

FORMES ET DISCOURS DE LA SEXTINE

FABIO BARBERINI

STRATEGIE RIMICHE PER UNA MORTE MITICA.
ANTÓNIO FERREIRA, «A CASTRO», CORO IV

1. Se si esclude la poesia italiana di Due e Trecento, nel resto dell’Europa romanza, la sestina di “invenzione” provenzale¹ arriva solo più tardi, tra Quattro- e Cinquecento, “nobilitata”, in larga parte, proprio da modelli italiani, segnatamente petrarcheschi. E il Portogallo non fa eccezione al riguardo: assente nell’ampio *corpus* galego-portoghese (più di 1500 componimenti) – la prima lirica in volgare iberico, sviluppatisi anch’essa all’ombra di modelli gallo-romanzi, ma con caratteri propri fortemente originali –, la sestina approda alla *Ocidental praia lusitana* soltanto in piena epoca rinascimentale, in un momento in cui il Portogallo vive la sua epoca di massimo splendore, non solo politico ed economico, ma anche culturale.

Sono gli anni delle grandiose navigazioni d’oltre mare a cammino delle Indie e il Portogallo, padrone indiscusso del Nuovo Mondo insieme alla Spagna dei Re Cattolici, ha nella Curia pontificia il suo interlocutore privilegiato, tanto che non si esagera se si afferma che la vera capitale dei due regni iberici non era all’epoca, rispettivamente, Madrid o Lisbona, bensì proprio Roma. Occasione di intensi scambi culturali, poetici in primissimo luogo, sono proprio le fastose ambasciate portoghesi presso la Santa Sede; celebre fra tutte – per il ricordo che ne ha

1. Il riferimento è a A. Roncaglia, *L’invenzione della sestina*, in «Metrica», 2 (1981), pp. 3-41.

Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace. Textes réunis par L. Barbieri e M. Uhlig avec la collaboration de D. Moos et P. Quarroz, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 129-58

ISBN 978-88-9290-235-0 © FEF - SISMEL - Gruppo Padovano di Stilistica
e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI 10.36167/QSMI12PDF

lasciato sia a livello monumentale (la Fontana dell’Elefante nel parco di Bomarzo a Roma), sia a livello paremiologico (da lì il detto *fare il portoghes*) – la spedizione diplomatica inviata nel 1513 dal re D. Manuel a Papa Leone X e capitanata da Garcia de Resende.² Tra la seconda metà del s. XV e la prima del successivo soggiornano a Roma, con patente diplomatica o passaporto personale, alcune fra le più grandi figure della cultura portoghese del Cinquecento – Francisco de Sá de Miranda, André de Resende, Damião de Gois, Francisco de Hollanda, D. Miguel da Silva –, riunite prima intorno al cenacolo di Pomponio Leto e poi, dopo la morte di questi (1498), nei famosi *horti Colotiani*.³ È proprio grazie a questa fitta rete culturale che, nelle prime decadi del s. XVI, approda a Roma, nelle mani di Angelo Colocci, un canzoniere portoghese da cui l’umanista jesino, sotto la sua personale supervisione, farà trarre due copie – il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 4803) e il cosiddetto Canzoniere “Colocci-Brancuti” (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal cod. 10991) – che hanno anche l’immenso merito di aver salvato quasi per intero la lirica galego-portoghese.⁴ Ed è di ritorno da uno di questi viaggi, non necessariamente di tipo diplomatico, che Bernardim Ribeiro (1482?-1552?) e Francisco de Sá de Miranda (1481-1558) introducono in Portogallo i primi esempi di sestina.

Del primo non sappiamo quasi nulla. Forse ebreo. Marrano, più probabilmente.⁵ Di sicuro, in stretti rapporti con la fiorente nazione di fuo-

2. Cfr. G. Lanciani, *L’ambascieria portoghese a Leone X e la lirica galego-portoghese*, in Ead., *La meccanica dell’errore*, Roma, Viella, 2010, pp. 15-25.

3. Cfr. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e comentada*, Halle a. S., Max Niemeyer Verlag, 1904, vol. II, p. 277. Sulle relazioni luso-italiane nel Cinquecento cfr. J.V. da Pina Martins, *Humanismo e Erasmismo na cultura portuguesa do século XVI*, Paris, Centro Cultural Português - Fundação Calouste Gulbenkian, 1973; Id., *O Humanismo Português (1500-1600)*, Lisboa, Academia das Ciências, 1988 e Id. (a c. di), *Humanisme et Renaissance d’Italie au Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

4. Senza gli apografi colocciani, oggi della lirica galego-portoghese resterebbero le 310 *cantigas d’amor* trasmesse dall’unico codice autoctono e medioevale, il Canzoniere d’Ajuda (Lisboa, Biblioteca do Palácio Nacional de Ajuda, senza segnatura), che è tuttavia incompleto e anonimo per l’assenza di rubriche.

5. Sulla probabile origine giudaica di Bernardim Ribeiro cfr. almeno H. Macedo, *Do significado oculto da “Menina e Moça”*, Lisboa, Moraes, 1977; Id., “Menina e Moça”: o Texto e o Contexto, Paris, Centro Cultural Português - Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, e

riusciti giudaico-lusitani che aveva messo radici a Ferrara e in particolare con i fratelli Abraham e Shmuel Usque, titolari d'una stamperia nel Ducato estense dal cui torchio uscì, nel 1554, l'*editio princeps* dell'enigmatica *Menina e Moça*.⁶ Del secondo siamo invece più informati. Figlio naturale di Gonçalo Mendes de Sá (*cónego* della Sé de Coimbra) e di Inês de Melo, nobildonna *solteira* di Barcelos, Sá de Miranda apparteneva, per genia paterna, a un'importante famiglia dell'aristocrazia portoghese: il nonno, João Gonçalves de Crescente, era stato *cavaleiro fidalgo* della Casa Reale; il fratellastro, Mem de Sá, svolse importanti incarichi amministrativi per la Corona, assumendo anche, nel 1557, il governatorato del Brasile, dove fondò Rio de Janeiro (1565). Formatosi prima alla Scuola di Santa Cruz de Coimbra, o *Doutor* Francisco completa la sua formazione universitaria nella Facoltà di Diritto dello *Studium* di Lisbona, incorporandosi poi fra i *Magistri* della stessa Università.

Benché ambedue profondamente influenzati dai modelli italiani che, specie Sá de Miranda, hanno avuto modo di conoscere di prima mano,⁷ quando si cimentano con la sestina – rispettivamente, *Ontem pôs-se o sol, e a noute*⁸ e *Não posso tornar os olhos* –, rimangono però fedeli alle strutture stichiche della tradizione iberica e la permutazione dei rimanti è applicata alle strofe autoctone di *redondilha de arte menor* (*coplas* di epta- o ottosillabi). Questo compromesso tra strutture metriche di tradizione iberica (*arte menor*) e forme d'importazione italiana (sestina) rimase però un esperimento isolato, privo di discendenza tanto nella prassi poetica – la posizione

J.M. Carrasco González, “*Menina e Moça*” ou *Saudades de Bernardim Ribeiro*, Coimbra, Angelus Novus, 2008.

6. Cfr. J.V. da Pina Martins, “*História de Menina e Moça*”. *Reprodução fac-similada da edição de Ferrara, 1554*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002 (con un importante saggio introduttivo). Sull'attività editoriale degli Usque a Ferrara, e sul contesto culturale che la permise, cfr. G. Tamani, *La tipografia marrana di Ferrara*, in *L'interculturalità nell'Ebraismo*, Ravenna, Longo, 2004, pp. 1-12 e A. Leoni, *La nazione ebraica spagnola e portoghese di Ferrara (1492-1599): i suoi rapporti col Governo ducale ed i suoi legami con le nazioni portoghesi di Ancona, Pesaro e Venezia*, Firenze, Olschki, 2011.

7. Nel caso di Sá de Miranda è emblematica l'ecloga *Nemoroso* con le dense allusioni al contesto letterario italiano (cfr. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda* cit., vol. II, p. 277).

8. Cfr. J. de Sena, *A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro*, in «Revista de Letras», 4 (1963), pp. 137-76.

dominante che assumerà Camões nella cultura portoghese dei ss. XVI-XVII faciliterà il definitivo assestamento della sestina endecasillabica di matrice arnaldiano-petrarchesca⁹ –, come nella codificazione teorica delle *Artes poetriae* che, sensibilmente più tarda rispetto ai fenomeni lirici cui cerca di dare sistemazione critica, ignora soprattutto la sestina di Sá de Miranda¹⁰ e guarda, ovviamente, al modello di Camões e dei suoi epigoni.

