

Labirinti 174



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento
Caterina Mordeglia
Università degli Studi di Trento
Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 174
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-767-9

Finito di stampare nel mese di marzo 2018

IL RACCONTO A TEATRO

DAL DRAMMA ANTICO AL *SIGLO DE ORO*
ALLA SCENA CONTEMPORANEA

a cura di
Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

SOMMARIO

<i>Premessa</i> di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci	7
--	---

RACCONTO LIRICO E RACCONTO TRAGICO

FERNANDO GARCÍA ROMERO, Racconto drammatico e racconto lirico. L'ironia tragica nell'Epinicio 5 di Bacchilide	13
ANDREA RODIGHIERO, Raccontare cantando nella tragedia greca: due casi da <i>Agamennone</i> e <i>Troiane</i>	37

MESSAGGERI E NARRATORI NEL DRAMMA ANTICO

CARMEN LEAL SOARES, I messaggeri di Euripide, come narratori di orrori	77
MARIA DO CÉU FIALHO, Il racconto del messaggero nell' <i>Edipo a Colono</i> di Sofocle	89
MARIA TERESA GALLI, Il discorso del <i>nuntius</i> nella <i>Medea</i> di Osidio Geta	103

IL RACCONTO NEL TEATRO IBERICO

VERONICA ORAZI, Dalla narrativa alla scena: José Sanchis Sinisterra e la riscrittura teatrale	119
DANIELE CRIVELLARI, Scoprire narrando, narrare scoprendo: il <i>Barlaán y Josafat</i> di Lope de Vega	137
ELSA RITA DOS SANTOS, Il mito di Pedro e Inês tra storiografia e mitologia nella tragedia <i>Castro</i> di António Ferreira	151

VERONICA ORAZI, Lo sperimentalismo narrativo nel teatro di José Manuel Mora	173
MERCEDES ARRIAGA, Racconto e riscrittura nella <i>Medea en Camariñas</i> di Andrés Pociña	189

IL RACCONTO NEL DRAMMA MUSICALE

MARGHERITA RUBINO, Tra i Greci e Verdi	201
LUIGI BELLONI, 'Racconto' e 'Non-Racconto' in <i>Ariadne auf Naxos</i> . Testimonianze di una poetica	211

METTERE IN SCENA IL RACCONTO: PROSPETTIVE CONTEMPORANEE

CLAUDIO LONGHI, 'Descrivendo' il lungo viaggio sulle onde dell'Ain: prospettive postdrammatiche del dramma-paesaggio	239
MARTINA TREU, L'arte di Emilio Isgrò tra <i>epos</i> e teatro: dall' <i>Orestea</i> di Gibellina all' <i>Odissea cancellata</i>	279

TESTIMONIANZE

EMILIO ISGRÒ, L' <i>Orestea</i> di Gibellina e l' <i>Odissea cancellata</i>	309
SERGIO MAIFREDI, Raccontare l' <i>Odissea</i> in scena	325
ELISABETTA POZZI, Il mio viaggio nel racconto a teatro	331

ELSA RITA DOS SANTOS

IL MITO DI PEDRO E INÊS TRA STORIOGRAFIA E MITOLOGIA
NELLA TRAGEDIA *CASTRO* DI ANTÓNIO FERREIRA

La tragedia *Castro*, rappresentata per la prima volta a Coimbra nel decennio del 1550,¹ prende ispirazione dalla contrastata storia d'amore tra l'infante di Portogallo D. Pedro e la dama castigliana Inês de Castro, vicenda storica databile attorno alla metà del Trecento. Come osserva la lusitanista Luciana Stegagno-Picchio, all'inizio del Cinquecento la storia era già diventata mito,² ossia l'*epos* storico era già entrato a fare parte del repertorio dell'*epos* mitico.³ La leggenda è certamente una delle più note e presenti nell'immaginario collettivo portoghese e, nel tempo, ha varcato le frontiere nazionali e ispirato autori di altre letterature.⁴

La vicenda storica è riassumibile in alcuni essenziali avvenimenti: nel 1340 Inês de Castro arriva in Portogallo come damigella di Costanza Manuel, neo-sposa del principe Pedro, figlio del re Afonso IV. Secondo le cronache, la damigella e il

¹ Si è soliti seguire l'indicazione di C. Michaëlis de Vasconcelos, cioè intorno al 1557 (Michaëlis de Vasconcelos 1996, 16), nel passaggio quindi dal periodo *conimbrese* di Ferreira al trasferimento a Lisbona. Invece Adrien Roig propone gli ultimi anni del soggiorno di Ferreira a Coimbra 1552-1556 per la scrittura della *Castro* (Roig 1983, 79).

² Stegagno-Picchio 2003, 317.

³ Sulla definizione di *epos* storico e *epos* mitico rinvio al saggio di Massimo Pizzocaro sulla funzione dell'aedo nell'*Odissea*: «Ci sono i racconti mitici del passato remoto [...], racconti tradizionali che celebrano le gesta eroiche di uomini valorosi o le imprese sovrumane degli dei. Questo genere è quello dell'*epos* mitico. Ci sono poi i racconti del passato prossimo, che attingono ad episodi storici vicini al tempo di chi li ascolta e li canta [...]. Questo genere si potrebbe definire dell'*epos* storico». (Pizzocaro 1999, 15-16). Ringrazio Maria Arpaia per avermi segnalato questo interessantissimo articolo.

