



La lirica di Camões  
3. Canzoni

Edizione critica a cura di Maurizio Perugi



Centre International  
d'Études Portugaises  
Genève





Autor: Maurizio Perugi

Título: *La lirica di Camões. 3. Canzoni*, Edizione critica a cura di Maurizio Perugi

Edição: Centre International d'Études Portugaises de Genève

Colecção: «Études de Philologie et Littérature Portugaises», 5

Design e produção editorial: Rosa Bandeirinha

Local de edição: Genève

Data: 2021

ISBN: 978-2-8399-2832-8

Depósito Legal: 483308/21

Copyright: Centre International d'Études Portugaises de Genève

*La Lirica di Camões:  
Edizione Critica*

*3. Canzoni*

A cura di  
Maurizio Perugi



Centre International  
d'Études Portugaises  
Genève



# Indice

PREMESSA	7
LA DIMENSIONE NEOPLATONICA: MARSILIO FICINO	12
COORDINATE METRICHE E CRONOLOGICHE	26
FENOMENOLOGIA DELLE RIME	36
CORPUS AUTENTICO	49
CANÇÃO 7°/1°	51
CANÇÃO 2°	75
CANÇÃO 3°	87
CANÇÃO 4°	95
CANÇÃO 5°	112
CANÇÃO 6°	119
SEXTINA	131
[SEXTINA DIFERENTE]	139
SEXTINA DIFERENTE	145
CANÇÃO 8°	149
CANÇÃO 9°	153
CANÇÃO 10°	162
CANÇÃO [11°]	193
CANÇÃO [12°]	199
CANZONE ADESPOTA (I)	208
CANZONI DI ESTÊVÃO ROIZ DE CASTRO	216
I	216
II	233
CANZONE ADESPOTA (II)	241
CANZONE DI ANTONIO LOFRASSO	264

APPENDICE AL VOLUME <i>LA LIRICA DI CAMÕES 1. SONETTI</i>	281
SONETTI DA AGGIUNGERE AL CORPUS AUTENTICO	281
ERRATA CORRIGE	286
SIGLE DEI MANOSCRITTI, DELLE STAMPE E DELLE EDIZIONI	
PRINCIPALI	289
BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE IN FORMA ABBREVIATA	293



# PREMESSA



1. Il corpus delle canzoni autentiche nella presente edizione conta dodici unità, alle quali vanno aggiunte una sestina e due *Sextinas diferentes*;<sup>1</sup> alla lista appartiene anche la 11°, la cui autenticità non è sufficientemente garantita. Per designare queste canzoni si adottano le cifre arabe impiegate nell'elenco del ms. LF (ff. 24v-31v e 45r-47r); anche l'ordine è lo stesso del ms. di base, salvo l'inserimento – per motivi tassonomici – di sextd° (f. 31v) e sextd<sup>1</sup> (f. 47r) immediatamente dopo sext° (la *Sextina*). Le cifre da 9° a 12°, relative alle canzoni assenti da LF, sono aggiunte dall'editore. Presenti unicamente nelle stampe, la seconda parte della canzone 10° e le canzoni 9° e 11°-12° (più sextd°) si situano nell'area  $\beta$ , con le caratteristiche di minore affidabilità testuale che, a suo tempo definite, competono a questa parte della tradizione.

Le canzoni 2°, 4°, 5° sono garantite dalla triade LF, Jur, Ed; per 3° e 8° in luogo di Jur abbiamo rispettivamente M e TT. La prima canzone è un caso particolare, perché si articola in non meno di tre redazioni, di cui la più antica (7°) è trasmessa da LF<sup>2</sup> e TT, la seconda (1°) da LF<sup>1</sup>, C, Ed, mentre la terza è rappresentata unicamente da Jur. Altri esempi di doppia redazione sono 2° con LF e Jur, sext° con LF e C (in ambedue le canzoni le stampe risalgono a LF),<sup>2</sup> 10° con Jur e Rh.<sup>3</sup> La 12° conta sulla coppia DF2, AC e su una versione AC 'corretta' e integrata da un congedo.

La 6° è trasmessa soltanto da LF e Ed; in sextd° e nella 9° le stampe sono garantite unicamente da PR-C (f. 191v). Sextd<sup>1</sup> poggia unicamente su LF, ma rispetto a sextd° costituisce una redazione più antica. La 10° non dispone al momento di garanzie sufficienti.

L'utilità di AC si estende, dunque, dalla 12° alle canzoni extra-canoniane. In tutti gli altri casi – come è forse il caso di precisare – si tratta di una testimonianza da eliminare, perché 'descripta' da Ri. Di regola AC concorda con Ed = Rh, Ri, FS o con Rh, Ri quando FS innova per conto

---

1 Che talora indichiamo come sexd° e sexd<sup>1</sup>. Si tratta delle due canzoni in 'coblas unissonans', la più recente denominata appunto *Sextina diferente* in LF, la più antica presente nell'elenco di PR-C, dove porta il nome di *Septina*.

2 Una terza versione, trasmessa da DF2 e AC, appartiene a Sánchez de Lima.

3 Ri cumula indebitamente le due redazioni.

proprio.<sup>4</sup> Laddove, sporadicamente, Rh concorda con i mss. o ha una 'singularis', AC resta con Ri, FS.<sup>5</sup> Converge con FS (poligenesi?) solo in due luoghi.<sup>6</sup> I casi più probanti sono quelli in cui AC concorda unicamente con Ri; è la dimostrazione che, per le canzoni, il Cunha utilizza Ri o un suo affine: così in 2°:36, Rh condivide *baixo* col ms. LF, provocando ripetizione col verso precedente; Ri e AC variano con *humilde*, FS con *humano*.<sup>7</sup> Nella Canç. 9°, AC condivide con Ri *de* (v. 12), *correndo* (v. 19), *O tempo* (v. 20). Molto significativo 6°:23 dove, rispetto a *O Seraphim sempre veja* Ri, il testo del Cunha conserva la lezione ipometra, pur anticipando l'avv. (*Sempre o Serafim veja*).

Talvolta AC innova per conto proprio. Nella canzone 3° ha *tira* (v. 41) e *solta* (v. 63) invece che, rispettivamente, *fere* e *sofra*; al v. 58 è il solo a legare con & i due gerundi. In 6°:31 *c'os cabelos*, AC ha *nos* invece di *c(om) os*. Nella 7° omette il v. 67.<sup>8</sup> Cospicue le 'singulares' nella 9°, con *tivesse* (v. 76) e *trabalhos* (v. 114) in rima erronea; e ancora l'omissione di & (v. 98) e gli aggiustamenti prosodici ai vv. 42 (*Que eu no mundo vi já quando vivi*) e 102 (*E se me ajúntão logo as esperanças*).

Di alcune canzoni indebitamente attribuite a Camões crediamo di aver identificato gli autori: due (qui designate con le cifre romane I, II) si trovano sia nella misc. Andrada che nelle stampe AC, FS, e appartengono a Estêvão Roiz de Castro, già presente nei sonetti come imitatore di Camões; una (l'unica di questo gruppo trasmessa da LF, perciò situabile in area  $\alpha$ )<sup>9</sup> è da attribuire a Antonio Lofrasso. Queste tre attribuzioni presentano un grado di affidabilità che giudichiamo elevato, e in ogni caso corrispondente a quanto sono in misura di garantire gli strumenti scientifici attualmente disponibili. Restano due canzoni per le quali non si è potuto arrivare a risultati conclusivi: una si trova sia nella misc. Andrada, dove precede le due attribuite a

4 Vd. 2°:63, 75; 3°:39, 65; 4°:18, 25, 28, 31, 43, 46, 94, 104; 6°:16, 22, 58; 7°:6, 8, 25, 36; 8°:10, 11, 24, 29, 30; 11°:35 (*em as mãos < em mãos* Rh, Ri).

5 Vd. 2° vv. 26, 30, 33', 35, 48, 51, 74; 4° v. 76; 6° vv. 2, 12, 13, 16, 20, 75; 7° vv. 27, 96; 9° vv. 8, 19, 64, 72, 81, 94, 112-13; 11° v. 60. Le convergenze nella Canç. 10° sono troppo numerose per essere trascritte.

6 Si tratta di 6°:40 (omissione dell'art. *Os* in principio di verso) e 4°:95, in cui *Sisifo* è dislocato in principio di verso, dove può essere scandito come proparossitono. Vd. ancora una & inserita in 9°:2.

7 Ri = AC anche in 3°:80 *que he*; e nella Canç. 10°, str. V, v. 9 *Deste*.

8 Vd. ancora 7°:38, 50; 8°:3; 10°, vv. 56, 62, 75.

9 Fu pubblicata dal Visconde de Juromenha.

E. Roiz, sia nella coppia AC, FS; l'altra, pure trasmessa da AC e FS, è opera di un autore culturalmente situabile tra València e l'Andalusia. Le rimanenti canzoni escluse a buon diritto da LAF (1:307-29) sono:

- *Não de cores fingidas*, trasmessa dal solo ms. FT (f. 32): peraltro si tratta di ode, non di canzone;

- *A vida já passei assaz contente*, riprodotta da FS («en el último manuscrito que vi») in nota alla str. XXVII della ecloga *Que grande variedade vão fazendo*;<sup>10</sup>

- le canzoni XX e XXI pubblicate dal Visconde de Juromenha;

- «a célebre canção *Glória tão merecida* de Manuel Soares de Albergaria» e «a glosa a un soneto atribuído a Francisco de Figueroa», due dei numerosi apocrifi che Teófilo Braga trasse dal *Cancioneiro Hispano-Português* della Hispanic Society of America.<sup>11</sup>

2. Dieci di queste canzoni, corrispondenti ai nostri numeri 1°-10°, più la sestina, sono state criticamente edite da LAF nel vol. 3, tomo I (1995) della sua edizione.<sup>12</sup> Delle canzoni 1°/7° e 4° e della *Sestina diferente* si è occupato lo scrivente in varie occasioni.<sup>13</sup> Come è suo costume, LAF dispone i testi critici seguendo l'ordine alfabetico dei titoli.<sup>14</sup> Nella presente edizione si segue, come detto, la numerazione del ms. di base, nella quale il criterio cronologico probabilmente si cumula a un giudizio fondato sulla qualità retorica e letteraria.

Nell'edizione di ciascuna canzone il testo è preceduto dalle sigle dei testimoni (il grassetto indica il ms. di base, o i mss. di base nel caso di doppie redazioni) e dallo schema metrico, con l'indicazione – dove possibile – del modello o dei modelli imitati.

---

10 «La Canción está escrita con mucha limpieza. Pero el estilo no es de mi P. ni puedo coocer de quién sea» (FS).

11 Silva 2011 s.v.

12 Sono dunque escluse, rispetto al nostro corpus autentico, la 11° e sextd1.

13 Negli anni 2000, 2006, 2007, 2009.

14 È la soluzione alla quale, secondo la classica descrizione tipologica di Karl Bartsch, l'editore è costretto a ricorrere nell'assenza assoluta di dati o parametri oggettivi. Le altre due soluzioni, di gran lunga preferibili nella misura in cui la tradizione lo permetta, sono un ordine garantito dai testimoni più affidabili e/o redatto sulla base degli indizi cronologici disponibili.

L'apparato critico, redatto secondo i criteri a suo tempo enunciati nell'edizione dei sonetti, è normalmente distribuito in due fasce, la prima relativa alle varianti sostanziali e alle varianti linguistiche suscettibili di una qualche pertinenza ecdotica; la seconda alle innovazioni specifiche di FS, quelle cioè totalmente devianti dal testo delle precedenti edizioni a stampa.<sup>15</sup> Eventualmente una terza fascia raccoglie le informazioni comunicate da FS riguardo alla tradizione manoscritta indiretta.

Di seguito all'apparato si danno le informazioni ritenute di volta in volta indispensabili per costruire e giustificare lo 'stemma codicum' alla base del testo critico; estrarre dall'organizzazione metrica gli indizi utili alla collocazione formale, ed eventualmente cronologica, del testo; raccogliere le fonti letterarie e filosofiche indispensabili allo scrutinio delle varianti, e più in generale, alla comprensione del testo e alla sua collocazione nell'arco della produzione lirica camonianiana. Talora, per esigenza espositiva, questo *dossier* è preceduto (nella sestina) o sostituito (nella canzone 9<sup>o</sup>) da una serie di note ai singoli versi del testo.

Le abbreviazioni usate per i rinvii seguono le convenzioni già stabilite nell'edizione dei sonetti: *son.* e *Canç.* (in carattere normale) rinviano ai testi fissati nella presente edizione; *son.* e *Canç.* (in corsivo), così come le altre abbreviazioni (*El.*, *Ode*, *Oit.*, *Écl.*), rinviano ai testi nell'ed. Costa Pimpão.

## LA DIMENSIONE NEOPLATONICA: MARSILIO FICINO

1. Già nella versione più antica di *Manda-me Amor* Camões riproduce con evidenza quasi scolastica il processo dell'innamoramento, che anche nella versione successiva, più ficiniana, prende inizio dallo sguardo: «Tutti gli amori hanno l'origine e cominciamento loro dal vedere, e massimamente quando per altissima ventura si riscontrano gli occhi insieme cioè gli spiriti, che mediante gli occhi vengono dal cuore: i quali spiriti per lo essere sottili, caldi e lucidi si chiamano molte volte dai poeti raggi, operando quasi nel medesimo modo

---

<sup>15</sup> In rari casi, nella distribuzione delle varianti, è sembrato opportuno ricorrere a soluzioni specificamente adeguate alle singole situazioni testuali (vd. le canzoni 1<sup>o</sup>/7<sup>o</sup> e 10<sup>o</sup>).

che quelli del sole».<sup>16</sup> Gli spiriti dell'amata, essendo per definizione sublimati e sottili («esclaresidos»),<sup>17</sup> possiedono tale forza da provocare la fuoriuscita degli spiriti dal cuore del soggetto amante.<sup>18</sup> Nell'anima, ormai indifesa, Amore imprime il simulacro dell'amata: «o que elle já em minha Alma tem impresso»; si tratta propriamente della *species*: «o gesto», «o lindo aspeito», «tão lindo gesto». Come spiega Katinis:<sup>19</sup> «L'anima, tramite la *vis imaginativa*, raccoglie le *imagines corporum*, apportate dai sensi per mezzo dello *spiritus*, in un unico *simulacrum*, costituito da un corpo sottile di *spiritus phantasticus*;<sup>20</sup> quasi allo stesso tempo, tramite la *phantasia*, l'anima guarda il 'fantasma' dell'oggetto percepito, dandone un giudizio preriflessivo a carattere emotivo».

Ficino nota che «quando noi percepiamo un uomo, in realtà ciò che vediamo è il simulacro costruito dall'immaginazione, a partire dalle informazioni apportate all'anima dai sensi».<sup>21</sup> L'anima «non viene mai in contatto direttamente con la realtà esterna, ma sempre tramite la mediazione dell'elemento immaginativo, che rimane all'interno del soggetto osservante». L'anima «si riveste continuamente, tramite l'attività immaginativa, di un velo di immagini posto tra sé e il mondo, vi investe il proprio desiderio e vi ripone il proprio destino» (Katinis 1999:194-95; Id. 1998:90). Ficino usa i termini 'fabbricare', 'scoprire' e 'dipingere' per descrivere l'azione dell'anima sul corpo spirituale e sul corpo terreno. Con questi stessi termini Ficino, in molte occasioni, indica anche l'azione dell'immaginazione e della fantasia. Accanto a 'imprimere',

---

16 B. Varchi, *Sulle canzoni degli occhi*, Lezione sesta.

17 Canç. 1°:52; e cfr. Canç. 9°: «huns claros olhos que já vi».

18 La descrizione più risentita sta al v.48 della Canç. 2° (Jur): «os espiritos que arrancam âlma consigo».

19 Vd. Katinis 1999:1992.

20 «Con il trattato sui sogni del neoplatonico Sinesio di Cirene, *pneuma* e fantasia venivano a coincidere nella forma del cosiddetto *spiritus phantasticus*: l'immaginazione si sostanzia di un corpo sottile avente le funzioni dei sensi interiori e costituente il sostrato dei nostri sogni» (Acucella 2013:2).

21 «De hecho, Ficino establece que el amante no ama la belleza corporal de su amado sino más bien la imagen de esta belleza que se encuentra en el espíritu del amante. Ficino sugiere así que la esencia de la belleza es guardada, bajo la forma de un simulacro, en el espíritu de quien la percibe» (Ludueña-Romandini 2019:69).

Camões in *Manda-me Amor* usa il verbo ‘scrivere’: qualcuno gli ha scritto nella memoria l’essenziale del processo, quasi a glossare il profilo del simulacro impresso nella sua anima; si tratta di una lunga storia, che l’autore intende ‘tradurre’ da una lingua che non è la sua. Il responsabile dell’innamoramento Camões lo chiama Amore, ma poi precisa di avere, in principio, attribuito l’intervento a ‘non so chi’:<sup>22</sup> la locuzione, probabilmente ripresa dallo stesso Ficino, ma già petrarchesca,<sup>23</sup> è diffusa nel linguaggio degli architetti<sup>24</sup> ed è uno stilema caratteristico del Tasso.<sup>25</sup>

In *Manda-me Amor*, dunque, i «devinos espiritos» (v. 32), emanando dallo sguardo, hanno un effetto magico tanto sulla natura che sull’io lirico, con la differenza che nella natura infondono una paradossale sensibilità (l’autore nella descrizione ricorre allo schema degli ‘impossibilia’), all’uomo al contrario conferiscono la *rudeza* di un monte. Fuor di metafora, si tratta dell’appetito concupiscibile che prende il sopravvento sulla ragione: «a parte racional também perdia,/ao apetito danado, o mais da vida». La parte razionale dell’anima è condannata a servire all’appetito. Se fosse ricambiato, l’amore per una creatura così «divina» (v. 65; ma «soblime» nella seconda versione) condurrebbe l’amante a fruire di una celeste ‘concordia oppositorum’. Ma questa felice conclusione è inattuabile: tutto possono gli occhi della donna, fuorché ricambiare l’amore dell’interlocutore («senão querer-me», v. 81).

---

22 E già prima, nelle due versioni di LF, a *Hum não sei que suave* (v. 31), per il quale cfr. il son. I-2:13 e Boscán, Canc. 52,3 «un no sé que – no sé cómo nombrallo».

23 Per l’imponente tradizione sottesa a questa locuzione si veda la tesi di Molnár (2014:112-15) e il suo articolo pubblicato l’anno successivo (2015). Lo stilema permane in Jur, dove anzi è all’origine di non meglio identificati «benignos espiritos» che empiono l’aria, il vento, la luce del giorno (vv. 44-45).

24 Ad es. Firenzuola, *Della bellezza delle donne* (1541): «siam forzati a credere che questo splendore nasca da una occulta proporzione, e da una misura che non e ne’ nostri libri, la quale noi non conosciamo, anzi non pure immaginiamo, ed è, come si dice delle cose che non sappiamo esprimere, un ‘non so che’».

25 «Tasso, above all, systematically exploits the ‘non so che’ in his heroic epic poem *Gerusalemme Liberata* (1581)» (Scholar 2002:44); «The je-ne-sais-quoi rises to prominence as a keyword in such discussions between approximately 1580 and 1680» (ib.:5). Cfr. Corneille, *Rodogune*, vv. 359-62 (oggetto di citazione in Pascal): «Il est des noeuds secrets, il est des sympathies,/dont par le doux rapport les âmes assorties/s’attachent l’une à l’autre, et se laissent picquer/par ces je ne sçay quoy qu’on ne peut expliquer».



Mancando la corrispondenza da parte dell'essere amato, la sconfitta della ragione porta di necessità alla condizione dell'«homo melancholicus» o «sylvestris», come dichiara la versione di Jur,<sup>26</sup> dove non si parla più di *apetite*, ma esplicitamente di *desejo*.<sup>27</sup> Nella canzone 3° la sindrome morbosa dell'io lirico si precisa nell'attribuire al *desejo* la possibilità di compiere «algum erege e torpe desatino» (v. 29),<sup>28</sup> e nella netta opposizione «fraquezas são do corpo que he de terra,/mas não do pensamento que he devino» (vv. 31-32). Se il pensiero pecca, è perché non conosce un *segredo* (v. 68), che è il valore della sofferenza per amore. Nella canzone 4° si acuisce la tensione definitoria, focalizzata sulle contraddizioni psicologiche («desvario») dell'amante. Il «concerto» è «erro», mentre il «desconcerto» è amico della ragione, e Amore se ne serve per imporre le sue «sem-rezõis» o «yzençõis». La pena è chiamata, per la prima volta, «abyssos infernal de meu tormento» (v. 26) in opposizione al paradiso.<sup>29</sup>

Nel prosieguito, quando la conversione nell'amata si cambia ormai in prigione insopportabile, il soggetto riconosce la medesima scritta stabilmente riflessa nell'amata, e ne decifra il significato negativo: «Em vós escrita vi/vossa grande dureza,/que n'alma escrita está, que de vós vive» (Canç. 11°). All'opposizione umanistica fra *ratio* e *appetitus* si sostituisce una lotta interiore di stampo decisamente neoplatonico.<sup>30</sup> «Ogni anima, sin dalla sua creazione, è costituita da un equilibrio tra due diverse tensioni, l'una verso i corpi, l'altra verso Dio, che in lei coabitano»; insomma «è per sua stessa natura tesa in due direzioni in un certo senso opposte: da una parte l'anima tende, soprattutto nell'esercizio dell'attività contemplativa, a ritornare alla sua fonte d'origine, che si identifica con Dio, dall'altra si protende verso i corpi». Si tratta «di due manifestazioni

26 Nella canzone 2° il motivo si esprime con la simbolica opposizione fra *pássaro solitário e cisne*.

27 Il processo di trasmigrazione dell'anima dall'amante all'amata è sottaciuto, pur se - per la prima volta nella storia del testo - vi si allude con il verbo che gli è proprio: «e trasformada noutra a vida minha» (v. 51: la vita, non l'anima).

28 Cfr. «desatinava» (v. 113) che, riferito alla fantasia, traduce la «vehemens et immoderata cogitatio» di Arnau de Vilanova e il «desatinado pensamento» di Garcilaso, Canc. IV:8.

29 Cfr. vv. 26 e 111-12.

30 Per la sostituzione, nel processo conoscitivo, di *ratio* con *imaginatio* presso Boezio e Ficino, vd. Klein 1956:18, nota 2.

differenti dell'*appetitus naturalis*», e «di due indirizzi possibili che l'uomo può dare alla propria vita: mantenere il giusto ordine fra le due manifestazioni dell'*appetitus naturalis*, oppure esasperare l'amore per i corpi, considerandolo come il fine ultimo del proprio desiderio, invece che strumento per la conversione alla realtà divina».<sup>31</sup>

Se intemperante<sup>32</sup> o empio, «l'amante non riesce a cogliere l'immagine dell'amato come un'occasione di conversione, cioè non la interpreta come mezzo di ascesa, ma piuttosto come un oggetto da perseguire in modo autonomo. L'immagine spirituale gli appare come un valore in sé, indipendentemente dalla sua funzione di strumento. Si tratta di una sorta di idolatria<sup>33</sup> che, anziché condurre ad un'estasi contemplativa, si presenta come la causa di un processo di degenerazione», nel quale il soggetto lotta con una sempre più feroce tirannia esercitata da Amore (Katinis 1998:86), che gli ruba il cuore e glielo divora con fame insaziabile. Il furto del cuore rappresenta ormai in forma violenta la conversione del soggetto nella cosa amata.

A 'imprimere' e 'scrivere', Camões nella canzone 2° aggiunge un terzo verbo: 'dipingere'. Vuole esprimere il proprio tormento dipingendo l'aspetto esteriore della donna, e traducendone la 'gentilezza'. Alla stesura di una narrazione riflessa e per così dire automatica (è Amore che detta), resa ormai impossibile dalla tirannia prolungata di Amore, che senza fine lo tormenta, Camões propone ora un'alternativa, quella del grido: «Se este meu pensamento (...) pudesse vir gritando fora».

---

31 Vd. Katinis 1999:188, 198, 192. «De este reflejo y razón universal de la inteligencia (*mens*) nace de la voluntad otro amor que no tiene nada que ver con el comercio del cuerpo (*commercio corporis*). Coloca al primero en el placer (*voluptate*) y al segundo en la contemplación (*contemplatione*) (...). Piensa que en el hombre estos dos amores combaten entre sí, uno conduciendo a la vida voluptuosa y bestial y el otro produciendo una exaltación hacia la vida contemplativa y angélica (...). Quién no ve, entonces, en estas palabras a los dos amores, el celeste y el vulgar? (Ficino, *In convivium VII,1*)» (Ludueña-Romandini 2019:71)

32 «Questo carattere indica una vita condotta sotto l'impero esclusivo della fantasia e del desiderio per le realtà mondane». La vita dell'intemperante «è stata un continuo sogno di tormenti e di piaceri, dal quale non ha mai tentato di svegliarsi»; la sua esistenza è «immersa in uno spesso tessuto onirico, il quale non è altro che il luogo infernale della sua dannazione» (Katinis 1999:193-94).

33 Concludendo la Canç. 11°, dice Camões con accento quasi eretico: «lá vás onde verás minha verdade».

«Se è normale che l'esistenza terrena si svolga in larga parte sul piano immaginativo, l'utilizzo eccessivo della fantasia, a discapito della ragione, indica uno stato di squilibrio, in questo senso patologico, dell'anima» (Katinis 1999:195). Fin dall'inizio Camões considera questa esperienza come «meu mal», precisando nella canzone 2° che il danno è piacevole, l'inganno è dolce. Altrove riconosce che la pena inflitta lo rende felice.<sup>34</sup> Come dichiara nella 3°, il suo è un male che – paradossalmente – dà la vita, permette di vivere; e qui esprime con piena consapevolezza l'essenza della propria malattia, che origina da un contrasto irrisolto fra la parte terrena dell'essere e quella divina, e redige una vera e propria cartella clinica della sindrome che lo affligge: alla ricercata purezza della contemplazione<sup>35</sup> si oppone un desiderio non meno intemperante che vano, che lo spinge all'assurdità di amare il proprio male e cercare di lenirlo con i prodotti di un'immaginazione tanto dolce quanto illusoria; la speranza, ingannata, cerca soddisfazione in un bene che non riuscirà mai a raggiungere.

Amore, in persona della donna amata, è maestro nello stravolgere la ragione nel suo contrario (Canç. 4°: «só por uzar comigo: sem rezõis») e nel suscitare speranze illusorie. Nella psicologia turbata del soggetto, i suoi stessi pensieri lo ingannano e gli si rivolgono contro.<sup>36</sup> I sogni gli propinano immagini vane e soddisfazioni inconsistenti: «nel sogno l'anima si illude di sentire una realtà esterna, mentre ciò che sta percependo è un suo stesso prodotto». È a questa fenomenologia patologica che appartiene il sogno erotico: «Al pari di altre forme 'sostitutive', prima fra tutte il ritratto (...), il sogno diviene, così, nella lirica, un mezzo utile a colmare la frustrazione per la ritrosia o la lontananza dell'amata».<sup>37</sup> Infatti, «anche se si è coscienti della irrealtà del fatto, non si può

---

34 Canç. 9°:86-87 «de meus süaves males, e furores,/por ella padescidos e buscados»; «In questo processo di 'intossicazione amorosa' volontaria va forse ricercato il segreto più profondo celato nella tradizione occidentale della poesia erotica» (Eggener 2015:133).

35 Nella canzone 2° Camões esprime l'intenzione di redigere un canto «todo de puro Amor».

36 Canç. 9°:37-38 «os pensamentos que são meos/para enganar a própria natureza».

37 Katinis 1999:195; Acucella 2013:2; «Seppur nella chiara coscienza della sua illusorietà, il sogno è un inganno voluto e invocato, poiché unica parentesi consolatoria a uno stato di costante frustrazione, dovuto a un'amata ritrosa e crudele, la cui *ombra* è preferita all'*effigie vera*» (ib.:14, a proposito del sonetto del Tansillo *Mentre la bella e viva effigie vera*).

evitare di desiderare quella breve e consolante felicità, la quale, scomparendo, lascerà dietro sé un vuoto ancora maggiore».<sup>38</sup>

2. La nozione di Amore ingannatore, che oscura di proposito l'ingegno, è anch'essa evocata nella seconda versione di *Manda-me Amor* («E este modo exelente d'enganar-me», v. 7), dove costituisce una sorta di contrappasso rispetto a una gioventù spesa ad ingannare («O Amor enganoso, que fingia/ mil vontades alheias enganando», vv. 19–20). Camões parla espressamente di un Amore vendicativo (v. 52).<sup>39</sup> Come nel contemporaneo Maurice Scève, in Camões è da presupporre un incrocio fra il topos emblematico della preda incauta, presa al laccio (già presente in Petrarca), e un tipo di contrappasso qual è quello illustrato da Boccaccio nella *Fiammetta*:

L'erreur fondamentale de Flammette qui se croit à l'abri de l'amour – «cuidant», dit-elle, «que ma jolie beaulté prist et captivast les hommes (...), moy-mesmes fuz miserablement et follement prinse» ressemble, du moins dans son expression, à celle de l'amant scévien, comme en témoigne la devise de l'emblème xii (*L'oyseau au glus*), *Où moins crains plus suis pris*, reprise dans le dernier vers du dizain suivant (cv): «Où moins craignoyz, là plus tost je fus prise».<sup>40</sup>

Ficino «ricorda che i tormenti, che affliggono le anime degli empi, sono simili a quelli che a volte invadono l'apparato immaginativo degli uomini di indole malinconica. Si tratta della malinconia di genere patologico, quel delirio che affligge alcuni amanti» (Katinis 1999:196). Amore si compiace d'inventare tormenti fittizi (Canç. 4<sup>o</sup>: «buscou fengidas causas por matar-me»), col risultato di far perdere il senno: «Dest'arte o Amor me fas perder o sizo» (ibid.). Il bisogno di vedere l'oggetto del proprio amore diventa continuo, imperioso,

---

38 Gandolfo 1978:49.

39 «Iustissima certe est in mutuo amore vindicta. Homicida morte plectendus. Quis enim homicida esse neget qui amator cum animam ab amante seiungat?» (Commento ficiniano al *Simposio* di Platone, ed. Laurens 2002:cap. 8).

40 Hunkeler 2002:§ 27.

irresistibile;<sup>41</sup> ogni separazione ha conseguenze psicologicamente disastrose, ed equivale a una morte. Solo evocando l'immagine della donna amata il tormento interiore può dare tregua:

que cá tão longe de alegria  
me sustentais c'hum doce fingimento,  
em vos affigurando o pensamento  
foge todo o trabalho, e toda a pena [Canç. 9<sup>o</sup>:95-98].

Ciò che il soggetto vive è propriamente un inferno in vita (Canç. 4<sup>o</sup>: «no abisso ynferral de meu tormento»), marcato dalla disperazione.<sup>42</sup> Sulla traccia di Plotino, l'inferno è visto «come prodotto onirico dell'anima individuale» che, nel soggetto intemperante, continua anche dopo la morte: «il desiderio dell'anima non può essere soddisfatto come lo era durante l'esistenza terrena, poiché sia le immagini che il corpo formatosi non sono altro che allucinazioni dell'anima; la quale in tal modo, pur perseverando nelle proprie produzioni immaginative, non può in alcuna maniera soddisfare il suo desiderio».<sup>43</sup> L'esistenza terrena e la vita ultraterrena dell'anima «sono così correlate che il passaggio dall'una all'altra si svolge secondo una linea continua; l'unico elemento di discontinuità è costituito dalla perdita del corpo terreno».

L'intera vicenda erotica sarà poi codificata dalla penna ben più gelida di Quevedo, in termini rigorosamente descritti da Lía Schwartz (1997:6)<sup>44</sup> e perfettamente applicabili a Camões (del quale, come sappiamo, Quevedo era ammiratore convinto):

El sujeto amante va construyendo en las diversas composiciones sus 'afectos', es decir, la pasión que suscita en su alma *la visión*, si está presente, o, en su ausencia, *el recuerdo* imborrable de la amada, criatura perfecta, cuya hiperbólica belleza

---

41 Canç. 3<sup>o</sup>:5-6 «de meu nom quero mais que meu dezejo/nem mais de vós que ver tão lindo gesto».

42 Il termine «desesperado» ricorre nelle Canç. 5<sup>o</sup> e 11<sup>o</sup>.

43 «L'âme prise, pendant sa vie, par des imaginations, reste leur prisonnière après la mort, en est terrifiée ou 'tantaliquement' déçue» (Klein 1956:29). Le altre citazioni da Katinis 1999:187-89, 199.

44 Cfr. anche Schwartz 1995, in cui l'unico assente di rilievo è – naturalmente – proprio Camões.

oculta, sin embargo, la máxima crueldad. Ante la imposibilidad de obtener la deseada correspondencia, el amante pasa por todos los grados del sufrimiento y del dolor, sin renunciar, con todo, a su pasión, que no parece sujeta a las leyes de la muerte inexorable. Fidelidad eterna,<sup>45</sup> pues, y eterna pena, la del amante, que contrasta con la inflexible dureza o displicencia de la dama.

E prima di Camões già Leone Ebreo (2015:55) aveva descritto in forma esacerbata la condizione dell'amante:

Il vero amore sforza la ragione e la persona amante, con mirabile violenza e d'incredibil sorte; e più che altro impedimento umano conturba la mente ove è il giudizio, fa perdere la memoria d'ogni altra cosa, e di sé solo l'empie, e in tutto fa l'uomo alieno da se medesimo e proprio de la persona amata; il fa inimico di piacere e di compagnia, amico di solitudine, malinconoso, pieno di passioni, circondato di pene, tormentato da l'afflizione, martorizzato dal desiderio, nutrito di speranza, stimolato da disperazione, ansiato da pensamenti, angosciato da crudeltà, afflitto da suspizioni, saettato da gelosia, tribulato senza requie, fadigato senza riposo, sempre accompagnato da dolori, pieno di sospiri; rispetti e dispetti mai gli mancano. Che ti posso dire altro, se non che l'amore fa che continuamente la vita muoia e viva la morte de l'amante? E quel ch'io truo di maggiore maraviglia è che, essendo così intollerabile ed estremo in crudeltà e tribulazioni, la mente per partirsi da quelle non spera, non desidera e non il procura.<sup>46</sup>

Per questa via si arriva al colmo del paradosso, che Camões condensa nell'ossimoro «com prazer de meu tormento» (Canç. 6°:37).<sup>47</sup>

3. Questo inferno in vita è il risultato di un'operazione demoniaca. «Au chap. VIII du deuxième discours de son *Commentaire sur Le Banquet de Platon*,<sup>48</sup> Marsile Ficin distingue l'amour simple et l'amour réciproque, *amor simplex* et *amor mutuus*. Tous deux procèdent d'*amor vulgaris*, l'amour vulgaire. Mais

45 Cfr. Canç. 3°:72.

46 Canç. 3°:77-78 «e asy d'enleada a esperança/se satisfas com o bem que nom alcança»; Canç. 5°:69-71 «que nom há mor castigo/para quem tem errado/que negar-lhe o castigo que merece».

47 Cfr. Canç. 10°:160 «o gosto de ser triste». Nel Filodemo si tratta di una moda diffusa fra i cortigiani di D. João III (vd. Perugi 2018:§ 285); qui, evidentemente, il registro stilistico e ideologico è molto più elevato.

48 Laurens 2002:42.

l'amour vulgaire, s'il reste simple c'est-à-dire non payé de retour, dégénère en amour bestial [*Amor ferinus*] et concupiscent: l'amour n'est alors que *fascinatio*, empoisonnement». <sup>49</sup> Così «Amor werde *magus* genannt, weil Liebe wie Zaubererei auf Anziehung beruhe: "Die Wirkung der Magie besteht in der Anziehung [*tractio*]"»; e, come precisa Ficino (VI, 10): «amoris opus fascinationibus incantationibus veneficiis expleatur». <sup>50</sup> La fascinazione subita dall'anima semplicità è riconoscibile nel mito di Narciso:

Narcissus quidem adolescens, id est, temerarii et imperiti hominis animus. Sui vultum non aspicit, propriam sui substantiam et virtutem nequaquam animadvertit. Sed eius umbram in aqua prosequitur et amplecti conatur, id est, pulchritudinem in fragili corpore et instar aque fluenti, que ipsius animi umbra est, ammiratur [...]. Ideo in lachrimas resolutus consumitur, id est, animus ita extra se positus et delapsus in corpus, pernitiosis perturbationibus cruciatur corporisque infectus sordibus quasi moritur, cum iam corpus esse potius quam animus videatur. <sup>51</sup>

Ficino segue il suo maestro Plotino (*Enn.* I, 6): « Car si on voit les beautés corporelles, il ne faut pas courir à elles mais savoir qu'elles sont des images (*eikones*), des traces (*ichnê*), des ombres (*skiai*); et il faut s'enfuir vers cette beauté dont elles sont des images». <sup>52</sup> È attraverso le *umbræ rerum* che opera l'immaginazione, <sup>53</sup> a guisa di una potenza demoniaca: «Die Einzelseele unterliegt durch

---

49 Martin 2004:53; «Il s'agit bien d'un "trait empoisonné", d'un mal, transmis par l'insistence des regards. Ficin articule donc sa vision de l'amour autour du concept de la migration des esprits et du regard amoureux; l'amour est passion, voire fascination, le contraire de la conception néo-platonicienne qui considère l'amour comme le moyen d'accéder au divin. La fascination ne peut conduire qu'à l'amour bestial et seule la maîtrise de soi, peut éviter de succomber au désir charnel» (Chevrier 2008).

50 «Amor ist nun ein 'incantator fascinoque (...), veneficus atque sophista' (VI, 9): citazioni tratte da Degen 2011.

51 Ficino, Laurens 2002:cap. 6.

52 Boulègue 2007:§24 e 29.

53 «Forme huiusmodi neque sufficienter sunt neque sufficienter divina nobis ostendunt. Vere namque res, ideae, rationes et semina sunt. Corporum vero formae, umbræ rerum potius quam verae res esse videntur. Quemadmodum vero corporis umbra exactam atque distinctam corporis figuram non indicat, ita corpora divinorum naturam propriam non demonstrant [...] id est, animus, dum divina pronuntiat, sed mortalia» (Ficino, Laurens 2002:cap. 2). Cfr. Allen 1981:158-161.

die Imagination (eine durch und durch dämonische Kraft) der Illusion und verwechselt regelrecht diese Abbilder mit den Urbildern. Die Ursache dafür sieht Ficino im Abstieg der Seele in die Körperlichkeit. Den Körper setzt er mit dem Fluss Lethe gleich (synonym für das Vergessen), da er der platonischen Tradition folgend den Körper als Kerker und Gefängnis der Seele versteht, der sie an die sinnlich-wahrnehmbare Welt bindet und von der Schau der intelligiblen Welt abhält».<sup>54</sup>

Conseguenza di quanto precede è, in Camões, l'intermittente identificazione dell'amata con il personaggio di Circe, che in particolare simboleggia la perdita della ragione. Vari filosofi, fra i quali Pico, Erasmo e Landino,<sup>55</sup> «vieron en Circe ya no tanto la tentación de la carne como una amenaza para la razón humana, el peligro de la bestialización, el riesgo de abandonar el camino de la virtud. Circe, en un plano más abstracto y conceptual, pasó a ser, sobre todo, un peligro para la virtud y para la razón humana (...). Es la alegoría de la tentación que nubla la razón; del conflicto entre la virtud y el placer».<sup>56</sup> Esemplare in questo senso una strofe dell'ode *A Cherinto* di Fray Luis: «antes que la engañosa/Circe, del corazón apoderada,/con copa ponzoñosa/el alma transformada,/te ajunte nueve fiera a su manada».<sup>57</sup> È soprattutto questa funzione che persiste nella Circe di Camões, distinguendola dagli sviluppi che il

---

54 «Quum vero ob terrenarum rerum cogitationem appetitionemque animi ad corpora depressuntur, tunc qui prius ambrosia, ac nectare, id est, Dei cognitione perfectoque gaudio nutriebant, continuo in ipsa descensione flumen lethaeum, id est, oblivionem divinorum haurire dicunt» (Beiweis 2015:178).

55 Che cita come fonte Dione Crisostomo (cfr. Hughes 1942).

56 Paz Fernández 2009:221; «En el *Emblematum Liber* de Alciato, publicado por primera vez en 1531 [Heinrich Steyner, Augsburg], figura Circe en el emblema 76 bajo el mote *Cavendum a meretricibus* (...). Los dos últimos versos del epigrama son un aviso de la pérdida del sentido para quien se deje caer en la tentación: “Indicat illustri meretricem nomine Circe,/et rationem animi perdere, quisquis amat”» (ibid.).

57 Dopo l'*Ulixea* di Gonzalo Pérez, prima traduzione (metà del sec. XVI) del poema omerico dal greco in spagnolo, l'ode di Fray Luis è «el texto hispano que inaugura las recreaciones poéticas de temas odiseicos con un fin moralizador» (Galindo Esparza 2015:263).



personaggio avrà in Lope de Vega (*La Circe*, 1624),<sup>58</sup> in Calderón de la Barca (*El mayor encanto, amor*;<sup>59</sup> *Los encantos de la culpa*), e più generalmente nel teatro barocco.<sup>60</sup>

4. Rispetto alle canzoni 1°-4°, sostanzialmente unitarie, la 10° rappresenta un caso per più aspetti particolare. L'intento è narrare le «sem-rezöis» non più di Amore, bensì del Destino,<sup>61</sup> definito ai vv. 42-46 come una congiunzione di stelle maligne associata all'assenza di libero arbitrio e alla tendenza a scegliere il male piuttosto che il bene. Queste vicende l'io lirico intende proclamarle «com gritos e tormento»,<sup>62</sup> autocorreggendo esplicitamente (v. 25)<sup>63</sup> il tono (ben più consono al codice amoroso) a suo tempo assunto in *Manda-me Amor*. Stavolta, per un ideale pubblico di «desesperados» (v. 35), non è più Amore che detterà dentro il cuore, bensì «ira e mágoa», cui si aggiunge «lembrança» (v. 33), che è un dolore ancora più intenso.

Sin dalla nascita, l'io lirico si dichiara ferito d'amore e affetto da natura

---

58 Protagonista della *Circe* è «una maga o mujer immoral, perversa y manipuladora. Esta concepción deriva, no de la epopeya homérica, sino de las moralizaciones del mito». In un passo della *Francesilla*, Lope cita Boezio come fonte del mito (*Acto II*, vv. 3-10). Vd. Galindo Esparza 2015:266.

59 È «la primera obra [1635] de Calderón escrita para el teatro cortesano (...). Sus protagonistas son la maga Circe y Ulises a quienes Calderón ve en un plano alegórico-moral como encarnaciones de la concupiscencia y de la razón, respectivamente. En esta interpretación nuestro autor sigue a Séneca y a los mitógrafos españoles del siglo XVI, sobre todo a Pérez de Moya y su *Philosophia Secreta*» (Sabik 2004:501-02).

60 In Lope «aparece casi siempre como exemplum de *hechichera* – junto a Medea y Hécate – o de mujer tentadora y peligrosa (...). El apogeo de magas clásicas vendrá con el teatro de magia barroco: Circes y Medeas con sus hechizos y encantamientos – que proporcionaban el elemento espectacular tan del gusto de este tipo de teatro – serán objeto de las creaciones de dramaturgos como Lope, Calderón, Tirso o Rojas Zorrilla» (Galindo Esparza 2015:265). – Vd. ora la tesi dottorale di Gómez Jiménez (2019).

61 Cfr. Garcilaso, Canc. IV:21-22 «No vine por mis pies a tantos daños:/fuerzas de mi destino me trujeron».

62 Oltre ai vv. 22-26, cfr. la canzone 2°:3 («gritar fora»).

63 Si veda anche la citazione da Geremia (vv. 27-29).

malinconica («tristeza», v. 60).<sup>64</sup> La nutrice, che somministra al lattante «veneno amoroso» (v. 65), anticipa la «humana fera tão fermosa» che, novella nutrice, allatta il giovane alle mammelle di una speranza avvelenata:<sup>65</sup> sembra un essere umano, ma emana spiriti divini; ha un potere superiore a quello della natura (vv. 75-76, 80), ma si tratta di un potere malefico.<sup>66</sup> Camões corregge in senso negativo la trasformazione descritta in *Manda-me Amor*. La parola *mal* ricorre ossessivamente:<sup>67</sup> è un male enorme, da urlare al mondo, alla gente, al vento (vv. 10-11); un male che abita dentro l'anima e si esprime con lagrime e grida (vv. 29-31); un male che, impersonato nella donna, trionfa (vv. 78-79). La quinta stanza è un'inedita e precisa descrizione di questa malattia contagiosa, i cui primi responsabili sono i «raios»<sup>68</sup> che rubano le «entranhas», cioè gli spiriti sottili che, invisibili, fuggono per gli occhi poco a poco<sup>69</sup> come, per effetto del sole, l'umore sottile che si esala dal velo umido che ricopre la terra. Giova leggere la limpida descrizione che ne fa Chevrier (2008):

---

64 La stessa che, in *Manda-me Amor*, non è però connaturata, bensì consegue al sopravvento del *desejo*.

65 «La passion amoureuse se résume à un empoisonnement ou altération du sang, qui s'étend au corps entier. Et cette altération conduit l'homme a forger lui-même sa propre image de l'aimée» (Chevrier 2008).

66 Garcilaso, *Canc.* 4,78-80: «el fruto que d'aquí suele cogerse/mil es amargo, alguna vez sabroso,/mas mortífero siempre y ponzoñoso».

67 Cfr. Boscán, *Quiero hablar*, vv. 91-92 «Quando el amor cobré/no sé como no vi el mal que tenía».

68 «Le regard est donc le point d'ancrage de la passion amoureuse. C'est par les yeux que se transmet l'amour, qui est considéré comme une maladie contagieuse» (Chevrier 2008); «Or c'est à travers les yeux (...) que se diffusent des vapeurs spirituelles issues du sang, et le regard se transforme alors en un rayon lumineux porteur de ces vapeurs venimeuses» (Carnel 2004:85). Cfr. Garcilaso, *Canc.* 4,61-64: «Los ojos (...) /me convertieron luego en otra cosa».

69 «Perché que' vivi spirti che escono per gli occhi, per esser generati presso al core, entrando ancor negli occhi, dove sono indrizzati come saetta al segno, naturalmente penetrano al core come a sua stanza ed ivi si confondono con quegli altri spirti e, con quella sottilissima natura di sangue che hanno seco, infettano il sangue vicino al core, dove son pervenuti, e lo riscaldano e fannolo a sé simile ed atto a ricevere la impression di quella imagine che seco hanno portata» (B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, III, Aldus, in Venetia, 1545, cap. 66).

L'âme et le corps, très différent l'un de l'autre par nature, sont unis par un intermédiaire, l'esprit, qui est une vapeur très fine et transparente que la chaleur du cœur tire de l'élément le plus pur du sang (...). Les esprits n'ont pas pour unique fonction de faire la jonction entre âme et corps; les esprits peuvent transporter l'âme à l'extérieur du corps et pour cela, ils ont besoin d'un support que Ficin désigne comme étant le regard (...). Il est donc entendu que l'amour naît du regard, que c'est par lui qu'il se propage et avec lui, le mal, puisque la passion amoureuse, comme toute passion est pathologique.

Camões riprende stilemi ormai radicati (il «gesto puro e trasparente», il «mover de olhos»,<sup>70</sup> le «ervas mágicas»),<sup>71</sup> compreso il lessico della metamorfosi («noutro ser me tiveram transformado»),<sup>72</sup> per esprimere la realtà in una forma ormai ben più spoglia e cruda. La stanza VI affronta per la prima volta in maniera diretta il tormento della gelosia,<sup>73</sup> e la VII lo associa alla descrizione del 'malinchnicus' malato d'amore,<sup>74</sup> ripresa dalla canzone 2<sup>o</sup>:<sup>75</sup> prima dell'avvento della gelosia, l'io lirico poteva affermare «que este meu tormento/não darei por nenhum contentamento» (Canç. 2<sup>o</sup>:59-60); ma dopo si rende conto che, «se tive algum contentamento/breve, imperfecto, tímido, indecente,/não foi senão somente/de longo e amaríssimo tormento» (Canç. 10<sup>o</sup>:148-51). Così si conclude il lungo e tormentato cammino da *Manda-me Amor* alla canzone 10<sup>o</sup>, dove i miti (l'esordio stagionale e petrarchesco, il rapporto fra la dama e la natura, gli emblemi tartarei) appaiono ormai svalutati a beneficio di un'esattezza clinica ormai ben prossima a quella dei contemporanei poeti della *Pléiade*.

---

70 *Red.* 8 (CP 14): «O mimo desse carão/nem pôr-lhe os olhos consente:/e ser liso e transparente/rouba todo o coração»; *El.* 4 (CP 243): «Aquele mover d'olhos excelente,/aquele vivo espirito inflamado/do cristalino rosto transparente».

71 *Son.* 171:12-14 «esta foi a celeste fermosura/da minha Circe, & o mágico veneno/que pôde transformar meu pensamento» (soggetto: «Hum mover d'olhos, brando & piadoso»).

72 Calcato sul v. 64 della canzone IV di Garcilaso.

73 Cfr. già Boscán, *Quiero hablar*, vv. 151-52 «Luego tuve un tormento/que agora ya co-nozco que eran celos».

74 «Le mélancholique (...) s'assimile à l'amoureux concupiscent. La passion prend alors l'apparence d'un *fatum* issu d'une malédiction humorale» (Carnel 2004:84).

75 Cfr. in particolare «o falar sem saber o que dezia» (~ «o falar e esquecer-me do que digo»); «andar sem ver por onde» (~ «os passos vagarosos»).

## COORDINATE METRICHE E CRONOLOGICHE

I. Conviene riprodurre il catalogo numerato delle canzoni trasmesso nel ms. LF, trascrivendo accanto a ciascun incipit il rispettivo schema metrico (con eccezione della sestina):

24v-25r	<i>Canção</i> 1°.		
Manda-me Amor que cante docemente		ABC,ABC,CDdEfFEgG – XgG	15v. × 6 str.
25r-26r	<i>Canção</i> 2°.		
Se Este meu pensamento		abC,abC,cdeeFfDgG – XgG	15v. × 5 str.
26r-27v	<i>Canção</i> 3°.		
Formosa e gentil dama quando vejo		ABC,BAC,cDed EFF – XFF	13v. × 6 str
27v-29r	<i>Canção</i> 4°.		
A ynstabilidade da fortuna		ABC,BAC,CDdEEDFEFF – XF	16v. × 6 str.
29r-30v	<i>Canção</i> 5°.		
Com força deshuzada		abC,abC,cdeeDfF – Xff	13v. × 8 str.
30v-31v	<i>Canção</i> 6°.		
Já a roxa menhá e clara		aBb,AaC,cDDC,dDE(e)D – XdDE(e)D	14v. × 5 str.
31v-32v	<i>Sextina</i> .		
Foge-me pouco a pouco a curta vida			
45r-46r	<i>Canção</i> 7°.		
Manda-me Amor que cante docemente		ABC,ABC,CDdEfFEgG – x(x2)EfFEgG	15v. × 6 str.
46v-47r	<i>Canção</i> 8°.		
Vão as serenas ágoas		abC,abC,cdeeDfF – abC,abC,ff	13v. × 4 str.
47r-48r	<i>Sextina diferente</i> .		
Tam crua nimfa, nem tão fugetiva		AbC(d3)EF(g5)Hi-Hi	7v. × 7 str.

Come detto a suo tempo,<sup>76</sup> gli ultimi tre incipit riguardano le prime stesure di altrettante canzoni poi sistemate in una redazione definitiva. Confermano l'ordinamento sia la comparazione testuale fra le due versioni di *Manda-me Amor*, sia la collocazione della *Sextina diferente*, che il redattore della lista considera evidentemente una prima variante della sestina.<sup>77</sup> Si deduce, all'interno di questo quadro, anche l'antichità di *Vão as serenas ágoas*, nella quale spesseggiano

<sup>76</sup> Perugi 2018:24-28 e 32-34.

<sup>77</sup> Fra i lemmi più antichi comprendiamo la sestina non solo per la sua natura sperimentale e per la distanza stilistica dalle canzoni successive, ma soprattutto per il concorso del ms. C, che ripete lo schema testimoniale della Canç. 7°, confermando anche qui il rapporto fra una redazione più antica e una più recente.

i contatti con la Canç. 1<sup>o</sup>, mentre per il metro possiamo considerla come un remoto precursore di *Com força desluzada*, l'altra canzone dell'esilio.

La Canç. 1<sup>o</sup>, prima versione di *Manda-me Amor*, è marcata al tempo stesso da un forte arcaismo metrico, come al di là di ogni dubbio attesta la fenomenologia prosodica, e da una evidente vocazione ad affermarsi come grande classico. Che questa versione appartenga al nucleo di canzoni più antiche è un fatto che non lascia di sorprendere. Nonostante l'ancor imperfetto dominio della metrica di origine italiana, già ai primordi della sua produzione Camões mostra di aver ordinato in un solido sistema alcuni fra i motivi atti a marcare l'intera sua biografia poetica: le «letras de memória» impresse nell'anima e tradotte in scrittura;<sup>78</sup> i tratti selettivi dell'immagine femminile, cioè la rete dei capelli sciolti «ao doce vento esquivo» e lo scorcio folgorante «os olhos rotilando em lume vivo», destinati a fissarsi anni dopo nel poema epico; la «divina cousa» (o «celeste causa») capace, con i «divinos spiritos», non solo di far fiorire la natura, ma di infonderle un'anima (il tutto portato all'eccesso mediante il ricorso a schemi adynatici); all'inverso, e a carico dell'io lirico, il processo di petrificazione e il miracolo dell'armonia dei contrari, elevato a cifra stilistica. Sulla problematica svolta nella grande canzone IV di Garcilaso (lotta fra *razón* e *apetito*, trionfo della *sinrazón*, metamorfosi, sconvolgimento della normale gerarchia degli esseri) Camões innesta una sagace selezione di lacerti petrarcheschi, a cominciare dall'ineludibile canzone delle metamorfosi (*Rvf* 23). Malgrado la cronologia alta, una canzone così matura presuppone avanti a sé un intenso tirocinio, eventualmente compiuto nell'ambito della *medida velha* e dei sonetti.<sup>79</sup>

Le Canç. 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> (primo incipit settenario nell'elenco), oltre a formare dittico

---

78 Che *Vão as serenas ágoas* estende già a una canzone di *apartamento*.

79 Si ricorda che il canzoniere CrB, oltre a contenere i sonetti trasmessi di norma secondo la redazione più antica, è del tutto privo di canzoni.

sia in LF che in Jur,<sup>80</sup> appartengono a un apprendistato fortemente marcato dalla presenza del Bembo: in ciascuna delle due canzoni i rispettivi modelli estratti dagli *Asolani* forniscono non solo lo schema metrico, ma alcuni brani fedelmente trasposti. Con soli due settenari su sei stanze (contro cinque del modello bembiano), *Manda-me Amor* – che si distingue per la fronte simmetrica ABC,ABC, unico esempio in Camões – inaugura il gruppo delle grandi canzoni, grazie fra l'altro alla forte presenza – sul piano non solo stilistico, ma anche ideologico – di Petrarca e Garcilaso.<sup>81</sup>

L'impronta metrica di Garcilaso è evidente anche nelle composizioni successive. Delle quattro canzoni di Garcilaso, la I trasmette il proprio schema alla canzone 3° di Camões, mentre la III riprende lo schema di *Chiare, fresche et dolci acque* e lo trasmette a tre altre canzoni camonianiane (2°, 5°, 8°).<sup>82</sup> Questo significa che, agli occhi di Camões, Garcilaso è il modello preciso per la correlazione di base tra una fronte 'maggiore' ABC,BAC e una 'minore' abC,abC (nello schema di *Chiare, fresche et dolci acque*); e dunque per l'opposizione fra canzoni maggiori, con incipit endecasillabico e piccola quantità di settenari, e canzoni minori a maggioranza di settenari, compreso l'incipit.<sup>83</sup>

Anche la canzone 2° è pervenuta in due redazioni, di cui quella di Jur è

---

80 Nel quale seguono a un'elegia di D. Bernardes e inaugurano (ff. 13r-16r) un'ampia sezione camonianiana. In ambedue le canzoni, la versione del ms. Jur ha un errore di rima (rispettivamente, v. 43 e v. 73) e nel primo testo, pur presentando contatti con la versione più antica di LF (il più significativo è il distico col «sinal de paz», laddove LF sviluppa la paronomasia *menino:menina* comune al son. I-5), segue sicuramente la versione più recente, mentre nel secondo testo – come suggerisce il congedo – precede la versione di LF.

81 Oltre a Bembo, è il modello garcilasiano che garantisce la stabilità metrico-compositiva del dittico 1°-2°.

82 Rispetto al modello petrarchesco, nella canzone II (*La soledad siguiendo*) Garcilaso muta il segmento [ee] in [eE], presentando così otto settenari anziché nove. Non a caso questa variante (abC,abC,cdeEDf) è utilizzata da Camões nelle dodici stanze che costituiscono la parte iniziale dell'*Édloga 2* (CP 319-22).

83 «Una proporción alta de endecasílabos es característica de la canción llamada grave y solemne (...). Se reservaba esta proporción versal para los asuntos heroicos de la historia de España o de carácter religioso. Por el contrario, el predominio de heptasílabos es propio de las canciones que desarrollan temas amorosos o evocan ambientes bucólicos y elegiacos» (Fuente Fernández 1997:77). Di origine dantesca è l'opposizione fra incipit di undici sillabe e incipit di sette (la così detta 'canzonetta').

cronologicamente prossima alla versione più arcaica di *Manda-me Amor*. L'influsso del Bembo in questa fase, che potremmo chiamare giovanile, è confermato da *Tam crua nimfa*, alla quale l'elenco di PR permette di aggiungere *Tão suave*, l'altra canzone in 'coblas unissonans'<sup>84</sup> prossima, una volta di più, a un modello tratto dagli *Asolani* del Bembo. È significativa l'ingente distanza che separa il primo di questi due componimenti dal secondo, molto più perfezionato e maturo: vuol dire che Camões è capace di riprendere un progetto anche dopo una interruzione più o meno lunga, eventualmente nel corso di un riordino finalizzato a un progetto di pubblicazione.

2. Le Canç. 7° e 1° (versione definitiva di *Manda-me Amor*) tracciano un segmento cronologico entro il quale si dispongono, pur in ordine solo approssimativamente cronologico, le altre cinque canzoni. Come attestano i molteplici rinvii alla *Cantiga* 8 e ai sonetti *Hum mover d'olhos* e *Leda serenidade*, la Canç. 2° rappresenta probabilmente il primo esempio di un catalogo di bellezze femminili, destinato nel prosieguo a condensarsi rigorosamente sulla base del modello petrarchesco e bembiano.<sup>85</sup> Prima, però, il catalogo è oggetto di un imponente perfezionamento nella Canç. 3° alla luce della canzone di Herrera *Jamás alçó las alas alto al çielo*, non senza nutrirsi di metafore selezionate da Boscán, Gutierre de Cetina, B. Rota. La Canç. 3° – che non a caso riproduce lo schema della prima di Garcilaso – presenta per la prima volta alcuni tratti tipici della grande canzone camoniana, con numero ridotto di settenari (tre) e soprattutto fronte asimmetrica ABC,BAC.<sup>86</sup> La canzone è destinata a inaugurare la sezione delle stampe.

La forte distinzione sulla base degli incipit permette di isolare le Canç. 3° e 4°, la prima prossima alla 2° e caratterizzata – come detto – dall'impiego del canone descrittivo breve, l'altra probabilmente composta prima della versione

---

84 PR la chiama indebitamente *Septina*.

85 Il genere d'elezione per questo tipo di catalogo essendo piuttosto l'ode (ad es. *Pode um desejo intenso*).

86 «Esta falta de simetría la hallamos ya en Petrarca en su canción *O aspettata in ciel beata e bella*» (Fuente Fernández 1997:78, nota 36).

definitiva di *Manda-me Amor*;<sup>87</sup> ambedue marcate da una robusta impronta catalogica e da un'ispirazione ormai decisamente neoplatonica,<sup>88</sup> segnano l'ingresso nel corpus camoniano dei grandi lirici spagnoli successivi a Garcilaso, in particolare Fernando de Herrera e Gutierre de Cetina. Senza dubbio è la Canç. 4°, *A ynstabilidade da fortuna*, l'altra grande canzone camoniana accanto a *Manda-me Amor*.<sup>89</sup> Si tratta di una imponente sintesi culturale che, insieme alla lirica spagnola, utilizza alcuni illustri modelli italiani – soprattutto Cariteo e Sannazzaro – per sussumere l'esperienza dell'innamoramento in un grande affresco deputato a rappresentare il ficiniano inferno in vita. È la canzone che, dopo la 10°, possiede la stanza di maggior estensione (sedici versi) e, insieme alla 10°, conta un solo settenario per stanza.

Tre sono le novità essenziali di *Manda-me Amor* nella sua forma definitiva (Canç. 1°): il mito – se non inaugurato, quanto meno stabilmente codificato – di una gioventù dissipata (la stanza che inizia con «Sem conhecer amor viver sohia»); la vendetta di Amore (v. 52 «tanta vingança Amor de mi queria» e v. 10 «com a pena o yngenho escurescendo»);<sup>90</sup> la definizione del potere femminile come «Hum nom sey que süave» (v. 31). Quest'ultimo tratto è fissato nel son. I-2, mentre l'ingegno oscurato si trova nel sonetto prologale dei *diversos*, che peraltro è testimoniato in una versione anteriore alla raccolta.

Data per acquisita l'antichità di *Manda-me Amor* nella versione 1°, è compito arduo determinare la cronologia relativa fra questa e la 4°. L'interesse non è soltanto cronologico, ma anche ideologico e culturale: protagonista è, da un lato, «Hum não sey que süave» che spaventa e pietrifica; d'altro lato, e all'inverso, si tratta della «vista suave e inhumana» violata per il tramite di un sogno erotico. C'è un punto in cui i due testi più si avvicinano (a sinistra la Canç. 4°, a destra la 1°):

Mas por uzar de süas yzençõis

---

87 Inaugurando, in questo caso, il mito autobiografico degli errori di gioventù.

88 Rispetto alle allusioni sporadiche che affiorano nelle Canç. 1° e 2°.

89 Con la quale condivide la prossimità all' *Écl.* 2 (*Ao longo do sereno*).

90 Cfr. *Écl.* 7 (CP 370) «que vos traz enganada sua vingança/desta nossa esperança, que enganais» e «o seu costume é vingança em tudo».



buscou **fengidas** causas por matar-me: 24

(.....)

De **vontades** alheias que roubava  
e que **enganosamente** recolhia  
em meu **fengido** peito **me mantinha**.  
De maneira o **engano** lhe **fengia**  
que depois que a meu mando as sogigava, 85  
co amor as matava que eu nom **tinha**

Sem conhecer amor viver sohia  
seu Arco e seus enganos desprezando  
quando vivendo deles **me mantinha**.  
O Amor **enganoso**, que **fingia**  
mil **vontades** alheias **enganando**, 20  
me fazia zombar de quem o **tinha**.

In base alla triplicazione *fengidas...fengido...fengia* rispetto all'unico *fingia*;<sup>91</sup> e alla duplicazione *enganosamente...engano* rispetto all'unico *enganoso*,<sup>92</sup> si potrebbe considerare come ipotesi più economica che la brevità e la coesione testuale raggiunte in *Manda-me Amor* siano il risultato di un procedimento di compressione a carico del brano corrispondente nella Canç. 4°, che dunque nella fattispecie rappresenterebbe un primo approccio lessicalmente più fluido. Ma il movimento inverso è ugualmente concepibile: con un dettato più disperso, la Canç. 4° potrebbe alludere alla descrizione redatta nella 1°, diluendola e adattandola al nuovo contesto.

Uno dei pochi dati sicuri, ricavato dal congedo della Canç. 1°, è che questa precede la rielaborazione di Jur, nella quale si conferma il nucleo costitutivo del mito legato agli errori giovanili:<sup>93</sup> lo dicono la prossimità sia col son. II-11<sup>94</sup> (si veda la parola-chiave *yzentó*) sia con alcuni luoghi significativi dell'Écl. 2<sup>95</sup> e di altri sonetti confinati nell'area β. Diversamente la Canç. 4°, a parte la compatibilità con l'Écl. 2, si rivela prossima ai *Sonetos diversos*, in particolare al 20°

---

91 Cfr. son 20°:13 «interesse enganoso, amor fingido». Il verbo *matar* torna nella Canç. 5°:57 e 104.

92 Per il quale cfr. Écl. 2 (CP 330): «se o enganoso/Amor é costumado a desconcertos».

93 Questo mito corrisponde a un nucleo che viene formandosi mediante il concorso di alcuni sonetti della fascia II, dell'Écl. 2, e della versione Jur di *Manda-me Amor*.

94 Nel quale l'incipit «Eu vivia» richiama, anche per il contesto, «viver sohia» in clausola di 1°:16.

95 Si ricorda che questa ecloga (*Ao longo do sereno*) nel ms. LF segue alla sestina e precede una sequenza di 18 sonetti autentici (vd. Perugi 2020:26-27). Per *vontades* cfr. ancora Écl. 2 (CP 331): «Não ves que Amor, as vidas consumindo,/vive só de vontades enlevadas/no falso parecer dum gesto lindo?».

(«interesse enganoso e amor fengido»)<sup>96</sup> e ancor più al 24°: e spieghiamo perché. Al v. 11 di questo sonetto, «enquanto quis aquella que eu adoro», Ri modifica la clausola in «em quem eu moro». Ugualmente, nel son. X-14, il v. 10 «De mim se foy (dizi'')a quem adoro», lo stesso testimone Ri altera la clausola in «a em qu'eu moro».<sup>97</sup> Questi due sonetti, ambedue situati nella sezione più recente di LF, condividono dunque la stessa tipologia di intervento censorio. La giunzione con la Canç. 4°:32 «Os olhos que eu adoro» può dunque essere utilizzata come parametro non solo tematico e tipologico, ma anche approssimativamente cronologico, sia pure per estrapolazione e a titolo d'ipotesi di lavoro.

È vero che se la Canç. 4° è posteriore, eventualmente di poco, alla versione definitiva di *Manda-me Amor*, di questa si spiegano bene alcune singolarità, come la fronte endecasillabica ma simmetrica, la relativa scarsità di materiale ficiniano, e in generale la forte dipendenza metrica e tematica dalla coppia formata da Bembo e Garcilaso, prima della massiccia immissione – appunto con la Canç. 4° – di altri classici della lirica spagnola.

A un livello stilisticamente e tonalmente più basso si situano, com'è ovvio, le restanti canzoni minori, delle quali la 5°, la 8° (certo la più antica) e la 11° (trasmessa solo dalle stampe) hanno in comune – come detto – lo schema della petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque*, «convertido en el más usual en las canciones de carácter bucólico y el más frecuente de la canción petrarquista hasta el siglo XIX».<sup>98</sup> Mentre nella 5° e nella 11° il congedo è un tristico, come nel Petrarca, nella 8° il congedo conta otto versi come nella III di Garcilaso (*Con un manso rüido*). Inoltre la 11° ha cinque stanze come nel Petrarca,<sup>99</sup> mentre la 5° ne ha otto secondo un modello ben noto al petrarchismo italiano. La 5°, sulla scia della 8°, consacra la giunzione, già stabilita da Garcilaso, fra il caratteristico schema metrico e la tematica dell'esilio.

La 6°, una canzone di 'appartamento' per più rispetti singolare, suggerisce una cronologia relativamente alta sia per i contatti con *Manda-me Amor* e l'*Écl.*

---

96 Per *mantinha* in clausola cfr. son. VII-9:11 «de imagens impossíveis me mantinha».

97 La coincidenza era stata notata da Costa Pimpão (cfr. CP 158, nota 1).

98 Fuentes Fernández 1997:75, nota 17.

99 E come in Garcilaso II e III.



uno (come la 4°), ma in compenso la stanza misura venti versi, come *Nel dolce tempo della prima etade* (Rvf 23) e l'omometrica *El aspreza de mis males quiero* (IV di Garcilaso).

Al primo posto dell'elenco figura, non a caso, la grande Canç. 4°, seguita a guisa di appendice dalla 5° e da *Manda-me Amor*, anch'essa accompagnata da 3° e 2° a guisa di appendici. Come si vede, i raggruppamenti in un dittico e una triade rispecchiano grosso modo quelli già esistenti in LF.<sup>103</sup> Non è escluso, come detto, che la consecuzione formata da 4° (*As instabilidades da fortuna*) e *Manda-me Amor* (probabilmente da identificare con la Canç. 1°) abbia anche un valore cronologico. Dopo l'intervallo di due *Epistolae*, viene nel ms. l'appendice formata dalla significativa coppia di *Sextina* e *Septina*, sorta di residui che risalgono all'epoca degli esperimenti giovanili.

L'ultima sistemazione, dovuta alle stampe, è anch'essa idealmente rappresentabile in due gruppi:

Fermosa e gentil Dama, q <sup>do</sup> vejo.	Rh I
As instabilid <sup>es</sup> da fortuna	Rh II
Já a roxa manhã clara	Rh III
Vão as serenas ágoas	Rh IV
Se este meu pensam. <sup>to</sup>	Rh V
Com força desuzada	Rh VI
Manda-me amor que cante docem. <sup>te</sup>	Rh VII
Tomei a triste pena	Rh VIII
Junto dum secco, fero, estéril monte	Rh IX
Vinde cá meu tão certo secretário	Rh X

Il primo gruppo comprende le canzoni 2°-6° integrate dalla 8°, che è uno degli individui più antichi. L'ordine è chiaramente ispirato alla distinzione fra incipit di undici e incipit di sette sillabe. Il secondo gruppo è caratterizzato dalle canzoni più corpose quanto a numero di endecasillabi e all'estensione delle stanze; fa eccezione *Tomei a triste pena*, unica novità delle stampe, alla quale sembra doversi attribuire una cronologia alta.

Per la trasmissione delle canzoni uno dei filoni più importanti è Jur, che –

<sup>103</sup> Ma si potrebbe anche supporre che i quattro ultimi lemmi corrispondano alle canzoni dell'esilio.

oltre all'isolata *Vinde cá* – tramanda da un lato la coppia formata dalle Canç. 1° e 2°, ambedue redatte in una versione stemmaticamente laterale, d'altro lato – attraverso PR – l'altra coppia concorrenziale, formata dalle Canç. 4° e 5°. Con l'eccezione di *Manda-me Amor*, tutte queste canzoni arrivano alle stampe cinquecentesche.

L'altro collettore è PR, che (oltre a *Manda-me Amor*, probabilmente nella versione definitiva, e *Já a roxa*) trasmette la Canç. 3° attraverso M, e – al netto di intermediazioni – le novità *Junto dum secco* e *Tão suave*. Tutte arrivano alle stampe cinquecentesche.

Alcune canzoni non riescono a beneficiare di una diffusione completa. *Tam crua* non supera i confini di LF; *Manda-me Amor* nella prima versione si ferma a TT; solo *Vão as serenas ágoas*, attraverso TT, arriva alle stampe.

4. Una delle novità metriche nello schema della canzone 6° riguarda la presenza di una rima interna nell'ultimo verso di ciascuna stanza.<sup>104</sup> Questo tratto caratterizza ancora l'*Ode 6*, che è ugualmente un poema di “appartamento” (sesta sillaba nell'ultimo verso), e la canzone in ‘rimas unissonans’ *Tão suave*,<sup>105</sup> nella quale la rima interna compare due volte in ciascuna stanza, secondo il modello di *Rvf 29* (*Verdi panni*).

In Petrarca, le altre canzoni marcate dalla rima interna sono *Rvf 135* (*Qual più diversa et nova*), con schema aBbC,cDdA,aBEeBF(f<sub>5</sub>)A, e *Rvf 366*, la canzone alla Vergine ben nota in Portogallo a partire dall'imitazione di Sá de Miranda, con schema ABC,BAC,CddCEf(f<sub>5</sub>)E. In ambedue i componimenti la rima interna provvede una corrispondenza all'unica rima irrelata all'interno della strofe. Un principio analogo di compensazione vale per *Rvf 119* (*Una donna più bella assai che 'l sole*), con la differenza che qui la rima interna si trova unicamente nel congedo, allo scopo di fornire un aggancio alla rima del verso

---

104 Si veda il commento di Faria e Sousa al v. 14 e, soprattutto, la sua introduzione alle canzoni, p. 3, con la distinzione – relativa alla sede della rima interna – tra la quinta sillaba, come nella canzone 6°, e la settima, «como en la Égloga 7 [CP 366]».

105 Per l'impiego abusivo del termine *septina*, proposto a suo tempo da LAF, si veda quanto osservato in Perugi 2007.

precedente, corrispondente alla chiave di volta ('verso de enlace').<sup>106</sup> In un contesto analogo, cioè all'inizio del congedo di sei canzoni (dalla 1° alla 6°), Camões non esita a lasciare la rima irrelata: il meccanismo di compensazione è presente unicamente nella 7°, che si situa nella fase – diciamo – giovanile.

La rima interna estesa a un intero componimento di endecasillabi sciolti caratterizza la tirata di Belisa nell'*Écloga* 3 (CP 334-36): la rima interna cade sul quarto accento di ciascun verso, isolando un pentasillabo che rima con il verso precedente. Infine nell'*Écl.* 7 la canzone pronunciata dal primo satiro (CP 370-73) consta di nove stanze di tredici versi ciascuna con schema aBC,aB-C,cdDEeF(f)E: la rima interna isola un settenario entro ciascun endecasillabo finale di stanza.<sup>107</sup>

## FENOMENOLOGIA DELLE RIME

1. Non è questa la sede per analizzare a fondo la complessa questione delle rime anisotimbriche. Nel nostro caso, basti osservare che gli esempi raccolti nello scrutinio (peraltro non esaustivo) delle canzoni autentiche sono tutti giustificabili a partire dall'uso riscontrato nei *Lusiadi*:

– Canç. 7° *bela* : *ela* (vv. 10-13, 92-93; Jur 85-88), *bela* : *Philomela* : *vê-la* (vv. 18-22); Canç. 2°:44'-45' *bela* : *ela*.<sup>108</sup> – Cfr. *Lus.* 1,33; 5,14; 8,29; 6,87.

– Canç. 1°:71-72 *este* : *celeste*. – Cfr. *Lus.* 3,73; 6,81.

– Canç. 2°:16-19 *belos* : *cabelos*; Canç. 3° *cabelos* : *belos* : *vê-los* (vv. 42-46). – Cfr. *Lus.* 5,55; 9,56.

– Canç. 2° fora ['fuori'] : *senhora* : *agora* (vv. 3-6, 61-64); Canç. 8°:29-33

<sup>106</sup> Lo schema di *Rvf* 119 è ABbC,ABbC,CDdEFeF; quello del congedo è C(c)DdEFeF. La rima interna limitata al congedo si trova ancora in *Rvf* 206 (*S'i' 'l dissì mai*): sia questa canzone (propriamente un 'escondit'), sia *Rvf* 70 sono modellate su composizioni di Arnaut Daniel.

<sup>107</sup> L'unico riscontro italiano che ho potuto reperire, privo però di rima interna (e dunque con F irrelato) è ABC,ABC,CddEEFE, schema di Niccolò Salimbeni da Siena, *Ite, rime dolenti, ite, sospiri* (ed. Frati 1913 I:97).

<sup>108</sup> Come già notato, il passaggio dalla versione 7° alla 1° elimina le rime in *-ela*.

ora : senhora : agora; Canç. 9º:77-79 hora : fora; anç. 10º:13-16 agora : fora. – Cfr. Lus. 1,102; 3,95; 9,31; 9,73.

– Canç. 9º:23-27 teve : breve. – Cfr. Lus. 3,26; 6,52.

Per il pres. ind. *espero* in rima con *quero* e *fero* si risale al *Cancioneiro Geral* n° 728.<sup>109</sup> Lo studio di riferimento per la nostra analisi è l'articolo di Fonte 2019, dove l'autrice identifica (§ 2) «nos versos do CG e de *Os Lusíadas*, um número considerável de rimas entre vogais médias abertas e fechadas (segundo os padrões atuais) que, ao contrário do que fora observado para os dados do século XIII, não podem ser justificadas a partir da origem histórica da vogal tônica envolvida».<sup>110</sup>

2. Dice il Girdali nei suoi *Discorsi* (1554):<sup>111</sup> «posto che la repetitione di voce non degna di loda sia da esser fuggita in qualunque sorte di voci, dee ella con gran studio fuggirsi nelle rime. Però che elle sono più di tutte le altre considerate, e più di tutte si mostrano fuori». Esistono, certo, illustri esempi in contrario:<sup>112</sup> «Ma dico che si dee fuggire la replicatione delle rime, che sono in una stanza nell'altra, quando sono vicine, o che l'una segue l'altra (...). Et usò tanta avvertenza in questo Monsignore il Bembo, che in tutte le sue cinquanta stanze non si trova rima replicata, quantunque di simili ve se ne trovino sì vicine, c'hanno talhora solo tre stanze di mezzo». Ma nel caso di romanzi di grande estensione, come l'*Orlando* dell'Ariosto? Girdali conclude con questa regola: fra due rime simili o uguali, specialmente se rare,

---

109 Ma cfr. anche *son.* 134 (CP 183) *quero : espero*.

110 «Essa proposta de interpretação das rimas de *Os Lusíadas* considera, pois, a hipótese de o português ter adotado, até o século XVI, pelo menos, pronúncias, para as vogais médias tônicas de então, condizentes com a forma original. De acordo com essa interpretação, muitas das pronúncias etimológicas foram alteradas, ao longo da história do português - o que estaria impedindo a aceitação (imediata) das rimas estudadas» (ib.:§ 4).

111 *Discorsi* di M. Giovambattista Girdali Cinthio (...) intorno al comporre dei Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie (...). In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli. 1554, pp. 119-20 e 124-26.

112 Come Petrarca nel sonetto *Quando son tutto volto in quella parte* e il Bembo nella stanza *Il qual errando in questa e in quella parte*, non a caso facendo largo uso di rime equivoche («per la varia significazione di queste voci *parte, luci, seno*»).

«vorrebbero almeno essere trapposte otto o dieci stanze alle medesime rime, sì che niuna faccia di foglio, che n'ha dieci per ciascuna, avesse quelle istesse rime».<sup>113</sup> Come paradigmi di obbedienza alla regola Girdali cita in Petrarca le tre Canzoni degli occhi, e in Bembo le Canzoni dell'ultimo libro degli *Asolani*.

Questa del Girdali – a parte la non sempre netta distinzione fra *rima* e *voce* ‘parola in rima’<sup>114</sup> – è una delle esposizioni più limpide che possano leggersi, nel suo secolo, su un complesso di norme vigenti sin dall'epoca dei trovatori in lingua d'oc: la rima identica (*rim tornat*) è un vizio da fuggire assolutamente; diventa, viceversa, un pregio se la rima è equivoca o (più raramente) giustificabile sul piano della variazione grammaticale. In una struttura ampia e stilisticamente esigente come la canzone, articolata di solito in un elevato numero di stanze, una parola-rima (specialmente se equivoca) può essere iterata purché a distanza di almeno tre stanze. *L'arte poetica* del Minturno (f. 227r)<sup>115</sup> è altrettanto chiara: «Adunque è da fuggire la repetitione d'una istessa rima per tutta la Canzone, e spetialmente nelle medesime voci; e massimamente dove il significato non sia diverso, purché non sia qualche nuova compositione da l'arte maestrevolmente trovata».

Quando da due anni Camões non era più di questo mondo, si pubblica il commento al Petrarca del Castelvetro. Nel prologo a *Rvf* 366, il commentatore giudica la canzone imperfetta per più rispetti, e in particolare per esservi reiterata la rima –*etta* ai vv. 34–35 della terza stanza (*electa* : *benedetta*) e ai vv. 89–91 della settima (*saetta* : *n'aspetta*). Vale la pena di citare con ampiezza la

---

113 Fermo restando, tuttavia, che è preferibile «non pur con simili rime, ma con le medesime anco, esprimere efficacemente un concetto, che per schifare la similitudine, o rozzaamente, o duramente, o con poca efficacia narrarlo».

114 Ormai tradizionale, l'etichetta «rima identica (...) non è felicissima» perché, «presa alla lettera, essa sembrerebbe riferirsi alla *rima*, non – come di fatto è – alla parola in rima con sé stessa» (Menichetti 1993:375).

115 *L'Arte poetica* del sig. Antonio Minturno (...) con le Postille del dottor Valvassori. Per Gio. Andrea Valvassori, 1563. È la prima poetica del sec. XVI scritta in volgare; vi attinse copiosamente Francisco Cascales.



replica dell'accademico perugino Filippo Massini:<sup>116</sup> dice Castelvetro che Petrarca «ha commesso errore» nella canzone della Vergine «per avere (come egli dice) reiterato la rima», e lo stesso ha fatto nel capitolo della Castità con quattro rime replicate, e altrove nei *Trionfi*. Ma né le autorità né l'uso vietano «il replicar la rima nell'istesso capitolo, o nell'istessa canzone»: una serie di illustri esempi mostrano il contrario. «Et insomma, nelle Canzoni, nelle terze rime, e negli altri poemi lunghi, nessuno degli antichi, sino ai tempi del Petrarca, si guardò mai dal replicar le rime, dal che, né anco si sono guardati alcuni moderni (...); anzi neppure si guardarono gli antichi dal replicare in rima la medesima parola, nel medesimo significato». Si evita la «sazietà» nei poemi lunghi «quando si fa la replicatione lontana in guisa che l'orecchia si sia scordata, per rispetto delle molte, e varie e interposte rime, di quella, che si replica»: così il Petrarca in *Rvf* 366 interpone fra le rime replicate 53 versi, e nei *Trionfi* la distanza minima è di quindici terzine.

Il confronto – peraltro fuorviante per la grande distanza stilistica e tonale fra i generi letterari in questione – con opere estese come i capitoli, i poemi in ottave, le *coplas* è sotteso anche nella prescrizione di Juan del Encina: «avemos nos de guardar que no pongamos un consonante dos vezes en una copla y aun, si ser pudiere, no lo devemos repetir hasta que passen veynte coplas salvo si fuere obra larga que entonces podremos lo tornar a repetir a tercera copla o dende adelante aviendo necesidad. Y qualquiera copla se ha de hazer de diversos consonantes, dando a cada pie compañero o compañeros, porque si fuessen todos los pies de unos consonantes parecería muy mal».<sup>117</sup>

3. Per numero di versi, le canzoni di Camões si ripartiscono in due gruppi: comprendendo il congedo e arrotondando le cifre, tre canzoni (per ordine crescente: 8°, 6°, 3°) contano fra i 60 e gli 80 versi, le altre cinque si estendono da 100 a 120 versi (per ordine crescente: 7°/1°, 5°, 4°, 9°, 10°). La proporzione fra le quattro canzoni di Garcilaso è analoga: tre oscillano fra 59 e 73 versi,

---

116 *Lettoni* dell'Estatico Insensato [Filippo Massini] recitate da lui pubblicamente in diversi tempi nell'Accademia degli Insensati di Perugia. In Perugia apresso Pietroiacomo Petrucci, 1588, 14-17.

117 Temprano 1973:338.

mentre la IV (*El aspreza de mis males quiero*) ne conta 169. È da questa (modellata, a sua volta, su *Rvf* 23) che Camões ricava lo schema metrico per la sua canzone 10°, che – ricordiamo – poggia su una base originaria di 120 versi, ai quali si aggiungono altri 89 trasmessi da Rh, per un totale di ben 209 versi.

Il rapporto di analogia fra Garcilaso e Camões si completa, considerando che sul piano metrico le canzoni ‘brevi’ dell’uno e dell’altro si ripartiscono chiaramente in due tipologie, rappresentate l’una da una stanza di 13 versi con fronte asimmetrica e sirma largamente coincidente (I di Garcilaso e 3° di Camões), l’altra dal comune schema di *Chiare, fresche et dolci acque* (II-III di Garcilaso e 8° di Camões).<sup>118</sup> La 8°, di sole quattro stanze, presenta quattro rime ripetute: *-ento* salda le str. III-IV, *-ena* e *-ia* collegano le str. II e IV, mentre *-ágoas* dalla prima stanza si ripercuote nel congedo. Nella 3°, con sei stanze, il quadro è più complesso, con le coppie I-II (*-eito*), II-III (*-endo*), V-VI (*-ente*), alle quali si aggregano tre rime distanziate: *-eço* ed *-ejo* (tre str.), *-ente* e ancora *-ejo* (due str.).

Risultano già evidenti alcune tendenze interne alla canzone camoniana: la ripetizione della rima per collegare le stanze due a due; una frattura nella rete così costituita in corrispondenza di una stanza centrale, nella fattispecie la IV; la presenza di rime ripetute a una distanza che oscilla fra due e tre stanze.

Confermando la propria singolarità, la canzone 6° è quella che ha il minor numero di rime ripetute: *-ando* marca le str. I e IV, mentre *-ia* (str. I) e *-ura* (str. II) si ripercuotono ambedue nel congedo. Da notare che *-ura* è replicata all’interno della stessa stanza, nella fattispecie la II.

Nella canzone 4° la rima *-ento*, ripetuta cinque volte, collega le str. II-VI, escludendo la presenza di qualsiasi frontiera centrale. La coppia VI-VII è ulteriormente saldata da *-ava*. Le str. I e III sono uncinata da *-ente* e da *-io*. L’unica rima a distanza di due strofe è *-ejo*.

Nella canzone 5° le coppie collegate sono II-III (*-ida* e *-ia*), III-IV (*-ento*), IV-V (*-anto*) e VI-VII (*-ado*): stavolta, su otto stanze, la frattura centrale si colloca fra la V e la VI. Numerose le repliche a distanza di una unità strofica: V e VII (*-ar* e *-ena*); IV, VI e VIII (*igo*), VI e VIII (*-ente*). A distanza di due strofe

<sup>118</sup> Resta fuori, com’era da attendersi, la 6° di Camões.

si replicano *-ia* (III e VI),<sup>119</sup> *-ento* (IV e VII), *-ado* (III e VI). Caso rarissimo, *-ente* si ripercuote a distanza di ben quattro strofe (I e VI).

