



La lirica di Camões

6. *Odi*

Edizione critica a cura di Barbara Spaggiari



Centre International
d'Études Portugaises
Genève

Autora: Barbara Spaggiari

Título: *La Lirica di Camões. 6. Odi*

Edição: Centre International d'Études Portugaises de Genève - CIEPG

Colecção: «Études de Philologie et Littérature Portugaises», 8

Preparação editorial: Ana Beatriz Andrade (Bolsista de investigação para doutoramento com a referência 2022.14666.BD da Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P.)

Design e produção editorial: Rosa Bandeirinha

Local de edição: Genève

Data: 2024

ISBN: 978-2-9701489-5-1

Copyright: Centre International d'Études Portugaises de Genève - CIEPG

*La lirica di Camões:
Edizione Critica*

6. Odi

A cura di

Barbara Spaggiari



Centre International
d'Études Portugaises
Genève

INDICE

INTRODUZIONE	7
IL CORPUS	9
LA METRICA	12
CRITERI DI EDIZIONE	12
EDIZIONE CRITICA	15
1. Detem hum pouco Musa o largo pranto (<i>Ode primeira</i>)	16
2. Se de meu pensamento (<i>Ode terceira</i>)	29
3. Ferosa fera humana (<i>Ode quarta</i>)	40
4. Nunca manhã suave (<i>Ode quinta</i>)	62
5. Pode hum desejo intenso (<i>Ode seista</i>)	69
6. A quem darão de Pindo as moradoras (<i>Ode settima</i>)	87
7. Aquelle unico exemplo (<i>Ode outava</i>)	101
8. Fogem as neves frias (<i>Ode nona</i>)	121
9. Aquelle moço fero (<i>Ode decima</i>)	137
BIBLIOGRAFIA	152

INTRODUZIONE

Rispetto al resto della Lirica, le Odi formano una sezione compatta, che non ebbe diffusione manoscritta al di fuori del *Cancioneiro Juromenha*. I rapporti fra i testimoni sono costantemente riducibili all'opposizione fra due rami, il più antico dei quali raccoglie in Jur le prime redazioni di Odi successivamente rielaborate dal secondo ramo. I casi di doppia redazione autorale alternano con i rifacimenti a carico di MA (RI).

L'Ode ao Conde do Redondo, pubblicata in vita dell'autore, non fu vigilata da Camões durante la stampa, che mostra di conseguenza una serie di errori e lezioni deteriori.

Vista l'abbondanza di studi specifici sul genere dell'Ode, non solo in Italia, dove ebbe origine con Bernardo Tasso, ma anche in area iberica, dove fu ripresa e imposta da Garcilaso, è inutile soffermarsi sulla sua storia. Basti qui ricordare che l'Ode non è che una forma particolare di canzone, e come tale è soggetta a confondersi col genere maggiore¹.

Lo dimostra l'Índice do P.e Pedro Ribeiro, dove sono elencati, sotto il nome di Camões, 9 itens che rispondono al titolo «Canção *et reliquae*», nel seguente ordine:

Fogem as neves frias
A instabilidade da fortuna
Com força desuzada
Mandame amor que cante docemente
Fermosa e gentil Dama, quando vejo
Se este meu pensamento
Junto dum secco, fero, esteril monte
Vinde ca meu tão certo secretario
Ja a roxa aurora clara.

Di queste nove poesie, sette sono canzoni e due sono odi (*Fogem as neves frias* e *Se este meu pensamento*).

¹ Tra le referenze relative all'area iberica, si segnalano Alonso, 1966; Belchior, 1971; Miranda, 1978; Spaggiari, 1980 e 1999; López Bueno, 1993; Fraga 2003; Pérez-Abadín, 1995 e 2014.

La stessa incertezza nella classificazione per generi si ritrova nelle stampe, dove RH, seguito passivamente da RI, colloca al secondo posto della sezione «Odes de Lvis de Camões», la canzone provenzalesca *Tão suave, tão fresca, e tão fermosa*, riconosciuta come tale da Pereira Filho, 1974b.

Nonostante tali esitazioni nel riconoscere l'appartenenza a questo genere specifico di canzone, il blocco di odi trasmesse nello stesso ordine da MA, RI + Jur è la prova che circolò un nucleo di testi organizzato e probabilmente destinato alla stampa, che comprende le odi seguenti:

RI	Jur
Fermosa fera humana (<i>Ode quarta</i>)	= Fermosa fera humana n° 37
Pode hum desejo immenso (<i>Ode seista</i>)	= Pode um desejo intenso n° 52
A quem darão de Pindo as moradoras (<i>Ode settima</i>)	= A quem darão de Pindo as moradoras n° 53
Aquelle unico exemplo (<i>Ode outava</i>)	= Aquele unico exemplo n° 55
Fogem as neves frias (<i>Ode nona</i>)	= Fogem as neves frias n° 54
Aquelle moço fero (<i>Ode decima</i>)	= Aquele moço fero n° 56

Fra le odi trasmesse da RI, e riprese da FS, soltanto sei hanno la garanzia esterna del ms. Juromenha e, come tali, entrano di diritto nel corpus. Un discorso a parte meritano le 3 odi pubblicate per la prima volta nella *princeps*.

La *Ode primeira*, à *Lũa* viene considerata autentica, anche in assenza di testimoni diversi dalle stampe, perché le sue caratteristiche dimostrano trattarsi di un esercizio giovanile, dove il P. per la prima volta tenta la composizione di un'ode, seguendo quasi alla lettera il modello di Bernardo Tasso, e utilizzando il tema della luna che contraddistingue un gruppo di sonetti, anch'essi giovanili, preparati per un progetto di edizione poi abbandonato dall'autore (cf. *infra*).

L'autenticità dell'ode *Se de meu pensamento* è garantita, come visto, dall'Índice di P.e Ribeiro (PR 191v). Quanto a *Nunca manhã suave*, la situazione è del tutto analoga a quella dell'Ode à *Lũa*: la quantità e la qualità dei rinvii ad altri luoghi camonianiani (intratesto) e ai consueti modelli (intertesto) rendono altissima la probabilità di attribuzione anche in assenza di una prova stemmatica.

Ciò detto, le odi raccolte in RH sono caratterizzate da incertezze nella scansione dei versi, ripetizioni continue, difficoltà sintattiche, inesattezze mitologiche,

tutti elementi che parlano a favore di una prima epoca di composizione, sotto il segno dello sperimentalismo. Una sola ode di questo gruppo, *Fermosa fera humana*, mostra la compiutezza formale che la mette al livello delle odi ‘maggiori’.

La tradizione sembra dunque suggerire due fasi distinte, la prima fotografata in RH, con le prove giovanili o comunque primitive ancora piene di imperfezioni, e la seconda rappresentata dal gruppo compatto di 6 odi trasmesse nello stesso ordine da Jur e RI, che le aggiunge al corpo ridotto trasmesso dalla *princeps*.

Dal punto di vista cronologico, due odi furono composte con certezza in India: *Aquele unico exemplo*, pubblicata a Goa nel 1563; e *Aquele moço fero*, che mostra vari punti di contatto con le trovas a *Bárbara escrava*. L’Ode a D. Manuel de Portugal è invece scritta dopo il ritorno di Camões a Lisbona, restando incerta la data di composizione. I rimanenti specimini non contengono tratti utili alla loro datazione, anche se l’eccezionale rete di iterazioni e rinvii fra elementi dell’intratesto suggerisce la vicinanza alle canzoni e un periodo comunque breve di elaborazione.

Tra i modelli di riferimento, spiccano ovviamente Orazio per i *Carmina* e Bernardo Tasso per le varie edizioni del *Libro degli Amori*². Entrambi in qualche modo rappresentativi del genere, il primo per il canone classico, il secondo per il perfezionamento dell’ode volgare, come sub-genere della canzone. Sono però presenti, in filigrana, tanto Petrarca quanto Garcilaso, quest’ultimo per una serie di riprese puntuali dalla Canzone V *Se de mi baja lira* e dalla Elegia F.

IL CORPUS

- | | |
|--|------------------|
| 1. Detem hum pouco Musa o largo pranto (<i>Ode primeira</i>) | RHRI |
| 2. Se de meu pensamento (<i>Ode terceira</i>) | RHRI + PR 191v |
| 3. Fermosa fera humana (<i>Ode quarta</i>) | RHRI + Jur n° 37 |

² Tutte le innovazioni di Bernardo Tasso, tanto sul piano metrico che di genere, si concentrano nelle prime tre edizioni degli *Amori* (1531, 1534, 1537) che, diffondendosi in Europa – con certezza in Francia, Spagna e Portogallo – verranno imitate e faranno scuola.

³ Non sarà inutile ricordare il sodalizio poetico tra Bernardo Tasso e Garcilaso de la Vega, che si frequentarono alla corte spagnola di Napoli per poi ritrovarsi sul campo di battaglia. Bernardo Tasso arrivò a Napoli nel 1532, entrando al servizio del principe di Salerno, Ferrante Sanseverino, come suo segretario personale. Nel novembre dello stesso anno, Garcilaso raggiunse la corte di Pedro de Toledo, viceré dal 1532 al 1553, dove incontrò, oltre al Tasso, anche Luigi Tansillo e Giulio Cesare Caracciolo. Sia Bernardo che Garcilaso presero poi parte alla spedizione in Africa di Carlo V, partecipando all’assedio di Tunisi, dove Garcilaso fu ferito una prima volta (1535).

- | | |
|--|------------------|
| 4. Nunca manhã suave (<i>Ode quinta</i>) | RHRI |
| 5. Pode hum desejo intenso (<i>Ode seista</i>) | RHRI + Jur n° 52 |
| 6. A quem darão de Pindo as moradoras (<i>Ode settima</i>) | RHRI + Jur n° 53 |
| 7. Aquelle unico exemplo (<i>Ode outava</i>) | RHRI + Jur n° 55 |
| 8. Fogem as neves frias (<i>Ode nona</i>) | RHRI + Jur n° 54 |
| 9. Aquelle moço fero (<i>Ode decima</i>) | RHRI + Jur n° 56 |

Le Odi presenti nella *princeps* sono appena quattro, dovendo escludere *Tão suave, tão fresca, e tão fermosa*, che è, come già detto, una canzone. Questo altera, fin dall'inizio, la numerazione del capitolo *Canções, Odes, Sextina* in RH, che alterna tondo e corsivo nella stampa dei primi quattro testi:

«Prosegue a segunda parte com as Odes»

RH 43r ODE PRIMEIRA, À LUA. Detem hum pouco Musa o largo pranto.

RH 45 ODE SEGUNDA. <*Tão suave, tão fresca, e tão fermosa*>.

RH 46 ODE TERCEIRA. Se de meu pensamento.

RH 48 ODE QUARTA. *Fermosa fera humana*.

Poi, al termine dell'Ode quarta, f. 49v, una xilografia segnala la fine della sezione, occupando l'intera mancha tipografica. Al foglio seguente, si trova, in italico :

RH 50 ODE QUINTA. *Nunca manhã suave*.

Dal punto di vista della filologia materiale, questi elementi fanno supporre che la quinta ode sia stata aggiunta quando la sezione era già considerata completa. Le quattro odi stampate nella *princeps* sembrano corrispondere a un primo nucleo di composizioni giovanili, o comunque sperimentali, in cui la padronanza del nuovo genere è ancora imperfetta e il risultato mediocre. Solo *Fermosa fera humana* si distacca per l'eccellenza della fattura e la raffinatezza dell'aspetto stilistico, che la mette di diritto nel gruppo delle odi maggiori, come «texto de acabamento formal perfeito» (*Fundamentos*, pp. 223-228).

Nel Manuscrito Apenso entrano cinque nuove odi, le stesse che si incontrano, nello stesso ordine, in un blocco compatto del ms. Juromenha:

MA 27r	Pode um desejo imenso	=	Jur 28r	Pode um desejo intenso
MA 29v	A quem darão de Pindo as moradoras	=	Jur 28v	A quem darão de Pindo as moradoras
MA 30v	Aquele unico exemplo	=	Jur 30r	Aquele unico exemplo

MA 32v Fogemas neves frias	=	Jur 29r Fogemas neves frias
MA 33v Aquele moço fero	=	Jur 30v Aquele moço fero

Una sesta ode, *Fermosa fera humana*, già in RH, è trasmessa isolatamente da Jur al f. 16r.

La seconda edizione delle Rimas (RI 1598) colloca le *Odes de Lvis de Camões* subito dopo le *Canções* e prima della *Sextina*, con titolo in tondo e testo in italico, secondo questo ordine:

- RI 50v Ode primeira, à Lua. *Detem hum pouco musa o largo pranto.*
 RI 53r <Ode segunda. *Tão suave, tão fésca, e tão fermosa*>.
 RI 54v Ode terceira. *Se de meu pensamento.*
 RI 56v Ode quarta. *Fermosa fera humana.*
 RI 58v Ode quinta. *Nunqua manhã suave.*
 RI 59v Ode seista. *Pode hum desejo imenso.*
 RI 61v Ode settima. *A quem darão de Pindo as moradoras.*
 RI 63r Ode outava. *Aquelle unico exemplo.*
 RI 54v Ode nona. *Fogem as neves frias.*
 RI 66r Ode decima. *Aquelle moço fero.*

Rispetto a RI, che viene riprodotto integralmente e nello stesso ordine, l'edizione di Faria e Sousa aggiunge alla fine della sezione ancora due odi, entrate nel corpus con la *Segunda Parte das Rimas* di Domingos Fernandes (1616):

Oda XI. Naquelle tempo brando DF 17v = FS II, 190-195.

Oda XII. Ja a calma nos deixou DF 19v = FS II, 195-199.

Le due poesie mancano attualmente di altre testimonianze che ne possano comprovare l'autenticità⁴, al pari delle altre due odi, che il Visconde de Juro-
menha aggiunse alla sua edizione, *Tão crua Ninfa, nem tão fugitiva* e *Fora conveniente*, entrambi trasmesse anepigrafate dal ms. LF, rispettivamente ai ff. 47 e 89.

4 La bassa qualità del testo fa piuttosto pensare a un'imitazione maldestra del Camões autentico, da cui sono ripresi alcuni versi emblematici e alcuni sintagmi ricorrenti, come ad es. Ode XI, I, 1 *tempo brando*, I, 2 : 4 *do mundo a fermosura : fermosa, & pura*, IV, 6 *que a tudo Amor obriga, & vence tudo*; VII, 3 *o gesto peregrino*; IX, 6 *nas meninas o trazem por menino* X, 1 *os fios derramados*; XII, 6 *por a força de Amor que pode tudo*. Ode XII, III, 1 *da caça ja cansada*; III, 5 *o seu cabelo ondado, & louro*; in finale di strofa, l'accumulazione asindetica IV, 6 *o prado, o arvored, o rio, a fonte*; V, 6 *o rio, o arvored, o prado, o monte*; VII, 6 *Outono, Inverno, Primavera, Estio*; la conclusione dell'ode, sul tema della 'mudança', a partire dalla str. VIII, 1 *Tudo, enfim, faz mudança, 5 mudamse as condiçoens, mudase á idade*; X, 4 *tambem em mi mudada a natureza*; XI, 6 *que tamanha aspereza va mudando*; XIII, 2 *mudese por meu dano a natureza*; XIII, 5 *tudo mudavel seja contra mi*.

LA METRICA

Rispetto alle strutture strofiche impiegate da Bernardo Tasso, si ottengono le seguenti equivalenze:

strofe pentastiche

- aBabB* (lira) Fogem as neves frias
Se de meu pensamento
cf. *Amoriz*, 1534, f. 87r «O Pastori felici»
Rime, 1560, n° 55 «Mentre io polisco e tergo»
Rime, 1560, n° 41 «A che con tal furore»
- aBacC*
cf. *Amoriz*, 1534, f. 76v «Cada dal puro Cielo» ~ *abacC*
Amoriz, 1537, f. 13v «Pastori, ecco l'Aurora» ~ *aBaCC*
Rime, 1560, n° 25 «Qual aura tanto amica» ~ *aBAcC*
Amoriz, 1531, f. 50 «Cada dal puro Cielo» ~ *abacC*
Amoriz, 1534, f. 79v «Non sempre il cielo irato» ~ *abacC*

strofe esastiche

- aBaBcC* Fermosa fera humana
cf. odi n° 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 30, 33, 43; XXXI ter = *aBaBcC*
- aBaACC* Aquele unico exemplo
[nessuna corrispondenza]

strofe eptastiche

- AbAbbcC* Detem hum pouco Musa o largo pranto
cf. *Amoriz*, 1531, f. 53 = *AbAbbcC*
- abABCdC* Pode um desejo intenso
[nessuna corrispondenza]
- AbbCCdD* A quem darão de Pindo as moradoras
[nessuna corrispondenza]

CRITERI DI EDIZIONE

Secondo le norme del metodo neo-lachmanniano, viene presa in conto l'intera tradizione, manoscritta e a stampa, diretta e indiretta. La collazione permette

di scoprire le relazioni esistenti fra i vari testimoni e di proporre uno stemma che le rappresenti. Ogni stemma è, ovviamente, giustificato. Il testo-base è selezionato attraverso lo stemma e indicato in grassetto nell'apparato.

La veste grafica originaria si mantiene inalterata, tranne alcuni interventi:

- si disambiguano le lettere ramiste (i/j, u/v).
- si aggiungono gli accenti diacritici: ex. *a* ≠ à/á, *o* ≠ ó/ò, *das* ≠ *dás*, *esta* ≠ *está*, *nos* ≠ *nós*, *tomo* ≠ *tomó*, *ficara* ≠ *ficará* etc.
- si distingue la *ó* con funzione di vocativo o esclamativo, dalla *ò* = *ao* preposizione articolata.
- si usa l'hífen per segnalare l'enclisi del pronome nelle forme verbali, riservando il punto in alto ai rari casi di raddoppiamento fonosintattico: ex. *toma-a*, *tendo-vos*; *vendo'sse*, *risque'sse*.

I segni di interpunzione sono ridotti al minimo e hanno lo scopo di suggerire l'andamento sintattico del testo e la sua corretta lettura (ex. dopo una inarcatura). Si indicano le dieresi (ex. saüdade) e casi particolari di sinalefi, che la grafia potrebbe occultare (ex. polla^usança, enganaram^os). Si mantengono segni diacritici e accenti che eventualmente figurano nel ms. di base (conservazione della veste grafica).

Si segnalano le lacune con tre punti fra parentesi quadre [...]

Si usano le parentesi quadre per le integrazioni [], e le uncinete < > per le espunzioni.

Si segnalano ipermetrie (+1) o ipometrie (-1).

Si usa l'iniziale maiuscola solo dopo il punto fermo, oppure per i nomi propri di persone o luoghi.

Si separano le unità strofiche.

Si numerano i versi di 5 in 5.

L'apparato di ogni poesia comprende:

- indicazione dei mss. dove si incontra il testo (sigla), con la relativa posizione (f. r/v).
- indicazione delle edizioni antiche (RH RI FS), con la relativa posizione (f./p.).
- rubrica (qualora esista), portata da mss. e edd.
- scheda metrica.
- varianti sostanziali relative all'intera tradizione (mss. e edd.).
- analisi della 'varia lectio'.
- giustificazione dello stemma.
- stemma.

Seguono le note al testo. Il commento che accompagna ogni poesia è rigorosamente orientato verso questioni testuali o ecdotiche. Si prescinde da qualunque lettura di taglio biografico e/o romanizzato, così come dagli interventi di critica letteraria. Si riportano dunque le interpretazioni o le note dei precedenti editori solo a patto che siano entrati nel merito, non limitandosi (com'è la consuetudine) ad esemplare una precedente edizione, con grafia attualizzata.

L'apparato critico propriamente detto, secondo la norma lachmanniana si limita a registrare le varianti sostanziali («internas»). Solo in casi eccezionali, una fascia distinta è riservata alle varianti formali («externas»), che includono anche le oscillazioni linguistiche minime come *para/pera*, *pello/pollo*, *entre/antré*, *tres-/tras-*, *sos-/sus-* etc., o varianti equipollenti di uno stesso lemma (*inda/ainda*, *as(s)i/as(s)im*, *ergueu/ergueo*, etc.).

Una fascia speciale dell'apparato è riservata alle varianti apportate nel testo di Faria e Sousa, e alle informazioni puntuali da lui trasmesse relativamente alla tradizione indiretta (lezioni di mss. oggi perduti).

Tranne indicazione contraria, i rinvii all'opera camoniana s'intendono relativi alla presente edizione critica, per la quale si adottano le seguenti abbreviature: *Son.* = Sonetos; *Canç.* = Canções; *Red.* = Redondilhas; *Oit.* = Oitavas; *El.* = Elegias; *Écl.* = Éclogas.

Le citazioni tratte dalla Concordância mantengono il tipo di rinvio lì utilizzato (ex. El3, S12, L10).

EDIZIONE CRITICA

I

Ode primeira, à Lãa.

Detem hum pouco, Musa, o largo pranto,
qu'amor t'abre do peito,
e vestida de rico, e ledo manto
demos honra e respeito
a aquella, cujo objeito 5
tod'o mundo alumia,
trocando a noit'escur'em claro dia.

Ô Delia, qu'a pesar da nevoa grossa
cos teus rayos de prata
a noit'escura fazes que não possa 10
encontrar o que trata,
e o que n'alma retrata
Amor por teu divino
rostro, por que endoudeço, e desatino.

Tu que de fermosissimas estrellas, 15
coroas e rodeas
teus cabellos de prata, e faces bellas,
e os campos fermoseas,
co as rosas que semeas,
co as boninas que gera 20
o teu celeste amor na primavera.

Pois, Delia, dos teus cèos vendo stas quantos
furtos de puridades,
suspiros, magoas, ais, musicas, prantos,
as conformes vontades, 25
humas por saüdades,
outras por crus indícios,
fazem das proprias vidas sacrificios.

Ia veo Endimião por estes montes,
o céu suspenso olhando 30
e teu nome cos olhos feitos fontes,
em vão sempre chamando,
pedindo e suspirando
merces á tua beldade,
qu'ache em ti hum'ahora piedade. 35

Por ti feito pastor de branco gado,
nas selvas solitarias
sô de seu pensamento acompanhado,

conversa as alimarias,
de tod'amor contrarias, 40
mas não como ti duras,
onde lamenta e chora desventuras.

Para ti goarda o sitio fresco d'Ilio
süas sombras fermosas,
para ti no Erymantho o lindo Epilio 45
as mais purpureas rosas :
e as drogas cheirosas
d'este nosso Oriente,
goard'a felice Arabia mais contente.

De que panthera, tigre, ou leopardo 50
as asperas entranhas,
não temerão o agudo e fero dardo,
quando pellas montanhas
muy remotas, e estranhas,
ligeira atravessavas 55
tão fermosa, qu'amor d'amor matavas ?

Das castas virgens sempre os altos gritos
clara Lucina ouviste,
renovando-lhe a força e os espiritos :
mas os daquelle triste 60
ia nunca consentiste
ouvi'llos hum momento,
para ser menos grave seu tormento.

Não fujas de mim assi, nem assi t'escondas,
d'hum tão fiel amante, 65
olha como sospirão estas ondas,
e como o velho Atlante,
o seu collo arrogante,
move piadosamente
ouvindo a minha voz fraca e doente. 70

Triste de mim que m'he pior queixar-me,
pois minhas queixas digo,
a quem ja ergue a mão para matar-me,
como a cruel imigo,
mas eu meu fado sigo, 75
qu'a isto me destina,
e só isto pretende, e só m'ensina.

O quanto ha ja qu'o céu me desengana :
e eu sempre porfio

cada vez mais na minha teima insana ; tendo livre alvedrio não fujo o desvario, e este qu'em mi vejo engana co a speranza meu desejo.	80
Ô quanto melhor fora que dormissem hum sono perennal, estes meus olhos tristes, e não vissem a causa de seu mal ; fugir a hum tempo tal, mais que d'antes proterva, mais cruel que ussa, mais fugaz que cerva.	85 90
Ay de mi que m'abrasso em fogo vivo, com mil mortes ao lado, e quando mouro mais, então mais vivo, porqu'assi me ha ordenado meu infelice stado que, quando me convida a morte, para a morte tenha vida.	95
Secreta noite amiga, a qu'obedeço, estas rosas (por quanto meus queixumes ouvistes) t'offereço este fresco Amarantho inda humido do pranto e lagrimas da sposa do cioso Tithão branca e fermosa.	100 105

RH 43r-45, **RI 50v-53r**, FS II, pp. 118-129 (*Oda I*).
 Errore di RI : 72 ergui (*corr. in ergue*).

Varianti di RH: 7 e quando escuro está he mais que o dia | 10 a noit'escura|
 a escura noite | 17 de prata] d'argento | 20 gera] geras : -era (*errore di rima*) |
 25 conformes] amantes | 29 ia veo Endimião] vejo teu Endimião | 30 o céu
 suspenso] suspenso o ceo | 31 e teu] e o teu | 32 em vão sempre] embalde,
 e em vão | 35 qu'ache em ti hum'ahora] sem em ti achar hũa hora | 36 gado]
 armento | 37 nas] as | 38 acompanhado só do pensamento | 43 Para ti] Por ti
 | 45 para ti Erymanto e o lindo Epillio | 49 tambem Arabia Felix eminente
 | 71 que m'he pior queixarme] que o pior he queixarme | 76 e só isto] e isto
 só | 78 o quanto ha ja] quantos dias ha | 83 engana co a speranza] para espe-
 rança minha | 89 hum tempo] a tempo | 90 proterva] por thema | 91 mais

cruel que ussa fera, mais que ema | 98 minha secreta amiga mansa noite | 100
ouviste meus queixumes) hora doute | 101 amarantho] adianto | 102 inda
humido] humido inda.

Varianti di FS: 14 rayo a testo, rosto in nota | 14 trocando a testo, tornando in
nota | 17 tua candida fronte e faces b. | 21 amor] humor | 22 do teu ceo | 50
de qual Panthera ou T. ou L. | 52 o agudo e fero dardo] teu fero, e agudo dardo
| 53 pellas] por as | 54 mui] mas | 56 que amor ... matavas] que a Amor m. |
63 seu] o seu | 64 Não fujas, não, de mim ; ah ! Não te e. | 71 que o pior he
queixarme] que alcanço por queixarme | 72 ergue] ergueo | 74 imigo? | 79 e
eu] mas eu | 83 Porque este em que me vejo | 84 e meu] o meu d. | 89 a hum
tempo | 95 porque assi me ha ord.] porque tem ordenado.

Questa poesia è un esercizio di composizione, che ha come genere l'Ode e
come tema la Luna. Entrambi gli elementi parlano in favore di una prova gio-
vanile, anteriore alla partenza di Camões per l'Oriente. D'altronde, l'ipotesi
camoniano, segnalato fino da Faria e Sousa, è l'ode *A Diana* di Bernardo Tasso
(*Pon freno Musa a quel sì lungo pianto*), che fu pubblicata già nella sua prima raccol-
ta, *Amori*, 1531, ff. 53r-54v, e riproposta in tutte le successive edizioni⁵. L'ipotesi
di una cronologia 'alta' è confermata, sul piano del contenuto, dall'invocazio-
ne alla Luna, che accomuna quest'ode a un gruppo di sonetti della medesima
ispirazione, che dovevano corrispondere a un primo progetto di edizione poi
abbandonato (cf. *Son.* p. 169).

Sul piano strettamente testuale, l'uso del vocabolo *objeito* al v. 5 nel significato
specifico di 'oggetto d'amore' collega l'ode direttamente allo stesso sonetto
Apolo e as nove Musas discantando, nella redazione trasmessa dal ms. Luís Franco
(v. *infra*).

Inutile dire che Camões riprende anche lo schema rimico del modello tassiano,
AbAbbcC, con 13 stanze per un totale di 104 versi e, soprattutto, segue il principio
esposto da Bernardo Tasso a proposito dell'*enjambement* o inarcatura (port. *tran-*
sporte, cast. *encabalgamiento*), secondo cui la frase non deve necessariamente coin-
cidere con la misura del verso, anzi, attraverso l'uso ricorrente della spezzatura, si
possono ottenere periodi ritmici indipendenti⁶.

5 *Am2*, 1534, ff. 78r-79v ; *Am3*, 1555, pp. 161-164 ; *Rime*, 1560, pp. 13-16. Sono 13 stanze, schema
AbAbbcC, per un totale di 91 versi.

6 Bernardo Tasso fu « l'iniziatore di un uso programmatico e denso dell'*enjambement* all'interno
di una struttura metrico-formale rigida qual è il sonetto ». Esistono molte prove documentarie
della tenacia con cui sperimentò la spezzatura tanto del verso, quanto dell'unità fra struttura
strofica e struttura sintattica, nel tentativo di cercare « una propria via tra il petrarchismo mono-
corde del Bembo e il classicismo oltranzista del Trissino » (Spaggiari, 1994, pp. 111 e 121).

La redazione primitiva è senz'altro conservata da RH e si distingue per la più stretta aderenza al modello tassiano, con un lessico in cui fanno macchia alcuni italianismi, prontamente corretti in RI: 17 *argento* → *prata*, 36 *armento* → *gado*, quest'ultimo in rima, con il conseguente rifacimento del verso in coppia, 38 *acompanhado só do pensamento* → *só de seu pensameno acompanhado*. Nella redazione finale, trasmessa da RI, gli interventi seguono due direttive principali :

1. eliminare gli incontri vocalici (dialefe) che si trovano nella stesura originale: 7 *e quando escuro está* | *he mais que o dia* → *trocando a noit'escura em claro dia*; 30 *suspenso o ceo olhando* → *o céu suspenso* (in sinalefe con *olhando*); 43 *por ti guarda* | *o sitio* → *para ti goarda^o sitio*;
2. modificare gli accenti del decasillabo: 35 *sem em ti achar hũa hora piedade* 5-5' (arte mayor) → *qu'ache em ti hum'ahora p.* 3a-7a (lirico), 70 *triste de mim, que o pior é queixarme* 4a-7a (gaita galega) → *que m'he pior queixarme* 4a-8a (sáfico).

Per tre volte si assiste al rifacimento completo di un distico, a partire dalla coppia rimica:

36 : 38 *Por ti feito pastor de branco armento : acompanhado só do pensamento*
 → *Por ti feito pastor de branco gado : só de seu pensamento acompanhado*

89 : 90 *mais que d'amor por thema / mais cruel que ussa fera, mais que ema*
 → *mais que d'amor proterva / mais cruel que ussa, mais fugaz que cerva*

98 : 100 *minha secreta amiga mansa noite : ouviste meus queixumes) hora dou-te*
 → *secreta noite amiga, a qu'obedeço : meus queixumes ouvistes) t'offereço*

1 *Detem hum pouco Musa o largo pianto* traduce alla lettera l'incipit di Bernardo Tasso, «Pon freno, Musa, a quel sì lungo pianto», dove l'ital. *lungo* equivale al port. *largo*. La prima invocazione è rivolta alla Musa.

2 *qu'amor t'abre do peito* traduce alla lettera il v. 2 «ch'Amor t'apre dal core», dove l'espressione *aprir(ti) dal core al pianto* è tutt'altro che banale; occorre infatti interpretare «aprire» col significato di 'dare libero corso all'afflusso delle lacrime che scaturiscono dal cuore'.

3 *vestida de rico e ledo manto* traduce alla lettera il v. 3 «E vestiti di ricco, e lieto

manto», dove però l'agg. è plurale e concorda con il sogg. del v. 4 «Rendiamo ... honore» (= v. 4 *demos honra e respeito*). Qui *vestida* è riferito a Musa.

5 *objeito*: nel significato di 'oggetto d'amore', come al v. 8 del son. *Apolo e as nove Musas...* Nella redazione recenziore del celebre sonetto, il ms. LF porta: *estar-se em seu objecto traspassando*, con *traspasar* che «nel linguaggio neoplatonico indica lo stesso processo descritto nel sonetto 15° (*Transforma-se o amador na cousa amada*): qui la creatura amata è significata dal termine *objecto*, mentre nel citato sonetto, *sujeito* è l'anima a cui Amore afferrisce («que, como um acidente em seu sojeito,/assi com a alma minha se conforma»)» (*Son.*, p. 196). Altri due punti di contatto fra il sonetto e la nostra ode concernono l'invocazione della *Musa* nell'incipit, e il tema della luna:

Molto importante la trasformazione, al v. 2, di *com a dourada lyra* (CrB, M e stampe), attributo di Apollo e in subordine delle Muse, in *e a dourada lua* (LF), che accanto ad Apollo menziona la sorella Diana. La 'singularis' [...] è spiegabile come allusione al motivo lunare, esclusivamente presente all'interno della raccolta *Sonetos diversos*, con aggancio al Soneto 5° (*ibid.*).

Quanto al termine *objeito* 'creatura amata', il significato si conferma in un passo dell'*El.* III, 40-45 «e se este amor no mundo está de sorte/que na virtude só de hum lindo obgeito/tem hum corpo sem alma vivo e forte:/onde este obgeito falta, que he defeito/tamanho pera a vida que já nella ...».

6 *tod'o mundo alumia* in anastrofe: l'oggetto dell'amore della Luna è ovviamente il Sole, che illumina tutto il mondo. Il verbo *alumia* si trova in rima al v. 9 dell'ode *Pode um desejo intenso*, sempre in coppia con *dia*, e nell'ode di B. Tasso in rima al v. 17 *allumi* (: 15 *lumi*).

7 *a noit'escura em claro dia* è un calco del v. 7 dell'ode di B. Tasso «Mostra quand'è più oscuro un chiaro giorno». Si veda anche la chiusa dell'ode *Pode um desejo intenso*, vv. 90-91 «que o sol, que em vós está/na escuridão dará mais claro lume» e l'écl. V, v. 4 «trocou seu claro dia em noyte escura».

8 *Ó Delia*: epiteto della Luna, come al v. 8 del modello italiano «O bella Luna». Il corrispondente masch. *Delio* è epiteto di Apollo, perché entrambi erano nati sull'isola di Delo. *Delio* si identifica con la divinità solare, mentre *Delia* rappresenta la divinità lunare.

9 *cos teus rayos de prata*: cf. v. 9 «tu col tuo bianco raggio». Faria e Sousa, che com-

menta: «porque la Luna tiene dominio en la Plata; y por esso le dan frequentemente los Poetas el epíteto de candida y argentea», mette a testo *tua candida fronte* che, a suo dire, «estava en el manuscrito, y es mejor».

10 *a noit'escura*: cf. v. 10 «a l'atra notte». Anastrofe: 'fazes que a noite escura não possa...».

12-13 *retrata/Amor* e 13-14 *divino/rosto*: due forti *enjambements* consecutivi, il primo dei quali in anastrofe. Si noti come *divino*, pur essendo esposto in sede di rima, non abbia fatto oggetto di censura.

15 *tu que de fermosissimas estrellas* corrisponde al v. 15 «Tu di mille lucenti, e chiari lumi» nell'ode tassiana.

16-17 *coroas e rodeas/teus cabelos* corrisponde al v. 16 «Il crine coronato».

17 *de prata* sostituisce *de argento* della prima redazione.

20-21 *que gera/o teu celeste amor*: ancora un'anastrofe associata ad un forte *enjambement*. Faria e Sousa mette a testo *umor* invece di *amor*, senza accennare ad un eventuale testimone manoscritto: la modifica introduce l'immagine della rugiada (*celeste umor*) prodotta dalla luna e responsabile della fioritura di *boninas* in primavera, «porque el P. vá trasladando a B. Tasso en aquella Oda ya citada; y en ella [...] dize: *tu d'humor dulce l'herbette humida nutri*».

22-23 *dos teus ceos vendo stas quantos/furtos de puridade* traduce «Indi contempli de felici amanti/i cari furti», dove *indi* 'da lì' produce *dos teus ceos*.

furtos: cf. Ariosto, *Rime*, cap. 8, vv. 1-6 «O più che'l giorno a me lucida e chiara,/ dolce, gioconda, avventurosa notte,/quanto men ti sperai tanto più cara!/ Stelle a furti d'amor soccorrere dotte/che minuisti il lume, né per vui/mi fur l'amiche tenebre interrotte!», cap. 12, vv. 4-65 «e ai dolci furti/le dolci notti a ritornar son scarse»; Nannini, *Epist. d'Ovidio*, 5 Epist. 269 «et a sì dolci e sì bramati furti, /et a' ladri amator se stessa offerse», 15 Epist. 488 «perché la notte è di tai furti amica»; B. Tasso, II, 102, vv. 155-157 «Già col tremulo lume apriva alquanto/la Luna il fosco de la notte, e fiso/mirava i dolci furti degli amanti»; T. Tasso, *Rime*, 471, vv. 6-7 «più de' lumi che gira/il ciel quand'ei d'Amor i furti mira».

furtos de puridade: «Puridad vale secreto de lo más íntimo [...] y assi los hurtos de

secreto que aqui dize el P. son los de los Enamorados que siempre tratan sus cosas de noche, quando la otra gente está en profundo sueño: y sabelo bien la Luna, pues busca de noche a su Endimion, y es buscada d'él». Fra i modelli classici, FS cita *nocturnis ab adulteris* (Hor. *Carm.* III, 16, v. 4) e «aut quam sidera multa, cum tacet nox, /furtivos hominum vident amores» (Cat. *Epigr.* 7, v. 8), cui possiamo aggiungere, oltre a *nocturnas horas* in *Lus.* IX. 35, v. 5, il *nocturno moço* dell'ode *Fermosa fera humana*, v. 26.

24 *suspiros, magoas, ais* corrisponde al v. 25 «e le doglie, e i lamenti», *músicas* al v. 24 «con dolci canti».

25 *conformes vontades*: cf. *Que me quereis perpétuas saúdades?* e «nem sempre são conformes as vontades» (*Son.* p. 184, n° 40, v. 8). Per la prima stesura, *amantes vontades*, cf. *Lus.* X, 2, vv. 1-2 «Quando as fermosas Ninfas cos amantes/pella mão ja conformes e contentes».

29 *Vejo teu Endimião por estes montes*, prima redazione di RH, è più prossimo al modello italiano, v. 29 «Vedi il tuo Endimion sovra'l suo colle». La favola di Endimione è conosciuta sotto diverse forme, ma tutte le versioni hanno in comune la straordinaria bellezza dell'uomo (pastore, cacciatore o re di Elide, a seconda della fonte) e il fatto che la Luna se ne innamori, cercando di sottrarlo alla morte. È lo stesso tema sotteso al mito di Titone cui è dedicata la chiusa dell'ode. Per Endimione, la Luna (Selene) ottiene che dorma un sonno eterno (cf. v. 86 *um sono perennal*).

30 *o céu suspenso olhando* corrisponde al v. 30 «Che'l Ciel mirando fiso».

31-32 *e teu nome cos olhos feitos fontes ... chamando* traduce il v. 31 «Chiamal tuo nome col bel volto molle».

33-34 *pedindo ... á tua beldade* corrisponde ai vv. 33-34 «come conquiso/fu da la tua beltate».

35 *sem em ti achar hũa hora piedade*, lezione di RH, traduce alla lettera il v. 35 «Senza trovar un tempo in te pietate», mentre RI risolve con *pedindo ... qu'ache em ti hum'ahora p.* Faria e Sousa pensa che la traduzione non sia abbastanza fedele al modello italiano e mette a testo *sem que ache em ti hum'ahora piedade*, commentando: «Yo lo puse como el P. lo dixo, siguiendo al Tasso que traslada». La scrizione *hum'ahora* viene normalizzata da FS in *hum'ahora*. Significa 'per un breve momento', 'anche solo per un attimo'.

36 *feito pastor* corrisponde al v. 36 «custode (del gregge)». *branco armento* è, alla lettera, il «bianco armento» del v. 36 (in rima con *amoroso tormento*). La redazione di RI sostituisce *armento* con *gado*, provocando l'inversione dei vocaboli nel v. 38, per rispettare la rima: *acompanhado só do pensamento* → *só de seu pensamento acompanhado*.

40 *de todo amor contrarias*: gli animali, in quanto esseri irrazionali (*alimarias*), non possono provare amore; con tutto ciò, sono meno crudeli dell'amata (la Luna): v. 41 *mas não como ti duras* (cf. v. 37 «Vincendo tanta asprezza»).

42 *lamenta e chora*: il sogg. è sempre Endimione. Questo elemento è estraneo al mito (dove semmai è la Luna/Selene ad appassionarsi per il pastore, non il contrario). Si tratterà di una sovrapposizione dell'io lirico al personaggio della favola, per introdurre il tema, caro a Camões, della crudeltà dell'amata che non gli corrisponde il suo amore.

43 *o sitio fresco d'Ilio*: «Por sitio fresco de Ilio entiendo el monte Ida, porque es abundante de arboledas, y está á vista de Troya» (FS). Qui il P. si discosta dal modello, non tanto per il concetto generale, quanto per i nomi da lui utilizzati. In B. Tasso si legge al v. 43 «Cinzio fiorito e gli altri monti»: il monte Cinzio nell'isola di Delo è all'origine di *Cynthius* e *Cynthia*, altri due epiteti di Apollo/Sole e di Selene/Luna, che sono funzionalmente equivalenti alla coppia *Delio/Delia*. Camões introduce, invece, il nome Ida legato al mito di Ilio/Troia in un contesto dove si parla esclusivamente della Luna, del Sole e di Endimione.

45 *para ti Erymanto, e o lindo Epillio*: RH offre una costruzione coerente, con tre soggetti che dovrebbero alludere ad altrettanti monti o luoghi, che conservano per la dea (Luna) l'ombra, i fiori più belli e le erbe più profumate. Il problema nasce dai toponimi: se *Erymanto* è noto come monte dell'Arcadia, coperto di boschi ma anche ricco di ampi pascoli per i greggi, il nome *Epil(l)io* non trova riscontro nell'onomastica antica o moderna: «Este nombre no hallo en ningun dicionario», scrive Faria e Sousa, che dice però di aver trovato in un ms. la variante *Opilio*, o forse *Upilio*, che si potrebbe ricollegare ad un'ecloga di Virgilio, *Ed. X*, vv. 16-20 «Stant et oves circum (nostri nec paenitet illas,/nec te paeniteat pecoris, divine poeta:/et formosus ovis ad flumina pavit Adonis);/venit et Upilio; tardi venere subulci;/uvidus hiberna venit de glande Menalcas». Nei versi precedenti si cita il monte *Maenalus* in Arcadia, e *Menalcas* è in vari

luoghi virgiliani il nome di un pastore⁷. Resta il fatto che *Upilio* non è *Epilio*, forma concordemente attestata nelle stampe; davanti a questa difficoltà, RI reagisce trasformando il verso: *no Erymantho* ‘nel monte Erimanto’ o *lindo Epilio* ‘il bell’Epilio’. Dunque, mostra di intendere Epilio come nome di pastore, e non di montagna. Però né l’uno né l’altro sono attestati in letteratura⁸.

46 *purpureas rosas*: FS si trova di nuovo in difficoltà perché «a Diana [= la Luna] no se ofrece la rosa purpurea, si no la blanca por ser Diosa de la castidad». In realtà, tanto nell’ode di B. Tasso quanto nei versi di Camões non compare mai l’epiteto *Diana*, riferito alla Luna, bensì *Delia*: entrambi prescindono dalla leggenda tardiva che identifica Diana, dea della caccia, dei luoghi selvaggi e della castità, con *Delia* o *Cynthia*, divinità lunare, a cui si possono offrire le rose rosse della passione amorosa. Del tutto fantasiose le successive ipotesi avanzate da FS II, pp. 123–124, a proposito di *Upilio* (inesistente sul piano testuale) che cerca di spiegare prima come surrogato di Adone, poi dello stesso Apollo.

46–48 *as drogas cheirosas/d’este nosso Oriente*: questo passo non trova, ovviamente, riscontro in B. Tasso e può riferirsi in generale ai profumi importati dalle regioni orientali del Regno (India–Asia). Non è però da escludere un’allusione al *Colóquio dos simples*, e *drogas he cousas medicinais da India*, di Garcia de Orta, pubblicato nel 1563, a Goa, con l’Ode *Aquele unico exemplo* che Camões dedicò al viceré D. Francisco Coutinho, Conde do Redondo.

49 *tambem Arabia Felix eminente*: RH sottintende il verbo, che è sempre *guarda* del v. 43, mentre RI lo ripete per maggior chiarezza: *goard’a felice Arabia mais contente*. Il modello remoto, che giustifica la presenza dell’Arabia accanto al *nosso Oriente*, è un luogo della medesima ode di B. Tasso, v. 87 «E spiri arabo odore in ogni loco». Interessante il sintagma latino *Arabia Felix* nella *princeps*, perché coincide con la definizione degli antichi geografi, che distinguevano la regione *Felix* ‘fertile, ricca’ del sud/sud-ovest, dall’*Arabia deserta* del centro-nord, e dall’*Arabia Petraea* del nord-ovest (cf. Retsö, 2000).

50 *panthera, tigre, ou leopardo*: 52 *dardo* corrisponde ai vv. 48–49 «il dardo/tuo forte, teme l’orso, e’ lieve pardo» nell’ode di B. Tasso.

7 Più oltre, Faria e Sousa parla di una variante trovata «en otro manuscrito», *Para ti o Erimanto, Olimpo, e Pilio*, commentando: «Si el P. hubiesse dicho esto, podriamos dezir que las copias viciaron estos nombres [...]. Y de esta suerte de errores ay muchos por estas Rimas, assi en lo impresso como en lo manuscrito» (FS II, p. 125) e conclude: «De todo lo que he dicho elijan los curiosos lo de que más gustaren» (FS II, p. 126).

8 Esiste naturalmente la forma latina «*Eppilius* or *Epilius*, from cogn. *Epillus* (cf. gens *Eppia*)» (Chase, 1897, p. 124).

57-58 *das castas virgens sempre os altos gritos/clara Lucina ouviste* traduce i vv. 57-58 «De le vergini caste gli alti gridi/odi, sacra Lucina». 58 *ouviste ... 62 ouvi-llos*: poliptoto.

63 *para ser menos grave seu tormento*: cf. Garcilaso, *égl.* III, 36, v. 8 «haciendo su trabajo menos grave».

64 *não fujas*: a questo punto s'interrompe l'imitazione dell'ode di B. Tasso e subentra il P. con temi e stilemi del suo idioletto. Fra questi, sempre in apertura di strofa, si notino l'imperativo negativo (*Nem fujas ... nem t'escondas*); la doppia esclamazione 71 *Triste de mim / 92 Ay de mi*, e 78 *O quanto ha ja / 85 O quanto melhor fora*, e il vocativo finale *Secreta noite amiga* che, al v. 99, richeggia circolarmente il vocativo iniziale alla Musa.

67 *o velho Atlante*: 'vecchio' o 'antico' erano gli epiteti consueti di Atlante già nella poesia italiana contemporanea (Sannazaro, Tebaldeo, Alamanni, Colonna). Al v. 68 *collo arrogante* corrisponde al sintagma «il superbo Atlante» usato da T. Tasso nel *Rinaldo* IV, 29, v. 1, mentre la rima *Atlante : arrogante* figura nel volgarizzamento cinquecentesco in ottave delle *Metamorfosi* di Ovidio tradotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara⁹, dove, nel lib. IV, vv. 621-622, si narra come «il superbo Atlante» (401, v. 2) avendo negato ospitalità a Perseo, fu da questi trasformato in pietra (il monte Atlante), e condannato per l'eternità a sostenere sulle spalle il peso della volta celeste: «Or il giorno e la notte al caldo e al gelo/ tutto sostien con tante stelle il cielo» (409, vv. 7-8).

70 *a minha voza fraca e doente*: cf. Boscán, *canc.* 68, vv. 12-13 «Oídme juntamente/ mi voz amarga, ronca, y tan doliente».

72 *ergue* RH è la lezione corretta, rispetto a *ergui* RI (il sogg. è *quem*); FS stampa *ergueo*.

77 *Quantos dias ha* RH → *O quanto ha ja* RI per fluidificare il ritmo del verso.

80 *teima insana* 'pertinacia, tenacità', cf. v. 82 *desvario* 'delirio, follia': «se entiendo la llama amorosa de que no desistia; y la amorosa llama es insania, ó locura, ó aver perdido el seso» (FS).

81 *livre alvedrio*: cf. *canç.* *Vinde cá, meu tão certo secretario*, str. III, v. 4 «com ter livre alvedrio» e la relativa nota in *Canç.*, pp. 173-174, con rinvio a Nascimento,

9 I primi tre libri pubblicati a Parigi nel 1554 e la versione completa a Venezia nel 1561.

2006 e 2019, per il dibattito sul libero arbitrio all'epoca di Camões. Lo stesso sintagma si trova nella seconda parte, apocrifamente, delle redondilhas *Sobre os rios*, in chiusura della str. 69, cf. *Red.*, pp. 52, 255 e 260.

83 *para a esperança minha* RH → *engana co a speranza* RI si ricollega a *desengana* in rima all'inizio di strofa.

86 *hum sono perennal*: evoca il mito di Endimione, auspicando per sé la stessa sorte del pastore mitologico.

90-91 *thema*: *ema* RH → *proterva*: *cerva* RI: più che *ema* 'espécie de avestruz' (Morais Silva), che difficilmente potrà paragonarsi alla crudeltà di un'orsa, nella lezione primitiva portata da RH disturba la parola in coppia rimica, *thema*, o meglio, *por thema (d'amor)*, il cui significato resta incomprensibile in tale contesto. Ha ragione FS a commentare: «La Edición I dize este disparate (en virtud de ignorantísimos copiadores)». La lezione definitiva è invece un'imitazione di modelli italiani, già segnalati da FS: Serafino Aquilano, *Egl.* II, vv. 166-167 «cruda e proterva,/ fugace più che cerva» oppure Sannazaro, *Arcadia*, cap. 2, vv. 102-103 «Più fugace che cerva, et a me più proterva».

99 *secreta noite amiga*: in chiusura dell'ode, il P. prende di nuovo a modello Bernardo Tasso, ma stavolta per un passo della canz. *Or che con fosco velo*: «Notte, che debbo darti,/che così intenta e cheta/ascolti le mie voci alte e noiose?/Poi che d'altro onorarti/non posso, prendi lieta/queste negre viole e queste rose,/de l'umor rugiadoso» (*Amori* II, 32, vv. 118-124).