Vale la pena rilevare, però, che la sestina, mentre da un lato entra stabilmente nei possibili formali della poesia iberica di Cinque- e Seicento e gode di sicuro prestigio tra i poeti, dall'altro non riscuote il medesimo successo nella precettistica teorica. Sono, in effetti, appena quattro gli autori che la prendono in considerazione in un arco di tempo che copre *grosso modo* il secolo compreso tra il 1580, anno in cui il portoghese Miguel Sanches de Lima licenzia l'*Arte poética en Romance Castellano*, e il 1685, anno in cui sono stampati, postumi, i cinque tomi del commento di Manuel de Faria e Sousa († 1649) alle *Rimas* di Camões: nel mezzo, un altro trattato, l'*Arte poética española* di Juan Díaz (ovvero Diego García) Rengifo del 1592,¹¹ e un altro paratesto camoniano, il *Prólogo aos Leitores*

9. Di Camões rimane una sola sola sestina autentica: *Foge-me pouco a pouco a curta vida*. Le edizioni postume cinquecentesche gli ascrivono altre cinque sestine; tre attribuite da Manuel de Faria e Sousa – *A culpa do meu mal só têm meus olhos*; *Ó triste, ó tenebroso, ó cruel dia*; *Sempre me queixarei desta crueza* – e due dal Visconte di Juromenha – *Foge-me pouco a pouco a curta vida* (*l'incipit* è identico a quello della sestina autentica, ma si tratta d'un goffo rimaneggiamento del testo camoniano) e *Quanto tempo ter posso, amor, da vida* – sulla base delle attribuzioni apocrife del cosiddetto *Cancioneiro de D.na Cecília de Portugal*. Cfr. L. Vaz de Camões, *Rimas várias [...] comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Edição fac-similada, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, ff. 42-3 e pp. 205-6 e A. Cirurgião, *O Cancioneiro de D.na Cecília de Portugal*, Lisboa, Edições da Revista do Ocidente, 1972, pp. 21-2 e 52-3. Per i testi cfr. A. Cirurgião, *A sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Ministério da Educação - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 75-92. Sulla centralità di Camões, cfr. J.S. da Silva Dias, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Lisboa, Ministério da Educação - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981 e M.L. Gonçalves Pires, *A crítica camoniana no século XVII*, Lisboa, Ministério da Educação - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

10. Silenzio prolungatosi anche nelle edizioni moderne che – con la sola eccezione di J.V. da Pina Martins (Sá de Miranda, *Poesias escolhidas*, Lisboa, Editorial Verbo, 1969) – collocano la sestina fra le *redondilhas* senza rilevarne la specificità metrico-formale.

11. Benché il trattato sia stato stampato a nome di Juan Díaz Rengifo, l'autoria del testo è da attribuire al di lui fratello, Diego García de Rengifo, monaco gesuita. Cfr. Á. Pérez Pascual, “*Arte poética española*” de Juan Díaz Rengifo (seud. Diego García, S.I.), Kassel, Reichenberger Verlag, 2012.

di Fernão Rodrigues Lobo Soropita nella sua edizione della *Primeira parte* delle *Rimas*, nel 1595. Ma, soprattutto, il giudizio dei quattro eruditi, non apertamente negativo ma comunque poco entusiastico, concorda in un punto fondamentale: la separazione, nell'esame formale della sestina, tra il numero dei versi della stanza (elemento che, se preso singolarmente, rende di fatto opaca la differenza tra una sestina e un qualunque altro tipo di canzone con strofe di sei versi) e il sistema di permutazione delle parole-rima che è invece percepito come un accidente formale che, a sua volta, schiude all'artificiosità.

Sanches de Lima, in effetti, si limita ad osservare che la sestina è «compostura de mucho artificio» e per meglio chiarire al lettore i concetti teorici, allega una sestina di sua invenzione, *Poco a poco se va la corta vida*, autodefinita «canción» nel congedo, a ribadire una difficoltà che non incide solo sul fatto nomenclatorio, ma anche sulla natura stessa della definizione e della sua applicazione nella prassi poetica.¹²

Rengifo riscontra che questo tipo di componimento «llámase comúnmente sextina, porque cada estancia della es de seis versos» e ne offre una definizione, per la verità, alquanta bizzarra – «Hácense estas sextinas para ostentación y aparato, cuando se piden en carteles, o cuando en alguna solemne fiesta quiere el poeta sembrar los tapices de varias poesías, o en otras ocasiones que se ofrecen»¹³ – accompagnata da una puntigliosa (quasi pedante) analisi delle otto sestine di Petrarca (in realtà, nove se si considera anche *RVF CCXXXII*, sestina doppia) che tuttavia (non poteva essere altrimenti dati i presupposti teorici) non approda alla messa a fuoco di elementi specifici della sestina ed è anzi eloquente testimonianza della difficoltà dei trattatisti nel riconoscere la peculiarità di questo genere-forma.

Faria e Sousa – il più erudito e sensibile esegeta camoniano – traccia una sintetica storia della sestina che rimonta, all'indietro, fino ad Arnaut Daniel:

esta suerte de composición se atribuye a Petrarca, porque dicen algunos que no se halla en otro escritor antes de él. Mas yo la hallo entre las Varias Rimas de

12. Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano*, Edición de R. de Balbín Lucas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, pp. 86-9.

13. Pérez Pascual, “*Arte poética española*” cit., pp. 182-3.

Dante, que fue primero casi cincuenta años; y él, y todos los Toscanos la imitaron de Arnaldo Danielo, su inventor, aunque no hizo más de una, como consta de algunas exposiciones de Petrarca sobre la canción 3, que es la primera sextina entre aquellos sus poemas vulgares, en tanto que se le haya de dar este nombre; pero el Petrarca se le dio de canción, como le hallaría en el Danielo. Y por eso Fernan Rodriguez Lobo Surupita, que era hombre docto en estas letras, y fue el primero que dio forma a estas Rimas de mi poeta, juntando las que salieron en la edición I, puso esta sextina aquí al fin de las canciones y odas y lo mismo hice yo al poner en orden la mia.¹⁴

L'erudizione, però, non pone al riparo dal pregiudizio, e il *príncipe de los comentadores en todas las lenguas* – come ebbe a definirlo Lope de Vega – entra poi in aperta polemica con la tradizione italiana e arriva a definire «disparate» l'impiego di “sestina” come etichetta nomenclatoria. Il bersaglio polemico è, in particolare, Lodovico Castelvetro, reo di aver introdotto per primo la distinzione tra Canzoni e Sestine nei *Fragmenta petrarcheschi*, rendendosi responsabile d'una «impertinencia» che, per ossequio al magistero di Petrarca, i dotti di tutto il mondo hanno poi ripreso e divulgato. Ma allora – si chiede Faria e Sousa –, se chiamiamo “sestina” una canzone di sei strofe di sei versi (però è qui la differenza che l'erudito portoghese non percepisce, o finge di non percepire) perché non chiamare «quinzenas» le canzoni con strofe di quindici versi, oppure «deciochenas» quelle con diciotto versi? E perché non definire «catorzenas» anche i sonetti?¹⁵ Evidentemente, c'è in filigrana quel gusto per il paradosso che il *Barroco* iberico ha lasciato in eredità alla cultura europea, ma vale la pena rilevare che il dissenso apertamente manifestato nei confronti della tradizione italiana, rimane poi implicito nei confronti degli eruditi portoghesi e, in particolare, di Soropita che, di fatto, è l'unico a dimostrare nozione dello statuto formale della sestina, laddove osserva che esistono «três maneiras» di composizioni metriche, «reguladas, ou livres, ou parte livres, parte reguladas. Reguladas se chamão aquelas que vão sempre atadas a ūa mesma regra, como são os Tercetos, de que se crê inven-

14. Camões, *Rimas várias* cit., p. 200. Il riferimento di Faria e Sousa non è però preciso, in quanto Soropita aveva collocato la sestina, non alla fine delle *odas*, bensì tra Canzoni e Odi.

15. Ibid., pp. 200-1.

tor Dante [...] & as seistinas, que foram invençō dos Provençais, especialmente de Arnaldo Danielo». ¹⁶

È comunque significativo che due delle tre riflessioni sulla sestina elaborate in Portogallo tra i ss. XVI e XVII si incontrino negli apparati para-testuali del Camões lirico, l'una (Soropita, 1595) a distanza di quasi un secolo dall'altra (Faria e Sousa, 1685), ancorché la composizione della seconda (stampata postuma) sia, cronologicamente, meno distante dalla prima di quanto la data di pubblicazione lasci pensare. Anzi, il caso di Faria e Sousa è emblematico. Nato nel 1590 – esattamente dieci anni dopo la morte del “suo” Camões e l’annessione del Portogallo alla Corona di Castiglia – e morto nel 1649 – nove anni dopo l'avvento dei Bragança di D. João IV e la cacciata degli Spagnoli –, Faria e Sousa vive in un Portogallo in profonda crisi, annichilito nella sua indipendenza politica e notevolmente affievolito nella sua identità culturale, soprattutto linguistica. Quel bilinguismo portoghese-spagnolo che aveva caratterizzato molta della letteratura lusitana di Quattro- e Cinquecento (Gil Vicente, Sá de Miranda, lo stesso Camões per ricordare i *maiores*) è ora evoluto in direzione d'un monolinguismo quasi obbligato sia dalla contingente necessità quotidiana di comunicare con gli “invasori” – forse non temuti, ma sicuramente non amati (ancora oggi l’adagio portoghese recita che *de Espanha nem bom vento nem bom casamento*) –, sia dalla posizione subalterna che, come di norma avviene, assume la lingua dei dominati rispetto a quella dei dominatori. Non è un caso se Faria e Sousa scrive in spagnolo i suoi due commenti camonianini. E se da un lato la devozione al Camões epico fissa ed esalta in un debordante commento erudito ai *Lusíadas* – redatto in spagnolo proprio ad uso e consumo del più ampio pubblico castigliano – la memoria del passato relativamente recente della sua nazione che, contro tutti i pronostici, era arrivata ad essere padrona del mondo (non importa, allora, la lingua in cui ci si esprime, ma il messaggio che si vuol far passare), dall’altro la dedizione al Camões lirico – ed è in tal senso che va letta la polemica con la tradizione italiana, non in sé per sé, ma come veicolo d’altri discorsi, al tempo stesso, di politica e di

16. F. Rodrigues Lobo Soropita, *Prólogo aos Leitores*, in *Rhythmas de Luís de Camões* [...], Lisboa, Manoel de Lyra, 1595, f. 256.

cultura¹⁷ – sancisce, e in certa misura anche in maniera leggermente anacronistica (almeno per la data in cui fu stampato il commento alla lirica), il superamento del modello di Petrarca, sostituito ora proprio da Camões, che però di quella tradizione era stato geniale interprete e divulgatore.

