

# *Aquela cativa: il motivo della schiava straniera tra Ausonio e Camões*

MATTEO REI  
Università di Torino

## Riassunto

Il tema del *servitium amoris*, già presente nei versi di Tibullo, Propertio e Ovidio, ha per oggetto la completa soggezione e subordinazione del poeta alla donna amata. Nella seconda metà del IV secolo, il poeta romano Ausonio conferisce a questo motivo una svolta inattesa e paradossale, identificando la figura canonica della *domina* elegiaca nella giovane schiava germanica Bissula, ricevuta in dono dall'imperatore Valentiniano. Nel breve canzoniere dedicato alla fanciulla sveva si evidenzia, di conseguenza, il *topos* della bellezza insolita e forestiera, così come il rovesciamento, reso possibile dalla passione amorosa, del rapporto di dominazione tra padrone e schiava.

In quest'opera di Ausonio, poeta imitato e tradotto da autori cinquecenteschi portoghesi come António Ferreira e Pero de Andrade Caminha, si può dunque identificare un interessante termine di paragone per le famose *endechas* dedicate da Camões a una "cativa com quem andava de amores na Índia, chamada Bárbara". In effetti, il poeta lusitano destabilizza e sovverte analogamente, in questo componimento, gli stereotipi della poesia amorosa del suo tempo, creando un ritratto femminile in cui, come segnala Rita Marnoto, "il canone petrarchista è chiamato alla ribalta per essere posto in causa" (2007: 92).

## Resumo

O tema do *servitium amoris*, já presente nos versos de Tibulo, Propércio e Ovídio, alude à completa sujeição e subordinação do poeta à mulher amada. É na segunda metade do século IV que o poeta romano Ausônio dá a este motivo uma viragem inesperada e paradoxal, identificando a figura canónica da *domina* elegiaca na jovem escrava germânica Bissula, recebida como presente do imperador Valentiniano. No breve cancionero amoroso dedicado à moça sveva evidencia-se, desta maneira, o tópico da beleza invulgar e estrangeira, bem como o da inversão, possibilitada pela paixão amorosa, nas relações de domínio entre senhor e escrava. Nesta obra de Ausônio, poeta imitado e traduzido por autores quinhentistas portugueses como António Ferreira e Pero de Andrade Caminha, podemos identificar, assim, um interessante termo de comparação para as famosas *endechas* camonianas dedicadas a uma "cativa com quem andava de amores na Índia, chamada Bárbara". Com efeito, Camões destabiliza e subverte neste poema, de forma análoga, os estereótipos da poesia amorosa do seu tempo, criando um retrato feminino em que, como assinala Rita Marnoto, "o cânone petrarquista é chamado à ribalta para ser posto em causa" (2007: 92).



1. La vita di Decimo Magno Ausonio (310-394), nato sotto Costantino e morto sotto Teodosio, si estende dall'inizio alla fine del IV secolo, accompagnando il processo di cristianizzazione dell'Impero Romano. Maestro di retorica nella natia Bordeaux e poi precettore del futuro imperatore Graziano a Treviri, il poeta si trovò ad aderire con "tiepida convinzione" (Canali, 2011: VI) alla nuova religione, restando fedele, nell'intimo, a valori, temi e forme della tradizione greco-romana. Nel 368 seguì Graziano nella spedizione contro gli Alemanni e quando questi divenne imperatore iniziò una carriera politica di alto livello, che culminò con la nomina



Matteo REI, "Aquela cativa: il motivo della schiava straniera tra Ausonio e Camões", *Artifara* 25.2 (2025)

Monográfico: Camões al centro, pp. 503-514.

Recibido el 18/11/2025 + Aceptado el 16/02/2026

a console nel 379. Dopo il consolato si ritirò a vita privata, dedicando gli anni della vecchiaia alla composizione e alla revisione della sua variegata opera letteraria.

Vissuto in un'epoca di transizione, Ausonio per lo più lascia fuori dai suoi scritti gli sconvolgimenti storici e politici del suo tempo, concentrandosi piuttosto sulla raffinata commistione tra diversi generi letterari e coniugando nei suoi versi serio e faceto, eleganza retorica e gioco poetico. Commentando l'epigramma in cui il poeta si rivolge al foglio su cui sta scrivendo ("Ad libellum suum"; Ausonio, 1971: 788-791)<sup>1</sup>, Curtius lo considerò un autore "pesante e didascalico" che nella maggior parte della sua opera "ci fa respirare polvere di biblioteca", formulando tuttavia un giudizio meno severo per quanto riguarda il piccolo gruppo di testi su cui intendiamo soffermarci in questa sede, ovvero "i versi attentamente torniti e cesellati sulla fanciulla sveva di nome Bissula" (1992: 342).

Si tratta di una raccolta di poesie risalente al 369, dedicata ad una giovane catturata durante la spedizione contro gli Alemanni e donatagli dall'imperatore Valentiniano I. L'opera ci è giunta in forma frammentaria e, nella versione superstite, comprende una prefazione in prosa e una in versi (1, 2), rivolte entrambe all'amico Assio Paolo, un'apostrofe al lettore (3) e tre poemetti dedicati alla schiava Bissula (4-6), cui s'aggiunge l'incipit di un quarto di cui ci resta solo il distico iniziale (7; si veda: Ausonio, 1971: 606-613; cfr. Ausonio, 2011: 96-101).

Nel preambolo in prosa (1) Ausonio rimprovera bonariamente l'amico che lo ha spinto a far conoscere poesie "alquanto rozze e destinate a essere canticchiate in casa per divertimento" (2011: 97) e la successiva prefazione in versi (2) ribadisce che quelli dedicati alla fanciulla sveva, fino ad allora tenuti nascosti con scrupoloso riserbo, sono carmi disimpegnati, scritti per passatempo (cfr. 2011: 97-99). Nella dedica al lettore (3), questi viene perciò invitato a valutare con indulgenza l'"esile libretto non ben limato" (99), senza sollevare il sopracciglio né corruciare la fronte, ripetendo quasi alla lettera le raccomandazioni elargite da Marziale nel quarto componimento del primo libro degli *Epigrammi* ed assimilando, come aveva fatto il suo predecessore, la propria operetta leggera e giocosa alle discinte esibizioni della ballerina Timele (cfr. 2011: 99; Marziale, 1964: 32-33). Dello stesso tenore l'avvertimento che conclude la dedica: sarà saggio chi inizierà a leggere dopo aver bevuto qualche bicchiere, "ma ancora più saggio chi si addormenterà e immaginerà/ che questi miei versi siano suoi sogni" (Ausonio, 2011: 99)<sup>2</sup>.

