisa, Pacini: A. Patat, 2017.

LOPES, Jorge Domingues; CABRAL, Ana Suelly Arruda Câmara. O “Vocabulário Português, e Latino”, e Brasílico, de Raphael Bluteau: Análise dos brasileirismos ameríndios de base Tupí. **Alfa: Revista de Linguística** (São José do Rio Preto), 2018, 62: 513-542.

LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo [Marqués de Santillana]. **Obras completas**. Edición, introducción y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof. Barcelona: Planeta, 1988.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. **Introducción a la literatura medieval española**. Gredos: Madrid, 1979.

LÓPEZ, Esperanza Parada; ORTIZ, Marta Canseco; FIRBAS, Paul (eds.). **La biblioteca del Incar Garcilaso de la Vega: 1616 - 2016**. Madrid: Biblioteca Nacional de España: 2016.

LOURENÇO, Federico. Na luz de Platão: De Petrarca a Camões. In: SEABRA PEREIRA, Manuel Ferro (eds.). **Actas da IV reunião internacional de camonistas**. Coimbra: IU, 2012. pp. 619-624.

LUCCHESI, Marco. A Poética De Vieira. **Terceira Margem**, v. 8, n. 11 (2004).

LUCCHESI, Marco. **Nove cartas sobre a Divina Comédia**. Rio de Janeiro: Leya, 2013.

LUCIANI, Frederick. Teatro hispanoamericano del periodo colonial. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique. (eds.). **Historia de la Literatura Hispanoamericana I**. Madrid: Gredos, 2006. pp. 280 -304. p. 283.

LUKÁCS, György. **Teoria del Romanzo**. A cura di Giuseppe Raciti. Milano: SE, 1999.

LUMMUS, David G. **The City of Poetry: Imagining the Civic Role of the Poet in Fourteenth-Century Italy**. Cambridge University Press, 2020.

LUZ, Guilherme Amaral. Palavras em movimento: as diversas imagens quinhentistas e a universalidade da revelação. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. Volume II. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP; Imprensa Oficial, 2001. p. 705-714.

MACEDO, José Rivair. **A Idade média portuguesa e o Brasil**: reminiscências, transformações, ressignificações. Porto Alegre: Vidrúguas, 2011.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obra completa**. 4. Vols. São Paulo: Aguilar, 2015.

MACHADO, Alcântara. **Vida e morte do bandeirante**. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia: EdUSP, 1980.

MACHADO, Ubiratan. **História das livrarias cariocas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O deturpador de citações. In: MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Machado de Assis desconhecido**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. pp. 257 – 271.

MAHN-LOT, Marianne. **Bartolomé de las Casas e i diritti degli indiani**. Milano: Jaca Book, 1985.

MAINENTI, Pasquale. **La intuizione del mondo nella poesia italiana medievale e moderna** (Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Foscolo, Leopardi, Carducci, Graf, Pascoli). Napoli: Alfredo Guida, 1940.

MALATATO, Enrico; MAZZUCCHI, Andrea. (a cura di) **La critica del testo: problemi di metodo ed esperienze di lavoro**. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma (23-26 ottobre 2017). Roma: Salerno Editrice, 2019.

MALATO, Enrico; MAZZUCCHI, Andrea. **Censimento dei commenti danteschi: II. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480**. Roma: Salerno editrice, 2014.

MALATO, Enrico; MAZZUCCHI, Andrea. **Leggere Dante oggi: i testi, l'esegesi**. *Atti del Convegno-seminario di Roma*, 2010, 25-27.

MALATO, Enrico. **Lo fedele consiglio de la ragione**. Studi e ricerche di letteratura italiana. Roma: Salerno, 2015.

MALATO, Enrico. **Per una nuova edizione commentata delle opere di Dante**. Roma: Salerno, 2004.

MALDINA, Nicolò. Dante tra i predicatori del Quattrocento. In: LOMBARDO, Luca; PARISI, Diego; PEGORETTI, Anna. (a cura di). **Theologus Dantes**: Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2018.

MANCINELLI, Laura. **Il messaggio ragione dell'avanguardia**. Torino: Einaudi, 1978.

MANCOSU, Paola. **Os Lusíadas, de Luis de Camões, en la versión de Enrique Garcés (1591)**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

MANCOSU, Paola. **El Cancionero de F. Petrarca, en la versión de Enrique Garcés (1591)**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

MANDELŠTAM, Osip. **Conversazione su Dante**. A cura di Serena Vitale. Milano: Adelphi, 2021.

MANGUEL, Alberto. **The library at night**. New Haven: Yale University Press, 2008.

MANIACI, Marliena. **Terminologia del libro manoscritto**: Milano, Istituto centrale per la patologia del libro, 1996.

MANUPPELLA, Giacinto. **Dantesca luso-brasileira**: subsídios para uma bibliografia da obra e do pensamento de Dante Alighieri. Coimbra: Coimbra Editora, 1966.

MARANI, Alma Novella. **Dante en la Argentina**. Bulzoni: Roma, 1983.

Marcel Bataillon-André Saint-Lu. **El padre Las Casas y la defensa de los índios**. Barcelona: Ariel, 1976.

MARCERA, P. Bibliotecas peruanas del siglo XVIII. **Boletín bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marco**, XXXIII/3-4, 1962, pp. 124-137.

MARELLINO DA CIVEZZA; DOMENICHELLI, Teofilo (Eds.). **Fratris Johannis de Serravalle translatio et comentum totius libri Dantis Aldigherii cum textu italico fratris Bartholomæi a Colle eiusdem ordinis nunc primum edita**. 3 vols. Prato: Ex Officina Libraria Giachetti Filii et Socii, 1891.

MARFANY, Marta. La traducción del *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas: la huella de la tradición poética castellana y de los comentarios a la *Commedia* de Dante. **Anuario de Estudios Medievales** 45/1, enero-junio de 2015, pp. 449-471.

MARIANI, José Carlos. Introdução. ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Fielmente vertida do texto pelo Barão da Villa da Barra, [obra posthuma]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **7 ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Prólogo de Aníbal Quijano. Notas, cronología y bibliografía de Elizabeth Garrels. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.

MARNOTO, Rita. (coord.). **Estudos Italianos em Portugal**. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos, 2019.

MARNOTO, Rita. (coord.). **Petrarca 700 anos**. Coimbra: FLUCI, 2005.

MARNOTO, Rita. [Voce di dizionario] Dante. In: Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. Vol. 2. José Augusto Cardoso Bernardes, Aníbal Pinto de Castro, Maria de Lourdes A. Ferraz, Gladstone Chaves de Melo, Maria

MARNOTO, Rita. A «Vita nova» de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra. **Colibri**, 2001.

MARNOTO, Rita. Corte e literatura no renascimento. In: **Actas do Colóquio Renascimentos na Europa do Século XVI**. Formas ritmos e convergências. 11 e 12 dezembro 2008. Fundação Caloust Gulbenkian. Lisboa: Universidade Aberta, 2008.

MARNOTO, Rita. Il petrarchismo in Portogallo. In: STEGAGNO PICCHIO, Luciana (ed.). **II Portogallo**. Dalle Origini al Seicento. Firenze: Passigli, 2001. pp. 373-385.

MARNOTO, Rita. **O petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.

MARNOTO, Rita. Petrarchismo transculturale: il Portogallo del cinquecento nelle rotte oceaniche. **L'Erasmus**. Giulio - Agosto, 2004. pp. 55-60.

MARNOTO, Rita. Ramalhete Poético do Parnaso Italiano: a língua portuguesa como arauto da poesia italiana na América do Sul. In: CUSATI, Maria Luisa (Org.). **II Portogallo e i mari: un incontro tra culture**. Vol. I. Napoli: Liguori Editore, 1997. p. 241-258. p. 242.

MARNOTO, Rita. Sá De Miranda e a Introdução de Novas Formas Métricas. **Colóquio/Letras**, 2019.

MARNOTO, Rita. Spero trovar pietà nonché perdono. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI. In: ANTONELLI, Roberto. **Crítica del Testo**. Roma: Viella, 2003.

MARQUES, Delcides. **Confissões e ficções de um antropólogo**. 2009. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

MÁRQUEZ, A. **Literatura e inquisición en España 1478/1834**. Madrid: Taurus, 1980.

MARTÍN, Antonio Contretas. A proposito de la Commedia de Dante en la traducción catalana medieval de Andreu Febrer. **Revista de poética medieval**. 5 (2000), pp. 11 -25.

MARTÍNEZ BAEZA, Sergio. La introducción de la imprenta en el nuevo mundo y los primeros impresos americanos. **Aula: Revista General de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña**, n. 50, 1984. pp. 23-54.

MARTINEZ DE CODES, Rosa María. **La Iglesia Católica en la América independiente**, siglo XIX. Madrid: Mapfre, Madrid, 1992.

MARTÍNEZ-ALMOYNA, Júlio; LEMOS, Viera. **La lengua española en la literatura portuguesa**. Madrid: D.L, 1968.

MARTÍNEZ, H. S. (2017). Alfonso X, Brunetto Latini y la historia de las primeras traducciones de la Ética aristotélica. **Estudios Humanísticos. Filología**, (39), 245–277.

MARTÍNEZ, J.L. **El libro en Hispanoamérica: origen y desarrollo**. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez/ Pirámide, 1986.

MARTÍNEZ, Teodoro Hampe. El eco de los ingenios: literatura española del Siglo de Oro en las bibliotecas y librerías del Perú colonial. In: **Discurso colonial hispanoamericano**. Brill, 1992. p. 77-99.

MARTINHO, Fernando. Three Portuguese poets in Renaissance Italy. In: Isabella Morra e la poesia del Rinascimento Europeu. **Atti del convegno Valsinni**. 28-30 ottobre 1999. Neria de Giovanni (ed.)Alghero, Nemapress, 2001, pp. 50-55.

MARTINS, José V. de Pina. **Humanisme et Renaissance de l'Italia au Portugal**. Les Deux Regards de Janus. Lisbonne/Paris: FCG, 1989.

