

*Corpi in gioco:
la descriptio puellae nell'opera di Jerónimo Baía*

Matteo Rei

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

ABSTRACT

The paper examines five poems in which the Portuguese Baroque poet Frei Jerónimo Baía (1620-1688) depicts the portrait of the beloved woman. Each of these texts features the list of the different body parts praised for their beauty, following a model already present in the Petrarchist tradition. Baía combines to this model, like other authors of the same period, a display of wit and a playful disposition for wordplay, hyperbole, and paradox.

Keywords: portrait, lyric poetry, Baroque, Frei Jerónimo Baía, Petrarchism.

Lo studio prende in esame cinque componimenti in cui il poeta barocco portoghese Frei Jerónimo Baía (1620-1688) dipinge il ritratto della donna amata. In essi si assiste all'elenco delle diverse parti del corpo elogiate per la loro bellezza, secondo un modello già presente nella tradizione petrarchista. A questo modello Baía accosta, come altri autori dello stesso periodo, lo sfoggio di ingegnosità e il gusto ludico per il gioco di parole, l'iperbole e il paradosso.

Parole chiave: ritratto, lirica amorosa, Barocco, Frei Jerónimo Baía, Petrarchismo.

1. Il monaco benedettino Frei Jerónimo Baía (1620-1688) è uno degli esponenti più rappresentativi della poesia lirica portoghese del periodo barocco e uno degli autori più versatili tra quelli antologizzati nella grande raccolta miscellanea della *Fénix Renascida* (1a ed. 1716-1728; 2a ed. 1746). Nella sua produzione, in cui la cifra stilistica costante è il gusto ludico per la ricerca e lo sfoggio dell'espressione ingegnosa, Baía spazia, infatti, attraverso quasi tutti i principali temi e le principali forme frequentate dai suoi contemporanei. Tra i generi che si trova a coltivare vanno annoverati, così: la *fábula* di ambito mitologico, il resoconto di viaggio improntato a un registro realistico e burlesco, la celebrazione encomiastica (culminante nel grande *idillio panegirico* del *Lampadário de Cristal*) e, spesso intrecciata a questa, la poesia eroica di stampo patriottico, volta all'esaltazione delle vittorie portoghesi nella guerra della *Restauração*. Catalogo ancora incompleto, a cui occorre subito aggiungere, per lo meno, l'elegia funebre, i versi di contenuto devozionale e l'ampio filone della lirica di tematica amorosa.

In quest'ultimo settore acquisisce particolare rilievo, in accordo con il fitto dialogo tra parola e immagine che segna la letteratura del periodo, il motivo del ritratto femminile, su cui intendiamo soffermarci nel presente studio. Per farlo la nostra attenzione si concentrerà sul *corpus* costituito dai cinque testi dell'autore a cui viene attribuito, all'interno della *Fénix*, il programmatico titolo di *Retrato* e di cui, qui sotto, si riporta l'elenco completo (con l'indicazione dell'*incipit* e le sigle che, per brevità, verranno adottate nei paragrafi seguenti):

R1: *Retrato* ("Pintar o rosto de Márcia"; *Fénix Renascida* 1746, II.330-331);

R2: *Retrato* ("Ouçam todos de rosas"; FR 1746, III.115-119);

R3: *Retrato* ("Vi Fílis, a bela"; FR 1746, III.124-127);

R4: *Retrato* ("Retratar determino"; FR 1746, III.131-135);

R5: *Retrato. Que corre com nome de D. Francisco de Melo* ("Ao retrato de Lísis"; FR 1746, III.136-141)¹.

¹ Si adotta la sigla FR per *Fénix Renascida*, indicando col numero romano il volume interessato e in numeri arabi le pagine al suo interno. In R1 ed R3 la forma adottata è quella del *romance* (rispettivamente di ottonari e di senari). R2, R4 e R5 sono invece *seguidilhas* con l'alternanza di un settenario e un quinario. L'assonanza tra i versi pari, elemento costitutivo del *romance*, si ritrova anche nei quinari delle *seguidilhas*: in quest'ultime, tuttavia, l'assonanza non è reiterata per l'intero componimento, ma cambia ad ogni quartina (cfr. Henríquez Ureña 1920, 78-79). Per tutti e cinque i testi risulta pertinente l'osservazione fatta da Isabel Morujão a proposito della tendenza, caratteristica del *romance*, che porta a segmentare il discorso poetico in "blocos unitários de natureza semântico-rítmica" corrispondenti alle singole quartine (2013, 283-284). Anche se resteranno esclusi dal discorso qui sviluppato, segnaliamo che a questi cinque andrebbero aggiunti anche due ritratti conservati in forma manoscritta, a cui fa riferimento Ivo Castro nella sua bibliografia delle opere di Baía. Si tratta di: *Retrato* ("Retratar quero a Francisca") e *Retrato de Márcia* ("Vi Márcia a formosa"); il primo è trasmesso dal ms. 6269 (252) della Biblioteca Nazionale di

Accostati tra loro e inseriti in un'analisi d'insieme, questi cinque componimenti possono ben illustrare, ci pare, seppur a grandi linee, le caratteristiche assunte dal ritratto nelle creazioni dell'autore qui studiato e, in una certa misura, nella poesia del periodo barocco.