La canzone 9° è una delle più povere in fatto di collegamenti a coppie: solo III-IV (*-ia*),<sup>120</sup> V-VI (*-asse* e *-ados*), VII-VIII (*-ento*). La coppia iniziale è al tutto priva di collegamenti; la str. V non ha legami con la strofe che segue; e una seconda frattura separa la VI dalla VII. A tale scarsrezza diffusa di rapporti interstrofici ovviamente si associa un massimo di differenziazione fra le rime; in compenso, la str. VI ospita due occorrenze di *-asse*, un fenomeno già rilevato nella canzone 6°.

La canzone 10° prevede, nella parte più antica del testo, le coppie I-II (*-ora*), II-III (*-ança*), IV-V (*-ente*, *-ado*, *-ava*), V-VI (*-ente*, *-ava*). Si noti che la frattura corrispondente alla str. IV è in certo modo compensata dalla rima plurale *-anças*;<sup>121</sup> analogamente *-ados* (str. VI) funge da ponte fra le str. V e VII, ambedue marcate da *-ado*. Rime a distanza sono *-eza* (III e VI), *-ido* (I e IV), *-ento* ed *-ente* (I, IV, VI), *-ado* (V e VII). Notevole *-ogo*, che marca le stanze terminali (I e VII). La str. VIII, iniziale della parte più recente, riprende *-ava*, *-ia* dalla str. V; *-ia* marca ancora le str. IX-X, dunque l'intera sezione aggiunta dalle stampe. Per il resto, nella str. IX la triade *-osa*, *-ana*, *-ança* rinvia alla str. III (si aggiunge *-endo*, ripresa dalla str. I); nella str. X, *-ento* rinvia alle str. I, IV e VI. Nel congedo, *-ando* è ripresa dalla VII; *-ada* dalla VI.

La canzone 7° presenta le coppie I-II (*-ela*, ripresa nella 'combinatio' del congedo), II-III (*-ura*), III-V (*-ava*), IV-V (*-ido*). Due soli collegamenti a distanza: I, III (*-ente*) e IV, VI (*-eza*). Nella canzone 1° le coppie cominciano dalla seconda stanza: II-III (*-ando*), IV-V (*-ento*, ripresa nella 'combinatio' del congedo), IV-VI (*-ia*); in particolare *-ava* salda quattro strofe di fila (II-V). A distanza: *-eito* dalla str. I alla V. Il passaggio da 7° a 1° consiste essenzialmente in un processo di concentrazione a carico delle rime di collegamento. La ripresa, nel congedo, di una rima della stanza iniziale connota sia la 7° che la 10°.

---

119 Si noti che le tre occorrenze di *-ia* corrispondono tutte alla 'combinatio' finale delle str. II, III e VI.

120 La rima *-ia*, inoltre, si ripercuote dalla str. IV alla VII.

121 Trovandosi *-ança* sia nella stanza precedente che nella successiva.

Nella versione Jur della 1<sup>o</sup> la struttura circolare è assicurata da *-ido* (I, VI, con replica di *perdido*), *-anto* (I, III, VI)<sup>122</sup> e da *-ento*, ultima rima del congedo. Tre coppie: *ento*, *ia*, *ura*. Due rime plurifunzionali fra la seconda stanza e la quinta: *-ento* (che salta la terza) e *-ava*, che per di più è doppia nella quinta stanza. Tutte le stanze, salvo I-II, sono collegate fra loro: II-III (*-ava*), III-IV (*-ura* : *-ava* : *-ava* : *-ura*, con *pura* replicato), IV-V (*ento*, *ava*), V-VI (*-ia*, con *perdia* replicato).

La 10<sup>o</sup> presenta anche il numero più elevato di parole ripetute in rima. La parte più antica contiene *tormento* (I, IV, VI), *esperança* (II, III, V), *via* (V, VIII), *natureza* (III, VI). La parte più recente riprende dalla più antica *fogo* (I, VII), che marca le stanze iniziali di ciascuna delle due parti, e *soberana* : *humana* | *humana* : *soberana* (III, IX), *contentamento* (VI, X), *pensamento* (IV, X). Il numero delle ripetizioni è alto anche nella 4<sup>o</sup> con *dezejo* : *vejo*, *vejo* : *dezejo* (III, VI), *presente* (I, III), *desvario* (I, III), *pensamento* (II-V), *atrevimento* (II, IV), *tormento* (II, V). La 5<sup>o</sup> si limita a *vida* (II, III), *espanto* : *tanto* (IV, V), *pena* (V, VII), *pensamento* (III, IV).

Com'era da attendersi il numero più basso, anche rispetto al numero di versi, di parole ripetute in rima compete alla 9<sup>o</sup> con le antonime *alegria* (III, VII) e *soffrimento* (VII, VIII); si aggiungono la 3<sup>o</sup> con *vejo* : *dezejo* (I, III, VII) e *descontente* (II, V, VI), e la 8<sup>o</sup> con *ágoas* : *mágoas* (I, V), *pena* (II, IV); in ambedue una rima iniziale è ripresa nel congedo (rispettivamente, le str. VII e V).

Riassumendo. Il legame tra inizio e fine marca 8<sup>o</sup> e 6<sup>o</sup>, le due canzoni cronologicamente alte che presentano la struttura più essenziale: nella 8<sup>o</sup> la rima *-ágoas* si ripercuote dalla prima stanza al congedo; nella 6<sup>o</sup> lo stesso meccanismo opera su due rime, *-ia* e *-ura*. Nella 7<sup>o</sup> la rima *-ela* è ripresa nella 'combinatio' del congedo. La circolarità, mediante la ripresa di *-ogo*, caratterizza la parte manoscritta della 10<sup>o</sup>; anche la seconda parte a stampa è evidenziata dalla ripresa di *-ando* dalla str. VII al congedo.

Di solito la generazione di coppie strofiche si associa ai legami interstrofici di breve distanza. La canzone 6<sup>o</sup>, priva di coppie, ha un unico legame. La 8<sup>o</sup> ha una coppia e due legami. La 4<sup>o</sup> ha una coppia, tre legami e una rima plurifunzionale (*-ento*) che si estende per cinque stanze.

<sup>122</sup> I, III presentano *canto* : *espanto* : *espanto* : *canto*; *canto* si ripercuote nella str. VI.

La 9° ha tre coppie e nessun legame. La 1° ha quattro coppie e la rima plurifunzionale *-ava* che salda quattro strofe; un solo legame, ma separato da tre strofe. La 3° ha tre coppie e tre legami. La 10° nella parte manoscritta ha quattro coppie e sette legami. La 7° ha cinque coppie e due legami. La 5° ha cinque coppie e il numero più alto di legami: cinque rime separate da una stanza, tre separate da due stanze, una separata da quattro stanze.

Presentano una frontiera centrale, più o meno evidenziata, la 3° con la str. IV isolata; la 5° con frattura tra V e VI; la 9° con frattura tra V, VI e VII; la 10° con fratture compensate fra III e IV, V e VII. Si tratta di canzoni per lo più caratterizzate da una cronologia piuttosto bassa.

Nella canzone 2°, il processo di elaborazione da LF a Jur mostra con chiarezza il passaggio da una struttura essenziale a una rete più complessa e provvista di coppie e legami. LF ha due soli legami, che dalla stanza iniziale si ripercuotono nella IV (*-ento*) e nella V e ultima (*-ando*): l'organizzazione è dunque simile a quella della canzone 6°. Jur ha una coppia (I-II *-ando*), due legami (II, IV *-osos* e I, V *-ora*) e una rima plurifunzionale *-ento* (I, III-IV, VI)<sup>123</sup> che genera una coppia centrale e, grazie alla prima rima irrelata nel congedo (*hornamento*), assicura il collegamento fra la stanza iniziale e il congedo. Tolta quest'ultima caratteristica, la nuova struttura è simile a quella della canzone 4°; presenta inoltre la replicazione di *tormento* (I, IV)<sup>124</sup> e di *senhora* (I, V).

4. Come si vede, la pratica di Camões è ben lontana dalle severe norme fissate dal Bembo e dal Castelvetro: Camões non solo non ha cura di evitare le rime ripetute, ma al contrario se ne serve per creare una rete di legami interstrofici marcata, di solito, da una frattura centrale. Non mancano le repliche di parole in rima, alle quali non di rado pare affidata una funzione emblematica. Si compiace spesso, in omaggio alla tecnica circolare, di col-

---

123 La V riprende *sentimento* dalla IV e *pensamento* dalla II; la 'combinatio' del congedo ha *entendimento* (dalla IV) e *pensamento*.

124 La stessa particolarità si trova nella canzone 4°.

legare la stanza incipitaria al congedo.<sup>125</sup> E pochissime sono le rime replicate che osservano la regola bembiana di una distanza minima di tre strofe.

Nel rispetto rimatico, i modelli di Camões vanno piuttosto cercati entro la tradizione iberica. Alle regole dettate dai petrarchisti italiani già Santillana si oppone nel prologo ai *Proverbios*; e nel *Centiloquio*, «recién empezado el primer capítulo, mantiene nada menos que dos consonancias iguales en dos estrofas contiguas» e «en el quinto verso de la misma obra ya había reiterado la palabra-rima del primero». <sup>126</sup> Nelle canzoni del *Cancionero general*, «algo más de la mitad de los casos en que aparece un sustantivo (882 [de 1.630]) son repeticiones de tan sólo 25 sustantivos diferentes; y el 70% (1.042) son repeticiones de 50 nombres diferentes». Di solito tutti questi sost. sono in rima. Anche in Boscán «son muy numerosos los casos de rima equívoca». <sup>127</sup>

Vediamo due canzoni di Boscán di estensione comparabile con quelle di Camões. In *Gentil señora mía* (7 stanze, 108 versi), le rime replicate sono *-ía* (str. I, VII), *-ero* (II, VI), *-al* (III, V): dunque in due casi su tre Boscán rispetta la distanza ‘bembiana’. <sup>128</sup> Il quadro è molto diverso in *Yo ya viví y anduve ya entre vivos* (10 stanze, 137 versi). Fra le rime replicate, rispettano la norma bembiana *-ena* (I, X), *-ella* (II, X) e, due volte su tre, *-ía* (str. I, V, VIII), *-encia* (II, V, X): evidente la tendenza a uncinare l’ultima strofe; quanto al congedo, si aggiungano *-ón* (I, XI), *-ente* (II, XI). Le rime che non rispettano la distanza di almeno tre strofe si raggruppano, non a caso, verso il centro della canzone: *-ese* (str. II, IV), *-ura* (III, V). Ugualmente non pare casuale che le uniche due coppie di strofe siano una al centro (*-ece* III, IV), l’altra alla fine (*-ento* IX, X).

Non è questa la sede per una recensione metrica esaustiva delle canzoni di Boscán; i due campioni analizzati mostrano comunque alcune tendenze

---

125 Per un artificio simile presso poeti antichi e moderni si veda l’articolo di García-Page (2015).

126 Micó 1984 :274 ; vd. anche ib :275, nota 47, dove segnala alcune rime identiche in Manrique e Carvajal.

127 Whinnom 1981:40; Micó 1984:277, nota 51. Si veda Id.:302, nota 111, con vari «casos de equívocos o de homofonías» in F. de Herrera.

128 Cosa che non si verifica certo nelle canzoni più estese.

ben marcate: frequente rispetto della distanza bembiana, costruzione di un nucleo centrale, riprese dalla stanza incipitaria all'ultima stanza e al congedo.

In rapporto a quanto analizzato in Boscán, la canzone IV di Garcilaso (169 versi, 8 stanze) rivela un ossequio delle regole molto più attenuato. Le rime replicate a distanza bembiana sono solo tre: *-ase*, *-ora* a quattro strofe di distanza (str. III, VIII), *-ado* a tre (III, VII). Due strofe separano *-era* (I, IV), *-ida* (III, VI), *-ía* (IV, VII), *-íga* (V, VIII): si noti il parallelismo delle due serie crescenti, dalla str. I alla IV e (saltando la V) dalla str. III all'VIII. Una sola strofe separa la replica di *-ado* (str. I, III), *-erse* (II, IV), *-oso* (II, IV), *-ada* (IV, VI), *-ando* (III, V, VII), *ente* (V, VII), infine *-ento* (I, III, V, VII, IX), che marca tutte le stanze dispari, uncinando la stanza incipitaria al congedo. Si vede come in Garcilaso l'esplosione di rime replicate è compensata da una sapiente marcatura delle stanze.

Le altre tre canzoni di Garcilaso sono meno significative a causa della minore estensione (rispettivamente, 59, 68 e 73 versi). La canzone I ha tre rime ripetute, tutte situate nella sirma della prima stanza e ripercosse per ordine nella str. II (*-ada*), III (*-ido*) e IV (*-eza*). L'unica replicazione nella canzone II, cioè *-endo*, uncina l'inizio della stanza incipitaria all'inizio dell'ultima. La canzone III ha cinque rime ripetute, due delle quali raggruppate nelle prime tre stanze: *-ura* (str. I-II), *-ado* (II-III), mentre *-era* aggancia la str. I alla V, *-ena* la II pure alla V, *-esto* la II al congedo. Sono operativi, particolarmente in questa canzone, altri tipi di rapporto fonosimbolico, come *-era* (str. I) che si propaggina in *-er*: *-ere* e, nel congedo, in *-eras*.<sup>129</sup>

Nel filone della tradizione iberica si situa agevolmente anche Herrera, almeno a giudicare da *Jamás alçó las alas alto al çielo*, canzone di 163 versi probabilmente nota a Camões. La canzone si distingue per il diffuso rispetto della distanza bembiana, come attesta la serie *-ira* (I, V), *-ío* (II, X), *-anto* (II, XI), *-ojos* (IV, X), *-echo* (IV, XII), *-ella* (IV, XIII), *-ista* (V, X) che connota le prime cinque stanze: si aggiunga *-elo* (I, III...XI), che appartiene alla variante in cui le rime replicate sono tre, e la distanza regolare vale solo per due su tre. Su questa tipologia si allineano le stanze della seconda parte, dalla quinta

---

129 Si vedano ancora *-ara* e *-ar*, o la consonanza fra *-erte* e *-arte*.

al congedo:<sup>130</sup> *-oro* (III, VI...XII), *-ura* (II, V, VIII...XII), *-ente* (III, VI, IX...XIII). Due rime attraversano la canzone dalla prima stanza all'undicesima: *-ento* (I...V, VIII, XI), *-eza* (I...VI, VIII-IX, XI). Gli esempi di distanza di una o due stanze sono relativamente rari, e lo stesso vale per i legami a coppia.<sup>131</sup> Le rime irrelate attingono quasi 1/3 del totale: la str. IX ne ha ben quattro, seguita dalla str. VI – l'altro punto di neutralizzazione – che ne conta tre.

Un'altra canzone senza dubbio nota a Camões è *Sobre las ondas del furioso Reno*, in 15 stanze di 14 versi ciascuna per un totale di 93 rime, di cui 42 irrelate, ossia circa il 44%, che nella fattispecie è una percentuale molto elevata. Fra le rime impiegate (salvo un'eccezione) due volte in tutto, otto presentano un minimo di tre stanze interposte.<sup>132</sup> In ciascuna di altre 5 rime, impiegate tre volte, la distanza è una volta superiore, una volta inferiore al minimo richiesto di tre stanze.<sup>133</sup> Infine, *-ento* (II, IV...IX, XII, XIV) e *-ando* (I...IX, XI...XV) rintoccano cinque e quattro volte rispettivamente: nel primo caso la distanza bembiana è rispettata una volta, nel secondo due. Resta nel computo un residuo di replicazioni separate soltanto da una o due stanze interposte: *-era* (I, III); *-erte* (III, VI); *-ido* (VIII, XI); *-ere* (IX, XII); e proprio in questo gruppo s'incontrano due esempi di rima al limite fra identica ed equivoca (*fiera* e *traído*). In tutta la canzone si dà un solo caso di rima ripetuta un'unica volta per legare due stanze a contatto; si tratta di *-eras* (XIV-XV):<sup>134</sup> questa coppia unica segnala a suo modo il cumulo dei plurali che si affollano nella parte finale.

5. Rispetto alla tecnica raffinata del giovane Garcilaso, che all'interno della tradizione iberica cerca di aprirsi un proprio cammino, il comporta-

130 Uso i tre punti per segnalare le rime a distanza bembiana.

131 In dettaglio: *-estra* (I, III), *-ellas* (IV, VII), *-ena* (VII, X); *-ido* (II-III, V, VII), *-oria* (VII-VIII, XI-XII).

132 In dettaglio: *-ero* I...VIII; *-ente* II...XIII; *-eo* III...X; *-erno* III...cong.; *-ano* IV...XII; *-elo* V...IX...XIII; *-arme* V...XII; *-ase* VIII...XIII.

133 In dettaglio: *-ava* I, IV...IX; *-ío* I, IV...X; *-ado* II, V...X; *-ía* IV, VII...XI; *-ura* V, VII...cong.

134 Con *fieras* una volta sost., un'altra agg.



mento di Camões si rivela dunque più vicino a quello del contemporaneo Herrera e, in senso più lato, allo stile *cancioneril* e a Boscán nelle canzoni di grande estensione. Nel quadro di una fenomenologia metrica peraltro non sufficientemente studiata, permane in ogni caso una notevole distanza dalla pratica dei petrarchisti italiani contemporanei. Riproduco da una recente tesi l'analisi di *Ai come pronta et leve*, una canzone di Girolamo Molin che l'autore stesso intitola «Canzone morale»: <sup>135</sup>

Da un punto di vista formale la canzone è dominata da marcati legami tra le stanze. A livello lessicale si segnala: tra la I e la II il “fiume”; tra la II e la III “dolce” (v. 19 e v. 27) e “fiume” (vv. 14 e 34); tra la III e la IV “fugaci” (v. 31) e “fuggi” (v. 48); tra la IV e la V “speranze” (v. 41) e “speranza” (v. 65); tra la V e la VI sempre “speranza” e “speme” (v. 70); tra la VI e la VII “età” (vv. 78 e 91). Inoltre da un punto di vista rimico: la I e la II stanza condividono le rime in consonanza *-etta* ed *-etto*; la II e la III le rime *-ici* e *-aci*, *-aro* e *-ara*; la III e la IV *-era* e *-ero*; la VII e la VIII *-onta* ed *-ente/ante*.

La tecnica sembra analoga a quella camoniana; in realtà i legami interstrofici sono o puramente lessicali, cioè esterni alla rima, o affidati a rime che invece di essere replicate, sono consonanti o assonanti.

---

135 Dal Cengio 2016:106.



# CORPUS AUTENTICO



## Canção 7°/1°

LF<sup>2</sup> 45r-46r (*Canção 7°*), TT 161v (*Ode do Camões*) || LF<sup>1</sup> 24r-25r (*Canção 1°*),  
C 50r-52v, PR-C74; Rh 32v-34v (*Canção sétima*), Ri 39r-41r (*Canção sétima*),  
FS III:50-61 (*Canción VII*).

Schema metrico: ABC,ABC,CDdEfFEgG-XgG; 15 versi per 6 str. (Pietro Bembo, *Asol. III 8 Perché 'l piacer a ragionar m'invoglia*). Il Bembo altre due volte usa questo schema: *Asol. III 9 Se ne la prima voglia mi rinvesca* (5 str.) e *III 10 Dapoi ch'Amor in tanto non si stanca* (str. unica). Viene poi il Tasso (Solerti 113), *Quel generoso mio guerriero interno* (11 str.).

### Canção 7º (LF²)

Manda-me Amor que cante docemente  
o que ela já em minha alma tem empreso  
com pressuposto de desabafar-me;  
e, porque com meu mal seja contente,  
dis que ser de tão belos olhos prezo,  
contá-lo, abastari'a contentar-me.  
Bem diz. Mas eu não ousou tanto alçar-me  
porque vejo, se a escrever o venho,  
ser tão baixo o engenho  
e tão alto o valor da vista bela,  
mais dina doutro Orptheo,  
que se com o canto as Árvores moveo,  
que podera fazer cantando dela?  
porém verei se posso:  
day-vós, senhora, ajuda a este vosso.

Era no tempo que a fresca verdura  
torna aos campos, quando sospirando  
Zephiro vem, com a primavera bela:  
manam as fontes ágoa clara e pura;  
ante a flor da semente ándão chorando  
seu dano antigo, Progne e Philomela.  
Minha ventura, que então estava em vê-la,  
por me mostrar do bem a maior parte,  
soltava por linda arte  
os cabelos com que fuy enredado  
ao doce vento esquivo,  
os olhos rotilando em lume vivo,  
o rosto airoso e gesto delicado  
que Deus só fes na terra  
por dar pax aos nacidos e a mim guerra.

### Canção 1º (LF¹)

#### I

Manda-me Amor que cante docemente  
o que elle já em minha Alma tem impresso  
com pressuposto de desabafar-me;  
e, porque com meu mal seya contente,  
dis que ser de tão lindos olhos preço, 5  
cantá-lo, bastaria a contentar-me.  
E este modo exelente d'enganar-me  
tomaria eu d'Amor por interesse  
senão se arrependesse,  
com a pena o yngenho escurecendo; 10  
porém a mais me atrevo  
em vertude do gesto que eu escrevo:  
e se he mais o que canto que o que entendo,  
invoco o lindo aspeito  
que pode mais que amor e meu defeito. 15

#### II

Sem conhecer amor viver sohia  
seu arco e seus enganos desprezando  
quando vivendo deles me mantinha.  
O Amor enganoso, que fingia  
mil vontades alheias enganando, 20  
me fazia zombar de quem o tinha.  
No tauro entrava Phebo e Progne vinha,  
o corno de Acheloo, Flora entornava,  
quando o Amor soltava  
em fios d'ouro as tranças encrespadas 25  
ao doce vento estivo  
c'uns olhos rutilando em lume vivo  
e as rosas entre a neve semeadas,  
o riso tão galante  
que hum peito disfizera de diamante. 30

Do Aspeito suave e exelente  
 huns devinos [e]spíritos sahíão  
 que o ar enchíão de süavidade.  
 Os passarinhos com a lux presente  
 pasmados huns, aos outros se dezião:  
 Que lux he esta que nova claridade?  
 As fontes ynflamadas da beldade  
 detínhão süa ágoa, doce e pura;  
 florescia a verdura  
 que, andando, cos divinos peis pisava;  
 todo ramo abaixar-se  
 senti no bosque e mais verde tornar-se:  
 de seu lugar somente s'abalava;  
 amansavam-se os ventos  
 ao som, dos süaves seus accentos.

Quando ao ynsensível sentimento  
 vi que dava, cuidey que em my faria,  
 homem feito de carne e de sentidos.  
 Conheci-me não ter conhecimento  
 e nisto só o tive, porque via  
 meus spiritos serem de mi sahidos,  
 tal força era dos seus esclarecidos  
 que me mudávão a humanal natureza  
 aos montes, e a rudeza  
 deles em my por troca traspassava:  
 ó que gentil partido  
 trocar por dura aspereza o sentido  
 que em my quietamente repousava!  
 Olhay que doce engano:  
 tirey comum proveito do meu danno.

### III

Hum nom sey que süave, respirando  
 causava hum admirado e novo espanto  
 que as cousas insensíveis o sentião  
 e as gárrulas aves levantando  
 vozes desordenadas em seu canto, 35  
 como eu em meu dezejo, se acendíão.  
 As fontes christolinas nom corrião  
 inflamadas na linda vista pura;  
 florescia a verdura  
 que, andando, aos divinos peis tocava; 40  
 os ramos s'abaixávão  
 ou d'ynveja das ervas que tocávão,  
 ou porque tudo ant'ela s'abaixava:  
 nom ouve cousa em fim  
 que nom pasmasse d'ela e eu de my. 45

### IV

Porque quando vy dar yntendimento  
 às cousas que o nom tinham, o temor  
 me fes cuidar que effeito em my faria.  
 Conheci-me não ter conhecimento  
 e nisto só o tive, porque Amor 50  
 mo deixou porque visse o que podia:  
 tanta vingança Amor de mi queria  
 que me mudava a humana natureza  
 nos montes, e a rudeza  
 deles em my, por troca traspassava. 55  
 Ó que gentil partido  
 trocar o ser dum monte sem sentido  
 polo que num juizo humano estava!  
 Olhai que doce engano,  
 tirar comum proveito de meu dano. 60

O ser humano sendo já perdido  
 a parte racional também perdia,  
 ao apetito danado, o mais da vida.  
 Mas o mudado atónito sentido  
 por tão divina cousa me dizia  
 que era rezão ser a rezão vencida,  
 asy que onde cuidava ser perdida  
 a mesma perdição a restaurava:  
 em branda pax estava  
 cada hum com seu contrário em hum sogeito.  
 Ó grão concerto este:  
 quem será que não julgue por celeste  
 a causa, donde vem tamanho effeito  
 que fas num coração  
 o própio appetite ser rezão?

Aqui senti d'amor, a mor fineza,  
 como foy ver sentir o ensensível  
 e ver-me a mim, de mym mesmo perder-me.  
 Em fim senti negar-se a natureza  
 por onde vi que tudo era possível  
 aos belos olhos seus senão querer-me.  
 Despois que já senti desfalecer-me,  
 em lugar do sentido, que perdia,  
 não sey que me escrevia  
 dentro n'alma com letras da memória  
 o mais deste processo  
 com o lindo gesto yuntamente empreço  
 que foy a causa de tão longa história.  
 Se bem na declarey,  
 eu não a escrevo: d'alma a tresladey.

Canção se dovidarem poder tanto  
 somente hua vista bela  
 dizey, que olhem a my, crerão a ela.

## V

Asy que yndo perdendo o sentimento  
 a parte racional m'entristecia  
 vê-la a hum appetite sometida.  
 Mas dentro n'alma o fino pensamento  
 por tão soblime cousa me dizia 65  
 que era razão ser a rezão vencida,  
 asy que onde cuidava ser perdida  
 a mesma perdição a restaurava:  
 em miosa pax estava  
 cada hum com seu contrário num sogeito. 70  
 Ó grão concerto este:  
 quem será que não julgue por celeste  
 a cousa donde vem tamanho effeito  
 que fas num coração,  
 que venha o appetite a ser rezão? 75

## VI

Aqui senti d'amor a mór fineza  
 como foy ver sentir o ynsensível  
 e ver-me a my de my, mesmo perder-me.  
 Em fim senti negar-se a natureza  
 por onde cry que tudo era possível 80  
 aos lindos olhos seus, senão querer-me.  
 Despois que já senti desfalecer-me,  
 em lugar do sentido, que perdia,  
 não sey quem me escrevia  
 dentro n'alma com as letras da memória 85  
 o mais deste processo  
 com o claro gesto yuntamente ympreso  
 que foy a causa de tão longa história.  
 Se bem a declarey,  
 eu nom a escrevo: d'alma a tresladey. 90

## VII

Canção se quem te ler  
 nom crer – dos lindos olhos o que dizes  
 polo que em si lh'esconde:  
 os sentidos humanos – lhe responde  
 nom podem do devino ser yuízes 95  
 senão com o pensamento,  
 que a falta supra a fe do yntendimento.



LF<sup>1</sup>: 3 *Prima scrizione*: desafarme | 5 *Prima scriz.*: preso LF<sup>1</sup> | 40 cos] aos LF<sup>1</sup>

TT(~ LF<sup>2</sup>) 2 ella (?); *om.* ya | 4 fora | 5 preso | 6 bastaria | 8 veio que se | 11 que outro | 19 dagoa | 21 antigo] ali | 22 ventura] vontade | 25 com que] por onde | 28 rosto | 32 Huns vivos espiritos | 41 Todo o r. | 45 assentos | 46 incrível (?) | 47 en my que f. | 51 de mi serem | 52 era a dos | 53 humana | 62 perdida | 63 Com appetite | 64 ho (?) mudo | 70 em hum geito (?) | 71 conserto | 74 *om. verso* | 77 o ens.] o sentimento | 78 E o ver a mim | 84 Não sei De que scrvia | 85 de m. | 87 o] hum; apresso (?) | 88 *om.* a | 89 na] a | 90 escrevi

C, Ed (~ LF<sup>1</sup>): 5 preso Rh, Ri; Dis que de ter tam lindos olhos prezo C | 6 Contallo Rh, Ri | 7 Este exc. modo Ed | 8 Tomàra Ed; eu só d'amor Ri, FS | 10 o engano C | 12 de que escr. Ed | 15 pòde Rh, FS; em meu Ed | 17 e *om.* C | 18 delas C | 24 o *om.* C | 25 Os fios Rh, Ri | 26 esquivas Ed | 27 Com huns C; Dos olhos Rh, Ri : Os olhos FS; rut. o lume vivas Rh : rut. chamas vivas Ri, FS | 29 Co riso Ed | 32 Causaria C | 36 Como em (no Ri) meu Rh, Ri; encendião Ed | 40 aos] cos Ed | 42 Tendo inveja das hervas Rh; pisávão Ed | 43 tudo *om.* C | 45 eu *om.* C | 53 me *om.* Ed | 54 Nos] Os Rh, Ri; dureza Ed | 57 dum] do Ed | 58 num] nenhum C | 64 o fim do pens. Ed | 65 causa Ed | 67 Assi que quando a via ser perdida Ed | 69 E em Ed | 71 conserto C | 73-97 *om.* C | 73 causa Ed | 78 verme] o ver Ed | 84 que Rh | 93-94 em si escondem (: respon-dem) Rh : em si (ti FS) s'esconde Ri, FS | 95 Bem podem Rh; dos divinos Rh, Ri | 96-97 *om.* Rh | 96 com o] d'hum Ri, FS

FS: 5 que o ser | 16 a Amor | 19 Hum amor | 29 Co'ò riso | 32 admirável, novo | 34 Alli as | 35 não ordinárias | 36 Como eu no meu | 38 De infl. na vista linda, & pura | 40 co'os div. | 41 se baxávão | 50 Porém só nisto o tive | 51 para ver o que | 55 troco | 78 E o ver a mi de mi próprio p. | 79 E, em fim | 92 dos olhos lindos

**Jur** 13r-14v (*Cançam do Camôis*) | DF2:23v-25v (*Cançam*), FS III:61-62.

## I

Manda-me Amor que cante docemente  
hum caso nunca em verso celebrado,  
nem dantes entre a gente acontecido;  
em parte satisfaz-me meu cuidado  
5 pois que quer que me louve e represente  
quam bem soube no mundo ser pe[r]dido.  
Sou parte, e não serei da gente crido,  
mas he tamanho o gosto de louvar-me,  
e de manifestar-me  
10 por cativo de hum gesto tam fermoso,  
que todo empedimento  
rompe e desfaz a glória do tormento

peregrino, suave e deleitoso;  
que bem sei que o canto  
15 achará menos crédito que espanto.

II

Eu vivia do cego Amor isento,  
porém tam inclinado a viver preso  
que me dava desgosto a liberdade.  
Hum natural desejo tinha aceso  
20 dalgum ditoso e doce pensamento  
que me ilustrasse a escura mocidade.  
Tornava o ano de sua prima idade  
a revestir-se, a terra se alegrava,  
quando Amor me mostrava  
25 em fio de ouro as tranças desatadas  
ao doce vento esquivo;  
os olhos rutilando em lume vivo,  
as rosas entre a neve semeadas,  
o gesto grave e ledó,  
30 que juntamente move amor e medo.

III

Hum não sei que suave respirando  
causava hum desusado e novo espanto,  
que as cousas ensensíveis assentiam;  
porque as gárrulas aves, em seu canto,  
35 vozes desordenadas levantando,  
como eu em meu desejo, se acendiam;  
as fontes cristalinas não corriam  
inflamadas na vista casta e pura;  
florescia a verdura  
40 que andando cos ditosos pés tocava;  
os ramos se abalávão  
com inveja das ervas que pisavam,  
porque todos à terra se abaixavam:  
o ar, o vento, o dia  
45 de benignos [e]spiritos enchia.

IV

Quando mais se movia o entendimento  
nas cousas fora dele, emaginei  
que milagre seria em mim que o tinha;  
vi que me desatou a humana lei  
50 privando-me de todo o sentimento,  
e trasformada noutra a vida minha.  
Com tamanhos poderes de Amor vinha

que o uso do sentido me tirava:  
não sei como o dava  
55 contra o poder e ordem da natura  
às arvores e montes,  
à rudeza das ervas e das fontes,  
que conheceram logo a vista pura.  
Fiquei eu só torvado  
60 e como hum rude tronco de admirado.

V

Dipois de ter perdido o sentimento,  
de humano hum só desejo me ficava,  
em que toda a rezão se convertia.  
Mas não sei quem no peito me bradava  
65 que por tam alto e doce pensamento  
com rezão a rezão se me perdia.  
Assi que quando mais perdido havia  
na súa mesma perda se ganhava.  
Em doce paz estava  
70 com se[u] contrario próprio num sujeito.  
Ó caso estranho e novo:  
por alto certamente, e grande o provo;  
as causas donde vem tamanho efeito  
fazem hum coração  
75 e um desejo sem freio e sem rezão.

VI

Dipois de já enganado meu desejo  
e quase todo nele convertido,  
solitário, selvático, inhumano,  
tam contente fiquei de ser perdido  
80 que me parece tudo quanto vejo  
escusado, senão meu proprio dano.  
Bebendo este suave e doce engano  
a troco do sentido que perdia,  
vi que amor me inculpia  
85 dentro n'alma a figura honesta e bela,  
a gravidade, o siso,  
a mansidão, a graça, o doce riso;  
e porque bem não cabe dentro nela  
do vivo raio tanto,  
90 pela boca me saío em rude canto.

VII

Canção, senão te crerem  
daquele claro gesto quanto dizes,

95                    pelo que em ti se esconde,  
                          que os sentidos humanos – lhe responde –  
                          não podem do divino ser juízes,  
                          senão só o pensamento,  
                          que a falta supre a pé do entendimento

DF2: «Esta Canção duas vezes fez o Author com os mesmos conceitos, mas termos tão diferentes que totalmente he outra, hũa se imprimio que começa, *Manda-me Amor que cante docente*, esta he tão boa, que não se deixa ver qual he a que elle aceitou, & assi ambas são merecedoras de se imprimir».

FS: «Finalmente es admirable este Poema; y bien parece que le obró el P. con tanto cuydado, como fue el de escribirle dos vezes, porque no le satisfizo la primera, siendo ella bastante a dar fama a un hombre. De creer es que antes de passar a escribirla segunda vez, andaría limando la primera con gran fatiga; porque la dá grande el querer con nuevas ideas lograr lo ya obrado: por esso suelen los Ingenios tan grandes como este, obrarlo de nuevo, y olvidarse de lo otro (...). Al fin, esta Canción assi como la hizo el Poeta la primera vez es esta».

1 cante o que alma sente Ed | 2 Caso que nunca em verso foy cantado Ed | 3 om. a DF2 | 4 Paga-me assi (Assi me paga FS) em parte o meu c. Ed | 10 om. hum Ed | 11 todo o emp. FS | 14 que o que c. FS | 15 Há d'achar Ed | 21 escura] insana Ed | 22-23 Tornava do anno jã (a p. FS) primeira idade:/a revestida t. Ed | 24 o A. FS | 25 De fios FS; as] hũas DF2 | 26 estivo Ed | 27 em om. FS | 29 gosto DF2 | 30 Que juntos move em mim desejo, & medo Ed | 33 assentiam] o sentiã Ed | 34 aves entre tanto Ed | 36 se encendião FS | 38 casta] clara Ed | 41-42 As ramas FS; abaxárão (baxávão FS)/ou d'enveja Ed | 43 Ou porque tudo ante elles se abaxava (baxava FS) Ed | 45 D'espíritos continos influía Ed | 46-47 E quando vi, que dava ent./a cousas Ed | 48 milagres faria Ed | 49 desatou da minha ley Ed | 50 om. o Ed | 51 E n'outras (em outra FS) transformando Ed | 52 do DF2 | 53 dos sentidos FS | 54 E não Ed; como d. FS | 55 de Ed | 56 e] aos Ed | 59-60 tornado/quási n'um rudo tr. Ed | 64 bradara DF2 : affirmava FS | 67 perdida a via Ed | 70 ser Jur | 72 Por alta cert., & grande DF2 : Por alta, & grande, cert. FS | 72-73 approvo/a causa Ed | 74-75 Que faz n'hum c./que hum desejo sem ser, seja r. Ed | 76 enganado] entregue a DF2; Despoy de entregue já ao meu d. FS | 77 Ou quási Ed | 78 silvestre, & inh. Ed | 83 dos sentidos FS | 84 insculpia | 85 f. illustre, & bella FS | 88-90 E porque não cabia dentro nella/de bens tamanhos tanto,/saè (sae FS) pola boca convertido (-ida FS) em c. Ed | 91 se te não cr. Ed | 93 em si lhe esc. Ed | 94 Os Ed | 95 de contino DF2 : dos divinos FS | 96 om. só Ed | 97 supra a fé Ed

FS ad v. 93: «*Por o que em si lhe esconde*. En la otra dezían las Ediciones, *por o que em si se esconde*. Yo puse *por o que em ti se esconde*, aviéndolo hallado assí en un manuscrito, y pareciéndome que era mejor: pero de ninguna manera destas está bien claro».

1. Che LF<sup>2</sup> sia, come di consueto, la versione più antica lo dimostra l'inusitata quantità di endecasillabi non canonici, cioè non eroici: sei *decassílabos*

*de gaita galega* (vv. 3, 16, 22, 42, 53, 57),<sup>136</sup> più uno (v. 78) che resta nella seconda versione; un *decassillabo* di tipo peninsulare (v. 51); il v. 8 e il v. 25 con accenti, rispettivamente, di 3<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> e di 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> (si veda la reazione di TT); due *sáficos* (vv. 18 e 34), più due (vv. 87-88) che restano nella seconda versione. Si aggiungano le frequenti dialefi.<sup>137</sup> Come detto, endecasillabi e dialefi risultano per lo più normalizzati in LF<sup>1</sup>, che da parte sua si limita a introdurre tre dialefi molto discrete (v. 10, 24, 34).

Il nucleo di LF<sup>1</sup> è tolto dalla canzone IV di Garcilaso, vv. 101-05 «De los cabellos de oro fue tejida/la red que fabricó mi sentimiento,<sup>138</sup>/do mi razón, revuelta y enredada<sup>139</sup>/(..)/sujeta al apetito y sometida»; con *soltava*, peraltro, Camões allude chiaramente al sonetto *Rvf* 90,1-3 «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi/che 'n mille dolci nodi gli avvolgea,/e 'l vago lume oltre misura ardea». <sup>140</sup>

La grande canzone di Garcilaso (*El asperiza de mis males quiero*) contiene lo spaccato di questa canzone di Camões, della quale anticipa anche la costruzione dialettica: l'io lirico è sanguinosamente trascinato per i capelli, attraverso sassi e spini, dal proprio «desatinado pensamiento», e di ciò ha colpa il destino, non il *juicio* né tanto meno la *razón*, che anzi ingaggia un aspro duello con la forza nemica, cioè l'*apetito*. Una sorta di voce interiore desidera la sconfitta della ragione, che finalmente si compie, col risultato che quella che è naturalmente *señora* si arrende al proprio *siervo*. Vergognoso di fronte a «una cosa tan sin razón», l'io si scopre ormai alla mercé di una donna che può deciderne la morte e la vita: i suoi occhi lo «convertieron luego en otra cosa». In effetto, le stanze centrali sviluppano la metamorfosi in lauro, d'origine petrarchesca, e due simboli mitologici: Tantalo con il suo supplizio e l'episodio di Marte e Venere pubblicamente svergognati da Vulcano. Entro una costruzione in parte disordinata, malgrado la solidità connaturale alla dialettica camoniana, numerosi sono gli stilemi usufruiti da Camões: oltre alle parole-chiave (*asperiza*, *desatino*, *razón*, *apetite*), si

136 Probabilmente appartiene alla serie anche il v. 33, da accentare sul modello del v. 3.

137 Alcune sono esclusive di LF<sup>2</sup> (vv. 17, 25, 31, 38, 46, 46); altre restano in LF<sup>1</sup> (vv. 50, 68, 71, 77).

138 Cfr. Herrera 2006:265 «Destas doradas hebras fue texida/la red en que fui preso y enlazado»

139 La stessa metafora petrarchesca (*Rvf* 59,4-5) è riconoscibile in *Lus.* 3,56 dove le Naiadi «vão fugindo ao doce laço/onde Amor as enreda brandamente».

140 Cfr. *Écl.* 7 (CP 367) «ao manso vento/solta os cabelos louros da cabeça»; mentre *rotillando em lume vivo* è ancor debitore di *Rvf* 181,9-10 «E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole/folgorava d'intorno» (si noti, ai vv. 1-2, la «leggiadra rete/d'oro et di perle»).

vedano segmenti quali «Y, para más despacio atormentarme»; «estoy cantando yo, y está sonando/de mis atados pies el grave hierro»; «Quién no se espantará de lo que digo?»; «aquella tan amada mi enemiga».<sup>141</sup>

Le allusioni di Garcilaso alla passata libertà e ai giovanili errori sono generiche,<sup>142</sup> mentre in Camões fanno parte integrante di una mitologia poetica personale. In termini ugualmente tachigrafici Garcilaso descrive il contagio che emana dallo sguardo.<sup>143</sup> La speranza è personificata in una donna ingannevole e inattuabile (vv. 90-92). La funzione dei capelli d'oro è limitata alla metafora della rete che rende prigioniera la ragione. Il «sensible» è menzionato (v. 137) solo per i tormenti che subisce, al netto di considerazioni morali o psicologiche.

Quattro sono i temi principali trattati in *Manda-me Amor*: la dialettica fra *razão* e *apetite*; il miracolo della natura che fiorisce in presenza dell'amata; il motivo della petrificazione; la 'coincidentia oppositorum',<sup>144</sup> che – sia pure in forma paradossale – permette di ricomporre il *desconcerto* dell'anima. Molto frequente in Petrarca, Coluccio Salutati, Marsilio Ficino, il dibattito fra intelletto e volontà fu trattato in particolare dal vescovo D. Jerónimo Osório.<sup>145</sup> Già Sá de Miranda aveva detto nella sestina: «Cresce co'a força amor: e o que à vontade/se faz mais impossível, mais deseja» (vv.101-02). Nella seconda versione della *Inês de Castro* di A. Ferreira la stessa polarizzazione è efficacemente riassunta in una sticomitia tra l'Infante e il segretario (vv.408-410): «IF. Sigue minha razão, minha vontade./SEC. Não te vejo razão, vejo vontade./IF. Sigue a vontade, que forçar não podes». Il modello più prossimo a Camões resta

141 Rispettivamente vv. 13, 85-86, 113, 146 della canzone di Garcilaso.

142 Cfr. vv. 25-26 «como en los pasados años/d'otros graves peligros me guardaron»; 72-73 «Corromperse/sentí el sosiego y libertad pasada»; 117-20 «si vuelvo a ver la vida/de libertad, la juzgo por perdida,/y maldigo las horas y momentos/gastadas mal en libres pensamientos».

143 Cfr. vv. 66-67 «con la calor del rayo que salía/de su vista, qu'en mi se difundía».

144 Cfr. il v. 70 con *Éd.* 7 (CP 369) «Que o moço Idálio quis nesta ciência/que se compadescessem dous contrários».

145 A beneficio del principe D. Sebastião, ritenuto debole di volontà (Castro Soares 1994:424). Una lunga epistola in versi di Pedro da Costa Perestrelo, dedicata a D. Sebastião, inizia con l'ammonimento «que nos anos de primeira idade/fosse a razão de ti favorecida/por única Senhora da vontade» (ib.:181).

comunque la canzone di Garcilaso.

Tra Petrarca e Garcilaso si colloca tuttavia – come indica puntualmente FS – il modello più importante di LF<sup>1</sup>, cioè la canzone del Bembo *Perché 'l piacer a ragionar m'invoglia*,<sup>146</sup> da cui Camões ha ricavato sia lo schema metrico, sia l'essenziale della seconda strofe:<sup>147</sup> «Mia ventura in quel punto havea disciolta/la treccia d'or, et quel soave sguardo,/lieto, cortese, e tardo,/armavan sì felici e cari lumi»; e della terza (dove, più che imitare, Camões traduce): «E 'ncontro i raggi delle luci sante/ogni ramo inchinarsi/del bosco intorno e più frondoso farsi [«todo ramo abaixar-se/senti no bosque e mais verde tornar-se»],/et fiorir l'erbe sotto le sue piante [«florecia a verdura/que, andando, com os divinos peas pisava»],<sup>148</sup>/et quetar tutti i venti/al suon de' primi suoi beati accenti [«amansavam-se os ventos/ao som dos süaves seus acentos»].<sup>149</sup> Da Bembo si arriva a Camões attraverso – una volta di più – il filtro di Garcilaso, *Écl.* 1,199-201: «Los árboles parece que s'inclinan;/las aves que me escuchan, quando cantan,/con diferente voz se condolecten».<sup>150</sup>

Già nella Simonetta del Poliziano «l'on trouve deux allusions à la sérénité du regard projetée dans le paysage (...)».<sup>151</sup> Le glissement est presque imperceptible, mais sa signification pour l'histoire de l'idée de beauté paraît d'autant plus grande. En effet, la beauté s'épanouit maintenant dans le paysage, en créant une réciprocité circulaire entre la belle femme et la nature (...). Ce n'est pas un hasard si l'image de la beauté féminine répandant le calme à l'entour s'installe avec force dans une longue liste de poètes italiens du XVI<sup>e</sup> siècle. Bembo fut, parmi eux, l'un des plus productifs», e proprio in *Perché 'l piacer*, «il avait décrit la belle femme comme une apparition printanière répandant la sérénité à travers ses yeux, sa voix, sa robe et sa démarche (...)». Cette série de glissements est l'indice d'une interprétation orphique de la beauté, comme le démontrent les deux

---

146 Dilemmi 1991 III:8, 37-45.

147 Ma anche altri spunti, cfr. «Scese qua giuso in terra,/per dar al mondo pace et torli guerra» con LF<sup>2</sup> 29-30. Si aggiunga *Rtf* 220,12-13 «l'alma luce altera/di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace».

148 Cfr. Sannazaro, ed. Mauro 1961:180 «Son queste le mie belle amate piante,/che rivestenti di rose e di viole/ovunque ferman l'orme oneste e sante?».

149 Per l'ultimo verso si risale a *Rtf* 5,4 e 283,6-7.

150 L'archetipo, nella fattispecie, è il canto di Orfeo in Verg. *Ecl.* 6,27-30.

151 *Giostra* 143,8 e 144,1-4.

poètes les plus enclins à l'association entre la 'descriptio puellae' et le printemps: Boiardo et Bernardo Tasso»; ai quali vanno aggiunti Brocardo, Tebaldeo, L. da Porto, Molza.<sup>152</sup>

L'apparizione luminosa della donna fa parte del repertorio neoplatonico corrente;<sup>153</sup> si pensi al *Mulierum praeconium* improvvisato dal filosofo Vincenzo Maggi davanti all'inattesa presenza di Anna d'Este (1545): «Novum hunc splendorem, novam lucem oculis meis subito exortam aspiciam: quae totum hunc locum mirabili quadam venustate collustrat, ut non res caduca sed caelestis potius atque divina esse videatur. Animus meus repente inflammatus est et a tanta pulchritudine raptus, ut non amplius possit de generatione rerum caducarum et earum corruptione cogitare».<sup>154</sup> Ma in Camões gli effetti miracolosi della donna sulla natura sono programmaticamente portati all'eccesso: i fiumi arrestano il proprio corso, secondo lo schema adynatico;<sup>155</sup> la natura, calpestata dalla donna, fiorisce;<sup>156</sup> i rami si inchinano al suo passaggio. In quest'aura impregnata di orrore sacro ben si integra il bagliore sinistro nel cuore di una tempesta cui alludono di scorcio i vv. 26-27. L'ultimo prodigio, desunto ancora dal Bembo, si trova nella stanza finale, vv. 84-85 *não sei que m'escrevia/dentro n'alma co as letras da memória* (= Bembo, vv. 68-70 «Vidi un che 'l dolce volto dipingea/parte, et parte scrivea/ne l'alma dentro le parole».<sup>157</sup>

---

152 Múñiz Múñiz 2015:8-10.

153 Più in generale, la presenza dell'essere amato è necessaria «para que su imagen reflejada en el espejo del spiritus pueda ser 'iluminada' y 'encendida'» (Ludueña Romandini 2019:71).

154 Plastina 2016:138 (con rinvio al sonetto del Fracastoro *Alla subita luce che s'offerse*).

155 Il p.p. *inflamadas* (vv. 37-38) è stilema ficiniano, cfr. Melisi 2017:58, nota 171; ma «amore inflammatus» è già in san Girolamo (*Epist.* 30,7 : CSEL 54,246).

156 Più delicata la redazione di LF<sup>1</sup>: mentre la donna cammina, la vegetazione entra in contatto con i suoi piedi, che essendo divini, compiono il miracolo della fioritura. Il motivo risale a Persio 2,38 e a Claudiano, *Carm. min.* 30,89-91.

157 Oltre al sonetto di Garcilaso *Escrito está en mi alma vuestro gesto*, vd. ancora *Red.* 1 (CP 3) «que, se eu levo/dentro n'alma quanto devo/de trasladar em papéis» e soprattutto *Red.* 6 (CP 7) «vi Amor que me dizia:/Escreve, que eu notarei», dove « se faz patente o ato da escritura (Amor dita o que o poeta deve escrever)» (Berardinelli 1973:89).



Che cosa intenda Camões con l'espressione *não sei que* lo spiega Ficino nella sua *Teologia platonica*:<sup>158</sup>

Profecto quemadmodum in libro *De amore* disserui, ipsius summi boni splendor fulget in singulis, et ubi fulget accomodatius, ibi praecipue allicit intuentem, concitat considerantem, rapit et occupat propinquantem, cogitque eum venerari splendorem huiusmodi prae ceteris tamquam numen, nihilque aliud anniti quam ut deposita priori natura ipse splendor efficiatur.<sup>159</sup> Quod hinc patet, quoniam aspectu tactuve amati hominis non est contentus et clamat saepe: "Homo hic nescio quid habet quod me urit atque ego quid cupiam non intellego". Ubi constat animum divino uri fulgore, qui in formoso homine micat quasi speculo atque ab eo clam raptum quasi hamo trahi sursum ut deus evadat. Esset autem deus, ut ita loquar, tyrannus iniquus, si ea nobis mandaret aggredienda quae numquam possemus implere.

La vista e il contatto con l'essere amato non soddisfano l'amante; un non so che lo affascina: è la luce divina che si riflette nell'amato come in uno specchio, e adesca l'amante e lo rapisce verso altezze sublimi. Ma se questi è incapace di vedere l'amato come uno strumento per arrivare a Dio, allora Dio paradossalmente finisce per apparirgli un «tyrannus iniquus», perché tale ormai si mostra il simulacro impersonato nella fiera bella e crudele.<sup>160</sup>

2. Importanti mutamenti tematici marcano il passaggio dalla prima alla seconda stesura. Il tradizionale quadro orfico (LF<sup>2</sup> 10-12) è sostituito dal v. 12 *em vertude do gesto que eu escrevo*, che anticipa la conclusione della canzone. Anche la descrizione della primavera, calcata sul modello bembiano e comunque topica,<sup>161</sup> cede il passo all'evocazione – che spesso risuona nella lirica di Camões – degli ingannevoli amori giovanili. Alla radice di LF<sup>1</sup> si collocano poi i sonetti prologali 1° (cfr. v. 7 «escureseo-me o engenho») e 3° (nella versione più antica, v. 13 «ayroso gesto, e olhos graciosos»); l'incipit di quest'ultimo è calcato su *Rvf* 131 *Io canterei d'amor sì novamente*, dal quale

---

158 Ficino:2004, libro XIV cap. 1,4. Cfr. qui, p. 14.

159 È la reazione degli esseri animati di fronte ai divini spiriti emanati dalla presenza femminile: «Que lux he esta que nova claridade?» (LF<sup>2</sup> 36).

160 Canç. 4°:65 «a vista süave e inhumana».

161 Cfr. *Rvf* 9,1-2; *Lus.* 2,72.

Camões ha ancora attinto i «mille sospiri/(...) et mille alti disiri» (cfr. 3<sup>o</sup>:3)<sup>162</sup> e «le rose vermiglie infra la neve» (cfr. LF<sup>1</sup> 28).

Il processo trasformativo a carico dei vv. 24–28 esemplifica con chiarezza il passaggio da LF<sup>2</sup> a LF<sup>1</sup>. A parte il v. 25 con accenti di 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, l'intera frase è sintatticamente ardua, con *rotitando* in funzione di ablativo assoluto (sono gli occhi che illuminano), al quale si riferiscono sia *rostro* che *gesto*.<sup>163</sup> La trasformazione nella stesura definitiva fa perno proprio sul v. 25, da *os cabelos em que fuy enredado a em fios d'ouro as tranças encrespadas*,<sup>164</sup> con prosodia livellata e cambio di rima. È evidente che *rutilar* crea un problema di reggenza. In LF<sup>2</sup> ha probabilmente il senso di 'illuminare', 'diffondere luce', avendo *rostro* e *gesto* come oggetti; ma l'impiego è tutt'altro che scontato.<sup>165</sup> Non a caso LF<sup>1</sup> attribuisce al verbo valore assoluto: la semplice aggiunta di *c(om)* all'inizio del v. 27 permette di riferire *rutitando* unicamente a *olhos* come sogg. e di ridurre il trinomio originario alle *rosas entre a neve semeadas*, rette anch'esse da *c(om)*; dunque alle trecce si affiancano, con una semplice enumerazione che si sostituisce alla primitiva ipotassi, sia gli occhi che le rose del volto.

L'altra ricodificazione di peso in LF<sup>1</sup> è *esquivo* mutato in *estivo*: *esquivo* è certo 'difficilior' nella sua accezione medievale, comune al cast., di 'siniestro, horrible, malo, dañoso'; tanto più che qui allude al fenomeno marino del *fogo-de-santelmo*, descritto in *Lus.* 5,18: «Vi, claramente visto, o lume vivo/que a marítima gente tem por santo,/em tempo de tormenta e vento esquivo,/de tempestade escura y triste pranto».<sup>166</sup> Il sostituto *estivo* – raro cultismo o, più probabilmente, calco camoniano del sintagma *vento vago*, comune nel lessico della poesia petrarchista<sup>167</sup> – è anch'esso irrimediabilmente 'difficilior', tanto

162 E il son. II-7:11 «com mil sospiros tristes que derrama».

163 Non *gosto*, come erroneamente legge LAF (la variante è solo in DF2).

164 Cfr. *Rvf* 198,2 «l'auro ch'Amor di sua man fila e tesse» e 146,6-7 «o rose sparse in dolce falda/di viva neve».

165 Cfr. *Lus.* 1,58 e 6,61.

166 «É o olhar da mulher que, com o seu brilho excessivo, ilumina o rosto dumha luz vivíssima, atravessada, de certa forma, por relâmpagos fulgurantes» (Perugi 2006:49); e cfr. il *Son.* 43 (CP 138), vv. 9-10 «da tormenta/de vossa vista». È l'immagine abbagliante con la quale Camões traduce la nozione ficiniana della bellezza come riflesso della luce divina.

167 Cfr. *Vago salubre estivo e grato vento*, incipit di una canzone del Cariteo.

che Rh preferisce recuperare *esquivo* attribuendolo a *tranças encrespadas*,<sup>168</sup> ciò che implica un laborioso mutamento di rima: la mozione al femm. *vivas* infrange il sintagma *lume vivo* – ben saldo, come visto, fino a *Lus.* 5,18 – e costringe a intendere ‘le trecce ravvivate dallo splendore che emana dalla luce degli occhi’. Il ritorno del ger. *rutilando* (con *rosas* retto, paradossalmente, da *soltava*)<sup>169</sup> conferma che, qui come in altri luoghi, Rh ha in realtà sotto gli occhi la versione più antica, cioè LF<sup>2</sup>.

La soluzione adottata da Jur diverge da qualunque altra esaminata finora. Poiché, come visto, da *soltava* possono dipendere *tranças*, ma non certo *olhos* né *rosas*, Jur gli sostituisce *mostrava*, più banale ma capace di appianare d’un colpo tutte le difficoltà sintattiche; resta *esquivo* che DF2, per contaminazione, correggerà in *estivo*.

Il congedo in tre versi di LF<sup>2</sup> riproduce fedelmente il modello bembiano.<sup>170</sup> Il rifacimento LF<sup>1</sup> presenta un congedo di sette versi ispirato a quello di *Rvf* 129 (*Di pensier in pensier*) e locupletato dall’eco di Boscán, *Copla* 3,79–80 «sobrarme la voluntad,/do falta el entendimiento». Il congedo di Jur è chiaramente rifatto su quello di LF<sup>2</sup>, del quale dissolve la rima interna *ler : crer*<sup>171</sup> e banalizza il verso conclusivo.<sup>172</sup>

3. Non sorprende che, durante l’intero processo di elaborazione testuale, il punto di riferimento costante sia la famosa canzone di Petrarca, detta delle metamorfosi (*Rvf* 23). In particolare, il v. 102 «d’indegno far così di mercé

168 «A atribuição dum carácter esquivo ao cabelo loiro, e portanto, por sinédoque, à própria mulher, condiz perfeitamente, como se sabe, com a caracterização estereótipa da mulher petrarquiana» (Perugi 2006:55-56).

169 Il doppio problema è risolto da Ri coniando la nuova clausola *chamas vivas* – che a partire da Bluteau entra nei lessici come esempio di impiego transitivo e traslato di *rutilar* – e introducendo così, di nuovo, una sorta di parallelismo tra *rutilando* e *semeadas*, interpretabili come due circostanziali (‘con gli occhi che irradiavano vive fiamme e le rose sparse nella neve’).

170 Al quale si cumula *Rvf* 119,106-09 «Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura,/di’: Non ò cura, – perché tosto spero/ch’altro messaggio il vero/farà in più chiara voce manifesto».

171 Che ha la funzione di provvedere un corrispettivo all’unica rima irrelata.

172 E in particolare l’iperbato che lega *falta a entendimento*.

degno» è «exemplar da tendência, no texto de Camões, para o desenvolvimento de antíteses oximóricas e paronomásticas a mais importante das quais está no v. 66 *que era rezão ser a Rezão vencida*; mas veja-se também, no v. 76, a paronomásia entre *Amor e a mor*». <sup>173</sup> Riguardano ancora la parte comune a LF<sup>1</sup> e LF<sup>2</sup> i vv. 4 «perché cantando il duol si disacerba»; 92 «onde più cose ne la mente scritte»; 116 «com'io senti' me tutto venir meno». <sup>174</sup> Esclusivi di LF<sup>1</sup> sono i vv. 6 «mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe»; 28-29 «et quel che in me non era,/mi pareva un miracolo in altrui»; 25 «facto avean quasi adamantino smalto». <sup>175</sup> Alla canzone delle metamorfosi si somma – come visto – la canzone IV di Garcilaso <sup>176</sup> con i vv. 38 «pensar en el dolor de ses vencida», 45-46 «estava deseando/que allí quedase mi razón vencida», 105 «sujeta al apetito y sometida». <sup>177</sup> L'autore del testo Juromenha continua, significativamente, ad attingere allo stesso modello petrarchesco per i vv. 1-5 «Nel dolce tempo de la prima etade/(...)/canterò com'io vissi in libertade»; 42 «de la transfigurata mia persona»; 80 «d'un quasi vivo e sbigottito sasso». <sup>178</sup>

In virtù della trasformazione operata da Amore (vv. 52-58), l'umana natura si muta nella *rudeza* dei monti – più precisamente, un uomo provvisto di discernimento (*juiço*) diventa un monte insensibile (*sem sentido*). Petrarca definisce (*Rvf* 51) la petrificazione come trasformazione in una «petra...rigida» – diamante, marmo bianco, diaspro – sull'esempio di Atlante, trasformato in catena montuosa dallo sguardo di Medusa: il mito è ripreso in *Rvf* 197,5-6 «pò quello in me, che nel gran vecchio mauro/Medusa quando in selce transformollo» e – significativamente – nella canzone alla Vergine (*Rvf*

---

173 Perugi 2006:72.

174 Cfr. rispettivamente i vv. 3, 82, 84-85 del modello petrarchesco.

175 Cfr. rispettivamente i vv. 17, 21, 30 (ma per i vv. 28-29 cfr. anche Jur 48).

176 Il cui schema metrico è, non a caso, calcato su *Rvf* 23 e comune alla canzone 10° di Camões.

177 Cfr. la distinzione fra *entendimiento*, *razón*, *apetito* nelle *Anotaciones* di F. de Herrera (Pepe/Reyes 2001:515-16).

178 Cfr. rispettivamente i vv. 18 e 22-23, 42, 80.

366,111) «Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso/d'umor vano stillante». <sup>179</sup>  
Il tema meduseo è copiosamente svolto anche da Ronsard, *Les Amours*, son. 31,12-14 «Ou, comme moy, esclave le fera,/ou bien en pierre ell' le transformera/d'un seul regard ainsi qu'une Méduse»; e nel son. 8,1-4 «Lorsque mon œil pour t'oeillader s'amuse,/le tien habile à ses traits décocher,/par ses vertus m'empierre en un rocher,/comme au regard d'une horrible Méduse». <sup>180</sup>

In forma meno precisa, e con un raddoppio non abbastanza rilevato dai commentatori, alla petrificazione già si accenna nella canzone delle metamorfosi (*Rvf* 23): prima ai vv. 79-80 «fecemi, oimè lasso,/d'un quasi vivo e sbigottito sasso» (col sinonimo «petra» nella stanza che segue), dove *sbigottito* è un evidente stilema cavalcantiano; se Gesualdo e Vellutello evocano, in maniera poco pertinente, la metamorfosi di Batto, Castelvetro rinvia genialmente ad Apuleio, *Met.* VI 14,6 «Sic impossibilitate ipsa mutata in lapidem Psyche, quamvis praesenti corpore, sensibus tamen aberat, et inextricabilis periculi mole prorsus obruta, lacrimarum etiam extremo solatio carebat». <sup>181</sup>  
Vale in ogni caso il commento di Lodovico Dolce, *Dialogo dei colori* (1565): «stare armato contro le lascivie del mondo che fanno gli uomini divenir sassi, cioè gli priva dei sensi umani e gl'indurisce alle operazioni virtuose in guisa che niuna ne possono fare». <sup>182</sup>

L'altro luogo del Petrarca che ci concerne è *Rvf* 23,137-38 «i nervi et l'ossa/ mi volse in dura selce», dove Bettarini (2005) distingue fra ricordo puramente verbale (*Ov. met.* 2,705-6 «vertit/in durum silicem»: è la metamorfosi di Batto) e occasione (*Ov. met.* 3,399 «vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram»: metamorfosi di Eco, cui rinvia Vellutello). La versione di Jur descrive lo stesso processo in termini più razionali: Amore toglie *o uso do sentido*, cioè la sensibilità, attribuendola per contrario – e contro le leggi di natura – ad al-

---

179 Sempre associato allo sguardo di Laura, il «volto di Medusa,/che faceva marmo diventar la gente» è menzionato in *Rvf* 179,10-11.

180 Per questo e altri esempi vd. Mathieu-Castellani 2003.

181 Psiche dispera di raggiungere una sorgente posta in cima a una roccia altissima, e il sentimento della propria impotenza la trasforma in una pietra insensibile, cui è negata anche la possibilità di piangere.

182 Raisi 2011:78.

beri e monti, e alla *rudeza* di erbe e sorgenti; soltanto l'io lirico resta attonito e stupefatto come un *rude tronco*.

Alla trasmissione del mito contribuisce Lorenzo de' Medici, *Sonetto fatto ex tempore. Ad Saxum in lucu repertum*: «Già fui misero amante, or trasformato/ per la vaghezza di due occhi belli/da una ninfa tra verdi arbuscelli,/di amante un duro sasso trasformato». Fra gli altri modelli sicuramente presenti nella biblioteca ideale di Camões, spiccano per icastica brevità Angelo di Costanzo, son. *Come chi tra pungenti e dure spine*, 13-14 «Ch'ella passò volando, ed io restai/da' suoi begli occhi trasformato in sasso»<sup>183</sup> e Berardino Rota, son. *Ben sono senza il mio perduto bene*, 9-10 «Né fia novo però che ancora un sasso/stillò lagrime un tempo».

3. A eccezione del verso incipitario,<sup>184</sup> l'autore di Jur rielabora interamente la prima stanza e metà della successiva, sacrificando i legami con *Em quanto quis fortuna* e il motivo neoplatonico del volto scritto nell'anima a beneficio di un prologo che, dopo aver vantato la novità della materia,<sup>185</sup> sembra rifarsi a una massima che si legge nel Mureto:<sup>186</sup>

Egregie est enim insita naturalis quaedam in hominibus gloriae cupiditas ac sitis, ne in sapiente quidem, ut ego arbitror, reprehendenda (...) ut nomen nostrum quod per se obscurum esset, honesta multorum praedicatione illustretur, quaeque laudes nostrae, quantaequae fuerint, pateat quam plurimis.

L'autore di Jur attinge inoltre dal son. II-II (attestato unicamente in LF, oltre che in PR) il materiale che funge da collante fra la prima stanza e la seconda:

---

183 Cfr. già Tebaldeo, son. *Non afatico il mio debile ingegno*, 3-4 «la dolce mia nemica,/al cui lume gentil sasso divegno».

184 Per l'incipit in DF2 cfr. Canç. 8:51 «o que minh'alma sente»; *Super flumina* (CP 109) «para assentar/o que sente o coração».

185 Cfr. Sannazaro, *Disperse* 36, 4-5 «che un novo caso mai più inteso pria/successo è al mundo» (ed. Mauro 1961). Richiami simili sono già in *Rvf* 23, cfr. vv. 94, 119-20, 156.

186 M. Antoni Mureti *Orationes*. Lugduni, In Off. Philippi Thingi, 1586, f. 38r-v.

II-11

Eu vivia de lágrimas yzento  
num engano tão doce e amoroso  
que em que outro amante fosse mais ditozo  
mil glórias não valião hum tormento.

Vendo-me possuir tal pensamento  
de nenhũa riqueza era enveyoso  
vivia bem, de nada receoso  
com hum doce amor e doce sentimento.

Jur

Eu vivia do cego Amor isento (v. 16)<sup>187</sup>  
Bebendo este süave e doce engano (v. 82)  
dalgum ditozo e doce pensamento (v. 20)  
rompe e desfaz a glória do tormento (v. 12)

Dipois de ter perdido o sentimento (v. 61; cfr. v. 50)

Approfondendo il riscontro fra gli incipit della seconda stanza di LF<sup>1</sup>, di quella di Jur, del sonetto *Eu vivia* (II-11) e del son. 148 situato nell'area  $\beta$ , avente anch'esso funzione prologale,<sup>188</sup> si attinge la seguente proporzione:

«Sem conhecer amor viver sohia» (LF<sup>2</sup>): «Eu vivia do cego Amor isento» (Jur) = «No tempo que de amor viver soía» (son. II-11)<sup>189</sup>: «Eu vivia de lágrimas yzento» (son. 148:1).

La definizione *cativo de hum gesto tam fermoso* e il sintagma pseudo-religioso *glória do tormento*<sup>190</sup> – altrimenti detta in *Red. 6* (CP 8) «a glória de viver triste» – sono ambedue riscontrabili nel sonetto prologale *D'amor escrevo*, esclusivamente nella versione di AC 2',<sup>191</sup> vv. 3-4 «de tudo se descuida o meu cuidado,/quanto não seja ser de Amor cativo» e v. 6 «e funde a glória sua em ser ousado».<sup>192</sup> Per la miscela di erotico e religioso si veda F. de Herrera, *Romance*, vv. 21-25 «Ved qué tal es mi cuidado/(...)/con la gloria del tormento/

187 Cfr. son. 132:1 (CV 45v):1 «Contente vivi já vendo-me isento».

188 Peraltro, i vv. 18-20 di LF<sup>1</sup> corrispondono ai vv. 81-83 della canzone *A ynstabilidade da Fortuna*: «De vontades alheias, que roubava,/e que enganosamente recolhia,/em meu fingido peito me mantinha».

189 Si notino *cudado* e *izento* in rima (rispettivamente, vv. 7 e 9).

190 Cfr. ad es. Pedro Soto de Rojas, *Himeneo de San Cecilio, y la santa Iglesia de Granada*, f. 169v «la gloria del tormento»; e, per il topico, la tesi dottorale di Caro Bragado 2005.

191 La versione più antica (LF 165r) appartiene forse a Sá de Meneses, cfr. Perugi 2020:41-43.

192 Il sonetto contiene ancora il nucleo della similitudine tra lo sguardo della donna e il fuoco di sant'Elmo («no immenso resplendor de hum rayo esquivo», v. 8).

me haze desesperado». <sup>193</sup>

Nella versione di Jur la metamorfosi subita dall'io lirico è definita come un evento non più metafisico, ma semplicemente meraviglioso (*espanto*).<sup>194</sup> L'approccio causidico (*Sou parte, e não serei da gente crido*)<sup>195</sup> è ripreso ai vv. 71-72 *Ó caso estranho e novo:/por alto certamente, e grande o provo*,<sup>196</sup> che sostituisce il precedente epiteto *celeste*. E come si è visto, l'appello alla *naturalis cupiditas*<sup>197</sup> sostituisce il mito personale di Amore che si vendica di una gioventù spesa in inganni amorosi. D'ora in poi il *desejo* – termine di remota ascendenza petrarchesca<sup>198</sup> – è il protagonista della canzone: dai vv. 19 *Hum natural desejo tinha aceso* e 36 *como eu em meu desejo, se acendiam*, il motivo si sviluppa nelle str. V (*de humano hum só desejo me ficava, /em que toda a rezão se convertia*) e VI (*Dipois de já enganado meu desejo/e quase todo nele convertido*); il conflitto garcilasiano fra *rezão* e *apetite*, che in LF<sup>1</sup> è all'origine di una spaventosa e sofferta metamorfosi, ora diventa più banalmente un processo di conversione della *ratio* in *cupiditas* (vv. 63 e 77).<sup>199</sup>

---

193 Cuevas 1997:179. Cfr. Id. 68,129-30 «No gozo sin tí de alguna gloria,/ni estoy de cosa alguna satisfecho».

194 Evidentemente ricavato da LF<sup>1</sup> 32. Cfr. Boscán, *Quiero hablar*, vv. 6-7 «Tras esto mostrars'á mi crudo llanto/tal que con él no querría dar espanto» (ed. Clavería 1999:134); Garcilaso, *Canc.* IV 113 «Quién no se espantará de lo que digo?».

195 Cfr. Boscán, *Quiero hablar*, vv. 237-39 «Cuitado no soy parte,/o dolor!, en dezir tus movimientos,/mas provara a lo menos a contarte».

196 Cfr. ad es. Chariteo, *End.* 52,49-51 (ed. Pèrcopo 1892) «Hor, poiché chiaramente io veggio et provo/per lunga experientia esser molesto»; J. de Montemayor, *Hablar será forzado*, vv. 87-88 «pues oya todo el mundo/un caso sin segundo».

197 Per il v. 18 cfr. *Rvf* 89,4 «quanto la nova libertà m'increbbe» e 214,12 «che perder libertate ivi era in pregio».

198 Come dimostra «L'accesso mio desir tutto sfavilla», v. 3 dell'ennesima variante incipitaria *Quand'io v'odo parlar sì dolcemente* (*Rvf* 143). Cfr. già *Rvf* 131,3-4 «et mille alti desiri/raccenderei nella gelata mente».

199 Cicerone, *Tusc.* IV 6,12: «Quae autem rationi adversa (...), ea libido est vel cupiditas effrenata, quae in omnibus stultis invenitur»; Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis* IV,3: «Haec igitur naturalis concupiscentia, si ratio direxerit eam, rationalis efficitur appetitus; sin autem sensualitati succumbat, in sensibilem convertitur cupiditatem».



Il rapporto della donna con la natura<sup>200</sup> costituisce, come visto, una delle maggiori novità in ambedue le versioni di LF; in Jur sopravvive, benché depurato di qualunque riferimento mitologico.<sup>201</sup> Nel son. II-3 Camões cerca di risolvere il problema della femminile essenza divina con un ossimoro: «Meus humanos sentidos se sometem/caje cegos da humana divindade». Qui invece ogni accenno al potere soprannaturale della donna – i cui piedi, da *divinos*, scadono a *ditosos* (v. 40) – è accuratamente emarginato, come attesta, nella seconda stanza e nella terza, il mutamento del distico finale: l'ideale di bellezza recupera la gravità del modello bembiano (vv. 29-30); invece di diffondere nella natura un sentimento di stupefatta ammirazione, la donna si limita a impregnarla di spiriti benigni (vv. 44-45, ricavati da LF<sup>2</sup> 32-33); non è lei, infine, che infonde l'*entendimento* nelle cose insensibili, ma sono le cose stesse che lo manifestano. Del resto, secondo la sintassi di Jur che pare 'difficilior', autrice del prodigio è d'ora in poi a *humana lei* (v. 49), che fa valere i *tamanhos poderes de Amor* (v. 52).

Con tecnica analoga di spersonalizzazione, il *milagre*<sup>202</sup> discioglie l'uomo dalle leggi naturali e gli toglie l'uso dei sensi, attribuendolo per contro alle cose inanimate, che hanno subito il fascino della visione in tutta la sua purezza (*a vista pura*).<sup>203</sup> In questo contesto, il trinomio del v. 78 (*solitário, selvático, inhumano*) acquista la sua gravidanza come sintomo della malinconia causata

200 Che sviluppa parzialmente il nucleo fermato nel son. 14° («se estão de vosso gesto enamorando»).

201 Quanto al sintagma *tranças encrespadas* – attestato in LF<sup>1</sup> e in *Lus.* 5,11 – l'epiteto, cambiato in *desatadas*, ha un riscontro nella *Red.* 8 (CP 13-15), autentico catalogo descrittivo delle bellezze femminili, che dopo i «cabelos desatados (: ondados)» enumera fra l'altro il riso, la bocca di corallo e neve, infine il «mimo desse carão» (per il quale cfr. *Canç.* 2°:26). Cfr. ancora *Écl.* 7 (CP 368) «De ùa os cabelos louros se espalhavam/pelo fermoso colo, sem concerto,/com dous mil nós suaves se enlaçavam;/outra, levando o colo descoberto,/por mais despejo em tranças os atara».

202 Nella *Carta a ùa dama* (*Red.* 6 [CP 8]) gli effetti dell'innamoramento, dettati da Amore, sono chiamati «milagres dum claro gesto». Il termine è già in Boscán, *Yo voy siguiendo*, v. 134.

203 «In melancholy soul, the *cousa amada* can be an erotic phantasm, an obsessively elaborated inward image, disassembled and reassembled by the *spiritus phantasticus*, by the lover's tireless meditation that gives body to the incorporeal and makes what is corporeal bodiless» (Silva 1999:47).

dal morbo erotico<sup>204</sup> – al quale peraltro già allude LF<sup>1</sup> al v. 62 (*m'entristecia*).<sup>205</sup> Alla condizione morbosa di un *desejo sem freio e sem rezão* (v. 75)<sup>206</sup> si associa, anche nei sonetti, una condanna morale: nel son. IV-1 i «cuidados» sono detti «yndividos baxos e pequenos»; nel son. 11°, specificamente deputato alla definizione del *dezejo*, si parla addirittura di «herética baxeza».

La maggior parte delle parole-chiave che informano la versione di Jur si trova, come visto, dispersa nella sequenza II dei sonetti. Un altro deposito di stilemi, atto a illustrare questa versione, è la descrizione del proprio amore infelice pronunciata nell'*Écl. 2* (*Ao longo do sereno*), laddove Almeno evoca «o rosto tão fermoso como esquivo» del quale fu «cativo»; quindi la spensieratezza «da minha idade tenra»:

Que bem livre vivia e bem isento,<sup>207</sup>  
sem nunca ser ao jugo sometido  
de nenhum amoroso pensamento!

L'*Écl. 2* condivide con la versione Jur altri importanti motivi,<sup>208</sup> fra i quali l'impiego del verbo *esculpia* (v. 84) in luogo di *ympreso* che sta nelle due ver-

---

204 Una delle descrizioni più lucide è in Köhler, che cita (2008: 362, nota 75) Gérard de Breuil, *Scripta supra librum de animalibus Aristotilis*, Prol. (Paris, BN lat. 16166, fol. 5rb): «Item queritur, utrum homo naturaliter debeat esse solitarius vel silvestris. Videtur quod non. Omnis morbus est res contra naturam. Sed melancholia, que reddit hominem silvestrem et solivagum, est morbus. Ergo homo secundum naturam se habens non debet esse solitarius vel silvestris». Nei *Colóquios* di Garcia da Orta, il termine *melancholia* appare «a number of times, with the technical meaning it had in the medicine of the period» (Silva 1999:35).

205 Cfr. *Écl. 2* (CP 332) «que é dura a companhia para os tristes»; (CP 333) «Tu, nessa fantasia falsa tua,/(...)/não queres companhia senão a sua» (cioè: «me fica acompanhando meu cuidado»).

206 Possibile eco di *Rvf* 23,143 «piansi molt'anni il mio sfrenato ardire» (l'uomo silvestre è qui sostituito dalla figura mitologica dell'eco).

Il testo di Jur è probabilmente guasto; DF2 cerca di chiarire: il prodigio fa sì che, 'dentro il proprio cuore, un desiderio si identifichi con la ragione, pur senza essere ragione'.

207 Cfr. il son. 149, v. 3 «antes agora livre agora atado» + v. 9 «E se algum pouco tempo andava izento». Di «sentidos livres» e di «vista» che cecca parla anche il son. II-1.

208 Cfr. vv- 44-45 (CP 332) «com os espiritos vivos inflamando/o ar, o monte e a serra»; v. 64 (CP 328) «Cum certo não sei que andam contentes»; v. 75 (CP 331) «porque não pões um freio a mal tão forte/que em estado te põe que, sendo vivo,/já não se entende em ti vida nem morte?».

sioni di LF (v. 87):<sup>209</sup>

Almeno, que aqui está tão influído  
no fantástico sonho, que o cuidado  
lhe traz sempre ante os olhos esculpido,  
está-se-lhe pintando, de enlevado,  
que tem já da fantástica pastora  
o peito diamantino mitigado.

Si notino «cuidado» (cfr. Jur 4)<sup>210</sup> e «peito diamantino» (cfr. LF<sup>1</sup> 30).<sup>211</sup> Il verbo *esculpir*, di ascendenza petrarchesca,<sup>212</sup> compare ancora nel son. 133:

Julga-me a gente toda por perdido, vendo-me tam entregue a meu cuydado <sup>213</sup> andar sempre dos humanos apartado e dos tratos humanos esquecido.	quam bem soube no mundo ser perdido (v. 6); tam contente fiquei de ser perdido (v. 79) solitário, selvático, inhumano (v. 78)
que eu só em humilde estudo me contento de trazer esculpido eternamente vosso fermoso rosto dentro na alma.	vi que amor me exculpia dentro n'alma (vv. 84-85) + por cativo de hum gesto tam fermoso (v. 10)

Chi è l'autore della terza versione? Le ampie coincidenze con il testo di LF<sup>1</sup> garantiscono l'autenticità di gran parte del materiale; tuttavia alcune delle allusioni e citazioni, disperse nelle str. I-II e V-VI, mal si conciliano con i tratti distintivi del codice poetico camoniano. Si può pensare a un dotto revisore che, impregnato di spirito tridentino, ha comunque cercato di filtrare l'essenziale ricorrendo a una tecnica che risultasse il meno possibile invasiva. L'ardua revisione moralizzante compiuta nel testo di Jur è comple-

209 Da confrontare col son. II-12:5 «Empresa, n'alma tenho longa história».

210 E *Red.* 58,1-2 (CP 59) «Posible es a mi cuidado/poderme hacer satisfecho».

211 Cfr. ancora *Écl.* 7 (CP 372) «Ah, peitos de diamante fabricados»; *Red.* 6 (CP 10) «um coração tão possante/que, com lágrimas ardentes, /se converte em diamante».

212 *Rvf* 50,66 e 155,10.

213 Cfr. son. 130:4 «entregue ao duro amor, na alma imprimido». Il sintagma è utilizzato al v. 76 della versione DF2, il cui autore dimostra ancora una volta una perfetta conoscenza della produzione lirica camoniana.

tata in DF2 mediante alcuni minimi aggiustamenti lessicali: *insana* per *escura* (v. 21),<sup>214</sup> *bens tamanhos* per *vivo raio* (v. 89), *contino* per *divino* (v. 95); ai quali si aggiunge un certo numero di banalizzazioni sintattiche.<sup>215</sup> Inoltre, DF2 corregge l'errore in rima al v. 43.

---

214 Il sintagma «*insana iuventus*» è clausola di esametro nel *Poema da Velhice* di Lopo Serão, ed. Pinho 1987:349.

215 Cfr. vv. 22-23, 26, 33, 48-49, 72-76, 97.

## Canção 2°

LF 25r-26r, Jur 14v-16r (*Outra do mesmo* [Camões]), PR-C76 | Rh 28v-30v (*Canção quinta*), Ri 34v-36v (*Canção quinta*), FS III:37-44 (*Canción V*).

Schema metrico: abCabCcddeFfDgG – XgG; 15 versi per 5 str. Il modello è Pietro Bembo, *Se 'l pensier che m'ingombra* (*Asol.* II 28, in 10 str.). Lo schema è inoltre rappresentato da tre canzoni di Jacopo Zane: *Perché 'l desio mi sforza* (7 str.), *Se nel voler primero* (7 str.), *Poi che parlando cresce* (8 str.).<sup>216</sup> Si aggiungono Barbati, *Qual lingua o stile, Amore* (5 str.) e Bandello, *Se tu snodassi, Amore* (10 str.).<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Vd. l'ed. dell'Atanagi 1562, rispettivamente p. 12, 16 e 20.

<sup>217</sup> Barbati 1711:36; Danzi 1989:n° 103.

LF

I

Se este meu pensamento  
como é doce e suave  
n'alma, pudesse vir gritando fora,  
mostrando seu tormento  
cruel, áspero, e grave  
diante de vos só (minha senhora),  
podera ser que agora  
o vosso peito duro  
tornara manso e brando  
e eu, que sempre ando  
pássaro solitário, humilde, escuro  
tornado hum cisne puro  
branco, sonoro, polo ar voando  
com canto manifesto  
pintara meu tormento, em vosso gesto.

II

Pintara os olhos belos  
que trazem nas meninas  
o menino, que os seus em vós cegou,  
e os dourados cabelos  
em tranças d'ouro finas  
a quem o sol seu[s] rayos abaixou;  
a testa que ordenou  
natura tão fermosa;  
o bem proporcionado  
nariz lindo, afilado,  
que a cada parte tem hũa fresca rosa;  
a boca graciosa  
que querê-la louvar é escusado,  
que em sy he um thesouro,  
os dentes perlas, e as palavras d'ouro.

Jur

I

Se este meu pensamento  
como he doce e suave  
n'alma pudesse vir gritando fora,  
mostrando seu tormento  
5 não trabalhoso e grave,  
mas doce e leve a vós, minha senhora,  
podera ser que agora  
o vosso peito duro  
tornara manso e brando;  
10 e eu, que no mundo ando,  
passara solitário, humilde, escuro,  
tornado hum cisne puro,  
branco e sonoro pelo ar voando,  
com canto manifesto  
15 pintara meu tormento o voso gesto.

III

Pintara os olhos belos  
verdes, e graciosos,  
debaixo de arcos negros e delgados,  
os ondados cabelos  
20 louros, longos, fermosos,  
agora ao vento soltos, ora atados;  
os dentes, que cercados  
estão de sangue e riso,  
as perlas imitando;  
25 a testa onde cegando  
a vista está: o carão delgado e liso,  
a cor, a graça, o siso,  
o seguro repouso honesto e brando  
que Deus na terra deu  
30 pera sinal de paz ao mundo seu.

III

Vira-se claramente,  
 ó dama delicada,  
 que em vós só se esmerou a natureza,  
 e eu de gente em gente  
 trouxera tresladada, 35'  
 em meu tormento vossa gentileza:  
 somente a aspereza  
 de vossa condição,  
 senhora, nom dissera,  
 porque se não soubera 40'  
 que em vós pudera aver senão;  
 e se alguém com rezão:  
 porque morres, dissera, respondera:  
 mouro porque he tão bela  
 que ynda não [sou] pera morrer por ela. 45'

IV

E se pola ventura,  
 dama, vos offendesse  
 que escrevia de vós que nom sento  
 e vossa fremosura  
 tão baixo não decesse 35  
 que [a] al[can]çasse meu baixo yntendimento,  
 seria o fundamento  
 daquilo que cantasse  
 todo de puro Amor,  
 porque vosso louvor 40  
 em figura de mágoa se mostrasse.  
 E onde se yulgasse  
 a causa polo effeito, minha dor  
 diria aly sem medo:  
 quem me sentir, verá de quem procedo. 45

III

E se pola ventura,  
 dama, vos ofendesse,  
 escrevendo de vós o que não sento,  
 e vossa fermosura  
 tam baixo não descesse  
 que a alcançasse o fraco entendimento,  
 seria o fundamento  
 daquilo que alcançasse.  
 Todo de puro amor,  
 porque vosso louvor 40  
 em fegura de mágoas se mostrasse;  
 aonde se julgasse  
 a causa pelo effeito, minha dor  
 diria ali sem medo:  
 quem me entender, verá de quem procedo. 45

## V

Então amostraria  
os olhos saudosos,  
o sospirar que alma tras consigo,  
a fingida alegria,  
os passos vagarosos,  
o falar, o esquecer-me do que digo,  
hum pelejar comigo  
e logo desculpar-me,  
hum reccar ousando,  
andar meu bem buscando  
e de poder achá-lo acovardar-me;  
em fim, averiguar-me  
que o fim de tudo quanto estou falando  
são lágrimas e amores,  
são vossas ysensôis, e minhas dores.

## VI

Canção, não digas mais, e se teus versos  
à pena vêm pequenos,  
nom quérão de ty mais, que dirás menos.