2. Agli albori della sestina portoghese, però, tra i primi esperimenti formali di compromesso con (o adattamento a) strutture stichiche autocitone (Bernardim Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda) e l'affermazione del modello camonianiano, vanno segnalati altri importanti capitoli di storia letteraria che, se da un lato testimoniano dell'immediato favore con cui la sestina fu accolta dagli autori portoghesi, dall'altro permettono anche di tracciare tempi e modi della ricezione della cultura italiana in Portogallo.¹⁸ Tra questi, merita speciale attenzione l'unica sestina composta da António Ferreira, in anni prossimi alla prima metà del s. XVI.

Ferreira nasce a Lisbona nel 1528. Luogo e data si ricavano direttamente dalla sua opera. La prima, da un'epistola metrica in terzine dantesche (*Das brandas musas dessa doce terra*) inviata a Manuel de Sampaio, in Coimbra (*Cartas*, I x 28-30):¹⁹

Esta cidade em que nasci, fermeira,
esta nobre, esta cheia, esta Lisboa,
em África, Ásia, Europa tão famosa [...]

17. Del resto, la polemica ingaggiata con Castelvetro ha un'eco simmetrica nella critica che Faria e Sousa muove a Fernando de Herrera, primo commentatore di Garcilaso de la Vega, reo di aver applicato l'etichetta di canzone a componimenti che, invece, l'autore aveva definito odi: da un lato, uno sdoppiamento nomenclatorio innecessario (Castelvetro, canzone e sestina in Petrarca); dall'altro una riduzione nomenclatoria anch'essa "impertinente" (Herrera, assimilazione delle odi alle canzoni in Garcilaso).

18. Si ricorderanno almeno i casi di Diogo Bernardes (1530?-1605?), autore di due sestine che costituiscono un'arte poetica dialogata (la prima, *Se pretendeis, senhor, do louro verde*, scritta dal maestro, la seconda, in risposta sulle stesse parole-rima, *Como posso eu deixar do louro verde*, composta da un amico-discepolo, che con tutta probabilità è lo stesso Bernardes) e di Pero de Andrade Caminha (1520?-1589), autore di sei sestine, una delle quali doppia. Cfr. Cirurgião, *A sextina cit.*, pp. 99-113 (Bernardes) e 113-36 (Andrade Caminha).

19. Qui, e sempre, utilizzo António Ferreira, *Poemas lusitanos*, Edição crítica, introdução e comentário de T.F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008².

la seconda, dal componimento proemiale (*Livro, se luz desejas, mal t'enganas*) del *Livro dos Sonetos* (I 12-14), dove Ferreira dichiara di avere 29 anni nel 1557:

Dirás que a pesar meu foste fugindo,
reinando Sebastião, rei de quatro anos;
ano cinquenta e sete; eu vinte e nove.

La famiglia, i Ferreira di Leiria, era d'antichissima nobiltà: il padre, Martins Ferreira, era Cavaliere dell'Ordine di Santiago; la madre, D.na Mexia Froes Varela, discendeva per linea diretta dai primi re di Castiglia – ma Ferreira non ne fa mai menzione, segno probabile che sia rimasto orfano di madre già in tenera età –; il fratello, Garcia Froes Ferreira fu in gioventù *moço da camara* della regina D.na Catarina, moglie di D. João III, e intraprese poi una brillante carriera militare che lo portò prima nelle Fiandre e poi in India. António Ferreira si trasferisce a Coimbra all'età di 15 anni, nel 1543, per avviarsi agli studi di Diritto. Gli *Actas do Conselho da Universidade*, tuttavia, ne attestano ufficialmente la presenza nello *Studium* solo a partire dal 1548. Il 16 luglio del 1551 ottiene il grado di *bacharel* e quattro anni più tardi, il 7 luglio del 1555, quello di *Doutor* (titolo che poi lo accompagnerà sempre nella documentazione che lo riguarda, incluso il frontespizio della prima edizione, postuma, della sua opera in versi). Tornato a Lisbona nel 1556, si sposa in prime nozze con Maria Pimentel, che muore qualche anno dopo (con tutta probabilità non oltre il 1560) e contrae poi un secondo matrimonio con Maria Leite, nobildonna di Porto (da questa unione nascerà il figlio Miguel che sarà l'editore delle opere del padre). Entra in contatto con le personalità più influenti del tempo – tra le quali si ricorderanno almeno Francisco de Sá de Miranda; Diogo de Teive; António de Castilho, cancelliere dell'*Arquivo da Torre do Tombo*, e Pero de Alcâçova Carneiro, segretario personale di D. João III) – e svolge funzione di magistrato prima nel *Desembargo do Paço* e poi, a partire dall'ottobre del 1567, nella *Casa do Cível*. Muore a 41 anni nell'epidemia di peste che colpì Lisbona nel 1569.²⁰ Il

²⁰. Per quanto succintamente riepilogato rinvio a A. Roig, *António Ferreira. Études sur sa vie et son œuvre (1528-1569)*, Paris, Centro Cultural Português – Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 59-146 e 157-83 (appendice documentaria).

sepolcro (e il suo contenuto), posto nel Convento do Carmo di Lisbona, andò perduto a seguito del devastante terremoto che nel 1755 distrusse la capitale portoghese. Appropriata conclusione, in certa misura, per la memoria materiale postuma di chi – macabra ironia della sorte – aveva proclamato in vita (*Elegias VII* 79–81) che

não está toda honra no sepulcro erguido.
Mausoléus aos mortos não dão vida,
que enfim tudo por tempo é consumido.

Della sua folta produzione letteraria, Ferreria pubblicò in vita soltanto una delle due *pièces* comiche in prosa composte durante gli anni universitari, la *Comédia do Fanchono ou de Bristo*,²¹ scritta nel 1552 – la dedica al principe D. João attesta che si tratta d'una «primeira cousa de homem tão mancebo, feita por seu desenfadamento em certos dias de férias» –, ma stampata dieci anni dopo a Lisbona da João de Barreira (gli unici due esemplari conosciuti sono oggi conservati nella Biblioteca Nacional de España). Della seconda commedia, *O Cioso* – composta anch'essa con tutta probabilità tra il 1552 e il 1556 –, non si conoscono invece edizioni anteriori al volume delle *Comédias Famosas Portuguesas dos Doutores Francisco de Sá de Miranda e António Ferreira*, stampato a Lisbona nel 1622 da António Alvarez.

La più ampia produzione in versi rimase invece inedita fino al 1598 (quasi trent'anni dopo la morte dell'autore), quando il figlio, Miguel Leite Ferreira, riunì tutti i componimenti del padre, compresa la tragedia *Castro*, sotto il titolo di *Poemas lusitanos*, pubblicati a Lisbona da Pedro Craesbeeck.²²

L'unica sestina composta da Ferreira, risale anch'essa con tutta probabilità agli anni '50 del s. XVI (cfr. *infra*) e richiama l'attenzione per più

²¹. Cfr. A. Roig, *La Comédie de Bristo ou l'Entremetteur (Comédia do Fanchono ou de Bristo)*, Paris, Publication du Centre Culturel Portugais – Presses Universitaires de France, 1973.

²². *Poemas lusitanos do dovtor Antonio Ferreira, dedicados por sev filho, Miguel Leite Ferreira, ao Principe D. Philippe, nosso senhor*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1598. La dedica a Felipe II di Spagna, chiamato però *príncipe* e non *rei*, attesta il clima politico e culturale portoghese dopo l'annessione spagnola.

d'un motivo. In primo luogo, è, se non la prima in assoluto, almeno una delle prime sestine portoghesi in *medida nova* (endecasillabi di importazione italiana). In secondo luogo, non si tratta d'un testo autonomo, bensì d'un coro di tragedia, precisamente il coro IV della *Castro*. E anche il macro-testo che la contiene è un *unicum* di rilievo: unica tragedia scritta da Ferreira, ma soprattutto prima tragedia “regolata” in Portogallo, ovvero composta secondo le regole aristoteliche che il Cinquecento aveva non solo riscoperto nella loro formulazione testuale originale, ma anche cominciato ad applicare alla composizione di nuove *pièces*, tanto in latino come in volgare e, ancora una volta, l'Italia svolge il ruolo di grande mediatore tra la cultura classica recuperata e la sua rielaborazione moderna nel resto d'Europa.²³ Si tratta, inoltre, della prima tragedia lusitana che sviluppa un episodio, non di mitologia classica o d'edificazione biblica, bensì di storia nazionale: la *liaison dangereuse* tra D. Pedro, Infante di Portogallo, e D.na Inês de Castro, barbaramente assassinata proprio a causa di questa relazione.

Ferreira riprende e amplifica il grande mito di amore-morte fondativo della cultura portoghese. Nel 1338, D. Pedro, figlio di D. Alfonso IV, sposa D.na Costanza Manuel de Villena, figlia dell'Infante D. Juan Manuel. Fra le dame di compagnia della principessa castigliana c'è anche la giovane Inês Pires de Castro, membro d'una poderosa famiglia aristocratica galega. D. Pedro si innamora subito, ricambiato, della fanciulla e, se non fosse troppo scontato, si potrebbe anche dire che la tragedia comincia già sui gradini dell'altare nuziale. L'episodio aveva, certo, tutte le carte in regola per convertirsi (come poi è stato) in un potente romanzo tragico. L'alta posizione dei due amanti li pone inizialmente al riparo tanto da critiche aperte dell'aristocrazia, come e soprattutto da ritorsioni della Casa Reale, ma la morte di D.na Costanza nel 1354 fa precipitare gli eventi. I numerosi figli avuti dai due adulteri, il rifiuto di D. Pedro a contrarre un secondo matrimonio e quindi il timore che l'Infante volesse regolarizzare la sua relazione con Inês, con la conseguente pericolosa attrazione del Portogallo nell'orbita galego-castigliana, inducono D.