102 *adianto* RH 'capelvenere' (Plinio) è una pianta che, «referring to the glabrous leaves, if plunged in water the fronds remain dry» (Quattrocchi, 2016, p. 91), conformemente all'etimologia greca: ἄδιαντον è infatti composto da ἄ privativa e δάινειν 'bagnare'. È dunque impossibile che sia *humido* (v. 103). Viceversa, la pianta dell'*amaranto* deriva il suo nome dal fatto che non può appassire o marcire (ἄ privativa e μαραίνειν 'appassire'); può perciò conservarsi anche se bagnata dal pianto. A differenza di *adianto*, l'*amaranto* ha una sua tradizione letteraria, che offre come modello prossimo un altro passo dell'*Arcadia* di Sannazaro, I, 11, v. 17 «tu terra depingi nel tuo manto»: 21 «pianto» e vv. 37-39 «Non verdeggi per campi erbe né fiore/né si scerna più in rosa o in amaranto/quel bel viso, leggiadro almo colore» (e si veda l'invocazione alle Muse ai vv. 21 = 42 «Ricominciate Muse il vostro pianto»). Ma lo troviamo anche in rima nell'*Ariosto* (*Rime*, Son. 6, vv. 1-4 «Non senza causa il giglio e l'amaranto/l'uno di fede, e l'altro fior d'amore,/del bel leggiadro lor vago colore,/Vergine illustre, v'orna il sacro manto»), tre volte in Bernardo Tasso e una in Torquato, *Rime*, 316, v. 4 «amaranto»: v. 7 «pianto» 'pranto'.

105-106 *esposa/do cioso Tithão* è l'Aurora (in greco *Eos*), divinità dalle dita di rosa (Omero) che al termine di ogni notte arriva da est su una biga trainata da due cavalli, Faetonte e Lampo. Fra i suoi molti amori si annovera Titone, uomo di straordinaria bellezza e principe di Troia, che da lei fu rapito e trasportato in terre lontane (in Etiopia, secondo la leggenda). La dea chiese a Zeus di donargli l'immortalità, dimenticando però di richiedere anche l'eterna giovinezza. Così Titone visse aldilà dei limiti umani, ma invecchiando sempre di più, finché la Dea chiese ed ottenne che fosse mutato in cicala. Memnone, uno dei figli avuti da Titone, fu ucciso da Achille nella guerra di Troia e da allora ogni mattina l'Aurora piange la sua morte e le sue lacrime formano la rugiada. Cf. Verg. *Aen.* IV, vv. 584-585 «Et iam prima novo spargebat lumine terras/Tithoni croceum linquens Aurora cubile», Ovid. *Fasti* III, vv. 403-404 «Cum croceis rorare genis Tithonia coniunx/coeperit et quintae tempora lucis aget». Nei *Lus.* II, 13, v. 8 (*na moça de Titam* è un calco di Petrarca, *Tr. Cupidinis*, I, v. 5 «la fanciulla di Titone»).

II

- Se de meu pensamento
tanta razão tivera d'alegrar-me,
quanta de meu tormento
a tenho de queixar-me,
poderás, triste lyra, consolar-me. 5
- E minha voz cansada
que noutro tempo foy alegre e pura,
não fora assi tornada,
com tanta desventura
tão rouca, tão pesada, nem tão dura. 10
- A ser como sohia
podera levantar vossos louvores,
vos minha Hierarchia
ouvireis meus amores,
que exemplo são ao mundo ja de dores. 15
- Alegres meus cudados,
contentes dias, horas, e momentos,
ô quam bem alembrados
sois de meus pensamentos,
reinando agora em mim duros tormentos. 20
- Ay gostos fugitivos,
ay gloria já acabada, e consumida,
cruéis males esquivos,
qual me deixais a vida
quam chea de pesar, quam destruida! 25
- Mas como não he morta
a triste vida já, que tanto dura?
Como não abre a porta
a tanta desventura,
qu'em vão co seu poder o tempo cura. 30
- Mas para padece·lla
se esforça meu sogeito, e convalece,
que só pera dize·lla
a força me fallece,
e de todo me cansa, e m'enfraquece. 35

Ô bem afortunado
tu qu'alcançaste com lyra toante
Orpheo ser escutado,
do fero Rhadamante,
e cos teus olhos ver a doce amante. 40

As infernais figuras
moveste com teu canto docemente.
As tres furias escuras,
implacaveis á gente,
quietas se tornarão de repente. 45

Ficou como pasmado
todo o Stygio Reino co teu canto,
e quasi descansado
de seu eterno pranto,
cessou de alçar Sisipho o grave canto. 50

A ordem se mudava
das penas qu'ordenava alli Plutão,
em descanso tornava
a roda de Ixião,
e em gloria quantas penas alli são. 55

Pello qual admirada
a Rainha infernal, e commovida
te deu a desejada
esposa que perdida,
de tantos dias ja tivera a vida. 60

Pois minha desventura
como ja não abranda hum'alma humana,
que he contra mim mais dura,
e muy mais deshumana,
que o furor de Calirôe profana. 65

Ô crua, esquiva, e fera,
duro peito, cruel, impedernido,
de algũa tigre fera,
da Hircania nascido,
ou dantre as duras rochas produzido. 70

Mas que digo coitado
e de quem fio em vão minhas querellas ?
Sô vos (ô do salgado
humido Reyno) bellas
e claras Nymphas, condoey-vos dellas. 75

E d'ouro guarnecidas
 vossas louras cabeças, levantando
 sobol'agoa erguidas,
 as tranças gottejando,
 sahi alegres todas, ver qual ando. 80

Sahi em companhia
 cantando e colhendo as lindas flores,
 vereis minha agonia,
 ouvireis meus amores,
 assentareis meus prantos, meus clamores. 85

Vereis o mais perdido
 e mais mofino corpo que he gerado,
 que está ja convertido
 em choro, e neste stado
 sòmente vive nelle o seu cudado. 90

PR 191v || RH 46r, **RI 54v** (*Ode terceira*), FS II, pp. 133–139 (*Oda III*).

Ode in forma di *lira*, composta di 13 strofi di 5 versi ciascuna, dove si alternano esassillabi e decassillabi secondo lo schema *aBabB*. Questa particolare sequenza rimica fu elaborata da Bernardo Tasso, intorno agli anni '30 del XVI secolo, come una delle varianti dell'ode da lui riscoperta e adattata alla lirica volgare (Spaggiari, 1980, pp. 1004–1006). Bernardo Tasso utilizza la *lira* nelle odi 13, 43 e 55, nonché nei *Salmi* 8 e 27. Il suo esempio fu seguito da Garcilaso de la Vega nella cosiddetta canción V (in realtà un'ode, come conferma l'epigrafe *Ode ad florem Gnidi*). Nell'incipit, *Si de mi baja lira*, Garcilaso allude allo stile *bajo* dei suoi versi, ma il termine *lira* così esposto in sede di rima finì per identificare questo specifico tipo di strofa in tutta l'area iberica. Camões utilizza lo schema metrico della *lira* anche nelle odi *Fogem as neves frias* e *Aquele moço fero*.

Varianti di FS: 3 quanto | 12 pudera | 18 o quanto bem lembrados | 23 Ay males taõ esquivos | 27 já esta vida? Como tanto dura? | 30 cura? | 32 o meu sogeyto | 40 co'os | 45 aplacadas se viraõ de repente | 52 das penas que regendo está Plutão | 53 se achava | 56 de todo ja admirada | 64 e inda mays deshumana | 65 profana? | 69 lá na Hircania nacido | 80 saindo todas vinde a ver | 82 e cantando, e colhendo | 87 e mays infeliz corpo que ha gerado.

Varianti trasmesse da FS: 60 Te fez não duvidar perder a vida.

La testimonianza di PR, entro un blocco di poesie tutte autentiche, conferma l'attribuzione a Camões di questa ode, che riprende la struttura metrica della 'lira'. Il testo si articola in 18 stanze per un totale di 90 versi, con un accumulo di interlocutori. Si comincia con una serie di apostrofi, dirette – nell'ordine – alla *triste lyra* (st. 1-2), alla donna amata (st. 3), ai giorni ore e minuti trascorsi felici (st. 4), ai *gostos*, alla *glória* e ai *males* (st. 5). La riflessione sul tema della 'morte che è vita' si concentra nelle st. 6-7, entrambe introdotte da *Mas* avversativo. Segue, per gli *exempla*, un catalogo di personaggi legati al mondo infernale: Orfeo (st. 8), le Furie (st. 9), Sisifo (st. 10), Plutone e Ixião (st. 11), Proserpina (st. 12) e Callirroe (st. 13). Nella parte conclusiva dell'ode torna l'apostrofe, con l'invocazione all'amata, che è crudele come una *tigre fera* (st. 14), cui fa seguito l'invocazione alle Ninfe (st. 15-18). Nell'ultima stanza, il corpo del poeta è convertito in pianto, mentre in lui vive solo la sofferenza.

Il tratto stilisticamente più rilevante è la ripetizione di una stessa parola o di un intero sintagma a breve distanza nel testo, a cominciare dalla rima iniziale 1 *pensamento* : 3 *tormento*, che si ritrova al plurale nel v. 19 *pensamentos* : 20 *tormentos*. Un intero verso, *ouvireis meus amores*, torna identico nella 3a e nella 17a stanza (14 = 84). Altre voci ricorrenti appartengono alle stesse costellazioni semantiche: 2 *alegrarme*, 7 *alegre*, 16 *alegres* | 5 *lyra*, 37 *lyra* | 5 *triste*, 27 *triste* | 6 *voz cansada*, 35 *todo me cansa*, 48 *descansado*, 53 *em descanso* | 24 = 27 = 60 *vida* | 40 *doce*, 41 *docemente* | 10 *dura*, 20 *duros*, 27 *dura* (vb.), *dura*, 67 *duro*, 70 *duras* | 32 *se esforça*, 34 *a força* | 41 *infernais*, 57 *infernal* | 42 *canto*, 47 *canto*, 50 *canto* 'pietra' | 52 *penas*, 55 *penas*.

Nella prima parte dell'ode, i modelli utilizzati sono Garcilaso per la Canción V, alcuni sonetti e l'ecloga II; Bernardo Tasso per la canzone *Ben era assai, fanciul crudo e spietato* (*Amori*, I, 22) e l'ode 7 *Mentre co' caldi raggì*. Tutta la seconda parte dell'ode, abitata dai personaggi mitologici dell'Adè, è invece ispirata dal *Dialogo dei morti* e soprattutto da *La discesa agli inferi o il tiranno* (Κατάπλους ἢ τύραννος) di Luciano di Samosata¹⁰.

Nella *princeps*, il testo presenta un errore nella parola-rima del v. 2 (*tanta razão tivera de agravarme*) e una lacuna al v. 9, per cui la stanza conta solo quattro versi e la rima -ura non ha il suo corrispondente. Nell'*Errata corrige* finale, *agravarme* è sostituito da *alegrarme*, mentre il verso mancante viene reintegrato: v. 9 *com tanta desventura*. Sembra quindi che almeno la parte iniziale del ms. usato nella tipografia non fosse trascritto in pulito.

¹⁰ Sulla fortuna di Luciano nel Rinascimento, e in particolare sul *Catáplus*, vd. Acocella, 2016 e Tosello, 2018. Della sua opera esistevano varie traduzioni latine fin dal Quattrocento; la prima stampa in volgare risale al 1525.

1 *Se de meu pensamento*: secondo FS, derivano dalla canzone di Garcilaso, *Si de mi baja lira*, sia l'attacco dell'ode che il motivo incipitario del suono della lira che potrebbe placare gli elementi scatenati da amore¹¹. Ma il confronto con la canç. II *Se este meu pensamento*, che ha un incipit quasi identico, fa piuttosto propendere per il modello bembiano, *Se 'l pensier che m'ingombra*, con *pensamento* che corrisponde all'*assidua cogitatio* del Ficino, la quale «produce l'immagine mentale dell'amata, il suo simulacro» (*Canç.*, p. 81).

3 *quanta* è correlato a *tanta* del v. 2 e al pron. *a* del v. 4. Faria e Sousa mette a testo *quanto*, spezzando la correlazione con un avverbio. La rima *pensamento* : *tormento* si incontra, invertita, nella canç. *A ynstabilidade da fortuna*, vv. 26 : 27 e 72 : 73 (con «abyssio infernal» al v. 25).

5 *triste lyra*: cf. v. 37 *lyra toante*.

11 *sohia* in rima come nella canç. *Manda-me amor*, 16 (red. LF¹). Cf. *Egl.* I, 21, vv. 9-11 «A frauta que soía/mover as altas arvores tangendo/se me vay de tristezza emrouquecendo» e la nota di FS II, p. 177 che rinvia a «Job cap. 30 *Versa est in luctum cythara mea, et organum meum in vocem flentium*. Ov. *Sapho a Phaonte Non mihi respondens veteres in carmina vires / Plectra dolores tacent, muta dolore lyra est*. Petr. son. 252 : «Secca è la vena de l'usato ingegno,/e la cetara mia rivolta in pianto».

13 *minha Hierarchia*: cf. Chariteo, *Canzoni e altre rime*, Per la natività di Maria, v. 1 «Honor de l'alta prima Hierarchia». In effetti, *hierarchia* non è un vocabolo proprio della lirica amorosa, bensì piuttosto della poesia religiosa, come nell'esempio del Chariteo. Faria e Sousa commenta: «Qual Hierarquia será esta? [...] Ila-ma el P. Serafin a su señora: porque los Serafines son los amantes, los amorosos, los Cupidos celestes, abrasados en divino Amor. [...] y estos son de la Hierarquia primera que consta dello» (FS II, p. 134).

18 *ô quam bem alebrados*: la lezione di FS *o quanto bem lebrados* è un tipico intervento per 'aperfeiçoar' il verso, sopprimendo la *a-* di *alebrados* e allungando *quam* in *quanto* per ottenere un accento di 4^a.

23 *crueis males esquivos*: la lezione di FS *ay males taõ esquivos* estende l'anafora di *ay* al terzo verso della strofa, annullando una delle tipiche sequenze camoniane agg. + sost. + agg., che per giunta crea una *variatio* rispetto alle due invocazioni iniziali.

¹¹ Faria e Sousa suggerisce nel suo commento che ci sia anche un'eco del *Pastor Fido* di Guarini (FS II, p. 33: atto 5, scena 1). L'opera però fu composta fra il 1580 e il 1583, quando Camões era già morto, e venne data alle stampe solo nel 1589.

26-7 *Mas como não he morta/a triste vida já*: tema ricorrente «esto de vivir en la muerte, y de morir en la vida; vivir muriendo, morir viviendo» per il quale FS raccoglie vari luoghi similari in una nota al son. *Tanto de meu estado me acho incerto*, v. 12 (FS I, p. 28). Si vedano, in particolare, ode I, v. 94 «e quando mouro mais, então mais vivo», e la sextina, v. 37 «morrendo estou na vida, e em morte vivo».

28 *como não abre a porta*: «Que para salir la desventura se abriese la puerta de la vida, porque entrando por ella la muerte saldria con la vida la desventura» (FS).

32 *meu sojeito*: nel son. *Transforma-se o amador...*, vv. 7-8 «que, como um acidente em seu sojeito,/assi com a alma minha se conforma», il sost. *sujeito* è l'anima del poeta. Per lo stesso concetto, vd. *Manda-me Amor*, v. 70 «com seu contrario proprio num sujeito» e l'ode *Detem um pouco Musa...*, vv. 83-85 «ha mais conveniente/e conforme sugeito,/onde se emprima o brando e doce efeito» e la nota relativa.

36-37 *Ó bem afortunado ... Orpheo*: cf. Sannazaro, *Arcadia*, egl. 11, vv. 64-69 «Felice Orfeo, che innanzi l'hore estreme/per ricovrar colei che pianse tanto/[...]/Vinse Megera, vinse Radamanto,/a pietà mosse il Re del crudo Regno», da cui deriva anche *Rhadamante* in rima al v. 39. Per ben 5 strofe, Camões evoca il mito di Orfeo e Euridice, immortalato da Virgilio, *Georg.* IV, vv. 453-527, e da Ovidio in due libri delle *Metamorfosi* (*Metam.* X, vv. 1-85 e XI, vv. 22-66). Per riportare nel mondo dei vivi l'amata Euridice, uccisa dal morso di un serpente, Orfeo scende nell'Ade. Grazie all'incanto della sua musica, riesce ad oltrepassare prima il nocchiero Caronte, poi il cane Cerbero. Si ferma nella prigione d'Isione e per un momento il suono della lira interrompe il giro infinito della ruota e il suo tormento (vedi *infra*); lo stesso accade con Tantalò. Orfeo arriva infine alla sala del trono, dove incontra Plutone e Proserpina e parla loro della forza d'Amore, che vince tutto: «causa viae est coniunx, in quam calcata venenum/vipera diffudit crescentesque abstulit annos./ Posse pati volui nec me temptasse negabo:/vicit Amor. [...] famaue si veteris non est mentita rapinae,/vos quoque iunxit Amor. Per ego haec loca plena timoris,/per Chaos hoc ingens vastique silentia regni,/Eurydices, oro, properata retexite fata» (*Metam.*, X, vv. 23-31). Sulla figura di Orfeo nella letteratura portoghese del Rinascimento, vd. Roessli, 2015.

37 *lira toante*: cf. Verg., *Aen.*, VI, vv. 119-120 «si potuit manis accersere coniugis Orpheus/Threicia fretus cithara fidibusque canoris»; ma anche Garcilaso, *Se de mi baja lira*, vv. 46-50 «Por ti su blanda Musa/en lugar de la cítara sonante/tristes querellas usa,/que con llanto abundante/hacen bañar el rostro del amante».

39 *Rhadamante*: cf. elegia *O poeta Simonides*, vv. 212-213 «em quanto a Morte/me não entrega ao duro Radamanto». Il *Catáplus* di Luciano descrive l'arrivo agli Inferi di un gruppo di morti guidati da Hermes come dio *psychopompos* (§ 1-17), la loro traversata della palude infernale sul tragheto di Caronte (§ 18-21), infine il loro giudizio finale nel tribunale di Radamanto (§ 22-29). Come un giudice qualsiasi, Radamanto prenderà una decisione solo dopo aver ascoltato accusa, difesa e testimoni. Dopo il processo, sarà lui a stabilire chi verrà inviato ai campi Elisi, per aver vissuto con rettitudine, e chi invece, per la sua malvagità, dovrà scontare delle pene¹². Per l'interpretazione, si veda Tosello, 2018, p. 49 : «il viaggio agli inferi, intrapreso da vivi nell'ambito di una catabasi, prevede sempre una via d'uscita dal carcere infernale, mentre la discesa dei morti, e del tiranno in particolare, verso l'abisso del Tartaro, circondato dall'acqua invalicabile dello Stige, non ammette in questo caso alcuna deroga alla regola aurea dell'invincibilità della morte».

43 *as tres Furias*: cf. B. Tasso, canz. *Ben era assai...*, v. 29 «vanno l'empie sorelle al mesto fiume». Una delle tre era *Mege*, citata sopra nella nota ai vv. 36-37.

45 *quiêtas se tornarão*: in questo caso, la dieresi iniziale spinge Faria e Sousa al rifacimento dell'intero verso: *aplacadas se virãõ*.

47 *Stygio Reino*: lo Stige era uno dei fiumi che si trovavano nell'Ade; vale 'infernale', ed evita di ripetere l'agg. già presente al v. 41 e di nuovo – con *Rainha* – al v. 57.

48 *e quasi descansado*: cf. B. Tasso, canz. *Ben era assai...*, vv. 41-42 «che tai fatiche non avranno mai/riposo alcun, ma fieno eterni i guai».

49 *eterno pranto*: cf. B. Tasso, canz. *Ben era assai...*, v. 79 «Così col lungo mio martir eterno».

50 *Sisipho* parossitono, come richiede il ritmo del verso. Il P. cita, qui e nella strofa seguente, i due personaggi mitologici che, negli Inferi, ebbero per un momento sospesa la loro pena grazie all'intervento di Orfeo. È dedicata al mito di Sisifo tutta la seconda stanza della canz. *Ben era assai...*, vv. 15-28

12 Un'altra dettagliata descrizione di questo processo si trova nella satira *De luctu* dello stesso Luciano.

di B. Tasso¹³. Però il confronto più stringente è con lo stesso Camões: nella canç. *A ynstabilidade da fortuna* Sisifo fa parte dei quattro condannati del Tartaro, motivo topico e metafora del poeta che soffre «só por não deixar culpa sem castigo», v. 16 (*Canç.*, pp. 99–106). Nell'*abismo infernal*, incontriamo Tantalò («nom tem Tantalò a pena que eu sustenho», v. 48), Issione («atado nũa roda estou penando» e «Asy me tam atado hũa vingança/com Exião tão firme na mudança», vv. 58 e 64), Tizio («asy que pera a pena estou vivendo/sou outro novo Ticio, e no m'entendo», vv. 79–80) e, per ultimo, Sisifo («Nãõ t'espantes Sisypho, dest' alento,/que as costas o subi do sofrimento», vv. 95–96)¹⁴.

canto 'pietra' come in *Lus.* I, 91, v. 3 «a pedra, o pao, e o canto arremessando». Faria e Sousa commenta: «*Canto* aqui no solo quiere dezir piedra, mas aun piedra grande; por eso añadió el P. el epiteto de *grave*: esso es de peso grande por lo grande della» (FS II, p. 135).¹⁵

52 *das penas qu'ordenava alli Plutão*: cf. B. Tasso, canz. *Ben era assai*, vv. 8–11 «nel regno oscuro del frater di Giove/non è sorte penosa, e tanto ria,/che s'aguaglia a la mia,/non udità giamai, né scorta altrove» e v. 12 «tartaree pene» in rima.

54 *a roda de Ixião*: cf. B. Tasso, canz. *Ben era assai*, vv. 113–120 (st. 9 e ultima): «Come Ixion a la volubil rota,/cinta da serpi velenosi e crudi,/canzon, mi gira quella Donna ingrata,/che fiera e dispietata,/co' pensieri d'amor scarchi et ignudi, /per far mia vita trista e sconsolata/m'affligge ognor; e son condotto a tale/ch'ltra gioia non ho ch'esser mortale». Vd. *supra*, nota al v. 50.

55 *quantas penas alli são*: per la clausola, FS rinvia a Boscán «y nosotros, y quantos con él son», nella risposta a D. Diego Mendoça (n.º 134b, v. 393, ed. Clavería, p. 374).

57 *a Rainha infernal*: cf. Verg., *Georg.*, IV, v. 487 *namque hanc dederat Proserpina legem*. Dopo la grazia fatta da Plutone, fu la regina degli Inferi

13 «A poco a poco, faticato e lasso,/Sisifo poggia un alto orrido monte/con la pietra al suo mal fatta compagna,/e quando a quello altier calca la fronte,/e crede di posar, ritorna il sasso/al primier loco, ond'ei si crucia e lagna,/e di lagrime amare il petto bagna;/ma poi che nulla val pianto o sospiri,/ritorna afflitto ove 'l gran peso vede/con l'affannato piede:/e come quel che fine al mal desiri,/il colle ascende, e crede/di trovar tregua a le fatiche in cima,/ma 'l sasso torna ov'ei lo tolse prima».

14 Vd. Val González, 1996; Melisi, 2019.

15 Sfrutta poi l'occasione per una lungo attacco contro il Brocense, che a suo dire s'inganna sul significato di un passo di Juan de Mena [*El Laberinto de Fortuna*, 117, v. 3], dove appunto *cantos* vorrebbe dire 'pietre' e non 'musiche'; ma si veda Lida, 1950, pp. 49–50. Per la figura di Sisifo nella letteratura portoghese del Rinascimento, vd. Osório, 2009.

(Persefone/Proserpina) a imporre la clausola secondo cui Euridice sarebbe rimasta per sempre nel Tartaro, se Orfeo si fosse voltato indietro a guardarla prima di essere uscito dal mondo dei morti.

60 *de tantos dias ja tivera a vida*: FS registra un'altra lezione: «en un manuscrito, diciendo: *Te fez não duvidar perder a vida*, porque no havia muchos dias que Euridice estava en el Infierno; pues su amante no dilató el ir a buscarla. Si no es que como pocos dias de infierno parecen muchos años, lo dixo a este respeto».

65 *Calirôe profana*: «Lo que toca de Calliroe hallo difícil de acomodar. De seys mujeres deste nombre encuentro noticias». Così scrive Faria e Sousa, dettagliando poi il catalogo delle sei candidate possibili, per arrivare alla conclusione che nessuna di loro è compatibile con il contesto¹⁶.

Calliroe è in realtà il nome dell'eroina di un romanzo greco, scritto in epoca alessandrina da Caritone di Afrodizia. Oggi considerato come il più antico fra i romanzi giunti integri fino a noi, *Le avventure* o *Gli amori di Cherea e Calliroe* (Τὰ περὶ Χαίρειαν καὶ Καλλιρόην) raccontano in otto libri le vicende di «due giovani di ricca famiglia che si innamorano e si sposano, ma sono continuamente ostacolati nella realizzazione del loro amore da una serie infinita di avventure e peripezie, che alla fine si sciolgono, ricomponendo il quadro iniziale. Come l'autore stesso annuncia nell'*incipit*, il romanzo sviluppa un πάθος ἐρωτικόν, ovvero una storia d'amore travagliata e sofferta». La protagonista Calliroe «è di una bellezza mai vista, dalle caratteristiche non umane, ma divine» (Ronca, 2008-2009, pp. 12-13).

Nell'ode camonianiana, *furor* può evocare il topico del *furor amoris*, oppure si può intendere come allusione alle crisi di collera della protagonista Calliroe, che spesso si rivolta contro la propria sorte, alternando le preghiere e i pianti alle accuse nei confronti delle dee Afrodite/Venere e Τύχη/Fortuna, da lei considerate come responsabili delle proprie disgrazie. Il nome di Calliroe è poi accompagnato dall'agg. *profana* in sede di rima: non si tratta, infatti, di una divinità, bensì di una donna di tale eccezionale bellezza che viene spesso scambiata per la stessa dea dell'Amore.

67 *duro peito... impedernido*: cf. Garcilaso, canc. V, v. 72 «el pecho empedernido» (FS).

68-9 *tigre fera/da Hircania*: cf. B. Tasso, *Salmi e Odi*, ode VII, *Mentre co' caldi raggi*, vv. 9-10 «qual tigre in erma spiaggia/ti diede il latte, acciò che 'l mio cor aggia/

16 «Podrá aver otra de que no tengo noticia [...]: ó yo no sé acomodar aqui lo que de essas tres se puede aqui acomodar».

per te sempre a dolersi ?» ; Garc. *égl.* I, vv. 563-565 «Oh fiera», dije, «más que tigre hircana/y más sorda a mis quejas que'l ruidio/embravecido de la mar insana». Nel Camões autentico, si vedano l'eleg. *O Poeta Simonides*, v. 50 «criado ao peito dalgua tigre Hircana», *écl.* VII *dos Faunos* «mas de algũa disforme fera Hircana». Tra gli apocrifi, il son. *Hum firme coração posto em ventura*, v. 7 «se alguma Hircana fera vos deu leite» e due ecloghe imitate da Lofrasso, la 4a «não te gerou algũa tigre Hircana» e la 5a «os tigres em Hircania amansaria».

75 *Nymphas ... 73-74 do salgado/humido reino*: ninfe del mare, cioè Oceanine.

79 *as tranças gottejando*: cf. B. Tasso, ode VII, *Mentre co' caldi raggi*, vv. 12-13 «Alza del mar la fronte,/o bella Ninfa, e i capei biondi e tersi»; Garcilaso, son. XI, vv. 9-10 «dejad un rato la labor, alzando/vuestras rubias cabezas a mirarme» e *égl.* II, vv. 608-612 «Oh náyades, d'aquesta mi ribera/corrientes moradoras; oh napeas,/guarda del verde bosque verdadera!/alce una de vosostras, blancas deas,/del agua su cabeza rubia un poco». Probabile archetipo del motivo in Sannazaro, canz. XI, *Valli riposte e sole*, vv. 53-58 «Ninfe che'l sacro fondo/(come a Nettuno piacque)/dell'ondoso Tirreno avete in sorte/alzate il capo biondo/fuor già delle vostr'acque/e vedete il mio pianto, e la mia morte».

82 *cantando e colhendo as lindas flores*: «En la e. 16 dize á las Ninfas que muestren sus cabeças sobre las olas [del mar], y no que salgan dal campo : y al campo avian de salir para coger flores, porque en la mar no las ay. Pero está bien, porque flores del mar se llaman sus conchuelas por la variedad galana de sus formas, y colores». Si veda, piuttosto, l'ode VII *Mentre co' caldi raggi*, di B. Tasso, vv. 16-25 «Lascia l'amata Dori,/mentre Nettuno irato/percuote col tridente i salsi umori,/e'n questo verde prato/dammi dopo tant'anni un di beato./Non so più vaghe queste/piagge verdi e frondose,/che primavera di bei fiori veste,/che l'acque alte e schiumose/il più del tempo irate e tempestose?».

86 *vereis o mais perdido*: cf. Garcilaso, *égl.* II, vv. 620-622 «dejad de perseguir las alimañas/venid a ver un hombre perseguido,/a quien no valen fuerzas ya ni mañas», parlando delle Oreades, ninfe delle montagne e delle grotte.

89 *em choro, e neste stado*: cf. B. Tasso, canz. *Ben era assai...*, v. 5 «acerbo stato» e v. 6 «doglie e pianti», entrambi in rima.

90 *sòmente vive nelle o seu cuidado*: corrisponde all'ultimo verso dell'*Ode à Lúa*, «só de seu pensamento acompanhado» e dell'*égl.* *Ao longo do sereno*, «me fica acompanhando o meu cuidado». Il probabile modello è ancora B. Tasso,

Amori II, 109, v. 120 «accompagnata da' suoi lunghi mali» in chiusura dell'egloga piscatoria.

III

- Fermosa fera humana,
em cujo coração soberbo e rudo
a força soberana
do vingativo amor, que vence tudo,
as pontas amoladas 5
de quantas settas tinha tem quebradas.
- Amada Circe minha,
(posto que minha não) com tudo amada,
a quem hum bem que tinha
da doce liberdade desejada, 10
pouco e pouco entreguei,
e se mais tenho, mais entregarei.
- Pois natureza irosa
da razão te deu partes tão contrarias,
que sendo tão fermosa 15
fôlgues de te queimar em flammias varias,
sem arder em nenhũa,
mais qu' em quanto alumia o mundo a lũa.
- Pois triumphando vas
com diversos despojos de perdidos, 20
que tu privando stás
de razão, de juizo, e de sentidos,
e quasi a todos dando,
aquelle bem qu' a todos vas negando.
- Pois tanto te contenta 25
ver o nocturno moço em ferro envolto
debaixo da tormenta
de Iupiter em agoa, e vento solto,
à porta qu' impedido
lhe tem seu bem de magoa adormecido. 30
- Porque não tens receo
que tantas insolencias, e esquivanças,
a Deosa que poem freo
a soberbas, e doudas esperanças,
castigue com rigor 35
e contra ti s'acenda o fero Amor ?

Olha a fermosa Flora
 de despojos de mil sospiros rica,
 pello capitão chora
 que là em Thessalia em fim vencido fica : 40
 e foy sublime tanto
 qu'altares lhe deu Roma, e nome santo.

Olha em Lesbos aquella
 no seu Psalteiro insigne conhecida
 dos muitos, que por ella 45
 se perderão, perdeo a chara vida
 na rocha que se infama
 com ser remedio estremo de quem ama.

Pello moço escolhido,
 onde mais se mostrarão as tres Graças, 50
 que Venus escondido
 para si teve hum tempo antre as alfaças,
 pagou coa morte fria
 a mâ vida que a muitos ja daria.

E vendose deixada 55
 daquelle por quem tantos ja deixâra,
 se foy desesperada
 precipitar da infame rocha chara,
 qu'ô mal de mal querida
 sabe que vida lhe he perder a vida. 60

– Tomai-me bravos mares,
 tomai-me vós, pois outrem me deixou –
 disse, e dos altos ares,
 pendendo com furor se arremessou ;
 acude tu suave, 65
 acude poderosa, e divina ave.

Toma-a nas asas tuas,
 minino pio, illesa, e sem perigo,
 antes que nessas cruas
 agoas caindo, apague o fogo antigo. 70
 He digno amor tamanho
 de viver, e ser tido por estranho ?

Não; que he razão que seja
 para as lobas isentas qu'amor vendem
 exemplo, onde se veja 75
 que tambem ficão presas as que prendem.
 Assi deu por sentença
 Nemesis, qu'amor quis que tudo vença.

Jur 16r || RH 48r, **RI 56v**, FS II, pp. 139-147.
Oda do Camões Jur. *Oda quarta* RHRI. *Oda IV* FS.

Ode di 13 strofe, con 6 versi ciascuna e schema *aBaBcC*.

Cf. Juromenha, II, pp. 266-268 e 536-538. Michaëlis, *ZrPh*, VIII, 1884, pp. 16-17. *Lírica*, I, p. 338 e III, 2, p. 155 (texto-base: Jur)¹⁷. Silva, 1997. Spaggiari, 2016a. Spaggiari, 2018, pp. 203-205, 471-474 e 761.

2 soberbo] fermoso Jur | 7 *cirne* <Circe> Jur | 11 pouco a pouco RHRI
| 12 e mais se tenho mais te e. Jur : e se mais tenho inda e. RHRI | 13 Pois
natureza] Pois que natura Jur | 14 contrairas : -arias Jur | 16 folgues] foges Jur
| 18 mais qu'em quanto] mas ia enquanto Jur ; o mundo] ao mundo Jur | 20
com] de Jur | 22 de ... de ... de] da ... do ... dos Jur | 28 em agoa] e a auguo
Jur | insolencias] innocencias RH | 38 de despojos de mil sospiros r.] que de
despojos mil soberba e r. Jur | 42 deu] de Jur | 43 Lesbos] Lisboa Jur | 44
insigne e conhecida Jur | 45 dos] de Jur | 47 se infama] se inflama RH | 50
mostrarão Jur FS] mostrauão RHRI | 53 coa] com Jur | 55 E] Que Jur | 56
: 58 ja deixâra : chara] engeitava : brava Jur | 59 o mal] em mal Jur | sabe que
vida lhe he perder a vida] *sabê quedalhe heperder a vida* *corr. in* bem sabe que he
milhor perder a vida Jur | 63 disse e Jur FS] e assi RHRI | 65 acude] aonde
Jur | 67 Toma-a RI] Toma *cett.* | 68 illesa] Elysa RH, eleza Jur (*un'altra mano*
corr. el- in jll-, *dando jlleza come lezione finale*) | 70 caindo] quando RH | 71 he]
que he Jur | 73 Não que he] Por que he Jur.

Varianti di FS: 12 e se mays tenho, mays entregarey | 62 vos me tomay, poy
outrem me deyxou | 69 nestas | 77 assi o deu.

Giustificazione dello stemma :

Jur

42 de *vs.* deu RHRI

43 Lisboa Jur *vs.* Lesbo RHRI

59 em mal Jur *vs.* o mal RHRI

¹⁷ Divergenze di lettura del ms. Jur rispetto alla *Lírica* III, 2, pp. 158-163 (varianti sostanziali):
12 mais te entregarei] *om. te* | 13 pois que natura iroza] pois a natureza irosa | 28 e a auguo] ca
auguo | 42 lhe de] lhe deu | 59 em mal] com mal | 60 *sabê quedalhe heperder*] sabe que vida
lhe é perder | 66 acude] acudas | 71 Que he digno] É digno (*om. que*) | 77 Asi] E assi. La nota del
Visconde de Juromenha recita «Com pouca diferença da que anda impressa», non «con pequena»;
lo schema strofico è *aBaBcC*, non *aBaBcB*, come indicato in LAF *Lírica*, III, 2, p. 183.

RH

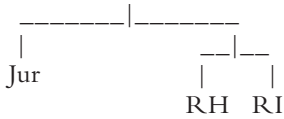
32 innocencias *vs.* insolencias Jur + RI

47 se inflama RH *vs.* se infama Jur + RI

68 Elysa RH *vs.* jlleza Jur, illesa RI

70 agoas, quando RH *vs.* agoas caindo Jur + RI

In assenza di errori congiuntivi, la coincidenza in varianti adiafore parla a favore di un ramo RH RI che si oppone, come di consueto, alla versione portata da Jur, sicuramente anteriore e non priva di corrottele. Detto questo, RH si caratterizza per quattro errori singolari rispetto al resto della tradizione, in luoghi dove Jur + RI garantiscono la lezione originaria. La sola ipotesi che razionalizzi tale situazione prevede che, per questa ode, RI non derivi direttamente o esclusivamente da RH, come indicato nello stemma:



Attribuita esplicitamente a Camões nell'unico ms. superstite, l'Ode entra già in RH 1595 e, con alcune modifiche sostanziali, in RI 1598; continua poi ad essere pubblicata in tutte le successive edizioni a stampa, basate ora sull'una ora sull'altra delle due cinquecentine (anche nel caso di Juromenha 1861, che riproduce separatamente le varianti del 'suo' manoscritto).

La redazione del ms. Jur. presenta divergenze significative rispetto alla tradizione a stampa, con varie *lectiones singulares*, ma concorda con RI 1598 in tutti i casi in cui l'*editio princeps* conservava una lezione manifestamente erronea.

Oltre a contenere due versi ipometrici (vv. 13, 59), nell'ambito delle varianti sostanziali Jur porta alcune lezioni sicuramente corrotte (v. 16 *foges* per *folgues*; v. 43 *Lisboa* per *Lesbo*). Anche ai vv. 56-58, sembra preferibile la tradizione impressa tenendo conto dell'oxímoro *infame rocha cara*, dove *cara* è in grado di spiegare i due versi seguenti, laddove la variante di Jur (*brava*) è un'evidente banalizzazione.

Faria e Sousa, dal canto suo, segue la redazione di RI, introducendovi tre varianti ai vv. 12, 61 e 63, tutte deteriori. Poiché FS non dà alcuna spiegazione al riguardo, si può supporre trattarsi di interventi 'migliorativi' del testo, piuttosto che di lezioni tratte da un altro ms. oggi perduto.

Dal punto di vista metrico, la strofe esastica è formata da *hexassílabos* e *decassílabos*, con le prime due rime alternate su quattro versi, e un distico finale a rima baciata, schema *aBaBcC*. Verso breve e lungo si alternano, occupando il primo le sedi dispari, il secondo le pari. Nella poesia iberica, questo tipo di strofe è definito *lira-sestina* o *sexteto-lira*; il suo primo impiego si fa risalire a Luís de León (1527-1591), che lo adottò nelle sue traduzioni delle *Odas* di Horacio. La forma strofica originale – sei versi con alternanza di settenari e endecasillabi – risale però a Bernardo Tasso, che per primo codificò l'ode volgare con le relative varianti metriche: cf. Ode XXXIII *A Madama Margherita*, schema *AbAbcC*, con l'endecasillabo in sede dispari (vv. 1-3) e l'eptasillabo in sede pari (vv. 2 e 4); una struttura simile è utilizzata ancora da B. Tasso nei *Salmi*, n° VI (*abaBcC*), XII (*AbabCC*) e XXVI (*AbabcC*). Quest'osservazione, fondamentale, è già in Storck.

L'uso costante e particolarmente rilevato dell'*enjambement* (almeno due per ciascuna strofe) conferisce poi grande fluidità al ritmo dell'ode. Anche per questo aspetto Camões sembra seguire da vicino la lezione di Bernardo Tasso che teorizza l'uso costante dell'*enjambement* nei suoi scritti sull'ode (Spaggiari, 1980, pp. 1005-1008 e 1994).

Nell'interpretazione di questa Ode, Aguiar e Silva per primo sgombra il campo da ogni « concepção biografista da enunciação poética » (Silva, 1997, p. 154), che nel caso di Camões è pervicacemente iscritta nella critica letteraria a partire dal primo commento di Faria e Sousa (1689). In particolare, viene presa di mira la fantasmiosa ricostruzione che José Hermano Saraiva presenta nella sua biografia romanzata di Camões (1980, pp. 156-157), dove pretende di identificare attraverso le parole del poeta due donne differenti, ma entrambe ben reali¹⁸.

18 La prima è D. Violante de Andrade, condessa de Linhares, che si celerebbe sotto il doppio *senhal* di «fera» e di «Circe». La seconda non sarebbe altri che sua figlia, D. Joana de Noronha, la cui presenza nel testo è estrapolata dal sintagma *seu bem* del v. 30: la madre (gelosa?) impedirebbe al P. di vedere il suo bene, cioè la figlia, che resta per lui inaccessibile dietro una porta sempre chiusa. Tutta l'ipotesi di Saraiva si basa su un'errata interpretazione sintattica della str. V, come spiega chiaramente Silva, 1997, p. 156.

Contro la lettura autobiografica dell'Ode si era già espresso Storck (1881, III, p. 339), che la considera semplicemente uno studio di modelli classici sul tema della Vendetta che si abbatte su certi amanti per far loro espiare le proprie colpe¹⁹. Anche il Visconde de Juromenha, prima di lui, aveva riassunto con lodevole cautela il contesto: «A uma dama que repartia os seus agrados, porém que desdenhava os seus amores; aponta-lhe varios exemplos com que o amor castiga taes esquivanças, terminando pelo de Sapho. Supponho que esta ode não é escripta a D. Catharina de Athaide » (Juromenha, II, pp. 537-538, mio il corsivo)²⁰.

La donna bella ma crudele, che rimane insensibile di fronte alla passione dell'amante, è un tipo fisso della poesia erotica fino dalle sue origini classiche. In questa ode, Camões la rappresenta attraverso due metafore, entrambi già codificate nella poesia petrarchista: la donna-*fera*, cioè la donna che ha aspetto umano e cuore di belva; e la donna-*Circe*, capace di stregare gli uomini con i suoi filtri magici per ridurli in suo potere.

Nell'un caso e nell'altro, l'amore non corrisposto può condurre a gesti estremi come il suicidio. Perciò la donna-*fera* deve essere consapevole del fatto che alla fine 'Amore vince tutto' e può vendicarsi della sua crudeltà: non solo per mano di Cupido, il dio dell'Amore; ma anche di Nemese, la dea che castiga gli eccessi e i vizi di ogni sorta, in particolare la superbia e la lascivia.

Scritta in forma di apostrofe alla 'donna-*fera*', l'ode ricorre ampiamente agli *admonitoria*, cioè alle vicende di personaggi, storici o mitologici, che costituiscono un caso esemplare rispetto alla tematica affrontata nel testo. Nel nostro caso, si tratta di donne che, per essersi mostrate insensibili, hanno a loro volta sofferto una pena amorosa.

19 Da qui il titolo che Storck premette alla sua traduzione: *Amor und Nemesis*, 'Amore e Vendetta'. Di fatto, la lirica amorosa è un genere altamente stilizzato, e quasi ritualizzato, fino dai poeti elegiaci latini (Catullo, Tibullo, Propertio). Con Petrarca e il petrarchismo, il codice di riferimento per i poeti del Cinquecento si arricchisce e si amplia, ma resta appunto un codice, cioè un insieme convenzionale e relativamente rigido di immagini, concetti e figure, che ogni poeta ripropone con il suo marchio originale.

20 Si allude implicitamente a Faria e Sousa che, preoccupato di salvaguardare la purezza dei sentimenti del suo Poeta, si affretta ad escludere che l'ode sia rivolta a questa «Dama de Palacio, a quien amó casta, y honestamente»: «Finalmente es cierto que la Dama, assunto deste Poema, era alguna moça de plazer, que él, como otros, solicitava, y no podia conseguir». Non ancora soddisfatto, FS arriva a insinuare che l'ode sia stata scritta su commissione, «a ruego de algun amante» di questa 'donna-*fera*', che offre il suo corpo ma nega a tutti il suo amore (FS II, p. 139). Certo FS pensava alla celebre canción V *Si de mi baja lira* (in realtà, anch'essa un'ode, come specifica il titolo *Ode ad florem Gnidi*), che Garcilaso scrisse a Napoli in nome di un suo amico, Mario Galeota, che corteggiava senza successo D. Violante Sanseverino.

Di fatto, la quantità elevatissima di modelli latini e volgari che sono rintracciabili in filigrana nel testo di questa ode rende assai plausibile l'ipotesi avanzata da Storck, che si tratti essenzialmente di uno studio, cioè di una poesia scritta con grandi ambizioni e con l'intenzione manifesta di svolgere il tema dell'Amore vendicativo come avrebbe potuto farlo un autore classico. Fra le fonti, in primo piano Orazio, *Carm.* III, 10, per l'apostrofe diretta all'amata che non corrisponde l'amante e diventa così responsabile dei suoi atti inconsulti. Il tema dominante dell'Amore vendicativo trova invece i suoi precedenti diretti in Catullo, *Carm.* L, vv. 20-21 («ne poenas Nemesis reposcat a te./Est uehemens dea: laedere hanc cauet») e in Tibullo, *Eleg.* II, 4, dove la schiavitù amorosa (*servitium*) è marcata da catene e vincoli (vv. 3-4 «servitium sed triste datur, teneorque catenis,/Et numquam misero vincla remittit Amor») e l'amata crudele (*saeva puella*) rifiuta di spengere il fuoco della passione, provocando l'invocazione finale di *Nemesis* (v. 59 «si modo me placido videat Nemesis mea vultu»). Infine, per il tema dell'*exclusus amator* gli esempi sono talmente numerosi da impedire di cernere un solo modello. Uno dei principali, alle origini stesse del *paraklausíthyron* latino, è senz'altro identificabile in Propertio, *Elegiae*, I, 16 (monologo di una porta, che subisce gli insulti e i maltrattamenti degli esclusi) con il precedente di Catullo, *Carm.* LXVII; ma variazioni sul tema appaiono ancora in Orazio, *Carm.* III, 11 e I, 25, nonché in Ovidio, *Amor.* I, 6, v. 1 («Ilanitor – indignum! – dura religate catena»).

Per concludere il capitolo classico occorrerà inoltre far riferimento alle fonti specifiche che Camões utilizza per i due *exempla* di Flora e di Saffo. Del secondo, il modello principale – ma non unico – è certo l'epistola ovidiana di Saffo a Faone (Ovid. *Heroides*, XV), scoperta solo nel sec. XV e dunque di grande attualità. Per Flora e Pompeo, invece, nessuna delle fonti tradizionalmente indicate (cioè Plutarco, *Vite*, Pompeius II, 5-8; S. Augustini, *De Civitate Dei*, VI, 7 e *Lactantius*, *Divinarum Institutiones*, I, 20) contiene gli elementi che risultano effettivamente utilizzati nella narrazione camonianiana. Si apre dunque una nuova questione relativa alle conoscenze storico-mitologiche di Camões (vd. *Com.* 3, pp. 244-251).

Per ultimo, ma solo per motivi cronologici, resta da citare Garcilaso de la Vega con la sua *Ode ad florem Gnidi*. Gli elementi comuni tra la canción V di Garcilaso e questa ode di Camões sono sia tematici che strutturali. Alla costruzione della poesia contribuiscono l'apostrofe alla donna e l'anafora all'inizio di 4 strofe consecutive (VIII-XI *Por ti... Por tí... Por ti... Por tí...:* cf. ode, str. III-IV-V *Pois...Pois...Pois...*). Il motivo di fondo è anche qui l'amata che sdegnosamente

rifiuta di ricambiare i sentimenti dell'amante. Garcilaso introduce come esempio 'admonestatório' la favola di Anaxárete e Ífis, dove il suicidio di Ífis, che si impicca davanti alla porta dell'amata, corrisponde al suicidio di Saffo per Faone nell'ode camonianiana. In tale contesto, funzionalmente identico, non meraviglia incontrare in chiusura della canción V di Garcilaso il riferimento a Nemesis: la stessa dea invocata da Camões in due luoghi nevralgici dell'Ode, ossia nella str. VI e nei due versi finali che raccolgono, in forma gnomica, la sentenza irrevocabile della dea.

1 *fera humana* 'belva dall'aspetto umano'. Poiché Dio ha creato l'uomo a sua immagine, distinguendolo così dall'animale che è privo di ragione, una *fera* per definizione non può essere *humana*. Questo *oxymoron*, che risale direttamente al Petrarca (*Rvf* 45, vv. 6-8), forma un nodo intorno al quale si aggregano altri opposti inconciliabili (cf. vv. 13-14 *Pois natureza ... te deu partes tão contrárias*). Per l'intero verso, cf. *aquela humana fera tam fermosa* nella canç. *Vinde cá*, v. 49 (e la relativa nota in *Canç.*, pp. 174-175). Per l'attacco, si veda l'*incipit* della canç. *Fermosa e gentil dama*. Sul tema della *mulher-fera*, cf. *Com.* 3, pp. 225-231.

fermosa fera: il binomio allitterante, posto in apertura, si ispira ugualmente a luoghi del Petrarca, in cui *fera* è preceduto da *bella*, cioè 'formosa' (cf. ad es. *Rvf* 126, v. 29 «torni la fera bella e mansüeta»).

Dal punto di vista sintattico, la sequenza *agg.+ sost. + agg.*, dove il *sost.* è incorniciato dalla coppia *aggettivale*, sarà riprodotta da Camões in coincidenza con il secondo vocativo *Amada Circe minha* (v. 7) e ancora ai vv. 10 *doce liberdade desejada* e 58 *infame rocha cara*.

2 *fermoso e rudo* di Jur ripete l'*agg.* già presente nell'*incipit*, mentre *soberbo e rudo* RHRI si collega per omeoarchia a *soberana* del verso seguente.

4 *amor que vence tudo*: calco di Virg. *Ecl.* X, v. 69 «omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori». Ripreso in forma circolare nell'ultimo verso dell'ode, a ribadire il tema della vendetta amorosa (*Nemesis, que Amor quis que tudo vença*), è un *tópos* della poesia erotica classica, ampiamente ripreso fino a divenire un luogo comune nei lirici volgari. Per tutti, cf. Petrarca, *Triumphus Pudicitie*, v. 34 «Quel vincitor che primo era all'offesa».

do vingativo amor: dipende da *força* del verso anteriore e coincide col primo *enjambement* del testo; si veda, subito dopo, vv. 5-6 *as pontas amoladas/ de quantas*

setas tinha, con identica distribuzione sintattica e ritmica. Lo stesso sintagma si trova nella canç. *A ynstabilidade da fortuna*, v. 88.

5 *amoladas* ‘afiadas, aguçadas’. Detto delle frecce di Cupido.