⁴ Sul tema di Inês de Castro nella letteratura europea, si vedano i capitoli *Da Península para a Europa* e *A conquista da Europa*, in Machado de Sousa 1987.

principe s'innamorano al primo sguardo e tutti gli sforzi per allontanarli – quando Costanza era ancora in vita – risultano vani. Costanza muore prematuramente nel 1345 e i due amanti iniziano allora a convivere coniugalmente. Nel 1355 Afonso IV, avvertito dai suoi consiglieri riguardo la crescente influenza su Pedro della potente famiglia castigliana dei Castro, finisce col decidere la soppressione di Inês de Castro, la quale sarebbe stata uccisa – decollata e non trafitta da colpi di spada come vuole la tradizione letteraria – a Coimbra, dove allora abitava con Pedro. Venuto a conoscenza della morte della amata, Pedro insorge contro il padre. La guerra civile finirà alcuni mesi dopo con la mediazione della regina Beatriz, moglie di Afonso e madre di Pedro. Nel 1357 Pedro sale al trono e subito s'accorda con suo nipote Pedro di Castiglia, il Crudele, affinché questi faccia arrestare e gli rimandi i tre consiglieri di Afonso responsabili dell'uccisione di Inês. Sebbene la storiografia indichi che i consiglieri di Afonso coinvolti nella vicenda siano in numero maggiore, la vendetta di Pedro ricade su tre di loro, e in modo particolare su due, Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, poiché il terzo, Diogo Lopes Pacheco, riesce a sottrarsi – in modo rocambolesco – agli aguzzini di Pedro di Castiglia. Sui due consiglieri arrestati in Castiglia la vendetta di Pedro sarà di raffinata crudeltà e assai cruenta. In seguito, Pedro affermerà di avere anni addietro sposato Inês de Castro, cercando in questo modo la legittimazione dei loro tre figli. Inoltre, traslerà il corpo di Inês da Coimbra ad Alcobaça, in quella bellissima tomba di marmo che ancora rimane accanto alla sua nella chiesa del Monastero cistercense del luogo. La leggenda del macabro incoronamento *post mortem* al cospetto dell'intera corte e la cerimonia del baciamano al cadavere appartengono tuttavia all'universo della *fictio* letteraria.

Inizialmente la vicenda viene registrata storiograficamente. Una prima menzione viene fatta dai frati del monastero di Santa Cruz di Coimbra, nel *Livro de Noa*, nel quale con un'unica frase redatta in latino, si segnala l'uccisione di Inês su mandato del re Afonso IV, al settimo giorno dell'anno 1390 (era di Cesare, che annovera 38 anni più dell'era cristiana): «Il giorno 4 di gennaio dell'era 1390, è stata decapitata D. Inês, per ordine del re D.

Afonso IV»,⁵ dove si noterà che Inês non solo già allora era una figura nota a Coimbra, perché ne è riferito soltanto il nome, ma pure che la ragione della sua morte era già attribuibile a cause politiche.

In seguito anche il quasi contemporaneo storico castigliano Pedro López de Ayala, cronista del re Henrique II di Castiglia, fratellastro e successore di Pedro il Crudele, fa riferimento agli avvenimenti. Il racconto della vicenda da parte del cronista dei Trastámara s'inserisce in una denuncia dell'accordo tra Pedro di Portogallo e Pedro di Castiglia riguardo la cattura e lo scambio di alcuni esiliati di entrambe le parti, in deroga alle tradizionali consuetudini. Pedro di Castiglia imprigiona e rimpatria quei consiglieri di Afonso IV coinvolti nella condanna di Ines e, di contro, in Portogallo vengono arrestati alcuni esiliati castigliani che nella corte del re portoghese avevano trovato rifugio. Nella logica politica della cronaca di López de Ayala, il famigerato accordo sarebbe avvenuto su proposta di Pedro di Castiglia.⁶

Successivamente, la *Crónica dos Sete Reis*,⁷ la *Crónica de D. Pedro* e la *Crónica de D. João I* di Fernão Lopes (c. 1380-1460) forniranno la prima redazione storiografica portoghese. Sarà, dunque, la scrittura vivace e a tratti drammatizzata di questo cronista portoghese a fissare e a creare le due future prospettive: da un lato la ragione di stato e la responsabilità dell'individuo verso la comunità, dall'altro la forza e la costanza dell'amore che addirittura si rinsalda oltre la vita. Cronista di João I del Portogallo, figlio naturale di Pedro I e succeduto al fratellastro D. Fernando I dopo la crisi dinastica del 1383-1385, Fernão Lopes avvia un'indagine in ambito storiografico relativa al rappor-

⁵ Il testo originale – «Era m.ccc. nonagesima tertia vii. Dies Ianurarii decolata fuit Doña Enes per mandatum domini Regis Alfonsi iiiij.» – è riportato in Id., 15.

⁶ L'elemento negativo dell'accordo, cioè la rottura del diritto all'asilo, emerge dal titolo che Fernão Lopes diede al capitolo ad esso dedicato: «Como os reis de Portugal e de Castela fizeram entre si avença para entregar um ao outro alguns que andavam seguros nos seus reinos». (Fernão Lopes, *Crónica de el-rei D. Pedro*)

⁷ La *Crónica dos Sete Reis* viene consensualmente attribuita a Fernão Lopes che l'avrebbe scritta all'incirca nel 1419. Sulla vicenda di questo testo si consulte *Crónica de Portugal de 1419* (edição crítica com introdução e notas de Adelino de Almeida Calado), Aveiro 1998.

to di Pedro e Inês – ancora oggi vigente – con l'intento collaterale d'invalidare i diritti di successione dei figli di Inês de Castro, João e Dinis. Nelle sue cronache Fernão Lopes discute puntualmente la veracità del matrimonio tra i due amanti, i motivi che indussero alla condanna di Inês da parte di Afonso, la rottura dei patti da parte di Pedro con l'arresto dei due consiglieri del padre, Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, e la loro successiva esecuzione. Eppure Fernão Lopes lascia trapelare la commozione per la vicenda umana, dando forma simbolica e letteraria al racconto degli amori di Pedro del Portogallo e Inês de Castro e determinandone la fortuna.