MARTINS, José V. de Pina. Sá de Miranda e a recepção no século XVI de um Dolce stil nuovo renovado. In: Humanismo português 1500-1600. **Primeiro simpósio nacional**, 21-25 de outubro de 1985. Lisboa: Academia de ciências, 1988. pp. 149-162.

MARTINS, Maria Teresa Payan. O Índice Inquisitorial de 1624 à luz de novos documentos. **Cultura**: Revista de História e Teoria das Ideias, 2011, 28: 67-87.

MARTINS, Mario. **Estudo de literatura medieval**. Braga: Livraria Cruz, 1959.

MARVALL, J.A. **La Cultura de Barroco**. Barcelona: Crítica, 1983.

MARX, Karl. **II Capitale**. A cura di Aurelio Macchioro e Bruno Maffi. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2013. p. 291.

MASSA, Jean-Michel. Presença de Dante na obra de Machado de Assis. Trad. E. V. de Moraes; M. A. C. Capello. **Machado de Assis em linha**, São Paulo, n. 16, dez. 2015.

MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (Org). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

MASSA, Jean-Michel. La présence de Dante dans l'oeuvre de Machado de Assis. **Etudes Luso-brésiliennes**, 1966, 11: 168-176.

MASSA, Jean-Michel. **Machado de Assis tradutor**. Tradução: Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MASSA, Jean-Michel. Presença de Dante na obra de Machado de Assis. **Machado de Assis em Linha**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 138-148, 2015. Tradução de Eugênio Vinci de Moraes; Maria Adriana Camargo Capello.

MASSIMI, Marina. A experiência em cartas dos jesuítas missionários no Brasil nas primeiras décadas do século XVI. **IHS**: Antiguos Jesuitas en Iberoamérica, 2013, 1.1: 92-111.

MASSIMI, Marina. Narrativa autobiográfica e experiência subjetiva, segundo Agostinho e seus intérpretes contemporâneos. **Memorandum**: Memória e História em Psicologia, 2013, 25: 38-51.

MASSIMI, Marina. Um importante corpo documentário para a reconstrução da história da cultura no Brasil colonial: os acervos da oratória sagrada. **Memorandum**: Memória e História em Psicologia, 2006, 10: 45-64.

MASSIMI, Marina. Viagens mentais de autores italianos pela América Latina nos séculos XVII e XVIII: conotações autobiográficas, culturais e psicológicas. **Memorandum**: Memória e História em Psicologia, 2017, 32: 113-137.

MATA, Inocência. Deslocamentos Imperiais e Percepções de Alteridade: O Caso da Literatura Colonial Portuguesa. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 8, n° 16, 1° sem., jul. 2016. pp. 89-102.

MATOS, Gregório de. **Obra poética**. Edição James Amado. 3a ed., Rio de Janeiro: Record, 1992.

MATOS, Gregório de. **Poemas atribuídos**. Códice Asenio-Cunha. 5 Volumes. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MATOS, Maria Vitaliana Leal de. A poesia de Camões na perspectiva da intertextualidade. **Revista da Universidade de Coimbra**, 33, 1986, pp. 67-68.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. Lirica della Rinascita Italiana in Spagna e Portogallo (sec. XV - XVII), cap. 2, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1942.

MAURO, F. Hacia un 'Modelo Intercontinental': la Expansión Europea en Ultramar Entre 1500 y 1800. **Desarrollo Económico**, Vol. 3, No. 1/2, América Latina 1 (Apr. - Sep., 1963), pp. 7-30.

MAXWELL, Kenneth. **A Devassa da Devassa**: Inconfidência Mineira, Brasil-Portugal, 1750 – 1808. Trad. João Maia. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.

MAZZATINTI, GIUSEPPE. **La biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli**. Rocca S. Casciano: Licinio Cappelli Editore. 1897.

MAZZONI, Francesco. Anonimo fiorentino. In: BOSCO, Umberto (Ed.). **Enciclopedia dantesca**. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1970.

MAZZUCCHI, Andrea. Alterità, leggibilità e traducibilità nella letteratura italiana medievale: se siano sufficienti i contenuti di realtà per recuperare la fruibilità dei testi medievali. **Alterità, leggibilità e traducibilità nella letteratura italiana medievale: se siano sufficienti i contenuti di realtà per recuperare la fruibilità dei testi medievali**, 2016, 169-183.

MAZZUCCHI, Andrea. Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana. **Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana**, 2006, 1000-1050.

MAZZUCCHI, Andrea. Filigrane francescane tra i superbi: lettura di Purgatorio, XI. **Filigrane francescane tra i superbi**, 2008, 1000-1041.

MAZZUCCHI, Andrea. Il commento ai classici: commentare Dante. **Il commento ai classici: commentare Dante**, 2010, 73-94.

MAZZUCCHI, Andrea. Postfazione. Dante per Balzac. Honoré de Balzac, I proscritti, 2003, 89-109.

MAZZUCCHI, Andrea. Quegli che si lascian condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon monstri. Lettura del Canto XII dell'Inferno. Quegli che si lascian condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon monstri. Lettura del Canto XII dell'Inferno, 2004, 1000-1063.

MAZZUCCHI, Andrea. Strategie patetiche ed emotive nella prosa scientifico-dottrinale del *Convivio*. Strategie patetiche ed emotive nella prosa scientifico-dottrinale del *Convivio*, 2003, 1000-1025.

MCLUHAN, Marshall. **Understanding Media: The Extensions of Man**. New York: McGraw-Hill, 1965.

MEIRELLES, Juliana Gesuelli. **A chegada da família real e as mudanças sociopolíticas**. In: *A família real no Brasil: política e cotidiano (1808-1821)* [online]. São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2015, pp. 9-34.

MEIRINHOS, José Francisco. Prefácio. In: ANÓNIMO do século XV. **Bosco deleitoso**. Edição e notas de José Adriano de Freitas Carvalho, Luís de Sá Fardilha e Maria de Lurdes Correia Fernandes. Notícias de apresentação de José Adriano de Freitas Carvalho. Porto: Fundação para a Ciência e a Tecnologia; Ministério da Educação e Ciência; Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2022. pp. VII – XX.

MELLO, Evaldo Cabral de. (org.). **O Brasil holandês**. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2010.

MENA, Juan de. **Todas las obras del famosissimo poeta Juan de Mena con la glosa del comendador Fernán Núñez sobre las trecientas**: agora nuevamente corregidas y enmendadas. Anvers: Martin Nucio, 1552.

MENA, Juan. **Laberinto de Fortuna y otros poemas**. Edición de Carla de Nigris, con un estudio de G. Serés, Barcelona, Crítica, 1994, p. LVIII.

MENDOZA Y DE LA VEGA, Íñigo López de [Marqués de Santillana]. Carta a doña Violante de Prades. In: MENDOZA Y DE LA VEGA, Íñigo López de. **Comedieta de Ponça**. Edición crítica de Maxim P. A. Kerkbof. Madrid: Espasa Calpe, 1987. pp. 269 – 277.

MENEGHETTI, Maria Luisa. **Il pubblico dei trovatori**. Torino: Einaudi, 1992.

MENEGHETTI, Maria Luisa. **Le origini delle letterature medievali romanze**. Roma: Editori Laterza, 2001.

MEREGALLI, Franco. Sulle prime traduzione europea del Petrarca. **Atti del III Convegno sui problemi di traduzione letteraria** (Monselice, 9 giugno 1974). Padova: Antenore, 1975, pp. 55-63.

MERINHOS, J. F. **Editores, livros e leitores em Portugal no século XVI**. A colecção de impressos Portugueses da BPMP. Biblioteca Pública Municipal do Porto Porto 2006. pp. 17-34.

METASTASIO, Pietro. **Tutte le opere di Pietro Metastasio**. BRUNELLI, Bruno (a cura de). V. 4. Mondadori: Milano, 1954.

METGE, Bernard. **Lo sompni** / den Bernat Metge ab gran diligencia revist e ordenat; afegida novament la historia de Valter e de la pacient Griselda per lo mateix Bernat Metge. Publicação original: Barcelona: Estampa de Francisco Altés, 1891.

METGE, Bernat. **El Llibre de Fortuna e Prudència**. Edició crítica de Miguel Marco. Barcelona: Reial Academia de Bones Lletre, 2010.

MIASSO, Audrey Ludmilla do Nascimento. **Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis**. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

MIASSO, Audrey Ludmilla do Nascimento. **Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis**. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

MICER FRANCISCO IMPERIAL. **El dezir a las syete virtudes y otros poemas**. Edición, introducción y notas de Colbert Nepaulsing. Madri: Espasa – Calpe, 1977.

MICÓ, José María. Verso y traducción en el Siglo de Oro. **Quaderns**. Revista de traducció 7, 2002. pp. 83-94.

MIGNOLO, Walter. Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conbquista. In: ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. (coord.) **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo I. Época colonial. Madrid: Cátedra, 2017. pp. 57 – 116.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina**: La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2005.

MIRANDA, Francisco de Sá de; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (Ed.). **Poesias de Francisco de Sá de Miranda**: edição feita sobre cinco manuscritos inéditos de todas as edições impressas, acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato. Halle: Max Niemeyer, 1885.

MIRANDA, Maria Margarida. Teatro jesuítico e teatro de Anchieta: nas origens. In: **Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)**. Tomo III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 951-962.

MIRÓ QUESADA, Aurélio. **El primver virrey poeta en América. Don Juan de Mendonza y Luna (Marques de Montecarlos)**. Madrid: Gredos, 1962.

MIRÓ QUESADA, Aurelio. Prologo. In: GARCILASO DE LA VEGA, Inca. **Comentarios reales de los incas**. Tomo I. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

MODENA, Martina. **Horto do Esposo**: edizione critica elettronica. 2016. Tesi di dottorato in Italianistica e Filologia Classico-Medievale – Università Ca' Foscari, Venezia, 2016.

MOISÉS, Massaud. **A litetatura brasileira através dos textos**. 24. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Portuguesa**. 34 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOLNÁR, Annamária. Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013. Luca Azzetta, Andrea Mazzucchi. DANTE Füzetek/**Quaderni Danteschi**, 2015, 12: 224-228.