6 *as pontas ... tem quebradas*: l’immagine (in iperbato) risale verosimilmente a Petrarca, *Rvf* 2, vv. 7-8 «quando ’l colpo mortal là giù discese/ove solea spuntarsi ogni saetta» (*saetta* corrisponde anche etimologicamente a *setas*, mentre *spuntarsi* equivale letteralmente a *quebrar as pontas*).

7 *Circe*: «Foy filha do Sol e da Ninfa Perseida, [...] se deo a encantos e maleficios, per virtude de algumas ervas, que ella conhecia muito bem, com as quaes dizem as fabulas, fazia taes beberragens, que convertia os omens em varias feras, como Virgilio disse em a Egloga 8.^a etc » (cf. *Micrologia*, ff. 109v-110). Il mito della maga Circe è attestato fin da Omero (*Odissea*, lib. X-XII) e resta vivo in tutta la classicità greca e latina (Ov. *Metam.* XIV, vv. 1-75). Così Camões nell’ultima strofe del son. *Um mover d’olhos, brando e piadoso*, vv. 12-14 «esta foi a celeste fermosura/da minha Circe, e o mágico veneno/que pôde transformar meu pensamento» e nella canç. *Vinde cá*, V, vv. 30’-33’ «o doce e piadoso/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 tranformado». I due luoghi sono accomunati dalla ripresa incrociata (chiastica) degli stessi sintagmi *Um mover d’olhos, brando e piadoso* e *o doce e piadoso/mover d’olhos*, inseriti in uguale contesto. Per il tema circeo, si veda *Com.* 3, pp. 231-232 e *Canç.*, p. 179.

8 (*posto que minha não, contudo amada*): cf. *Rvf* 73, vv. 26-29 «Amor in guisa che, se mai percote/gli orecchi de la dolce mia nemica,/non mia, ma di pietà la faccia amica». Il caratteristico ossimoro petrarchesco *dolce...nemica* si associa in questo luogo ad altre coppie antinomiche, *nemica... amica, mia... non mia*, secondo la retorica degli *opposita*. Già il Brocense, del resto, aveva rilevato il calco di Garcilaso rispetto al luogo di Petrarca, nella canción IV, v. 145 *aquella tan amada mi enemiga*. Un parallelo anche in Diogo Bernardes, *Flores do Lima*, 1597, son. 29, vv. 1-2 «Ia do Mondego as agoas aparecem/a meus olhos, não meus, antes alheos». La matrice classica di questa particolare figura risale ad Ovidio, *Heroides*, 5. *Oenone Paridi*: «Nympha suo Paridi, quamvis suus esse recuset».

7 *amada ... minha* e 8 *minha ... amada* formano un chiasmo, rafforzato dalla parentetica (*posto que... contudo...*).

10 *da doce liberdade desejada*: eco di Petrarca, *Rvf* 23, v. 5 «canterò com’io vissi

in liberdade», riferito al periodo anteriore all'innamoramento, quando viveva libero dai «lacci d'Amore» (cf. qui v. 76 *presas ... prendem*).

Il sintagma è collocato al centro di un doppio *enjambement* (vv. 9-10 e 10-11), nonché di una anastrofe in cui *um bem* precede il verbo reggente *entreguei*. Sul costruito agg. + sost. + agg. si veda la nota al v. 1.

11 *pouco e pouco*: la lezione di Jur è confermata da due luoghi paralleli, cf. «pouco e pouco crescendo» (canç. *Vão as serenas agoas*, v. 5) e «pouco e pouco envisiveis» (canç. *Vinde cá*, str. 5, v. 24').

12 *entreguei...entregarei*: poliptoto in rima. Cf., fuori rima, 9 *tinha* e 12 *tenho*. Il verbo *entregar* vale 'devolver-se, doar-se'.

13 *Pois que natura* Jur *vs. Pois natureza* RH RI: la forma *natura*, attestata anche nei *Lus.*, alterna con *natureza*, dando due varianti perfettamente adiafore.

13-4 *natureza irosa/da razão*: la forte inarcatura mette in rilievo l'opposizione 'natura *vs.* ragione' ('*voluntas* contro *ratio*', '*appetitus* contro *intellectus*'), che costituisce una premessa imprescindibile nella teoria dell'amore, dal Medioevo al Rinascimento. Cf. la nota di Herrera ad un luogo di Garcilaso: «tiene ésta [la razón] por terrible contrario, opuesto con proprio estudio i diligencia a su intento, [...] al apetito enxerto en el cuerpo i los sentidos; i nunca se apartan de la contienda, si no es destruído i acabado el cuerpo» (cf. *Anotaciones*, nota alla canción IV, v. 34). Quanto al significato di *iroso*, cf. Bluteau IV, p. 197, s.v. *ira*. «Affecto impetuoso, & ardente, a modo de chama, que a imaginação do objecto levanta do coração; ou desejo de vingança, nascido do appetite sensitivo irascível, e causa da perturbação». Un luogo parallelo è nella canç. *Manda-me amor*, v. 66 «que era rezão ser a rezão vencida», a cui si rimanda per il commento.

14 *partes tão contrárias*: gli elementi contrari, cioè gli *opposita*, che paradossalmente coesistono nella donna-*fera*, sono elencati in forma esplicita nella già citata elegia VIII dell'ed. Faria e Sousa, vv. 8-12 «Quam contrario parece na beldade,/Que os coraçãoens cativa com brandura/Alguma nodoa aver de crueldade!/Quam contrario parece em fermosura,/Que deixa muito atraz quanto he humano,/Esquiva condição, ou alma dura!».

15 *sendo tão fermosa*: gerundio con valore concessivo ('pur essendo, nonostante voi siate').

16 *folgues queima*: la donna-*fera*, essendo tanto bella quanto crudele, prova piacere ad esporsi alle fiamme d'amore, senza però lasciarsi bruciare. La variante *foges* del ms. Jur non è di per sé erronea, anche se di sicuro più banale rispetto a *folgues*: secondo il ms. Jur, la donna evita di esporsi alle varie fiamme d'amore, perché non vuol correre il pericolo di bruciarsi.

fermosa ... folgues... flama: allitterazione in /f/ (cf. v. 1).

16 si noti il differente valore aspettuale dei due verbi, *arder* 'estar em chamas, estar a ser consumido pelo fogo' e *queimar-se* 'consumir-se ou destruir-se pelo fogo, reduzindo-se a cinzas'.

17 *sem arder em nenhũa*: il paragone, benché implicito, è con la farfalla (o meglio, la falena) che, nel buio della notte, è attirata dalla luce del fuoco e finisce per bruciarsi le ali. Più che in Petrarca *Rvf* 141, v. 2, il modello di questi versi va ricercato in un altro luogo del canzoniere: *Rvf* 19, vv. 5-7 «et altri, col desio folle che spera/gioir forse nel foco, perché splende,/provan l'altra virtù, quella che 'ncende». Qui il *desio folle*, contrapposto nel codice trobadorico alla *fin'amors*, «sta dunque nel non saper distinguere lo splendore dalla fiamma distruttiva del fuoco» (Bettarini). Di fatto, per gli animali notturni la luce coincide col fuoco, che ha due proprietà: quella di splendere e quella di bruciare (Carducci-Ferrari). La miglior parafrasi in Serafino Aquilano «Cerco mia libertà/mia alma, el core/De' quai col sguardo tuo m' hai privo e casso./Ma qual farfalla semplice mi spasso/Che segue il lume, ove 'l corpo arde e more» (*Rime*, son. dubbi 21, vv. 5-8). Sul tema della *mulher-borboleta*, cf. *Com.* 3, pp. 232-240.

18 *em quanto alumia o mundo a lũa* 'pelo espaço de uma noite, que é o tempo iluminado pela lua'. Cf. canç. *Com força deshuzada*, v. 102 «em quanto der o sol virtude à lũa».

mais que: il significato della strofe dipende dall'interpretazione che si dà al sintagma *mais que* in apertura di verso, seguito da *enquanto*. Il problema esegetico è messo in evidenza da FS che propone varie soluzioni: «O dirá que esta Dama hablava de dia à los amantes, si no de noche [...], ò que no avia en ella luzes de amor que passassen de calentar al modo de las de la Luna que nada calientã. De qualquier modo que sea, dá a entender que esta Dama andava mudando de galanes ò hablava á muchos, sin amar a alguno ; haziendo cautelosamente copia de si de noche por interes a quien queria».

Tanto Faria e Sousa, quanto Aguiar e Silva, interpretano *mais que* 'senão'. Il

senso generale del verso sarebbe dunque ‘senão pelo espaço de uma noite, que é o tempo iluminado pela lua’, cioè, la donna prova piacere ad esporsi alle fiamme (d’amore) soltanto di notte, quando splende la luna. Proponiamo invece di leggere : ‘mais que a Lua, enquanto alumia o mundo’, cioè ‘più che la Luna, quando illumina il mondo’. La luce della Luna, infatti, è fredda, a differenza di quella del Sole: dunque illumina senza bruciare, così come l’amata si espone alle fiamme dell’amore senza prendere fuoco. Per la perifrasi, si confronti la strofe iniziale dell’ode *À Lũa*, vv. 5-6 «àquela cujo objeito/todo o mundo alumia».

19 *pois triunfando vás*: tutta la strofe è imperniata sul motivo convenzionale della ‘guerra d’amore’; la donna, come un condottiero che ha sconfitto il nemico, procede in un corteo trionfale, facendo mostra delle spoglie dei vinti (cf. il latinismo *triumfar*, intr. = *triumphum agere* ‘riportare il trionfo’, è detto del generale vittorioso che entra solennemente in Roma). Il rinvio è a Petrarca, per i *Trionfi* nel loro insieme, e in particolare per un passo del *Tr. Cup.* XIV, vv. 112-114 «Or quivi triumphò il signor gentile/di noi e degli altri tutti ch’ad un laccio/presi avea, dal mar d’ India a quel di Tile» (il *signor gentile* è Amore). Una variazione del motivo in Camões, Son. 152*, vv. 8-9 «Hora enfim sublimai vossa vittoria/Senhora com vencer-me e captivar-me».

20 *diversos despojos*: in filigrana Petrarca, *Tr. Cup.* III, v. 121-123 «E veggio andar quella leggiadra fera,/[...]di sue vertuti e di mie spoglie altera»; e di nuovo la seconda *Écloga* camoniana, vv. 401-402 «quando do seu despojo amado/sua imiga estar triunfando veja» e vv. 553-555 «se esta fera que anda em traje humano/vires [...]de meu despojo rica e de meu dano» (segue il paragone della *fera Anaxerete*, trasformata in marmo, come accade nella canc. V di Garcilaso).

despojos è un tecnicismo che si ricollega al *triumfar* del verso precedente: si tratta, in origine, delle spoglie di guerra, cioè del bottino sottratto al nemico sconfitto. Tornerà più avanti, nel primo degli *exempla*, str. VII, v. 38 *de despojos de mil suspiros rica*.

perdidos: nel doppio significato di ‘extraviados’ e ‘extremamente apaixonados’; o, nelle parole di Aguiar e Silva, «perdidos de amor e perdidos de juízo, aos quais cativa e aos quais vende o seu amor» (Silva, 1997, p. 158).

21 *tu privando estás*: costruzione anastrofica, parallela a quella del v. 19, seguita da un forte *enjambement* (*privando estás/de razão...*). La figura sintattico-ritmica ripropone quella dell’inizio della str. III *Pois Natureza irosa/da razão*, e mette ugualmente in rilievo la parola *razão* in principio del secondo verso.

22 *razão ... juízo... sentidos*: trinomio che elenca i tre livelli della spiritualità umana. L'amore carnale e la passione dei sensi appartengono alla parte animale dell'uomo. Lo spirito governa invece la *ratio* 'capacità di pensare', lo *iudicium* 'capacità di giudicare', e i *sensus* 'i sentimenti, la coscienza; il buon senso'.

23-4 *a todos dando... a todos negando*: il parallelismo sintattico rafforza l'antitesi 'dare'/'negare'. Si rilevi poi la forte inarcatura *dando/aquele bem*, che ridistribuisce gli accenti e crea di fatto una sequenza decasillabo-esasillabo laddove lo schema strofico richiede, e presenta regolarmente, la sequenza inversa esasillabo-decasillabo.

26 *nocturno moço*: ipallage, cf. ad es. Hor. *Carm.* III, 16, v. 4 *nocturnis ab adulteris* 'dagli adulteri che agiscono di notte'. Di fatto, *nocturno* equivale a 'di notte' (lat. *nocturno tempore*) e non è attributo reale di *moço*: indica soltanto che il giovane innamorato veglia tutta la notte davanti alla porta chiusa della sua amata. FS rinvia giustamente a Hor. *Carm.* III, 10, vv. 2-9 «*me tamen asperas/Porrectum ante foris obicere incolis/Plorares Aquilonibus./ Audis quo strepitu ianua, quo nemus/Inter pulchra satum tecta remugiat/Ventis, et positas ut glaciēt nives / Puro numine Iuppiter?/Ingratam Veneri pone superbiam*».

L'agg. *nocturno* è un latinismo grafico (come in *Lus.* II, 1, v. 7 ed *Egl.* II, v. 24), perché fin dal sec. XIV è attestata la forma *nouturno* > *noturno* secondo la normale evoluzione fonetica (lat. -CT- > ou > o).

Sul tema dell'*exclusus amator*, cf. *Com.* 3, pp. 240-243.

em ferro envolto 'avvolto nelle sue armi, coperto dall'armatura'. Cf. Ovid. *Amores* I, 9, vv. 7-10 (inc. *Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido*): «Pervigilant ambo; terra requiescit uterque;/Ille fores dominae servat, at ille ducis./Militis officium longa est via: mitte puellam./Strenuus exempto fine sequetur amans».

27-8 *debaixo da tormenta* etc.: incurante delle intemperie. Jupiter è, ovviamente, il dio responsabile delle tempeste, spesso rappresentato nell'iconografia classica con un fulmine nella mano. L'agg. *solto* si riferisce al *vento* 'impetuoso', mentre *envolto* e *adormecido* – ugualmente in rima ai vv. 26 e 30 – sono attributi di *moço*. Per l'interpretazione astrologica, vd. FS *ad loc.* «Los Astrologos señalan por propiedades del Planeta Jupiter las lluvias, y los ayres, o vientos ; y por esso le dan a conocer por ellas los Poetas. En el libro de la antigua Roma se refiere que avia en ella un Templo dedicado a Jupiter Pluvio», con rinvio all'ode *Fogem as neves frias*, v. 33 «E Jupiter chovendo turvará a clara fonte» nonché al probabile modello latino, applicato nella fattispecie alla caccia (Hor. *Carm.* I, 1, vv. 25-26 *Manet sub Iove frigido/venator tenerae coniugis immemor*).

29 *impedido lhe tem*: anastrofe e *enjambement*. La porta costituisce l'ostacolo fisico che impedisce al giovane di raggiungere il suo bene. L'intera strofe presuppone come modello l'inizio dell'ode oraziana III,10 già segnalata come probabile ipotesto di questa ode.

31 *Porque*: dopo il *pois* anaforico delle str. III-IV-V, la congiunzione interrogativa *porque* introduce la domanda che viene preparata fino dai due vocativi iniziali (v. 1 *Fermosa fera humana* e v. 7 *Amada Circe minha*). È infatti solo al v. 36 che si conclude l'unica lunghissima apostrofe che occupa quasi la metà dell'intero testo.

32 *tantas* 'tanti atti di': il plurale sottolinea la ripetitività nell'atteggiamento della donna, che accumula *insolência(s)* 'arrogância, altivez, soberba' e *esquivança(s)* 'retraimento, com desprezo ou aversão, relativamente a quem se aproxima de nós, a quem procura o nosso agrado' (DAC).

33 *a deusa que põe freio*: la perifrasi allude alla dea Némesis, che tornerà esplicitamente nella strofe e nel verso conclusivi dell'ode (v. 78). Barreto, *Micrologia*, f. 284v, ricorda la sua iconografia classica: «Em a mam direyta lhe poem um freyo, e na esquerda um covado, para mostrar que devemos ser comedidos e temperados, nam somente em as obras, mas tambem em as palavras» (*cóvado* 'antiga medida de comprimento', dal lat. *cubitum* 'cotovelo'). Si veda il ritratto che ne fa Camões nell'*écl.* I, vv. 77-80: «Que, lá junto das aras da esperança/Nemesis moderada, justa e dura,/um freio lhe está pondo e lei terrivel/Que os limites não passe do possível».

35 *castigue com rigor*: il modello dell'intera strofe risale al carme di Catullo, L, vv. 20-21 (v. *supra*), come indicato per primo da FS; suo ugualmente il rinvio all'*Ode ad florem Gnidi* di Garcilaso, dove la parte finale è un'ammonizione alla donna amata perché non sperimenti l'ira della dea: «No quieras tu, señora,/ De Nemesis ayrada las saetas/Provar...» (canc. V *Si de mi baja lira*, vv. 101-103).

37 *Olha*: torna l'apostrofe diretta alla donna, con l'imperativo *Olha* in apertura di due strofi consecutive, la VII e la VIII. L'intento è di esortare la donna a non commettere gli stessi errori delle due celebri amanti.

a fermosa Flora: la citazione di Flora crea una delle difficoltà maggiori dell'Ode, per l'incongruenza oggettiva di questo primo *exemplum* (il secondo, Saffo, è invece perfettamente adeguato al contesto). Nessuna delle fonti classiche oggi conosciute documenta la narrazione della vicenda nei termini qui presupposti

da Camões. Flora era di fatto una prostituta di alto bordo, amante ‘ufficiale’ di Pompeo: ma non risulta che si sia mai sottratta ai desideri dell’amante. Anzi, le biografie antiche concordano nel riferire che fu piuttosto Pompeo a lasciarla, abbandonandola per di più nelle braccia di un suo amico che si era incapricciato di lei. L’episodio storico cui allude Camões è invece ben noto: Pompeo fu sconfitto da Cesare nella battaglia di Farsalo (e non ucciso, come erroneamente afferma Aguiar e Silva); fuggì poi in Egitto, con a fianco l’ultima moglie Cornelia, che assistette alla sua uccisione a tradimento per ordine del re Tolomeo XIII. Se Flora piange la disfatta militare di Pompeo, lo fa dunque perché è ancora innamorata del suo antico amante, e non perché rimpiange tardivamente di avergli negato il suo amore.

Il sintagma *fermosa Flora* ripropone l’aggettivo *fermosa* del v. 1 nella stessa sequenza allitterante in /f/, cf. *Fermosa fera*.

38 *de despojos de mil suspiros rica*: anastrofe; per il sintagma, vedi la nota al v. 20. La variante *que de despojos mil soberba e rica* del ms. Jur risulta indubbiamente *facilior* rispetto alla lezione degli altri testimoni: più fluida sintatticamente, presenta infatti un binomio aggettivale in clausola (*soberba e rica*) che evita la presenza di *suspiros*. Questo sostantivo, dipendente da *despojos*, impreziosisce l’immagine dei primi due versi: le spoglie, ossia il bottino di guerra di cui Flora si è arricchita, è composto di mille sospiri, cioè degli innumerevoli lamenti degli innamorati. Già in latino, *mille* ‘mil’ era usato col valore di ‘innumerevole’.

39 *pelo capitão*: Pompeo, che al comando di truppe assai più numerose, fu tuttavia sconfitto da Cesare. *chora*: si rammarica per la sua disfatta militare. Si noti anche qui una prima anastrofe (il complemento precede il verbo *chora*), l’*enjambement* della frase relativa (*pelo capitão/que*), e una seconda anastrofe in fine di verso (*vencido fica*).

40 *lá em Tessália*: Farsalo si trovava appunto in Tessaglia (Asia Minore). La battaglia tra Cesare e Pompeo ebbe luogo nel 48 a. C. e decretò la fine politica di quest’ultimo.

42 *altares ... e nome santo*: non solo gli altari, ma uno statuto di divinità. In questo luogo, Camões mostra di confondere la *Flora* amante di Pompeo, con l’altra *Flora*, dea dei fiori e delle piante, in cui onore venivano celebrati i giochi detti *Floralia* (dal 28 aprile al 3 maggio). La confusione fra i due personaggi omonimi è rilevata già da Barreto, *Micrologia*, ff. 174v-175r, in una lunga nota. Secondo la testimonianza di Plinio, *Naturalis Historia*, 18, 286, i giochi Florali furono istituiti nel 438 a. C., dunque qualche secolo prima che nascesse la *Flora* amata

da Pompeo. Questa Flora era una famosa etera romana, che per la sua bellezza fu immortalata da un ritratto, all'epoca conservato nel tempio di Castore e Polluce, come attesta Plutarco nella *Vita di Pompeo* (cf. Plut., *Vite*, Pomp. II, 3-5, cf. 53, 2).

43 *em Lesbos*: l'A. non esplicita il nome di Saffo, né qui né nei 28 versi successivi, ma si limita a suggerirlo attraverso il luogo natale della poetessa, l'isola di Lesbo. Lo stesso procedimento elusivo si riscontra nel modello ovidiano delle *Heroides*, XV *Sapphus Phaoni*, v. 100 «Et mihi dixisses: "Lesbi puella, vale"». La lezione *Lisboa* del ms. Jur è un clamoroso errore storico.

44 *psaltério*: 'antigo instrumento musical de forma triangular, constituído por uma caixa de ressonância e um certo número de cordas, que se dedilhavam ou se feriam com o plectro'. *insigne* 'famoso': la celebrità conquistata da Saffo si deve, tra l'altro, all'invenzione di una particolare strofe metrica, che da lei prese il nome di strofe saffica. Si veda Ovidio, *Her.* XV, vv. 27-28 «at mihi Pegasides blandissima carmina dictant;/iam canitur toto nomen in orbe meum», e la citazione di Petrarca nell'elenco dei «poeti d'amore»: «l'uno era Ovidio, e l'altro era Catullo,/l'altro Propertio, che d'amor cantaro/fervidamente, e l'altro era Tibullo./Una giovine greca a paro a paro/coi nobili poeti iva cantando,/ed avea un suo stil soave e raro» (*Tr. Cup.* IV, 25), cioè un suo peculiare stile, dolce e prezioso allo stesso tempo. Si ricordi che Petrarca non conosceva direttamente il mito di Saffo e Faone, perché la epistola XV delle *Heroides* fu scoperta solo nel Quattrocento.

45-6 *dos muitos que ... se perderam*: il verbo *perder-se* è quasi un tecnicismo del linguaggio erotico, come *perdidos* del v. 20. Perdere sé stessi vuol dire smarrire la propria ragione, deviare dal retto cammino e, fuor di metafora, rovinarsi anche in senso materiale.

perderam, perdeu: poliptoto. *a cara vida*: l'agg. *cara* convoglia vari significati, da 'preziosa' a 'amata', senza escludere 'difficile, penosa'. Sarà ripreso al v. 58 in rima, riferito a *rocha*.

47 *na rocha que se infama*: 'que se desacredita, que se desonra', ossia 'que tem má fama', perché, come spiegherà nel verso seguente, è scelta dagli innamorati delusi per suicidarsi. Il contesto, anche in questo caso, esclude la variante *se inflama* RH, peraltro accolta da Costa Pimpão: la punta rocciosa da cui, secondo la leggenda, Saffo si sarebbe gettata, non ha alcun motivo di 'infiammarsi' o 'incendiarsi'. Il verbo *infamar-se* corrisponde all'agg. *infame*, che gode di una

lunga tradizione, risalente ad Hor. *Carm.* I, 3, vv. 19-20 «Quid vidit mare turbidum et/Infamis scopulos, Acrocerania?», da cui Camões, *Lus.* VI, 82, vv. 1-4 «Se tenho novos medos perigosos/Doutra Scylla & Caribdis já passados,/Outras Syrtes, e baxos arenosos,/Outros Acroceranios infamados». L'epiteto *infame(s)* è dunque stabilmente ancorato, nel linguaggio poetico, a rocce o scogli tristemente famosi perché costituiscono un pericolo mortale per i naviganti.

48 *com ser*: 'per il fatto di essere'. Chiarisce il motivo per cui la roccia è infame: non solo Saffo, ma altri amanti infelici come lei (*quem ama*), la scelsero per porre fine alle loro pene, come *remédio extremo*.

49 *pelo moço*: anche in questo caso non viene esplicitato il nome di Faone, oggetto dell'amore infelice di Saffo, per il quale cf. *Micrologia*, s.v. SAPHO OU SAFO: «Dizem que amava com todo o extremo este mancebo, que era muy gentilomem, e que sendo delle desprezada, por nam ser muito fermosa, desesperada se lançou ao mar desde uma penha chamada Leucadia», con rinvio a Stazio, *Silvae*, V, 3, v. 154 «non formidata temeraria Leucade Sapho». Si veda anche il commento di Servio a Virgilio, *Aen.* III, v. 274 *Leucatae nimbose cacumina montis*: «Leucata mons est altissimus [...]. Sane de hoc Leucate amatores se in mare ad excludendum amorem praecipitare dicebantur: ut Sappho quae his inde desiluit». La leggenda è narrata per primo da Menandro nella *Leucadia* (Strab. 10, 452).

escolhido 'prescelto', in rima con *escondido*, produce una paronomasia al limite della rima equivoca.

50 *onde mais ... as três Graças*: le tre Chárites (*Gratae* in latino) non hanno alcun ruolo nella leggenda di Saffo e Faone. Camões, da un lato, mette in rilievo le straordinarie qualità del giovane, al quale le divinità hanno concesso non solo la bellezza ma ogni altra virtù; dall'altro, procura il primo termine della rima in *-aças* che serve per introdurre *alfaças* al v. 52 (questo sì, elemento imprescindibile della favola mitologica). Ne risulta una coppia rimatica di registro stilistico opposto, alto (*Graças*) e basso (*alfaças*).

52 *alfaças*: le fonti antiche concordano in questo particolare che può apparire bizzarro. In realtà, erano molte le erbe o le verdure cui anticamente si attribuivano certi poteri, sia in ambito medicinale che nelle arti magiche. La lattuga, nella fattispecie, era considerata un calmante che agiva sugli stimoli sessuali, da avvicinare in questo senso ad altre 'specialità' che spegnevano gli ardori eccessivi. Già Faria e Sousa: «Calimaco solia dezir (aludiendo a esta fabula) que los lascivos devian andar embultos en lechugas, porque su frieldad reprime el ardor ve-

neroo». La prima attestazione in Aelianus, *Varia Historia*, 12, 18, che si esprime in forma lapidaria: «Phaonem, omnium hominum formosissimum, Venus in lactucis abscondit». La leggenda si interseca (e talvolta si confonde) con quella di Adone, altro giovane di estrema avvenenza che Venere nascose tra la lattuga, però soltanto dopo che era morto – e con intenzioni evidentemente diverse.

53 *pagou*: il soggetto è Saffo (*em Lesbos aquela* del v. 43). *morte fria*: ‘imperturbabile, insensibile’, ma anche ‘solitaria’ e ‘gelida’, perché le fredde acque del mare in tempesta accolgono, come un sepolcro, il corpo di Saffo.

55 *deixada*: ‘abbandonata’ ma anche ‘ricusata, lasciata da parte’; anticipa *deixara* in rima al verso seguente (poliptoto).

56 *enjeitava*: 58 *brava*: la lezione di Jur con rima in *-ava*, utilizza un sinonimo di *deixar* (*enjeitar* < lat. EIECTARE) col significato di ‘recusar, rejeitar’. Quanto a *brava*, anticipa *bravos mares* del v. 61.

daquele si riferisce a Faone, per il quale Saffo aveva già lasciato *tanto* o *tantos*. Delle due varianti adiafore, la prima è generica (*tanto* ‘tante cose, tanti affetti, tanti beni’), la seconda allude ai molti innamorati (*tantos* ‘tanti amanti, tanti spasimanti infelici’).

57-8 *se foi ... precipitar*: ancora un forte *enjambement*, che include l’agg. *desesperada*, ampio pentasillabo che viene ad occupare quasi l’intero verso e si distende in sede di rima. Il suicidio per amore era stato giustificato da Seneca, *Phedra*, vv. 258-260 «Decreta mors est; quaeritur fati genus/laqueone vitam finiam, an ferro incubem? an missa praeceps arce Palladia cadam?»; e da Quintiliano, *Declamationes*, XV: «Datum est remedium dolori, qui saepe egit in laqueos, in praecipitia impulsit, qui cruciatus laborantis animae vulneribus emisit. Quantum Amori in hominem liceat, illi magis sciunt, qui <non> amantur». Si noti la formularietà nell’accennare al suicidio che, anticamente, avveniva per soffocamento oppure precipitandosi nel vuoto. Agli uomini era riservata inoltre la possibilità di gettarsi in avanti sulla spada sguainata, lasciandosi così trapassare dal ferro.

58 *precipitar* ‘gettarsi giù’, suggerisce la premura, l’impulsività del gesto e quasi la sua violenza. Cf. Sannazaro, *Egl.* II, vv. 59-62 «Iam saxo me ex illo demittere in undas/Praecipitem iubet ipse furor. Vos, ô mihi Nymphae,/Vos maris undisoni Nymphae praestate cadenti,/Non duros obitus, saevasque extinguere flammas».

da infame rocha cara: il primo epiteto rinvia al v. 47 *na rocha que se infama*. La roccia è *infame* per le ragioni già in precedenza spiegate, e tuttavia *cara*, com'è *cara* la *vida* del v. 46. Gli aggettivi che racchiudono *rocha* sono di fatto antitetici: *infame* ma *cara*, malfamata e tuttavia preziosa, quasi amata, perché fornisce l'ultimo rimedio alla sofferenza.

60 *vida lhe é perder a vida*: paradosso al limite dell'ossimoro. La sola forma di sopravvivenza (spirituale) consiste nel morire, perché solo la morte può liberare l'anima dalla prigione del corpo (e dunque dalle passioni amorose). In prima scrittura, il ms. Jur porta *sabē quedalhe heperder auida*, poi cancellato e sostituito da *bem sabe que he millhor perder a vida*, evidente banalizzazione.

vida lhe é in anastrofe. Questo verso, come il precedente, è al limite della locuzione artificiosa, per la ricerca di effetti stilistici e semantici (*vida ... perder a vida*).

59 *o mal da mal-querida* 'a mal-querida que está a sofrer'. In questo contesto, *mal-querida* è un ricordo della lirica trobadorica antico-francese e provenzale, dove i composti con *mal* costituiscono un preciso paradigma semantico (cf. *mal-aventurado*, *mal-amado*, *mal-fadado*, *mal-maridada* etc.). Qui *mal-querida* è il contrario di *bem-querida*, e indica la donna che ama senza essere amata.

61-2 *Tomai-me ... Tomai-me...*: imperativo anaforico, che in due versi consecutivi ripercuote il grido di Saffo suicida, indirizzato al mare che si infrange contro lo scoglio della rupe Leucadia. *bravos*: 'forti, impetuosi'.

63 *e assi dos RHRI* è una probabile cattiva lettura dell'antigrafo (cf. *disi e nos Jur*, *disse e dos FS*), facilitata dalla difficoltà sintattica: *disse* chiude, infatti, l'invocazione di Saffo, dopo l'ennesimo *enjambement* e prima di una forte cesura.

63-4 *dos altos ares/pendendo* 'sospesa in alto nell'aria'. Calco di Ovidio, *Metam.* VIII, v. 145 «nam iam pendebat in auras» e vv. 149-150 «et aura cadentem/sustinuisse levis, ne tangeret aequora, visa est» (si tratta della metamorfosi di Ciris in uccello). Ancora una volta, il forte *enjambement* è accompagnato dall'anastrofe.

64 *com furor* 'con forza cieca, con impeto incontrollato'.

65-6 *Acude tu*: è ora il P. che parla in prima persona, rivolgendosi a Cupido che, essendo fornito di ali, può volare in aiuto di Saffo e raccogliercela nelle sue braccia. Nell'imperativo anaforico *acude... acude...*, parallelo al precedente *tomai-me... tomai-me*, il verbo *acudir* significa 'intercedere, intervenire in aiuto,

portare soccorso'. La lezione *aonde* Jur dipende da una cattiva lettura dell'antigrafo.

66 *ave*: metafora per indicare il dio d'Amore, che nell'iconografia classica è sempre rappresentato con le ali. Il sost. *ave*, allitterante con *acude... acude...*, occupa la fine del verso e la sede di rima, mentre i tre epiteti che lo accompagnano sono divaricati fra i due versi: *divina* perché Cupido è una divinità dell'Olimpo greco; *poderosa* perché la forza di Amore è invincibile; *suave* perché corrisponde a *mollis* del modello latino, da cui è ripresa l'intera strofe XI (cf. Ovid., *Heroides*, XV *Sappho Phaoni*, vv. 177-180 «Quidquid erit, melius quam nunc erit. Aura, subito/et mea non magnum corpora pondus habent./Tu quoque, mollis Amor, pinnae suppone cadenti,/ne sim Leucadiae²¹ mortua crimen aquae»).

67 *Toma-a* è l'ultimo di una serie di imperativi, tutti in apertura di strofe e di verso, che caratterizzano il doppio monologo di Saffo (rivolto al mare) e del Poeta (rivolto a Cupido). Il dio dell'Amore, chiamato *minino* per la sua tenera età, può dimostrarsi per una volta pietoso (*pio*). La forma pronominale *toma-a*, richiesta qui dalla sintassi, è trasmessa soltanto da RI.

68 *illesa* 'sana e salva, senza aver subito alcun danno' e dunque ormai *sem perigo* 'al riparo da ogni rischio'. La lezione *illesa*, che trova l'accordo del ms. Jur (unico testimone manoscritto) e della seconda edizione delle *Rimas* (RI 1598), è senza dubbio preferibile alla variante *Elysa* della *princeps* (RH 1595), accolta da Costa Pimpão. Il nome proprio *Elisa* introdurrebbe in maniera abrupta, e ancora una volta incongrua, un nuovo personaggio femminile, facilmente identificabile in Didone. Infatti, *Elissa* o *Elisa* è il nome greco di questa eroina che nel mondo romano (e nell'*Eneide* di Virgilio) era conosciuta come *Didone*. Ora, anche considerando le divergenze esistenti nella narrazione del mito, un fatto è certo: Didone si suicida pugnalandosi, ossia trapassandosi il cuore con una lama. Non si getta in mare. L'unico dubbio è il motivo del suicidio, non la sua modalità. In una versione della storia, dopo aver fondato Cartagine Didone preferisce uccidersi piuttosto che accettare la proposta di matrimonio del re dei Getuli, una popolazione nomade del Nord Africa. Nell'*Eneide*, è invece per amore di Enea che Didone sceglie la morte, al momento in cui l'eroe della guerra di Troia, richiamato bruscamente ai suoi doveri, abbandona l'amata per compiere il suo destino di fondatore della stirpe romana.

Come si vede, l'introduzione di *Elisa/Didone* in questo luogo dell'Ode non è compatibile con il contesto, dove si parla esplicitamente di *cair nesses águas cruas*.

21 *Leucadiae* è correzione del Poliziano su *Calchide* del cod. M.

È evidente, al contrario, che la str. XII continua e completa la precedente, facendo allusione sempre a Saffo. Si può ancora salvarla, si può ancora fermare il destino crudele che la porterà nella sua tomba marina.

Del resto, il ms. Jur consente di seguire lo slittamento che trasforma l'agg. *illesa* nel nome proprio *Elisa*: infatti il copista del ms. Jur scrive, in prima stesura, *eleza*, poi corregge riscrivendo sopra *jllesa*. Sulla base di tali elementi, la lezione *Elysa* di RH presenta tutte le caratteristiche di un ipercorrettismo, facilitato dal parallelo con il sonetto *Os vestidos Elisa revolvía* (oltre al nome dell'eroina che figura nell'incipit, cf. v. 3 *doces despojos da passada glória*). L'organizzatore di RI interviene restaurando la lezione originale, sulla base verosimilmente di una testimonianza manoscritta.

69-70 *nessas cruas/aguas caindo*: viene qui riproposta la stessa figura ritmico-sintattica, con un *enjambent* accompagnato da anastrofe (cf. *supra*). Ancora due allitterazioni: *cruas ... caindo* e *aguas...apague...antigo*.

o fogo antigo: l'antica fiamma della passione. È un sintagma venerabile, utilizzato nella fenomenologia amorosa per indicare la persistenza del fuoco d'Amore. FS rinvia, con ragione, a Virgilio, *Aen.*, IV, v. 23 «*Veteris vestigia flammae*».

71-2 *É digno... por estranho?* Non tutti gli editori interpretano questa frase come un'interrogativa. Hernâni Cidade per esempio osserva: «*Há quem faça dos vv. [71-72] frase interrogativa, mas é bem assertivo o sentido implícito em todos os pedidos anteriores*» (HC II, p. 134). Resta però difficile, in questo caso, spiegare il *Não* perentorio che apre la strofe successiva, con una precisa risposta: no, non è degno di vivere un amore *tamanho*, cioè tanto grande da essere eccessivo, smisurato. D'altronde, il punto interrogativo è ben presente nella *princeps* del 1595 (RH).

estranho: in senso positivo, 'extraordinário' (Marques Braga), 'che suscita ammirazione, meraviglia'.

73 *razão* 'fondamento legittimo, principio morale'.

74 *para as lobas isentas*: il sost. *loba* significa qui 'meretrice' secondo un'accezione ormai desueta, la cui prima attestazione risale proprio alla seconda metà del sec. XVI. Si tratta di un latinismo semantico, perché già nell'antica Roma il lat. *lupa* aveva assunto lo stesso significato (per cui cf. *lupanar* 'prostibulo'). Il senso di *lobas* è esplicitato dalla relativa *que amor vendem*.

loba : si ricollega a *fera* dell' *incipit*, identificando nella destinataria dell'Ode non la donna-*fera* di tipo petrarchesco, ma piuttosto «uma mulher de vida livre, uma mulher que vende o amor, sem respeitar regras ou critérios morais de vida e de comportamento, e por isso mesmo desobedecendo ao Amor, que é o princípio constitutivo e regulador de todo universo» (Aguiar e Silva, 1997, pp. 160).

isentas 'esquivas de amor; que não se deixam seduzir ou cativar'.

75 *exemplo*: nel significato etimologico del lat. *exemplum*, cioè fatto o personaggio che per le sue caratteristiche o le sue vicende diventa un paradigma, un modello da seguire (o da non seguire se, come in questo caso, è un modello negativo). Secondo una figura ritmico-sintattica già più volte incontrata in questa Ode, l'anastrofe si accompagna all'*enjambement*.

76 *ficam presas as que prendem*: il verbo *prender*, usato in due tempi e modi diversi (*presas ... prendem* : poliptoto), ha qui il senso giuridico di 'aprisionar, capturar, encarcerar', con evidente allusione alla metafora della 'guerra d'amore' (per cui cf. *supra*).

77 *Assi*: posto in apertura di verso, per introdurre la *gnome* conclusiva. Corrisponde al lat. *Sic*, con valore asseverativo, e anticipa il contenuto della sentenza enunciato nel verso seguente.

deu per sentença: in senso giuridico, 'julgamento ou decisão final proferida por um juiz a respeito de uma causa que lhe é proposta'. Il soggetto è *Némesis* all'inizio del verso successivo (anastrofe e *enjambement*).

78 *Némesis*: la miglior definizione in Erasmo, *Adagia*, s.v. *Adrastia Nemesis* «Hanc quidam Nemesim Deam esse putant, insolentiae et arrogantiae vindicem, quaeque spes immoderatas, et vetet, et puniat». A lei si è già riferito il P. ai vv. 32-35 con una perifrasi: è la divinità che pon freno alle speranze superbe e scioche, punendo con rigore gli atteggiamenti sdegnosi e restii, come esplicita lo stesso Camões nell'*écl.* I, vv. 77-80 «Que lá junto das aras da esperança/ Némesis moderada, justa e dura, /um freio lhe está pondo e lei terrível/que os limites não passe do possível».

que tudo vença: riprende in forma circolare l'inizio della poesia (vv. 3-4 *a força soberana/do vingativo Amor, que vence tudo*), ribadendo che il vero tema dell'Ode è, come già vide Storck, la vendetta di Amore, ossia la punizione che Amore riserva alle donne crudeli e insensibili, che respingono con alterigia i propri spasimanti.

IV

Nunca manhã suave
estendendo seus rayos pello mundo,
despois de noite grave,
tempestuosa, negra, em mar profundo,
alegrou tanto nao, que ja no fundo 5
se vio em mares grossos,
como a luz clara a mim dos olhos vossos.

Aquella fermosura
que só no virar delles resplandesce,
com que a sombra escura 10
clara se faz, e o campo reverdesce,
quando meu pensamento se entristesce,
ella e sua viveza
me desfazem a nuvem da tristeza.

O meu peito onde estais, 15
he pera tanto bem pequeno vaso,
quando a caso virais
os olhos que de mim não fazem caso,
todo gentil senhora então me abraso
na luz que me consume, 20
bem como a borboleta faz no lume.

Se mil almas tivera
que a tão fermosos olhos entregara,
todas quantas pudera
pollas pestanas delles pendurara, 25
(posto que disso indignas.)
se andarão sempre vendo nas mininas.

E vos que descuidada
agora vivireis de tais querellas, 30
d'almas minhas cercada
não podesseis tirar os olhos dellas,
não pode ser que vendo a vossa antr'ellas
a dor que lhe mostrassem
tantas, hũa alma só não abrandassem. 35

Mas pois o peito ardente
 hũa só pôde ter, fermosa dama,
 basta que esta sòmente
 como se fossem dũas mil vos ama :
 para que a dor de sũa ardente flama
 convosco tanto possa,
 que não queiras ver cinza hũa alma vossa.

40

RH 50r, RI 58v (*Ode quinta*), FS II, pp. 147-150 (*Oda V*).

Ode di 6 strofe di 7 versi ciascuna, dove esasillabi e decasillabi alternano secondo lo schema *aBaBBcC*.

Errore: 24 tivera RH (*ripete la parola-rima del v. 22*).

Varianti di FS: 10 e com que | 12 quando o meu | 26 enlevadas] elevadas | 39 duas mil] mil & mil | 42 queiras] queyrais.

Varianti formali: 1 Nunca RH, Nunqua RI | manhã FS | 2 pello RHRI, por o FS | 10 escura RH, oscura RI | 11-2 -esce RH, -ece RI FS | 15 estais RH FS, stais RI | 25 pollas RHRI, por as FS | 28 mininas RHRI, meninas FS | 33 antr' RH, entr' RI FS.

1 *nunca*: attacco tipico di Garcilaso, vd. *égl.* I, v. 357 «nunca mis ojos de llorar se hartan» e v. 408 «nunca pusieron fin al triste lloro»; *égl.* II, v. 1061 «nunca se harta de escuchar tu canto» (e cf. vv. 341 e 912), *égl.* III, vv. 27-28 «nunca dirán jamás que me remueve/fortuna...»; *el.* I, v. 109 «nunca los tuyos, mas los propios daños»; *el.* IV, v. 47 «nunca en todo el processo de mi vida».

3 *despois de noite grave*: cf. *Lus.* IV, 1, vv. 1-6 «Despois de procellosa tempestade,/ nocturna sombra, e sibilante vento,/traz a manhã serena claridade,/esperança de porto, e salvamento:/aparta o Sol a negra escuridade,/removendo o temor ao pensamento». Si ispira a Petrarca, *Rvf* 189, vv. 1-2 «Passa la nave mia colma d'oblio/per aspro mare, a mezza notte il verno», vv. 4-8 «A ciascun remo un penser pronto e rio/che la tempesta e'l fin par ch'abbi a scherno;/la vela rompe un vento humido eterno/di sospir', di speranze e di desio»; *Rvf* 272, vv. 12-14 «veggio fortuna in porto, e stanco omai/il mio nocchier, et rotte arbore e sarte,/e i lumi bei, che mirar soglio, spenti». I *lumi bei* sono gli occhi dell'amata,

che guidano il marinaio come se fossero stelle : *Rvf* 73, vv. 49-51 «così ne la tempesta/[...] gli occhi lucenti/sono il mio segno».

L'immagine della nave scampata al naufragio è ispirata a Stazio, *Theb.* II, vv. 193-195 «nec minus haec laeti trahimus solatia, quam si/praecipiti convulsa Noto prospectet amicam/puppam humum», da cui Dante, *Purg.* XXXII, vv. 116-117 «come nave in fortuna,/vinta da l'onda, or da poggia, or da orza» ; Petr., *Rvf* 26, vv. 1-4 «Piú di me lieta non si vede a terra/nave da l'onde combattuta et vinta,/quando la gente di pietà depinta/su per la riva a ringratiar s'atterra»; Bembo, canz. *Alma cortese*, vv. 33-36 «E non si vide mai perduta nave/fra duri scogli a mezza notte il verno/spinta dal vento errar senza governo,/che non sia la mia vita ancor più grave» e vv. 61-63 «Quasi stella del polo chiara e ferma/ne le fortune mie sì gravi, e 'l porto/fosti de l'alma travagliata e stanca». In ambito spagnolo, cf. Boscán, son. LI, vv. 1-8 «Como después del tempestuoso dia/la tarde clara suele ser sabrosa,/después de la noche tenebrosa/el resplandor del sol placer envía;/así en su padecer el alma mía/con la tarde del bien es tan gozosa/que se entrega, en un hora que reposa/de todos los trabajos que tenía»; Garcilaso, *Si be mi baja lira*, vv. 54-55 «del peligroso/naufragio fui su puerto y su reposo».

alegrou: cf. Garcilaso, *Si be mi baja lira*, vv. 71-72 «Estábase alegrando/del mal ajeno el pecho empedernido» (dove *empedernido* produce «duro peito, cruel, impedernido» nell'ode *Se de meu pensamento*, v. 67).

6 *mares grossos*: cf. *ares grossos* nella canz. *Junto d'hum seco, fero, e estéril monte*, v. 36.

7 *como a luz clara ... dos olhos vossos*: la *luz clara* si oppone alla *noite ... negra* (vv. 3-4), mentre *olhos vossos* corrisponde a *rayos* del v. 2. Al motivo della luce si collegano 7 *luz clara*, 11 *clara se faz*, 20 *na luz que me consume*, 21 *no lume*.

8 *Aquella fermosura*: cf. *Aquele unico exemplo*, *Aquele moço fero* nello stesso modulo sintattico, ad occupare l'intero verso breve in apertura delle due odi corrispondenti: «una delle sue formule incipitarie predilette» (*El.*, p. 59). Il concetto è ripreso dall'ode *Pode um desejo intenso*, vv. 37-38 «a luz alta e severa/que he raio da divina fermosura».

9 *que só no virar delles*: cf. *Pode um desejo intenso*, v. 57 «dos olhos o virar» all'inizio di strofa. Il verbo *virar* è funzionalmente equipollente a *mover* in analoghi sintagmi: si vedano l'*incipit* dell'elegia *Aquele mover d'olhos excelente*, e del son. *Hum mover d'olhos brando e piadoso*.

resplandece: allude al raggio della bellezza divina che si riflette negli occhi dell'amata, secondo la teoria ficiniana. Cf. *Pode um desejo intenso*, v. 39 «que n'alma ... reverbera» in rima con v. 37 «a luz alta e severa».

11 *clara* in opposizione a *escura* in rima al v. precedente, forma una coppia di antonimi disposti a cavallo dell'inarcatura.

e o campo reverdesce: cf. l'ode *Fogem as neves frias*, v. 2 «e já reverdecem» con *sombrias* in rima al v. 3 (e cf. v. 10 *sombra escura*). Per il concetto, cf. *Pode um desejo intenso*, v. 53 «os altos resplandores/[...]/a cujo abrir abrem no campo as flores».

12 *quando meu pensamento*: rinvia all'incipit dell'ode *Se de meu pensamento*.

14 *me desfazem*: «assi le serenava la luz de aquellos divinos ojos toda tormenta de sus tormentos» (FS).

a nuvem de tristeza: corrisponde a *melancholiae nubes* che si incontra, ad es., nel sermone quaresimale di Tommaso Reina, dove ugualmente si sviluppa una metafora tra il 'mare' e il 'mondo', con rinvio all'immancabile S. Agostino:

Mundus iste sapientum iudicio, mari similior est, quam esse possit mare sibimetipsi, in quo vita nostra ad modum dissolutorum lignorum ab undis innumerabilium fluctuum agitur & commovetur. [...] Mare tempestuosum : Mundus furibundus. [...] Mare movetur a rabidis fluctuum procellis ; mundus concutitur impetuosis desiderijs. [...] In mari sunt insidiosae Syrenes : in mundo fraudulentae delitiae et voluptates. [...] *Mare est mundus, quod amatores suos/suos vorare novit, non portare*, dicebat AUGUSTINUS. Dic ergo nunc, sodes, quando magis apparet virtus nautica, in maris tranquillitate, an inter fluctuum procellas ? sereno, an vero obscuro tempore ? [...] Ita veri et fidelis servi Dei virtus elucet inter tentationum Sathanicarum horribiles tempestates, videlicet in caelo densae conspiciuntur quidem melancholiae nubes : ipse tamen in corde suo serenus perseverat : Diabolics quidem suggestiones, veluti furibundorum ventorum sibilos audit, ipse autem ridet et iocatur. [...] Conspicit se mille mortis expositum periculis ; nec tamen de vitâ desperat²².

16 *pequeno vaso*: cf. canç. *Vinde cá...*, vv. 204-205 «não pode ser (lhe dije) limitada/a ágoa do mar em tão pequeno vaso». La metafora del 'vaso' è di origine

22 Thomae Reina Mediolanensis e Societate Iesu, *Quadragesimale, sive Conciones in totius Quadragesimae Dominicas et Ferias*, Antuerpiae, Apud Henr. Aertssens, & Hieron. Verdussen, 1654, In Dominicam I. Quadragesimae Concio Quarta, p. 56 (§ 13. *Comparatur mundus cum mari, nautaperitus apparet in tempestate, et Christianus in tentatione*. Producti Patres). Mia la sottolineatura.

biblica: *vasa iniquitatis* Gen. 49, *in vasis virtutis* Eccl. 45, *vasa furoris* Is. 13 etc. e si afferma nella poesia religiosa come simbolo della Vergine (*puro vaso* o *electo vaso*, come in Galli, *Canzoniere*, 258, v. 626 «O Regina del ciel, matre superna/electo vaso del figliol de Dio»). Nella lirica, può essere usato sia come sinonimo di ‘corpo’ (cf. ad es. B. Tasso, *Salmi*, XIII, vv. 11-12 «non è sì angusto vaso/di tanto ben capace»; C. Magno, *Rime*, 7, v. 1 «Dentro al vaso mortal giacendo sotto»), sia in formule adynatiche come quella utilizzata qui da Camões: cf. Serafino Aquilano, *Rime*, son. dubbi 6, v. 7 «e in piccol vaso el mar l’acqua ricoglia»; son. *De’ vostri almi occhi la ridente luce*, vv. 9-10 «poi quando ingordo miro ogni ben vostro,/Donna celeste, l’anima s’attrista/non esser vaso che riceva tanto»²³.

caso in rima interna con *vaso* e in rima equivoca con 18 *caso*.