All'inizio del Cinquecento, come già riferito, la vicenda s'era propagata, subendo adattamenti letterari parateatrali o, perlomeno, con evidenti elementi di insita teatralità. Parateatralità che emerge in indizi, quali una più accurata descrizione, fisica e caratteriale, dei personaggi, così come nella presenza di dialoghi, nei riferimenti allo spazio in cui si svolge l'azione, nell'inserimento di forme di didascalie, in generale nell'utilizzo di elementi che inducono a una messa in scena o al più a una qualsiasi forma di teatralità. Procederemo a un'analisi dei testi che anticipano la *Castro* nella linea di Luigi Allegri, il quale sostiene la necessità di ricercare elementi di parateatralità in epoca medioevale in mancanza di esplicite testimonianze teatrali rapportabili alla odierna concezione di teatro.⁸

La prima opera letteraria a noi nota è *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de D. Inês de Castro – Trovas che Garcia de Resende fece alla morte della Signora Inês di Castro*, inserita nel *Cancioneiro Geral* pubblicato nel 1516, raccolta ad opera dello stesso Garcia de Resende (1470-1536). Segue, in ordine di pubblicazione, la *Carta sobre a morte de Inês de Castro – Lettera sulla morte di Inês de Castro* – datata 1528, nota anche come *Visão – Visione*, denominazione usata da Eugenio Asensio quando, dopo circa quattro secoli, la ritrovò nella Biblioteca di Évora all'interno del codice Manizola. Infine, il terzo testo è la tragedia di cui ora ci occupiamo, la *Castro* di António Ferreira

⁸ Allegri 1995, IX-XI. A questo riguardo, Marco Infurna riferisce la presenza, necessaria a una cultura sostanzialmente orale, di una 'teatralità diffusa' nel Medioevo (Infurna 1997, 388).

(1528-1569).⁹ Farò uso dell'edizione del 1598,¹⁰ che gli esperti di Ferreira considerano rivista dall'autore stesso prima di morire di peste a Lisbona nel 1569. Esiste un'altra edizione della *Castro*, pure questa postuma, uscita anonima nel 1587, irreperibile per circa un secolo¹¹ e rinvenuta al British Museum nel 1953.¹²

Nel Settecento, come scrive Nair Castro Soares, per ragioni legate al nazionalismo galego, nasce un dibattito riguardo l'originalità della *Castro*,¹³ dibattito che nel 1975 è rispolverato da Roger Bismut, professore a Lovanio. La questione s'incentra fondamentalmente sulle date di pubblicazione, poiché nel 1577, ovvero dieci anni prima dell'edizione della *Castro*, a Madrid si pubblica *Nise lastimosa*, tragedia a cui seguì *Nise laureada*, nel volume *Primeras tragedias españolas* del monaco gallego Jerónimo Bermúdez. La prima edizione della *Castro* invece esce postuma nel 1587. Seguirà una seconda edizione curata dal figlio di António Ferreira, Miguel Leite Ferreira, nel 1598. Nella prefazione di Miguel Leite Ferreira, inserita nel volume del 1598, si fa riferimento a una rappresentazione della tragedia a Coimbra, evento che i critici collocano negli anni Cinquanta, quando António Ferreira era ancora a Coimbra. Nonostante le contestazioni dettagliatamente argomentate alla tesi della precedenza di Bermúdez da parte di studiosi come Júlio de Castilho, Claude-Henri Frèches, Adrian Roig, Jorge de Sena, Aníbal Pinto de Ca-

⁹ Ferreira scrisse altri due testi teatrali, le commedie *O Fanchono* (ou *Bristo*) e *O Cioso*, pure queste rappresentate a Coimbra, e diversi poemi – odi, sonetti, elegie, ecloghe, epitalami e lettere – che insieme alla tragedia *Castro* compongono l'edizione del 1598 curata dal figlio dell'autore, Miguel Ferreira Leite, e uscita con l'emblematico titolo *Poemas lusitanos*.

¹⁰ Mi avvalgo dell'edizione curata da Thomas Earle (Ferreira 2008, 379-460).

¹¹ Prima del rinvenimento di una copia in Inghilterra, l'ultimo riferimento conosciuto era di Júlio de Castilho il quale sosteneva di aver consultato un esemplare allora in possesso di Henrique da Gama Barros (Castilho 1875, 221).

¹² La notizia viene data in Whitehead 1953, 95-97; e in ambito ispanico in Watson 1954, 65-77. Ma l'informazione stentò a diffondersi, tantoché nel 1963 Jorge de Sena lamenta ancora l'irreperibilità dell'edizione del 1587 (Sena 1963, 447).