Bissula entra dunque in scena nel componimento successivo (4). Dopo aver indicato che è nata in terra di barbari, "al di là del gelido Reno" (2011: 99), Ausonio s'affretta a dichiarare che questa, dopo essere entrata in possesso del suo *dominus*, è stata subito resa libera. Tale chiarimento, che pare voler fugare anzitutto il sospetto di una relazione amorosa propiziata esclusivamente dalla condizione servile della fanciulla, è in realtà finalizzato anche ad introdurre una ben più radicale inversione di ruoli: è la giovane germana che "fatta schiava, ma affrancata, regna sulla felicità di colui al quale fu offerta come preda di guerra" (Ausonio, 1971: 611). A ciò s'aggiunge che, trasformata dai benefici dell'educazione latina, la ragazza ormai

<sup>1</sup> Lo stesso motivo è impiegato, com'è noto, nella canzone autobiografica di Camões introdotta dal verso "Vinde cá, meu tão certo secretário" (Camões, 1980-1981: III.61-71).

<sup>2</sup> Il cenno a Timele, contenuto nell'epigramma di Marziale, richiama quanto il poeta di Bilbilis indica, poco prima, nella prefazione al libro, associando la propria opera all'atmosfera libera e gaudente dei *Floralia* (gli spettacoli in onore della dea Flora in cui le attrici si denudavano su richiesta del pubblico), invitando di conseguenza i moralisti burberi e austeri, di cui Catone Uticense era il rappresentate prototipico, a tenersi lontani dalle sue pagine (cfr. Marziale, 1964: 28-29). Facendo leva sulla ripresa di un simile precedente da parte di Ausonio, i pareri di Agostino Pastorino (1971: 91-92) e Silvia Mattiacci convergono nell'ipotizzare il "contenuto essenzialmente erotico" (2019: 85) della silloge dedicata a Bissula, forse più evidente nelle parti a noi non pervenute. Mattiacci fa comunque osservare, a tal riguardo che: "sia il tono elogiativo con cui Ausonio parla di Bissula, sia i modelli [...] dell'elegia e dell'epigramma efrastico ed erotico fanno propendere per l'ipotesi di una poesia amorosa improntata alla sublimazione dell'eros e all'idealizzazione dell'amata, che è cantata con termini anche lascivi [...] ma non osceni" (2019: 103).

lascia perplesso chi la incontra: le chiome bionde e gli occhi cerulei rivelano la sua origine nordica, ma quando parla si direbbe, a pieno titolo, una figlia del Lazio.

Nel poemetto successivo (5), probabilmente il più noto e il più felice della breve serie, Ausonio (che, in apparente contraddizione con quanto ha appena affermato, si dichiara padrone della giovane) mette da parte tutte le circostanze di contorno e si concentra principalmente sulla delizia voluttuosa della relazione instaurata, così come sull'avvenenza dell'amante sveva, innalzata al di sopra delle coetanee latine facendo ricorso al *topos* del sopravanzamento. Così, il carattere insolito e inatteso del fascino esercitato da Bissula, rispecchiato nel suo nome (un po' rozzo ed ostico, ma solo per chi non vi è abituato), parrebbe trovare la sua espressione più efficace nell'esiguo spazio di questi quattro versi, che riportiamo nell'originale latino e nella traduzione in prosa di Agostino Pastorino:



Delicium, blanditiae, ludus, amor, voluptas,  
barbara, sed quae Latias vincis alumna pupas,  
Bissula, nomen tenerae rusticulum puellae,  
horridulum non solitis, sed domino venustum.

Gioia, carezza, gioco, amore, piacere,/ barbara, ma che vinci, mia pupilla, tutte le fanciulle del Lazio,/ Bissula, nome un po' rustico per una fanciulla così tenera,/ un po' rozzo per chi non v'è abituato, ma pieno di grazia per il suo signore.

(Ausonio, 1971: 610-611)<sup>3</sup>

A chiudere il libello nella forma che ci è pervenuta sono due componimenti (6-7, di cui il secondo frammentario) in cui il poeta si rivolge ad un pittore, offrendogli suggerimenti sul modo di ritrarre la dedicataria dei suoi versi. Nel primo di questi, Ausonio insiste sull'impossibilità di fissare per mezzo della pittura l'incomparabile bellezza dell'amata, servendosi di un fortunato *topos* che si arricchisce qui della contrapposizione tra la bellezza naturale ("naturale decus") della giovane schiava e l'artificialità della rappresentazione pittorica. Per questo motivo, esclusa l'eventualità di catturare l'immagine di Bissula servendosi degli abituali pigmenti, all'artista che voglia misurarsi in tale prova il poeta dà istruzioni che assomigliano alle premesse di altrettanti *adynata*: "E allora, pittore, su, mescola alla porpora delle rose una vena di giglio, estraine un riflesso d'aria: quello sarà il colore delle sue gote" (1971: 610-611). L'insistenza sulla carnagione chiara riprende qui la raffigurazione di una bellezza tipicamente nordica, già enunciata nei carmi anteriori, e il riferimento, a prima vista un po' sibillino, al colore dell'aria ("color aëris") parrebbe in realtà rimandare, come suggerisce Della Corte (cfr. 1977: 18), a bianche nuvole arrossate dai raggi solari, le cui tonalità sarebbero affini a quelle cosparse sulle gote della fanciulla sveva.

2. Se il canzoniere dedicato a Bissula riprende con tutta evidenza, nella seconda metà del quarto secolo, una tradizione di lirica amorosa che risale ad autori come Catullo, Tibullo o Propertio (cfr. Della Corte, 1977: 17), si può aggiungere che, d'altra parte, esso parrebbe anche anticipare le famose *endechas* che il poeta portoghese Camões, in pieno Cinquecento, dedica a

<sup>3</sup> La ripetizione di due avversative nel giro di appena quattro versi pare inteso a ricalcare la contrapposizione tra i modelli più canonici di bellezza femminile e il fascino inconsueto esercitato dalla "barbara" Bissula. Nelle sue note alla selezione antologica degli scritti di Ausonio curata da Luca Canali, Maria Pellegrini osserva, inoltre, che "riflettendo sul nome *rusticulum* di Bissula, Ausonio riprende un tema caro a Marziale", di cui la studiosa cita a titolo esempio la conclusione dell'epigramma 55 del libro IV, in cui il poeta proclama orgogliosamente di preferire i rustici toponimi celtiberici della sua natia *Hispania Tarraconensis* a quelli raffinati della greca Bitonto (Ausonio, 2011: 104; cfr. Marziale, 1964: 268-271).