17-8 *virais/os olhos*: riprende, variandolo, il sintagma del v. 9 *só no virar delles [dos olhos]*.

19 *me abraso*: la metafora del fuoco d’amore è ampiamente sviluppata nell’ode *Fermosa fera humana*.

20 *luz* 21 *lume*: la stessa figura etimologica nell’ode *Aquele unico exemplo*, vv. 57 *luz* 58 *lume*.

21 *a borboleta*: cf. Bembo *Asol*. 1 «Ma noi stessi del nostro mal vaghi, si come farfalle ad essa n’andiam per diletto, anzi pure noi medesimi l’accendiamo» etc. Si rimanda al commento dell’ode *Fermosa fera humana* e al saggio corrispondente in *Com.* 3, pp.45-86 e 232-243.

22 *se mil almas tivera ... entregara*: «o vb. *entregar* é bastante frequente no ‘corpus’ camoniano, ora tendo por sujeito ao próprio autor, ora a outra dama, ora a Amor ou a outro ente personificado» (Perugi, 2009, pp. 221-222), che rinvia, fra l’altro, a *Fermosa fera humana*, vv. 11-12 «pouco e pouco entreguei,/e se mais tenho, mais entregarei», *O poeta Simonides*, vv. 212-213 «em quanto a Morte/me não entrega ao duro Radamanto»; sonetto a Sibela (ed. Berardinelli, n° 125), vv. 10-11 «a rezão sojeitei ao pensamento,/que, rendida, os sentidos lhe entregaram». La giunzione di *olhos* con il verbo *entregar* si trova nel congedo della canç. *Tão suave, tão fresca e tão fermosa*, v. 50 «Amor isento a huns olhos me entregou».

La IV e V strofe formano un blocco unico, che si caratterizza sul piano sintattico per una serie di periodi ipotetici scanditi dalla forma verbale in

23 Attribuito a Luca Contile nell’antologia *Rime scelte di diversi autori*, Venezia, Gioliti, II, p. 379.

rima: *Si ... tivera : entregara : pudera : pendurara*. La sequenza è meno evidente nella str. V, dove i condiz. impf. *vivireis* (= *viveríeis*) e *não podesseis* (= *pudésseis*) all'interno dei vv. 30 e 32 anticipano la coppia rimica *mostrassem ... abrandassem* in chiusura di strofe.

25 *pollas pestanas delles pendurara* : cf. *Red.* 24 *Se Ilena apartar*, vv. 27–28 «de cada pestana/huã alma lhe pende » e nota: «Per i vv. 27–28 *de cada pestana/huã alma lhe pende*, si rinvia alla canzone X, 110–111 *o doce e piadoso/mover d'olhos, que as almas suspendia*. Nei lessicografi medievali, il lat. *cilia* 'pestanas' era collegato ai verbi *CELARE* e *MOVERE*, come dimostrano le due citazioni seguenti: «*cilia sunt tegmina quibus operiuntur oculi, et dicta cilia quod celent oculos tegantque tuta custodia*» (Isidoro, *Etymologiae*, 11,1,42); «*ciliere dicunt Graeci movere, inde cilia dicuntur a movendo, sicut palpebrae a palpitando*» (*Remigii expositio in Paschale Carmen*, CSEL 1,6). L'immagine deriva da un passo di Lucrezio, citato anche da Montaigne negli *Essais*: «*atque ita, suspiciens, tereti cervice reposta, / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus/eque tuo pendet resupini spiritus ore*» (Lucr. 1,35–7) (*Red.*, p. 191). La stessa immagine appare in Garcilaso, *égl.* I, vv. 267–268 «*Dó están agora aquellos claros ojos/que llevaban tras sí como colgada/ mi alma, doquier que ellos se volvían?*» e nell'*égl.* *Cantava Alcido um dia ao som das águas* di Diogo Bernardes, vv. 91–93 «*De leves sombras fica salteada/est'alma que lá trazes, não sei onde, / nos teus fermosos olhos pendurada*».

mininas: cf. canç. *Se este meu pensamento*, vv. 16–18 (red. LF) «*Pintara os olhos belos/que trazem nas meninas/o menino, que os seus em vós cegou*»²⁴.

27 (*posto que disse indignas*,): la stessa parentetica nell'ode *Fermosa fera humana*, v. 8 «(posto que minha não) com tudo amada».

29–30 *descuidada ... de tais querellas*: corrisponde al v. 18 «os olhos que de mim não fazem caso».

31 *d'almas minhas cercada*: sono le *mil almas* del v. 22, a cui alludono ancora i pronomi *dellas* (v. 32), *antr'ellas* (v. 33), *lhe* (v. 34), *tantas* (v. 35).

32 *tirar os olhos*: cf. v. 9 *virar [dos olhos]*, vv. 17–18 *virais/os olhos*. Il concetto è artificioso quanto la sintassi: se il P. avesse mille anime da appendere alle palpebre dell'amata, questa non potrebbe evitare di vederle – per quanto indifferente ella

24 «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; 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» (*Canç.*, p. 85).

sia – perché ne è circondata. E il dolore di così tante anime non potrebbe non ammansirne una sola.

36 *o peito ardente*: per il motivo del fuoco d'amore cf. v. 19 *me abraso*, v. 20 *na luz que me consume*, v. 40 *ardente flama*. Il *Mas* avversativo riporta dal piano ipotetico a quello reale, sia pure nell'ambito della teoria amorosa di Ficino. Il petto (v. 15 *o meu peito onde estais*) può contenere una sola anima, che però ama tanto intensamente come se fossero due mila (raddoppio rispetto alle *mil almas* del v. 22). Il dolore e l'ardore del P. saranno tali che l'amata non vorrà veder ridotta in cenere un'anima che le appartiene (v. 42 *hũa alma vossa*).

42 *ver cinza*: 'scompare' in senso metaforico. Nella conclusione, si conferma il topico che informa l'intera ode: la luce che si sprigiona dagli occhi della donna infiamma il poeta, che in essa arde e si consuma come una falena.

V

- Pode um desejo intenso
arder no peito tanto
que abrande da viva alma o fogo imenso,
lhe gaste as nodos do terreno manto
e purefique em tanta alteza o espirito 5
que, cos olhos mortais,
erguendo-os lea mais do que vê escrito.
- Que a flama que se acende
alta, tanto alomia
que, se o nobre desejo ao bem se estende 10
que nunca vio, lá sinta claro dia
e louve do que busca o natural,
a graça, a viva cor,
noutra specie melhor que corporal.
- Pois ó vós, claro exemplo, 15
de viva fermosura,
que eu de tão longe já noto e contemplo
n' alma, que este desejo sobe e apura;
não creais que não vejo aquela imagem
que as gentes nunca vêem, 20
se de humanas não têm muita avantaigem.
- Que se os olhos ausentes
não vêem a compassada
proporção, que das cores excelentes
de pureza e vergonha he variada; 25
a qual a poesia que cantou
até qui só pinturas,
com mortais fermosuras igualou.
- Se não vêem os cabelos
que o vulgo chama de ouro 30
e se não vêem os claros olhos belos,
de que cantão que são do sol tisouro,
e se não vêem do rosto as excelencias,
a quem dirão que deve
rosa, cristal, e neve as aparencias? 35
- Vêem logo a graça pura,
a luz alta e severa
que he raio da divina fermosura,

que n'alma emprime e n'alma reverbera:
assi como cristal do sol ferido, 40
que por fora derrama
a recebida flama, esclarecido.

E vêem a gravidade
com a viva alegria,
que misturadas são de calidade 45
que hũa de outra nunca se desvia;
nem deixa hũa de ser arreceada
por leda e süave,
nem outra, por ser grave, muito amada.

E vêem do honesto siso 50
os altos resplandores
temperados com doce e alegre riso,
a cujo abrir abrem no campo as flores;
as palavras discretas e süaves
das quais o movimento 55
fará deter o vento, e as altas aves.

Dos olhos o virar
que torna tudo raso,
do qual não sabe o engenho devisar
se foi por artificio ou feito acaso; 60
da presença os meneos e a postura,
o andar e o mover-se,
donde pode aprender-se formusura.

Aquele não sei quê,
que aspira não sei como, 65
que – invisível – a vista o vê,
mas pera o comprehender não lhe acha tomo;
o qual, toda a toscana poesia
que mais Phebo restaura,
em Bêatriz, nem Laura nunca via. 70

Em vós a nossa idade,
senhora, o pode ver,
se engenho, e sciencia e abelidade
igual fermosura vossa houver; 75
eu a vi no meu longo apartamento
qual em presença a vejo:
tais asas dá o desejo ao pensamento.

Pois se o desejo afina
hũa acesa alma tanto

que por vós use as partes de divina, 80
por vós levantarei não visto canto,
que o Betis me ouça, ho Tibres me levante,
que o dourado Tejo
envolto o vejo hum pouco, e dissonante.

O campo não-no esmaltam 85
flores, mas os abrolhos
o fazem feio: e cuidoo que lhe faltam
ouvidos pera mi, pera vós olhos.
Mas faça o que quiser o vil costume:
que o sol, que em vós está, 90
na escuridão dará mais claro lume.

Jur 28r, MA 25r || RI 59v, FS II, pp. 150–161.

Oda a D. Francisca d’Araçãoo Jur. Ode a D. Francisca d’Araçãoo MA. Ode seista RI. Oda VIFS.

Ode di 13 estrofes con 7 vv. e schema *abABCdC* (non *abABCaC*, come indicato in *Lírica* III, 2: 275), in cui *d* si ripete in rima interna.

Cf. Juromenha II, pp. 270–273 e 539–541. Michaëlis *ZrPh* VIII, 1884, p. 17. *Lírica*, I, pp. (332) 338 e III, 2, p. 225 (*corpus* autêntico: ms. Jur)²⁵. Perugi 2016.

1 intenso Jur] tanto imenso MA, imenso RI FS | 3 qu’abranda e aviva alma e o fogo intenso MA, qu’a branda, e a viva alma, o fogo intenso RI FS | 4 e lhe gaste (+1) Jur | gaste] gasta MA | 5 purefique] purifica MA | esperito (+1) Jur FS | 6 que cos olhos mortais Jur] com olhos immortais (*om.* que) MA RI FS | 7 erguendo-os lea Jur] que fas que lea MA RI FS | 8 a flama] a stama RI | 9 alta Jur] alto MA RI FS | 11 lasinte *corr. da* lacinte Jur] ia sente MA, à sente RI, o sente FS | 12 e louve Jur] e lâ vêe MA, e lâ vé RI FS | 14 que corporal] qu’a corporal RI (que a) FS | 15 Pois o vos Jur] Pois vos ô MA RI FS | 16 de viva fermosura] divina fermosura MA | 17 que eu Jur] *om.* eu MA RI FS | já] cá RI FS | 21 de humanas Jur] de humanos

25 Divergenze di lettura rispetto alla *Lírica* III, 2, pp. 228–264 (varianti sostanziali): 3 que abrande da viva alma] que a branda e a viva alma | 4 e lhe gaste] *om.* e | 9 alta] alto | 12 e louve] e lâ vé | 21 humanas] humanos | 63 aprenderse formosura] aprender-se a fermosura | 66 invisível ^{aut} ~~ouve~~ <ha eaiستا oue>] invisível saindo a vista o vê | 74 igual ^{aut} ~~ousta~~ fer mosura uosaouuer] igual a fermosura vossa houver | 76 em prezença] com presença | 80 de] da | 82 me ouça ho tibres] me ouça e o Tibre | 87 o fazem] o que fazem.

MA RI FS | 21 *avantaigem Jur*] *ventagem MA RI FS* | 25 *he variada*] *om. he MA* | 26 *a qual Jur*] *da qual MA RI FS* | *que cantou*] *ja cantou MA* | 27 *até qui Jur, até qui RI, até aqui FS*] *a ti que MA* | 31 *olhos belos : -elos*] *bellos olhos MA (errore di rima)* | 32 *de que Jur*] *de quem MA RI FS* | 37 *alta e severa : -era Jur FS*] *alta e serena MA RI (errore di rima)* | 39 *que n'alma*] *qu'a alma MA* | *e n'alma reverbera Jur*] *e fora rev. MA RI FS* | 45 *mesturadas são Jur*] *mesturada tem MA RI FS* | 46 *de outra Jur*] *da outra MA RI FS* | 48 *por leda e süave Jur*] *por leda e por suave MA RI FS* | 52 *doce e alegre*] *doce e ledó RI FS* | 53 *a cujo abrir abrem no campo*] *a cujo riso no campo abrem MA* | 56 *e as altas*] *om. as MA* | 58 *torna*] *tomo MA* | 66 *que invisível a vista o vê Jur*] *qu'invisível saindo, a vista o veê MA RI FS* | 67 *acha*] *acho MA* | 70 *em Bëatriz, nem Laura Jur FS*] *nem em Laura MA RI* | 73 *se sciencia Jur FS*], *om. (s)e MA, e sciencia RI* | 74 *igual fermosura Jur*] *igual a fermosura MA RI, iguays a vossa FS* | *houver Jur*] *der MA RI FS* | 75 *eu a vi*] *como eu vi RI, qual a vi FS* | 75 *em presença Jur, com presença MA*] *em ausencia RI FS* | 79 *hũa acesa alma Jur*] *huã alma acesa MA RI FS* | 80 *de*] *da MA RI FS* | 82 *ho Tibres Jur, e o Tibre RI FS*] *e o Tygris MA* | 83 *que o dourado Tejo Jur*] *que o nosso dourado T. MA, que o nosso claro T. RI FS* | 84 *o vejo hum pouco Jur*] *hum pouco o vejo MA RI FS* | 86 *mas os Jur*] *mas só MA RI FS*.

Giustificazione dello stemma :

Al v. 37, *alta e severa Jur*] *alta e serena MA RI* (con *-ena* in rima, invece di *-era*) presenta un errore congiuntivo di *MA RI vs. Jur*, che garantisce la separazione della tradizione in due rami. Questo permette di accogliere, di volta in volta, come originale l'accordo di *Jur* con l'uno o l'altro dei testimoni concorrenti. Quanto alla stampa, in questo caso *RI* non dipende direttamente da *MA*, bensì da un sub-archetipo comune, che mantiene alcune lezioni originali (confermate da *Jur*) diversamente tramandate dal Ms. apenso e dall'ed. del 1598.

I due rami si oppongono in varianti adiafore (*Jur vs. MA RI*) nei versi seguenti:

- 1 *desejo intenso Jur* ↔ *desejo immenso MA RI*
- 3 *que cos olhos mortais Jur* ↔ *com olhos immortais MA RI*
- 7 *erguendo-os lea mais do que Jur* ↔ *que fas que lea mais do que MA RI*
- 12 *e louve Jur* ↔ *e lá vê MA RI*
- 15 *Pois ó vós Jur* ↔ *Pois vos ô MA RI*
- 21 *de humanas Jur* ↔ *de humanos MA RI*

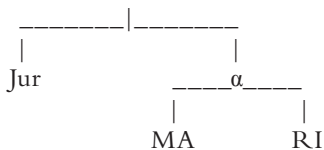
- 39 e n'alma reverbera Jur ↔ e fora reverbera MA RI
 45 mesturadas são Jur ↔ mesturada tem MA RI
 74 igual fermosura vossa houver Jur ↔ igual a fermosura vossa der MA RI
 79 hũa acesa alma tanto Jur ↔ Huã alma acesa tanto MA RI
 84 envolto o vejo hum pouco Jur ↔ envolto hum pouco o vejo MA RI
 86 mas os Jur ↔ mas só MA RI

MA porta una serie di *singulares*, in parte adiafore, in parte erronee (con valore distintivo):

- 16 de viva fermosura Jur RI] divina fermosura MA
 25 he variada Jur RI] *om.* he MA
 26 que cantou Jur RI] ja cantou MA
 27 até qui Jur, até qui RI] a ti que MA
 31 olhos belos Jur RI] bellos olhos MA (errore di rima, *olhos* : *-elos*)
 39 que n'alma Jur RI] qu'a alma MA
 53 a cujo abrir abrem no campo as flores Jur RI] a cujo riso no campo
 abrem as flores MA
 58 torna Jur RI] tomo MA
 82 ho Tibres Jur, e o Tibre RI] o Tigris MA

singulares di RI :

- 52 doce e alegre Jur MA] doce e ledó RI
 75 eu a vi Jur MA] como eu vi RI
 75 em presença Jur, com presença MA] em ausencia RI



L'ode entra nella tradizione camonianiana con la seconda edizione del 1598 (RI), essendo trasmessa anche dai mss. MA e Jur che, come visto, si collocano in due rami distinti dello stemma (Jur *vs.* MA RI). La variante più vistosa incide sull'*incipit*, che in Jur porta la lezione *desejo intenso* contro *desejo imenso* di MA RI. Per il resto, si conferma la tipologia consueta, con la versione delle stampe

che interviene sul testo dal punto di vista metrico-prosodico (eliminazione di dialefi e dieresi, cambio di accentuazione dei versi), così come sul piano concettuale, per l'incomprensione di alcune allusioni alla dottrina di S. Agostino e, più in generale, per la banalizzazione di elementi tecnici della teoria neoplatonica dell'amore. Vista la difficoltà ermeneutica dell'ode, si è ritenuto opportuno far precedere le note da una parafrasi di ciascuna strofa, tratta dal *Comentário a Camões* (2016, 3, pp. 87-104 e 177-94, cit. *Com.*), a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

Dal punto di vista letterario, l'ode è una 'poesia di lontananza' o 'de appartamento'²⁶, dove l'A. insiste sul fatto che la contemplazione della donna amata si è svolta *de tão longe* (v. 17), con *os olhos ausentes* (v. 22), durante un *longo apartamento* (v. 75). Il modello archetipico è Petrarca con la canzone 37, e in particolare i vv. 28-31: «che quando io mi ritrovo dal bel viso/cotanto esser diviso,/col desio non possendo mover l'ali,/poco m'avanza del conforto usato». Ma l'ipotesi dell'ode è, con tutto ciò, una canzone di Bernardo Tasso (*Rime* II, 27) il cui incipit è *Almo mio sol*:

Procuramos fazer um resumo do texto italiano. Através da beleza alta e severa da [...] mulher dedicatória desta canção (e do inteiro *canzoniere* do autor), o Amor que Tasso afirma contemplar não é aquele que o vulgo aprecia («Non quello che dal vulgo è 'n pregio avuto»), mas sim coincide com o bem supremo. A beleza da qual a alma fica enamorada, tão-logo concentra o olhar naquele nobre vulto, manifesta-se sob a forma de uma flama luminosa que, irradiando dos olhos, consegue purificar as almas das nódoas induzidas através do invólucro corpóreo («e dal fango purgate,/che porta seco il lor terreno manto,/col foco ch' esce dal suo ardente lume»). Assim as almas tornam-se lúcidas e claras, como se tivessem saído das águas puras dum rio: um santo desejo inflama-as, em virtude do qual podem ver aquilo que agora não vêem, isto é, as maravilhas daquele vulto celeste. O poeta tem agora a ocasião de detalhar o próprio elenco das belezas da mulher: *grazia* («a graça pura»), *onestà* («o honesto siso»), *alta bellezza* («a luz alta e severa / qu' é raio de divina fermosura»); seguem-se os traços da beleza interior: alumiado pelo intelecto divino, o olhar é agora capaz de contemplar a própria alma da mulher, em todo o seu ardor e claridade, onde é possível mirar a beatitude celeste (*Com.* 3, pp. 179-180).

Dal punto di vista stilistico, l'ode si caratterizza per un processo costante di iterazione, legato a due parole-chiave: il sost. *desejo* (str. I-III e XI-XII)²⁷ e

²⁶ «com a acepção de ausência, de separação, condição indispensável para transcendermos a Beleza individual» (Spina, 1993, p. 387).

²⁷ Cf. vv. 1 *desejo intenso*, 10 *nobre desejo*, e ancora il solo *desejo* ai vv. 18, 77 e 78.

soprattutto il verbo *ver* (str. III-VIII e X-XI)²⁸. La stessa tecnica si estende ad altri concetti e stilemi tipici del neo-platonismo rinascimentale, che mettono in rilievo la bellezza,²⁹ l'altezza,³⁰ la luminosità³¹ e l'eccellenza.³² Per l'aspetto metrico, l'uso della rima interna nei due versi finali di ogni stanza collega l'ode alle canzoni *Já a roxa menhã clara* e *Tão suave, tão fresca e tão fermosa*.

Parafraasi vv. 1-4: «A vista da mulher amada (D. Francisca de Aragão, conforme atestam o *Manuscrito apenso* e o *Manuscrito Juromenha*) provoca um desejo ardente de contemplar a essência divina da sua beleza, e a flama que desse desejo emana, tem o poder de purificar a alma do amador das impurezas induzidas através do invólucro corpóreo» (*Com.* 3, p. 90).

1 *Pode um desejo intenso* Jur ↔ *tanto imenso* MA, *imenso* RI.

MA anticipa la parola-rima del verso seguente (*tanto*), che poi corregge in corso di scrittura. Sia *intenso* che *imenso* figurano accoppiati in rima, solo che nei due rami si invertono le posizioni: Jur porta 1 *intenso* : 3 *imenso* contro MA RI che leggono 1 *imenso* : 3 *intenso*. Teoricamente, siamo in presenza di varianti adiafore, che potrebbero rispondere a fasi differenti nell'elaborazione dell'ode; in realtà, la lezione di Jur si impone dal punto di vista concettuale, come dimostra Perugi (*Com.* 3, p. 94)³³.

3 *que abrande da viva alma o fogo imenso* Jur
qu'abrandá, e aviva alma, e o fogo intenso MA
qu'abrandá, e a viva alma, o fogo intenso RI

Jur legge: 'il desiderio può essere tanto ardente da calmare il fuoco imenso dell'anima, e da eliminare le macchie del corpo e purificare lo spirito a tale altezza che, pur avendo occhi mortali, levando lo sguardo possa leggere più di quanto vede scritto'.

28 Cf. vv. 7 *vê*, 11 *vio*, 19 *não vejo*, 20 *nunca vêem*, 23 *não vêem*, 31 *não vêem*, 33 *não vêem*, 36 *vêem*, 43 *vêem*, 50 *vêem*, 66 *vê*, 70 *nunca via*, 72 *ver*, 75 *vi*, 76 *veja*, 84 *veja*.

29 Cf. vv. 16 *viva fermosura*, 28 *mortais fermosuras*, 38 *divina fermosura*, 74 *igual fermosura*.

30 Cf. vv. 5 *em tanta alteza*, 9 *se acende/alto*, 37 *a luz alta e severa*, 51 *os altos resplandores*.

31 Cf. vv. 11 *claro dia*, 15 *claro exemplo*, 31 *claros olhos belos*, 37 *a luz alta*, 91 *mais claro lume*.

32 Cf. vv. 24 *cores excelentes*, 33 *do rosto as excelências*.

33 In particolare, è decisiva la prova fornita dal modello petrarchesco, «un desiderio intenso» (*Rvf* 129, v. 55), cui si aggiunge, sul piano teorico, la lezione di Leone Ebreo: «Y por esto su amor viene tanto intenso, ardiente y eficaz», «y su amor acerqua della es grandemente intenso, eficaz y ardiente», «aquel puro amor, ni intenso deseo» (ed. 1568, ff. 114v e 79v).

Il fattore dinamico è costituito dal sintagma *alma viva*, qui collocato in anastrofe: *viva alma*. Siamo in presenza di un concetto ampiamente elaborato negli scritti di S. Agostino, a partire da un passo biblico del *Genesis* 1, 21-24: «Producant aquae reptile animae viventis, et volatile super terram sub firmamento caeli. [...] Producat terra animam viventem in genere suo». Nelle *Confessiones*, S. Agostino mette in luce il significato allegorico di questi versetti, in un'ampia esegesi che occupa vari capitoli del lib. XIII (xx, 26 e xxi, 29):

Ac per hoc in verbo tuo non maris profunditas, sed ab aquarum amaritudine terra discreta ejecit, non reptilia animarum vivarum et volatilia, sed animam vivam. [...] At vero anima viva de terra sumpsit exordium, quia non prodest jam nisi fidelibus continere se ab amore hujus saeculi, ut anima eorum tibi vivat, quae mortua erat in deliciis vivens, deliciis, Domine, mortiferis (I *Tim.* v, 6); nam tu puri cordis vitales deliciae.

*Quaerite Dominum, et vivet anima vestra (Psal. lxxviii, 33), ut producat terra animam viventem. Nolite conformari huic saeculo (Rom. xii, 2), continete vos ab eo. Evitando vivit anima, quae appetendo moritur. Continete vos ab immani feritate superbiae, ab inertu voluptate luxuriae, et a fallaci nomine scientiae; ut sint bestiae mansuetae, et pecora edomita, et innoxii serpentes. Motus enim animae sunt isti in allegoria: sed fastus elationis, et delectatio libidinis, et venenum curiositatis motus sunt animae mortae (xxi, 29-30).*³⁴

Di fronte ad un sintagma per lui incomprensibile, il copista di MA cerca di aggiustare la sintassi inventando il binomio verbale *abranda e aviva*, poi inserisce la cong. *e* prima di *o fogo intenso* facendone il soggetto dei versi successivi³⁵.

34 Trad. 'E perciò non dalla profondità del mare, ma dalla terra separata dall'amaro delle acque, in luogo di rettili guizzanti di vita e di volatili, scaturì nella tua parola l'anima viva. [...] [L'] anima viva trae il suo inizio dalla terra, perché giova soltanto a chi crede già di rinunciare alle lusinghe di questo mondo, in modo che la loro anima viva per te: lei che era morta vivendo nei piaceri, piaceri, mio Signore, portatori di morte; infatti per il puro di cuore tu solo sei il piacere di vivere. [...] *Cercate Dio, e vivrà l'anima vostra (Psal. lxxviii, 33), affinché la terra produca l'anima viva. Non fatevi conformi a questo mondo (Rom. xii, 2), non ve ne fate coinvolgere. L'anima vive solo evitando le cose che, se cercate, la fanno morire. Contenetevi la smisurata ferocia della superbia, la sciocca voluttà della lussuria, la vanagloria del sapere, e le belve saranno mansuete e il bestiame docile e innocui i serpenti. Perché queste non sono che allegorie dei moti dell'anima: ma il fasto dell'orgoglio e le soddisfazioni della libidine e il veleno della curiosità sono i moti di un'anima morta*'.

35 Invece MA legge: 'L'intensità del desiderio può ardere tanto, che ora placa ora ravviva l'anima, e il fuoco (del desiderio) ne cancella i peccati terreni e purifica lo spirito a tale altezza che, pur con occhi mortali, alzandoli legge più di quanto vede scritto'.

La variante di RI non é sintatticamente accettabile³⁶. RI legge male *da viva alma*, interpretando *da* come *ea*, dunque lascia *abranda* senza soggetto, e apre una nuova frase dove *a viva alma* e *o fogo intenso* in asindeto reggono *lhe gaste* e *purifique*.

4 *gaste*: fa parte della serie di congiuntivi retti da *tanto/que* (vv. 2-3), nella quale sono compresi v. 3 *abranda*, v. 5 *purifique* e v. 7 *lea*. In tre dei quattro luoghi, RI si accorda con Jur garantendo che l'archetipo recava appunto il congiuntivo e non l'indicativo. L'ultima occorrenza, *lea*, è lezione unanime dei testimoni.

nodoas 'le macchie del peccato'. FS commenta: «Le limpie las manchas ; y estas son los materiales deseos a que incita la porción terrena; en contrario de los divinos que la olvidan».

terreno manto: 'il corpo umano, che avvolge e imprigiona l'anima', secondo il concetto platonico. Come segnalato da Perugi, «Hapax nas concordâncias camonianas, [a expressão *terreno manto*] a partir de Sannazaro, faz parte integrante do vocabulário neoplatónico usado pelos petrarquistas italianos³⁷, sendo atestada preferivelmente no momento da rima³⁸, ao lado das variantes *terrestre manto* ~ *mortal manto* ~ *corporeo manto* ~ *fragil manto*.³⁹ Só, porém, na canção de Bernardo Tasso acima mencionada, a expressão encontra-se associada ao assunto específico desenvolvido [...] em Camões» (*Com.* 3, pp. 180-181).

Parafraasi vv. 5-7: «Em virtude desse processo de purificação, o espírito, que é elemento intermediário entre a alma e o corpo, adquire o poder de se elevar para além dos limites impostos aos olhos mortais, de modo a ler e distinguir muito mais do que a imagem, que conforme a doutrina neoplatónica, fica gravada na memória do amador» (*Com.* 3, pp. 90-91).

36 In prosa, darebbe: 'um desejo immenso pode arder no peito tanto que a branda e a viva alma o fogo intenso lhe gaste as nodoas do manto terreno e purifique o esprito em tanta alteza que, com olhos mortais, erguendo-os possa ler mais do que vê escrito'.

37 Il termine *manto* nel senso di 'corpo', 'véu mortal' si incontra già in Petrarca *Rtf* 313, v. 8. Per le origini bibliche della metafora, si rimanda alle *Oit.*, pp. 31-33.

38 «Cf. *Cod. Isold.* 5,12 «O alma eterna sotto un terren manto» (cf. 2,6 «mortal manto»); C. Gonzaga, *Rime*, Pt. 2,18b,11 «si ne incolpate il mio terreno manto»; G. Stampa, *Rime* 2,286,13 «dopo il dipor del terren vostro manto»; *ibid.* 1,6,4 (Bembo) «anima il frale suo terreno manto»; E. Valvasone, *Rime* 92,3,4 «dal terreno manto/partendo»; B. Varchi, *Rime* 1,11,4 «fuor del terren manto» (*Com.* 3, p. 180, nota 9).

39 Non si trascrivono qui le citazioni per esteso dei luoghi in cui sono attestate le singole espressioni, per le quali si rimanda all'*ensaio* originale.

5 *purefique*: come *apura* al v. 18, corrisponde a *purgare* in Marsilio Ficino: «Ita radius ille caelestis, qui ad ima defluxerat, refluit ad sublimia, dum similitudines idearum, quae fuerant in materia dissipatae, colliguntur in phantasia, et impurae purgantur in ratione» (si cita da *Com.* 3, p. 95).

esprito: Jur mantiene la grafia conservativa, risultando così una sillaba di troppo: *esperito* (+1).

que Jur con valore consecutivo 'di modo che'.

mortais Jur ↔ *immortais* MA RI: il ms. apenso e la stampa trasformano *mortais* in *immortais*, eliminando il *que* iniziale che provocherebbe ipermetria.

7 *erguendo-os lea* 'il corpo (*terreno manto*), sollevando gli occhi mortali, potrà leggere più di quanto vede scritto' grazie al desiderio intenso che eleva lo spirito a tanta altezza. L'altro ramo, composto da MA RI, banalizza il verso eliminando il gerundio iniziale, cui sostituisce una formula prosastica: *que fas que lea*. In termini neoplatonici, «por la memoria y el recuerdo de la figura impresa en el alma se recupera la visión de la amada» (Llosa Sanz, cit. da *Com.* 3, p. 96).

8 *que* con valore dichiarativo-causale, come spesso all'inizio di verso in Camões.

Parafraasi vv. 9-14: «afim de possibilitar tal operação, o desejo terá de ser não apenas *intenso*, como também *nobre* (v. 10), isto é, exclusivamente voltado para a beleza espiritual do ser amado. Só sob essa condição a flama do desejo se consegue elevar suficientemente para alumiar o espírito, de modo que este possa contemplar às claras a figura da amada sob uma forma mais pura do que a simplesmente corporal» (*Com.* 3, p. 91).

8 *a flama que se acende*: la lezione di RI, *a stama*, è un tipico errore meccanico: il tipografo ha scambiato due caratteri composti /fl/ e /st/ (con *s* lunga) che si trovavano nella stessa cassetta.

se ascende: tanto Jur quanto MA portano *s'ascende* vs. *s'acende* RI. Tenendo in conto che l'oscillazione grafica -c/-sc- costituiva la norma a quell'epoca, a rigore potrebbe trattarsi tanto di *acender*, quanto di *ascender*, entrambi accettabili nel contesto (la fiamma 'si accende' oppure 'si eleva, si alza'). Il verbo *ascender* però non presenta la forma riflessiva e soprattutto, al v. 79, *hũa acesa alma* ribadisce lo stesso concetto.

9 *alta* è riferito a *flama*; l'altro ramo legge *alto* 'in alto' come forma avverbiale.
alomia/alumia: cf. ode I, *Detem hum pouco...*, v. 6 «todo o mundo alumia» e nota.
10 *nobre desejo*: distinto da *desejo corporal ~ mortal ~ terreno ~ baixo ~ vil ~ ignóbil*.
se estende ao bem que nunca vio: ha come obiettivo anche il bene invisibile.

11 *tanto .../que*: nuova consecutiva che richiede il verbo al congiuntivo, v. 11 *sinta* e v. 12 *louve*. L'altro ramo porta l'indic. pres. *sente* e non comprende la lezione *louve*, che banalizza rispettivamente in *lâ vêe* MA, *lâ vé* RI (in parallelo a *ia sente* MA, *à sente* RI nel v. 11).

elouve Jur, cong. di *louvar*, spiega su base grafica la facilior **elau*e di MA RI; il secondo ramo della tradizione ricostruisce un binomio *sente e vee* laddove l'originale legge *senta e louve*: 'là, in alto, si collocano la percezione della luce e l'elogio di un oggetto del desiderio visto *sub specie spirituali*'.

12-3 *o natural, a graça, a viva cor*: «Tão intensa é a luminosidade irradiada por essa flama, ao erguer-se, que o desejo espiritual, depois de atingir aquela beleza suprema que nunca antes tinha visto, pode enfim aparecê-la às claras, e assim contemplar o objecto [do seu desejo], cuja natureza, graça e vívida cor lhe aparecem então numa visão diferente e mais clara, em comparação com aquela normalmente perceptível pela vista corporal» (*Com.* 3, p. 96).

14 *specie*: latinismo grafico.

Parafraasi: «Eu, por muito longe de vós que me encontre, posso contudo contemplar-vos com a minha alma, a qual o desejo já elevou e purificou, e a imagem que eu contemplar é tal, que só pode ser vista por quem é capaz de se erguer acima dos limites da condição humana» (*Com.* 3, p. 91).

15 *Pois ó vós* Jur vs. *Pois vos ó* MA RI: la questione è squisitamente metrica; in Jur l'accento è sulla 3ª sillaba (per una scansione irregolare 3ª-6ª-10ª), mentre MA RI correggono spostando l'accento sulla 4ª.

16 *de viva*: la lezione è garantita dall'accordo Jur + RI; la variante *divina* di MA, che sembrerebbe *difficilior* (*Com.* 3, p. 97), dipende da un'errata lettura del segmento *deuiua* nell'antigrafo. Al v. 38, *divina fermosura* è attestato concordemente dai tre testimoni, senza produrre interventi di censura. Infine, al v. 80

as partes de(da) divina in posizione di rima gode ugualmente dell'unanimità dei testimoni.

viva: l'agg. è presente in quattro occorrenze, nei vv. 3 *alma*, 13 *cor*, 16 *fermosura*, 44 *alegria*.

fermosura: il sost. appare cinque volte, variando l'aggettivazione, ai vv. 16 *viva*, 28 *mortais* (pl. -as), 38 *divina*, 74 *igual* e al v. 63, da solo, in posizione di rima.

La donna è un esempio di *viva beleza* (= bellezza che vive in terra, terrena, umana) in opposizione a *viva alma*. L'amante, pur nella sua lontananza, contempla la bellezza della donna nella propria anima, (anima) che innalza e purifica questo desiderio. 'Non crediate che non veda quell'immagine che la gente umana mai può vedere, se non possiede un grande privilegio'.

21 *humanas* è concordato con *gentes* del v. 20; *humanos* MA RI parrebbe un'agg. sostantivato, 'gli (esseri) umani'.

Parafresi. «Com certeza que, estando ausente, os meus olhos não vêem a vossa harmoniosa proporção, na qual a pureza e o recato se alternam vestidos das suas cores respectivas (branco e vermelho): a poesia, até agora, não pôde senão compará-la às belezas mortais, tais como se admiram nos quadros de pintores famosos» (*Com.* 3, p. 97).

22 *ausentes*: si noti il latinismo grafico di MA che reca *absentes*.

23-24 *compassada proporção* 'proporção justa, exacta, perfeita' (Morais Silva): «los elementos de que es elementada su forma estavan concordes e amigables quando le dixieron bien compasada proporción» (Juan de Mena, cit. da *Com.* 3, p. 97).

26 *a qual*: riferito a *compassada proporção*. Il forte iperbato, con il compl. oggetto che precede il soggetto, disturba l'antigrafo di MA RI, che corregge *a* in *da*.

27 *atè qui* Jur + RI: notevole l'accordo dei due testimoni di rami diversi sul modo di scrivere questo avverbio temporale, la cui grafia subisce forti oscillazioni nella tradizione manoscritta. La lezione risale senza dubbio all'archetipo, a cui MA reagisce con *a ti que*, conservando tutto il materiale grafico pur in una nuova versione.

Parafresi: «Essa mulher, conforme os tópicos poéticos, tem cabelos de ouro,

olhos cuja luz compete com a do sol e rosto cujas cores ultrapassam em resplendor as da rosa, do cristal e da neve» (*Com.* 3, p. 91).

31 *claros olhos belos*: tipico costruito camoniano, con il sost. *olhos* stretto a cornice da due agg., uno che precede (*claros*) e uno che segue (*belos*). MA non apprezza la sequenza proposta e inverte gli ultimi due elementi, con *bellos olhos* che infrange clamorosamente la rima.

32 *de que*: riferito a *cabelos* e *olhos*. L'altro ramo porta *de quem* (MA RI), probabile anticipo del v. 34; è comunque ammissibile *quem* riferito a cosa e non a persona, sulla base di *Lus.* I, 3, v. 6.

34 *deve*: «o emprego do verbo no singular, *deve*, com um sujeito múltiplo, *rosa, cristal, e neve* constitui um zeugma» (*Com.* 3, p. 98).

Parafraasi: «Se não vêem tudo isso, os meus olhos vêem, em contrapartida, a vossa graça pura e a luz alta e severa, a qual emana do raio da divina beleza que está dentro de vós: ela é que marca a alma e resplandece por fora, tal como um cristal que, iluminado por um raio de sol, derrama exteriormente a luz que acaba de receber» (*Com.* 3, p. 98).

37 *alta e severa*: l'errore di rima di MA RI, che portano *alta e serena* (: *reverbera*), permette di identificare il sub-archetipo del secondo ramo, visto che il ms. MA e la stampa RI, nel caso di questa ode, sono indipendenti l'uno dall'altro.

38 *raio da divina fermosura*: 'luce che emana dalla bellezza divina'. Questa è la definizione neo-platonica che possiamo ritrovare come sintagma isolato in vari autori, da Castiglione⁴⁰ a Fray Juan de la Cruz⁴¹, e in forma dettagliata in un passo dei *Dialoghi* di Leone Ebreo:

Siendo nuestra alma imagen pintada de la summa belleza, y deseando naturalmente tornar a lo propio divino, queda prenhada sienpre desta, con natural deseo, por lo

40 Cf. «A toda cosa, en fin, dà grandísimo ornamento esta alta y divina hermosura», che è responsabile della bellezza degli umani: «la más cercana causa pienso yo que sea la hermosura del alma, la cual como participante de aquella verdadera hermosura divina, hace resplandeciente y hermoso todo lo que toca» (*El Cortesano*, 1997, p. 492: traduzione spagnola dell'originale italiano fatta da Boscán).

41 Cf. «Mas guarda que oyendo decir hermosura divina no te venga imaginación de alguna belleza corporal, oh mi amado, mas entiendo, si pudieras, una claridad ajena de todo cuerpo [...]. Por qué causa cubrían sus rostros los serafines sino de espanto del resplandor de aquella hermosura y magnificencia y gloria que reverberaba sus ojos?» (Juan de La Cruz, *Diálogo*, 2012, II, p. 801).

qual quando vè una persona ansi bella de belleza conveniente a si misma, conoce en ella, y por ella la belleza divina, por que tambien aquella persona es imagen de la divina belleza, y la imagen de la persona amada, en la mente del amante, abiena con su belleza, aquella escondida belleza divina, que es la misma alma, y le dà actualidad del modo que se la daria la misma belleza divina, y criece y haze maior en ella su belleza, quanto es maior la divina que la umana, y por esto su amor viene tanto intenso, ardiente, y eficaz, que roba los sentidos la fantasia, y toda la mente, como haria la misma belleza divina, quando retirarse a si en contemplacion, la alma umana y tanto aquella imagen de la persona amada, se adora en la mente del amante por divina, quanto su belleza de la alma y del cuerpo es mas excelente, y consemeiante a la belleza divina, y en ella mas reluze su summa sabedoria... (*Diálogos de amor* 1568, f. 114v)⁴².

39 *que n'alma emprime* Jur + RI ↔ *qu'a alma* MA
e n'alma reverbera Jur ↔ *e fora reverbera* MA RI

Nel primo emistichio, l'accordo Jur + RI esclude la *singularis* di MA. Nel secondo, i due rami si oppongono in variante adiafora. Sembra preferibile il raddoppio *n'alma ... n'alma* di Jur, perché *fora* MA RI è un probabile anticipo di *por fora* al v. 41.

Parafresi: «Vêem igualmente a vossa gravidade misturada com a vívida alegria de forma tão íntima, que nunca uma se separa da outra, nem deixa uma delas, por ser leda e suave, de ter receio, nem a outra, por ser grave, de ser amável» (*Com.*, 3, p. 99).

45 *misturadas* concorda con *gravidade* e *viva alegria*, che *vêm* v. 43 e *são* v. 45 (3^a pers. plurale).

48 *por leda e süave*: la dieresi conservata in Jur disturba l'altro ramo, che preferisce recuperare una sillaba con la ripetizione di *por* davanti a *suave* considerato qui bisillabo.

Parafresi: «Vêem igualmente os feixes de sublime luz que, ao irradiar do vosso

42 Altre occorrenze di *intenso* (non *immenso*) legate a *amor* o *deseo*: il desiderio nell'uomo è «causa de *más intenso*, firme, y proprio amor, que en los animales, mas suele ser mas cubierto con la razon. [...] Es *más intenso* en los hombres, porque [...]» (f. 18v); fra le specie dell'amore, «el amor onesto, y tenplado acerca de toda natura de adquirir, que sea de cosa corporal provechosa ò deleitable, en los quales la moderacion y tenplansa haze onesto el amor de cosa corporal, ò incorporal virtuosa, y entelectual, la onestidad de las quales consiste en que el amor sea mas *intenso*, y ardiente que pueda ser [...], tal amor onesto es divino, y el fin de su deseo es contemplar la belleza [divina]» (f. 83v); «Ansi aquellos que *intensamente* aman las bellezas corporales, son los primeros amadores de las incorporales intelectuales» (f. 96v).

espírito, saem temperados com um riso doce e ledó, e ao manifestarem-se, logo as flores desabrocham no campo; e vêem as palavras discretas e suaves que, ao ressoarem, têm o poder de deter o vento e as aves que voam no alto» (*Com.* 3, pp. 99-100).

52 *doce e alegre*: stavolta è l'accordo Jur + MA a garantire l'archetipo; RI innova su base formulare.

53 *a cujo abrir abrem no campo as flores*: il verso è garantito dall'accordo Jur + RI. Il bisticcio *abrir abrem* disturba il copista di MA che sopprime il primo elemento, recuperando *riso* dal verso precedente: il rimaneggiamento conduce alla lezione *a cujo riso no campo abrem as flores* MA.

Parafraasi: «Vêem ainda o virar dos olhos, que tudo faz raso, ninguém sendo capaz de adivinhar se é resultado de artifício, ou se foi efectuado por acaso; vêem os meneios e a postura da vossa pessoa, o andar e o mover-se, através dos quais se pode aprender o que é fermosura» (*Com.* 3, p. 100).

58 *torna*: la lezione concorde di Jur + RI esclude *tomo* di MA, che è d'altronde fuori contesto (si tratta probabilmente di un anticipo della parola-rima *tomo* del v. 67).

61 *meneo*: cf. «hum meneo e presença tinha tal» (canç. *Vinde cá*, v. 57).

Parafraasi: «Enfim, aquele não sei quê, que se exala não sei como, e mesmo sendo invisível, a vista o vê, mas para o compreender, lhe falta um ponto de referência, e até a poesia toscana, aquela que melhor consegue restaurar o culto de Febo, patrono da poesia e das artes, nunca foi capaz de ver, quer em Beatriz [Dante] quer em Laura [Petrarca], essa beleza inefável» (*Com.* 3, p. 100).

64 *Aquele não sei quê*: rinvia al celebre sonetto di Petrarca, *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (*Rvf* 132), che fu oggetto di almeno 8 versioni in castigliano, fra imitazioni, rielaborazioni e traduzioni vere e proprie (Federici, 2018). Si cita, a riscontro, l'inizio del son. 89 di Boscán, pubblicato nella *princeps* del 1543, congiuntamente alle *Obras* di Garcilaso: «Bueno es amar, pues ¿cómo daña tanto?/Gran gusto es querer bien, ¿por qué entristece?/Plazer es desear, ¿cómo aborrece?/Amor es nuestro bien, ¿por qué da llanto?» (ed. Clavería, 1999, p. 197). Lo stesso sintagma si ritrova nella canç. *Manda-me amor*, v. 31 «hum nom sey que süave respirando», a cui si rimanda per la spiegazione del concetto ficiniano che ne è all'origine (*Canç.*, p. 63).

66 *que – invisível – a vista o vê*: decassillabo con accenti di 4^a–7^a, a cui si sommano due dialefi (*que | invisível a vista | o vê*) e un'allitterazione in /v/. MA RI fluidificano il ritmo con accenti di 6^a–10^a, e annullano le dialefi inserendo il bisillabo *saindo*. Paronomasia basata sul concetto della visione fisica e spirituale. Cf. vv. 72 *o pode ver*, 75 *eu a vi*, 76 *qual em presença a vejo*, 81 *não visto*, 84 *veja*.

67 *achar tomo* 'riconoscere il valore, l'importanza'. Secondo LAF (*Lírica* III, 2, p. 254), *tomo* significa 'corpo ou cousa materialmente sensível', ma, come già osservato in *Com.* 3, p. 101, «a única abonação semântica do vocábulo corresponde a 'valor, importância, valia' (Houaiss s.v. 2 com datação ca. 1543, Ferreira de Vasconcelos, *Eufrosina* [...]), também confirmada pela *Microcosmographia* de André Falcão de Resende (II.7, 8)».

70 *em Bëatriz, nem Laura*: costruzione sintattica *difficilior* in Jur, semplificata da MA RI che ripete la prep. *em* annullando la dieresi in *Bëatriz*.

Parafresi: «Tudo isso, Senhora, em vós a nossa época o pode ver, se quiser outorgar, aos tempos coevos, engenho, ciência e habilidade iguais à vossa beleza, tal como eu, durante o longo período em que me encontrei longe de vós, consegui ver essa beleza como se estivesse na vossa presença, e isso em virtude das asas que o desejo dá ao pensamento» (*Com.* 3, p. 101).

69 *Phebo* ovvero Apollo, protettore della poesia e delle arti nella mitologia classica.

72 *o pode ver*: il pronome si riferisce a *Aquele não sei quê* del v. 64.

73 *se engenho, se sciencia e abelidade* Jur
s'engenho, sciencia e (-i) MA
s'engenho, e sciencia, e RI

La lezione originaria, conservata da Jur, è *difficilior* per tre elementi: la dialefe *se | engenho* (eliminata da MA RI), la dieresi in *sciencia* e il decassillabo con cesura lirica in 3^a e 6^a sillaba.

74 *igual fermosura vossa houver*: la lezione di Jur ha il vantaggio di riproporre la stessa figura stilistica (zeugma) dei vv. 34–35, contro la sintassi banalizzata di MA RI (*igual à fermosura vossa der*).

77 *asas do pensamento*: immagine neoplatonica, ampiamente usata dai lirici

italiani di ispirazione petrarchista, cui sono dedicati vari passaggi del trattato di Marsilio Ficino, p. ex. «solvamus quamprimum vincula compedum terrenarum, uti alis sublatis platonice a Deo duce, in sedem aetheream liberius pervolemus» (*Com.* 3, p. 102). La metafora risale al *Fedro* di Platone.

Parafraasi: «Enfim, se o desejo conferir à minha alma inflamada um grau de pureza tão intenso que graças a vós consiga aproveitar a centelha de luz divina, que a minha alma guarda dentro em si, graças a vós levantarei um canto nunca antes visto, e que a Espanha me ouça, e a Itália me celebre; quanto ao nosso Tejo dourado, vejo as suas ondas estarem a correr um pouco envoltas e dissonantes» (*Com.* 3, p. 103).

76 *em presença*: lezione garantita dall'accordo Jur + MA, oltre che dal senso logico della frase. Il P. dice: «io la vidi nella mia lunga lontananza così come la vedo in sua presenza». Qui *longo* può riferirsi tanto alla distanza quanto alla durata della lontananza forzata.

79 *hũa acesa alma*: cf. 8 a *flama que se acende*. Gli elementi del sintagma sono invertiti in MA RI, che mostrano ancora una volta di non sopportare l'accento sulla 3ª sillaba: *hũa^acésa^alma* Jur ↔ *hũa^alma^acésa* (4ª).

82 *o Betis*: oggi Guadalquivir, fiume che attraversa Siviglia. Con il Tevere (Roma) e il Tago costituisce un'ideale frontiera, geografica e letteraria, entro cui il P. vuol fare risuonare il suo canto, cioè i suoi versi, che si distingueranno da quanto udito fino ad allora. Si noti la *singularis* di MA, o *Tygris*, tipica innovazione da *scriba doctus* (è il fiume che, con l'Eufrate, bagna l'antica Mesopotamia).

83 *que | o dourado Tejo*: il ms. Jur conserva la dialefe originaria. MA la elimina e per recuperare la sillaba mancante inserisce *nosso*, che provoca ipermetria. A partire dal verso crescente di MA, RI sostituisce il trisillabo *dourado* con il bisillabo *claro*, ripreso poi da FS.