¹³ Soares 1996, 94 (nota 2).

stro e Nair Castro Soares,¹⁴ ancora nel 1998 Roger Bismut sostiene in un suo articolo l'antecedenza della *Nise lastimosa* rispetto alla *Castro*.¹⁵

I tre testi sopra citati appartengono alla prima metà del Cinquecento, il periodo d'oro della storia del Portogallo. Nella Lisbona d'allora si vive nell'effervescenza dell'arricchimento veloce e dello stupore dinanzi alle notizie su altri popoli, usanze, lingue, flora e fauna. Contemporaneamente, a corte, lavora il drammaturgo Gil Vicente, considerato il primo drammaturgo della storia del teatro portoghese in quanto nei suoi testi emerge già una concezione moderna di teatro. Il Cinquecento è anche il secolo in cui viene pubblicata la *Grammatica da lingoagem portuguesa* (1536) di Fernão de Oliveira (1507-c.1581), prima grammatica sulla lingua portoghese, e, sempre nel Cinquecento viene stampata l'opera *Lusiadi* (1572) di Luís de Camões (1524-1580), epopea scritta sul modello di Virgilio il cui soggetto sono i portoghesi stessi e la loro storia, con al centro l'espansione marittima. La città di Coimbra, testimone degli amori e della morte di Inês, riacquisisce l'università fondata alla fine del Duecento dal re Dinis (ma trasferita a Lisbona nel 1377) e, nel 1537, vede istituito il *Colégio das Artes*, fondato da João III. Al *Colégio das Artes*, punto di arrivo delle nuove correnti umaniste, giungerà da Bordeaux nel 1547 – periodo in cui António Ferreira è ancora a Coimbra – l'umanista e pedagogo André de Resende (c. 1498-1573), portando con sé personaggi come George Buchanan (1506-1582), Guillaume de Guérente (sec. XVI), Nicolau Grouchy (1520-1572), il portoghese Diogo de Teive (c. 1514-dopo 1569) e altri.

Nella sua permanenza a Coimbra, António Ferreira ha quindi potuto godere di un ambiente culturale intenso e rinnovato per la presenza al *Colégio das Artes* di questi pedagoghi e letterati profondamente conoscitori degli autori latini e greci. In effetti, André de Resende istituisce presso il *Colégio* un corso di Lingua Greca; Nicolau Grouchy spiega direttamente in greco le opere di Aristotele, di Omero e di altri esponenti della letteratu-

¹⁴ Castilho 1875, 216-242; Fréches 1983; Roig 1983, 80-82; Sena 1963, 451-468; Castro 1977; Soares 1996, 94-163.

¹⁵ Bismut 1999, 67-98.

ra greca; George Buchanan traduce in latino la *Medea* e l'*Alceste* di Euripede e scrive due tragedie su argomenti biblici, *Baptistes* e *Jephtes*, e pure Diogo de Teive, pedagogo e amico di Ferreira, compone in latino la tragedia *Ioannes Princeps* (pubblicata nel 1558). Inoltre prima dell'arrivo dei 'bordolesi' a Coimbra, alla lingua e letteratura greca si concedeva già una particolare attenzione, tanto che Teófilo Braga riferisce l'ammirazione di un visitante a Coimbra, nel 1537, riguardo al fatto che il professore di Greco Vicente Fabrício spiegasse Omero «como quem na mesma Atenas o estivesse lendo».¹⁶

La *Ioannes Princeps*, a cui Nair Castro Soares ha dedicato diversi saggi, prende come argomento la morte del principe ereditario João del Portogallo (1537-1554). La studiosa sottolinea il fatto che pure la *Castro* abbia come soggetto una vicenda della storia nazionale e, nel suo confronto fra le due tragedie, evidenzia proprio l'influenza del testo di Diogo de Teive sulla scrittura della *Castro*.¹⁷ Inoltre, *Ioannes Princeps* risponde all'usanza del tempo di fare recitare agli studenti testi preferibilmente in latino, scritti dai docenti su imitazione del modello classico; pratica che nel 1546 il re João III decretava obbligatoria alla fine dell'anno scolastico.¹⁸ In quest'ambito, s'inserisce la prima rappresentazione della *Castro*, sebbene si tratti di una semplice ipotesi, giacché non possediamo i titoli dei testi di queste recite teatrali né conosciamo i nomi dei loro autori.¹⁹

Gli adattamenti letterari della leggenda si focalizzano sugli avvenimenti intorno alla morte di Inês de Castro, e in essi 15 anni della storia degli amori tra Pedro e Inês vengono condensati facendo ricorso ad analessi e a prolessi. Infatti, sia nelle *Trovas* che nella *Castro*, il climax è rappresentato dall'incontro tra Inês e il re Afonso IV, a ridosso della morte della prima, ossia nel confronto tra i due ambiti al centro della mitizzazione della leggenda: l'individuale e il politico, vale a dire la forza dell'amore e la ragione di stato.

¹⁶ Braga 2005, 400.

¹⁷ Soares 1996, 49-86.

¹⁸ Brandão 1924, p. 336.

¹⁹ *Ibidem*.

Le *Trovas che Garcia de Resende fece alla morte della Signora Inês di Castro*, edite nel *Cancioneiro* di Garcia de Resende nel 1516, appartengono a un contesto cortigiano. Infatti, l'autore, cronista del re João II e poi poeta di corte del suo successore, Manuel I, era poeta di *redondilhas* e tale resta anche quando, dopo il 1514, quarantacinquenne, nella sua visita in Italia assieme all'ambasciata reale viene a contatto con l'umanesimo e il rinascimento italiani. A tale proposito José Silva Dias nota che il poeta «voltou como partira – enriquecido apenas com mais notícias de paisagens, de costumes e de almas».²⁰