23. Cfr. A. Roig, *O teatro clássico em Portugal no século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério de Educação, 1983.

Alfonso IV a prendere provvedimenti drastici e Inês è assassinata a Coimbra all'inizio dell'anno seguente, stando a quanto registra il *Chronicon conimbrigense*, il 7 gennaio del 1355 («Era M.CCC. nonagesima tertia vii. dies ianuarii decolata fuit Doña Enes per mandatum domini Regis Alfon-si IIIJ»).²⁴ La storiografia medievale oscilla, però, nel certificare il grado di implicazione di D. Afonso IV. Il nobiliario del Conte di Barcelos (1287-1350), nel riferire laconicamente della morte di Pero Coelho (uno dei sicari di Inês), osserva che «este Pero Coelho matou-o el rei Dom Pedro porque o culpou na morte de dona Inês de Castro, que matou el rei dom Afonso seu padre»²⁵ e identica annotazione tachigrafica ricorre poi anche nella *Crónica de D. Pedro* di Fernão Lopes (1385-1460): «ja teendes ouvido compridamente hu fallamos da morte de Dona Enes, a razom por que a el-rei Dom Afonso matou, e o grande desvairo que antrelle e este rei Dom Pedro seendo estonçe Ifante ouve por este aazo».²⁶ Una tradizione leggermente più tarda, che fa capo soprattutto alla *Crónica de D. Afonso IV* di Rui de Pina (1385-1460), tende invece a sfumare la responsabilità diretta del re che acconsentì

na morte de dita Dona Ines acompanhado de muita gente armada, & se veo a Coimbra onde ella estava nas caças do Mosteyro de Santa Clara, a qual sendo avizada da hida de elRey, & da iroza, & mortal tenção que contra ella levava achandose falteada per se não poder ja saluar per alguma maneyra, o veo receber à porta, onde com o rostro trásfigurado, & por escudo de sua vida, & pera sua innocencia achar na ira de elRey alguma mais piedade, trouxe ante si os três innocentes Infantes seus filhos netos de elRey, com cuja apresentação, & com tantas lagrimas, & com palauras assi piadosas pedio misericordia, & perdão a elRey que elle vencido della se dis que se volvia, & aleyxava ja pera nô morrer como levava determinado, & alguns Cavaleiros que com elRey hião pera a morte della que loguo entrarão, & principalmente Dioguo Lopes Pacheco [...], Alvaro Gonçalues meirinho mor, & Pero Coelho quando assi virão sahir elRey

24. *Portugalia Monumenta Historica a saeculo octavo post Christum ad quintundecimum*, vol. I, *Scriptores*, Lisboa, Typis Academicis, 1856, fasc. 1, pp. 1-5.

25. José Mattoso, *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Edição crítica, in *Portugalia Monumenta Historica*, vol. II/1-2, Lisboa, Academia das Ciências, 1980, vol. II/1, p. 373.

26. Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro*, Edizione critica di G. Macchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 217 (cap. XXVII: *Como el-rei Dom Pedro de Portugal disse por Dona Enes que fora sua molher recebida, e da maneira que em ello teve*).

[...] lhe fizerão dizer, & consentir que eles tornassem a matar Dona Ines se quisessem, a qual por isso loguo matarão.²⁷

Insomma, non mandante, ma sicuramente connivente con i sicari. D. Pedro, messo di fronte al fatto compiuto, non può che accettare la decisione paterna – la ragion di stato, si sa, ha ragioni che il cuore non comprende (o finge di non comprendere) –, ma appena salito al trono, nel 1357, rintraccia e cattura due dei tre sicari di Inês, Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, e infligge loro un castigo esemplare:

el-rei com queixume dizem que deu hū açoute no rrostro a Pero Coelho, e elle se soulto entom contra el-rei em desosnestas e feas palavras, chamando-lhe treedor, fe perjuro, algoz e carneceiro dos homēes; e el-rei dizendo que lhe trouxessem cebolla e vinagre pera o coelho, enfadou-sse d'elles, e mandou-hos matar [*la macabra ironia del passo sta nel fatto che Coelho in portoghese vuol dire “coniglio”; la richiesta di cipolla e aceto per cucinare il coniglio-Coelho è dunque il raccapriccianti preludio al supplizio*]. A maneira da sua morte, seendo dita pello meudo, seria mui estranha e crua de contar, ca mandou tirar o coração pellos peitos a Pero Coelho, e a Alvoro Gonçallvez pellas espadoas; e quaes palavras ouve e aquel que lh'o tirava que tal officio avia pouco em costume, seeria bem doorida cousa d'ouvir. Enfim, mandou-hos queimar: e todo feito ante os paaços onde elle pousava, de guisa que comendo olhava quanto mandava fazer.²⁸

Così lo racconta Fernão Lopes – con una al tempo stesso allusiva e raccapricciante variazione sul motivo del “cuore mangiato”²⁹ – e, insieme

27. Rui de Pina, *Chronica de Elrey Dom Afonso o Quarto*, Lisboa, Ed. Bíblion, 1936, pp. 195–6.

28. Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro* cit., p. 228 (cap. xxxi: *Como Diego Lopez Pacheco escapou de seer preso, e foron entregues os outros e logo mortos cruelmente*).

29. Come osserva Maria Ana Ramos, «na realidade, Fernão Lopes não menciona, de modo explícito, o coração comido, mas sugere, indirectamente, a intenção de D. Pedro», di fatto «o que estaria, então, a comer D. Pedro? Um simples “coelho” preparado com a “cebolla” e o “vinagre” pedidos, ou estaria, efectivamente, a comer o “Coelho” [Pero], através do “coraçom” que tinha mandado arrancar? Fernão Lopes contenta-se com um “comendo”, sem qualquer complemento, enquanto o re “olhava quanto mandava fazer”» (M.A. Ramos, “Só o coração ... e depois trinca-o ferozmente ...”. *Um motivo medieval em Herberto Helder*, in *Inês de Castro. Du personnage au mythe. Échos dans la culture portugaise et européenne*, Paris, Éditions Lusophones, 2008, pp. 99–133, alle pp. 110–1. Sul motivo medioevale del “cuore mangiato” si vedano L. Rossi, *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal “Lai Gui-*

alla più tarda *Crónica de D. Afonso IV* di Rui de Pina, è uno dei primi testi storiografici a registrare la tragica vicenda. Sul versante letterario, invece, Inês de Castro entra nel pantheon delle eroine tragiche solo nel 1516, con le *Trovas* di Garcia de Resende,³⁰ seguite poi dalla *Carta* (o *Visão*) prosimetrica di Anrique da Mota (1528) e, appunto, dalla tragedia di Ferreira che, secondo Adrien Roig, risale al biennio 1554-1556.³¹

Già Eugenio Asensio, però, richiamava l'attenzione sulla lacuna di materiale testuale che si riscontra tra i notiziari storiografici quattrocenteschi e i primi *specimina* letterari del secolo successivo e concludeva che, con ogni probabilità, anche gli amori di D. Pedro e Inês dovevano aver suscitato una *silva* di *romances* popolari, tramandati solo oralmente e poi scomparsi all'avvento di opere di carattere aristocratico.³² L'indagine dello studioso spagnolo tentava invano di correggere una linea di lettura molto drastica, elaborata soprattutto negli ambienti accademici portoghesi ma poi impostasi in tutta Europa, che interpretava l'assenza d'un

run" al "Decameron", in «Romanica Vulgaria - Quaderni», 6 (1983) [= *Studi provenzali e francesi* 82], pp. 28-128 e M. Di Maio, *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

30. «Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro, que el-Rei D. Afonso, o Quarto de Portugal, matou em Coimbra, por o Príncipe D. Pedro, seu filho, a ter como mulher e, pelo bem que lhe queria, não queria casar, endereçadas às damas» (*Cancioneiro Geral*, ff. CCXXI-CCXXII); cfr. A.F. Dias, *Cancioneiro Geral*, Edição e estudo, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 6 voll., 1990-2003, vol. iv, n. 861, pp. 301-9.

31. Cfr. A. Roig, *La tragédie "Castro" d'António Ferreira. Établissement du texte des éditions de 1587 et 1598, suivi de la traduction française*, Paris, Centro Cultural Português - Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, pp. 11-40. La *Castro*, a differenza della *Comédia do Fandango*, non fu pubblicata in vita dall'autore. Della tragedia esistono tre esemplari a stampa, tutti i postumi: il primo, stampato a Lisbona da Manoel de Lira nel 1587, presenta un testo notevolmente diverso da quello delle edizioni successive (cfr. Roig, *La tragédie* cit., pp. 41-64) e – se si eccettua la trascrizione interpretativa fornita da Roig (pp. 94-219) – è a tutt'oggi inedito e poco studiato; gli altri due risalgono entrambi al 1598 e alla stamperia di Pedro Craesbeeck, uno nei *Poemas lusitanos* (ff. 205-40; cfr. nota 22), l'altro in volume autonomo, con minime differenze testuali (cfr. Roig, *La tragédie* cit., pp. 65-76). Le innumerevoli edizioni del testo riproducono, con qualche emenda non sempre giustificata, il testo 1589 dei *Poemas lusitanos*.

32. E. Asensio, *Inês de Castro de la Crónica al Mito*, in «Boletim de Filologia», 21 (1962-1963) [ma stampato nel 1965], pp. 337-58 e Id., *Romance "perdido" de Inês de Castro*, in Id., *Cancionero musical luso-español*, Salamanca, Sociedad Española de la Historia del Libro, 1989, pp. 31-40.