Bárbara, una schiava dalla carnagione scura che sarebbe stata sua amante durante la permanenza in Oriente. Versi, quelli camonianiani, in cui riecheggiano, infatti, elementi tematici già messi a fuoco da Ausonio: il motivo della bellezza insolita e straniera, per cominciare, e accanto ad esso quello del rovesciamento, reso possibile dalla passione amorosa, dei rapporti di dominio e sottomissione tra padrone e schiava. Per questo motivo, nei paragrafi che seguono si tenterà di sviluppare un accostamento tra i componimenti dedicati a Bissula e quello di cui è protagonista Bárbara, che, seppur già oggetto di specifici ed attenti studi, può forse rivelare qualche ulteriore sfumatura di significato se osservato alla luce del remoto precedente latino.

Come premessa al nostro discorso, varrà la pena di ricordare che la circolazione dell'opera di Ausonio è ben attestata nell'ambiente letterario portoghese del XVI secolo. Thomas F. Earle, nella sua edizione dei *Poemas Lusitanos*, addita ad esempio la possibilità che António Ferreira (1528-1569) abbia preso a modello, per gli epitaffi ivi dedicati a sovrani e altre personalità storiche portoghesi, gli epigrammi composti dal poeta latino per gli imperatori romani da Giulio Cesare ad Eliogabalo (cfr. Ferreira, 2008: 617). E ad offrire una conferma ancor più sicura riguardo alla fortuna dell'autore della *Mosella* in tale ambito è senz'altro l'opera di un contemporaneo e sodale di Ferreira come Pêro de Andrade Caminha (1520-1589), tra i cui componimenti si possono segnalare, infatti, ben undici epigrammi, oltre ad un'elegia e ad un epitaffio, tutti accompagnati dall'esplicita indicazione "Traduzido d'Ausônio"<sup>4</sup>.

Questo, dunque, il contesto in cui si inserisce la composizione dei versi presenti nel *corpus* della lirica di Camões fin dalla prima edizione (1595) delle *Rimas* e qui preceduti dalla didascalia che li indica come "Endechas a ùa cativa com quem andava de amores na Índia, chamada Bárbara" ('Nenia ad una schiava a cui era legato da amore in India, chiamata Bar-bora'; 1980-1981: I.242). Si tratta di un componimento lirico tra i più noti dell'autore, di cui si riporta qui sotto la trascrizione integrale:

- I 1 Aquela cativa,  
I 2 que me tem cativo  
I 3 porque nela vivo,  
I 4 já não quer que viva.  
II 5 Eu nunca vi rosa  
II 6 em suaves molhos,  
II 7 que para meus olhos  
II 8 fosse mais fermosa.
- III 9 Nem no campo flores,  
III 10 nem no céu estrelas  
III 11 me parecem belas  
III 12 como os meus amores.  
IV 13 Rosto singular,  
IV 14 olhos sossegados,  
IV 15 pretos e cansados,  
IV 16 mas não de matar.
- V 17 Ûa graça viva,

<sup>4</sup> Si tratta, facendo riferimento alla numerazione dell'edizione curata da Vanda Anastácio, dell'elegia II.238 (II. 641-642), dell'epitaffio III.67 (II. 1050) e degli epigrammi: II.251, II.256, II.297, II.298, II.299, II.300, II.302, II.303, II.304, II.305 e II.322 (rispettivamente alle pagine: II. 669, 671, 692-695 e 703); si veda: Anastácio, 1998. Il richiamo ad Ausonio affiora anche nel commento di D. Marcos de São Lourenço ai primi tre canti di *Os Lusíadas* (cfr. 2014: 123, 189, 282), così come, secondo la testimonianza di Filipa Medeiros Araújo, nel manoscritto dei *Dialogos de Varia doctrina illustrados com Emblemas* di Vasco Mousinho de Quevedo (cod. 13167 della Biblioteca Nazionale di Lisbona; cfr. Araújo, 2014: 486).

V 18 que neles lhe mora,  
 V 19 para ser senhora  
 V 20 de quem é cativa.  
 VI 21 Pretos os cabelos,  
 VI 22 onde o povo vão  
 VI 23 perde opinião  
 VI 24 que os louros são belos.

VII 25 Pretidão de Amor,  
 VII 26 tão doce a figura  
 VII 27 que a neve lhe jura  
 VII 28 que trocara a cor.

VIII 29 Leda mansidão  
 VIII 30 que o siso acompanha;  
 VIII 31 bem parece estranha,  
 VIII 32 mas bárbara não.

IX 33 Presença serena  
 IX 34 que a tormenta amansa;  
 IX 35 nela, enfim, descansa  
 IX 36 toda a minha pena.  
 X 37 Esta é a cativa  
 X 38 que me tem cativo.  
 X 39 E pois nela vivo,  
 X 40 é força que viva.

(1980-1981: I.242-243)<sup>5</sup>

Pur senza adeguarsi esplicitamente all'“argomento melanconico, funerario” che sarebbe proprio dell'*endecha* (Stegagno Picchio, 2004: 7), i versi di Camões ne conservano la soave tonalità elegiaca, oltre alla scansione in quartine di senari a rima incrociata, qui accoppiate a formare cinque strofe di otto versi<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> “Quella tal schiava,/ che mi tiene schiavo,/ siccome in lei vivo,/ non vuol più che viva./ Non vidi mai rosa/ in mazzi soavi,/ che per gli occhi miei/ fosse più graziosa./ Non nel prato fiori,/ né nel cielo stelle/ mi paiono belle/ come i miei amori./ Volto singolare,/ dagli occhi pacati,/ neri e affaticati,/ ma non d'uccidere./ Una grazia viva,/ che in loro dimora,/ per esser signora/ di chi invece è schiava./ Neri i suoi capelli,/ per cui il volgo vano/ abbandona il credo/ che i biondi son belli./ Nerezza d'amore,/ sì dolce figura/ che la neve giura/ di cambiar colore./ Docilità lieta/ che il senno accompagna;/ può sembrare strana,/ ma barbara no./ Presenza serena,/ placa ogni tormenta;/ in lei, ormai, s'acquieta/ tutta la mia pena./ È questa la schiava/ che mi tiene schiavo./ E poiché in lei vivo,/ occorre che viva”. L'edizione che abbiamo seguito inverte, come è abituale, la posizione dei vv. 9-10 rispetto al testo delle *Rimas* del 1595, onde rispettare lo schema delle rime (ABBA). Viene qui segnalata, in numeri romani, la suddivisione in quartine. Una trascrizione parziale delle *endechas* è presente nel *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, sotto il titolo latino “Ad ancilam pulcherrimam”: tale versione è riportata, integrandola col testo delle *Rimas*, nell'edizione critica delle *Redondilhas* camonianie a cura di Barbara Spaggiari, che include il componimento tra le “*Redondilhas* di autenticità non garantita” (cfr. Camões, 2021: 339-341).