84 *envolto ... e dissonante*: il binomio aggettivale, riferito alle acque del Tejo, è in realtà una metafora della poesia portoghese qual era concepita e realizzata dai contemporanei di Camões. Il giudizio appare decisamente negativo: *dissonante* 'que destoa, desarmônico, discordante' sembra indicare la scarsa abilità nel comporre le nuove misure del verso endecasillabo, mentre *envolto* allude probabilmente alla confusione e mistura di tipologia e di generi che caratterizza il passaggio dalla versificazione in *medida velha* alla poesia rinascimentista in *medida nova*.

Parafraasi: «Não há flores a embelezar o campo, somente abrolhos que o fazem feio. Aos que gostam da poesia e da beleza, acho que lhes faltam ouvidos para mim, olhos para vós. Mas faça o que quiser o vil costume: graças à escuridão em que está envolto, o sol que fica dentro em vós mostrar-se-á bem mais luminoso» (*Com.* 3, p. 103).

86 *mas os abrolhos*: anche in questo caso, l'intervento di MA RI (*mas só abrolhos*) ha lo scopo di rendere più fluido il ritmo del verso, evitando che la scansione metta in evidenza l'articolo *os*, di per sé atono. Si noti l'allitterazione in /l/: *flores ... fazem feio ... faltam*.

VI

Oda a D. Manuel Portugal.

A quem darão do Pindo as moradoras, tam doudas como belas, florescentes capelas, triumphante louro e mirto verde, da gloriosa palma, que não perde a presunção sublime, nem por força de peso algum se oprime?	5
A quem trarão, na faldra dilicada, rosas a roxa Cloris, conchas a branca Doris; estas flores do mar, da terra aquelas, argenteas, ruivas, brancas e amarelas com danças e choreas de formosas Nereidas e Napeas?	10
A quem farão os hymnos, odas, cantos em Thebas Amphion, em Lesbos Arion, senão a vós, por quem restituída se vê da poesia já perdida a onra e gloria igual, senhor dom Manuel de Portugal?	15 20
Imitando os espiritos passados, gentis, altos, reais, aura benigna dais a meu tam baixo, mas zeloso engenho. Por Mecenas a vós celebros e tenho: e sacro o nome vosso farei, se algũa cousa em verso posso.	25
O rudo canto meu, que resucita as onras sepultadas, as palmas já passadas dos belicosos nossos Lusitanos, pera tesouro dos futuros anos convosco se defende da lei Lethea, à qual tudo se rende.	30 35

Na vossa arvore, ornado de honra e gloria achou tronco excelente a tenra e florescente hera, té 'gora de mui baixa estima, no qual pera trepar se acosta e arrima; e nele asobireis tam alto, quanto os ramos estendeis.	40
Sempre forão ingenhos peregrinos da fortuna envejados, que, quanto levantados por hum braço nas asas são da fama, tanto por outro a sorte, que os desama, co peso e gravidade os oprime da vil necessidade.	45
Mas altos coraçõis dignos de imperio, que vencem a fortuna, forão sempre columna da ciência gentil: Octaviano, Scipião, Alexandre, he Graciano, que vemos imortais, e vós que o nosso seculo dourais.	50 55
Pois logo, enquanto a citara sonora se estimar pelo mundo, com som douto e jocundo, e enquanto produzir o Tejo e Douro peitos de Marte crespo e Phebo louro, sereis gloria imortal, senhor dom Manoel de Portugal.	60

Jur 28v, MA 29v (*Ode a D. Manoel Portugal*) || RI 61v (*Ode settima*), FS II, pp. 161-168 (*Ode VII*).

2 do] de MA RI FS | 4 do triumphante ... ou myrto MA RI FS | 7 nemporca
Jur | 8 *om.* delicada MA RI, nas faldas delicadas FS | 13-14 *om.* Jur [*lacuna di
due vv.*] | 17 em Lesbos Arion] en les boas Ariam Jur | 21 a honra e a gloria
MA | 22 os espiritos passados] os espiritos ia passados MA RI FS | 24 aura]
honra MA RI FS | 25 tam... mas] tão... quã(o) MA RI, taõ ... quam FS | 27
e sacro] osacro Jur | 28 em verso] emuerço MA [*grafia atipica per MA*] | 36
ornado] -ada MA RI FS | 38-39 a tenra e florescente / hera te'gora] A era flo-
rescente / para a minha, ate qui MA RI, até aqui FS | 39 de mui baixa estima]

baixa gente estima MA, debaixa estima RI FS | 40 no qual] na qual MA RI, nella FS | se acosta] s'encosta MA RI FS | 41 nele] nella MA RI FS | asobireis] subireis MA RI FS | 42 os ramos] aos ramos RI | 45 quanto] quantos MA | 46 nas asas] das azas MA | 46 tanto por outra (a sorte qu'os desama) MA | 54 Graciano] Greciano Jur, gratiano MA [la 1^a sillaba soprascritta, l'intero nome ripetuto in margine], Graciano RI FS | 56 o nosso] om. o MA RI | 60 o Tejo e Douro] o Tejo, e o Douro MA RI FS | 61 peitos de Marte crespo e Phebo louro] peitos de Marte, Phebo crespo e louro MA, peitos de Marte, & Phebo crespo, & louro RI FS | 62 sereis] tereis MA RI FS.

Cf. Juromenha II, pp. 273-275 e 541. Michaëlis *ZrPh* VIII, 1884, p. 17. *Lírica*, I, pp. (331) 338 e III, 2, pp. 123 (texto-base MA)⁴³. Pérez-Abadín Barros 2014 e 2016. Spaggiari 2018, pp. 511-513 e 770.

Ode di 9 strofe, ciascuna formata da 7 vv. secondo lo schema *AbbCCdD*, in cui la rima *A* è sciolta.

Il problema maggiore posto da questa ode d'impianto laudatorio è costituito dall'identità del destinatario. Come fu messo in evidenza da Moura, 1987, pp. 43-66, sono due i personaggi storici che Camões poteva qui invocare come mecenate (v. 26) :

Os dois D. Manuel de Portugal são tio e sobrinho. Aquele era terceiro filho de D. Francisco, e irmão de D. Afonso, respectivamente 1.º e 2.º Condes do Vimoso. O outro era filho deste 2.º Conde, morreu com o pai em Alcácer Quibir, e era também irmão do D. Francisco de cuja casa saiu a mortalha de Camões e que foi mais tarde condestável do Prior do Crato (Moura, 1987, p. 78).

Il primo D. Manuel de Portugal era «era praticamente contemporâneo de Camões, pois deve ter nascido nos primeiros anos da década iniciada em 1520» (*ibid.*), anche se visse molto più a lungo, essendo registrato l'anno 1606 come data della sua morte. Fu, a giusta ragione, un poeta molto apprezzato nel suo tempo e fece parte del gruppo di letterati che scrissero versi d'amore per D. Francisca de Aragão. Non gli si conoscono episodi di valore, in cui si sia illu-

43 Divergenze di lettura del ms. Jur rispetto alla *Lírica* III, 2, pp. 126-150 (varianti sostanziali): 1 do Pindo Jur] de Pindo | 4 triunphante louro] de triunfante louro | 7 nem porca de] nem por força de | 22 esperitos passados] esperitos já passados | 24 aura benigna] honra benigna | 27 o sacro] e sacro | 28 se algũa] s'algũa | 35 a qual] a a qual | 36 ornado] -ada | 39 era teguora] hera aguora | 40 no qual] na qual | 41 nelle] nela | 54 greciano] graciano | 62 sereis] tereis.

strato come guerriero. Politicamente, dopo la morte di D. Sebastião si schierò in favore del Prior do Crato. Come spiega lucidamente Vasco Graça Moura, non è verosimile che negli oltre 60 versi dell'ode manchi qualunque allusione all'attività poetica di D. Manuel de Portugal, che pure era da tutti lodata e riconosciuta nell'ambiente culturale dell'epoca. A maggior ragione, nel momento in cui l'A. afferma che la gloria della poesia è già perduta da tempo⁴⁴: parole che suonerebbero offensive nei suoi riguardi.

Il secondo D. Manuel de Portugal è nipote del precedente. Fu il quarto o quinto figlio del 2.º Conde do Vimioso. Secondo i calcoli di Graça Moura (1987, pp. 9-80) dovrebbe essere nato verso il 1556-57. Con certezza, morì a Alcácer Quibir insieme al padre, D. Afonso.

A partire da Faria e Sousa, la critica ha identificato tradizionalmente il destinatario dell'ode con il primo D. Manuel. Il nipote sembra però avere migliori probabilità di essere l'auspicato mecenate cui si rivolge il poeta, e questo nonostante la sua giovane età. D. Manuel de Portugal, nipote dell'omonimo, era sicuramente dedito alle armi, tanto che morì in battaglia. Coetaneo di D. Sebastião, rappresentava il futuro radioso del regno, che era ormai pronto a diventare Impero. Nello stesso periodo in cui compose le stanze 26-28 del Canto IX de *Os Lusíadas* (con il mito di Atteone), per censurare, attraverso quest'allusione mitologica, l'attitudine negligente e distratta di D. Sebastião⁴⁵, Camões può aver visto incarnata nel giovane D. Manuel la speranza di una riscossa, di un sussulto d'orgoglio, che avrebbe assicurato le grandi sorti del Portogallo anche per le generazioni a venire.

Di fatto, l'ode è tutta proiettata verso il futuro, come dimostra la triplice anafora *A quem* seguita da *darão ... trarão ... farão*. Nella quarta stanza, troviamo nell'ordine l'imper. *dáis*, l'ind. pres. *celebro e tenho*, il fut. *farei sacro*. La topica ostentazione di umiltà (vv. 25 *meu tam baixo, mas zeloso engenho*, 28 *se algũa cousa em verso posso*, 29 *O rudo canto meu*) non diminuisce la consapevolezza del potere della poesia, che *resucita* (ind. pres. v. 29) gli onori e le vittorie conseguite in guerra dai Lusitani, benché siano *sepultadas* e *passadas* (vv. 30-31). L'allusione, evidentissima, è al poema epico de *Os Lusíadas*. La protezione del mecenate potrà salvaguardarlo *para tesouro dos futuros anos*, garantendogli l'immortalità. E il poeta potrà appog-

44 *A quem ... senão a vós, por quem restituída/se vê da poesia já perdida/a onra e gloria igual*, ossia, 'grazie a voi si vede restituita nella sua interezza la gloria della poesia che è da tempo perduta'.

45 Come fece anche André Falcão de Resende nell'ode a D. Amrique de Meneses, alludendo al braccio armato del giovane re (v. 23 *Sebastião primeiro*), che si impegna nella caccia piuttosto che nella guerra: «as armas com que inçita /aos seus, em monte, em caça as exçercita» (*Obras*, I, p. 319, n.º 112).

giarsi all'illustre casa dei Vimioso, trovandovi sostegno e ristoro, come l'edera che si avvolge intorno all'albero.

Il manoscritto dei *Lusíadas* offerto ai Vimioso porta la data del 1570. L'Alvará del poema epico è datato « 21 de Setembro de 1571 ». L'ode deve essere stata composta in questo lasso di tempo, senza però ottenere i benefici sperati. Tant'è che l'edizione *princeps* del 1572 è sprovvista di dedica, contro la consuetudine dell'epoca. E Camões continuò a vivere in povertà, con una misera rendita che D. Sebastião gli concesse, forse senza aver mai letto il poema⁴⁶.

Giustificazione dello stemma:

errore congiuntivo MA + RI

al v. 8 *A quem trarão, na faldra* (om. delicada MA RI), la parola omessa in rima trasforma il decasillabo iniziale in esasillabo, infrangendo lo schema strofico dell'ode.

errori separativi

vv. 13-14 *lacuna di due vv.* Jur

v. 17 *en les boas Ariam* Jur

opposizione in varianti adiafore:

Jur *vs.* MA RI

1 do Pindo Jur ↔ de Pindo MA RI

4 triunphante louro e mirto verde Jur ↔ do triumphante ... ou myrto MA RI

22 os espiritos passados Jur ↔ os espiritos ia passados MA RI

24 aura begnina dais Jur ↔ honra MA RI

25 tam baixo, mas zeloso Jur ↔ tam baixo quã zeloso MA RI

36 ornado Jur ↔ ornada d'honra MA RI

38-9 a tenra e florescente/hera, té 'gora de mui baixa estima Jur

a era florescente/para a minha, ate qui de baixa gente estima MA

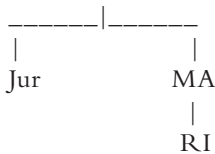
a hera florescente/para a minha, atéqui debaixa estima RI

⁴⁶ Graça Moura opta per la data del 1577, collegando i toni entusiastici dell'ode alla nomina a «mestre de campo general» di D. Manuel de Portugal : «Ora, tivesse a nomeação recaído no D. Manuel de Portugal tio, ou no sobrinho, a verdade é que, em qualquer dos casos, só ela explica as comparações heróicas das duas últimas estrofes da ode referida».

- 40 no qual Jur ↔ na qual MA RI
 se acosta Jur ↔ s'encosta MA RI
- 41 nele Jur ↔ nella MA RI
- 47 Tanto por outro a sorte, que os desama Jur
 Tanto por outra (a sorte qu'os desama) MA
 Tanto por outro, a sorte qu'os desama RI
- 60 o Tejo e Douro Jur ↔ o Tejo, e o Douro MA RI
- 61 peitos de Marte crespo e Phebo louro Jur
 peitos de Marte, Phebo crespo e louro MA
 peitos de Marte, & Phebo crespo, & louro RI
- 62 sereis Jur ↔ tereis MA RI

lectiones singulares:

- 20 a honra e a gloria MA ↔ a onra e gloria Jur + RI
- 42 aos ramos RI ↔ os ramos Jur + MA
- 45 quantos MA ↔ quanto Jur + RI
- 46 das azas MA ↔ nas asas Jur + RI



1 *A quem...?* È la prima di tre interrogative retoriche, collocate in anafora all'inizio delle prime tre strofe. Imita Hor. *Carm.* I, 12 *Quem virum aut heroa ... Quem deum...*

do Pindo as moradoras: perifrasi, in anastrofe, per designare le Muse, che adunano in sé le doti della sapienza e della bellezza (v. 2). È un calco di Garcilaso, *eleg.* I, v. 14 «con que de Pindo ya las moradoras»; l'attributo torna, nel testo dell'elegia, in altri due luoghi, accompagnando sempre ninfe e altre creature dei boschi: v. 155 «hermosas moradoras», vv. 169-171 «sátiros, faunos, ninfas, cuya vida/sin enojo se pasa, moradores/de la parte repuesta y escondida».

3 *florescentes capelas*: oggetto di *darão*, al v. 1. Il vocabolo *capelas* 'coroas de flores e folhas, grinaldas' è rialzato dal latinismo *florescentes* 'vigorose, prospere'.

triumphante louro: sono formate di alloro le ghirlande di chi *triumpha*, termine tecnico per indicare il riconoscimento formale di una vittoria (ossia, un corteo che celebra, con canti e acclamazioni, il generale vittorioso attraverso le strade dell'antica Roma).

mirto verde: questo arbusto sempreverde è associato in primo luogo a Venere, dea dell'amore, per un episodio narrato da Ovidio (*Fast.* IV, vv. 139-144). Di fatto, in un'altra occorrenza Camões parla degli «amados e queridos mirtos de Citereia» (*Lus.* IX, 57), ma è soprattutto un passo dell'*Écloga dos Faunos* a proporre i contatti più significativi con questa strofa dell'ode: «se não que lá no centro as igualasse o roxo lírio a par da branca rosa/[...]/ alí se vêm os mirtos circunstantes/que a cristalina Vénus encobriram/da companhia dos Faunos petulantes» (vv. 54-60). Cambia però il contesto: come l'alloro e la palma, qui il *mirto* è un simbolo della vittoria; infatti, le corone di mirto erano utilizzate nell'antica Roma per il c.d. 'piccolo trionfo' o 'ovazione', in cui si celebrava solennemente un generale per aver concluso un'impresa o raggiunto importanti risultati, senza però aver ottenuto una vittoria militare (alla quale spettava, come visto, il 'trionfo').

5 *gloriosa palma*: la foglia di palma era ugualmente un simbolo del successo ottenuto in un qualunque tipo di competizione. Come tale, è detta *gloriosa* nel senso che 'dà gloria' a chi la porta. Spesso si usa ancor oggi per un premio (la Palma d'oro di Cannes) o una distinzione (la palma degli Accademici francesi). Per le altre occorrenze di *palma* e *lour(eir)o* in Camões, le *Concord.* offrono una serie cospicua di raffronti: S152 «o verdadeiro preço da nova palma e do loureiro», Ec6 «a coroa de loureiro», L3.97 «do sempre verde louro», L4.55 «Na fronte a palma leva e o verde louro», L7.81 «das capelas de louro que me honrassem», L9.89 «Os triunfos, a fronte coroadada De palma e louro», El5 «que já de palma e louro vos coroam», L6.66 «Cos nossos fica a palma da vitória», L7.1 «a palma vencedora», L8.17 «Triunfando ... com justa palma», L8.24 «a coroa de palma», S58 «triunfante a palma», L4.97 «Que triunfos? Que palmas?».

6 *a presunção sublime*: è collocato dopo una forte inarcatura, in dipendenza da *não perde* del verso anteriore. La pianta della palma è nota per il suo profilo slanciato, con le foglie proiettate verso il cielo: questa proprietà è sottolineata dall'A. con il latinismo *sublime* 'alto, elevato', in senso letterale come figurato. Ancora più forte il calco semantico del lat. *praesumptio*, in una parola che ha una

connotazione piuttosto negativa in tutti i suoi derivati romanzi: *presunção* qui significa 'temerarietà, ardezza, resistenza ostinata', da intendersi come doti di un guerriero.

7 *nem ... se oprime*: correlato a *não perde*, esplicita il valore semantico di *presunção* 'resistenza ostinata', secondo un luogo comune diffuso attraverso la *Naturalis Historia* di Plinio: più la palma si piega sotto un peso, più in alto e con più forza tornerà a drizzarsi. Cf. *Red.* 35 *Querendo escrever hum dia*, RH 23 «Da palma se escreve e canta/ser tão dura e tão forçosa,/que peso não a quebranta,/mas antes de presunçosa/com elle mais se levanta» (entro la serie di *mirabilia*).

8 *faldra*: metatesi di *fralda*, inteso come lembo della veste in cui si raccolgono rispettivamente fiori e conchiglie. Lo stesso sintagma in L9:71 «as fraldas delicadas».

9 *rosas a roxa*: allitterazione fra due vocaboli che suggeriscono una vicinanza etimologica in realtà non esistente. Infatti, il primo deriva dal lat. *rōsa*, il secondo dal lat. *RUSSĒUS* (la stessa base del corrispondente cast. *rojo*). Comincia, a partire da questo verso, il ricorso alla bimebrazione, cioè l'uso costante di due elementi correlati fra loro sul piano sintattico: v. 9 *rosas a roxa Cloris* ~ v. 10 *conchas a branca Doris*, v. 11 *estas* ~ *aquelas, do mar* ~ *da terra*, v. 13 *danças e choreas*, v. 14 *Nereidas e Napeas*, v. 16 *em Thebas Amphion* ~ v. 17 *em Lesbos Arion*.

roxa ... branca: opposizione cromatica, da cui si deduce che nel sec. XVI il significato di *roxa* è ancora 'vermelho'.

Cloris: ninfa Napeia, come tale abitante di boschi e praterie (cf. v. 14 *Napeas*); vd. Ec7 «das Napeias, que os montes habitavam». FS la identifica con un'altra Cloris, la dea greca dei fiori e dei giardini, che nella mitologia latina corrispondeva a Flora. In questo caso non può trattarsi della dea, perché il personaggio correlato, cioè Doris, si identifica ugualmente con una ninfa.

10 *Doris*: ninfa marina, figlia di Oceano e Tetis, e madre delle *Nereidas* citate al v. 14.

11 *estas* è riferito a *conchas*, mentre *aquelas* è riferito a *rosas*. Si noti la collocazione degli elementi della frase, con la doppia anastrofe dei vv. 9 e 10, e il chiasmo del v. 11 *estas ... do mar, da terra aquelas*.

12 *argenteas ... amarelas*: tutto il verso è costruito su un elenco di aggettivi che si ispirano ad altrettanti colori. La corrispondenza dell'attributo al sostantivo

che gli compete non è di percezione immediata. Sembra che siano volutamente alternati, essendo *argenteas* e *brancas* riferiti a *conchas*, mentre *ruivas* e *amarelas* si correlano a *rosas*.

13 *danças e choreas*: dittologia sinonimica, con *chorea* che riproduce la forma latina derivata dal gr. χορεία 'danza corale' (oggi *coreia*).

14 *Nereidas*: ninfe del mare, figlie di *Doris* (v. 10). *Napeas*: ninfe dei boschi e delle praterie.

15 *os hymnos, odas, cantos*: tre sinonimi, due di origine greca (ἕμνος 'composizione poetica dedicata agli dei' e ὕδῃ 'canto lirico') e uno di derivazione latina (*cantos*), in funzione di compl. oggetto (*farão*) e collocati in anastrofe rispetto ai due soggetti della frase.

16 *Amphiion*: dierético. «Músico acerca do qual se dizia que a sua lírica construiu as muralhas de Tebas, movendo as pedras ao ritmo da música» (Pérez-Abadín).

17 *Arion*: dierético. «Outro dos cantores míticos acerca do qual a lenda conta que, ao ser lançado à água pelos marinheiros, atraiu com a sua lira os delfins e, conduzido por um deles, alcançou a costa» (Pérez-Abadín).

18 *por quem* riprende e conclude, dopo la triplice anafora di *A quem*.

restituida / se vê forte inarcatura che rinforza l'anastrofe del sogg. (v. 20 *a onra e gloria igual*) e del compl. di specificazione (v. 19 *da poesia já perdida*).

20 *a onra e gloria*: endiadi 'a honra gloriosa da poesia'. Se invece si considerano due soggetti indipendenti, allora si tratta di uno zeugma, perché verbo e participio sono al singolare.

igual con valore avverbiale, 'ugualmente, in ugual misura'.

22 *imitando*: gerundio modale, 'con l'imitazione', cioè 'seguendo l'esempio di'.

os espiritos passados: il sostantivo è qui considerato come proparossitono (*espírito*) e non nella forma fonetica ridotta *espiritos*. Dal punto di vista semantico, il sintagma equivale a 'spiriti degli antenati'.

23 *gentis, altos, reais*: triplice attributo di *espíritos*, che insiste sulla nobiltà (*gentis*), sull'elevazione morale (*altos*) e sull'appartenenza alla dinastia reale (*reais*), tutti inerenti alla casa dei Vimioso.

24 *aura benigna*: sintagma raro, che torna nell'Ode ao Conde do Redondo, v. 62 *benigna aura*, nello stesso contesto (Camões chiede la protezione del Conde per il libro di Garcia da Orta, in cui l'ode figura come paratesto). La rarità di questa *iunctura* è dimostrata dal fatto che se ne conoscono solo quattro occorrenze. Tolto un sonetto spurio attribuito al Petrarca nel solo codice parmense (P 45)⁴⁷, restano come possibili modelli camoniani due carmi del poeta novilatino Marcantonio Flaminio (1498-1550):

Nec gelidi fontes absunt, nec pabula laeta,
Et varios flores aura benigna parit.
Illic te maneo solus, carissima Nympha:
Si tibi sum carus, tu quoque sola veni.
(*Carmina*, lib. IV, *Lusus pastorales*, IV, vv. 12-14)

Ac circum Paphiae densant umbracula myrtus,
Et parit assiduas aura benigna rosas,
Narcissumque, crocumque, immortalemque amaranthum.
(*Carmina*, lib. II, *De Hercule et Hyla*, VI, vv. 37-39)⁴⁸

e la chiusa di un sonetto di Bernardo Tasso:

Or for del mar degli amorosi affanni,
sospinto da benigna aura seconda,
e rido e canto a queste piagge intorno.
(*Amori*, II, 44, vv. 12-14)

Negli eleganti distici elegiaci del Flaminio, *aura benigna* resta all'interno di un quadro di riferimento primaverile, mentre in Bernardo Tasso già si assiste ad un uso metaforico, con l'aura benigna che spinge il poeta fuori dal mare degli affanni amorosi. Anche Camões ricorre ad un traslato: infatti, chiede a D. Manuel di 'dare il suo soffio benevolo' all'ingegno del poeta, cioè di usare la sua sfera d'influenza per promuoverne l'opera.

47 Ad escludere la paternità petrarchiana basterebbe la rima *scorni* : *nottorni* (per *notturni*), che implica il verso in questione: *L'aura benigna già non faceva scorni* (*Rime disperse*, 61, v. 5 «Eran passati de l'inverno i giorni»).

48 *Incipit*: «Quid mirare, tuo si regnat corde Lycinna». Il tema del ratto di Hyla è trattato da Propertio, *Elegiae*, I. xx, vv. 17 ss., e ancor prima da Teocrito, *Idyllia*, XIII.

25 *tam baixo, mas zeloso*: professione di modestia, codificata fino dal mondo classico, ogniqualvolta ci si rivolga a un protettore o a un mecenate. Vd. anche v. 28 *se algũa cousa em verso posso* e v. 29 *rudo canto*.

26 *Por Mecenas*: messo in rilievo in apertura di verso, è il fulcro delle quattro strofe iniziali. Nel sintagma *a vós* l'accusativo è preceduto dalla prep. *a*, com'è normale in cast.

celebro e tenho: dittologia sinonimica, posta in anastrofe. Il dettato resta ambiguo: 'tenho por Mecenas e celebro a vós' può applicarsi tanto a un atto di mecenatismo già avvenuto (in forma di ringraziamento) quanto a un favore ancora da ottenere (in forma di richiesta).

27-28 *sacro ... farei*: 'consacrerò'; altra forte anastrofe, sottolineata dall'inarcatura.

29 *rudo canto*: le *Concord.* rinviano a Od7 «o rudo canto meu», e alle varianti formulari S86 = Ec5 «meus rudos versos», Oit4 «meu rude verbo», Oit2 «verso humilde e rudo», Ec4 «ruda fruta», Ec7 «fruta ruda».

30 *as onras ... as palmas*, correlati a *sepultadas ... já passadas*: gli onori e le vittorie appartenenti al passato sono ormai sepolti nell'oblio.

32 *belicosos*: 'pugnaces', gente pronta a combattere.

33 *pera tesouro ... anos*: in filigrana, ancora Orazio con *Carm.* III, 30, v. 1 *Exegi monumentum aere perennius* (Pérez-Abadín).

35 *da lei Lethea*: in dipendenza da *se defende* nel verso precedente (forte inarcatura); cf. L8.27 «que pode não temer a lei Leteia» (riferito a un guerriero). È la legge di Lete, uno dei fiumi che scorre nell'Averno: chi, entrando nel regno dei morti, ne beve l'acqua, è condannato all'oblio. Fuori di metafora, l'A. dice che *Os Lusíadas* resteranno immortali grazie all'intervento di D. Manuel come Mecenate. Si veda il luogo gemello nell'ode *Fogem as neves frias*, vv. 51-55 «Nem Theseo esforçado/[...]/livrar pode o ousado/Piríttoo da espantosa/prisão Leteia, escura e tenebrosa».

à qual tudo se rende: per la struttura formulare, cf. le odi *Fermosa fera*, v. 4 «amor, que vence tudo», v. 78 «Amor ... que tudo vença» e *Aquele moço fero*, v. 20 «do menino, que em todos pode tudo».

36 *honra e gloria*: anticipa *tenra e florescente* al v. 38.

39 *hera* è il sogg. della frase iniziata al v. 36 e si colloca dopo una forte inarcatura all'interno di un'anastrofe.

L'A. si paragona ad una pianta parassitaria, che vive attaccandosi al tronco di un albero da cui trae forza e nutrimento (v. 40 *se acosta e arrima*). La sintassi imbricata della strofa, unita al forte iperbato, ne rende difficile la comprensione per il copista di MA, che interviene drasticamente. Comincia per volgere al femm. tutti gli aggettivi e i pronomi che in Jur sono al masch.: così, v. 36 *ornada*, v. 40 *na qual*, v. 41 *e nela* sono riferiti da MA a *hera*, non a *tronco*. Questo provoca il rifacimento maldestro del v. 39 *para a minha, ate qui de baixa estima*.

Sul significato poetico dell'edera vd. Ariosto, *Fur.* XIV, 93, vv. 3-4 «di cui la fronte l'edera seguace/tutta aggirando va contorto passo», seguito fedelmente da Garcilaso, «hiedras que por los árboles caminas/torciendo el paso por su verde seno» (égl. I, vv. 243-244); ancora più prossimo al testo camoniano, un altro passo di Garcilaso «el árbol de victoria/que ciñe estrechamente/tu gloriosa frente/dé lugar a la hiedra que se planta/debajo de tu sombra y se levanta/poco a poco, arrimada a tus loores» (égl. I, vv. 35-40).

de mui baixa estima: costituisce la quarta dichiarazione di inadeguatezza espressa dall'A. sulle proprie capacità e sulla scarsa fama che ne deriva (vd. nota al v. 25). *mui baixa* è in opposizione a *tam alto* del v. 42.

40 *trepas* 'subir enroscando-se ou enrolando-se'. *se acosta e arrima*: altra struttura binaria, nella quale si oppongono due varianti adiafore (*se acosta* Jur vs. *s'encosta* MA RI). Di fatto, *acostar-se* fig. 'procurar amparo' è *difficilior* rispetto a *encostar-se* 'chegar-se, aproximar-se' e in senso fig. 'servir-se, valer-se'.

41 *asobireis*: da *subir*, con prefisso intensivo *ad-*.

43 *peregrinos*: 'raro, singular' o 'excelente, excepcional'. Calco di Garcilaso, *eleg.* I, v. 33 «ingenio peregrino».

44 *da fortuna envejados*: in anastrofe, all'interno di una costruzione sintattica artificiosa, dove l'ausiliare del verbo *fôrão* precede il sogg. *ingenhos peregrinos*, mentre il p.p. *envejados* si colloca in chiusura del verso.

45 *levantados* ... 46 *são*: altra costruzione imbricata; *por hum braço* dipende da *levantados*, mentre l'ausiliare *são* scinde il sintagma coeso *nas asas da fama*.

47 *sorte*: variazione di *fortuna* nel v. 44; ugualmente, a *envejados* corrisponde *os desama*.

48 *os desama ... os oprime*: ancora una struttura binaria, seppure divaricata, alla quale si accompagna un'anastrofe e la scissione del sintagma *co peso e gravidade da vil necessidade*. La *sorte* invidia ed ostacola gli spiriti di eccezione, tanto da opprimerli con il fardello delle necessità elementari (cioè, costringendoli ad una vita miserabile, bisognosa di aiuto e protezione).

50 *altos coraçõs*: riprende *os espiritos ... gentis, altos, reais* dei vv. 22–23.

51 *que vencem a fortuna*: ripete 44 *fortuna* e 45 *sorte*.

52 *columna*: fig. 'aiuto, amparo', con grafia latina.

53 *da ciência gentil* dopo una forte inarcatura. Il sintagma *ciência gentil* equivale al lat. *artes liberales*⁴⁹, in opposizione ad *ars bellica*: vd. L5.98 «e as armas não lhe impedem a ciência».

Octaviano ... Alexandre: dei quattro personaggi storici citati da Camões in chiusura della ottava strofa, Ottaviano Augusto e Alessandro Magno sono indiscutibilmente riconosciuti come fautori della cultura nei rispettivi imperi.

54 *Scipião*: in questo contesto, fra i molti illustri esponenti della famiglia Cornelia, Scipione non può essere che Publio Cornelio Scipione l'Emiliano, il distruttore di Cartagine. Cicerone ne fece alti elogi non solo per le sue qualità di condottiero, ma anche perché rappresentava la perfetta sintesi tra il *mos maiorum* e la *nova sapientia* ellenistica (era stato allievo sia di Catone che dello storico Polibio).

Graciano: resta, invece, poco comprensibile la scelta del terzo imperatore, Graziano, al quale la tradizione non associa particolari doti di mecenate. Si tratta, però, dello stesso imperatore di cui parla lo storico Claudiano, dal quale Camões riprende l'episodio del miracolo delle frecce nella battaglia del rio Frigido (cf. *Muito alto Rei*, v. 40 e commento). La poesia in ottave destinata al re Sebastião è databile con certezza al 1575, fatto che potrebbe supportare l'ipotesi di datazione qui proposta per l'Ode a D. Manuel de Portugal: poco prima dell'uscita della *princeps* nel 1572.

49 Nel senso, ancora ciceroniano, di *eruditio libero digna e scientia comprehendenda rerum plurimarum*.

55 *imortais*: anticipa 62 *imortal*.

56 *dourais*: da *dourar*, fig. 'dar brilho, destaque', quindi 'tornar notável, digno de admiração', 'honrar'.

57 *cítara sonora*: fig. 'la poesia epica'. Cf. LI.12 «de Homero a cítara», L2.52 «que cítara jamais cantou vitória». In alcuni casi, è opposta al flauto che è invece simbolo della poesia bucolica: Ec7 «ou por não ver soar na frauta ruda/o que a sonora cítara merece».

enquanto ... se estimar: forte inarcatura, con una costruzione temporale ('fintanto che') parallela a *enquanto produzir* del v. 60.

59 *douto e jocundo*: secondo il precetto oraziano (*Epist. ad Pisones*), la poesia deve al tempo stesso *docere et delectare*.

60 *o Tejo e Douro*: binomio, come il precedente *douto e jocundo* e il successivo *Marte e Phebo*. Per sineddoche, attraverso i due fiumi principali, indica la terra del Portogallo, la nazione di cui D. Manoel sarà gloria immortale.

61 *peitos de Marte*: 'guerrieri'. Per zeugma, *peitos* regge anche «(de) Phebo louro» per indicare 'i poeti'. La figura zeugmatica ha disturbato l'altro ramo della tradizione, che cerca di rimediare compattando i due agg. in fine di verso: *peitos de Marte, Phebo crespo e louro* MA, *peitos de Marte, & Phebo crespo, & louro* RI.

crespo ... louro: l'opposizione fra i due dèi, protettori rispettivamente dei guerrieri e dei poeti, si estende anche all'aspetto fisico. Nell'iconografia classica, Febo/Apollo ha una figura delicata, con lunghi capelli biondi, mentre Marte è sempre rappresentato con un corpo muscoloso, folta barba e - quando non indossa l'elmo - chioma scura e ricciuta. Per *crespo*, cf. Dante, *Rime*, 101, v. 15 «il crespo giallo» che vale 'riccioli biondi'.

62 *sereis*: non *tereis*, chiara *facilior* di MA RI. D. Manuel sarà la gloria immortale del Portogallo, perché lui in persona rappresenterà per il regno un motivo di grandissima fama, destinato ad oltrepassare i limiti del tempo.

VII

Jur	MA [RI]
	I
Fogem as neves frias dos montes, que já agora enverdecem, as arvores sombrias, as verdes ervas crecem, que o prado ameno de mil cores tecem. 5	Fogem as neves frias dos altos montes, e já reverdecem as arvores sombrias, as verdes ervas crecem, e o prado ameno de mil cores tecem.
	II
Zephiro brando aspira, de opa toda espalha a doce Flora, Progne leda sospira e Philomela chora: o ceo da fresca terra se namora. 10	Zephiro brando aspira, süas setas Amor afia agora, Progne triste suspira, e Philomela chora, o ceo da fresca terra se namora.
	III
Vai a alva Citerea pello campo de nimphas rodeada; a linda Pazitea despida e delicada das fermosas irmãs acompanhada. 15	Vai Venus Citharea com os coros das Nimphas rodeada, a linda Panopea despida e delicada co' as duas irmãs acompanhada.
	IV
	Em quanto as officinas do cyclope Vulcano está queimando, vão colhendo boninas as Nimphas, e cantando a terra cô ligeiro péé tocando. 20
	V
Dece do duro monte Diana, já cançada da espesura, buscando a fresca fonte onde, por sorte dura, perdeu Acteon a natural figura. 25	Dece do duro monte Diana, já cançada d'espessura, buscando a clara fonte onde por sorte dura perdeu Acteon a natural figura.
	VI
Assi se vai passando a doce primavera e seco estio; trás ella vem chegando dipois o inverno frio, que tambem passará por certo fio. 30	Assi se vai passando a verde primavera, e seco estio tras ella vem chegando depois o inverno frio, que tambem passará por certo fio.
	VII
Ir-se-á embranquecendo com a frigida neve o seco monte, e Iupiter chovendo	Ir-se-á embranquecendo coa frigida neve, o seco monte e Iupiter chovendo

turbará a clara fonte; temerá o marinheiro o Oriente.	35	turbará a clara fonte temerá o marinheiro o orisonte.
VIII		
Porque emfim tudo passa, não sabe o tempo ter firmeza em nada; a nosa vida escassa corre tam apresada, que quando se começa he acabada.	40	Porque emfim tudo passa: não sabe o tempo ter firmeza em nada, e nossa vida escassa foge tão apressada que quando se começa he acabada.
IX		
Que forão dos Troianos Heitor tímido, Heneas piadoso? Consumiram-te os annos, ó Craso poderoso, não te valeo tesouro precioso.	45	Que forão dos Troianos Heitor temido, Eneas piedoso? Consumiran-te os annos, ó Cresso tão famoso sem te valer teu ouro precioso.
X		
	50	Todo o contentamento crias qu'estava em ter thesouro ufano: o falsso pençamento qu'a custa de teu danno do docto Solon creste o desengano.
XI		
O bem que cá se alcança não dura nem por muito, nem por sorte; que a bem-aventurança, duravel de outra sorte, se há de alcançar na vida pera a morte.	55	O bem qu'aqui s'alcança não dura por possante, nem por forte, qu'a bem-aventurança duravel, d'outra sorte se ha de alcançar na vida pera a morte.
XII		
Porque emfim nada basta contra o teribel fim, e noite eterna; nem pode a deosa casta tornar à lux superna Hipolito da escura noite haver na.	60	Porqu'emfim nada basta contra o terribel fim da noite eterna nem pode a Deosa casta tornar a lus superna Hypolito da escura noite averna.
XIII		
Nem Theseo esforçado, com manha nem com força regurosa, livrar pode o ousado Peritoo da espantosa prizão Lethea escura, e tam medrosa.	65	Nem Theseo esforçado com manha, nem com força rigurosa livrar pôde o ousado Pirithoo da espantosa prisão Lethea, escura, e tenebrosa.

PR 191v, Jur 29r, MA 30v || **RI 64v**, FS II, pp. 174-179.

Oda Jur. Ode da brevidade da vida MA. *Ode nona* RI. *Oda IX* FS.

Ode in forma di *lira*, strofi pentastiche con schema *aBabB*, come nelle odi *Se de meu pensamento* (cf. v. 5 «triste lyra» e v. 37 «lyra toante») e *Aquele moço fero* (cf. v. 26 «branda lira»).

Varianti redazionali :

2 dos montes, que jaagora enverdecem Jur : dos altos montes e já (quando RI) reverdecem MA RI | 5 que o Jur. : e o MA RI | 7 de opa toda espalha a doce Flora Jur : suas setas Amor afia agora MA RI | 8 leda Jur : triste MA RI | 11 Vai a alva Citerea Jur : Vai Venus Citharea MA RI | 12 pello campo de Jur : com os coros das MA RI | 13 Pazitea Jur : Panopea MA RI | 15 das fermosas irmãs Jur : com as duas irmãs MA RI | 16-20 *om.* Jur | 23 fresca Jur : clara MA RI | 27 doce Jur. : verde MA RI | 35 o Oriente Jur : o orisonte MA RI | 38 a nosa Jur : e nossa MA RI | 39 corre Jur : foge MA RI | 44 ó Craso Jur : ó Cresso MA RI | 45 não te valeo tesouro Jur : sem te valer teu ouro MA RI | 46-50 *om.* Jur | 51 que cá Jur : qu'aquí MA RI | 52 nem por muito, nem por sorte Jur : por possante, nem por forte MA RI | 55 na vida Jur RI] da vida MA | 57 e noite Jur : da noite MA RI | 65 escura, e tam medrosa Jur : oscura, e tenebrosa MA RI.

Varianti, anche formali, del secondo ramo (MA RI):

2 e já reverdecem MA] quando reverdecem RI | 6 aspira Jur MA] spira RI | 10 se namora Jur MA] s'enamora RI | 15 co' as MA] com as RI | 17 dos Cyclopes RI | está Jur MA] stá RI | 20 cô Ma, co RI | péé MA, pê RI | 28 elle per ella MA RI (*errore congiuntivo*) | 32 co MA, com a RI | 34 turbara Jur MA] turbarâ RI | 35 temere *per* temerâ MA (*errore singolare*) | o orisonte MA, o Orizonte RI | 42 Heitor MA, Hector RI | 43 consumirante MA, consumirãote RI | 44 ó MA, ô RI | 48 o MA, ô RI | 49 qu'a MA, qu'â RI | 50 docto MA, douto RI | creste *corr. su* crestes MA | 55 na vida Jur RI] da vida MA | 59 a lux Jur : a lus MA : â luz RI | 63 pode Jur RI : pôde MA | 65 escura Jur RI : oscura MA.

Varianti di FS: 6 espira | 11-12 Já a linda Citherea/Vem do Coro das N. | 13 a branca Pasitea | 17 dos Cyclopas | 21 do aspero monte (+1) | 28 o Outuno vem entrando | 29 e logo | 35 a Oriente | 41 Que se fez | 50 do sabio Solon | 58 pôde | 60 da escura sombra | 62 ou com manha, ou com força valerosa.

Cf. Juromenha II, pp. 280-283 e 544-545. Michaëlis *ZrPh* VIII, 1884, p. 18. *Lírica*, I, pp. (332) 337 e III, 2, pp. 187-223⁵⁰. Lourenço 2009. Spaggiari 1980; 2016, pp. 123-156 e 251-256; e 2018, pp. 513-515 e 771.

Al f. 191v di PR (1577), si apre una sezione dedicata a Camões, che comprende gli *incipit* di nove poesie. L'indicazione «Canção *et reliquae*» nel margine destro del foglio dimostra che l'epigrafe *canção* include anche le odi. Di fatti, al primo posto appare nella lista col n.º 70 *Fogem as neves frias*. L'autoria camoniana non è mai stata contestata. Eppure, soltanto la citazione nell'Índice di P.º Ribeiro permette di confermare l'attribuzione aldilà di ogni possibile dubbio, perché l'unico ms. indipendente dalle stampe, cioè il Canc. Juromenha, riporta il testo senza nome d'autore (seppure all'interno di una stringa camoniana). L'ode fu pubblicata per la prima volta nella seconda edizione delle Rimas (1598) e da allora appare costantemente in tutte le successive edizioni, antiche come moderne.

Nel Manuscrito Apenso, la rubrica *Ode da brevidade da vida* ne riassume il tema principale. Di fatto, Camões descrive il continuo 'fazer-se e desfazer-se das coisas', nella circolarità dei cicli stagionali: tornano e passano le stagioni dell'anno, passa – senza mai tornare – il tempo della nostra vita.

La tradizione dell'ode dimostra che siamo in presenza di due redazioni distinte, entrambi autorali, una trasmessa dal Canc. Juromenha (Jur), l'altra dal Manuscrito Apenso (MA) su cui si basa la 1ª ed. a stampa del 1598 (RI). Sicuramente Jur conserva una redazione più antica, dove mancano due intere strofe della versione recenziore (la IV e la X). L'aspetto però più rilevante, come si vedrà nel commento, è la relazione diversa rispetto ai modelli, siano essi latini o volgari. È infatti particolarmente complessa la rete di contatti intertestuali, che si stratificano a partire dalle due odi oraziane (*Carm.* IV, 7 *Diffugere nives, redeunt iam gramina campis* e I, 4 *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*⁵¹), cui si aggiungono riprese e rielaborazioni di almeno tre modelli diversi: Petrarca per il son. 310 *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*, Bernardo Tasso per l'ode XLIV *Dianzi il*

50 Divergenze di lettura del ms. Jur rispetto alla *Lírica* III, 2, pp. 214-216 (varianti sostanziali): 2 enverdecem] reverdecem | 5 que o] e o | 15 das fermosas] co'as fermosas | 42 heneas] e Eneas | 45 não te valeo] sem te valer | 51 que qua (= cá)] que aqui | 65 escura e tâ medrosa] escura e tenebrosa.

51 L'eccezionale esito del dittico oraziano è dimostrato dalla quantità di traduzioni, imitazioni e rifacimenti che ne furono tratti in epoca rinascimentale; ci limiteremo a citare, fra i contemporanei portoghesi, António Ferreira e André Falcão de Resende, con, rispettivamente, *Eis nos torna a nascer o anno fermoso* e *Já o pesado inverno o rigor perde*.

verno nevoso, e Garcilaso de la Vega per vari luoghi dell'Elegia I.

L'ipotesto dell'ode camoniana coincide sostanzialmente con il carme IV, 7, imitato in modo letterale sia all'inizio che alla fine del testo (str. I = Hor., *Carm.* IV, 7, vv. 1-3; str. XII-XIII = Hor., *Carm.* IV, 7, vv. 23-28). Sul panno di fondo fornito da *Diffugere nives* si collocano poi vari tasselli provenienti dall'ode gemella I, 4, in particolare l'immagine di Vulcano nelle grotte dei Ciclopi, che contrasta col quadro di Venere accompagnata dalle ninfe (str. III-IV = Hor., *Carm.*, I, 4, vv. 5-8).

Rispetto al primo abbozzo, la versione portata da MA RI presenta una struttura tripartita, 5 + 3 + 5, per un totale di 13 strofi e 65 versi. La prima parte (strofi I-V) contiene il *tópos* dell'esordio primaverile, codificato dalla lirica provenzale come apertura obbligatoria di ogni canzone. Il quadro ameno del risveglio della natura comincia ad incrinarsi nella quinta strofe con l'allusione al mito cruento di Actéon.

Segue un nucleo centrale di tre strofe che agisce da cerniera fra la prima e la seconda parte dell'ode. La str. VIII introduce la *gnome* («tudo passa»), che insiste sui due temi della 'fugacidade do tempo' e della 'brevidade da vida'⁵². Con la str. IX torna la mitologia, ma questa volta con funzione ammonitoria, attraverso gli *exempla* che illustrano la sentenza centrale: tutto quanto si può ottenere nel corso della vita non ha il potere né la forza di durare oltre la morte. È durante la vita terrena che dobbiamo conquistarci la beatitudine eterna, cioè l'unica felicità che dura per sempre (str. XI).

Ancora due *exempla*, sviluppati rispettivamente nelle str. XII e XIII, portano alla conclusione dell'ode su un tono di amaro disincanto. Più che dalla promessa di una luce ultraterrena, Camões sembra attratto dalle tenebre che imprigionano due eroi antichi: Ippolito, figliastro di Fedra, e Piritoo, amico di Teseo. Né Diana, con il suo potere divino, né Teseo con l'astuzia e la forza di cui era capace, riuscirono a liberare Ippolito e Piritoo dalla *espantosa prisão* dell'oltretomba. L'ode chiude dunque su una nota lugubre, mettendo in risalto l'impotenza dell'uomo davanti al suo ultimo destino.

Dal punto di vista formale, questa ode in forma di *lira* presenta aspetti interessanti sul piano ritmico-sintattico, a cominciare dalla frequenza dell'inarcatura (11 su un totale di 65 versi), d'accordo col principio teorizzato da Bernardo

52 Le iterazioni di alcune parole-chiave, o di vocaboli che pertengono alla stessa costellazione semantica, segnalano in maniera inequivoca i punti nodali del testo : vv. 26 *passando* 30 *passará* 36 *passa*, 37 = 56 *nada*, 51 *alcança* 55 *alcançar*, 52 *forte* 62 *força* 61 *esforçado*, 51 *bem* 53 *bem-aventurança*, 57 = 60 *noite*.

Tasso di svincolare il periodo sintattico dal periodo ritmico, di modo che la frase non coincida necessariamente col verso. Da notare anche la presenza di ben tre decasillabi di gaita galega (accenti 4^a-7^a-10^a) e di un decassílabo lírico (accenti 3^a-10^a).

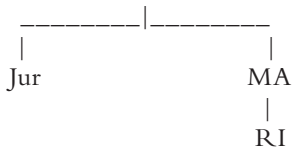
Giustificazione dello stemma

Errori congiuntivi di MA RI ↔ Jur :

- 13 Panopea ↔ Pasitea
- 28 elle ↔ ella
- 35 o orisonte ↔ o Oriente

Errore separativo di Jur :

- 44 ó Craso ↔ ó Cresso



Il numero di problemi testuali posto dalla tradizione di quest’ode costringe a limitare il commento all’aspetto ecdotico, rimandando per il resto alle analisi di àmbito più specificamente letterario di cui ha fatto più volte oggetto.

Mi riferisco, in particolare, alla “diffrazione mitologia” dei vv. 13 e 30, dove la lezione corretta è trasmessa in entrambi i luoghi da Jur (*Pasitea* e *Oriente*), mentre l’altro ramo interviene sui due nomi mitologici in sede di rima (*Panopea* e *o orizonte*). La questione è stata discussa, a varie riprese, basandosi sull’ed. Costa Pimpão⁵³, che riproduce il testo di RI aggiungendovi alcuni errori

⁵³ Ramalho 1965 ; Spaggiari 1980, 1993 e 2007 ; Lourenço 2009.

(non solo *gralhas*: cf. *Com.* 3, pp. 125-126)⁵⁴. Grazie all'ed. di LAF, è stato recuperato il testimone del ms. Jur, anche questo trascritto con varie imprecisioni. Per la prima volta si possono ora confrontare le due versioni, messe a fronte, dopo una scrupolosa verifica di tutti i testimoni. Nell'apparato si dà conto anche dell'ed. di FS che, pur essendo prossima a RI, attinge ad almeno due mss. oggi sconosciuti, con varianti adiafore non poziori.

1 *Fogem*: il presente descrittivo corrisponde al perfetto *Diffugere* del modello oraziano (IV, 7, v. 1), che esprime invece l'idea del totale dileguarsi delle nevi. Si noti il calco etimologico *fugir* 'dileguarsi, svanire, disciogliersi' detto delle *neves frias*. Anastrofe, seguita da un forte inarcamento al v. 2.