2. Si potrà allora osservare, anzitutto, che, in tutti e cinque i testi citati, la descrizione esteriore prende la forma di un catalogo delle singole parti anatomiche, riunite a formare il "canone di bellezze" (Pozzi 1993: 147) della donna raffigurata e disposte secondo un ordinamento discendente. Gli elementi inclusi nell'elenco sono: capelli, fronte, occhi, guance, naso, bocca, denti, collo, mani e piedi (a cui si possono aggiungere, occasionalmente, anche sopracciglia, ciglia e mento). Nonostante qualche leggera infrazione (come l'anteposizione degli occhi ai capelli e alla fronte in R4) la loro comparsa secondo l'ordine indicato si direbbe un elemento costitutivo dei componimenti in esame, che corrisponde ad un dettame già presente nella trattatistica medievale sull'argomento².

Baía, pur rispettandolo scrupolosamente, parrebbe per altro ben consapevole del carattere convenzionale di un simile precetto, come dimostra l'accento giocoso contenuto nella sua *Fábula de Júpiter e Europa*, laddove, dopo aver passato in rassegna, dalle chiome d'oro ai piedi minuti, le diverse parti del corpo dell'eroina, commenta in questo modo la dimenticanza di cui sono stati oggetto la sua fronte e le sue sopracciglia:

Ai, que me fui esquecer
Das sobancelhas e testa;
Mas beleza que é tão rica
Bem é que esquecidos tenha.
Esqueceu, mas foi bem feito
que, por tão alva e tão negras,
a testa ficasse em branco,
no tinteiro as sobancelhas. (FR 1746, III.161)

Si può aggiungere che nei ritratti dell'autore si riscontrano entrambe le tipologie di *incipit* che Ares Montes (1956, 454-456) ritiene caratteristiche del genere nel corso del Seicento. Nella prima, più asciutta, si procede, senza

Lisbona e dal ms. 338 (406v) della Biblioteca Generale dell'Università di Coimbra, il secondo dal ms. 130 (17) della Biblioteca Pubblica di Braga; cfr. Castro 1988, 104.

² Si prenda ad esempio l'opera *Poetria Nova* del letterato inglese Geoffrey de Vinsauf, attivo tra XII e XIII secolo, in cui si riscontra l'esortazione ad allestire l'esposizione dei vari membri corporei in una sequenza verticale, dalla testa ai piedi: "[...] Et sic/ A summo capitis descendat splendor ad ipsam/ radicem, totumque simul poliatur ad unguem" (vv. 597-599; Faral 1962, 215).

preamboli, all'esecuzione del ritratto (come ad esempio in R3), limitandosi, tutt'al più a qualche generica dichiarazione programmatica, come avviene in R1 ("Pintar o rosto de Márcia/ com tal primor determino") ed R4 ("Retratar determino/ Márcia galharda"). Proprio della seconda tipologia è invece l'intervento del poeta che "solicita la presencia de espectadores a los que convoca para admirar el retrato" (1956: 455), nelle modalità illustrate da R2 ("Oução todos de rosas/ este retrato") ed R5 ("Ao retrato de Lísis/ cheguem-se todos"), cui si può accompagnare l'esordio dell'anonimo e bizzarro *Retrato pelos reinos*: "Atenção, curiosos,/ a esta pintura" (FR 1746, III.419).

Comunque, già nell'esordio emerge, in un caso come nell'altro, il richiamo esplicito alla tecnica pittorica, che si ripropone poi con frequenza anche a conclusione dei componimenti. Anzi è soprattutto nell'*explicit* (come testimonia la ricorrenza, in R2 ed R5 della formula "Acabou-se a pintura") che si direbbero addensarsi i riferimenti metapoetici al procedimento descrittivo messo in atto, riferimenti che diventano, secondo la tendenza predominante in Baía, occasione di facezie argute:

Este é de Márcia o retrato
e dirá quem o tem visto,
que com ela o seu retrato
se parece todo escrito.
Mas se em cousa alguma erro
das que até qui tenho dito,
à vista de tal retrato
me retrato e me desdigo. (R1)

In questi versi, con cui si chiude R1, il rimando alla raffigurazione pittorica si congiunge, così, tanto al bisticcio tra il sostantivo *retrato* e la prima persona del verbo *retratar* (dal latino *re + tractāre*: "retirar o que se disse anteriormente"; Houaiss 2003, III.3168), quanto alla duplice significazione di *escrito*, che evidenzia la peculiarità di un'effigie pittorica eseguita facendo ricorso alla parola scritta, esaltandone al contempo la fedeltà all'originale (dal momento che la forma del participio passato ha anche l'accezione, più comune nella forma del diminutivo *escritinho*, di "absolutamente igual, idêntico, tal qual"; Houaiss 2003, II.1569). Sullo stesso piano possiamo collocare la figura etimologica presente nella prima quartina di questo stesso componimento ("*Pintar* o rosto de Márcia/ com tal rigor determino,/ que seja logo o seu rosto/ pela *pinta* conhecido"; R1; corsivo nostro), così come l'ambiguità semantica acquisita, in R3 e in R5, dall'espressione idiomatica *meter-se em debuxos*, che vale 'mettersi nei guai', ma che allude indubbiamente, in entrambi i casi, anche all'accezione di 'disegno' o 'schizzo' propria del vocabolo *debuxo*: "Meti-me em debuxos/ e saí com tonos" (R3); "Mas

se tudo ao pintá-la/ são impossíveis,/ quem me mete em debuxos/ a mim com Lísis?" (R5).

