

# Le Muse della rivolta: Arcadi e *Inconfidentes* nel Settecento brasiliano

Vincenzo Russo

*A people without history  
Is not redeemed from time, for history is a pattern  
Of timeless moments.*  
Thomas S. Eliot

## 1. La *translatio studiorum*: le muse ai Tropici o dell'arcadia brasiliiana.

Esisterebbe una curiosa coincidenza, a credere nelle parole di Curtius, tra la fine della missione delle Muse e il loro trasferimento nella periferia di un Mondo che ancora coincideva (o credeva di coincidere) con l'Europa:

Proprio l'anno in cui morì Fielding (1754), Thomas Gray (1716-1771) compose una «ode pindarica» sul progresso della poesia: è un salvataggio dignitoso delle antiche Muse; il loro dominio si estende molto al di là di quanto finora immaginassimo: nel gelido settentrione esse consolano gli abitanti intrizziti dal freddo, ma anche nelle olezzanti foreste del Cile, prestano aiuto ai giovani selvaggi. In queste idee avvertiamo le idee del preromanticismo inglese; ma lo sforzo di salvare le Muse col trapiantarle nell'Antartide o ai Tropici dimostra solo che le Muse stesse hanno esaurito la propria missione; la loro voce, che era stata un giorno armonia celeste, oggi tace.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ernst Robert Curtius, *Letteratura Europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 272-273.

In questa suggestiva riflessione, le Muse per secoli ispiratrici di canto e poesia, trapiantate in maniera “innaturale” verso luoghi ad esse sconosciuti avrebbero perso il vigore della parola e del loro incanto. Tuttavia, l'estremo – se non proprio postumo – ricorso alle Muse da parte di quei poeti brasiliani della seconda metà del Settecento si vuol far coincidere, se non proprio con l'inizio della Letteratura nazionale, almeno con una presa di coscienza forte da parte del letterato brasiliano, del suo ruolo sociale e della sua attività estetica<sup>2</sup>. Colui che oggi viene riconosciuto come il fondatore dell'*Arcádia Ultramarina*, mimesi coloniale e tardiva delle Arcadie europee, Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) intona la sua invocazione alla Musa, da quel «sítio peregrino» e «distante do Tejo» che l'«inculta região» di Minas Gerais rappresenta:

*Tu, Musa, que ensaiada  
 À sombra dos salgueiros,  
 Esta inculta região viste animada  
 Dos ecos lisonjeiros,  
 Um novo empenho agora  
 Comigo entoe a lira mais sonora.*<sup>3</sup>

Quelle stesse Muse, dunque, importate dai classici del bucolismo come Teocrito e Virgilio, ma anche da Dante, Sannazzaro e Guarini, attraverso la settecentesca via italiana (metastasiana, soprattutto) e portoghese<sup>4</sup>, andranno a ispirare non solo immaginari pastori nelle nuove terre d'America, ma si adatteranno al

---

<sup>2</sup> Fondamentale sull'argomento Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, Belo Horizonte, Itataia, 2 voll., 1981.

<sup>3</sup> Per la poesia di Cláudio Manuel da Costa, come per quella di Tomás Antônio Gonzaga e di Alvarenga Peixoto, abbiamo utilizzato la recente edizione che raccoglie l'intero *corpus* poetico dei tre autori: *A Poesia dos Inconfidentes*, organização de Domício Proença Filho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996. Si citerà sempre l'autore, il numero e la natura del componimento, e quindi il titolo della opera originale e la pagina. In questo caso, i versi sono tratti dalla «Ecloga III», *Obras*, p. 144.

<sup>4</sup> Scrive Cláudio Manuel da Costa nel «Prólogo ao leitor» alle sue *Obras*: «Sem te apartares deste mesmo volume, encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer como talvez não me é estranho o estilo simples, e que sei avaliar as

canto del «viver em colônia», piegandosi alle esigenze poetiche dettate, in questo scorcio finale di XVIII secolo, dalle diverse condizioni geografiche, politiche, sociali e soprattutto storiche. Prima che la poesia occidentale ne decreti per sempre l'innaturalità, l'ultimo dislocamento spaziale delle Muse le vedrà installate – secondo la nuova finzione arcadica, come alle origini della tradizione mitologica – presso un monte e un fiume: dalla fonte Aganippe sul monte Elicona al Ribeirão do Carmo sulle aspre rocce di Minas Gerais. L'appello alle Muse diventa una vera e propria rivendicazione da parte di colui, che nelle sue *Obras* – pubblicate significativamente a Coimbra nel 1768 –, si definiva «Arcade Ultramarino, chamado Glauceste Saturnio» ovvero Cláudio Manuel da Costa, secondo il quale, pur non essendo propizio il paesaggio *mineiro* – sineddoche di quello brasiliano – al canto, la virtù delle Muse è così alto da concedere l'ispirazione al poeta:

*Musas, canoras Musas, este canto  
Vós me inspirastes, vós meu tenro alento  
Erguestes brandamente àquele assento,  
Que tanto, ó Musas, prezo, adoro, tanto.  
Lágrimas tristes são, mágoas, e pranto,  
Tudo o que entoa o músico instrumento;  
Ma se o favor me dais, ao mundo atento  
Em assunto maior farei espanto.*

*Se em campos não pisados algum dia  
Entra a ninfa, o Pastor, a ovelha, o touro,  
Efeitos são da vossa melodia;  
Que muito, ó Musas, pois que em fausto agouro  
Cresçam do pátrio rio à margem fria  
A imarcescível hera, o verde louro!<sup>5</sup>*

L'epigrafe all'intero testo delle opere di Cláudio, tratta dalle *Georgiche* virgiliane, non appare solo come riferimento interte-

---

melhores passagens de Teócrito, Vergílio, Sanazaro e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camões etc.», p. 47.

<sup>5</sup> «Soneto C», *Obras*, p. 96.

stuale del più ampio discorso bucolico e arcadico, ma insiste sull'onore e sull'onere, e in un certo senso, sul primato che spetta al Poeta di condurre con sé in patria il canto divino dalle sue tradizionali terre d'elezione:

*Primus ego in Patriam mecum, modo vita supersit,  
Aonio rediens deducam vertice Musas.*

Non è un caso, allora, che proprio sotto il segno e il riconoscimento della poesia – ancora per poco privilegio esclusivo dello spazio europeo metaforicamente limitato ai giardini del Gianicolo o alle care e rimpiante sponde del Tago o del Mondego –, nasca l'Arcadia Ultramarina, certamente versione minore di quella Romana (ma ad essa direttamente affiliata<sup>6</sup>), il cui splendore può irradiarsi ormai, senza vestigia di «vergogna», fino a tali «remotos climas». L'importazione della Musa arcadica che non riesce mai a celare fino in fondo un rapporto di subalternità culturale tra il codice europeo e quello brasiliano è finalizzata a convertire la «barbaridade em polícia, a incultura em asseio e o desalinho em gala». Con queste parole pronunciate in chiusura delle declamazioni in onore del nuovo governatore di Minas Gerais, D. José Luís de Menenses, Conte di Valadares, il 4 settembre 1768<sup>7</sup>, l'intellettuale *vijado* e laureato a Coimbra, Cláudio Manuel da Costa ascrive il suo liminare progetto poetico all'interno di un più ampio e complesso processo di *translatio studiorum* che avrebbe implicato la possibilità di un trasferimento – al contempo spaziale e storico – della narrazione poetica dal Centro dell'Impero alla sua periferia. Tutto il discorso di Cláudio Manuel da Costa gira intorno a una retorica degli *inizi*: la fondazione dell'Arcadia Ultramarina inevitabilmente coincide con la nomina del nuovo governatore che assume la custodia (*Protetor*) dell'Accademia col

---

<sup>6</sup> Antonio Candido, «Os Ultramarinos» in *Vários Escritos*, S. Paulo, Livraria Duas Cidades, 1995 (3<sup>a</sup> ed. rev. e ampl.), p. 221.