2 *dos montes...* : diffrazione in *absentia*, dove l'originale probabilmente portava una doppia dialefe **que | agora | enverdecem*⁵⁵. Tutta la tradizione reagisce per recuperare la o le sillabe considerate mancanti: Jur si limita a inserire *já* in funzione antiitacica (*dos montes, que já agora enverdecem*). L'antigrafo comune di MA RI aggiunge *altos* davanti a *montes*, e sostituisce *enverdecem* con *reverdecem* per evitare che il verbo inizi per vocale. Il secondo ramo però si differenzia nel segmento bisillabico che precede il verbo: MA presenta un perfetto decassillabo de gaita galega (*dos altos montes e ja reverdecem*: accenti 4^a-7^a-10^a), mentre RI porta *quando* invece di *e ja* per 'correggere' il ritmo del verso (*dos altos montes quando reverdecem* RI = FS).

Dal punto di vista intertestuale, la lezione di MA si avvicina maggiormente ai modelli latini. Prima il calco del celebre verso virgiliano *maioresque cadunt altis de montibus umbrae* (*Ecl.* I, v. 83). Poi, *reverdecem* che recupera il prefisso del *redeunt* oraziano (*Hor. Carm.* IV, 7, v. 1).

3 *as arvores sombrias*: traduce *arboribusque comae* (*Hor. Carm.* IV, 7, v. 2).

4 *as verdes ervas*: verso allitterante in /v/, preceduto dalla serie *neves ... reverdecem... arvores*.

re-verdecem e *verdes ervas* si sdoppiano per riprodurre il *gramina* oraziano (forse attraverso il suggerimento *viride gramen* di Virgilio, in tre passi delle *Georg.* II, v. 219; III, v. 144; e I, v. 56 *virescunt gramina*).

⁵⁴ Tra i più gravi, oltre a *branco* (v. *infra*), si segnalano al v. 6 *espira* invece di *aspira* (lezione unanime di tutti i testimoni), al v. 17 *Ciclopes* (proparossitono) invece di *Cidlopes* (parossitono), al v. 35 *a Oriente* invece di *o Oriente* (lezione del ms. Jur; cf. *o horizonte* MA RI).

⁵⁵ La lezione di Jur è supportata dal confronto con la canç. *Com força deshuzada*, vv. 5-6 «aonde o duro inverno/os campos enverdece alegremente».

prado ameno, singolare collettivo, sarà un'eco di Orazio, *Carm.* I, 4, v. 4 *nec prata canis albicant pruinis*, ma riveduto e corretto attraverso Petrarca, *Rvf* 310, vv. 4-5 «et primavera candida et vermiglia,/ridono i prati, e'l ciel si rasserena».

mil cores: per lo «smalto policromo del paesaggio primaverile» (Bettarini, nota a *Rvf*. 310,4) abbondano i possibili modelli classici, da Lucrezio, *De rerum natura*, V, vv. 737-740 a Virgilio, *Georg.*, II, vv. 328-331 e *Ecl.* III, vv. 56-57.

6 *Zéfiro*: vento primaverile per eccellenza, presente in Orazio, *Carm.* IV, 7, v. 9 *frigora mitescunt Zephyris*, ma non si può escludere l'eco di Petrarca, *Rvf* 310, v. 1 «Zéfiro torna e'l bel tempo rimena». L'agg. *brando* recupera il significato di *mitescunt*: è un vento che soffia mite e soave. La giunzione di *Zéfiro* con *Progne e Philomela* si riscontra anche in una strofa della canç. *Manda-me amor*, vv. 16-21 (red. LF²): «Zephyro vem, com a primavera bela:/manam as fontes ágoa clara e pura;/antre a flor da semente ándão chorando/seu dano antigo, Progne e Philomela».

brando: non *branco*, come si legge in tutte le edizioni di Costa Pimpão. Cf. del resto António Ferreira e André Falcão de Resende, entrambi traduttori-rifacitori di odi oraziane, che nella loro versione utilizzano rispettivamente «Eis nos torna a nascer o ano formoso,/Zéfiro brande, e doce primavera» (A. Ferreira, *Poemas Lusitanos*, Odes 2, 5, p. 128), e «Já o pesado Inverno o rigor perde/E ao Favonio brande/Obedecendo vai, e ao verão verde» (*Obras de André Falcão de Resende*, n.º 164, I, p. 494). Abbondano anche i possibili modelli italiani, che includono anche il verbo *spirare*: «Zéfiro dolce, che col tuo spirare» (N. da Coreggio, *Rime*, 241, v. 1), «Zéfiro spira, e'n bel sereno il giorno» (C. Gonzaga, *Rime*, 4, 21, v. 1), «Zephyro torna, che de amore aspira» (Boiardo, *Amorum libri*, III, 59, v. 1).

aspira: i mss. presentano concordi *aspira* MA Jur, mentre RI propone *spira* (prob. italianismo). Il verbo intr. *aspirar* 'soprar, exalar sopra, odor' mantiene qui il significato etimologico del lat. AD + SPIRARE; si può quindi parlare di un latinismo semantico. La lezione *espira*, messa a testo da Costa Pimpão, non trova riscontro in alcun testimone; risale infatti a Faria e Sousa e viene accettata nonostante che i lessici antichi attestino *espirar* solo come variante di *expirar* 'morrer'.

7 *de opa toda espalha a doce Flora*, lezione di Jur, si ricollega a un tópos classico in cui il vento primaverile con il suo soffio rigenera la natura, nel senso etimologico di 'generare di nuovo', sull'esempio di Lucrezio *genitabilis aura Favonii* (*De rerum natura* I, v. 11). Dal canto suo, *Flora* in quanto dea della natura e della pri-

mavera, riceve questo soffio rigeneratore. Da qui derivano versi come «Zefiro spira e la lasciva Flora» (G.B. Giraldi Cinzio, *Le Fiamme*, I, 63, v. 1), dove *lasciva* allude alla funzione riproduttiva della dea. Cf. ancora Bernardo Tasso, II, 99, vv. 26-30 «E col fiato fecondo/Zefiro rende gravido il terreno,/e la terra apre il seno/d'erbe, di fiori, e di bellezze pieno».

Nella lirica cinquecentesca, la coppia Zefiro/Flora può avvicinarsi con Zefiro/Clori, nome alternativo di Flora in parte della tradizione mitologica: cf. «Non sparge tanti fior Zefiro e Clori» in Bernardo Tasso (*Amori* V, 13, v. 1), che ripropone la stessa coppia di nomi nell'Ode XXXIII, v. 37 e XXXV, v. 41. Per il sost. *opa*, due contemporanei di Camões offrono occorrenze quasi identiche: Castanheda, *História da Índia*, 2, 17, 60: «...tinha vestida uma opa de brocado...» (1551) e Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Memorial da Tavola Redonda*, 9, 42: «... vestido de opa de borcado...» (ante 1578). Cf. Morais Silva, s.v. «*opa*, s.f. (origem obscura). Espécie de vestimenta que tem, no lugar das mangas, umas aberturas por onde se enfiam os braços e que usam em actos solenes os irmãos das confraria religiosas». Dunque, si tratta di una sopravveste lunga fino ai piedi e senza maniche, qualcosa di simile allo scapolare degli ordini benedettini. Lo stesso significato si registra in DRAE s.v. *hopa* «f. Especie de vestidura, al modo de túnica o sotana cerrada».

Il dizionario etimologico di Corominas per *opa* rinvia a *opado*: «'vano, hinchado', palabra regional de origen incerto, localizada en dialectos occidentales y americanos, también portuguesa y gallega; parece derivar del gall. *Ópar* 'levantar', 'esponjar', y éste de *opa* 'upa', *aupar* 'levantar'. 1.^a doc.: 'grueso, abundante' (*enzina opada*) 2 veces en 1587 (G. Lobo Lasso de la Vega (*HispR.* XXVI, 287)) (DCECH, s.v.). Cf. Morais Silva, s.v. *opado* «adj. (de *opar*). Inchado, intumecido; grosso, balofo». Cf. *opadaço* «adj. (de *opado*). Muito inchado, muito entumecido: "...que lhe fazia inchar as barrigas, e amarelos, e opadaços, e lhe inchavam as pernas..." (Gaspar Correia, *Lendas da Índia*)».

Più che a (*h*)*opa* 'tunica senza maniche', il vocabolo *opa* in Camões (*hapax*) sembra collegarsi a *opado* 'inchado, entumecido' (port./gal.)⁵⁶ e 'grueso, abundante' (cast.), anch'esso di etimo oscuro. In effetti, l'espressione *de opa* sembra avere valore avverbiale e indicare l'abbondanza, la pienezza. Verrebbe da pensare ad un aggancio paretimologico con il lat. *ops* 'poder, riqueza', da cui derivano *optimus* e *opulentus*. Entrambi gli agg. latini dettero luogo, nel sec. XVI, a cultismi come

56 «No pertenece al uso común, ni es tampoco frecuente en glosarios dialectales. [...] En Portugués lo registran como de uso común varios diccionarios modernos: Vieira (1873): 'gordo, mal figurado pela obstrução nas vias e conductos dos humores'; Michaëlis (1887) 'geschwollem, fettleibig' = balofo, inchado; en gallego 'hinchado, hueco, fofo' (Carré) (DCECH, s.v.).

opimo ‘fecundo, abundante, ricco, fértil’⁵⁷ e *opulento*, *opulência* ‘abundância, fartura, fertilidade’ (Morais Silva).

D'altra parte, il verbo *espalhar* ‘semear, difundir, fazer cair, derramar’ ben si presta a questa interpretazione. Nella redazione primitiva, conservata da Jur, il verso «Zéfiro espalha de opa toda a doce Flora» significa ‘Zefiro sparge in abbondanza il seme fecondo su tutta la dolce Flora’, cioè sulla natura.

7 *süas setas Amor afia agora*, lezione di MA RI, introduce l'immagine del dio dell'Amore (Eros/Cupido), tradizionalmente rappresentato con arco e frecce, mentre affila la punta delle sue armi per istillare nei cuori la passione amorosa. Il verbo *afiar* corrisponde ad *amolar* nel luogo corrispondente dell'ode I, v. 5 *pontas amoladas*. Dal punto di vista formale, si notino l'insistenza allitterazione, prima in /s/ *süas setas*, poi in /a/ *Amor afia agora*; il pron. *süas* dieretico; la rara scansione del verso (decassílabo lírico, accenti 3^a-10^a) e la consueta anastrofe.

8-9 *Progne leda suspira*, lezione di Jur, introduce un'opposizione rispetto a *Philomela chora*: in questo caso, i due mitonimi Progne e Philomela «equivalgono a sostantivi generici» (Contini, 1964, p. XXI), come accade nel codice poetico di riferimento. Già in Petrarca, infatti, indicano semplicemente due uccelli, la rondine e l'usignolo, entrambi sinonimo di primavera, cf. «un rusignolo/ fa suo lamento per l'antico duolo/si dolcemente, che non par che piagna;/Et ancor Progne si forte si lagna» (Petrarca, *Rime disperse e attrib.*, 62, vv. 2-5), «O Filomena, che gli antichi guai/rinovi ogni anno, e con soavi accenti/da selve e da spelunche udir ti fai;/e se tu, Progne, è ver ch'or ti lamenti/[...]/ma del tuo fallo ancor ti lagni e penti» (Sannazaro, *Arcadia*, 20).

Progne triste suspira, lezione concorrente di MA RI (*leda* Jur ↔ *triste* MA RI), ricompono sullo sfondo il tragico mito greco delle due sorelle Procné e Philomela. Secondo l'antica leggenda, Tereo, marito di Procné, approfitta della giovane cognata e poi le taglia la lingua per assicurarsi del suo silenzio. Ormai muta, Philomela ricorre ad un tessuto da lei ricamato per informare la sorella dell'accaduto. Per vendetta, Procné prima uccide Itis, il figlio avuto da Tereo, poi lo taglia a pezzi, lo cuoce e infine lo imbandisce come banchetto al padre ignaro. Quando Tereo apprende di aver mangiato i resti del figlio, fuori di sé, insegue le due sorelle per ucciderle: però, a questo punto, intervengono gli dei che impongono una generale metamorfosi. Progne diventa rondine, ed emette un suono querulo e stridente come un gemito; Filomela diventa usignolo, riscattando nell'eccezionale bellezza del suo canto la voce umana perduta; e Te-

⁵⁷ Cf. cast. *opimo*, «tomado del lat. *opīmus* ‘fecundo, fertil’, ‘gordo, pingüe’. *1.^a doc.* Lup. Leon. de Argensola (1559-1613)» (DCECH, s.v.).

reo si trasforma in upupa, condensando nel lugubre uccello notturno la violenza cupa dei suoi atti. Il mito è ovviamente narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, VI, v. 426 ss.

10 *o céu da fresca terra se namora*: matrice diretta di questo verso è ancora Petrarca, *Rvf* 255, v. 8 «ch'anco il ciel de la terra s'innamora». Oltre al binomio oppositivo *céu/terra*, molto frequente in Camões, si noti l'agg. *fresca*, assente nel modello petrarchesco, che si ricollega per antitesi a 27 *seco estio* e 32 *seco monte*, funzionando da commutatore di *verde*, nell'accezione già evidenziata di 'recente, tenero, appena nato'. L'anastrofe *da terra se namora* è già in Petrarca.

11 *Vai Venus Citharea* MA RI è un calco di Hor. *Carm.* I, 4, vv. 5-7 *Iam Cytherea choros ducit Venus*, dove l'epiteto 'Citerea' indica semplicemente l'isola di Citera in cui, secondo una delle molte leggende, la dea sarebbe nata dalla spuma del mare.

Vai a alva Citerea Jur, rispetto al modello oraziano, sopprime *Venus*, considerandolo forse un inutile raddoppio. In questo verso del ms. Jur compare già l'allitterazione in /v/ che sarà ripresa nel *Vai Venus* trasmesso concordemente da MA RI. Isolata e, evidentemente, *facilior* la lezione *Já a linda Citherea* FS.

12 *pelo campo* Jur insiste sulla visione campestre (2 *enverdecem*, 3 *arvores sombrias*, 4 *verdes ervas*, 6 *prado ameno*), mentre la lezione di MA RI sceglie un registro più alto: infatti, *cos coros* MA RI corrisponde letteralmente a *choros (ducit)* del modello oraziano, di cui mantiene anche il significato di 'gruppo che danza e canta'. La prep. *cos* per *com os* è una forma arcaica di crasi, che vale per una sola sillaba e, in questo luogo, anticipa la sillaba iniziale del sostantivo che segue (*cos coros*).

vai ... rodeada: 'avanza circondata dalle Ninfe'. La forma verbale perifrastica si divarica, collocando i due elementi all'inizio (*vai*) e alla fine (*rodeada*) del distico. La sintassi dell'originale non viene accettata da FS che propone *Já a linda Citherea/vem, do Coro das nimphas rodeada*, rielaborando in forma prosastica la lezione delle stampe.

13 *a linda Pasitea* Jur ↔ *a linda Panopea* MA RI: non esiste alcun nome corrispondente nei due luoghi oraziani che fungono da modello a questa strofe, cioè *Carm.* I, 4, vv. 5-6, già citato al v. 11, e IV, 7, vv. 5-6 *Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet/ducere nuda choros*. In Orazio dunque si tratta solo di Ninfe e di Grazie, senza alcuna specificazione individuale; e, come finemente osserva Paolo Fedeli, «poiché il plurale *Gratiae* non potrebbe trovare posto in

un esametro, Orazio ricorre [...] a un'elegante perifrasi» (Fedeli, 2008, p. 331). I traduttori o imitatori cinquecenteschi riempiono questa lacuna proponendo il nome mancante, che è - per esempio - *Aglais* in André Falcão de Resende (*Alegre a Graça Aglais, e as irmãs duas*).

Non c'è alcun dubbio, anche sulla base della tradizione letteraria rinascimentale, che *Pasitea* sia la lezione corretta, portata in questo caso dal ms. Jur (che abitualmente commette errori mitologici anche clamorosi). Basti citare alcuni luoghi corrispondenti in poeti italiani: «le due sorelle aggiunte a Pasithea/cantando di sé cerchio intorno fero», «di Pasithea e di tutte le Grazie» (Boiardo, *Amorum libri*, I, 30, vv. 3-4 e *Pastorale*, egl. IV, v. 128), «Aglaiia e Pasitea cum la sorella» (N. da Coreggio, *Rime*, 376, v. 107), «e Pasitea con l'altre sorelle» (B. Capello, *Rime*, 268, v. 56, e cf. «e Pasitea/con le sorelle sue», *ibid.* 407, v. 130).

La lezione *Panopea* di MA RI fu respinta già da Faria e Sousa nella sua edizione secentesca⁵⁸ perché, di fatto, è il nome di una Nereida, cioè una ninfa dei mari, che nulla ha a che vedere con le Ninfe dei campi o dei prati (Napeias, Oreades, Driades). Ora, sul fatto che *Panopea* sia un errore 'mitologico' non può esserci dubbio. I pareri sono però discordanti per quanto riguarda la sua valutazione. La maggioranza degli studiosi, da Faria e Sousa a Lourenço 2009, considera *Panopea* un errore di trasmissione, introdotto da un copista o dal tipografo, e come tale da correggere in *Pasitea*. Prima dell'edizione del *Canc. Juromenha*, chi scrive sostenne a varie riprese che si trattava invece di un errore d'autore, che il copista del ms. Jur avrebbe per primo corretto (Spaggiari 1980 a 2016b). A quell'epoca, ci si basava ancora sulla datazione «1600» inscritta a lapis, probabilmente dal Visconde de Juromenha, sul primo foglio del codice oggi acefalo, datazione genericamente confermata dalla Michaëlis. Ora, lo studio approfondito del manoscritto Juromenha, che è rimasto inedito fino al 2018, ha permesso di retrodatare il manoscritto che, nel suo nucleo principale, risale agli anni 1560-1580. Come tutti gli altri codici che trasmettono la lirica camoniana, anche Jur è stato compilato molti anni prima delle due edizioni tardo-cinquecentesche delle *Rime* (1595 e 1598). È dunque esclusa qualunque possibilità di correzione rispetto all'errore patente delle stampe. Per la tradizione lirica di Panopea, basti il confronto con Bernardo Tasso, *Amori* II, 90, vv. 47-52: «sovra i delfini di vermiglie rose/coronati, la vaga Panopea/Efire e Galatea,/spruzzando il salso umor/[...]/cantando incominciar soavemente».

La terza variante, *Palistea*, che FS dice di aver trovato in un altro ms., è un caso esemplare di tradizione indiretta. Nella fattispecie, conferma la difficoltà insita nei mitonimi, che spesso costituiscono fattori dinamici di tipo culturale, dovuti all'imperfetta conoscenza del complesso mondo mitologico greco e latino, nel

⁵⁸ FS dice di aver corretto per *emendatio* Panopea in Pasitea, mentre uno dei due codici che aveva a disposizione porta una terza lezione *Palistea*, sicuramente erranea.

quale già esistono versioni divergenti di certe singole *fabulae*, oppure discrepanze nell'attribuzione del nome o degli attributi di alcune divinità, soprattutto minori.

14 *despida e delicada*: il binomio aggettivale, per di più allitterante in /d/, corrisponde al lat. *nuda* e anticipa *decentes* 'eleganti, graziose, leggiadre', riferito alle *Gratae* che danzano insieme alle Ninfe in Orazio *Carm.* I, 4, v. 6.

15 *com as duas irmãs* MA RI specifica che si tratta di una delle tre Grazie, secondo una tradizione che è documentata, in epoca rinascimentale, fino dalle *Genealogiae* di Boccaccio (la segnalazione in Ramalho, 1965).

Così le stampe confermano indirettamente che è *Pasitea* la lezione corretta al v. 13, e non *Panopea* che, essendo una ninfa marina, apparteneva al gruppo ben più numeroso delle Nereidi.

acompanhada: lo stesso tipo di perifrasi e con identica disposizione rispetto ai due versi iniziali della strofe, cf. *Vai Vénus... cos coros das Ninfas rodeada* = [*vai*] *a linda Panopeia... com as duas irmãs acompanhada*. L'ellissi del verbo *vai* nel secondo elemento perifrastico costituisce uno zeugma.

16 *Em quanto* corrisponde esattamente al *dum* latino ed introduce l'immagine del dio Vulcano che riempie di fiamme e di scintille gli antri dei Ciclopi, dove forgia i fulmini destinati a Zeus (Hor. *Carm.* I, 4, vv. 7-8 *dum gravis Cyclopum/Vulcanus ardens visit oficinas*. Cf. «Vulcan, vieni a veder tua Citarea, /che con Marte suo lieta si posa, /e rotta t'ha la fede e fatta rea» (L. de' Medici, *Amori di Venere e Marte*, 97), «Mentre con Citerea Marte s'asconde» (B. Tasso, *Amori*, II, 14, v. 6) e, soprattutto, «La fronte del Gigante, /Ch' a la fucina di Vulcan si stanca: /anzi con fier sembiente /al gran Fabro davante /i duri velli a forza /trahesti for de la lanosa scorza» ai vv. 51-56 dell'Ode *Pon freno Musa a quel sì lungo pianto*, ipotesto della prima ode camoniana *Detem hum pouco Musa o largo pranto*.

as oficinas: calco del modello latino, col significato di 'fucina'; in questo caso, le grotte dove lavorano i Ciclopi.

17 *do Cíclope*: dipendendo da *oficinas* del verso precedente, il complemento provoca il primo forte *enjambement* della strofe. Il decasillabo, con accenti 3^a - 6^a - 10^a, assicura la pronuncia piana del vocabolo (non *Cíclope*, proparossitono, come in Costa Pimpão). *está queimando*: ancora una perifrasi verbale, con valore durativo.

18-19 *vão colhendo ... e cantando*: perifrasi corrispondente a quella del v. 11, stavolta con aspetto durativo, accompagnata da anastrofe e triplice gerundio.

10 *a terra cô ligeiro pé tocando* traduce *ducere ... choros* del modello oraziano (*Carm.* IV, 7, v. 6). Cf. *Lus.* IX, 85 «Uma delas maior, a que se humilha/todo o coro das ninfas e obedece». Il gr. χορός, da cui lat. *chorus*, indica una danza corale, cioè un gruppo di persone che ballano: è usato qui al v. 12 *com os coros das Nimphas rodeada*, riferito a Venus. Qui si dimostra come l'intera strofe IV, che è assente nella redazione Jur, costituisce una tipica *ampliatio* della str. III, dove già si parla di Venere che danza con le Ninfe e con le Grazie. Venere evoca la figura di Vulcano e delle sue officine, mentre *os coros das Nimphas* si esplicita nei due versi finali: *as Nimphas ... a terra cô ligeiro pé tocando*.

21 *dece do duro monte/Diana*: all'inizio della strofe, da notare l'allitterazione in /d/ che suggerisce, sul piano fonico, la durezza e il rigore della vita silvestre, nonché l'anastrofe e il forte *enjambement* che collega come sempre i due primi versi. La parte iniziale della strofe sembra ispirata da Ovidio *Met.* III, v. 155 «Vallis erat piceis et acuta densa cupressu» e vv. 161-164 «fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,/[...]/hic dea silvarum venatu fessa solebat/virgineos artus liquido perfundere rore».

22 *já cansada*: 'ormai stanca', dopo i lunghi mesi invernali (cf. *Met.* III, v. 163 *venatu fessa*). Il vocabolo *espessura* 'foresta ou bosque denso' (cf. *vallis ... densa*) è assai frequente nell'idioletto camoniano e indica sempre il folto dei boschi, in opposizione alle radure.

23 *a fresca fonte* Jur ↔ *a clara fonte* MA RI: tipico esempio di variante adiafora. Questo sintagma fa parte di una serie formulare, in cui il sostantivo e l'aggettivo si saldano secondo un paradigma predefinito, cioè con un ristretto numero di possibilità sancite dal canone. Cf. v. 1 *neves frias*, v. 2 *altos montes*, v. 3 *árvores sombrias*, v. 4 *verdes ervas*, v. 5 *prado ameno*, v. 10 *fresca terra*, v. 21 *duro monte*, v. 27 *doce/verde primavera*, *seco estio*, v. 29 *inverno frio*, v. 32 *frigida neve, seco monte*, v. 34 *clara fonte*.

Lo stesso sintagma *clara fonte* appare in rima al v. 34, questa volta con l'accordo di tutti i testimoni. Anche se la redazione di MA RI al v. 23 è più vicina al modello latino (*clara fonte* = *perlucida undis*), è inammissibile la ripetizione di un sintagma identico in rima in una poesia lirica. Questo appoggia la variante *fresca fonte* di Jur al v. 23, che si ricollega con un binomio allitterante alla sequenza *frias* (v. 1), *fresca* (v. 10), *frio* (v. 29), *frigida* (v. 32).

24 *por sorte dura* ‘má fortuna, adversidade, fatalidade’. Fu infatti per puro caso che Actéon, durante la caccia, vide Diana mentre si bagnava nuda in una fonte. La *deosa casta* (v. 58) lo punì per aver trasgredito le leggi del suo territorio, abbandonandosi all’attrazione sensuale che è invece dominio di Venere. La ripetizione dell’aggettivo, che era già nel v. 21 *duro monte*, fa sì che la strofe si conclude sulla stessa nota iniziale, dal punto di vista sia semantico che fonico.

25 *Actéon*: il mito di Actéon che, trasformato in cervo, finisce per essere sbrannato dai suoi stessi cani resta qui appena accennato. Nei *Lus.* IX, 26-27 lo stesso mito⁵⁹ è invece utilizzato con chiari intenti politici; ricordando la sorte infelice di Actéon, Camões intende spingere D. Sebastião a tralasciare la caccia e gli altri passatempi da gentiluomo per concentrarsi sui destini del regno (Ramalho, 1967-1968).

perdeu ... a natural figura ‘perse la forma esteriore che gli era congenita’, dunque ‘perse l’aspetto umano’ (cf. a *bella forma humana* nei *Lus.* loc. cit.). La metamorfosi in cervo è ovviamente descritta da Ovidio, *Met.* III, vv. 186 ss. Si noti che il verbo *perdeu* è l’unico perfetto che interrompe la lunga serie di indicativi presenti o futuri di cui è intessuta la prima parte dell’ode.

26 *se vai passando*: ancora una costruzione perifrastica, messa in rilievo dall’*enjambement* e dall’anastrofe; cf. 28 *vem chegando*. Il verbo al singolare vale per i due soggetti espressi al v. 27 (zeugma).

30 *passará*: è il primo ind. futuro del testo, finora costruito su una sequenza di presenti indicativi di tipo descrittivo (*fogem... reverdecem... crecem... tecem... aspira... afia ... suspira... chora... se namora... vai... está... vão... dece...*). È anche la seconda occorrenza del verbo *passar*, che si ripete per tre volte in dieci versi, in uno dei punti nodali dell’ode: v. 26 *passando*, v. 30 *passará*, v. 36 *passa*..

por certo fio ‘na mesma ordem fatal’ (MLS). Il sost. *fio* è usato nel senso fig. di ‘encadeamento, concatenação, continuidade’.

33 *Júpiter chovendo*: elegante soluzione per indicare Giove Pluvio, cioè Giove in quanto portatore delle piogge.

30 *temerá* fa eco a *turbará* (v. 29), sempre all’inizio del verso. *o marinheiro* in anastrofe.

59 «Via Acteon na caça, tam austero,/de cego na alegria bruta, insana,/que por seguir hum feo animal fero,/foge da gente, e bella forma humana:/E por castigo quer doce, e severo,/mostra-lhe a fermosura de Diana,/e guarde se nam seja inda comido/desses cões que agora ama, e consumido» (*Lus.* IX, 26).

Oriente: la lezione di Jur è *difficilior* rispetto a *orizzonte* MA RI. Anche qui l'ostacolo è costituito da un nome mitologico, che l'antigrafo delle stampe non riconosce. Oriente è una costellazione vicina al segno del Toro, la cui apparizione segnala l'arrivo delle tempeste autunnali; per questo suscita il timore del marinaio. Questo luogo costituisce la seconda 'cruce' testuale dell'ode e ripropone la stessa distribuzione tipologica del mitonimo *Panopea/Pasitea* al v. 13.

La forma *Oriente* rispetto all'originario *Orione* (dal gr. Ὠρίων) è ammessa come alternativa nella lingua poetica dell'epoca (cf. il lemma *Oriente* nella *Micrologia camoniana*). È presente in due luoghi dei *Lus.*, X, 88, v. 6 «e do Oriente o gesto turbulento», ma soprattutto VI, 85, v. 6, dove o *ensifero Oriente*⁶⁰ rima con *no Orizzonte*, al v. 2 della stessa strofa. Dunque, le due varianti in cui si biparte la tradizione nel v. 30 della nostra ode figurano entrambi in un passo del poema epico, collegate nella sede privilegiata della rima.

Anche nell'ode di Bernardo Tasso, che ugualmente si ispira al *Diffugere nives* oraziano, si incontra *armato Oriente* in rima: «e l'armato Oriente⁶¹/faccia con l'onde salse aspra tenzone» (46, vv. 9-10); per altre occorrenze nello stesso autore, cf. «e con la spada l'armato Orione/dal ciel si mostra, e dispietato e reo/l'aere, la terra e'l mar turba e confonde» (*Amori* V, 185, vv. 17-19); «qual navicella/d'Amor ne l'onde perigliose et alte,/non temerò lo sdegno d'Orione» (*Amori* III, 68, vv. 289-291); «E l'armato Orione/con la spada funesta» (*Ode* XXII, vv. 4-5).

34 *foge* MA RI, rispetto a *corre* Jur, è una ripresa dell'*incipit* dell'ode *Fogem as neves frias*, che marca l'inizio della parte conclusiva della poesia, tutta intessuta di *exempla* mitologici.

42 *Heitor temido* 'que infunde medo'⁶²; *Eneas pïedoso* 'que tem piedade', traduce il lat. *pïus*, che è l'epiteto formulare di Enea. Dal punto di vista metrico, il verso è un decasillabo de gaita gallega (4^a-7^a-10^a).

44 o *Craso poderoso* Jur: si fa riferimento a Marco Licinio Crasso, nobile romano vissuto nel I secolo a.C., che fu considerato l'uomo più ricco del suo tempo

60 Calco di Ovid. *Fast.* IV, v. 388 «ensifer Orion aequore mersus erit».

61 L'archetipo rimonta a Petr. *Rvf* 41, v. 9-11 «Allor riprende ardir Saturno et Marte,/crudeli stelle, et Orione armato/pezza a' tristi nocchier' governi et sarte».

62 Secondo la narrazione omerica, appena Ettore morì, tutti i nemici si avvicinarono al suo corpo, meravigliandosi che, anche dopo morto, mantenesse il suo aspetto minaccioso e imponente.

(avendo accumulato una fortuna con l'acquisto dei beni appartenuti ai proscritti di Silla).

o Cresso taõ famoso MA RI: si tratta di Creso, re di Lidia, celebre nell'antichità per le sue smisurate ricchezze. La variante delle stampe è collegata alla strofe X, assente nella redazione del ms. Jur, dove si fa esplicita allusione al dialogo che il re Creso ebbe con Solone (cf. *infra*).

45 *não te valeo tesouro precioso* Jur è *difficilior* rispetto a *sem te valer teu ouro* MA RI, che probabilmente dipende da una cattiva lettura dell'antigrafo (*tesouro* > *teu ouro*). Il sost. *thesouro*, con latinismo grafico, è d'altra parte presente al v. 47, nella strofa aggiunta da MA RI con l'episodio di Solone.

46 *todo o contentamento*: 'a felicidade', corrispondente al gr. *eudaimonia*.

47 *ufano* 'di cui ci si vanta, esprimendo esagerato orgoglio', usato sempre in senso peggiorativo. Si noti la consueta inarcatura fra i due versi iniziali della strofe, e il distacco dato alla parola-chiave *contentamento* che, dal punto di vista sintattico, è soggetto della subordinata *qu'estava* (anastrofe e *mise en relief*).

48 *Ó falso pensamento*: l'illusione di essere felice.

50 *do docto Solon*: Solone fu uno dei sette Savi dell'antica Grecia; di qui l'agg. *douto* 'sábio', che MA trascrive conservando la grafia del lat. *doctus* (latinismo grafico).

Nel resoconto di Erodoto I, 29-33, Creso volle mostrare a Solone tutti i suoi tesori, rimanendo deluso dall'assoluta indifferenza che ostentava il saggio ateniese. Alla fine Creso gli domandò: «Hai mai veduto un uomo più felice di me?». Solone rispose che la felicità può essere misurata solo dopo la fine della vita, perché nel mondo tutto è «caso e circostanza» e spesso Dio distrugge coloro a cui sembrava aver concesso ricchezza e favori. La favola di Creso e Solone è un apologo sull'incostanza della fortuna. Camões la trasforma in un monito sulla futilità della ricchezza terrena, che non solo non potrà seguirci nell'oltretomba, ma non è nemmeno capace di renderci felici durante la vita.

creste corrisponde a *crias* del v. 47 (poliptoto). Il verbo *crer* qui significa 'confiar em, aceitar como verdadeiro'.

o desengano: 'o que faz sair do engano, que ensina a não recair em erro'. Davanti alla morte, sul rogo che cominciava ad ardere, a Creso tornarono in mente le parole

del saggio ateniese sull'incostanza della fortuna e sulla casualità della vita umana. 51 *o bem* anticipa a *bem-aventurança* del v. 53, contrapponendo il bene *que aqui se alcança*, cioè quanto si può ottenere durante il passaggio sulla terra, alla beatitudine eterna. *se alcança* anticipa *se há-de alcançar* del v. 55.

52 *não dura*: cf. v. 54 *duravel*. La lezione *por possante, nem por forte* MA RI è un probabile eco di Bernardo Tasso, che usa cinque volte il sintagma «possente e forte» in rima con «morte»⁶³. La citazione del modello italiano sostituisce la variante *facilior* portata da *Jur nem por muito nem por sorte*, dove *por sorte* anticipa la clausola del v. 54 *de outra sorte*.

53 *bem-aventurança* 'la gloria celeste', cioè la beatitudine o felicità suprema che solo i santi e i giusti possono raggiungere nel cielo, accanto a Dio (cf. v. 55 *se ha de alcançar na vida pera a morte*).

57 *o terribel fim, e noite eterna* di *Jur* presenta una struttura ritmico-sintattica tipica della poesia cinquecentesca. Nel binomio, oltre alla disposizione chiasmica degli elementi (agg. + sost. / sost. + agg.), il secondo sintagma è privo di articolo. Le stampe intervengono per 'normalizzare' la frase, facendo di *noite eterna* un complemento e annullando la forte cesura dopo *fim*: *o terribel fim da noite eterna* MA RI. Il sintagma *noite eterna* anticipa *noite averna* al v. 60.

58 *deosa casta*: Diana (cf. v. 22 e nota) è qui citata come *exemplum* dell'impossibilità di liberare qualcuno dalla morte, con allusione al mito di Ippolito e Fedra, immortalato per primo da Euripide. Ippolito era un giovane solitario, devoto alla dea della caccia e come lei avverso all'amore carnale. Vergine nel corpo e nell'anima (*puadicum* in Orazio), col suo atteggiamento schivo Ippolito suscita l'ira di Venere, che per vendetta accende la passione di Fedra per il giovane di cui è matrigna. Respinta da Ippolito, Fedra si uccide ma lascia una lettera in cui accusa il figliastro di averle fatto violenza. Nonostante le sue proteste d'innocenza, Ippolito è condannato a morte. Allora Diana, la dea cui aveva votato la sua breve esistenza, scende nell'oltretomba per recuperarlo alla vita, senza però riuscirci.

pode: nella grafia dell'epoca non si distingueva il presente indicativo *pode* dal perfetto *pôde* (la stessa forma, di per sé ambigua, si ritrova nell'ultima strofe, al v. 63). Come osserva Lourenço, 2009, l'interpretazione delle strofi finali cambia

63 Cf. lib. V, son. XCIX «Al Re Filippo», *Non può la mia virtù debile e frale*, vv. 2 : 7; libro dei Salmi, son. «A Christo», *Signore, il senso è sì possente e forte*, vv. 1 : 4; Salmo XXI, vv. 42 : 44; Ode VIII, vv. 37 : 40; Ode XXX, vv. 50 : 51.

in modo sostanziale se si interpreta *pode* come presente o come passato. Se qui e al v. 63 leggiamo *pode* come presente, l'ode si chiude su una nota di disperazione e di impotenza. Se invece *póde* è l'interpretazione corretta, allora il passato ci riconduce ad un tempo ormai remoto, anteriore all'avvento del Cristianesimo, quando nulla aveva potere contro l'ineluttabilità della morte

59 *tornar* 'reconduzir' con valore transitivo; si noti il forte *enjambement* che collega i vv. 58-59 e 59-60, accompagnato dalla consueta anastrofe.

à luz superna: alla luce del mondo superiore, contrapposto agli Inferi che sono per definizioni luogo di tenebre. Questa variante del mito, presente ad es. nelle *Fabulae* di Igino (n.º 47), è minoritaria rispetto alla favola corrente in cui Esculapio, cedendo alle preghiere di Diana, avrebbe fatto resuscitare Ippolito (così in Virg. *Aen.* VII, vv. 765-769, Ovid. *Metam.* XV, vv. 531-546 e *Fast.* VI, vv. 737-756).

da escura noite fa eco a noite eterna, in rima al v. 60. L'agg. *Averna* vale 'infernale', perché il lago Averno nella tradizione classica è una delle entrate degli Inferi. Cf. del resto *infernis ... tenebris* in Orazio.

61 *Nem* si ricollega a *nem pode* del v. 58. *Theseo*, leggendario re di Atene, si associa al mito precedente, in quanto padre di Ippolito e marito, in seconde nozze, di Fedra. In questa strofe finale è però rappresentato in coppia con un altro eroe, Piritoo, re dei Lapiti, divenuto suo amico e compagno in varie prodezze e peripezie (è una coppia di eroi indivisibili, come quella di Achille e Patroclo). *esforçado* 'forte, energico, coraggioso', cf. v. 62 *nem com força rigorosa*.

63 *livrar pode*: in anastrofe. Rispetto alla prima occorrenza al v. 58, *pode* è trasmesso da MA con un accento che disambigua la foma verbale (*póde*), mentre nella lezione di Jur resta indeterminata.

ousado 'corajoso, valente', corrisponde a *esforçado* come epiteto formulare legato al secondo eroe della coppia.

64 *Piritoo*: forte *enjambement*, che divarica l'agg. *ousado* dal nome proprio all'inizio di questo verso. Si allude alla discesa dei due amici nel Tartaro, dove Ade, re dei morti, li fece prigionieri. Ercole, passando negli Inferi per una delle sue dodici fatiche, tentò di salvarli, ma riuscì a liberare soltanto Teseo, mentre Piritoo restò per sempre incatenato all'Inferno. Della leggenda esistono differenti versioni, in nessuna delle quali il mito viene presentato secondo le modalità

descritte da Orazio: insomma, non è mai questione che Teseo intervenga personalmente per liberare Piritoo dalle catene infernali.

da espantosa/prisão Lethea: il costruito agg. + sost. + agg. si dilata ad occupare i due versi, in una delle più forti inarcature di tutta l'ode. Gli elementi richiamano verticalmente l'analogo sintagma del v. 60: *espantosa* rimanda a *escura*, *prisão a noite*, *Averna a Lethea*. Se Averna deriva dal lago Averno, Letea deriva dal fiume Lete, che secondo la mitologia greco-romana, scorreva nell'Ade e provocava l'oblio in chi beveva le sue acque (Virg. *Aen.* VI). Dal punto di vista funzionale, i due aggettivi sono entrambi sinonimi di 'infernale'. Si veda, ad es., Ficino, 2004, p.128 «lethales Lethaei fluminis aquas».

65 *prisão*: tutto il finale dell'ode gravita sul sost. *prisão*, a ribadire la perdita di ogni libertà e l'impossibilità di un ritorno nel mondo dei vivi. Oltre a *Lethea*, che è una specificazione di luogo, tre diversi attributi inquadrano il sost. *prisão*, cioè *espantosa* al verso precedente in *enjambement*, e qui *escura e tenebrosa* in binomio sinonimico. La lezione di Jur *escura, e tam medrosa*, dove il secondo agg. corrisponde a *espantosa* e ha valore attivo ('que infunde medo'), è senz'altro *facilior* rispetto a *escura e tenebrosa* MA RI, che inserisce nella chiusa dell'ode un prezioso calco dell'Elegia I, vv. 229-231 di Garcilaso: «y que tornar llorando no podía/su caro y dulce amigo de la escura/y tenebrosa noche al claro día»⁶⁴. Si noti infine che quest'ultimo verso è un decasillabo di gaita galega (4^a-7^a-10^a).

64 Cf. anche «aquella noche tenebrosa, escura»: «desventura» (égl. I, v. 367 : v. 369), «ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa» (égl. I, v. 295); «en aquel fin de lo terrible y fuerte/que todo mundo afirma que es la muerte» (canc. 4, vv. 168-169). Per *medrosa*, cf. «la negra escuridad qu'el mundo cubre/de do viene el temor que no's espanta/y la medrosa forma en que s'ofrece/aquella que la noche nos encubre» (égl. I, vv. 312-315).

VIII

*Ao Conde do Redondo Viso-rei
sobre o livro que compôs o Doutor Orta de simplicibus. Oda.*

Aquele unico exemplo
de fortaleza heroica, e ousadia
que mereceo no templo
da fama eterna ter perpetuo dia,
o grã filho de Tethis, que dez anos 5
flagelo foi dos miseros Troianos;

não menos insinado
foi nas ervas, e medica noticia,
que destro, e costumado
no soberbo exercicio da melicia; 10
assí que as mãos, que a tantos morte deram,
tambem a muitos vida dar puderam.

E não se desprezou
aquele fero, e indomito mancebo
das artes, que ensinou 15
pera o languido corpo, o inthonso Phebo;
que, se o timido Eitor matar podia,
tambem chagas mortais curar sabia.

Tais artes aprendeo
do simiviro mestre, e douto velho, 20
onde tanto creceo
em vertude, sciência e conselho
que Telepho, por ele vulnerado,
só dele pôde ser dipois curado.

Pois ó vos, excelente 25
e ilustrissimo Conde, do ceo dado
pera fazer presente
de altos heroes o seculo passado,
em que está treladada a memoria
de vossos ascendentes, onra e gloria: 30

posto que o pensamento
ocupado tenhais na guerra infesta,
ou co sanguinolento
Taprobano, ou Achem, que o mar molesta,
ou co Cambaio, oculo imigo nosso, 35
que qualquer deles treme o nome vosso;

favorecei a antiga sciência, que já Achiles estimou; olhai que vos obriga vêrdes, que em vosso tempo arebentou o fruto daquela orta, onde florecem prantas novas, que os doutos não conhecem.	40
Olhai que em vossos anos produze hũa orta insigne varias ervas nos campos Indïanos, as quais aquelas doughtas e protervas Medea, e Circe nunca conheceram, posto que as leis da magica excederam.	45
E vede carregado d'anos, letras, e varia experiencia hum velho, que ensinado das gangeticas musas na ciência podaliria sutil, e arte silvestre, vence o velho Chiron, de Achiles mestre.	50
O qual está pedindo vosso favor, e ajuda ao gram volume o qual, à luz saindo, dará na medicina hum novo lume e descobrindo irá segredos certos a todos os antigos encubertos.	55 60
Assi que não podeis negar, como vos pede, benigna aura: que se muito valeis na sanguinosa guerra Indica e Maura, ajudai quem ajuda contra a morte: e sereis semelhante ao Grego forte.	65

Jur 30r, MA 30v || *Colóquios dos Simples*, 1563: [f. 4v], RI 63v, FS II, pp. 168-174.

Ao Conde do Redondo, viso Rey da Índia, Luis de Camoões GO. *Ao Conde do Redondo Viso-rei sobre o livro que compôs o D^{or} Orta de simplicibus. Oda. Jur. A Dom Francisco Coutinho sobre o livro que compos o Doutor Orta De Simplicibus* MA. *Ode outava* RI. *Oda VIII* FS.

Ode composta di 11 strofe di 6 vv., endecasillabi e settenari alternati secondo lo schema *aBaBCC*.

Cf. Juromenha II, pp. 275-278 e 541-542. Michaëlis *ZrPh* VIII, 1884, pp. 17-18. Pereira Filho, 1974a, p. 243. *Lírica*, I, pp. (331) 337 e III, 2, p. 81 (*corpus* autêntico, texto-base GO)⁶⁵. Almeida, 1996, pp. 89-96. Rocha Pereira, 1984-1985. Alves Dias, 2013. Graça Moura, 2013. Spaggiari 2018, pp. 38, 63, 66, 71, 241, 515, 771.

<impresa> Jur [nota del Visconde de Juromenha] | 2 e de ousadiã GO | 4 dà eternidade GO | 5 agora (+1) Jur | 7 incinado *per* ensinado Jur [cf. 15 emcinou, 51 emcinado] | 8 noticiã] polliçia MA RI, policia FS | 10 melicia Jur *per* miliçia GO, milicia MA RI FS | 16 intonso] intenso MA RI FS | 17 que ho temido Heitor GO | 20 do simiuiro e mestre uelho (-2) Jur | 22 e conselho] e em c. MA RI | 25 pois a uos ~~H~~ustre ô exellente MA (RI FS) | 26 om. E Jur | 28 de heroes altos, ho tempo jaa passado GO | 29 em quem bem trasladada està ha memoria *cett.* | 30 honra e gloria] ha honra, e ha gloria GO | 33 ou co] ou do GO – 35 ou co] ou do cambaico GO – 34 Traprobanico GO [Traprobano MA Jur, Taprobano RI] | 36 que qual delles (-1) Jur | treme ao nome vosso GO : treme ò nome vosso Jur : teme o nome vosso MA RI | 37 ia antiga Jur | 39 vos] nos GO | 40 (ar)rebutou Jur MA RI] se mostrou GO | 44 produsem d’hũa orta uarias eruas MA : Hũa horta produzê varias hervas RI | 45 Indiãnos] lusitanos GO | 46 os quais Jur | 48 que as leis] que â lei MA, qu’a ley RI | 50 danos letras, e longua experiençia GO : d’annos, se tras a uaria exp. MA : d’annos, e tras a varia exp. RI FS | 53 podiliria] pôde a lyra MA | 54 vence o velho Chiron] vencer velho Achyron MA | 57 que aguora em luz saindo GO : qu’impresso a lus s. MA RI FS : o qual a lux s. Jur | 58 dara de MA, dara da RI FS | 59 e descobriros a MA, e descubriros hã RI FS | 64 sanguinosa] poluorosa GO ~ nasanguinonosa (+1) Jur [*diplografia*] | Índica e Maura] indigna e Maura MA : Turca e Maura RI FS | 65 Ajudai] Ajuda RI FS.

Varianti di FS: 22 Em virtude, & em ciencia, & em conselho | 29 E em quem bem | 33 = 35 Ou co’o | 40 Verdes] O ver | 54 Vencer ao velho Chiron | 56 ajuda] amparo | 62 negar, como vos pede] Negar a que vos pede.

Entra come *Ode outava* nella seconda edizione delle *Rimas* (RI 1598), ma era già stata stampata in vita di Camões nel 1563, a Goa, per sollecitare al vicerè,

65 Divergenze di lettura del ms. Jur rispetto alla *Lírica*: 20 e mestre] i mestre | 25 o vos] a vós | 29 emque] em quem | 37 favorecei ia] favorecei a | 40 rebutou] arrebutou | 46 os quais] as quais | 64 sanguinonosa] sanguinosa.

Conde do Redondo⁶⁶, l'autorizzazione a pubblicare il libro *Colóquios dos simples, e drogas he cousas medicinais da India*, di Garcia de Orta. L'opera fu impressa dallo stampatore tedesco Ioannes de Endem, che da poco aveva installato la sua tipografia nell'India portoghese⁶⁷; o, per essere precisi, da un suo collaboratore poco esperto, come risulta dalla prefazione⁶⁸. Questo spiega la scarsa qualità della *princeps*.

Nonostante fosse una delle sole tre pubblicazioni liriche apparse quando Camões era ancora vivo, l'ode non compare, come detto, nella *princeps* delle Rimas (RH 1595). Fu recuperata solo dopo, nei tre anni intercorsi fra la prima e la seconda edizione della lirica, grazie al Ms. apenso, e da allora fa costantemente parte della sezione delle Odi in tutte le successive edizioni dell'opera camoniana.

La versione della stampa, oltre a proporre varie lezioni *singulares*, è piena, come già detto, di errori anche grossolani. Da rilevare, inoltre, il fatto che il tipografo responsabile di GO non ha la minima idea di che cosa sia un'Ode, dunque stampa i versi *in continuum*, con due interruzioni casuali prima del v. 19 e del v. 61, marcate anche dall'iniziale di strofe (*Tais... Assi...*). I due manoscritti, Jur e MA, a differenza di GO, segnalano regolarmente l'inizio di ogni strofe, di sei in sei versi.

La stampa di Goa occupa un posto a parte nella tradizione dell'ode e, al tempo stesso, permette di escludere con assoluta certezza l'ipotesi che il testo sia stato rivisto o vigilato da Camões durante l'impressione.⁶⁹ GO non rappresenta l'originale, ma una copia assai deturpata di una prima versione dell'ode.

Questa primitiva versione è invece trasmessa con maggior fedeltà (e la consueta dose di errori a lui propri) dal ms. Juromenha, che – in base alla collazione con GO – risulta essere indipendente dalla stampa del 1563, mentre coincide in una lunga serie di lezioni adiafore con MA + RI (v. *infra*).

66 Si tratta di D. Francisco Coutinho, 3.º Conde do Redondo, 8.º Vice-rei da Índia entre 1561 e 1564.

67 Cf. Marnoto, in *Lus.*, I, pp. 387-388.

68 Nella prefazione *Do liçenciado Dimas Bosque, medico valençiano ao leitor*, si legge: «teve na empresam alguns erros, por faltar o principal empresor e ficar a obra em maõs de hum homem seu companheiro que no era ainda mui destro na arte do enprimer, e pouco corente no negoçio da empresam» [f. 7r].