MONDOLA, Roberto. La Traduzione Manoscritta di Purgatorio I e Paradiso I di Pedro Fernández de Villegas (Ms. B2183 Della Hispanic Society Of America). **Dante**: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri, 2015, Vol. 12 (2015), pp. 91-104.

MONTALE, Eugenio. **Tutte le poesie**. Milano: Mondadori, 2018.

MONTANUS, Arnoldus. **De Nieuwe en Onbekende Weereld, of Beschryving van Americaenen en Zuidlanders, gedenkwaardige togten derwaerds, Gelendheid Der vaste Kusten Eilanden, Steden, Sterkten, Dorpen, Tempels, Berger Fonteynen, Stroomen, Huisen, de natuur van Beesten, Boomen, Planten en Vrende Gewasschen, Gods.** Amsterdam: Jacob von Meurs, 1671.

MONTERE, Ana M. La castellanización de Livres dou Tresor de Brunetto Latini en la corte de Sancho IU (1284-1295): algunas notas sobre la recepción de la ética aristotélica. **Anuario de Estudios Medievales** (AEM) 40/2, julio-diciembre de 2010 pp. 937-954.

MORAES, Carlos Dante de. **Três fases da poesia.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

MORAES, Eugênio Vinci de. A literatura como traição: os versos de Dante em ‘O alienista’. **Machado de Assis em Linha**, Rio de Janeiro, v. 6, p. 39-61, 2013.

MORAES, Eugênio Vinci de. **A Tijuca e o Pântano: a Divina Comédia na obra de Machado de Assis entre os anos de 1870 a 1881.** 2007. Tese (Doutorado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MORAES, Rubens Borba de. **Livros e bibliotecas no Brasil colonial.** 2. ed Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2006.

MORETTI, Franco. **Il romanzo di formazione.** Turin: Einaudi (Biblioteca Einaudi), 1999.

MORETTI, Franco. **La letteratura vista da lontano.** Einaudi, 2005.

MORETTI, Franco. **Segni e stili del moderno.** Einaudi, 1987.

MORREALE, Margherita. Apuntes bibliográficos para el estudio del tema ‘Dante em Espanha hasta el siglo XVII’. **Annali del corso di lingue e letterature straniere dell’Università di Bari.** VIII, pp. 91-133. 1967.

MORSE, Richard M (ed.). **The urban development of Latin America, 1750-1920.** Stanford: Center for Latin American Studies, 1971.

MORSE, Richard M. O Desenvolvimento Urbano da América Espanhola Colonial. In: BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina: América Latina Colonial.** 1. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2022. v. 11, p. 57-98.

MOTT, Luiz. **Bahia: inquisição e sociedade** [online]. Salvador: EDUFBA, 2010.

MOURÃO, José Augusto. Teatro e pedagogia da fé em Anchieta. **Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa**, v. 16, p. 274-290, 1981. p. 281.

MUGABURU, Joseph de; MUGABURU, Francisco de. **Diário de Lima** (1640-1694): crônica de la época calena. Publicado por Horacio H. Urteaga e Carlos A. Romero. Lima: Librería Sanmartí y Cía., 1917. Tomo I.

MUHANA, A. **A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

MUHANA, A. Amor, ira e vingança em ficções em prosa ibéricas do século XVII. **SIGILA** (Paris), v. 48, p. 90-112, 2021.

MUHANA, A. Do processo de Vieira na Inquisição. **Asas da Palavra** (UNAMA), v. 10, p. 27-37, 2008.

MUHANA, A. Gregório de Matos, beato. **Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas, v. 27, p. 23-30, 1997.

MUHANA, A. O Prosopopéia de Bento Teixeira: epopéia de derrotas. In: Annie Gisele FERNANDES; Paulo Motta OLIVEIRA. (Org.). **Literatura Portuguesa aquém-mar**. 1ed.Campinas: Komedi, 2005, v. 1, p. 151-168.

MUHANA, A. **Os Autos do Processo de Vieira na Inquisição**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

MUHANA, A. Um aspecto do processo inquisitorial de Vieira: a comunidade luso judaica de Amsterdã e Menasseh ben-Israel. **Revista Trilhas** (UNAMA), v. 10, p. 197-207, 2008.

MUHANA, A. Vieira Contra A Inquisição. **Revista da Bahia**, Salvador, v. 21, p. 24-38, 1996.

MUHANA, A. Vocabulário Portuguez e Latino, de Raphael Bluteau. **Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas, v. 42, p. 101-105, 2003.

MUHANA, A.. Circulación literaria entre Brasil e India en los Siglos XVII-XVIII: la obra del padre Antônio Vieira. In: Esperanza López Parada; Paloma Jiménez del Campo; Evangelina Soltero Sánchez. (Org.). **Transferencia de saberes y de textos en el archivo virreinal de las Indias**. 1ed.Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2022, v. 1, p. 91-103.

MUHANA, A. António Vieira: A Jesuit Missionary to the Portuguese Jews of Amsterdam. **Journal of Jesuit Studies**, v. 8, p. 233-249, 2021.

MUHANA, A. Brasil: Índia Ocidental. **Revista USP**, 2003, 57: 38-49.

MUHANA, A. Introdução. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Poesia completa: Música do Parnasso; Lira Sacra**. Introdução, organização e fixação de texto por Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. XI-XCV.

MULLER, Fernanda S.. La Divina Incredula: uma leitura de Dante no (Pré)modernismo brasileiro. In: BRUNELLO, Y. ; MULLER, F. S. ; RIBEIRO, B. C.. (Org.). **TraduDante: reflexões sobre Dante, a sua recepção e as traduções brasileiras**. 1ed.Belo Horizonte: Moinhos, 2021, v. 1, p. 102-111.

MUÑOZ, E.P. Enciclopedia Dantesca: Messico. Disponibile all'indirizzo web: <http://www.treccani.it/enciclopedia/messico_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>>. Pagina visitata il 07 giugno 2019.

NARDI, Bruno. Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco, in **Giornale storico della letteratura italiana**, vol. LXXVIII, 1921, pp. 1-52.

NAVARRO, Felipe Benicio (Ed.). **Enrique de Villena: Arte Cisorio**. Barcelona: Imprenta de la Renaixensa, 1879.

NAVARRO, Rosario Gala. Transcripción. In: LÓPEZ, Esperanza Parada; ORTIZ, Marta Canseco; FIRBAS, Paul (eds.). **La biblioteca del Incar Garcilaso de la Vega: 1616 – 2016**. Madrid: Biblioteca Nacional de España: 2016. p. 183.

NEVES, Belinda Maria de Almeida. **De templo jesuítico à Sé Catedral: transformações ornamentais e iconográficas da igreja do Colégio após a expulsão dos jesuítas**. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

NEVES, Belinda Maria de Almeida. **O bestiário na Igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Salvador, 2015.

NICCOLI, Alessandro. Feltro. In: BOSCO, Umberto (Ed.). **Enciclopedia dantesca**. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1970.

NÓBREGA, Manuel da. **Cartas do Brasil (1549 - 1560)**. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1886. p. 57.

NOLASCO, Patrícia Carmello. **A educação jesuítica no Brasil colonial e a pedagogia de Anchieta: catequese e dominação**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2008.

NUNES, Benedito. The literary historiography of Brazil. In: GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (Ed.). **The Cambridge history of Latin American literature**. Volume 3: Brazilian literature; bibliographies. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 743-747.

NUNES, José Horta. A invenção do dicionário brasileiro: transferência tecnológica, discurso literário e sociedade. **RAHL: Revista argentina de historiografía lingüística**, 2013, 5.2: pp.159-172.

NÚÑEZ, Estuardo. **Dante Alighieri en el Perú**. Biblioteca Central de la Univ. Nacional Mayor de San Marcos, 1964.

NÚÑEZ, Estuardo. Inventario y examen de las traducciones literarias en América. **Revista Iberoamericana**, 1960, 25.50: 289-302.

NÚÑEZ, Estuardo. Manuel Nicolás Corpancho: apuntes sobre su vida y su obra. **Revista de la Universidad Católica**, Lima, n. 11-12, p. 91 -120, 1982.

O'GORMAN, Edmundo. **La invención de América**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

OIKONOMOPOULOS, Ilías. **La tradición del humanismo mediterráneo “Lo Somni”, el diálogo de Bernat Metge. 2017**. PhD Thesis. Universitat d'Alacant-Universidad de Alicante.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Musica do Parnasso dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas & latinas** / pelo Capitam Mor Manoel Botelho de

Oliveyra, Fidalgo da Caza de Sua Majestade. - Lisboa : na Officina de Miguel Manescal, impressor do Santo Ofício, 1705.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Poesia completa**: Música do Parnasso; Lira Sacra. Introdução, organização e fixação de texto por Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OLIVEIRA, Roberta Coelho; MINDLIN, Dulce Maria Viana. “São José de Anchieta” na Vila da Vitória. In: **Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)**. Tomo III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 1169-1179.

ORELLANA, Mario. **La crónica de Gerónimo de Bibar y la conquista de Chile**. Santiago: Universitaria, 1988.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditazione Del Chisciotte**. Guida Editori, 1986.

ORTEGA Y GASSET, José. **Miseria y esplendor de la traducción**. Trama & Texturas, n. 19, p. 7-24, dez. 2012. pp. 16 – 17.

ORTEGA, José. Las Casas, un reformador social ‘por abajo’. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Nº 512, 1993, págs. 29-38.

ORTEGA, Julio. El cronista indio Guamán Poma de Ayala y la conciencia cultural pluralista en el Perú colonial. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, 1988, 36.1: 365-377.

OSORIO ROMERO, I. **Historia de las bibliotecas novohispanas**. México: SEP, 1986.

OSÓRIO, Jorge Alves. Anotações Sobre O «Cancioneiro Geral» De Resende. **Máthesis**, n.15, 2006. pp. 169-195.

OSÓRIO, Jorge Alves. **Entre a tradição e a inovação**. Sá de Miranda na esteira e Garcilaso: em torno do debate da écloga Alejo. Da Cítola ao Prelo. Porto: Granito, 1998, pp. 151- 196.