## IV

Então eu trataria  
os olhos saudosos,  
os espritos que arrancam âlma consigo,  
a fengida alegria,  
50 os passos vagarosos,  
o falar e esquecer-me do que digo,  
o pelejar comigo,  
o logo desculpar-me,  
o reccar ousando:  
55 e andar meu bem buscando  
e de poder achá-lo acobardar-me;  
enfim, determinar-me  
que o fim de tudo quanto estou falando,  
he que este meu tormento  
60 não darei por nenhum contentamento.

## V

Mas quem terá, senhora,  
palavras que igualemente  
com vossa fermosura a minha pena,  
que em doce voz defora  
65 aquela gloria falem,  
que dentro da minha alma Amor ordena.  
Não pode tam piquena  
força de engenho humano,  
com carga tam pesada,  
70 senão for ajudada  
de hum piadoso olhar, de um doce engano,  
que va fazendo o dano  
tam deleitoso, e [a dor] tam moderad[a]  
que enfim se convertesse  
75 no gosto dos louvores que escrevesse.

## VI

Bem me pesa, canção, que de hornamento  
tam pobre vás, e nua,  
por seres minha não, mas porque es sua.

Ed (~ LF): 3 Da alma Ed | 5 Curel Rh | 13 Brando e s. Ed | 15 em] e Rh, Ri : & o FS | 18 em vos LF : neles Ed | 21 seus] seu LF | 26 tem a fresca Rh; Que cada parte tem da fresca Ri, FS | 29 Em fim he Ed | 30 e om. Rh; Pérolas dentes, e palavras ouro Ri, FS | 33' só om. Rh; Qu' em vós s'esmerou mais Ri, FS | 41' Que em vós podia haver algum senão Ed | 43' dissesse Ed | 45' não sou pera Ed | 33 Escrevendo de vós o que Ed | 35 Tanto a terra descesse Ri, FS | 36 Que a alcançasse hum baixo (humilde Ri, humano FS) Ed | 41 mágoas Ed | 48 a alma Rh; E o s. que



traz a'lma c. Ri, FS | 51 o] e o Ri : & FS |

Ed (~ Jur) 62 P. com que iguale Ed | 63 a om. Rh, Ri | 65 falle Ed | 66 da Jur : na Ed | 72 va fazendo Jur : fazendome Ed | 73 e amor tam moderado Jur | 74 Em fim Ri, FS | 75 Nos gostos Rh, Ri |

76-78 LF = Ed

FS (~ LF): 10 E entam eu | 15 P. a minha pena, & o vosso g. | 19 E om. FS | 21 os rayos seus baxou | 28 Que o querê-la louvar he já esc.; | 34' Mas eu | 37' E s. | 31 E quando, por v. | 38 De tudo o que eu c. | 40 o v. | 42 E adonde | 43 a minha

FS ad v. 15: «*Pintàra a minha pena, & vosso gesto*. Assi dize un manuscrito; y todas las Ediciones dizen: *pintara meu tormento*. Creo que de ambas maneras errado, y que ha de dezir: *Pintara em minha pena o vosso gesto*, o que en lugar de *minha pena*, diga, *meu tormento*, que en esso va poco: pero va mucho en que falte la dición *em*: porque el faltar es contra el entendimiento del P.»; ad v. 30: «En la Edición I. dize, *os dentes perlas, as palab*. &c. El mudar lo mi P. no fue (sin duda) por otro respeto que por evitar en cosa tan sua lo ríspido de la voz *perlas*; y suavizarlo con lo corriente de *pèrolas*, que es voz que se desliza; y assí (a demás de ser propiamente portuguesa) es propia para expressar lo liso de la perla, única obra de la naturaleza».

## Successione delle stanze:

LF	Ed	Jur
Se este meu pensamento	Se este meu pensamento	Se este meu pensamento
Pintara os olhos belos	Pintara os olhos bellos	Pintara os olhos bellos
Vira-se claramente	Vira-se claramente	
E se pola ventura	E se polla ventura	E se polla ventura
Então amostraria	Então amostraria	Então eu trataria
	Mas quem terá senhora	Mas quem terá senhora
Canção não digas mais	Canção não digas mais	Bem me pesa, canção

1. In *Vira-se claramente*, la strofe che manca a Jur, il v. 41' è privo di cesura (e dunque guasto o provvisorio), mentre il v. 45', che è sillabicamente integro a condizione di supporre dialefe dopo *que*, sembra mancare di un verbo reggente.<sup>218</sup> Sul piano semantico, la menzione dell'*Aspereza* (v. 37') allude alla possibilità che alla dama si possa rimproverare un difetto (*senão*, v. 41').<sup>219</sup> I dati configurano una situazione analoga a quella del son. 3<sup>o</sup>, nel quale le «du-

<sup>218</sup> Le stampe inseriscono *sou*, accolto da LAF 3 I:404 («Sentido do verso: 'que ainda não sou digno de morrer por ela'»).

<sup>219</sup> Si veda ancora (v. 60) l'accento alle *vossas ysensôis*, debitamente corretto in Jur.

ras asperezas» della versione più antica sono, in quella recente, sostituite da un «disprezzo honesto». È dunque assai probabile che il testo di LF, con questa strofe condannata all'autocensura, preceda quello di Jur, nel quale la strofe sostitutiva – l'ultima – presenta un chiaro rinvio all'incipit della canzone.<sup>220</sup> Anche l'analisi delle rime attesta la progressione da una struttura essenziale a una più complessa.

Si suppone pertanto che Jur sia il testimone più prossimo alla versione definitiva, sempre conservando il numero di cinque stanze, in corrispondenza con il modello bembiano. Le stampe si rifanno a LF, ma assumono la strofe finale alternativa – e dunque nella fattispecie soprannumeraria – senza dubbio contaminando con un affine di Jur probabilmente più corretto (cfr. il v. 73). Il passaggio dalla redazione più antica a quella recente comporta anche il cambio del congedo.<sup>221</sup> Per il primo, che appare 'difficilior', si possono citare Poliziano, *Io vi vo'*, *Donne, insegnare*: «Non dir più, Canzona mia;/che le son cattive troppo»; e Juan de la Cueva, *Mostró el benigno cielo su clemencia*: «Canción no digas más, que a quien te embío/entiende lo que he dicho, y lo que encubro,/pues lo que está en el alma le descubro». Il nuovo congedo attinge manifestamente al repertorio petrarchesco.<sup>222</sup>

2. La canzone, tanto in LF quanto in Jur, forma dittico con la precedente, da cui riprende la sindrome dell'*homo sylvestris*, stavolta ricorrendo alla modalità petrarco-biblica del *pássaro solitário*, *humilde*, *escuro* passibile di trasformarsi nel cigno del son. 7<sup>o</sup>, a condizione che il petto adamantino dell'amata diventi *manso e brando* (vv. 9-12). La strofe iniziale è in buona parte traduzione del modello metrico bembiano *Se 'l pensier che m'ingombra*,<sup>223</sup> cfr. vv. 1-5 «Se 'l pensier, che m'ingombra,/com'è dolce e soave/nel cor, così venisse in queste

---

220 Cfr. *que em doce voz defora/aquela glória falem* con i vv. 2-3.

221 Che nel Bembo suona: «Tu non mi sai quetar, né io t'incolpo,/pur che tra queste frondi,/canzon mia, da la gente ti nascondi».

222 Cfr. *Rvf* 7,10 «Povera e nuda vai philosophia» e 126,66 «Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,/poresti arditamente/uscir del boscho, e gir in fra la gente».

223 Puntualmente indicato da FS, che per il v. 3 rinvia a *Rvf* 153,5 «Ite, dolci penser', parlando fore».

rime,/l'anima saria sgombra/del peso, ond'ella è grave» e 10-13 «io, che fra gli altri sono/quasi augello di selva oscuro humile,/andrei cigno gentile/poggiando per lo ciel, canoro e bianco».

In questa canzone Camões impiega «uno dei *topoi* più diffusi al tempo, quello del pensiero pittore». <sup>224</sup> Il *pensamento* corrisponde all'«assidua cogitatio» di Ficino, <sup>225</sup> che produce l'immagine mentale dell'amata, il suo simulacro: «L'immaginazione è, nel pensiero rinascimentale, la facoltà che permette di creare immagini mentali sotto lo stimolo dei sensi. L'immagine mentale è più complessa di quella fornita dai sensi, dato che comprende anche la sfera delle emozioni e dei concetti ed è quindi una forma più elevata di conoscenza (in termini platonici l'immaginazione è più vicina alle Idee della realtà sensibile)» (Buccheri 2010:348).

In un suo sonetto (*De la vostra bellezza il mio pensiero*) il Tasso, come spiega la relativa *esposizione*, «assomiglia il pensiero al pittore convenevolmente, perché la fantasia o la memoria è simile ad una pittura», e in tal modo arriva a formare il simulacro della donna amata: «Pittore è il pensiero che crea immagini mentali, idoli, come è pittore il poeta, il cui potere è ancora superiore, perché in grado, oltre che di figurare il reale, di correggerlo e riplasmarlo in forma più bella». <sup>226</sup> A somiglianza del sogno erotico, «questo procedimento presuppone l'idea dell'ossessione amorosa del fantasma della donna che abita costantemente l'immaginazione dell'amante, la quale origina una minuziosa rivisitazione mentale e emozionale delle sue bellezze». Da qui il paradosso sotteso all'intera canzone camonianiana, quello dell'inganno positivo, perché latore dell'immagine dell'amata: dolce addolorarsi, dolce godere di ciò che inganna; <sup>227</sup> e se il soggetto è incapace d'intendere la «doce pena», ciò è colpa della «fraqueza d'esprito» (Canç. 3<sup>o</sup>:15-16).

---

224 Anche se, quanto a proprietà mimetiche, il ritratto mentale è inferiore alla rappresentazione onirica (Acucella 2013:18). In un sonetto il Tasso si rivolge al proprio pensiero ossessivo perché lasci spazio al sogno: «Pensier, che mentre di formarmi tenti/l'amato volto e come sai l'adorni,/tutti da l'opre lor toglì e distorni/gli spirti lassi al tuo servizio intenti».

225 Erede della «immoderata cogitatio» di Andrea Cappellano (cfr. Acucella 2013:1).

226 Cabani 2018:72.

227 Acucella 2013 :10 (che rinvia a Bolzoni 1998:24-25); ib.:13.

Questo di *pintar* (in luogo di *escrever*), che è un motivo frequentato nelle ecloghe,<sup>228</sup> compare ancora nel son. III-5:5-6 (versione di AC): «Pintada em mi se vê vossa figura,/no que eu padeço retratada estais»; e già nella Canç. 8°:12-13 «hum gesto delicado,/que sempre n'alma m'estará pintado».<sup>229</sup> Ma nella presente canzone è più precisamente il tormento, o il dolore, che dipinge il *gesto* dell'amata (v. 15); l'elogio (*louvor*) della sua bellezza è al tempo stesso figura della *mágoa* che tortura l'amante (vv. 40-41); è pertanto difficile trovare parole adeguate a descrivere una *pena* all'altezza della *fermosura* sublime che la origina (vv. 61-63). Il materiale nelle due versioni si può schematizzare così:

I	Prologo bembiano
II	ritratto fisico
III (LF)	proposito di tacere i difetti della donna
IV	il <i>puro Amor</i> espresso <i>em figura de mágoa</i>
V	sindrome erotica <sup>230</sup>
VI (Jur)	<i>gosto dos louvores</i>

Per descrivere l'amata Camões, come Tasso, ricorre al così detto canone breve, autorizzato dal Petrarca: occhi, capelli, fronte, naso, bocca. Ciascuna parte del corpo trascina con sé i relativi figuranti stereotipi. La *Cantiga* (*Red.*) 8,<sup>231</sup> di fatto un catalogo che comprende (CP 13) «Os cabelos desatados (: ondados)» e (CP 14) «O mimo desse carão/(...) liso e transparente»,<sup>232</sup> converge con Jur 19-21 e 26. Anche nel *son.* 95 (CP 164)<sup>233</sup> i vv. 1-3 «Ondados fios d'ouro reluzente,/que agora da mão bella recolhidos,/agora sobre as rosas

228 *Écl.* 2 (CP 328) «com quem lhe pinta a fantasia» (cfr. son. 101:5-6); *Écl.* 3 (CP 336) «aos olhos se afigura / aquilo que se pinta no desejo» (cfr. *Red.* 34 [CP 44]).

229 Cfr. *Écl.* 2 (CP 322) «Não canse a fantasia / de estar em si pintando / o gesto delicado».

230 Per la quale cfr. *Écl.* 1 (CP 312) «Porque assi, desta arte,/nos olhos saüdosos,/nos passos vagarosos/(...)/a todos de si dava sinal certo/do fogo que trazia».

231 «Cantiga a este cantar velho: *Sois fermosa e tudo tendes,/senão que tendes os olhos verdes*» (cfr. anche la *Cantiga* precedente). Lo stilema *senão*, variamente ripreso nel testo, rinvia peraltro al v. 41' della versione LF.

232 È, oltre la versione di Jur, l'unica altra attestazione del lemma *carão* nel corpus.

233 Probabilmente autentico, cfr. Perugi 2018:258 e 376-77. Editto qui in appendice, p. 285.

estendidos» rinviano a Jur 19-21,<sup>234</sup> mentre i vv. 9-10 «Honesto riso, que entre a mor fineza/de perlas e corais nasce e parece» sono confrontabili con Jur 23-24.<sup>235</sup> L'ultima parte della 'descriptio' in Jur si estende ad alcuni dettagli morali: *a cor, a graça, o siso,/o seguro repouso honesto e brando* (vv. 27-28), dove il secondo verso equivale al cumulo di «um riso brando e honesto» e «um repouso gravíssimo e modesto», rispettivamente vv. 2 e 6 del son. 171 *Hum mover d'olhos*. Con lo stesso significato, «repouso» è anche al v. 11 del son. 172 *Leda serenidade*; ma di questo sonetto interessano soprattutto le quartine, per via della corrispondenza con la rima *riso:...liso:siso*, che è un forte elemento distintivo nella str. II di Jur:

Leda serenidade deleitosa  
 que representa em terra hum paraíso  
 entre rubis e perlas doce riso,  
 debaixo d'ouro e neve, cor de rosa:

Presença moderada graciosa  
 onde ensinando estão despejo e siso  
 que se pode por arte e por aviso  
 como por natureza ser fermosa.

Quello che in Jur 22-24 è svolto in una similitudine ragionata – *os dentes, que cercados/estão de sangue e riso,/as perlas imitando* – appare condensato in figura di simmetria tanto al v. 3 del sonetto, che ai vv. 29-30 della versione LF: *que em sy he um thesouro,/os dentes perlas, e as palavras d'ouro*, corrispondenti all'incipit del son. 157 (AC 5): «Quando cuido no tempo, que contente/vi as pérolas, neve, rosa, & ouro,/como quem vê por sonhos hum thesouro». È significativo che nel successivo son. 158 (AC 6) si trovi non solo la definizione del *peito duro*,<sup>236</sup> ma anche una precisa corrispondenza con i vv. 36'-37': «Quando, senhora, quiz Amor que amasse/essa gran perfeição, & gentileza/

234 L'archetipo del v. 21 è *Rvf* 196,8 «et le chiome or avolte in perle e 'n gemme,/allora sciolte, et sovra òr terso bionde».

235 Vd. anche la *Cantiga* 8 (CP 14) «Nunca se viu, nem se escreve/boca nem graça igual,/se não fora de coral/e os dentes de cor de neve».

236 Ossia: «logo deu por sentença, que a crueza/em vosso peito Amor acrescentasse», vv. 3-4.

(...)/Determinou que nada me apartasse,/nem desfavor cruel, nem aspereza»  
(vv. 1-2, 5-6).

Il distico finale di questa seconda stanza è, nelle due versioni, del tutto differente. L'immagine del 'tesoro' in LF risale a un sonetto di Berardino Rota, che nella seconda quartina contiene un legame con la Canç. 3°:

Dentro il tesor della memoria mia  
vi serbo sempre, e ben posso tesoro  
chiamarlo, se i rubin, le perle, e l'oro  
dentro vi son, che vi fan bella e ria.

Più viva ognor m'appare, ove ch'io sia,  
la fiamma, che in sen celo, in carte onoro,  
e talor del pensier sì m'innamoro,  
che ho di me stesso invidia, e gelosia.

In luogo della metafora del *thesouro*, la versione di Jur presenta un notevole contatto con la versione più antica di *Manda-me Amor* («que Deus na terra deu/pera sinal de paz ao mundo seu»).<sup>237</sup> Ma per il resto, la str. II in LF si apparenta al son. I-5 non solo per la flagrante coincidenza con i vv. 3-4 «s'ò menino que d'olhos he privado/nas mininas de vossos olhos mora», ma ancora per «o vivo lume e o rostro delicado» (v. 7) e per «em branca neve, nascem rosas/que fios crespos d'ouro vão cercando» (vv. 9-10), che al tempo stesso individuano altrettanti legami con *Manda-me Amor* nella sua versione definitiva. Confermano la stretta parentela con questa canzone i vv. 19-20 «e os dourados cabelos/em tranças d'ouro finas».

È verosimile che Jur rifletta un arrangiamento – contemporaneo o comunque prossimo alla versione definitiva di *Manda-me Amor* – destinato a restare provvisorio; nel prosiegua l'autore, o più probabilmente i suoi esecutori, ricuperano la versione iniziale, che passa alle stampe. In questo caso assai particolare (e all'interno di un quadro genetico molto simile a quello di *Manda-me Amor*) ambedue le redazioni hanno diritto a una presenza nel corpus ugualmente autorizzata: quella di Jur perché, pur lasciata cadere a

---

<sup>237</sup> Il distico chiude il catalogo della descrizione femminile. Le Concordanze danno ancora *Lus.* 1,94 «que em figura de paz lhe manda guerra» e «à morte lhe mandava,/como em sinal das pazes que tratava»; Canç. 8°: «em pax com minha guerra».

un certo momento, riflette una revisione d'autore e potrebbe anche rappresentare la sua ultima volontà; e quella di LF perché si è finalmente imposta, difficile dire se per volontà dell'autore o di un suo esecutore.

Nonostante la similarità del materiale catalogico impiegato nella str. II, la distanza tra le due versioni è notevole. LF contiene una serie di concetti manieristici, nel primo dei quali – quello, appunto, introdotto dalla paronomasia *meninas...menino* – la cecità di Amore si spiega per aver questi fissato il sole negli occhi della donna;<sup>238</sup> lo stesso sole, peraltro, inclina i propri raggi in segno di umiltà di fronte all'oro dei capelli; la bocca – come visto – è un tesoro fatto di oro e perle. Per giunta, il catalogo non è esente da cenni di riflessione metalinguistica (in particolare il v. 28 *que querê-la louvar é escusado*).<sup>239</sup> Tutti questi concetti non esistono nel testo di Jur, essenzialmente enumerativo e ritmato sopra una successione di binomi (vv. 18, 23, 26, 28) e trinomi (vv. 16–17, 20, 27).

In base alla cronologia ipotizzata, si noterà l'acquisto del neoplatonico v. 48 *os espiritos que arrancam âlma consigo* (con sinalefe di *-am*)<sup>240</sup> in luogo del più anodino *o sospirar que âlma tras consigo*; contemporaneamente, il *tormento* è detto non più *cruel, áspero, e grave* (v. 5), bensì *doce e leve* (con variazione rispetto a *doce e suave*, v. 2),<sup>241</sup> in armonia con la stessa vocazione ossimorica che impone, ai vv. 59–60, il contrasto, e la coincidenza finale fra *tormento* (parola replicata in rima) e *contentamento*.

3. La versione di LF non è, come visto, esente da luoghi provvisori: ai già menzionati vv. 41' e 45' si aggiunge l'opportunità, al v. 36, di ricostruire

---

238 Nella versione di Jur si dice semplicemente: *cegando/a vista*.

239 La formula è peraltro ben attestata nelle *Concordâncias*.

240 Cfr. *son.* 144 (CP 188) «Suspiros d'alma tristes arrancando»; *Écl.* 2 (CP 328) «Lágrimas e suspiros arrancados/d'alma»; *Écl.* 7 (CP 379) «com soluços que a alma lhe arrancavam».

241 Per la ripetizione a breve distanza cfr. *delgados* (v. 18) e *delgado* (v. 26); *alcançasse* (vv. 36 e 38).

*que [a] al[can]çasse.242 Il v. 33 presenta un'apparente scansione di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>. Tutti questi luoghi figurano puntualmente raddrizzati nella tradizione a stampa. Per parte sua la versione di Jur è viziata da una rima erronea in *-ado* (v. 73) rispetto a un precedente distico in *-ada*. Al v. 15 è invece Jur che potrebbe conservare la sintassi originaria, con *meu tormento* in funzione di sogg. dopo un *eu* (v. 10) anacolutico.*

Fra le lezioni deteriori delle stampe rileviamo *da alma* (v. 3), che dipendendo da *fora* annulla l'inarcatura col verso precedente (cfr. del resto «nel cor» nel modello bembiano); *neles* (v. 18), con pignoleria grammaticale riferito a *olhos*. In compenso al v. 33' le stampe, con *que | em* conseguente all'assenza di *só*, potrebbero conservare la lezione originale. R i al v. 30 sostituisce *perlas* con il più corretto *pérolas* (cfr. la nota di FS).

---

242 Cfr. Canç. 4°:50 «quis alcançar o baixo atrevimento» (e v. 34 «baixo pensamento»); inoltre son. X-2:8 «que não no alcança humano entendimento» ed *Écl.* 3 (CP 335) «tendo alcançada já no entendimento». Per l'epiteto di Jur cfr. *Écl.* 3 (CP 333) «ali mais enfraquece o entendimento».



### Canção 3°

LF 26r-27v, PR-C75, M 165v-168r (*Canção do mesmo A.*) | Rh 22r-23v (*Canção primeira*), Ri 27v-29r (*Canção primeira*), FS III:3-11 (*Canción I*).

Schema metrico: ABC,BAC,cDedEFF – XFF; 13 versi per 6 str. La canzone di Tansillo *Amor, ch'alberghi e vivi nel mio petto*, alla quale Camões si è in parte ispirato, ha uno schema molto simile: ABC,BAC,cDdEeFF.<sup>243</sup> Tansillo ha sette strofe e un congedo più ampio, che ingloba l'intera sirma; il suo schema è ripreso da Juan Boscán nelle canzoni II 53 *Yo ya biví y anduve ya entre bivos* e II 97 *Anda en rebueltas el amor conmigo*.<sup>244</sup> È probabilmente a partire da Boscán (come suggerisce il congedo, anch'esso di sette versi) che F. de Herrera elabora la grande canzone *Jamás alçó las alas alto al çielo* in 12 strofe, con schema ABC,BAC,CDEdEFF:<sup>245</sup> rispetto a Camões, l'unica differenza risiede nel segmento [cDe] anziché [CDE].<sup>246</sup> Si veda ancora *Guardando su ganado*, una canzone di Gutierre de Cetina con schema ABC,BAC,CDEEDeFF (14 versi per 15 str.).<sup>247</sup>

---

243 Pèrcopo 1926:n° IV. Altrimenti, lo schema della sirma più prossimo è CDEDeFF (De Jennaro, *Stando di dolor carco e di disdegno*, 7 str. e congedo di otto versi, ed. Corti 1956:n° 46). Si vedano anche cDEDEFF (Domenico d'Andrea da Prato, *Morta fe' la mia vista il cieco lume*, ed. Lanza 1973:576); CDEdEFF (G. Muzio, *Signor, che per l'immensa tua bontade*, ed. Negri 1985:33).

244 Clavería 1999:160 (10 str., congedo di 7 versi) e 203 (9 str., congedo di 7 versi).

245 Cuevas 1997:292.

246 Per la probabile relazione fra Camões e Herrera si veda il recente articolo di di Rodríguez Pereira (2017:7): «lo que se sabe con seguridad es que cada uno de los autores conocía la obra del otro, ya que hay referencias explícitas en sus obras».

247 Per il segmento CDEE,DeFF cfr. lo schema ABC,ABC,CDEeDeFF comune a Tasso, *Rime* 538 (*Lascia, Imeneo, Parnaso e qui discendi*) e 1666 (*In questa notte, che il rigor del verno*); Molza (*Sul fiume, a cui bagnarfù dal ciel dato*, ed. Serassi II 98). Si risale fino a Petrarca, *Disperse* (*Sopra la riva ove 'l mar ha costume*, ed. Solerti 1997:n° 207) con schema ABC,ABC,CDEED-DFF.

### I

Fermosa e gentil dama quando vejo  
a testa d'ouro e neve, o lindo aspeito,  
a boca graciosa, o riso honesto  
e o marmóreo colo, o branco peito  
de meu nom quero mais que meu dezejo       5  
nem mais de vós que ver tão lindo gesto.  
Aly me manifesto  
por vosso, a Deus e ao mundo: aly me inflamo  
nas lágrimas que choro  
e de my que vos amo       10  
em ver que soube amar-vos me namoro:  
e fico perdido só por my de arte  
que ey ciumes de my por vossa parte.

### II

Se por ventura vivo descontente  
por fraqueza d'esprito padecendo       15  
a doce pena que entender nom sey  
fuyo de my e acolho-me correndo  
a vossa vista, e fico tão contente  
que zombo dos tormentos que passey;  
de quem me aqueixarey       20  
se vós me dais a vida deste geito  
nos males que padeço  
senão de meu sogeito  
que nom cabe co bem de tãooto preço?  
Mas inda isso de my cuidar não posso       25  
d'estar muito soberbo com ser vosso.

### III

Se por algum acerto amor vos erra  
por parte dos dezejos cometendo  
algum erege e torpe desatino;  
se aimda mais que ver em fim pretendo       30

fraquezas são do corpo que he de terra,  
mas não do pensamento que he devino.  
Se tão alto ymagino  
que de vista me perco: pe[c]o nisto?  
desculpa-me o que vejo 35  
porque se em fim resisto  
contra tão atrevido e vão dezejo  
fas-[s]e-me forte em vossa vista pura  
e arma-se de vossa fremosura.

#### IV

Das delicadas sobranceiras pretas 40  
os arcos com que fere, amor tomou  
e fes a linda corda dos cabelos.  
E porque de vós tudo lhe quadrou  
dos rayos deses olhos fes as setas  
com que fere quem alça os seus a vê-los. 45  
Olhos que são tão belos  
dão armas d'aventage ao Amor  
com que as almas destrue,  
porém se he grande dor  
com a alteza do mal a restitue. 50  
E as armas com que mata são de sorte  
que ynda lhe ficais devendo a morte.

#### V

Lágrimas e sospiros, pensamentos  
quem d'elles s'aqueixar fermosa dama  
mimoso está do mal que por vós sente: 55  
que maior bem dezeja quem vos ama  
que estar desabafando seus tormentos  
chorando, ymaginando docemente?  
Quem vive descontente  
nom á-de dar alívio a seu desgosto 60  
porque se lhe agardeça,

mas com alegre rosto,  
sofra seus males pera que os mereça  
que quem do mal s'aqueixa que padece  
fã-lo porque esa glória não merece. 65

## VI

De modo que se cae o pensamento  
em alguas fraquezas descontente  
é porque este segredo não conheço,  
asy que com razõis não tão somente  
desculpo ao amor de meu tormento 70

Mas inda a culpa sua lhe agardeço:  
por esta fé mereço  
a graça que eses olhos acompanna  
o bem do doce riso  
mas porém nom se ganha 75  
c'um paraíso outro paraíso  
e asy d'enleada a esperança  
se satisfas com o bem que nom alcança.

## VII

Se com razõis escuso meu remédio  
sabe, canção, que porque não vejo 80  
engano com palavras o dezejo.

2 douro, e neve LF : douro e neve, M (~ Ed) | 4 O m. colo, & br. Rh : O colo de cristal, o br. Ri, FS | 12 E fiquo só por mym perdido M : E fico por mim só perdido Ed | 20 queixarei Ed | 25 isto M | 28 do deseio M, Ed | 29 erege] nefando Ed | 34 peço LF : ou pecco Ri, FS | 36 Porque] Que Rh, Ri | 38 Fazseme M : Faço-me Ed | 39 E armo-me Ri : Armando-me FS | 40 sombrancelhas Rh, Ri | 49 a dor Ed | 54 se queixar M, Ed | 62 rosto] rosto LF | 64 se queixa M, Ed | 65 se esa (con se parzialmente biffato) LF : essa M : esta Ed; conhesce Ed | 67 algũa fraqueza de contente Ed | 78 co bem Rh, Ri : co'o bem FS | 80 que] qu'é Ri : que só FS; o não M

FS: 30 E se | 36 Porém como r. | 37 hum tão | 44 fey | 56 Qual bem mayor | 65 O faz porque | 75 Mas ah! que não | 77 E de enleada assi minha esp.

FS ad v. 4: «O collo de cristal. En la edición 1. y en dos manuscritos que tengo dize; o marmóreo

*collo*;<sup>248</sup> ad v. 80: «*Sabe, Canção, que só porque não vejo*. En todas las ediciones (menos la primera) anda errado este verso; y dize; *Sabe, Canção, que he porque não vejo*. y en la primera estava manco, diziendo; *Sabe, Canção, que porque não vejo*. Halo reparado un manuscrito: y queda corriente lo explicado de que por no alcançar a ver a su Querida como deseava, andava engañando con razones al deseo de verla siempre, assí serena como queda dicho».

Il v. 12, di apparente scansionone peninsulare, è corretto prima in M, quindi nelle stampe. Questi testimoni vanno ancora insieme ai vv. 28–29 (singolarizzazione di *dezejos* ‘voluptates’ e censura di *erege* mediante *nefando*, lemma ben attestato nei *Lusiadi*) e ai vv. 38–39, dove il viraggio alla 1<sup>a</sup> pers. si compie parzialmente in Rh e totalmente in Ri.<sup>249</sup> Al v. 65 le stampe correggono in *conhesce* il lemma *merece* ripetuto dal v. 63 (ma cfr. *conheço* al v. 68).<sup>250</sup> Aggiustamento sintattico di Ri al v. 34.

Il modello essenziale di questa canzone, rintracciabile grazie al metro, è la complessa e ambiziosa canzone di F. de Herrera *Jamás alçó las alas alto al çielo*, la cui struttura portante consiste nel catalogo che occupa le str. III–VIII secondo lo schema seguente:

- III crespas treças de oro, blanca y roxa frente/llena de puras perlas y lazadas,  
rico y çestial tesoro
- IV Claros safiros, esmeraldas bellas/dulçemente mescladas
- V Coral lustroso, antes rubí ençendido
- VI mano y plantas
- VII Hermoso, blanco pecho, enhiesto cuello,/limpio marfil de açerbas  
pomas bellas
- VIII Graçia, valor, ingenio, entendimiento/no visto en nuestra humana  
compostura

Il tutto viene ripreso e riassunto, secondo il modulo ‘diseminación y recolección’, nella str. IX, vv. 144–49:

248 Cfr. Verg. *georg.* 4,523 «marmorea...cervice»; da Ov. *fast.* 4,135 a F. de Herrera II 4,9 «marmóreo cuello», mentre «cuello de cristal» è nella *Epístola a una dama* di Francisco de Aldana, v. 136. Per l’intero v. 4 cfr. ancora F. de Herrera, v. 79 «Hermoso, blanco pecho, enhiesto cuello».

249 Il sogg. è in realtà lo stesso *dezejo*, che la vista e la bellezza della donna rafforzano e armonano.

250 E si veda *descontente* in rima ai vv. 59 e 67: anche qui le stampe cercano di correggere.

Qué devo, pues, hermosas vandas de oro,  
raios y bellas piedras y corales,  
blanca mano, rosadas plantas, pecho  
gallardo, apuesto cuello y çelestiales  
pomaz, y marfil terso a quien onoro,  
dar, igual al valor de tan gran hecho (...)?

Si tratta di un copioso repertorio al quale Camões ha probabilmente attinto più volte. Certe immagini, come le ali del *pensamiento* (vv. 1-3) e la rappresentazione interiore dell'amata («En el alto y divino simulacro/que en mis entrañas vuestra lumbre forma», vv. 105-06) sono caratteristiche del pensiero camoniano; senza contare i numerosi accenni all'essenza divina della creatura femminile.<sup>251</sup>

Il nucleo ficiniano di questa canzone è fermato con scolastica lucidità ai vv. 30-32: *Se aimda mais que ver em fim pretendo/fraquezas são do corpo que he de terra,/mas não do pensamento que he divino*. Spiega Ficino nel suo commento al Cavalcanti, alludendo chiaramente all'opposizione fra amore celeste e volgare:

La Belleza puede encontrarse en el cuerpo del amado, pero el verdadero amor se localiza en la renuncia a tocar el cuerpo que posee esta Belleza (...). La belleza corporal tiene el poder de despertar el deseo de tocar en el sabio, pero la prueba de sabiduría consiste no solamente en resistir a la tentación sino, sobre todo, en reconocer el carácter idolátrico de la belleza hacia la cual el sabio se siente atraído. Sabio será entonces aquel que llegue a darse cuenta de que lo que ama no es la belleza del cuerpo del amado, sino la fuerza divina que lo modela y que actúa en su interior.<sup>252</sup>

Il soggetto si riconosce impari a un compito di tale portata: il suo io è letteralmente incapace di ospitare un simulacro di così vasta bellezza (vv. 23-24).<sup>253</sup> Ben consapevole che gli è impossibile sottrarsi a una soggezione

---

251 Che senz'altro avrebbero destato il sospetto di qualsiasi censore lusitano: «divina hermosa» (v. 22), «milagro augusto» (v. 26), «vuestra virtud alta y soberana» (v. 52), «el dichoso tesoro/de la divina y çelestial belleza» (vv. 75-76), «gran reposo/que esmaltáis la sagrada hermosa» (vv. 94-95).

252 Ludueña-Romandini 2019:68.

253 Per il *bem de tão to preço* cfr. Canç. 4°:56.

idolatrice, egli enumera i sintomi della malattia erotica che lo affligge. Uno è la sindrome di Narciso (vv. 10-13);<sup>254</sup> l'altro è la vocazione eretica a cercare, al di là della visione, la voluttà corporale. Il soggetto è consapevole che la purezza della visione e la bellezza dell'essere amato dovrebbero essere intesi come strumenti, armi per resistere a *tão atrevido e vão dezejo* (v. 37): in realtà finiscono per potenziarlo. Succube della propria patologia, il soggetto desidera egli stesso le sofferenze che Amore gli impone; l'enormità del dolore vuol essere curata con un male paradossalmente sempre più intenso, che addirittura bisogna meritare per esserne degno. Costretto a soddisfarsi di un bene che sa di non poter mai raggiungere, l'amante finisce per ringraziare Amore dei tormenti che questi gli infligge.

Tematicamente la canzone è legata alla rete di sonetti I-4, III-5, IV-2,<sup>255</sup> oltre che specificamente al son. 11<sup>o</sup> (*Pede o dezejo*).<sup>256</sup> Agganci lessicali con la versione Jur di *Manda-me Amor* sono *manifesto* (vv. 7-8)<sup>257</sup> e *segredo* (v. 68).<sup>258</sup> La 'descriptio' è ridotta all'enumerazione iniziale (vv. 2-4)<sup>259</sup> e, col topos degli occhi = saette (vv. 44-45), alla ripresa del son. 22<sup>o</sup>; come avverte il solito Faria, si può risalire fino a Boscán: «Las cejas son los arcos que amor flecha,/ los rayos de los ojos las saetas/que su llaga mortal traen muy hecha»;<sup>260</sup> che

254 Il mito di Narciso «permet à Ficin de marquer le moment crucial du choix de l'âme qui, à partir de la vue de la beauté sensible, peut en toute liberté» seguire l'una delle due opzioni disponibili. In questo caso finisce per «rester fascinée par le sensible en proie à un désir ardent à jamais satisfait» (Boulègue 2007:§24).

255 I-4:4 «me fica Amor devendo mais tormento» (cfr. v. 52); III-5:9-10 «De meu não quero mais que meus dezejos/de ver-vos» (cfr. v. 5); IV-2:9-10 «Não consinto somente neste engano/mas inda te agradeço» (cfr. vv. 69-71).

256 11<sup>o</sup>:12-14 «Assim o pensamento pella parte/que vay tomar de mim, terrestre e humana/vai pidir tão herética baxeza» (cfr. vv. 28-29). Oltre al termine *erege* nel presente testo (v. 29), si veda ancora *El. 2* (CP 326) «com palavras de herege/que o longo imaginar em seu tormento/em desatino Amor lho converteu».

257 Canç. 1<sup>o</sup> (Jur):9-10 «e de manifestar-me/por cativo de hum gesto tão fermoso». Cfr. *Red. 96* «Se n'alma e no pensamento/por vosso me manifesto» (CP 84).

258 Il termine si ritrova nel sonetto 157:14 «eu não posso entender este segredo».

259 Cfr. *Rvf* 157,9 «la testa or fino, e calda neve il volto»; all'opposto, Canç. 8<sup>o</sup>:10 «testa de neve e ouro». La Canç. 1<sup>o</sup>:14 conferma il sintagma «o lindo aspeito».

260 III 135 *Octava rima* (*En el lumbroso y fértil Oriente*), vv. 729-31.

a sua volta versifica Leone Ebreo:<sup>261</sup> «Con las flechas atraviesa el corazón de los amantes, flechas que producen llagas sutiles, profundas e incurables: la mayoría de las veces proceden de los correspondientes rayos de los ojos de los amantes, que son como saetas».

L'altra similitudine dei capelli paragonati a corde ha il riscontro più evidente in Gutierre de Cetina, canzone *Guardando su ganado*: «Para el arco homicida/hizo Amor con gran arte/de tus cabellos, Dórida, la cuerda»; e, del medesimo autore, l'anacreontica «De tus rubios cabellos,/Dórida ingrata mía,/hizo el Amor la cuerda/para el arco homicida». L'immagine è destinata a un enorme successo nella poesia barocca, grazie soprattutto a Lope de Vega, *Celso al peine de Clavelia*:<sup>262</sup> «y puesta de un cabello cuerda al arco,/así tiró las flechas amorosas/que alcanzaban mejor cuanto más lejos»; e a Góngora, *Flechando vi con rigor (Décimas amorosas)*: «la virtud secreta/de la mano y del cabello,/que da al arco marfil bello/y a la cuerda oro sutil,/conocido del marfil/ desde que ondeó en su cuello.//Deste pues arco que adoro,/cuando tejieron la cuerda,/su apellido dió la Cerda/y sus cabellos el oro». Ma si dovrà menzionare anche il sonetto *A una dama que se peinaba* del Conde de Villamediana («Cuerda el arco del Amor formaba en ellos»).

Il sonetto di Berardino Rota citato nel commento alla canzone precedente anticipa il paradosso del v. 11 («e talor del pensier sì m'innamoro,/che ho di me stesso invidia, e gelosia»); si aggiunga ora l'importante *Canzone platonica* (così s'intitola in uno dei codici)<sup>263</sup> del Tansillo: «Qual tronco, ove s'innesta, che s'afferra/col ramo, e in un si serra,/tal io nel cor tenendo il bel simile,/ per farmi più gentile,/tutto col tempo in lui mi trasformai./E se me stesso amai,/via più che 'l bel Narciso, ed amo ognora,/il pensar che son voi, sol m'innamora».

---

261 Ed. Reyes Cano 1993:276.

262 Ed. Morby 1975:295-96. G.B. Marino traduce il sonetto (*Onde dorate, e l'onde eran capelli*) e Villamediana lo ritraduce in cast., come dimostrò Dámaso Alonso (1949).

263 Vd. Milburn 2003:69, nota 47.





só por uzar comigo: sem rezõis.  
E se em algũa cousa o tenho errado, 20  
com siso grande dor nom vi nenhũa  
nem elle deu sem erros affeições.  
Mas por uzar de süas yzenções  
buscou fengidas causas por matar-me:  
que pera derribar-me 25  
no abisso ynferral de meu tormento  
nom foy soberbo nunca o pensamento  
nem pretendi mais alto levantar-me  
daquilo que ele quis. E se ele ordena  
que eu pague por seu doudo atrevimento, 30  
sáibão que o mesmo Amor que me condena  
me fes cair na culpa e mais na pena.

### III

Os olhos que eu adoro, aquele dia  
que decérão ao baixo pensamento  
n'alma os aposentey süavemente, 35  
e pretendendo mais como avarento,  
o coração lhe dey por yguaria  
que eu a meu mando tinha obediente.  
Porém como ante sy lhe foy presente  
que entendêrão o fim de meu dezejo, 40  
ou por outro despejo  
que a língua descobrio por desvario  
de ávida sede morto estou no rio;  
onde de meu serviço o fruto vejo,  
mas alça-se-me se a colhê-lo venho 45  
e foge-me a ágoa se a beber porfio,  
asy que em fome e sede me mantenho:  
nom tem Tântalo a pena que eu sostenho.

### IV

Depois que aquela em que minh'alma vive

quis alcançar o baixo atrevimento 50  
 debaixo deste engano a alcansey.  
 A nuvem do contino pensamento  
 m'afigurou nos braços: e asy tive  
 sonhado o que acordado dezeyei,  
 e porque a meu dezejo me gabey 55  
 de alcançar hum prazer de tão to preço,  
 além do que padeço,  
 atado nũa roda estou penando  
 que em mil mudanças me anda rodeando,  
 onde se a algum bem subo, logo deço. 60  
 E asy ganho, e perco a esperança,  
 asy de my fogindo tras my ando.  
 Asy me tem atado hũa vingança  
 com Exião tão firme na mudança.

V

Quando a vista süave e inhumana 65  
 meu humano dezejo d'atrevido  
 cometeo sem saber o que fazia:  
 de süa fermosura foy nascido  
 o cego moço que com a seta ynsana  
 o pecado vingou desta ousadia. 70  
 E afora este mal que eu merecia  
 me deu outra maneira de tormento:  
 que nunca o pensamento  
 que sempre voa de hũa e outra parte  
 destas entranhas tristes não se farte 75  
 ymaginando sobre o famulento  
 quanto mais come mais lh'está crescendo  
 porque d'atormentar-me nom se aparte  
 asy que pera a pena estou vivendo  
 sou outro novo Tício, e no m'entendo. 80

## VI

De vontades alheias que roubava  
e que enganosamente recolhia  
em meu fengido peito me mantinha.  
De maneira o engano lhe fengia  
que depois que a meu mando as sogigava, 85  
co amor as matava que eu nom tinha;  
porém logo o castigo que convinha  
o vingativo amor me fes sentir,  
fazendo[-me] sobir  
o monte da Aspereza que em vós vejo 90  
co p[e]sado penedo do dezejo  
que no cume do bem me vay cair.  
Torno a subí-lo ò dezejado assento  
torna a cair-me, e embalde enfim pelejo.  
Non t'espantes Sisypho dest'alento, 95  
que as costas o subi do sofrimento.

## VII

Desta arte o sumo bem se me offerece  
ao faminto dezejo, porque sinta  
a perda de perdê-lo, mais penosa;  
como o avaro a quem o sono pinta 100  
achar thesouro grande, onde enriquece  
e farta súa sede cobiçosa:  
e acordando com fúria presurosa  
vay cavar no lugar onde sonhava,  
mas tudo o que buscava 105  
lhe converte em carvão a desventura.  
Aly súa cobiça mais s'apura  
por lhe faltar aquilo que esperava.  
Dest'arte o Amor me fas perder o sizo  
porque aqueles que estão na noite escura 110  
nom sentiriam tanto o triste abiso

se ignorassem o bem do paraíso.

### VIII

Canção no mais, que já não sei que digo  
mas porque a dor me seja menos forte  
dig[la] o pregão a causa desta morte.

115

1 As instabilidades Jur, PC | 3 durassem Jur | 6 o meo Jur | 8 endurece Rh, Ri : -ecer FS | 10 de] da LF | 11 Que hum erro em tantos erros he conc. Ed | 13 *verso tra parent.* Jur, Ed | 14 hum] o Ed | 18 a rezoado LF : arrazoado Rh, Ri : razoado FS | 20 E se eu em algũa t. Jur | 21 Com siso] Confesso Jur | 22 erros] erro Jur | 24 Busca f. cousas Jur | 25 Que] E Jur; derrub- Rh, Ri | 26 abismo] abisso LF | 28 pretende Rh, Ri : pretendeo FS; alevantar-me Rh, Ri | 29 e se LF : e que Jur | 30 por seu doudo] seu ousado Ed | 31 Saiba Rh, Ri | 32 faz Jur | 38 Qu'a (Qu'eu a Ri) meu mandado Ed | 39 sy lhe] eles Jur | 43 De sede morto (Morto de sede FS) estou posto n'hum rio Ed | 45 alça-se-me LF : logo se alça Ed : levanta-se Jur | 46 se (se em FS) beber Ed | 48 eu *om.* Jur | 49 em quem Ed; que em minha alma vejo (*corr. vive Spaggiari*) Jur | 51 a LF : que Jur | 53 a sy LF : assim Jur : assi a Ed | 54 Sonhando] -ado LF | 55 E *om.* Rh, Ri; d. *fosse* me LF | 56 prazer] bem Ed | 61 E *asy*] Assi que Jur; a confiança Ed | 62 E assi Ed | 63 E assi Ed | 64 Como Ed; tam forte (*ma forme ms.*) na esperança Jur | 68-70 fra parent. Jur, FS | 68 *om. verso* Rh; Que de (da FS) sua Ri, FS | 71 E *om.* Ri, FS | 73 nunca] porque Jur | 74 *tra parent.* Rh, Ri; a outra Ed | 76 sobre o] pobre e Jur : como o (FS *in nota*: como & a *testo*) Ri, FS | 77 tanto («riscado pelo Visconde de Juromenha») mais está Jur; lh'está LF : está Rh; Que come mais, & a fome vai crescendo Ri, FS | 81 qu'eu Ri, FS | 84 engano] engenho Jur | 89 Fazendo s. LF | 90 Ao monte da asp. (esp. Jur) Jur, Rh, FS] d'asp. Ri | 91 pesado] pasado LF | 92 do cume] no cume LF | 93 subí-lo; LF; subillo (subir Jur) ao Jur, Ed | 94 Torno a cair: embalde Jur; e *om.* Rh, Ri | 95 «*sizípho* é riscado, *Tício* acresc. na marg. (Visconde de Juromenha)» Jur | 100 sonho Ed | 102 farta já sua Jur | 103 E *om.* Jur | 104 cavar o lugar Rh, Ri; no tisouro que s. Jur | 107 a sua Jur | 109 arte amor Jur, Rh, Ri; se faz Jur : me faz Ri, FS | 111 tanto sentirão Jur; Nunca sentirão tanto Ed; abismo Jur | 112 ignorãsem LF : ignorarem Jur, Ed | 115 Diga o] Digo o LF

FS: 24 por] de | 26 No] A este | 27 Nunca soberbo foy | 39 Mas como lh'es esteve alli pr. | 40 E] Que; do meu | 44 servir | 53 Me figurou | 56 conseguir | 61 E assi ganho, & assi perco | 68 belleza | 69 a *om.* | 71 Afora este penar | 74 Voando sempre | 75 não] bem | 84 O engano de maneira lh'es fingia | 86 Com amor | 94-95 Torna a cair-me; em vão, em fin p./Sisifo, não te esp. | 100 Bem como | 101 O achado de hum tesouro | 102 a sua | 104 Vay o sítio cavar com que s. | 109 O amor assi me faz |

1. Quando Camões scrive questa canzone, probabilmente risonava ancora negli ambienti culturali europei l'eco suscitata dalle *Furias* di Tiziano. In Spagna, con questa etichetta abusiva, si prese l'abitudine di designare i quattro personaggi mitici – Tizio, Tantalo, Sisifo, Issione – dipinti da Tiziano

per incarico di Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V, nel palazzo di Binche, poco fuori Bruxelles.<sup>265</sup> Con questa operazione di propaganda politica si volle rappresentare i principi tedeschi che, ribellatisi contro Carlo V, erano stati da lui sconfitti a Mühlberg l'anno prima. Al tempo stesso si inaugurò una moda destinata a durare 120 anni nell'arte europea. Verso la fine del sec. XVI queste figure costituivano una delle più grandi sfide per gli artisti dell'epoca, chiamati a rappresentare il colmo della sofferenza attraverso complicate posture del corpo<sup>266</sup> (nel secolo successivo è famosa la serie dipinta da José de Ribera, 1632). I condannati tartarei erano peraltro ampiamente diffusi nell'iconografia emblematica.<sup>267</sup>

Nella letteratura il motivo dei quattro condannati nel Tartaro ha radici antiche.<sup>268</sup> Le principali fonti classiche sono Ovidio (*met.* 1,457-63),<sup>269</sup> Virgilio nell'*Eneide*, Seneca nell'*Hercules furens*, ai quali si aggiunge l'esegesi filosofica di Lucrezio (*rer. nat.* 3,978-1002, dove i personaggi rappresentano i tormenti dell'anima). Senza dubbio, quello che qui interessa «es el uso de los condenados infernales para ponderar los males de amor (...)». Prescindiendo de los vagos precedentes de Tibulo y Lucrecio, la comparación con los réprobos clásicos aparece, por ejemplo, en la *Fiammetta* de Boccaccio: abandonada por Pánfilo, la protagonista se lamenta de sus sufrimientos, y los compara con los de los cinco personajes infernales, empezando precisamente por Ticio». Nella produzione dei canzonieri, la formulazione più nota di questo motivo si trova nella str. XIII di Juan de Mena, *El fijo muy claro de Hiperión*. Nella *Coronación* lo stesso autore attribuisce ai personaggi «un valor moral: Ixión aparece allí como ejemplo de la ambición y de la vida activa, en tanto que las Danaides figuran como ejemplo de que no se deben seguir las órdenes de los

265 Vd. ad es. Panofsky 2003:146-47.

266 *Las Furias: de Tiziano a Ribera* è il titolo della mostra organizzata nel 2014 (21 gennaio – 20 maggio) al museo del Prado, nel quale dell'opera di Tiziano si conservano solo Sisifo nell'originale e Tizio in una versione posteriore degli anni 1560.

267 Henkel/Schöne, *Emblemata*, cols. 1658-65; Borja 1981:104-05; Ripa, *Iconologia*, II, 97; Juan de Horozco, *Emblemas morales*, libro III, 115.

268 Vd. ad es. lo studio di Val González (1996).

269 Con la serie formata da Tizio, Tantalo, Sisifo, Issione, le *Belidae* (o Danaidi); la serie è quasi identica in Tib. *El.* I 3,73-80.

padres cuando miran a mal fin». <sup>270</sup>

Il simbolismo specialmente erotico dei personaggi tartarei si precisa in Gómez Manrique<sup>271</sup> e in Garci Sánchez de Badajoz, *El día infelix noturno*: «Tomando las coplas de Mena como modelo y no sin cierta intención paródica», l'autore dà il titolo *Claro escuro* al proprio poema «donde alternan igualmente estrofas – aqui siempre de arte menor – de recargada erudición con otras de simple queja amorosa». <sup>272</sup> Interessano i vv. 65–72:<sup>273</sup>

No coma ya el buyetre más  
en la molleja de Ticio,  
haga siempre aquel officio  
en mi corazón jamás;  
y no muera de esta pena  
hasta que de Estís laguna  
las cinquenta menos una  
tengan la tina bien llena.

Come detto, già in Ovidio ai quattro personaggi tartarei si aggregano le Danaidi. Il luogo fu imitato da Gregorio Silvestre in un suo sonetto: «Aora del infierno en la laguna,/de sed, y hambre un Tántalo oprimido,/aora en el officio detenido/que tienen las cinquenta menos una»<sup>274</sup> (la Danaide che manca è Ipermestra che, disobbedendo al padre Danao, si rifiutò di uccidere il proprio marito).<sup>275</sup> È questo il filone che conduce a Garcilaso, Camões, Quevedo e agli altri autori del *Siglo de Oro*. Nella prima ecloga di Garcilaso (vv. 113–26) il pastore Salicio, prima di perdere l'amata, sogna l'acqua del

---

270 Álvaro Alonso 2005:269–70, che fra i contemporanei di Juan de Mena cita ancora «Ausias March (sólo para Ticio) y Rodríguez del Padrón (para la lista completa)».

271 «Lamentándose de la esquividad de la amada, Gómez Manrique se presenta a sí mismo como un nuevo Tántalo» (Álvaro Alonso 2005:270).

272 Pérez Priego 2013:143.

273 Gallagher 1968:86.

274 *Obras*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1592, p. 359. Vd. Álvaro Alonso 2005:276. Sulla questione editoriale di G. Silvestre vedi ora Guillén Albert 2019.

275 Nella stessa scia si colloca Lope de Vega con il sonetto *Que eternamente las cuarenta y nueve*, ed. Carreño 1998:188, son. 56 con «símil múltiple» secondo la definizione di Romojaro 1998:72. Lope sostituisce Tizio con Prometeo.

Tago che si ritira al momento che questi cerca di dissetarsi. Anche Camões nel son. III paragona la propria condizione di amante a quella di Tantalo. E Quevedo, contemplando la chioma bionda di Lisi, si sente come «Tántalo en fugitiva fuente de oro».<sup>276</sup>

In una stanza della sua canzone (vv. 73-80), Camões paragona il proprio pensiero ossessivo, che mai si sazia *destas entranhas tristes*, all'avvoltoio che tormenta Tizio senza arrivare a placare la sua fame: la descrizione è molto prossima a quella del Boccaccio,<sup>277</sup> e si trova poi in Ausiàs March e Rodríguez del Padrón. Anche Garci Sánchez «omite el detalle de las nueve yugadas,<sup>278</sup> y añade, en cambio, la comparación explícita entre el hígado del condenado y el corazón del amante (...). De hecho, esa es la forma en que Ticio pasará a los Siglos de Oro: su tamaño descomunal tiende a olvidarse, y el énfasis recae sobre el hígado-corazón desgarrado. Así, por ejemplo, en Gutierre de Cetina, o en Fernando de Herrera, donde se pierde incluso la idea del buitre y lo que se retiene son las entrañas perpetuamente destruidas».<sup>279</sup>

Naturalmente all'influsso *cancioneril* si somma quello della lirica italiana,<sup>280</sup> che in questo caso riguarda le canzoni *Errando sol per antri* del Cariteo,<sup>281</sup> *Sì*

---

276 Crosby 1990:142-43.

277 «Tizio ci è porto per gravissimo esemplo di pena dagli antichi autori, dicenti a lui sempre essere pizzicato dagli avoltori il ricscescente fegato, e certo io non la stimo picciola, ma non è alla mia somigliante; ché se a colui avoltori pizzicano il fegato, a me continuo squarciano il cuore cento milia sollecitudini» (ed. Delcorno 1994:cap. 64). Già Lucrezio (3,978 ssg.) rappresenta Tizio «in amore iacentem», con le viscere divorate dalla sua stessa passione.

278 L'estensione di terreno occupata dal corpo di Tizio. Il particolare da Ovidio passa alla *Estoria general* di Alfonso X.

279 «La llama crece i arde,/i crece luego el dolor/que mi gloria i bien deshaze;/el pecho esala todo, i se rehaze/cual Ticio, sin hallar algún sosiego» (Cuevas 1985:648). Anche Camões evita di menzionare esplicitamente l'avvoltoio.

280 «El motivo de los tormentos infernales ilustra bien una situación típica: un motivo raro en la poesía del XV se convierte, como consecuencia del influjo italiano, en un verdadero lugar común de la poesía renacentista y barroca» (Álvaro Alonso 2005:275).

281 Cfr. Zampese 2012:27, nota 21, con relativa bibliografia. Della sequenza Cariteo – Sanzaro tratta Marek 1999.



vago io son d'andar di spiaggia in spiaggia di Girolamo Britonio;<sup>282</sup> *Qual pena, lasso* del Sannazaro;<sup>283</sup> e *Ben era assai* di Bernardo Tasso (*Amori* I 22),<sup>284</sup> tutte centrate sul motivo delle «tartaree pene» (v. 13):<sup>285</sup> in ognuna l'autore assimila la propria condizione di amante a quella degli eccellenti dannati.<sup>286</sup> Sono comuni alle tre prime canzoni Tizio, le Danaidi, Tantalo e la pena del «sasso pendente», variamente associata a Piritoo e Issione (in Verg. *Aen.* 6, 601-03) o a Tantalo; Sannazaro e Britonio aggiungono Sisifo e Issione.<sup>287</sup> Oltre al Cariteo, Camões utilizza particolarmente il Sannazaro,<sup>288</sup> nel quale protagonista è «l'alma stanca (...) dannata in questo vivo inferno»:<sup>289</sup>

E per ammenda de' passati danni  
 habbia a cercar le pene ad una ad una,  
 ed in sé sola poi soffrir ciascuna.

Comuni al Sannazaro e a Camões – che esclude le Danaidi – sono le pene

282 Inclusa in *Gelosia del Sole* (1509), canzoniere petrarchista dedicato a Vittoria Colonna, si estende per 10 stanze di 15 versi e riproduce fedelmente, anche per numero di stanze e congedo, *Rvf* 325; si vedano le edizioni di Romanato 2015 e Marrocco 2016.

283 Inclusa in *Le Rime*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia, 1533, f. 31; era già stata utilizzata da Juan de Coloma, *Que pena se da en un inferno* (ed. Clavería 1993:26-29).

284 A questa canzone «va collegato il sonetto XXI, che ne rappresenta quasi un sommario (...); nei suoi otto blocchi strofici, il Tasso rappresenta dapprima i personaggi tartarei, poi, a partire dalla quarta stanza, ne ripropone le sofferenze, ma investendone direttamente l'io lirico» (Zampese 2012:27). Lo schema metrico è quello di *Rvf* 127, «ma con otto stanze anziché sette e un endecasillabo al posto del settenario come sesto verso del congedo» (Zampese 2012:28).

285 Cfr. il Cariteo: «Chi vuol dunque vedere il mal che preme/quell'anime infelici e tormentate/nelli martirii del tartareo regno,/venga a mirar tutte le pene insieme/dentro 'l mio cor».

286 Si aggiunga il sonetto del Grotto *Tra vaghi pomi*, segnalato da FS insieme al Sannazaro e al Britonio (vd. Spaggiari 2019:118).

287 Vd. l'ampio commento di Marrocco 2016:446.

288 La canzone del Sannazaro consta di sette stanze di sedici versi ciascuna (Mauro 1961:190-93), come in Camões, ma lo schema metrico è quello di *Rvf* 37, che presenta ben otto 'quebrados' contro uno solo in Camões.

289 Camões dice *no abisso ynfernal* del tormento (v. 26). Il *triste abiso* è ancora menzionato al v. 111. Cfr. Anselmo di Canterbury, *Orationes* (PL 158,1003): «Abyssus iudiciorum os super me, abyssus inferni subtus me, abyssus peccatorum in qua sum, et ipsa intra me».



y que no sea mejor harto su estado? 135  
 Quál peso pesa más que mi cuidado?  
 Triste! Quanto es mayor mi desvarío!  
 Qué peso tan pesado!  
 Sube sobre mis hombros mi deseo,  
 por do camino ni descanso veo. 140

El mísero Yxión, que en una rueda  
 a la contina es sin parar traído  
 ora a lo baxo, ora mirando en alto,  
 el triste ymaginar es que, affigido,  
 si en lo más alto de fortuna queda, 145  
 allí teme hazer mortal el salto.  
 En baxo puesto, viéndose tan alto,  
 de merecer ni espera ni se fía;  
 de todo se acovarda y se recela;  
 ni por subir tan alto se consuela 150  
 ni en lo baxo se aparta o se desvía.  
 Todo me desconsuela,  
 y nunca paro un punto ymaginando,  
 mas, como parará quien vive amando?

Tántalo, que de hambre y sed muere, 155  
 y ni puede morir, ni a su tormento  
 satisfazer entre el remedio puesto,  
 vuestros desvíos son; que si hambriento  
 me llevo a aquel manjar que el alma quiere,  
 lo desvanecen y lo alexan presto. 160  
 Fundo sobre razón mi presupuesto;  
 todo lo hallo fácil, favorable;  
 casi toco el manjar ya con la mano,  
 quando llevo al temor baxo, villano,  
 y ora lo nuestro incierto, ora mudable; 165  
 tórnase entonces vano  
 aquel bien que bastava a sustentarme,  
 y la ancia fiera dél torna a matarme.

Aquel vaso que hinchen las hermanas  
 con singular trabaxo, y nunca llega 170  
 a ser lleno porque le falta el suelo,  
 es mi fantasear, que no se ciega  
 de hazer torres en el aire vanas,  
 llegar pensando con la mano al cielo.

Y aquellas furias que de cada pelo nace una sierpe estraña y espantosa que después las devoran fieramente, los zelos son que en amador ausente son la pena mayor, más peligrosa.	175
Triste del que los siente!	180
Sola esta pestilencia me dexase, y todo el mal que ay en amor provase!	

La voga letteraria dei dannati tartarei si estende al sec. XVII: «Dada la acusada coincidencia de menciones (Tántalo, Sísifo, Ixión, Ticio o Danaides), Cervantes recupera en el *Quijote* [I 14] un texto de *La Galatea*, reescribiendo el vituperio de Lenio en la canción de Grisóstomo», cioè la famosa *canción desesperada*.<sup>296</sup> Negli *Ocios* del Conde de Rebolledo, *Tercetos* III, a partire dal v. 178 appaiono Ercole, le Furie, Tizio, Sisifo, Issione, Tantalò: «Estas historias mitológicas sirven para explicar y enfatizar el caso personal del poeta, despreciado y olvidado de la Corte madrileña (vv. 172-77)».<sup>297</sup> I quattro dannati si ritrovano in fray Antonio de Guevara; Rebolledo, *Selvas Dánicas* (che però omette Tizio); Pérez de Moya, *Phil. secr.* (libro V, caps. 1-4, sotto l'epigrafe: «Contiene fábulas para exhortar a los hombres huir de los vicios y seguir la virtud»).<sup>298</sup>

2. L'incipit della canzone allude a un celebre sintagma di Boezio (30,20 «instabilitas Fortunae») che, all'epoca di Camões, era usato dall'editore romano Giuseppe degli Angeli come motto apposto alla marca dei propri libri («Fortuna (donna alata) avanza in paesaggio campestre»).<sup>299</sup> Fin dalla prima stanza Camões stabilisce le nude opposizioni *fortuna/amor cego*,<sup>300</sup> *pasado bem/mal presente*, *amor/rezão*: quest'ultima, paradossalmente neutralizzata (vv. 14-

296 Arellano 2005:163.

297 González Cañal 1997:158.

298 Vd. rispettivamente: Rallo 1984:102; Rebolledo, *Silva* II:94; Gómez de Baquero 1928, II:241-53.

299 Vd. Sbordone 2007:4; Vaccaro 1983:54.

300 «qui si vede l'ingegno/del cieco Amor, crudel, fallace e lieve» (Cariteo).

15), produce un *desconcerto* o *desvario*,<sup>301</sup> nel senso che Amore *se tornou de cego arezoado* (v. 18) unicamente allo scopo di imporre le proprie *sem-razdīs* all'amante: il quale riconosce che sì, può aver fatto torto ad Amore, ma la colpa ricade sul dolore che fa uscire di senno. Respingendo le false accuse (*fengidas causas*) che amore gli muove, l'amante nega di aver peccato per superbia o ambizione eccessiva: è Amore stesso che lo ha fatto cadere in colpa e gli ha imposto la pena.<sup>302</sup>

Dalla terza stanza comincia la descrizione dell'innamoramento. Lo sguardo della donna adorata (al v. 65 detta *suave e inhumana*)<sup>303</sup> si abbassa fino a discendere nel pensiero dell'io, che lo alloggia nella propria anima, e per giunta gli offre il cuore come ghiotto nutrimento (vv. 33-35).<sup>304</sup> Ma gli occhi della donna<sup>305</sup> non tardano a percepire la violenza del desiderio (al v. 52 detto *baixo atrevimento*),<sup>306</sup> al quale si cumula qualche *desvario* eventualmente commesso dalla lingua: così l'amante è condannato a subire una pena più

---

301 Cfr. *Écl.* 2 (CP 322) «(: o peito frio)/Ó quanto desvario/que estou afigurando!»; *Écl.* 3 (CP 337) «ó grande desvario/que a voz me impide».

302 Per la formula *saiba o mundo* (v. 14) cfr. *Écl.* 2 (CP 320) «saiba o mundo meu dano»; e per i vv. 29-30 cfr. ancora *Écl.* 2 (CP 320) «já que minha ventura,/ou quem me a causa ordena,/ quer por paga da dor tome sofrê-la».

303 Cfr. *Red.* 6 (CP 9) 65, «à vossa vista inhumana». Cfr. anche, col v. 31, «aquela vista excelente» (CP 11) e Garcilaso, son. 8,1-2 «De aquella vista pura y excelente/salen espirtus vivos y encendidos».

304 La follia «provient de deux lieux originels: le cerveau ou le cœur, "Insanie duo sunt genera. Alterum cerebri, alterum cordis vitio nascitur" [Ficine, *Comm. in Convivium Platonis de Amore VII 3*]» (Carnel 2004:85).

305 «*Ante si* [v. 39] quer dizer 'ante eles, os olhos' (...). E o uso de *lhe* por *lhes* é o único existente em *Os Lusíadas*» (LAF 3 I:50).

306 Cfr. v. 66 *d'atrevido*; v. 70 *ousadia*. È un evidente aggancio al «tão atrevido e vão dezejo» della Canç. 3<sup>o</sup>:37. Cariteo: «sol perché fu ribello/della ragion, la qual fugata e stanca/fu vinta dal desio terreno e frale,/ch'ebbe ardir di tentar cosa immortale»; Sannazaro: «ond'è ragion, ch'incolpe/se stessa, e'l suo pensier vano e fallace,/che la fe' troppo audace/in cercar per suo male/tentar cosa immortale».

dura di quella di Tantalo.<sup>307</sup> Dopo aver sognato la donna<sup>308</sup> e vantato, una volta sveglio, la sua bellezza,<sup>309</sup> gli si aggiunge la pena di Issione. Nella *Theol. plat.* (XIII 2) «Ficino distingue il sonno in cui la ragione si desta, giungendo alla verità (...), da quello, più comune, in cui l'anima razionale, totalmente assopita, lascia il posto allo sfogo degli appetiti più bassi [o *baixo atrevimento*], tra i quali figura il desiderio muliebre». Questo procedimento «presuppone l'idea dell'ossessione amorosa [*A nuvem do contino pensamento*] del fantasma della donna che abita costantemente l'immaginazione dell'amante».<sup>310</sup>

Interrompendo il catalogo dei personaggi mitici, l'io narrante menziona il momento iniziale dell'innamoramento: è dal troppo ardente *dezejo*<sup>311</sup> che nacque il fanciullo cieco e lo ferì con una *seta ynsana* (v. 69); da allora il pensiero, che vola come un avvoltoio,<sup>312</sup> non si sazia delle sue *entranhas tristes* (v.

---

307 Cariteo: «ardo digiuno, infermo e sitibondo (...)/quando i famolenti [cfr. *famulento*, v. 76]/sensi distendon la furente mano»; e Sannazaro: «sitibonda poi siede,/e, quando ber si crede,/l'acqua da' labri s'allontana e fugge». Per il tormento della sete cfr. Garcilaso, *Canc.* IV 93-100.

308 Il sogno (vv. 52-53) è descritto come *nell'Écl.* 2 (CP 327) «destarte a nuvem falsa em forma humana,/o ṽão pai dos Centauros enganava/.../cuidando que falava de enlevado,/ com quem lhe o pensamento figurava»; «ces esprits, qui sont des vapeurs très subtiles faites de la partie du sang la plus claire et la plus pure, et qui reçoivent l'image de la beauté en l'agrémentant de mille divers ornements» (B. Castiglione, citato in Carnel 2004:147).

309 Sannazaro: «e l'alma più nel ciel tornar non osa,/poi che la sua nascosa/speranza discor-se;/e 'l suo desire aperse/a tutto 'l mondo, che celar devea».

310 Questi luoghi tratti da Acucella (2013:16; ib.:10, nota 7) si prestano ottimamente a glossare i versi camonianiani. Si noti tuttavia che, contrariamente alla tradizione del sogno erotico (Petrarca, e poi Sannazaro e Cariteo), Camões esclude qualsiasi riferimento al canone descrittivo, focalizzandosi esclusivamente sulla pena del soggetto.

311 Al v. 67, *cometer* sta per *acometer* 'arrojar-se com ímpeto contra alguém' (Bluteau).

312 Cariteo, *End. canz.* 2,9 «devorato di quel bramoso augello» e son. 84,2 «augel rapace et famolento Amore»; Sannazaro: «a sostener la guerra/d'un Voltor famulento, aspro, e rapace,/lo qual, poi che col becco il petto afferra,/par che la nerve e spolpe»; Britonio: «del famolento uccello/ti scorgi devorare il core e 'l petto»; B. Tasso, vv. 102-04 «et un feroce augel crudele et empio/con becco troppo acuto et importuno/mi rode dentro, e non mi dona morte».

75),<sup>313</sup> rinnovando la pena di Tizio. Dopo di che evoca il mito personale dei giovanili amori falsi e ingannevoli,<sup>314</sup> di cui amore si vendica imponendo stavolta il supplizio di Sisifo, condannato a salire senza riuscirci *o monte da aspereza (...)/co pesado penedo do dezejo* (vv. 90-91),<sup>315</sup> detto subito dopo *faminto* (v. 98). L'ultima stanza devia dal modello ovidiano e racconta la favola dell'avarò, che sogna un tesoro là dove in realtà scopre un mucchio di carbone.<sup>316</sup>

Con profonda originalità, Camões usa i personaggi tartarei per dettagliare quella sorta di inferno in terra che, secondo Ficino, vivono i malinconici afflitti dalla sindrome erotica. Una buona parte degli stilemi presenti in questa canzone si trova, come visto, nell'*Écl. 2 (Ao longo do sereno)*. La formula conclusiva *Dest'arte o Amor me fas perder o sizo* (v. 109) coincide con il son. 10<sup>o</sup>:8 «que asás de pouco fas quem perde o sizo»; e per il congedo cfr. *Red. 6 (CP 12)* «Não quero que se apregoe/mal tanto para encobrir».

3. In una serie importante di luoghi il ms. di base<sup>317</sup> conserva la buona lezione, mentre Jur e Ed convergono in errore: si tratta dei vv. 53-54 *tive/sonhado*, dove cett. (*sonhando*) neutralizzano l'inarcatura; 90 e 93, dove cett. trasformano *o* in *ao*, con pesante equivoco nel secondo caso; 92 *no cume*,

---

313 Cariteo: «Amor, che si nutrica e pasce/del mio cor che rinasce,/e cresce ognora assai più che non manca/divorato di quel bramoso augello»; Sannazaro: «e per più doglia il cor sempre rinasce:/e del suo danno pasce/quel fier, che più digiuno ogn'hor l'assale».

314 Più volte descritto; ma cfr. in particolare *Écl. 2 (CP 327)* «de quem põe o desejo onde não deve,/de quem engana alheias inocências»; *Red. 70 (CP 65)* «Costumadas artes são/para enganar inocências».

315 Cfr. Sannazaro: «Così Sisifo in lei si vede, ahi lasso,/e 'l salire, e 'l cadere, e 'l monte, e 'l sasso»; Britonio: «qual è quel che ricade giù col sasso,/tosto che al faticoso monte è 'n cima,/da valle alpestra et ima./Peroché in simil grado è 'l voler mio,/che nella sommità del gran disio/tosto in giù scorre, subito che giunge,/né, perché caggia quanto ogniòr più ascende,/l'audacia sua riprende»; B. Tasso, vv. 16-17: «Sisifo poggia un alto orrido monte/con la pietra al suo mal fatta compagna».

316 Il sogno dell'avarò che trova un tesoro è trattato da Petrarca, *Epist. fam. 7,3* ed «è elencato da Claudiano (*VI Consolatus Honorii, praef.*) tra i sogni tipici indotti dalle varie *curae* che più occupano gli uomini: il cacciatore sogna le selve, il giudice i processi, l'amante la persona amata, e così via» (Crevatin 1987:159, nota 45).

317 Definito dall'ipometria del v. 89. Vd. anche il v. 91, dove *pesado* è garantito da Gutierre de Cetina, v. 138 «Qué peso tan pesado!».

banalizzato da cett. in *do cume*; 112 *ignorarem* (anziché *-asem*), trascinato dal precedente *sentirão*, percepito come futuro.<sup>318</sup> Non immediatamente decifrabili i vv. 73-78, che gioverà riscontrare con il luogo corrispondente nella canzone di Gutierre de Cetina (vv. 127-32):

Pues el tormento tan cruel que Ticio padece, mientras ceba sus entrañas el cuervo que jamás della se harta, qué es sino aquel temor que, con estrañas sospechas, haze en mí hambriento oficio, y ni se harta ni de mí se aparta?	que nunca o pensamento que sempre voa de hũa e outra parte destas entranhas tristes não se farte ymaginando sobre o famulento quanto mais come mais lh'está crescendo porque d'atormentar-me nom se aparte
---	---

Camões identifica il *pensamento* con il «cuervo»; e *famulento*, che nei modelli italiani è sia Amore (Cariteo) che il «Voltor» (Sannazaro), qui potrebbe indicare, più genericamente, qualsiasi essere afflitto da bulimia. In ogni caso, come già visto da LAF, si deve rispettare il testo di base, essendo *pobre* (Jur) e *como* (Ed) banalizzazioni evidenti; il senso dell'*outra maneira de tormento* è che 'il pensiero, che sempre vola da una parte all'altra al di sopra del bulimico, non arrivi mai a saziarsi di queste misere viscere, producendo sempre nuove immaginazioni (quanto più mangia, più gli cresce la fame), col risultato di non smettere mai di tormentarmi'.<sup>319</sup> Nella strofe successiva, dedicata a Issione, Gutierre de Cetina descrive «el triste ymaginar» dell'amante: «y nunca paro un punto ymaginando».

Il testo delle stampe è più prossimo a quello di LF, come al v. 45 suggerisce *logo se alça* rispetto al sinonimo *levanta-se* trasmesso da Jur; il quale, d'altra parte, si distingue per numerose 'singulares': cfr. in particolare i vv. 21, 64 e 84 (errori paleografici),<sup>320</sup> 49 ('facilior' con errore di rima), 102 e 107 (rifiuto di *süa* dialetico). Al contrario, le deviazioni editoriali sono per lo più frutto di banalizzazione: esemplari i vv. 11, 43, 64, 104.<sup>321</sup> Si noti che Rh omette il

318 Cfr. la lezione di Jur, mentre FS restituisce il cong. imperf.

319 Resta la necessità di sottintendere \**fome* (ma Camões non è nuovo a queste tachigrafie sintattiche).

320 Al v. 64, per giunta, Jur annulla il rapporto ossimorico tra *firme* e *mudança*.

321 Cfr. ancora i vv. 30, 31, 38, 46, 62-63.



v. 68, peraltro ricostituito da Ri.

A norma di stemma, è chiaro che l'accordo tra LF e Jur esclude automaticamente il testo editoriale.<sup>322</sup> Più arduo valutare il peso di Jur contro l'accordo degli altri testimoni, vista la prossimità delle stampe a LF: si tratta in particolare del v. 20, dove la lezione di Jur appare 'difficilior' (dialefe *se* | *eu* e assenza di *cousa*, con *algũa* riferibile a *leis*), ma probabilmente non abbastanza da sconfessare il testo di base.

---

322 Cfr. i vv. 8, 28, 56, 61.

## Canção 5<sup>o</sup>

LF 29v-30v, Jur 7v-8v (*Cançam*), PR-C73 | Rh 30v-32r (*Canção sexta*), Ri 36v-39r (*Canção sexta*), FS III:44-50 (*Canción VI*).

Schema metrico: abC,abC,cdeeDfF – XfF; 13 versi per 8 str. Le imitazioni metriche italiane di *Chiare, fresche et dolci acque* (5 str.) assommano a 85 lemmi.<sup>323</sup> Riprende sia lo schema, sia il congedo di 3 versi Pero de Andrade Caminha, *Quando a vista levanto* (6 str.). In Diogo Bernardes, le canzoni *Amor pois m'inflamaste e Abrande já meu pranto* (5 str.), cui va aggiunta *Inda que pouco dito* (4 str.), hanno tutte un congedo di 3 versi, il quale però subisce una leggera modifica (Dff).<sup>324</sup>

### I

Com força deshuzada  
aqueuta o fogo aeterno  
hũa ilha nas partes de Oriente  
d'estranhos habitada,  
aonde o duro inverno 5  
os campos enverdece alegremente.  
A lusitana gente,  
por armas belicosas,  
tem dela senhorio:  
cercada está de hum rio 10  
de marítimas ágoas saüdosas.  
Das ervas que aqui nascem  
os gados yuntamente e os olhos pascem.

---

323 Cfr. Gorni 2008:138-46. Presentano 8 strofe: Annibal Caro, *Ahi come pronta e lieve*; Giovan Tommaso Dardano, *A piè del sacro colle*; Giovanni Gherardi da Prato, *Non dopo molto spazio*; Celio Magno, *Quanto in voi, donna, io miro*; Gosellini, *Saggio pittor, se vuoi*; Giovanni Maria della Valle, *Veggio la nova sposa*.

324 Vd. Anastácio 1998, I:296 e 301. La stessa variante del congedo è già nel Britonio (*Folti boschetti et rive*), nel Tasso (*Già il notturno sereno*), nel Barignano (*Perché 'l desir mi spigne*).

## II

Aqui minha ventura  
quis que hũa gra[m] parte 15  
da vida que eu nom tenho se passase,  
para que a sepultura  
nas mãos de fero Marte  
de sangue e de lembranças matizase.  
Se Amor detriminase 20  
que a troco desta vida  
de my qualquer memória  
ficase como história  
que dos fermosos olhos fosse lida,  
a vida e alegria 25  
por tão doce memória trocaria.

## III

Mas este fingimento  
por minha dura sorte  
com falsas esperanças me convida:  
non cuide o pensamento 30  
que pode achar na morte  
o que nom pode [achar] tão [longa] vida.  
Está já tão perdida  
a minha confiança  
que de desesperado, 35  
em ver meu triste estado  
também da morte perco a esperança:  
mas ó, que se algum dia  
desesperar podese, eu viviria.

## IV

De quanto tenho visto 40  
já 'gora nom me espanto,  
que até desesperar se me defende.  
Outrem foy causa disto

que eu nunca pude tanto  
que causase este fogo que me encende. 45  
Se cuidão que me ofende  
temor d'esquecimento:  
oxalá meu perigo  
me fora tão amigo  
que algum temor deixara ao pensamento 50  
quem vio tamanho enleio  
que ouvese hy esperança sem receio!

V

Quem tem que perder possa  
se pode reçar:  
mas triste quem no pode já perder. 55  
Senhora, a culpa he vossa  
que para me matar,  
bastara hũa ora só de vos não ver.  
Poseste[s]-me em poder  
de falsas esperanças 60  
e do que mais me espanto  
que nunca vali tanto,  
que vi[ss]e tão to bem como esquivanças:  
valia tão pequena  
nom pode merecer tão doce pena. 65

VI

Ouvese Amor comigo  
tão brando e pouco yrado  
quanto agora em meus males se conhece:  
que nom há mor castigo  
para quem tem errado 70  
que negar-lhe o castigo que merece.  
E bem como acontece  
que asy como ò doente  
de cura despedido

o médico sabido 75  
tudo quanto dezeja lhe consente,  
asy me consentia  
esperança, dezejo, e ousadia.

#### VII

E agora venho a dar  
conta do bem passado 80  
a esta longa vida e longa auzência:  
quem há-de ymaginar  
que pode aver pecado  
que mereça tão grave penitência?  
Olhai que he consciência 85  
por tão pequeno erro,  
senhora, tanta pena:  
nom vedes que he onzena?  
Mas se tão longo e mísero desterro  
vos dá contentamento 90  
nunca nelle, me acabe meu tormento.

#### VIII

Rio fermoso e claro  
e vós, ó arvoredos  
que os yustos vencedores coroaís,  
e ao cultor avaro 95  
continoamente ledos  
dum tronco só diversos frutitos dais:  
asi nunca sintais  
do tempo ynjúria algũa  
que em vós achem abrigo 100  
as mágoas que aquy digo  
em quanto der o sol virtude à lũa,  
porque de gente em gente  
sáibão que já nom mata a vida auzente.

3 ilha lá nas Rh, Ri; do] de LF | 6 reverdesce Ed | 8 sanguinosas Ed | 9 o s. Jur, Rh | 13 e om. Jur | 15 grande] gram Rh | 16 eu om. R.h, Ri; sepa[Jur | 18 do] de LF | 19 mat[Jur | 24 de huns Ed | 26 troca[Jur | 31 pôde Rh : póde FS | 32 ver tão triste vida LF, Jur : achar tão longa vida Ed | 38 oque Jur | 39 eu om. Ed | 50 deixara] deira LF | 52 ahi Ed | 58 ora om. Jur | 59 Puzestes-me] Poseste-me LF | 61 me mais me esp. (me *agg. sopra la linea*) LF | 63 vive LF : visse Jur; 63 vivesse tâbem com esq. Rh : visse tanto bem com'esq. Ri (como esq. FS) Ed | 68 meus om. Jur | 72 acontecence LF | 73 o LF: a Jur: ao Rh, Ri | 74 Da Ed | 78 Aesp. Jur | 79 E om. Jur | 81 triste] longa LF | 82 pode im. Ed | 91 me acabe nelle Ed; nelle om. Jur | 94 croais Jur : corais Rh | 105-06 vivirias/nua e d. Jur; nua & d. Ed

FS: 25 & a | 44 Poys eu nunca fuy tanto | 54, 55, 65 póde | 72-78 Da sorte que acontece/ao mísero doente/da cura despedido,/que o Médico advertido,/tudo quanto deseja lhe consente;/o Amor me consentia/esperanças, desejos, & ousadia | 83-84 Que ouvesse em mi peccado/digno de huma tão grave penitência?

FS ad v. 3: «*Huma Ilha nas partes do Oriente*. Este verso en las impresiones dize, *ilha lá nas partes*: póngole como le hallé en los manuscritos (...). Presumo, pues, que el *alá*, de las ediciones, sería *acá*, en el original»;<sup>325</sup> ad v. 5-6: *Adonde o duro Inverno os campos reverdece, &c.*; ad str. VI: «Ya he dicho que no me detengo en advertencias de lecciones varias, sino en lo muy considerable, o dudoso a la elección. Paréceme que en las cosas ligeras pueden estar los curiosos por lo que yo eligiere: he elegido los manuscritos en algunas palabras que esta estancia tiene diferentes de las impresiones».

Al v. 63 l'io lirico considera un privilegio, a fronte del suo poco valore, l'aver potuto vedere sia la bellezza fisica e morale della donna sia le sue manifestazioni di disdegno (*esquivanças*). Da tale interpretazione, posto che sia quella giusta,<sup>326</sup> discendono alcune conseguenze: *com* di Rh, Ri è 'facilior' rispetto a *como*; *vive* (LF) è falsa interpretazione grafica, mentre *vivesse* (Rh) è un'evidente banalizzazione. Sarà invece da recepire la 'singularis' di Rh, *gram*

<sup>325</sup> Secondo Faria, *lá* implicherebbe che l'autore, al momento di comporre la canzone, non si trovava a Goa. Va da sé che *lá* neutralizza la diafece dopo *huma*.

<sup>326</sup> Si considera il *bem* equivalente al «bem de tãoto preço» (3°:24) o «prazer de tãoto preço» (4°:56); ma, nella fattispecie, *tãoto* non è attributo, bensì correlativo di *como*. Le acrobazie dialettiche di FS attestano da sole la difficoltà del luogo.

in luogo di *grande* (v. 15), in concomitanza col bisillabismo (fuori sinalefe) di *hũa*, confermato dal v. 3.

Al v. 32 l'equipollenza di *longa* (Ed) e *triste* (LF, Jur) è dimostrata da *Écl.* 3 (CP 335) «e quão escassa é toda alegre vida,/e quão comprida, - quando é triste e dura» (tanto più lunga la vita appare, quanto più è segnata dalla tristezza e dal dolore).<sup>327</sup> Un forte sostegno alla lezione degli editori è poi fornito da un sonetto probabilmente autentico, edito in appendice secondo il testo di MA (f. 14v), che in un contesto analogo documenta l'impiego tanto di *ver* quanto di *achar*: in questo quadro la variante di Ed al v. 32 della nostra canzone potrebbe essere uno dei rari esempi di correzione d'autore reperibili nell'area β.

Più arduo decidere, al v. 81, fra *longa...longa* (LF) e *triste...longa*.<sup>328</sup> Malgrado l'istintiva propensione a preferire gli epiteti differenziati, non si può escludere che l'originale riprenda puntigliosamente il v. 32 e che, nella tradizione successiva, abbia prevalso la naturale tendenza a evitare la ripetizione.<sup>329</sup> Da quest'ultima ipotesi, che sembra piuttosto probabile, non si può tuttavia dedurre che Jur e Ed vadano insieme per errore comune, perché la differenziazione può essere avvenuta indipendentemente nei due rami dello stemma.<sup>330</sup>

Già Garcilaso de la Vega nella sua Canc. III (*Con un manso rüido*) aveva legato lo schema di *Chiare, fresche et dolci acque* alla propria condizione di esilio in un luogo lontano,<sup>331</sup> per quanto ameno («do siempre primavera/parece en la verdura/sembrada de las flores»). La disperazione è il collante che salda le str. III-IV (35 *desesperado*, 39 e 42 *desesperar*, mentre *esperança* rintocca ai vv.

---

327 Cfr. in particolare son. 28°:4 «de quantas tristes vio tão longa vida». Come epiteto di *vida*, *triste* è frequente nelle *Concordâncias*.

328 La clausola «longa ausência» nel son. VII-14:5; come alternativa, cfr. *Lus.* 4,98 «neste desterro e triste ausência».

329 Una delle caratteristiche di questa canzone è del resto la molteplice ripetizione, anche a breve distanza, di rime e parole in rima: nella fattispecie, al sintagma *a troco desta vida* (v. 21) seguono, nel ms. di base, *a vida e alegria* (...) *trocara* (vv. 25-26) e *tão triste vida* (v. 32), variato in *triste estado* (v. 35).

330 Un altro tenue indizio sarebbe, al v. 50, l'endecasillabo di 4ª e 7ª conservato da LF (ma *deira* [= *dera*?] probabilmente origina da una falsa lettura di *deixara* abbreviato).