Romanceiro de D.na Inês come dimostrazione del fatto che la vicenda non era riuscita a commuovere il “popolo” che anzi, con parole di Jorge de Sena, doveva aver visto in Inês una sorta di «ramera de alcurnia», nemica del popolo portoghese e dei suoi sovrani, mentre fu solo la sensibilità aristocratica degli autori summenzionati a elevarla sull’altare della gloria poetica.³³ Si deve però a studi relativamente più recenti, e in particolare alle indagini di Patrizia Botta, il riscontro d’una folta e ininterrotta tradizione popolare di *romances*, o esplicitamente ispirati alla tragica vicenda o che ad essa alludono in maniera più o meno implicita, la quale copre tutto l’arco che va dall’immediata eco suscitata dai fatti fino alle *Trovas* di Resende.³⁴

3. Quando Ferreira compone la sua tragedia, sono passati ormai quasi duecento anni. La storia è ben nota al pubblico e l’autore si concentra, a differenza di Garcia de Resende, solo sul dramma di Inês, tralasciando la sanguinaria vendetta di D. Pedro. Il coro IV – *Já morreu Dona Inês, matou-a Amor* – ha forma di sestina e all’interno d’una tragedia regolata sul modello classico – ancorché Ferreira non rispetti alla lettera le unità aristoteliche³⁵ – non è un elemento così scontato.

33. J. de Sena, *Inês de Castro*, in Id., *Estudos de História e Cultura*, Lisboa, Edições da Revista de Ocidente, vol. I, 1967, pp. 130–83. Cfr. anche A. de Vasconcellos, *Inês de Castro. Estudo para uma série de lições no Curso de História de Portugal*, Porto, Edições Marques Abreu, 1928; S. Cornil, *Inês de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes. De l'histoire à la légende et de la légende à la littérature*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1952; A. Roig, *Inesiana, ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1986; M.L. Machado de Sousa, *Inês de Castro na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério de Educação, 1984 e Ead., *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa, Edições 70, 1987.

34. Cfr., in particolare, P. Botta, *Inês de Castro. Studi. Estudios. Estudios*, Ravenna, Longo, 1999 e Ead., *Sul ‘sabor a romance’ delle “Trovas” di Resende*, in “E vós Tágides minhas”. *Miscellanea di studi in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1999, pp. 63–75. Si veda ora la recente messa a punto di V. Beltran, *Inês de Castro, Leonor de Guzmán e Isabel de Liar. Del romancero al mito*, México D.F., Frente de Afirmación Hispanista, 2022.

35. La vicenda messa in scena nella *Castro*, benché conforme alle unità di luogo (il *Paço das Lágrimas* di Coimbra) e d’azione (assassinio di Inês), si svolge su due giorni contigui. L’indicazione si ricava da III 1 904–909, dove Inês entra in scena al sorgere del sole per raccontare l’incubo avuto la notte appena conclusa: «Nunca mais tarde pera mim que

La tradizione italiana – forse anche per la suggestione normalizzatrice di Erasmo che, nella sua traduzione latina dell'*Ifigenia in Aulide*, aveva preferito regolarizzare, al lume del modello senecano, *in Choris illam carminum varietatem ac licentiam* – aveva già dato qualche esempio dell'applicazione di questo genere-forma nelle partiture corali e, benché assente nella *Sofonisba* di Trissino (1514-1515), la sestina compare nel coro III della *Rosmunda* (1516) di Giovanni Rucellai (*Non ha quando è sereno el ciel più stelle*, vv. 1124-1162); nel coro III dell'*Orbecche* (1541) di Giovanni Battista Giraldi Cinthio (*Poscia che gli infelici e oscuri giorni*, vv. 2025-2063) – per la precisione, un dialogo in funzione di stasimo tra la Nutrice e il Coro, che pronunciano alternativamente le sei strofe – e nel coro III della *Marianna* (1545) di Lodovico Dolce (*Dura condizione hanno le genti*, vv. 2084-2122).³⁶

Non è dato sapere se Ferreira, nell'ambiente fervidamente impregnato di cultura italiana dello *Studium* di Coimbra, abbia avuto conoscenza diretta di tali testi. Quel che è certo è che l'impiego della sestina all'interno della *Castro* si distingue nettamente dall'uso che ne fanno gli autori italiani più o meno contemporanei e si caratterizza per una perfetta funzionalità poetica e drammaturgica entro le linee portanti della vicenda rappresentata. Siamo alla fine dell'atto IV, nel momento culminate della tragedia. Inês, fuori scena, è stata appena assassinata dai suoi tre carnefici dopo due episodi di intenso *pathos*: il lungo dialogo fra la stessa Inês e D. Afonso IV, alla fine del quale la donna riesce a far revocare la sentenza di morte (IV II 1222-1425)

Ó molher forte!
Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.
Vive, enquanto Deus quer (IV II 1421-1423)

agora / amanheceu. Ó sol claro, e fermoso, / como alegras os olhos, que esta noite / cuidaram não te ver! Ó noite triste! / Ó noite escura, quão comprida foste! / Como cansaste est'alma em sombras vâs!».

36. R. Cremante, *Teatro del Cinquecento*. I. *La Tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997², rispettivamente, pp. 249-52, 386-8 e 836-7. Cfr. V. Martignone, *Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto con il "Torrismondo" del Tasso*, in «*Studi Tassiani*», 37 (1990), pp. 7-36.

e il più breve, ma duro, confronto tra il Re e Pero Coelho (IV III 1426-1502), nel quale il consigliere strappa a D. Afonso l'assenso all'assassinio di Inês

Eu não mando, nem vedo. Deus o julgue.
Vós outros o fazei, se vos parece
justiça assi matar quem não tem culpa. (IV III 1498-1550)

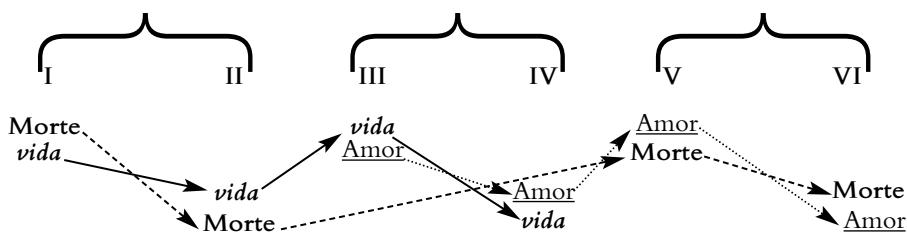
Consumatosi il delitto, il Coro delle fanciulle di Coimbra piange la morte di Inês. A livello formale, l'elemento che richiama subito l'attenzione è il sestetto delle rime:

I	II	III	IV	V	VI
Amor	terra	Morte	nome	vida	olhos
olhos	Amor	terra	Morte	nome	vida
Morte	nome	vida	olhos	Amor	terra
vida	olhos	Amor	terra	Morte	nome
nome	vida	olhos	Amor	terra	Morte
terra	Morte	nome	vida	olhos	Amor

Vistosissima eccezione rispetto a quella norma (forse non scritta, ma certo osservata nella prassi) che vuole le parole-rima della sestina bisillabe e parossitone, è il vocabolo *Amor* in I 1 (bisillabo, ovviamente, ma non parossitono).³⁷ E la posizione di rilievo – amplificata dal parallelo prosodico tra bisillabi ossitoni alla fine di ciascun emistichio (*Inês / Amor*) – serve, ovviamente, a conferire assoluta preminenza a uno dei motivi principali del dramma, nonché movente e mandante, nel contempo, dell'assassinio di Inês. Colpisce poi, a uno sguardo d'insieme, la banalità delle parole-rima, ulteriore contravvenzione a quella caratteristica fondamentale della sestina di matrice occitana che era invece nata all'ombra della *carestia* rimica, ovvero non tanto (comunque non solo) della preziosità intrinseca dei rimanti (che, certo, gioca un ruolo di rilievo) ma soprattutto della difficoltà per il poeta di rinvenire, all'interno del sistema linguistico di riferimento, altre parole che possano costituire una coppia rimica.

37. Questa “regola” è contestata da Faria e Sousa in Camões, *Rimas várias* cit., p. 201.

Se si passa poi dalla qualità delle parole-rima alla loro disposizione, si osserva che la permutazione dei rimanti dà origine a una struttura tripartita che procede per blocchi binari di strofe contrapposte, I-II; III-IV e V-VI, nei quali l'elemento accentratore (poi propulsore nel passaggio al blocco successivo) è rappresentato dalla coppia di rimanti, semanticamente antitetici, di I 3-4 (*morte/vida*) e dalla loro successiva rotazione:



In I 3-4, al di sopra e al di sotto dell'equatore strofico – il perno invisibile intorno al quale avviene la rotazione delle parole-rima –, sono collocati i due concetti-chiave, “concetti-rima” si potrebbe dire, non solo di questa sestina, ma dell'intera tragedia: *vida* e *morte* (in questo preciso ordine) è, di fatto, quanto lo spettatore ha appena visto agito sulla scena, ed è quanto, trascorsi ormai duecento anni dai fatti raccontati, è entrato a far parte del bagaglio di conoscenze del pubblico. Il sistema di permutazione, poi, fa sì che, in II 11-12 (fine del primo blocco), si ritrovi la medesima coppia, ma in ordine inverso, *morte* e *vida*, con una prospettiva che schiude (lo si vedrà più avanti) ad una dimensione non più terrena, bensì metafisica, e la *morte* si trasforma (quasi trascolora) nella *vida* impenritura conferita dalla fama. Sempre in virtù della rotazione delle rime, i due rimanti che innervano il primo blocco, si accoppiano separatamente con *Amor* nei due blocchi successivi e ovviamente nelle medesime posizioni osservate in I-II: *vida* e *Amor* nel secondo blocco (III-IV), *morte* e *Amor* nel terzo (V-VI), a sottolineare con maggiore efficacia senso e motivi dell'intera vicenda attraverso il dipanarsi di questi rimanti nella sequenza delle unità strofiche.