Il narratore delle *Trovas* – in riferimento allo stesso autore – inizia rivolgendosi alle dame della corte per propor loro la storia di Inês. Secondo la tipologia dei narratori di Brian Richardson, si tratterebbe di un caso di narratore d'inquadramento,²¹ nonostante il testo si presenti in uno stile poetico, atto ad una declamazione innanzi al pubblico delle damigelle presenti a corte, mancando quindi la scena da inquadrare. Il narratore presenta Inês, la quale, in un monologo di 21 strofe, racconta la sua controversa storia d'amore con Pedro. I riferimenti allo spazio o alla gestualità o ancora ai movimenti dei personaggi sono tuttavia troppo generici; infatti a Garcia de Resende non interessa tanto la narrativa dei fatti avvenuti ma piuttosto gli insegnamenti che da ciò si possono cogliere. Nel testo questo si traduce nella ricerca di un effetto moralistico delle azioni, piuttosto che nelle azioni stesse, come nei seguenti versi dove Inês racconta il momento in cui i suoi aguzzini arrivano a Coimbra:

Estava mui acatada
 como princesa servida
 em meos paços mui honrada,
 de todos mui abastada

²⁰ Barata 1991, 141.

²¹ «Frame narrators are the familiar prologues and epilogues, persons who stand outside but do not enter the fictional world they discuss and describe (though the actor portraying the prologue usually returns as a character in the play proper). Discursive choral passages [...] may also be located at this level» (Richardson 1988, 211). Si usa il sintagma “narratore d'inquadramento” anziché “narratore di cornice”, in quanto da me già usato in precedenti saggi con l'intento di evidenziare l'azione del narrare e, soprattutto, il punto di vista che determina il contenuto del racconto.

de meu senhor mui querida.
 Estando mui de vagar
 bem fora de tal cuidar,
 em Coimbra d'assesego,
 pelos campos de Mondego
 cavaleiros vi somar.²²

Da questi versi apprendiamo che Inês si trova nella residenza reale – in giardino o all'interno della casa – nei dintorni di Coimbra. Tuttavia, le indicazioni riguardo il suo stato d'animo al momento dell'arrivo dei cavalieri sono inesistenti, e compaiono soltanto quelle riferite al suo status sociale. Le *Trovas* forniscono pochi elementi atti a permettere una naturale proiezione sullo spazio di una scena teatrale.

L'autore della *Carta sobre a morte de Inês de Castro*, Henrique o Anrique da Mota, è presente anche nel *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende con dei testi drammatici elementari che anticipano il contemporaneo Gil Vicente.²³ L'autore della *Carta* è stato al servizio di tre re e non è dunque strano che la lettera sia indirizzata all'allora re João III, figlio di Manuel.

La *Carta* di Henrique da Mota inizia con l'inquadramento del contesto in cui avviene la vicenda che poi verrà narrata, cioè, la presenza dell'autore – nuovamente l'identificazione dell'autore storico con l'autore implicito – nella zona di Coimbra per realizzare il censimento della città. Terminato il censimento e prima di ripartire, una mattina all'alba, il narratore decide di percorrere a cavallo la campagna nei dintorni di Coimbra, e ad un tratto succede un fatto insolito: cala una densa nebbia che oscura la sua visione, facendogli smarrire la strada. Le brume annunciano il passaggio dal mondo naturale a quello di finzione in cui ora il narratore/autore è entrato.²⁴

Incitato da una mano sconosciuta che impedisce al cavaliere di tornare indietro, il cavallo inizia un galoppo che s'arresterà davanti al cancello di una grande villa signorile, immersa nel mormorio dell'acqua corrente, e lì, come dice il narratore, «vi

²² Resende 1993, 303.

²³ La precedenza dei testi di Henrique da Mota, usciti nel *Cancioneiro Geral* (1516), riguarda l'ambito concettuale poiché il primo auto di Gil Vicente, *Auto dos Vaqueiros*, rimonta al 1502.

²⁴ Asensio 1974, 50.

andar uma muito galante e muito formosa donzela e em idade e aparato de sua pessoa uma princesa representava».²⁵

La situazione rimanda all'ambito teatrale: il narratore si colloca nella posizione di spettatore, stabilendo anche un preciso limite fra la sua posizione di osservatore e lo spazio circoscritto dove si svolgeranno le scene narrate e drammatizzate, posizione di spettatore ribadita più volte sia con l'uso dei verbi 'ver/vedere', 'olhar/guardare', 'mostrar/mostrare', sia attraverso la descrizione degli indumenti della donzella, che caratterizzano una principessa. Inoltre, osservando la gestualità della donzella e delle sue accompagnatrici, il narratore riesce a intuire i loro sentimenti. Durante l'osservazione, «aquela formosa donzela e senhora que mais que todas parecia»²⁶ s'allontana dalle altre donne e parla, non in prosa come succedeva nella descrizione, ma in settenari ovvero nel verso della *redondilha maior* tradizionale.

Dal suo primo verso capiamo che Inês parla dall'oltretomba – «Amore vos me matastes»²⁷ – e che il suo interlocutore è l'Amore. Il narratore ha smarrito oltre alla strada pure l'orientamento temporale. Nel suo monologo Inês racconta dell'amore per il principe, senza però riferire la causa e i responsabili della sua morte, occulti allo sguardo dell'osservatore. Non si fa alcun riferimento ad Afonso IV e ai suoi consiglieri, neppure quando a parlare del loro amore sarà Pedro, un'assenza da mettere plausibilmente in relazione con il fatto che il destinatario della *Carta* sia il re João III. Concluso il monologo di Inês, il narratore riprende il discorso raccontando che dal giardino in cui era, la damigella passa a una bella camera – e verosimilmente come in uno spettacolo teatrale il narratore continua a vederla oltre la parete. Nella stanza ci sono i figli (due e non tre, quanti erano effettivamente i figli di Inês de Castro) e lì viene uccisa. Tuttavia il narratore non riconosce gli assassini – «sem ver quem lhos dava».²⁸ Arriva allora un tardivo sebbene affrettatissimo Pedro, che parlerà, egli pure, in *redondilhas maiores*, rivolgendosi alla morta con parole così intense che Inês rivive un attimo per po-

²⁵ Mota 1982, 448.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, 448.