331 «Escrita durante su destierro en alguna isla del Danubio, cerca de Ratisbona, entre los meses de marzo y julio de 1532» (Morros 1995:72).

37 e 52), accompagnato dalla paura ripetutamente espressa nelle str. IV-V (41 e 61 *me espanto*, 47 e 50 *temor*, 52 *receio*, 53 *tem*, 54 *recear*).<sup>332</sup> La giunzione tra le str. V e VI è affidata alla coppia *merecer* (v. 65) e *merece* (v. 71; cfr. *mereça* al v. 84) cui segue l'iterazione di *castigo* (vv. 69 e 71). La coppia di strofe finali è legata dalla corrispondenza di *longa auzência* (v. 81) con *vida auzente* (v. 104).<sup>333</sup>

---

332 Per «la insensibilidad hacia el miedo como consecuencia de los infortunios» cfr. Morros 1995:74, nota al v. 51.

333 Al v. 88, *onzena* significa 'juro exorbitante'.



## Canção 6°

LF 30v-31v, PR-C 79 | Rh 25v-27r (*Canção terceira*), Ri 31v-33r (*Canção terceira*), FS III:29-34 (*Canción III*).

Schema metrico: aBbA,aCcDDC(d)DE(e)D - XdDE(e)D; 14 versi (più una rima interna) per 5 str. Un primo riscontro è possibile col madrigale di Michelangelo *S'egli è, donna, che puoi*,<sup>334</sup> con schema aBbA,acDAcDdEE.<sup>335</sup> L'analisi componenziale indica i seguenti riscontri:

aBbA,a = aBbA,a  
CcDDC<sup>d</sup><sup>36</sup> = cDAcD  
DE(e)D = dEE

Peraltro tipica di Michelangelo è, in canzoni monostrofiche di 13 versi con fronte e chiave di volta (A/a)(B/b)(B/b)A,a(C/c), una sirma del tipo D(a/A)cDdEE ~ Da(c/C)DdEE ~ dacDdEE.<sup>337</sup>

Un diverso tipo di analisi consiste nell'isolare la prima parte dello schema aBbA,aCcDD e riscontrarla con i tre seguenti:

ABBA, Acc,dD  
ABBA,ACc,DD  
ABBA,acC,dD

Il primo schema è un 'unicum' di G. Muzio, *Chi porterà (ohimè lasso) i miei disiri*. Il secondo, molto più diffuso, oltre che nel Muzio (*La soave, amorosa, ardente luce*) si trova nel Bembo (*Rime 72 Gioia m'abonda al cor tanta e sì pura*),

---

334 Girardi 1967:n° 111.

335 Verosimilmente tributario di questo schema è ABBA,AcDcDeEFF (G. Muzio, *Chiara stirpe real, vera sembianza*, ed. Negri 1985:n° 158).

336 CcddcD è una sirma di Chiaro Davanzati (*Chi 'mprima disse 'amore'*).

337 Vd. rispettivamente Girardi 1967: n° 111, 126, 136 ~ n° 109, 118, 132 ~ n° 133. Per la generazione di rime interne bisogna invece risalire a Chiaro Davanzati, *A San Giovanni, a Monte, mia canzone*, schema ABbA,BAaB, CcD(d5)CDdC(c5)D (proposta in 5 strofe a Monte Andrea, che risponde per le rime).

nell’Ariosto (*Dopo mio lungo amor, mia lunga fede*), nel Trissino (*Deserte piagge e boschi ombrosi et hermi*), nel Guidiccioni (*Spirto gentile, che ne’ tuoi verd’anni*).<sup>338</sup> Il terzo schema – il più interessante di tutti – si trova nel libro IV di Gil Polo, dove il pastore Arsileo compone un epitalmio «mêlant les alexandrins (espagnols) aux heptasyllabes, d’où l’appellation de *versos franceses* par le poète pour la distinguer de la *canzone* italiana». <sup>339</sup>

## I

Já a roxa menhã e clara  
do Oriente as portas vem abrindo,  
dos montes despedindo  
a negra escuridão da luz avara.  
O sol que nunca para 5  
de süa alegre vista saüidos[o]  
traz ela presuros[o]  
nos cavalos cansados do trabalho  
que respirão nas ervas fresco orvalho  
s’estende clar[o] alegre e luminos[o]. 10  
Os pássaros voando  
de raminho em raminho modulando  
c’ũa süave e doce melodia  
o louro dia estão manifestando.

## II

A menhã bela e amena 15  
seu rosto descobrindo, a espesura  
se cobre de frescura  
banda, süave, angélica, e serena.  
Ó deleitosa pena  
ó effeito de Amor tão preminente 20  
que permite e consente

338 Vd. Gorni 2008:81.

339 Güell 2008:5.

[para que em mi se apure a soïdade,  
que esta divina, e doce claridade,  
em forma do que vi se me presente.]

Mas tu Aurora pura 25  
de tanto bem dá graças à ventura:  
pois as foi pôr em ty tão exelentes  
que representes            tanta fremusura.

### III

A lux süave e leda  
a d'huns olhos me mostra: por quem mouro 30  
e c'os cabelos d'ouro  
nõ ygual'aos que vi, mas arremeda.  
Esta he a lux que arreda  
a negra escuridão do sentimento  
ao doce pensamento 35  
o orvalho nas flores delicadas  
são em meus olhos lágrimas cansadas  
qu'eu choro com prazer de meu tormento;  
os páсарos que cántão  
os meus es[p]ritos são que a vox levântão 40  
manifestando o gesto peregrino  
em tão devino            som que o mundo espântão.

### IV

Asi como acontece  
a quem tão doce vida está perdendo  
e em quanto vai morrendo 45  
algũa visão sancta lhe aparece:  
a my em quem falece  
a vida que sois vós minha senhora  
a esta alma que em vós mora  
em quanto da prizão s'está apartando, 50  
vos estais yuntamente apresentando  
em forma da fermosa, e [roxa] Aurora.

Ó ditosa partida,  
 ó visão sancta angélica e subida  
 se me non impedisse meu desejo, 55  
 por que o que vejo, en fim me torna a vida.

V

Porém a Natureza  
 que nesta pura vista se mantinha,  
 me falta tão asinha  
 quão asinha o sol falta à redondeza. 60  
 S'ouuer, des que é fraqueza,  
 morrer em tão penoso e triste estado,  
 Amor será culpado  
 ou vós onde ele vive tão yzento  
 que causastes tão longo apartamento, 65  
 por que eu perdese a vida c'ò cuidado:  
 que se viver non posso  
 hum homem feito s[ó] de carne e d'osso:  
 esta vida que perco amor ma deu,  
 que eu não são meu: se mouro o dano he vosso. 70

VI

Canção trabalho estremo dos que conto,  
 na dura pedra fria  
 da memória te deixo em companhia  
 do letreiro da minha sepultura,  
 [que a sombra escura já me impede o dia]. 75

1 manhã clara Ed : aurora, clara PR | 2 vinha abr. Ri, FS | 3 descobrindo Ed | 4 negr'a esc. Ri | 6 -osa LF, Ri | 7 -osa LF | 10 S'e est. Ri; clara LF; -osa LF | 12 modul.] vão saltando Ri, FS | 13 Com hũa Rh : E com Ri, FS | 14 O claro dia Ed | 15 manhã Ed | 16 rosto Ed | 17 verdura Ed | 16 Branda] Clara Ri, FS; e om. Rh, Ri | 20 tão pr.] alto & potente Ri, FS | 22 Que adondequer que eu ande ou donde esteja LF : Que ondequer que me ache, & onde esteja Rh, Ri : Que ou dondequer que eu ande, ou donde esteja FS | 23-24 O seráfico gesto (O Seraphim Ri) sempre veja, /por quem de viver triste sou contente LF, Ed<sup>340</sup> | 27 diferentes Rh | 29 A lux tão s. LF | 30

340 I vv. 21-24 sono scritti in LF con inchiostro diverso e formato minore, in uno spazio previamente lasciato in bianco.

A meus olhos Ed | 31 E (Com FS) os Ed | 32 yguala os LF : igual'aos Rh : igoala os Ri | 33 Est'a he Ri | 35 -ento: Ed | 36 das Ed | 37 São nos meus Ed | 38 co (co o FS) pr. Ed | 40 escritos LF : espritos Rh : spiritos Ri : espiritos FS | 42 Com tão Ed | 44 A quem a chara vida Ed | 45 Que em Ed | 47 mim Ed | 50 verso fra parent. Ed | 52 linda LF | 54 Ô glória soberana, alta, & s. Ed | 55 impedir o meu Ed | 58 vista pura Rh, Ri | 61 Se ouverdes LF, Ed | 65 largo Ed | 66 eu om. Ed | 68 Hum homem sou só de carne & osso Rh : Homem formado só de carn' & osso Ri, FS; são LF | 70 Que não sou Rh, Ri | 71 Canção de Cisne feita n'hora (em hora Ri, FS) estrema Ed | 73 memória, Ed | 74 de Rh | 75 Que ya me impede a sombra escura LF; já me impedia Rh

FS: 2 As portas do Or. | 15 e om. | 21 Que] Poys FS | 32 Que nenhum ouro iguala, se os remeda | 33 Esta a luz he | 40 Meus espiritos | 60 Como o Sol faltar sóe à r. | 70 morro

FS ad v. 23: «Esto sin duda se mudó por parecer que se profanava el glorioso S. Francisco, que vulgarmente se llama Seráfico: y en esta enmienda se descubren algunos errores, como ordinariamente el atrevimiento de la ignorancia en meter la mano en lo ageno (...). En un manuscrito está muy diferente esta cláusola, pues dize assí: *Que permite & consente, /para que em mi se apure a soidade, /que esta divina, & doce claridade, /em forma do que vi se me presente*».

1. Probabile errore d'archetipo al v. 75, ultimo del congedo, dove LF è viziato da un errore separativo (*Que já me impede a sombra escura*), mentre Rh attesta un conguaglio aplografico in fine di verso (*Que a sombra escura já me impedia*), che Ri ha potuto facilmente ricostruire.<sup>341</sup> Al v. 68 i testimoni presentano una distribuzione analoga:

hum homem feito são de carne e d'osso	LF
hum homem sou sò de carne e osso	Rh
homem formado sô de carn', e osso	Ri
homem formado só de carne, e osso	FS

In questo caso il più prossimo all'originale appare LF, a patto di correggere *só* < sÖLUM in luogo di *são* < sŪM:<sup>342</sup> il segmento *um homem* è garantito da Rh, latore peraltro di una doppia variante (*sou sò*) associata a ipometria,

341 Come esplicita la virgola dopo *memória* nelle stampe (LF è privo d'interpunzione), *dura pedra fría* anticipa, in quanto perifrasi, la *sepultura* accompagnata dal *letreiro*. Per il resto cfr. il congedo della canzone in quattro stanze che inizia l'Él. 3 (CP 334): «que, de mágoa, não posso dizer tanto, /porque em tamanhas penas/me cansa a pena e a dor me imped'o canto».

342 Scambio possibilmente favorito da una grafia arcaica \**sou*, cfr. Neto 1988:181 e 183. Non intervenendo sul ms., si dovrebbe collocare l'intero verso fra parentesi.

che l'edizione successiva corregge 'ope ingenii',<sup>343</sup> o magari ricorrendo a una copia di controllo. Questo verso è un calco diretto di *Rvf* 37,119-120<sup>344</sup> «le di' ch'io sarò là tosto ch'io possa,/o spirito ignudo od huom di carne et d'ossa», già presente in Garcilaso sia nel sonetto<sup>345</sup> – pure di 'appartamento' – 4,12-14 «muerte, prisión no pueden, ni embarazos,/quitarme de ir a veros como quiera,/desnudo 'spirtu o hombre en carne y hueso», sia nell'*Égl.* 2,882 «desnudo espirtu o carne y hueso firme».<sup>346</sup>

Altro indizio di archetipo, stavolta a livello puramente segmentale, è *S(e) ouverdes qu(e) he* (v. 61) comune all'intera tradizione, e apparentemente sprovvisto di senso,<sup>347</sup> a meno d'interpretare *S'ouuer des qu'é*:<sup>348</sup> la stessa costruzione (con *ouvese*) si trova nella *Canç.* 8<sup>o</sup>:31-32. Il sub-archetipo all'origine delle stampe si definisce ai vv. 54-55 in base all'opposizione *ó visão sancta, angélica e subida* LF: *ô glória soberana, alta, e subida* Ed, innovazione – come già segnalato da LAF – evidentemente introdotta per (auto)censura. Altro esempio di censura religiosa è ai vv. 21-24, dove LF legge:

que permite e consente  
 que adonde quer que eu ande ou donde esteja  
 o seráfico gesto sempre veja  
 por quem de viver triste sou contente.

È significativo che i vv. 22-23 siano stati trascritti in un secondo tempo, dentro uno spazio appositamente lasciato in bianco. Gli altri testimoni sostanzialmente concordano col ms. di base, ad eccezione di Ri sia al v. 22

343 Per il sintagma cfr. *El.* 1 (CP 234) «homem fora formado de diamante».

344 Canzone 'di lontananza', forse composta in occasione d'un viaggio a Roma agli inizi del 1327.

345 «Debió de ser compuesto a raíz de su encarcelamiento en Tolosa (febrero de 1532) o de su destierro a la isla del Danubio (marzo-julio del mismo año)» (Morros 1995:15).

346 Parallelo già indicato dal Brocense. Fra Petrarca e Garcilaso si frappone, come di consueto, il filtro bembiano, *Rime* 42,11 «e sto qual uom di spirtu ignudo e casso».

347 Sintomatico l'imbarazzo di LAF (3 I:217): «*Houverdes*. Segunda pessoa do plural do futuro do subjuntivo do verbo *haver*, como o sentido de 'entenderdes' ou 'julgardes'» (come se si trattasse di \**ouvirdes*).

348 'Poiché sarebbe viltà se dovessi morire in una condizione tanto penosa e triste'.

che, soprattutto, al v. 23, con la flagrante ipometria o *Serafim sempre veja*. È nell'epiteto *seráficoo* che Faria e Sousa individua il fattore dinamico originario. In realtà è probabile che sia la tradizione indiretta, comunicata da Faria, a conservare la lezione d'autore, come suggeriscono l'epiteto *divina* e l'arcaismo *soïdade*. Quanto al v. 22, sempre Faria comunica probabilmente la lezione autentica *que ou donde quer que eu ande, ou donde esteja*, con la correlazione *ou...ou* scomparsa nel resto della tradizione, nella quale il sintagma *que adonde* (LF)<sup>349</sup> corrisponde nelle edizioni a sinalefe con perdita di una sillaba compensata mediante la dilatazione *que eu ande* → *que me ache*. Si aggiunga che in questa tipologia contestuale Camões impiega normalmente il verbo *andar*,<sup>350</sup> e comunque mai *achar-se*.

All'archetipo dovrebbe infine risalire, al v. 6, la mozione in rima di *saudosa*, presente in LF e Ri, attribuita a *vista*, o piuttosto a *luz* sottintesa.<sup>351</sup>

Una innovazione sicuramente d'autore si trova all'inizio del congedo, dove *Canção trabalho extremo dos que conto* (LF) si oppone a *Canção de Cisne feita n'hora extrema* (Ed). Si tratta, in un caso come nell'altro, di rima necessariamente irrelata, che almeno in LF potrebbe alludere alla posizione di ultima canzone in una edizione mai realizzata.<sup>352</sup> L'epiteto *extremo* è, peraltro, del tutto conforme all'uso petrarchesco,<sup>353</sup> e perfino la consecuzione in rima di *lavoro : extrema* trova un riscontro in *Triumphus Mortis* I 102-03 «tempo è ch'io torni al mio primo lavoro./Io dico che giunta era l'ora extrema». D'altra parte la denominazione *Canção de Cisne* comporta un incremento delle relazioni macrotestuali, in quanto rinvia sia alla canzone delle metamorfosi del Pe-

349 Forma dell'avverbio estranea, secondo LAF, all'uso camoniano.

350 Cfr. *Lus*. I,83; VI,28; VII,36.

351 Il ms. estende l'accordo ai successivi *presurosa, clara, luminosa*. LAF (3 I:192-93) trascrive, erroneamente a nostro parere, le quattro desinenze come *-osa*.

352 Si ricorda che nell'elenco di LF, *Já a roxa* viene dopo le canzoni 1°-5° e precede la settima; nell'elenco di PR, viene dopo le canzoni 4°, 5°, 1°, 3°, 2°, 9°, 10° precedendo due *Epistola*e e la sestina.

353 Cfr. *Rvf* 140,13 «infin a l'ora extrema», e inoltre 295,5-6 «Poi che l'ultimo giorno et l'ore extreme/spogliâr di lei questa vita presente»; 32,1 «Quanto più m'avvicino al giorno extremo»; 126,13 «a le dolenti mie parole extreme»; 366,107 «non mi lasciare in su l'extremo passo».

trarca (*Rvf* 23), sia ad altri caratteristici luoghi camoniani, come il programmatico son. 7<sup>o</sup>.<sup>354</sup> Il rimando è confermato dall'evidente correlazione fra il v. 70 *que eu não são meu: se mouro, o dano é vosso*, che precede immediatamente il congedo, e *Rvf* 23,100 «Non son mio, no. S'io moro, il danno è vostro».

Più delicato è il caso di un'altra variante al v. 40, dove si oppongono *escritos* (LF) e *espritos/(e)spiritos* (Ed). La lezione a stampa sembra farsi preferire in base al confronto col sonetto *Rvf* 167,1-4:

Quando Amor i belli occhi a terra inchina  
e i vaghi spirti in un sospiro accoglie  
co le sue mani, et poi in voce gli scioglie,  
chiara, soave, angelica, divina

L'argomento acquista maggior forza grazie al riscontro con il v. 18 della nostra canzone, dove si oppongono *branda, suave, angélica, e serena* (LF, Rh) e *clara, suave, angélica, serena* (Ri, FS),<sup>355</sup> che ricalca il v. 4 del sonetto or ora citato.<sup>356</sup> È verosimile che sia *escritos*, sia *branda* appartengano a una prima redazione d'autore, il quale avrebbe successivamente preferito un modello più conforme al dettato del Petrarca.<sup>357</sup> Per il momento, tuttavia, non è possibile escludere l'eventualità di un concorso, magari parziale, da parte di un editore provvisto di sufficiente competenza nell'ambito del codice linguistico petrarchesco.<sup>358</sup>

2. Per il resto, le varianti a stampa appaiono di norma deteriori. Così ai vv. 29-32:

---

354 Cfr. già la canzone 7<sup>o</sup>:12 «tornado um cisne puro».

355 Per la clausola cfr. *Écl.* 3 (CP 334) «e quão saudosa faz esta espessura/a fermosura angelica e serena/da tarde amena».

356 Peraltro *clara*, all'inizio di una quadrupla accumulazione, rinvia a *claro* del v. 10, al principio di una terna di epiteti.

357 Del resto anche la variante *branda* appartiene all'uso camoniano: oltre alla Canç. 9<sup>o</sup>:105 *em saudades brandas, e suaves*, cfr. la Canç. 8<sup>o</sup>:11 «Riso brando, suave, olhar sereno» (testo a stampa: la lezione originale è «Riso suave e olhar sereno», con dieresi e dialefe).

358 Un dubbio analogo concerne il v. 44, dove la tradizione si biforca in *tão doce vida e a chara vida*.



LF

Rh (= Ri)

A lux tão suave e leda	A luz suave e leda
a d'uns olhos me mostra: por quem mouro	a meus olhos me mostra por quem mouro,
e cos cabelos d'ouro	e os cabelos d'ouro
nô iguala os que vi mas arremeda	não igualaos que vi, mas arremeda

Secondo il testo del ms. di base, 'La luce del giorno rappresenta la luce degli occhi per i quali muoio, e i capelli d'oro dell'aurora non arrivano a eguagliare<sup>359</sup> quelli che io vidi, ma possono appena imitarli'. In questo caso, la versione a stampa ('La luce del giorno rivela ai miei occhi la causa per la quale muoio') non rispetta la ferrea logica manierista. Tuttavia, neppure la versione di LF può essere accolta integralmente, posto che *tão* (v. 29) è sicuramente una zeppa volta a escamotare la dieresi *süave*.

Anche ai vv. 36-37 si dovrà rispettare la lezione del ms. di base *o orvalho nas flores delicadas/são em meus olhos lágrimas cansadas*, dato che *das flores*, variante a stampa, non rispetta la correlazione interna alla similitudine. Al v. 55 la scelta di *impedisse* (LF) in luogo di *impedir* (Ed) è suggerita dal riscontro con la Canç. 4<sup>o</sup>:112 dove *se inhorassem* LF, FS : *se ignorarem* Rh, Ri, Jur.

Un problema a parte è posto dai rinvii lessicali interni al testo, a cominciare dall'incipit per il quale possiamo contare anche sulla lezione dell'*Índice* di Pedro Ribeiro:

Já a roxa aurora, clara	PR
Já a roxa menhã e clara	LF
Já a roxa manhã clara	Ed

Questo verso, per quanto brevissimo, comporta due problemi di peso: uno concerne la relazione sinonimica fra *aurora* e *menhã*; l'altro, la possibilità o meno che la congiunzione *e* risalga all'originale. In favore dell'autenticità di *e* parla la corrispondenza con due versi similari, v. 15 *A menhã bela e amena* e v. 29 *A lux süave e leda*; il secondo riprende l'accumulazione sinonimica del v. 10 *claro, alegre, e luminoso*, dove la congiunzione è ancora confermata

359 Attestata in Rh, la segmentazione *igual'aos* è preminente in base alla regola fissata da Pereira Filho 1974:43-51; si tratta, in effetto, di «negativa em comparação excludente».

dal resto dei testimoni.<sup>360</sup> Su questa base, la variante *aurora* di PR (v. 1) potrà interpretarsi come equivalente sinonimico volto, anch'esso, a sopprimere la congiunzione sintatticamente 'difficilior'. Inversamente, se accettassimo *aurora*, al v. 15 *menhã* resterebbe isolato, cioè privo di corrispondenza all'interno di questa rete di relazioni.<sup>361</sup>

Un analogo raziocinio è applicabile al v. 52, dove *fermosa, e linda Aurora* (LF, FS) si oppone a *fermosa e roxa Aurora* (Rh, Ri): qui sarà da preferire *roxa*, unica variante – possibilmente d'autore – in grado di corrispondere al modello di 'ring composition'.<sup>362</sup>

Il sub-archetipo da cui discendono le edizioni si definisce ancora al v. 3, dove *descubriendo* della tradizione a stampa, rispetto al v. 16 (*seu rostro descubriendo* LF: *Seu rosto descubriendo* Ed), è un chiaro esempio di anticipazione. Altra banalizzazione comune alle stampe è *frescura* (v.17), che fa eco a *fresco orvalho* (v. 9). Anche *claro dia* (v. 14) è probabilmente 'facilior' rispetto a *louro dia* (LF) come parafrasi della luce solare: l'epiteto è altrove riferito soltanto ad Apollo (*Lus.* 10,139), più spesso detto Febo.<sup>363</sup>

Non pochi i casi in cui FS si conforma a Ri: *vinha abrindo* (v. 2), che annulla la dialefe *vem | abrindo; vão saltando* (v. 12) e *largo* (v. 65), ambedue lezioni 'faciliores' in luogo, rispettivamente, di *modulando* e *longo*: l'effetto, nel primo caso, è di annullare l'inarcatura *de raminho em raminho modulando/c'ũa suave e doce melodia*.<sup>364</sup> Già vedemmo i vv. 18 e 68. Si aggiunga *alto e potente* (v. 20) rispetto a *tão pre(e)minente*, giustificato da *tão ex(c)elentes* al v. 27. Pur utilizzando Ri come modello principale, FS presenta tracce di contaminazione (vv. 22,

---

360 Al modello comune dovrà conformarsi anche il v. 18 (*branda* → *clara*), *suave, angélica, e serena*, l'assenza della congiunzione dovendo considerarsi come errore comune a Rh, Ri, FS.

361 Su *Aurora* ai vv. 25 e 52 concordano tutti i testimoni disponibili, mentre qui al v. 1 la variante si può spiegare facilmente come errore per anticipazione.

362 Si veda peraltro la sagace osservazione di Faria e Sousa: «No es la Aurora más hermosa que este verso, que industriosamente consta de quatro assonancias todas de oes, por ser la O, como círculo perfeto, símbolo de la perfección, y figura del Sol».

363 *Ode* 7 (CP 273); *Éd.* 7 (CP 366).

364 La virgola dopo *modulando* indica che Rh intende il verbo come impiegato assolutamente (cfr. anche il v. 35).

31).<sup>365</sup> La ben nota tendenza di FS sia a banalizzare il testo che a modellare una versificazione più fluida è ancora evidente ai vv. 32 *que nenhum ouro iguala, se os remeda*, dove elimina la dialefe successiva a *iguala*; 33 *Esta a luz é que arreda*, semplice dislocazione volta a escamotare la dialefe *Esta | é*; 36 *os orvalhos*, plurale inteso ad annullare la dialefe *o | orvalho*; 60 *como o Sol faltar sóe á redondeza*, modificazione che espunge l'avv. *asinha*, percepito come ripetitivo rispetto al verso precedente.

3. Il riscontro, lungamente sviluppato, fra la chiarezza dell'alba e quella della donna è topico.<sup>366</sup> La luminosa apertura di questa canzone si ritrova sia nel son. 108:1-2 «Em quanto Phevo os montes ascendia/ardendo o ceo em grande cantidade»<sup>367</sup> sia in due composizioni fra le più antiche, ossia l'*El. 3* (CP 241) «Quando a roxa manhã, fermosa e bela,/abre as portas ao Sol e cai o orvalho» e l'*Écl. 2* (CP 323) «Fermosa manhã clara e deleitosa»,<sup>368</sup> fino ad approdare al poema epico, cfr. *Lus. 4,1* «Traz a manhã serena claridade» e 6,92 «Já a manhã clara dava nos outeiros».<sup>369</sup>

Nella redazione probabilmente definitiva dei vv. 39-42, gli spiriti (invece che gli scritti) manifestano ad alta voce la bellezza dell'amata,<sup>370</sup> e il loro accento è così divino da spaventare il mondo.<sup>371</sup> La correzione, probabilmente d'autore, ha come risultato la giunzione di due distici simili, uno nella versione più antica di *Manda-me Amor*, l'altro nella versione definitiva, rispettivamente Canç. 1°:31-32 «Do Aspeito suave e exelente/huns devinos

---

365 Non c'è dubbio che Faria e Sousa conoscesse ambedue le edizioni, come del resto attestano le sue note al v. 23 e al v. 27.

366 Cfr. in particolare *Red. 33* (CP 41) «Febo vai escurecendo/ante vossa claridade»; son. II-3:1-2 «Os vossos belos olhos, que competem/com o sol em fermosura e claridade».

367 Lezione di CrB, mentre AC dà «do Ceo com luminosa claridade».

368 Cfr. ancora (ibid.) «mostrando num momento o roxo dia,/co a doce harmonia - nos cantares/dos pássaros a pares, - que, voando,/seu pasto andam buscando - nos raminhos».

369 Cfr. ancora *Lus. 2,72* «o pressuroso Sol, que o Céu rodeia» col v. 7; *Lus. 9,30* «vários casos em verso modulando;/melodia sonora e concertada» col v. 12.

370 Per la clausola del v. 41 cfr. *Écl. 3* (CP 337) «Ó aspeito suave e peregrino!».

371 Per la clausola cfr. *Red. 52* (CP 55) «tão linda que o mundo espanta»; *Lus. 10,70* «quando o Inverno o mundo espanta».

[e]spíritos sahíão» e Canç. 7°:31-32 «Hum nom sey que süave, respirando/ causava hum admirado e novo espanto»; e ciò a prescindere dall'origine degli spiriti, che in *Manda-me Amor* emanano dalla donna, e qui dall'io lirico.

## Sextina

LF 31v-32v (*Sextina*), C 31v-32v (*Sextina*), PR-C (f. 19v: *Sextina*) | Rh  
42r-43r (*Sextinas*), Ri 68v-69r (*Sextinas*), FS III:202-05 (*Sextina I*).

LF 31v-32v

I  
Foge-me pouco a pouco a curta vida  
se por caso he verdade que inda vivo  
vai-se-me o breve tempo d'ante os olhos,  
choro pelo passado, e em quanto falo  
se me paixão os dias passo a passo, 5  
vai-se-me em fim a ydade e fica a pena.

II  
Que maneira tão áspera de pena  
que nunca hũa ora vio tão longa vida  
em que possa do mal mover-se, hum passo.  
Que mais me monta ser morto que vivo? 10  
para que choro em fim? para que falo?  
se lograr-me nom pude de meus olhos.

III  
Ó fermosos gentis e claros olhos  
cuja auzência nos meus foy tanta pena  
quanta nom se comprende em quanto falo. 15  
Se no fim de tão longa e curta vida  
de vós me inda inflamase o rayo vivo,  
por bom teria [tudo] quanto passo.

IV  
Mas bem sey que primeiro o extremo passo  
me á-de vir a fechar os tristes olhos 20  
que amor me mostre aqueles por quem vivo.  
Testemunhas serão a tinta e a pena  
que escreverão de tão molesta vida  
o menos que passey, e mais que falo.

C 31v-32v

I  
Quanto tempo ter posso amor da vida:  
sem ver aquella luz alegre e bella  
daquelles graciosos lindos olhos:  
se há-de ser muito tempo venha a morte  
e pera sempre aparte deste corpo  
a triste namorada infellice alma.

II  
Quando fizeste os olhos seus desta alma  
a luz a guia, a glória, a flama, a vida,  
ordenaste que não vivesse o corpo  
não vendo a vista amada linda e bella 10  
pois como já me tarda tanto a morte  
se tanto há que não veio os bellos olhos.

III  
Claros rayos do sol fermozos olhos  
que as chaves ambas tendes da minha alma  
se não vos ei-de ver leve-me a morte  
que morte he sem vos ver a própria vida  
e pois que não vos vendo a morte he bella  
não tenha hũa ora mais de vida o corpo.

IV  
Vai-se sustendo na esperança o corpo  
de tornar inda a ver-vos doces olhos 20  
que se não fora esta esperança bella  
a alma já o deixara e ele a alma  
pois se vós delle e della sois a vida  
<que podem sem vós ter mais do que morte>.

V  
 Ó que não sey que escrevo nem que falo  
 que se de hum pensamento noutro passo  
 vejo tão triste género de vida,  
 que se lhe não valerem vossos olhos  
 nom posso ymaginar qual seja a pena  
 que treslade esta pena com que vivo.

VI  
 Nalma tenho contino hum fogo vivo  
 que se nom respirase no que falo  
 estaria já feita em cinza a pena  
 mas no maior ardor que sufro e passo  
 me tempêrão as lágrimas dos olhos  
 com que fugindo nom se acaba a vida.

VII  
 Morrendo estou na vida, e em morte vivo,  
 vejo sem olhos, e sem língoa falo  
 e juntamente passo glória e pena.

V  
 25 Vários modo soffrendo está de morte  
 em tanto este mortal e triste corpo  
 e se temo perder de todo a vida  
 he por temer perder-vos lindos olhos  
 isto faz com que já de toda a alma  
 30' não se parta a buscar vida mais bella.

VI  
 Serena luz, fermoza, clara e bella  
 que me dás juntamente vida e morte  
 e juntaste com teus raios nesta alma  
 as rara perfeições do bello corpo  
 35' té que te torne a ver meus tristes olhos  
 não averá em mim gosto da vida.

VII  
 Morte sem vós he vida e morte a vida  
 bella a tristeza nestes tristes olhos  
 a alma carga pezada ao mortal corpo.

2 *verso fra parent.* Rh, Ri, AC | 4 falo] choro Rh | 5 a] & Rh, Ri, AC | 12 olhos? Ed | 14 nos meus foy LF : me move a Ed | 15 se não Ed | 18 bem Rh, Ri, AC; tudo *om.* LF | 20 cerrar Ed | 21 por que Rh, Ri, AC | 22 & pena Ed | 24 & o mais Ed | 28 vossos LF : tantos Ed | 33 em *om.* Ed | 34 Mas sobr'a mayor dor que sof(f)ro & p. Ed

FS: 8 Que] Poys | 9 Em que do mal mover se visse hum p. | 18 todo o mal que p. | 23 escrevêram | Que esta pena traslade | 35 O tempêram com l. os olhos | 36 fugindo] se fogue

1 *Lus.* 3,82 «Porque, antes de fugir, lhe fogue a vida»; *Ode* 9 (CP 276) «e nossa vida escassa/fogue tão apressada». La clausola *curta vida* è tipica di Camões.<sup>372</sup> L'intero modulo è petrarchesco,<sup>373</sup> cfr. *Rvf* 30,13 «Ma perché vola il tempo et fuggon gli anni» (sestina *Giovane donna*), prima apparizione del tema della fugacità del tempo, e gli altri *ess.* raccolti in nota da Santagata, fra cui 56,3 «ora mentre ch'io parlo il tempo fugge»; 79,14 «ché la morte s'appressa, e 'l viver fugge»; 272,1 «La vita fugge, et non s'arresta una hora». Si vedano ancora *Rvf* 256,2-3 «Così li afflicti et stanchi spirti miei/a poco a poco consumando sugge»; 15,6 «al mio viver corto»; 207,49 «al viver curto» (clausola).

6 Per la parola in rima cfr. *Rvf* 276,4 «cerco parlando d'allentar mia pena»; 122,9-11 «quando fia quel giorno/che, mirando il fuggir degli anni miei,/esca dal foco, e di sì lunghe pene?».

372 *Lus.* 1,106 e 3,64; *Red.* 2 (CP 4).

373 E prima ancora classico: Hor. *Carm.* 2,14,1-2 «Eheu fugaces...labuntur anni»; Verg. *georg.* 3,284 «fugit irreparabile tempus».

17 *Rvf* 154,3 «nel vivo lume»; 227,12 «col bel vivo raggio».

19-20 *Rvf* 366,107 «in su l'extremo passo»; 30,18 «fin che l'ultimo di chiuda quest'occhi».

25 Cfr. *Rvf* 132,13 «ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio» (e vv.5-6 «S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?/S'a mal mio grado, il lamentar che vale?»); 252,7 «lasso, non so che di me stesso estime»; 254,3 «né so ch'i' me ne pensi o ch'i' mi dica».

39 Cfr. *Rvf* 194,4 «per cui conven che 'n pena e 'n fama poggi»; «67,4 di cui conven che 'n tante carte scriva»; 104,5 «però mi dice il cor ch'io in carte scriva»; 146,2 «alma gentil chui tante carte vergo».

1. Il v.18 è ipometro (*por bom teria quanto passo*) in LF; la lacuna è colmata nei restanti testimoni<sup>374</sup> mediante *tudo*, impossibile stabilire se per fedeltà all'archetipo o per congettura editoriale. Banalizzazioni delle stampe, incluso AC, sono 14 *me move a tanta pena*; 20 *cerrar*; 21 *por que*; 24 *e o mais*; 34 *Mas sobr'a maior dor que soffro e passo*.<sup>375</sup> Invece *passo e passo* (v. 5), e forse anche *e pena* (v. 22), potrebbero teoricamente risalire all'originale. Ri, AC, FS si congiungono in 15 *se não* e 33 *cinza* (anziché *em cinza*).

2. Su sei parole-rima, Camões ne utilizza tre suscettibili di assumere funzione verbale: in effetto, *vivo* è cinque volte verbo e due aggettivo; *falo* è, naturalmente, sempre verbo; *passo* è quattro volte verbo e tre sostantivo. È un'attitudine in certo senso rivoluzionaria di fronte alla regola da quattro secoli vigente che si basa sulla pratica di Dante e soprattutto del Petrarca, ed è limpidamente riassunta da Juan de la Cueva (1606):<sup>376</sup> «Son al fin de los versos convenientes/dos sílabas, de nombres sustantivos/y aquí los verbos son impertinentes». Già Castelvetro aveva richiamato la regola, segnalando puntigliosamente l'eccezione di *Rvf* 30,14:<sup>377</sup> «è verbo, & di tre sillabe (...), sì come anchora disse, *Sotterra*, nella prima sestina, & pare, che il P. reputasse le

---

374 Tranne FS (*todo o mal que passo*).

375 L'arcaismo *sufro* (a partire dal sec. XIII) è estraneo al poema epico.

376 Ed. Reyes Cano 1986, *epístola* III.

377 Castelvetro 1582:74, s.v. *s'arriva*.

parole composte per una».<sup>378</sup> Su un corpus di 168 parole-rima per 28 sestine portoghesi, Cirurgião (1992:34) registra 64 bisillabi, 3 monosillabi, 11 trisillabi. In una larga maggioranza di sostantivi, il primato nell'impiego dei verbi spetta – com'era da attendersi – a Camões, in questa particolarità imitato da Diogo Mendes Quintela, che a *falo* aggiunge *rio*.<sup>379</sup> Si registri ancora *canto* nella sestina IV di Pero de Andrade Caminha. In ambedue i casi l'impiego oscilla fra verbale e sostantivale.

Per il resto, caratteristica precipua della sestina camonianiana è la tendenza all'iterazione verbale, che si dichiara fin dal v. 5 nella locuzione *passo a passo*, anticipata da *pásão e passado*;<sup>380</sup> seguono le correlazioni *para que...para que* (v. 11), *quanta...em quanto* (v. 15), *menos...mais* (v. 24), *a pena...esta pena* (vv. 29–30).<sup>381</sup> Rispetto a queste figure puramente grammaticali, appaiono meno vistose sia le antitesi *vai-se-me...fica* (v. 6), *morto...vivo* (v. 10), *longa e curta* (v. 16) *primeiro...extremo* (v. 19), sia le dittologie sinonimiche *a tinta e a pena* (v. 22), *escrevo...falo* (v. 25), *sufro e passo* (v. 34), che culminano nell'unico trionomio del v. 13. Non è infine casuale che il componimento inizi con una figura etimologica in rima (*vida : vivo*) e termini con tre 'opposita', il secondo dei quali, come Rita Marnoto (1996:107) non ha mancato di rilevare, corrisponde a *Rvf* 134,9 «Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido».<sup>382</sup> Da osservare infine che il v. 10 è un 'decassílabo de gaita galega' e il v. 38 è un 'decassílabo sáfico'. Quanto al congedo, nel corpus di Cirurgião la norma è rappresentata da 1-2, 3-4, 5-6.

3. Nella versione trasmessa dal ms. C l'autore espunge i tre bisillabi verbali in rima, sostituendoli con due sostantivi e un aggettivo.<sup>383</sup> Il risultato è un

378 L'eccezione è evidentemente imitata da Bernardim Ribeiro (*aterra*) e, sul piano sostantivale, da Diogo Mendes Quintela (*vanglória*).

379 L'imitazione è confermata dal resto delle parole-rima (*vida, pena, morte, glória*).

380 Si veda ancora, al v. 9, la paronomasia *possa...passo*.

381 Si aggiunga l'anafora di *vai-se-me* ai vv. 3 e 6.

382 Cfr. ancora «desta morte vivo», clausola terminale del son. 22°:14.

383 Da *olhos*, ereditato da Sá de Miranda, si genera *luz*, presente al v. 2 e nei polinomi che occupano i vv. 8 e 31.



incremento dei rapporti semantici fra le parole-rima, mediante la trasformazione di *vida* : *vivo* nell'antitesi *vida* : *morte*,<sup>384</sup> alla quale si aggiunge *corpo* : *alma*. Al tempo stesso la vocazione iterativa sviluppa una copiosa panoplia distribuita in binomi (2 *alegre e bella*; 3 *graciosos lindos*; 26 *mortal e triste*), trinomi (6 *triste namorada infellice*; 10 *amada linda e bella*), e polinomi più estesi (31 *Serena luz, fermoza, clara e bella*; 8 *a luz a guia, a glória, a flama, a vida*). Frequenti le riprese lessicali nello spazio di almeno due versi: 2-3 *aquella...daquelles*; 15-17 *a morte...morte...a morte*; 19-21 *esperança...esperança*; 27-28 *temo perder...temer perder-vos*; 32-33 *juntamente...juntaste*. Numericamente ridotte, invece, le correlazioni grammaticali (11-12 *tanto...tanto*); le polarizzazioni (16 *morte...vida*;<sup>385</sup> 22 *alma...alma*; 23 *delle...della*), peraltro occasionalmente rinforzate dall'avv. *juntamente* (v. 4, ripreso dall'ultimo verso della versione primitiva);<sup>386</sup> le figure etimologiche (10 *não vendo a vista*).<sup>387</sup>

La pertinenza della parola-rima tende a estendersi in paradigmi di variazione sinonimica: 2 *alegre e bella*, 10 *linda e bella*, 31 *clara e bella*; 26 *triste corpo*, 34 *bello corpo*; 7 *desta alma*, 33 *nesta alma*. Il paradigma relativo a *olhos* si estende per l'intero componimento: 3 e 28 *lindos olhos*, 12 *bellos olhos*, 13 *fermosos olhos*, 20 *doces olhos*, 35 *tristes olhos*.

Emblematica del processo trasformativo è la scissione di *Ófermosos gentis e claros olhos*, unico trinomio presente nel testo originario (v. 13), in due versi in posizione strategica nel testo rielaborato, uno in apertura della terza strofe (13 *Claros rayos do solfermosos olhos*)<sup>388</sup> e l'altro in apertura della sesta (31 *Serena luz, fermoza, clara e bella*). Da notare che *a luz a guia*, sostantivi iniziali dell'onomastico v. 8, figurano in clausola al v. 52 della canzone *Tomei a triste*

384 Nel corpus delle parole-rime raccolto da Cirurgião, le prime tre sono *vida*, che appare 16 volte su 28, *olhos* 12 volte, *morte* sei volte.

385 Significativa la corrispondenza fra *vida e morte*, clausola del secondo verso dell'ultima strofe (cfr. anche son. X-2:7), e *morte a vida*, clausola del primo verso del congedo.

386 Cfr. il v. 3 del son. VII-10, per il quale non a caso CrB rinvia implicitamente al sonetto petrarchesco 'de oppositis'. Si aggiunga il son. 109:8.

387 Il verbo torna insistente ai vv. 12 (*não veio*), 15 (*ei-de ver*), 16 (*sem vos ver*), 17 (*não vos vendo*), 20 (*tornar...a ver-vos*).

388 Cfr. son. 17<sup>o</sup>:7 «que os raios do sol têm em pouco preço»; Éd. 8 (CP 380) «Eu vejo aparecer outros fermosos/raios».

*pena*. Altri riscontri compatibili con l'«usus scribendi» camoniano sono il v. 5 con *Écl.* 4 (CP 349) «inda que a alma do corpo se aparte»; il v. 31 con *Lus.* 8,29 «vitória, clara e bela»; il v. 14 con Canç. 10:189-91 «vendo a conversação leda & süave,/ond'hũa & outra chave/esteve de meu novo pensamento», *Écl.* 7 (CP 379) «que dos contentamentos têm a chave», *Fil.* 456-57 «este cãõ,/que tem das manhas a chave».<sup>389</sup>

4. Il modesto trattato di Sánchez de Lima, pubblicato nel 1580 (lo stesso anno in cui appaiono le *Anotaciones* di F. de Herrera),<sup>390</sup> inaugura in Spagna l'epoca dei manuali precettivi di poetica, come quelli di Juan Díaz de Ren-gifo (1592), Jerónimo de Mondragón (1593), Francisco Cascales (1617).<sup>391</sup> Collocandosi questa fioritura di manuali metrici tra la fine del sec. XVI e l'inizio del seguente, cioè esattamente a ridosso della pubblicazione della sestina camoniana, non meraviglia che questa, forte della sua carica innovativa, corrisponda all'esempio anonimamente proposto nella rielaborazione di Sánchez de Lima,<sup>392</sup> al quale si dovrà attribuire il giudizio sulla forma «tão errada» poi registrato da Domingos Fernandes al momento di pubblicare la retroversione in portoghese (nella quale manca il v. 23').

Copiando il congedo della retroversione, FS annota: «Resultava desto quedar la Sextina sin assonante (que es una de sus perfecciones) y en esta que pongo aquí ay los assonantes de *passo*, y *fallo*. No sé si por atender a esto lo

---

389 «Amor, que do meu peyto tens a chave» si trova nell'ottava *De huma fermosa Virgem desposada*, il cui autore è Diogo Bernardes (LAF I 1:385).

390 *El Arte poética en romance Castellano*. Compuesta por Miguel Sánchez de Lima Lusitano, natural de Viana de Lima. Impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Íñiguez de Lequerica. Año 1580, ff. 54v-56r (*Exemplo de las Sextinas*).

391 Si rinvia a Rodríguez Cachón 2018.

392 «O que muito provavelmente ocorreu é que a sextina autêntica, cuja existência já se comprova em 1577, tivesse realmente sido traduzida para o espanhol, bem antes (15 anos!) da sua publicação na editio princeps de 1595, numa adaptação livre, que foi editada em 1580, o ano da morte de Camões, conforme o texto que aparece no livro de Sanches de Lima, também ele poeta e tradutor» (LAF 3 I:565).

mudó el P.».<sup>393</sup> Ma a nessuno sfugge che il ‘peccato’ principale della sestina camonianiana consiste nell’inusitata profusione di forme verbali in rima,<sup>394</sup> tutte rigorosamente espunte da Sánchez de Lima a beneficio di uno schema composto di soli sostantivi bisillabi (*Arte Poética, Dialogo segundo*, ff. 54v-56r). Si aggiunga che le nuove parole-rima presentano una coppia assonante, *vida : dias e gusto : curso*.<sup>395</sup>

DF2:22v-23v (*Sextina*: «Esta está impresa tão errada que não parece do Author, & foy emendada por elle nesta forma»), AC 114-15 (*Sextinas*).

I  
 Poco a poco se va la corta vida  
 el tiempo se me va de ante los ojos  
 y del vivir me va quitando el gusto,  
 lloro por lo passado, mas los días  
 no detienen por esso el veloz curso,  
 al fin vase la edad, queda la pena.

II  
 Qué calidad tan áspera de pena,  
 pues nunca un passo dio la triste vida  
 fuera de trabajoso y triste curso,  
 si en el processo d’esto abro los ojos  
 tan llenos de trabajos veo los días  
 que ya de ningún gusto tengo gusto.

DF2 I  
 Foge-me pouco, & pouco a curta vida,  
 vay-se-me o breve tempo dante os olhos,  
 e do viver me vay levando o gosto,  
 choro polo passado, mas os dias  
 não se detêm por isso de seu curso  
 passa-se em fim a idade, & fica a pena.

II  
 Que maneira tão áspera de pena,  
 que nunca hum passo deu tão longa vida,  
 fora de trabalhoso, & triste curso,  
 se no processo meu estendo os olhos  
 tão cheos de trabalhos vejo os dias  
 que já não gosto nem do mesmo gosto.

393 Lo stesso Faria e Sousa compose una sestina in due versioni. La prima nella sua prima raccolta poetica *Divinas y humanas flores*, Madrid, Diego Flamenco, 1624, c. 65v; la seconda nella *Fuente de Aganipe o Rimas Varias*, III, Madrid, Carlos Sanchez Bravo, 1646, c.143rv. Le parole-rima cambiano da *cuenta, parte, cierra, vista, passo, viva a cuenta, parte, suma, vista, passo, llama*, in modo da eliminare le assonanze *cuenta:cierra* e *vista:viva*. Cfr. Scoles 1995:365.

394 Gli esempi nelle sestine successive a Petrarca sono rarissimi. Ne trovo uno in una sestina di Pietro Barignano, *Lungo è il viaggio, et è sì breve 'l tempo*, nel *Libro quarto delle Rime di diversi eccellentissimi autori nella lingua volgare novamente raccolte*. In Bologna presso Anselmo Giaccarello, 1551, pp. 296-97: una delle sei rime è *vivo*, sempre in funzione di aggettivo tranne al v. 19 «mentre ch’io vivo» e nell’ultimo verso: «però ch’io vivo sotto i piè di morte».

395 Diversamente, l’autore della versione trasmessa nel ms. C approda alla triade *olhos : morte : corpo*.

## III

Los placeres, el canto, risa y gusto,  
la continuación grande de la pena,  
lo llevo, no me queixo de los días,  
la culpa es del destino, que la vida  
siempre celebrará unos bellos ojos  
por más que del vivir se alargue el curso.

## IV

Sigan los cielos su natural curso,  
a uno den tristeza, o otros gusto,  
hagan al fin mudanças, que mis ojos  
nunca verán jamás si llanto y pena,  
este concierto he hecho con la vida  
para poder en paz passar los días.

## V

Van sucediendo unos a otros días,  
no pierde el tiempo nada de su curso,  
pierde sola la corta, o larga vida,  
como sombra se passa edad y gusto,  
y siempre va creciendo el ansia y pena,  
de que serán testigos estos ojos.

## VI

Mas nunca de mi alma, ó claros ojos  
vos pueden ya quitar los largos días,  
cresca quanto quisiere el ansia y pena,  
que pues atrás volver no puede el curso  
de los años, terné solo este gusto  
para poder passar la triste vida.

## VII

Canción, ya tuve vida, ya mis ojos  
me dieron algún gusto, mas los días  
con su ligero curso, ansia y pena.

## III

Os prazeres, o canto, o riso, o gosto  
a continuação da grave pena  
15 me levou, que não ponho culpa aos dias.  
A culpa he do destino, porque a vida  
sempre celebrará os bellos olhos,  
por mais que do viver se alonge o curso.

## IV

Sigão os Ceos o seu natural curso,  
20' a toda gente dêem tristeza, ou gosto:  
fãção em fim nudanças que meus olhos  
nunca verão no mundo senão pena,  
(.....)  
para poder em paz passar os dias.

## V

25' Vão soccedendo os dias a outros dias  
não perde o tempo nada do seu curso  
perde somente a curta, & breve vida  
fôge-lhe como sombra a idade, & o gosto,  
vay-se-lh'acrecendo mágoa, & pena  
30 de que são testemunhas os meus olhos:

## VI

Mas nunca da minh'alma, ó claros olhos,  
vos poderão tirar os longos dias,  
cresca quanto quiser trabalho, & pena  
que pois para detrás não torna o curso  
35 dos annos: isto só terei por gosto,  
para poder passar o mais da vida.

## VII

Canção já tive vida, já meus olhos  
me dêrão algum gosto, mas os dias,  
com seu legeiro curso mágoa, & pena.

[Sextina diferente]

PR-C (f. 191v: *Septina*) | Rh (*Ode segunda*) 45r-46r, Ri (*Ode segunda*) 53r-54r, FS III:130-33 (*Oda II*).

Schema del modello *Rvf* 29 (secondo l'analisi di Zenari 1999:153) è AbC(h<sup>3</sup>) DE(i<sup>5</sup>)Fg; congedo (i<sup>5</sup>)Fg. Cfr. Bembo, *Asol.* II 16; Groto, *S'humana industria rivolgesse quanto* (Spaggiari 2014 I:59-60). A fianco del testo di Rh, si riproduce qui di seguito la canzone del Bembo che funge da modello:

I  
Tão suave, tão fresca, e tão fermosa,  
nunqua no ceo sahio,  
a Aurora no princípio do verão,  
aas flores dando a graça costumada,  
como a fermosa mansa fera, quando  
hum pensamento vivo me inspirou,  
por quem me desconheço.

II  
Bonina pudibunda, ou fresc[a] rosa,  
numqua no campo abrio,  
quando os rayos do sol no Touro estão,  
de cores diferentes esmaltada  
como esta flor, que os olhos inclinando,  
o soffrimento triste costumou  
aa pena que padesço.

III  
Ligeira, bella Nympha, linda, <a>irosa,  
não creõ que seguio  
Satyro, cujo brando coração  
d'amores commovesse fera irada,  
que assi fosse fugindo, e desprezando  
este tormento, onde amor mostrou  
tão próspero começo.

I  
Si rubella d'Amor, né si fugace  
non presse erba col piede,  
né mosse fronda mai Ninfa con mano,  
né trezza di fin oro aperse al vento,  
5 né 'n drappo schietto care membra accolse  
donna si vaga e bella, come questa  
dolce nemica mia.

II  
Quel che nel mondo, e più ch'altro mi spiace,  
rade volte si vede,  
10 fanno in costei, pur sovra 'l corso humano,  
bellezza e castità dolce contento.  
L'una mi prese il cor come Amor volse,  
l'altra l'impiega, si leggiera e presta,  
ch'ei la sua doglia oblia.

III  
15 Sola in disparte, ov'ogni oltraggio ha pace,  
rosa o giglio non siede,  
che l'alma non gli assembri a mano a mano,  
avvezza nel desio ch' 'i' serro drento,  
quel vago fior, cui par uom mai non colse.  
20 Così l'appaga e parte la molesta  
secura leggiadria.

## IV

Nunqua em fim cousa bella, e rigurosa  
 natura produzio,  
 que iguale àquella forma e condição,  
 que as dores em que vivo estima em nada: 25  
 mas com tão doce gesto, irado, e brando  
 o sentimento, e a vida me enlevou  
 que a pena lhe agradeço.

## V

Bem cudei de exaltar em verso, ou prosa  
 aquillo que a alma vio,  
 antre a doce dureza e mansidão,  
 primores de belleza desusada,  
 mas quando quis voar ao ceo cantando,  
 entendimento, e engenho me cegou,  
 luz de tão alto preço.

## VI

Naquella alta pureza deleitosa,  
 que ao mundo se encubrio  
 e nos olhos angélicos, que sam  
 senhores d[esta] vida destinada,  
 e naquelles cabellos que soltando  
 ao manso vento a vida me enredou,  
 me alegre, e enristeço.

## VII

Saudade e sospeita perigosa,  
 que amor constituyo,  
 por castigo daquelles que se vão,  
 temores, penas d'alma desprezada,  
 fera esquivança, que me vay tirando  
 o mantimento que me sustentou,  
 a tudo me offereço.

## VIII

[Amor isento a huns olhos me entregou, 50  
 nos quays a Deos conheço.]

## IV

Caro armellin, ch'innocente si giace,  
 vedendo, al cor mi riede  
 quella del suo penser gentile e strano  
 bianchezza, in cui mirar mai non mi pento: 25  
 si novamente me da me disciolse  
 la vera maga mia che, di rubesta,  
 cangia ogni volta in pia.

## V

Bel fiume, alor ch'ogni ghiaccio si sface,  
 30' tanta falda non diede,  
 quanta spande dal ciglio altero e piano  
 dolcezza, che pò far altrui contento;  
 e sé dal dritto corso unqua non tolse.  
 Né mai s'inlaga mar senza tempesta,  
 35' che si tranquillo sia.

## VI

Come si spegne poco accesa face,  
 se gran vento la fiede,  
 similmente ogni piacer men sano  
 vaghezza in lei sol d'onestate ha spento.  
 40 O fortunato il velo, in cui s'avolse  
 l'anima saga e lei, ch'ogni altra vesta  
 men le si convenia.

## VII

Questa vita per altro a me non piace,  
 che per lei, sua mercede,  
 45 per cui sola dal vulgo m'allontano;  
 ch'avezza l'alma a gir là 'v'io la sento,  
 si ch'ella altrove mai orma non volse;  
 e più s'invaga, quanto men s'arresta  
 per la solinga via.

## VIII

Dolce destin, che così gir la face,  
 50 dolci del mio cor prede,  
 ch'altrui si presso, a me 'l fan sì lontano;  
 asprezza dolce e mio dolce tormento,  
 dolce miracol, che veder non suolse,  
 dolce ogni piaga, che per voi mi resta  
 beata compagnia.

## IX

Quanto Amor vaga, par beltate onesta  
 né fu giamai, né fia.

8 fresco Rh | 15 linda irosa Ed (cfr. Perugi 2000:174) | 39 dasta Rh || FS:<sup>396</sup> 24 aquella | 27 elevou | 29 cuidei | 38 são

FS ad. 50: «Ya quando no tratava d'estos estudios, hallé otro manuscrito con este remate, que es el que al principio dixe faltava: y es creíble que le quitaron por dezir, que en la belleza de aquellos ojos reconocía a Dios»;<sup>397</sup> ad str. VII: «Presumo que anda troncada esta Oda; y que antes d'esta estancia avía otra; porque lo que dize en ella es cosa muy diferente de lo que venía diziendo, y con que fenece la estancia antecedente».

1. La menzione, al v. 10, del sole nella costellazione del Toro costituisce un rinvio esplicito alla Canç. 7<sup>o</sup>:22 «No tauro entrava Phebo», soprattutto considerando la precisa rispondenza fra i vv. 24–26 di quel testo, «quando o Amor soltava/em fios d'ouro as tranças encrespadas/ao doce vento estivo», e i vv. 40–41 di *Tão suave*. Per di più, *Tão suave* presenta contatti evidenti con due sonetti prologali. Il primo è *Eu cantarei de amor* (3<sup>o</sup>), vv. 9–10 «do desprezo honesto/da vossa vista branda e rigurosa» (cfr. le str. IV e VII). L'altro è *Em quanto quis Fortuna* (1<sup>o</sup>), v. 7 «escureseo-me o engenho, com ho tromento».<sup>398</sup>

La tradizione, e successivamente la critica,<sup>399</sup> sono tutt'altro che concordi nell'identificare il genere cui appartiene questo componimento calcolato sullo schema di *Ryf* 29 (*Verdi panni*), che in Petrarca costituisce un 'unicum', e perciò stesso è stato oggetto d'imitazione da parte dei petrarchisti. Si tratta in realtà di una canzone redatta in «forma provenzalesca» (E. Pereira Filho).<sup>400</sup> La forma metrica, organizzata per 'coblas unissonans', è di gran lunga la più comune presso i trovatori in lingua d'oc: le rime della strofe iniziale,

---

396 Per le varianti interne di FS ai vv. 24 e 27, già discusse da E. Pereira Filho, cfr. Perugi 2000:171–72, nota 3.

397 Per l'autenticità del congedo cfr. Perugi 2009:213–25. Il modello diretto è probabilmente il sonetto incipitario delle *Rime* di Serafino Aquilano, vv. 12–14: «perché la mente e ciascun penser mio/spesso convien per lei tanto alto saglia/che conoscer mi fa che cosa è Dio».

398 Cfr. *Écl.* 7 (CP 366) «o louro Apolo (...) escurece/o que em vosso louvor meu canto aspira».

399 Si veda Perugi 2000:184, nota 51.

400 «O nome de *canção*, que os italianos Bembo e Tassoni empregam correctamente em relação ao texto de Petrarca, surge ainda em Alonso Pérez e Fernão Álvares d'Oriente» (Perugi 2000:184, nota 50).

immutate, si mantengono rigorosamente nelle stesse sedi attraverso l'intero componimento.<sup>401</sup> D'accordo col modello petrarchesco, *Tão suave* presenta ancora due notevoli caratteristiche: tutte le rime all'interno della strofe sono irrelate;<sup>402</sup> in più esistono due rime interne, anch'esse irrelate, una al quarto verso formando un trisillabo, l'altra al sesto verso formando un pentasillabo.

Essendo il complesso schema del tutto nuovo in ambiente lusofono,<sup>403</sup> nel sec. XVI si ricorre ad approssimazioni: le edizioni parlano di *Ode*, mentre l'*Índice* di Pedro Ribeiro impiega il termine *septina*,<sup>404</sup> indebitamente ripreso da Azevedo Filho nella sua edizione.<sup>405</sup> Già nel ms. LF si trova l'etichetta *sextina diferente*; e non a caso nell'elenco dell'*Índice* la *septina* segue immediatamente alla *sextina*.

Come si raccoglie confrontando tra loro le strofe incipitarie di *Verdi panni* e dell'imitazione bembiana, il nucleo semantico alla base del componimento – che resta immutato presso la maggior parte degli imitatori<sup>406</sup> – si può indicare con la formula '(non esiste) nessuna donna così bella come questa'. Per attualizzare il sintagma 'non esiste', Petrarca impiega la perifrasi 'non vestì mai panni, siano essi di color rosso scuro o azzurro, né acconciò in una

---

401 Al contrario, nella lirica siciliana, italiana e poi europea, la forma canonica è in 'coblas singulars': lo schema metrico è identico in tutte le strofe, ma le rime impiegate cambiano di strofe in strofe.

402 *Verdi panni* «dovrà considerarsi una combinazione della tecnica delle *coblas unissonans* con quella, tipica della *sestina*, delle *coblas dissolutas* (in base alla quale le rime sono irrelate all'interno di ciascuna stanza)» (Bausi/Martelli 1993:94).

403 Del resto lo stesso Bembo affronta la questione «no seu tratado de poética, *Prose della volgar lingua* II/12, numa passagem onde ilustra a necessidade de não distanciar demais duas palavras que rimam entre si, sendo de quatro ou cinco versos o intervalo máximo consentido» (Perugi 2000:173, cfr. ib.:177, nota 20; ib.:185).

404 Si corregga dunque Perugi 2000:184, nota 50.

405 Che non si tratti di neologismo coniato da LAF era già stato segnalato da A. Pinto de Castro. Il termine esiste in ambito metrico, ma indica qualcosa di differente (cfr. Perugi 2009:211-12).

406 Si veda in particolare (rispetto a *Tão suave* 18-20) Groto 18-21 «Né 'n regno - alcuno, né 'n alcuna parte/beltà fu udità, o letta in versi, o in prose,/che a voi a lato non cada, qual cade/a Febo ogni splendore»; 52-53 «(Che quanto poggia più lo stil, più toma)/indegno, e humile mi starò in disparte»; 22-26 «Né lingua culta sì, né 'ngegno tanto/chiaro, né stil sì adorno/trovar si può, né sì ricco idioma».



bionda treccia i capelli d'oro'.<sup>407</sup> Bembo raddoppia questa doppia perifrasi: 'non camminò mai sull'erba, né con la mano scosse un ramo, né sparse al vento la treccia d'oro, né coperse le membra con un vestito prezioso'.<sup>408</sup> Inoltre, la «donna...sì bella» del Petrarca diventa nel Bembo una ninfa oggetto di un doppio epiteto: «Sì rubella d'amor<sup>409</sup> né sì fugace» (v. 1). Camões, pur ricuperando la bipartizione sintattica del Petrarca (la prima parte della strofe occupata dalla similitudine, la seconda dalla descrizione della donna), integra due innovazioni del Bembo: l'accumulo di epiteti nel v. 1 e la menzione di una «fermosa, mansa fera» come sinonimo di «dolce nemica mia». <sup>410</sup>

La canzone del Bembo è redatta secondo una tecnica circolare;<sup>411</sup> fra le due prime strofe e le ultime due, d'ispirazione neoplatonica, ciascuna delle strofe intermedie è basata su una similitudine fra la donna e un'entità naturale: *rosa e giglio* (III), *Caro armellin* (IV), *Bel fiume* (V), *face e vento* (VI). Analogamente in Camões, ciascuna delle quattro prime strofe presenta, rispetto alla donna, una similitudine con l'*Aurora* (I), con una *Bonina pudibunda ou fresca rosa* (II),<sup>412</sup> con una *Ninfa* (III), infine con qualsiasi *cousa bela e rigurosa* (IV):

I	Tão + nunca...como	Aurora = fermosa, mansa fera
II	Numqua...como	bonina + rosa = esta flor
III	Não crêo...que assi	ninfa...fugindo e desprezando
IV	Nunqua, em fim...que iguale	cousa bela e rigurosa

Nelle str. III-IV il secondo termine di paragone è implicito; in compenso, si precisa la dimensione ossimorica come tratto costante che percorre l'intera

407 *Rvf* 29,1-3 «Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi/non vesti donna unquanco/ne d'or capelli in bionda treccia attorse».

408 Bembo, *Asol.* II 16,2-5 «non presse erba col piede,/né mosse fronda mai Ninfa con mano,/né trezza di fin oro apere al vento,/né 'n drappo schietto care membra accolse».

409 Cioè 'esquiva' (cfr. Petrarca, v. 18 *rubella di mercé* 'desapiedada') e 'fugidia'.

410 La *ninfa* bembiana riaffiora nella str. III.

411 Confermata in Camões dalla rima derivativa, a distanza, *conheço* : *desconheço*.

412 «Sola in disparte (...)/rosa o giglio non siede» + «quel vago fior» ~ «Bonina pudibunda ou fresca rosa/nunca no campo abriu» + «como esta flor».

canzone.<sup>413</sup>

2. Le due rime interne, che tutti gli imitatori italiani di *Ruf* 29<sup>414</sup> rispettano, costituiscono un problema presso gli imitatori iberici. Alonso Pérez (*No tan rebelde Amor, ni desdeñosa*)<sup>415</sup> conserva solo la prima delle due; Fernão Álvares d'Oriente nelle due sue imitazioni (*O duro inverno, que de monte a monte e Lobo cruel na serra, ou na campina*)<sup>416</sup> solo la seconda; Faria e Sousa (*Si humana industria rebolviesse quanto*),<sup>417</sup> con dodici strofe e imitando il Groto, non ha nessuna rima interna. Dunque, fuori d'Italia, solo Camões rispetta l'esigenza della doppia rima interna. Ciò nonostante, *Tão suave* presenta sette strofe rispetto alle otto del modello petrarchesco. Otto strofe contano le sette imitazioni italiane conosciute,<sup>418</sup> inoltre la canzone di Alonso Pérez e le due di Fernão Álvares. È questo il momento d'integrare nella nostra edizione *Tan crua nimpha*, trasmessa nel ms. LF col titolo di *Sextina diferente*, e ultima di una terna che comprende la prima versione di *Manda-me Amor* e la canzone *Vão as serenas ágoas* (ambedue accolte nelle edizioni cinquecentesche). *Tan crua nimpha* ha solo sette strofe, come la canzone di Camões, e già dicemmo<sup>419</sup> che la sua collocazione ne dimostra l'autenticità camoniana; di più: l'assenza di una stanza rispetto al modello bembiano costituisce un 'errore' significativo in comune con *Tão suave*.

---

413 Ciò che, secondo FS, appare soprattutto nella str. IV: «bella por la forma, y rigurosa por la condición...blando por lo bello de la forma, ayrado por lo riguroso de la condición...la vida le elevó la forma; el sentimiento la condición. Hermosa estancia por estas armónicas correspondencias»

414 Oltre a Bembo e Groto: Coppetta, Caracciolo (due canzoni), G. Zane, Angelo M. Salimbeni (Gorni 2008:68).

415 *Parte primera e segunda, de la Diana de George de Monte Mayor*. Año 1614. En Barcelona, en casa Sebastián de Cormellas, al Call., pp. 499-501.

416 Ambedue pubblicate nella *Lusitânia transformada*, Lisboa, por Luys Estupiñán, 1607, f. 197v e 278v.

417 *Fuente de Aganipe o Rimas várias* dividida en siete partes. Madrid, por Juan Sánchez, Parte III, 1644.

418 Tranne Coppetta (*Con veloci pensier, con passi lenti*) che ne ha undici.

419 Perugi 2020:27-28.

## Sextina diferente

LF 47r-48r (*Sextina diferente*).

### I

Tan crua nimfa, nem tão fugetiva ·  
com lindo pé pizou ·  
a verde erva nem colheo brancas flores  
soltando seus cabelos d'ouro fino  
5 ao vento, que em mil doces nós os ata ·  
nem tam linda discreta e tão fermosa ·  
como esta minha ymiga .

### II

Aquilo que em pessoa que oye viva ·  
no mundo, não se achou ·  
10 quis nela a natureza · seus primores.  
Mostrando que se achassem de contino  
castidade, beleza hũa me mata ·  
a outra de suave e deleitosa ·  
me fas doce a fadiga.

### III

15 Mas esta · bela fera tão esquiva ·  
que o prazer me · roubou ·  
quis-mo pagar, seus únicos louvores  
cantando eu, num stilo dela · yndino ·  
porque se de louvor tão alto trata ·  
20 não sey eu tão baxo verso e prosa ·  
que escreva nem que diga.

### IV

Aquela lux que a do sol claro priva ·  
e a minha me cegou ·  
aquele mover d'olhos minhas dores  
25 causando do olhar manso e devino

o doce rir que esta alma desbarata ·  
fas a sua pena · dezejosa ·  
e de seu mal amiga.

V

Dos belos olhos veo a flama viva ·  
30 que n'alma se ateou ·  
com a lenha de vossos disfavores  
queimando dentro o coração mofino  
cujo fim por mor dano se dilata  
com a esperança falsa e dovidosa ·  
35 que forçado he que siga.

VI

Minha · ou vossa vendo-se cativa ·  
que deus livre criou ·  
se aqueixa desses olhos roubadores  
culpando ao claro raio peregrino ·  
40 mas logo a lux suave que a resgata ·  
de vossa linda vista graciosa  
a fas que se desdiga.

VII

Nenhũa que no mundo humana viva ·  
que o criador formou ·  
45 por milagre maior entre as maiores  
formando hum feito de tal feitor dino  
Deus não quer que sejais (senhora) yngrata ·  
mas que ajudais hũa alma desditosa ·  
que em vos servir periga .

VIII

50 a sofrer esta pena rigurosa ·  
vosso valor me obriga.

La collocazione nel ms. LF mostra che, insieme alla versione più antica di *Manda-me Amor*, anche *Tan crua nimfa* appartiene al ristretto manipolo dei primi abbozzi camoniani – ciò che l’analisi conferma. Nelle prime due strofe, essa segue dappresso l’originale del Bembo. Nella str. I il v. 4 si raddoppia mediante l’innesto di *Rvf* 90,1-2 «Erano i capei d’oro a l’aura sparsi/ che ’n mille dolci nodi gli avolgea», ciò che comporta il sacrificio del v. 5 del modello bembiano.<sup>420</sup> La str. II è, come nel Bembo, centrata sui *primores* che la natura volle attribuire alla donna, e sul binomio *castidade, beleza* seguito dalla correlazione *ũa...outra*.

Nel passaggio dalla prima versione alla seconda, il trinomio del v. 5 *nem tam linda discreta e tão fermosa* è dislocato nell’incipit *Tão suave, tão fresca e tão fermosa*, pur depositando un’eco appunto al v. 5 (*como a fermosa mansa fera*). La str. II si sfalda completamente: i *primores* sono trasferiti al v. 32, la parola-rima *deleitosa* al v. 36. Con la str. II, infatti, inizia un cambio strutturale decisivo, che oppone la prima versione alla seconda. La prima, distaccandosi dal modello del Bembo, descrive la bellezza della donna e il suo effetto personalizzante; la seconda, al contrario, imita liberamente il catalogo delle similitudini bembiane (str. II-IV), quindi sviluppa il topico dell’accecaimento, e dell’inadeguatezza poetica dell’io lirico (str. V),<sup>421</sup> infine accenna brevemente alle qualità fisiche e soprattutto morali della donna (str. VI-VII): la luce accecante, *que a do sol claro priva*, diventa semplicemente *luz de tão alto preço*; *l’olhar manso e devino*, e i *belos olhos* da cui sprigione *flama viva*, si riducono a *olhos angélicos*. Scompaiono – certamente per effetto di (auto)censura – sia *devino* sia *cativa* con riferimento all’anima.<sup>422</sup>

Questa prima versione è peraltro viziata da non poche imperfezioni. Il v. 27 è calante, e la dieresi *süa* non basta a raddrizzarlo. Il v. 3 presenta una scansione di 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>; il v. 46 si può accentare su 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, nel quadro tuttavia di

420 Nella seconda stesura la visione dei capelli al vento è trasferita nella str. VI (*e naqueles cabelos que, soltando/ao manso vento*).

421 Dalla str. III della prima versione l’autore riprende la clausola *verso e prosa* e la rima *ce-gou*.

422 Cfr. *Red.* 105 (CP 89-90) «Esta é a cativa que me tem cativo,/e, pois nela vivo,/é força que viva»; *son.* 19 (CP 126) «nãa alma que é cativa» (cfr. *Canç.* 9<sup>o</sup>,55).

un poliptoto doppio e fastidioso (*maior...maiores* e *feito...feitor*); del pari non accettabile è l'iterazione, per di più in rima, *Aquilo que em pessoa que oye viva/no mundo* (vv. 8-9) e *Nenhã que no mundo humana viva* (v. 43).

*Tan crua nimfa, nem tão fugitiva*<sup>423</sup> mostra numerosi contatti con l'ecloga *dos Faunos*, come suggerisce il doppio riscontro dei vv. 2-3 e 5 con *Écl. 7* (CP 368) «como elas/nenhã tão fermosa as ervas pisa»<sup>424</sup> e «De ã os cabelos louros se espalhavam/pelo fermoso colo, sem concerto,/com dous mil nós suaves se enlaçavam». Una traccia della stessa ecloga si ritrova al v. 3, aggiunto rispetto al Bembo, cfr. *Écl. 7* (CP 374) «a cuja sombra andais colhendo flores»; e ai vv. 4-5, cfr. *Écl. 7* (CP 367) «enquanto Galateia ao manso vento/solta os cabelos louros da cabeça». Da notare ancora i contatti con l'*Écl. 5*, anch'essa dedicata ad A. Noronha.<sup>425</sup>

Altri riscontri con le ecloghe sono ai vv. 17-18 e 22.<sup>426</sup> Molto significativa è anche l'equivalenza tra il v. 29 e «olhos rutilando em lume vivo», v. 27 comune alla tre versioni di *Manda-me Amor*. Per la clausola «flama viva» si veda ancora il son. 159:6 «com luz de mais ardente, & viva flama»<sup>427</sup> e - in *Lus.* 9,31 - «a viva flama, o nunca morto lume» associato a «por lenha corações ardendo estavam».<sup>428</sup>

---

423 Traduce il «fugace» del Bembo; cfr. ancora *Lus.* 9,54 «a sonora ninfa fugitiva»; *Écl. 7* (CP 370) «Ah! Ninfas fugitivas». Per la *bela fera tão esquiva* (v. 15) cfr. *Ode 3* (CP 265) «Ó crua, esquiva e fera»; *Écl. 5* (CP 357) «nem outra como a tua tão esquiva».

424 Si aggiunga *Manda-me Amor*, versione Jur 42 «com inveija das ervas que pisavam». Il modello è naturalmente nel Bembo, vv. 2-3 «Non presse erba col piede/né mosse fronda mai ninfa con mano». Vedi ancora *Lus.* 3,97 «a pisar do Mondego a fértil erva».

425 *Écl. 5* (CP 351) «com que de vós, Senhor, em alto grito/louvores mil em toda a parte cante» e (CP 354) «quando Amor me obriga»; cfr. son. 1-3:13 «será forçado, pois Amor m'obriga». Il Noronha morì in battaglia il 18 aprile 1553; Camões ne venne a conoscenza soltanto due anni dopo, al suo ritorno a Goa.

426 *Écl. 4* (CP 341) «e que vossos louvores sempre cante»; *Écl. 6* (CP 365) «quem priva/do dia o lume».

427 Cfr. anche «louvor de tanto preço» (v. 11) col v. 35 di *Tão suave*.

428 La clausola «suave e deleitosa» (v. 13) rintocca in *Lus.* 19,51.

## Canção 8º

LF 46v-47r, TT 161v (*Cansão de L.D.C.*) | Rh 27v-28v (*Canção quarta*), Ri 33v-34 (*Canção quarta*), FS III-4 (*Canción IV*).

Schema metrico: abC,abC,cdeeDfF – abC,abC,ff (13 versis per 4 str.). Il congedo, che cumula la fronte alla ‘combinatio’ finale,<sup>429</sup> si modella sul congedo di *Con un manso rüido* di Garcilaso, che però ha cinque strofe come il modello petrarchesco *Chiare, fresche et dolci acque*.

### I

Vão as serenas ágoas  
do Mondego correndo  
mansamente que até o mar não páráo  
por onde minhas mágoas  
pouco e pouco crescendo 5  
para numqua acabar se começárão.  
Aly se ajuntárão  
neste lugar ameno  
aonde agora mouro  
testa de neve e d’ouro 10  
riso süave e oulhar sereno  
hum gesto delicado  
que sempre n’alma m’está pintado.

### II

Nesta florida terra  
leda fresca, e serena 15  
ledo contente por mim só vivia  
em pax com minha guerra

---

429 «Aunque en el commiato se pueden utilizar fórmulas métricas diversas (estancias completas, parte de ella, nuevo esquema métrico), lo más general es que se use una estrofa más corta que la estancia, la cual repite con rimas nuevas la disposición métrica de la sirima, siguiendo la forma habitual del commiato en Petrarca» (Fuente Fernández 1997:76).

contente com a pena  
que de tão belos olhos procedia.  
Hum dia n'outro dia 20  
o esperar m'enganava:  
longo tempo pasey  
com a vida folgey  
só porque <em> tão bem a empregava.  
Mas que me presta já 25  
que outros fermosos olhos não os há?

### III

Ó quem me a mim disera  
que d'amor tam profundo  
o fim pudese ver em hũa ora:  
ou quem cuidar pudera 30  
que ouvese hi no mundo  
apartar-me eu de vós, minha senhora  
pera que desd'agora  
perdesse a esperança  
e o vão pensamento 35  
desfeito num momento  
sem me poder ficar mais que a lembrança  
que sempre estará firme  
até o derradeiro despedir-me.

### IV

Mas a mor alegria 40  
que daqui levar posso  
com a qual defender-me triste espero  
é que numqua sent[ia]  
no tempo que fui vosso  
quererdes-me vós quanto vos eu quer[o], 45  
porque o tormento fero  
de vosso apartamento  
não vos dará tal pena



como a que me condena,  
 que mais sintirei vosso sentimento 50  
 que o que minh'alma sente:  
 moura eu, senhora, ficai vós contente.

V

Canção, tu estarás  
 aqui acompanhando  
 estos campos e estas claras ágoas 55  
 e por mim ficarás  
 chorando e suspirando  
 e ao mundo mostrando tantas mágoas  
 que de tão longa história  
 minhas lágrimas fiquem por memória. 60

2 descendo Ed | 4 que om. TT | 5 e] a Ed | 6 se] ce TT | 9 Onde TT | 10 e ouro Rh, Ri | 11 Riso brando suave (& s. Ri, FS) olhar s. Ed | 15 eterena (?) TT | 16 Ledo & c. para mim v. TT, Ed | 17 Com pas TT | 18 Contentente TT | 24 Soo porque tambem me empr. TT : Só porqu'em bem tamanho m'empr. (se empr. FS) Ed | 25 pera que LF | 26 Que tão f. Ed | 27 me alli d. Ed | 29 pudece TT; ver ind'algũa hora Rh, Ri : ver eu algum' hora FS | 30 O quem cudar p. Rh, Ri | 31 hay TT : ahi Ed | 34 Perdece TT (cfr. 35 pencamento) | 43 E LF : He Rh, FS : E, Ri; sentira LF | 45 vós tanto quanto quero (?) TT; queria LF | 52 e ficay vos c. TT; Morra eu s., & vós ficai c. Ed | 59 larga Ed

FS: 3 E mans. até | 4 as minhas | 7 se me mostrarão | 9 Em que inda agora m. | 18 Glorioso com | 19 De hum dia em outro dia | 22 Tempo longo | 30 E quem | 34-35 Já perdida a esp./visse o vão p. | 39 Até no d. | 42 E com que d. | 55 Por estes c. estas | 57-59 Com choro susp./porque ao mundo, dizendo tantas m.,/como huma larga h.

FS ad v. 2: «Mírese el cuidado; pudiera dezir *corriendo*, por ser tan propio el dezir de los ríos que corren: pero como este va tan suave que a vezes parece no va, dixo *decendiendo*; que es bajar de espacio, o vagarosamente»;<sup>430</sup> ad v. 3: «El mansamente explica lo que dixе arriba de que providentemente dixo *decendo*, y no *correndo*. Y luego haze estremada correspondencia con lo que se sigue de *pouco a pouco* etc.».

---

430 Cfr. la nota al verso precedente: «Este río es muy sereno, que como corre siempre por llanura es suavíssimo su curso; y estos versos con que el P. le quiso descrivir tal, son tales que parece se está viendo en ellos el propio río con su sereníssimo movimiento».

Faria e Sousa spiega perché *descendo* (v. 2) è preferibile a *correndo*: in realtà *correndo* forma con *mansamente* un ossimoro,<sup>431</sup> come in *Écl.* 7 (CP 367) «um manso ribeiro (...) mansamente/vai correndo, suave e sossegado»; ne segue che le edizioni, com'era atteso, risalgono a un sub-archetipo comune. Analogamente annullano al v. 11 sia la dieresi (*süave*) che la dialefe successiva; al v. 29 la dialefe *hũa | ora*; al v. 31 sia la dialefe che il fattore dinamico *hi*. Si vedano ancora la dilatazione *tamanho* (v. 24), le correzioni 'faciliores' *a* (v. 5), *tão* (v. 26), *alli* (v. 27);<sup>432</sup> il caratteristico ispanismo *larga* (v. 59).

Nel ms. LF il v. 24 è ipermetro (*p'ra?* si accoglie la soluzione di cett., anche se può trattarsi di congettura); più vistosa ancora la sequenza in rima *alegria : sentira : queria* (vv. 40-45). TT va con le stampe per l'inserimento della cong. e ai vv. 16 e 52 e per l'impiego di *me* (ma senza *tamanho*) al v. 24.

L'integrazione al v. 24 restituisce un verso con tripla dialefe (dopo *porque*, dopo *bem*, dopo il pron. *a*): la soluzione, se è corretta, è una prova di archetipo.

La canzone mostra solidi punti di contatto con la prima versione di *Manda-me Amor*, cfr. Canç. 1°:30 «por dar pax aos nacidos e a mim guerra» e Canç. 1°/7°:88 «que foy a causa de tão longa história» rispettivamente con i vv. 17 e 59; inoltre la Canç. 5°:23-24 «ficase como história/que dos fermosos olhos fosse lida» (canzone, anch'essa, di 'appartamento').<sup>433</sup> Quanto alla 'descriptio', *pintado* (v. 13) rinvia alla Canç. 2°:15; e per il v. 10 cfr. Canç. 3°:2 «a testa d'ouro e neve, o lindo aspeito».

---

431 FS cita l'inizio della canzone 47 di Boscán (Clavería 1999:148-49): «Claros y frescos ríos/que mansante vais/siguiendo vuestro natural camino»; e della canzone 3 di Garcilaso: «Con un manso rüido/d'agua corriente y clara».

432 Cfr. son. 30°:4.

433 Si aggiungano son. II-12:5 «Empresa, n'alma tenho longa história»; son. 30°:10 «pequena história» («longa» nelle Ed.); *Écl.* 7 (CP 373) «memória/de vós, em namorada e longa história».



os ceos, a ruda língua mal composta, 20  
dos próprios outro nome lhe tem dado;  
aqui no mar que quer apressurado  
entrar polla garganta deste braço,  
me trouxe hum tempo e teve  
minha fera ventura; 25  
aqui nesta remota, áspera, e dura  
parte do mundo, quis que a vida breve  
também de si deixasse hum breve espaço,  
porque ficasse a vida  
pello mundo em pedaços repartida. 30

### III

Aqui m'achei gastando hũs tristes dias,  
tristes, forçados, maos, e solitários,  
trabalhosos, de dor, e d'ira cheos,  
não tendo tão-somente por contrários  
a vida, o sol ardente, e ágoas frias, 35  
os ares grossos, férvidos, e feos,  
mas os meus pensamentos que são meos  
para enganar a própria natureza,  
também vi contra mi,  
trazendo-me à memória 40  
algũa já passada e breve glória,  
qu'eu já no mundo vi quando vivi,  
por me dobrar dos malles a aspereza,  
por me mostrar que avia  
no mundo muitas horas de alegria. 45

### IV

Aqui estiv'eu co estes pensamentos  
gastando o temp'e a vida, os quais tão alto  
me subião nas asas, que caia  
(e vede se seria leve o salto,  
de sonhados e vãos contentamentos) 50

em desesperação de ver hum dia;  
aqui o imaginar se convertia  
n'hum súbito chorar, e n'hūs sospiros,  
que rompíão os ares:  
aqui a alma cativa 55  
chagada toda estava em carne viva,  
de dores rodeada, e de pesares,  
desamparada e descuberta aos tiros  
da soberba fortuna,  
soberba, inexorável, e importuna. 60

#### V

Não tinha parte donde se deitasse,  
nem esperança algũa onde a cabeça  
hum pouco reclinasse por descanso,  
todo lhe he dor e causa que padesça,  
mas que pereça não, porque passasse 65  
o que quis o destino nunca manso,  
ô que este irado mar gritando amanso,  
estes ventos da voz importunados,  
parece que se enfrêão,  
somente o ceo severo 70  
as estrellas e o fado sempre fero  
com o meu perpétuo danno se recrêão,  
mostrando-se potentes e indignados,  
contra hum corpo terreno,  
bicho da terra vil, e tão pequeno. 75

#### VI

Se de tantos trabalhos só tirasse  
saber inda por certo que algũa hora  
lembrava a huns claros olhos que já vi,  
e se esta triste voz rompendo fora,  
as orelhas angélicas tocasse 80  
daquella em cujo riso já vivi,

a qual tornada hum pouco sobre si,  
revolvendo na mente pressurosa  
os tempos já passados,  
de meus doces errores, 85  
de meus süaves males, e furores,  
por ella padescidos e buscados,  
tornada (inda que tarde) piadosa,  
hum pouco lhe pesasse,  
e consigo por dura se julgasse: 90

#### VII

Isto só que soubesse, me seria  
descanso para a vida que me fica,  
co isto afagaria o soffrimento,  
ah senhora senhora, que tão rica  
estais, que cá tão longe de alegria 95  
me sustentais c'hum doce fingimento,  
em vos affigurando o pensamento  
foge todo o trabalho, e toda a pena:  
só com vossas lembranças  
me acho seguro e forte 100  
contra o rosto feroz da fera morte:  
e logo se me ajúntão esperanças  
com que a fronte tornada mais serena  
torna os tormentos graves  
em saüdades brandas, e süaves. 105

#### VIII

Aqui co elles fico preguntando  
aos ventos amorosos que respírao  
da parte donde estais por vós senhora  
as aves que alli vôão se vos vírao,  
que fazíeis, que estáveis praticando, 110  
onde, como, com quem, que dia, e qu'ora?  
Alli a vida cansada, que melhora

toma novos espíritos com que vença  
a fortuna e trabalho,  
só por tornar a ver-vos, 115  
só por ir a servir-vos, e querer-vos,  
diz-me o tempo que a tudo dará talho,  
mas o desejo ardente, que detença  
nunca soffreo, sem tento  
m'abre as chagas de novo ao soffrimento. 120

### IX

Assi vivo, e se alguém te preguntasse  
canção, como não mouro,  
podes-lhe responder, que porque mouro.