<sup>6</sup> A proposito del genere letterario dell'*endecha*, António Coimbra Martins (1997) afferma: “Tem-se-lhe atribuído um fundo fúnebre que este poema não apresenta na literatura portuguesa: se exprime geralmente sentimentos de melancolia, fá-lo sempre com leveza”. Al modello dell'elegia funebre parrebbe comunque ricondurre l'etimologia del termine, che, secondo il dizionario Hoaiss, va ricondotta a: “esp. *endecha* (1355) ‘canção funeral, elegia’, este prov. do lat. *indicta* ‘coisas proclamadas’, part. neutro pl. de *indicere* ‘declarar publicamente, proclamar’, no sentido de ‘proclamação das virtudes do morto’” (2003: II.1477). Tra i contemporanei di Camões, Pêro de Andrade Caminha adotta la forma dell'*endecha* per due componimenti in lingua spagnola, sul tema della pena d'amore, e per un terzo in portoghese, incentrato sull'inesorabile fuga del tempo, un motivo convenzionalmente esposto già nel distico iniziale (“Vai-se a vida, e foge,/ Voa o dia, e a hora [...]”) e ribadito nella quartina conclusiva (“O prazer é leve/ Mais que o vento corre,/ E após bem tão breve/ toda vida morre”); si tratta dei componimenti: I.255 (Anastácio, 1998: 348), II.49 (1998: 430) e II.157 (1998: 519) dell'edizione di Vanda Anastácio.

Gravitante intorno ad un tema unico ed esclusivo, il componimento si chiude circolarmente su di una quartina che, riprendendone tutte le parole-rima, ricalca da vicino quella d'apertura. E lo scarto, non meno che nella vistosa inversione di significato del verso finale ("já não quer que viva" / "é força que viva"), parrebbe risiedere nel sottile passaggio tra i deitici "aquela" ed "esta", indice di approssimazione e familiarizzazione con l'oggetto poetico eccentrico incarnato dall'esotica "cativa". In ogni caso, tanto la prima quartina quanto quella finale insistono sul capovolgimento di ruoli che rende, per amore, il padrone schiavo della sua schiava, tema che riaffiora, al centro del componimento (vv. 17-20), insieme alla rima tra "viva" e "cativa", termini che si presentano qui, tuttavia, in ordine inverso rispetto ai vv. 1-4 e 37-40 (e nel caso di "viva", in qualità di aggettivo e non di forma del verbo *viver*).

A quella iniziale seguono due quartine (II-III) in cui, ricorrendo al *topos* del sopravanzamento, la donna è esaltata per la sua bellezza esteriore, che oltrepasserebbe quella di un mazzo di rose, di fiori di campo e di stelle nel firmamento. Riverberano qui echi della tradizione peninsulare e a tal proposito si può riprendere almeno l'accostamento, già suggerito a suo tempo da Teófilo Braga (cfr. 2005: 145), con la *serranilla* dedicata dal Marchese di Santillana a una *vaquera de la Finojosa*: "Non creo las rosas/ de la primavera/ sean tan hermosas/ nin de tal manera" (1983: 78; cfr. anche: Cunha 1893: 7-9).

La descrizione fisica si precisa meglio, poi, nelle quartine da IV a VII: le prime due dedicate al volto e agli occhi, la terza ai capelli e l'ultima alla "pretidão" genericamente attribuita alla figura della donna, con un'indicazione cromatica che oltre a richiamare la nerezza di occhi e capelli, si può estendere anche alla sua carnagione.

In particolare, dopo aver rivolto un rapido cenno al fascino insolito del volto (v. 13), il poeta si concentra sugli occhi, la cui placida calma anticipa la celebrazione della qualità interiori della donna che si dispiega ai vv. 29-36. Quanto alla possibile allusione alla condizione servile che li vuole "cansados" (v. 15), va detto che essa è subito controbilanciata, nella quartina successiva, dalla ripresa del motivo del rovesciamento: sono quegli stessi occhi a possedere una "graça viva" (v. 17) che soggioga l'uomo di cui Bárbara è schiava. A questo punto, le quartine VI e VII esplicitano l'opposizione tra il nuovo e inatteso tipo di bellezza incarnato dalla *cativa* e il modello canonico cristallizzato nella tradizione petrarchista, che si sviluppa attraverso un "contraponto entre fisionomias" (Marnoto, 2007: 90).

I suoi capelli neri smentiscono, così, la superiorità solitamente riconosciuta a quelli biondi e persino la neve, usuale termine di paragone per il candore della pelle, vorrebbe cambiare colore per adeguarsi alla nerezza ("pretidão") della donna cantata da Camões. A questo riguardo va ricordato, almeno di passaggio, che tanto l'esaltazione dei capelli biondi quanto il paragone con la neve sono *topoi* ben presenti nella restante produzione lirica dell'autore di *Os Lusíadas*, che, ad esempio, nelle *voltas* che seguono il *mote* "Descalça vai pola neve/ Assi faz quem Amor serve", descrive iperbolicamente una "moça fermosa" che "passa pela neve fria/ mais alva que a própria neve" (1980-1981: I.85).

Le quartine VIII-IX si concentrano infine sulle qualità interiori della *cativa*, il cui carattere docile e sereno offre sollievo e ristoro alle sofferenze del poeta: s'inserisce in tale contesto il riconoscimento del carattere insolito ed anticonvenzionale dell'oggetto amoroso qui esaltato, la cui eccentricità non andrebbe considerata, tuttavia, alla stregua di un fattore squalificante. È quanto segnala la chiusa sentenziosa della quarta strofa che, se si considera degna di fede la didascalìa che precede il componimento nelle *Rimas* del 1595, allude al nome della donna cantata, la cui lieta mansuetudine, per Camões, "bem parece estranha,/ mas bárbara não".