OSSOLA, Carlo. **Introduzione alla Divina Commedia**. Venezia: Marsilio Editori, 2012.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispano-americana: de los orígenes a la emancipacion**. Tomo I. Madrid: Alianza Editorial, 2021.

PACHECO DE OLIVEIRA, João; ROCHA FREIRE, Carlos Augusto da. **A presença indígena na formação do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação/LACED/Museu Nacional, 2007.

PADOAN, Alice. **Estudio sobre la influencia de la Divina Comedia en la literatura castellana de los siglos XV y XVI**. [Tesi de Laura Magistrale]. Universtià Ca’ Foscari, 2016.

PAES, José Paulo. **Tradução**: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

PAIZANI, Gabriel Ferreira de Almeida. “O Pensamento Político de da Dante Alighieri no Tratado de Monarchia”. **Revista Vernáculo**, n.23 e 24, pp.82-88, 2009.

PALERMO, Maria Concolato. La fortuna di Dante in Inghilterra. In: CERBO, Anna (a cura di). **Lectura Dantis 2002-2009**: omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni. Colaboração

de Roberto Mondola, Aleksandra Žabjek e Ciro Di Fiore. Tomo II, 2004-2005. Napoli: Il Torcoliere, 2011. p. 543-559.

PALUMBO, Matteo. Dante e la cupidigia: il mondo corrotto e la monarchia universale. **Esperienze Letterarie**, Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, v. XLVI, p. 9-26, 2021.

PALUMBO, Matteo. De Sanctis e le figure della corruttela italiana: Guicciardini e Ariosto. De Sanctis e le figure della corruttela italiana: Guicciardini e Ariosto, 2012, 143-150.

PALUMBO, Matteo. **La varità delle circostanze**: esperimenti di letteruta del Medioevo al Novecento. Roma: Salerno, 2016.

PAOLO VI . Litterae Apostolicae Motu proprio datae “Altissimi cantus” septimo exeunte saeculo a Dantis Aligherii ortu. In: **Acta Apostolicae Sedis**. Commentarium officiale , anno e vol. LVIII, 1966, Città del Vaticano, pp. 22-37. Titolo, titoli intermedi e traduzione redazionali.

PARERA SOMOLINOS, Raquel. **La Versió d’Andreu Febrer de la Commedia de Dante**: biografia del traductor, estudi del manuscrit, anàlisi de la traducció i edició dels cants I-XX de l’Inferno. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. 2018

PARMEGGIANI, Riccardo. **L’inquisizione a Firenze nell’età di Dante**. Política, società, economia e cultura. Bologna: Il Mulino, 2018.

PASCUAL, José Antonio; SANTIAGO LACUESTA, Ramón. La primera traducción castellana de la Divina Commedia: argumentos para la identificación de su autor. In: Serta Philologica F. Lázaro Carreter. Madrid: Cátedra, 1983. v. II, p. 391-402.

PASCUAL, José Antonio. **La traducción de la Divina Commedia atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Inferno**. Salamanca: Universidad de Salamanca. 1974.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2014. [Edizione digitale].

PASOLINI, Pier Paolo. **Saggi sulla letteratura e sull’arte**. Mondadori, 1999.

PAVESE, Cesare. Il mestiere di vivere. Rizzoli, 2021.

PAZ, Octavio. **Tiempo nublado**. Barcelona: Seix Barral, 1983.

PAZ, Octavio. **Corriente Alterna**. Ciudad de México: Siglo XXI, 1967.

PAZ, Octavio. **Corriente alterna**. Ciudad de México: Siglo XXI, 1990.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira. México**: Fondo de cultura económica, 1998.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998.

PAZ, Octavio. **Las peras del olmo**. Barcelona: Seix Barral, 1985.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**: del Romanticismo a la Vanguardia. 3ed. corregida e ampliada. Barcelona/Caracas/ México: Editorial Seix Barral, 1981.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. Produção: Ricardo W. Neves, Sérgio Coelho e Adriana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe**. Barcelona: Seix Barral, 1990.

PAZZAGLIA, Mario. Notizie della Vita Nuova. In: GREGORIO, Vincenzo de. (Org.). **Bibliologia e critica dantesca: saggi dedicati a Enzo Esposito**. Volume secondo, saggi danteschi. Ravenna: Londo Editore, 1997. p. 9-23.

PECORA, Alcir; HANSEN, J. A. . Vieira Moralizado. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro (RJ), v. 114-11, p. 137-170, 1994.

PECORA, Alcir; HANSEN, J. A. Categorias retóricas e teológico-políticas das Letras Seiscentistas na Bahia. **Desígnio** (São Paulo), v. 5, p. 87-110, 2006.

PECORA, Alcir; HANSEN, J. A. Literatura del siglo XVII en Bahía. In: Pedro Aullón de Haro. (Org.). **Barroco**. 1ed.Madrid: Editorial Verbum, 2004, v. 1, p. 1117-1160.

PECORA, Alcir; OSAKABE, H. Vieira Segundo Fernando Pessoa. **Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas (SP), v. 7, p. 171-178, 1986.

PECORA, Alcir; OSAKABE, Haquira. Vieira segundo Fernando Pessoa. **Estudos Portugueses e Africanos**. N. 7, 1986.

PECORA, Alcir. (Org.). **Sermões de Quarta-feira de Cinza**. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

PECORA, Alcir. A Agudeza na Poesia Barroca. **Cult** (São Paulo), v. 177, p. 49-49, 2013.

PECORA, Alcir. A enfermidade do silêncio (as cartas de Vieira na Compilação de João Lúcio De Azevedo). In: NETTO SALOMÃO, Sonia; JOBIM, José Luis; CELANI, Simone. (Org.). **Voci del passato nella complessità della memoria**. 1ed.Roma (Itália): Edizioni Nuova Cultura, 2020, v. 1, p. 335-352.

PECORA, Alcir. A escravidão nos sermões do Padre Antonio Vieira. **Estudos Avançados**, v. 97, p. 153-210, 2019.

PECORA, Alcir. A Máquina Barroca. In: J. Guillermo Milán-Ramos; Nina Virgínia de Araújo Leite. (Org.). **Terra-Mar**: Litorais em Psicanálise. 1ed.Campinas - SP: Mercado de Letras, 2010, v. 1, p. 255-292.

PECORA, Alcir. Gracián e Vieira: o lugar do Mistério. **Ellipsis** (Print), v. 12, p. 173-190, 2014.

PECORA, Alcir. La política del cielo según el Padre António Vieira. In: Maria Cândida Ferreira de Almeida; Juan Camilo Rojas. (Org.). **António Vieira** - Sermones. Retórica, teología, política. 1ed.Bogotá (Colombia): Ediciones Uniandes, 2022, v. , p. 83-116.

PECORA, Alcir. La schiavitù nei sermoni di Antonio Vieira. In: Emanuele Colombo; Marina Massimi; Alberto Rocca; Carlos Zeron. (Org.). **Schiavitù del corpo e schiavitù della'anima**. 1ed.Milão: Biblioteca Ambrosiana, 2018, v., p. 167-176.

PECORA, Alcir. O Sacramentalismo Afetivo de Antonio Vieira. **Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas (SP), v. 17, p. 7-15, 1991.

PECORA, Alcir. Poesia do Descobrimento. Poesia Sempre, Rio de Janeiro, v. 1, n.12, p. 9-95, 2000.

PÉCORA, Alcir. Sermões: O modelo sacramental. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs.). Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa. Volume II. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP; Imprensa Oficial, 2001. pp. 717 – 731

PÉCORA, Alcir. **Teatro do sacramento**: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2016.

PECORA, Alcir. **Teatro Sacramento** - A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2008.

PECORA, Alcir. Tópicos Políticas dos Escritos de António Vieira. **Voz Lusíada** (São Paulo), São Paulo, v. 9, 1998.

PECORA, Alcir. Vieira, a Inquisição e o Capital. **Topoi** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 174-196, 2000.

PECORA, Alcir. Vieira, agora. Piratininga - **Revista do Museu de Arte Sacra de São Paulo**, v. 1, p. 31-33, 2019.

PECORA, Alcir. Vieira: culto/anticulto. In: Fabrizio Meroni. (Org.). Vida e Cultura em Nossas Terras. 1ed.Belém (PA): CCFC, 2010, v. 1, p. 201-207.

PECORA, Alcir. Vieira: Culto/Anticulto. Minas Gerais. **Suplemento Literário**, v. 1039, p. 03-07, 2008.

PECORA, Alcir. Vieira: Teologia e Retórica. **Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas (SP), v. 5, p. 19-38, 1985.

PEDRO DE PORTUGAL. **Tragédia de la insigne reina doña Isabel**. Edição de Carolina Michaelis de Vasconcellos. Coimbra: Imp. da Universidade, 1922.

PELLEGRINI, Paolo. **Dante Alighieri**: Una vita. Torino: Einaudi, 2021.

PELLIZARRI, Achille. **Portogallo e Italia nel secolo XVI**: studi e ricerche storiche e letterarie. Napoli: Società editrice F. Perrella, 1914.

PENNA, Mario. Traducciones castellanas antiguas de la Divina Comedia. **Revista de la Universidad de Madrid**, XIV, p. 81-127, 1965.

PEREIRA, Edgard. A poesia bucólica do Renascimento: Bernardim Ribeiro. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S.l.], v. 5, n. 9, p. 36-54, jun. 1983. ISSN 2359-0076.

Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/4301>>. Acesso em: 24 out. 2022.

PEREIRA, Fátima da Conceição Casa Velha Peneque Piteira. **O Padre António Vieira e a Inquisição**. Tese (Mestrado em Estudos Portugueses, especialização em Literatura Portuguesa - Época Moderna) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.

PEREIRA, Lucia Miguel. **Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)**. 4ª. edição. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Brasileira, 1949.

PEREIRA, Rosemeire França Assis Rodrigues. **A literatura de José de Anchieta e a gênese da educação brasileira**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PEREIRO, Carlos Paulo Martinez. **Natura das animalhas**. Bestiário medieval da lírica profana galego-portuguesa. Vigo: A nossa Terra. 1996.