All'accento posto sul carattere plastico e visuale della rappresentazione svolta, si sposa poi, di regola, l'intento di elogiare la bellezza delle varie "Márcia" (R1; R4), "Fílis" (R3) e "Lísis" (R5) che ne sono oggetto. S'impone allora, a questo scopo, il procedimento che si potrebbe definire *comparazione iperbolica*, consistente nell'individuare un termine di paragone che possiede, per antonomasia, la qualità che si vuole celebrare nella destinataria dell'elogio e quindi affermare che quest'ultima sopravanza il termine scelto esattamente sotto tale aspetto. Per limitarci a un solo caso, quello dei passaggi in cui ad essere esaltata è la bianchezza delle mani, ecco allora che l'avorio non arriva ad eguagliarne il colore (R1), giacché esse sono più candide di fiocchi di neve (R5), o meglio al loro confronto la neve è fango e la carta inchiostro (R3).

Si tratta, in questo caso, di un artificio retorico che ha già i suoi antecedenti nella lirica di stampo petrarchista, come si può dimostrare con una rapida verifica, circoscritta agli esempi in cui (come in R3 ed R5) il candore della pelle è messo a raffronto con quello della neve: si va così dalla mano della Laura del *Canzoniere* "[...] ch'avorio et neve avanza" (RVF 181; Petrarca 1992, 237), alla fanciulla scalza di una *cantiga* presente già nella prima edizione (1595) delle *Rimas* di Camões, la quale "passa pela neve fria,/ mais alva que a própria neve" (1953, 60), oppure ancora ad una Leonor di Rodrigues Lobo, nitidamente modellata sull'esempio camoniano, i cui piedi, anch'essi nudi, sono così bianchi che: "a neve deixam escura" (1605: 110).

3. Osservando più da vicino i ritratti di Baía non sorprende, a questo punto, che, nell'enumerazione discendente dei diversi particolari corporei, la prima tessera descrittiva risulti essere di norma dedicata ai capelli. La correlazione che si ripete con più frequenza, a tale riguardo, è quella tra la capigliatura della fanciulla e le onde che prestano le loro linee sinuose al "mar do seu cabelo" (R5), quando non lo trasformano invece in un "rio undoso" che, in virtù dell'aureo splendore, il poeta associa argutamente al patrio "Douro" (R2). Questo è, per altro, uno dei rari rinvii al colore delle chiome, su cui i testi analizzati si mostrano, in genere, piuttosto ambigui o reticenti. Non si va, infatti, molto al di là dell'allusione indiretta di R3 (dove il "rico cabelo" di Fílis, in virtù della sua avvenenza, merita corone trionfali e, pertanto, "logra mil louros") o della canonica esaltazione che, sempre in R3, ne equipara lo splendore a quello dei raggi solari, come già in Petrarca (RVF 37; 1992, 53) o nel Camões del sonetto *Quem pode livre ser, gentil senhora* (1953, 137)³.

³ Nell'effigie della protagonista della *Fábula de Júpter e Europa* dello stesso Baía sono presenti alcuni elementi simili a quelli appena evidenziati. In essa, infatti, non soltanto si ritrova un cenno simile

Il dato cromatico è, viceversa, un attributo immancabile della fronte, bianca come la neve se non, iperbolicamente, traslucida come il cristallo. Al primo dei due referenti riconduce, così, la visione di una distesa innevata antistante l' "esquadrão de fogo" delle fiammanti chiome, in R3, come pure l'osservazione che in R5 lascia balenare di scorcio, come in un quadro di genere, gli argenti nitori dell'inverno nordeuropeo (giacché: "[...] em matérias de neve/ não há mais Flandes"). Dal secondo dipende invece l'invenzione sorprendente (e, diciamo pure, leggermente inquietante) che la vuole "branca e pura" a tal punto "que se vê por de fora/ tudo o que cuida" (R4): affermazione in cui il dato della diafana trasparenza serve a giustificare un carattere che, senza tale lambiccata motivazione, nel *Canzoniere* si riferiva allo stesso io poetico ("e 'l cor negli occhi et ne la fronte ho scritto"; RVF 76; 1992, 108).