Anzi, la docilità di carattere della schiava è tale che, nella quartina immediatamente successiva, le viene riconosciuta la capacità di placare la tormenta, attribuendo alla sua "presença serena" una qualità associata talvolta alle sirene e al loro canto - ad esempio nel *Triunfo do*

*Inverno* di Gil Vicente (vv. 860-864; 2002: II.101) o ne *La Sirena*, uno dei *Balletti a cinque voci* musicati a fine Cinquecento dal compositore Giovanni Giacomo Gastoldi. Qualità che Bárbara condivide, del resto, anche con la fanciulla di un altro celebre componimento camoniano (*Se Helena apartar*; 1980-1981: I.88-89), i cui occhi sono capaci di placare i venti e più in generale d'esercitare un influsso benefico sull'ambiente naturale circostante, arrivando a far fiorire e verdeggiare i prati, proprio come avrebbe fatto, secondo Esiodo, Afrodite al momento del suo approdo all'isola di Cipro (cfr. *Teogonia*, vv. 194-195; 1929: 54).

Se dunque nelle *endechas* camoniane, come suggerite Rita Marnoto, "o cânone petrarquista é chamado à ribalta para ser posto em causa" (2007: 92), considerando nel complesso la seconda parte del componimento, nello specifico le quartine da VI a IX, si può osservare che, in esse, il confronto con tale canone pare articolarsi su due livelli. In primo luogo si afferma, infatti, che le caratteristiche fisiche eccezionali della schiava sopravanzano in fascino e in bellezza quelle che più comunemente connotano i modelli femminili celebrati in seno a tale tradizione; d'altra parte, si aggiunge anche che, nonostante l'aspetto esteriore capace di destare stranezza e sorpresa, ella possiede le stesse qualità interiori attribuite alla donna almeno fin dal *Canzoniere*. Ed è soprattutto interessante rilevare che il ritratto della *cativa*, seppur antipe-trarchista riguardo ai suoi connotati esteriori, non contraddice né smentisce i codici stilistici che, nel contesto di quel "ritorno a Petrarca" preconizzato da Bembo e gradualmente affermatosi su scala europea, predominano nella restante produzione lirica dell'autore. Lo dimostra bene il fatto che, subito dopo averne esaltato, in un celebre verso, la "pretidão", Camões attribuisce alla "figura" di Bárbara l'epiteto di "doce", ricorrendo all'aggettivo in cui, secondo Alberto Blecia, "se halla quintaesenciado todo - o casi todo - el petrarquismo" (1979: 171).

3. Un primo, palese punto di contatto tra i componimenti di Ausonio e di Camões si riscontra, come già accennato, nel motivo dell'inversione di ruoli tra schiava e padrone. A questo riguardo non si può tuttavia trascurare che le *endechas* del poeta cinquecentesco avevano anche precedenti più immediati in seno alla tradizione portoghese: in particolare un *vilancete* contenuto nel *Cancioneiro Geral* (1516) di Garcia de Resende e alcuni passaggi della farsa *O Juiz da Beira* (1525 circa) di Gil Vicente.

L'autore del *vilancete*, introdotto dal verso "Cativo sam de cativa", è João de Meneses (1460-1514), che nel *mote* iniziale, esplicitando il nucleo tematico poi sviluppato nelle strofe della glossa, fa seguire a un distico parallelistico che ribadisce per due volte lo stesso concetto, un terzo verso che non soltanto, formando un chiasmo col precedente, inverte la collocazione tra i due soggetti coinvolti, ma sostituisce pure l'impiego di sostituti sinonimici (*cativo/ servo; cativa/ servidor*) con quello di termini (*senhora/ senhor*) che si posizionano alla polarità opposta della relazione tra dominatore e dominato: "Cativo sam de cativa/ servo d'ua servidor,/ senhora do seu senhor" ('Sono schiavo d'una schiava,/ servo d'una servitrice,/ signora del suo signore'; Dias 1990-1998: I.151). Nelle tre strofe successive l'autore afferma di ritenere preferibile perdere la vita restando servitore della donna piuttosto che vivere da suo signore, aggiungendo che questa, avendo su di lui potere di vita o di morte, lo mantiene sospeso in uno stato intermedio, quello della sofferenza d'amore, causa di una lenta agonia che gli sforzi fatti per liberarsi dal tormento del desiderio insoddisfatto non valgono ad accelerare<sup>7</sup>.

Quanto alla farsa di Vicente, ad essere innamorato di una servitrice è in questo caso uno scudiero che compare davanti al bifolco Pero Marquês, qui nei panni d'improvvisato giudice, per denunciare la ruffiana Ana Dias, che, col pretesto di favorirne l'unione con la bramata fanciulla, l'ha raggirato e spogliato di tutti i beni. In tale contesto gli effetti dirompenti del

<sup>7</sup> L'autore del *vilancete* è João de Meneses (1460-1514), figlio del quarto signore di Cantanhede, capitano di Azamor e Arzila (cfr. Dias 1990-1998: V.252). Il *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa* attribuisce tuttavia il componimento all'omonimo João de Meneses (1460-1522), primo conte di Tarouca e Priore di Crato, anch'egli collaboratore del *Cancioneiro Geral* (cfr. Ribeiro 1993).

sentimento amoroso sono espressi in termini affini a quelli del *vilancete* del *Cancioneiro Geral* (“ela cativa eu cativo”; “escravo da servidora”; v. 422 e v. 431), rispetto a cui s’aggiunge l’esplicitazione di tratti somatici che anticipano quelli di Bárbara, alludendo ad una giovane dalla pelle scura (“moça pretezinha”; v. 416), ed ancora il bisticcio tra “moura”, sostantivo che identifica l’amata, e “mouro”, inteso come prima persona singolare del verbo *morrer*: “esta moura por que mouro” (v. 439; Vicente 2002: II.304-305)<sup>8</sup>.

Venendo all’accostamento con Ausonio, possiamo dunque osservare che tanto nei carmi del poeta di Bordeaux quanto nelle *endechas* camonianie si riscontra il motivo del *servitium amoris*, già presente in poeti come Tibullo e Propertio e ancora ben vivo in epoca rinascimentale: ad esso entrambi imprimono una svolta sorprendente e quasi paradossale, identificando in una schiava la figura della donna, che, secondo le convenzioni della poesia elegiaca, signoreggia incontrastata il cuore dell’innamorato.