PÉREZ GARCÍA, Rafael Mauricio. La imprenta en España, c. 1472-1559: **Negocio, política y cultura**. *Revista Sociedad* (Vélez-Málaga) (1699-4264). 2006, n. 5. pp. 19-24.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de «comedia». *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1616, p. 151-158, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 11, n. 30, p. 245–259, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERTILE, Lino. **Dante Popolare**. Ravenna: Longo Editore, 2021.

PERTILE, Lino. Narrative structure. In: BARAŃSKI, Zygmunt G.; GILSON, Simon (Org.). **The Cambridge companion to Dante's Commedia**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 4-27.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 3. ed. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. 2. ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1944.

PESSOA, Fernando. **Sobre Portugal** - Introdução ao Problema Nacional. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão; Introdução organizada por Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.

PESSOTTI, Luciene; Ribeiro, Nelson Pôrto. Seminário do Urbanismo Colonial: a Construção da Cidade Portuguesa na América. A Construção da Cidade Portuguesa na América. PhD, 2011.

PETERLE, Patrícia (a cura di). **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália**: sob o olhar da tradução. Tubarão: Copiart, 2011.

PETERLE, Patrícia. “Leitura do prefácio de Araripe Jr. a uma tradução da Divina Commedia: marcas do positivismo”. *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis-SC, V, p. 89-107, 2001.

PETRARCA, Francesco. *Canzoniere: Rerum vulgarium fragmenta*. A cura di Rosanna Bettarini. Torino: Giulio Einaudi, 2005.

PETRARCA, Francesco. **Le familiari**. A cura di Vittorio Rossi e Umberto Bosco. 4 v. Firenze: Le Lettere, 1997.

PETROCCHI, Giorgio. **La Commedia secondo l'antica vulgata**. Verona: Mondadori, 1966-1967.

PETRONE, Abner. Sá de Miranda e l'Italia. In: **Romana**, n. 5, 8-9, 1941, pp. 473-482.

PETTINATI, Francesco. **O Elemento Italiano na Formação do Brasil**. São Paulo: Elvino Pocaí Editor, 1939.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **La letteratura brasiliana**. Milano: Sansoni, 1972.

PICCIONI, Leone (a cura di). **Ungaretti** - Un'antologia delle opere. Milano: Arnoldo Mondadori Editore 1971.

PICONE, Michelangelo. Per una lettura romanesca della Vita Nuova. In: GREGORIO, Vincenzo de. (Org.). **Bibliologia e critica dantesca** (saggi dedicati a Enzo Esposito). Ravenna: Longo Editora, 1997. (Volume secondo. Saggi danteschi). p. 25-37.

PIGAFETTA, Antonio. **Primer viaje Al rededor del globo**. Sevilla: Fundación Civilter, 2012.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. **História da Literatura Portuguesa**, Vol. II, Século XVI, Coimbra, Quadrante, pp. 85-91.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. O humanismo clássico e a experiência. In: DIAS, Aida Fernanda. **História crítica da literatura portuguesa**: Idade Média. Livro 1. Direção de Carlos Reis. 1. ed. Lisboa: Verbo, 1998.

PINTO, Edith Pimentel. **O auto da ingratidão**: Na vila de Vitória. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves; CARVALHO, José Adriano de. **História crítica da literatura portuguesa**: Maneirismo e Barroco. Tomo III. Lisboa: Verbo, 2001.

PIVA, Franco. La (ri) scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento. **Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone**, 2009, 158 (LIII| II): 264-277.

PIVA, Franco. La (ri) scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento. **Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone**, 2009, 158 (LIII| II): 264-277.

PIZARRO, Ana. “Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales”. In: PIZARRO, Ana. (Org.) **América Latina: palabra, literatura e cultura**. Vol.1. São Paulo: Fundação Memorial da America Latina; Campinas: UNICAMP, 1995. pp. 21 – 37.

PIZARRO, Ana. (Org.) **América Latina: palabra, literatura e cultura**. Vol.1. São Paulo: Fundação Memorial da America Latina; Campinas: UNICAMP, 1995.

POMPA, Cristina. O lugar da utopia: os jesuítas e a catequese indígena. **Novos Estudos CEBRAP**, 2002, 64: 83-95.

PONTIGGIA, Elena (a cura di). **Il Novecento italiano**. Milano: Abscondita, 2003.

PORTUGAL. **Mesa Censória Edital da Real Meza Censoria**: [supressão de obras, com pena de queima aplicada a algumas: 24 de Setembro de 1770]. In: <https://purl.pt/38738/2/>.

POST, Chandler Rathfon. The Beginnings of the Influence of Dante in Castilian and Catalan literature. **Annual Reports of the Dante Society**, 1907, 26: 1-59.

POUND, Ezra. **Dante**. A cura di Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani. Venezia: Marsilio Editori, 2015.

POUND, Ezra. **Dante**. A cura di Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani. Venezia: Marsilio, 2015.

POUND, Ezra. **L'ABC del leggere**. Prefazione Marzio Breda; Traduzione di Rodolfo Quadrelli. Milano: Garzanti, 2019.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. Colônia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

PRALORAN, Marco. **Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2016. (Biblioteca di “Lettere Italiane”, Studi e Testi, LIV).

PROCACCIOLI, Paolo; BÖNINGER, Lorenz (a cura di). **Per Cristoforo Landino lettore di Dante**: Il contesto Civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Commedia. Firenze: La Lettere, 2016.

PROCACCIOLI, Paolo. La redazione e la stampa del Comento. In: PROCACCIOLI, PAOLO; BÖNINGER, Lorenz (a cura di). **Per Cristoforo Landino lettore di Dante**: Il contesto Civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia. Firenze: La Lettere, 2016.

PUCCINI, Dario. “La fortuna di Dante nell’America ispanica”. In: **Lettture Classensi**. Ravenna: Longo Editore, 1992. pp. 51-60.

PUCCINI, Dario. **Sor Juana Ines de la Cruz**. *Studio d’una personatà del Barocco messicano*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1967,

PUJOL, Josep. Le traduccions de textos i autors medievals francescos i italians. In: BROCH, Àlex (ed.). **Història de la literatura catalana**. Barcelona: Editorial Barcino, 2014.

PUNTONI, Pedro. Os holandeses no comércio colonial e a conquista do Brasil, 1540-1635. In: SZNRECSÁNY, Tamás (Org.). **História econômica do período colonial**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1996.

QUAGLIONI, Diego. “The Law”, in: GRAGNOLATI, Manuele; LOMBARDI, Elena; SOUTHERDEN, Francesca (ed.). **The Oxford Handbook of Dante**. Oxford University Press, 2021. pp. 257 – 269.

RAIMONDI, Ezio. **Tecniche della critica letteraria**. Torino: Einaudi, 1967.

RAMA, Angel. **La ciudad letrada**. Prólogo de Hugo Achugar. Arca: Montevideo, 1998.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América latina**. Siglo XXI, 1982.

RAMÍREZ, Hugo. La biblioteca del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús. **Theologica Xaveriana**, 1997, 124.

RASTELI, A.; CALDAS, R. F. CULTURA LETRADA NO BRASIL COLONIAL: bibliotecas, livros e leitura. *Arquivos e Bibliotecas*, [S. l.], p. 89–104, 2017. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/paginasueb/article/view/2839>. Acesso em: 24 out. 2022.

RECOPIACIÓN DE LOS REINOS DE LAS INDIAS. Mandadas imprimir y publicar por nuestro Señor El Rey Don Carlos II. 5ª ed. Madrid: Imprenta Real, 1841. Tomo II.

REDONDO, Fernando Gomez (Coord.). **História de la métrica Medieval castellana**. San Millán de la Cogolla: Cilengua. 2016. Pp. 1102-1127.

REGIMENTO QUE LEVOU TOMÉ DE SOUZA GOVERNADOR DO BRASIL, Almerim, 17/12/1548. Lisboa, AHU, código 112, fls. 1-9.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial**. São Paulo: USP Imprensa Oficial, 2000.

REVELLO, José Torre. **El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española**. DF: UNAM, 1991.

RIBEIRO, Bárbara Costa; DA SILVA, Júlio Cezar Bastoni. Evocações dantescas na prosa poética de Cruz e Sousa. **Terceira Margem**, 2021, 25.47: 11-32.

RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização**: processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Eneida. Inquisição ibérica e nazismo: paralelos entre a legislação racial, linguagem e perseguição. Os casos de Bento Teixeira e Victor Klemperer. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 36, n. 2, p. 20-42, jul./ago. 2020. p. 33 - 34.

RICCIARDELLI, Fabrizio. The Emotional Language of Justice in Late Medieval Italy. In: RICCIARDELLI, Fabrizio; ZORZI, Andrea (Org.). **International Conference Georgetown University**, 2012.

RICO, F. De Garcilaso y otros petrarquismos, **Revue de Littérature Comparée**, vol. 52, no. 2, 1978. pp. 325- 338.

RICŒUR, Paul. **La memoria, la storia e l'oblio**. Edizioni italiana a cura di Daniella Iannotta. Milano: Raffaello Cortina, 2003.

RICŒUR, Paul. **Temps et récit**. Tome I: L'intrigue et le récit historique. Paris: Editions du Seuil, 1983.

RICŒUR, Paul. **Temps et récit**. Tome II: Le temps raconté. Paris: Editions du Seuil, 1983.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830 – 1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROBEY, David. Literary theory and critical practice in Italy: formalist, structuralist and semiotic approaches to the Divine Comedy. **Comparative criticism** (an annual journal), v. 7. Edited by E. S. Shaffer. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 73-103.

ROCAMORA, José María. **Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado**. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1882.

ROCHA, Andrée Crabbé. **Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

ROCHA, Maria Miquelina Barra. La costruzione del soggetto nella «Divina Commedia». **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, 3: 65-78.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. “O último soneto de Manoel Botelho de Oliveira (ca. 1706)”. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira** [Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG Brasil], vol. 31, Nr. 2, 51-72.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. “Prolegômenos: Letras na América Portuguesa”. In: Enrique Rodrigues-Moura (Org.). **Letras na América Portuguesa**. Autores – Textos – Leitores. Bamberg: University of Bamberg Press, 6–41.