Tale intreccio, ovviamente, non è che la conseguenza inevitabile della permutazione rimica sottesa al funzionamento della sestina. Una volta scelte le parole-rima, e una volta che le si è disposte in un certo ordine

nei sei versi della strofa I, la posizione dei rimanti nelle strofe successive è fissa e predeterminata. È una regola ferrea. Ineludibile. Ma, come sottolineava Aurelio Roncaglia a proposito della sestina arnaldiana, la chiave di lettura, euristica ed ermeneutica, sta proprio in questa rigida e inamovibile fissità, laddove

la scelta d'un principio d'elaborazione strutturale così complicato e rigoroso rivela un certo modo di concepire la poesia come artificio consapevole e controllato: virtuosismo giuocato con un impegno che va oltre il “giuoco”, sul filo di calcoli sottili; ascesi della tensione espressiva, astretta ai vincoli d'una trascendente tassonomia che investe, al di là del significante, l'ordine stesso dei significati. In definitiva, si può ritenere che una tale scelta riesca illuminante circa l'essenza stessa della poesia, in quanto costruzione di oggetti formali.³⁸

Ma, benché la forma sia sempre sorretta da una vigorosa tensione estetica, non di puro formalismo si tratta. La forma sestina del coro IV, non solo rivela una precisa scelta di campo, ma agisce soprattutto come un potente dispositivo che permette di organizzare il pensiero in maniera estremamente razionale e di esporlo in modo coerente ed efficace.

La disposizione delle parole-rima in I determina, lungo tutta l'articolazione del testo, la delimitazione di piani concettuali – vita/Morte (I-II); Amore/vita (III-IV); Amore/Morte (V-VI) – che entrano poi in collisione fra loro, si frantumano e si ricompongono in direzione di punti di fuga diversi, ma senza dubbio complementari. La polarità *morte/vida* che informa il blocco delle strofe I-II è amplificata, già in I, dalla ripetizione ossessiva degli stessi concetti:³⁹

I
 Já morreu Dona Inês, matou-a Amor.
Amor cruel! Se tu tiveras olhos,
 também morrerás logo. Ó dura Morte, 3

38. Roncaglia, *L'invenzione della sestina* cit., p. 13.

39. Utilizzo l'edizione Earle (cfr. nota 19) che, nonostante la modernizzazione della grafia, è a tutt'oggi il contributo eddotico più approfondito sull'opera di Ferreira. Relativamente alla *Castro* restano, però, ancora aperti alcuni problemi puntuali di interpretazione. Per la sestina, ho ricontrollato il testo direttamente sulla *princeps* del 1589 (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 200V e 201V); segnalo in nota i ritocchi di interpunzione al testo Earle e discuto, laddove necessario, qualche passo di non limpida esegeti.

como ousaste **matar** aquela vida?
 Mas não **mataste**: melhor vida e nome
 lhe deste do que cá tinha na terra.⁴⁰

6

Non passa inosservata né la triplice ripetizione di *matar* – v. 1 al preterito, v. 4 all’infinito e v. 5 di nuovo al preterito, ma con cambio di soggetto, a dichiarare il reciproco concorso in omicidio: qui la *Morte* (esecutore materiale), lì *Amor* (mandante morale) –, né la triplice ripetizione del concetto di “morte”, che culmina nel rimante del v. 3, anticipato sia dal preterito *morreu* al v. 1, sia dal condizionale *morreras* nel primo emistichio dello stesso v. 3. In tal senso, è rilevante a livello retorico la disposizione dei verbi *morrer* e *matar* (il primo, conseguenza inevitabile del secondo), ciascuno in un emistichio del verso esordiale – anche qui con cambio di soggetto: Inês *morreu*, ma la *matou Amor*, e dunque non compie, ma subisce l’azione – e ciascuno al preterito, tempo per eccellenza dell’azione già conclusa, che sottolinea anche l’irreversibilità sottesa alla semantica dei due verbi. Completano la partitura le ripetizioni di *Amor*, con una sorta di “effetto eco” tra il rimante del v. 1 e l’avvio del verso successivo, e di *vida* tra i vv. 4 e 5, in questo caso con un’importante variazione semica: *Amor* e *Morte* hanno privato Inês della sua *vida* terrena – che è il concetto ossessivamente ripetuto –, ma così facendo le hanno però dato un’altra *vida* che le sarà assicurata dalla fama imperitura di cui godrà presso i posteri. Questo elemento, come in una sinfonia, dà l’accordo per la seconda strofa e ne prepara lo svolgimento:

II

Este seu corpo só gastará a terra,
 por quem estará chorando sempre o Amor,⁴¹

40. Qui e sempre nelle citazioni mi allontano da Earle e stampo in maiuscolo, come personificazioni, i rimanti *Amor* (in Earle solo in II, IV e VI) e *Morte*. Elimino la virgola che Earle colloca dopo *vida* al v. 5.

41. Tutti gli editori ritengono, più o meno implicitamente, che il soggetto dell’enunciato sia *Amor* – cfr. almeno Roig, *La tragédie* cit., p. 350 che traduce «Son corps seul sera détruit par la terre, / et toujours le pleurerai l’Amor / qui, déshormais ne voudra s’honorer que de son nom» –, ma una lettura più aderente tanto alla struttura sintattica, come alla partizione retorica della strofe porterebbe a intendere in altro modo l’enunciato: soggetto di *chorar* al v. 8 è il pronomine relativo *quem*, mentre il gerundio del verso successivo *hombrando-*

honrando-se somente do seu nome. 9
 Mas quem a quiser ver com **outros** olhos,
outro nome, **outra** glória, **outra** honra e vida⁴²
 lhe achará, contra a qual não pode a Morte. 12

Di grande impatto, la bipartizione del tessuto strofico. II 7-9 riprendono il concetto di I, ma lo abbassano ulteriormente riducendo la morte fisica di Inês a un fatto meccanico, puramente biologico: la Morte ha giurisdizione solo sul corpo che *gastará a terra*. II 10-12 schiudono alla dimensione metafisica della gloria postuma, che darà invece immortalità a Inês. Rilevante, a tal fine, l'anafora dell'aggettivo *outro* ripetuto quattro volte: in II 10, riferito a chi osserverà con *outros olhos* l'intera vicenda, e in sequenza triplice in II 11, riferito alle conseguenze future della visione, *outro nome, outra glória, outra honra e vida*.

Il pensiero si dipana così nella struttura strofico-rimica ed è da essa modellato. I rimanti che in I 3-4 costituivano il perno di rotazione – «Ó dura **Morte**, / como ousaste matar aquela **vida?**» – suggellano ora, in ordine inverso, la strofe II – 11-12: «*outro nome, outra glória, outra honra e vida / lhe achará, contra a qual não pode a Morte*» – e, in chiusura del primo blocco, ratificano la vittoria della gloria postuma sugli effetti fisici della morte, preparando anche il terreno allo sviluppo logico

se va riferito a terra. Il senso è il seguente: ‘Per coloro che sempre piangeranno (si lamentano di o accuseranno) Amore, la terra distruggerà questo suo corpo (di Inês), onorandosi soltanto del suo nome (ovvero, potendosi vantare solo di aver annientato il corpo)’. Il *quem* del v. 8 corre parallelo al *quem* del v. 10, con evidente simmetria concettuale: da un lato, vv. 7-9, chi non riesce a vedere oltre la morte fisica; dall’altro, vv. 10-12, chi invece riuscendo a gettare lo sguardo oltre la morte, sublimerà nel ricordo eterno l’assassinio della fanciulla. La lettura dei vv. 7-8 trova parallelo e conferma nei tre versi iniziali della strofe III, dove *mutatis mutandis* si ripete lo stesso concetto: «Aqueles matas tu somente, ó Morte, / cujo nome s’esquece, e a quem na terra / fica de todo sepultada a vida» (vv. 13-15). Una conferma generale all’interpretazione del passo viene infine dall’ottava 119 del canto III dei *Lusíadas*, dove Camões ribadisce, proprio riferendo della morte di Inês, che *Amor* non è divinità che piange, ma che al contrario esige feroce tributo di lacrime e sangue: «Tu só, tu, puro Amor, com força crua, / que os corações humanos tanto obriga, / deste causa à molesta morte sua, / como se fora pérfida inimiga. / Se dizem, fero Amor, que a sede tua / nem com lágrimas tristes se mitiga, / é porque queres, áspero e tirano, / tuas aras banhar em sangue humano». Qui è sempre cito da L. Vaz de Camões, *Os Lusíads*, Ed. de Á.J. da Costa Pimpão, Lisboa, Ministério de Negócios Estrangeiros – Instituto Camões, 1972.

42. Sopprimo la virgola che Earle colloca dopo *honra*.

delle due strofe successive. Non si dimentichi, del resto, che sono già trascorsi duecento anni dallo svolgimento dei fatti e il Coro parla ad un pubblico che non può aver dubbi sulla fama raggiunta da questo triste episodio della storia portoghese medioevale:

III

Aqueles matas tu somente, ó Morte,
cujo **nome** s'esquece, e a quem na terra
fica de todo sepultada a vida.
Mas esta vivirá, enquanto o Amor
entr'os homens reinar, e sempre os olhos
de todos a verão com melhor nome.

15

18

IV

Real amor lhe dará real nome,
ó! que **coroa** lhe aparelha a Morte⁴³
despois que lhe cerrou os claros olhos
indinos d'ante tempo irem à terra,
sem quem só fica e desarmado Amor,⁴⁴
sem quem quão triste, **Ifante**, a tua vida!