Corredo abituale alla descrizione della fronte sono le sopracciglia, la cui forma giustifica, in R1, il rimando alla mezzaluna ottomana, portando a coniugare il motivo amoroso a quello guerresco e ad affermare che esse sono "do Turco Império castigo", giacché "Meias Luas têm vencido". A questo riguardo va osservato che (ricalcando una comparazione, quella con "geminos [...] arcus", già attestata nel trattatista medievale Geoffrey de Vinsauf; v. 566; Faral 1962, 214) a designare le sopracciglia nei testi sotto esame è di norma il termine "arcos". Esso, infatti, non è soltanto funzionale all'accostamento che in R2 appaia, evocando l'architettura religiosa, archi e "capelas" (sostantivo che, dal punto di vista anatomico, si riferisce alle palpebre), ma fornisce parimenti lo spunto per il più elaborato costruito che, in R5, connette la doppia significazione di "arcos" all'affine ambivalenza dei vocaboli "fontes" ('fontane', ma anche 'tempie') e "alva" ('alba', ma pure, come aggettivo 'bianca') e come se non bastasse, a complicare ulteriormente il già fitto rabesco, all'omofonia dei vocaboli *rossio* ("terreno ou largo bastante espaçoso, grande praça") e *rocio* ("orvalho"; cfr. Houaiss 2003, III.3206 e III.3192). In questo caso il risultato virtuosistico è così quello di condensare (nel ridotto spazio di un'unica, apparentemente piana e lineare, quartina) le immagini di una fronte candida, di un prato umido di rugiada e di una piazza adorna di fontane e porticati, sovrapponendo i tre livelli del dettaglio fisionomico, dello scorcio campestre e dello scenario urbanistico:

Por ter fontes e arcos
a testa branca

a quello fatto in R2 al fiume Douro (rivolto questa volta al Pattolo, corso d'acqua della Lidia, noto dell'antichità perché avrebbe trasportato sabbie aurifere), ma anche un gioco verbale, affine a quello di R3, che scaturisce dal doppio significato ('biondo' vs. 'alloro') del termine *louro*: "Seu cabelo, de Pactolo/ preciosa injúria crespa,/ tinha mais ouro nas ondas/ que o Pactolo nas areias./ O monho de Dafne/ lhe não fará competência,/ bem que depois de ser verde/ de ser louro ainda não deixa" (FR 1746, III.159-160).

um rossio parece,
mas é o da alva. (R5)

4. Riguardo agli occhi, il poeta (indubbiamente memore degli “amorosi rai” petrarcheschi o del loro riverbero nei corrispettivi “raios” di Camões; cfr. 1953, 220; e: *RVF* 107, Petrarca 1992, 143), non manca, anzitutto, di celebrare il loro vivido fulgore, tanto splendente da renderli luminosi come il Sole (R2) o come “estrelas belas” (R4). Altro tratto ricorrente è quello di essere spalancati in tutta la loro apertura, caratteristica a cui riconduce l’aggettivo “rasgados”, che contempla, tra le ulteriori accezioni, anche quelle, di segno reciprocamente contrapposto, associate, per un verso, ad un’idea di nobile liberalità, e, per l’altro, alla condizione di qualcosa di stracciato, rotto e, se riferito a persona, pezzente. Da tale ambivalenza può scaturire così non soltanto, in R4, la congiunzione nobilitante con gli aggettivi “grandes” e “fidalgos” (“Pelo que tem⁴ de grandes/ são mui fidalgos,/ olhos são mui de corte/ pelos rasgados”), ma anche, si può osservare, l’ingegnosa anfibologia in ragione della quale, in R3, gli aggettivi connotanti gli occhi collaborano concordemente, da una parte, alla raffigurazione che li mostra molti aperti (“rasgados”) e leggiadri (“ricos”), ma producono pure, dall’altra, il paradosso che rende quegli stessi occhi ad un tempo ‘ricchi’ (“ricos”) e ‘laceri’ (“rasgados”): “Seus olhos rasgados/ de avarentos noto,/ pois quanto mais ricos,/ tanto estão mais rotos”.

Tralasciando, in questa sede, l’insolita *variatio* che, in R1 ed R3, allude ad occhi dormienti (“dormidos”), vale la pena, piuttosto, di prendere in considerazione i riferimenti al dato cromatico, che, quando presenti, convergono nell’attribuire agli occhi delle donna ritratta il colore della notte. Ne consegue ad esempio, in R4, il divertito richiamo ai toni castigati imposti agli indumenti dall’austera moda nazionale (ed ecco, allora, che anche le iridi “de negra cor se vestem/ à portuguesa”), così come l’accento rivolto alla tratta degli schiavi africani che, a partire dal XV secolo, aveva accompagnato e incentivato l’espansione oltremarina del regno lusitano: “Pelo que tem de negros/ são mui teimosos,/ não vi em minha vida/ pretos tão forros”.