RODRIGUES, André Figueiredo. **A fortuna dos inconfidentes: caminhos e descaminhos de bens de conjurados mineiros (1760-1850)**. São Paulo: Globo, 2010.

RODRIGUES, André Figueiredo. **O clero e a Conjuração Mineira**. São Paulo: Humanitas; FFLCH-USP, 2002.

RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve História da Censura Literária em Portugal**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980.

RODRIGUES, Luiz Fernando Medeiros. As Livrarias Dos Jesuítas No Brasil Colonial, Segundo Os Documentos do Archivum Romano Societatis Iesu. **Cauriensia**, vol. 6, 2011, pp. 275-302.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Tradição e renovação. In: MORENO, Fernández César. (Org.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 131 - 159.

RODRÍGUEZ, Evangelina Caudros. Pedro Calderón de la Barca. In: GIES, David T. **The Cambridge history of Spanish literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. pp. 265- 282. p. 278.

RODRÍGUEZ, José Garrido. “El último libro del Inca Garcilaso”. In: LÓPEZ, Esperanza Parada; ORTIZ, Marta Canseco; FIRBAS, Paul (Eds.). **La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega: 1616 - 2016**. Madrid: Biblioteca Nacional de España: 2016.

ROJAS-MIX, Miguel A. **La Plaza Mayor**: El urbanismo, instrumento de dominio colonial. Barcelona: Muchnik Editores de Idiomas Vivientes, S. A., 1978.

ROJO VEGA, A. Los grandes libreros españoles del siglo XVI y América. **Cuadernos Hispanoamericanos**, 500, 1992, pp. 115-131.

ROMANELLI, Sergio. O Imperador do Brasil e suas traduções: uma nova leitura (ou a primeira?). In: RODRIGUES, R. (Org.). **O Universo Polissêmico e Fronteiriço da Tradução Literária**. Caderno de Letras, nº 23, Jul-Jan. Pelotas: Editora UFP, 2014.

ROMANO DE SANT’ANNA, Affonso. O Valeroso Lucideno: um caso de arqueologia literária. **Convergência Lusíada**, [S. l.], v. 15, n. 17, p. 17–30, 2000.

ROMERO, Silvio. **História da Litteratura Brasileira**. T. 2. (1830 – 1870). Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

ROSA, Alberto Asor. (a cura di). **Letteratura italiana del Novecento**. Bilancio di un secolo. Torino: Einaudi, 2000.

ROSA, Alberto Asor. **Storia europea della letteratura italiana**. Voll. III, La letteratura della Nazione. Torino: Einaudi, 2009.

ROSA, Salvator. La Satira contro i poeti. In: DEL BALZO, Carlo (A cura de). **Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri**. Volume VI. Roma: Forzani, 1898.

ROSSI, Annunziata. Italia en su largo camino hacia América. In: **Ideas y presagios del Descubrimiento de América**. Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 125-156.

RECIO, Roxana. Por el orden que mejor suena: traductor y Enrique de Villena. **La Corónica**, v. 24, p. 140-153, 1996.

RUBIO HERNÁNDEZ, Alfonso. Las librerías de la Compañía de Jesús en Nueva Granada: un análisis descriptivo a través de sus inventarios. **Información, cultura y sociedad**, 2014, 31: 53-66.

RUBIO TOVAR, Joaquín. Traductor y traducción en la biblioteca del Marqués de Santillana. In: Medioevo y literatura: **Actas del V Congreso de la AHLM**. Granada, 1995. p. 243-257.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro J. **Negocio e intercambio cultural**. El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII). Sevilla, Diputación de Sevilla – Universidad de Sevilla – CSIC Escuela de Estudios Hispano- Americanos, 2005.

RUEDA-RAMÍREZ, Pedro. La circulación de libros entre el viejo y el nuevo mundo en la Sevilla de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. **Cuadernos de Historia Moderna**, 1999, 22: 79-105.

RUEDA, Pedro; GARCÍA, Idalia. **El libro en circulación en la América colonial**. Producción, circuitos de distribución y conformación de bibliotecas en los siglos XVI al XVIII. México: Quivira, 2014.

RUGGIERI, Jole. **Il canzoniere di Resende**. Genève: Leo S. Olschki, S.A., 1931.

RUGGIERI, Jole. Primi contatti letterari fra Italia e Portogallo fino a Sá de Miranda. In: **Relazioni storiche fra l'Italiana e il Portogallo. Memorie e documenti**. Roma: Real Accademia d'Italia, 1940.

RUIZ, Pedro Pérez. **Historia de la literatura española** 3. El siglo del arte nuevo (1598-1691). Barcelona: Crítica, 2010.

RUNCINI, Romolo. La biblioteca del marchese di Santillana. In: **Letterature Moderne**, VIII, p. 623-636, Milano: Malfasi, 1958.

RUSSEL, Peter. **Traducciones y Traductores en la península ibérica (1400 - 1550)**. Bellaterra, escuela universitária de traductores e intérpretes. Universidad Autónoma de Barcelona. 1985.

SÁ DE MIRANDA, Francisco. **Poesias de Franscisco Sá de Miranda**. Edição feita sobre manuscritos inéditos e todas as obras impressas. Acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato. A cura di Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle: Max Niemeyer, 1885.

SAID, Edward W. Orietalismo: **L'immagine europea dell'Oriente**. Traduzione di Stefano Galli. Milano: Feltrinelli, 2016.

SALOMÃO, Sonia Netto. Dante in Brasile: poetica, tradução e crítica. **Italianistica**: Revista di Letteratura Italiana, 2020, 49.2: 25-37.

SALOMÃO, Sonia Netto. **Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.

SALOMON, Noël. Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española. In: AMORÓS, André. et al. **Creación y público en la literatura española**. Madrid: Castalia, 1974. pp. 15-39.

SALTARELLI, Thiago César Viana Lopes. **Um outro lado da mimesis**: a poética dantesca de Cristoforo Landino. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

SALVADOR, Vicente do. **História do Brasil**. Ed. revista por Capistrano de Abreu. Brasília: Senado

SANCTIS, Francesco de. **Teoria e storia della letteratura**: lezioni tenute in Napoli dal 1839 al 1848. Ricostruite sui quaderni della scuola. Organizzazione e cura di Benedetto Croce. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1926.

SANGUINETTI, Edoardo. **Il realismo di Dante**. Firenze: Sansoni Editore, 1966.

SANTAGATA, Marco. Dante: **Il romanzo della sua vita**. Milano: Mondadori, 2017.

SANTAGATA, Marco. **L'io e il mondo: un'interpretazione di Dante**. Bologna: Il Mulino, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Paulo. **Formação de cidades no Brasil colonial**. Coimbra: 1968.

SANVISENTI, Bernardo. **I primi influssi di Dante, Petrarca e Boccaccio sulla letteratura spagnola**. Milano: *Ulrico Hoepli*, 1902.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. Lisboa: Porto Editora, 2017.

SARAIVA, Antônio José. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1981.

SARAIVA, Antônio José. **O discurso engenhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica**: Buenos Aires 1920 y 1930. Siglo XXI Editores, 2020.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. **Historia de los Incas**. 3. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1943. (Biblioteca Emecé de Obras Universales).

SATIN, Ionara. A presença da cultura italiana nas crônicas de Machado de Assis. **Revista de Letras Norte**, Fortaleza, v. 11, n. 25, 2018.

SATIN, Ionara. De Magalhães de Azeredo para Machado de Assis: um sonho de Itália. **Literatura Italiana Traduzida**, v. 1, n. 4, abr. 2020.

SCHIFF, Mario. **La bibliothèque du Marquis de Santillane**. Paris: Libraire Émile Bouillon, 1905.

SCHIFF, Mario. La première traduction espagnole de la Divine comédie. In: **Homenaje a Menéndez y Pelayo**. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1899. v. I, p. 269-307.

SCHOTT, Rüdiger; FRENK ALATORRE, Margit. **Consecuencias de la expansión europea para los pueblos de ultramar**. El Colegio de México, 1966.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de; COSTA, Anagela Marques da. **A longa viagem da Biblioteca dos Reis**. Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A gran travesía de la Biblioteca Real Portuguesa: libros, libertad y el poder simbólico de las bibliotecas. In: AGUIRRE, Carlos; SALVATORE, Ricardo D. (orgs.). **Bibliotecas y cultura letrada en América Latina: siglos XIX y XX**. Lima: Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial, 2018. p. 133-148.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. D. João VI e os livros no Brasil: o caso da Real Biblioteca. **Convergência Lusíada**, 2007, 21.24. pp. 67-99.

SCHWARCZ, Lilia. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARTZ, Jorge; May Lorenzo Alcalá. **Vanguardas argentinas: anos 20**. Traduzione di Maria Angélica Keller Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestações e textos críticos**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHWARTZ, Stuart. O Brasil Colonial, c. 1580-1750: As Grandes Lavouras e as Periferias. In: BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina: América Latina Colonial**. 1. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2022. p. 399-4

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

SEGRE, Cesare. **Le strutture e il tempo**. Narrazione, poesia, modelli. Torino: Einaudi, 1974.

SEIXAS, Camila de Abreu Lopes, et al. **O Basilisco: Dos Bestiários ao Orto do Esposo**. 2021. PhD Thesis. Universidade de Lisboa (Portugal).

SENA, Jorge. **A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro**. Dialéticas aplicadas da literatura. Lisboa: Edições 70, 1980.

SEQÜESTRO dos bens do cônego Luiz Vieira da Silva. **Revista Trimestral do Instituto Histórico**, tomo 64, v. 103, p. 159-160, 1901.

SETTE, Lourdes. Machado tradutor de Assis: a identidade de um tradutor no século XIX. **Scientia Traductionis**, 2013, 14: 84-92.

SGRO, Giovanni. Segui il tuo corso, e lascia dir le genti: Karl Marx lettore della *Commedia*. **Dante**: rivista internazionale di studi su Dante Alighieri: X, 2013, 2013, 107-116.