1 e om. PC | 8 He felix por antiphrafi inf. Ri, FS | 12 d'Arábica Ri | 19 Arómata Ri, FS; corren-  
do Ri | 20 Os ceos Rh : O tempo Ri : A Roda FS | 43 males Ri, FS | 50-51: *la parent. dopo* dia  
RI, FS | 64 Tudo dor lh'era Ri, FS | 72 Com meu Ri, FS | 81 em cuja vista Ri, FS | 94 que] e  
que Ri, FS | 102 as esp. Rh, FS | 112 que Rh : se Ri, FS | 113 spiritos novos Ri, FS

FS

1 seco, duro estéril | 2 calvo, & informe | 5 corre claro rio | 11 Adonde hum braço de alto mar  
r. | 12 A Abássia | 13 Em que f. | 16 O Cabo se descobre, com | 33 De trabalho, de dor | 34 Não  
tendo, não, sómente | 35 e] as | 38 propia | 47 Gastando tempo, & vida | 49-50: *parent. chiusa dopo*  
salto | 52 Aqui o imaginar | 53 Em improvisos choros, & em susp. | 67 gemendo | 82 tornando |  
88 E (posto que já tarde) p. | 90 consigo] lá entre si

FS ad v. 15: 15-16 «En esta estancia no fenece la cláusola, sino en la que se sigue. Esto bien se puede  
hazer una vez en una Canción; mas no me agrada que se hiziesse dos vezes en esta, en que tam-  
bién la estancia sexta, y sétima son una cláusula. Garcilasso en su Oda, que otros llaman Canción  
5. no gastó menos de tres estancias [son las primeras] en una cláusula»; ad v. 16: «Todas las Edi-  
ciones dicen: *Nelle aparece o Cabo*. Póngolo como hallé manuscrito, porque assi corre la cláusula  
como deve ser, porque no feneció en essotra estancia: y no corría bien entrando esta con lo de,  
*Nelle aparece o cabo*: pues venía a ser el language; *Junto de un monte llamado Feliz, en él parece el Cabo*  
*Aromata, aquí me truxo mi ventura*. Malo: y por esso lo mudó el P. (si es que esto fue mudança, y no  
error de copias) diciendo: *Junto de un monte llamado Félix se descubre el Cabo Arómata, &c.* porque  
assi corre, y fenece bien la cláusula»; ad v. 19: «*Que volvendo*. Assi dize la Edición I. y todas las otras  
dizen; *que correndo*: erradamente, porque con este propio verbo fenece el verso 2. y para lo que  
luego se sigue [además de esse error] es mejor el *volvendo*»; ad v. 20: «*A Roda*. La Edición I. dize,  
*Os Ceos*: las otras, *o tempo*, un manuscrito; *a Roda*: y pongo esto por mejor, aunque estotro no  
estuviesse mal»; ad v. 75: «En lugar de *bicho* estava *verme* en un manuscrito; por dos razones: una  
porque el P. fue grandemente inclinado a introducir voces latinas: otra porque imitando al Rey

Poeta, él dixo (Ps. 21.) *Ego autem sum vermis, & non homo*.

4-6 Ov. *met.* 3,409-10 «quem nulla volucris,/nec fera turbarat, nec lapsus ab arbore ramus» (FS). È la fonte nella quale si annega Narciso: «aucun élément végétal, aucun animal n'est venu troubler l'exceptionnelle limpidité de la source (...). Cependant l'absolue intégrité du lieu projette des connotations inquiétantes, et rendent le lieu négatif, au propre comme au figuré, par l'absence des composantes normales et par l'atmosphère troublante qui s'en dégage. L'on arrive à ce paradoxe que le lieu se définit comme un repoussoir des images sécurisantes et apaisées de la bucolique, pâtres surveillant leur troupeau, chèvres dans la montagne, vol d'un oiseau. Le soleil même n'y a pas accès. Le renversement qui consiste à présenter comme facteurs de trouble bêtes et bergers dénie au lieu tout caractère bucolique, et l'absence de vie qui conserve à la source sa pureté mime la solitude à laquelle le personnage se condamne». <sup>435</sup> Per quanto Camões annulli la tensione fra il paesaggio bucolico e il suo negativo, l'effetto dell'ipotesto perdura, posto che Narciso rappresenta un emblema tipico della sindrome erotica.

11-13 Si dovrà espungere mentalmente la virgola dopo *reparte*. Abássia (*Lus.* 10,50; *son.* 157 [CP 195]), <sup>436</sup> cioè Abissínia, o Ethiópia designano in João de Barros il regno del mitico Preste Joam. <sup>437</sup> Berenice è l'antico porto fondato da Tolomeo Filadelfo.

16-19 Αρομάτων εμπόριον (ο άκρον) 'porto delle spezie': è il vertice del Corno d'Africa. Cfr. *Lus.* 10,97:

---

435 Jouteur 2001:171-72. Cfr. Galand-Hallyn 1994:228 «En fait, ces descriptions négatives ont une fonction ambiguë. Si elles rendent effectivement compte de l'intégrité des loci, elles contribuent du même coup à dénier à ces paysages leurs caractères bucoliques les plus habituels, et parmi eux, des images ordinairement pourvues de connotations positives».

436 Vd. la rubrica di MA (f. 20r): *A Pero Monis que morreu no mar de Monte Félix em epitáphio*; e cfr. la nota di Belardinelli 1980:539-40.

437 Rodrigues 2008.



O Cabo vê já Arómata chamado,  
e agora Guardafú,<sup>438</sup> dos moradores,  
onde começa a boca do afamado  
Mar Roxo, que do fundo toma as cores;  
este como limite está lançado  
que divide Asia de Africa (...).

16 *Nelle* riprende *monte* nel quadro di una tipica ‘mise en relief’ che Faria e Sousa non accetta, essenzialmente per motivi metrici. Analoga discrasia fra metro e sintassi ai vv. 61 e 91. Il «collegamento sintattico interstrofico»<sup>439</sup> caratterizza una sestina e due canzoni pindariche del Trissino, il quale «infrange l’equazione normativa romanza che vedeva nella stanza una cellula logica decisamente autonoma». Nel Trissino «la volontà di trarre strumenti dal modello antico e pindarico (...) per rinnovare quello italiano porta ad accogliere come virtualità inesplorata il legamento trans-strofico». Insomma «la gabbia metrica della canzone viene intaccata anche nella sua ultima frontiera, quella della serializzazione di moduli strofici indipendenti».<sup>440</sup>

18 La variante *aromota* è ben documentata nelle stampe contemporanee e successive a Camões. Cito, a puro titolo di esempio, Ambrosius (pseudo-Palladius), *De moribus Brachmanorum* [PL 17,1167]: «Shipping himself with certain merchants in the Red Sea, first came to the town of the Adulites, or the bay of Adulicus, after that to the promontory of Aromota, and a mart of the Troglodytes»;<sup>441</sup> una ‘*Biblia pauperum*’ alla Bibl. Nazionale di Firenze, Magl. K.6.74, § 76: «Regina Saba dedit Salomoni 120. talenta auri et aromota multa et gemmas preciosas»; Lamy 1720:col. 1272 «fumiganda aromota»; Freytag 1838:692–93 «Narrant Menschimam fuisse mulierem, quae aromota venderet».

---

438 Sulla pessima reputazione associata, ancora nel sec. XIX, al capo Guardafui (ras ‘Asayr), oggi in territorio somalo, si legga il libro di R. Laurenzi (2020). Da questo stretto, infestato dai pirati, transita ancor oggi un importante commercio di armi.

439 Davoli 2018:xxv.

440 Guidolin 2010:275–76 e 279. La disposizione triadica presiede anche alle prime tre strofe della canzone di Garcilaso citata da Faria, che è peraltro la celebre ode *Si de mi baja lira*.

441 La citazione in Kurkulasuriya 1996:101.

22 Anaforico col v. 26, anticipando l'anafora multipla – sempre su *aqui* – che lega le str. III-IV. Sia questa canzone che la 5° hanno come modello la terza di Garcilaso, con la strofe I dedicata alla descrizione topografica e la II al proprio esilio; identica la transizione: «Aqui minha ventura/quis que hũa grande parte/da vida (...) se passasse» (5°:14-16) corrisponde a «aqui no mar (...)/me trouxe hum tempo e teve/minha fera ventura» (9°:22-25).<sup>442</sup>

46 Stanza anaforica con la precedente; per di più, *Aqui* è ribattuto ai vv. 52 e 55.<sup>443</sup>

49-51 La caduta è provocata dalla disperazione di non poter mai vedere realizzati sogni così alti e così vani; cfr. l'interpunzione adottata da Ri, FS. Le ali del pensiero è immagine petrarchesca (*Rvf* 362,1) frequente in Camões, cfr. son. XI-3:11; *Écl.* 7 (CP 368).

55 «*Alma cativa*, dixo Boscán en la Canción *Gentil seõora &c. mi alma tan cautiva*» (FS): «cativa» è detta l'*alma* nel son. 25°:11 e in *Tan crua nimpha*, v. 36; la *vida* nel son. 115:3-4. Cfr. l'acrostico del son. 141 (*Vosso como cativo mui alta senhora*).

60 *Rvf* 27,15-17 «la dispietata mia ventura/(...)/noiosa, inesorabile e superba» (FS). La ripresa immediata di un epiteto già al v. 32.

61 Sogg. è ancora *a alma*, con forte legame sintattico con la stanza che precede.

74-75 *Lus.* 1,106 «que não se arme e se indigne o Céu sereno/contra um bicho da terra tão pequeno» (FS).<sup>444</sup>

---

442 Cfr. Garcilaso, Canc. III 14 «Aquí estuve yo puesto» (il riscontro è in FS).

443 Si veda ancora la ripresa di *gastando* (vv. 31 e 47).

444 *Verme* è estraneo al corpus camoniano: il lemma registrato nelle *Concordâncias* per Red. 72 (CP 66) è in realtà sp. *verme*, corrispondente al port. *ver-me*.

79. Cfr. Canç. 2<sup>o</sup>:3 «gritando fora».

80 Garcilaso, *Égl.* II 614-16 «Podré decir que con mis quejas toco/las divinas orejas, no pudiendo/las humanas tocar» (FS); cfr. Morros 1995:172 «*orejas* por 'oídos', aunque no raro en Garcilaso (véase v. 615), debía sonar ya arcaico en la segunda mitad del siglo XVI».

81 Tanto *riso* che *vista* sono accettabili, cfr. son. 10<sup>o</sup>:1-2 «Quando da bella vista e doce riso/tomando estão meus olhos mantimento». La lezione di Rh è ancora appoggiata dal son. III-5:6 (testo di Rh, Ri) «aquelle riso com que a vida dais».

91 *Isto* riprende la protasi che occupa l'intera stanza precedente (*só que = se*).

96 Canç. 5<sup>o</sup>:27-29 «Mas este fingimento/por minha dura sorte/com falsas esperanças me convida».

97 *Écl.* 2 (CP 322) «Ó quanto desvario/que estou afigurando!»; *Écl.* 2 (CP 327) «cuidando que falava de enlevado,/com quem lhe o pensamento figurava»; *Écl.* 3 (CP 336) «aos olhos se afigura aquilo que se pinta no desejo».

106-11 È il medievale tema dell'aura, trasmesso dal Boccaccio ai petrarchisti del '500, e in particolare a Bernardo Tasso.

## Canção 10°

Jur 104v-106v (*Outra do mesmo*: str. I-VIII),<sup>445</sup> Pr-C78 | Rh 38v-42r (*Canção décima*), Ri 45v-50v (*Canção décima*), FS III:73-95 (*Canción X*).

Schema metrico: ABC,BAC,CDEeDFGHHGFFII – FGHHGFFII; 20 versi per 8+4 str. sul modello della ‘canzone delle metamorfosi’ *Rvf* 23 (8 str.). Come ricorda puntualmente Faria e Sousa, lo schema è ripreso, fra l’altro, dal Bembo in *Alma cortese, che dal mondo errante* (10 str. e doppio congedo), uno dei modelli del celebre sonetto camoniano *Alma minha gentil*; e da Garcilaso nella sua Canc. IV (*El aspezeza de mis males quiero*, 9 stanze), che si basa su una «trama alegórica (...): la victoria del apetito sobre la razón, que, enredada en una red de cabellos de oro, ha sido sorprendida en ‘público adulterio’ con aquél».<sup>446</sup> Lo schema è molto diffuso<sup>447</sup> per canzoni di argomento morale o religioso. Con 8 strofe, oltre a Tasso in due canzoni,<sup>448</sup> anche Marmitta, Brittonio, Molza, Martelli; con 12 strofe solo Bardo Segni, *Nuovo pianto e dolor, nuovi sospiri*.<sup>449</sup> Ha 6 strofe la canzone *Angela que dos Anjos* rodeada di Diogo Bernardes.<sup>450</sup>

Sequenza strofica:

Jur        1 2 3 4 5 6 7 8  
Rh        1 2    4    6 7 8 9 10 11 12 13  
Ri, FS    1 2 3 4 6 5 7 8 9 10 11 12 13

---

445 Segue alla Canc. 4 *As instabilidades da fortuna* (*Cançam do Camois*).

446 Morros, che fra i «motivos menores», segnala «la transformación del amante a causa de los espíritus visivos de la amada».

447 Vd. Gorni 2008:285-87.

448 *Rime* 1515 *Da gran lode immortal del Re superno*; *Rime* 1538 *Questa fatica estrema al tardo ingegno*.

449 Castagnola 1991:n° 17.

450 Vd. Anastácio 1998 I:301. Stesso numero di strofe nella dispersa del Sannazaro *Spirto cortese, che sì bella spoglia* (Mauro 1961:n° 19).

Jur trasmette otto stanze senza congedo; otto ne hanno la canzone petrarchesca delle metamorfosi<sup>451</sup> e la maggior parte delle imitazioni italiane, mentre Rh conta dieci stanze come *Alma cortese* del Bembo, dove però il congedo ha cinque versi. Dieci strofe e un congedo di nove versi hanno Domenico Venier, *Ecco ch'al duol ritorno* e *Quante volte il pensier*; Tasso, *Già spiegava l'insegna* (*Rime* 1221). Undici strofe conta una sola canzone di argomento eroico e bellico,<sup>452</sup> che difficilmente avrà qualche rapporto con la nostra di Camões: ulteriore indizio che la giunzione di Jur con Rh non è opera dell'autore.

Dal riscontro tra le sequenze strofiche si raccoglie che Jur conserva due stanze, la III e la V, soggette ad (auto)censura in Rh,<sup>453</sup> dove la loro assenza è compensata dall'aggiunta delle stanze IX–XII più il congedo. Ri recupera, evidentemente attingendo a una fonte diversa da Rh, le stanze III e V, e accumula dunque un totale di dodici stanze, invertendo per errore materiale la sequenza delle due centrali (VI–V).<sup>454</sup> Ne consegue che di questa canzone abbiamo due redazioni: una più antica (Jur), priva di congedo, ma sicuramente d'autore; una più recente, successiva all'espunzione delle str. III e V e all'annessione di quattro strofe più il congedo:<sup>455</sup> difficilmente il montaggio risalirà all'autore, comunque il testo aggiunto – da collocare nell'area  $\beta$  – riproduce senz'altro materiale originario, data l'omogeneità del metro e del materiale.

Nella nostra edizione la colonna di sinistra (Jur) riproduce il testo  $\alpha$  in otto strofe prive di congedo; le due strofe destinate all'(auto)censura sono segnalate dal corsivo e da numerazione individuale e autonoma. La colonna

---

451 È possibile, e anche verisimile, che nella giunzione di Jur con Rh sia andato perduto il congedo originario.

452 *Invictissimo duce, augusto e sacro* del bolognese Giovan Battista Refrigeria (Gorni 2008:286).

453 Già LAF (3 I:464) opina correttamente che «o editor de Rh suprimiu a III e a V estrofes da canção por interferência de censura religiosa, ou por censura religiosa preventiva», segnalando nella III la negazione del libero arbitrio; per la V, si può pensare a un eccesso di neoplatonismo.

454 «E bem observou o Visconde de Juromenha, em sua edição (III, 522) que a ordem das estrofes em Ri está errada» (LAF 3 I:464). In ogni caso, Ri cumula arbitrariamente le due redazioni; del resto, dodici strofe è una misura del tutto inusitata.

455 Per il quale cfr. Boscán, *Quiero hablar*, vv. vv. 451–53 «Canción: si de muy larga te culparen, /respóndeles que sufran con paciencia;/que un gran dolor de todo da licencia».

di destra (Rh, Ri, Ed) riproduce il testo  $\beta$ , aggiunto in un secondo tempo. La numerazione continua (209 versi in totale) riflette il risultato di un'operazione editoriale che, con buona probabilità, dovrebbe conformarsi alla volontà ultima dell'autore (del quale nulla, ovviamente, si può dire riguardo all'intenzione e/o possibilità di pubblicare anche le due stanze espunte).

Jur

Rh, Ri, FS

I

Vinde cá, meo tão certo secretário  
 de queixumes, que sempre ando fazendo,  
 papel com que a pena desafogo.  
 As sem-rezõis digamos que, vivendo,  
 me faz o inexorável e contrário 5  
 destino, surdo a lágrimas e rogo.  
 Deitemos ágoa pouca em muito fogo,  
 acenda-se com gritos o tormento,  
 que a todas as memórias seja estranho.  
 Digamos mal tamanho 10  
 a Deus, ao mundo, à gente, enfim ao vento  
 a quem já muitas vezes o contei,  
 tanto de balde como o conto agora.  
 Mas já que pera errores fui nacido,  
 vir este a ser hum deles não dovido. 15  
 Que pois já de acertar estou tam fora,  
 não me culpem também se nisto errei.  
 Sequer este refúgio só terei:  
 falar, errar, sem culpa, livremente.  
 Triste quem de tam pouco está contente 20

II

Já me desenganei, que de queixar-me  
 não se alcança remédio; mas quem pena,  
 forçado lhe he gritar, se a dor he grande.  
 Gritarei, mas he débil e pequena  
 a voz pera poder desabafar-me; 25  
 porque nem com gritar a dor se abrande,  
 quem me dará sequer que fora mande  
 lágrimas e sospiros infinitos,

iguais ao mal que n'alma dentro mora?  
 Mas quem pode algum'ora 30  
 medir o mal com lágrimas e gritos?  
 Enfim direi aquilo que me insinua  
 a ira e mágoa delas, e a lembrança  
 que he outra dor por si mais dura e firme.  
 Chegai, desesperados, pera ouvir-me 35  
 e fujam os que vivem de esperança  
 ou aqueles que nela imaginam  
 porque Amor e Fortuna determinam  
 de lhe darem poder pera entenderem  
 à medida dos males que tiverem. 40

### III

*Quando vim da materna sepultura  
 de novo ao mundo, logo me fizeram  
 estrelas infelices destinado;  
 nem trouxe livre arbitrio nem mo deram,  
 que eu conheci mil vezes a ventura 5'*  
*milhor, mas o pior segui forçado.*  
*E pera que o tormento conformado  
 me dessem com a idade, quando abrisse  
 inda menino os olhos brandamente,  
 mandam que, diligente, 10'*  
*o menino sem olhos me ferisse.*  
*As lágrimas da infância já manavam  
 com hũa saúde namorada;  
 ao som dos gritos que no berço dava  
 já como de suspiros me soava; 15'*  
*co fado estava a idade concertada  
 porque quando por caso me embalavam,  
 se versos de amor tristes me cantavam  
 logo me adormecia a natureza  
 que tão conforme estava coa tristeza. 20'*

### IV

Por ama tive hũa fera que o destino  
 não quis que melhor fosse a que tivesse  
 pera o que ele de mim fazer queria.  
 Assi criado fui porque bebesse  
 o veneno amoroso de menino, 45  
 que na maior idade beberia

e por costume não me mataria.  
 Logo então vi a imagem e semelhança  
 daquela humana fera tam fermosa,  
 süave e venenosa, 50  
 que me criou aos peitos da esperança,  
 de quem eu vi dipois o original  
 que de todos os grandes desatinos  
 faz a culpa soberba e soberana.  
 Parece-me que tinha forma humana 55  
 mas senti nela espirito[s] divino[s].  
 Hum meneo e presença tinha tal,  
 que muito se gloriava todo o mal  
 na vista dela: a sombra co a viveza  
 que excedia o poder da natureza. 60

V

*Não sei como sabia estar roubando  
 cos raios as entranhas que fogiam  
 pelos olhos pera ela sotilmente.  
 Pouco e pouco invésíveis lhe saíam,  
 bem como do veo húmido exalando 25'  
 está o sutil humor com o sol ardente.  
 Enfim o gesto puro e transparente  
 pera quem fica baixo e sem valia,  
 este nome de belo e de fermoso,  
 o doce e piadoso 30'  
 mover de olhos, que as almas suspendia,  
 foram as ervas mágicas que o ceo  
 me fez beber: as quais por longos anos  
 noutro ser me tiveram transformado,  
 e tam contente de me ver trocado 35'  
 que enganava as mágoas e os enganos;  
 e diante dos olhos punha o veo  
 que me incubrisse o mal que assi creceo:  
 como quem com afagos se criava  
 daquele pera quem crecido estava. 40'*

VI

Que género tam novo de tormento  
 teve Amor, que não fosse não somente  
 provado em mim, mas todo executado?  
 Implacáveis durezas que o fervente



desejo, que dá força ao pensamento, 65  
tinha de seu propósito mudado  
e de se ver currido e injuriado.  
Aqui sombras phantásticas trazidas  
de algũas temerárias esperanças,  
as bem-aventuranças 70  
nelas também fundadas e fingidas.  
Mas a dor do desprezo recebido  
que a fantasia me desatinava,  
estes enganos tinha em desconcerto.  
Aqui o adivinhar e ter por certo 75  
que era verdade quanto adivinhava;  
e logo desdizer-me de currido,  
dar às cousas que via outro sentido,  
e pera tudo enfim achar rezõis:  
mas eram muito mais as sem-rezõis. 80

#### VII

Pois quem pode pintar a vida ausente  
com hum descontentar-me quanto via,  
e aquele estar tam longe donde estava;  
o falar sem saber o que dizia,  
andar sem ver por onde e juntamente 85  
sospirar, sem saber se sospirava;  
pois quando aquele mal me atormentava,  
aquela dor que das tartáreas águas  
saío ao mundo, e mais que todas dóe,  
que tantas vezes sóe 90  
duras iras tornar em brandas mágoas?  
Agora com furor da mágoa irado  
querer e não querer deixar de amar,  
e mudar noutra parte por vingança  
o desejo privado de esperança, 95  
que bem mal se podia já mudar.  
Agora a saúde do passado  
tormento puro, doce e namorado,  
fazia converter estes furores  
em magoadas lágrimas de amores. 100

#### VIII

Que desculpas comigo que buscava  
quando o suave amor me não sofria  
culpa na cousa amada e tam amada.  
Enfim eram remédios que fingia

o medo do tormento, que insinava 105  
a vida sustentar-se de enganada.  
Nisto hũa parte dela foi passada  
na qual, se tive algum contentamento  
breve, imperfecto, tímido, indecente,  
não foi senão somente 110  
de longo e amaríssimo tormento.  
Este curso continuo de tristeza,  
estes passos tão vãmente espalhados  
me foram apagando o ardente gosto,  
que então de siso n'alma tinha posto, 115  
naqueles pensamentos namorados  
em que eu criei a tenra natureza,  
que do longo costume de aspereza,  
contra quem força humana não resiste,  
se converteo no gosto de ser triste. 120

IX

Dest'arte a vida noutra fui trocando,  
eu não, mas o destino fero, irado,  
qu'eu inda assi por outra a não trocara;  
fez-me deixar o pátrio ninho amado,  
passando o longo mar, que ameaçando 125  
tantas vezes me esteve a vida chara;  
agora experimentando a fúria rara  
de Marte, que cos olhos quis que logo  
visse & tocasse o acerbo frutto seu,  
e neste escudo meu, 130  
a pintura verão do infesto fogo;  
agora peregrino vago, & errante,  
vendo nações, lingoages, & costumes,  
ceos vários, qualidades diferentes,  
só por seguir com passos diligentes 135  
a ti fortuna injusta, que consumes  
as idades, levando-lhe diante  
hũa esperança em vista de diamante,  
mas quando das mãos cae se conhece  
que he frágil vidro aquillo que aparece. 140

X

A pñidade humana me faltava,  
a gente amiga já contrária via,  
no primeiro perigo & no segundo  
terra em que pôr os pés me fallecia,  
ar pera respirar se me negava, 145  
e faltavam em fim o temp' & o mundo:  
que segredo tão árduo, & tão profundo

nascer para viver, & para a vida  
faltar-me quanto o mundo tem para ella:  
e não poder perdella, 150  
estando tantas vezes já perdida?  
Em fim não ouve trance de fortuna,  
nem perigos, nem casos duvidosos,  
injustiças daquelles, que o confuso  
regimento do mundo, antiguo abuso, 155  
faz sobre os outros homens poderosos,  
qu'eu não passasse, atado à gram coluna  
do soffrimento meu, que a importuna  
persiguição de males em pedaços  
mil vezes fez à força de seus braços. 160

XI

Não conto tantos males como aquelle,  
que depois da tormenta procellosa,  
os casos della conta em porto ledos;  
que inda agora a fortuna fluctuosa  
a tamanhas misérias me compelle, 165  
que de dar hum só passo tenho medo;  
já de mal que me venha não me arredo,  
nem bem que me fallesça já pretendo,  
que para mim não val astúcia humana,  
de força soberana, 170  
de providência em fim divina pendo,  
isto que cuido, & vejo às vezes tomo  
para consolação de tantos dannonos:  
mas a fraqueza humana quando lança  
os olhos na que corre, & não a alcança, 175  
senão memória dos passados annos,  
as ágoas que então bebo, & o pão que como,  
lágrimas tristes são, qu'eu nunca domo,  
senão com fabricar na fantasia  
fantásticas pinturas de alegria; 180

XII

Que se possível fosse que tornasse  
o tempo para trás como a memória,  
pello vestígios da primeira idade,  
e de novo tecendo a antigua hystória  
de meus doces erros me levasse 185  
pellas flores que vi da mocidade,  
e a lembrança da longa saúde

então fosse mayor contentamento,  
vendo a conversação leda & süave,  
ond' hũa & outra chave 190  
esteve de meu novo pensamento,  
os campos, as passadas, os sinais,  
a fermosura, os olhos, a brandura,  
a graça, a mansidão, a cortesia,  
a sincera amizade, que desvia 195  
toda a baixa tenção, terrena, impura,  
como a qual outra algũa não vi mais,  
ah vãs memórias, onde me levais  
o fraco coração? que inda não posso  
domar este tão vão desejo vosso. 200

### XIII

Nomais canção nomais, qu' irei fallando  
sem o sentir mil annos, & se a caso  
te culparem de larga, & de pesada,  
não pode ser (lhe dize) limitada  
a ágoa do mar em tão pequeno vaso, 205  
nem eu delicadezas vou cantando,  
co gosto do louvor, mas explicando  
puras verdades já por mim passadas,  
oxalá fôrão fábulas sonhadas.

### Jur, Ed

2 De] Dos Ed | 3 quem Ri, FS | 8 o] hum Ed | 11 enf.] & enf. Ed | 19 errar] & errar Ed | 23 lh' é  
Ri, FS : he Rh | 27 fora á m. Rh | 29 dentro n' alma Ed | 31 ou Ed : e<ou> Jur «correcção a tinta,  
talvez do Visconde de Juromenha» (Spaggiari) | 32 A ira, a mágoa, e della a l. Ed | 37 imaginam]  
s' im. Ed | 41 Por ama tive Jur : Foi minha ama Ed | 42 mulher Ed | 43 Tal nome para mim, nem  
a averia | 50 Suave aven. Rh | 54 –ena Rh | 56 espirito divino Jur; Mas scentillava spiritos d. Ed  
| 58 Que sen vangloriava Ed | 60 Que om. Ed | 66 Tínhão de seu pr. aballado Ed | 71 fundadas]  
pintadas Ed | 74 tinha] punha Ed | 75 & o ter Ed | 77 logo o d. Ed | 79 achar] buscar Ed | 86 sa-  
ber se Jur : saber que Ed | 88 E aq. Ed | 92 com] co Ed | 96 bem] tão Ed | 98 nam.] magoado Ed |  
106 vida a sost. Ed | 110 semente Ed | 115 então] tão Ed | 116 Daquelles Ed

### Str. III, V: Jur, Ri, FS

III] 3' obrigado Ri, FS | 4' Com ter livre alvedrio mo não dêrão Ri, FS | 5'-6' na v./o melhor, &  
o pior Ri, FS | 11' Hum m. Ri, FS | 14' O som Ri, FS | 16' Coa idade & fado stava concertado  
Ri, FS

V] 23' Por (Par' FS) ella pellos olhos Ri, FS | 24' invencíveis Ri, FS | 26' com om. Ri, FS | 29'  
Deste Ri | 30' Ô doce Ri | 36' Qu' as mágoas enganava cos enganos Ri, FS

Str. IX-XIII: Ed

141 que] só Ri, FS; buscavam Jur | 146 a om. Jur, Ri | 111 D'hum comprido, & Ri, FS | 113 me om. Rh | 136 poda Rh | 139 farores Jur | 154-56 fra parent. Ri, FS | 157 gram Rh : fiel Ri, FS | 175 a om. Ri, FS | 195 singell'am. Ri, FS

FS: 16 Que] E | 32 Direi, en fim, | 33 A ira, e m. | 34 Que outra dor é por si | 58 Se de amor tristes versos | 87 O gesto puro, en fim, | 104 o] ao | 107 E corrido de ver-se, e inj. | 113 Que todo o fantasiar des. | 139 Que converter fazia | 144 Eram, en fim, eram r. | 153 passos vamente derramados

FS ad v. 61 cita Garcilaso, Canc. IV 22: «Y no passaré sin advertir que en las Ediciones antiguas muy erradas, en vez de *Destino*, dize *desatino*: con que el verso en el número quedava errado; pero en la sentencia, muy cierto; porque el *desatino*, y no el *Destino*, es el Autor de la mala ventura de cada uno; y dezir que el *Destino*, es *desatino*. De modo que en este lugar la mentira de las copias es la verdad de las almas».

1 (str. I-II). L'incipit è tratto da «O secretari di mie pene antiche», v. 4 di *Or son pur solo*,<sup>456</sup> una canzone molto diffusa fra i petrarchisti fuori d'Italia, nella quale Sannazaro si rivolge ai sassi e alle querce amiche.<sup>457</sup> Ne imitano l'attacco soprattutto i petrarchisti francesi, fra i quali Malherbe, *Stances sur une absence*: «Complices de ma servitude,/pensers (...), mes fidèles amis et mes vrais secrétaires»<sup>458</sup> e O. de Magny, son. 21: «Or je suis seul & ne voy qui m'écoute/que ces rochers, ces antres, & fontaines,/et ces coutaux, seuls

---

456 E calco, a sua volta, di *Rvf* 168,1-2 «Amor mi manda quel dolce pensiero/che secretario anticho è fra noi due».

457 Pur composte di soli tredici versi, le stanze – come avverte Faria – trattano un argomento simile a quello della canzone camoniana. Lo dimostrano versi come «a soffrir più ch'uom mai soffrisse in terra»; «l'anima serva in questo carcer fosco»; «quel core adamantino e fiero»; «Tal guida fummi il mio cieco desio»; «pur mi rileva lo sfogare alquanto»; «di que' begli occhi, ov'io mirando fiso,/sento qual sia 'l piacer del paradiso».

458 *Composées en Bourgogne*, 1609 (Malherbe 1874:177). Come notano il Ménage, e poi A. Chénier, con l'apostrofe «mes fidèles amis» Ronsard (*Amours* II 35) si rivolge ai propri sospiri; e con l'epiteto di *secrétaire* («ici dans son sens propre de confident») lo stesso Ronsard si rivolge ai ruscelli, alle rocce, agli antri solitari. Ménage segnala ulteriori corrispondenze con Du Bellay, Passerat e altri.

tesmoings de mes peines).<sup>459</sup>

In due stanze prologali e anaforiche (*queixumes*, v. 1, e *queixar-me*, v. 21), l'autore si propone di raccontare le *sem-razôis* di Amore.<sup>460</sup> Si noti la quantità di verbi che significano 'dire': *digamos* iterato (vv. 4 e 10), *contei* immediatamente ribadito da *conto* (vv. 12-13), e ancora *falar* (v. 19). Oggetto di disseminazione lessicale è anche l'«errore» di petrarchesca memoria, cfr. *errores* (v. 14), *errei* (v. 17), *errar* (v. 19). Infine, *desafogo* (v. 3) e *gritos* (v. 8)<sup>461</sup> anticipano la strofe successiva: il primo è ripreso al v. 25, con *desabafar-me* in clausola come nella strofe iniziale di *Manda-me Amor*;<sup>462</sup> l'altro si diffrange in *gritar* e *gritarei* (vv. 23-24), ancora *gritar* (v. 26), *lágrimas* e *gritos* (v. 31: cfr. v. 6 *lágrimas e rogo*).<sup>463</sup> Il messaggio complessivo è una sorta di urlata anamorfofi a carico del primo sonetto di Petrarca, del quale in particolare si dilatano il «giovenile errore», il binomio «piango e ragiono» (cui si aggiunge «perché cantando il duol si disacerba»), mentre i sospiri («di quei sospiri ond'io nudriva 'l core») offrono una prospettiva di abbassamento tonale, cfr. v. 28 *lágrimas e sospiros infinitos*.<sup>464</sup> L'uditório è allargato a dismisura (*a Deus, ao mundo, à gente, enfim ao vento*)<sup>465</sup> e successivamente ristretto alla categoria dei *desesperados* (v. 35): il motivo è

---

459 Éd. Whitney 1970:48-49; «Torraca [1882:44] accorde à Magny une distinction peu glorieuse: "Sembra che Olivier de Magny ricorresse al Sannazaro più spesso degli altri lirici francesi [y compris Saint-Gelais, Du Bellay, Desportes, Baïf] sinora ricordati"».

460 La «força de sem-rezôis» è in Sá de Miranda (son. VII-2:11, antologizzato in LF fra i sonetti camonianiani); cfr. son. 123:9-10 «Se não tivéreis já experiéncia/das sem-razões d'Amor, a quem servistes» (testo di DB), son. 132:3-4 «chámão-lhe amor, mas eu lhe chamaria/discordia, sem-razões, guerra e tormento» (testo di CV), son. 162:1-2 «Quem vos levou de mim, saudosos estado,/que tanta sem-razão comigo usastes?» (testo di AC). La più limpida definizione di *sem-rezão* sta probabilmente in *Red.* 6 (CP 10): «Eu, que os olhos tenho a tento/nos vossos, que estrelas são,/cegam-se os do entendimento,/mas nace-me os da razão/de folgar com meu tormento».

461 Cfr. *Rvf* 23,99 «ond'io gridai con carta et con incostro».

462 Tre sole occorrenze nel corpus; la terza si trova in *Fermosa e gentil dama*, v. 57.

463 E son. 145:9 «com vário som gritando»; *Écl.* 7 (CP 379) «Mas com quem falo, ou que estou gritando,/pois não há nos penedos sentimento?».

464 Cfr. *Rvf* 235,10 «lagrimosa pioggia et fieri vènti/d'infiniti sospiri».

465 Cfr. ancora v. 40 *à medida dos males que tiverem*, ulteriore aggancio al primo sonetto di *Rvf*.

ampiamente sviluppato nella Canç. 5<sup>o</sup> (*Com força deshuzada*) vv. 35, 39, 42.<sup>466</sup>

2 (str. III-IV). Per queste stanze Camões si è ispirato a un sonetto di Boscán, *Aun bien no fui salido de la cuna*.<sup>467</sup> Fin dalla nascita sotto l'influsso di *estrelas infelices*,<sup>468</sup> Camões pone la questione del libero arbitrio,<sup>469</sup> riferito nella fattispecie alla sfera amorosa,<sup>470</sup> ciò che indica l'etichetta petrarco-ovidiana (vv. 45-46) registrata come emblema in Covarrubias: «Meliora probro, deteriora sequor» (*Ov. met.* 7,20-21).<sup>471</sup> Le due stanze sono legate dal racconto della sindrome malinconica fin dall'età infantile e dal tema mitridatico.<sup>472</sup> Nella *Red. 6* (*Carta a ùa dama* [CP 9]), la menzione del veleno assorbito fin da piccolo a dosi minime («Eu, que criei de pequena/a vida a quanto padece») è seguita a breve distanza dall'evocazione del mito di Pigmalion.<sup>473</sup>

Il topos del «veneno amoroso» risale a Virgilio<sup>474</sup> e si ritrova nel *Pastor*

---

466 Cfr. son. 26<sup>o</sup>:6 «a viver d'algun bem desesperado»; son. 124:12 (testo di DB) «Se já desesperei que mais espero»; son. 132:9 (testo di CV) «Com desesperação e com desejo». Si vedano ancora i due sonetti di D. Manuel de Portugal III-3:12-14 e III-4:14, ambedue antologizzati in LF (l'attribuzione del secondo non è al tutto sicura).

467 Clavería 1999:124, con indicazione di un sonetto di Figueroa (*Apenas fui de mi niñez salido*).

468 Per il topos del ventre materno come sepoltura cfr. Perugi 2012:438-41. Più sopra (v. 5) il destino è definito *inexorável*, con aggancio lessicale alla Canç. 9<sup>o</sup>, dov'è riferito alla *Fortuna* «soberba, inexorável e importuna» (v.60).

469 Per il dibattito in corso all'epoca di Camões vd. gli articoli di Nascimento 2006 e 2019.

470 *O menino sem olhos* (v. 51) rinvia al son. I-5:3 «o menino que d'olhos he privado»; cfr. ancora Canç. 2<sup>o</sup>:18.

471 *Comentario*: «la voluntad llevada del apetito, al executar el acto virtuoso se turba y desbarata. Los hombres desta calidad se comparan al jumento que yendo cargado de tierro alcáçer, se desvia del camino a comer el espinoso, y pungente cardo» (Vistarini/Cull 1999:110). Cfr. *Rvf* 264,136 «et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio».

472 Per il quale cfr. *Red. 6* (CP 9): «Um Rei de grande poder/com veneno foi criado,/porque, sendo costumado,/não lhe pudesse empecer/se depois lhe fosse dado»; (CP 11, riferito agli occhi): «Se começam de beber/deste veneno excelente». Si vedano anche le terzine del son. 140 (CP 186).

473 Al contrario, la donna amata è «ũa imagem que, de humana,/em pedra se vai tornando».

474 *Aen.* 1,688 «occultum inspires ignem, fallasque venenum».

*fido* del Guarini: «Né lasciai, che corresse/l'amoroso veleno al cor pudico». Si ricordi peraltro la lettera dello stampatore che accompagna l'edizione delle *Rime* del Tasso: «ha aggiunto la *esposizione* alle sue *Rime*, quasi antidoto nel pericolo del veleno amoroso» (e cfr. *Ger. lib.* 17,42). Nella prima elegia di Fernando de Herrera (*Si el grave mal qu'el corazón me parte*), possibilmente dedicata a Camões, l'autore si rivolge all'amata (vv. 34-36): «i allí veréis qu'al corazón no ofende/su fuerça toda; qu'el sutil veneno,/que de vos lo penetra, lo defiende»; cioè: «No teme el calor porque el veneno amoroso introducido en su alma es capaz de vencer al más tórrido de los climas».<sup>475</sup>

La str. IV contiene la più completa definizione della *humana fera* (v. 69), metamorfosi camoniana della fiera bella e mansueta del Petrarca,<sup>476</sup> e qui marcata dall'ossimoro *fermosa, /suave vs. venenosa*. Una scheda dettagliata si trova già in un sonetto – probabilmente autentico – trasmesso da MA, f. 4v:<sup>477</sup>

Aquela fera humana<sup>478</sup> que enriquece  
sua presuntüosa tirania  
destas minhas entranhas, onde cria  
Amor um mal que falta quando crece

se nella mostrou o Ceo (como parece)  
quanto mostrar ao mundo pertendia,  
porque de minha vida s'injuria?  
porque de minha morte s'ennobresse?

Hora enfim sublimai vossa vittoria  
Senhora com vencer-me, e captivar-me,  
fasei disto no mundo larga história

que por mais que vos veja maltratar-me  
já me fico gozando desta glória  
de ver que tendes tanta de matar-me.

475 Correa Rodríguez 2000:198.

476 Trasposta alla lettera nella «fermosa, mansa fera» citata nella prima strofe di *Tan suave*.

477 E da Ri 74, FS I-74.

478 Cfr. *Écl.* 2 (CP 332) «esta fera que anda em trajo humano».



C'è già l'immagine del tiranno che (come un avvoltoio) si nutre delle viscere dell'innamorato,<sup>479</sup> e la definizione del desiderio erotico come una specie d'idropisia.<sup>480</sup> Nell'*Ode* 6 (CP 265) la donna è associata alla tigre ircana:<sup>481</sup> «O crua, esquivia e fera,<sup>482</sup>/duro peito, cruel, impedernido,/de algũa tigre fera,/da Hircânia nacido/ou dantre as duras rochas produzido!». Nell'*Ode* 4 (CP 266) la «Fermosa fera humana» è detta «Amada Circe minha».

Per il resto, la str. IV può considerarsi un riassunto amaro e drammatico dell'innamoramento descritto in *Manda-me Amor*,<sup>483</sup> del quale evoca il contrasto tra *forma humana* ed *espírito divino* (vv. 75-76)<sup>484</sup> e la capacità di superare i poteri della natura (v. 80). Ma ora è chiaro ciò che allora non era: alla vista della donna è il male che trionfa; la sua vitalità appartiene, in realtà, a nient'altro che un'ombra (vv. 78-79).

3 (str. V). Castiglione spiega con chiarezza esemplare il processo dell'innamoramento. Sono gli occhi che «accendono amore» nel cuore della persona amata:<sup>485</sup>

perché quei vivi spiriti, che escono per gli occhi, per esser generati presso al core, entrando anchor negli occhi, dove sono indrizzati, come saetta al segno, naturalmente penetrano al core, come a sua stanza, e ivi si confondono con quegli altri spiriti, e con quella sottilissima natura di sangue, che hanno seco, infettano il sangue vicino al core, dove son pervenuti: e lo riscaldano, e fannolo a sé simile, e atto a ricevere la impression di quella imagine, che seco hanno portata.

«Thus vision occurred when the eyes received spirits carrying the

---

479 Per *entranhas* cfr. il v. 82 di questa canzone e Canç. 4°:5.

480 «O uso da palavra *hydrops* e seu derivado *hydropicus*, nos séculos IV e V no sentido de 'presunção intelectual'; de novo no séc. XII, agora com o sentido de 'sede morbida' (...). Calderón é que aplica a metáfora ao desejo amoroso» (Berardinelli 1973:91-92).

481 Cfr. *Écl.* 7 (CP 373) «Nem vós nascidas sois de gente humana,/nem foi humano o leite que mamastes,/mas d'algũa disforme fera Hircana».

482 Cfr. *Tan crua nimpha*, v. 15: «Mas esta bela fera, tão esquivia».

483 A cui allude anche la locuzione *Não sei como* (v. 81).

484 Per il v. 77 cfr. *Ode* 6 (CP 271): «da presença os meneios e a postura».

485 *Il libro del Cortegiano*, III, Aldus, in Venetia, 1545, cap. 66.

‘impression’ of an image, and passed them on to the heart». Il modello è ficiniano (Laurens 2002:207): «The physiological assumptions and the terminology (*spirit, vapour, subtle, bright*, etc.) used here coincide largely with Castiglione’s discourse (...). Finally, for Ficino as for Castiglione, vision was the essential conduit of sexual attraction. Thus Ficino could say, as Castiglione would, that ‘the eye, wide open and fixed upon someone, shoots the arrows of its own rays into the eyes of the bystander, and along with those arrows, which are the vehicles of the spirits, aims the sanguine vapor which we call spirit’». <sup>486</sup>

Tale ‘impressione’ comunicatagli dall’immagine della fiera umana, Camões in questa canzone la chiama *imagem e semelhança* (v. 68), un binomio biblico sul quale, a partire da Boezio e Agostino, <sup>487</sup> si è lungamente esercitata l’esegesi medievale, elaborando fra l’altro la nozione di *similitudo* come sinonimo di *imago*. <sup>488</sup> Si tratta propriamente dell’«intellection comme orientée vers une image mentale (la *similitudo*, interprétée tour à tour comme ‘forme mentale’, *instar*, ou ‘chose imaginaire’) (...) c’est l’*image* de la chose, et elle

---

486 Boer 2008:122–25.

487 «El pensamiento metafísico de matiz humanístico cultiva la reflexión sobre la semejanza —que no identidad— entre la criatura humana —Adán primordial— y su divino Creador (...). La interrogación, sin embargo, se remonta a San Agustín: ¿hasta qué punto le es posible al ser humano acercarse al Principio del que no deja de ser la imagen? San Agustín menciona este principio también en su comentario de *Eclesiástico* 27, 12 («ex rebus visibilibus ad invisibile congruae similitudines») y asienta su pensamiento en el *De Trinitate*» (Béhar 2011:§ 32).

488 In particolare, «en el capítulo de la *Suma* I 12.9 dedicado a la visión de san Pablo, Tomás de Aquino toma en consideración la capacidad humana de traducir en imágenes (*similitudines*) las imágenes (*similitudines*) inteligibles que están en la esencia de Dios y se refieren a todas las cosas. La mente, gracias a la unión con la esencia divina, se asemeja (*assimilatur*) a las imágenes que contempla en ella y las conserva en sí también después de acabar la visión. Por eso Tomás supone que san Pablo puede formar en sí semejanzas de imágenes inteligibles guardadas en la memoria, aunque sean distintas de las imágenes percibidas durante la visión» (Walerich 2015).

seule, qui, en rigueur des termes, mérite le nom de *similitude* de la chose». <sup>489</sup> Fray Luis de León riprende la speculazione agostiniana. <sup>490</sup> Una delle definizioni più limpide si trova più tardi in Giordano Bruno: «simile vero erit pictura vel statua vel species per sensum accepta et in phantasia reservata». <sup>491</sup> Commentando il *Convito* di Platone (1484), Marsilio Ficino integra la nozione di *similitudo* nel processo di conversione dell'amante nell'amato:

Amorem procreat similitudo. Similitudo natura quaedam est in pluribus eadem. Nam si ego tibi similis sum, tu quoque mihi es necessario similis. Eadem ergo similitudo, quae me ut te amem compellit, te quoque amare me cogit. Praeterea amator se sibi aufert, deditque amato. Hunc ergo amatus tanquam rem suam curat: charissima etenim sua cuique sunt. Accedit quod amans amati figuram suo sculpsit in animo. Fit itaque amantis animus speculum in quo amati relucet imago. Iccirco amatus cum in amante se recognoscat, amare illum compellitur.

Nel momento in cui 'scolpisce' dentro sé la figura dell'amato, l'amante – come in uno specchio – riconosce sé stesso: «Ideo nemo vestrum miretur, si quem amantem audiverit amati sui similitudinem aliquam vel figuram suo in corpore contraxisse (...). Quid mirum si usque adeo haerentes et infixi pectore vultus ab ipsa cogitatione pingantur in spiritu, a spiritu statim in

---

489 Libera 1999:392-93 e 408. La definizione del processo cognitivo risale ad Anselmo di Canterbury e Abelardo, che a loro volta si rifanno all'equazione boeziana *imago = passio amatae = similitudo*: «Nos autem imaginem similitudinem rei dicimus» (ibid.); «La rétion est donc ce qui distingue intellection et sensation (...) *similitudo animo retenta*» (Libera 1999:398). Per la nozione di *similitudo* cfr. anche Spaggiari (2012:233-34), che cita Agostino, Ugo di san Vittore, san Bonaventura.

490 «O, según las palabras del sermón latino, de donde se hace que en las cosas creadas no exista o pueda fingirse ninguna alabanza, ningún decoro, ningún adorno, ninguna índole egregia, ningún esplendor, ningún viso en fin de honestidad y hermosura, que no tenga en él no digo alguna semejanza e imagen, sino la misma perfección absoluta» (Béhar 2011:§ 41).

491 «'External conformity' seems to be the most appropriate translation in this context», glossa Mertens 2018:108, nota 39; e cfr. ibid., nota 41: «Imago tandem differt a similitudine, quia maiorem quandam energiam, emphasin et universalitatem complectitur; plus enim est esse ad imaginem quam ad similitudinem»; Augustinus, 83 *Quaest.* q. 74 (PL 40, 86): «Imago est expressa similitudo».

sanguine infigantur?».<sup>492</sup>

Questa mistione di sangue, dice Castiglione nel luogo citato più sopra, può provocare un avvelenamento: «gli occhi saettano, e affaturano, come venefici: e massimamente quando per dritta linea mandano i raggi suoi negli occhi della cosa amata in tempo, che essi facciano il medesimo: perché i spiriti s'incontrano: e in quel dolce intoppo l'un piglia le qualità dell'altro». Del resto, «in the Renaissance *similitudo* was generally recognized as a basic principle for the magical practice».<sup>493</sup> Il rapporto con il veneficio, e il processo detto *fascinatio*, è confermato dallo stesso Camões, che al tema mitridatico fa immediatamente seguire la produzione della *imagem e semelhança*, copia di un *original* che solo in seguito manifesta la sua vera essenza.<sup>494</sup> La *forma humana* associata a un *espírito divino* rivela il proprio fascino malefico di *sombra* paradossalmente viva e dotata di poteri che eccedono la natura. L'ombra nel linguaggio del Ficino è una pallida copia del mondo intelligibile,<sup>495</sup> è la bellezza ingannatrice dietro la quale si perde Narciso,<sup>496</sup> e proprio il fatto di

---

492 Ficino 2002:VII,8. Oltre che da Spaggiari 2012:244-45, in margine al sonetto *Transforma-se o amador na cousa amada*, il brano è usato da Smith (1998:84) per commentare un sonetto di Ronsard.

493 Mertens 2018:135.

494 «The soul becomes like God through virtue insofar as it receives from him a virtue that is a copy (*imago*) of a divine archetype» (Gersh 2019:16, citando un passo delle *Enneadi* di Plotino). La questione dell'«original» rispetto a una «figura...fengida» è posta nel sonetto n° 3 di D. Manuel de Portugal.

495 «L'âme doit se tourner vers les biens supérieurs et intelligibles dont les beautés sensibles ne sont qu'une pâle copie, une ombre (*umbra*)» (Boulègue 2007:§ 20). Cfr. Melisi 2017:169 «Res verae sunt in mundo invisibili, in mundo vero visibili sunt umbrae rerum»; ib.:121, nota 86 «Amas, o mens coelestis, terrenam umbram tuam, id est corpus, magis quam coelestem splendorem».

496 «Sui uultum non aspicit, propriam sui substantiam et uirtutem nequaquam animadvertit. Sed eius umbram in aqua prosequitur et amplecti conatur, id est pulchritudinem in fragili corpore et instar aque fluenti, que ipsius animi umbra est, ammiratur» (Ficino 2002:VI 17).

manifestare poteri soprannaturali ne dimostra il carattere fantasmatico<sup>497</sup> e demoniaco; chi se ne innamora è schiavo del desiderio «che, in quanto dipendente dall'*umbra corporis*, offusca la luminosità del giudizio razionale». <sup>498</sup>

Nel prosieguo della str. V (vv. 90–92) Camões, introducendo il tema circeo, parla chiaramente di *ervas mágicas*, emblema del *doce e piadoso/mover de olhos*: l'aggancio col son. 181 è immediato, posto il rinvio all'incipit «Hum mover d'olhos brando e piadoso» e alla terzina finale: «Esta foi a celeste fermosura/da minha Circe,<sup>499</sup> & o mágico veneno/que pôde transformar meu pensamento». Il mito di Ulisse insegna come «le trionfe sur les passions dépasse les simples forces humaines, incapables de vaincre par elles-mêmes un désir qui submerge invariablement la raison».<sup>500</sup> Ma Circe, secondo la classica interpretazione di Jean Rousset, è anche figura emblematica della metamorfosi, come conferma Camões richiamando per la seconda volta – dopo la *sombra co a viveza/que excedia o poder da natureza* (vv. 79–80) – un episodio centrale della propria mitologia personale: le pozioni venefiche *noutro ser me tiveram transformado, /e tam contente de me ver trocado* (vv. 94–95). Sono altrettanti termini-chiave che rinviano al lessico di *Manda-me Amor*. E non si tratta della conversione dell'amante nell'amato: questa è una *troca*, o meglio, una degradazione. Il *gesto puro*, l'aspetto *belo* e *fermoso* sono quelli di sempre: quello che è cambiato è la loro percezione da parte del soggetto.

Con grande precisione tecnica, Camões in questa str. V dà una nuova descrizione dell'innamoramento. Si badi all'avv. *sotilmente* e agli epiteti *sotil*,

---

497 Nella sesta elegia di Jean Second, «à la sculpture réelle de Julie se substitue une sculpture mentale qui est celle du fantasma et du songe» (Leroux 2008). Ma «la mens hace justicia al concepto de *sombra*», perché «discierne las imágenes que forman el *spiritus* o la fantasía. A mucha de éstas las tachará de ficciones y al contemplar cuerpos advierte que mientras ella posee *las imágenes de las ideas*, la naturaleza no encierra sino sus sombras, *umbræ idearum*» (Díaz Urmeneta 2005:401).

498 Melisi 2017:114.

499 Nel 1592 Giordano Bruno pubblica il suo *Cantus Circaeus*.

500 Soullier 2006:§ 7; che prosegue: «Le pessimisme augustinien, qui prévaudra avec la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, lors de la généralisation et de l'intériorisation d'une image culpabilisante de la créature, y trouvera son compte en récupérant l'exemple de l'aventure d'Ulysse». Si tratta (ib.:§ 19) della «nécessaire culpabilisation des sens dans la société européenne post-tridentine».

*puro, trasparente*; tutti si ritrovano nella lezione sesta del Varchi sulle canzoni degli occhi:<sup>501</sup>

Le donne belle (...) hanno gli spiriti chiari e sottili, i quali mediante il movimento del cuore si diffondono per tutte le parti del corpo e massimamente per gli occhi, per lo essere quelli trasparenti e più lucidi di tutte l'altre, essendo essi non altramente che uno specchio animato e vivo (...). Tutti gli amori hanno l'origine e cominciamento loro dal vedere, e massimamente quando per altissima ventura si riscontrano gli occhi insieme cioè gli spiriti, che mediante gli occhi vengono dal cuore: i quali spiriti per lo essere sottili, caldi e lucidi si chiamano molte volte dai poeti raggi, operando quasi nel medesimo modo che quelli del sole.

Gli spiriti che escono dagli occhi sono detti *investiveis*<sup>502</sup> e paragonati all'umore sottile che esala sotto i raggi del *sol ardente*:<sup>503</sup> «Come dalla luce del Sole, mediante i suoi raggi, cade virtù che mantiene il mondo e non pure lo rallegra; così dagli occhi delle cose amate, mediante cotali raggi, piove virtù, che non pur rallegra, ma tiene in vita gli amanti» (Varchi). Non bisogna dimenticare che Camões sta descrivendo non un semplice innamoramento, bensì una *fascinatio*.<sup>504</sup> Conferma il meccanismo di seduzione il *mover dos olhos, que as almas suspendia* (v. 91), allusione al famoso episodio di Lucr. 1,33-37 che rappresenta Marte fra le braccia di Venere:

in gremium qui saepe tuum se  
rejjicit aeterno devictus vulnere amoris,  
atque ita, suspiciens, tereti cervice reposta,  
pascit amore avidos inhians in te, dea, visus

---

501 All'Accademia Fiorentina, tra aprile e giugno 1545, Varchi alternava le letture pubbliche domenicali sui primi due canti del *Paradiso* con letture private il giovedì sulle *Canzoni degli occhi* di Petrarca (per le quali cfr. Andreoni 2012 e 2016).

502 *Rvf* 270,77 «L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese/saette uscivan d'invisibil foco».

503 La similitudine, basata sul fenomeno dell'evaporazione, cela una possibile allusione al mito ovidiano di Narciso (*Ov. met.* 3,487-90): «sed, ut intabescere flavae/igne levi cerae matutinaeque pruinae/sole tepente solent, sic attenuatus amore/liquitur et tecto paulatim carpitur igni». Per una lettura dell'episodio in senso ficiniano vd. Boulègue 2007:§ 24.

504 Come fa ad es. Agrippa d'Aubigné: «In his account of fascination, rays (akin to the eyes) are sent from the eyes and carry with them 'spiritual vapours'. Love ('at first sight') works in a similar way, and creates a semi-magical bonding» (Vermeir 2004:[22], nota 92).

equae tuo pendet resupini spiritus ore.

Il passo è imitato nella 122° delle *Stanze* del Poliziano, che però evita di tradurre *pendet*:<sup>505</sup> ed era sicuramente noto al Ficino, lettore del poema di Lucrezio.<sup>506</sup> Nel secolo successivo, il passo è citato da Montaigne negli *Essais*: «the image of the soul escaping the body, still tethered to the lips, (...) is a profoundly lyric topos. The lover's soul is suspended on the lips of his beloved, through the kiss»: tutto ciò echeggia «the *mors osculi* of which the Latin, Neo-Latin, and vernacular traditions give many examples, and echoes as well vanquished Mars's *spiritus* suspended from the lips of Venus».<sup>507</sup>

Tutta la descrizione della *fascinatio* è preceduta, al principio della str. V, dal topos dello spossamento del cuore, «per cui l'innamorato perde il proprio cuore nel momento in cui lo dona alla donna amata». In altra versione «il cuore, e con esso la sua anima, la sua identità, gli sono stati rubati».<sup>508</sup> Il modello di Camões corrisponde qui, non a caso, a una visione essenziale nella canzone delle metamorfosi (*Rvf* 23,72-73): «Questa che col mirar gli animi fura,/m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano»<sup>509</sup> (il furto è immediatamente seguito dalla petrificazione: «fecemi, oimè lasso,/d'un quasi vivo et sbigottito sasso»);<sup>510</sup> ma cfr. anche *Rvf* 135,24-25 «così l'alma ha sfornita/furando 'l

---

505 «Il qual riverso li giacea nel grembo/pascendo li occhi pur della sua faccia».

506 «Ficino was reading Lucretius in the 1450s when he experienced his 'spiritual' crisis, and it is clear that Lucretius's Epicureanism had notable early influence in Ficino» (Storey 2003:615, nota 55; cfr. Kristeller 1943:24, nota 22); «Poliziano did not, however, need Ficino to recover the variant for him: *De rerum natura* had been widely read since the 1420s.» (Storey 2003:615).

507 Langer 2015:149.

508 Bolzoni 2008:§ II.2.

509 Cfr. Serafino Aquilano II 1,6-9 «perché dal di ch'altrui m'aperse el pecto/perdì l'ardir, la forza e l'intellecto,/la forma, el cor, la ymagine mia vera.//E solo apresso lei son facto una ombra» (Bolzoni: «È un'irruzione in quegli spazi in cui gli spiriti vitali alimentano i fantasmi, le immagini della conoscenza e del desiderio»).

510 «Era essenziale nel mito di Medusa, soprattutto nella versione che ne diede il Boccaccio, che la straordinaria bellezza di Medusa trasformasse in pietra qualsiasi uomo la guardasse» (Shearman 1995:48-49, con ampia bibliografia relativa al sec. XVI).

cor».<sup>511</sup> Per la precisione, qui invece di cuore l'autore dice *entranhas*, evocando direttamente le «*entranhas tristes*» di Tizio (Canç. 4<sup>o</sup>:75); le stesse di cui, nel sonetto trascritto più sopra, Amore pasce la «*fera humana*».<sup>512</sup>

4 (str. VI-VIII). La str. VI enumera i tormenti psicologici inflitti al soggetto in preda alla sindrome erotica. In particolare, le temerarie speranze producono *sombras phantásticas* (v. 108),<sup>513</sup> una definizione coniata da san Metodio (σκιαὶ φασματώδεις)<sup>514</sup> per designare i beni terreni in rapporto a quelli celesti.<sup>515</sup> Più comune il binomio *umbra imaginaria*, usato nella traduzione dello stesso testo di Metodio<sup>516</sup> e frequente nei dibattiti sul dogma dell'Incarnazione.<sup>517</sup> Per Tommaso d'Aquino la *figura imaginaria* è tipica

---

511 «Perché il cuore tiene l'anima giunta col corpo», commenta Gesualdo ricordando una dottrina centrale nella fisiologia ficiniana. Gli «*olhos roubadores*» risalgono a *Tan crua nimpha* (v. 38), dove sono associati al «claro raio peregrino» e all'anima «cattiva» che ha perso la propria libertà.

512 «*Sic mea consumit viscera caecus amor*», recita un emblema molto diffuso all'epoca.

513 Per il tecnicismo *umbra* vd. Lubac 2000:272-73.

514 «Das Adjektiv φασματώδης leitet sich von dem Substantiv τὸ φάσμα ab, das in der paganen Literatur eine Erscheinung, ein Trugbild eines verstorbenen Menschen bedeutet (vgl. z.B. Ὁρφέα δὲ τὸν Οἰάγρου ἀτελῆ ἀπέπεμψαν ἐξ Ἄιδου, φάσμα δειξάντες τῆς γυναικὸς ἐφ' ἣν ἦκεν, Pl. *Symp.* 179d.2-4); in der christlichen Literatur kann es dann Jesu Erscheinen nach der Auferstehung bedeuten» (Sieber 2018:360, nota 1274).

515 «Die eben geschilderten Schatten der 'zukünftigen Güter' beschreibt Tysiane auch als 'Morgenluft' (αὔρα, 9.1.36) und 'wie phantastische Schatten' (σκιαὶ φασματώδεις, 9.1.36); «Denn es herrsche dort die Gerechtigkeit selbst und die Besonnenheit, die Liebe, die Wahrheit, die Vernunft (...), von denen wir hier nur wie im Traum phantastische Schatten sehen» (Sieber 2018:360 e 236). Cfr. Pasquier 2018:93.

516 PG 18,178: «et ista nihil esse nisi levem auram umbrasque imaginarias praenuntiantes resurrectionem».

517 Ad es. Cyrilli archiepiscopi Alexandrini *Adversus Anthropomorphitas* (...). Lugduni Batavorum. E Typographia Ioannis Patii, 1605: «Neque enim nos umbra vel imaginaria quadam apparentia constamus; sed versamur in corporibus quae et tangi et cerni possunt» (= PG 8,1195).



del linguaggio dei profeti.<sup>518</sup> Il termine *phantasticus* è piuttosto riservato ai sogni<sup>519</sup> e alle manifestazioni magiche e diaboliche.<sup>520</sup> Ma nella fattispecie, Camões è specialmente debitore di Plotino, per il quale le *imagines phantasticae* caratterizzano, nell'ascesa dell'anima fino all'ottava sfera, il secondo gradino.<sup>521</sup> Le ombre illusorie che ci ingannano nella vita mortale, sono le stesse che continuano a tormentarci dopo la morte:<sup>522</sup>

A ben vedere, la descrizione delle azioni dei mortali non differisce molto da quella delle anime dannate: coloro che dormono, assopiti in questa vita e tormentati dalle terrificanti immagini dei loro incubi, continueranno a farlo anche nell'altra vita. Inoltre, non sembra casuale che il filosofo collochi nel Tartaro quegli eroi tragici, come Tantalo<sup>523</sup> e Sisifo, per lui rappresentativi della condizione umana. Il legame tra il «sonno della ragione», le immagini oniriche del dormiente e il dolore derivante dai falsi piaceri è evidente nel capitolo settimo della *Theologia* (...). Ogni volta che cadiamo nell'ozio, piombiamo nel dolore; allettati dagli inganni del piacere, non appena questo è stato consumato siamo più tristi di prima: i «giochi umbratili dei piaceri corporali» sono per la mente le amarissime acque del fiume Lete che le fanno dimenticare il nettare divino.

Il luogo cui si fa riferimento è *Theol. Plat. XVIII 10*:<sup>524</sup> «Tanta vis phantasiae est, tantus est impetus, quando vel ipsa imperat sola vel solus phantasticus

---

518 L'Aeropagita (Ps.-Dion., *Caelestis hier.* 1 § 2 [PG 3,121]) «velamina autem appellat figuras imaginarias quibus puritas intellectualis luminis quasi velatur; ergo in omni prophetia oportet esse imaginarias figuras vel ab homine formatas vel divinitus immissas» (Thom. Aq. 2006:158).

519 La definizione del sogno come «imago phantastica» risale ad Aug. *Civ. Dei* 18,18.

520 Oltre ai termini neutri *forma* (e più raramente *species* e *effigies*), nella sezione dedicata ai demoni Cesario di Heisterbach usa spesso i sost. *phantasia* et *phantasma*, e più spesso ancora l'agg. *phantasticus* (Valette 1999:§ 14).

521 Melisi 2017:59 «et universum corpus visibile et imaginem corporis phantasticam dimittens».

522 Melisi 2017:224 e nota 60; l'anima «che è stata legata ai beni materiali sotto il dominio della fantasia e nell'oblio della ragione, appesantita dall'attrazione per la materia, verrà tormentata dalle immagini fluttuanti dei suoi desideri (necessariamente inappagabili a causa della separazione dal corpo) nello *spiritus phantasticus*. L'inferno è, dunque, il nome per indicare la sede della pena "immaginaria" delle anime dannate che, di conseguenza, non ha una vera e propria consistenza ontologica» (ib.:221).

523 Per Tantalo cfr. ora Melisi 2019.

524 Ficino 2004:198.

quidam habitus et affectus, ex diuturno ipsius commercio in ratione contractus». La nuova, implicita allusione al tormento di Tizio è una conferma ulteriore della coerenza e solidità del pensiero di Camões. E sempre attraverso Plotino si spiega la tragica ambiguità dell'innamoramento camoniano: che di per sé è buono nella misura in cui conduce a Dio; ma la passione immoderata trasforma la donna in fiera e strega, e l'alchimia spirituale in infiltrazione diabolica:

Il male, che non ha posto all'interno della perfezione dell'universo, si presenta in maniera illusoria sotto le forme del piacere, cioè di un bene apparente. Per meglio dire, alla fantasia, che giudica "emotivamente" i *simulacra* dell'immaginazione, il piacere materiale sembra buono dal momento che non riesce ad osservarne correttamente la natura. In verità, esso si presenta alla ragione come un bene inferiore anteposto all'unico vero Bene che è Dio. Dunque, poiché il desiderio per le cose materiali non può essere di per sé cattivo se finalizzato al sommo Bene (come insegnano le facoltà superiori della conoscenza), esso acquisisce una natura malvagia esclusivamente per la cattiva rappresentazione che ne offre la *vis imaginativa*.<sup>525</sup>

Non a caso, nella successiva str. VII, questo male Camões lo chiama *aquela dor que das tartáreas águas/saío ao mundo, e mais que todas dóe* (vv. 128-29): «Nos quoque menti nectar (id est visionis paternae gaudium) sitienti offerimus lethales Lethaei fluminis aquas, dum umbratiles adhibemus ludos corporalium voluptatum quae falsae voluptates sunt, (...) quia mixtae dolori, siquidem appetitio indiga dolor quidam est».<sup>526</sup> Per il resto, le reazioni contraddittorie provocate dalla malinconia erotica Camões le aveva già descritte nella Canç. 2°:48 «a fingida alegria»; 51-53 «o falar, o esquecer-me do que digo,/hum pelear comigo/e logo desculpar-me»; 58-59 «que o fim de tudo quanto estou falando/são lágrimas e amores». Rispetto alla stessa Canç. 2°, Camões torna a usare il verbo *pintar* (v. 121), ma stavolta in un senso molto diverso: è giunto il momento, infatti, di lasciare le «immagini dipinte» nella materia e raggiungere finalmente le «cose vere», di cui tutto ciò che passa

---

525 Melisi 2017:222-23.

526 Ficino 2004:128.

attraverso i sensi è soltanto una *imago*.<sup>527</sup>

5 (str. IX-XII). Le quattro stanze aggiunte nelle stampe sembrano completare il vasto quadro psico-erotico con l'essenziale del materiale autobiografico: al mutamento psicologico (Jur 95) si sostituisce ora un altro genere di *troca* (v. 121), del quale il destino è ancora una volta responsabile (cfr. Jur 43): è il fardello di una vita segnata sia dalla guerra, sia dal vagabondaggio per *nações, lingoages, & costumes* (v. 133).<sup>528</sup> Il racconto lascia spazio all'evocazione del *pátrio ninho amado* (v. 124)<sup>529</sup> e all'innesto di materiale paremiologico. La speranza vitrea (vv. 138-40) si aggancia a una tradizione risalente all'*Antologia Palatina* e a iscrizioni latine dei primi secoli dell'era volgare, quindi ripresa dagli umanisti in distici del tipo «Inveni portum. Spes et Fortuna valet. / Nil mihi vobiscum. Ludite nunc alios».<sup>530</sup> Qui interessano in particolare lo ps.-Thomas Aquinas:<sup>531</sup> «Fortuna vitrea est: dum splendet frangitur»; e la variante epigrammatica «Vitrea spes et tu, fallax fortuna, valet» (Hutton 1935:522). Anche il sintagma *fortuna fluctuosa* (v. 164) conta sui precedenti illustri di Juan de Mena, *Laberinto* v. 89 («fluctuosa Fortuna aborrida») e «fortuna flutuosa» nel lamento di Pleberio, *Celestina* acto XVI.<sup>532</sup> Altre espressioni si ritrovano nel poema epico.<sup>533</sup> Ulteriori considerazioni sulla *fraqueza humana*

---

527 «Non intuebitur autem quasi pictas imagines, sed tanquam res veras, quarum res ceterae sunt imagines» (Ficino 1970:75). Sul tema del rapporto tra immaginazione e raffigurazione pittorica, vd. Castelli 2006.

528 Camões riecheggia Garcilaso, son. 3,4 «gentes, costumbres, lenguas he pasado».

529 È il *paterno ninho* di *Lus.* 1,10 e 7,30 (Silva 1999:43); e cfr. ancora *Lus.* 7,68; 8,71; 9,63; *son.* 115 (CP 164); son. 149, oltre a *Écl.* 5 (CP 355) «o amado e doce ninho».

530 Il distico «se repite con cierta frecuencia, sin que falte quien lo atribuye a Prudencio o lo considera traducción de Eurípides» (Rodríguez-Pantoja 2006:895).

531 *Expositio in Boethii De consolatione Philosophiae* II 1, 34. La speranza ingannata o delusa è del resto uno degli argomenti-chiave dell'intera canzone (vv. 36, 71, 109, 135).

532 Pérez Priego 2001:153.

533 Cfr. *trance de fortuna* (v. 192) con *Lus.* 4,58 «Saiu-se, enfim, do trance perigoso»; e *tormenta procellosa* (v. 202) con *Lus.* 4,1 «Despois da procellosa tempestade».

(v. 174)<sup>534</sup> e sul *fraco coração* (v. 199) riprendono la problematica svolta nella Canç. 3<sup>o</sup>;<sup>535</sup> e su *toda a baxa tenção, terrena, impura* (v. 196), argomento ficiniano reperibile nei sonetti.<sup>536</sup>

A prescindere dalla concordanza metrica, la giunzione di quattro nuove stanze non toglie all'insieme una sua unità compositiva. Diceremo che le str. I-II rappresentano una revisione in negativo di *Manda-me Amor*, salvo i vv. 35-40 che rifanno in sovratono il prologale son. 1<sup>o</sup>; alla stessa canzone («longa história», v. 88) rinvia l'*antigua hystória* al v. 184. Inoltre, non è certo casuale che il v. 183 *pellos vestígios da primeira idade* ricalchi l'incipit di *Rvf* 23, né che il penultimo verso *puras verdades já por mim passadas*, collegandosi a ritroso con i vv. 39-40, echeggi precisamente l'ultima terzina del son. 1<sup>o</sup>.<sup>537</sup> Altri rinvii interni sono l'enumerazione negativa dei vv. 192-97 rispetto all'interrogativa retorica dei vv. 61-63, e la *lembrança da longa saüdade* (v. 187) che sviluppa lo spunto annunciato dalla *saüdade do passado* (v. 97).<sup>538</sup> Si veda infine il distico *senão com fabricar na fantasia/fantástica pinturas de alegria* (vv. 179-80), il cui linguaggio scopertamente ficiniano<sup>539</sup> allude a una sorta di appendice rispetto al tessuto filosofico ampiamente diffuso nella canzone.

6. Un tenue indizio d'archetipo è al v. 153 con accenti di 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> (a meno di accentare sulla sillaba iniziale di *vãmente*, che se non erro sarebbe un hapax nel corpus camoniano). Il subarchetipo da cui discendono le edizioni si

---

534 Per il distico vv. 214-15 cfr. son. V-3:9 «Corro após este bem que não se alcança»; son. 25<sup>o</sup>:8 «sý, mas quem na deseja não na alcança»; Canç. 3<sup>o</sup>:77-78 «a esperança/se satisfas com o bem que nom alcança».

535 Cfr. «fraqueza d'esprito» (3<sup>o</sup>:15-16); «fraquezas são do corpo que he de terra» (3<sup>o</sup>:31); «em algũas fraquezas» (3<sup>o</sup>:67). Si aggiunga «fraco entendimento» (2<sup>o</sup>:36).

536 Cfr. son. IV-1:3-4 «cuidados (...) yndivididos baxos e pequenos»; son. 11<sup>o</sup>:12-14 «Assim o pensamento pella parte/que vay tomar de mim, terrestre e humana/vai pidir tão herética baxeza».

537 Per la clausola *fábulas sonhadas* cfr. *Lus.* 5,89; 6,66; 10,20.

538 Per i vv. 190-91 cfr. *Éd.* 7 (CP 379) «que dos contentamentos tem a chave».

539 A differenza della mimesi icastica, la mimesi fantastica «rem ipsam vera nondum intuitu conatur eius imagines fabricare, machinatur vero phantasmata, quae apparent forte similia veris, neque sunt revera similia» (Melisi 2017:243, citazione dai ficiniani *Commentaria in Platonis Sophistam*).

definisce in base a varie lezioni deteriori, fra le quali la dislocazione di *dellas* (v. 33), non più riferito a *lágrimas* ma a *lembranças*; l'innesto, in *s'imaginão* (v. 37), del pronome in funzione anti-iatica;<sup>540</sup> *tínhão* (v. 106) riferito a *durezas* anziché a *desejo*.<sup>541</sup> Il plurale, che in questo caso tenta di risolvere un nodo sintattico particolarmente ostico, figura anche nel testo di Faria e Sousa, le cui parafrasi ciò nonostante forniscono un aiuto prezioso alla decifrazione: l'attitudine ostile della donna finisce per far desistere il *desejo* dell'amante, che si vede disprezzato e umiliato.<sup>542</sup> Se ora proviamo ad applicare questa sorta di 'traduzione' al testo di Jur, da considerare 'difficilior', bisogna intendere *mudado* come impiegato assolutamente ('penas [tan] excessivas que el propio deseo tuvo que mudar de su primer propósito'). Resta il problema sintattico posto dal v. 107: *e de se ver corrido e injuriado* (non a caso FS risolve con 'viéndose'); e qui bisognerà, a titolo d'ipotesi di lavoro, supporre una sorta di zeugma sintattico: il desiderio si era spento anche perché non più disposto a subire umiliazioni.

Per l'alterazione di *namorado* in *magoadado* (v. 138) cfr. son. 3<sup>o</sup>:7. Nella fonte cui attinge Ri per la str. III, la censura si esercita sui vv. 43-44 (problema del libero arbitrio); la stessa fonte corregge l'anacoluto dei vv. 54-55 e rimedia alla doppia dieresi del v. 56 (cfr. v. 96).

7. In questa canzone così irta di problemi interpretativi, il testo a stampa è messo seriamente in discussione da tre lezioni di Jur, per le quali il giudizio in sede critico-testuale risulta particolarmente arduo. La variante *somente* (Jur) al v. 150, in luogo di *semente*, è totalmente estranea alla vulgata (compreso il testo di LAF). Oltre a generare una sintassi diventata all'improvviso trasparen-

---

540 Per interventi analoghi in Ri e poi in FS cfr. vv. 3 e 23.

541 «Isso altera o sentido do verso, pois o sujeito de *tinha é desejo* e não *implacáveis durezas*» (LAF III 1:503).

542 FS: «rigores de la amada que querían extinguirle el deseo amoroso por no sufrirlos, viéndose afrontado, y corrido de desprecios (...) deseando excessivamente la vista de tal Belleza, llegava por lo excesivo dellas [sc. penas] a ver arrepentido el propio deseo, y mudado del primer propósito».

te, *semente* ha il privilegio di evocare un'immagine che, ben nota ai classici,<sup>543</sup> nella fattispecie risale a *Ruf* 360,108-09 «Di bon seme mal frutto/mieto»,<sup>544</sup> secondo Bettarini «rovesciamento dei Proverbi di Salomone, “Qui seminat iniquitatem metet mala” (*Prov.* 22,8), col ricordo del buon seminatore che semina il *bonum semen* nella parabola dei Vangeli (Mt. 13,24, 27, 37)».

L'immagine occorre in alcuni petrarchisti del '500, ad es. Lodovico Domenichi, son. *L'anima mia, che i bei vostri occhi segue* 12-14 «Non sia di dolce seme amaro il frutto,/né inganno il guiderdon d'un servir fido;/ond'io invece di gioia habbia tormento»;<sup>545</sup> Vittoria Colonna, son. *Quel fior d'ogni virtute in un bel prato* 3-4 «tal odor mi diè già, che 'l dolce seme/fa il frutto amaro ancor soave, e grato», con il commento di R. Corso: «dimostra la S. V.N. l'amor del suo Sole non si dovere in lei mutare giamai, & che talmente da principio lo amò, che quantunque ella ne tragga or frutto amaro, & gravi tormenti, nondimeno riguardando a lui, che n'è cagione, il frutto amaro l'è dolce, & i tormenti cari le sono».<sup>546</sup> Istruttivo anche un esempio cavato da un'opera predicatoria del sec. XVII: «Ma che diremo dei piaceri di lor natura sì lubrici, e fugaci, li quali non conseguiti, tormentano (...) larve fantastiche dell'opinione (...) dolci semi di amari pentimenti, dolori co gli arnesi del diletto mascherati».<sup>547</sup>

Nelle *Concordâncias* il lemma *semente* presenta ancora soltanto due occorrenze (peraltro stereotipe) limitate alle opere teatrali: «Princesas de alta

---

543 Cic. *Cat.* I 12,30 «stirps ac semen malorum omnium»; Plaut *Rud.* II 2,21 «sceleris semen»; Liv. III 19,5 «semina discordiarum»; Liv. III 19,5 «vix tamen illa semina erant futurae luxuriae» (altrove è costruito con *discordiae, belli, rebellionis*).

544 Si deve a Zingarelli il rinvio a *Purg.* 14,85 «Di mia semente cotal paglia mieto».

545 *Rime* di M. Lodovico Domenichi. In Vinègia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1564, p. 31.

546 Vittoria Colonna, *Tutte le Rime* «con l'esposizione del signor Rinaldo Corso, nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli». In Venetia, per Giovan Battista et Melchior Sessa Fratelli, 1558, 221-22.

547 *Paradossi morali* di Monsignor Alessandro Sperelli (...). In Venetia, Appresso li Bertani, 1659, Paradosso 29, p. 225.

semente» (*Fil.* 792)<sup>548</sup> e «molheres de semente» (*Enf.* 47);<sup>549</sup> l'immagine è comunque attestata sul piano verbale, cfr. *Red.* 104 (CP 88-89) «De Amor e seus danos/me fiz lavrador;/semeava amor/e colhia enganos»; «semeei grão,/ grande dor colhi».

Con la variante *somente* il luogo presenta una certa resistenza alla decifrazione. Riconosciuta la compattezza del sintagma *senão somente*, con la sua apparenza di eleganza arcaica,<sup>550</sup> il complemento espresso nel v. 111 (*de longo & amaríssimo tormento*), preceduto dalla prep. *de*, non può che dipendere da *contentamento* (v. 108). Camões sembra dire che la soddisfazione amorosa non solo è stata breve e indecente, ma insignificante in rapporto a una tortura lunga e amarissima, com'è quella che provocano le false promesse seguite da cocenti delusioni («E deixando-se vencer/os meus fingidos enganos/de tão claros desenganos,/não posso menos fazer/que contentar-me cos danos»), o il maleficio emanato da uno sguardo che rende felice e, al tempo stesso, avvelena l'anima («Assi, quando me apresento/à vossa vista inumana,/a peçonha do tormento/deixo aparte, porque dana/tamanho contentamento»)<sup>551</sup> – tormenti, l'uno e l'altro, amaramente descritti proprio in questa canzone. Così Camões può a buon diritto chiedersi: «Quem cuidou que em tanta mágoa/achasse contentamento?»<sup>552</sup>

Non è agevole decidere se *semente* è lezione originale, o comunque d'autore, o se si tratta di una falsa 'difficilior' accertamente inserita da qualche copista dotto. Certo il passaggio da *somente* a *semente* si giustifica in base all'oscurità della sintassi, mentre più difficile è immaginarsi qualcuno che, del tutto insensibile al fascino emanante da un'immagine così immediata e suggestiva come quella della *semente*, si applichi a cancellarla per mettere insieme un sintagma come *senão somente*.

Al v. 62 deve leggersi *melhor* (Jur) o *molher* (Ed)? Faria e Sousa spiega: «Dize

---

548 Poco dopo variato in «princesas d'alto estado» (v. 799).

549 Cfr. *Cirurgião* 1999:42-43.

550 Vd. ad es. «Portanto o Eterno se indignou em grande maneira contra Israel e os tirou de diante da sua face; e ninguém mais ficou, senão somente a tribo de Judá» (2 *Reis* 17:18).

551 *Red.* 16 (CP 22) e *Red.* 6 (CP 9).

552 *Red.* 24 (CP 31).

que el Destino quiso que no fuesse ama suya una muger, sino una fiera; para que pareciéndose en la vida a la leche, estuviessse apto para sufrir fierezas de Amor, y de Fortuna». E aggiunge: «Lo de ser criado a los pechos de una fiera, es tomado de muchos Magisterios». Nel prosieguito, Faria sviluppa la propria interpretazione metaforica: «Supuesto (...) que una fiera le dió leche, y que esta leche produjo amor, por lo que se dize de que en ella se beben los costumbres, no pudo ser otra la fiera, que una muger libre, lasciva (la qual, como dixe, se llama loba) porque estas tales son mugeres de amores». Senza dubbio *fera e tigre Hircana* sono epiteti frequenti della femmina camoniana; in questo caso, la tradizione a stampa vi insiste con particolare accanimento.

Al vedere per la prima volta la donna di cui s'innamora, l'io lirico racconta – secondo Jur – che *sentí nella espiritos divinos* (v. 76). Gli editori usano un'immagine dall'apparenza molto più suggestiva: *mas scintillava spirítos divinos*. In questa variante, il verso riceve nuova luce dalla glossa di F. de Herrera a Garcilaso, son. 19,3: «Es nuestra ánima un espíritu incorpóreo i centella i espiráculo de la mente divina». <sup>553</sup> Base della dottrina aristotelica e galenica evocata da Herrera è la funzione attribuita al cervello umano, «donde reside el intelecto agente según la medicina galénica, y que – como 'ápice del alma [*apex animae*]', según San Buenaventura, o 'centella del alma [*scintilla animae*]', según Eckhart – es un punto de contacto entre el hombre y la Gracia divina y alcanza virtualmente la región empírea donde residen los conceptos universales». <sup>554</sup>

La nozione di scintilla divina, che Macrobio fa risalire a Eraclito, <sup>555</sup> occupa un posto di rilievo nel pensiero di Riccardo di san Vittore e di Eckhart; più in generale, è considerata un elemento distintivo di qualsiasi dottrina gnostica: «Hay en el hombre una centella divina procedente del mundo superior, caída en este mundo sometido al destino, al nacimiento y a la muerte; esta centella debe ser despertada por la contraparte divina de su yo interior para ser, fi-

<sup>553</sup> Ed. Pepe/Reyes 2001:407. Per le implicazioni filosofiche della glossa vd. Rodríguez 1990:330.

<sup>554</sup> Olivares Zorrilla 2001:145-46; «Ese punto central, por tanto, donde la luz del *spiritus phantasticus* proyecta sus imágenes, está justo debajo del *espiráculo* del intelecto agente, según el término con que a él se refiere Fernando de Herrera, ubicado, repito, en la parte central y elevada del cerebro» (Ead. 2011:83).

<sup>555</sup> S. *Scip.* 14, 19 («scintillam stellaris essentiae»).



nalmente, reintegrata a su origen (...). No toda gnosis es gnosticismo, sino tan solo aquella que, en el sentido ya expresado, implica la idea de una conaturalidad divina de la centella que debe ser reanimada y reintegrada».<sup>556</sup> Come tale, questa nozione si integra nel linguaggio mistico del sec. XVI, nella fattispecie presso autori iberici.<sup>557</sup>

Y es de saber y sentir con ánima regalada que quando en los Cánticos dize el esposo de las amorosas ánimas al ánima requebrada: 'Llagaste mi corazón, esposa mia, con uno de tus ojos', siempre se ha de entender del ojo amoroso de la voluntad del ánima enamorada y de la pupila d'este ojo resplandesciente, que es la afectiva o talante de lo más alto y más principal del ánima. Donde es de notar que esta bivacidad de la afectiva, que siempre demanda ser levantada a su Dios, es una centella bivíssima y es lo que llaman los teólogos 'sindéresis' o 'sintéresis', que quiere dezir 'atención biva, entera y levantada al soberano bien, por largo uso acostumbrada'. Esta conocen en sí e la entienden e saben quando la tienen los quietos y exercitados contemplativos.