Nel caso dell’autore latino, tale ribaltamento è espresso nei versi in cui si specifica che la giovane sveva, prontamente liberata, “regna sulla felicità di colui al quale fu offerta come preda di guerra” (“capta manu, sed missa manu dominatur in eius/ deliciis, cuius bellica praeda fuit”; Ausonio 1971: 610-611). A questo riguardo Silvia Mattiacci osserva che “l’inatteso *dominatur*, collocato dopo i due participi, rovescia paradossalmente le parti” e, legandosi al termine *deliciae*, di frequente connotazione erotica, “trasforma Bissula in *domina* elegiaca e il suo cantore in *servus amoris*” (2019: 90). Interessante anche osservare, come fa la stessa studiosa subito dopo, che Ausonio “crea una sorta di distanziamento tra sé e quanto afferma la voce poetica” (90), riferendosi al suo rapporto con la fanciulla in terza persona: un espediente, questo, a cui ricorre anche Camões sempre a proposito del sovvertimento nel rapporto di dominio/sottomissione, registrando l’effetto prodotto dalla vivida grazia che risiede nello sguardo di Bárbara: “Ūa graça viva,/ que neles lhe mora,/ para ser senhora/ de quem é cativa” (vv. 17-20, corsivo nostro; 1980-1981: I.242).

Omologhi, sul piano tematico e formale, sono del resto anche i termini con cui i due poeti esaltano la bellezza insolita ed eccentrica delle dedicatee dei loro versi, ricorrendo, anzitutto, al motivo del sopravanzamento. Se il poeta di *Os Lusíadas*, infatti, dichiara di prediligere i capelli neri e la carnagione scura della sua *cativa* alle bionde chiome e al candore niveo di Laura e delle sue omologhe cantate nella lirica di stampo petrarchista, Ausonio non è meno categorico nel dichiarare che il fascino forestiero della sua pupilla vince quello delle fanciulle del Lazio (“barbara, sed quae Latias vincis alumna pupas”; 5, v.2; 1971: 610).

In secondo luogo, comune ai componimenti dei due autori è anche il rapporto tra l’aspetto esteriore e le qualità interiori delle figure femminili evocate, alla cui contrapposizione rimanda la qualifica di *ambigua puella* con cui il poeta latino definisce la sua Bissula nel quarto carne della serie, riconoscendo in lei, come segnala Mattiacci, “un singolare connubio di lontananza e vicinanza, di barbarico e familiare che confonde e stupisce” (2019: 93): connubio che, nello specifico, è il risultato dell’educazione impartita alla giovane, la cui padronanza della

<sup>8</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva cita la farsa di Gil Vicente e il *vilancete* del *Cancioneiro Geral*, insieme alle *endechas* di Camões, a proposito della fortuna del motivo della “Vénus negra” nella poesia portoghese, ricordando anche l’elegia *De um negro namorado para a sua negra dama*, attribuita a Fernão Rodrigues Lobo Soropita (cfr. 1971: 420-421). Valeria Tocco, in un successivo studio sullo stesso componimento del Soropita, aggiunge alla lista un *vilancete* di Diogo Bernardes (1985: ff. 121v-122r) e il *rifão* di Afonso Lopes Sapaio, glossato da Gil Vicente nel quinto libro della *Copilaçam* (2002: II.489-490): in entrambi ritorna, come nel *Juiz da Beira*, l’accostamento *mouro/moura*, intesi ora come etnonimi e ora come forme del verbo *morrer* (cfr. Tocco 1993: 401-402). Nella poesia attribuita al Soropita, il nero che canta le sue pene d’amore al suono di un *berimbau* ha nome Luís. Questa circostanza, che portò Juromenha a identificarne l’autore nello stesso Camões, potrebbe forse più realisticamente spingere a individuare nell’elegia una parodia delle *endechas* dedicate alla schiava Bárbara: in questo caso nella lunga serie sinonimica e neologistica che occupa interamente i vv. 50-54, Soropita, ammiratore dell’autore di *Os Lusíadas*, potrebbe aver deciso di glossare scherzosamente la “pretidão” esaltata nei versi camonianiani (si veda: “Negrajem, negrigonia, negregura” con quanto segue; cfr. Tocco 1993: 396-397, 401 e 418).

lingua latina parrebbe contraddire l'aspetto che ne denuncia l'origine straniera. In entrambi i casi, comunque, è nell'interiorità che risiedono le caratteristiche in grado di ricondurre le protagoniste dei due componimenti entro parametri di rassicurante familiarità, contraddicendo e diluendo l'elemento di pur gradevole e accattivante difformità che ne contraddistingue la parvenza fisica, secondo un modello già esplicitato nell'epigramma di Marziale, che, tessendo l'elogio di Claudia Rufina, dichiara che questa, ancorché discenda dagli "azzurri Britanni", possiede nondimeno "l'anima della gente latina" (epigramma XI.53; 1964: 774-775).

Nel solco di tale ambiguità, uno speciale rilievo viene attribuito ai nomi delle due giovani di origine straniera che ispirano le opere che stiamo analizzando. Bissula, per cominciare, è un nome che, come evidenzia Della Corte, "si allinea a quelli altrettanto dattilici di *Lesbia*, *Delia*, *Cynthia*", contrassegnando "l'ultimo, in ordine di tempo, dei canzonieri latini ad argomento amoroso" (1977: 17). Canzoniere che, facendo seguito a quelli di Catullo, Tibullo e Propertio, s'adeguа, dunque, anche sotto questo aspetto, alla tradizione della poesia elegiaca. Per questa sua qualità il nome può così aprire il terzo verso del secondo componimento dedicato alla schiava sveva (5, che abbiamo sopra citato integralmente), occupando le prime tre posizioni (– U U) di un tetrametro coriambico, esattamente come fa, nel verso precedente, l'aggettivo "barbara", anch'esso dattilico ed etimologicamente all'origine dell'aggettivo, di conseguenza sdrucchiolo, presente nel componimento di Camões ("bárbora").

Il nome di Bissula, in realtà, figura già nella prefazione in versi (2), nella dedica al lettore (3) e ad aprire il primo componimento propriamente dedicato alla giovane schiava nel *libellus* di Ausonio (4), laddove, ripreso nel verso immediatamente successivo, rappresenta "una sorta di 'icona' incipitaria dell'ambigua identità di colei che lo porta" (Mattiacci 2019: 87). Si tratta, infatti, di un composto ibrido, che combina il diminutivo affettuoso *-ula* ad una radice non latina, probabilmente riconducibile al celtico *\*biss-* ('dito', 'ramoscello'; cfr. 2019: 88). Lo stesso suffisso, d'altra parte, è impiegato non soltanto nella *Praefatio* (2), nella quale la giovane è detta *virguncula* (cfr. Mattiacci 2018: 201), ma, forse ancor più significativamente, laddove (5) il poeta si ferma a riflettere sull'effetto di stranezza che in altri può provocare il curioso antroponimo, di cui si ribadisce il carattere un po' rustico e rozzo, definendolo "rusticulum" e "horridulum" (1971: 610).