SHELLY, Kathleen; ROJO, Grínor. El teatro hispanoamericano colonial. In: **Historia de la literatura hispanoamericana**. Cátedra, 2008. p. 319-352.

SICCA, Angelo. **Parnaso classico italiano: contenente Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso**. Padova: Tip. della Minerva, 1827.

SILVA, Francisca Júlia da. **Mámores**. Prefácio de João Ribeiro. São Paulo: Typ. Paulista, 1895.

SILVA, Lillian Micheli. **Gonçalves De Magalhães, Político e Historiador**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. As bibliotecas dos jesuítas: uma visão a partir da obra de Serafim Leite. **Perspectivas em Ciência da Informação**, 2008, 13: 219-237.

Silva, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro: 1808-1821**. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, INL, 1977.

SILVA, Teresinha V. Zimbrão. Machado de Assis: dico, che quando l'anima mal nata. **Estação Literária**, v. 13, p. 324-334, 2014.

SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da; MADDALENO, Izabella. Flagrantes da presença de Dante em Machado de Assis. **Machado de Assis em Linha**, Rio de Janeiro, v. 14, 2021.

SILVA, Vicente Pérez. Dante en la literatura colombiana. **Boletín Cultural y Bibliográfico**, 1965, 8.12: 1873-1884.

SILVA, Vítor Aguiar e. Modernidade e tradição em Sá de Miranda. In: SÁ DE MIRANDA, Francisco. **Obras**: edição fac-símile da edição de 1595. Estudo introdutório de Vítor Aguiar e Silva. Braga: Universidade do Minho, 1994. pp. IX - XIII.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa**. Coimbra: CER, 1971.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. **Teoria da literatura**. rev. aum. Coimbra: Almedina, 1968.

SILVESTRE, João Paulo. O Vocabulário Português, e Latino: principais características da obra lexicográfica de Rafael Bluteau. **Encontro Dicionários da Língua Portuguesa**—Património e Renovação, 2001, 1: 20-22.

SIMÕES, Álvaro Santos Júnior. Via Láctea (1888): história (parnasiana) de uma paixão. **Navegações**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 123-125, jul./dez. 2012. P. 124.

SIMONI, Karine. “‘Necessaria non solo per l'Italia, ma anche per le altre nazione’: Ugo Foscolo intérprete de Dante”. In: GUERINI, Andréia; DE GASPARI, Silvana. (Orgs.). **Dante Alighieri**: língua, imagem e tradução. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

SIMONI, Luiz Vicente de. **Gemidos poéticos sobre os túmulos**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. De J. Villeneuve e Comp., 1842.

SIMONI, Luiz Vicente de. **Ramalhete poetico do parnaso italiano**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. et Const. de J. C. de Villeneuve, 1843. Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin. São Paulo: Universidade de São Paulo.

SINGLETON, Charles S. Dante's allegory. **Speculum**, v. 25, n. 1, p. 78-86, Jan. 1950. Published by The University of Chicago Press on behalf of the Medieval Academy of America.

SMITH, Robert Chester. **Arquitetura colonial baiana**: alguns aspectos de sua história. Salvador: EdUFBA, 2010.

SMITH, Robert Chester. *Arquitetura colonial*. Salvador: Liv. Progresso, 1955.

SOARES DE SOUSA, Gabriel. **Tratado descritivo do Brasil em 1587**. 2. ed. mais correcta e accrescentada com um additamento. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1879.

SOARES, Francisco Sérgio Mota, et al. **A Biblioteca Pública da Bahia**: dois séculos de história. Salvador, 2012.

SOARES, Gabriela Pellegrino. **Semear Horizontes**: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOARES, Nair de Nazaré Castro. Pedagogia humanista no Colégio das Artes ao tempo de Anchieta. In: **Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)**. Tomo III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 1039-1065.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOLANA-PUJALTE, Julián; SUÁREZ, Marcela Alejandra. Las bibliotecas españolas e hispanoamericanas de la Compañía de Jesús de los siglos XVI-XVIII (proyecto SIBHA). In: **Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)**. Universidad Pontificia Comillas, 2012. p. 1585-1598.

SOLANO, F. de. Fuentes para la historia cultural: libros y bibliotecas de ls América colonial. In: **Ensayo de metodologia histórica en el campo americanista**. Madrid: C.S.I.C., 1985.

SOSA, João da Cruz e. **Obra completa**: poesia. Vol 1. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. O guesa. Londres: Cooke and Halsted, [s.d.].

SOUZA, Laura de Mello. **O diabo e a terra de Santa Cruz**: Feitiçaria e religiosidade no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia das Letras: 1986.

SOUZA, Rafael de Freitas e. **O Tiradentes leitor**. Viçosa, MG: Suprema, 2008.

SPADA, Gianbattista. **Giardino de gli epiteti, traslati, & aggiunti poetici italiani**. Bologna: Appresso Francesco Baba, 1665. p. 11.

SPAGGIARI, Barbara. **Camões e o Outono do Renascimento**. Coimbra: CIEC, 2011.

SPEIER, Claudia Fernández. Dante ei lettori argentini: l'interpretazione politica della Commedia/Dante and the Argentinian readers: the political interpretation of the "Divina Commedia". **Il Capitale Culturale**. Studies on the Value of Cultural Heritage, 2014, 2: 57-69.

SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos**. EdUSP, 1995.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. Cotia: Ateliê, 2003. p. 29.

STEIBERG, Justin. **Dante e il suo pubblico**: Copisti, scrittori e lettori nell'italia comunale. Traduzione di Anna Carocci. Roma: Viella, 2018.

STEINBERG, Justin. **Dante and the Limits of the Law**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2016.

STEINER, George. **Language and Silence**: Essays on Language, Literature, and the Inhuman. New Haven and London: Yale University Press. 1988.

STERZI, Eduardo. Cavalcanti: Saltar sobre a morte. **Modo de Usar & Co.**, v. 1, p. 1, 2010.

STERZI, Eduardo. Da voz à letra. Alea: **Estudos Neolatinos** (Impresso), v. 14/2, p. 165-179, 2012.

STERZI, Eduardo. Dante e a pré-história da lírica moderna. **Revista de Italianística**, v. 19-20, p. 3-15, 2011.

STERZI, Eduardo. Incipit (explicit) Vita Nova. Dante Alighieri e o livro da memória. **Crítica Cultural**, v. 4, 2, p. 13-33, 2010.

STERZI, Eduardo. Antropofagia como máquina de guerra. **Grafias**, v. 10, p. 8-11, 2021.

STERZI, Eduardo. Dante e a lírica: entre teoria e poesia. **Fronteiras** (São Paulo), v. 8, p. 1-17, 2012.

STERZI, Eduardo. Dante e a necessidade da morte. **Revista TRAMA Interdisciplinar**, v. 4, p. 93-110, 2013.

STERZI, Eduardo. Diante da lei - da gramática - da história. Oswald de Andrade, poeta das exceções. In: Pauline Bachmann; Dayron Carrillo-Morell; André Masseno; Eduardo Jorge de Oliveira. (Org.). **Antropofagias: um livro manifesto!** Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade. 1ed.Berlim: Peter Lang, 2021, v. , p. 85-100.

STERZI, Eduardo. O drama do poeta. **Remate de Males**, v. 33, p. 169-190, 2013.

STERZI, Eduardo. O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno. **Litterature d'America**: revista trimestrale: XXIX, 125, 2009, 2009, 61-87.

STUPAZZONI, Marco. Andrea Mazzucchi, Un episodio della fortuna di Dante in Francia nel primo Ottocento: Les Proscrits di Honoré de Balzac. **Studi Francesi**. *Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, 2007, 151 (LI| I): 193.

TARRÍO, Ana María S. Leitores dos Clássicos. **Portugal e Itália, séculos XV e XVI**. Uma geografia do primeiro Humanismo em Portugal. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Centro de Estudos Clássicos, 2015.

TASSO, Torquato. **Gerusalemme liberata**. A cura di Claudio Gigante e Tancredi Artico. Milano: Mondadori, 2022.

TAVANI, Giuseppe. Enciclopedia Dantesca: Brasile. Disponibile all'indirizzo web: <http://www.treccani.it/enciclopedia/brasil_%28Enciclopedia-Dantesca%29//>. Pagina visitata il 07 giugno 2019.

TAVANI, Giuseppe. **Trovadores e Jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa**. Lisboa: Caminho, 2002.

TEIXEIRA, Bento. **Prosopopea**. Rio de Janeiro: Typ. do Imperial Instituto Artistico, 1873.

TEIXEIRA, Manuel. **A forma da cidade de origem portuguesa**. São Paulo: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2012.

TEODORICA, Tatiana Alvarado, et al. Las letras transfronterizas. La Academia Antártica y la red de comunicación entre los poetas. **Edad de Oro**, 2020, 39: 131-144.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente: o autor e a obra**. 2. ed. Lisboa: ICALP, 1985.

THAYER OJEDA, Tomás. Las bibliotecas coloniales de Chile. **Revista de Bibliografía chilena y extranjera**, 1913, 1.3: 5-7.

THOMPSON, L.S. **Printing in Colonial Spanish America**. Londres: Archon Books, 1962.

TODOROV, Tzvetan. **A gramática do Decameron**. Tradução de Eni Orlandi. São Paulo: Perspectiva, 1982.

TODOROV, Tzvetan. **Lo spirito dell'illuminismo**. Garzanti, 2015.

TOLEDO, César de Alencar Arnaut; Ruckstadter, Flávio Massami Martins. A filosofia educacional dos jesuítas nas *Cartas* do Pe. José de Anchieta. **Acta Scientiarum**. Human and Social Sciences. Maringá, v. 25, no. 2, p. 257-265, 2003 .

TORRÓ, Juame. La poesia cortesana. In: BROCH, Àlex (dir.) **Història de la literatura catalana**. Vol. II, direcció de Lola Badia. Barcelona: Editorial Barcino i Ajundamente de Barcelona, 2014. pp. 261- 352.

TOYNBEE, Paget Jackson. **Britain's Tribute to Dante in Literature and Art: A Chronological Record of 540 Years (c. 1380-1920)**. London: Humphrey Milford/Oxford University Press, 1921.