Un brano come quello appena citato rivela come la nozione della scintilla divina sia già stata assimilata dal Ficino. Un luogo tratto dal commento al *Simposio* si presta ottimamente a glossare il v. 56 della canzone camoniana, nella forma in cui lo tramandano le stampe:

La fascination, chez Ficin, est articulée à la théorie des esprits vitaux. Subtile vapeur sanguine, les esprits (spiritus) circulent dans le sang agité autour du cœur et transmettent des étincelles de lumière à tous les membres du corps, particulièrement à la tête où ils montent naturellement en raison de leur légèreté. Permettant les opérations entre l'âme et le corps, les esprits circulent et l'œil de l'amant, fenêtre de l'âme, darde ses rayons qui pénètrent l'œil de l'aimé dont le sang se trouve contaminé.<sup>558</sup>

---

556 Bianchi 1967:xx-xxi.

557 Herrero Prado/Mancho Duque 1996:139, nota 143.

558 Ficini 2002: § VII 4; ecco il testo nell'originale: «Ergo quid mirum, si patefactus oculus et intentus in aliquem, radiorum suorum aculeos in adstantis oculos iaculatur atque etiam cum aculeis istis, qui spirituum uehacula sunt, sanguineum uaporem illum, quem spiritum nuncupamus, intendit? Hinc uirulentus aculeus transuerberat oculos cumque a corde percutientis mictatur, hominis percussus precordia, quasi regionem propriam repetit, cor uulnerat, inque eius duriori dorso ebescit reditque in sanguinem. Peregrinus hic sanguis, a saucii hominis natura quodammodo alienus, sanguinem eius proprium inficit. Infectus sanguis egrotat».

Ciò detto, il passaggio da *sentì nela* a *scentillava* è senz'altro un tipico esempio di reinterpretazione grafica operata da un copista dotto (*scintillare*, come visto, non è il termine contestualmente adeguato a una descrizione ficiniana del processo visivo).

Non si può negare che i tre luoghi appena scrutinati siano particolarmente ambigui. Per ciascuna delle varianti a stampa è parso necessario accumulare uno specifico *dossier* esplicativo, e questo spiega a sufficienza perché il giudizio è portato a oscillare tra autentica 'difficilior' e intervento di un copista dotto. Come via d'uscita, la critica testuale offre in questo caso una soluzione pragmatica: poiché, nell'ultimo verso esaminato, la variante appare, più delle altre, tanto vistosa quanto sintatticamente e lessicalmente maldestra, dunque una più che probabile falsa 'difficilior', in assenza di ulteriori argomenti questo giudizio non potrà che riverberarsi sulle altre due opzioni in predicato.

## Canção [11º]

Rh 35r-v (*Canção oitava*), Ri 41r-42v (*Canção oitava*), FS III:63-67 (*Canción VIII*).

Schema metrico: abC,abC,cdeeDfF-xfF (cfr. Canç. 5º e 8º); 13 versis per 5 str., come il modello petrarchesco.

### I

Tomei a triste pena  
já de desesperado  
de vos lembrar as muitas que padeseço,  
com ver que me condena  
a ficar eu culpado 5  
o mal que me trataes, & o que mereseço.  
Confesso que conheço  
que em parte [a causa dei]  
ó mal em que me vejo,  
pois sempre meu desejo 10  
tão comprido, em vós cumprir deixei;  
mas não tive sospeita  
que seguísseis tenção tão imperfeita.

### II

Se em vosso esquecimento  
tão envolto estou 15  
como os sinais demóstrão que mostrais,  
vivo neste tormento,  
lembranças mais não dou  
que as que de razão tomar queirais:  
olhai que me trattais 20  
assi de dia em dia  
com vossas esquivanças,  
e as vossas esperanças

de que vãmente eu m'enriquescia,  
renóvão a memória 25  
pois com tê-la de vós só tenho glória.

### III

E se isto conhecésseis  
que he verdade pura,  
como ouro de Arabia reluzente,  
inda que não quisésseis 30  
a condição tão dura  
mudareis n'outra muito differente,  
e eu como innocent  
que estou neste caso,  
isto em mãos posera 35  
de quem sentença dera,  
que ficasse o direito justo & raso.  
Se não arreceara  
que a vós por mim, a mim por vós matara.

### IV

Em vós escritta vi 40  
vossa grande dureza,  
que n'alma escritta está, que de vós vive,  
não que acabasse alli  
sua grande firmeza  
o triste desengano que então tive; 45  
porque antes que a dor prive  
de todo meus sentidos,  
ao grande tormento  
acode o entendimento,  
com dous fortes soldados, guarnescidos 50  
de rica pedraria,  
que fício sendo minha luz e guia.

### V

Destes acompanhado

estou posto sem medo  
a tudo o que o fatal destino ordene; 55  
pode ser que cansado,  
ou seja tarde, ou cedo,  
com pena de penar-me me despene?  
E quando me condene  
(que isto he o que espero) 60  
inda a mayores dores  
perdidos os temores  
por mais que venha não direi não quero;  
com tudo estou tão forte  
que nem me mudará a mesma morte. 65

## VI

Canção se já não queres  
ver tanta crueldade,  
lá vás onde verás minha verdade.

4 Vendo que Ed | 6 qu'eu Ri | 8 Que em parte eu causei Rh | 11 A tão largas promessas entreguei Ed | 15 Tão condemnado stou Ed | 16 Com os Ri | 19 d'esta razão Ed | 28 Ser verdade p. (mays p. FS) Ed | 29 Mais (Do FS) que de A. o ouro r. Ed | 34 Que stou em este c. Ri | 42 E n'alma Ed | 56 casando Ri | 60 que mais esp. Ri; (Qu'he o que mays esp.) FS | 65 Que nem mudar pode a m.m. Ri : Que não pode mudar-me a propria m. FS

FS: 9 Ao mal | 10 o meu | 17 Neste vivo tormento | 24 eu] já | 26 com a ter | 31-35 Essa c. dura/ em branda se mudara facilmente./Eu vendo-me inocente./Senhora, neste caso,/bem no arbitrio o puzera | 37-38 Com que o que he justo se mostrasse raso;/se. en fim, não receara | 39 e a mi | 46-47 que me prive/a dor de meus | 48 Ao penoso t. | 58 despene. | 61 Inda a penas mayores | 63 véhão | 64 Estou, en fim, tão f. | 67 Crer | 68 vay

L'archetipo si definisce in base all'ipometria del v. 48 (interpretabile anche come arcaismo prosodico).<sup>559</sup> Ri dispone di una fonte alternativa, grazie alla quale integra Rh con una lezione sicuramente 'difficilior' (v. 8)<sup>560</sup> e un'altra, invece, più banale (v. 11). Il componimento è peraltro esemplare per lo

<sup>559</sup> Tecnicamente sarebbe una distrazione.

<sup>560</sup> Cfr. son. 147:12 «dai nova causa à cor do Arabo streito»; son. 108 (CP 170) «dei causa <a> que a Fortuna castigasse/as minhas mal fundadas esperanças».

scrupolo con cui Ri si adopera a neutralizzare le dialefi, cfr. vv. 15, 19, 28 (la conseguente ipometria è sanata da FS), 29, 34, 60.

Questa breve canzone somiglia a un elegante biglietto erotico disseminato di lievi allusioni semifilosofiche, esposte con una punta di retorico manierismo:

‘Oppresso dalla disperazione, ho assunto il triste incarico di ricordarvi le molte sofferenze che patisco. Vedo che mi trattate male, ciò che m’inchioda alla mia colpa. Me lo merito. So bene, lo ammetto, che in parte io stesso sono causa del male in cui mi ritrovo: sempre ho insistito a soddisfare in voi il mio lungo desiderio, senza sospettare che avreste seguito una inclinazione tanto repressibile.<sup>561</sup> I segnali che mostrate dimostrano che sono sepolto nel vostro oblio.<sup>562</sup> Vivo nel mio tormento e non dò più via libera ai ricordi, se non a quelli che ragionevolmente vogliate accogliere. Considerate che un giorno dopo l’altro mi trattate con la stessa durezza. Invano credevo di arricchirmi con le speranze che mi lasciavate nutrire, e che ora rinnovano in me il ricordo, perché solo nel custodirlo consiste la mia gioia. Tutto questo è verità pura<sup>563</sup> come l’oro luminoso d’Arabia:<sup>564</sup> solo che ne foste cosciente, codesto atteggiamento ostile lo cambiereste, pur contro voglia, in un altro ben diverso; e io, da innocente che sono in quest’affare, lo affiderei nelle mani di un giudice, che rendesse piena giustizia: così farei, se non temessi di uccidere voi con le mie mani, e me con le vostre. Vidi scritta dentro voi la grande durezza vostra, la quale sta scritta anche nell’anima che trae vita da voi; provai tristezza e persi ogni illusione, ma non per questo la mia determinazione ebbe fine. Quando il dolore è sul punto di privarmi del tutto dei sensi, al grande tormento soccorre l’intelletto con due forti guerrieri armati di pietre preziose, che continuano a essere la mia luce e la mia guida. In loro compagnia affronto senza paura tutto ciò che decide il fatale destino. Può essere che presto o tardi, ormai stanco, mi condoni la pena che mi autoinfliggo. Se invece mi condanna (ed è questo che spero) ad ancor più grandi dolori, senza timore, per quanti mi arrivino addosso non dirò «non voglio»: tale è la mia forza che neppure la morte mi piegherà’.

---

561 Cfr. *Red.* 15 (CP 20) «Porém vosso pensamento,/como isento,/seguirá sua tenção».

562 Cfr. *Ode* 12 (CP 283) «envolto em manto escuro/do triste esquecimento».

563 Locuzione tipica di Camões: *Lus.* 5,89 «a verdade que eu conto, nua e pura» e 8,60 «a verdade limpa e nua» (cfr. *Red.* 16 [CP 22]); *Lus.* 5,23 «E tudo, sem mentir, puras verdades»; son. 1°:12 e IV-3:13 «verdades puras»; canç. 10° «puras verdades».

564 La clausola «ouro reluzente» compare ancora tre volte nelle Concordanze.

Il dettato si distingue per certa ruvidezza, non estranea al Camões meno elaborato:<sup>565</sup> ovviamente non è sfuggita a Faria e Sousa,<sup>566</sup> che qui dà ampia prova della sua vocazione interventista. L'incipit (vv. 1-3) presenta una figura grammaticale tipica del primo Camões, con *multas* riferito a *pena*. Si nota un gusto singolarmente accusato per le figure paronomastiche (vv. 11, 16, 39, 58):<sup>567</sup> Tipica la locuzione *verdade pura* (v. 28). Per il resto, la rima *pena* : *condena*, con l'appendice della *glória* (v. 26), definisce uno dei nuclei lessico-concettuali più caratteristici dell'autore.<sup>568</sup> Si aggiunga l'immagine della durezza femminile scritta nell'anima.<sup>569</sup>

Come riconobbe Hernâni Cidade,<sup>570</sup> la metafora dei due guerrieri allude agli occhi dell'amata, costante luce e guida dell'innamorato secondo un topos che risale a Petrarca; si veda in particolare *Rvf* 160,5-8:

Dal bel seren de le tranquille ciglia  
sfavillan sì le mie due stelle fide,  
ch'altro lume non è ch'infihami et guide  
chi d'amar altamente si consiglia.<sup>571</sup>

565 Il registro diventa talora colloquiale (v. 37, cfr. *Fil.* 420 «razão yusta e rasa»).

566 La quarta strofe «es la que tiene más de lo poético en esta Canción; o, porque lo diga mejor, de lo elevado, porque ni esta es poética; y las otras son oración pedestre, pero limpia, y conveniente assí al propósito con que fue escrito» (FS). Cfr. più oltre: «de las Canciones de mi P. esta viene a ser la menor, mas no indigna de un grande Hombre» (FS).

567 FS ad v. 58: «Buena tropa de una misma palabra con tres sentidos. *Com pena*, vale, con ansia; *de penar-me*, vale, de dar-me pena; *me despene*, vale, me glorie».

568 *Red.* 31 (CP 39) «a maior dor me condena/a pena, que dáis por glória,/que os males, que dáis por pena»; son. 1-3:11 «como eu vy bem no mal que me condena»; *Canç.* 4<sup>o</sup>:31-32 «o mesmo Amor que me condena/me fes cair na culpa e mais na pena»; *Canç.* 8<sup>o</sup>:48-49 «não vos dará tal pena/como a que me condena»; *Écl.* 4 (CP 347) «que sinto já por glória minha pena;/por natureza, o mal que me condena». Si tratta, come già nei modelli italiani, della gloria connessa al possesso (reale o immaginato) dell'amata: cfr. Acucella 2013:8, nota 13.

569 *Lus.* 1,66 «que bem posso escusar trazer escrito/em papel o que na alma andar devia» e 3,120 «o nome que no peito escrito tinhas»; *El.* 2 (CP 240) «cantarei o que na alma tenho escrito»; *El.* 4 (CP 243) «que estando na alma propriamente escrito».

570 Ed. Clássicos Sá da Costa, vol. II:228.

571 Cfr. ancora *Rvf* 37,79-80 «ambe le luci,/ch'a la strada d'Amor mi furon duci»; 142,21 «e scorto d'un soave e chiaro lume»; 211,1 «Amor mi guida et scorge»; 270,16-17 «il vivo lume/ch'era mia scorta»; 316,7 «quella che già co' begli occhi mi scorse».

Ma si dovrà soprattutto citare il *Cortegiano* del Castiglione 3,66: «Gli occhi adunque stanno nascosi come alla guerra soldati insidiatori in agguato; e se la forma di tutto 'l corpo è bella e ben composta, tira a sé ed alletta chi da lontan la mira, fin a tanto che s'accosti; e subito che è vicino, gli occhi saettano ed affaturano come venefici».

Compatibile con questa miscela di ricercatezza stilistica e artefatta sincerità è il finale che, insolitamente aggressivo, pone a repentaglio uno dei cardini del pensiero ficiniano: «Absoluta veritas lux Dei est in se ipsa. Rerum veritas est Dei splendor in ipsis.<sup>572</sup> Ergo si vis veritate gaudere, ama, quaere considera Deum propter se ipsum et caetera propter Deum».<sup>573</sup> Ma l'io lirico è ben consapevole che la verità «non può “accendersi” in un'anima distratta dalla materialità del corpo»; la mente, infatti, «può ricevere la luce divina della verità soltanto se mondata dalle nubi dei vizi (...) la ricerca del vero comporta un impegno esclusivo, incompatibile con i piaceri del corpo».<sup>574</sup>

---

572 Si ricordi la lettera a Giovanni Cavalcanti intitolata *Veritas Dei splendor, pulchritudo, amor*: lo studioso di Platone «unicam igitur veritatem colat oportet»; cfr. Melisi 2017:180, nota 268: «Cum veritas ipsa sit immobilis et aeterna felicitas».

573 In Melisi 2017:292, nota 256.

574 Melisi 2017:87 e 89.



## [Canção 12]

DF2:21r-22r (*Cançam*); AC 39r-41r (*Cançam*) e 77-79 (*Cançam* I: «Celebra-se hũa rara fermosura natural sem enfeite algum, & em cada ramo pondera hũa parte sua, dizendo que com ella podia render hum Planeta»); FS III:95-99 (*Canción* XI; cfr. *ibid.*: «con que pudieran llamarse de los siete Planetas assí la Dama, como la Canción»).

Schema metrico: aBaCcB,BdD (9 versi per 7 str.). – La fronte con bipartizione asimmetrica aBaCcB è caratterizzata da una distribuzione anomala di tre coppie di rime duplicate,<sup>575</sup> cioè aa + BB + Cc. Distribuzioni similari si trovano in due canzoni del Tasso (abA,cbC e abB,acC)<sup>576</sup> e in una di Giacomo Zane (abC,aaB),<sup>577</sup> che rispetto a Camões, presenta una perfetta corrispondenza con la sirma.

### I

Nem roxa frol de Abril  
pintor do campo ameno, & da verdura:  
colhida entre outras mil  
foy nunca assi agradável a donzella  
cortês, alegre, & bella: 5  
de sua mãy deleite, & glória pura  
como a mim foy a inculta fermosura,  
natural, que pudera  
render, Saturno lá na sua esfera.

### II

Natural fonte agreste 10

---

575 La distribuzione classica si trova in Michelangelo con le varianti abC,abC,cDD (due canzoni monostrofiche: *Credo per'ancor forse* e *Nel mie 'rdente desio*) e ABC,ABC,cDD (*Che posso io più? che debb'io? nel tuo regno*, due strofe, e *La morte, Amor, del mie medesimo loco*, una strofe).

576 Rispettivamente Solerti n° 887 *O principe più bello* (schema abAcBc,cDD) e n° 1013 *Nel mar de' vostri onori* (schema abBacC,deE).

577 *Stelle, lucenti stelle* (schema abC,aaB,CdD), ed. Atanagi 1562:46.

não lavrada de artífice excelente  
mas por arte celeste  
dirivada do rústico penedo  
não fez nunca tão ledo  
cansado caçador por sesta ardente: 15  
quanto o descuido a mim me fez contente  
do ver desconcertado,  
que fara brando a Iúpiter irado.

### III

Fruta, que sem concerto  
Natureza entre os ramos dependura 20  
achada por acerto,  
a quem pintada a vê de sangue, & leite,  
não lhe dá o deleite  
que essa graça me dá sem compostura  
ornamento da mesma fermosura, 25  
e o toucado sem arte  
que tornára pastor o bravo Marte.

### IV

A menham graciosa,  
que derramando sae d'entre os cabellos  
a flor, o lírio, a rosa 30  
sem ajuda de ornato, ou de artíficio  
não faz o benefício,  
que faz a luz dos vossos olhos bellos  
a quem os vê tão puros, & singellos,  
e esse inocente riso, 35  
porque o Sol dexa pelo Tejo Amphriso.<sup>578</sup>

### V

Outeiros coroados  
das árvores, que fazem a espessura  
cos ramos carregados

---

578 Cfr. *Écl.* 6 (CP 363) «ouviu o rio Anfriso a lira d'ouro/que o sacro inventor ali tangia».

alegre, que mão destra os não cultiva, 40  
 graça tão excessiva,  
 não têm na sua natural verdura,  
 quanta na desses olhos clara, & pura  
 deposita a esperança  
 com que Amor gosto, & a mãy tormento alcança. 45

VI

Dos simples passarinhos  
 a música sem arte concertada  
 d'entre os verdes raminhos  
 tão suave não he tão deleitosa  
 a quem na selva umbrosa 50  
 com mente, ouvindo-a está toda elevada,  
 quanto a mim essa falla alegre agrada,  
 e o natural aviso,  
 tal que a Mercúrio roba o cetro, & o siso.

VII

Dos rios frescos ágoa, 55  
 que clara entre arvoredos se diriva  
 caindo d'alta frágoa,  
 esmaltando de pérolas no prado  
 o verde delicado  
 com brando som, aos olhos fugitiva, 60  
 não nos alegra quanto a graça esquiva,  
 d'essa voz soberana,  
 que faz cortès a rústica Dïana.

1 flor AC, AC' | 5 cortez AC' | 6 De sua mão (mãe FS) cuidado, & AC', FS | 9 A S. render na AC', FS | 12 Nem por AC' | 13 de AC' | 14 jamais AC', FS | 16 o cuidado AC', FS | 17 Do (De AC') ver tão descuidado AC', FS | 18 farà DF, AC; faz sereno AC', FS | 20 Naturalmente em ramos se pendura AC' | 23 dará AC' | 27 tornará Pastor ao AC' | 33 de AC' | 36 pelo Tejo, AC; Por quem Apollo o Tejo torna A. AC' | 39 Com os ramos copados AC' | 45 & om. FS | 50-51 A quem no campo a gosa DF, AC | 52 alegre] doce AC', FS | 54 Que roubão a M. cetro, & siso AC', FS | 56 a ágoa AC; De frescos rios ágoa AC', FS | 63 voz] luz AC', FS | 64 cortez AC' | 66 prostrado FS | 65-69 *solo in* AC', FS

1. La cellula sintattica alla base di questa canzone trasmessa dalle stampe secentesche è anche qui una formula comparativa, modulata però in forma di negazione retorica, come si trova nella sua variante più semplice in due ottave di canto amebeo tratte dall'*Écl.* 6 (CP 364-65):

#### AGRÁRIO

Minh'alva Dinamene, a Primavera,  
que os campos deleitosos pinta e veste,  
e, rindo-se, ùa cor aos olhos gera  
com que na terra vêm o arco celeste;  
o cheiro, rosas, flores, a verde hera,  
com toda a fermosura amena, agreste,  
não é para meus olhos tão fermosa  
como a tua, que abate o lírio e rosa.

#### ALIEUTO

As conchinhas da praia que apresentam  
a cor das nuvens, quando nace o dia;  
o canto das Sirenas, que adormentam;  
a tinta que no múrice se cria;  
navegar pelas águas que se assentam  
co brando bafo quando a sesta é fria,  
não podem, Ninfa minha, assi aprazer-me  
como ver-te ùa hora alegre ver-me.

Ridotto al nucleo, l'argomento di Agrário è il seguente: 'La bellezza della Primavera non è ai miei occhi tanto luminosa come la tua, che vince quella del giglio o della rosa'. Il modulo è variato da Alieuto che, in luogo di accumulare determinazioni riferite a un soggetto unico, svolge un catalogo<sup>579</sup> la cui somma logica è 'nulla di tutto ciò può piacermi quanto il vedere che, sia pure solo un'ora, mi vedi felice'. La struttura di ambedue le comparazioni prevede un soggetto multiplo (prodotto logico nel primo caso, somma logica nel secondo), un verbo in frase negativa, un dativo riferito all'io lirico, una correlazione (*tão...como* o *assi...como*) seguita dal secondo termine di paragone, che si predica come migliore del soggetto.

L'intera cellula sintattica corrisponde a quella usata nella canzone del Bembo *Sì rubella d'amor, né sì fugace* e tradotta nella [*Sextina diferente*] in

---

579 Secondo il genere che, nella poesia in lingua d'oc, si chiama *plazer*.

particolare nella prima strofe, composta di un soggetto (*nimfa*) carico di determinazioni (*crua...fugitiva...soltando...linda discreta...fermosa*), ciascuna accompagnata da negazioni (*nem* ripetuto quattro volte) e da correlative (*tão* ripetuto quattro volte): il tutto è riferito all'unico verbo *pizou*<sup>580</sup> e al secondo termine di paragone, confinato nel v. 7 (*como esta minha ymiga*).

Ciò che nel Bembo originale e tradotto si limita alla prima strofe,<sup>581</sup> in *Nem roxa frol* si ripete per sette strofe secondo uno schema complesso di rispondenze. Il soggetto, o primo termine di paragone, risponde a una disposizione catalogica che prevede la rosa,<sup>582</sup> una *natural fonte agreste*, una mela,<sup>583</sup> l'alba, i colli, il canto degli alati,<sup>584</sup> l'acqua di freschi ruscelli.<sup>585</sup>

- 1 frol de Abril [ ] colhida [ ] - a donzella [ ] - a mim - inculta fermosura, natural  
 2 fonte [ ] não lavrada [ ] mas dirivada [ ] - caçador [ ] - a mim - o descuido do ver desconcertado  
 3 fruta [ ] achada [ ] - a quem a vê - me - essa graça [ ] e o toucado  
 4 a menham [ ] - ooo - a quem os vê - a luz [ ] e esse riso  
 5 outeiros coroados [ ] - ooo - ooo - quanta [graça] deposita a esperança  
 6 a música [ ] - a quem ouvindo - a está - a mim - essa falla [ ] e o natural aviso  
 7 a ágoa [ ] - nos - ooo - quanto a graça d'essa voz

I monosillabi (tranne l'ultimo) verbali, di cui il primo preceduto da *Nem*, gli altri sei da *não*, suggeriscono una disposizione per coppie strofiche: I-II *foy* e *fez*, associati alle rispettive correlazioni e iterati in combinazione con i rispettivi dativi (*assi agradável...como a mim foy ~ tão ledo...quanto...a mim me fez*); III-IV *dá* e *faz*, privi di correlazioni ma iterati con i dativi (*não lhe dá o*

580 Per apprezzare il lavoro di concentrazione svolto da Camões, si ricorda che nel modello bembiano i soggetti sono due («Ninfa» e «donna») e i verbi quattro («presse», «mosse», «aperse», «acolse»).

581 Per quanto Bembo impieghi una disposizione catalogica, nella quale si insinuano a intermittenza varianti sintattiche della cellula di base.

582 Per il topos cfr. ad es. «bianco e vermiglio come rosa d'aprile» (Boccaccio, *Tes.* III 50,3).

583 Cfr. *son.* 38,2 (CP 135: *Árvore, cujo pomo, belo e brando*) «natureza de leite e sangue pinta».

584 Cfr. *Écl.* 5 (CP 355): «A música do leve passarinho, / que sem concerto algum solta e derama, / saltando de raminho em raminho»

585 Per il v. 58 cfr. *Ode* 12 (CP 282) «o prado, como pérolas, esmaltam». Per la clausola del v. 60 cfr. *Écl.* 4 (CP 343) «e fugitiva mais que a água pura»; *Écl.* 3 (CP 340) «Não correrão as águas fugitivas/alegres por aqui, mas saudosas».

*deleite que...me dá ~ não faz o benefício, que faz*); V-VI *têm e he*, con ritorno (a cornice) delle correlazioni, ma non iterati (*graça tão excessiva, não têm...quanta ~ tão suave não he tão deleitosa...quanto a mim*); infine nella str. VII la comparazione si concentra nel segmento *não nos alegra quanto*, nel quale opera il dativo collettivo *nos*.

Il prodotto logico, risultante dai secondi termini di paragone (tutte qualità possedute dalla donna amata) prevede (I) *a inculta fermosura, natural*;<sup>586</sup> (II) *o descuido...do ver desconcertado*; (III) *essa graça sem compostura + o toucado sem arte*; (IV) *a luz dos vossos olhos bellos + esse inocente riso*; (V) *quanta na [graça] desses olhos...deposita a esperança*; (VI) *quanto a mim essa falla alegre agrada*; (VII) *a graça esquiva, dessa voz soberana*. Come si vede, nelle str. III-IV i soggetti sono doppi, mentre V-VI sviluppano un verbo vicario (invece di ripetere il principale).

Nel verso finale di ciascuna strofe è menzionato in forma diretta, o indiretta (*Sol, Amor, Diana*), il nome di un pianeta; tutti i pianeti sono ripetuti per ordine nel congedo, secondo il noto schema della ‘diseminación – recolección’, attestato anche nel *son. 56* (CP 144).<sup>587</sup> La similitudine fra i singoli tratti della bellezza femminile e l’influsso esercitato da ciascuno dei pianeti è sviluppata nel *son. Diversos dões reparte o Ceo benino*,<sup>588</sup> ormai da attribuirsi a Camões (i pianeti sono *Diana/Lua, Venos, Pallas, Juno*), e nel *son. 143* (Perrugi 2020:374), che alle quattro divinità aggiunge nell’ultimo verso i quattro elementi («ar, fogo, terra, e água»). In Italia il motivo si trova in un sonetto di Bernardo Cappello:<sup>589</sup>

Tutti sette i pianeti a prova intenti  
 erano in adornar vostro human velo,  
 quando volle qua giù mandarvi il cielo,  
 vago di farne innamorar le genti.

<sup>586</sup> Cfr. *son. 36,10* (CP 134) «a natural beleza».

<sup>587</sup> Cfr. Spaggiari 2019:116-17, che per la nostra canzone ricorda i precedenti di Tansillo e Groto.

<sup>588</sup> Trasmesso in DF2:20 e FS II-42.

<sup>589</sup> Tani 2018, parte 4, Sonetto n° 182 dedicato a Settimia Iacobacci («anche qui torna il tipico *senhal* del numero sette»).

Dievvi Mercurio accorti et dolci accenti,  
Venere gigli e rose che né gelo  
curan, né sole, e 'l Dio che nacque in Delo  
occhi non men ch' i suoi raggi possenti;

et Giove et Marte l'uno i modi alteri,  
l'altro i benigni, ond'huom v'honori et ame,  
et Cinthia d'honestate il bel thesoro,

et Saturno i senili alti pensieri:  
poi piacque a quel superno et santo choro,  
che Settimia da lui Roma vi chiamo.

2. DF2 e AC, che condividono la lacuna del v. 51, rinviano a un sub-archetipo qualitativamente migliore, tuttavia lacunoso rispetto a quello cui ricorrono gli altri due testimoni. AC' e FS convergono in errore al v. 17, perché *descuidado*, rispetto a *desconcertado* di DF e AC, rompe il legame paronomastico con *concerto* iniziale della strofe seguente. Anche al v. 18 la lezione *faz* AC', FS è 'facilior' rispetto a *fara* (grafato *farà*) nell'altra coppia di testimoni.<sup>590</sup> Infine, *jamais* AC', FS (v. 14) guasta il parallelismo col precedente *nunca* (v. 4), che rinsalda la compattezza propria alla prima terna di strofe.<sup>591</sup> Passando alle due ultime strofe, AC' e FS non rispettano il sing. in zeugma al v. 54 né la probabile corrispondenza fra *alegre* (vv. 40 e 52) e *alegra* (v. 61). Anche al v. 55, i due articoli nell'originale (*Dos e a ágoa*) sono sostituiti da altrettanti articoli di grado zero. AC' si distingue per l'erroneo *Nem* (v. 12) e per una quantità di varianti singolari, oltre che 'faciliores'.<sup>592</sup>

Come già visto nel caso di *desconcertado* e *concerto* (str. II-III), la canzone è redatta in 'coblas capfinidas'. Un rapporto analogo lega infatti, attraverso *natural*, la prima coppia di strofe nonché le str. V-VI. Per il resto, si vedano *graça* e *graciosa* (str. III-IV); *faz* (due volte) e *fazem* (str. IV-V); *alegre* e *alegra* (str. VI-VI). Questa rete di legami è locupletata da un certo numero di ripetizioni

590 Allo stesso paradigma appartengono *pudera* (str. I) e *tornara* (str. III).

591 In questo quadro, saranno da preferire le lezioni di DF, AC anche ai vv. 6 e 9.

592 Cfr. vv. 20, 23, 36 (*Apollo* in luogo di *Sol*, magari come anticipo del commiato). Anche *copados*, al v. 39 (*copar* 'alargar a rama em redor, e por igual, ficando convexa') dovrebbe essere una falsa 'difficilior'. Per «ramos carregados» cfr. *Écl.* 2 (CP 319) e 7 (CP 370).

interne al componimento,<sup>593</sup> che il sub-archetipo AC', FS cerca in parte di correggere: cfr. 6 *deleite* → *cuidado* (*deleite* torna al v. 23); 17 *desconcertado* → *descuidado* (*concerto* torna al v. 19);<sup>594</sup> 52 *alegre* → *doce* (*alegre* è ai vv. 5 e 40; *alegra* al v. 61).

Il congedo è trasmesso soltanto da AC' e FS:

A tal luz (ó Canção, que ousaste vella)	65
vendo estás já postrado	
Saturno triste, Iúpiter irado,	
bravo Marte, áureo Apollo, Vénus bella,	
e Mercúrio, e Dïana, & toda Estrella.	70

Il congedo ripete *-ado* dalla strofe precedente e riprende *-ella* dalla strofe iniziale; solo che *bella* non corrisponde timbricamente né a *vella*, né a *Estrella*. Certo che questa rima anisotimbrica non è estranea al primo Camões.<sup>595</sup> Più inquietante è, al v. 62, la trasformazione in AC', FS di *voz* in *luz* (senza dubbio in vista del congedo), non solo perché meno adatta al contesto, ma soprattutto perché riprende dalla str. IV *a luz dos vossos olhos bellos* (associata a *esse inocente riso*), mentre la *graça...desses olhos* rintocca nella strofe successiva.<sup>596</sup> Con strategia analoga, nella coppia strofica VI-VII, la *falla alegre* (o *doce*, secondo AC' e FS) corrisponde alla *graça esquivã, /d'essa voz soberana*.<sup>597</sup>

Data la minor affidabilità del sub-archetipo AC', FS è dunque possibile, forse anche probabile, che il congedo – senz'altro aggiunto in un secondo tempo, e redatto secondo il modello della 'recolección' – sia opera di persona diversa dall'autore. Per il componimento, invece, non c'è motivo di dubitare dell'autenticità, sostenuta sia dalla tradizione, grazie al concorso di due redazioni, una più antica e l'altra più recente e rielaborata; sia a livello compositi-

593 Così *graça*, che al v. 24 lega la str. III alla seguente, rintocca anche ai vv. 41 e 61.

594 In cambio, il correttore accetta la paronomasia con *descuido* del verso precedente.

595 Cfr. Perugi 2020:208.

596 Il particolare non è sfuggito a FS: «Aunque parece habla tres vezes de los ojos en esta Canción, y puede parecer sobra, es necesario advertir que son diferentes los motivos: en la e.2. pondera el mirar dellos: en la 4. los resplandores, y en ésta [5.] el color».

597 Anche nel *son.* 50 (CP 141) il distico «lançar ao vento a voz tão docemente/que fez o ar sereno e sossegado» precede la «doce fala».



vo, poiché al motivo catalogico proprio della *sextina diferente* associa il motivo dei pianeti, altrove ben rappresentato nel corpus camoniano. L'esperimento si integra agevolmente nella produzione del primo Camões, concentrata attorno al modello bembiano, e caratterizzata in particolare dall'impiego di schemi metrici e sintattici ispirati a modelli matematici.

## Canzone adespota (I)

AC III:80-82 (*Cançam 2. A hum Pomar*), FS III:99-102 (*Canción XII*), Mi Dial. I:9 (*Cançam ao Pomar de .N. Senhora da Luz*, pp. 14-16).

Schema metrico: abCabC,cdeeDfF - deeDfF (13 versi per 6 str.), lo schema di *Chiare, fresche et dolci acque*, che in Italia – ricordiamo – conta ben 85 imitazioni.<sup>598</sup> Tutti i congedi si limitano a tre versi, meno quello del Guarino, *Pastor fido* IV 1394-1461 *Oh bella età de l'oro* (5 str. e congedo xXYzZ). Otto esempi con sei strofe: tra gli autori figurano Cariteo, B. Cappello, B. Rota, Tasso.<sup>599</sup>

### I

Ó Pomar venturoso,  
onde com a natureza  
a subtil arte tem demanda incerta,  
que em sítio tão fermoso  
a maior subtileza 5  
de engenho, em ti nos mostra descuberta!  
Nenhum juizo acerta  
de cego, & de enlevado,  
se tem em ti mais parte  
a natureza, ou a arte; 10  
se terra, ou Ceo de ti tem mais cuidado,  
pois em feliz terreno  
gozas de hum ar mais puro, & mais sereno.

### II

De teu fermoso peso  
se mostra o monte ledó, 15  
e o caudeloso Zêzare te estranha,

<sup>598</sup> Per Camões vd. le canzoni 5°, 8°, 11°.

<sup>599</sup> Vd. Gorni 2008:138-46.

porque olhas com desprezo  
seu cristal puro, & quedo,  
que com Pera os teus pés rodea, & banha.  
Em ti pintura estranha, 20  
a que Apelles cedera,  
enigmas intrincados,  
e mirtos animados,  
vemos, que o próprio Escopas não fizera:  
em ti co a paz interna 25  
tem o santo Prazer morada eterna.

### III

Os jardins da famosa  
Babel tão nomeados,  
por maravilha o mundo não levante,  
inda que com gloriosa 30  
voz, que estão pendurados  
do instável ar a Fama antiga cante?  
Nem haja quem se espante  
dos famosos de Alcino,  
nem as mais doctas penas 35  
cantem os de Mecenas,  
cultor de todo engenho peregrino,  
mas onde quer que voe,  
de ti só falle a Fama, & te pregoe.

### IV

Que se era antigamente 40  
de pomos de ouro bellos  
o jardim das Espéridas ornado,  
e a pesar da serpente,  
que os guardou só colhellos  
pode o famoso Alcides de esforçado: 45  
tu mais avantejado,  
mostras a huma alma casta

seguir o que dezeja,  
fugir da torpe inveja  
(pomos de ouro, que o tempo não contrasta) 50  
em fim com a charidade,  
vencer o Inferno, abrir a Eternidade.

V

Portanto da ventura,  
para ti reservada,  
te deixa o Ceo gozar perpetuamente, 55  
porque sejas figura  
da glória avantejada  
delle mesmo, & que em si se represente,  
porque em quanto sustente  
O Ceo, o Mar, & a Terra 60  
seus feitos milagrosos,  
mystérios mais gloriosos,  
com que a morte das almas nos desterra,  
por onde em nossas almas  
com mais pompa triumpho, & com mais palmas. 65

VI

Goza pois longamente  
teu venturoso Fado,  
da mãy do teu Author bem possuido,  
que em ti sempre contente  
de seu sublime estado 70  
a alma dos seus alegre, & o sentido,  
cada qual preferido  
nas grandes qualidades  
ao sábio Nestor seja,  
para que o mundo os veja 75  
exceder as longuíssimas idades,  
e com a longa vida  
seja sua memória ennobrecida.

## VII

Canção, pois mais famosa[s]  
 por ti não podem ser  
 deste monte as estâncias deleitosas,  
 bem póde succeder,  
 que aquelle que os teus números governa  
 por querellas cantar te faça eterna.

80

8 elev. FS | 10 ou Arte FS, Mi | 12 feliz] tam bom Mi | 13 de hum] o Mi | 14 pezo Mi | 15 Está o Mi | 16-17 E o Zenzer soberbo ver-te estr./de olhares Mi; Zezere FS | 18 Sua corrente, & rochedo Mi | 19 os om. Mi | 24 Vemos em ti que Esc. Mi | 30-32 Bem que com voz gl./estarem p./no meyo do ar Mi | 34 Já dos jardins de A. Mi | 36 Celebrem os Mi | 42-44 cercado./O qual tendo a s./por guarda: só Mi | 46 Tu inda avantajado Mi; avent. FS | 52 & abrir Mi | 54 Que a ti só te foi dada Mi | 55 deixe Mi | 57 avantajada Mi : avent. FS | 58 De teu Senhor, que em ti se r. Mi | 62 mais om. Mi | 65 Com mòr p. Mi | 68 deste Senhor Mi | 69 em ti leda, & c. Mi | 71 dos] aos Mi | 75 E que o m. Mi | 76-78 (Velhos paternidades)/em ti passar de Nestor as idades,/porque com longa v./illustre a casa, & deixe enn. Mi | 79-84 om. Mi | 79 famosa AC

FS ad v. 75: «Aquí en lo impresso ay un verso de más; con que esta estancia quedava de 14. siendo las otras de 13. dezia assí: *E que o gram mundo os veja, Nestas amenidades, Exceder &c.* Yo lo pongo como está en mi manuscrito, que es lo cierto; y escuso advertir de otras diferencias»; ad v. 79-84: «Este remate no está en lo impresso; del manuscrito le he sacado».

AC III:79 «As três Cançoens seguintes ándão com muitos erros impressas nas Miscellâneas de Miguel Leytão, he certo serem de Luís de Camoens, como se colhe de alguns manuscritos, a quem seguimos, & com quem as emmendamos»; FS: «Desta Canción, y de las dos que se le siguen, digo que en mis manuscritos están entre varios Poemas de Luis de Camoens, mas no que tengan por encima su nombre, como no le tienen otros que conocidamente son suyos, aunque otros le tengan. Antes de hallar estos manuscritos las vi impressas en un libro intitulado *Miscelâneas* de Miguel de Leytão qui sin propósito alguno juntó en él versos de diferentes Autores, sin nombrarlos. En él están con muchos yerros; yo las pongo aquí como en los manuscritos las hallé, porque están más corretos. Creo que son de mi P. y si fueren de otro, imitávale muy bien. Y si en algunos manuscritos anduvieren con otro nombre, advierto que pueden ser usurpadas al de mi P. porque assí se ha hecho con otros Poemas conocidamente suyos, como en otra parte lo pruebo; porque estos líricos quedaron por su muerte al desamparo: y cada uno usó dellos como quiso».

1. Il primo Dialogo della *Miscellanea* di Andrada describe la «villa do Pedrógão grande (terra quasi no coração da Lusitania, e meio desse nosso

Portugal)»<sup>600</sup> e il convento di Nossa Senhora da Luz, per raggiungere il quale si passa attraverso varie «hermidas» disperse in un paesaggio verde e ricco di fonti, tra «huma ribeira grande, que chámão Pera», e «o rio Zêzere, que os latinos chamávão Ozecarus». <sup>601</sup> Dalla «hermida» di Nossa Senhora dos Milagres «se vê bem aquelle soberbo e medonho rio Zêzere, que quando crecido com as cheias, muito mais soberbo e mais medonho, cujos rancos se ouvem muitas légoas longe delle». Si descrive infine il «pomar» del convento, autentico ‘locus amoenus’.

L'autore del poema si situa in una tradizione illustrata fra gli altri da Marsilio Ficino, l'Alberti, il Bembo. <sup>602</sup> Nel giardino rinascimentale «l'uomo agisce sulla natura per dominarla, proponendosi come mediatore della potenza divina: regole e misure sono introdotte per costruire un microcosmo terreno, specchio di un macrocosmo retto da un ordine superiore». Sia il modello classico o manierista, «ciò che importa è che sulla natura sia impressa una forma: con lei arte e tecnica ingaggiano gare di ingegno (...). Il tema della gara tra arte e natura pervade in modo particolare tutta la cultura moderna, “il dipintore disputa e gareggia con la natura” afferma Leonardo da Vinci nei suoi manoscritti». <sup>603</sup> Descrivendo il paesaggio coltivato del lago di Garda, il Bonfadio scrive a Plinio Tomacelli: <sup>604</sup>

Per li giardini, che qui sono, e quei dell'Esperide, e quelli d'Alcinoo, et d'Adoni, la industria de' paesani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte è fatta artefice e connaturale l'arte, e d'amendue è fatta una terza natura, a cui

---

600 «*Pedragan ou Pedragaon*, situé au confluent du *Zêzere* et de la petite rivière de *Pera*. C'est un lieu, où l'on trouve tout ce que l'on peut souhaiter de plus agréable et de plus délicieux; un air très pur et très bon, un terroir fertile, et près de deux-cens fontaines. Autrefois elle étoit un lieu de plaisance des Rois de Portugal, lorsqu'ils faisoient leur séjour à Coimbre» (Colmenar 1707:740).

601 «O Zêzere he rio caudaloso que nasce não longe donde sae o Mondego da serra da Estrella» e poi «tomando as ágoas do rio Nabão que passa por Tomar, se vai metter no Tejo junto à villa de Punhette» (Leão 1610: 39).

602 Per Ficino vd. Beierwaltes 1980:46-47; per Bembo vd. l'articolo di E. Curti (2010).

603 Lambertini 2007:194. Vedi ancora Azzi Visentini 1999.

604 Jacopo Bonfadio, *Lettere volgari di nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni, scritte in diverse materie*, Vinegia 1543, opera più volte ristampata (cito da Bonfadio 1746:17-18). Cfr. anche Mazzetti 2009:39.

non saprei dar nome. Ma de' giardini, degli aranci, limoni, e cedri, de' boschi, d'ulivi, e lauri, e mirti, de' verdi paschi, delle vallette amene, e de' vestiti colli, de' rivi, de' fonti, non aspettate ch'io vi dica altro, perché quest'è opera infinita.

Nel giardino cinquecentesco «alberi da frutto di vario genere trovavano spesso posto (...). Posizione privilegiata avevano gli agrumi; alberi e frutti preziosi e dal sapore mitologico, assimilati ai pomi dorati custoditi dalle ninfe Esperidi». <sup>605</sup> Vi si comincia a intravedere una nuova sensibilità, che troverà espressione nel Borromeo: <sup>606</sup> la natura «non è più un ambiente selvaggio sul quale intervengono le capacità umane a plasmare una terza natura artificiosa, ma il dominio dell'ordine e dell'armonia del creato, rimedio alle amarezze del mondo». La natura è intesa «come specchio dell'armonia divina. L'insito e spontaneo ordine della natura discende direttamente da Dio». <sup>607</sup>

Álvares da Cunha e Faria e Sousa, attingendo evidentemente a un medesimo modello, attestano che questa e le due canzoni successive, oltre che incluse nella Miscellanea di Andrada «con muchos yerros», si trovano in «algunos manuscritos» in una redazione più fededegna. Faria precisa che in questi codici, <sup>608</sup> che pur contengono materiale camoniano, i tre poemi sono anonimi. Avendo comprovato, per le due canzoni che seguono, la paternità di Estêvão Roiz de Castro, naturale è la tentazione di attribuirgli anche il presente testo. Proponiamo a seguire un gruppo di riscontri con l'edizione Manuppella.

1-3 Per il confronto fra natura e arte cfr. p. 354: «subtil pintura,/retrato do que pode a natureza», <sup>609</sup> p. 261: «sem arte, ornada só de sua beleza/junto doutra por arte ornada. e bella./Mas he a Natureza/tanto mais poderosa,/por mais que seus effeitos a arte faça». Lo stampo fono-lessicale del v. 3 si ritrova a p. 264: «Segura fê com esperança incerta». <sup>610</sup>

---

605 Mazzetti 2009:60. Si pensi alle *Hesperides* di Giovan Battista Ferrari.

606 Nello scritto poco noto *La villa Gregoriana ovvero del disprezzo delle delizie*, pubblicato nel 1623.

607 Mazzetti 2009:50.

608 In realtà, nella nota al congedo Faria impiega il sing.: «del manuscrito lo he sacado».

609 Cfr. *Lus.* 8,89 «com militar engenho e sutil arte».

610 Per la clausola cfr. ancora p. 342: «lá no ocaso do Sol, da vida incerta».

- 7 Per il verbo in clausula cfr. p. 374: «Quam poucas vezes acerta/quem vai após o temor!».
- 12 Cfr. p. 312: «fétil terreno» (pure in clausola).
- 13 Clausola tipica di endecasillabo in E. Roiz, cfr. «A companhia gentil que o ar serena» (p. 246); «aquella graça/que abre as flores no campo e o ar serena» (p. 577).
- 14-15 Analoga immagine a p. 241: «do alto peso descansa e se recrea».
- 18 Per il plesso metrico centrale cfr. p. 360: «pegar-se em cristal puro fogo ardente».
- 19 Per il binomio in clausola cfr. p. 568: «Agora, em quanto o Tejo nos rodea» e p. 252: «no rio que correo dos olhos bellos,/por fazer mor seu fogo, as azas banha».
- 20-21 Una variante lessico-semantica precisa a p. 230: «Voando, imagens pinta o pensamento/onde de Apelles o pincel não chega».
- 26 Per *morada* cfr. «tornado já nesta morada triste» (p. 270).
- 29 Modulo fono-lessicale comune a «en un mármol que en alto se levante» (p. 332).
- 42-43 Cfr. *El. 2* (CP 238) «aonde viu/o pomar das Hespéridas, matando/a serpe que a seu passo resistiu».
- 45 Cfr. (anche per il v. 34) «del fuerte Alcides el famoso puerto» (p. 310).
- 48-49 La rima *inveja*: *deseja* si ripete a p. 264.
- 51 Cfr. p. 256: «Habita n'alma Deos, se nella habita/como em sagrado templo a Caridade» (con *eternidade* in rima).
- 63 Cfr. p. 342: «desterra da tristeza a escuridade/de huma alma».
- 65 Per la parola in rima cfr. p. 256: «da ardente Hierarquia a melhor palma»; p. 343: «goza de amor a palma».
- 69 Per la variante di Mi, cfr. *Canç. 8°:16* «ledo contente»; *El. 3* (CP 242) «contente e ledo».
- 70 Cfr. p. 247: «estado immortal».
- 76 Cfr. p. 253: «quanto várias idades foram vendo».



A livello probatorio, il peso specifico di questa somma di riscontri<sup>611</sup> appare notevolmente inferiore rispetto a quelli prodotti nelle due canzoni che seguono. Si aggiunga che la natura dell'argomento trattato potrebbe di per sé suggerire l'attribuzione allo stesso Miguel de Andrada; ma in assenza di prove specifiche è doveroso che la canzone del *Pomar* resti, per il momento, anonima.

2. AC (~ FS) conserva una stesura più vicina all'autore, che Mi 'corregge' e rielabora variamente.<sup>612</sup> In due casi (vv. 17 e 30-31) cambia una forma verbale esplicita in un infinito declinato, nel secondo caso annullando sia l'inarcatura che la scansione dieretica di *gloriosa*. Al v. 18, Mi espunge con *crystal puro* un possibile riscontro con E. Roiz.<sup>613</sup> Più volte propone un sinonimo 'facilior',<sup>614</sup> o falsamente 'difficilior', laddove si tratta di una correzione d'indole grammaticale.<sup>615</sup> Anche *em ti* (v. 24) è interpretabile come supplemento per eco (cfr. v. 20) o per anticipazione (cfr. v. 25). Si noti infine l'esplicitazione di *Senhor* in luogo sia di *Author* (v. 68), sia del pron. *delle mesmo* (v. 58).

Di Mi si privilegiano unicamente la sinalefe 'difficilior' al v. 36 (*celebrem^os*) e la dieresi al v. 62 (*mysterios*, in armonia col v. 30).

---

611 Quanto agli intermittenti stilemi camoniani, si ricorda che Miguel de Andrada «foi um leitor admirativo de *Os Lusíadas*, manifestando-se na Miscellanea diversos ecos intertextuais dessa leitura» (Silva 2011:31).

612 Con tutto ciò, Mi al v. 76 presenta un verso in più, probabilmente una glossa penetrata nel testo.

613 Per la variante concorrente cfr. ad es. *Écl.* 4 (CP 342) «ali, os correntes rios estar quedos/(...)pareciam».

614 Cfr. vv. 12, 32, 54. Anche al v. 15 *se mostra* è preferibile, oltre che attestato due volte in E. Roiz (pp. 240 e 245).

615 Cfr. v. 65. Si aggiunga il v. 34, dove la ripetizione di *jardins* corregge il riferimento di *famosos* ai *jardins* menzionati ben sette versi più sopra (al v. 27).

## Canzoni di Estêvão Roiz de Castro

### I

FT 13r-14r (*De Diogo de souza. Canção*) | Mi (p. 316), AC III:83 (*Cançam*), FS III:102-07 (*Cançión XIII*).

Schema metrico: aBbA,acDDCEf(f)E-XEf(f)E (12 versi per 8 str.). Gli schemi più prossimi si trovano negli *Asolani* del Bembo, ripartiti in due varianti: *Asol. I 14* con aBbA,cDdCeFfE (*Quand'io penso al martire*) e *Asol. I 3* con ABBA,CDDCEFFE (*Io vissi pargoletta in festa e 'n gioco*).<sup>616</sup> Prescindendo dall'opposizione fra endecasillabo e 'quebrado', il nostro testo sembra perfezionare il modello bembiano aggiungendo una chiave di volta e trasformando il penultimo verso in un emistichio con rima interna. Da notare che ciascuno dei tre esempi bembiani corrisponde a un'unica strofe. Tra le rime rifiutate del Bembo si trova un'ulteriore variante, anch'essa monostrofica: AbBA,CddCEffE.<sup>617</sup>

I  
Quem com sólido intento  
os segredos buscar da natureza,  
quanto de Athenas preza  
entregue ao mar irado, ao leve vento;  
em forjar meu tormento  
nova Philosophia  
de experiências feita Amor me ensina.  
Das leis do tempo antigo assás declina  
que Amor a natureza em mim varia,  
donde escollas de sábios nunca vio

Groto 1-6  
Se alcun nov'arte vuole  
udire, oda la mia  
nova filosofia.  
Non udì mai Athene in tante scole,  
né mai scrisse altro autore  
quel, c'hor m'insegna il mio gran mastro Amore.

5

10

<sup>616</sup> Immediatamente replicato nella strofe similare *Io vissi pargoletta in doglia e 'n pianto*.

<sup>617</sup> Seghezzi 1729:154 (*Amor, d'ogni mia pena io ti ringrazio* e *Amor, perché m'insegni andare al foco*). Il modello remoto, in Guittone (*Ahi lasso, che li boni e li malvagi*) è caratterizzato dalla divaricazione della coppia C, che ingloba la sirma come una sorta di cornice: ABBA,CD-DEFFC.

em natural sugeito,  
quanto Amor em meu peito descubrio.

II

As aves no ar sereno,  
o gado de Protheo nas ágoas pasce;  
o homem vive e nasce 15  
neste mundo qual mundo mais pequeno:  
eu tudo desordeno  
em todos dividido  
a boca no ar, na terra o entendimento:  
dá-me este Amor, aquella o pensamento, 20  
o coração no fogo he consumido,  
mas a ágoa que dos olhos sempre dece  
tem effeito tão vário,  
que em hum humor contrário o fogo crece.

III

Da vista Amor sohia 25  
abrir ao coração segura entrada;  
ley he já profanada,  
que quando a luz de huns olhos me feria  
amando o que não via,  
qual de bombardeia o lume, 30  
primeiro o querer vi que a causa visse;  
quem o desejo co a esperança unisse!  
cego iria apoz cego e vil costume,  
que eu nesta alma das leis do mundo isenta  
morta a esperança vejo 35'  
onde sempre o desejo se sustenta.

IV

Em vão se considera  
que hum semelhante a outro busca e ama,  
e que foge e desama  
todo mortal a morte esquiva e fera: 40  
sigo huma linda fera  
que esconde em vista humana  
coração de diamante e peito de aço,  
de meu sangue faminta, e satisfação  
com cruel morte, a sede deshumana; 45  
assi que sendo em tudo diferente,  
corro apoz minha sorte,  
e se me entrego à morte estou contente.

Groto, madr. 1-8

Li augelli in aria, in acqua i pesci han loco,  
in terra l'huom, la salamandra in foco.  
Io sto, mercè d'amor, de' suoi tormenti,  
in tutti gli elementi.  
La bocca ho in aria, in terra ho l'intelletto.  
Quel mi dà il cibo, e questa tien l'affetto.  
Al fin mentr'ardo, e piango il fero ardore,  
in acqua tengo gli occhi, in foco il core.

Groto, vv. 109-14

25 Non è ver, che la vista  
d'Amor la porta sia.  
Ancho per altra via  
la monarchia del cor Cupido acquista.  
Io pur di vista privo  
ardendo, amando, e desiando vivo. 30  
13-18  
Non è ver, che 'l desire  
s'alberghi con la speme.  
Né stian, se non insieme.  
35' lo stesso il provo; io stesso il posso dire.  
Posso dir, lasso, ch'io  
senza speranza ogn'hor via più desio.

Groto, vv. 73-78

40 Non è ver, che ogni eguale  
l'egual suo cerchi, e brami;  
né che fugga, e disami  
per natura la morte ogni mortale.  
Un cor di temprà humana  
lieto s'offre a una fiera, che lo sbrana. 45

## V

Cae em maior defeito,  
 quem cuida ser sciencia clara, e certa, 50  
 que a causa descuberta  
 sempre produz a si conforme o effeito.  
 Rendeu-me hum lindo objeito,  
 que sendo neve pura,  
 me abraza vivo, e o fogo interno aviva, 55  
 que esta [fermosa fera] fugitiva,  
 com ser neve do fogo se assegura.

Donde infiro por certo (e cesse a fama  
 vãa, mentirosa, e leve)  
 que não desfaz a neve ardente chamma. 60

## VI

Bem no effeito se sente  
 cessar, cessando a causa donde pende,  
 que o fogo mais se accende  
 estando à vista donde nasce absente;  
 mas na alma vivamente 65'  
 a trazem debuxada  
 de noite Amor, de dia o pensamento:  
 e quando Apollo deixa o claro assento,  
 por entre sombras vejo a Nimpha amada, 70'  
 pois se sem luz Amor os olhos ceva,  
 cego quem não concede  
 que em nada à vista impede a escura treva.

## VII

Erra quem atrevido  
 pregoa ser maior que a parte o todo:  
 Amor me tem de modo 75'  
 que estou em uma alma convertido.  
 Desta glória he nacido  
 o temor de perdel-a,  
 e posto que o receio a muitos finge  
 na imaginação quimera e Esphinge 80  
 de mal futuro que urde imiga estrela,  
 vejo em mim por incógnito segredo  
 quando estou mais contente  
 que só do bem presente nasce o medo.

## VIII

Tem-se por manifesto 85

Groto, vv. 25-30  
 Non è ver, che a un bel sole  
 rigido gel si sfaccia,  
 né che si liquefaccia  
 bianca neve ove 'l foco giunger suole.  
 Che già strutta saria  
 a gli stessi occhi suoi la donna mia.

Groto, vv. 69-72  
 Non è ver, che rimossa  
 la cagion, si rimova  
 l'effetto: non mi giova  
 star lontan da chi m'ha l'alma percossa.  
 Ché dappresso, e da lunge  
 una stessa cagion m'accende, e punge.

65' Groto, vv. 55-60  
 Non è ver, che velato  
 il ciel d'oscura benda  
 la vista altrui contenda.  
 Al maggior buio al'hor che è più serrato  
 l'aere, e che men riluce,  
 i' scorgo la mia bella, e chiara luce.

Groto, vv. 103-08  
 Non è ver, che maggiore  
 sia de le parti il tutto.  
 75' Madonna ha in sé ridotto  
 ogni mia parte, et essa è nel mio core.  
 Così chiude il cor mio  
 in sé madonna, e in essa mi chiud'io.  
 Groto, vv. 7-12  
 80 Non è ver, che la tema  
 sia di futura noia,  
 ma di presente gioia.  
 Io, che so come cresce, e come scema  
 la fortuna, il suo inganno  
 temo, e dopo gran ben maggiore affanno.

perecer co sujeito o accidente;  
 mas ainda em mi se sente  
 o pensamento, a cor, o riso, o gesto:  
 e tendo todo o resto  
 da vida já perdido,  
 assi que neste meu tormento esquivo  
 estou só a *gostos* morto: apenas vivo  
 e sendo morto já, vive o sentido;  
 porque sinta que n'alma despedida  
 pode em meu mal unir-se  
 o ficar e o partir-se, a morte e a vida.

IX

Canção, destas razões infiro e creio  
 que ou se mudou em tudo a forma usada  
 da natural firmeza,  
 ou tenho a natureza em mim mudada. 100

Groto, vv. 61-66  
 Non è ver, che al soggetto  
 s'appoggin gli accidenti,  
 senza cui siano spenti  
 90 i pensieri, il color pure e l'aspetto:  
 io serbo anchor che sia  
 già strutto il resto de la vita mia.

Groto, vv. 43-48  
 95 Non è ver, che partita  
 l'alma dal corpo, ei mora.  
 la mia volando fora  
 dietro a suoi be' pensier, che son sua vita,  
 di sé mi lascia privo  
 per vagheggiar madonna, et io pur vivo.

1 subido FT | 7 feitas FT | 8 leyes FT; do antigo tempo bem d. Ed | 9 e a FT, Ed | 10 escola FT | 12 O que amor FT | 15 Vive o h. Ed | 19 Na boca o ar AC | 20 aquelle FT; esse...esta Ed; mantimento FT | 24 Que co umor FT | 27 já he FT | 29 Em meu peito fazia FT | 30 escopeta Ed | 32 ! *solo in* Mi | 34 desta Ed; leyes FT, AC | 38 se acrescenta FT | 41 Sigo Mi : Seja AC | 52 assim FT : assi AC | 55 Vivo me abraza Ed; aviva? AC | 56 Porém a maga bella, e f. FT : Que esta fermosa fera f. Ed : Que esta bella f. Mi | 57 Por ser FT; de AC | 58-59 *senza parent.* FT | 60 flama FT | 61 Nem efeito FT | 64 a FT; nasce] mais Ed | 68 Phebo FT | 69 entre as s. FT | 71 quem] se Ed | 72 Que nunca a v. FT; à v.] Amor Ed; a *om.* FT | 76 numa alma minha c. FT, Ed | 77 ha Ed | 79 o temor FT | 80 Lá na Ed; Mores prodígios que chimera ou es. FT | 86 Paresser FT; Parecer-se ao s. (só geito AC) Ed | 94 *om. verso* AC; tenho FT | 96 Neste tormento meu tão duro, & esquivo Ed | 97 *om. verso* AC; A *gostos* morto estou FS; a penas FS : apenas Mi | 99 sente AC | 101 e...e *om.* FT | 102 Destas r., Canção Ed

1. La canzone «rappresenta un caso di imitazione che sfiora a volte la traduzione letterale. E questo utilizzando come fonte non una ma due poesie di Luigi Groto, che si alternano e si intersecano come ipotesto della canzone»: *Filosofia d'amor*, ed. 1610, cc. 23v-25v; madrigale (anepigrafo), c. 20r.<sup>618</sup> «Il testo del Groto, utilizzato da Faria e Sousa nel suo commento, corrisponde a quello dell'ed. 1610,<sup>619</sup> come dimostra la lezione del v. 106 è *il mio core* (vs. è

618 Testi editi da Spaggiari 2014:I, rispettivamente n°83 (pp. 107-110) e n° 65 (p. 89).

619 *La prima parte delle rime di Luigi Groto cieco di Hadria*, Venetia: per Fabio, e Agostin Zopini fratelli, 1577.

nel mio core cett.), che è l'unica variante sostanziale». Col termine *Liras Faria* e Sousa mostra di riconoscere nella canzone del Groto lo schema abbAcC dell'ode *Lasso, ch'ovunque i lumi* di Bernardo Tasso.<sup>620</sup>

Il modello del v. 20 è Groto ai vv. 5-6 del madrigale n° 65: «La bocca ho in aria, in terra ho l'intelletto./Quel mi dá il cibo, e questa tien l'affetto»; cioè (probabilmente): 'l'intelletto mi dà il cibo, la bocca esprime la passione';<sup>621</sup> cibo intellettuale è la sapienza, ma nella fattispecie s'intende l'immagine dell'amata, che riempie di sé le facoltà intellettive e immaginative, mentre nella bocca risiede la capacità di esprimere gli effetti dell'amore. Ecco invece le varianti ai vv. 19-20 del nostro testo:

Mi	a boca no ar, na terra o entendimento:/dá-me este Amor, aquela o pensamento
FT	a boca no ar, na terra o entendimento,/dá-me esta amor, aquelas o mantimento
AC	na boca o ar, na terra o entendimento:/dá-me esse Amor, dá-me esta o pensamento
FS	a boca no ar, na Terra o entendimento:/dá-me esse amor, dá-me esta o pensamento

FT intende tradurre il modello alla lettera, scambiando però il doppio soggetto col doppio oggetto: 'la terra (cioè l'intelletto) mi dà l'amore, l'aria (cioè la bocca) il nutrimento'.<sup>622</sup> Dovendosi in parte escludere come 'singularis' la lezione di AC, si conferma quella di Mi, testimone di base, tanto più che semanticamente coincide con AC, FS (*este...aquella e esse...esta* sono equivalenti): 'l'intelletto mi dà l'amore,<sup>623</sup> la bocca il pensiero', cioè 'l'intelletto mi permette di concepire amore, la bocca mi permette di esprimere il relativo concetto'.<sup>624</sup> Alla luce di questo verso, è possibile che FT rappresenti

---

620 *Unicum* in B. Tasso. Cfr. per tutto ciò Spaggiari 2019:124-27.

621 *Quel* non può che riferirsi all'intelletto; «al v. 5, la lezione corretta è *aria* R77, perché riprende i quattro elementi già enunciati ai vv. 1-2; *aere* è dunque errore congiuntivo di tutte le edizioni successive» (Spaggiari). Si noti che *aere* è anche nella trascrizione di Faria e Sousa.

622 L'unico equivalente di «cibo» si trova infatti in «mantimento».

623 Improbabile che «Amor» sia soggetto, perché infrangerebbe la corrispondenza col secondo emistichio.

624 Differente l'interpretazione di A. Ceribelli (2017:204): «Siguiendo con la descripción de un amor tormentando, Groto describe su situación de inapetencia, con su boca que ya no acepta comida terrena, sino que se alimenta de lo que está en el aire».

una redazione provvisoria, anteriore alla sistemazione trasmessa dalle stampe. A conferma, FT non ha la str. IV, inoltre presenta la sequenza strofica VII-V-VI-VIII.

Anche al v. 80, dove il sintagma *na | imaginação* suppone una forte dialefe associata ad accento sull'atona iniziale, FT offre una 'singularis' in apertura (*mores prodígios*), mentre le edizioni concordano con Mi, limitandosi a escamotare la dialefe mediante il monosillabo *Lá* inserito in principio di verso.

AC e FS concordano in lezione deteriore ai vv. 34, 64, 71-72, 77, cui si dovrà aggiungere, oltre a *escopeta* (v. 30) in luogo di *bombarda*, una serie di aggiustamenti sintattici in funzione della prosodia.<sup>625</sup> Manca, invece, qualunque indizio di concordanza tra Mi e FT; al contrario, FT conferma il proprio statuto individuale con una serie di 'singulares' talora interpretabili come banalizzazioni: così ai vv. 10-12 il sing. *escola* associato a *o que* propone una sintassi più limpida, dunque 'facilior', rispetto a *escolas...quanto* nel resto della tradizione; al v. 61 l'avv. *Bem*, deputato a rispettare l'anafora che enuncia la legge generale, è sostituito da *Nem*.<sup>626</sup> Alcune di queste lezioni però, d'accordo con l'ipotesi di stemma, potrebbero corrispondere a varianti d'autore, come *subido* 'elevato' (v. 1), e ancora *se acrescenta* (v. 36), *Apollo* (v. 68), *a vista* (v. 72), *temor* (v. 79) in luogo, rispettivamente, di *se sustenta*, *Phebo*, *Amor* (iterato dal v. 70), *receo*.

Secondo lo stemma proposto, l'accordo di FT con le edizioni emargina la lezione del testo di base; e così è, nei fatti. Al v. 9 l'assenza di congiunzione in Mi rende *natureza* oggetto di *Amor*, soluzione 'facilior' rispetto all'accordo del sing. *varia* con un doppio soggetto.<sup>627</sup> Al v. 76 è teoricamente più arduo scegliere fra *que estou em uma alma convertido* (Mi) e *que estou numa alma minha convertido*. Resa celebre da un sonetto di Camões, la virtù unitiva e trasfor-

---

625 Ai vv. 8, 15, 55, 102. Errori di AC ai vv. 19 e 41.

626 Si vedano ancora i vv. 7, 24, 57, 94.

627 Il sogg. di *vio* (che FT tenta di surrogare con *escola*) è il medesimo *Amor*, ribattuto al v. 12: 'Amore e natura variano dentro di me, perciò in un soggetto di natura Amore non vide tante scuole di saggi, quante ne scopri dentro al mio petto'.

mativa di Amore, teorizzata dall'Aeropagita e da Tommaso d'Aquino,<sup>628</sup> è nella fattispecie retoricamente complicata come avviene presso i predicatori secenteschi; ad es.: «dicuntur amantes habere in corde, & in visceribus suis eos, quos amant. Amans vero inhaeret, ac inest amato, quatenus amor vires intentionales, & phisicas amantis trahit omnes in amatum (...). Qua de causa dicitur, animam amatricem magis esse ubi amat, quam ubi animat».<sup>629</sup> Oppure: «Amans namque, animam suam rei amatae donat, quia, anima magis est ubi amat quam ubi animat. Et quia res amata convertitur in amantem, & tanquam amans, animam suam amanti iam res amata facto, dono exhibet, taliter quod amatus, amans factus, vivat anima amantis».<sup>630</sup> È comunque indubbio che *minha* contribuisce ad alimentare il paradosso: 'sono trasformato in un'anima che in origine è mia, e resta mia, anche se convertita nell'anima della cosa amata, che ora fa parte di me, è dentro me come parte di un tutto'.

Che il ms. di base non è irreprensibile risulta anche dal v. 56, dove *Que esta bella fugitiva* è ipometro. La lezione degli editori, *Que esta hermosa fera fugitiva*, è troppo camoniana per non apparire banale. È possibile che Mi condividesse la lezione di FT, cioè *Porém a maga bella, e fugitiva*, con l'inedito *maga*, certo allusivo a Circe, che in Mi è caduto per (auto)censura o per scelta stilistica, prima ancora di essere sostituito da qualcosa di più adeguato: in questo caso è dunque prudente attenersi alla lezione più antica.

2. FS segnala la relazione con il testo di Groto, ponendo lucidamente la questione cronologica: attesa la rapidità con cui si pubblicavano i libri in Italia, non si può escludere che Camões arrivasse a conoscere la prima

---

628 Enunciabile come: «Unde amor dicitur virtus unitiva formaliter: quia est ipsa unio vel nexus vel transformatio qua amans in amatum transformatur, et quodammodo convertitur in ipsum» (Thomas Aquinas, *Scriptum super Sententiis* 3, 27, 1, 1; qc. 4 co.).

629 Martini de Esparza Artieda, Navarri, Theologi S.J. *Cursus theologicus*, 10 vol., t. II. Lugduni, Sumptibus Petri Borde, Joannis & Petri Arnaud, 1685, Lib. VII. *De Passionibus*, Quaestio IX, p. 22.

630 Dominicus Paulaccius, *Theoriae Evangelicae, seu Conceptus Praedicabiles*, 1667, p. 241.



parte delle *Rime* del Groto, uscita nel 1577.<sup>631</sup> Se l'ipotesi apparisse improbabile, si dovrà pensare a un contemporaneo imitatore di Camões.<sup>632</sup> Alla fine del commento, FS segnala la recente pubblicazione (1648) delle *Rimas* di Quevedo per cura di Jusepe Antonio de Salas: «y a fol. .227. fuy a hallar una tradución de las propias *Liras* del Groto». Nelle note, volte a confermare la dipendenza del testo portoghese dall'ode del Groto, FS non manca di segnalare alcuni riscontri interni all'opera di Camões, come possibile autore di questa canzone; riproduco quelli che a tutt'oggi si possono considerare come pertinenti:

- |           |   |
|-----------|---|
| v. 3      | <i>Lus.</i> 3,97 «Quanto pode de Atenas desejar-se,/tudo o soberbo Apolo aqui reserva»  |
| v. 7      | <i>Lus.</i> 4,94 «cum saber só d'experiências feito»  |
| v. 14     | <i>Lus.</i> 1,19 «as marítimas águas consagradas,/que do gado de Proteu são cortadas»<br><i>Lus.</i> 6,20 «O profeta Proteu, deixando o gado/marítimo pacer pela água amara» <sup>633</sup> |
| v. 17     | son. I-4:7 «que do penar a hordem desordeno»  |
| vv. 67-68 | <i>Lus.</i> 3,121 «de noite, em doces sonhos que mentiam,/de dia, em pensamentos que voavam»  |
| v. 74     | son. 17°:14 «nesta regra dos amores/pello o todo também se toma a parte»  |
| v. 98     | Canç. 7°:53 «que me mudava a humana natureza»   |

Ai riscontri di Groto qualcosa, grazie alle *Concordâncias*, possiamo ancora aggiungere:

- |       |  |
|-------|--|
| v. 2  | <i>Lus.</i> 5,22 «Vejam agora os sábios na escritura/que segredos são estes de Natura!»; 5,42 «Pois vens ver os segredos escondidos/da natureza»                               |
| v. 3  | <i>Écl.</i> 4 (CP 344) «quanto a cega gente estima e preza»  |
| v. 4  | <i>Lus.</i> 1,40 «vento leve»; <i>son.</i> 112 (CP 172) «tais queixas espalhava ao leve vento»; <i>Écl.</i> 5 (CP 356) «Os pensamentos vãoos, que o vento leve» <sup>634</sup> |
| v. 28 | son. 2°:5-6 «quando/tão delicados olhos me feriam»   |

631 Che il modello fosse Camões, e non Groto, non è invece pensabile: «Finalmente el Groto no pudo ver escritos de mi P. deste género, aunque sí el Poema heroico que fue impresso el año 1572, y él murió el de 1585» (FS).

632 «Martín de Crasto, Fernán Rodríguez Lobo Surrupita, y Manuel Suares de Albergaría» (FS).

633 FS aggiunge un luogo dell'Ariosto: «y no hallé otros que hablassen a este modo que mi P. sino los dos. Voy diciendo estas cosas para assegurar que es suyo el estilo desta Canción de que se puede dudar si es suya». Ma nel prosieguito: «y por mil señales me voy a assegurar que es suya esta Canción».

634 La clausola «mar irado» è frequente nel poema eroico, cfr. *Lus.* 1,18 e 1,21; 2,110; 6,27; 8,67; e ancora *Canç.* 9°:67 («irado mar»); *El.* 1 (CP 236), *El.* 5 (CP 245).

- v. 36 son. 144 (CP 188) «Sustenta meu viver ãa esperança/derivada de um bem tão desejado»  
v. 40 Ode 3 (CP 265) «Ó crua, esquiva e fera»; Écl. 1 (CP 317) «Ó triste morte, esquiva e mal olhada»  
v. 43 son. 133 (CP 183) «o peito de diamante» (= Écl. 7 [CP 378]); Canç. 7<sup>o</sup>:29-30 «o riso tão galante/que hum peito disfizera de diamante»; Écl. 4 (CP 342) «ainda que de duro diamante/fora teu cruel peito endurecido»; Écl. 7 (CP 372) «Ah, peitos de diamante fabricados»<sup>635</sup>  
v. 63 Écl. 5 (CP 352) «porque com esta o fogo mais se acende»; Ode 6 (CP 269) «Que a flama que se acende»  
v. 66 Red. 34 (CP 44) «Porque a alma namorada/a traz tão bem debuxada»  
v. 68 Lus. 1,73 e 2,65 «claro assento»  
v. 72 «escura treva» in clausola di Lus. 2,64; 5,30; 9,15.

Camões è dunque l'autore di questa canzone? In realtà, lo scrutinio sulla base dell'«usus scribendi» lascia un residuo che non permette di rispondere positivamente. Il dubbio riguarda non solo la *bombarda* (v. 30), ma un epiteto come *sólido* (v. 1), una perifrasi come *abrir...segura entrada* (v. 26), il termine *ley* ripetuto tre volte, la qualificazione di *natural* attribuita sia a un *sogeito* (v. 11) sia alla *firmeza* (v. 97), e ancora formule proprie dello stile giuridico, quali *se considera* (v. 37), *se não concede* (v. 71). Non si tratta del noto realismo camoniano; sono piuttosto tracce di una mentalità rudemente concreta, avvezza a un linguaggio scientifico e deduttivo, che ricorre volentieri all'impiego di formule stereotipe. Quella che più colpisce è senz'altro *donde infiro por certo* (v. 58), ripresa e amplificata nel congedo (*infiro, e creio*, v. 95). Il lemma è ovviamente estraneo al lessico camoniano, e l'unico riscontro offerto dagli strumenti disponibili è al v. 25 di *Já de huma fee mais alta*, una canzone di Estêvão Roiz de Castro (1559-1638) trasmessa nel tardo ms. FT, f. 10r-11r:

donde infiro por certo, e na memória  
o tenho assi escrito,  
que ey de ter infinito amor e glória.

I rispettivi schemi metrici<sup>636</sup> hanno in comune soltanto la rima interna nell'ultimo verso di strofe. Un indizio che siamo sulla via giusta viene piuttosto da una serie di riscontri stilematici, a cominciare dai vv. 31-33 «Este, vivo

635 Inteso alla lettera come 'armatura', «peito de aço» è in Lus. 3,114 e in El. 6 (CP 249).

636 aBC,aBC,DE(e)D per E. Roiz; aBbA,acDDCEF(f)E per la nostra canzone.

me abraza/numa esphera de neve endurecida/que com ardente fogo se congella».<sup>637</sup> nella nostra canzone, *vivo me abraza* è il primo emistichio del v. 55,<sup>638</sup> preceduto da *neve pura* e seguito da *fogo interno* (ripreso da *ardente chamma* in fine di strofe).<sup>639</sup> Nel prosieguo, E. Roiz 54 «que do bem dezejado nasce o medo» è un calco (anche per la rima interna) del v. 84 *que só do bem presente nasce o medo*. Finalmente, E. Roiz 63 «tem sempre o dezentano porta aberta» tradisce l'attitudine di chi ha scritto (v. 26) *abrir ao coração segura entrada*.

Oltre al verbo *infiro*, c'è un altro indizio rivelatore. Come segnala l'immane Faria, la str. II imita del Groto non l'ode n° 83, bensì il madrigale n° 65. Ora, confrontando questo breve testo con la str. II, salta agli occhi l'aggiunta di un emistichio, *qual mundo mais pequeno* (v. 16), totalmente estraneo al modello. Ebbene, la nozione dell'uomo come microcosmo è al centro del *Carmen allegoricon de microcosmo* pubblicato da E. Roiz nel 1621 come preliminare dell'opera *De meteoris microcosmi*.<sup>640</sup> L'equivalente latino dell'emistichio è ai vv. 8-10 del carne (nostri i corsivi): «singula quae mundi efficiunt collecta figuram,/exiguum in specimen referens, exinde creavit/sic hominem ut parvum possemus dicere mundum». Più oltre, la definizione dell'uomo è variamente ripresa come *parvus mundus* o *mundus minor*.<sup>641</sup> Non basta; la traduzione dei vv. 1-2 della nostra canzone (*Quem com sólido intento/os segredos buscar da natureza*) si trova ai vv. 23-26 del carne:

hanc mens et ratio sedem exstruxere beatam,  
quam sensus (labor assiduus!) depingere certant

637 Manuppella 1967:358-59.

638 Nella versione di FT; la successiva reca *me abraza vivo*.

639 Cfr. *Hum brando mover de olhos*, sonetto di E. Roiz trasmesso in FT 163v (testo in Perugi 2020:412), vv. 5-6 «Hum fulgurante rayo manifesto,/que abraza em vivo fogo amoroso».

640 Cfr. Manuppella 1967:383.

641 Cfr. vv. 27-28 «Stat *iecur* ad dextram, parvoque alimenta ministrat/mundo, alit ut magnum magnus quoque Iuppiter orbem»; v. 49 «mundum...minorem»; vv. 77-78 «parvo/in mundo»; v. 86 «duxisti ingentem parva in compendia molem»; v. 91 «mundi exemplar». Vedi anche (p. 475) l'inizio, in stile catulliano, di un epigramma dedicato a un collega: «Maxima cum parvi doceas miracula mundi/quemque tenere decet singula membra locum»; e questa esemplare rima interna (p. 299): «no como qualquier hombre/que tiene nombre *Mundo* abreviado».

semper imaginibus, caeli quibus alta subire  
arcanasque datur naturae agnoscere causas.<sup>642</sup>

Percorrendo l'opera multilingue di Estêvão Roiz, non è difficile trovare altri contatti più o meno puntuali con la nostra canzone. Per la clausola *claro assento* (v. 68) cfr. «ao mais sublime assento» (p. 234);<sup>643</sup> «haze su asiento» (p. 294); «hasta el más sublime asiento» (p. 323). Il p.p. *dividido* (v. 18) rintoCCA, sempre in rima, in «dividida/da melhor parte minha» (p. 237); «entre el entendimiento y los sentidos,/de parte a parte en votos divididos» (p. 322). L'immagine della natura che *varia* (v. 9) si ritrova in «Sale Naturaleza/.../con eterno variar hecha elegante» (p. 299). La perifrasi *abrir...segura entrada* (v. 26) ha riscontro in «et student armis iter aperire» (p. 389); «ense brevem praestat morti aperire viam» (p. 460).<sup>644</sup> L'affezione a *escura treva* (v. 72), clausola camoniana come si ricorderà, si conferma nei versi «a quem em trevas vive por tua auzência» (p. 339); «faz luz clara a treva escura» (p. 354). Infine, l'allusione alla *Nimpha amada* (v. 69) riceve nel carne una triplice convalida grazie a «bella nimpha» (pp. 355 e 360) e «nimpha bella» (p. 359).

Anche la menzione un poco ossessiva del termine *lei(s)* trova ampia conferma nell'opera di E. Roiz, cfr. p. 265: «Que vossa imagem, vossa bella idea/ os poderes do tempo disbarata;/o pensamento nella se recrea,/nella das leis d'ausência se desata»; p. 308: «que, a la ley natural haziendo injuria»; p. 330: «cumpliéronse las leyes de los hados»; p. 466: «Iam nihil esse potest fortunae lege solutum».<sup>645</sup> In alcune *Estansas* il concetto di 'legge' è occasionalmente associato alla correlazione oppositiva *firmeza/mudança*, anch'essa frequente

---

642 Il trattatello dovette riscuotere un certo successo, se in un epigramma in lode dell'autore si dice: «Nelle tue dotte prose,/ne' tuoi carmi gentil sent'io gran cose/ch'ingegnoso e facondo/scrivi del piccol Dio, del piccol Mondo» (Manuppella 1967:225).

643 Tutti i rinvii sono, naturalmente, all'ed. Manuppella.

644 Cfr. «iter/pandit per medias neces» (p. 392).

645 Cfr. «da Fortuna quebrando leis incertas» (p. 339, v. 48); e ancora pp. 268, 274, 330. In latino: «ac validis firmavit legibus orbem» (p. 381, v. 6); e ancora pp. 388, 405, 505.

nel Roiz.<sup>646</sup>

La dimostrazione potrebbe continuare, ma penso che quanto detto sia sufficiente. L'abbondanza dei riscontri si è resa necessaria data la delicatezza dell'operazione: Estêvão Roiz de Castro, seicentista amante delle antitesi, imita programmaticamente Camões,<sup>647</sup> ma fortunatamente è anche medico e uomo di scienza, ciò che lascia una traccia caratteristica nel lessico e nella mentalità.

3. A norma di stemma, la canzone *Quem com sólido intento* è attribuita, come abbozzo ancora provvisorio, a Diogo de Sousa<sup>648</sup> nel 50% della tradizione, mentre nel capostipite dell'altro ramo la redazione completa era probabilmente anonima: tale è rimasta nella misc. Andrada, mentre Cunha e Faria e Sousa la danno a Camões. L'attribuzione a E. Roiz permette non solo di risolvere lo spinoso problema cronologico (difficilmente Camões avrebbe potuto leggere le *Rime* del Groto), ma di identificare altresì una personalità in grado di contaminare due componimenti differenti del Groto. Ambedue, significativamente, appaiono tradotti, o comunque imitati, anche da Quevedo nella sua raccolta *Erato*.<sup>649</sup> Nella resa del madrigale, «Quevedo reflexiona sobre la concepción del hombre como microcosmos, típica del Renacimiento, que en cambio no encontramos en su fuente, dado que Groto agrupa al hombre con los animales»:<sup>650</sup>

Está la ave en el aire con sosiego,  
en la agua el pez, la salamandra en fuego,

---

646 «Já agora não me espero ver mudado:/por mais que exp'rimenteí e vi mudanças»; «Tem já em me seguir tanta firmeza,/lei contra as leis do vão contentamento»; «Mudei costumes, mudei natureza» (p. 262, vv. 21-29).

647 Come a suo tempo segnalato in Perugi 2020:411-18.

648 Compose fra il 1614 e il 1621 la parodica *Jornada às Cortes do Parnaso* (ed. Tocco 1996), nella quale colloca Camões allo stesso livello di Sá de Miranda: cfr. Alves 2010:86; Carvalho 2007.

649 Si veda l'ed. Rey/Alonso Veloso 2011-2013.

650 Ceribelli 2017:204. È nozione centrale nella canzone, e nell'opera, di E. Roiz, ma la comparazione testuale sembra escluderne qualunque influsso sia sulla canzone che sul madrigale.

y el hombre, en cuyo ser todo se encierra,  
está en sola la tierra.  
Yo sólo, que nací para tormentos,  
estoy en todos estos elementos:  
la boca tengo en aire suspirando,  
el cuerpo en tierra está peregrinando,  
los ojos tengo en llanto noche y día,  
y en fuego el corazón y la alma mía.

Questa è, invece, la versione definitiva della canzone del Grotto:<sup>651</sup>

Nueva filosofía de amor, contraria a la que se lee en las escuelas.

I

Quien nueva ciencia y arte  
quiere saber, aprenderá la mía,  
nueva filosofía,  
que no puede aprenderse en otra parte.  
En mi pecho el amor, que me lastima,   5  
lee de dolor la cátedra de prima.

II

El dios de la mentira  
la verdad de Aristóteles difama:  
arguye cuanto mira,  
y a todos los concluye con su llama,   10  
pues de su silogismo o argumento  
ni Salomón libró su entendimiento.

III

Su ciencia es tan aguda,  
que de flecha le sirve razonada:  
ninguna cosa duda;   15  
inquieta la verdad más asentada;  
y al divino Platón tuvo tan ciego,  
que le hizo beber por agua el fuego.

IV

No mata, yo lo siento,  
al fuego el agua, Inarda dura y bella;   20  
pues sola una centella  
del fuego que en mis venas alimento,  
no he muerto en tantos años, ni apagado  
con el diluvio inmenso que he llorado.

V

---

651 Le cifre in corsivo indicano la corrispondenza con le rispettive strofe del Grotto.

Al sol resplandeciente 25  
no se derrite el cristalino hielo;  
ni deshace del cielo  
la nieve blanca y pura el fuego ardiente:  
pues que siéndolo tú, no te han deshecho,  
sol de tus ojos, fuego de mi pecho. 30

*VI*

En dos lugares puede  
sin dividirse, Inarda, ni apartarse  
un cuerpo solo hallarse:  
esperiencia que a mí se me concede,  
pues vivo en mi desdicha de tí ausente, 35  
(oh, gran mal!) y en tus ojos juntamente.

*VII (e rime)*

No es verdad que partida  
del cuerpo el alma, nuestra vida muera;  
pues de mí mi alma fuera,  
en quien me da la muerte, cobro vida: 40  
mostrando amor con argumento altivo,  
que sin el alma con mi muerte vivo.

*VIII = XII*

Engaño es que apartada  
la causa del efecto, no hay sospecha;  
pues que no me aprovecha 45  
que esté ausente mi pena y retirada,  
si de cerca, o de lejos en mí ingrata  
la misma causa me persigue y mata.

*IX = XIII (e rime) - IV*

No entre los animales  
solos sus semejantes todos aman: 50  
no la muerte desaman  
por su naturaleza los mortales:  
yo soy humano, y amo por mi suerte  
una fiera cruel que me da muerte.

*X = XIV (e due rime)*

Juntarse dos contrarios 55  
pueden, pues en mi propio pensamiento  
el placer y el tormento  
se juntan a acabarme temerarios;  
y en tanto que mi bien y gloria miro,  
lágrimas canto, y música suspiro. 60

*XI = XV (e due rime)*

Bien puede en mi cadena

el ser con el no ser a un mismo punto  
 estar por mi mal junto,  
 pues muerto al gusto, estoy vivo a la pena;  
 y así es verdad, Inarda, cuanto escribo, 65  
 que yo soy, y no soy, y muero y vivo.