²⁸ Ivi, 450.

tergli dire «minha alma lembrai-vos dela».²⁹ Questa frase è inserita nella prosa, come il discorso che Pedro rivolge ai figli promettendo di avere cura di loro e di riconoscerli formalmente. I versi tornano quando Pedro, dopo la promessa ai figli, s'alza e interpella l'Amore, come Inês stessa aveva fatto all'inizio. Dopodiché arriva una folla, a piedi e a cavallo, che assieme alle donne della casa dovrebbero vegliare Inês. In mezzo a tutto questo trambusto qualcuno dà un altro colpo al cavallo e il narratore torna all'ostello, cioè, rientra nel mondo naturale, dal quale era assente da tre giorni come viene a sapere dal suo accompagnatore.

La *carta* termina con la giustificazione della scrittura del testo da parte del narratore: «e por que me pareceu bem contar esta visão a vossa alteza lha contei e porque saiba que no seu reino também se acham aventuras como nos tempos passados».³⁰

A questo punto vorrei sottolineare l'enfasi che Henrique da Mota pone sulla natura visiva del suo racconto, attraverso l'uso del verbo "vedere" e dei suoi sinonimi, la costruzione della narrativa mediata da una prospettiva specifica (sulla soglia del giardino della villa), l'economia dello spazio in cui si svolge l'azione, la struttura del racconto con l'alternanza tra la «voce narrante» in prosa, e scene parlate, in verso, che suggeriscono una eventuale performance di mimi intercalata da momenti di lettura o declamazione. Quest'ultima distinzione tra la funzione dei mimi e quella della declamazione, della parola, è marcata nel testo con un cambio di spazio, mediante il distacco di Inês dalle altre donne e il movimento del principe Pedro nel momento in cui s'alza in piedi e comincia a camminare su e giù per la camera. Infine, possiamo dire che il testo di Henrique da Mota presenta quello che José Sanchis Sinisterra, pensando a testi narrativi, chiama una «teatralità latente»,³¹ vale a dire, una dimensione sensoriale e 'quadrimensionale' nelle situazioni narreate che costringono il lettore a proiettarle nello spazio di una scena teatrale, latenza che nasce dalla separazione stilistica e funzionale fra parola e mimesi.

²⁹ Ivi, 451.

³⁰ Ivi, 452.

³¹ Sinisterra 2003, 22.

La tragedia *Castro* possiede invece una teatralità che s'inserisce già nel concetto contemporaneo di teatro, in cui parola e mimesi convergono per far nascere l'evento teatrale, l'unità dalla scena.

Prendendo come titolo il nome della famiglia di Inês, causa storica dell'impedimento agli amori tra Pedro e Inês, sembrerebbe che António Ferreira abbia intenzione di concentrarsi sulla vicenda politica, una convinzione che la centralità del confronto tra Inês e Afonso, nel IV atto, e l'assenza di una scena tra i due amanti confermerebbero. Tuttavia, la grandiosità dell'opera di Ferreira sta proprio nel fatto che, nonostante quanto appena detto, potenza e costanza dell'amore sono presenti e corrono paralleli alla vicenda politica.

La *Castro* inizia in un luogo ameno; come s'è detto, Inês³² e le sue damigelle sono circondate da un giardino pieno di bei fiori, che ci introduce in un ambiente di leggerezza e freschezza. Allo stesso modo, il III atto si apre con una giornata di sole. Entrambi gli scenari saranno in contrasto con il *locus horrendus* del sogno cupo di Inês.³³ Inoltre, nel V atto, Pedro insorge contro la bella natura che resta insensibile al suo dolore, incapace di adeguarsi agli eventi del mondo umano.

Solitamente le indicazioni di António Ferreira riguardanti la bellezza degli scenari naturali, perlopiù indifferenti alle vicende umane, non trovano un riscontro nelle messinscene della *Castro*. Ad esempio, nello spettacolo allestito dalla Compagnia Rey Colaço-Robles Monteiro nel Monastero di Alcobaça nel 1935,³⁴ la regia ha voluto sfruttare la suggestiva entrata della

³² Per evitare fraintendimenti con il titolo della tragedia, il personaggio di Inês de Castro, che nel paratesto è nominato come "Castro", sarà indicato come Inês.

³³ Roig 2006, 189.

³⁴ Scheda dello spettacolo: Attori – Amélia Rey Colaço (Inês de Castro), Palmira Bastos (prologo), Raúl de Carvalho (principe D. Pedro), Emília de Oliveira (nutrice), Robles Monteiro (Afonso IV); Produzione – Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro; Prima dello spettacolo – 25 agosto 1935. Informazioni raccolte da CetBase <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm> (04.06.2015).

chiesa, dove sono poste le tombe di Pedro e Inês.³⁵ Analogamente, nella successiva rappresentazione nel 1957,³⁶ della stessa compagnia, la concezione di tragedia sottostante alla messin-scena continua a rimandare all'antichità, determinando dunque la costruzione di uno spazio scenico simile a quello della scena classica – o a quello che richiama convenzionalmente una scena greco-latina, ovvero un ampio colonnato all'aperto.³⁷ La scelta di un spazio scenico che rinvia all'*agorà*, spazio pubblico condiviso, tende a evidenziare la vicenda politica della *Castro* e a sminuire l'ambito sentimentale, che potrebbe eventualmente essere rappresentato dallo spazio chiuso e intimo della dimora di Inês. Una simile scelta di regia andrebbe a connotare l'entrata in scena di Afonso IV e dei suoi consiglieri come un'irruzione, o addirittura una violazione, nello spazio privato di Inês, e avrebbe rafforzato il confronto tra ragione di stato, dell'ambito collettivo, e l'amore, contestuale all'ambito individuale.