Analogamente, anche la didascalia che precede le *endechas* camonianie attribuisce alla *cativa* un nome, "Bárbora", che, esprimendone l'origine forestiera, ne rispecchia l'alterità e il fascino esotico. L'opzione non è tuttavia, in questo caso, quella di una commistione tra morfemi domestici ed alloglotti, ma è invece quella di un nome parlante, il cui significato traspare anche dall'impiego dell'omonimo aggettivo che ricorre nell'ottava quartina (v. 32) del componimento (peraltro contrassegnato dalla maiuscola, "Barbora", nelle *Rimas* del 1598; fl. 185v). A questo riguardo si può ancora notare che l'aggettivo "bárbora" e il corrispondente "barbara" nel carne n. 5 di Ausonio fanno entrambi la loro apparizione all'interno di una coppia di proposizioni raccordate da un legame di coordinazione avversativa, collocandosi l'uno subito dopo e l'altro subito prima della congiunzione coordinante, sorgendo in un contesto enunciativo omologamente volto ad attenuare il sospetto di barbarie che grava sulle fanciulle straniere cantate dai due poeti: "bem parece estranha, / mas bárbora não" (vv. 31-32) vs. "barbara, sed quae Latias vincis alumna pupas" (il corsivo è nostro; 1971: 610)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> In *Os Lusíadas* (vedi: Camões 1992) si registrano sedici ricorrenze dell'aggettivo *bárbaro*, spesso nella funzione di aggettivo sostantivato. Il termine, anche quando impiegato al femminile (I.62.4; V.97.3), non conosce il mutamento del suono vocalico presente nelle *endechas* e rimanda per lo più alle popolazioni arabe e berbere del Nordafrica che invasero la Penisola Iberica nell'ottavo secolo, affrontate dai portoghesi nella *Reconquista* e nelle successive spedizioni in terra marocchina (III.48.3; III.75.8; III.76.4; III.85.5; III.86.4; III.100.6; IV.54.3; IV.55.6). In altre occorrenze si riferisce invece ai popoli dell'India (I.16.3; VII.49.1; VIII.84.6) o dell'Africa (I.62.4; II.81.2; II.110.3). Isolati risultano i casi del generico "Bárbora nação" (V.97.3) e di "membrudo e bárbaro Gigante", riferito al biblico Golia (III.111.1). In riferimento all'Africa settentrionale ricorre due volte, inoltre, il toponimo "Barbaria" (V.6.8; VIII.38.2). Riguardo

Nel sapiente dosaggio tra familiarità ed estraneità che connota l'effigie di Bissula e di Bárбора, si potrebbe insomma affermare che, pur partecipando di un certo grado di ambiguità, i loro nomi parrebbero senza dubbio più vicini al secondo dei due poli, ricoprendo una funzione in parte analoga a quella svolta dall'aspetto esteriore. Quest'ultimo, d'altra parte, se pur corrisponde, in entrambi i casi, al principale fattore di alterità e di straniamento, costituisce anche il più vistoso elemento di divergenza tra i due ritratti. Ausonio, infatti, alludendo alle fanciulle latine ("Latias [...] pupas"; 1971: 610), assume implicitamente i loro occhi e capelli prevalentemente scuri come termine di paragone per i tratti nordici condensati nell'indicazione che, sotto forma di chiasmo, accoppia gli occhi azzurri e i biondi capelli della fanciulla sveva ("oculus caerulea, flava comas"; 610). Camões, dalla sua, esplicitando il raffronto con un modello astratto e letterario che considera canonici tratti esteriori in buona misura corrispondenti a quelli della fanciullina sveva, vi contrappone invece l'elogio di una bellezza dalla carnagione scura, verosimilmente originaria dell'Africa o dell'India.

Sotto questo aspetto, dunque, la "pretidão" di Bárбора, collocandosi agli antipodi rispetto al candore di giglio o di nuvola attribuito alla germanica Bissula, potrebbe avere piuttosto il suo precedente nella ragazza "pretezinha" corteggiata invano dallo scudiero di *O Juiz da Beira* e, semmai, volendo risalire più indietro, nel *Nigra sum, sed formosa* del *Cantico dei Cantici*, se non anche, come già suggeriva José Feliciano de Castilho, nella bruna ancella Cipasside ("fusca Cypassi"; v. 22), evocata nell'ottava elegia del secondo libro degli *Amores* di Ovidio (cfr. Stegagno Picchio 2004; Cunha 1893: 31-32; Ovidio 1999: 74-77)<sup>10</sup>.

È suggestiva, a questo riguardo, l'ipotesi, avanzata da Francesco Della Corte, secondo cui, nel comporre le poesie dedicate a Bissula, Ausonio avrebbe avuto presente l'opera, oggi perduta, di un contemporaneo di Ovidio, Domizio Marso, autore di "un altro canzoniere d'amore [...], che si intitolava al nome di una fanciulla che era fisicamente il contrario di Bissula", una *fusca Melaenis* ricordata da Marziale e "con ogni probabilità di origine africana" (1977: 22)<sup>11</sup>.

Questa supposizione lascia trapelare l'eventualità incerta, ma non implausibile, che rifacendosi ai versi dedicati ad una bruna fanciulla originaria dell'Africa, Ausonio abbia successivamente esaltato il colorito candente di una giovane nordica, servendosi di termini che sarebbero stati ripresi a loro volta, secoli più tardi, da un poeta portoghese innamorato, come Marso, di una donna dalla pelle scura.

Ricostruzione prettamente indiziaria che, giunto il momento di congedarci da chi legge, intende appena socchiudere la porta su di un'attraente possibilità interpretativa e non ha certo la pretesa di apporre al nostro breve studio il suggello perentorio d'un cerchio che si chiude.

---

all'antroponimo femminile, la forma 'Bárбора', con dissimilazione vocalica, era corrente nel XVI secolo. Ne dà conferma l'*Auto de Santa Barbóra* (1591) di Afonso Álvares, così come, ad esempio, la tavola cinquecentesca rappresentante *São Brás e seis santas*, attualmente esposta presso il Tesouro da Sé de Évora, in cui i nomi delle sante, riportati alla base dei riquadri che ne contengono i busti, testimoniano ben noti processi di mutamento fonetico quali la metatesi ("Madanela") e, per l'appunto, la dissimilazione ("Apelónia" e "Bárбора").