XII = XVI - VI

Es doctrina engañosa  
 decir algún mortal de aquí adelante,  
 que de sí semejante  
 sus efectos produce cualquier cosa; 70  
 pues Inarda en mi dulce desconsuelo  
 fuego produjo, siendo toda hielo.

XIII = XVII (e una rima)

No ya en naturaleza  
 el uso vuelve a la costumbre amada;  
 ni ya la pena usada 75  
 pierde de su rigor y su aspereza:  
 pues cuanto más me dura mi tormento,  
 más su dureza, más su pena siento.

XIV = XVIII - VII

No es ya verdad que el todo  
 es mayor que la parte, que en sí sella; 80  
 pues por extraño modo  
 yo estoy todo en Inarda, y toda ella  
 está en mi corazón, dándome guerra,  
 y cierro amante a quien en sí me cierra.

XV = XX

Canción de penas mías, 85  
 huye del hombre bruto, que no ama;  
 pero si Inarda llama  
 tus argumentos hoy sofisterías,  
 dila que la arte que publicas nueva,  
 no se puede entender si no se prueba. 90

Chiaramente prendendo spunto dai vv. 51-52,<sup>652</sup> Álvares da Cunha (AC III:83) o il suo modello titola la propria versione «Mostra o Poeta ão produzirem as causas seus communs effeitos nelle, mas outros contrários».<sup>653</sup> Invece per la traduzione

652 «Que a causa descuberta/sempe produz a si conforme o effeito».

653 Cfr. FS all'inizio del proprio commento: «Esta Canción tiene por argumento, que en el P. no producen las causas sus comunes efetos, sino otros contrarios; y que assí vive de lo que otros mueren».



di Quevedo, l'editore González de Salas (1648) attinge il titolo alla prima strofe: «Nueva filosofía de amor, contraria a la que se lee en las escuelas»; si eccettua però il termine *escuelas*, che nel testo di Quevedo non compare (e neppure nel nostro testo), dunque è necessariamente ripreso dalle «tante scole» del Groto, v. 4.<sup>654</sup>

Groto inizia il proprio poema con «Se alcun nov'arte vuole/udire, oda la mia/nova filosofía». Da tempo è stata rilevata la traccia di Ovidio, *ars am.* 1-2 «Si quis in hoc artem populo non novit amandi/nec legat et lecto carmine doctus amet». Inoltre, «el empleo del adjetivo *nuevo* para modificar las denominaciones genéricas fue una práctica frecuente (...) a lo largo de los siglos XVI y XVII».<sup>655</sup> L'incipit nella traduzione definitiva di Quevedo suona: «Quien nueva ciencia y arte/quiere saber, aprenderá la mía/nueva filosofía»<sup>656</sup> («nova Philosophia» anche al v. 6 del nostro testo). «La versión publicada en *Las tres musas* traduce casi de modo literal los versos del italiano:

Quien quisiere nueva arte  
oir, oiga la nueva y docta mía  
nueva filosofía;  
no vaya a Atenas, que en ninguna parte  
enseña autor ninguno, ni hombre diestro  
lo que me enseña Amor, que es mi maestro.

El poema publicado en *El Parnaso*, más amplio, reescribe por completo tales versos»; inoltre, «esta versión incluye dos estrofas (vv. 7-18) que suponen una crítica a la ciencia representada por Aristóteles y Platón, así como una advertencia de que su filosofía no protege contra el poder del amor».<sup>657</sup> Né la versione più antica,<sup>658</sup> né tanto meno la recente mostrano (com'era peraltro

---

654 Lo stesso dicasi dell'ultimo verso di fattura dantesca: «no se puede entender si no se prueba», ripreso dal verso finale del Groto.

655 Sánchez Laílla 2003:513.

656 Questa è l'interpunzione suggerita dal modello (niente virgola, dunque, dopo *mía*).

657 Alonso Veloso 2012:§ 36.

658 Riproduco le varianti più cospicue: «de aquel fuego de Amor, que en mí sustento» (v. 22); «del cuerpo el alma nuestra, el hombre muera,/pues ya la mía está fuera,/y a Anarda busca, que es su mesma vida» (vv. 37-40); «No es verdad, que apartada» (v. 43); «cuando escribo» (v. 65).

da attendersi) traccia di un'intermediazione proveniente dal personalissimo testo di E. Roiz. Del resto anche Quevedo manipola i materiali ripresi dal Groto e li distribuisce secondo un criterio personale.

Quevedo, grande estimatore del Groto, non solo ne tradusse l'Ode n° 83 nella sua *Canción I* (prima sección della *Musa IV*), ma anche il madrigale n° 65<sup>659</sup> nel suo madrigale n° 2, uno degli otto inclusi nella *Musa IV, Erato*, del *Parnaso español* (1648). Si ricorda che l'opera poetica di Quevedo è stata raccolta in due edizioni postume e complementari: nel 1648, con il titolo *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas* e la supervisión de José Antonio González de Salas;<sup>660</sup> e nel 1670, con il titolo *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*, per opera di don Pedro Aldrete, nipote di Quevedo e suo esecutore testamentario. «Las versiones presumiblemente primitivas del madrigal evidencian un mayor apego a la fuente, en extensión, rima, contenido y expresiones; por el contrario, las que parecen posteriores (si no últimas) y se incluyen en *El Parnaso* reescriben versos siempre alejándose del original italiano, por razones de mejora estilística, pero también a veces para aportar matices o, incluso, transformar el sentido de un determinado pasaje».<sup>661</sup>

---

659 «Aunque próximo temáticamente a otro del mismo autor, *Gli elementi, ond'ha vita ognun di noi*, que fue identificado como posible modelo» (Alonso Veloso 2012:nota 36).

660 Il *Parnaso* «fue concebido y realizado de acuerdo a “un libro manuscrito intitulado *Obras de don Francisco de Quevedo*, que son las poéticas del susodicho, que se llaman las nueve musas” que el mercader de libros, Pedro Coello, compró al sobrino y heredero del poeta, Pedro de Aldrete, y encomendó a un buen amigo de Quevedo, José Antonio González de Sala». La princeps «distribuye las poesías de Quevedo atendiendo a un posible plan determinado por el propio autor, según se deduce de las palabras del editor» (Pérez Cuenca 2000:659-70).

661 Alonso Veloso 2012:§43; cfr. ib.:§ 22 «En este caso, cabe destacar que *está en sola la tierra* (v. 4) figura como *está sobre la tierra* en una de las versiones manuscritas, expresión más próxima al *per terra* (v. 3) de Groto; *el cuerpo en tierra está peregrinando* (v. 8) se copia como *en tierra el cuerpo va peregrinando* en un manuscrito, y esta inversión de elementos reproduce de modo claro el orden del italiano en *In terra ho* (v. 7), con el adyacente circunstancial en posición inicial; finalmente, *los ojos tengo en agua noche y día* (v. 9), que se redacta en dos fuentes manuscritas como *los ojos en el agua todo el día*, en versión más próxima a la expresión *In acqua gli occhi*, subsana la falta del verbo necesario en los dos versos finales, carencia que no se producía en el modelo».

## II

Mi (p. 319: *A Iris sobre certo sonho*), AC III:86 (*Cançam*),<sup>662</sup> FS III:107-11 (*Canción XIV*).

Schema metrico: AbbA,acDcEeDFF – xXFF (5 str. per 13 versi). Cfr. Girolamo Muzio 158 *Chiara stirpe real, vera sembianza*<sup>663</sup> con schema ABBA,AcDcDeEFF: la differenza essenziale sta nel segmento DcEeD ~ DcDeE (altri modelli di Michelangelo, con una rima in meno).

### I

Que he isto, sonho? ou vejo a nimpha pura  
que sempre na alma vejo?  
Ou me pinta o desejo  
o bem que em vão cada hora me afigura?  
Mal pode a noite escura 5  
amando a sombra fria  
mandar-me em sonho a luz fermosa e bella,  
que se não torne em dia  
de seus luzentes raios inflamada:  
oh vista desejada 10  
de nimpha graciosa e viva estrella!  
Quanto há que por este mar navego,  
sem ver meu claro Polo, escuro, e cego.

### II

Nesses fermosos olhos de enlevada  
minha alma se escondo, 15  
quando ordenava o Ceo

---

662 Con il sottotitolo: «Sua matéria tem L. de C. também na Canção 2. & 4. na Écl. 2. & 3. que são sonhos». Cfr. FS: «No sólo parece clarissimamente de mi P. esta Canción en el estilo mas aun lo es en el assunto; por ser él de aquel mismo sueño que contiene la Canción 2. en la e. 4 y la Égloga 2. en la e. 2.».

663 Ed. Negri 1985:1, 158.

que vivesse comigo desterrada,  
vós a mais certa estrada  
de ver a summa alteza  
do effeito a causa abris a esta alma minha. 20

Assi mortal belleza,  
só della nasce, e nella se resume:  
assi celeste lume  
lá dos Ceos se deriva, e lá caminha:  
pois como a Deos unir-me a vista possa, 25  
porque a negais, meu Sol, a esta alma vossa!

### III

Se me quereis prender a parte a parte,  
cabello ondado, e louro,  
tecei-me a rede de ouro  
em que predeo Vulcano a Cypria, e Marte: 30  
pois que com gentil arte,  
vestis de flores bellas,  
onde estampais a bella amada planta,  
quantas vezes com vel-as,  
quiz numa dessas flores transformar-me; 35  
porque vendo pisar-me  
vosso puro marfim, que a neve espanta,  
pode ser que na flor mudado fora,  
que deu a Juno irada a bella Flora.

### IV

Mas onde te acolheste, oh doce vida, 40  
mais leve, e presurosa  
do que na selva umbrosa  
cerva de aguda seta vai ferida:  
se pera tal partida  
meus olhos vos abristes, 45  
cerrara-vos o somno eternamente,  
antes que serdes tristes,

perdendo tão suave, e doce engano.  
 Agora com meu dano,  
 vedes pera mór mágoa claramente 50  
 neste bem fugitivo, e somno leve,  
 que não há maior mal, que hum gosto breve.

V

Ditoso Endimião, que a Deosa cara,  
 que a noite vai guiando,  
 teve em braços sonhando! 55  
 Ah, quem de sonho tal nunca acordara!  
 Tu só, Aurora avara,  
 quando os olhos feriste,  
 me mataste cruel de inveja pura:  
 mas se desta alma triste, 60  
 a negra escuridão vencer quiseste  
 sabe, que em vão nasceste,  
 que pera desfazer-se a névoa escura  
 de meus olhos, importa estar presente  
 outro Sol, outra Aurora, outro Oriente. 65

VI

Se a luz de meu Planeta  
 não me aviva, [Canção, branda, & quieta,]  
 qual flor de chuva em breve consumida,  
 irá desfeita em lágrimas a vida.

Mi: 67 Canção...quieta *om.*

AC-FS: 4 assegura | 11 De gr. Nympha | 12 Que há tanto | 13 (Sem...Polo) | 19 Summa (sum-  
 ma FS) Alt. | 31 Desque | 33 A terra, em que tocaes com a bella pl. | 37 De esse cândido pé, que  
 | 39 bella] linda | 40 (ô doce vida) | 47 serdes] ver-vos | 52 Que mal não há mais longo, que hum  
 bem breve | 55 sonhando? | 69 Verás d.

AC: 17 desterrado | 22 e della |

FS: 14 elevada

I. FS, che per l'incipit rinvia opportunamente a Garcilaso, *Égl.* 2, 113-14 «Es esto sueño, o ciertamente toco/la blanca mano?», per il resto si affanna a dimostrare, con riscontri di solito pertinenti, l'autenticità di questa canzone,<sup>664</sup> e addirittura afferma: «todos los versos que escribí de argumento amoroso, y casi todos los otros, fue antes del hallazgo d'estos del P. que no avía impressos». In realtà, questa canzone e la precedente formano un dittico reso esplicito dagli editori, ed anche nella misc. Andrada i due testi sono consecutivi. L'ipotesi che l'autore sia, ancora una volta, Roiz de Castro è puntualmente confermata dall'analisi testuale.

L'immagine centrale, e già camonianiana, dei fiori che spuntano al passaggio della protagonista femminile (vv. 31-39) ha un preciso riscontro in un sonetto di E. Roiz (*Por mais que hum grave pensamento opprime*)<sup>665</sup> vv. 3-4 «ao doce mover d'hũa e outra planta<sup>666</sup>/que por cousa immortal convêm que estime»; 7-8 «tanta brandura em magestade tanta/nelle e na terra o leve passo imprime»; 13-14 «a alma, que a seus péis s'inclina/como em lugar de glória».<sup>667</sup> La metafora *vestis de flores bellas* è variata in E. Roiz (p. 577): «que, pois te vereir co aquella graça/que abre as flores no campo e o ar serena».<sup>668</sup> La clausola *a neve espanta* varia «Violante minha, cuja cor iguala,/mas ante vence os cravos, vence a neve» (p. 621).<sup>669</sup> Il motivo dell'immagine femminile nell'atto

664 «Tan propio del P.»; «No menos propio suyo»; «y allá se verá cuántas vezes dixo esto, y quan própiamente es suyo»; «Tán suyo es este estilo»; «La porfía tan propia de nuestro P. con los ojos» (v. 14); «Pensamento propio es de mi P. este»; «Todo de mi P. en muchos lances»; «Excelente estancia, y digníssima de mi P.»; «En esta estancia, y en la antecedente [sc. IV-V], ay tantos términos, que por propios, y frequentes en mi P. me aseguran de ser suya esta Canción, que escuso el estarlos careando».

665 Ed. Manuppella 1967:254.

666 Al v. 33 *onde estampais a bella amada planta* le edizioni banalizzano *onde* 'il luogo nel quale', risolvendolo in *A terra, em que tocaes com a bella planta*.

667 Cfr. «de huma alma/.../na glória de teu bem toda enlevada» (ib.:343).

668 Ma cfr. anche p. 229: «Meravilha era ver brotar cuidados,/quasi flores nascidas d'improviso/(...)/Assi os adoro, depois de pisados».

669 Per il *puro marfim* (v. 37) cfr. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo* 707-10: «Apenas la blanca Aurora,/Leonor, el pie de marfil/puso en las flores de abril,/que pinta, esmalta e colora». Per *pinta*, al v. 3 della nostra canzone, cfr. E. Roiz (p. 230): «Voando, imagens pinta o pensamento».

di calpestare i fiori è tanto radicato nell'ispirazione di E. Roiz, che torna in un altro sonetto (p. 247):

D'estado immortal rica se afigura  
aquella que do Ceo traz a devisa:  
ou se afigura ou he, mal o devisa  
vista mortal que ali não se assegura.

Com seu andar desfaz a névoa escura,  
e os passos com que o chão ditoso pisa  
vai-lhos compondo a Graça, e nos avisa  
que são rastos da eterna Fermosura.

Qui il verbo in rima al v. 4 della canzone (*me assegura*) coesiste con la formula del v. 63 *que pera desfazer-se a névoa escura*. Al v. 13 dello stesso sonetto, «na arte do passeio» corrisponde alla clausola *com gentil arte* (v. 31).<sup>670</sup>

La donna amata è apostrofata nella canzone col termine *meu Sol* (v. 26), riscontrabile in E. Roiz con «Ingrata Lísis (...)/Sol em beleza, e em mudanças Lua» (p. 559) e «A falta de meu sol d'hum claro dia/fará noite» (p. 264). Al v. 11 gli epiteti sono *nimpha graciosa*, già usato nella canzone precedente, e *viva estrella*, per il quale cfr. non solo «minha estrella» (p. 271) e «não meu querer, mas minha estrella sigo» (p. 346), ma soprattutto un madrigale (p. 261) che vale la pena di riprodurre per intero:

Estava a minha estrella  
sem arte, ornada só de sua beleza,  
junto doutra por arte ornada, e bella.  
Mas he a Natureza  
tanto mais poderosa,  
por mais que seus effeitos a arte faça,  
que, s'a outra parece graciosa,  
a minha fica sendo a mesma Graça.

Oltre alla correlazione *arte/Natureza*, e all'impiego del lemma *effeitos*,<sup>671</sup> si

---

<sup>670</sup> Alla base della descrizione sta, naturalmente, il celebre episodio virgiliano in cui Enea incontra la madre Venere.

<sup>671</sup> Cfr. v. 20 della canzone: del resto, come sappiamo, è un tipico lemma del vocabolario scientifico di E. Roiz.

veda l'insistenza sui termini «graciosa» e «Graça».

Per la rima *desterrada : estrada* (vv. 17-18) si rinvia a «com luz tão peregrina/ desterra de tristeza a escuridade/de huma alma» (p. 342) e a «toda estrada d'Amor acho inquieta» (p. 269); «por la estrada común que llaman Muerte» (p. 320). L'invocazione *cabello ondado, e louro, / tecei-me a rede de ouro* (vv. 28-29) corrisponde, in parte alla lettera, «con o louro, e ondado/cabello» (p. 556) e «Violante, a rede foram teus cabelos/o arco a sobrançelha, a vista a seta» (p. 565).<sup>672</sup>

Le edizioni a stampa, le cui varianti testuali sono, senza eccezione, deteriori,<sup>673</sup> nel congedo permettono tuttavia di colmare una lacuna, conservando una indubbia 'difficilior': si tratta del secondo emistichio inserito come supporto di *Planeta*, che altrimenti risulterebbe rima irrelata. In questo congedo si trovano due dettagli importanti: l'epiteto *branda* riferito alla Canzone (*branda, e quieta*) e i p.p. *consumida* e *desfeita* attribuiti, più o meno direttamente, alle *lágrimas*. Nell'opera di E. Roiz, *branda* è epiteto fisso della propria Musa.<sup>674</sup> Quanto al campo semantico attinente alle lacrime, si rinvia, da un lato, a «nem as lágrimas mais o fogo apagam,/nem o fogo estas lágrimas consume» (p. 262); dall'altro, a «Até que hum Sol mais puro e mais fermosas/flammas do peito as neves lhe desfaçam/em lágrimas que fora aos olhos passem» (p. 260) e «Se à vista de Violante derramadas/lágrimas, onde Amor me desfaz nellas,/tal força lhe fizesse que orvalhadas/d'amor lhe visse ambas as estrelas» (p. 576).

2. Per completare la dimostrazione, anche rispetto alla scheda assemblata in margine alla canzone precedente, aggiungiamo un altro possibile contatto di E. Roiz con Quevedo. Com'è noto, Quevedo – non diversamente da altri petrarchisti europei – imitò la canzone petrarchesca delle visioni (*Rvf*

---

672 Cfr. anche l'incipit «Ondados fios d'ouro onde enlazado/em doces nós está meu pensamento» (p. 231).

673 Non poche rivelano una fenomenologia comune a quella riscontrata nella canzone precedente, suggerendo l'intervento di uno stesso revisore.

674 Vd. «o prémio nosso da tua Musa branda» (p. 573); «Pastores, que alcançar podestes tanto/com vossa branda Musa» (p. 577).



323):<sup>675</sup> «Quizá coetánea al poema de Dávalos<sup>676</sup> fuese la canción fúnebre de Quevedo a la muerte de cierto desconocido, de nombre don Juan. En 1610 la rehizo en ocasión de la de don Luis Carrillo y Sotomayor».<sup>677</sup> La *Canción fúnebre en la muerte de don Luis Carrillo y Sotomayor* fu pubblicata nel 1611 tra le poesie di elogio preliminari all'edizione delle *Obras* del Sotomayor, anch'egli poeta; fu quindi inclusa, con varianti minime, nel *Parnaso español* del 1648. La versione che, secondo Blecua,<sup>678</sup> è la primitiva, fu ripescata da Pedro Aldrete.

*Rvf* 323 si articola, com'è noto, in sei visioni associate alla morte di Laura. Della versione primitiva Quevedo, nel 1611, sopprime la prima strofe e l'ultima. Riproduco la prima strofe nella quale, sostituendo Euridice alla «fiera» petrarchesca, Quevedo si è certo rifatto a Garcilaso:<sup>679</sup>

---

675 Enormemente diffusa in Europa, la canzone fu tradotta da Clément Marot e imitata da Joachim Du Bellay e Edmund Spenser. Per la sua fortuna in Spagna vd., oltre a Morreale 1959, una serie di articoli di A. Colombí-Monguió, 1976; 1979; 1980; fino a 1982: «through its immediate source – Quevedo's elegy to Carrillo y Sotomayor – the Ode [E.M. de Villegas, *A una dama en muerte de una tía suya*] becomes an important link uniting the elegiac tradition of the Canzone to the ethical tradition of Petrarch's visions, one that started in Spain with Fray Luis de León (...). What is new in comparison with its antecedents is the ethical tone and the note of *desengaño*. This variant is precisely what will eventually survive in the famous *Canción Real a una mudanza* and its many imitations in Spain and Spanish America, all clearly indebted to Villega's Ode». Il poema di Fray Luis fu chiamato da Gracián (Correa Calderón 1968, I:81) *Canción real al desengaño*.

676 «El primero que imita la *Canzone* 323 en tanto canción fúnebre es Diego Dávalos y Figueroa en su *Miscelánea Austral*, publicada en Lima en 1602-1603» (Colombí-Monguió 2011:110).

677 Colombí-Monguió 1979.

678 Blecua 1971:470-75.

679 *Égl.* 3,129-32 «Estaba figurada la hermosa/Euridice, en el blanco pie mordida/de la pequeña sierpe ponzoñosa,/entre la hierba y flores escondida».

Quevedo, str. I

Una ninfa hermosa  
vi, como el sol, por entre ramos bellos,  
honesta y vergonzosa;  
vestida estaba de oro en sus cabellos,  
y su vista amorosa  
lo seco florecía, y lo florido  
dejaba enriquecido.  
Por primavera el campo la tenía,  
el sol por clara aurora,  
la tierra por señora  
y la noche por día;  
mas pisando unas yerbas por el prado,  
un áspid fiero y duro,  
que en la sombra escondido y en lo obscuro  
estaba, la picó del pie nevado;  
cayó: que hay poco trecho, si se advierte,  
del bien al mal y de la vida a muerte.

E. Roiz de Castro, str. III

Se me quereis prender a parte a parte,  
cabello ondado, e louro,  
tecei-me a rede de ouro  
em que prendeo Vulcano a Cypria, e Marte: 30  
pois que com gentil arte,  
vestis de flores bellas,  
onde estampais a bella amada planta,  
quantas vezes com vel-as,  
quiz numa dessas flores transformar-me; 35  
porque vendo pisar-me  
vosso puro marfim, que a neve espanta,  
pode ser que na flor mudado fora,  
que deu a Juno irada a bella Flora.

In questa strofe di Quevedo si trova probabilmente il modello della bellezza immortale idolatrata da E. Roiz. I dettagli che contano stanno nei due versi «mas pisando unas yerbas por el prado» e «la picó del pie nevado», trasformati dal Roiz rispettivamente in «onde estampais a bella amada planta» e «vosso puro marfim, que a neve espanta». Va da sé che l'immagine e il lessico, filtrati attraverso la canzone camoniana *Manda-me Amor*, risalgono all'*Égloga* II de Garcilaso.<sup>680</sup>

---

680 Cfr. 698-99 «ir do nunca pie humano/estampó su pisada en el arena»; 738-39 «que ya la tierna planta del pie mío/anda a buscar el frío d'esta hierba»; 857-58 «que no puedo sufrir que aquesta arena/abraxe el blanco pie de mi enemiga». Vd. anche *Égl.* III 95-96 «hasta que 'l blanco pie tocó mojado,/saliendo del arena, el verde prado».

## Canzone adespota (II)

AC III:89 (*Cançam*), FS III:111-116 (*Canción XV*).

Schema metrico: ABBA,CcddeeFF.

### I

Por meio de hũas serras mui fragosas,  
cercadas de sylvestres arvoredos,  
retumbando por ásperos penedos,  
correm peremnes ágoas deleitosas:  
na ribeira de Buina, assi chamada, 5  
celebrada,  
porque em prados  
esfaltados  
com frescura  
de verdura, 10  
assi se mostra amena, assi graciosa,  
que excede a qualquer outra mais fermosa.

### II

As correntes se vêm, que aceleradas,  
as aves regalando, & as boninas,  
se vão a entrar nas ágoas Neptuninas, 15  
por diversas ribeiras derivadas:  
com mil brancas conchinhas a áurea area,  
bem se arrea,  
vóão aves,  
mil suaves 20  
passarinhos  
nos raminhos  
acordemente estão sempre cantando  
com doce accento os ares abrandando.

### III

O doce Roixinhol num ramo canta, 25  
e do outro o Pintasirgo lhe responde,  
a Perdiz, de entre a mata, em que se esconde,  
o caçador sentindo, se levanta:  
voando vai ligeira mais que o vento,  
outro assento 30  
vai buscando;  
porém quando  
vai fugindo  
retinindo,  
tras ella mais veloz a setta corre, 35  
de que ferida logo cae, & morre.

#### IV

Aqui Progne de hum ramo em outro ramo,  
com o peito ensanguentado anda voando,  
cibato para o ninho anda buscando,  
a leda Codorniz vem ao reclamo 40  
do sagaz caçador, que a rede estende,  
e pretende  
com engano  
fazer dano  
aa coitada, 45  
que enganada  
de huns esparzidos grãos do louro trigo,  
nas mãos vai a cair de seu imigo.

#### V

Aqui soa a Calhandra na parreira,  
a Rola geme, palra o Estorninho, 50  
sae a cândida Pomba de seu ninho,  
o Tordo pousa em cima da oliveira:  
vão as doces abelhas sussurrando,  
e apanhando  
o rocio 55

fresco, & frio,  
por o prado  
de erva ornado,  
com que o bravo licor fazem, que deu  
aa humana gente a indústria de Aristeu. 60

#### VI

Aqui as uvas luzidas penduradas  
das pampinosas vides resplandecem,  
as frondíferas árvores se oferecem,  
com diferentes fruitos carregadas:  
os peixes na ágoa clara ándão saltando, 65  
levantando  
as pedrinhas,  
e as conchinhas  
rubicundas,  
que as jocundas 70  
ondas consigo trazem, crepitando  
por a praya alva com ruido brando.

#### VII

Aqui por entre as selvas se levântão  
animaes calidónios, & os veados  
na fugida inda mal assegurados, 75  
porque do som dos próprios pés se espântão:  
sae o Coelho, a Lebre sae manhosa,  
da frondosa  
breve mata,  
donde cata 80  
cão ligeiro,  
mas primeiro,  
que ella ao contrário fêrvido se entregue,  
a vezes deixa em branco a quem a segue.

#### VIII

Luzem as brancas, & purpúreas flores, 85

com que obrando Favónio a terra esmalta,  
 o fermoso Iacinto alli não falta,  
 lembrado dos antigos seus amores:  
 inda na flor se móstrão esculpidos  
 os gemidos, 90  
 aqui Flora  
 sempre mora,  
 e com Rosas  
 mais fermosas,  
 com lírios, & boninas mil fragrantas 95  
 alegre os seus amores inconstantes.

### IX

Aqui Narciso em líquido cristal  
 se namora de sua fermosura,  
 nelle os pendentos ramos da espessura,  
 dibuxando-se estão ao natural, 100  
 Adonis, com que a linda Cytherea  
 se recrea,  
 bem florido,  
 convertido  
 na bonina, 105  
 que Ericina  
 por imagem deixou de qual seria  
 aquelle, por quem ella se perdia.

### X

Lugar alegre, fresco, acomodado,  
 para se deleitar qualquer amante, 110  
 a quem com sua ponta penetrante  
 o cego Amor tivesse derribado:  
 e para memorar ao som das ágoas  
 suas mágoas  
 amorosas, 115  
 as cheirosas

flores vendo,  
escolhendo  
para fazer preciosas mil capellas,  
e dar por grão penhor a Nymphas bellas. 120

XI

Eu dellas por penhor de meus amores  
hũa capella à minha Deosa dava,  
que lhe queria bem, bem lhe mostrava  
o bem-me-queres entre tantas flores:  
porém, como se fora mal-me-queres, 125  
os poderes  
da crueldade  
na beldade  
me mostrou;  
desprezou 130  
a dádiva de flores, não por minha,  
mas porque muitas mais ella em si tinha.

FS: 14 As ervas r. | 96 circunstancias | 99 as pendentas ramas

FS: «Esta Canción hallé en el último manuscrito que llegó a mis manos; y quando ella no estuviera en él por de mi P. bastava el estilo para conocerla por suya»; «De todas las Canciones de mi P. solamente esta hallo sin remate. Gil Polo no le tiene también en la .1. pero en la .2. sí; y es como los ocho versos últimos, que tienen entre sí los cinco pequeños».

1. La caratteristica più vistosa di questa canzone è lo schema metrico, che Faria e Sousa riconduce a quello usato da Gaspar Gil Polo in due canzoni della *Diana enamorada*: si tratta di *Mientras el Sol sus rayos muy ardientes* (libro I) e *Cuando con mil colores dividido* (libro V). In questo schema, oltre a mancare la chiave di volta, i 'quebrados' sono non eptasillabi, come di norma, bensì tetrasillabi (= 4'):<sup>681</sup> data la loro rarità nella metrica tradizionale d'origine

---

681 Equivalenti a pentasillabi nella metrica italiana, alla quale fa riferimento anche Faria e Sousa.

italiana,<sup>682</sup> essi sono percepiti come una marca che rinvia alla lirica dei trovatori; non a caso Gil Polo, che si considera il loro ‘inventore’, designa le due canzoni come *rimas provenzales*. Secondo un’ipotesi che risale a Menéndez y Pelayo, «es de presumir que por poetas provenzales entendiese los catalanes del último tiempo; no creo, sin embargo, que abunde en ellos el tipo estrófico usado dos veces en la *Diana*».<sup>683</sup>

Menéndez y Pelayo utilizzava per la *Diana* la seconda edizione (Zaragoza, 1577), che fra l’altro omette l’*Epístola a los lectores* nella quale l’autore spiega: «Puse aquí algunas rimas y versos de estilo nuevo, y hasta ahora, que yo sepa, no usado en esta lengua. Las rimas hice a imitación de las que he leído en libros antiguos de poetas provenzales, y por eso les di este nombre». In *Mientras el Sol*, una delle due canzoni ‘provenzali’, Gil Polo innesta l’endecasillabo *Corrientes aguas puras, cristalinas*, incipit di una delle strofe (vv. 239–52) che costituiscono il monologo di Nemoroso nell’*Égl. I* di Garcilaso. È, secondo Ferreres, da questo monologo (ABC,BAC,cddEEFeF) che il garcilasiano Gil Polo ha tratto lo schema da lui detto ‘provenzale’.<sup>684</sup>

L’opera di Gil Polo che, insieme a quella di Alonso Pérez, si pone come continuazione della *Diana* di Jorge de Montemayor, fu edita nel 1564 a València per i tipi di Joan Mey.<sup>685</sup> Fra il 1559 e il 1624, epoca d’oro della *novela pastoril* in Spagna, la *Diana* di Gil Polo si ristampò sette volte,<sup>686</sup> quella del Pérez almeno quindici; le tre *Dianas*, compresa dunque quella del Monte-

---

682 Il pentasillabo «nunca se halla en la poesía castellana antigua con el carácter de verso autónomo que tuvo en la provenzal y en la catalana» (Alatorre 2007:44-45 e nota 47).

683 Menéndez y Pelayo 1943, II:300; cfr. Ferreres 1960:432.

684 «Las diferencias a notar son: los versos heptasílabos de Garcilaso son pentasílabos en Gil Polo; Gil Polo abrevia la estancia suprimiendo dos versos» (Ferreres 1960:435).

685 Juan de Timoneda cita Gil Polo nel suo *Sarao de amor* (1561), ma di lui si conoscono solo poche poesie pubblicate isolatamente prima della *Diana*.

686 Per la fortuna dell’opera e le imitazioni si veda lo studio di Castillo Martínez 2017.



mayor, si publicaron unite una volta sola, nel 1578 a Pamplona.<sup>687</sup>

Un'eco notevole della popolarità di Gil Polo si trova nel certame poetico celebrato a Barcellona alla fine del 1584, «cuyas composiciones giran todas alrededor de un mismo tema: la diferencia entre amor y deseo».<sup>688</sup> Il certame è registrato nel ms. B 2470 della Hispanic Society of America. Negli atti relativi è incorporata un'epigia con epitafio per Gil Polo, ciò che permette di datarne la morte a poco prima del 31 dicembre 1584. È inoltre verosimile che al concorso partecipassero due suoi figli, uno con lo stesso nome (il giurista) e un altro chiamato Baltasar Polo. Il concorso è dunque un omaggio postumo a Gil Polo? «Esto explicaría la elección de un tema tan profano cuando la gran mayoría de los certámenes de la época son de temática religiosa (...). También explicaría la supuesta presencia de dos hijos entre los participantes (...). Y, sobre todo, podría explicar por qué la última composición a concurso es una égloga, género nada típico de este tipo de certámenes, pero acorde al estilo de la *Diana* de Gil Polo; y por qué tres de los participantes (Baltasar Polo,<sup>689</sup> Francisco Julián y Diego de Olasso) emplean rimas provenzales».<sup>690</sup>

Alla luce di questi dati, acquista nuovo interesse la notizia comunicata da Menéndez y Pelayo a proposito dell'innovazione metrica di Gil Polo: «Yo sólo recuerdo uno [tipo estrófico], no igual en el número de los versos, sí análogo por la combinación de endecasílabos y pentasílabos, en unos versos del notario barcelonés Antonio de Vallmany, que obtuvo la joya en un certamen de 1557: *Yo trist per so que amant vos he servida*» (schema: ABAB,CccDD).<sup>691</sup> Lo

---

687 «Al parecer *La Diana enamorada* de Gil Polo no pudo pasar la frontera de Castilla. Se publica en Valencia, en Zaragoza y Pamplona. También en Amberes, en París y en Bruselas. No llegó a imprimirse en Italia tampoco. Cuando leemos las alabanzas de Gil Polo en la *Galatea* y, veinte años más tarde, en el *Quijote*, son ya alabanzas en ausencia» (Smieja 1980:717-18).

688 Rovira Cerdà 2016:122.

689 È «el único participante del que se transcriben dos composiciones», la seconda delle quali è appunto in *rimas provenzales* (Rovira Cerdà 2016:127).

690 Le tre canzoni, il cui schema è identico a quello delle due 'provenzali' incluse nella *Diana*, sono nell'ordine *Claros rayos envió de su luz pura* (2 strofe); *Si alguna cosa al alma se presenta* (2 strofe); *Amor es un regalo, es una gloria* (4 strofe).

691 Menéndez Pelayo 1943, II:300.

studioso evidentemente cita a memoria, perché l'anno è il 1457 (non 1557) e l'autore si chiama più precisamente Antoni Vallmanya.<sup>692</sup> Non sono queste le uniche imprecisioni commesse da Menéndez Pelayo che, sulla traccia della sua fonte,<sup>693</sup> in luogo dell'incipit della canzone menzionata come riscontro allo schema di Gil Polo, cita il verso iniziale della terza strofe (*Yo trist...*). Si tratta in realtà della canzone *L'ignorant hom port'ab*<sup>694</sup> *si un greu dan* con cui l'autore risultò vincitore nel certame della *joia de desconeixença*, che si tenne a Barcellona nel monastero dei *Framenors* (o convento di Sant Francesc).<sup>695</sup> Il certame lo aveva convocato il medico barcellonese Martí Bellit, evidentemente sull'onda del successo suscitato da *La Belle Dame sans mercy* di Alain Chartier, di cui era da poco uscita la traduzione catalana a cura di Francesc Oliver. Questa «ha de ser anterior a 1457: la presència de la traducció catalana de Chartier és clara al poema V, *Anciós tot de l'amagat engan*, datat el 1457, amb el qual s'inaugurà el certamen de la *Joia de la Desconeixença*. En aquest mateix poema de Vallmanya, el V, hi ha un parell de versos presos de *La glòria d'amor* [del Rocabertí], i al poema VI, *L'ignorant hom porta-b [= port'ab] si un greu dan*, datat també el 1457, es troben versos de *La glòria d'amor* pràcticament a cada estrofa».<sup>696</sup>

Vallmanya partecipò al certame con tre poesie, tutte marcate col 'senyal' *Retret d'amor*: il premio lo vinse con la canzone *L'ignorant hom* in strofe di 14 versi, per la maggior parte 'decasil·labs', tranne un *bioc* monosillabico dopo il quarto verso, e due tetrasillabi consecutivi prima del distico finale (schema ABABbCDCDEeeFF). Le sue *cobles esparses* XVIII, XIX e XX presentano

692 L'edizione di riferimento attuale è quella di Auferil (2007).

693 Milà y Fontanals 1890:197 «L'obra de desconaxensa ab la qual lo predit Valmany gonyà la joya (Capfinit ab un ampelt y dos biochs)». La rubrica a lato della prima *cobla* informa che la data era domenica 24 aprile 1457 «Fra-Menors de Barchna.»

694 Così, secondo la tradizione provenzale (pr. *ab* = cat. *amb*), invece di *porta·b*, come vari studiosi preferiscono scrivere.

695 Non è un caso se dopo l'articolo di Ferreres (1960), che ripete la scheda di Menéndez Pelayo, la menzione di *Yo trist* scompare dalla bibliografia successiva e, d'altra parte, l'incipit corretto *L'ignorant hom* non esiste nel RIALC (cfr. *Informe RIALC 2009* in rete).

696 Marfany 2007:67 (e cfr. ib.:48-49). Si veda ancora Ead. 2015:267; Bassegoda Pineda 2011.

uno schema simile, rappresentabile come ABABbCDCDCccEE.<sup>697</sup> A questa tipologia appartengono ancora la canzone X (*Sort*),<sup>698</sup> con schema ABABCDDCccEE, e la XII, con schema ABABABABbbCC.<sup>699</sup>

L'opera poetica di Vallmanya, notaio e segretario del re Joan II, costituisce una tipica raccolta notarile.<sup>700</sup> Il materiale edito da Auferil comprende un totale di 24 composizioni,<sup>701</sup> di cui 13 poesie relative al *Cicle de Valldonzella*,<sup>702</sup> un *poema espars*, sei *cobles esparses*, la *tençó amb Joan Fogassot*, tre *poemes religiosos*.<sup>703</sup> Più tardi Vallmanya intervenne nel certame mariano celebrato a València il 1474.<sup>704</sup> «La devoción immaculista valenciana (...), amén de haver sido cultivada por una amplia literatura popular, era practicada por un gran plantel de teólogos poetas que frecuentaban los diversos certámenes literarios locales», in particolare quelli celebrati il 25 marzo 1474 e nel triennio 1486-1488.<sup>705</sup>

Il legame originario dello schema metrico usato da Gil Polo con il genere dell'ecloga si conferma nelle imitazioni di volta in volta segnalate da Faria e

---

697 Sono «cobles de tretze versos amb bioc després del quart vers. Formes que, como ja hem dit en els comentaris dels poemes VI i X, són exclusives d'Antoni Vallmanya» (Auferil 2007:101). Nel nostro schema il monosillabo (rispettivamente: *clar*, *fe* e *do*) è segnalato in corsivo.

698 Le monache dedicatarie sono non una, come di consueto, bensì tredici, come il numero delle canzoni.

699 Gli otto 'decasil·labs' iniziali sono ordinati in 'rims derivatius' –*at:-ada*.

700 Gómez-Bravo 2013:140.

701 Ma dal totale si debbono togliere le n° XXIII e XIV, perché attribuite a Bernardí Vallmanya (RIALC 184,1-2; cfr. Marfany 2007:45, nota 2).

702 Il monastero cistercense femminile di Santa Maria de Valldonzella, che operava come vivace centro letterario.

703 21 poesie, di carattere amoroso e in forma di corrispondenza epistolare, risalgono agli anni 1454-1459 e sono arrivate su mss.; soltanto tre, di argomento religioso, furono oggetto di pubblicazione, una nel 1474 e due nel 1486. I mss. sono J (Paris, Bibl. Nat., ms. esp. 225), K (Barcelona, Bibl. de Catalunya, ms. 10), N (Barcelona, Ateneu Barcelonès, ms. 1). Questi canzonieri sono stati oggetto di importanti studi da parte di Auferil e Beltrán: se ne veda la bibliografia in Martos 2010:18.

704 Vd. Marfany 2007:47-48, oltre allo studio di Ferrando Francés (1983).

705 Febrer Romaguera 2003:185 e nota 500.

Sousa, Menéndez Pelayo, Ferreres, Alatorre. La gran fioritura manoscritta dell'ecloga, caratteristica del ventennio 1560-1580, si prolunga nelle raccolte di Gabriel López Maldonado (*Cancionero*, 1585, con due ecloghe)<sup>706</sup> e Vicente Espinel (*Rimas varias*, 1591, con quattro ecloghe, composte probabilmente in Italia fra 1581 e 1584), e nel ricupero delle *Varias poesías* di Hernando de Acuña. Rimase ancora per poco tempo inedita *La bucólica del Tajo* di Francisco de la Torre.<sup>707</sup>

Maldonado è il *Sincero* dell'Academia de los Nocturnos di València.<sup>708</sup> La sua canzone, già segnalata da Faria e Sousa, presenta lo schema ABBA,accddeE.<sup>709</sup> Tre delle ecloghe di Espinel appartengono al ciclo degli amori di Liseo e Célida; una di queste (*Ay, apacible y sosegada vida*)<sup>710</sup> è appunto redatta nella strofe 'provenzale' di Gil Polo: «La única modificación que introduce Espinel es la de hacer heptasilabo el verso III».<sup>711</sup> Lo schema di un'altra ecloga (*Al tiempo que la clara luz hermosa*) è ABcC,ABcc,DDEeFEF: endecasillabi e settenari, ma senza chiave di volta.<sup>712</sup>

Nel 1595 si pubblica a Zaragoza la prima parte delle *Guerras civiles de Granada* di Ginés Pérez de Hita.<sup>713</sup> La prima delle canzoni incluse nel cap. XIV, *Fortuna que en lo excelso de tu rueda*, riproduce con esattezza per nove strofe lo schema di Gil Polo. Nel cap. III della seconda parte (Cuenca, 1619) c'è un

---

706 Impresso en Madrid, en casa de Guillermo Droy (...). Año de 1586, Libro II, ff. 69v-70v.

707 Per tutto questo si veda Montero 2002.

708 Fondata sullo scorcio del 1591 da Bernardo Català de Valeriola, e documentata fino al 13 aprile 1594. Cfr. Mas i Usó 1991:340-57.

709 M. Güell (2008:2, nota 6) menziona come unico parallelo *Sancto desdén, por frente [ma: fuerte] mano* di López Maldonado, ignorando che il rinvio è già nel commento di Faria e Sousa. Va da sé che il rinvio al repertorio occitanico di Frank II, p. 37 è sprovvisto di qualsiasi pertinenza.

710 Cfr. Luis de León, *Oda I*: «una vida sencilla y apacible».

711 Ferreres 1960:432 nota 1.

712 Qualche riscontro è possibile col nostro testo: ad es. «los acentos suaves/de las parleras aves».

713 Ed. Blanchard-Demouge 1913.

altro esemplare in otto strofe, non segnalato da Menéndez y Pelayo.<sup>714</sup>

Uno degli imitatori metrici più tardi di Gil Polo è Gonzalo de Saavedra (1633) con la canzone *Quando pensé qu'estavas ya cansado*, schema ABbA,C-cddeeFF (12 strofe).<sup>715</sup> Lo precede Jacinto de Espinel Adorno, nipote di Vicente, nativo di Málaga. Rispetto a quello di Vicente Espinel, lo schema dell'Adorno, ripetuto per cinque strofe, presenta in più un distico finale di endecasillabi (ABbA,CcddeeFfGG):<sup>716</sup>

Detén fortuna el curso de tu rueda,  
y no te canses tanto de mis bienes,  
con el mal que previenes,  
porque gozar mi gloria nunca pueda;  
que envidiosa, si varia, vas mostrando  
pena que dando  
le va a mi suerte  
la cruda muerte,  
que como a triste  
fuerte le enviste;  
mas ay de mí! que casi imaginaba  
el mal que se acercaba,  
que de ordinario siempre al desdichado  
no le puede durar feliz estado.

Dunque i più significativi tra gli imitatori metrici di Gil Polo si situano geograficamente, e culturalmente, tra València e Málaga. Gioverà raccogliere ciascuno degli schemi e riscontrarli con quello della nostra canzone (pseudo-)camoniana:

(pseudo-Camões)	ABBA,CcddeeFF
Gil Polo	ABBA,CcddeeFF

---

<sup>714</sup> Vd. Díez de Revenga 2014:100.

<sup>715</sup> Gonzalo de Saavedra, *Los pastores del Betis, versos y prosas*, En Trani, por Lorenzo Valerij, 1633, libro II, f. 98b-103a (l'opera si suole considerare come l'ultima delle *novelas pastoriles*). Non tutti gli esempi disponibili appartengono al genere bucolico: si veda ad es. Diego Beltrán Hidalgo, *Lamentación en la Exequias reales de Felipe II en Murcia*, ed. Juan Alonso de Almela, Valencia, 1600, pp. 169-82.

<sup>716</sup> *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*, pubblicato a Madrid, por la viuda de Alonso Martín, nel 1620. Libro IV, pp. 360-63.

Maldonado	ABBA,accddeE
Espinel	ABbA,CcddeeFF
Adorno	ABbA,CcddeeFF
Saavedra	ABbA,CcddeeFfGG

I sei autori mantengono la strofe di dodici versi, meno Maldonado che ne ha undici e che, rispetto al modello, appare il più innovativo: è l'unico a introdurre una chiave di volta (*a*) pur conservando nella sirma la sequenza di 'pareados', ma per rispettare l'equilibrio interno al modello, li riduce da quattro a tre e, per compenso, trasforma da pentasillabo a endecasillabo il verso conclusivo.

Espinel conserva lo schema di Gil Polo, limitandosi a ridurre a settenario (*b*) il terzo endecasillabo, e l'innovazione è recepita da Saavedra e da Adorno; questi, però, non si accontenta di integrarla, ma interviene anche sulla sirma, riducendo uno degli endecasillabi a settenario (*f*) e aggiungendo una 'combinatio' finale, ciò che porta a quattordici il numero dei versi.

Rispetto allo sperimentalismo che caratterizza i circoli poetici andalusi, l'autore della nostra canzone dimostra un atteggiamento purista comparabile a quello dei tre partecipanti al certame celebrato nel 1584 a Barcellona – anch'egli, evidentemente, in segno di omaggio a Gil Polo. Tuttavia esiste una differenza di peso, alla quale Faria e Sousa non sembra annettere soverchia importanza:<sup>717</sup> i 'quebrados' (che restano per la maggior parte femminili) non sono tetrasillabi (= 4'), bensì trisillabi (= 3'). La rarità di questo tipo di verso impone che ci s'interroggi sulla pertinenza eventualmente attribuitagli dall'autore.

Per tentare di comprendere la ragione di questa equivalenza sembra opportuno ricorrere alla nozione di *bioc*, tipica della metrica catalana. La sua definizione nei comuni manuali è più o meno la seguente: «En una composició anisossil·làbica, vers molt breu, de menys de quatre síl·labes, d'una estrofa de peu trencat, que es combina amb versos llargs». Nell'uso, il riferimento al numero di sillabe diventa meno cogente, e la nozione che prevale è l'im-

---

717 «La orden de sus consonancias, y de siete versos grandes, y entre ellos cinco juntos de a quatro sílabas».

portante dissimmetria fra versi lunghi e corti. Luís Cabré<sup>718</sup> si riferisce a «la pràctica trobadoresca, la qual, dins el marc de la *canço*, admetia la plurimetria en general i, concretant més, el bioc, és a dir, un vers curt que no havia d'igualar la meitat del còmput sil·làbic del llarg». In nota raccoglie un abbondante numero di componimenti – talora abusivamente inclusi nel genere dei *lais*<sup>719</sup> – fra cui *L'ignorant hom* di Vallmanya (ms. J, f. 230v) «emparentable» con la «Requesta d'amor tançonada per En Gabriel Farruç, ab la qual ganyà la joya»<sup>720</sup>. Più oltre<sup>721</sup> propone, a titolo esemplificativo, il raffronto tra gli schemi ABBA,ccCddD (Arnau March, 'cobles capcaudades' di *Novell pançer m'es vengutz soptament*) e AbBa,ccBcBDD (Leonard de Sors, ballata *Tal qui no'm viu fort de mi perlarà*). Ambigui fra *lai* e canzone, questi schemi presentano un'indubbia analogia con le *rimas provenzales* di Gil Polo.

Durante il sec. XV, dunque, s'impone in Catalogna «la voga de biocar – o laiar – composicions», in particolare «cançons biocades o laiaades», moda eventualmente d'origine francese<sup>722</sup> che, in sintonia con la crescente tendenza alla versificazione polimetrica, detta legge nei due secoli successivi. È sufficiente uno sguardo al RIALC<sup>723</sup> per accertarsi della diffusione del *bioc* tetrasillabico in autori famosi (come Pere Torroella)<sup>724</sup> o meno famosi. Il ricorso a questa moda potrebbe bastare a giustificare l'innovazione rispetto allo schema di Gil Polo introdotta dall'autore della nostra canzone. Per chi non si accontentasse, proponiamo di ricorrere alla mediazione di Uc del Vallat, un trovatore poco noto, ma recentemente dissepolto dagli specialisti,<sup>725</sup> perché attivo alla corte di Pere el Cerimoniós: il suo nome

---

718 Cabré 1987:100–01 e nota 84.

719 «La frontera que separa el *lai* d'altres gèneres està pràcticament esborrada: sembla que n'hi a prou de parlar tristament i introduir algun vers curt per reunir tots els atributs necessaris que faran d'una cançó un *lai*» (Cabré 1987:104).

720 Cfr. Riquer 1951:236–38; Alberni 2003.

721 Cabré 1987:102, nota 86.

722 Cabré 1987:105, nota 91; Id.:130.

723 Si veda anche il repertorio di Parramon i Blasco (1992).

724 Cfr. Rodríguez Risquete 2003.

725 Alberni 2006.

figura nel registro della tesoreria reale per gli anni 1355 e 1356, ed è forse lo stesso che nel 1368 è menzionato come messaggero o portatore di lettere («porter del rei»).

Nel 1372 un poeta di nome *Huc del Valat* vince la *violeta* ai *Jocs Florals* di Tolosa: la notizia sta nel ms. noto come *Registre Galhac*,<sup>726</sup> inaugurato nel 1458 da Guilhem de Galhac al fine di raccogliervi le poesie premiate ai *Jocs* (la data più antica è il 1345, la più recente il 1484). La canzone premiata, *Per l'amistat, on fort mon cor se fiza*, è stata più volte edita, da J.-B. Noulet a J. Anglade. La rubrica informa:<sup>727</sup> «Canso e dansa mesclat per lo qual mestre huc del Valat <mestre en medessina> de Monpeslier gasanhet la violeta <l'an 1372>». Riproduco la prima coppia di strofe:<sup>728</sup>

CANSO.

Per l'amistat, on fort mon cor se fiza,  
de vos, gentils, cuy pretz e laus enassa,  
Dompna, si'us play, vuelh Chanso far e Dansa,  
no per us rims, mas per novel'asiza,  
gent devisa:

quar la dousors que'l novel temps amena,  
s'es tan prehon dins lo mieu cor enclausa,  
que d'estar gays no pot jorn aver pausa,  
e per causa,  
pus que l'ausel, en may, am la serena.

DANSA.

De tal gaug es m'arma plena,  
que no'm cessi d'alegrar,  
etz on pus me vuelh fondar  
en chantar,  
mays ay d'amors joy sens pena.

Lo schema della canzone (ABBA,aCDDdC) presenta, come nel Maldonado, una chiave di volta; ma ciò che più importa ai nostri fini è l'impiego di un trisillabo femminile sia nella chiave di volta che nel penultimo verso.

726 Archives de l'Académie des Jeux Floraux, 500.009, p. 16.

727 Fra parentesi uncinate le integrazioni del secondo copista, contemporaneo del primo.

728 Il componimento si estende per quattro coppie; nelle tre successive la *dansa*, invece di cinque versi, ne comprende dieci.



Anche la *dansa* è marcata nel penultimo verso da un trisillabo, stavolta maschile. L'altro rilievo pertinente riguarda gli anni di attività del Galhac, che inizia la sua raccolta nel 1458 e la prosegue fino al 1484: a quell'epoca Antoni de Vallmanya era in piena attività, e a València si celebravano, come visto, certami mariani di grande risonanza. È normale che, nel quadro di questi eventi culturali, il Galhac intendesse riagganciarsi alla tradizione linguado-ciana del secolo precedente.<sup>729</sup>

2. Delle due canzoni di Gil Polo che fungono da modello, *Mientras el sol sus rayos muy ardientes* (Libro I) e *Cuando con mil colores dividido* (Libro V), la prima è un canto amebeo, dove compaiono *la cigarra* (I), il «dulce murmurar de la corriente/de aquesta fuente» (II), le «corrientes aguas puras, cristalinas» che abbelliscono la riva «con lirios y trepadas clavellinas» (III), il «verde y florido prado (...)/con las matices de árboles y flores,/que hacen en tí hermosísima pintura» (IV); le quattro strofe restanti (senza congedo), sviluppano il contrasto con lo sgradevole ambiente delle corti.<sup>730</sup>

La seconda canzone non è un vero e proprio catalogo, ma ciascuna strofe contiene un quadro campestre, ed è legata alle altre mediante l'anafora del distico terminale, dove sempre compare il nome *Elvinia*.<sup>731</sup> Si menzionano Filomena (I); «los ruisseños» (II); la grandinata che «la fruta y hoja/gasta y destruye» (III); «la mirla y la calandria» (IV); Delia cacciatrice in compagnia di «Napeas y Hamadríadas» (V); Cinzia e Atteone (VI).

3. Proponiamo di seguito un commento dettagliato dei luoghi più inte-

---

729 «La poesia de certamen (tant si el concurs se celebrava a Tolosa de Llenguadoc, a Lleida o a Barcelona) i la poesia produïda pels darrers 'trobadors' adscrits com a tals a la casa reial d'Aragó (...) són producte d'un mateix impuls» (Alberni 2006:11).

730 A parte l'endecasillabo garcilasiano già segnalato, esistono altri riscontri possibili con la nostra canzone: «el poderoso cielo, de su grado/fresco liquor envíe al seco prado/ni de ganado sea enturbiado,/liquor tan claro/al dulce murmurar de la corriente/de aquesta fuente»; «a par del río,/do dan las aves/cantos suaves,/las tiernas flores/finos olores»; «Aqui el ruido que hace el manso viento».

731 È chiara l'imitazione dall'Égl. III di Garcilaso. Possibili riscontri con la nostra canzone: «cantos suaves/de ninfas y aves»; «y está con dulce acento a mis cantares/la mirla y la calandria replicando»; «con frescas rosas/le van delante».

ressanti della nostra canzone.

1 Il sintagma «fragosa sierra» è in clausola di Garcilaso, *Égl.* 3,329-30.

2 *Écl.* 7 (CP 367) «duro monte/de silvestre arvoredo rodeado»; *Lus.* 1,35 «de silvestre arvoredo abastecida».

4-6 *Écl.* 4 (CP 350) «ao longo da ribeira deleitosa»; Garcilaso, *Égl.* 3,251-52 «que en aquella ribera deleitosa/de Nemoroso fue tan celebrada». La *ribera de Buina* (v. 5), che FS confessa di non conoscere, potrebbe essere la Ribeira de Boina, che forma un estuario presso la città di Portimão (Algarve);<sup>732</sup> l'archetipo paesistico è, ancora una volta, in Garcilaso, *Égl.* 3,57-66 «Cerca del Tajo, en soledad amena,/de verdes sauces hay una espesura/toda de hiedra revestida y llena/(...);/el agua baña el prado con sonido,/alegrando la vista y el oído.//Con tanta mansedumbre el cristalino/Tajo en aquella parte caminaba».<sup>733</sup>

11-12 *Écl.* 2 (CP 323) «Fermosa manhã clara e deleitosa,/que como fresca rosa – na verdura,/te mostras bela e pura (...),/fermosa a espessura – e fresca a fonte,/fermoso o alto monte – e o rochedo,/fermoso o arvoredo – e deleitoso».

12 Garcilaso, *Égl.* 3,233-4 «Una d'aquellas diosas que 'n belleza/al parecer a todas excedía».

15 *Lus.* 9,49 «que vêm por cima da água Neptunina»; *Lus.* 1,58 «polas argêntneas ondas Neptuninas» (e per tre volte la clausola «o reino Neptunino»).

16 *Écl.* 7 (CP 367) «donde um manso ribeiro derivado».

17 F. de la Torre, *Buc.* 2,1-3 «En la ribera del sagrado río,/que por los arenales puros de oro/al Oceano Reyno se apresura». – «Desde *Dafnis*, su primera égloga, en la *Bucólica del Tajo* se define el entorno fluvial como un universo autónomo (...). La presentación inicial de la ribera del Tajo se fija en su condición aurífera, al mismo tiempo que alude al lugar de su desembocadura, Lisboa. Se incorpora aquí un motivo de amplia tradición, documentado en Estrabón y Plinio, y recogido en la égloga III de Garcilaso, probable modelo mediatizador: 'Las telas eran hechas y tejidas/del oro que el felice Tajo envía,/apurado después de bien cernidas/las menudas arenas do se cría' vv. 105-8» (Abadín Barro 2009:91). Cfr. poi *Lus.* 9,53 «onde a costa fazia ã enseada/curva e quieta, cuja branca areia/pintou de ruivas conchas Citereia».

20-24 *Écl.* 5 (CP 355) «A música do leve passarinho/(...), saltando de raminho em raminho».

---

732 Cfr. invece FS ad v. 17: «y así yo presumo que este sitio está cerca del Tajo que lleva arenas de oro: y no lo deshaze el dezir (como arriba apunté) que era cerca del mar; porque el mar sube por el Tajo algunas veinte leguas».

733 Vd. anche *Égl.* 2,528=532 «Vosotros, los del Tajo, en su ribera»; 1041-42 «En la ribera verde y deleitosa/del sacro Tormes, dulce y claro río».

23 Garcilaso, *Égl.* 1,49-51 «él, con canto acordado/al rumor que sonaba/del agua que passava».

25-26 varia un famoso esordio del *romance* detto *del prisionero*: «cuando canta la calandria/y responde el ruiñeñor»<sup>734</sup> (la *Calhandra* compare al v. 49). Peraltro «el amante rústico, según prescribe Lope en *El testimonio vengado*, es bien que dé a su prenda 'el pajarillo cogido/con la liga en el barbecho,/la calandria en el estrecho/y el ruiñeñor en el nido'<sup>735</sup> (...). Más pertinaz, como tercero en concordia, es el jilguero» (nel libro VI della *Galatea*, in Jorge de Montemayor, e nella poesia popolare).<sup>736</sup> Cataloghi più ampi si trovano nell'imitazione della *Galatea* fatta da Florián y Pellicer e nei *romances*.<sup>737</sup>

27 La *perdiz* compare nella sequenza di scene di caccia svolta da Garcilaso nella seconda ecloga ai vv. 305-07: «Y tú, perdiz cuitada, piensas luego/que en huyendo del techo estás segura?/En el campo turbamos tu sosiego», con chiara allusione a Sannazaro, *Arcadia* VIII 24.<sup>738</sup> Quevedo, nel poema intitolato *Describe una recreación y casa de campo de un valido de los señores reyes católicos don Fernando y doña Isabel*, dopo aver fatto allusione ai miti di Narciso, Ercole e Giacinto, senza soluzione di continuità descrive il *jilguero* simbolo di Orfeo «y la perdiz, que, ensangrentando el aire/con el purpúreo vuelo,/de sabroso coral matiza el suelo,/ya pájaro rubí con el reclamo,/lisonja del ribazo,/múrice volador esmalta el lazo», e finalmente il *jabalí* che uccise Adone.<sup>739</sup>

---

734 Il *romance* è glossato sia da Nicolás Núñez nel *Cancionero general* del 1511, sia da Diego Sánchez de Badajoz, «piezas perpetuadas en una veintena de reimpressiones antiguas», ed è incluso nel *Cancionero de romances* e nella *Silva* del 1550. Vd. Devoto 1990:261. La coppia appare già in Berceo e nell'Arcipreste de Hita.

735 Al di là di Garcilaso, «los pastores de los bucólicos latinos menores [Calpurnio y Nemesiano] utilizan animales – en particular liebres, palomas o ruiñeñores – como objetos de regalo» (Alvar Ezquerro/Gago Saldaña 1998:145).

736 Devoto 1990:267.

737 Insieme alla coppia centrale compaiono variamente *sirguerillos*, *tortolillas*, *canarios*, *lucianos*, *chamarices*, *papagayos*, *tordos*, *urracas*, *verdone*s, *gorriones*, *chirizones*, *pardillos* (Devoto 1990:268-69).

738 Cfr. anche Boscán 1, 13, 511-15 (la *perdiz* è preceduta dal *cisne*, come in Garcilaso), all'interno di «una sorta di bestiario metaforico, ove le caratteristiche di ogni animale sono assimilate a un comportamento umano» (Sarmati 2005:428).

739 Vd. López Eire 2010<sup>o</sup>:1767-69. In un altro poema intitolato *Al jabalí que mató con una bala la Serenísima Infanta doña María*, allude (?) a un altro *jabalí*, fratello del cinghiale calidonio: «y lisonjero a Venus por hermoso,/y a la muerte de Adonis religioso,/no admite por memoria de su vida/el bosque al jabalí por homicida».

*Madrigal. A la Serenísima infanta María, de un jabalí que mató en Aranjuez*, v. 8-9: «Bellísima tú, pues, Cintia española,/cerdosos brutos mata». *A don Antonio Ponce de León y Chacón, señor de la villa de Polvoranca, yendo a Colmenar*, v. 26-27: «el cerdoso rival/de Adonis». *En la muerte de doña Luisa de Cardona, monja en Santa Fe de Toledo*, v. 29-32 «ligera a los pies, fuiste,/del corcillo, y valiente/del jabalí cerdoso/al espumoso diente»; v. 214 «Los montes que el pie se lavan/en los cristales del Tejo/(...)/tiranizados tenía/un cerdoso animal fiero».

28 Per il motivo della caccia inserito in un contesto bucolico, l'archetipo è ovviamente la seconda ecloga di Garcilaso, vv. 218-23:

Zorzales, tordos, mirlas, que temiendo  
(delante de nosotros espantados),  
del peligro menor iban huyendo,  
daban en el mayor, desatinados,  
quedando en la sutil red engañosa  
confusamente todos enredados.<sup>740</sup>

40-41 La caccia alla quaglia (o coturnice) è descritta nel son. 44 di Paolo Giordano *Rete stretta, o quadrata in verde tinge* (titolo: *Caccia della Quaglia col Quagliere*).<sup>741</sup> Si trova poi nel son. 293 del *Cancionero Antequerano*,<sup>742</sup> v. 8 «y al reclamo la simple codorniz». Ma l'allusione più celebre è quella di Góngora, *Soledades*, vv. 585-89: «Al contento se abaten, cristalino,/sedientas la serranas,/cual simples codornices al reclamo/que les miente la voz, y verde cela/entre la no espigada mies la tela».

53 *Écl.* I (CP 311) «as doces e solícitas abelhas/com um brando sussurro vão voando», calco di Garcilaso, *Égl.* 2,71-74 «a la sombra volando/(...),/la solícita abeja susurrando». Le api come clausola di un 'locus amoenus' risalgono allo stesso Garcilaso, *Égl.* 3,69-80:

Peinando sus cabellos d'oro fino,  
una ninfa del agua do moraba  
la cabeza sacó, y el prado ameno  
vido de flores y de sombras lleno.  
Movióla el sitio umbroso, el manso viento,  
el suave olor d'aquel florido suelo;  
las aves en el fresco apartamiento  
vio descansar del trabajoso vuelo;  
secaba entonces el terreno aliento  
el sol, subido en la mitad del cielo;  
en el silencio solo s'escuchaba  
un susurro de abejas que sonaba.

61-63 Tasso, *Ger. lib.* 20,99 «com'olmo a cui la pampinosa pianta/cupida s'avvicchia, e si marita»; ma le *frondiferas arbores* del verso successivo rinviano piuttosto all'*Arcadia* del Sannazaro: «mirando i fronzuti olmi circondati dalle pampinose viti». L'immagine dell'olmo e della vite abbracciati si trova ancora in Garcilaso, *Égl.* 1,133-39; F. della Torre, *Buc.* I [*Dafnís*], 33-34: «la minuciosa

---

740 Si vedano ancora gli *estorminos* (v. 240) e la *perdiz* (v. 305).

741 *Rime* di Paolo Giordano II. Duca di Bracciano. In Bracciano. Per Andrea Fei Stampator Ducale. 1648.

742 Ed. Lara Garrido 1988:168. Il sonetto è citato anche in Alatorre 2007:196.

estampa que forman la hiedra y la vid en torno al olmo, que se reflejan en el agua movidos por la brisa (estr. 5). La enumeración de árboles diversos (estr. 6), el mirto, el laurel, el ciprés, el álamo, el prado y el cedro, agitados por el 'aire blando' (v. 48) (...). Filomena, el ruiseñor, aporta las notas acústicas de su lamento, devueltas por el eco (estr. 7). La frondosidad y el colorido alegran un paisaje decorado por Primavera y Flora, en una octava que recapitula la *descriptio*» (Abadín Barro 2009:88-89). Al di là di questi riscontri, si risale fino a Calpurnio IV 46-48 «hic age pampinea mecum requiesce sub umbra;/hic tibi lene virens fons murmurat, hic et ab ulmis/purpureae fatis dependent [donde *penduradas*] vitibus uvae». – Tutta la scenografia corrisponde a *Lus.* 9,56 «Mil árvores (...)/com pomos odoríferos e belos»; *Lus.* 9,57 «As árvores agrestes, que os outeiros/têm com frondente coma ennobrecidos»; *Lus.* 9,59 «entre os braços do ulmeiro está a jocunda/vide, cuns cachos roxos e outros verdes». Cfr. *Écl.* 7 (CP 372) «Não estão carregados/os ulmeiros das vides retorcidas,/onde o cacho enforcado amadurece?».

65-67 Garcilaso, *Égl.* 2,443-48 «y en medio aquesta fuente clara y pura/(...),/el arena, que d'oro parecía,/de blancas pedrezuelas variada,/por do manaba el agua, se bullía»; *Écl.* 7 (CP 367) «Tão claras vão as águas caminhando/que, no fundo, as pedrinhas delicadas/se pode, ùa e ùa, estar contando» (precede «por cima d'alvas pedras»).

67 *Lus.* 9,54 «Por entre pedras alvas se deriva/a sonora linfa fugitiva».743

68-79 *Écl.* 6 (CP 364) «Para quem as conchinhas ruivas cavo/na praia os brancos búzios apanhando?».

72 *Écl.* 3 (CP 336) «Nas claras águas deste rio brando».

74: «calidonia fiera» (v. 4, hapax) nel sonetto di Góngora *De un jabalí que mató en el Pardo el rey nuestro señor*.

77-79 *Lus.* 9,63 «Aqui a fugace lebre se levanta/da espessa mata».

85-108 Allude, nell'ordine, alle metamorfosi floreali di Giacinto, Narciso, Adone. Nell'*Écl.* 2 (CP 323-24) il catalogo, ugualmente preceduto dalla menzione di Zefiro e Flora (e seguito dalle «cappelas»), comprende Narciso, Eco, Giacinto, Adone.

91-95 *Lus.* 9,61 «Pintando estava ali Zéfiro e Flora/as violas da cor dos amadores,/o lírio roxo, a fresca rosa bela».

99-100 *Lus.* 9,55 «vendo-se no cristal resplandecente,/que em si o está pintando propriamente» (sogg. è l'«Arvoredo gentil»).

114-15 *Écl.* 1 (CP 311) «a ave gárrula suspira,/suas mágoas espalhando ao vento frio».

---

743 Si veda anche la rima *graciosa* : *deleitosa*.

119-22 *El. 2* (CP 323-24) «Ali as Ninfas fermosas pelos prados,/os Faunos namorados – após elas,/ mostrando-lhe capelas – de mil cores,/que faziam das flores – que colhiam»; *Écl. VI* (CP 365) «e quaisquer a seu vate coroaram/de capelas idóneas e fermosas,/que as Ninfas lhe teceram e ordinaram» (cfr. CP 381).

124-25 FS rinvia al son. VII *Alegres campos, verdes, deleitosos* della III Centuria, del quale è unico testimone, vv. 12-14: «Mostray-lhe, para ver minha fé pura,/o bem que sempre quis, fermosas flores,/que então não sentirey que mal me queyra».

4. Costruito su lacerti delle ecloghe II e III di Garcilaso, non senza qualche discreta eco di Fernando de la Torre, il 'locus amoenus' del Tago dorato<sup>744</sup> è sapientemente infuso di materiali camoniani. L'opera d'intarsio è fatta da qualcuno che conosce bene sia le ecloghe consacrate a D. António de Noronha, sia il lessico formulare dei *Lusiadi* (lo attesta una clausola come *ágoas Neptuninas*). È una tessitura quasi filologica, non però aliena da personali spunti manieristici, come la paronomasia *áurea area*<sup>745</sup> in rima equivoca con *arrea*, o l'inusitato avv. *acordemente* che tradisce lo sforzo di condensare una quantità di *dichés* sull'armonia fra canto degli uccelli e canto delle acque; l'archetipo è ancora una volta Garcilaso, *Égl. 1,45-52*:

quando Salicio, recostado  
al pie d'una alta haya, en la verdura  
por donde una agua clara con sonido  
atravesava el fresco y verde prado,  
él, con canto acordado  
al rumor que sonaba  
del agua que passava,  
se quexava tan dulce y blandamente.

Alla coppia strofica che funge da prologo segue un'altra coppia saldata da una duplice corrispondenza, quella fra *Roixinhol* e *Progne* e l'altra, molto meno scontata, fra *Perdiz* e *Codorniz*. Fra il remoto Sannazaro e la contemporanea e sfolgorante coppia formata da Quevedo e Góngora, non è un caso che si trovi anche un sonetto di sapore proverbiale incluso nel *Cancionero*

744 «En la ribera del dorado Tago» è l'incipit dell'*Égl. IV* di Jorge de Montemayor, dedicata a María de Aragón.

745 Cfr. Garcilaso: «el arena, que d'oro parecía».

*Antequerano*. A partire dalla quarta strofe, l'autore della nostra canzone inaugura un'estesa anafora (*Aqui*) che, con l'eccezione di una strofe, arriva fino alla str. IX, alla soglia cioè del dittico conclusivo. L'implicita opposizione fra *árvores sylvestres* e *árvores agrestes* l'induce a qualche ripetizione (*as pedrinhas, / e as conchinhas*), pur nella tensione di un linguaggio che sente la precisione e la ricercatezza lessicale (*retinindo, frondíferas, rubicundas, crepitando*).

È in questo tessuto che s'innesta quella che è forse la citazione camoniana più significativa e intensa: *os pendentes ramos de espessura, / dibuxando-se estão ao natural*. La cornice è, come di consueto, Garcilaso, *Égl.* 1, 239-40 «Corrientes aguas puras, cristalinas, /árbores que os estáis mirando en ellas», sulla quale si esercita l'imitazione di Camões nel son. I-8:2-3 «claras y frías ágoas de christol / que em vós as debuxais ao natural», rivolgendosi con figura di prosopea ai «verdes arvoredos». La scheda non è completa senza il modello epico del 'locus amoenus', ossia *Lus.* 9, 55 «Arvoredo gentil sobre ela pende, / (...) / vendo-se no cristal resplandecente, / que em si o está pintando propriamente». La locuzione avverbiale *ao natural*, che in ultima analisi risale a Boscán,<sup>746</sup> dimostra però che l'autore della nostra canzone si rifà direttamente al sonetto.

Un'indagine sull'autenticità di questa canzone non può, infine, prescindere dalla forte similarità – peraltro debitamente segnalata da Faria e Sousa – tra la strofe iniziale e le prime due terzine dell'elegia *Entre rústicas serras, & fragosas* (FS IV:41-49):

---

746 Cfr. Perugi 2020:143, nota 271.

Por meio de hūas serras mui fragosas,  
 cercadas de sylvestres arvoredos,  
 retumbando por ásperos penedos,  
 correm peremnes ágoas deleitosas:<sup>747</sup>  
 na ribeira de Buina, assi chamada,  
 celebrada,  
 porque em prados  
 esmaltados  
 com frescura  
 de verdura,  
 assi se mostra amena, assi graciosa,  
 que excede a qualquer outra mais fermosa.

Entre rústicas serras, & fragosas,  
 compostas de asperísimos rochedos,  
 de salitradas lapas cavernosas;  
 onde gretando os húmidos penedos  
 orvalhados de neve branca, & fria,  
 brotando estam de si mil arvoredos;  
 huma floresta fez verde, & sombria  
 a Natureza experta, que rodea  
 como elevado muro a serrania.  
 Neste fermoso sítio se recrea  
 o lascivo Cupido entre as boninas,  
 que sempre hum brando Zéphiro menea.

All'impressione di similarità, alla quale contribuisce non poco la comune coppia di rime iniziali *-as* : *-os*, si somma l'impiego manifesto di un lessico ostensibilmente camoniano. In realtà, a un'analisi più approfondita, i contatti non appaiono abbastanza cogenti da giustificare una relazione diretta fra i due testi. In sede dimostrativa, le concordanze funzionano da cartina di tornasole.

Nell'elegia due sono i versi pertinenti. Il primo, «compostas de asperísimos rochedos», è compatibile con l'ipotesi di un calco dal son. I-8:5-6 «sylvestres montes, ásperos penedos,/compostos em concerto desigual», tanto più che in rima precedono «verdes arvoredos» e «rochedos».<sup>748</sup> Si aggiunga un'eco evidente di *Fil.* 1072-73 «Por tão espesso arvoredo,/por tão áspero rochedo». L'altro verso pertinente dell'elegia è «brotando estam de si mil arvoredos», sintatticamente correlato a *Lus.* 9,56 «Mil árvores estão ao céu subindo». Per il resto, si osservi che *serras fragosas*, sintagma frequentissimo nella coeva poesia iberica, non esiste nelle concordanze, alle quali sono pure estranei le *salitradas lapas*, il ger. *gretando*, il p.p. *orvalhado*.

Nell'incipit della canzone, l'unico verso pertinente è «cercadas de sylvestres arvoredos», all'interno di un paradigma che presenta ancora *Lus.* 1,35

747 Cfr. str. III «faz o Valle huma sombra deleytosa»; *Écl.* II (CP 319) «num vale d'altas árvores sombrio». Per la *frescura* (v. 9) cfr. str. X: «Tornando ao bosque meu, que descrevia,/ despoys de ter contado da frescura».

748 Il superlativo *asperísimos*, estraneo al lessico camoniano, è un tipico sintomo d'imitazione.



«de silvestre arvoredo abastecida», e soprattutto *Écl.* 7 (CP 367) «duro monte/ de silvestre arvoredo rodeado». L'ecloga *dos Faunos*, dedicata a D. António de Noronha, viene ad aggiungersi alla canzone e all'elegia, quale terzo testo essenziale della nostra analisi che tiene i *Lusiadi* come ovvio punto di riferimento. Lo dimostra il successivo catalogo floreale (CP 367) che, insieme a giglio rosa viola mirto, menziona fiori meno scontati: la «cecém branca» e le «Hortelã, manjarona». Come Faria nota indefettibilmente, essi si ritrovano – insieme al giacinto – non solo nell'isola di Venere (*Lus.* 9,62), ma anche nella str. II dell'elegia: «Da cândida cecém, das clavellinas,/da salca, manjerona, & das mosquetas,/das rubicundas flores Jacintinas».

Il problema, come si vede, acquista dimensioni troppo ampie per essere trattato in questa sede. Si rimanda dunque il resto dell'indagine al volume che sarà dedicato all'edizione critica dei testi elegiaci.

## CANZONE DI ANTONIO LOFRASSO

LF 132v-135r.

Schema metrico: ABC,BAC,CddEeFF (13 versi per 11 str.); il congedo non è estratto dalla sirma, ma corrisponde a un'ottava con rime autonome. – Lo schema più simile (sola differenza: [Dd] in luogo di [dd])<sup>749</sup> è ABC,BAC,CD-dEeFF usato da Cornazano (*Io scrissi già d'amor cantando versi*) e Correggio (*Italia, piangie la tua sorte dura*), ambedue con sette strofe, mentre solo cinque ne ha il Muzio (*Oh, se la lingua mia, se la mia mano*).

### I

Crecendo vay meu mal de ora em hora  
crëo que quer fortuna que pereça  
segundo contra mim sua roda guia,  
pois se a vida faltar, a pena creça  
que por muito que creça cruel pastora 5  
por fim fim á-de ter tũa porfia.  
Hũa cousa de ti saber queria  
que ganhas em perder-me?  
Que perdes em valer-me?  
se à custa de me olhares brandamente 10  
me podes ter contente,  
e com me dar remédio e bem-fazeres  
não deixarás por iso ser quem eres.

### II

Se minha pena esquivia e meu tormento  
te desse d'alegria, algũa parte 15  
contente viviria asy penando:  
porque como prettendo contentar-te  
com meu mal pera teu contentamento

---

749 Cfr. *Signor, che fosti eternamente eletto* del Trissino, dove – a parità di schema – il segmento è [DD].

me estaria summamente deleitando,  
mas claramente estou de ti notando 20  
nesses teus olhos bellos  
se aserto hũa hora a vê-los  
quam pouca conta tens co que padeço.  
Ay que mui bem conheço  
pastora, que por meu destino, e sorte 25  
tens esa condição tão dura e forte.

### III

Um tigre qualquer fera irracional  
com sua asperidade tem amor  
e por elle vive em pas silvestremente,  
das aves, a maior e a menor 30  
todas com hum distinto natural  
posuem amor e o têm naturalmente  
e tu de perfeição tão exelente  
de tanta honestidade,  
de tanta denidade 35  
de tanta gallardia e gentileza  
samente tens crueza;  
crêo que com rezão a ti compete  
o nome da cruel Anaxarete.

### IV

Se cuidas que servir-te não mereço 40  
por minha indinidade e tua valia  
engana-te pastora o pensamento  
que, se tens gentileza e galhardia  
eu tenho fee e amor de tanto preço  
que me yguala com teu mericimento 45  
Mas, pouco presta ter tal fundamento  
quem tem contrário o fado  
amar-te me he forçado  
teu merecer altivo me fas força

mas quanto mais me esforça 50  
a fee de meu amor e a confiança  
mais me desdeñas tu, com a esquivança.

V

Que val tua gentileza e alegre vista  
que val que seyas tam fêrmosa dama  
se tudo tens em ti tão sumergido 55  
a fresca flor que tem cuberto a rama  
a quem o tempo gasta sem ser vista  
nenhũa cousa presta aver nasido  
o ouro nada val se está escondido  
em sua própia mina, 60  
e não se tira e afina,  
nem a pérola, em süia concha fea  
escondida na area,  
porque sem a humana companhia  
nenhũa cousa tem sua valia. 65

VI

Asim tua graça summa sobre-humana  
angélica figura grave e honesta  
o preço perde estando en ti escondida,  
pois teu cabelo d'ouro e branca testa  
rostro belo, florida ydade ufana 70  
gastas sem companhia em deserta vida.  
Ó yngrata, cruel, desconhecida  
o campo que merece?  
ou que te agradece?  
gastares nele ydade tão sublima 75  
dás-lhe o que não estima,  
dás-lhe com larga mão o que me negas;  
em fim a lux lhe dás, a mim as trevas.

VII

Olha que com presa o tempo voa

e como, com corrida presurosa 80  
caladamente a fim tudo encaminha;  
procura de gozar tũa pessoa  
porque depois de seca a fresca rosa  
sem preço e sem valia fica a espinha;  
confeso-te que a graça que ela tinha 85  
se o tempo quis tirar-lha  
o mesmo torna a dar-lha  
e se perde a sazão que a emnobrece  
ao outro anno emverdece  
mas tua sazão fresca se se perde 90  
não cuides que jamais se torna verde.

### VIII

Se te fes natureza tão preclara  
se te dotou de graça e perfeição  
com ela não asanhes a ventura  
olha que estás agora em tua sazão 95  
não seyas pera ti tu mesma avara;  
porque a fruita há-de colher-se se he madura  
se deixares murchar tua fremosura  
que agora mal despendes  
depois se te arrependes 100  
o tempo como corre à rédea solta  
não torna mais a dar volta  
nem nosso estado humano he tão felice  
que se renove asim como a fenice.

### IX

Como posso esperar de ti piedade 105  
se tu com teu yntento deshumano  
contigo mesma uzando estás crueza;  
claro está de meu mal o desengano  
quem não tem pera si liberalidade  
mal poderá pera outrem ter largeza; 110

Mas contudo esa roda d'aspereza  
espero que desande  
e algũa ora abrande  
porque por tempo as feras das montanhas  
abrândão süas sanhas, 115  
e o feroz cavalo altivo ufano  
por tempo se somete ao uzo humano.

X

Se pera atormentar-me estás constante  
se pera crueldade tens tal posse  
a esperança em mim vive segura 120  
porque por tempo a poma se fas doce  
e se quebra o forte diãmante  
a ágoa branda cava a pedra dura;  
quiçáís permitirá minha ventura  
que algum tempo veyá 125  
o bem que alma deseja  
que no tempo brumal, o ceo estrelado  
não está sempre offuscado  
e às vezes o mar manso tem tormenta,  
mas escasa se o vento a fúria assenta. 130

XI

Se de qualquer trabalho, pouco ou muito  
pastora, galardão ygual se espera  
e dar-se a quem o merece se costuma  
de meu amor constante e fee sincera  
bem posso com rezão esperar fruto 135  
sem te offender com isso em cousa algũa,  
a vida pois se gaste e se consuma  
em tão gentil demanda  
pois que Amor o manda  
e se nela quizer fortuna ou fado 140  
que seya de ti amado

não quero dele glória mais comprida  
e quando não morrer por ti he vida.

XII

Canção perdida vás, mas mais perdido  
está quem te offerece ao seco vento 145  
pois, pera sentir males tem sentido  
e pera mais lhe falta sentimento;  
se me queixo, ao doente he concedido  
queixar-se de seu mal, de seu tormento  
portanto deixa-te ir e donde fores 150  
pubrica meu tormento, e mal d'amores.

1 L'incipit varia quello di un sonetto trasmesso da FT (f. 154v, *Do Infante Dom Luís*): «Mal que de tempo em tempo vay crescendo». In FT il testo è preceduto da due sonetti *Do Duque de Aveyro*, e seguito dall'elegia di Diogo Bernardes «estando cativo em Berberia».<sup>750</sup> Il modulo, tuttavia, è anche camoniano, cfr. *son.* 130,11 (CP 181) «o faz que vá crescendo de hora em hora»; *Écl.* 4 (CP 341) «Podeis fazer que creça de hora em hora»; la clausola anche in *Oit.* 1 (CP 288).

3 Lofrasso: «Y pues que vas alçando y abaxando/tu rueda contra mí tan importuna».

4-5 *creça*: ripresa dal verso precedente, cfr. vv. 17-18 *contentar-te* : *contentamento*; 28-32 *tem amor...* *posuem amor e o têm naturalmente*; 36-43 *gallardia e gentileza* : *gentileza e gallardia*.

5 L'epiteto *cruel* è topico, vedi ad es. Gutierre de Cetina, *Al príncipe de Ascolí*, vv. 9-10 «Si me quejo, pastor, de mí pastora,/si digo que es cruel, que es una ingrata»; H. de Acuña, *Cuando la alegre y dulce primavera*, v. 13 «si a Silvia la cruel pastora viere»; Vicente Espinel, *Écloga de Liseo* 12-15 «solo Liseo llora/con tal tristeza, y encendido llanto,/que a la más tibia, y más cruel pastora/enterneciera, o la moviera a espanto».

6 *Carta* 1: «o que, enfim, fim há-de ter»; *Écl.* 2 (CP 332) «se de tua pórfa não desistes».

7 Il sintagma «saber queria» è attestato due volte in *Enf.*

8 Per la clausola cfr. Lofrasso: «Perdido y sin perderme/por un gesto muy divino»; «me diste y ocasión para perderme»; «Si me pone en olvido/del todo será perderme»; «ya que por tu beldad he de perderme»; anche riferito alla dama: «señora, temo perderos,/pues quando pienso perderos».

14 Lofrasso: «ni cómo sufrir un mal tan esquivo».

---

750 FS III-33, edito da Ber 1980:325, contiene un rifacimento arbitrario.

16 Lofrasso: «no me hagáis vivir penando»; «porque muera aquí penando»; «Por tu linda hermosura/muero penando cada hora».

17 Lofrasso: «porque no pretiendo amarte»; «Desenfádomé del bien que pretiendo/alcanzar muriendo en tal servicio».

20 Lofrasso: «No se descuidava Frexano de contemplarla, notando sus perfetos perficiones».

23 Lofrasso: «remedio al grave tormento que por tí padezco»; «Son tales los trances que por amor padezco»; «la prisión que contra razón y sin culpa padezco»; «no me da lugar de avisarte de los injustos trabajos que padezco»; «en pago de la pura affición y pena que por tí padezco».

24 La formula è frequente in Lofrasso: «Yo bien conozco» (due occorrenze), «bien conozco», «Cuán fácilmente conozco».

25-26 Lofrasso: «qu'es el propio destino de tu suerte/y causa de tu grave y pena fuerte»; cfr. «y echarme en tan profunda pena fuerte»; «fenescer en tan grave pena fuerte».

27 Lofrasso: «animales irracionales e insensibles del sentido humano»; «porque no es puro amor, antes en aquel instante es tomar el ser de animal irrazional»; «Como Pero Mexía en sus *Colloquios*, tratando materia de animales irracionales». Più spesso l'epiteto è impiegato assolutamente: «montañas,/habitada[s] por irracionales»; «Sujeto está mi corazón y alma,/más que irracionales al león»; «y a la selva abundosa y alta sierra,/lo irrazional do recibe gobierno»; «que ni humanos ni irracionales/sus celos con los míos no son iguales»; «si el irrazional y sin uso de razón, ni juicio, tan ciego contempla tu soberana beldad, de manera qu'en tus manos está su vida y muerte, qué puede ser de mí, sino tenerme muy más rendido que l'insensato animal» (cioè l'unicorno); «tal que al humano va curando males,/sanando también los irracionales»; «ciertos animales que per aquella terra habitan, que a las personas no dañan y a los irrazionales mortalmente persiguen».