Agli “olhos verdes” della tradizione peninsulare, celebrati anche da Camões nelle sue *redondilhas* (1953, 13-16; cfr. Marnoto 2011, 854), Baía si direbbe dunque prediligere quelli neri, come confermano esplicitamente i versi curiosi, e

⁴ Seguendo l’esempio di altre trascrizioni moderne di testi letterari portoghesi del periodo (cfr. ad es. Pires 1985, 51; Morujão 2013, 22), in questa e nelle successive citazioni non si è introdotto l’accento circonflesso che caratterizza attualmente la terza persona plurale *têm*, dal momento che, in contrasto con la lingua parlata a quel tempo, ciò avrebbe implicato il passaggio a una pronuncia bisillabica, con conseguente ipermetria del verso.

un po' criptici, con cui contrappone gli uni agli altri in R5⁵. Il confronto avviene, in questo frangente, all'interno di una quartina che, per essere correttamente intesa, richiede d'individuare il rimando velato ai nomi di due Palazzi Reali spagnoli, quello di El Pardo (accostato, per una palese motivazione onomastica, agli occhi scuri della bella Lísis) e quello di Aranjuez (che, dal canto suo, risulta correlato, in virtù dei famosi giardini circostanti, alla "graça" di quelli verdi):

Rouba o pardo dos olhos
a graça aos verdes
e assim logra em dois pardos
mil Aranjuezes. (R5)

Sulla stessa connotazione cromatica insiste anche la menzione, in R2, di "meninas [...] negras", che s'inserisce, in questo caso, nel variegato ventaglio di giochi di parole suggeriti al poeta dalla locuzione *menina-do-olho*, designante la pupilla, e dal suo traslato figurato *menina-dos-olhos* ("pessoa ou coisa que é objeto de particular consideração"; Houaiss 2003, II.2454). All'esempio citato si possono affiancare, infatti, tanto l'arguta considerazione secondo cui, in R4: "As meninas-dos-olhos/ são três com Márcia"; quanto l'asserzione ricercatamente ambigua per cui, in R3, le pupille ("meninas") rappresentano gli scogli ("cachopos") nel mare di bellezza contenuto nello sguardo di Fílis e, al tempo stesso, le suddette "meninas" ("ragazze") s'identificano con "cachopos" ("ragazzi"), di modo che gli occhi: "São mar de beleza/ que me tem absorto;/ e suas meninas/ são os seus cachopos". Si può ricordare del resto, a questo proposito, che l'identificazione della pupilla come "fanciulla dell'occhio", presente già nella tradizione greca e romana (cfr. Bettini 1992, 240-259), aveva stimolato anche, in precedenza, l'estro poetico dello stesso Camões, che ne aveva tratto spunto per evocare il dio Cupido, abitualmente effigiato con le sembianze di un infante cieco o bendato (cfr. Panofsky 1975, 135-183):

Quem pode livre ser, gentil Senhora
vendo-vos com juízo sossegado
se o Menino que de olhos é privado
nas meninas dos vossos olhos mora? (Camões 1953, 137)

5. L'unione di candore e colorito vermiglio sulle gote dell'amata è un requisito ricorrente nella tradizione lirica, a cui alludono, ad esempio, le prescrizioni del già ricordato Geoffrey de Vinsauf ("Aemula sit facies Aurorae, nec

⁵ A questo proposito si può ricordare che l'allusione a una dama dagli occhi verdi compare già nel componimento *Amigos, nom poss'eu negar* del trovatore duecentesco portoghese João Garcia de Guilhade.

rubicondae/ nec nitidae, sed utroque simul neutroque colore”; vv. 571-572; Faral 1962, 214). Al suddetto connubio rinvia, in effetti, un ampio repertorio d’immagini (cfr. Pozzi 1993, 181), stratificatosi tra Medioevo e Rinascimento (senza escludere la ripresa di precedenti già classici) e avente per oggetto, a seconda dei casi:

- fiori bianchi e rossi giustapposti gli uni agli altri (ad es. in Petrarca, Boccaccio, Garcilaso de la Vega);
- rose sparpagliate sulla neve (Petrarca, Camões);
- la congiunzione, meno frequente, di altri elementi dotati delle due tonalità citate, come ad esempio rose e latte (Properzio, Sannazaro) o latte e sangue (tra gli altri Stazio, Boccaccio e anche un anonimo *Retrato della Fénix Renascida* che menziona “[...] faces de sangue e leite”; FR 1746, III.392).

A questo riguardo, Baía oscilla tra la semplice ripresa di topos consolidati (accoppiando ad esempio, in R2, “açucenas” e “rosas”) e soluzioni più inventive. Tra queste si può ricordare il caso di R3, in cui non sono rose, ma calici di vino (“tinto” naturalmente) ad unirsi al bianco della neve per evocare la rosea carnagione di Fílis: connubio inatteso che pare avere il suo *trait-d’union* nel termine “copos” (‘bicchieri’), dal momento che esso risulta riconducibile anche all’espressione idiomatica “caem copos de neve”, indicante la caduta di “neve em grande cópia” (Silva 1789: II.114): “Feito de apanhia,/ mistura o seu rosto/ com o branco o tinto,/ de neve entre copos”. E versi affini a questi si ritrovano anche in R1, degni di nota, questa volta, soprattutto per quello che parrebbe essere un inatteso rimando al rituale eucaristico: “Nas taças das suas faces/ feitas do metal mais limpo,/ como certos Reverendos,/ mistura o branco com tinto”.