<sup>7</sup> In realtà, il giorno dell'insediamento del nuovo governatore risale al 16 Luglio dello stesso anno: a settembre si festeggia la commemorazione dell'atto e, questa data si fa ormai coincidere con la nascita dell'accademia arcadica brasiliana.

nome bucolico di *Dalizo*. L'insediamento del giovane Conte di Valadares al potere della Capitania diventa l'occasione per annunciare non solo la nascita del consesso arcadico brasiliano ma di rivendicare per sé e i suoi sodali il privilegio di un nuovo cominciamento: le Muse, dopo un silenzio a cui erano state obbligate da un «tão bárbaro país, [...] país acostumado mais a ouvir os rugidos das feras que a harmonia das Musas», hanno finalmente accesso a «tomar posse destes Campos». L'illustre paragone del Conte di Valadares-*Dalizo* con Cristina di Svezia del cui mecenatismo beneficiò la fondazione dell'Arcadia Romana, o con D. João V la cui magnanimità valse al sovrano portoghese «o preciosíssimo nome de Pastor *Areté*<sup>8</sup>, funziona come un tentativo ossequioso (e a dire il vero tardivo) da parte di Cláudio Manuel da Costa di iscriversi nella filiera della tradizione arcadica e di riconoscere a questa felice *Repubblica* l'illuminato dominio dei potenti<sup>9</sup>:

Sim, Acadêmicos meus, sim inestimáveis sócios. Eu devo desde hoje auspiciar as nossas Musas e com felicíssimo asilo: acabou o feio e desganhado inverno que fazia o horror destes campos, ele se cobram já de novas e risonhas flores, as águas que até aqui não convidavam a tocá-las, hoje se nos oferecem muito cristalinas e puras; as névoas se desterram, alegra-se o Céu, povoam-se de engraçadas aves os ares, e apenas há ramo nesses troncos, onde se não escute cantar algum emplumado vivente. Parece que, fugindo de todo à rudeza destes montes e que benefício de uma alta

<sup>8</sup> Come ricorda Sérgio Buarque de Holanda, in un breve *excursus* sulla storia dell'accademia romana, fu proprio D. João V a donare un terreno sul Gianicolo al primo ristretto gruppo arcadico a cui mancava al tempo una vera e propria sede. Cfr. Sérgio Buarque de Holanda, *Capítulos de literatura colonial*, organização e introdução de A. Candido, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991, e in particolare il capitolo su Cláudio Manuel da Costa, pp. 227-405.

<sup>9</sup> Ragionando sulle diverse filiere etimologiche riconducibili al termine *Musa*, scrive Susanna Mati nell'introduzione al libro di Walter Friedrich Otto: «Rivelatrice la traduzione latina del greco *Musa* con *Moneta*, nome divino derivato da *moneo*, che spiega la presenza della *Musa* a fianco dei potenti, in qualità di consigliera e ammonitrice» in Walter Friedrich Otto, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, a cura di S. Mati, Roma, Fazi, 2005, p. XVI.

proteção, entram as Musas a tomar posse destes Campos. [...] Ah, se o nome de Dalizo, que vejo hoje indultado do misterioso dia que consagramos à Pastora Lucinda, se este nome se colocara na frente desta Sociedade amabilíssima, com o soberano título de Protetor da nascente Colônia Ultramarina, quando igualleremos na felicidade aqueles pastores da Romana Arcádia! Talvez ele não se envorganhará então de haver repartido para tão remotos climas o esplendor luminoso da sua República.

Seriámos, Exmo. Senhor, seriámos muitas vezes felizes se V. Exa. honrasse com a sua proteção uma sociedade que se deseja polir para melhor louvar o soberano nome de V. Exa. Devemos mais a V. Exa. do que à natureza temos devido: ela nos produziu, ela nos criou e nos conserva entre ásperos e intratáveis rochedos, no meio da barbaridade, no seio da rudeza, do desalinho e da incultura.<sup>10</sup>

Questa lunga citazione del discorso in prosa che accompagna le *Obras Poéticas* (1768), dedicate al governatore D. José Luís de Menenses – così come il dramma *Parnaso Obsequioso* (1768)<sup>11</sup> scritto per essere recitato il giorno del suo compleanno –, costituisce una delle prove fondamentali dell'esistenza della colonia d'oltremare dell'Arcadia<sup>12</sup> la cui realtà storico-letteraria solo

<sup>10</sup> «Para terminar a Académia», *Obras Poéticas*, pp. 341-342.

<sup>11</sup> Qui è lo stesso Cláudio a definirsi come: «Bacharel formado na Faculdade de Cânones, Académico da Academia Litúrgica de Coimbra, e criado pela Arcádia Romana, Vice-Custode da Colônia Ultramarina, como nome de Glauceste Satúrnio», p. 308.

<sup>12</sup> Per una breve ma precisa ricognizione sulle interpretazioni storiografiche circa l'esistenza di un'arcadia brasiliana, si veda l'articolo di Luciana Stegagno Picchio, «Notizie dall'Arcadia: Arcadi della Colonia Ultramarina», in *Signoria di Parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, a cura di G. Calabrò, Napoli, Liguori, 1998, pp. 575-583. La stessa studiosa, avallando l'ipotesi dell'esistenza storica dell'Arcadia, fa riferimento a quel «"documento" ufficiale della fondazione» pubblicato da Antonio Candido. Si tratta del diploma firmato dal Custode dell'Arcadia Romana Mireo Rofeatico (ossia Giuseppe Michele Morei) concesso nel 1764 al brasiliano Joaquim Inácio de Seixas Brandão (medico e poeta imitatore di Metastasio) del quale Rodrigues Lapa aveva già nel 1961 ritrovato una «Ode a um árcaide de Roma que ia estabelecer uma nova Arcádia no Brasil»

recentemente è stata accettata da tutta la storiografia critica.

Cláudio Manuel da Costa, quale capostipite, se non di una vera e propria scuola<sup>13</sup>, almeno di un gruppo eterogeneo, si profila come il paradigma liminare dell'assunzione estetica arcadica in Brasile la quale non può avvenire senza l'intermediazione culturale della formazione portoghese. L'inconsolabilità di non poter installare a Minas Gerais le delizie del Tago, del Lima e del Mondego, assunte quali dispositivi di una consacrata metaforologia potomologica<sup>14</sup>, innesca un processo compensatorio che lo stesso poeta esplicita riconoscendo come la propria irriducibile eccentricità culturale abbia potuto giovare della "mediazione" metropolitana nella ricezione e ricodificazione del canone poetico arcadico.