69 Non basta, come crede LAF, che una poesia sia stampata in vita dell'autore per assicurarne la *purity* testuale.

Nell'altro ramo, come sempre isolato, che è composto da MA > RI, figura invece una versione rimaneggiata. Il Manoscritto apenso dimostra avere difficoltà nel decifrare certi luoghi dell'ode, come al v. 53 *Póde a lyra sutil* MA ≠ *Podaliria sutil*, al v. 54 *uencer uelho Achyron* MA ≠ *Vençe ho velho chirom* e, soprattutto, al v. 64 *guerra indigna e Maura* MA ≠ *guerra Indica, e Maura* GO + Jur: di fronte all'incongruo agg. *indigna*, RI tenta una correzione 'al buio', introducendo *Turca* come primo elemento del binomio. Nei tre casi, MA si dimostra incapace di leggere sia vocaboli rari come *podaliria* o *índica*, sia nomi mitologici, come *Chiron* (pur noto centauro, implicato in varie favole greche). Meraviglia il fatto che RI abbia potuto restaurare la buona lezione al v. 53, senza avere disponibile un ms. di controllo, oppure la stampa del 1563; ma tale possibilità sembra esclusa dal comportamento al v. 64, dove RI non riesce a risalire da *indigna* a *Índica*, ed è costretto ad inventare una nuova lezione, *Turca* (tipica *emendatio ope ingenii*).

Quanto alle relazioni esistenti fra i quattro testimoni che tramandano l'ode, due manoscritti e due impressi, sono state avanzate differenti ipotesi: o una doppia redazione d'autore (Azevedo Filho, *Lírica*, II, 3, pp. 118-122)⁷⁰, o fenomeni di contaminazione a carico del ms. Jur (Rocha Pereira, 1984-1985).

Giustificazione dello stemma

GO, Jur ↔ MA, RI:

- 8 medica notiçia GO+Jur vs. polliçia MA=RI
 16 o inthonso Phebo GO+Jur vs. o intenso Phoebo MA=RI
 22 sciências, e conselho GO+Jur vs. sciencia e em conselho MA=RI
 25 pois ó vos excellente GO+Jur vs. Pois a uos ~~H~~ustre ó excellente MA=RI
 48 posto que has leis GO+Jur vs. posto que â lei MA, qu'a ley RI
 58 dará na Mediçina GO+Jur vs. de mediçina MA, da medicina RI
 59 e descobrindo ira GO+Jur vs. e descobrirnosa MA, e descubrirnoshâ RI

Singulares di GO contro *cett.* :

- 2 De fortalezà eroyca, e de ousadia vs. De fortaleza heroica, e ousadia Jur, MA=RI
 4 Da eternidade vs. Da fama eterna Jur, MA=RI
 17 Que ho temido vs. Duẽ se o timido Jur, MA=RI
 28 De heroes altos, ho tempo jaa passado vs.
 De altos heroes o seculo passado Jur, MA=RI

⁷⁰ Divergenze di lettura rispetto alla *Lírica* III, 2, pp. 84-114 (varianti sostanziali): 20 e mestre] i mestre | 25 o vos] a vós | 29 emque] em quem | 37 favorecei ia] favorecei a | 40 rebentou] arre-bentou | 46 os quais] as quais | 64 sanguinonosa] sanguinosa.

- 30 ha honra, e ha gloria *vs.* onra e gloria Jur, MA=RI
 33 ou do *vs.* ou cô Jur, MA=RI
 35 ou do *vs.* ou cô Jur, MA=RI
 39 Olhai que nos obrigua *vs.* uos Jur, MA=RI
 40 em vosso tempo se mostrou GO *vs.* arrebentou MA, arebentou Jur, rebentou RI
 45 Nos campos lusitanos *vs.* indianos Jur, MA=RI
 64 Na poluorosa guerra GO *vs.* Na sanguinosa Jur, MA=RI

Jur non deriva da GO :

Lo dimostrano due occorrenze, al v. 5 dove non si può giustificare l'errore *agora* a fronte di *Ho grão* della stampa, se questa fosse l'esemplare di copia di Jur; e al v. 17, dove Jur porta la corretta frase condizionale introdotta da *se*, che GO omette (provocando un errore sintattico):

- 5 agora filho Jur ↔ Ho grão filho GO
 17 que se o temido Jur ↔ *om.* se GO

In altri due casi, se GO fosse l'antigrafo di Jur, non si spiegherebbe perché Jur avrebbe sostituito, rispettivamente, *eternidade* al v. 4 e ancor meno *longua* al v. 50:

- 4 da fama eterna Jur ↔ da eternidade GO
 50 de annos letras e uaria experiençia ↔ danos letras, e longua experiençia GO

L'ipotesi più economica suggerisce che Jur non copia il testo a partire della stampa di Goa, ma da una fonte manoscritta oggi perduta.

errore congiuntivo MA+RI:

- 16 intenso *per* intonso MA > RI

MA RI *vs.* GO + Jur:

- 8 medica polliçia MA=RI *vs.* medica noticia
 16 o intenso Phoebo MA=RI *vs.* o int(h)onso Phoebo
 22 e em conselho MA=RI *vs.* e conselho
 25 Pois a uos ~~H~~ustre ô exellente MA=RI *vs.* Pois ó vos, excelente
 48 â lei MA=RI *vs.* as leis
 58 de mediçina MA, da medicina RI *vs.* na medicina
 59 e descobrirnoss a MA, e descubrirnoshâ RI *vs.* e descobrindo irá

errori singolari:

- 5 agora ^{f°} Jur *per* O grão filho *cett.*

- 20 do simiviro e mestre velho (-2) Jur *per* Do semiviro mestre, e douto velho *cett.*
 39 nos GO *per* vos *cett.*
 53 Pòde a lyra sutil MA *per* Podaliria sutil *cett.*
 54 uencer uelho Achyron MA *per* Vençe ho velho chirom *cett.*
 64 guerra indigna e Maura MA, *corr.* Turca e Maura RI
per guerra Indica, e Maura GO + Jur.

diffrazioni:

- 36 que qualquer delles treme ao nome vosso GO
 que qual<quer> delles treme o nome vosso Jur
 que qualquer delles teme o nome vosso MA=RI

La *difficilior* è conservata da GO + Jur, con l'uso transitivo di *tremere* che l'altro ramo banalizza in *teme*. L'accusativo diretto è senza dubbio raro per *tremere*, premesso che entrambi i verbi reggono piuttosto la prep. *de* (*tremere de, teme de*). Cf. Morais Silva s.v. *tremere* «Os hereges tremem os escritos de S. Tomás».

- 44 produze hũa orta insigne varias eruas GO
 produs hũa orta insigne varias eruas Jur
 produsem d'hũa orta uarias eruas MA
 hũa horta produze varias hervas RI

Il sintagma *orta insigne* allude all'autore del trattato botanico, Garcia d'Orta; l'altro ramo della tradizione sopprime *insigne* e modifica di conseguenza il verso: MA conserva l'ordine sintattico dell'originale, ma recupera le due sillabe all'inizio (*produse* > *produsem*, *hũa orta* > *d'hũa orta*), mentre RI ridistribuisce gli elementi annullando l'iperbato, e producendo una frase di andamento prosastico. La rielaborazione dà luogo ad un verso ipometro, a meno di considerare *hũa horta* come un quadrisillabo. La 3.^a pers. sing. *produze*, con *-e* finale, è garantita dall'accordo di GO, MA, RI.

- 50 danos letras, e longua experiençia GO
 de annos letras e uaria experiençia Jur cf. 44 varias ervas (ervas varias L4.70)
 d'annos, se tras a uaria experiençia MA
 d'annos, e tras a varia experiençia RI

La lezione originale *de annos letras* (con sinalefe: *danos* GO, *d'annos* MA, RI) è mal interpretata dal copista di MA, che legge *setras* in luogo di *letras*, e trascrive dunque *se tras*. Anche in questo caso, davanti all'incongruenza della lezione di

MA, RI interviene correggendo *se in e*.

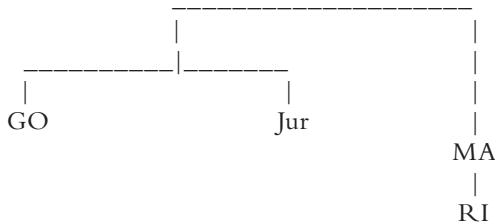
La variante *longa* per *varia*, oltre alla frequenza del sintagma *longa experiència* (cf. *Concord.* L5.17, S26), può spiegarsi con la presenza di *letras*, che induce all'alletterazione *l... l...*

Conclusioni

Non esiste nessun errore congiuntivo che dimostri l'archetipo. Ogni ms. ha almeno un errore disgiuntivo. In mancanza di un archetipo, l'antigrafo comune è dimostrato dalle 3 diffrazioni (vv. 29, 44, 57).

La stampa GO è di per sé un apografo, cioè copia di un originale perduto; l'edizione non fu vigilata dall'autore, come dimostra la presenza di lezioni *singulares* del tutto incongruenti, p. ex. ai vv. 28, 34, 35, 40, 45, 64.

Gli altri due mss. discendono dall'antigrafo comune, con lezioni congiuntive Jur + GO che si oppongono a MA (> RI). Per conto suo, MA introduce tre errori in altrettante *difficiliores*, che RI provvede a correggere secondo criteri propri, dando luogo a nuove *singulares* (vv. 50, 53, 64).



Dal punto di vista stilistico, trattandosi di un'ode per di più a carattere encomiastico⁷¹, il livello retorico è elevato al pari del lessico, che trova concordanze con il linguaggio epico dei *Lusíadas*, piuttosto che con la lirica di stampo petrarchesco. Si registrano in dettaglio:

⁷¹ FS II, p. 169 «El P. alaba al Autor [García de Orta], y pretende hazersele propicio el Conde [del Redondo] para que le conceda privilegio para la impresion; no porque se lo aya dedicado, como piensan algunos; porque la dedicatoria fue a Martin Afonso de Sousa, que estava en Portugal; y que 16. años antes avia sido Governador de la propria India»; «Es de notar que siendo ordinariamente los Poemas que se hazen en alabaças de libros unas puras frioleras, este es docto, elegante, magestuoso, y poetico».

– 27 inarcature su un totale di 66 versi, collocate sempre fra un settenario e l'endecasillabo che segue.

– la frequenza dell'anastrofe, dovuta alla costruzione della frase di tipo latino (soggetto posposto al verbo): v. 6 *flagelo foi*, vv. 6-7 *insinado foi*, vv. 13-14 *não se desprezou / aquele fero ... mancebo*, v. 15 *que ensinou ... o intonso Phebo*, v. 17 *matar podia*, v. 18 *curar sabia*, vv. 19-20 *Tais artes aprendeo*, vv. 31-32 *ocupado tenhais*, vv. 40-41 *arebentou o fruto*, vv. 41-42 *florecem as prantas*, v. 44 *produze hũa orta*.

– binomi separati dalla cesura del verso, che è indicata da una virgola, secondo l'uso cinquecentesco: v. 8 *nas ervas, e medica noticia*, v. 9 *destro, e consumado*, v. 14 *fero, e indomito*, vv. 25-26 *excelente e ilustrissimo*, vv. 29-30 *memoria..., onra e gloria*, vv. 52-53 *na ciencia podaliria sutil, e arte silvestre*.

– epiteti stereotipati, che discendono direttamente dai modelli classici: v. 5 *o grão filho de Tethis*, 6 *flagelo ... dos miseros Troianos*, v. 16 *o languido corpo, o intonso Phebo*, v. 17 *o timido Hector*, v. 20 *semiviro mestre, e douto velho*, v. 28 *altos heroes, v. 32 guerra infesta*, v. 35 *oculto imigo*.

1 *Aquelle unico exemplo*: attacco tipicamente camoniano, prediletto nelle Odi per la sua *gravitas* (*Aquele moço fero, Aquela fera humana*)⁷², ma usato anche in contesto epico ed elegiaco: L 2.104 «*Aquela alta e divina Eternidade*», El2 «*Aquela que de amor descomedido*», El4 «*Aquele mover d'olhos excelente*». Il deitico è sempre accompagnato da un sostantivo e da almeno un aggettivo.

exemplo/de fortaleza: è la prima di una serie ininterrotta di forti inarcature che interessano i vv. 4-5 «no templo/da fama», 5-6 «dez anos/flagelo foi», 7-8 «não menos insinado/foi», 9-10 «consumado/no soberbo exercicio», 13-14 «não se desprezou/aquele fero», 14-15 «indomito mancebo/das artes», 15-16 «que ensinou/pera o languido corpo», 19-20 «tais artes aprendeu/do semiviro mestre», 21-22 «tanto creceo/em virtude», 25-26 «ó vos, excelente/e ilustrissimo conde», 26-27 «do ceo dado/pera fazer», 27-28 «presente/de altos heroes», 29-30 «a memoria/de vossos ascendentes»; 31-32 «o pensamento/ocupado tenhais», 33-34 «co sanguinolento/Taprobano», 37-38 «a antiga/sciencia», 39-40 «vos obriga/verdes», 40-41 «arebentou/o fruto», 41-21 «onde florecem/prantas novas», 44-45 «em vossos anos/produze», 46-47 «aquelas douts e protervas/Medea, e Circe», 49-50 «carregado/d'anos», 51-52 «ensinado/das gangeticas musas», 52-53 «na

⁷² E si veda qui v. 14 *aquele fero, e indomito mancebo*.

ciencia/podaliria sutil», 55-56 «está pedindo/vosso favor», 60-61 «não podeis/negar».

2 *fortaleza*: la forza di un eroe, e la sua temerarietà. Allitterazione in f- apicale: v. 2 *fortaleza*, v. 4 *fama*, v. 5 *filho*, v. 6 *flagelo foi*, v. 8 *foi*.

3 *templo da fama*: «por Templo de la eterna fama se han de entender dos Templos: el de Marte por la valentia en que Aquiles fue raro; y el de Minerva por las letras en que fue docto». Eco del petrarchesco *Triumphus famae*.

4 *fama eterna*: lezione concorrente di *eternidade*, che ha il torto di essere un concetto legato alla sfera religiosa e dunque soggetto a censura.

perpetuo dia: «Viene esto a ser el glorioso Cielo, en el qual no ay noche, sino dia perpetuo. Apocalipse 21. *Deus omnipotens templum illius est &c. Nox enim non erit illic*. Que el P. por este perpetuo dia entienda la gloria eterna en que se colocaron los famosos Heroes, consta de las Otavas 2. e. 6 hablando de Hercules: *Aquella que nos braços poderosos/Tirou a vida ao Tingitano Anteo, /E a quem os seus trabalhos todos/Fizerão cidadão do alto Ceo &c.*». Faria e Sousa si sente obbligato a specificare: «el P. por esta gloria eterna entiende solamente la humana, que será durable dellos mientras durare el Mundo: y a esta hiperbolicamente se llama eterna; y es la que los Gentiles concedian á los Heroes, suponiendolos colocados en el ayre; y no en la tierra, por parecer más que hombres en sus hazañas; ni en el Cielo porque no eran Dioses».

5 *o grão filho de Thetis*: Achille, figlio di Peleo e della ninfa Teti, una delle Nereidi. Come osserva a giusto titolo Faria e Sousa, le prime 4 strofe dell'ode sono «perifrasi de Achilles». *dez anos*: i dieci anni della guerra di Troia.

10 *medica policia* RI: «En la Edicion de Goa dize *Medica noticia*. Deviò mudarlo el P. en su manuscrito por honrar más a la Medicina». Morais Silva s.v. *policia* «Conjunto de preceitos técnicos destinados a um dado fim; aplicação destes preceitos», con citazione di Afrânio Peixoto, *Ensinar a ensinar*, IV 106: «indispensável exercício na policia literária». Il vocabolo è comunque fuori luogo, perché in tutti i dizionari dell'epoca si registra con tutt'altro significato. Derivato dal greco *politéia*, attraverso l'adattamento lat. *politia* 'organizzazione politica, governo (della *pólis* 'città-stato')', è attestato in Barbosa, 1611, s.v. *policia* «Elegantia, ae. Urbanitas, atis» e Bento Pereira, 1647, s.v. *policia* «Civilitas, atis. Urbanitas, atis. Elegantia, ae».

FS segue la lezione di RI, ma dà conto in nota delle principali divergenze rispetto alla *princeps* di Goa («La Edición de Goa dize...»).

11 *assi que as mãos &c.* «davan esta [la muerte] por ser de soldado fiero: aquella [la vida] por ser de Medico sabio. [...] parece que nació Aquiles tanto para ser medico y soldado juntamente, que en su propia lança con que heria estava el unico remedio de las propias heridas que dava» (FS II, pp. 169-170).

16 *intonso*: latinismo, detto di chi porta i capelli lunghi (lat. *in-* e *tonsus*, part. pass. di *tondere* 'tosato'). È epiteto classico di Apollo, che Virgilio rende "in positivo" con *crinitus* 'capelluto, dalla lunga chioma' (Verg. *Aen.* IX, v. 638)⁷³. Si registra in varie occorrenze:

Dianam tenerae dicite virgines,
intonsum, pueri, dicite Cynthium

Hor. *Carm.* I, 21, vv. 1-2

dum pecori lupus et nautis infestus Orion
turbaret hibernum mare
intonsosque agitaret Apollinis aura capillos

Hor. *Epod.* XV, vv. 7-9

Torrída sacrilegum testantur limina Brennum,
dum petit intonsi Pythia regna dei:

Prop. III, 13, vv. 51-52

ducor ad intonsi candida templa dei

Ov. *Tristia* III, 1, v. 60

e in particolare:

Solis aeterna est Baccho Phoeboque iuventas,
nam decet intonsus crinis utrumque deum.

Tib. *Elegiae* I, 4, vv. 37-38

Come indica chiaramente il luogo di Tibullo, soltanto ad Apollo e Bacco si poteva accordare l'epiteto *intonsus crinis*, perché erano gli unici dèi eternamente giovani. Per i Greci, infatti, era consuetudine tagliare i capelli all'età adulta. In

⁷³ «Aetheria tum forte plaga crinitus Apollo/desuper Ausonias acies urbemque videbat/nube sedens, atque his victorem adfatur Iulum». D'altronde, *crinita stella* è la cometa.

tutta l'iconografia, Apollo mostra una chioma fluente che tocca le spalle. Cf. d'altronde Camões, *égl.* II, e. 4 *Vinha o intonso Apolo*.

Dal canto suo, Faria e Sousa non rileva l'errore di RI, *intenso*, che viene tacitamente corretto, e annota: «Febo y Apolo es lo mismo; y cosa notoria que fue inventor de la Medicina; y el *intonso*, que vale desbarbado, es epíteto suyo frecuente en los Poetas». Al contrario, dice FS, Euripide era ben barbuto. È una rara svista da parte del commentatore, che attribuisce all'assenza di barba l'aggettivo che, in base a tutte le occorrenze citate, indica piuttosto i capelli non tagliati.

20 *do semiviro mestre*: «Porque era medio hombre, y medio bestia», trattandosi di un Centauro. Cf. st. 9.

23 *que Telefo por elle*: cf. *Son.* 16°, vv. 1-4 «Ferido e sem ter cura p[e]recia/ho forte e duro Thelepho temido/por aquele que n'ágoa foy metido,/ha quem ferro nenhum cortar podia». Anche in questo caso, si noti come Achille sia designato attraverso una perifrasi. La favola mitologica narra che Telefo, figlio di Ercole e di una Ninfa, secondo l'Oracolo di Delfi poteva essere guarito solo dalla stessa lancia (quella di Achille), con la quale era stato ferito. *vulnerado*: latinismo, sinonimo di *ferido*, usato ancora in rima nell'*El.* 8, v. 83.

24 *curado*: cf. *sem ter cura* nel sonetto citato alla nota precedente.

27 *pera fazer presente*: 'per fare ancora attuale il secolo passato'. D. Francisco è stato offerto dal cielo (v. 26) per perpetuare nel presente la gloria dei suoi predecessori, che hanno illustrato lo scorso secolo. Qui *presente* è usato nel significato di *actual* (≠ futuro, passado). FS registra la variante della ed. di Goa, aggiungendo: «Esta mudança es claramente de lima del Poeta».

29 *está treladada a memoria*: la rima *memoria* : *gloria* è presente anche nella canç. *Vão as serenas agoas*, vv. 39-40 «trazendo-me à memoria/algũa já passada e breve gloria», mentre i due vocaboli coesistono nella canç. 10 *Vinde cá*, v. 176 «senão memoria dos passados anos». FS rinvia all'elogio di D. António de Noronha, *égl.* I, e. 24 «Que donde o generoso/Peyto resucitava en tanta gloria /De seus antecessores a memoria».

memoria ... onra e gloria: il trinomio è divaricato in modo da occupare il momento privilegiato della rima, grazie all'inserzione del complemento *de vossos ascendentes* subito dopo il primo elemento, quando in realtà nella costruzione

grammaticale è riferito a tutti e tre i sostantivi.

31 *posto que...* introduce una subordinata concessiva, come al successivo v. 48. *o pensamento/ocupado tenhais*: iperbato rafforzato dall'inarcatura.

33 *sanguinolento*: altro latinismo, in luogo di *sanguinário*.

34 *Taprobano*: «Entiende la Isla de Ceylan, llamada antiguamente Taprobana, que yaze en el mar Eoo, ó Oriental, famosa y bien repetida en las Historias, con cuyos Principes y gente los Portugueses tuvieron siempre, y oy tienen, tan porfiada guerra, que es la Escuela della para ellos en la Asia» (FS).

Achem: «El Principe desta tierra con la porfia de coger a Malaca, por aver sido suya, desde que las tomamos, hasta hoy no ha desistido de embiar poderosas armadas por el recobro della. La edición de Goa dize: *Taprobanico Achem*» (FS).

35 *Cambayo*: «Entiende el poderoso Rey de Cambaya, á cuyo pesar a sus ojos sustentamos la Plaça de Diu, sobre que tambien se obraron maravillas (en los dós famosos cercos). [...] Llama oculto enemigo al Rey de Cambaya, porque siendo fiero enemigo de los Portugueses, siempre con embelecocos anduvo fingiendo que los amava, hasta que ellos le quitaron la vida en aquel mar de Diu, en que él con muestras de amistad visitó al famoso governador Nuño de Cuña» (FS).

36 *treme o nome vosso*: è una *lectio difficilior* (v. *supra*). Faria e Sousa registra la variante della *princeps*, pur mantenendo a testo RI: «La Edicion de Goa dize: *treme ao nome vosso*; y es mejor».

37 *favorecei*: soltanto all'inizio della settima strofe troviamo l'imperativo ottativo che sollecita la benevolenza del viceré, perché conceda la licenza di stampa al libro di Garcia d'Orta.

38 *Achiles*: prima citazione diretta dell'*exemplum* sul quale sono costruite le prime 6 strofe.

41 *o fruto daquela Orta*: «alude á los Huertos donde se cogian las yervas medicinales, y al Apellido del Medico Autor del libro, el qual era *Orta* que vale *Huerta*» (FS). Allitterazione in *v-* (*vos...vêrdes...vosso*).

42 *que os doctos não conhecem*: grazie alle sue scoperte in Oriente, Garcia d'Orta

«compuso aquel libro de las plantas en que descubrió mucho que no fue conocido de el diligentissimo Dioscorides, y otros que tanto anteriormente avian escrito de plantas, yervas, y drogas. Por esso era dignissimo de mayores mercedes que la que pedia de darsele licencia para imprimir esta Escritura».

43 *em vossos anos*: 'nel vostro tempo', o meglio, durante il vostro viceregno.

44 *hũa orta insigne*: gioco di parole sul nome dell'autore, *Orta*, dopo che è stato usato il sost. *orta* in senso proprio nella strofe precedente.

45 *nos campos Indianos*: FS accetta la lezione *nos campos lusitanos* (ed. di Goa), cercando invano di giustificarla in un contesto che richiede necessariamente l'agg. *Indianos*, imprecisato dalla dieresi.

46 *doutas e protervas*: binomio i cui elementi sono in contraddizione intrinseca. Medea e Circe sono in effetti dotte, ma utilizzano le loro straordinarie conoscenze con scopi solo malefici: «ellas sabian solamente de aquellas que eran venenos mortiferos; y las que Orta descubrió eran salutiferas, y utiles á la vida humana; y escrivia y usava dellas como docto, y no como perverso Mago» (FS).

48 *excederam*: «hizieron estas Hechizeras en su arte más de lo que ella dava de si» (FS).

49 *carregado d'anos*: anticipa *hum velho* del v. 51. Nella sua perorazione, Camões mette avanti l'età avanzata di Garcia d'Orta, che di fatto sarebbe morto poco dopo la pubblicazione del suo erbario.

50 *letras, e varia experiencia*: la vecchiaia è accompagnata da un bagaglio di ampie conoscenze, acquisite tanto sui libri (*letras*), quanto sul campo (*varia experiencia*), in senso proprio e figurato, come accadde per lo stesso Camões.

51 *ensinado*: 'istruito', in senso passivo. L'agg. *gangéticas* riferito alle Muse che abitano le rive del fiume Gange corrisponde a *tágides*, detto delle divinità tutelari del Tago. L'agg. *gangético* è registrato 8 volte nelle *Concord*.

53 *podaliria*: Podalirio (Ποδάλειριος) è un eroe della mitologia greca, figlio di Asclepio o Esculapio, dio della medicina. È anch'egli medico, oltre che combattente nella guerra di Troia. Come tale è registrato nel Calepino, 1512, s.v. *Aesculapius* «nomen ex Apollinis filii qui medicinam artem vel laude vel opere ampliavit. Ob eamque rem in deorum numerum receptus fertur. Cuius duo

fili Podalyrius et Machaon bello troiano Agamemnonem secuti non medio-crem opem commilitationibus attulere»; nel Cardoso, 1562, s.v. *Podalyrius* «filius Aesculapij, insignis medicus: qui cum Machaone fratre suo vocatus á Graecis peste laborantibus á Creta venit ad Troiam» e, soprattutto, nella *Micrologia camoniana*, s.v. PODALIRIA CIENCIA: «A dos Medicos, chamada assi de Podalirio, filho de Esculapio, que foy peritissimo em esta arte: e per essa razam foy levado a Troia, com seu irmam Machaon, e refere Ditis Cretense, em o livro 6. da guerra Troyana⁷⁴ que era grosso, forte, e soberbo, e melancolico; e seu irmão Machaon; grande, valente, firme, prudente, sufrido e compassivo». Secondo la leggenda⁷⁵, giunse nel porto di Aulide insieme col fratello Macaone, a capo di trenta navi. Si distinse durante l'assedio per aver liberato i Greci da una epidemia, mentre il fratello era più esperto nella chirurgia⁷⁶. Sul ruolo di Podalirio nella medicina antica vd. Nutton, 2013, p. 38; per le numerose citazioni del suo nome nella poesia latina classica, vd. Oppenheimer, 1928, p. 15. Infine, per l'uso antonomastico come sinonimo della parola 'medicina', vd. Beringer, 1742, p. 6 «Neque minus fœcunda est Medicinae Synonymia, dum Latinis Ars Poeonia, Machaonia, Podalyria, Apollinea, Hippocratica»⁷⁷. In Bernardo Tasso, cf. *Salmo VI*, vv. 4-6 «medico certo assai migliore/che non fu mai Enone,/che non fu Podalirio, o Macaone».

arte silvestre : «la medicina que estudia en yervas y raizes» (FS).

54 *o velho Chiron*: di nuovo la vecchiaia intesa come garanzia di saggezza e di sapere. Il celebre centauro, figlio di Cronos e della ninfa Philyra, fu maestro di Achille nella scienza medica. Quanto al suo concepimento (Chirone era mezzo

74 Dictys Cretensis, *Ephemeridos belli Troiani libri* a Lucio Septimio in Latinum sermonem translati accedunt papyri Dictys Graeci in Aegypto inventae, edidit Werner Eisenhut, Lipsiae, 1958 [1973²]. Nativo di Cnosso, Dictys fu testimone oculare della guerra di Troia, alla quale prese parte sotto il comando di Idomeneo. La traduzione latina del IV secolo, che riproduce solo in parte l'originale greco, fu la fonte principale per la conoscenza della guerra di Troia a partire dal Medioevo e fino al Petrarca, che ne possedeva un esemplare manoscritto (oggi conservato alla BNF di Parigi, Lat. 5690). L'altra fonte, di due secoli più recente, è la *Historia de excidio Troiae* attribuita a Darete Frigio (Dares Phrygius), sicuramente apocrifia e compilata con intenti 'anti-omerici'.

75 Hom. *Iliad.* II, vv. 731-732; Ps.-Apollodoro, *Bibliotheca*, III, 10, 8 ed *Epitome* IV, 5; V, 1.

76 In una nota a *Lus.* V, 82, Faria e Sousa osserva che Camões «hizo diferencia co epitotos, de medico á cirujano, llamando astuto á aquel, y sutil a este: *nam tinhamos alli medico astuto/cirurgiam sutil menos se achava*».

77 Testimoniano la persistenza dell'aggettivo eponimo, se non addirittura del personaggio storico, opere secentesche quali Martin Lembka, *Supremi in arte podaliria seu cheirurgica gradus [...] miscelanea*, Basileae, Typis Iohannis Schroeteri, 1604, oppure Johannis Muys *Medicinae Doctoris, Podalirius redivivus, sive Dialogus inter Podalirium & Philiatrum*, in quo [...] multa medico-chirurgica illustrantur & examinantur, Lugd. Batav., apud Petrum Vander, 1686.

uomo e mezzo cavallo) si rimanda alla nota particolareggiata e non priva di umore che FS stende a questo proposito.

57-58 *luz ... lume*: figura etimologica, come al successivo v. 65 *ajudai ... ajuda*. Cf. l'ode *Nunca manhã suave*, 20-21 *luz ... lume*.

62 *benigna aura*: 'benevolenza', con *aura* nel significato di 'favor, aceitação' come in *Lus*. IV, 95. Doppio latinismo, grafico (*benigna*) e semantico (*aura*). Lo stesso sintagma, ma con elementi invertiti, nell'ode *A quem darão de Pindo...*, v. 24 : «aura benigna».

64 *sanguinosa*: cf. 33 *sanguinolento*.

Indica e Maura: nel suo commento, FS tenta di giustificare la lezione di RI, da lui messa a testo, con una argomentazione speciosa: «*Turca, & Maura* – Porque particularmente con estas dós naciones pelean los Portugueses en la Asia. La Edicion de Goa dize: *Na polvorosa guerra Indica & Maura*. Epiteto es de semejante conflitos el de polverosos. Oracio: *pulverem Olympicum*, Garcilaso: *polvorosa palestra*, y á esso miraria mi P. quando escrivió de esse modo: pero mudiólo bien: y de la propia manera el *Indica* en *Turca*, por la razón que aqui acabo de apuntar». In realtà, *polvorosus* è una formazione neolatina, che non trova riscontro nei classici. L'agg. corrispondente è *pulverulentus*, questo sì utilizzato normalmente, ma non in ambito bellico: tutti gli esempi sono legati ai giochi sportivi (p. ex. Olimpici), e ad attività collegate con i vocaboli *stadium*, *corona*, *palma*, *victoria* (da cui *palestra*, nel luogo di Garcilaso). Il binomio *Indo e Mauro*, riferito ai due mari, è frequente in Bernardo Tasso: cf. ad es. son. *Dove da l'Appennino...*, v. 7 «da l'Indo al Mauro»; son. *O fido Acate...*, v. 14 «fra 'l mar Indo e 'l Moro»; son. *Ver si la copia qui...*, v. 3 «e l'Indo e 'l Mauro» (tutti nel lib. V delle *Rime*).

65 *contra a morte*: ribadisce che le erbe studiate da Garcia d'Orta sono salutifere e non velenose, o comunque nocive. Chi trattava di rimedi naturali era spesso considerato sospetto, essendo assai labile il confine tra magia bianca e magia nera. Si aggiunga che Orta era un *cristão novo*, di per sé non affidabile, ancor meno per i suoi ripetuti contatti – dichiarati esplicitamente nel volume – con guaritori e sciamani locali che consultava per approfondire la conoscenza di essenze inesistenti in Europa.

66 *Grego forte* allude ad Achille, pietra di paragone di tutta l'ode, ancora una volta indicato attraverso una perifrasi. *sereis semelhante* in allitterazione.

IX

- Aquele moço fero
na Peletronia cova doutrinado
do centauro severo,
cujo peito esforçado
com tutanos de tigre foi criado; 5
- na augoa fatal, menino,
o lava a mãe, pressaga do futuro,
pera que ferro fino
não passe o peito duro
e de si mesmo a si se tem por muro. 10
- A carne lhe endurece,
que ser não possa d'armas ofendida;
cega! que não conhece
que pode aver ferida
n'alma, que menos doe perder a vida. 15
- Por quem com braço irado
dos Troianos passava arnes e escudo,
ali se viu passado
daquele ferro agudo
do menino, que em todos pode tudo. 20
- Ali se vio cativo
da cativa gentil, que serve e adora;
ali se viu que, vivo,
em vivo fogo mora,
por quem de seu senhor he já senhora. 25
- Já toma a branda lira
na mão, que a dura Peleas meneara;
ali canta e sospira
não como lhe ensinara
o velho, mas o moço que o cegara. 30
- Pois logo quem culpado
será, quem de piqueno oferecido
foi logo a seu cuidado,
no berço instituido
a não poder deixar de ser ferido? 35

Quem logo, fraco infante,
 doutro mais poderoso foi sogeito,
 quem pera cego amante
 foi de principio feito
 com lagrimas banhando o duro peito? 40

Se agora for ferido
 da penetrante seta, e força d'erva,
 se Amor he servido
 que sirva à linda serva,
 pera quem minha estrela me reserva? 45

O gesto bem-talhado,
 airoso no meneio e na postura;
 o rosto dilicado,
 que na vista afegura
 que se ensina por arte a formosura, 50

como pode deixar
 de cativar quem tenha entendimento?
 que quem não penetrar
 hum doce gesto atento,
 não lhe he nenhum louvor viver isento. 55

Que aqueles cujos peitos
 ornou de altas sciencias o distino,
 eles foram sogeitos
 ao cego e vão menino,
 arrebatados do furor divino. 60

O rei famoso Ebreo,
 que mais que todos soube, mais amou;
 tanto que ao deus alheio
 falso sacrificou:
 se muito soube e teve, muito errou. 65

E o gram sabio que ensina
 passeando os segredos da sofia,
 à baixa concobina
 do vil eunucho Hermia
 aras ergueu, que aos deuses só devia. 70

Aras ergue a quem ama
 o philosopho insigne namorado;
 doe-se a perpetua fama
 e grita que, culpado,
 da lesa divindade he acusado. 75

Já fuge donde habita,
 já agora paga a culpa com desterro;
 oh que grande desdita!
 Bem mostra tamanho erro
 que doutos coraçõis não são de ferro. 80

Antes na altiva mente,
 no sutil sangue e engenho mais perfeito,
 ha mais conveniënte
 e conforme sугeito,
 onde se emprima o brando e doce efeito. 85

Jur 30v, MA 33v || RI 66r, FS II, pp. 179-189.

Anepigrafo in Jur. *Que contra o Amor não val/peito forte, nem sabio MA. Ode decima RI. Oda X FS.*

Ode in forma di *lira*, strofi pentastiche con schema *aBabB*, come nelle odi *Se de meu pensamento* (cf. v. 5 «triste lyra» e v. 37 «lyra toante») e *Fogem as neves frias*. Cf. qui v. 26 «branda lira», esposto in sede di rima.

5 de tigre Jur] -es MA RI | 10 e Jur] que MA RI | a si se tem por m. Jur RI] assi, so tem por m. MA | 9 passe] passo RI | 16 Por quem com Jur] por onde o MA , que aonde o RI, que donde FS | 17 arneses <ees>cudo (+i) Jur | 25 por que(m) de seu senhor Jur RI] porque de seu amor MA | he já senhora Jur] seja MA, se ve RI FS | 27 Peleas Jur, Pelias RI FS] Pallas MA | 32 sera se de pequeno (*om.* oferecido MA) | 37 podroso (-i) Jur | 38 quem Jur] que MA RI | 40 o duro p. Jur] o brando p. MA RI | 43 se Amor Jur] e s'Amor MA, e se Amor RI | 45 pera quem Jur, para quem FS] para o que MA, para que RI | 47 airoso no meneio e na postura Jur MA] o airoso meneio, & a postura RI | 49 afegura Jur, affigura RI] e figura MA | 50 que se ensina por arte Jur RI] por arte nos ensina a f. MA | 54 attento Jur RI] a tento MA | 58 eles Jur] esses MA RI | 63 ao deus Jur] q'a Deos MA, que a Deos RI | 77 já agora paga a culpa Jur] ja paga a culpa enorme MA RI | 78 oh que Jur] mas ô MA RI | 81 na altiva mente Jur, n'altiva Mente MA, n'altivamente RI | 85 effeito Jur MA FS] affeito RI.

Varianti di FS: 2 nas Peletronias covas | 12 que ser não possa] porque nam seja | 13 que não] poys nam | 15 que menos] & que menos | 33 foi logo] foy todo | 38 quem para] e para | 39 foi de principio] desde o principio | 40 o tenro peyto | 42 da penetrante seta] ponta | 52 de cativar quem] de render a quem | 56 Que aqueles] Aqueles | 58 Se viram mays s.

Cf. Juromenha, II, pp. 280-283 e 544-555. Michaëlis, *ZrPh* VIII, 1884, p. 18. *Lírica*, I, pp. (332) 337 e III, 2, p. 39 (texto-base: MA)⁷⁸. Spaggiari, 2018, pp. 63, 66, 109, 518-521, 772.

L'ode entra nella tradizione camoniana con la seconda edizione del 1598 (RI), che è basata sul Manoscritto apenso (MA). Esiste, tuttavia, un altro testimone manoscritto, il *Cancioneiro Juromenha*, in cui il testo è anepigrafo.

Come in altri casi analoghi, lo stemma è bipartito, con Jur che costituisce un ramo a sé stante, contro MA RI. Da notare la convergenza Jur + RI in varie occorrenze, laddove MA porta un errore manifesto o una lezione deteriore: tale situazione lascia ipotizzare che, in questo caso, RI non derivi direttamente da MA, bensì da un sub-archetipo comune.

Giustificazione dello stemma:

v. 25 por quem de seu senhor he já senhora Jur
porque de seu amor seja senhora MA
porque de seu senhor se ve senhora RI

v. 27 a dura Peleas Jur + a dura Pelias RI
a dura Pallas MA

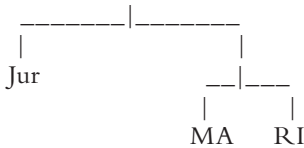
v. 49 que na vista afegura Jur + affigura RI
que na vista e figura MA

v. 50 que se ensina por arte Jur + MI
que por arte nos ensina MA

v. 54 hum doce gesto atento Jur + RI
hum doce gesto a tento MA

v. 77 já agora paga a culpa Jur
já paga a culpa enorme MA RI

⁷⁸ Divergenze di lettura rispetto alla *Lírica* (varianti sostanziali): 10 e de] i de | 16 com braço] o braço | 25 por quẽ de seu senhor he já] porque de seu senhor seja | 32 sera quẽ de] será se de | 37 podroso] poderoso | 41 Se ... for ferido] Se ... foi ferido | 43 se amor] e se amor | 58 elles] esses.



Ode sul tema di Amore «que em todos pode tudo» (v. 20), che ha in comune con l'ode *Fermosa fera humana* la sentenza finale: «Nemesis, qu'amor quis que tudo vença» (v. 78). Questi contatti puntuali suggeriscono una grande prossimità, cronologica oltre che tematica e stilistica, fra le due Odi, quasi si trattasse di un doppio esercizio sul tema della potenza invincibile di Amore. Come richiede il genere poetico, tutto il tessuto delle due composizioni deriva da materiali classici, con gli *exempla* di Achille, Salomone e Aristotele. I tre personaggi – un guerriero, un saggio e un filosofo – sono accomunati dall'amore per una schiava, condividendo con il P. la stessa infrazione al codice di comportamento in vigore, e di conseguenza la stessa riprovazione da parte dell'ambiente sociale. Evocando gli illustri precedenti, Camões cerca di sminuire la propria colpa, accusando il potere assoluto dell'Amore (personificato da Cupido).

Come già segnalato da Faria e Sousa, il P. «[e]scribió esta Oda á imitacion de la 4. del lib. 2. de Oracio, que es del propio argumento, hablando con Xantias Feceo, que estava enamorado de otra esclava suya, llamada Filida; y diziendole que no tenia que avergonçarse desso, porque era cosa que avia sucedido á grandes hombres». Cf. Hor. Carm. II, 4 *Ne sit ancillae tibi amor pudori*, dove l'amore di Achille per Briseide è il secondo *exemplum* portato da Orazio a sostegno di questa tesi e l'unico che coincide con uno dei personaggi qui scelti da Camões.

1 *Aquele moço fero*: «esta estancia, y las cinco que se le siguen son perifrasis de Aquiles, con mucha diferencia de lo que con la propia figura dixo deste propio Heroe en las primeras quatro estancias de la Oda 8. *Aquele unico exemplo*, conformando los terminos con los asuntos» (FS).

La presenza del deittico *Aquele/Aquela*, seguito dal relativo, è una delle marche stilistiche tipiche di Camões. In posizione di incipit, come 'arranque' della poesia, lo troviamo ancora in S41 *Aquela fera humana que enriquece*, S81 *Aquela triste e leda madrugada*, S98 *Aquela que de pura castidade*, S116 *Aqueles claros olhos*

que chorando, Od8 *Aquele unico exemplo*, El2 *Aquela que de amor descomedido*, R105 *Aquela cativa que me tem cativo*, El4 *Aquele mover d'olhos excelente*.

Fuori dell'incipit, basta scorrere le *Concord.* per vedere la frequenza dello stilema collocato sempre all'inizio del verso: L6,23 *Aquela que das Fúrias de Atamante*, Od5 *Aquela fermosura/que só no virar deles resplandece*, Od6 *Aquele não sei que*, Od13 *Aquela luz que a do Sol claro priva*, S23 *Aquelas tranças de ouro que ligaste*, El5 *Aquelas mãos que o mundo edificaram/Aqueles pés que pisam as estrelas*, El5 *Aquele corpo tenro e delicado*, El6 *Aquele ânimo grande*, R61 *Aquele rosto que traz*, Oit2 *Aquele que nos braços poderosos*, Ec7 *Aquele amor suave, aquele poder alto*.

2 *na Peletronia cova*: «El severo Centauro es Chiron que fue Maestro de Achilles [...]. Las Peletronias cuevas son las que este Centauro habitava en el monte Peletronio de Tesalia que es en la Grecia, donde tambien ay un lugar del mismo nombre. Tales fueron las Aulas deste cathedratico, y deste discipulo». Cf. *Micrologia Camoniana*, s.v. «PELETRONIA COVA: a em que ensinava Chiron [sic]; da qual Ovidio faz mençam lib. 2 Metam. fabula 9 dizendo *Non tulit in cineres labia sua, Phebus eosdem/Semina, sed natu flammis uteroque Parentis/Eripuit, geminique tulit Chironis in antrum* a qual he em Thassalia; e Lucano lib, 6 *Illic semiferos Ixionidas Centauros/Faeta Peletronijs nubes effudit in antris*» (pp. 610-611).

3 *centauro*: «Porque Chiron era medio hombre, medio cavallo, como queda dicho sobre la Oda I. e. 9 y este es el signo que llaman Sagitario, uno de los doze del Zodiaco; porque muerto él le pasaron los Dioses a formar aquella constelacion» (FS).

5 *com tutanos de tigre foi criado*: «con tuetanos⁷⁹, y con asaduras⁸⁰ de Leones, de Ossos, de Javalies, y de Tigres fue criado Aquiles: y si él tuvo tales amas, ó tales papas como estas, no es mucho que saliesse tan fiero [...]. Digo solo que si Aquiles, siendo criado con mantenimiento felino, se derritió de amores de una esclava, que mucho sucediesse lo propio a mi P. que tenia (como él lo dice en su Carta 1] *el estomago costumado a hum rostinho de iauxia de huma Dama Lisbonense, que chia como pucarinho non com agoa?*». Motivo topico per alludere alla crudeltà dell'amato: ad es. «Qual tigre in erma piaggia/ti diede il latte» (Bernardo Tasso, II, 94, vv. 9-10).

6 *na augoa fatal*: «la laguna Estigia», «fatal, porque sirve de juramento inviolable

79 'midollo spinale'.

80 'viscere'.

á los Dioses» (FS) oppure *fatal* ‘funesto, mortal’ perché dagli Inferi non è possibile tornare.

6-7 *menino, /o lava a mãi* : cf. *Son.* 16°, vv. 1-4 «Ferido e sem ter cura p[e]recia/ho forte e duro Thelepho temido/por aquele que n’ágoa foy metido,/ha quem ferro nenhum cortar podia».

7 *pressaga do futuro*: «Como la madre de Aquiles era Thetys, no es de admirar si sabia lo futuro, porque era Diosa; y de la Deidad es solamente el saber lo por venir. Sabia ella como tal, que su hijo avia de seguir las armas y quisole templar de manera que arma ninguna le pudiesse herir» (FS).

8 *ferro fino*: «entiende el azero, que es hierro purificado». «La fabula dize que por ser bañado en aquella agua no podia ser herido sino por las plantas de los pies, por quanto la agua no llegó a ellas; y esto fue porque por ellos le tenia asido⁸¹ la madre quando le bañó» (FS).

10 *tem por muro*: «Aquiles era muralla de si propio, teniendo la piel tan dura que no podia ser penetrada de algun dardo» (FS).

14-15 *pode aver ferida/n’alma*: «las de la alma son las que haze Amor con sus flechas y estas no podia Thetys evitar, porque son inevitables, sino fuesse sacandole los ojos, porque por ellos entran las flechas amorosas. Ni esto le bastára contra el Amor lascivo, pues vemos que este le tienen tambien los ciegos: y el que tuvo Aquiles á su esclava no fue otro». Il commento di Faria e Sousa fa allusione al tema dell’*amor ereos* sviluppato da Ficino nel suo trattato *De Amore*.

16 *Por quem com Jur] por onde o MA, que aonde o RI*: FS stampa *Que donde o braço*, lezione sconosciuta dagli attuali testimoni. Il tacito intervento di FS si giustifica per la sintassi non chiara di questo passo. Possibile interpretazione: ‘Per chi con braccio *irado* passava *arnes e escudo* dei Troiani, lì si vide trapassato da quel ferro acuto del fanciullo, che in tutti può tutto’. Nel ms. Jur si trova una costruzione a senso: ‘Proprio colui che ... lì, in quella circostanza’. La lezione *Por onde ... ali* del ms. MA non è immediatamente comprensibile: forse ‘Per dove Achille passava con il suo braccio feroce l’armatura e lo scudo dei Troiani, lì...’. Dunque, nel petto, nel cuore. Per la formula iniziale del relativo, cf. v. 25 *por quem de seu senhor he já senhora*.

19 *ferro agudo*: le frecce di Cupido. Cf. *Lus.* IX, 31 «de agoas onde os ferros

⁸¹ *asido* < *asir* ‘coger, agarrar’.

temperavam» detto della Officina di amore, «hablando de las amorosas flechas que ali se forjavan». FS nota che *ferro* indica qui lo strumento, non la materia, perché le frecce di Cupido erano in realtà d'oro. Cf. v. 8 *ferro fino*.

20 *do menino, que em todos pode tudo*: «Perifrasi di Cupido. Vease lo dicho sobre la Oda 4. e. 1 al verso: *Do vingativo Amor que vence tudo*». È uno dei contatti sintagmatici fra questa e l'ode *Fermosa fera humana*, essendo entrambi i luoghi ispirati dal virgiliano *omnia vincit amor et nos cedamus amori* (*Ecl.* X, v. 69).

21-22 *Ali se vio cativo/da cativa*: identica paronomasia nelle redondilhas a *Bárbara escrava*: «Aquele cativo,/que me tem cativo» (vv. 1-2), con ripresa nella chiusa della poesia: «Esta é a cativa/que me tem cativo» (vv. 37-38). Sulle varie interpretazioni date dalla critica alle redondilhas per *Bárbara escrava*, cf. Marnoto, 2007, pp. 33-106, dove è di particolare rilievo il parallelo con la *dark lady* dei sonetti di Shakespeare. FS commenta: «Si la esclava era suya, como parece, sucedió esto en la India, porque de allá truxo á Lisboa solamente un esclavo natural de la Java, que se llamava Antonio» (FS III, p. 179).

gentil: attributo messo in rilievo dalla cesura. L'aggettivo si presta, in questa circostanza, a tutte le interpretazioni che sono registrate dal Morais Silva s.v. 1. 'Nobre', 'garboso, elegante'; 2. 'Excelso, puro, angélico'; 3. 'Agradável, deleitoso, aprazível'. 4. 'Bem proporcionado, gracioso, delicado'. Ma, secondo Morais Silva, *gentil* può essere anche l'equivalente di *gentio*, una forma ormai in disuso che vale 'pagão, bárbaro, idolatra, selvagem'. Camões gioca consapevolmente con la polisemia dell'aggettivo che, da un punto di vista strettamente letterario, risale agli stilnovisti e ad uno dei più famosi sonetti di Dante, *Tanto gentile e tanto onesta pare* (*Vita Nova*, 17, vv. 5-7).

22 *que serve e adora*: se il primo verbo potrebbe alludere al concetto di 'servizio amoroso', il binomio nella sua interezza si rivela piuttosto pertinente alla sfera religiosa e alle scritture, dove è ribadito che ogni fedele deve 'servire e adorare' il suo Dio. In questo caso, lo slittamento dall'ambito sacro a quello profano sarebbe un'ulteriore prova della vicinanza fra la 5ª strofa di quest'ode e le redondilhas a *Bárbara escrava*.

24-25 *que, vivo, /em vivo fogo mora*: altro contatto diretto con *Bárbara escrava*, precisamente con la strofa iniziale e finale: vv. 3-4 «porque nela vivo/já não quer que viva» e vv. 39-40 e «pois nela vivo/é força que viva».

vivo ... vivo ... mora: ossimoro. Per *em vivo fogo* cf. *Fermosa fera humana*, vv. 16-17 «folgues de te queimar em flammias varias/sem arder em nenhuma».

25 *por quem de seu senhor he já senhora*: prende a modello l'epistola ovidiana di Briseida a Achille:

nec tamen indignior nec me pro coniuge gessi
saepius in domini serva vocata torum.
me quaedam, memini, dominam captiva vocabat.
'servitio', dixi, 'nominis addis onus'.