Non concerne esplicitamente il colorito, invece, il cenno al Paradiso Terrestre, che, in R5, trova appiglio nella locuzione *maçãs do rosto*, usata in portoghese per designare gli zigomi: “Para que um Paraíso/ em tudo seja/ té maçãs tem no rosto,/ com que nos tenta”. Anche se non associata al mito dell’Eden, del resto, l’immagine del giardino affiora, sempre a proposito delle gote, anche in R4, laddove il naso è definito “[...] termo, que reparte/ dois jardins belos”. E il legame tra “nariz” e “faces” viene pure evidenziato in una quartina di R3, al cui interno il primo, nobilitato dal riferimento erudito al vento Favonio, è partecipe di un reciproco scambio di deliziose fragranze che, articolandosi sotto forma di chiasmo, coinvolge per l’appunto anche le guance: “O nariz e as faces/ tem câmbio cheiroso:/ elas flores dão,/ ele dá Favónios”.

6. Due sono gli elementi che paradigmaticamente connotano la bocca femminile nei ritratti di Baía: la colorazione purpurea e la dimensione ridotta. Riguardo al primo attributo, il più prevedibile riferimento a “os rubins dos beiços finos” (R1) è rimpiazzato, in R3, dall’immagine della “ferida”: una scelta, questa, che se pur propende verso l’ambito, per così dire, medico-patologico, risulta

comunque assai meno inconsueta rispetto al cenno, fatto dall'autore in R2, ad una bocca malata di "gota coral" (*l'agudeza*, consiste, in questo caso, nel simultaneo rinvio al corallo rosso e al termine con cui era denominata l'epilessia: "E na cor de formosa/ tem acidentés,/ pois com gota coral/ a vemos sempre"; in merito alla "gota coral" cfr. Silva 1789, I.664).

Per quello che riguarda le proporzioni minute, il monaco portoghese, tradendo l'amore barocco per l'iperbole, suole paragonare la bocca ad un "ponto": equiparazione che compare in R3 e che suscita, in R2 il cenno ammiccante al significato che il termine assume in qualità di segno d'interpunzione: "E na boca o retrato/ agora pára/ se nele se vê ponto/ eu faço pausa". In questa sottolineatura occorre riconoscere, del resto, la mera ripresa di uno stereotipo diffuso, al punto che la formula di R4, laddove si sostiene che "a boca é ponto breve", si ritrova pressoché inalterata in un componimento anonimo dedicato *A uma Dama formosa* e contenuto nello stesso terzo volume della *Fénix Renascida* (FR 1746, III.411-413).

Canonica è anche la contrapposizione tra il vermiglio delle labbra e lo splendore dei denti bianchi, a cui allude la metafora tradizionale che li equipara a perle, giustificando il richiamo a "pérolas" (R2) e "perlas dos dentes alvos" (R1), così come il ricorso, in R3 ed R5, all'arabismo "aljôfar". Alla stessa prerogativa cromatica riconducono pure l'avorio (R1) e i gelsomini, con la peculiarità che l'evocazione di questi ultimi si collega, in R2, all'utilizzo della locuzione idiomatica *de ponto em branco*, la quale, oltre a intensificare in questo frangente la ridondanza inerente alla sfera semantica del candore, denota, in portoghese, l'eleganza di un individuo (o di un oggetto) "impecável, muito bem apresentado ou vestido" (Academia das Ciências 2001, II.2907).

A completare la fisionomia del volto si riscontra, esclusivamente nell'ambito di R4 e di R5, la presenza del mento, chiamato in causa, in entrambi i casi, ricorrendo al vocabolo *barba*, che, oltre a indicare, nella sua accezione primaria, il "conjunto de pelos que nascem no queixo e nas faces do homem", designa anche, per estensione metonimica, "a região do rosto abaixo do lábio inferior" (Houaiss 2003, I.515). La scelta, come c'era d'aspettarsi, non è innocente, dal momento che è essa a permettere all'autore, in R4, una delle sue consuete piroette verbali: "Fez da barba Cupido/ trono de prata,/ não lhe chamem menina/ que já tem barba".

A tal riguardo, la menzione, quale attributo del mento, di una graziosa fossetta ("cova"), accomuna invece R5 al "retrato inscrito" (la formula è di Ares Montes; 1956, 454) nella *Fábula de Apolo e Dafne* e risulta anch'essa funzionale allo sfoggio di ingegnosità perseguito dal poeta, giacché *cova* contempla tra le sue accezioni, oltre alla già citata e specificamente corporea, anche quelle che si riferiscono alla fossa della sepoltura o ad una oscura spelonca. Ecco, dunque, che nel primo caso il mento: "Numa cova remata,/ mas tão airosa/ que se pode ser

morto/ só pela cova”; mentre, nella favola mitologica, la bella Dafne: “Bem no remate da cara/ adrede misteriosa/ faz uma cova, onde a graça/ junta com o riso mora” (FR 1746, IV.84).