Pudera desculpar-me, dizendo que o gênio me faz propender mais para o sublime: mas, temendo que ainda neste me condenes o muito uso das metafóras, bastará para te satisfazer, o lembrar-te que a maior parte destas *Obras* foram compostas em Coimbra; ou pouco depois, nos meus primeiros anos, tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras. A lição dos Gregos, Franceses, Italianos, sim, me fizeram conhecer a diferença sensível dos nossos estudos e dos primeiros Mestres da Poesia.<sup>15</sup>

---

indirizzata all'autore dell' *Uruguai*, Basílio da Gama. Quest'ultimo appare, nel suddetto diploma, come colui che avrebbe introdotto nell'arcadia romana il nuovo adepto. L'importanza del diploma consta nell'autorizzazione da parte dell'Arcadia Romana all'istituzione di una sua appendice accademica ai Tropici: «Per la fondazione della Colonia Ultramarina» è il *placet* che consente quattro anni più tardi – non si sa se con la partecipazione o meno di Basílio da Gama – a Cláudio Manuel da Costa di fondare l'Arcadia Ultramarina a Vila Rica.

<sup>13</sup> La storiografia letteraria tradizionale si limita a includere nella cosiddetta *Escola Mineira*, espressione creata dallo storico della letteratura Sílvio Romero, non solo i tre poeti chiamati *inconfidentes* (Cláudio, Gonzaga e Peixoto) ma anche gli altri rappresentanti dell'arcadia: Santa Rita Durão, Basílio da Gama e Silva Alvarenga.

<sup>14</sup> «Alla montagna appartiene la *fonte*; per questo, vediamo le Muse, proprio come le Ninfe, legarsi alla purezza dell'elemento acquatico» in Walter Friedrich Otto, *op. cit.*, p. 33.

<sup>15</sup> «Prólogo ao leitor», *Obras*, pp. 47-48.

L'Arcadia di periferia opera uno scarto rispetto all'arcadia del Centro che consiste nella prima cosciente rivendicazione di una *translatio studiorum* all'interno del processo di formazione letteraria brasiliana. La poesia di Cláudio Manuel da Costa così come quella di Tomás Antônio Gonzaga e di Inácio José Alvarenga Peixoto, traduce in uno spazio nuovo (il contesto *mineiro*) e in un tempo storico diverso rispetto a quello dell'ora bucolica e pastorale europea (romana e portoghese) un'estetica decisamente acronotipica – secondo l'analisi classica di Bachtin – come quella dell'Arcadia. Pur evitando una lettura univoca dell'intera produzione dei tre poeti arcadi (in cui le differenze non solo stilistico-formali permangono), possiamo riconoscere un doppio movimento dialettico che informa *tout court* la poetica di questo *arcadismo peculiar*. In vero, esiste tutta un costellazione di componimenti ascrivibili a una poetica del Risentimento<sup>16</sup> inteso come impossibilità di abitare poeticamente la geografia spaziale *mineira* se non riconoscendole una differenza in termini puramente disforici.

*Destes penhascos fez a natureza  
O berço em que nasci: oh! quem cuidara  
Que entre penhas tão duras se criara  
Um alma terna, um peito sem dureza!*<sup>17</sup>

*Entorpeceu-se o canto,  
e a Musa tristemente enroquecida  
Se viu, depois que a sorte desabrida  
Trocou o doce encanto  
Das Ninfas do Mondego,  
Pelo deste retiro inculto emprego.*<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> La teoria del desiderio mimetico di René Girard fornisce un'interessante chiave interpretativa per questo concetto: «il risentimento è ciò che l'imitatore prova nei confronti del suo modello allorché questi ostacola i suoi sforzi per impossessarsi dell'oggetto sul quale entrambi convergono» in R. Girard, *Il risentimento. Lo scacco del desiderio nell'uomo contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 1999, p. 10. Il mimetismo artistico, che fa propria la condizione dell'essere *secondo l'altro*, aiuta alla comprensione dei complessi meccanismi di desiderio e frustrazione dell'imitatore nei confronti del modello ammirato e amato, il quale – come scrive Tomelleri nell'introduzione a libro di Girard – «sarà sempre laddove vorremmo essere e non siamo», *ibid.* p. 3.

*É tudo horror; é tudo  
Uma pálida imagem da tristeza.  
Habita esta aspereza  
O fúnebre silêncio, o assombro mudo.*<sup>19</sup>

Indissociabile contrappunto di questa inscenata inconciliabilità fra Centro/Periferia, Metropoli/Colonia, Tago (o Mondego)/Ribeirão do Carmo, *Civilização/País grosseiro*, è il movimento di riconoscimento dello spazio *mineiro* come spazio mosaico. La Musa, come ricorda il suo etimo, è figlia dell'antichissima dea della memoria e del ricordo, Mnemosyne: per questa ragione, essa come archivio mnemonico della cultura europea può funzionare fuori dal suo luogo d'origine, riecheggiandone le formule e gli stili per rinnovare il suo canto per sino presso la «rudeza fatal deste rochedo».

*Leia a posteridade, ó pátrio Rio,  
Em meus versos teu nome celebrado,  
Porque vejas uma hora despertado  
O sono vil do esquecimento frio,*<sup>21</sup>

*Enfim serás cantada, Vila Rica,  
Teu nome impresso nas memórias fica;  
Terás a glória de ter dado o berço  
A quem te faz girar pelo Universo*<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> «Soneto XCVIII», *Obras*, p. 95.

<sup>18</sup> «Epístola I, Alcino a Fileno», *Obras*, p. 245.

<sup>19</sup> «Epístola II, Fileno a Alcano», *Obras*, p. 248.

<sup>20</sup> «Soneto II», *Obras*. Per questi versi, al di là del panegirico al governatore, si parla di vera e propria «virada política» che giustificerebbe le posizioni illuminate di una formazione e di una presa di coscienza critica che conduce il poeta dalla dichiarazione d'amore per le Ninfe del Mondego e del Tago al pentimento per aver ingratamente disprezzato quelle del «pátrio Rio».

<sup>21</sup> Sono gli ultimi versi di *Vila Rica*, quello che doveva essere il contrappunto ideologico, tropicale e *mineiro*, dell'*Enriade* di Voltaire: il poema è difatti la celebrazione della scoperta dell'oro e la fondazione delle città della regione, il cui ricorso a un immaginario classico non fa che conferire ai vari avvenimenti storici uno sfondo mitico e leggendario.

Il modello letterario europeo – appreso a Coimbra, centro degli studi, e potenzialmente traducibile in termini mimetici nella periferia coloniale da parte di Cláudio Manuel da Costa come memoria –, ergendosi a paradigma di poesia, deve accettare di transitare nella nuova situazione storica e in nuova topografia di *loca* che proprio grazie alla ricodificazione arcadica diventano *loci communes* poetici:

*Ninfas do pátrio Rio, eu tenho pejo  
Que ingrato me acuseis vós outras, quando  
Virdes que em meu auxílio ando invocando  
As Ninfas do Mondego, ou as do Tejo.*

*Convosco um eco ao mundo dar desejo  
Maior que o bom Camões; ele, cantando  
O valor com quem os mares vai cortando,  
Ao Gama lhe ganhou nome sobejo*

*Mas vós quereis saber qual outra estuda  
Alta empresa o meu Canto? Oh! quantas vezes  
Ela é digna de vós, da vossa ajuda!*

*Dai-me vosso favor; que entre os arneses  
De Marte, eu louvarei com pena aguda  
A glória dos Noronhas, e Menezes.<sup>22</sup>*

La pretesa di Cláudio Manuel da Costa di eleggere anche gli scoesi monti di Minas a materia degna del canto delle Muse attraverso la finzione necessaria dell'Arcadia contribuirà a ridisegnare il nuovo immaginario poetico di poeti come Alvarenga Peixoto, iniziatore di proposte nativiste stemperate da un incipiente illuminismo di manie-

---

<sup>22</sup> «Soneto VII», *Obras Poéticas*, p. 337. Per questi versi, al di là del panegirico al governatore, la critica ha parlato di una nuova presa di coscienza rinvenibile nella ricodificazione poetica fondata sul *topos* della superabilità del canto: l'alta impresa per la quale il poeta chiede l'ausilio delle Ninfe del «pátrio Rio» è tanto più alta di quella del paradigma camoniano che esse ormai possono sostituire quelle del Mondego e del Tago.

ra e da un artificioso *indigenismo*, e Antônio Tomás Gonzaga il quale, oltre a mitificare poeticamente la propria vicenda biografica (amorosa e politica) in fremiti lirici già pre-romantici, inscena tutte le contraddizioni del suo contesto storico e geografico<sup>23</sup>.