TRABULSE, Elías. El universo científico de Sor Juana Inés de la Cruz. **Colonial Latin American Review**, 1995, 4.2: 41-50.

TUR, Antonio Aledo. El significado cultural de la plaza hispanoamericana. El ejemplo de la plaza mayor de Mérida. **Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio**, 2000, 37-47.

UNGARETTI, Giuseppe. **Invenzione della poesia moderna**. Lezione Brasiliane di letteratura (1937 - 1942). A cura di Paola Montefoschi. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.

UREÑA, Pedro Enríquez. **Storia della cultura nell'America spagnola**. Traduzione di Giuseppe Bellini. Torino: Einaudi, 1961.

VACALEBRE, Natale. **Come le armadure e l'armi**. Per una storia delle antiche biblioteche della Compagnia di Gesù. Con il caso di Perugia, premessa di Edoardo Barbieri. Firenze: Olschki, 2016.

VAN KESSEL, Tamara. 'Si deve amare la mamma anche se povera'. The Dante Alighieri Society, Italian emigration and the safeguarding of italianità, 1870-1925. **Incontri. Rivista europea di studi italiani**, 2011, 27.1: 21-29.

VAN OSS, Adrian. La América decimonónica. In: ÍNIGO MADRIGAL, Luis (coord). **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo II. Madrid: Cátedra, 2014. pp. 11-53.

VARELA, Fernanda Martinez. Neomedievalismo en el Contexto Chileno. **SIGNUM-Revista da ABREM**, 2021, 22.1: 74-115.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. **Estudos sobre o romanceiro peninsular: romances velhos em Portugal**. Madrid: Cultura Española, 1909.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Vila Rica e a noção de "grande cidade" na transição do Antigo Regime para a época contemporânea. **Locus: Revista de História**, v. 20, n. 1, p. 123-145, 2014.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4.ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

VERNEY, Luís António. Verdadeiro metodo de estudar: para ser util à Republica, e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal. Exposto em varias cartas, escritas polo R. P. Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R. P. Doutor na Universidade de Coimbra. Tomo primeiro [segundo]. Valensa [Nápoles]: Na Oficina de Antonio Balle [Genaro e Vincenzo Muzio], 1746.

VERRI, Gilda Maria Whitaker. **Tinta sobre papel: livros e leitura na Capitania de Pernambuco entre 1759 e 1808**. 2005. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

VIALE, Antonio José. **Tentativas dantescas**. Precedidas de uma carta de Sua Majestade El-Rei o Senhor D. Pedro V de saudosa memória. Coimbra: Livraria Central de J. Diogo Pires, 1883.

VIANA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 99 – 274.

VIANNA, Jorge Vinícius Monteiro. Em defesa da monarquia imperial: Dante Alighieri e sua linguagem política contra o poder do papado medieval. **História e Cultura**, Franca, v. 5, n. 1, p. 56-72, mar. 2016.

VIDAL Y VALENCIANO, Cayetano. Imitadores, traductores y comentadores españoles de la Divina Comedia. **Revista de España**, X, 1869, p. 217-234 e 517-533. 1994/2000.

VIEIRA, António. **Cartas do Padre Antônio Vieira coordenadas e anotadas por J. Lúcio d’Azevedo**. Tomo Primeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.

VIEIRA, Matheus Silva. O sonho dantesco e o pesadelo de Castro Alves: a viagem do navio negreiro ao porto da città dolente. Ou: Castro Alves e as leituras da *Divina Comédia* no Romantismo brasileiro. **Terceira Margem**, 2021, 25.47: 33-49.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby y compañía**. Barcelona: Anagrama, 2009.

VILA-MATAS, Enrique. **El viajero más lento**. *El arte de no terminar nada*. Barcelona: Seix Barral, 2011.

VILLAÇA, Alcides. **Machado de Assis, tradutor de si mesmo**. Revista Novos Estudos CEBRAP, 1998, 51: 3-14.

VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). **História de Minas Gerais: as Minas setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007b. v. 2, p. 249-252.

VILLALTA, Luiz Carlos; BECHO, André Pedroso. Lugares, espaços e identidades coletivas na Inconfidência Mineira. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). **História de Minas Gerais: as Minas setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. v. 2, p. 555-578.

VILLALTA, Luiz Carlos. **A ‘torpeza diversificada dos vícios’**: celibato, concubinato e casamento no mundo dos letrados de Minas Gerais (1748-1801). 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

VILLALTA, Luiz Carlos. As origens intelectuais e políticas da Inconfidência Mineira. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). **História de Minas Gerais: as Minas setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007a. v. 2, p. 579-607.

VILLALTA, Luiz Carlos. Bibliothèques privées et pratiques de lecture au Brésil Colonial. In: MATTOSO, Katia; SANTOS, Idellete Muzar; ROLLAND, Denis. (Org.). **Naissance du Brésil moderne (1500-1808)**. 1 ed. Paris: Presses de L’Université de Paris-Sorbonne, 1998, v. 1, p. 319-336.

VILLALTA, Luiz Carlos. Ler, escrever, bibliotecas e estratificação social. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). **História de Minas Gerais: as Minas setecentistas**. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007c. v. 2, p. 289-311.

VILLALTA, Luiz Carlos. O diabo na livreria dos inconfidentes. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1994b. p. 367-395.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 331-385.

VILLALTA, Luiz Carlos. Os clérigos e os livros nas Minas Gerais da segunda metade do século XVIII. Acervo: **Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1-2, p. 19-52, jan./dez. 1995.

VILLALTA, Luiz Carlos. **Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América Portuguesa**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 1999.

VILLALTA, Luiz Carlos. **Usos do livro no mundo luso-brasileiro sob as Luzes: reformas, censura e contestações**. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Trato, 2015.

VILLANI, Nicola. Il poema della metamorfose. Premessa di Bruno Capaci. In: CAPACI, Bruno (a cura di). **Dante oscuro e barbaro**. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII). Saggio introduttivo di Andrea Battistini. Roma: Carocci, 2010.

VILLAS BÔAS, Luciana. Semelhança é causa de amor: arte da escrita e método de conversão dos primeiros jesuítas. In: **Encontros escritos: Semântica histórica do Brasil no século XVI**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2019, pp. 123-144.

VINATEA, Martina. **El «Discurso en loor de la poesía»**: declaración de principios de los poetas del Nuevo Mundo. New York: IDEA, 2021.

VINCINI DE MORAES, Eugênio. **A tijuca e o pântano**: “A Divina Comédia” na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007

VIZIOLI, Paulo. Dante e a literatura inglesa. **Revista de Letras**, 1969, 12: 167-179.

WALKER, Roger M. True to his sense, but truer to his fame: Sir Richard Fanshawe’s Versions of Tasso’s Sonnet on Camões. **Portuguese Studies**, v. 11, p. 78-86, 1995.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e critica dell’oblio. Bologna: Il Mulino, 1997.

WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Bénédicte. Penser l’histoire croisée: entre empirie et réflexivité. **Annales: Histoire, Sciences Sociales**, v. 58, n. 1, pp. 7-36, jan./fev. 2003.

WIESS, Julian. Renaissance poetry. In: GIES, David T. (Ed). **The Cambridge History of Spanish Literature**. Cambridge: University Press, 2004. pp. 159 – 177.

WILLIAMS, Raymond. **The country and the city**. Oxford: Oxford University Press, 1973.

WILLSON, Patricia. El fin de una época: letrados-traductores en la primera colección de literatura traducida del siglo XX en la Argentina. Trans. **Revista de Traductología**, n. 12, 2008. pp. 29-42.

WILLSON, Patricia. Élite, Traducción y público masivo. Estudios. **Revista de Investigaciones Literarias y Culturales**, n. 25, 2005, pp. 235-251.

XAVIER PINHEIRO, F. A. Introdução. In: ALIGHIERI, Dante. **Inferno**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Typ. do Instituto Profissional Masculino, 1907. pp. 10 - 19.

XAVIER PINHEIRO, José Pedro. **Epitome da história do Brasil desde o seu descobrimento até 1857**. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1864.

XAVIER PINHEIRO, José Pedro. **Epitome da historia do Brazil desde o seu descobrimento até a proclamação da Republica**. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1892.

XAVIER PINHEIRO, José Pedro. Estudo crítico, literário e filosófico – Dante e sua obra. **Revista Americana**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 80-93, 1918.

XAVIER, Ângela Barreto; PALOMO, Federico; STUMPF, Roberta. (Org.). **Monarquias ibéricas na Época das Grandes em Perspectiva**. Reformas Políticas Comparada (século XVI-XVIII) Dinâmicas imperiais e circulação de modelos político-administrativos. Lisboa: Universidade Lisboa, 2018.

ZECCHI, Barbara. La traduzione della Commedia dantesca attribuita a Enrique de Villena: il Paradiso. **Annali di Ca' Foscari**, v. 27, p. 327-345, 1988.

ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea: estudos neolatinos**, 2008, 10: 85-97.

ZORRILLA, Rocío Olivares. **El romance decasílabo de Sor Juana y las zonas perdidas del sentido en la crítica de la poesía novohispana**. DF: Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

ZUMTHOR, Paul; VARVARO, Alberto. et al (a cura di). **Lo spazio letterario del Medioevo**. 2. Il Medioevo volgare. Roma: Salerno editrice, 2002. pp 149-178.

ZUMTHOR, Paul. **La lettre et la voix**. De la “littérature” médiévale. Paris: Seuil, 1987.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, réception, lecture**. Québec: Les Éditions du Préambule, 1990.

ZURARA, Gomes Eanes de. **Crónica do Conde Dom Pedro de Menezes**. Prefácio de Manuela Mendonça. 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

ZURARA, Gomes Eanes de. **Crónica de D. Duarte de Meneses**. Lisboa: Edições Vercial, 2014.

ZVONAREVA, Alina. Il viaggio dantesco nella Russia di fine Ottocento-inizio Novecento e la «Francesca da Rimini» di Rachmaninov. **Intersezioni**, 2016, 36.2: 179-198.