7. Dopo aver contemplato la rassegna minuziosa, dettaglio dopo dettaglio, della fisionomia del volto, il catalogo delle parti del corpo descritte nei testi analizzati si fa assai più selettivo per quanto riguarda la restante anatomia, di cui vengono presi in considerazione sempre e soltanto tre elementi: il collo, le mani e i piedi. Comune a tutti e tre è l’insistenza sul colore bianco, che abbiamo già riscontrato a proposito della fronte e dei denti, e che, riguardo alla candida lucentezza del collo, giustifica, ad esempio, il richiamo alla neve (R2), all’argento (R4) e al cristallo (R5), oltre che, come già in Petrarca, al latte (R3; cfr. “le bionde trecce sopra ‘l collo sciolte, / ov’ogni lacte perderia sua prova”; RVF 127; 1992, 172).

Il compendio più efficace di questo ampio repertorio di referenti metaforici è forse quello presente (con l’aggiunta di marmo e avorio) nella struttura circolarmente chiusa su sé stessa e apparentemente tautologica di una quartina presente in R1, al cui interno il già segnalato processo della *comparazione iperbolica* si associa alla scomposizione giocosa cui è sottoposta la parola “passadiço”, chiamata qui tanto a designare la gola come ‘canale di passaggio’ della voce, quanto a suggerire, in virtù dell’omofonia, l’eccellenza di un candore che non solo eguaglia neve, cristallo, avorio e marmo, ma addirittura li sopravanza (*passa disso*):

O passadiço da voz
nem é neve, nem é vidro,
nem mármore, nem marfim,
nem cristal, mas passadiço. (R1)

La rappresentazione della mano, partecipando della stessa ossessione monocromatica per il candore, non permette a questo punto di aggiungere molto a quanto già visto in relazione al collo e a quanto già anticipato, in specifico riferimento ad essa, nei paragrafi iniziali di questo studio (cfr. *supra*). Invece che insistere ulteriormente su questo elemento, conviene allora, piuttosto, osservare lo scarto che, nei testi sotto esame, segna il passaggio dalla descrizione delle mani a quella dei piedi, con l’omissione di tutte le parti anatomiche intermedie.

Si tratta infatti di una scelta che rivela l’obbedienza a un precetto già formulato nella trattatistica medievale e che, in anni assai più vicini a quelli di Baía, si riflette ancora nel ritratto di Dulcinea del Toboso che Cervantes, chiosando alcuni luoghi comuni della poesia lirica sua contemporanea, mette sulla bocca del Quijote e in cui il suo eroe, dopo aver canonicamente abbinato le chiome della sua amata all’oro, le guance a rose, le labbra a coralli, i denti a perle e via dicendo,

giunto alle “partes que a la vista humana encubrió la honestidad” osserva che esse “son tales [...] que sólo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas” (Cervantes 2007, I.214)⁶.

Analoga è la reticenza che si riscontra nei componimenti di Baía, che pur s’industria, in alcuni casi, a non rendere troppo brusco il passaggio tra le estremità degli arti superiori e inferiori, ad esempio evidenziando (in R1 ed R2) il niveo albore che assimila le une alle altre, oppure estendendo tale qualità cromatica alla figura nel suo complesso, come avviene nella quartina che, in R3, s’interpone tra la descrizione della mano e quella dei piedi. Degno di nota, in questo caso, è il ricorso fatto dal poeta alla duplice accezione del vocabolo “alvo”; esso è, infatti, per un verso, un aggettivo che, fedele all’etimologia, indica in portoghese il colore bianco, ma è anche, per l’altro, un sostantivo che, denominando il ‘bersaglio’, in questo frangente risulta messo in studiata contrapposizione con le frecce del cieco e saettante Cupido:

Tudo nela é branco,
porém eu me assombro
de topar as setas
onde o alvo topo. (R3)

In R4 si afferma che “sem os pés imperfeito/ fica o retrato” ed effettivamente Baía non fa mancare la menzione di quest’ultima componente corporea in nessuno dei cinque esemplari poetici in analisi, in cui le figure femminili descritte appaiono accomunate dal requisito di avere i piedi piccoli e bianchi. Alla celebrazione di quest’ultima qualità è funzionale, così, l’accostamento alla neve che si riscontra in R1 ed R2, mentre dall’insistenza iperbolica sulle proporzioni ridotte deriva in R4 l’impossibilità lamentata dal poeta, che dice di non poter descrivere i piedi di Lísis, dal momento che essi sono così minuti che non riesce a vederli. Analogamente, richiamando il significato del ‘piede’ quale unità ritmica fondamentale della metrica greca e latina, in R3 i piedi (questa volta di Fílis) vengono comparati alla brevità dei versi di cui sono oggetto, mettendo in risalto la forma metrica adottata in questo caso dall’autore, quella del *romance* in senari, e suggellando così il ritratto con un’arguzia che si proietta nell’ambito dell’autoreferenzialità metapoetica:

São seus pés tão breves,
que estes versos toscos,
com ser tão pequenos,

⁶ Nelle parole dell’*ingenioso hidalgo* si riflette un precetto formulato, in termini non troppo dissimili, già nella *Poetria Nova* di Geoffrey de Vinsauf: “[...] Taceo de partibus infra:/ aptius hic loquitur animus quam lingua. [...]” (vv. 594-595; Faral 1962, 215).

lhe ficam mui longos. (R3)