La proposta nativista di Alvarenga, se da un lato insiste sul concetto di una patria da ri-definire dall'interno, eppure ancora legata inevitabilmente alla corona portoghese, dall'altro ristabilisce, dal versante *mineiro*, l'equazione relativa al merito della grandezza della Metropoli «cuja riqueza» appunto «todo o mundo assusta»: l'oro di Minas che ha reso Lisbona «da Europa maravilha» è il duro frutto del lavoro dei «filhos desses sertões feios e escuros», i più umili della regione

*Estes homens de vários acidentes,  
Pardos e pretos, tintos e tostados,  
São os escravos duros e valentes,  
Aos penosos trabalhos costumados.*

Alvarenga Peixoto per la prima volta nelle lettere brasiliane dà voce, anche in un tono che può sembrare paternalistico, a coloro che «são dignos de atenção» perché la loro opera, esaltata dal paragone con gli eroi dell'antica Grecia, converte questi luoghi in «terras respeitadas»: *Bárbara terra, mas abençoada*<sup>24</sup>. In quanto artefici della costruzione materiale e economica della regione di Minas, «os fortes

---

<sup>23</sup> Due piani contrastanti in Gonzaga si intersecano, «o súdito luso e o emancipador brasileiro, aquele que procurava evitar conflitos para a corte e aquele que trabalhava para a autonomia regional, o homem do período colonial e o brasileiro de um país independente», l'intellettuale conservatore che teorizza e giustifica l'usura e il dispotismo illuminato e che scrive un poema satirico contro il governatore portoghese di Minas Gerais e modernamente pensa a uno Stato senza ingerenze della Chiesa, lo stesso che arriva a difendersi dall'accusa di capeggiare la rivolta ribadendo la sua totale mancanza di beni materiali e di valore militare. La citazione precedente è in Flávio Kothe, *O Cânone colonial*, Brasília, ed. UnB, 1997, p. 398.

<sup>24</sup> Questi, come i precedenti versi, sono tratti dal «Canto genefláco», *Poesias*, pp. 976-979.

braços feitos ao trabalho» dell'argento, dell'oro, delle pietre preziose, a essi spetta, nella avanzata visione politica di Peixoto, anche assumere un ruolo fondamentale nella scelta e nella decisione della libertà e dell'indipendenza brasiliana: in questa apologia della Colonia, fatta per bocca del figlio del Governatore che un giorno «ditoso» avrebbe tenuto in mano le sorti del «feliz governo», Peixoto – che non poteva esimersi da tutta una retorica dell'adulazione – non opta tanto per il mantenimento dello *status quo* per via nepotista, quanto piuttosto indica anche ambigualmente i primi segnali di quella che Rodrigues Lapa definisce «alvorada que anuncia o programa generoso da independencia brasileira: a liberdade da terra ia de par com a liberdade de todos os seus filhos»<sup>25</sup>. Ma da questa commossa simpatia per gli umili, per gli schiavi, i veri costruttori (da liberare) di un Brasile (da rendere autonomo), Alvarenga Peixoto nella sua pur ristretta produzione seppe estrarre le ragioni di un canto che elevava a suo oggetto privilegiato l'elemento autoctono: l'*índio*, incarnazione locale del rustico, dello sfruttato, eppure mite e ligio servitore di un re d'oltremare al quale rendere il culto di divina sottomissione. Tra avvisaglie di un futuro indianismo letterario (davvero maturo solo a metà Ottocento) e gratuite glorificazioni ai potenti di turno, Peixoto sceglie la via encomiastica per iscrivere nella figura dell'*índio* i primi segni di quel sentimento di *brasilidade* che tanta parte avrà nel connotare la formazione dell'identità nazionale che la letteratura poteva solo precorrere e che le vicende storiche in un certo senso avrebbero sedimentato: una *brasilidade* di certo solo presagita, del tutto lontana dalle implicazioni semantiche e già storicamente definite del Romanticismo, eppure avvertibile non più come ostentata ricerca di una compensazione nei confronti della antica civiltà europea ma quale principio tutto interno di una acquistata coscienza patriottica, precursore della volontà autonomistica della regione *mineira*, se non proprio di una indipendenza nazionale. Del resto, l'indianismo di Alvarenga Peixoto nasce già contaminato da una retorica aulica che ritrae, con un effetto straniante, l'indigeno quale

---

<sup>25</sup> Manuel Rodrigues Lapa, «Prefácio à edição», in *A Poesia dos Inconfidentes...cit.*, p. 926.

«Píndaro americano» a glorificare educatamente<sup>26</sup> la corona portoghese («Sou vassalo, sou leal/ como tal/ fiel, constante,/ Sirvo a glória da imperante») come avviene nella poesia «Oh, que sonho, que sonho eu tive nesta...» in cui proprio nella dimensione onirica si proietta la metamorfosi del *Pão d' Açúcar* in *Índio* adornato dai tesori della Colonia, e che evoca – attraverso una suggestiva metafora organicistica – il potere che la Natura ha di coincidere con la patria brasiliana («Vi tudo quanto pode a natureza»):

*Oh, que sonho, que sonho eu tive nesta  
Feliz, ditosa, sossegada sesta!  
Eu vi o Pão d' Açúcar levantar-se,  
E no meio das ondas transformar-se  
Na figura do Índio mais gentil,  
Representando só todo o Brasil.*<sup>27</sup>

Non è ancora il tempo in cui l'indigeno viene “convertito” in figura letteraria dorsale della reclamata indipendenza, vera icona delle lotte e delle rivendicazioni politiche: eppure, la sua effigie è da affiancare al motto virgiliano *Libertas quae sera tamen* nella composizione della bandiera del nuovo Paese, secondo la sincretica proposta di Alvarenga Peixoto<sup>28</sup>.

*L'indio*, allora, prima di diventare il paradigmatico eroe bellico-

---

<sup>26</sup> La critica ha additato nella poesia arcadica (e specificatamente in quella di Peixoto) l'incoerenza di assegnare all'indigeno brasiliano certe strategie discorsive che presumono tutta una competenza culturale sulla storia antica e contemporanea: argomenti su cui tranquillamente l'*indio* discorre nonostante conosca solo da poco «a civil polícia do teto e do vestido» come scrive Cláudio Manuel da Costa.

<sup>27</sup> Questi, come i precedenti versi, sono in «Oh, que sonho, que sonho eu tive nesta...», *Poesias*, pp. 982-983.