<sup>10</sup> Nella suddetta elegia e nella precedente il poeta latino mette in scena la relazione clandestina con Cipasside, una schiava della donna che sta corteggiando, Corinna. Nella prima, rivolgendosi alla padrona, si discolpa dall'accusa di averla tradita con la servitrice, ma nella seguente, che ha come destinataria la stessa Cipasside, ammette la propria indulgenza in tale amore ancillare, di cui cerca di attenuare il carattere indecoroso evocando gli illustri precedenti di Achille ed Agamennone, innamorati, rispettivamente, di Briseide e di Cassandra (cfr. Ovidio 1999: 72-77 e per le note: 1037-1041). Dopo Camões, l'avvenenza di una serva africana verrà esaltata da Giambattista Marino, nel sonetto *Bella schiava* ("Nera sì, ma se' bella, o di Natura"), in cui riecheggia la formula "Servo di chi m'è serva" (cfr. Marino, 1982: 80 e commento a: 149-150; Stegagno Picchio, 2004: 11-14).

<sup>11</sup> In riferimento alla destinataria delle sue liriche amorose, Domizio Marso avrebbe accostato l'aggettivo latino "fusca" ad un antroponimo greco d'analogo significato (in entrambi i casi 'scura'). Secondo la testimonianza di Pausania il Periegeta, Melaenis (Μελαϊνίς) era un epiteto di Afrodite, con cui la dea era adorata a Corinto (cfr. Smith 1973: 1012).

## Bibliografia

- ANASTÁCIO, Vanda (1998) *Visões de glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, 2 voll., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ARAÚJO, Filipa Marisa Gonçalves Medeiros (2014) *Verba significant, res significantur: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*, tese de Doutoramento em Letras, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- AUSONIO, Decimo Magno (1971) *Opere*, a cura di Agostino Pastorino, Torino, Utet.
- (2011) *La Mosella e altre poesie*, a cura di Luca Canali, note di Maria Pellegrini, Milano, Mondadori.
- BERNARDES, Diogo (1985) *Rimas Várias. Flores do Lima*, facs. ed. 1597, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BLECUA, Alberto (1979) “Gregorio Silvestre y la poesía italiana” in Francisco Ramos Ortega (coord.), *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tempos de Alfonso y Juan de Valdés*, anexos de *Pliegos de Cordel*, 1, pp. 155-173.
- BRAGA, Teófilo (2005) *História da literatura portuguesa. vol. II. Renascença*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CAMÕES, Luís de (1595) *Rhytmas de Luís de Camões*, divididas em cinco partes, Lisboa, Manuel de Lira.
- (1598) *Rimas de Luís de Camões*, acrescentadas nesta segunda impressão, Lisboa, Pedro Craesbeeck.
- (1980-1981) *Lírica Completa*, prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, 3 voll., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1992) *Os Lusíadas*, 3ª ed., leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto Camões.
- (2021) *La lirica di Camões 2. Redondilhas*, edizione critica a cura di Barbara Spaggiari, Genève, Centre International d’Études Portugaises.
- CANALI, Luca (2011) “Introduzione” in Ausonio, *La Mosella e altre poesie*, a cura di Luca Canali, note di Maria Pellegrini, Milano, Mondadori, pp. V-X.
- CUNHA, Xavier da (1893) *Pretidão de amor. Endechas de Camões a Bárbara escrava, seguidas da respectiva tradução em várias línguas e antecedidas de um preâmbulo*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- CURTIUS, Ernst Robert (1992) *Letteratura Europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia.
- DELLA CORTE, Francesco (1977) “Bissula”, *Romanobarbarica*, 2, pp.17-25.
- DIAS, Aida Fernanda (1990-1998; fixação do texto e estudo) *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, 5 voll., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ESIODO (1929) *I poemi*, trad. Ettore Romagnoli, con incisioni di A. de Carolis e A. Moroni, Bologna, Zanichelli.
- FERREIRA, António (2008) *Poemas Lusitanos*, 2ª ed., edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- HOUAISS, Antônio et al. (2003) *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 3 voll., Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 2003.

- MARINO, Giovan Battista (1982) *Amori*, introduzione e note di Alessandro Martini, Milano, Rizzoli.
- MARNOTO, Rita (2007) "Laura Bárbora" in Ead., *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, Centro interuniversitário de Estudos Camonianos, pp. 33-106.
- MARTINS, António Coimbra (1997) "Endecha" in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de literatura*, vol. 1 A/E, Porto, Figueirinhas, p. 284.
- MARZIALE, Marco Valerio (1964) *Epigrammi*, versione di Guido Ceronetti, con un saggio di Concetto Marchesi, testo latino a fronte, Torino, Einaudi.
- MATTIACCI, Silvia (2018) "Bissula ambigua puella" in Étienne Wolf (textes réunis et édites par), *Ausone en 2015: bilan et nouvelles perspectives*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, pp. 195-215.
- (2019) "La bellezza naturale di Bissula tra elegia e convenzioni efrastiche", *Studi italiani di Filologia Classica*, CXII Annata, quarta serie, volume XVII, fascicolo I, Le Monnier, pp. 85-108.
- OVIDIO (1999) *Opere. I. Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, edizione con testo a fronte a cura di Paolo Fedeli, Torino, Einaudi, 1999.
- PASTORINO, Agostino (1971) "Introduzione" in Decimo Magno Ausonio, *Opere*, a cura di Agostino Pastorino, Torino, Utet, pp. 7-249.
- RIBEIRO, Cristina Almeida (1993) "João de Meneses" in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 334-335.
- SANTILLANA, Marqués de (= Íñigo López de Mendoza) (1983) *Poesías completas I*, edición, estudio y notas de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Alhambra.
- SÃO LOURENÇO, D. Marcos de (2014) *Os Lusíadas de Luís de Camões comentados por D. Marcos de S. Lourenço*, ed. Isabel Almeida, Filipa Araújo, Manuel Ferro, Teresa Nascimento, Marcelo Vieira, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e (1971) *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- SMITH, William (1873) *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, vol. II, London, John Murray.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (2004) "Nigra sed formosa. L'icona della donna scura tra Camões e Marino" in Salomé Vuelta García, a c. di, *Relazioni letterarie tra Italia e Penisola Iberica nell'epoca rinascimentale e barocca. Atti del primo Colloquio Internazionale (Pisa 4-5 ottobre 2002)*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- TOCCO, Valeria (1993) "Petrarchismo e antipetrarchismo in un'elegia di Fernão Rodrigues Lobo Soropita", *Strumenti Critici*, a. VII, n. 3, pp. 395-419.
- VICENTE, Gil (2002) *As Obras*, direcção científica de José Camões, 5 voll., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