21

24

Come la II, anche la strofe III procede per contrapposizione binaria di blocchi semantici. Il concetto espresso nei primi tre versi è poi vigorosamente negato (o ribaltato) nei tre versi successivi e una forte avversativa, all'inizio del v. 4 di entrambe le strofe, fa da cerniera al rovesciamento semantico. L'immagine è la stessa, ma applicata alla dimensione fisica in II 6-9 (la Morte può solo agire sulle spoglie terrene), alla dimensione spirituale (per così dire) in III 13-15, dove la Morte riesce ad annientare soltanto il *nome* (il “ricordo”) di coloro la cui vita si esaurisce tutta nella parola terrena.

43. Dall'edizione di Marques Braga in poi (A. Ferreira, *Poemas lusitanos*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1940, vol. II, p. 290), tutti gli editori collocano un punto fermo alla fine del v. 20 e considerano l'intero v. 21 come un inciso esclamativo chiuso dal relativo segno di interpunkzione (così, ad esempio, Earle e Roig, *La tragédie* cit., p. 353), ma la sintassi del resto della strofe non funziona. Per dare una lettura accettabile, preferisco l'interpunzione inserita a testo.

44. Sopprimo la virgola che Earle e gli altri editori (cfr. nota precedente) collocano dopo *só fica*.

Ancora una volta, è la sapiente costruzione retorica che richiama l'attenzione. Tre verbi di significato esclusivamente negativo ed effetti, nel contesto, irreversibili (o quasi) si addensano in III 13-15, *matar*, *esquecer*, *sepultar*: la diatesi presente sottolinea l'immobilità dell'azione e l'assenza totale di prospettiva futura. Tre verbi, invece, di significato positivo e tutti al futuro, si dipanano invece in III 16-18, *viver* (al futuro indicativo), *reinar* (alla 3^a singolare del congiuntivo futuro, l'apoteosi della prospettiva temporale indeterminata) e *dar* (di nuovo all'indicativo futuro), con legame implicito, ma fortissimo, tra i vv. 16 e 18, laddove l'azione di Inês che *vivrà* finché l'Amore *regnerà* nel mondo (ma è impossibile rendere il senso del congiuntivo futuro portoghese), è resa possibile da coloro che, al ricordarne la vicenda, le *daranno vita eterna*.

Due ulteriori rilievi consentono di mettere a fuoco con più precisione la calibrata architettura retorica di III-IV.

(1) Al centro di III, dove la permutazione rimica ha ora collocato la coppia *vida/Amor* – asse ideale intorno al quale ruotano le parole-rima e la prospettiva terrena sfuma nel ricordo eterno e nella fama imperitura –, il rimante *vida*, riferito in III 15 all'esistenza di chi non riesce a riemergere dal sepolcro nella memoria dei posteri, è riecheggiato in III 16 nel futuro *vivirá* di cui però soggetto è la stessa Inês, a ribadire – non a caso siamo alla metà esatta del componimento – l'avvenuto cambiamento di prospettiva.

(2) I concetti che coagulano in III 17-18, costituiscono il preludio all'avvio di IV che rilancia la posta e dilata ulteriormente il punto di vista (o di fuga).

In primo luogo, mette conto rilevare che l'opposizione semica tra le due occorrenze del concetto-rima *nome*, già nervo strutturale di III – III 14 il *nome* che *s'esquece* di coloro la cui vita *fica de todo sepultada* vs. III 17 il *nome*, o meglio, il *melhor nome* (ovviamente, in giacitura rimica) che Inês riceverà nel ricordo dei posteri (ovvero, la fama imperitura di cui godrà presso di loro) – si risolve in IV 19, con successivo scatto della rotazione rimica, nella qualificazione di tale *nome* che diventa *real nome* e non mette conto insistere sul fatto che il pubblico già sapeva che Inês, per dirla con Camões, era la «mísera e mesquinha, / que depois de morta foi rainha» (*Lusíadas*, III 118).

In secondo luogo, l'incoronazione che si celebra alla fine di IV 19 è anticipata e preparata – a ribadire quanto già osservato circa la struttura interna del testo che procede per blocchi binari – da un preciso legame fra III 16–17, col fortissimo *enjambement* che separa *Amor* da *reinar* (la frantumazione del dettato metrico-sintattico sottolinea l'eternità del ricordo; del resto, il verbo è non a caso al congiuntivo futuro), e il primo emistichio di IV 19 dove il *Real amor* (qui con minuscola) materializza il sentimento dell'Infante D. Pedro (co-protagonista della vicenda) e lo convoca sulla scena della storia. *Tout se tient.* Amore e Morte hanno congiurato per annientare Inês, ma di fronte alla prospettiva della gloria futura le hanno invece spianato il cammino alla sala del trono e, di fatto, si ritrovano ora spettatori – e/o involontari complici – dell'incoronazione *post mortem* della fanciulla (IV 20–22: «ó! que coroa lhe aparelha a Morte / despois que lhe cerrou os claros olhos / indinos d'ante tempo irem à terra»). Rilevante l'orchestrazione retorica della partitura strofico-rimica che si sviluppa gradualmente intorno al concetto di *regalità*, prima con l'anafora simmetrica di *real* tra primo e secondo emistichio di IV 19, poi con l'apparizione d'una *coroa* al verso successivo e, da ultimo, con la menzione dell'*Infante* in conclusione di strofa. Inoltre:

(a) l'allusione alla corona postuma di Inês traspone la dimensione privata della straziante storia d'amore dei due personaggi sullo sfondo degli intrighi politici che ne condizionarono lo svolgimento fino al tragico epilogo e ricorda, altresì, che il motore primo dell'azione è stata anche la ragion di stato, o per lo meno la ragion di stato come reazione di *Realpolitik* alla sventurata *liaison*;

(b) *real* è di per sé il polo aggregante d'una caleidoscopica polisemia: *reale*, nel senso di ‘concreta e tangibile’, è la fama già raggiunta dalla vicenda, così come *reale* e tangibile è l'amore di D. Pedro per Inês, amore che portò l'Infante a incoronare l'amata barbaramente uccisa pochi anni dopo la di lei morte; ma *real*, nel senso di ‘regale’, evoca il fatto che Inês godette dell'amore d'un principe, e di conseguenza *real nome* sottende almeno due dimensioni semantiche: *nome* come ‘titolo’, ovvero Inês sarà chiamata con ‘nome regale’ (per l'appunto quello di ‘regina’), ma anche *nome* come ‘reputazione, fama’, vale a dire, Inês otterrà fama degna d'una regina.

In terzo ed ultimo luogo (ma non meno rilevante), il meccanismo di permutazione innesca in I-III un interessante rapporto associativo fra le parole-rima *olhos* e *nome* (I 2 e 5; II 3-4 = 9-10; III 5-6 = 17-18). In I, i due rimanti sono sintatticamente separati: *olhos* (2) è ciò che *Amor* dovrebbe avere per piangere le conseguenze del barbaro atto che ha compiuto (la morte di Inês) e *nome* (5), qualificato, insieme a *vida*, come *melhor*, è quanto riceverà Inês, in prospettiva futura. In II 9-10, la coppia rimica si dispone intorno all'asse di permutazione, ma anche qui ciascuno è lato d'un concetto distinto (conforme, del resto, alla bipartizione sintattica e concettuale della strofa): il *nome* di II 9 è, sicuramente, quello di Inês, ma riferito alla sua vicenda terrena e a quanti non riusciranno a “guardare” al di là dei fatti (cfr. nota 41), gli *olhos* di II 10, qualificati non a caso come *outros*, appartengono invece a quanti, ampliando lo sguardo al di là dell'orizzonte contingente, renderanno immortale la vicenda terrena di Inês. Questi nuclei concettuali sparsi coagulano poi in III 17-18, laddove un ulteriore scatto della permutazione raggruppa di nuovo, ma in ordine inverso, *olhos / nome*, per affermare in modo esplicito che a Inês, morta fisicamente, os *olhos / de todos* (importante, anche qui, l'*enjambement*) attribuiranno imperituro e *melhor nome*, ovvero fama perenne. Niente, però, è lasciato al caso. Ferreira sfrutta abilmente le rigide possibilità combinatorie offerte dalla permutazione rimica prima per dislocare i concetti-chiave in I-II e poi per ricompattarli in un discorso unitario in III 17-18, esattamente in conclusione della prima parte del componimento, laddove avviene il definitivo ribaltamento della limitata dimensione terrena, nell'illimitata prospettiva metafisica del ricordo assicurato dalla fama. E quel che importa rilevare è proprio la relazione di causa-effetto tra *olhos* e *nome* tra l'azione del “vedere” e la propagazione visiva, non uditiva, della fama. Sebbene, infatti, cifra essenziale della cultura poetica cinquecentesca sia proprio quel *visibile parlare*⁴⁵ che ha radici antichissime nell'*ut pictura pōesis* oraziano e nell'elaborazione medievale del canone descrittivo, soprattutto femminile, il legame tra la fama e la vista non è per niente scontato, soprattutto se si considerano da un lato le descrizioni

45. Cfr. G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993. Su questo elemento ha scritto pagine illuminanti R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions Seuil, 1980.

classiche della fama – il *mostrum horrendum* virgiliano (*Aeneis* IV 173-190) dotato di molte orecchie e molte lingue che tutto ascolta e tutto riferisce e che, nella più o meno contemporanea ricodificazione ovidiana (*Metamorphoseon Libri XII* 39-63), vive in un palazzo pieno di echi che risuonano continuamente – e dall’altro il concetto dell’*amor per auzida* elaborato dai trovatori provenzali. L’idea però che la fama possa essere qualcosa che si vede e si propala attraverso la vista è un elemento che la cultura del Cinquecento sviluppa all’ombra della possibilità che il canto, anche in chiave encomiastica, ha di dipingere la realtà con le parole e di operare quindi una mirabile sintesi tra la *pittura muta poesia* e la *poesia orba pittura*. E Camões è, anche in questo caso, il paradigma inarrivabile,⁴⁶ laddove, nel proemio ai *Lusíadas*, la dedica al giovane D. Sebastião, speranza deludente e delusa della *lusitana antiga liberdade*, associa come reazione naturale alla richiesta d’attenzione (‘ascoltate’) il verbo *vedere* (I 9-11)

[...] *vereis* um novo exemplo
de amor dos pátrios feitos valerosos,
em versos divulgados numerosos.