<sup>28</sup> Si ricordi infatti che l'*Inconfidência Mineira* è innanzitutto progetto di «levante regional»; che poi alcuni congiurati avessero pensato alla possibilità di un'insurrezione generale che partita da Vila Rica si sarebbe spostata a Rio de Janeiro, magari con l'aiuto delle truppe francesi che stazionavano nei pressi delle sue coste, fa parte delle diverse soluzioni, spesso anche individuali, che la storia del gruppo *inconfidente* registra.

so del romanticismo e dell'autonomia brasiliana, appare come il valente e fedele vassallo che invita la regina D. Maria I in Brasile per stabilire a Rio de Janeiro la capitale del suo impero: questa grandiosa visione dell'*indio* portavoce della collettività dei popoli d'America nel nome dei quali reclama per guida del «Mundo Novo» la regina portoghese, oltre a avere come obiettivo fondamentale la richiesta di clemenza per l'*inconfidente* in carcere, assume l'importanza di un ideale progetto politico di grande comunità luso-brasiliana: ancora una volta gli occhi del poeta arcadico *mineiro* necessitano della lente europea, ancora una volta, in continua dialettica, l'adulazione, adesso delegata all'*indio*, non è fine a se stessa, ma mezzo per la dissimulazione o per la richiesta di perdono:

*Para nós so queremos  
Os pobres dons da simples natureza,  
E seja vosso tudo quanto temos.  
Sirva à real grandeza  
A prata, o ouro, a fina pedraria,  
Que esconde destas serras a riqueza.  
Ah! Chegue o feliz dia,  
Em que do Mundo Novo a parte inteira  
Aclame o nome augusto de Maria.*<sup>29</sup>

Il progetto di *translatio studiorum* dell'arcadia d'oltremare non contempla dunque anche una *translatio imperii* intesa come trasferimento del potere dal Centro alla Periferia quale rivendicazione di autonomia della regione *mineira* o del Brasile ancora spazio nazionale indipendente dal Portogallo. La storia, con qualche anno di ritardo, s'incaricherà di ipostatizzare la *translatio imperii* con la fuga della corte portoghese a Rio de Janeiro (1808) e il trasferimento del Centro dell'Impero portoghese nella periferia brasiliana realizzando quell'inversione del patto coloniale come *unicum* nella storia della colonizzazione europea. La *translatio imperii* produrrà l'indipendenza brasiliana e la definitiva realizzazione della *translatio studiorum* come processo autonomo di formazione letteraria nazionale.

---

<sup>29</sup> «Invisíveis vapores...», *Poesias*, p. 984.

## 2. Mimesi dell’Arcadia: la storia, il canone e la differenza.

Il progetto di *translatio studiorum* attribuibile all’*Arcádia Ultramarina* nelle sue diverse rifrazioni culturali contiene in sé un contributo d’originalità che è costituito dallo spostamento deciso dal Centro alla Periferia di un codice estetico come quello arcadico che fonda, secondo una già consolidata interpretazione storiografica, il sistema letterario brasiliano. È significativo che la formazione del campo letterario brasiliano – ancora non del tutto affrancato da quello portoghese e coloniale – si faccia coincidere con l’appropriazione del canone arcadico mutuato più o meno direttamente dall’arcadia romana (1690) o da quella di Lisbona detta Ulisipponense (1756), rispettivamente con un ritardo di quasi ottant’anni dalla prima e dodici dalla seconda; così come è ancor più significativo evidenziare che lo scarto differenziale dell’*Arcádia Ultramarina* rispetto alle omologhe accademie europee non passi solo attraverso un piano estetico e formale ma più generalmente attraverso un progetto storico e culturale. La discussione critica sulle origini della letteratura brasiliana, soprattutto in quanto letteratura coloniale, è debitrice di una radicale revisione compiuta da Antonio Candido, per il quale tra il 1750 (inizio dell’attività di Cláudio Manuel da Costa) e il 1836, si getterebbero le basi di una letteratura brasiliana organica «como sistema coerente e não manifestações isoladas»<sup>30</sup>.

Quello che qui ci si propone è di focalizzare il passaggio essenziale e significativo che fa della poesia degli *arcades* brasiliani un qualcosa in più e di diverso dall’arcadia della tradizione europea, seppure a questa – si ripeta – direttamente affiliata: passaggio per esempio che Antonio Candido esemplifica nel vissuto e nell’arte di Cláudio Manuel da Costa quando scrive: «Assim, pois, a fixação à terra, a celebração dos seus encantos, conduzem ao desejo de exprimi-la no plano da arte: daí, passa à exaltação patriótica, e desta ao senso dos problemas sociais. Do bairrista ao arcade; dele ao *ilustrado* e deste ao *inconfidente*, há um traçado que pode rastrear

<sup>30</sup> Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*... cit., p. 72.

na obra»<sup>31</sup>. Come per Cláudio Manuel da Costa, così per i suoi «allievi» Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, si è soliti documentare quello scarto poetico rispetto alla norma arcadica, sovrapponendo il piano della produzione letteraria con quello biografico. Infatti, un filo rosso esistenziale accomuna questi tre esponenti dell'Arcadia brasiliana, formati culturalmente nella Madrepatria portoghese non solo dal punto di vista estetico ma anche da quello politico e filosofico con una prima ricezione delle letture illuministe e delle spinte «prerivoluzionarie»<sup>32</sup>, i quali una volta in Brasile, tra incarichi burocratici da classe dirigente e i ben più proficui investimenti come imprenditori minerari, saranno i soli poeti, nella folta rappresentanza intellettuale, a venir coinvolti nella condanna per avere partecipato (o solo per il sospetto di averlo fatto) all'organizzazione della Congiura Mineira, a Vila Rica, l'attuale Ouro Preto, capitale appunto di Minas Gerais, nell'anno 1879: congiura dell'élite coloniale contro il rappresentante politico della Metropoli, meglio conosciuta come *Inconfidência Mineira*<sup>33</sup> – e si dica subito, rivolta soltanto «falada», discussa – che all'interno di confuse istanze e proposte rinnovatrici, avrebbe avuto lo scopo di

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>32</sup> A parlare di vere e proprie «formas de apropriação» coloniale di idee illuministe – dalla Francia, soprattutto attraverso le letture di Mably, Rousseau, Voltaire, Montesquieu, l'abate Reynal, Turgot, ma anche il Locke del *Secondo Trattato del governo* e la dichiarazione d'indipendenza americana e la sua Costituzione del 1787 – piuttosto che di generiche influenze esogene è Berenice Cavalcante nel saggio «A Ilustração brasileira: a leitura “colonial” dos filósofos iluministas», in *Letterature d'America*, anno XIII, n. 51, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 53-69.

<sup>33</sup> Storici come Kennet Maxwell preferiscono al “reazionario” nome di *Inconfidência* quello di congiura in nome di un rovesciamento epistemologico e storiografico che inizi da una destrutturazione (anche lessicale) della tradizione: «*Inconfidência Mineira*, designação de que francamente não gosto, e que não uso; a palavra *inconfidência* vem dos donos do poder e não da oposição. Vem da contra-revolução e não da revolução; e enfim, o objeto das nossas comemorações é uma revolução frustrada, não uma repressão bem-sucedida», tratto dal discorso tenuto per le commemorazioni dei 200 anni dalla carcerazione dell'eroe Tiradentes, presso l'Instituto Superiores de Estudos Avançados dell'Università di São Paulo, e ora citato in L. Figueiredo, «Painel Histórico», *A Posia dos Inconfidentes...cit.*, p. XLVII. Altri storici, come Francisco Iglésias che

raggiungere l'indipendenza se non del Brasile, quanto meno della sua regione più ricca, immenso serbatoio di oro e di tributi per la corona portoghese<sup>34</sup>. E se le carte processuali inchiodano i nostri tre poeti come sospetti di essere stati attivi nella preparazione della congiura contro il governo, da poco meno di un anno insediato, del Visconte di Barbacena, per la quale ragione furono incarcerati, condannati (con l'eccezione di Cláudio morto in carcere dopo una reclusione di appena dieci giorni, in dubbio se suicida o assassinato), e mandati in esilio, tutta una tradizione che parte dal Romanticismo ha storicizzato la definizione della loro opera letteraria come «poesia dos inconfidentes», contribuendo a sostanziare l'immagine, secondo la "mitologia" culturale nazionale, di una Arcadia non soltanto «propaggine brasiliana dell'antica favola classica del bucolismo sannazzariano e guariniano», ma «trasformata nel simbolo di una intelligenza coloniale annunciatrice di valori, che negli stessi anni si imponevano in America e in Europa»<sup>35</sup>. Una lettura come quella di Oswald de Andrade, per esempio, che preferisce, all'interno di un progetto di riscrittura *modernista* della storia letteraria coloniale, interpretare lo scarto tra modello arcadico