8. Percorrendo da capo a piedi (è il caso di dirlo) i corpi femminili che sono oggetto di ogni suo *Retrato*, Jerónimo Baía parrebbe, insomma, non discostarsi mai troppo dal registro giocoso che contraddistingue larga parte della sua produzione letteraria. Nel farlo, il monaco portoghese si serve inventivamente di un ventaglio di procedimenti che si ripropongono di componimento in componimento e di cui varrà la pena di tentare, ora, un rapido e sintetico elenco:

- il bisticcio tra parole affini dal punto di fonetico (paronomasia), che può compiersi tanto a contatto (R3: “*belo e belicoso*”), quanto a distanza (R3: “*quer que a pinte a cores/ quer que a cante a coros*”; R5: “*verão em poucas sombras/ muitos assombros*”);
- l’incontro *in praesentia* di due vocaboli omonimi (R3: “*Todo ele é nós cegos/ e nós, cegos todos*”)⁷ o l’implicito rimando, *in absentia*, dell’uno all’altro (R4: “*Olhos são mui de corte/ pelos rasgados*”);
- il ricorso alla polisemia, ovvero l’allusione alle diverse accezioni di un dato termine o di una data locuzione (R2: “*Ouçam todos de rosas/ este retrato*”; R3: “*mais que de dormidos/ roncam de formosos*”; R5: “*Acabou-se a pintura,/ porque o retrato/ não somente é perfeito,/ mas acabado*”);
- il paradosso concettuale (R2, a proposito della bocca: “*A beleza está nela/ com tanto garbo/ que inda nela calada/ está falando*”; R3: “*Por ser tão tenrinho/ tão de leite todo,/ seu colo podia/ andar inda ao colo*”; R5: “*Bem pudera a garganta/ de cristal rica/ de todas as gargantas/ ser gargantilha*”).

Lo zelo descrittivo e la propensione ludica possono essere considerati, dunque, in conclusione, i due tratti distintivi dei testi esaminati, che potrebbero trovare compendio nella formula dei ‘ritratti ludici’ o in quella, scelta per il titolo del presente studio, dei ‘corpi in gioco’ (che intenzionalmente rinvia al titolo di un’opera cronologicamente posteriore, ma affine nello spirito, *l’Anatómico Jocosos* di Frei Lucas de Santa Catarina).

Bibliografía

Academia das Ciências de Lisboa. 2001. *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*, 2 voll. Lisboa: Verbo.

⁷ In un suo sermone, anche Padre António Vieira fa ricorso all’omonimia tra il pronome “*nós*” (‘noi’) e il sostantivo “*nós*” (‘nodi’), così come all’espressione idiomatica “*nós cegos*”, ricavandone uno sfoggio di *agudeza* analogo a quello presente in questi versi di Baía, si veda: Saraiva 1980, 21-22.

- Ares Montes, José. 1956. *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- Bettini, Maurizio. 1992. *Il ritratto dell'amante*. Torino: Einaudi.
- Camões, Luís de. 1953. *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Castro, Ivo. 1988. "Contribuição para a bibliografia de Frei Jerónimo Baía." *Claro-Escuro. Revista de Estudos Barrocos* 1: 93-107.
- Cervantes, Miguel de. 2007. *Don Quijote de la Mancha*, edición de John Jay Allen, 2 voll. Madrid: Cátedra.
- Faral, Edmond. 1962. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris: Champion.
- FR 1746 = 1746. *Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos melhores Engenheiros Portugueses*, 5 voll. Lisboa: Mathias Pereira da Silva.
- Henríquez Ureña, Pedro. 1920. *La versificación irregular en la poesia castellana*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Houaiss, Antônio et al. 2003. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 3 voll. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.
- Lobo, Francisco Rodrigues. 1605. *As Églogas*. Lisboa: Pedro Crasbeeck.
- Marnoto, Rita. 2011. "Retratos femininos na poesia de Camões." In *Dicionário de Luís de Camões*, coord. Vítor Aguiar e Silva, 851-855. Alfragide: Caminho.
- Morujão, Isabel. 2013. *Por trás da grade. Poesia Conventual Feminina em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Panofsky, Erwin. 1975. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Petrarca, Francesco. 1992. *Canzoniere*, introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Contini, note al testo di Daniele Ponchiroli. Torino: Einaudi.
- Pires, Maria Lucília Gonçalves. 1985. *Poetas do Período Barroco*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Pozzi, Giovanni. 1993. *Sull'orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi.
- Saraiva, António José. 1980. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Silva, António de Moraes. 1789. *Dicionário da Língua Portuguesa*, composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado. Lisboa: Ferreira.

Matteo Rei è professore associato di Letteratura Portoghese e Brasiliana presso l'Università di Torino. È autore di uno studio sull'opera di Raul Brandão (2011), di un volume sulla letteratura portoghese di fine Ottocento (2012) e di un'edizione annotata del poema *Belkiss* di Eugénio de Castro (2016). Tra i suoi più recenti

interessi di studio ci sono il teatro di Gil Vicente, la fortuna di Camões e la poesia del periodo barocco.

Contatto: matteo.rei@unito.it

Ricevuto: 17/01/2023

Accettato: 10/05/2023