Vereis amor da Pátria, não movido
de prémio vil, mas alto e quase eterno:
que não é premio vil ser conhecido
por um pregão do ninho meu paterno.
Ouvi: *vereis* o nome engrandecido
daqueles de que sois senhor superno,
e julgareis qual é a mais excelente,
se ser do mundo Rei, se de tal gente.

Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,
fantásticas, fingidas, mentiroosas,
louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engradecer-se desejas.

46. Cfr. A. Roncaglia, *I “Lusiadi” di Camões nel quarto centenario*. Conferenza tenuta nella seduta ordinaria del 13 maggio 1972 (Accademia Nazionale dei Lincei - Celebrazioni lincee), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975; ripreso e approfondito da S. Paleri, “Os *Lusíadas*” di Camões. *Ut pictura pœsis*, Modena, Mucchi, 2009.

L'ultimo blocco, strofe V-VI, riprende le quattro strofe precedenti e tira le fila del discorso. La coppia concettuale, stabilita a monte dalla disposizione rimica della strofe I, è ora il legame *Amor/Morte*, prima posizionato intorno all'asse di permutazione di V (27-28), poi, ovviamente in ordine inverso, in conclusione di VI (35-36):

V

Tu és o que morreste, aquela vida
era tua: já agora aquele nome,
que tão doce te fez sempre o **Amor**,⁴⁷
triste to tem tornado a cruel **Morte**.
Chorando a andarão sempre na terra
té que nos céus a vejam esses teus olhos.

27

VI
Nem haverá já nunca no mundo olhos que não chorem de mágoa de ūa vida assi cortada em flor.⁴⁸ E quem a terra for ver, em que estiver escrito o nome dela, dirá: “Aqui está chorando a **Morte** de mágoa do que fez, aqui o **Amor**”.

33

La dialettica *Amor/Morte* che informa tanto l'intera tragedia, come la sestina in esame, si sposta ora sulla figura dell'Infante D. Pedro, come preannunciato, del resto, dall'ultimo verso di IV. Giunge qui a termine la trama che Ferreira aveva cominciato a tessere già in I 3-4, laddove al centro della strofe, intorno all'asse di permutazione, aveva collocato la coppia di rimanti *Morte/vida*, la cui rotazione, nei due blocchi successivi, aveva dato luogo alla bipartizione tematica delimitata dall'accoppiamento di *Amor/vida* in III-IV – fuoco del discorso: D.na Inês, uccisa da *Amor*.

47. Cfr. *Lusíadas*, III 121: «Do teu Príncipe ali te respondiam / as lembranças, que na alma lhe moravam, / que sempre antes seus olhos te traziam, / quando dos teus fermosos se apartavam; / de noute, em doces sonhos que mentiam, / de dia, em pensamento que voavam; / e quanto enfim cuidava e quanto via / eram tudo memórias de alegria».

48. Cfr. *Lusíadas*, III 134: «Assi como a bonina, que cortada / antes do tempo foi, cândida e bela, / sendo das mãos lascivas maltratada / da minina que a trouxe na capela, / o cheiro traz perdido, e a cor murchada: / tal está, morta, a pálida donzela, / secas do rosto as rosas, e perdida / a branca e viva cor coa doce vida».

nella sua parola terrena, ma da *Amor* resuscitata a *melhor nome* e *melhor vida* –; dall'accoppiamento di *Amor/Morte* in V-VI, dove invece il fuoco del discorso è l'Infante D. Pedro che resta solo a fare i conti con le dure conseguenze della morte di Inês. Apparentemente, la scelta di Ferreira può sembrare paradossale, o per lo meno il legame *Amor/vida* riferito al personaggio morto (Inês) e *Amor/Morte* riferito al personaggio che resta in vita (D. Pedro) richiede qualche osservazione.

Per la lettura di V-VI, è necessario tenere presente la cultura, al tempo stesso filosofica e poetica, che permeava lo *Studium* di Coimbra negli anni in cui Ferreira vi compì la sua formazione e, in particolare, alla spericolata scommessa che Camões propone e vince – a volte ciò che è impossibile al Filosofo è invece alla portata del Poeta – nel fondere Platone e Aristotele nelle strofe del celebre sonetto

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho logo mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si sómente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
que, como o acidente em seu sujeito,
assim co' a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia;
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.⁴⁹

Non si può affermare con sicurezza se Ferreira conoscesse direttamente il testo camoniano, ma tutto sommato neppure è strettamente necessario supporlo, visto che l'autore della *Castro* si nutrì della stessa cultura filosofica cui rinvia il sonetto di Camões. Ed è a lume di questa cultura che il

49. L. de Camões, *Lírica*, Ed. H. Cidade, Lisboa, Círculo de Leitores, 1972, p. 163.

Coro può affermare che chi è realmente morto non è Inês – che vivrà eternamente grazie alla fama che questo episodio le ha conferito – bensì, lo stesso D. Pedro – «Tu és o que morreste: aquela vida / era tua!» –, ovvero l'*amador* che, privato della *cousa amada*, non può più sublimarsi nell'anima di lei.

Quel che importa rilevare, arrivati alla fine del ragionamento dipanato nella sestina, è da un lato la sapiente partizione tematica e retorica del testo, dall'altro la calibrata disposizione delle tessere compositive. Se gli accordi iniziali – conformemente alle modulazioni dello stasimo di tradizione greca – suonano in I-II come una trenodia sul cadavere della fanciulla assassinata, l'evoluzione successiva del discorso volge, in III-IV e V-VI, in una sorta di panegirico in morte di madonna Inês che ne esalta la gloria imperitura e allude, implicitamente, anche a una dimensione politica. La perfetta circolarità del meccanismo rimico si chiude, con inamovibile fissità, con il ritorno in VI 36 dello stesso rimante, *Amor* (motore primo dell'azione), che aveva chiuso I 1, e con la reiterazione dello stesso concetto: I 1 «Já morreu Dona Inês, **matou-a Amor**»; VI 35-36: «Aqui está chorando a Morte, / de **mágoa do que fez, aqui o Amor**».

Ma, in poesia, nessun cerchio è perfetto, e nessun cerchio si chiude mai perfettamente. Il *remate* (*fiinda*, per i galego-portoghesi; *tornada*, per i provenzali) ritorna, per l'ultima volta, sull'inesorabile destino di Inês e, per l'ultima volta, lo proietta sullo sfondo dell'eternità, ribadendo la sconfitta, in prospettiva futura, della funesta azione congiunta di *Amor* e *Morte*

*Amor, quanto perdeste nuns sóis olhos
que debaixo da terra pôs a Morte,
tanto eles mais terão de vida, e nome.*

Non si può allora, per concludere, dissentire dalle acute osservazioni di Aurelio Roncaglia, quando additava nei rimanti la via attraverso la quale si giunge

a chiarire come la costruzione strutturale si risolva in sollecitazione euristica. L'insistenza delle parole-rima non solo traduce il coagularsi dell'intuizione intorno a nuclei dotati di forza prepotente, ma anche provoca a identifierli selettivamente nel magma dell'esperienza, a esplorarne sistematicamente i caratteri essenziali e i rapporti reciproci. Qualcosa più che sfaccettare un diamante secon-

do i piani imposti dal suo statuto cristallografico, o combinare schegge di varia forma e colore nel giuoco d'un caleidoscopio. Attraverso le occorrenze d'una medesima base semica entro diversi contesti, con diverse funzioni e in relazione ad attanti diversi, si offre un'occasione di verificare in concreto, sperimentalmente, potenzialità significative e capacità di suggestione emotiva di quei nuclei: un vero e proprio scavo nel vivo della parola, alla ricerca d'un segreto che non sia più soltanto parola (e non è questo appunto che chiamiamo poesia?).⁵⁰

In definitiva, il fascino che la sestina ha esercitato (e continua ad esercitare) sui poeti, sta forse proprio in questo. Un artificio utile, un'artificiosità funzionale alla struttura e all'esposizione del pensiero che fa della sestina un'ulteriore “regola” formale che i *fabbri del parlar materno* aggiungono ai propri trucchi del mestiere.

50. Roncaglia, *L'invenzione della sestina* cit., p. 13.

ABSTRACT

RHYMING STRATEGIES FOR A MYTHICAL DEATH. ANTÓNIO FERREIRA, «A CASTRO», CHORUS IV

Devoid of native medieval precedents, the sestina's journey in Lusitanian lands began between the end of the 15th and the beginning of the following century. After an initial phase of formal experimentalism – the use of peninsular verses *de rondilha*: in particular Bernardim Ribeiro (1482?-1552?) and Francisco de Sá de Miranda (1481-1558) –, the 16th century witnessed a notable development of the sestina form: the formal recovery of the endecasyllable was accompanied by the use of this particular rigid metric form to address, in didactic terms, philosophical, literary theory and even political arguments. This speculative tendency – not exclusive, certainly, to the Portuguese sestinas, but by no means peculiar to the Lusitanian *specimina* – constitutes a valid point of observation to bring into sharper focus certain elements that favored the reception and fortune of the sestina.

Fabio Barberini
Universitat de Girona - ILCC
fbobarb@gmail.com