---

tenta di sminuire la questione, pur notando che negli atti giudiziari appaiono le espressioni «sublevação», «motim», «sedição», «levante», «rebelião», e soprattutto «conjuracão» e «conspiração» in numero maggiore di *inconfidência*, pongono di continuare a utilizzare quest'ultima espressione per la valenza simbolica che essa ha nella mitologia culturale nazionale.

<sup>34</sup> Per molti storici e critici a evidenti ragioni economiche, più che a politiche e sociali, si deve il clima preparatorio della rivolta *mineira*: è difatti, tra le cause dirette si conta il problema storico della sistema tributario che, tra il malcontento della colonia e l'insoddisfazione della Metropoli per il basso rendimento rispetto ai primi opulenti decenni del secolo, trascina con sé un grande equivoco. Il progressivo esaurimento delle miniere, dopo una attività estrattiva predatoria, porta, da un lato, all'inasprimento dei tributi da parte dei portoghesi, anche attraverso l'uso dei «contratadores», agenti finanziari intermediari spesso corrotti, e dall'altro, al rifiuto e, spesso, all'impossibilità di pagare da parte dei coloni, con il conseguente accumulo di un debito che alla fine del Settecento è diventato ormai trentennale. Il succedersi dei governatori, non fece che peggiorare la situazione che si infiammò allorché il Visconte di Barbacena nel 1789, da un anno al potere a Vila Rica, lanciò la temuta «derrama» per la restituzione del debito totale alla Metropoli.

<sup>35</sup> Luciana Stegagno Picchio, *op. cit.*, p. 579.

europeo e brasiliano come passaggio (deterministico) da arcadi a *inconfidentes* pecca, per amor di tesi, di eccessiva univocità nel ridurre la differenza a mero scontro tra Centro e Periferia. Nella tesi oswaldiana, volta a dimostrare una *brasildade* a venire, infatti, la differenza della perifericità arcadica passerebbe per la categoria del “politico” che spiegherebbe il passaggio da poesia arcadica a poesia *inconfidente* in termini di rottura e di opposizione all’arcadismo portoghese: «Como movimento político, a conspiração de Vila Rica é o primeiro marco de uma nacionalidade em sua plena consciência autônoma. Como movimento literário, a Inconfidência representa uma ruptura com a Arcádia, com a sua gasta adulagem, com sua sublevação. Não foi o algoz gelado, o árcaide típico, quem primeiro sentiu e cantou o Brasil». In toni ancor più esaltati, Oswald de Andrade ribadisce l’antinomia fra il tipico arcade portoghese, Dinis da Cruz e Silva (l’Elpino Nonacriense, poeta dell’arcadia ulisipponense nonché giudice metropolitano dei congiurati dell’*Inconfidência*) e gli arcadi brasiliani: «Sua figura se opõe aos nossos Inconfidentes de uma maneira mais completa e significativa que a decorrente de suas funções nos fatos jurídicos em que se envolveu. Ele é a Arcádia. A Escola Minerária é a revolução. Ele é o intellectual a soldo do Poder. Os Inconfidentes são poetas a serviço do progresso humano e do futuro»<sup>36</sup>.

Contrariamente, la più recente esegesi storiografica si propone di decostruire le mitografie culturali che il canone letterario coloniale brasiliano, quale interprete delle esigenze della classe e della cultura dominanti, ha addensato sulla poesia degli arcadi settecenteschi interpretati sempre alla luce delle vicende storiche dell’*Inconfidência*: un critico eterodosso come Flávio Kothe, smontando ogni determinazione politica che precede sempre il giudizio artistico, ha riconosciuto i meccanismi di funzionamento del canone nazionale per cui «è sempre attraverso la letteratura che ci si è proposti di inventare la nazionalità»<sup>37</sup>. Anche per i poeti

---

<sup>36</sup> Oswald de Andrade, «A Arcádia e a Inconfidência», *A utopia antropofágica*, S.Paulo, Globo, 1990, pp. 61-95.

<sup>37</sup> F. Kothe, *O Cânone colonial...*, cit., p. 370.

dell'*Arcádia Ultramarina*, il canone letterario ha privilegiato, in nome di finalità teleologica, il principio secondo il quale il testo poetico è «apenas um instrumento, um significante para uma significado», laddove l'autore letterario svolge il ruolo di conferma dell'ideale, essendo «uma alegoria a designar um projeto histórico»<sup>38</sup>. La formazione del canone letterario ha sempre operato in termini di legittimazione identitaria nazionale anche nel caso di Cláudio Manuel da Costa, di Gonzaga e di Alvarenga Peixoto, la cui partecipazione alla Congiura Mineira ne ha stratificato l'immagine di martiri proto-nazionalisti, la cui condanna li ha proclamati, sin dalla ricezione romantica, veri e propri eroi della cultura "brasiliiana".

L'invenzione della tradizione su cui si fonda il canone letterario brasiliano ha immaginato la poesia dell'*Arcádia Ultramarina* come «avventura della differenza» rispetto all'esperienza europea (portoghese o romana) perché poesia *tout court* assimilata a quella degli *Inconfidentes*. Il suo valore differenziale, dunque, si adeguava bene alle esigenze del discorso storiografico della canone nazionale che ha monumentalizzato l'*Arcadia* come vero e proprio *inizio*, momento imprescindibile di fondazione della letteratura del Brasile.

La poesia di Gonzaga, di Peixoto, di Manuel da Costa, prima di diventare per così dire «inconfidente», è innanzitutto pratica estetica e sociale nel senso settecentesco del termine: poesia come attività ancillare, e non unica nella formazione intellettuale dell'uomo del tempo, esercizio spesso retorico e scolastico di riverenza verso il modello, e spesso occasione pubblica di relazione culturale con altri poeti (e da qui l'importanza delle accademie e delle arcadie nel Settecento non solo brasiliano, che Candido ingloba nella formula di «literatura congregada»<sup>39</sup>) e con le personalità del mondo politico e mondano, laddove il mecenatismo

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 395.

<sup>39</sup> Per una visione storica completa sulle Accademie e sulle Arcadie soprattutto nella letteratura portoghese, si legga João Palma-Ferreira, *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, IN-CM, 1982.

artistico ancora sopravvive quale ultima appendice, pur se in forme meno dirette e accentuate, di una società antica. Il termine *Inconfidentes* dal punto di vista strettamente letterario e estetico non aggiunge nulla alla comprensione critica dell'opera dei tre poeti<sup>40</sup>: questa definizione – che si ricordi, fu data solo dai giudici del processo (e non per ragioni letterarie) *a posteriori* quindi, e allargata a tutti i congiurati, in primo luogo al loro capo José Joaquim da Silva Xavier detto Tiradentes, il «cavadenti», unico condannato a morte sulla forca nel 1792 – risulterà utile solo a livello storico e biografico nell'inquadramento delle vicende brasiliane sullo sfondo di un'epoca di transizione, di mutamento che l'anno cruciale del 1789 contribuisce a segnare in maniera netta in quella che alcuni chiamano «Revolução Atlântica»<sup>41</sup>.