(Ovid., *Heroid.*, III. *Briseis Achilli*, vv. 99-102)

Anche qui il rinvio d'obbligo è ai vv. 19-20 di *Bárbara escrava*: «para ser senhora/ de quem é cativa».

26 *a branda lira*: secondo le *Concord.*, è l'unica occorrenza in cui il sost. *lira* è accompagnato dall'agg. *branda* (altrove: *de ouro, dorada, santa, amada, triste, toante, doce, nova*). A sua volta, *brando(s)*, *-a(s)* si incontra spesso in binomio dittologico con *suave, serena, amorosa* o come attributo di *fermosura, mágoa, saudade*.

27 *Peleas Jur RI* | *Pallas MA*. L'errore mitologico questa volta è a carico di MA, che legge *Pallas* in luogo di *Peleas/Pelias*, lezione concorde di Jur + RI. Come illustra la *Micrologia Camoniana*, s.v. «PELIAS: Assi chamaram à lança de Achilles, e só elle a podia menear por razam da sua grandeza; e assi diz o poeta, em a Ode 10. da 1.^a parte est. 6 fallando de Achilles: *Já toma a branda lira /Na man, que a dura Pelias meneara*» (p. 610).

Il P. attinge di nuovo alle *Heroides* di Ovidio:

et quisquam quaerit, quare pugnare recuses?
pugna nocet, citharae voxque Venusque iuvant.
tutius est iacuisse toro, tenuisse puellam,
Threiciam digitis increpuisse lyram,
quam manibus clipeos et acutae cuspidis hastam,
et galeam pressa sustinuisse coma.
Sed tibi pro tutis insignia facta placebant,
partaque bellando gloria dulcis erat.
an tantum dum me caperes, fera bella probabas,
cumque mea patria laus tua victa iacet?
di melius! validoque, precor, vibrata lacerto
transeat Hectoreum Pelias hasta latus!

(Ovid., *Heroid.* III. *Briseis Achilli*, vv. 115-126)

28 *canta e sospira*: come tutti gli innamorati, ma il modello risale ad Omero, come giustamente suggerisce Faria e Sousa (che cita dalla traduzione latina dell'*Iliade* a cura di Andrea Divo Giustanapolitano, edita nel 1538):

Hunc autem inuenerunt mentem delectantem cythara canora,
Pulchra, uaria: argenteum autem iugum erat,
Quam accepit ex spolijs civitatem Aetionis destruens.
Hac autem hic animum delectabat: caneat autem laudes uirorum.
Patroclus autem ei solus contrarius sedebat silentio
Expectans Aeacidem quando finiret canens.⁸²

30 *o velho*: Chirone, il centauro, oltre che esperto nell'arte della medicina, era anche noto come suonatore di lira: «y ay memorias de que algunos males se curaron con instrumentos musicos» (FS). *o moço* nello stesso verso, in opposizione a *velho*, è perifrasi di Cupido che rende cieco chi ama.

32 *será quem de Jur]* *sera se de MA RI*: le stampe accomodano la sintassi, qui come in altri luoghi. Però MA omette l'aggettivo in rima, dando un esassillabo al posto di un decassillabo. Per la formula con pronome relativo, cf. la serie 16 *Por quem, 25 por quem, 38 quem, 45 pera quem* nel ms. Juromenha. Da intendersi: 'quindi, chi potrà essere incolpato poi, se fin da piccolo fu tutto offerto alle cure amorose, predestinato già nella culla a non poter evitare di essere ferito [da Amore]?'.

36 *quem logo*: riprende, invertendoli, gli stessi termini del v. 31 *logo quem*, segnalando fin dall'inizio che questa strofa è una *variatio* di quella che immediatamente precede. La serie delle parole in rima è di per sé parlante: *culpado : cuidado ... oferecido : ferido ~ fraco infante : cego amante, sogeito 'sottomesso' : duro peito*.

La fragilità del bambino davanti alle ferite d'Amore è suggerita attraverso una allitterazione in /f/ che si estende sull'arco di dieci versi, da v. 32 a v. 42: *oferecido foi ... ferido ... fraco infante ... foi ... foi ... feito ... for ferido ... força*.

37 *doutro mais poderoso*: Cupido, anch'egli infante, ma assai più potente, tanto da assoggettare (*sogeito*) chi resta accecato da Amore.

40 *o duro peito Jur]* *o brando peito MA RI*: la lezione *brando*, di per sé adiafora,

82 *Homeri omnium poetarum principis Ilias, Andrea Divo Iustinopolitano interprete, ad uerbum traslata. Herodoti Halicarnassei libellus, Homeri uitam fidelissime continens, Conrado Heresbachio interprete. Cum indice copiosissimo. Excudebatur Lugduni Anno Domini M.D.XXXVIII: Iacobvs Givnta, f. 95r Iliadis liber IX. Mittuntur legati ad Achillem.*

sembra deteriore rispetto a *duro* Jur, considerando che il soggetto è sempre Achille. Il P. dice: non può darsi la colpa ad Achille se ora è ferito da Amore, perché fin da piccolo (*fraco infante*) fu sottomesso ad un bambino più potente di lui (*Cupido*), e fin da principio fu destinato ad essere un cieco amante, che bagna di lacrime il suo *duro peito*, il petto forte e crudele, come si addice a un guerriero. Questa interpretazione è suffragata dalle *Concord.*, dove a fronte di tre sole occorrenze di *brando peito*⁸³, il sintagma *duro peito/peito duro* appare ben sette volte: cf. L2.42 «que moveram de um tigre o peito duro», L9.10 «Outros quebram co peito duro a barra», S60 «mas nada o duro peito comovia», Od3 «Ó crua, esquivava fera, duro peito, cruel, impedernido, de algũa tigre fera», Ec4 «não puderam mover teu duro peito».

42 *penetrante seta*: FS mette a testo *ponta* invece di *seta* senza indicare la fonte di questa lezione, non altrimenti attestata. *força d'erva*: si riferisce alle punte avvelenate delle frecce che si usavano talora in battaglia, per rendere ogni ferita mortale. Cf. *Lus.* IX, 33, vv. 5-8 «Algũs fião ligados em cadeas/por palavras sutis de sabias Magas:/isto acontece aas vezes, quando as setas/acertão de levar ervas secretas».

43 *servido ... sirva ... serva*: dopo il *se* anaforico, una triplice *adnominatio* insiste sul concetto di servizio amoroso, che rende il P. schiavo di una schiava. Il gioco di parole era già presente ai vv. 21-22 «Ali se vio cativo/da cativa gentil, que serve e adora» (dove appare per la prima volta il verbo *servir*) e al v. 25 «por quem de seu senhor he já senhora».

46 *gesto*: «Esta es la hermosa proporcion del cuerpo, que dize era de buen talle, bien acabado», con rinvio alla *compassada proporção* dell'ode *Pode um desejo intenso*, vv. 23-24, dove «entiende lo perfeto de la estatura, à que proporcionadamente corresponden todos los miembros» e ad un passo del Son. 4, Cent. 4 «Esse compasso certo, essa medida/Que faz dobrar no corpo a gentileza». Non segnalati da FS, si vedano anche «do corpo a humana gentileza,/o bem talhado gesto», detto di D. Miguel de Menezes nell'elegia scritta (a Goa) per la sua morte, «hum gesto delicado» nella canç. 8 *Vão as serenas agoas*, v. 12, e soprattutto «o gesto puro e transparente» nella canç. 10 *Vinde cá*, v. 27.

47 *airoso no meneio e na postura*: come nell'ode *Aquele moço fero*, v. 47 «da presença os meneos e a postura»: «los movimientos de la persona, y el ayre» (FS). Cf. anche la canç. 10 *Vinde cá*, v. 57 «hum meneo e presença tinha tal».

⁸³ L2.22 «Põem no madeiro duro o brando peito», S32 «pouco e pouco o desculpa o brando peito», S98 «feriu com duro ferro o brando peito».

49 *afegura* Jur RI] e *figura* MA. Il copista di MA ricostruisce il binomio *na vista e figura*, non accettando la lezione *afegura* garantita dall'accordo Jur + RI: 'dà l'impressione che la bellezza si insegna *por arte*'.

50 *por arte*: cf. L9.68 «vestem as humanas rosas,/Fazendo-se por arte mais fermosas», S45 «que se pode por arte e por aviso,/como por natureza, ser fermosa».

52 *quem tenha entendimento*: «Dize esto porque para conocer las verdaderas partes de la Hermosura es necesario entendimiento; esto es saber la perfeccion de forma que cada una dellas deve tener; y advertir la armonia que entre si se hazen» (FS). In questa occorrenza, *entendimento* vale 'faculdade de compreender, inteligência, capacidade de juízo'.

54 *hum doce gesto atento*: cf. v. 46 *o gesto bem-talhado*. Qui *atento* vale 'respetitoso, reverente'.

55 *viver isento*: 'esquivo em amor; que não se deixa seduzir, cativar' (Houaiss s.v. 6). Si intenda: 'non c'è alcun merito a non lasciarsi sedurre dall'amore, se manca l'intendimento, cioè la capacità di comprendere etc.'.

56 *aqueles ...* 58 *eles ...* : messa in rilievo del soggetto, ripreso dal deittico prima del verbo reggente. FS stampa «se viram mays sogeitos», e commenta: «truxo estos solamente por ser tan raros en ciencia; uno de las divinas, y otro de las humanas letras: uno Principe de la Sabiduria entre los Reyes, pues por antonomasia se llama el Sabio; otro por ser Principe de la Filosofia, pues por antonomasia se llama el Filosofo; y ambos por ser parecidos en los errores cometidos por lascivos errores».

58 *sogeitos*: latinismo semantico, 'sudditi, prigionieri, schiavi'.

59 *cego e vão*: il secondo aggettivo è polisemico, potendo definire Cupido come 'enganador, fingido' e al tempo stesso 'vaidoso, presunçoso'.

60 *arrabatados do furor divino*: 'dominados pela paixão, exaltados'. *furor* 'desiderio incontrollabile, passione violenta, delirio d'amore'. *divino* 'ispirato dal dio Amore', cioè Cupido. Trattandosi di una divinità pagana, l'aggettivo sfugge alla (auto)censura, benché sia esposto in sede di rima.

61 *O rei famoso Ebreo*: Salomone, «famoso por su ciencia, por su juicio, por sus riquezas, por sus obras, por su magnificencia, y por sus escritos», è il primo dei due *exempla*.

62 *que mais que todos soube, mais amou*: «Esto se entiende de amor torpe [*amoreos*], porque este fue él de Salomon con sus concubinas, que eran mil; y dize la Escritura (3. Reg. 11) que las amava de ardentissimo amor: este es profano y lascivo». Cf. *Reg.* 3, 11, 1- 4 «Rex autem Salomon adamavit mulieres alienigenas multas, [...], de gentibus super quibus dixit Dominus filiis Israel: Non ingrediemini ad eas, neque de illis ingredientur ad vestras; certissime enim avertent corda vestra ut sequamini deos earum. His itaque copulatus est Salomon ardentissimo amore; fuerunque ei uxores quasi reginae septingenta et concubinae trecentae, et averterunt mulieres cor eius. Cumque iam esset senex, depravatum est cor eius pro mulieres ut sequeretur deos alienos».

63-64 *ao deus alheio/falso sacrificou*: forte inarcatura, che scinde un nesso sintattico formato dal sost. *deus*, cui seguono due aggettivi in asindeto.

66 *E o gram sabio*: la congiunzione al principio del verso introduce il secondo *exemplum*, anche in questo caso non citato direttamente col nome, ma indicato attraverso una perifrasi.

66-7 allitterazione in /s/: *sabio ... ensina ... passeando ... segredos ... sofia*.

67 *passeando*: il gerundio con valore temporale allude alla leggenda secondo cui Aristotele faceva lezione camminando sotto i portici del ginnasio di Atene (*περίπατοι*, da cui il nome di scuola peripatetica), presso il santuario di Apollo Licio, che a sua volta dette il nome al Liceo. La nota di FS *ad loc.* riporta un passo di Diogene Laerzio.

sofia: grecismo, che corrisponde all'attuale 'filosofia'. *segredos*: i grandi misteri, gli arcani della scienza filosofica.

68 *baixa concobina*: *baixa* anticipa *vil*, connotando la bassezza morale, oltre che sociale, dell'Eunuco e della sua concubina.

Hermia: secondo varie fonti storiche, fu tiranno di Atarneo, città della Troade vicina ad Asso, nella quale si sviluppò una scuola di impronta platonica⁸⁴. Dopo essersi allontanato da Atene, Aristotele raggiunse Asso, dove guidò una sorta di succursale dell'Accademia durante tre anni. In questo lasso di tempo, Hermia avrebbe dato in moglie ad Aristotele la propria nipote e figlia adottiva, Pythias (Jaeger, 1997, pp. 105-122). Per dirla con Faria e Sousa, il grande filosofo «con todas sus barbas, y con toda su ciencia, se enamoró de su concubina» e «se atascó

84 Secondo alcune fonti storiche, lo stesso Hermia sarebbe stato discepolo di Platone.

tanto en el Cieno⁸⁵ de la lascivia desta birbanta, que la hizo el propio sacrificio que los Atenienses hazian á Ceres Eleusina».

70 *aras ergueu*: 'innalzò altari', cioè fece sacrifici in suo onore, come si trattasse di una divinità. Cf. *altares lhe deu Roma* nell'ode *Fermosa fera humana*, v. 42, detto di Flora. *dioses* al plurale, trattandosi degli dèi adorati dai gentili (l'Olimpo greco ne contava almeno dodici).

71 *Aras ergue*: ripresa anaforica, in una struttura di *capfinidas*, che ha per effetto di volgere al presente l'azione finora descritta come appartenente al passato. Si noti l'iperbato, qui e al v. 73 *doe-se a perpetua fama*. La sequenza *ama/namorado* è un altro caso di *adnominatio*.

73-4 *doe-se a perpetua fama/e grita*: tutta la strofe è una amplificazione della precedente, alla quale nulla aggiunge nella sostanza, tranne la conseguenza ultima: la fama perenne che si deve a un filosofo tanto insigne resterà macchiata per sempre da questa colpa (si noti la figura di prosopopea, per cui la fama personificata 'si duole e grida'). Faria e Sousa cita a confronto un luogo di Laerzio da cui risulta che l'accusatore di Aristotele fu Eurimedonte, sacerdote dei misteri Eleusini, che lo incolpò di empietà⁸⁶.

75 *lesa divindade*: come rileva giustamente FS, il sintagma è un calco virgiliano da *Aen.* I, v. 8 «Musa, mihi causas memora, quo numine laeso».

76 *já foge ... já paga*: questa terza strofe, che continua a sviluppare l'*exemplum a contrario* di Aristotele, è la più debole dal punto di vista stilistico e retorico. Resta in dubbio a cosa si riferisca il P. con *desterro*: è certo che Aristotele abbandonò volontariamente Atene, ma senza aver commesso alcuna colpa. È soltanto nella Calcide, alla corte di Ermia, che si lasciò travolgere dalla passione amorosa, questa sì colpevole, mostrando col proprio errore che «los hombres de mayor ciencia, y de más severidad, en llegando la ocasion lasciva han de mostrar que son de carne, y no de hierro, bronce, ó marmol» (FS).

77 *já agora paga a culpa* Jur] *ja paga a culpa enorme* MA RI. Il comportamento dei due mss. presuppone una situazione diffrattiva, il cui elemento dinamico potrebbe essere uno iato in posizione iniziale: **ja* | *ora*. Jur recupera una sillaba

85 Lett. 'si lasciò invischiare nel fango della lascivia'.

86 Diogenis Laertii, *De vita et moribus philosophorum libri X*, Lugduni, Apud Haered. Seb. Gryphii, 1559: «Enim vero Aristoteles Athenis profectus, cum illic tredecim annos docuisset, clam in Calcidem concessit, quod ab Eurimedonte hierophante impietatis accusatus esset».

allungando *ora* > *agora*, mentre l'altro ramo elimina *ora* e introduce *enorme* per colmare la misura sillabica.

80 *altiva mente*: con *sotil sangue* e *engenho perfeito* forma una triade di virtù: la mente elevata, il sangue puro, l'indole perfetta rendono il *sujeito* più adatto a ricevere l'azione di Amore. Nella teoria amorosa, si applica l'equazione aristotelica fra 'causa' e 'effetto': nel caso specifico, Amore (Cupido) è la causa, l'innamoramento è l'effetto.

81 *sotil sangue*: nella teoria umorale, che da Galeno si trasmette fino all'Umanesimo, i fluidi organici che determinano le funzioni del corpo sono quattro: sangue, flemma, bile gialla e bile nera (o atrabile). Dall'equilibrio degli umori derivano le funzioni normali dell'individuo e il suo benessere; dal loro squilibrio, nascono invece le situazioni patologiche e le malattie. Il sangue si dice 'sottile' per distinguerlo dal sangue 'denso', detto in lat. *cruur*, che sgorga dalle ferite ed è aggrumato. Non è però da escludere un'allusione alla dottrina medica degli spiriti (dal gr. *πνεῦμα*, che indica un veicolo di moto, di vita, di sensibilità). È ancora Galeno a fissare nel cuore la sede dello spirito vitale. Durante tutto il Medioevo e fino all'Umanesimo, gli spiriti sono sempre intesi come materia sottilissima, che presiede alle varie funzioni dell'organismo vivente.

engenho: da intendersi nell'accezione generica di 'intelligenza, qualità intellettuale', oppure, come latinismo semantico, l'insieme delle qualità ingenite e delle tendenze spirituali di una persona.

84 *sujeito*: questo termine tecnico dell'aristotelismo, nella metafisica classica indica 'ciò che soggiace o sottostà', dunque la sostanza o realtà permanente in cui si imprime l'effetto. Nella teoria neoplatonica dell'amore, è piuttosto l'anima a cui Amore afferisce. Cf. ode *Se de meu pensamento*, v. 84 e nota.

85 *effeito*: nella sua edizione del Manuscrito apenso (MA), Pereira Filho (1974a, p. 163) stampa erroneamente *affeito*, con una involontaria banalizzazione dell'originale, che ritroviamo non a caso anche in RI. Il Ms. apenso porta in realtà *effeito*, lezione ora confermata dalla testimonianza di Jur.

brando e dolce: binomio sinonimico che indica la soavità e la dolcezza dell'amore impresso nel *sujeito*, opponendosi alla serie 1 *fero*, 9 *duro*, 27 *dura*, 40 *duro*.

BIBLIOGRAFIA

Opere citate in forma abbreviata

Camões, Luís de

RH = Rhythmas 1595

RHYTHMAS | DE LVIS DE CAMOES. | Diuididas em cinco partes. | Dirigidas ao muito Illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho. || Impressas com licença do Supremo Conselho da geral | Inquisição, & Ordinario. | em lisboa, | Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. Lxxxxv. | A custa de Esteuão Lopez mercador de libros.

RI = Rimas 1598

RIMAS | DE LVIS DE CAMÕES | Accrescentadas nesta segunda impressão | Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho || Impressas com licença da Sancta Inquisição. | em lisboa. | Por Pedro Crasbeeck, Anno de M.D.XCVIII. | A custa de Esteuão Lopez mercador de libros. | Com Priuilegio.

DF = Rimas 1616 (Domingos Fernandes, Segunda parte)

RIMAS | DE LVIS DE CAMÕES | segunda parte. | Agora novamente impressas com duas Comedias do Autor. [...] | Dedicado ao Illustrissimo, & Reverendissimo Senhor D. Rodrigo d'Acunha, | Bispo de Portalegre, & do Conselho de sua Magestade. | Em Lisboa. Na Officina de Pedro Craesbeeck. 1616. | A custa de Domingos Fernandez mercador de livros.

AC = Rimas 1668 (Álvares da Cunha, Terceira Parte)

TERCEIRA | PARTE | DAS RIMAS | DO PRINCEPE DOS POETAS | PORTUGUESES | LVIS DE CAMOENS, | tiradas de varios manuscritos | muitos da letra do mesmo Autor, | Por D. Antonio ALVAREZ | DA CUNHA | offerecidas a soberana alteza | do principe Dom Pedro | Por Antonio Craasbeeck de Mello, Im | pressor de S.Alteza, & à sua cu | sta impresas. Anno 1668.

FS I = *Rimas Várias de Luís de Camões* [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa. Tomo I. y II. Que contienen la primera, segunda, y tercera Centuria de los Sonetos. Lisboa: En la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello, Año de 1685.

FS II = *Rimas Várias de Luís de Camoens* [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa [...]. Segunda Parte. El Tom. III. contiene las Canciones, las Odas,

y las Sextinas. El Tom. IV. las Elegias, y las Otavas. El Tom. V. las primeras ocho Eglogas. Lisboa: En la Imprenta Craesbeeckiana. Año 1689.

Edizioni dei sec. XIX-XX (in ordine cronologico)

J = *Obras de Luiz de Camões*. Precedidas de um Ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua Vida, augmentadas com algumas Composições ineditas do Poeta, pelo Visconde de Juromenha. 6 vol. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860-1869.

B = Theophilo Braga, *Obras Completas de Luiz de Camões*. Edição critica, com as mais notáveis variantes. 3 t. em 7 vol. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873-1874.

S = Luis' de Camoens *Sämmtliche Gedichte*, zum ersten Male deutsch von Wilhelm Storck. 6 vol. Paderborn: Druck u. Verlag von Ferdinand Schöningh, 1880-1885.

C = Agostinho de Campos (O.D.C.), *Camões Lírico*, 5 vol., Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand/Porto: Chardron/ Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1923-1925.

RV = *Lírica de Camões*. Edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

CP = *Rimas de Luís de Camões*, prefácio, selecção e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

HC = Luís de Camões, *Obras Completas*, com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade. 5 vol. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1946.

SJ = Luís de Camões, *Obra Completa*, organização, introdução, comentário e anotações do Prof. António Salgado Júnior, Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

MLS = Luís de Camões, *Lírica completa*, prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. 3 vol. Lisboa: IN-CM, 1981-1994. I *Sonetos* (1986²), II *Sonetos* (1994²), III *Canções, sextinas, odes, elegias, oitavas, élogos, epigramas*, 1981.

LAF/Lírica = Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, Lisboa: IN-CM, 1985-2001. 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). Incompleto: mancano i vol. 5. II. *Éclogas* e 6. I-II *Redondilhas*.

Edizione critica delle *Obras*,
Centre International d'Études Portugaises de Genève (CIEPG):

Son. = *La lirica di Camões*. 1. *Sonetti*. Ed. critica a cura di Maurizio Perugi, Genève: Centre International d'Études Portugaises, 2020.

Red. = *La lirica di Camões*. 2. *Redondilhas*. Ed. critica a cura di Barbara Spaggiari, Genève : Centre International d'Études Portugaises, 2021.

Canç. = *La lirica di Camões*. 3. *Canzoni*. Ed. critica a cura di Maurizio Perugi, Genève: Centre International d'Études Portugaises, 2021.

Oit. = *La lirica di Camões*. 4. *Ottave*. Ed. critica a cura di Barbara Spaggiari, Genève : Centre International d'Études Portugaises, 2023.

El. = *La lirica di Camões*. 5. *Elegie*. Ed. critica a cura di Maurizio Perugi, Genève: Centre International d'Études Portugaises, 2023.

Od. = *La lirica di Camões*. 6. *Odi*. Ed. critica a cura di Barbara Spaggiari, Genève : Centre International d'Études Portugaises, 2024.

Écl. = *La lirica di Camões*. 7. *Ecloghe*. Ed. critica a cura di Maurizio Perugi, Genève: Centre International d'Études Portugaises (no prelo).

Lus. = Luís de Camões. *Os Lusíadas*. Edição crítica da *princeps*. Vol. I-II. Ed. crítica de Rita Marnoto, Genève: Centre International d'Études Portugaises, 2023.

Opere di consultazione

BETA = Bibliografía Española de Textos Antiguos (medievales): Philobiblon, Berkely, University of California. Ed. Charles B. Faulhaber.

BIPA = Bibliografía de la Poesía Áurea (siglos XVI y XVII): Philobiblon, Berkely, University of California. Ed. Ralph DiFranco, José J. Labrador Herraiz.

BDH = Biblioteca Digital Hispánica.

BND purl.pt = Biblioteca Nacional Digital.

CET = Centro de Estudos de Teatro. Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual.

Concord. = Luís de Camões, *Concordância da obra toda*, coligida por Telmo Verdelho, Coimbra: CIEC, 2012.

DAC = *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, 2 vol., Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001.

DCECH = Juan Corominas/José A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 vol., Madrid: Gredos, 1980-1991.

DECLC = Joan Coromines, *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana*, 10 vol., Barcelona: Curial, 1980-2001.

DRAE = *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de España, Madrid: RAE, 2014.

Houaiss = *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar (ed.), Rio de Janeiro, Objetiva, 2004. [última versão, incluindo o AO, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009 (em volume e em CD-ROM)].

Morais Silva = António de Moraes Silva, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 10a ed. revista, corrigida, muito aumentada e actualizada [...] por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, 12 vol., Lisboa: Ed. Confluência, 1949- 1959.

Manoscritti

- PR *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro, 1577*
Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC),
Ms. 9-(4)-A-Ms.I. (PR).
- Riproduzione del ms. [www.ciep-ge.com /instruments/](http://www.ciep-ge.com/instruments/) I.I. Índice do Padre Pedro Ribeiro (PR)
Ediz. di B. Spaggiari, www.ciep-ge.com/instruments/II.I. Índice do Canc. de Padre Pedro Ribeiro
<https://doi-org/10.24438/ciep-ge.INS.Ind-aPR4>
- MA *Manuscrito apenso* (a un esemplare delle *Rhythmas* di Luís de Camões),
1595-1598
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Res. CAM-10-P.
- Riproduzione del ms. www.ciep-ge.com/instruments/I.I. Manuscrito Apenso (MA)
Indice in www.ciep-ge.com/instruments/II.I. (index) <http://doi-org/10.24438/ciep-ge.INSIndA4>
Facsimilado in Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões, Cancioneiro ISM e comentários*, Rio de Janeiro, Aguilar/Brasília, INL, 1974.
- Jur *Cancioneiro Juromenha*
Washington D.C., Library of Congress, Manuscript Division, Portuguese Collection, N.º 128 (P-128).
- Ed. Barbara Spaggiari, *Cancioneiro Juromenha. Análise codicológica* de Nadia Togni, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- LF *Cancioneiro Luís Franco Correa, 1557-1589*
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Cod. 4413.
- Riproduzione del ms. [www.ciep-ge.com /instruments/](http://www.ciep-ge.com/instruments/) I.I. Cancioneiro de Luís Franco (LF)
Indice in www.ciep-ge.com/instruments/II.I. (index) <http://doi-org/10.24438/ciep-ge.com/INSInd-LF2>
Facsimilado : *Cancioneiro de Luís Franco Correa 1557-1589*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972.

Stampe antiche (sec. XVI-XVIII)

Barbosa, 1611 = *Dictionarium Lusitanico-Latinum* [...] Per Augustinum Barbosam Lusitanum [...], Bracharæ, Typis, & epensis Fructuosi Laurentij de Basto, 1611.

Bernardes, Diogo, *Rimas várias. Flores do Lima*, Lisboa, Manoel de Lyra, à custa de Estevão Lopez, 1597.

Bluteau

Raphael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 8 vols., 1712-1728.

Calepino, 1512

Ambrosius Calepi|nus Bergomates: professor de|votus ordinis Eremitarum sancti Au|gustini: *Dictionum latinarum e graeco | pariter dirivantium : earundem-que interpre|tationum collector studiosissimus [...]* in unum coegit volumen [Basileae], [Adam Petri], [1512].

Cardoso, 1562

Hieronymi Cardosi Lamacensis *Dictionarium ex lusitanico in latinum sermonem*. Ulyssipone, Ex officina Ioannis Alvari typographi Regii, MDLXII.

Pereira, 1647

Bento Pereira, *Florilégio dos Modos de Falar e Adágios da Língua Portuguesa*, Lisboa: Por Paulo Craesbeeck, 1655.

Orta, *Colóquios*

Garcia da Orta, *Colóquios dos Simples e Drogas e Cousas Medicinaiis na Índia*, Goa, 1563.

Tasso, Bernardo :

Amori I [1531] = *Libro primo de gli Amori di Bernardo Tasso*. In Vinegia, per Giovan Antonio & Fratelli da Sabbio, MDXXXI.

Amori II [1534] = *De gli Amori di Bernardo Tasso*. In Vinegia, per Ioan. Ant. da Sabio. del XXXIII del mese di Settembre.

Amori III [1537] = *Libro terzo de gli Amori di Bernardo Tasso*. In Vinegia per Bernardino Stagnino l'anno di nostra salute MDXXXVII.

Amori IV [1555] = *I tre libri de gli Amori di Bernardo Tasso. Ai quali nuovamente dal proprio autore s'è aggiunto il quarto libro, per adietro non più stampato*. In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, et fratelli, MDLV.

Rime [1560] = *Rime di Messer Bernardo Tasso. Divise in cinque libri nuovamente stampate*. In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLX.

Monografie, edizioni e saggi

Acocella, 2016

Mariantonietta Acocella, *La Fortuna di Luciano nel Rinascimento. Il Volgarezzamento del Manoscritto Vaticano Chigiano L.VI.215*. Edizione critica dei Volgarezzamenti delle *Storie Vere*, LED Bibliotheca, 2016.

Alighieri, Dante

La Commedia, secondo l'antica vulgata, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, 4 vols.

Alighieri, Dante

Rime, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, 3 vols.

Alighieri, Dante

Vita Nuova, a cura di Domenico De Robertis, in Dante Alighieri, *Opere minori*, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Milano/Napoli, Ricciardi, 1984, vol. 5, t. 1, pp. 3-247.

Almeida, 1996

Justino Mendes de Almeida, «Releitura das *Odes* de Luís de Camões», *Lírica camoniana. Estudos diversos*, Maria João Borges *et al.* (ed.), Lisboa, Cosmos, pp. 89-96.

Alonso, 1966

Dámaso Alonso, «Sobre el origen de la lira», *Poesía Española*, 5a ed., Madrid, Gredos, ap. IV, pp. 611-618.

[Aquilano] Serafino de' Ciminelli detto Aquilano, *Sonetti e altre rime*, Antonio Rossi (ed.), Roma, Bulzoni, 2005.

Ariosto, *Fur.*

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Lanfranco Caretti (ed.), Istituto dell'Enciclopedia Italiana – Riccardo Ricciardi Ed., 1954.

Ariosto, Ludovico, *Rime, Opere minori*, Cesare Segre (ed.), Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

Azevedo Filho, Leodegário A. de, vd. LAF/*Lírica*.

Belchior, 1971

Maria de Lourdes Belchior, «Nótula sobre a lira usada pelos poetas portugueses dos séc. XVI e XVII», in *Os homens e os livros*, Lisboa, Verbo, pp. 73-86.

Bembo, Pietro, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, [1966] 1992.

Bembo, Pietro, *Gli Asolani*, Giorgio Dilemmi (ed.), Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

Berardinelli, Cleonice, *Sonetos de Camões, corpus dos sonetos camonianos*, Paris, Centro Cultural Português/Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

Beringer, 1742

Johann Ludwig Christoph Beringer, *Institutionum Medicarum Liber Primus Physiologicus, Heidelbergae*: Ex Typographeio Academico, per Joan. Jac. Gaener.

Bettarini

Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Rosanna Bettarini (ed.), Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.

Boscán, Juan, v. Clavería.

Boiardo, *Amorum libri*, in Id., *Opere volgari*, Pier Vincenzo Mengaldo (ed.), Bari, Laterza, 1962.

Cappello, Bernardo, *Rime*, E. Albin (ed.), Tesi di Laurea, Università di Pavia, 1969-1970.

Carducci-Ferrari

Petrarca, Francesco, *Le rime* [1899], Giosuè Carducci/Severino Ferrari (ed.), Firenze, Sansoni, 1984.

Castiglione, Baldasar, *Libro del Cortegiano*, Amedeo Quondam/Nicola Longo (eds.), Milano, Garzanti, 1981.

Castiglione, Baldassarre, *El Cortesano, traducción de Juan Boscán [1539]*, Margherita Morreale (ed.), Firenze, Sansoni, 1942.

Chariteo [Benedetto Gareth], *Canzoni e altre rime*, Erasmo Pèrcopo (ed.), Napoli, Accademia delle Scienze, 1892.

Chariton, *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, Georges Molinié (éd.), Paris, Belles Lettres, 1979.

Chase, 1897

George Davis Chase, «The Origin of Roman Praenomina», *Harvard Studies in Classical Philology*, 8, pp. 103-184.

Clavería, 1999

Juan Boscán, *Obra completa*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra.

Cod[ice]. Isold[iano].

Le rime del Codice Isoldiano (Bologna, Univ. 1739), Lodovico Frati (ed.), Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1913, 2 vols.

Com.

Comentário a Camões, Rita Marnoto (coord.), vol. 3, *Redondilhas, Sóbolos rios, Odes*. Genève-Coimbra, CIEC-CEL, 2016.

Cf. www.ciep-ge.com > CAMONIANA. Contiene :

Fermosa fera humana (Barbara Spaggiari), pp. 45-86 e 223-251

Pode um desejo imenso (Maurizio Perugi), pp. 87-104 e 177-194

A quem darão de Pindo ... (Soledad Pérez-Abadín Barro), pp. 105-121 e 195-221

Fogem as neves frias (Barbara Spaggiari), pp. 123-156 e 251-259

Contini, 1964

Gianfranco Contini, «Preliminari alla lingua del Petrarca», in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, pp. VIII-XXXVIII.

Coreggio, Nicolò da, *Opere*, Antonia Tissoni Benvenuti (ed.), Bari, Laterza, 1969.

Cruz, Juan de la, *Diálogo*

María Dolores Mira y Gómez de Mercado, *Actualización, estudio y edición del «Diálogo sobre la necesidad de la oración vocal, obras virtuosas y santas ceremonias» de Fray Juan de la Cruz (1555)*, Universidad de Almería, 2012, 2 vols.

De' Medici, Lorenzo, *Amori di Venere e Marte*, in Id., *Tutte le opere*, Paolo Orvieto (ed.), Roma, Salerno, 1992.

El Cortesano, 1997

Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*. Sergio Fernández (ed.), Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México [è la traduzione in cast. fatta da Juan Boscán, e pubbl. a Barcelona, por Pedro Monpezat, 1534].

Erasmus, *Adagia*

Adagia optimorum utriusque linguae scriptorum omnia, quaecumque ad hanc usque diem exstant, Pauli Manutii studio atque industria [...], Ursellis, ex Officina Cornelii Sutorii, impensis Lazari Zetzneri, 1603 [*princeps* : Florentiae, Apud iuntas, 1575].

Fardilha, Francisco de Sá, *Poesia de D. Manuel de Portugal*. I. *Prophana*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1991.

Fedeli, 2008

Q. Horatii Flacci *Carmina liber 4*, Paolo Fedeli/Irma Ciccarelli (org.), Firenze, Le Monnier.

Federici, 2018

Marco Federici, «Le antiche versioni spagnole di *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (Rvf CXXXII)», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 27 | 2018 <https://doi.org/10.4000/cei.5199>.

Ferreira, António, *Poemas Lusitanos*, T. F. Earle (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Ficino

Ficinus, Marsilius, *Commentaire sur le Banquet de Platon, de l'amour = Commentarium in Convivium Platonis, de amore*, Pierre Laurens (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2012.

Flaminio, Marcantonio, *Carmina*, Massimo Scorsone (ed.), Torino, RES, 1993.

Fraga, 2003

Maria do Céu Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, CIEC, pp.129-178.

Fundamentos

Barbara Spaggiari/Maurizio Perugi, *Fundamentos da crítica textual. História, metodologia, exercícios*, Rio de Janeiro, Lucerna, 2004.

Galli, Angelo, *Canzoniere*, Giorgio Nonni (ed.), Urbino, Accademia Raffaello, 1987.

Giraldi Cinzio, *Fiamme*

Le Fiamme di M. Giovambattista Giraldi Cinthio, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548.

Gonzaga, Curzio, *Rime*, Giovanna Barbero (ed.), Roma, Verso l'Arte Ed., 1998.

Guarini, Giovan Battista, *Il pastor fido*, Ettore Bonora (ed.), Milano, Mursia, 1977.

Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Inoria Pepe/José María Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001.

Jaeger, 1997

Werner Jaeger (trad. Olivier Sedeyn), *Aristote: Fondements pour une histoire de son évolution*, Paris, L'Éclat.

Juan de la Cruz, *Diálogo*

María Dolores Mira y Gómez de Mercado, *Actualización, estudio y edición del "Diálogo sobre la necesidad de la oración vocal, obras virtuosas y santas ceremonias" de Fray Juan de la Cruz, 1555*. TD, Universidad de Almería, 2006.

Juromenha/J = ed. do Visconde de Juromenha, vd. Camões, Luís de.

Leone Ebreo

Dialogi d'amore di maestro Leone medico hebreo, Roma, A. Blado, 1535 [facsimilado. Heidelberg, Carl Winter, 1929].

Leone Ebreo

Los Diálogos de Amor de Mestre León Abarbanel [...] de nuevo traducidos en lengua castellana [...], In Venetia, con licenza delli Superiori, 1568.

Lida, 1950

María Rosa Lida, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México.

Lírica vd. LAF.

López Bueno, 1993

Begoña López Bueno (dir.), *La Oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Lourenço, 2009

Frederico Lourenço, «Alguns problemas de crítica textual nas *Rimas de Camões*», *Diacrítica*, n.º 23/3, pp. 199-212.

Llosa Sanz, Álvaro, *La memoria enamorada : Ecos y luces de amor neoplatónico en la primera generación de poetas renacentistas españoles (período 1526-1555)*. Memoria de licenciatura, Universidad de Deusto, 1996-1997.

Magno, Celio, *Rime*, Francesco Erspamer (ed.), *Arquivo della tradizione lirica da Petrarca a Marino (ATL)*, Amedeo Quondam (org.), Roma, Lexis, 1997.

Marnoto, 2007

Rita Marnoto, «Laura Bárbara», in Ead., *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, CIEC, pp. 33-106.

Melisi, 2019

Roberto Melisi, «L'eroe tragico come metafora della 'miseria hominis': Tantalos 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, pp. 57-68.

Mena, Juan de, *Tratado de amor*, in Id., *Obra completa*, Madrid, Turner, 1994.

Michaëlis, *ZrPh*, VIII, 1884

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «Luis de Camoens' *Sämmtliche Gedichte*. Zum ersten Male deutsch von Wilhelm Storck, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1881. Dritter Band: *Buch der Elegieen, Sestinen, Oden und Octaven*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, VIII, 1884: 1-23 (Recensionen und Anzeigen).

Micrologia camoniana

João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana* [1672], Lisboa, IN-CM, 1982.

Miranda, 1978

José da Costa Miranda, *Alguns apontamentos para un futuro estudo sobre Bernardo Tasso em Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian (sep. dos *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIII).

Moura, 1987

Vasco Graça Moura, *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*, Lisboa, Quetzal, 1987.

Nannini, Remigio, *Epistole d'Ovidio*, Domenico Chiodo (ed.), Torino, Res, 1992.

Nascimento, 2006

Sidnei Francisco do Nascimento, «Erasmus e Lutero : O livre arbítrio da vontade humana», *Revista de Filosofia : Aurora*, 18, n.º 23, pp. 89-104.

Nascimento, 2019

Sidnei Francisco do Nascimento, «O livre-arbítrio, o servo-arbítrio e a pre-scíência divina», *Revista de Filosofia : Pensando*, UFPI, 10, pp. 57-66.

Nutton, 2013

Vivien Nutton, *Ancient Medecine*, London-New York, Routledge.

Oppenheimer, 1928

Heinrich Oppenheimer, *Medical and Allied Topics in Latin Poetry*, London, John Bales.

Osório, 2009

Jorge Alves Osório, «Cessou de alçar Sisifo o grave canto: Os supliciados dos Infernos na Lírica de Camões», in Marta Varzêas/Belmiro Fernandes Ferreira (ed.), *As Artes de Prometeu: Estudos em homenagem a Ana Paula Quintela*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade, pp. 71-82.

Pereira, *Novos ensaios*

Maria Helena da Rocha Pereira, *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1988.

Pereira, 1981-1982

Maria Helena da Rocha Pereira, «Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice», in Pereira, *Novos ensaios*, pp. 303-322.

Pereira, 1984

Maria Helena da Rocha Pereira, «O mito de Orfeu e Eurídice em Camões», in Pereira, *Novos ensaios*, pp. 69-81.

Pereira, 1984-1985

Maria Helena da Rocha Pereira, «Sobre o texto da Ode ao Conde do Redondo» [1984-85], in Pereira, *Novos ensaios*, pp. 83-108 e in Ead., *Camoniana varia*, Coimbra, CIEC, 2007, pp. 9-32.

Pereira Filho, 1974a

Emmanuel Pereira Filho, *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, Aguilar.

Pereira Filho, 1974b

Emmanuel Pereira Filho, *Uma forma provençalesca na lírica de Camões*, Rio de Janeiro, Gernasa.

Pérez-Abadín, 1995

Soledad Pérez-Abadín Barro, *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Santiago de Compostella, USC.

Pérez-Abadín, 2014

Soledad Pérez-Abadín Barro, *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de oro*, *Analecta Malacitana*, Anejo 93, Universidad de Málaga.

Pérez-Abadín, 2016

Soledad Pérez-Abadín Barro, «*A quem darão de Pindo as moradoras*», in *Com.* 3, pp. 105-121 e 195-221.

Perugi, 2009

Maurizio Perugi, «O envio da canção camoniana ‘Tão suave, tão fresca e tão formosa’», *Revista do CESP*, Universidade de Minas Gerais, vol. 29, n.º 42, pp. 209-227.

Perugi, 2016

Maurizio Perugi, «*Pode um desejo imenso*», in *Com.* 3, pp. 87-104 e 177-194.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, [1996], 2004.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgariarum fragmenta*, Rosanna Bettarini (ed.), Torino, Einaudi, 2005, 2 vols.

Petrarca, *Rime disperse*

Petrarca, Francesco, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti. Edizione postuma con prefazione, introduzione e bibliografia (a c. di V. Cian), Firenze, Sansoni, 1909.

Petrarca, Francesco, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, Vinicio Pacca/Laura Paolino (eds.), introd. Marco Santagata, Milano, Arnaldo Mondadori, 1996.

Petrarca, Francesco, *Triumphs*, Marco Ariani (ed.), Milano, Mursia, 1988.

Pimpão, 2005

Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Almedina, 2005 [Coimbra, Atlântida, 1961].

Quattrocchi, 2016

CRC World Dictionary of Medicinal and Poisonous Plants. Common Names, Scientific Names, Eponyms, Synonyms, and Etymology, Umberto Quattrocchi (ed.), Boca Raton/London/New York, CRC Press.

Ramalho, 1965

Américo da Costa Ramalho, «Três Odes de Horácio em alguns quinhentistas Portugueses» [1965], in Id., *Estudos sobre a época do Renascimento*, Lisboa, FCG-JNICT, 1997, pp. 318-332.

Ramalho, 1967-1968

Américo da Costa Ramalho, «O Mito de Actéon em Camões» [*Humanitas*, XIX-XX, pp. 51-72], poi in Id., *Estudos camonianos*, Lisboa, INIC, 1980, pp. 45-68.

Resende, André Falcão de, *Obras*, Barbara Spaggiari (ed.), Lisboa, Colibri, 2009, 2 vols.

Retsö, 2000

Jan Retsö, «Where and what was “Arabia Felix” ?», *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies*, 30, pp. 189-192.

Rime scelte di diversi autori

Il secondo volume delle rime scelte da diversi eccellenti autori, novamente mandato in luce. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1564.

Roessli, 2015

Jean-Michel Roessli, «La catabase d'Orphée dans la poésie portugaise de la Renaissance», *Les Études classiques* 83, pp. 427-444.

Ronca, 2008-2009

Veronica Ronca, *Citazioni letterarie nel romanzo greco d'amore*, TD, Padova, Facoltà di Lettere, a. a. 2008-2009.

Rvf = *Rerum vulgarium fragmenta*, vd. Petrarca, Francesco, *Canzoniere*.

Sannazaro, Iacopo, *Opere*, Enrico Carrara (ed.), Torino: UTET, 1970.

Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, Francesco Erspamer (ed.), Milano, Mursia, 1990.

Saraiva, José Hermano, *Vida ignorada de Camões* [1978], Lisboa, Europa-América, 1980.

Silva, 1997

Vitor Aguiar e Silva, «O tema do *exclusus amator* na lírica de Camões» [*Dia-critica*, 12, 1997], in Id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora : novos ensaios camonianos*, Lisboa, Cotovia, 2008, pp. 153-164.

Spaggiari, 1980

Barbara Spaggiari, «Nel quarto centenario della morte di Luís de Camões. L'Ode IX. Per la conoscenza della lirica camoniana», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. III, vol. X.3, pp. 1003-1064.

Spaggiari, 1994

Barbara Spaggiari, «L'enjambement di Bernardo Tasso», *Studi di Filologia Italiana*, 52, pp. 111-139.

Spaggiari, 1999

Barbara Spaggiari, «L'adattamento di metri italiani nella poesia iberica del sec. XVI: l'ode e il sonetto», in «*E vós, Tágides minhas*». *Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Maria-José de Lancastre/Silvano Peloso/Ugo Serani (eds.), Viareggio-Lucca, Baroni, pp. 681-689.

Spaggiari, 2007

Barbara Spaggiari, «Uma difração mitológica na lírica de Camões», *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Universidade Federal de Minas Gerais, 27, pp. 11-24.

Spaggiari, 2009

Barbara Spaggiari, *Obras de André Falcão de Resende*. Edição crítica por B. Spaggiari, Lisboa, Colibri, 2 vols.

Spaggiari, 2016a

Barbara Spaggiari, «*Fermosa fera humana*», in *Com.* 3, pp. 45-86 e 223-251.

Spaggiari, 2016b

Barbara Spaggiari, «*Fogem as neves frias*», in *Com.* 3, pp. 123-156 e 251-256.

Spaggiari, 2018

Barbara Spaggiari, *Cancioneiro Juromenha*. Análise codicológica de Nadia Togni, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Spina, 1993

Segismundo Spina, «Variações de um aposentado», in *Estudos universitários de língua e literatura, Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, pp. 385-389.

Stampa, Gaspara/Veronica Franco, *Rime*, Abdelkader Salza (ed.), Bari, Laterza, 1913.

Storck

Wilhelm Storck, *Luis' de Camoens sämtliche Gedichte*, vol. III. *Buch der Elegieen, Sestinen, Oden und Octaven*, Paderborn, Druck u. Verlag von Ferdinand Schöningh, 1881.

Tasso, Bernardo, *Rime*, Torino, RES, 1995, 2 vols.

vol. I - *I tre libri degli Amori* (Domenico Chiodo, ed.)

vol. II - *Libri Quarto e Quinto Salmi e Ode* (Vercingetorige Martignone, ed.)

Tasso, Torquato, *Rime, Opere*, Bruno Meier (ed.), Milano, Rizzoli, 1963, 2 vols.

Tasso, Torquato, *Le rime*, Bruno Basile (ed.), Roma, Salerno, 1994, 2 vols.

Tasso, Torquato, *Rinaldo*. Edizione critica basata sulla seconda ed. del 1570 con le varianti della *princeps* (1562), a cura di Michael Sherberg, Ravenna, Longo, 1990,

Tosello, 2018

Luciano di Samosata, *La discesa agli inferi o il tiranno* (Κατάπλους ἢ τύραννος). Introduzione, traduzione e commento di Martina Tosello. TD, Facoltà di Lettere, Università di Ferrara.

Val González, 1996

Felipe Val González, «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, pp. 179-248.

Valvasone, Erasmo di, *Rime*, Giorgio Cerboni Baiardi (ed.), Valvasone, Centro Culturale di Valvasone, 1993.

Varchi, Benedetto, *Rime, Opere*, Milano, Treves, 1858-1859.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, v. Michaëlis.

Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, Bienvenido Morros (ed.), Barcelona, Crítica, 2007.



Barbara Spaggiari è stata professore di filologia romanza in Italia. Dal 2017 dirige il *Centre International d'Études Portugaises de Genève* (CIEPG: www.ciepg-ge.ch). Ha curato l'edizione critica di autori e manoscritti del Cinquecento portoghese (André Falcão de Resende, 2009; *Cancioneiro Juromenha*, 2018) e italiano (Luigi Groto, *Le Rime*, 2014). È co-autore, con Maurizio Perugi, del manuale *Fundamentos da crítica textual* (2004) ed ha contribuito al *Comentário a Camões* coordinato da Rita Marnoto (2012-2016). I suoi precedenti studi camoniani sono raccolti nel volume *Camões e o Outono do Renascimento* (2011). Nel progetto di edizione delle Opere complete di Camões organizzato dal CIEPG, è responsabile dei volumi *La lirica di Camões. 2. Redondilhas* (2021) e *La lirica di Camões. 4. Ottave* (2023). Nel 2024 è stata nominata *Grande-Oficial da Ordem de Camões* dal Presidente da República Portuguesa.

Études de Philologie et Littérature Portugaises

1. *Cortegiano e cortesão. Baldassarre Castiglione e D. Miguel da Silva*
Rita Marnoto
2. *Luís de Camões, Comédia Filodemo*
Ed. crítica a cura di Maurizio Perugi
3. *La lirica di Camões. 1. Sonetti*
Ed. crítica a cura di Maurizio Perugi
4. *La lirica di Camões. 2. Redondilhas*
Ed. crítica a cura di Barbara Spaggiari
5. *La lirica di Camões. 3. Canzoni*
Ed. crítica a cura di Maurizio Perugi
6. *La Lirica di Camões. 4. Ottave*
Ed. crítica a cura di Barbara Spaggiari
7. *La Lirica di Camões. 5. Elegie*
Ed. crítica a cura di Maurizio Perugi
8. *La Lirica di Camões. 6. Odi*
Ed. crítica de Barbara Spaggiari
9. *La Lirica di Camões. 7. Eloghe*
Ed. crítica a cura di Maurizio Perugi
10. *Luís de Camões, Os Lusíadas*
Ed. crítica de Rita Marnoto, 2 vols.

È la prima edizione critica delle odi di Camões che utilizza gli strumenti più avanzati della filologia testuale e della critica genetica. Tutti i testimoni conosciuti, sia manoscritti che impressi, sono ovviamente messi a contribuzione. La questione attributiva e la fissazione del testo critico sono rigorosamente discusse e motivate per ciascun testo.