Peraltro, lo spettacolo del Teatro Nacional São João a Porto nel 2003,³⁸ di cui vediamo un frammento nell'immagine n. 1, ha conservato sì l'ampio spazio scenico aperto, ma ha trasformato

³⁵ Fotografie dello spettacolo si possono visualizzare sul database dell'Opsis (<http://opsis.fl.ul.pt/Typology/Index>), in particolare si veda l'immagine con l'identificazione OPSIS: 09ILU00117.

³⁶ Scheda dello spettacolo: Attori – Mariana Rey Monteiro (Inês de Castro), Amélia Rey Colaço (nutrice), Raúl de Carvalho (principe D. Pedro), Robles Monteiro (Afonso IV); Regista – Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro; Scenografia – Amélia Rey Colaço; Produzione – Compagnia Rey Colaço-Robles Monteiro; Prima dello spettacolo – 6 aprile 1957. Informazioni raccolte da CetBase <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm> (04.06.2015).

³⁷ Fotografie dello spettacolo si possono visualizzare sul database dell'Opsis (<http://opsis.fl.ul.pt/Typology/Index>), in particolare si veda l'immagine con l'identificazione OPSIS: 06REP00468.

³⁸ Scheda dello spettacolo: Attori – Maria de Medeiros (Inês de Castro), Isabel de Castro (nutrice), João Pedro Vaz (principe D. Pedro), Emília Silvestre (coro), Nicolau Pais (segretario), António Durães (Afonso IV), João Cardoso (Pêro Coelho), Ivo Alexandre (Diogo Lopes Pacheco), Carlos Peixoto (messaggero), João Reis (in voce off); Regista – Ricardo Pais; Scenografia e costumi – António Lagarto; Musica – Vítor Rua; Video – Fábio Iaquone; Coreografia – Né Barros; Concezione delle luci – Nuno Meira; Concezione del suono – Francisco Leal; Appoggio drammaturgico – Frederico Lourenço; Voce – João Henriques; Elocuzione – Luís Madureira; Produzione – Teatro Nacional São João (Porto), 7 marzo -13 aprile 2003. Informazioni raccolte dal programma dello spettacolo in http://www.tnsj.pt/cinfo/REP_1/A6/C20/D8996F15699.pdf (04.06.2015).

le colonne in primordiali alberi serpeggianti che incombono ombrosi sull'intero scenario, uno scenario che rimanda al *locus horrendus* del sogno nel III atto: «Então sonhei que estando eu só num bosque / escuro, e triste, dũa sombra negra / cuberto todo, [...]». ³⁹ Pure in questa messinscena il *locus amoenus*, l'ambiente idillico, proposto dal testo di António Ferreira è assente, in nome di una concezione del tragico che esclude qualsiasi forma di letizia.



Immagine 1. Teatro Nacional São João, 2003. *Castro*, regia di Ricardo Pais Maria de Medeiros (Castro) e Isabel de Castro (nutrice).
Fotografia di João Tuna
Per gentile concessione del Teatro Nacional São João
<http://www.tnsj.pt/home/index.php>

Nell'atmosfera lieta dell'esordio della *Castro*, la nutrice veglia le donzelle e sarà proprio lei a svolgere il ruolo di ascoltatrice del racconto di Inês e a rendersi testimone degli avvenimenti passati vissuti dai due amanti; vicenda individuale che la narrazione della protagonista inserisce nell'ambito della storia

³⁹ Ferreira 2008, vv. 950-952.

del Portogallo. Questo racconto precede un altro, l'ultimo colloquio tra Inês e Pedro:

Ó ama, amanheceu-me um alvo dia,
 dia de meu descanso. Sofre um pouco
 repetir de mais alto a minha história,
 enquanto o espirito, ledo co'a lembrança
 de seu temor, de que já está seguro,
 ajunta ao mal passado o bem presente.⁴⁰

Si evidenzia da subito il confronto tra il minaccioso e doloroso tempo passato e il sereno e fiducioso tempo presente. Il cambiamento è avvenuto proprio durante l'ultimo incontro tra Inês e Pedro, in cui quest'ultimo rassicura la donna della costanza e fermezza del suo amore, oltre che della sua protezione contro tutti gli ostacoli presenti e futuri. Perciò Inês può chiudere il suo doppio racconto alla nutrice con un'affermazione di fiducia nell'avvenire: «Já não temo fortuna, já segura / e leda viverei».⁴¹

Il passaggio da questa prima scena alla seguente pare piuttosto bizzarro al lettore contemporaneo, proprio in quanto senza alcuna indicazione di entrate o uscite di scena il principe Pedro si confida con il coro quando apparentemente non sono più presenti i personaggi della scena precedente. Thomas Earle, che alla *Castro* ha dedicato un'edizione critica e diversi approfonditi saggi, giustifica questa scelta come indotta dal modello seneciano e dall'arte della retorica, per cui sono più efficaci due discorsi retorici sullo stesso argomento che non un dialogo fra i due personaggi. Una prospettiva arricchita dall'affermazione di Rita Marnoto: «Pedro e Inês estão um no outro na palavra que dizem»⁴². Il modello seneciano fondato sulla potenza della parola permette quindi di esprimere un amore di una sola anima sdoppiata, riassunto nei bellissimi versi proferiti da Inês nel I atto:

Castro na boca, Castro na alma, Castro
 em toda a parte tem ante si presente...⁴³

⁴⁰ Ivi, vv. 30-34.