Per dimostrare che siamo di fronte a un *arcadismo peculiar*, riproporre una interpretazione deterministica per cui lo scarto dell'*Arcádia Ultramarina* rispetto al codice arcadico europeo è prodotto esclusivamente dall'evoluzione in poeti dell'*Inconfidência* rischia di limitare la questione. Si tratta piuttosto di rintracciare all'interno della loro poesia i riferimenti che giustifichino una lettura delle opere di questi tre autori come laboratori liminari di un rinnovamento – si dica subito – più economico<sup>42</sup> e politico che sociale: in questo senso davvero impropriamente abbiamo parlato di rivolu-

---

<sup>40</sup> Se gli atti del processo, raccolti nel 1936 nei sette volumi degli *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*, testimoniano la presenza dei nostri tre poeti in quanto accusati, non garantiscono allo stesso tempo la loro partecipazione alla congiura: non è un caso che molta critica non ha creduto (o vi ha creduto solo parzialmente) a una loro attività di primo piano. Riserve queste che le deposizioni ai giudici fatte da Gonzaga come dagli altri confermano, in quanto tutte vanno nella direzione della loro totale estraneità ai piani della congiura.

<sup>41</sup> Il concetto, ripreso da quella storiografia francese che tende a allargare i confini di specificità sociale e nazionale della Rivoluzione Francese, viene così espresso da Carlos Guilherme Mota: «O processo que dominou a história do Brasil nas últimas décadas do século XVIII foi o de sua integração nas grandes transformações ocidentais, transformações que Jaques Godechot denominou Revolução Atlântica», in Carlos Guilherme Mota, *Atitudes de inovação no Brasil 1789-1801*, Lisboa, Livros Horizonte, 1971.

<sup>42</sup> Al di là della poesia, l'interesse per il pensiero economico è testimoniato dal-

zione per definire l'*Inconfidência mineira* se, rifacendoci all'analisi di Reinhart Koselleck, intendiamo il termine rivoluzione appunto non tanto secondo l'antica metafora ciclica di ritorno, di capovolgimento di direzione, di un moto cioè che riconduce alla partenza, quanto piuttosto secondo il moderno concetto caratterizzato dal «passaggio dalla rivoluzione politica a quella sociale»<sup>43</sup>: infatti, per la mancanza di un programma unitario e per l'eterogeneità delle proposte isolate si ricava che l'*Inconfidência*, sull'esempio americano<sup>44</sup>, si presenta come progetto di rivolta politica contro le vessazioni dei rappresentanti della corona portoghese senza precise rivendicazioni sociali come poteva essere per esempio l'abolizione della schiavitù: vaghe proposte di singole voci, tutte difficilmente reperibili nell'ambiente *mineiro* e fra le classi alte – clero, oligarchia imprenditoriale e burocratica, *élite* militare – implicate nella congiura.

Osservatorio privilegiato del carattere contraddittorio di questa poesia arcadica alla fine del XVIII secolo a Minas Gerais è la traiettoria biografica e letteraria di Tomás Antônio Gonzaga, una-

l'attività di Cláudio Manuel da Costa del quale si conosce la traduzione e il commento dell'edizione francese del *Trattato della ricchezza delle nazioni* di Adam Smith e da quella di Gonzaga che nel 1783 firma il trattatello in favore della pratica usuraria *Carta sobre a usura*.

<sup>43</sup> Reinhart Koselleck, *Futuro Passato*, tr.it. di A. Marietti Solmi, Genova, Marietti, 1986, p. 65. Il filosofo tedesco stabilisce infatti quale discrimine storico la rivoluzione francese e l'anno 1879 come *terminus a quo* per il mutamento paradigmatico del concetto di rivoluzione: «Che tutte le agitazioni politiche contengano momenti sociali, è ovvio. Ma che lo scopo di una rivoluzione politica sia l'emancipazione di tutti gli uomini e la trasformazione della struttura sociale, è una novità».

<sup>44</sup> Famoso è l'episodio della richiesta di aiuto da parte di José Joaquim Maria e Barbalho detto Verdeck, studente di medicina a Montpellier e affiliato alla Massoneria, all'ambasciatore degli Stati Uniti in Francia, Thomas Jefferson nel maggio del 1787: l'appoggio militare americano avrebbe coinvolto nell'insurrezione Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia secondo il progetto di Verdeck. Jefferson, sebbene interessato, declinò ogni promessa d'aiuto adducendo mancanza di autorità e il problema di interessi commerciali americani con il Portogallo. Per un resoconto più ampio sulla vicenda e sui rapporti tra Massoneria e *Inconfidência* si confronti Tenório d'Albuquerque, *A Maçonaria e a Inconfidência Mineira*, Rio de Janeiro, Aurora, 1974.

nimemente considerato il miglior rappresentante del gruppo e uno tra i maggiori poeti della letteratura brasiliana, soprattutto alla luce del canzoniere amoroso: *Marília de Dirceu*<sup>45</sup>. Il canone coloniale ha preferito, piuttosto che rappresentare la contraddittorietà insita nella figura e nell'opera di Gonzaga, interpretare la sua poesia alla luce delle vicende personali (l'eroicismo del prigioniero e dell'esiliato), non solo fissando l'icona del martire politico su quella di poeta, ma soprattutto disconoscendo l'epilogo di una traiettoria biografica che non ha più i crismi tragici di un amore romanticamente incompiuto, ma che anzi conosce la scelta più borghesemente utilitarista di sposarsi in Mozambico con un analfabeta commerciante di schiavi. A prescindere dalla monumentalizzazione di Gonzaga, come abbiamo visto, processo storiografico comune ai poeti coinvolti nell'*Inconfidência* per cui la rivolta e quindi l'indipendenza avrebbe dovuto giustificarsi attraverso il fatto letterario, la poesia di questo portuense – a otto anni trasferitosi in Brasile e formato culturalmente e professionalmente a Coimbra – convoglia in sé tutte le contraddizioni dell'intellettuale e dell'uomo del suo tempo: contraddizioni rese ancor più evidenti da uno sfondo storico e sociale instabile e dalle vicende che lo hanno visto coinvolto. Non è un caso che il suo poema satirico *Cartas Chilenas* sia un vero e proprio documento politico della società *mineira* (ma brasiliana in genere) nel periodo della sua crisi, nel momento del trapasso, in quell'«amanhecer de sua consciência autonomista». L'ironia della satira spostata sempre altrove l'oggetto su cui si vuole scagliare lasciando volontariamente intendere la sua direzione polemica: e difatti l'azione delle tredici *Cartas*, sul modello delle *Lettres Persanes* di Montesquieu, è trasportata da Minas Gerais in Cile. La struttura fantastica impone tutta la sua finzione: da Santiago, Critilo pseudonimo sotto il quale si cela Tomás Antônio Gonzaga, scrive all'amico Doroteu,

---

<sup>45</sup> È accidentata la storia editoriale di questo canzoniere amoroso diviso in tre parti pubblicate per la prima volta in momenti distinti: la prima parte delle *Lyras* compare a Lisbona nel 1792, la seconda nel 1799, la terza (assai discussa) nel 1812.

ovvero Cláudio Manuel da Costa, il quale si trova a Salamanca in Spagna, simbolo quindi di Coimbra e del Portogallo.