Con analoga frequenza l'autore usa il termine *racional* nel senso di 'essere umano': «Qual racional será tan mal herido/del Niño»; «Amor es niño ciego, ignorante,/invisible a los racionales»; «al racional que d'él está ausente/acrecienta muy más penas estrañas»; «invoca a Dios y a los racionales»; «pues burlava de los racionales»; «los racionales estiman más las de mi color que el de las morenas»; «no obstante que haze daño a los racionales, que también en el monte mata los irracionales» (la neve); «honra y fama/exalçada por los racionales»; «Terrestres y racionales/se rinden siempre al león»; «de suerte que a nosotros racionales convierte en puras aficiones». Il termine appare anche in contesti altrimenti ben codificati nel linguaggio erotico: «Entre racionales/voy mísero muy triste y afligido»; «Tristes racionales/los que vais por las selvas y montañas».

29 Il verso ha una sillaba di troppo; *silvestremente* è formazione avverbiale rara: la usa Gregório de Matos (vd. Spina 1995:38).

31 Per *distinto* cfr. ad es. Gutierre de Cetina, sonetto *Pensando en su ganado, a la ribera*, vv. 12-14: «diciendo: No hay sujeto que resista,/pastores, a mi mal, porque el distinto/que tengo se me va,



triste, acabando».

33-34 Lofrasso: «tu linda perfición», «viéndole con tan linda perfición», «con tanta honestidad y perficiones», «Las gracias, virtudes y perficiones/y honestidad, valor y hermosura».<sup>751</sup>

36 Varia una formula frequente in Lofrasso: «de muy alto valor y gentileza»; «que tenga más valor ni gentileza»; «Os veo con tan altas perficiones,/sobradas de hermosura y gentileza»; «pues sois de tal valor y gentileza».

39 Per il mito di Anaxarete si veda la monografia di Vicente 2002. L'epiteto *cruel* qui è bisillabo, mentre è monosillabo al v. 5.

40 Lofrasso: «de lo que voy mereciendo/por mi querer y servicio./Y si no merezco tanto».

45 Lofrasso: «Si indigno soy de tal merecimiento». Per la consistenza del significante cfr. «que con vos me iguala en casamiento»; «por ver si iguala el tuyo al que en mí siento».<sup>752</sup> Per la costellazione lessicale cfr. «Si no llega mi suerte a tu estado,/afición puede igualar mi ventura;/y si falta en mí el merecimiento,/supla mi triste vida y tormento».

48-50 Si noti la successione di rime *forçado* : *força* : *esforça*.

53-78 L'anafora iniziale di *Que val* inaugura una serie di iterazioni: *escondido...escondida...escondida, nenhũa cousa...nenhũa cousa, sem a humana companhia...sem companhia, ydade...ydade, dás-lhe...dás-lhe, lhe dás*.

66 Lofrasso: «en saber y cordura sobrehumanas»; «en lindeza soberana/y en virtudes sobrehumana»; «Viendo tu ser perfeto sobrehumano».

70 Lofrasso: «la más florida edad» (due occorrenze).

72 Lofrasso: «Ingrata y cruel pastora, por qué huyes?» incrociato con «maltratado/de la gente ingrata y desconocida» (variante: «y tú, cruel, ingrata, endurecida»); la formula riceve conferma da «Ingrata, cruel, falsa y desdeñosa».

79 Accento sulla 5ª seguito da dialefe: ma probabilmente il verso è guasto.

82 Lofrasso: «Procura ser de tu persona pío»; *persona* è normalmente usato in funzione di pronome

---

751 Caratteristico l'impiego del plur., cfr. «por no igualarse con tus perficiones»; «dama, por contemplar tus perficiones»; «Si mirares en ti las perficiones/que tienes de hermosura tan subida».

752 Vd. anche «por no igualarse con tus perficiones»; «que con la más hermosa se iguala».

me, cfr. «Remedia mi p. tan perdida»;<sup>753</sup> «en mi p. afigida»;<sup>754</sup> «han elegido a mi p.»; «por hazer lastimera/mi p.»; «si desatina/mi p.»; «vivía ufana/mi p.»; «ver mi p. rendida/siempre a vuestras perficiones; «mi p.»;<sup>755</sup> «Por esta mi p. vive loca»; «que tu p. de mal guarde»; «tu p.»;<sup>756</sup> «tu p. inquieta»; «su p. triste y fatigada»; «su p. afigida»; «según el pastor y merecimiento de su p.»; «cerca de nuestras personas»; «nuestra p. y figura»; «Jamás se vido p. ninguna».

93 Lofrasso: «por aquella gracia y perfición que naturaleza le dio»<sup>757</sup> incrociato con «Tiene tanta perfición/y de mil gracias dotada»;<sup>758</sup> il binomio torna in «De tantas gracias os vemos dotada/que no hay dama, nimpha, ni pastora./que iguale vuestras lindas perficiones».

97 Il verso ha almeno una sillaba in più; cfr. comunque Lofrasso: «y al tiempo de la sazón de la fruta, coje la madura y dexa la verde».

102 Il verso ha una sillaba di troppo.

105 Lofrasso attesta le formule «esperando piedad» (due volte) e «esperando tu piedad».

114 *porque por tempo*: ripetuto al v. 121.

122 Lofrasso: «siendo amor diamante, y más fuerte».

123 Lofrasso: «tanto da el agua en la piedra hasta que la quiebra» e «Si la gotilla de agua de continuo/al duro mármol da y lo traspasa»; e per la clausola: «por no ser contra mí piedra tan dura».

127 In Lofrasso la clausola «el cielo estrellado» è hapax.

129 Lofrasso: «verás el mar a vezes por extremo/muy manso».

130 Lofrasso attesta due volte la clausola «la furia del viento»; cfr. inoltre «temiendo la furia de Aquilón», «y furias perderán mares y vientos», «en aplacar la furia de agua y viento», «por la grandísima furia del aliento del adversario viento».

---

753 Il sintagma occorre altre due volte.

754 Il sintagma occorre un'altra volta.

755 Ne esistono almeno altre due occorrenze.

756 Ne esiste almeno un'altra occorrenza.

757 Cfr. «altas perficiones/qu'el cielo os dio y la naturaleza».

758 La clausola torna in «Quatro hermanas de casa de Sena/veréis de mil virtudes tan dotadas»; «por l'alto Dios fue criada/de tan gran valor dotada»; «de valor y cordura tan dotada».

132 Lofrasso: «esperando galardón de mis fieles servicios»;<sup>759</sup> «esperando galardón/del firme querer leal»; «Gran tiempo ha esperava galardones/de mi leal querer y buen servicio».

133: -em sinalefico come al v. 32.

134 Lofrasso: «Y pues tan a la clara mi constante y firme amor conoces»; «con fé y afición constante»; «tiene un amor constante»;<sup>760</sup> «Tuve mi fe y afición muy constante». Per la clausola: «que amándoos con fe sincera».<sup>761</sup>

135 Lofrasso: «es razón gustar del fruto sabroso» incrociato con «el contento que de ver el fruto esperaban».

137 In rima si legga *consume*, cfr. Lofrasso: «La vida se consume y se remata»; ma, a prescindere dalla corrispondenza nel significante, i riscontri sono copiosissimi: «si le quieres qual tu vida/te consume de tristeza»; «Si el fuego de mi querer/mi vida está consumiendo»; «mi vida y gloria se va consumiendo»; «Di por qué así consumes tristes vidas»; «es cruel pena mortal/que nos consume la vida»; «Por ella voy la vida consumiendo»; «consúmesse la vida afligida»; «que consumen mi vida transitoria».

138 Lofrasso: «aventurar sus haziendas y vidas en tal demanda».

143 Virgola dopo *não*.

144 Numerosi riscontri in Lofrasso; basti citare «Perdido y sin perderme/por un gesto muy divino».

149 Lofrasso: «quexándose del mismo mal que muero»<sup>762</sup> incrociato con «A quién me quexaré/de mi pena y tormento?».<sup>763</sup>

151 In Lofrasso *publicar* 'manifestare o dichiarare con la voce, e più spesso per scritto, ciò che un amante discreto dovrebbe tenere celato' è uno stilema altamente caratteristico. Ha per oggetto:

- l'amore nelle sue definizioni topiche: «para publicar los amores del pastor Frexano y de la pastora Fortuna»; «y con honestas y dulces palabras, Frexano su amoroso fuego le publicava»; «procura que tu fuego amoroso/a otra no le vayas publicando»; «publican por el monte y valle

---

759 Cfr. «que por galardón de mi leal servicio»; «Aunque hasta aquí no ha concedido/galardonar mis servicios leales».

760 Cfr. «aunque sirve y ama muy constante».

761 Cfr. «Más te amo yo con afición sincera»; «Enfádame pura afición sincera»; «Desenfádome de la affición sincera».

762 Cfr. «otros que se quexavan de su mal».

763 Variante: «Quéxome con razón de mi ventura»; «y ahora con razón puedo quexarme».

ameno/entra pastores sus graves passiones»; «tanto por complazer a los que le rogavan como por publicar lo que sentía por su pastora»;

- amore come generico 'male': «pues a nadie mi mal he publicado/sino a ti»; «publicad los males/que os causan amores»; «por esso será mejor/publicarte todo el mal,/amor y pasión mortal»; «publicando qu'estoy de muerte herido/por la causa de mi mal impaciente»; «publicando su mal y encaresciendo»; «y con palabras mi mal publicando»;

- segreti: «después que Frexano le publicó y fio sus secretos»;

- pene, tormenti e sospiri: «Vete y publica mi pena,/sospiros, ansias, cuidados»; «con sospiros publicando agonía»; «Estoy en mortal cadena/por no publicar mi pena»; «Publique a su querida/lo que le da más tormento»; «publicando siempre mi triste historia»; «han de quedar al mundo mis clamores,/publicando mi pasión y tristura!»; «por no dar causa de publicar mis queexas a ninguno sino a tí»;

- dolori e passioni: «publicarías las graves dolores/que te sujetan por fieles amores»; «siguiendo su concepto de tal suerte/que publica el dolor que le da muerte»; «publicando un dolor que dava espanto/óille lamentar su grave pena»; «con dolores que al mundo publicava»; «la suma y cuenta de mis graves passiones te publicava»; «pues tanto desseava publicar lo que por ella padescía»;

- talora si allude al materiale scrittorio o al genere della composizione poetica: «el tiempo curará lo que sus cartas publican»; «no veis mi mal en canciones/publicado»; «la pastora dio fe a lo que con el sentido de la canción le publicó»; «estos versos siguientes publicando»; «Frexano hizo una glosa, publicando lo que sentía desta manera»; «Una canción de amor le publicava/la pastora cantando lindamente»; «con la presente, acompañada del mal compuesto soneto y canción, para más publicarte el dolor qu'en mi encendido pecho por tu culpa tan arraigado tengo»; «te escrivio esta carta, mi señora,/publicando lo que por ti sustento».

- in tre luoghi<sup>764</sup> è riferito al canto dell'usignolo e di altri alati; e altrove può essere usato fuori del contesto erotico, ad es. «en publicar nuestros ánimos en defensa de la honra de nuestra patria».

1. I riscontri che precedono sono tratti dai *Diez libros de Fortuna de Amor* composti da Antonio de lo Frasso, un militare sardo di stanza ad Alghero, e editi il 1<sup>o</sup> marzo 1576 a Barcelona per i tipi di Pedro Malo.<sup>765</sup> Redatta in castigliano, è la quarta opera di genere pastorale dopo la *Diana* de Montemayor, la *Segunda Diana* de Alonso Pérez, la *Diana enamorada* de Gil Polo. Naturalmente, per la miscela di prosa e verso, dove nel tessuto di ottave s'inseriscono sonetti, canzoni, madrigali e composizioni di altri generi, il modello è *l'Arcadia*

---

764 Cfr. pp. 93, 418, 451.

765 Il titolo completo è: *Los diez libros de Fortuna de Amor* compuestos por Antonio de lo Frasso militar sardo, de la Ciudad de L'Alguer, donde hallarán los honestos y apazibles amores del Pastor Frexano, y de la hermosa Pastora Fortuna, con mucha variedad de invenciones poéticas historiadadas. Y la sabrosa historia de don Floricio, y de la pastora Argentina. Y una invención de justas Reales, y tres triumphos de damas.

del Sannazzaro.<sup>766</sup> L'autore, che non esita ad attingere a vari generi letterari (poesia 'cancioneril', novella sentimentale, novella epistolare), dispone di una vasta cultura letteraria e linguistica: la sua opera contiene alcuni saggi di composizione poetica in catalano, italiano, e perfino in sardo.

Nonostante il successo della pubblicazione, l'opera era destinata a cadere nell'oblio, se Cervantes non l'avesse menzionata – sia pure con intenzione ambigua – nel *Don Quijote* e altrove.<sup>767</sup> Per quanto ci riguarda, Lofrasso è sicuramente l'autore di *Crecendo vay meu mal*, la canzone copiata ai ff. 132v-135r del ms. LF, dov'è incastrata fra la sequenza di sonetti successiva a *Chara minha ynimiga*, ultimo dei *Sonetos diversos*, e l'elegia *Aquella voluntad que se ha rendido* intitolata a *Dom Manuel Portugal*, della quale il copista aveva trascritto anticipatamente la conclusione, come egli stesso informa in un rinvio apposito.<sup>768</sup> La sequenza di sedici sonetti (ff. 128v-132r) ripete tre *Diversos* (26°-28°) presenti nella lista precedente, e altri due oggetto anch'essi di doppia redazione; tutti gli altri sono di riconosciuta autenticità, tranne *Amor bravo e rezão* che appartiene a Sá de Miranda, e tre attribuiti a Camões dal Visconde de Juromenha, ma attestati soltanto in LF. Non stupisce dunque che, a fianco di *Crecendo vay*, l'annotatore collochi entro un piccolo riquadro l'attribuzione «Cam. não anda». Per l'attribuzione al Frasso si rinvia alla quantità, ma soprattutto alla qualità dei riscontri che abbiamo raccolti nelle note al testo.<sup>769</sup> Essi riguardano lemmi e stilemi, poco importa se rari o banalmente diffusi, la cui pertinenza documentaria si misura in base a 1) l'ampiezza dell'irradiazione, 2) la compattezza delle costellazioni lessicali, 3) la collocazione nel verso o nella frase intesa a confermare un riscontro sul piano della cosiddetta autonomia del significante.

Fra le isolessie più significative citiamo *pubricar* (v. 151), che ha un corri-

---

766 Valorizza piuttosto la dipendenza da Montemayor Marta Galiñanes Gallén, autrice dell'edizione di riferimento (2015); si veda anche la sua tesi dottorale (2009).

767 Per le quattro citazioni di Cervantes vd. Medina Bermúdez 2005 e, più di recente, Galiñanes Gallén 2015; Parello 2019.

768 Vd. Perugi 2020:39-40.

769 Per la possibilità di ricerca con l'aiuto di strumenti elettronici, il testo utilizzato è [https://www.filologiasarda.eu/files/documenti/pubblicazioni\\_pdf/cfslofrasso/03edizione.pdf](https://www.filologiasarda.eu/files/documenti/pubblicazioni_pdf/cfslofrasso/03edizione.pdf)

spettivo nel camoniano *manifestar*, ma qui – posto nel congedo, e rivolto alla canzone stessa – equivale al *dizer* dei congedi di 1<sup>o</sup>/7<sup>o</sup> e 10<sup>o</sup>. In catalano il riscontro più illuminante,<sup>770</sup> sia per la nostra canzone che per Lofrasso, è con DCVB che s.v. *publicar* registra come uso antico ‘declarar, comunicar a algú; fer saber (encara que sigui una sola persona)’; fra gli esempi, questa composizione in ottave di Ausiàs March, *Axí com cell qui desija vianda* (RIALC 94,6), vv. 14-16: «dos grans desigs han combatut ma pensa,/mas lo voler vers hu seguir dispensa;/yo'l vos publich: amar dretament vos». La documentazione più copiosa si trova comunque in castigliano, scrutinando ad es. l’antologia *Flores de baria poesía* (México, 1577)<sup>771</sup> o una novella cavalleresca come quella di Torquemada (1564).<sup>772</sup>

2. La clausola *fera irracional* (v. 27), con epiteto senz’altro inusuale nel lessico erotico, sorprende per la sua apparente precisione di sintagma scientifico. L’impressione è ampiamente confermata della lettura dell’opera di Lofrasso, dove *racional* e *irracional*, nei quali prevale l’impiego assoluto, sono senz’altro sinonimi rispettivamente di *hombre* e *animal*: si tratta di una correlazione tecnica che non si lascia spiegare ricorrendo alle ovvie origini filosofiche o speculative. Certo, il secolo dei *descubrimientos* e il contatto con popolazioni finora sconosciute dava nuovi significati a questi epiteti. Ma nel nostro caso la spiegazione si trova nella terminologia della *Albeitería*, istituzione tutta iberica, destinata nei secoli successivi a dar luogo alla moderna scienza veterinaria.

770 Nei *Lusiadi* il verbo compare tre volte in clausola col senso di ‘dichiarare, proclamare’ riferito alla religione musulmana (7,34), cattolica (10,109), e alla figura di D. Henrique (8,37). Un impiego analogo è registrato in DECLC 6,627 (‘llegir públicament’, ‘declarar’).

771 La nostra lista comprende: «que se alivia el dolor con publicallo»; «no te parezca falta de paciencia/publicar mi dolor así a la clara,/que suele enloquecer luenga dolencia»; «para publicar mis males»; «y el dolor que del alma ardiendo sale/descanse publicando mi cuidado».

772 Antonio de Torquemada, *Istoria del invencible Caballero Don Olivante de Laura* (...). En Barcelona por Claudio Bornat, 1564, f. 58r: «desata mi lengua para publicar lo que el apasionado corazón siente»; f. 182r: «osando publicar mis rabiosas y mortales cuytas, con las queexas de mis dolores»; f. 190v: «Si aquella licencia (...) agora tuviesse para osar publicar mi dolor, gran alivio seria de mi tormento»; f. 226v: «no pudiendo dexar de publicar so congoxa, tornó a dezir»; f. 255r: «y pues que no me queda mayor consuelo que publicar mis queexas con clamores y gemidos que a mi atribulado corazón den algún descanso» (ho raccolto solo i contesti più significativi).

Come spiega Martín Arredondo, in un'opera di riferimento più volte ristampata e ampliata,<sup>773</sup> «la Albeitería no se diferencia en la Cirugía, más que en la anatomía, y en ser racionales, o irracionales» y la «Medicina, es una misma la que estos animales gastan en sus enfermedades».<sup>774</sup>

*Albeitería* è oggetto di riconoscimento ufficiale nella pragmatica del 13 aprile 1500, con la quale i re cattolici fondano il Tribunal de Protoalbeiterato, che regola il curriculum per ottenere il titolo e le norme per l'esercizio della professione. Nel sec. XVI si pubblicano almeno tre *Libros de Albeitería* importanti: gli autori sono Francisco de la Reina, Pedro López de Zamora, Fernando Calvo.<sup>775</sup> Ma l'evidenza terminologica che ci interessa è più copiosa nei manuali del sec. XVIII. Un *Memorial* ufficiale redatto nel 1738 precisa che fine dell'*albeitería* è «mantener o recobrar 'la sanidad corpórea de los vivientes irracionales', que al no poder manifestar sus dolencias para el acierto de la cura, hacen especialmente apreciada su profesionalidad».<sup>776</sup> L'anno dopo Francisco Suárez de Ribera<sup>777</sup> pubblica un manuale in forma di

---

773 «El licenciado en medicina Martín Arredondo es considerado el "albítar más culto del siglo XVII" (...). En 1658 publica en Madrid (por Joseph Fernández de Buendía) su obra *Recopilación de Albeitería*, sacada de varios autores, Por Martín Arredondo, Maestro Herrador, y Albeytería, natural de la Villa de Almaraz, y vecino de la de Talavera de la Reina (...). Tres años después, en 1661, también en Madrid e impreso por María de Quiñones, ve la luz su segunda obra: *Tratado segundo: Flores de Albeitería*» (Teixidó Gómez 2002:168).

774 Teixidó Gómez 2002:175; «El autor resalta, en los márgenes de la obra, una de las diferencias entre el hombre y el animal desde la perspectiva de otro gran galenista de su siglo, Huarte de San Juan, que en el *Examen de ingenios* escribe: 'El animal tiene su instinto natural, como el hombre: sólo se diferencian en el entendimiento y razón'» (ibid.).

775 F. de la Reina, *Libro de Albeitería*, Astorga, Agostín de Paz, 11 Enero 1547; P. López de Zamora, *Id.*, Pamplona, por Thomas Porralis de Saboya. Año de 1571; F. Calvo, *Id.*, en el qual se trata del Caballo, y Mulo, y Iumento (...). En Salamanca. En casa de Juan Fernández. Año de 1587. – Si veda la cronologia redatta da Mencía Valdenebro (in rete).

776 Velasco 2013:60. Nello stesso anno si pubblica Francisco García Cabero, *Curación racional de irracionales, y conclusiones veterinarias, deducidas de diferentes principios Filosóficos. Con que se prueba ser la Medicina, Cirugía, y Albeytería una misma Ciencia, o Arte*. Madrid, En la Imprenta de Don Pedro Joseph Alonso de Padilla, 1728.

777 «Médico de Cámara, con exercicio, de su Magestad Cathólica, del Gremio, y Claustro de la Universidad de Salamanca, Socio de la Regia Sociedad Medico-Chymica de Sevilla, etc.».

favola esopica,<sup>778</sup> nella quale ha cura di prendere le distanze da quanti attribuiscono «con error invincible a los brutos, discurso, y entendimiento, que es propia pasión de sola el alma Racional (...) a ellos les es impropria, por carecer de alma Racional, y consiguientemente de discurso»: nella fattispecie, come spiega l'autore, si tratta di un semplice ricorso alla figura retorica detta prosopopea.<sup>779</sup>

È proprio grazie a questo artificio letterario che l'evidenza terminologica è tanto copiosa. Tutto comincia dall'incontro con una strana creatura, un *Galgo* in divisa militare, che informa l'autore di un evento importante: «De-seoso el León, mi Rey, y Señor de la utilidad de los racionales, ha dispuesto una Academia, en donde juntándose los más nobles, y fuertes Irracionales, se trate sobre el descubrimiento de remedios Cáusticos» e di altri rimedi (pp. 2-3). Alla riunione accademica è stato invitato anche il filosofo Pitagora:

Después de media hora fueron entrando los Irracionales referidos (...): después de haverlos saludado, habló el León con entereza, como Rey de los Irracionales, y dixo a Pythagoras: (...) «te pido, que atentamente oygas a todos estos Brutos, y que después decidas, y resuelvas lo más acertado como racional, para que no se note el menor yerro en lo que tanto importa, que es la salud de los hombres, para cuyo beneficio mis Irracionales han descubierto muchedumbre de remedios muy útiles» (p. 5).

Fra gli animali presenti si trovano il toro, «significando en este animal la tolerancia, que los Racionales de tan Noble Ciudad deben tener en las fatigas, y trabajos»; e l'asino, del quale l'autore loda «las cosas, que entre otros Irracionales nos ha enseñado, y liberal ha despojado de su mismo cuerpo para mi remedio, y de los demás racionales» (pp. 7-8). La riunione si svolge con grande urbanità; se Pitagora usa un termine difficile, gli viene chiesto di spiegarlo: «Entonces dixo el León a Pythagoras, que explicasse mejor el termo

---

778 *Academia chyrgica racional de irracionales*, Madrid. En la Oficina de Manuel de Moya. Año de 1739.

779 Nel prologo, datato «Madrid à 14. de Mayo de 1733».



*rhomboydal*; para que sus vassallos los Irracionales lo entendiesen» (p.25).<sup>780</sup> Anche il lupo si mostra molto cortese: «Mire V.md. señor Philósopho, que todo me doy para beneficio de los racionales» (p. 62); e il cavallo, naturalmente, parla «según la nobleza, y lozanía, que entre otros Irracionales tenía (...): Si los demás Irracionales han dicho las virtudes de algunas partes del cuerpo» (p. 77).

Ci si può chiedere perché a un militare come Lofrasso<sup>781</sup> la terminologia veterinaria risultasse così familiare. La risposta è agevole: «Inicialmente, el sujeto de interés de la albeitería se limitaba exclusivamente a los équidos ya que, a fin de cuentas, estos animales se utilizaban en el trabajo, en el ejército, y, en general, eran las bestias al servicio del hombre. Precisamente por ello, y porque son animales que tienen un gran valor simbólico y económico para los nobles, es por lo que, frecuentemente, en los tratados de albeitería se les nombra en los subtítulos».<sup>782</sup> Si aggiunga l'utilizzazione del cavallo in feste, giostre e tornei, a cui Lofrasso assegna nella sua novella una parte di rilievo.

Tornando a *Crecendo vay meu mal*, un femm. come *sublima* (v. 75, garantito dalla rima) si spiega agevolmente a partire dal catalano, una lingua in cui la mozione aggettivale è particolarmente complicata:<sup>783</sup> la norma dice che *sublim* è ambigenere, ma in un sistema caratterizzato dall'interferenza linguistica, il riferimento al cast. *sublime*, soprattutto in un ambiente come quello algherese,<sup>784</sup> non può non creare una forte tendenza alla mozione *-e* : *-a*, peraltro di gran lunga la più produttiva in tutto il territorio catalanofono.<sup>785</sup> Fra i reperti linguistici, si aggiunga la rima anisotimbrica *posse* : *doce* (vv.

---

780 Cfr. «mirad Irracionales, les dixo Pythagoras» (p. 181); «Prosiguió el gran Pythagoras, diciendo a los Irracionales» (p. 223); «Previno el célebre Pythagoras a los Irracionales» (p. 235).

781 Apparteneva all'aristocrazia di funzionari e militari algheresi (Galiñanes Gallén 2012:76, nota 6).

782 Teixidó Gómez 2002:167.

783 Cfr. ad es. l'articolo di Arthur (1988).

784 Cfr. ad es. Scala 2003:35.

785 Rilevo, a puro titolo di curiosità, un femm. *sublima* presupposto nel manuale di fonetica di Kennedy (2017:134).

119-21). Infine, non è forse un caso che la *cruel pastora* (v. 5) protagonista della canzone sia preceduta al v. 2 da un'allusione alla *fortuna*; né che il congedo, con flagrante anomalia, prescindendo dalla sirma e si configuri come un'ottava autonoma, che è lo schema metrico prediletto da Lofrasso.

## Appendice

### SONETTI DA AGGIUNGERE AL CORPUS AUTENTICO

L'edizione critica delle canzoni ha permesso di selezionare i seguenti tre sonetti, che riteniamo di aggiungere al corpus autentico in area  $\beta$ . La numerazione, necessariamente provvisoria, continua quella del volume precedente.

173

DF2:11 (*Soneto XX*), FS II-42. – Cfr. Canção [12]. – Ed. Ber 1980:182.

Diversos dões reparte o Ceo benigno,  
e quer, que cada hũa hum só possua,  
assi ornou de casto peito a Lua,  
ornamento do assento Christalino;

de graça a mãy fermosa do menino,  
que nesta vista tem perdido a sua:  
Pallas de discrição, que imite a tua:  
do valor Juno, só de império digno.

Mas junto agora o mesmo Ceo derrama  
em ty o mais, que tinha, & foy o menos,  
em respeito do Author da natureza,

que a seu pezar te dão, fermosa dama,  
Diana honestidade, & graça Venos,  
Pallas o aviso seu, Juno a nobreza.

AC: 8 junto, sô

FS: 2 hũa Alma hum | 3 Por isso ornou | 4 Que o primeiro orbe ilustra, cr. | 7 de ciência não mayor que a tua | 8 Tem Juno da Nobreza o Imp. | 9 o largo Ceo | 13-14 Seu peito a Lua, sua gr. Venos,/sua ciência Pallas, Juno sua n.

FS ad v. 9: «Aviendo dicho que el providente Cielo no quería que un sujeto lograse más de una gracia en modo superlativo; y mostrado que sola una tenía cada una de las Diosas nombradas, dize agora que quiso ubiesse en sola su Querida todas las gracias que ay en essas Diosas: y mírese a que tiempo dio al Cielo el epíteto de *largo*; que es quando usa con ella d'esta liberalidad».

Tutte le varianti di FS sono interpretabili come interventi correttivi: in particolare, *Alma* (v. 2) aggiusta la prosodia, ma soprattutto colma la distanza rispetto a *tua* (v. 7); la perifrasi al v. 4 evita la ripetizione *ornou...ornamento*; la menzione della *Lua* (v. 13) ribadisce la corrispondenza con il v. 3;<sup>786</sup> quanto a *largo* (v. 9), la spiegazione sta nella nota stessa di Faria, il quale si tradisce anche al v. 14 poiché, come mostrano le Concordanze, *ciencia* è normalmente scandito con la dieresi.

Il sonetto conclude, nell'ed. Cunha, una triade che comprende ancora i sonetti che nella nostra edizione portano i numeri 99 e 156. La sua autenticità è sostenuta da riscontri di forte pertinenza, come *Lus*. 1,22 «num assento de estrelas cristalino» (cfr. v. 4) e son. III-1:6 «esse respeito de hum Império digno»; *Ode* 7 (CP 273) «Mas altos corações, dinos de império»; *Oit.* 2 (CP 292) «dinos do largo Império que regeis» (cfr. v. 8). Il v. 7 del son. 108 (*Em quanto Phevo*),<sup>787</sup> «vendo a Dïana em tanta honestidade», ha riscontro nel primo emistichio del v. 13.<sup>788</sup> Sono tutti indizi di una cronologia alta, peraltro confermata dalla rima *menos*: *Venos* per la quale vale l'erudito commento di FS, che rinvia a un distico del *Retablo de la vida de Cristo*.<sup>789</sup>

---

786 Allo stesso modo, *valor* (v. 8) è trasformato in *nobreza* per rispettare la corrispondenza col v. 14.

787 Si trova nel ms. CrB come il son. 99 (*O filho de Latona*).

788 Si aggiungano *repartiu* in clausola di 143:11 e 145:2; «casto peito» in clausola di 101:12 (ms. CrB), cfr. *Oit.* 3 (CP 296) «o fiel peito, casto e forte».

789 Vd. Rodrigo Ferrer 2009:2833-36 «La justa licencia por él otorgada/compra Joseph y también Nicodemos, /quasi cient libras, según aquí vemos, /de aloes y de mirrha mezclada». FS aggiunge *Las eróticas o amatorias de don Estevan Manuel de Villegas*. En Nàxera por Juan de Mongastón. Año de 1618. Primera parte, Oda VII, p. 11: «i en lugar de perfiles/a mi, i a Venus, a Culpido, i Filis».

MA 12r | Ri 22r, FS I-84. – Ed. Ber 1980:142.

Ondados fios d'ouro relusente  
 qu'agora da mão bella recolhidos  
 agora sobre as rosas estendidos  
 faseis que sua belleza s'acrescente:

olhos que vos moveis tan docemente  
 em mil divinos raios encendidos  
 se de cá me levais alma e sentidos  
 que fora se de vós não fora ausente?

Honesto riso que entre a mor finesa  
 de perlas e coraes nasce e parece,  
 se n'alma em doces eccos não ouviisse

s'imaginando só tanta belleza  
 de si, em nova glória a alma s'esquece,  
 que será quando a vir? ah, quem a visse!

11 não o ouv. Ri || FS: 3 esparzidos | 4 que a sua graça | 7 a Alma | 8 se eu de | 11 Oh quem seus doces écos já lhe ouviisse! | 12 Se im. | 13 De si com nova

FS ad vv. 3-4: «Las rosas son las mexillas y sobre ellas bolavan algunos cabellos quando esta Hermosura los soltava; y dize que esto era causa de quedar aquellas rosas con más gracia. Tiene razón, porque vienen ellos a ser retoques de oro sobre aquella pintura, que assí se suele realzar».<sup>790</sup>

Con acutezza Faria e Sousa isola il messaggio ficiniano contenuto in questo sonetto: sia nelle pitture che nell'immaginazione «no se ven los defetos (...), porque aquel vehemente deseo no retrata sino lo más amable, y

---

<sup>790</sup> Più che per evitare la ripetizione rispetto al v. 4, la variante introdotta da FS evoca la definizione ficiniana della bellezza come «gratia vivac'e spirituale».

por esto parece más hermosa, y se ama mucho más una Belleza en ausencia». L'operazione selettiva che produce il simulacro immaginato è accuratamente descritta da Ficino:

Lo spirito, una sorta di 'corpo sottile' che funge da mediatore fra corpo e anima, «piglia...per gli instrumenti de' sensi le imagine de' corpi di fuori» e l'anima vede «agevolmente» queste immagini «come in uno specchio in esso [sc.: nello spirito] rilucenti, e per quelle giudica e' corpi...E in mentre ch'ella riguarda, per sua virtù in sé concepe imagine simile a quelle, e ancora molto più pure, e tale conceptione si chiama imaginatione e fantasia». Quello che davvero piace, di cui davvero ci si innamora non è il corpo nella sua fisicità, ma questa immagine, che Ficino chiama «spetie incorporale» e che corrisponde a un'«interiore imagine» presente nell'anima fin dalla sua «generatione». È essa a costituire il termine intenzionale del mio atto di apprensione, mentre l'oggetto reale si ritira sullo sfondo.<sup>791</sup>

I vv. 1-3 e 9-10 rinviano alla Canç. 2° nella versione Jur, rispettivamente vv. 19-21 «os ondados cabelos/louros, longos, fermosos,/agora ao vento soltos, ora atados»,<sup>792</sup> 22-24 «os dentes, que cercados/estão de sangue e riso,/as perlas imitando».<sup>793</sup> Ai riscontri già raccolti per l'epiteto *ondados*<sup>794</sup> si aggiungano la variante dell'*Ode* 12 (CP 282) «cabelo crespo e louro» e l'imitazione di E. Roiz nel sonetto *Ondados fios d'ouro onde enlazado*.<sup>795</sup> Con *esparzidos* (v. 3) Faria e Sousa accentua il colorito camoniano (*Lus.* 2,36 «Os crespos fios

---

791 Meo 2020; «Nella rielaborazione che la teoria subirà in *Theol. Plat., imaginatio e phantasia* saranno accuratamente distinte (...) l'immaginazione coglie “superficiem exterioremque picturam”, mentre la fantasia “substantiam saltem augurat” (per es. è in grado di procedere al riconoscimento figurale) e coglie “res incorporales” (per es. che l'individuo riconosciuto è bello, ma ha anche doti morali: è buono, amico, ecc.) (...). Rimane tuttavia fermo che le immagini sono oggetto di una facoltà diversa dal senso: “sensus quidem circa corpora, imaginatio circa imagines corporum per sensu acceptas sive conceptas ses volutat”» (ibid., nota 24)

792 L'archetipo del v. 21 è *Rvf* 196,8 «et le chiome or avvolte in perle e 'n gemme,/allora sciolte, et sovra òr terso bionde».

793 Vd. anche la *Cantiga* 8 (CP 14) «Nunca se viu, nem se escreve/boca nem graça igual,/se não fora de coral/e os dentes de cor de neve».

794 In Perugi 2018:258.

795 Ed. Manuppella 1967:231. Un'eco del sonetto camoniano si trova anche nell'*Ulissea* di Gabriel Pereira de Castro (ed. Campos 2000:167): «nesse longo/ondado cabelo».

de ouro se esparziam/pelo colo que a neve escurecia») e – naturalmente – petrarchesco. Ma i più importanti rinvii interni al codice camoniano stanno nel v. 9: per *honesto riso* cfr. son. 171:2 «hum riso brando, & honesto», mentre la clausola «mor finesa» corrisponde a Canç. 1<sup>o</sup>/7<sup>o</sup>:76.

175

MA 14v | Ri 23r, FS I-89.

No mundo quis hum tempo que s'achasse  
o bem que por acerto, ou sorte vinha;  
e por exprimentar que dita tinha,  
quis que a Fortuna em mi s'exprimentasse:

Mas porque meu destino me mostrasse  
que nem ter esperanças me convinha,  
nunca nesta tão longa vida minha  
cousa me deixou ver, que desejasse.

Mudando andei costume, terra, e estado  
por ver se se mudava a sorte dura,  
a vida pus nas mãos de hum leve lenho:

mas (segundo o que o Ceo me tem mostrado)  
já sei que deste meu buscar ventura,  
achado tenho, já, que não a tenho.

3 expermentar Ri | 4 s'exprimentasse Ri | 14 não atenho Ri

FS: 1 hum] o | 5 o meu | 9 e om.

FS ad v. 1: «Las ediciones impresas dicen; *No mundo quis hum tempo*: un manuscrito dize; *No mundo eu quis hum tempo*: y otro; *No mundo quis o tempo*. Desto último he usado; y ninguno me agrada: mas por ser menudencia no me detengo».

La prossimità lessico-tematica di questo sonetto con la seconda parte della canzone 10° è stato debitamente messo in rilievo da Faria e Sousa. Per parte nostra si aggiunge il riscontro con 5°:30-32 «non cuide o pensamento/que pode achar na morte/o que nom pode achar tão longa vida», analizzabile come incrocio tra i vv. 7 e 14 del sonetto. All'iterazione *achar...achar* nelle stampe corrisponde *achar...ver* nei mss. LF e Jur; per la consistenza di *achar* soccorre la quinta strofe della *Cantiga* 94 (CP 83) segnalata da FS: «Esta dicha mía,/que siempre busqué,/buscándola, hallé/que no la hallaría;/que quien nace en día/d'estrella tan dura,/nunca halla ventura» (*buscar* e *ventura* concorrono peraltro a formare la clausola del penultimo verso del sonetto).

Un'altra preziosa indicazione di FS è il rinvio alla Canc. IV di Garcilaso, vv. 47-49: «nunca en todo el proceso de mi vida/cosa se me cumplió que disease/tan presto como aquesta»; la pertinenza del riscontro è garantita dal rapporto fra un testo ampiamente sfruttato dal Camões lirico, e viceversa la minima visibilità del sintagma (*cosa...que disease*) che senza dubbio soggiace al v. 8 del sonetto. Sulla stessa linea si situano, rispetto ai vv. 2-4 del sonetto, i riscontri con *Écl.* 3 (CP 333) «viu por acerto o bem que incerto tinha» e son. II-8:2 «que por me exprimentar de vós m'aparte».

#### ERRATA CORRIGE (*Sonetti*, 2020)

son. 17 (p. 51): in apparato critico aggiungere  
6 Quando Ed

son. 146 (p. 379): in apparato critico corr.  
divina Rh → divina MA  
Quem Rh → Quem MA

son. 168 (p. 403): Preso atto della puntuale argomentazione svolta da Mar-  
noto 2020, l'*estribillo* trasmesso da FS deve essere confinato in apparato, tra le  
varianti rifiutate. È verosimile che si tratti di un falso inteso a salvaguardare  
la pretesa originalità di Camões in rapporto a Lope de Vega. Posto che AC



e FS normalmente attingono alla stessa fonte, si conferma che il Cunha è di gran lunga più fedele e scrupoloso nel riprodurla. Quanto al sonetto, si ribadisce che per ora è impossibile determinarne l'autenticità (cfr. p. 349).



## SIGLE DEI MANOSCRITTI, DELLE STAMPE E DELLE EDIZIONI PRINCIPALI

- AC *Terceira parte das Rimas do Príncipe dos poetas portugueses Luís de Camões* (...). Por D. António Álvarez da Cunha (...). Por António Craasbeeck de Mello (...). Anno 1668.
- Ber Berardinelli 1980.
- C Lisboa, Arquivo Nac. da Torre do Tombo, Ms. 1835, *Cancioneiro de D. Ceclia de Portugal*, inizio del sec. XVII. – Ed. Cirurgião 1972.
- CP Álvaro Júlio da Costa Pimpão (ed.), Luís de Camões, *Rimas*, Coimbra, Almedina, 2005 [Coimbra, Atlântida, 1961].
- CrB Bibl. de la Real Academia Española, Ms. RM-6767, *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, 1578. – Ed. Askins 1979.
- DF2 *Rimas* de Luís de Camões. Segunda parte. Agora novamente impressas com duas Comédias do Autor. Em Lisboa. Na Officina de Pedro Craesbeeck. 1616.
- FS *Rimas Várias* de Luís de Camões (...) commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, Tomo I. y II. Que contienen la primera, segunda, y tercera Centúria de los Sonetos. Lisboa: En la Imprenta de Theotónio Dámaso de Mello, Año de 1685. *Rimas Várias* de Luís de Camões (...) commentadas por Manuel de Faria, y Sousa (...). El Tom. III. contiene la Canciones, las Odas, y las Sextinas. El Tom. IV. las Elegías, y las Otavas. El Tom. V. las primeras ocho Églogas. Lisboa: En la Imprenta Craesbeckiana. Año 1689. Repr. fac-similada (4 vol.): Lisboa, IN-CM, 1972.

- FT Belém (Lisboa), Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, *Cancioneiro Fernandes Tomás*, post 1650. Ed. fac-similada: Lisboa, *ibid.*, 1971; cfr. Michaëlis 1922.
- Jur Washington, Library of Congress, Ms. P-128 (1), *Cancioneiro Juro-menha*, 1560-1580. – Ed. Spaggiari 2018.
- LAF Azevedo Filho (ed.), *Lírica de Camões*.
- LF Bibl. Nac. de Portugal, Cod. 4413, *Cancioneiro de Luís Franco Cor-rea*, 1557-1589. – Ed. fac-similada: Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário de *Os Lusíadas*, 1972.
- M Madrid, Bibl. de la Real Academia de História, Ms. 9/5807, *Can-cionero de Madrid*, fine del sec. XVI.
- MA Bibl. Nac. de Portugal, Res. CAM-10-P, *códice apenso* a um exem-plar das Rhythmas de Luís de Camões, 1595-1598. – Ed. Pereira Filho 1974.
- Mi *Miscellanea de Miguel Leitão de Andrada*. Reed. em fac-símile da 2ªed., publicada pela Imprensa Nacional em 1867. Intr. de Manuel Marques Duarte, Lisboa, IN-CM, 2002<sup>2</sup>.
- PR Bibl. Geral da Universidade de Coimbra, BGUC Ms. 9-(4)-A-Ms. 1. *Índice* [fine del sec. XVII] do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro, 1577. – Ed. Castro 1988.
- Rh *Rhythmas* de Luís de Camões (...). Em Lisboa, Por Manoel de Lyra, Anno de 1595. – Repr. fac-similada: Lisboa, Tip. Silvas, 1968.

- Ri *Rimas* de Luís de Camões. Acrescentadas nesta segunda impressão (...). Em Lisboa. Por Pedro Crasbeeck, Anno de 1598. – Repr. fac-similada: Braga, Universidade do Minho, 1980.
- TT Lisboa, Arquivo Nac. da Torre do Tombo, *Cancioneiro do Ms. 2209 da Torre do Tombo*, 1580-1590. – Ed. Askins 1978.



## BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE IN FORMA ABBREVIATA

Acucella, Cristina, *L'immagine onirica come 'feticcio' dell'Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna*, «Between», 3 (2013), 1-25 [in rete].

Alatorre, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México D.F., 2007.

Alberni, Anna, *Gabriel Ferrús i els seus interlocutors literaris: noves dades sobre un poeta barceloní del segle XV*, «Romance Philology», 57 (2003), 1-25.

Alberni, A., *Uguet del Vallat, un trobador a la cort de Pere el Cerimoniós*, in V. Beltrán (et al.), *Trobadors a la península ibèrica, Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, 1-12.

Allen, Michael J. B., *Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer. Introduction, texts, translations*, L.A., University of California Press, 1981.

Alonso, Dámaso, *Lope despojado por Marino*, «Revista de filología española», 33 (1949), 110-43.

Alonso Veloso, María José, *Los madrigales de Quevedo*, «Bulletin hispanique», 114 (2012), 621-44.

Alvar Ezquerro, Antonio/ Gago Saldaña, María del Val, *Garcilaso y los bucólicos latinos menores*, in María Cruz García de Enterría/Alicia Córdón Mesa (ed.), «Actas» del IV Congreso Intern. de la Asociación Intern. Siglo de Oro (22-27 de Julio de 1996), 2 vol., Universidad de Alcalá de Henares, 1998, I, 139-52.

Álvaro Alonso Miguel, *El enamorado en los infiernos*, «Actas» del IX Congreso Intern. de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001), A Coruña, 2005, 267-76.

Alves, Hélio J.S., *O camonismo: da sinagoga à cabala*, «Floema», 6 (2010), 75-100.

Amaral, Maria do Céu A. Fortes de Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, CIEP, 2003.

Anastácio, Vanda, *Visões de glória (Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, 2 vol., Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

Andreoni, Annalisa, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012.

Andreoni, A., *Il Petrarca di Benedetto Varchi*, in Elisa Tinelli (ed.), *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, 259-66.

Arellano, Ignacio, *Elementos emblemáticos en La Galatea y el Persiles*, in Jeremy Robbins/Edwin Williamson (ed.), *Cervantes. Essays in Memory of E.C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, University of Glasgow, Routledge, 2005, 157-70.

Arthur, Ross G., *Teach yourself feminine: A revisionist morphology of the Catalan adjective*, «Romance Notes», 29 (1988), 9-13.

Askins, Arthur Lee-Francis, *Diogo Bernardes and Ms. 2209 of the Torre do Tombo*, «Arquivos» do Centro Cultural Português, 13 (1978), 127-65.

Askins, A., *The "Cancioneiro" de Cristóvão Borges*, Braga, Barbosa & Xavier / Paris, J. Touzot, 1979.



Atanagi, Dionigi, *Rime di M. Giacomo Zane*. In Venetia, 1562. Appresso Domenico, & Gio. Battista Guerra, fratelli.

Auferil, Jaume (ed.), Antoni Vallmany, *Poesies*, Barcelona, Fundació Noguera / Lleida, Pagès Editors, 2007.

Azevedo Filho, Leodegário A. de, *Lírica de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1985-2001. 8 tomi in 5 vol.: 1. *História, metodologia, corpus* (1985). 2 I *Sonetos* (1987). 2 II *Sonetos* (1989). 3 I *Canções* (1995). 3 II *Odes* (1997). 4 I *Elegias em tercetos* (1998). 4 II *Oitavas* (1999). 5 I *Éclogas* (2001).

Azzi Visentini, Margherita, *L'arte dei giardini: Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, 2 vol., Milano, Il Polifilo, 1999.

Balsamo, Jean (et al.), *De Dante à Chiabrera. Poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, 2 vol., Genève, Droz, 2007.

Barbati, Petronio, *Rime di Petronio Barbati gentiluomo di Foligno estratte da varie raccolte del sec. XVI e da suoi manoscritti originali (...)*, Foligno, Campitelli, 1711.

Bassegoda Pineda, Enric, *Vida i obra de fra Bernat Hug de Rocabertí*, Tesi doct., Universitat de Girona, 2011.

Bausi, Francesco/Martelli, Mario, *La metrica italiana: teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993.

Béhar, Roland, *Fray Luis de León y San Agustín: la Oratio in Laudem Divi Augustini*, «*Criticón*», 111-12 (2011), 43-71.

Beierwaltes, Werner, *M. Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus*, Heidelberg, Winter, 1980.

Beiweis, Susanne Kathrin, *Saturn und Talisman: Die heterogenen Begriffe der Magie am Beispiel von Marsilio Ficino "De vita libri tre"*, Diss., Universität Wien, 2015.

Berardinelli, Cleonice Serôa da Motta, *A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana*, «Phasis» (Belo Horizonte), 1 (set. 1973), 70-100.

Berardinelli, Cleonice (ed.), *Sonetos de Camões, corpus dos sonetos camonianos*, Paris, Centro Cultural Português / Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

Bernat Vistarini, Antonio/Cull, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, Ediciones Akal, 1999.

Bettarini, Rosanna (ed.), Francesco Petrarca, *Canzoniere/Rerum vulgarium fragmenta*, 2 vol., Torino, Einaudi, 2005.

Bianchi, Ugo, *Preliminary Material*, in Id. (ed.), *The Origins of Gnosticism* (Colloquium of Messina, 13-18 April 1966), Leiden, E.J. Brill, 1967, i-xxxii.

Blanchard-Demouge, Paula (ed.), Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, Madrid, Bailly-Baillière, Primera Parte, 1913; Segunda Parte, 1915.

Blecu, Alberto (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras completas I. Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1971.

Boer, Wietse de, *Spirits of Love: Castiglione and Neo-Platonic Discourses of Vision*, in Christine Göttler/Wolfgang Neuber (ed.), *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden/Boston, Brill, 2008, 121-40.

Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008.

Bonfadio, Jacopo, *Lettere famigliari* precedute dalla biografia di Giammaria Mazzucchelli, Parte prima, in Brescia, Presso Jacopo Turlini, 1746.

Borja, Juan de, *Empresas morales*, ed. facsímil de Carmen Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1981.

Boulègue, Laurence, *L'«amor humanus» chez Marsile Ficin: Entre idéal platonicien et morale stoïcienne*, «Dictynna» [en ligne], 4 (2007).

Buccheri, Alessandra, *Il ritratto: storia e funzione di un genere artistico*, Enciclopedia della cultura italiana, 10 (2010), 337-374.

Cabani, Maria Cristina, *Immagine e immaginazione nelle Rime del Tasso*, in Sebastian Schütze/Maria A. Terzoli (Hrsgb.), *Tasso und die bildenden Künste: Dialoge – Spielungen – Transformationen*, Boston, W. de Gruyter, 2018, 67-86.

Cabré, Luís, *El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval*, «Llengua & Literatura», 2 (1987), 67-132.

Campos, José A. Segurado e (ed.), Gabriel Pereira de Castro, *Ulisseia o Lisboa Edificada*, Lisboa, Fund. Gulbenkian, 2000.

Carnel, Marc, *Le sang embaumé des roses: Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004.

Caro Bragado, David, *Dios y la dama como referentes en la poesía amorosa española (siglos XV-XVII): A propósito de la hipérbole sacroprofana*, Tesi, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

Carreño, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998.

Carvalho, José Adriano de Freitas, *La formación del Parnaso portugués en el siglo XVII*, «Bulletin hispanique», 109 (2007), 473-509.

Castagnola, Raffaella (ed.), Bardo Segni, *Rime*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

Castelli, Patrizia, *La metafora della pittura nell'opera di Marsilio Ficino*, in Sebastiano Gentile/Stéphane Toussaint (ed.), *Marsilio Ficino. Fonti, testi, fortuna*, «Atti» del Convegno intern. (Firenze, 1-3 ottobre 1999), Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2006, 215-39.

Castelvetro, Lodovico, *Le rime del Petrarca brevemente esposte per -*, Basel, im Auftrag von Pietro de Sedabonis, 1582.

Castillo Martínez, Cristina, *Tras los pasos de la Diana de Jorge de Montemayor. Continuaciones, imitaciones, plagio*, in David Álvarez Roblin/Olivier Biaggini (ed.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, Madrid, La Casa de Velázquez, 2017, 163-85.

Castro, Aníbal Pinto de, *O Índice do Cancioneiro do P<sup>e</sup> Pedro Ribeiro*, «Biblos», 64 (1988), 135-70 [Nella sezione camonianiana, p. 157, manca il lemma *Está o lascivo e doce passarinho*, corrispondente al n° 35 di una ipotetica – e tuttavia indispensabile – numerazione].

Ceribelli, Alessandra, *La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Quevedo*, in Anna Bognolo (et al.), *Serenísima palabra*, «Actas» del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014), Venezia, Ed. Ca' Foscari, 2017, 203-10.

Chevrier, Jean-Daniel, *Regard et passion amoureuse dans le Livre du Courtisan*, Université Rennes 2, Master 2008.

Cirurgião, António, *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal*, Lisboa, Edição da «Revista Ocidente», 1972.

Cirurgião, A., *A sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, 1992 (Biblioteca Breve, 126).

Cirurgião, A., *Uma leitura alegórica do Auto dos Anfitriões de Camões* [1980], in Id., *Leituras alegóricas de Camões e outros estudos de literatura portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1999, 33-52.

Clavería, Carlos (ed.), *Cancionero general de obras nuevas (Zaragoza, 1554)*, Barcelona, Deltrés, 1993.

Clavería, Carlos (ed.), Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999.

Colmenar, Juan Álvarez de, *Les Délices de l'Espagne et du Portugal*. À Leide, chez Pierre Vander, 1707.

Colombí-Monguió, Alicia de, *La visión evocada: la canción de Petrarca en el verso de fray Luis*, «Anuario de Letras», 14 (1976), 155-73.

Colombí-Monguió, A., *Las visiones de Petrarca en el barroco español (I) (Quevedo, López de Vega, Góngora)*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 28 (1979), 287-305.

Colombí-Monguió, A., *En la huella de Petrarca en el barroco español (II). En la huella de Fr. Luis de León*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 29 (1980), 151-64.

Colombí-Monguió, A., *La Oda XII de Esteban Manuel de Villegas y su tradición poética*, «Modern Language Studies», 12 (1982), 31-40.

Colombí Monguió, A., *Las visiones de Petrarca en la poesía hispánica y en la poética renacentista*, «Humanist Studies and the Digital Age» [online], 1 (2011), 109-20.

Comboni, Andrea (ed.), *Antonio Cornazano: il Canzoniere*, tesi di laurea, Università di Pavia, a.a. 1985/1986.

Correa Calderón, Evaristo (ed.), Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1968.

Correa Rodríguez, Pedro, *Fernando de Herrera: poesía "elegidia" clásica y elegía renacentista*, «Ágora. Estudios Clásicos em Debate», 2 (2000), 185-211.

Corti, Maria (ed.), Pietro Iacopo de Jennaro, *Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.

Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Luis Sánchez, 1610 (ed. facs. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978).

Crevatin, Giuliana, *Quid de nocte? Francesco Petrarca e il sogno del conquistatore*, «Quaderni petrarcheschi», 4 (1987), 139-66.

Cuevas, Cristóbal (ed.), Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1997.

Curti, Elisa, *Gli ozi di Pietro Bembo. Echi letterari e passione antiquaria nella 'descriptio horti' bembesca*, «Lettere italiane», 62 (2010), 450-63.

Dal Cengio, Martina, *Per un'edizione delle Rime di Girolamo Molin (1500-1569)*, Università di Padova, tesi di laurea, a.a. 2015/2016.

Danzi, Massimo (ed.), Matteo Bandello, *Rime*, Modena, Panini, 1989.

Davoli, Francesco, *Le Rime di G.G. Trissino: Commento alle Canzoni* (tesi), Università degli Studi di Padova, a.a. 2017-2018.

Degen, Andreas, *Sokrates fasziniert: Zu Begriff und Metaphorik der Faszination (Platon, Ficino, Nietzsche)*, «Archiv für Begriffsgeschichte», 53 (2011), 9-31.

Degen, A., *Concepts of Fascination, from Democritus to Kant*, «Journal of the History of Ideas [University of Pennsylvania Press]», 72 (2012), 371-93.

Delcorno, Carlo (ed.), Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, in Id., *Tutte le opere di G.B.*, Milano, Mondadori, 1994.

Devoto, Daniel, *Calandrias y ruiseñores (sobre los versos siempre nuevos de los romances viejos)*, «Bulletin hispanique», 92 (1990), 259-307.

Díaz Urmeneta, Juan Bosco, *El potencial liberador de la imagen (fantasía e imaginación en Marsilio Ficino)*, «Cuadernos sobre Vico», 17-18 (2004-2005), 383-411.

Díez de Revenga, Francisco Javier, *Pérez de Hita y sus canciones de moriscos (intermedios líricos en las «Guerras civiles de Granada»)*, «Murgetana», 65 (2014), 89-101.

Dilemmi, Giorgio (ed.), Pietro Bembo, *Gli Asolani*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991.

Dionisotti, Carlo (ed.), Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, Torino, Utet, 1966.

Duarte, Manuel Marques (ed.), *Miscellânea de Miguel Leitão de Andrada*, Lisboa, IN-CM, 1963, 2012 (Reedição em fac-símile da 2a edição, publicada pela Imprensa Nacional em 1867).

Eggerter, Marco, *L'amor mago: Desiderio, amore e magia nel Rinascimento*, 2015 (in rete).

Febrer Romaguera, Manuel V., *Ortodoxia y Humanismo: El estudio general de Valencia durante el rectorado de Joan de Salaya (1525-1558)*, Universitat de València, 2003.

Ferrando Francés, Antoni, *Els certamens poètics valencians*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1983.

Ferrerres, Rafael, *Estructura de las canciones de Gil Polo*, «Revista de Filología Española», 43 (1960), 429-37.

Ficin, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, ed. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Ficino, Marsilio, *Lettere. Vol. I / Epistolarium familiarium liber I*, ed. Sebastiano Gentile, Firenze, Olschki, 1990.

Ficino, Marsilio, *Platonic Theology*, Vol. 4 · Books XII-XIV. Engl. transl. by Michael J.B. Allen. Latin Text edited by James Hankins with William Bowen. The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, Cambridge, Ma. / London, 2004.

Fonte, Juliana Simões, *O português dos séculos XV e XVI e o espanhol atual: semelhanças envolvendo as vogais médias de sílabas acentuadas*, «Linguística [Montevideo]», 35 (2019), in rete.

Fрати, Lodovico (ed.), *Le rime del Codice Isoldiano (Bologna Univ. 1739)*, 2 vol., Bologna, Romagnoli – Dall'Acqua, 1913.

Freytag, Georg W.F. (ed.), *Arabum Proverbia [Amtāl al 'arab] sententiaequae proverbiales*, 3 vol., Bonnae ad Rhenum, typis Fr. P. Lechneri, 1838-1843.



Fuente Fernández, Francisco Javier, *Poesía de Bernardino de Mendoza (ca. 1540-1604)*, «Críticón», 70 (1997), 71-100.

Galand-Hallyn, Perrine, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

Galindo Esparza, Aurora, *El tema de Circe en la tradición literaria: De la épica griega a la literatura española*, Universidad de Murcia, 2015.

Galiñanes Gallén, Marta, *Edición y estudio de los Diez Libros de Fortuna de Amor, de Antonio de Lofrasso*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Galiñanes Gallén, Marta, *Autobiografía e intertextualidad en «Los diez libros de Fortuna de Amor» de A. de Lofrasso*, «Cuadernos de Aleph», 4 (2012), 75-92.

Galiñanes Gallén, Marta (ed.), Antonio Lo Frasso, *Los diez libros de Fortuna de Amor*, Roma, Aracne, 2015.

Galiñanes Gallén, Marta (ed.), *A la sombra de Cervantes: la figura de Lofrasso del Quijote al Parnaso*, «Anuario de estudios cervantinos», 11 (2015), 41-54.

Gallagher, Patrick, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis Books, 1968.

Gandolfo, Francesco, *Il 'Dolce tempo'. Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978.

García-Page, Mario, *La repetición como sistema de cierre textual*, in Clara Isabel Martínez Cantón (ed.), *Cuestiones métricas. La Rima y el Estribillo*, Sevilla, Punto Rojo, 2015, 151-81.

Gersh, Stephen, *Plotinus' Legacy: The Transformation of Platonism from the Renaissance to the Modern Era*, Cambridge University Press, 2019.

Girardi, Enzo N. (ed.), Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Bari, Laterza, 1967.

Gómez-Bravo, Ana M., *Textual Agency: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-Century Spain*, University of Toronto Press, 2013.

Gómez Jiménez, Miguel, *Proyección del mito de Circe en la literatura hispánica: de la época medieval a la contemporaneidad*. Tesis doctoral, Madrid, Ed. electrónica, 2019.

González Cañal, Rafael (ed.), «Ocios» del Conde de Rebolledo, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

González de Salas, Jusepe A. (ed.), *El Parnaso español*, monte en dos cumbrs dividido con las nueve musas castellanas. Donde se contienen Poesías de don Francisco de Quevedo Villegas (...) que con adorno y censura, ilustradas y corregidas salen ahora de la librería de don Ioseph Antonio González de Salas (...). En Madrid: lo imprimió en su ofical del libro abierto Diego Díaz de la Carrera; a costa de Pedro Coello, mercader de libros, 1648.

Gorni, Guglielmo, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2008.

Güell, Monique, *Le plaisir des formes: les chansons dans la Diana enamorada de Gaspar Gil Polo*, in Ead. et Marie-Françoise Déodat-Kessedjian (ed.), *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura española de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Méridiennes, 2008, 87-104.

Guidolin, Gaia, *La canzone nel primo Cinquecento: metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2010.

Guillén Albert, Verónica, *Entre Granada y Lisboa: Las tres ediciones de «Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre»*, «Dicenda [Estudios De Lengua y Literatura españolas]», 37 (2019), 99-121.

Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1996<sup>3</sup>.

Herrero Prado, José Luis/Mancho Duque, María Jesús, *La neología en la mística española temprana: la «Subida del monte Sión» de Bernardino de Laredo, «Voces»*, 7 (1996), 123-58.

Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.

Hughes, Merritt Y., *Spenser's Acrasia and the Circe of the Renaissance*, «Journal of the History of Ideas», 4 (1942), 381-99.

Hunkeler, Thomas, *Les 'déviation' de l'esprit. Lire 'Délie' de Maurice Scève à la lumière du Dolce Stil Nuovo*, «Italique», 5 (2002), 53-75.

Hutton, James, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Cornell University Press, 1935.

Jouteur, Isabelle, *Jeux de genre dans les 'Métamorphoses' d'Ovide*, Louvain/Paris, Peeters, 2001.

Katinis, Teodoro, *L'inferno interpretato da Marsilio Ficino. Lettura del capitolo X del libro XVIII della «Theologia platonica»*, «Colloquium Philosophicum», 4 (1997-1988), 187-201.

Katinis, T., *'Affectus phantasiae' e destino dell'anima in Marsilio Ficino*, «Quaderni di estetica e critica», 3 (1998), 71-90.

Kennedy, Robert, *Phonology: A Coursebook*, Cambridge University Press, 2017.

Klein, Robert, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 61 (1956), 18-39.

Köhler, Theodor W., *Homo animal nobilissimum*, I, Leiden, Brill, 2008.

Kristeller, Paul O., *The Philosophy of Marsilio Ficino*, N.Y.: Columbia University Press, 1943.

Kurukulasuriya, Rev. Father Xystus Nicholas Fernando, *Edmund Peiris Memorial Lecture: 'Sielediva' in Topographia Christiana*, «Journal of the Royal Asiatic Society of Sri Lanka», New Series, Vol. 41, Special Number Sesqui-centennial Memorial Lectures 1995-1996 (1996), 95-114.

Lambertini, Anna, *Arte dei giardini e progetto contemporaneo: conservare il senso dell'innovazione*, in Claudia Cassatella (et al.), *L'opportunità dell'innovazione*, Firenze University Press, 2007, 191-206.

Lamy, Bernardus, *De tabernaculo foederis, de sancta civitate Ierusalem et de templo eius libri septem*. Parisiis, apud Ioannem Mariette, 1720.

Langer, Ullrich, *Lyric in the Renaissance. From Petrarch to Montaigne*, Cambridge University Press, 2015.

Lanza, Antonio, *Lirici toscani del Quattrocento*, 2 vol., Roma, Bulzoni, 1973-1975.

Lara Garrido, José, *Cancionero Antequerano*, Málaga, Diputación Provincial, 1988.

Laurenzi, Raffaele, *Capo Guardafui. Un secolo di naufragi e di pirateria nelle acque del Corno d'Africa*, Milano, Ledizioni, 2020.

Leão, Duarte Núñez do, *Descrição do Reino de Portugal*. Em Lisboa. Impresso com licença, por Jorge Rodríguez. Anno 1610.

Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore di maestro Leone medico ebreo*, Unità di ricerca Iliesi CNR, Attività 2013-2015.

Leroux, Virginie, *Refuge ou rival? Sommeil élégiaque et écriture du «dormir-veille» chez Jean Second et ses modèles*, in Ead./Christine Pigné (ed.), *Les visages contradictoire du sommeil, de l'antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, «Caménæ» n° 5 (novembre 2008, en ligne).

Libera, Alain de, *L'art des généralités: théories de l'abstraction*, Paris, Aubier, 1999.

Llosa Sanz, Álvaro, *La memoria enamorada. Ecos y luces de amor neoplatónico en la primera generación de poetas renacentistas españoles (período 1526-1555)*, Universidad de Deusto, Memoria de licenciatura, 1996-1997.

López Eire, Antonio, *El mito clásico en Quevedo*, in José M. Maestre Maestre (et al.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, 5 vol., Madrid, Alcañiz, 2010, t. IV, 1713-73.

Lubac, Henri de, *Medieval Exegesis, vol. 2: The Four Senses of Scripture* [1959], Engl. transl., Edinburgh, Clark Ltd, 2000.

Ludueña-Romandini, Fabián, 'Voluptas Urania'. *Marsilio Ficino como exégeta neoplatónico y cristiano de la filosofía natural del amor en Guido Cavalcanti*, «Praxis Filosófica», 49 (2019), 61-86.

Malherbe, François de, *Les Poésies avec les observations de Ménage*, Paris, Cl. Barbin, 1689<sup>2</sup>.

Malherbe, F., *Poésies accompagnées du commentaire d'André Chénier*, Paris, Charpentier, 1874.

Manuppella, Giacinto (ed.), Estêvão Rodrigues de Castro, *Obras poéticas em português, castelhano, latim, italiano*, Coimbra, por ordem da Universidade, 1967.

Marek, Heidi, *Die Figur des Ixion in den 'Erreurs amoureuses' von Pontus de Tyard*, in Bodo Guthmüller/Wilhelm Kühlmann (Hrsg.), *Renaissancekultur und antike Mythologie*, Tübingen, Niemeyer, 1999, 93-112.

Marfany, Marta, *D'Ausiàs March a Bernat Hug de Rocabertí: Antoni Vallmanya i el cànon poètic del mitjan segle XV*, «Llengua & Literatura», 18 (2007), 45-73.

Marfany, M., *Alain Chartier and Medieval Catalan Literature*, in Daisy Delogu (et al.), *A Companion to Alain Chartier (c. 1385-1430)*, Leiden/Boston, Brill, 2015, 255-78.

Marnoto, Rita, *Camões e o ciclo da sextina*, in Maria João Borges (et al.), *Lírica camonianiana: estudos diversos*, Lisboa, Cosmos, 1996, 101-08.

Marnoto, Rita (coord.), *Comentário a Camões*, vol. I – *Sonetos*, Lisboa, Cotovia, 2012.

Marnoto, Rita, *As variantes do soneto na literatura portuguesa do século XVI. Soneto sem pernas e soneto com glosa*, «Moenia», 2020, no prelo.

Marrocco, Mauro (ed.), Girolamo Britonio, *Gelosia del Sole*, Sapienza Università editrice, 2016.

Martin, Pierre (ed.), Christoffe du Pré, *Les larmes funèbres (1577)*, Genève, Droz, 2004.

Martos, Josep Lluís, *La copia completa y la restauración parcial: los cancioneros impresos de Ausiàs March en los manuscritos*, in Id. (ed.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, 13-46.

Mas i Usó, Pasqual, *Justas, Academies y Convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención*, Tesi de Doct., Universitat de València, 1991.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *La séduction du monstre: Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques*, in Line Cottegnies (et al.), *La beauté et ses monstres dans l'Europe baroque 16e-18e siècles*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2003, 93-112.

Mauro, Alfredo (ed.), Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1961.

Mazzetti di Pietralata, Cecilia, *Arte e storia del giardino*, in Ead. (ed.), *Giardini storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio*, Roma, Gangemi, 2009, 25-119.

Medina Bermúdez, Alejandro, *La obra pastoril de Antonio Lofrasso*. Memoria para optar al grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

Melisi, Roberto, *Percorsi conoscitivi nell'Epistolario di Marsilio Ficino: tra «miseria hominis» e «deificatio»*, tesi di dott., Università di Salerno, a.a. 2016/2017.

Melisi, R., *L'eroe tragico come metafora della 'miseria hominis': Tantalò e Prometeo nel pensiero di Marsilio Ficino*, in F. Lomonaco/P. Sabbatino (ed.), *Eroi ed eroismi tra filosofia e letteratura in età antica, moderna e contemporanea*, Napoli, Diogene Ed., 2019, 57–68.

Mencía Valdenebro, Isabel, *Cronología de la albeystería* (s.d., in rete).

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Santander, Aldus, 1943.

Meo, Oscar, *Eros e corporeità nel «De Amore» di Marsilio Ficino*, in P. De Lucia (et al.), *Storiografia filosofica e storiografia religiosa. Due punti di vista a confronto. Studi in onore di Luciano Malusa*, Milano, F. Angeli, 2020, 144–58.

Mertens, Manuel, *Magic and Memory in Giordano Bruno. The Art of a Heroic Spirit*, Boston, Brill, 2018.

Micó, José María, *Norma y creatividad en la rima idéntica (a propósito de Herrera)*, «Bulletin hispanique», 86 (1984), 257–308; poi in Id., *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, 2008, cap. II (*Breve historia de la rima idéntica*).

Milà y Fontanals, Manuel, *Obras completas, vol. 3: Estudios sobre historia, lengua y literatura de Cataluña*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1890.

Milburn, Erika, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2003.

Molnár, Dávid, *A ficinói furorelmélet nescio quidje*, «Magyar Filozófiai Szemle», 59 (2015), 43–56.

Molnár, D., *'Furor est cum cantat!': Marsilio Ficino és a mátyás-kori magyarország 'szerelmes' Platonikusai*. Doktori disszertáció, Budapest, 2014.



Montero, Juan, *La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)*, in Begoña López Bueno (ed.), *La égloga*, VI Encuentro intern. sobre Poesía del Siglo de Oro [2000], Universidad de Sevilla, 2002, 183-206.

Morby, Edwin S. (ed.), Lope de Vega, *Arcadia*, Madrid, Castalia, 1975.

Morreale, Margherita, '*Claros y frescos ríos*': imitación de Petrarca y reminiscencias de Castiglione en la segunda canción de Boscán [1952], in Ead., *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español (Anejos del «Boletín de la Real Academia Española», I-II)*, Madrid, S. Aguirre Torre, 1959, t. I, 253-57.

Múñiz Múñiz, María de las Nieves, *La 'descriptio puellae' dans la poésie italienne de la Renaissance: quelques notes pour une nouvelle approche*, «Italiq», 18 (2015), 187-218 (in rete).

Nascimento, Sidnei Francisco do, *Erasmus e Lutero: O livre arbítrio da vontade humana*, «Revista de Filosofia: Aurora», vol. 18, nº 23 (jul.-dez. 2006), 89-104.

Nascimento, Sidnei F. do, *O livre-arbítrio, o servo-arbítrio e a presciência divina*, «Revista de Filosofia: Pensando (UFPI)», vol. 10 (2019), 57-66.

Negri, Anna Maria, *Saggio di edizione critica e commentata delle Rime di Girolamo Muzio*, Pavia, Università degli Studi, 1984-1985.

Neto, Serafim da Silva, *História da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Presença, 1988<sup>5</sup>.

Olivares Zorrilla, Rocío, *La poética matemática en Sor Juana*, in José Pascual Buxó (ed.), *La producción simbólica en la América Colonial*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, 145-60.

Olivares Zorrilla, Rocío, *Avances en la anotación del «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, «Etiópicas», 7 (2011), 64-86.

Orta, Garcia da, *Colóquios dos simples e drogas e cousas medicinais da Índia*, reproducción facsimilada da edição impressa em Goa em 10 de abril de 1563. Academia das Ciências de Lisboa, 1963.

Panofsky, Erwin, *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, Ed. Akal, 2003.

Parello, Vincent, *El orden de los libros: Reflexiones en torno a la biblioteca del caballero Don Quijote de la Mancha*, «Revista de estudios áureos», 6 (2019), 335-56.

Parramon i Blasco, Jordi, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i estudis de cultura catalana, 27), 1992.

Pasquier, Cyril, *Approches du millénium. Une christologie de l'histoire*, Thèse, Université de Fribourg, 2018.

Paz Fernández, Marta, 'Maga famosíssima' y 'claríssima meretrix': algunas consideraciones sobre la figura de Circe, «Quintana», 8 (2009), 213-29.

Peña Muñoz, Margarita, *Juan de la Cueva, poeta del cancionero «Flores de baria poesía»*, «Actas» del séptimo Congreso de la Asociación Intern. de Hispanistas (Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980), Roma, Bulzoni, 1982, 799-805.

Peña Muñoz, M. (ed.), *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, México, Fondo de cultura económica, 2004, 526-33.

Pepe, Inoria/Reyes, José María (ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.

Pèrcopo, Erasmo, *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Cariteo secondo le due stampe originali*, 2 vol., Napoli, Tip. dell'Accademia delle Scienze, 1892.

Pèrcopo, E. (ed.), Luigi Tansillo, *Il Canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, t. I: *Poesie amorose, pastorali e pescatorie, personali, famigliari e religiose*, Napoli, Tip. degli Artigianelli, 1926.

Pereira Filho, Emmanuel, *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, *La "Bucólica del Tajo" de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto*, «Criticón», 105 (2009), 85-116.

Pérez Cuenca, Isabel, «*Las tres Musas últimas castellanas*»: *problemas de atribución*, in Florencio Sevilla/Carlos Alvar (ed.), «Actas» del XIII Congreso de la Asociación Intern. de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio de 1998), 4 vol., Madrid, Castalia, 2000, t. I, 659-69.

Pérez de Moya, Juan, *Filosofía secreta*, ed. Eduardo Gómez de Baquero, 2 vol., Madrid, NBAE, 1928.

Pérez Priego, Miguel Ángel, *Mena y Cota: los otros autores de «La Celestina»*, in Felipe B. Pedraza Jiménez (et al.), *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, «Actas» del Congreso Intern. (27 de setiembre a 1 de octubre de 1999), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, 147-64.

Pérez Priego, M.A., *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.

Perugi, M., *Luís de Camões, "Tão suave, tão fresca, tão fermosa": Apontamentos sobre uma canção algo 'diferente'*, «Vox Romanica», 59 (2000), 171-93.

Perugi, M., *As três versões da canção camoniana “Manda-me Amor”: um exercício de crítica das variantes*, «Estudios italianos em Portugal», Nova Série, I (2006), 41-87.

Perugi, M., *Entre métrica e crítica textual: a propósito de dois poemas camonianos (“Já a roxa menhá clara” e “Pode um desejo intenso”)*. In: Correia, Â.; Sobral, C. (Org.). *Edição de texto*. «Actas» do II Congresso virtual do Departamento de Literaturas Românicas, Lisboa: 16 a 20 de Abril de 2007, CD-rom.

Perugi, M., *O envio da canção camoniana “Tão suave, tão fresca, tão fermosa”*, «Revista do Centro de estudos portugueses» [Belo Horizonte], 42 (júlio-dezembro 2009), 209-27.

Perugi, M., «*Sepolta nella mia anima*», in Massimo Danzi/Roberto Leporatti (ed.), *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Genève, Droz, 2012, 429-64.

Perugi, M. (ed.), Luís de Camões, *Comédia Filodemo*, Genève, CIEP, 2018.

Perugi, M. (ed.), *La lirica di Camões: 1. Sonetti*, Genève, CIEP, 2020.

Pinho, Sebastião Tavares (ed.), *Lopo Serrão e o seu Poema da Velhice*, Coimbra, Inst. Nac. de Inv. Cient., 1987.

Plastina, Sandra (ed.), *Galleria dell'Accademia Cosentina. Parte seconda*, Roma, Iliesi CNR, 2016.

Raisi, Elena, *La figure de Méduse: Réécritures ovidiennes entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, Università di Bologna, tesi di dott., 2011.

Rallo, Asunción (ed.), Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea*, Madrid, Cátedra, 1984.

Rebolledo, Bernardino de, *Selvas Dánicas*. En Copenhagem, Impresso por Pedro Morsingio, Año 1655.

Rey, Alfonso/Alonso Veloso, María José (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*. Pamplona: Eunsa, 2011; F. de Quevedo, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, Pamplona: Eunsa, 2013.

Reyes Cano, José María (ed.), Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, Sevilla, Alfar, 1986.

Reyes Cano, J.M. (ed.), León Hebreo, *Diálogos de amor*, Barcelona, P.P.U., 1993<sup>2</sup>.

Ripa, Cesare, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*. In Roma. Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. 1593.

Riquer, Martí de, *Gabriel Ferruç i Guerau de Massanet, poetas catalanes del siglo XV. Estudio y edición*, «Boletín de Sociedad Castellonense de Cultura», 27 (1951), 148-76, 234-57.

Rodrigo Ferrer, Rocío, *El retablo de la vida de Cristo de Juan de Padilla, el cartujano. Estudio y edición crítica*, Tesis, Universidad de Salamanca, 2009.

Rodrigues, Armanda Paula de Freitas Marques Martins (ed.), '*Cousas do Preste*': Da '*Verdadeira Informação*' à '*História de Etiópia*' - '*Visões*' da Etiópia em Francisco Álvares e Pêro Pais, Lisboa, Universidade Aberta, 2008.

Rodríguez Cachón, Irene, «*El Arte Poética en Romance Castellano*» (1580) de Miguel Sánchez de Lima y la preceptiva poética castellana de influencia italiana de finales del siglo XVI, «*Neophilologus*», 102 (2018), 155-69.

Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal Universitaria, 1990.

Rodríguez Mosquera, María José, *Flores de Baria Poesía (México, 1577). Estudio y análisis del manuscrito*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013.

Rodríguez-Pantoja, Miguel, *Traducciones del griego al latín en la poesía epigráfica*, in Esteban Calderón Dorda (et al.), *Koinòs lógos: Homenaje al profesor José García López*, 2 vol., Universidad de Murcia, 2006, t. II, 887-96.

Rodríguez Pereira, Pilar, *El soneto neoplatónico luso-hispano: Camões y Herrera*, tfg dirigido por S. Pérez-Abadín Barro, a.a. 2016/2017.

Rodríguez Risquete, Francisco Javier, *Vida i obra de Pere Torroella*, Universitat de Girona, 2008.

Romanato, Mikaël, *Edizione e commento della «Gelosia del Sole» di Girolamo Britonio (1519)*, Genève, Droz, 2015.

Romojaro, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial, 1998.

Rota, Berardino, *Rime*, ed. Luca Milite, Parma, Guanda, 2000.

Rovira Cerdà, Helena, *La diferencia entre amor y deseo: un certamen poético barcelonés de 1584*, «Moderna språk», 2016, 122-40.

Sabik, Kazimierz, *La problemática ética en el teatro cortesano español de la IIa mitad del siglo XVII*, in Isaías Lerner (et al.), «Actas» del XIV Congreso de la Asociación Intern. de Hispanistas (New York, 16-21 de Julio de 2001), vol. 2 (Literatura española, siglos XVI y XVII), 2004, 501-06.

Sánchez Laílla, Luis (ed.), Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, t. I, Kassel, Reichenberger, 2003.

Santagata, Marco (ed.), Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2004<sup>2</sup>.

Sarmati, Elisabetta, *Dalla tempesta alla 'bonança': variazioni del lessico marino nell'opera di J. Boscán*, «Critica del testo», 8 (2005), 427-46.

Sbordone, Silvia, *Le edizioni del '400 e del '500 nella biblioteca dell'Accademia Pontaniana di Napoli*, Napoli, Accademia Pontaniana, 2007.

Scala, Luca, *Català de l'Alguer: criteris de llengua escrita*, Publ. de l'Abadia de Montserrat, 2003.

Scholar, Richard, *The 'je-ne-sai-quoi': The word and its pre-history, 1580-1680*, Thesis, University of Oxford, 2002 (trad. fr. *Le Je-ne-sais quoi: Enquête sur un énigme*, Presses Universitaires de France, 2018).

Schwartz, Lía, *Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII*, «Voz y Letra», 6 (1995), 113-35.

Schwartz, Lía, *La musa Erato del Parnaso de Quevedo: los retratos de la amada, los 'afectos' del amante*, in Marie-Linda Ortega (ed.), *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyon, ENS, 1997, 11-23.

Scoles, Emma (et al.), *Fra teoria e prassi: Innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica*, «Il Confronto letterario», 12 (1995), 345-388.

Seghezzi, Antonio F. (ed.), Pietro Bembo, *Opere*, Venezia, Hertzhauser, 1729.

Serassi, Pierantonio (ed.), Francesco Maria Molza, *Rime*, in Id., *Poesie volgari e latine*, Bergamo, Lancellotti, 1747-1754.

Shearman, John, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano* [1992], trad. it., Milano, Jaca Book, 1995.

Sieber, Janina Johanna, *Das Symposium des Methodius von Olympos*, Diss., University of Zurich, 2018.

Silva, Vítor Aguiar e, *The Songs of Melancholy: Aspects of Mannerism in Camões*, in Miguel Tamen/Helena C. Buescu (org.), *A Revisionary History of Portuguese Literature*, N.Y./London, Garland Publishing, 1999, 30-57.

Silva, V. Aguiar e (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011.

Smieja, Florian, *La señora no es para la hoguera: El caso de La segunda parte de la Diana de Alonso Pérez*, in Alan M. Gordon/Evelyn Rugg (ed.), «Actas» del VI Congreso Intern. de Hispanistas, Universidad de Toronto, 1980, 715-18.

Smith, Malcolm (ed.), Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, Genève, Droz, 1998.

Soares, Nair de Nazaré Castro, *O príncipe ideal no séc. XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*, Universidade de Coimbra, 1994.

Solerti, Angelo (ed.), Torquato Tasso, *Le rime*, 4 vol., Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902.

Solerti, A., *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, Firenze, Le Lettere, 1997.

Souiller, Didier, «Circé après Jean Rousset: du corps maniériste à la théâtralité baroque», *Études Épistémè* [En ligne], 9 | 2006.

Spaggiari, Barbara, *Algumas observações acerca do soneto “Transforma-se o amor na cousa amada”*, in Marnoto 2012:223-52.



Spaggiari, B., *Le Rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*, 2 vol., Adria, Apogeo, 2014.

Spaggiari, B., *Cancioneiro Juromenha*, Lisboa, Gulbenkian, 2018.

Spaggiari, B., *Studi su Luigi Groto e sull'epigramma nei 'Shakespeare's Sonnets'*, Zürich, LIT, 2019.

Spina, Segismundo, *A poesia de Gregório de Matos*, Universidade de São Paulo, 1995.

Storey, Christina, *The Philosopher, the Poet, and the Fragment: Ficino, Poliziano, and «Le Stanze per la Giostra»*, «The Modern Language Review», 98 (2003), 602-19.

Tani, Irene (ed.), *Le Rime di Bernardo Cappello*, Venezia, Edizione Ca' Foscari, 2018.

Teixidó Gómez, Francisco/Teixidó Gómez, Jesús, *Las Obras de albeytería de Martín Arredondo*, «Asclepio», 54 (2002), 165-80.

Temprano, Juan Carlos (ed.), *El 'Arte de poesía castellana' de Juan del Encina*, «Boletín de la Real Academia Española», 53 (1973), 321-50.

Thomas d'Aquin, *Questions disputées sur la vérité. Question XII<sup>o</sup>: La prophétie (De prophetia)*, Paris, J. Vrin, 2006.

Tissoni Benvenuti, Antonia (ed.), Niccolò da Correggio, *Opere*, Bari, Laterza, 1969.

Tocco, Valeria (ed.), Diogo de Sousa, *La Jornada às Cortes do Parnaso*, Bari, Adriatica, 1996.

Torraca, Francesco, *Gli imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, Roma, Loescher, 1882.

Vaccaro, Emerenziana, *Le Marche dei tipografi ed editori italiani del sec. XVI*, Roma, Olschki, 1983.

Val González, Felipe, *Los condenados más famosos de la mitología griega. Las Danaides, Ticio, Ixión, Tántalo, Sísifo y Prometeo: del mito a la literatura, a la música y a las artes visuales*, «Notas y estudios filológicos», 11 (1996), 179-248.

Valette, Jean-René, *Illusion diabolique et littérature dans la «Queste del Saint Graal» et dans le «Dialogus Miraculorum» de Césaire de Heisterbach*, in *Magie et Illusion au Moyen-Âge* (Sénéfiance 42), Aix-en-Provence, Presses Univ. de Provence, 1999, 547-67.

Velasco, Ángel Salvador, *El inicio de la veterinaria en España: de la ilustración al liberalismo*. Tesis doctoral, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2013.

Vermeir, Koen, *The 'physical prophet' and the powers of the imagination. Part I: A case-study on prophecy, vapours and the imagination (1685 -1710)*, in *Studies in History and Philosophy of Science Part C: «Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences»*, 35 (2004), 561-91.

Vicente, Cristóbal, *Mujer y piedra: El mito de Anaxárete en la literatura española*, Universidad de Huelva, 2002.

Walerich, Alicja, *La imaginación en la tradición metafísico-mística: de Platón a Marsilio Ficino*, «Veritas», Valparaíso, n° 33 (sept. 2015), 123-42.

Whinnom, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Universidad de Durham, 1981.

Whitney, Mark S. (éd.), Olivier de Magny, *Les Cent deux sonnets des Amours de 1553*, Genève, Droz / Paris, Minard, 1970.

Zampese, Cristina, *Tevere e Arno: Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, F. Angeli, 2012.

Zenari, Massimo, *Repertorio metrico dei «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1999.





Maurizio Perugi è professore emerito di filologia romanza all'Università di Ginevra. Nel 2004 è stato nominato *Comendador da Ordem do Infante D. Henrique*. È editore della *Comedia Filodemo* di Camões (2018) e autore di vari contributi per lo più dedicati a Camões lirico e a Fernando Pessoa ortonimo ed eteronimo. È co-autore, con Barbara Spaggiari, del manuale *Fundamentos da crítica textual* (2004). Ha fondato e diretto la rivista *Filologia e Literatura* (2009-2016) ed ha contribuito al *Comentário a Camões* coordinato da Rita Marnoto (2012-2016). Per la nuova edizione critica della Lírica camoniana ha già curato il vol. 1. *Sonetti* (CIEP 2020).