L'intero poema, che comprende oltre alle lettere di Critilo, una *epístola*-prefazione di Doroteu, una polemica «dedicatória aos grandes de Portugal» per i quali è stata approntata una “traduzione” e un breve prologo all’«amigo leitor», è nelle parole di Gonzaga, «um artificioso compêndio das desordens que fez no seu governo Fanfarrão Minésio<sup>46</sup>, general do Chile»<sup>47</sup>. Fin troppo facile identificare nella figura di questo «tiranete» ferocemente satirizzato, il vero governatore di Minas Gerais Luís da Cunha Menenses, poiché come vuole la citazione oraziana alla fine del prologo «mutato nomine, de te fabula narratur...».

Se non esiste ancora consenso critico né sulla data di composizione né sulla modalità di circolazione (e fino a qualche anno fa addirittura sulla sua attribuzione<sup>48</sup>), e quindi sull’effettivo contributo in termini di influenza che le *Cartas* avrebbero avuto nell’ambiente *inconfidente*, esse tuttavia rappresentano, per il tratto realistico con cui si coglie l’amministrazione portoghese nella *capitania mineira* della seconda metà del secolo, l’affresco più lucido e implacabile del Brasile sotto il dominio coloniale. Questo sferzante *pamphlet* in versi (quasi quattromila decasillabi sciolti), polifonicamente strutturato su due voci, mostra un coinvolgimento politico e una presa di posizione critica di fronte all’amministrazione metropolitana e ai suoi abusi, che se sono frutto di una

<sup>46</sup> Gonzaga utilizzò per questo nome probabilmente il riferimento che la tradizione classica della satira gli offriva: il *Soldado Fanfarrão* di Plauto; così come pare chiara la provenienza del nome Critilo dal personaggio principale di *El Críticón* di Baltasar Gracián.

<sup>47</sup> Tomás Antônio Gonzaga, «Prologo», *Cartas Chilenas*, p. 796.

<sup>48</sup> Un’intera schiera di studiosi (tra i quali Manuel Bandeira e Manuel Rodrigues Lapa) ha sostenuto la legittimità dell’attribuzione a Gonzaga delle *Cartas* contro altre attribuzioni autoriali (a Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto, per esempio). Sul problema della data di composizione, studiosi come Rodrigues Lapa difendono una datazione coincidente cronologicamente con gli anni di governo di Cunha Menenses, altri come Afonso Arinos, preferiscono posticipare la redazione delle *Cartas* alla partenza del *Fanfarrão-Minésio*.

visione illuminista del problema coloniale anticipando quindi discorsi di autonomia, allo stesso tempo ribadiscono quel principio razionalista e legalista che si incarna nella Giustizia: in altre parole se Doroteu-Manuel da Costa può ben lamentarsi del dispotismo della corona portoghese in esclamazioni come:

*Ó senhores! Ó reis! Ó grandes! Quanto  
São para nós as vossas leis inúteis!  
Mandais de balde, sem julgada culpa,  
Que o vosso chefe, a arbítrio seu, não possa  
Exterminar os réus, punir os ímpios.  
E c'os ministros de menor esfera  
Que falam vossas leis. Nos chefes vossos  
Somente o despotismo impera e reina.<sup>49</sup>*

Critilo-Gonzaga, raccontando all'amico dei «maiores insultos», delle prevaricazioni della «vil canalha» del governatore, lo fa sempre in nome di una superiore giustizia – ossia, la corona portoghese che dovrebbe incarnare la legge e il suo rispetto – alla quale il Fanfarrão Minésio tende sistematicamente a sottrarsi, facendo dell'abuso di potere la sua pratica di governo. Le «santas leis» del regno esistono per essere rispettate e chi si arroga il diritto irrevocabile di decidere di tutti e su tutti come Fanfarrão che, «decide os casos todos que lhe occorem,/ ou sejam de moral, ou de direito,/ ou pertençam também à medicina,/ sem botar (que ainda é mais) abaixo um livro/ da sua sempre virgem livraria» mai potrà essere «chefe» di «um bom governo»:

*E pode ser o chefe omnipotente  
Quem não sabe escrever uma só regra  
Onde, ao menos, se encontre um nome certo.<sup>50</sup>*

<sup>49</sup> «Epístola a Critilo», *Cartas Chilenas*, p. 792.

<sup>50</sup> Questa e la precedente citazione sono in «Carta Segunda», *Cartas Chilenas*, pp. 810-811.

L'obiettivo su cui si scaglia Gonzaga è quindi piuttosto la prepotenza individuale del Governatore (solo parzialmente metafora per tutto il potere portoghese) che però mai sfocia in vera protesta o ribellione: il poeta non ha nessun motivo per porre in causa la legittimità del dominio coloniale. Tra l'ironico e il mordace, la critica gonzaguiana anche quando ha parole di fuoco per l'«indigno chefe»:

*Agora Fanfarrão, agora falo  
contigo, e só contigo. Por que causa  
Ordenas que se faça uma cobrança  
Tão rápida e tão forte contra aqueles  
que ao Erário so devem ténues somas?  
[...]  
O pobre porque é pobre, pague tudo,  
e o rico, porque é rico, vai pagando  
sem soldados à porta, com sossego!  
Não era menos torpe, e mais prudente,  
que os devedores todos se iguallassem?  
Que, sem haver respeito ao pobre ou rico  
Metessem no Erário um tanto certo,  
à proporção das somas que devessem?  
Indigno, indigno chefe! Tu não buscas  
O público interesse, Tu só queres  
Mostrar ao sábio augusto um falso zelo,  
poupando, ao mesmo tempo, os devedores,  
os grossos devedores, que repartem  
contigo os cabedais, que são do reino.<sup>51</sup>*

giustifica la sua incapacità con la vecchia teoria della discendenza che non sempre produce i frutti sperati da un buon padre:

*As letras, a justiça, a temperança,*

---

<sup>51</sup> «Carta Oitava», *Cartas Chilenas*, p. 856.

*não são, não são morgados que fizesse  
a sábia natureza, para andarem,  
por sucessão nos filhos dos fidalgos.  
Do cavalo andaluz, é, sim, provável  
Nascer também um potro de esperança,  
que tenha fronte aberta, largos peitos.  
Que tenha alegres olhos e compridos,  
que seja enfim, de mãos e pés calçado;  
porém de um bom ginete também pode  
um catralvo nascer, nascer um zarco.<sup>52</sup>*

Capace di un libello contro il Fanfarrão-Cunha Meneses, incapace allo stesso tempo di contestare il potere centrale di Lisbona se non per vie oblique, tutta l'ambiguità di Gonzaga consta in quello che Candido definisce «um tipo exemplar de conseravadorismo, cheio de respeito ao regime governamental então vigente»<sup>53</sup> di cui Critilo si fa portavoce. Anche alle *Cartas Chilenas* sarebbe errato chiedere di più di quello che esse veramente sono: documento d'arte prima di tutto, che se non ci informa, come farebbe un manifesto dei congiurati, sulla possibilità di una sua più o meno probabile influenza sull'intelligenza *mineira*, ci aiuta almeno a comprendere il clima di crisi che, negli appena precedenti al fallimento di una rivolta stroncata prima del nascere, serpeggiava nella già florida Vila Rica, colonia in decadenza di un Impero già decadente.

---

<sup>52</sup> «Carta Segunda», *Cartas Chilenas*, p. 811.

<sup>53</sup> Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, cit., p. 167.