⁴¹ Ivi, vv. 180-181.

⁴² Marnoto 2003, 7.

⁴³ Ferreira 2008, vv. 88-89.

Analoga concezione dell'amore si trova alla fine del III atto, nel momento in cui il coro le annuncia la sua morte, quando Inês pensa invece alla morte di Pedro:

CORO: É a tua morte.

CASTRO: É morto o meu senhor, o meu Infante?⁴⁴

Quando entra in scena, pure Pedro ricorda l'ultimo colloquio fra i due amanti, narrato da Inês nella scena precedente, per proclamare un diritto ad amare fondato su un precedente: il matrimonio di Afonso III, suo bisnonno, con Beatriz di Castiglia, nonostante Afonso fosse ancora sposato con la contessa di Bologna (Francia). Il coro gli rammenta subito che la precedente illegalità non deve costituire un alibi alla presente situazione, distruggendo così l'autodifesa di Pedro. In più, il dialogo successivo tra Pedro e il suo segretario metterà a nudo quanto l'amore sia irragionevole, oltre che contrario alla legge collettiva, emergendo da subito i due ambiti in cui si scontrano gli amori tra il principe e Inês: da un lato l'individualismo di Pedro, dall'altro la sfera politica sostenuta dal segretario, dalla quale il principe stesso si vuole sottrarre.

Nel II atto re Afonso discute con i suoi consiglieri sull'opportunità di uccidere Inês. António Ferreira ci presenta un re indeciso e soprattutto poco incline alla determinazione necessaria al suo ruolo regale. Eppure, mentre Afonso tentenna sulla decisione di condannare Inês, i consiglieri lo spingono a prendere una decisione consona alla sua responsabilità di governante.

Nel III atto Inês si sveglia rattristata dal sogno/incubo avuto durante la notte, in cui allegoricamente ha assistito alla propria morte.

Então alçava
vozes aos céus, chamava meu senhor.
Ouvia-me, e tardava; e eu morria
com tanta saudade, que ind'agora
parece que a cá tenho, e est'alma triste
se m'arrancava tão forçadamente,
como quem ante tempo assi deixava
seu lugar, e deixava pera sempre

⁴⁴ Ivi, vv. 1078-1079.

(que este na minha morte era o mor mal)
a doce vista de quem me ama tanto.⁴⁵

Di nuovo sarà la nutrice a svolgere il ruolo di confidente, e quindi a custodire il racconto del sogno/incubo. La scena di chiusura dell'atto III ci mostra il coro che porta a Inês la notizia della propria morte. Come evidenzia Thomas Earle, in quest'atto assistiamo a un'evoluzione del personaggio principale, da donna fragile e bisognosa di protezione a donna forte e determinata. Infatti, la protagonista ordina alla nutrice d'allontanarsi, rifiuta la fuga e decide di rimanere e affrontare il re, assieme a una probabile morte. Nell'ambito di una riflessione sulla stoica concezione di tempo nella *Castro*, Thomas Earle osserva quanto il cambiamento di Inês sia dovuto alla presa di coscienza da parte del personaggio della necessità di stare interamente nel momento presente, abbandonando la precedente tendenza a proiettarsi nel passato, come aveva fatto Inês nel I atto, oppure proiettato sull'avvenire come Pedro.

Nel IV atto, infine, si realizza l'incontro di Inês con il re Afonso. Si confrontano l'innocenza e il diritto ad amare e la ragione di stato. L'eloquente ardore retorico con cui Inês si difende convince il re della crudeltà di una sua condanna e Afonso decide quindi di risparmiarla. Tuttavia i consiglieri gli rimproverano quella debolezza; rassegnato, il re lascia ai consiglieri la decisione che invece spetterebbe a lui: Inês dovrà essere uccisa. La donna deve morire perché nonostante sia l'amata compagna di Pedro e la madre dei tre nipoti del re, appartiene alla famiglia Castro, il cui strapotere minaccia l'indipendenza del paese.

Nel V atto un messaggero porta a Pedro la notizia della morte di Inês. E nell'esprimere il suo dolore, il principe narra la progettata vendetta verso quanti lo appartarono dall'amata. Nonostante il duro colpo che gli è appena stato inferto, il personaggio di Pedro non elabora alcuna riflessione sulla propria esperienza passata e sui segni che lascia, anzi si dimostra indifferente allo scorrere del tempo e rimane proiettato sul futuro. Un atteggiamento che, dal punto di vista dello stoicismo, viene con-

⁴⁵ Ivi, vv. 962-971

siderato folle, come lo sarà la vendetta di Pedro tramandata nel tempo.



Immagine 2. Teatro Nacional São João, 2003. *Castro*, regia di Ricardo Pais
Isabel de Castro (nutrice). Fotografia de João Tuna
Per gentile concessione del Teatro Nacional São João
<http://www.tnsj.pt/home/index.php>

Nell'immagine n. 2 si può vedere l'attrice Isabel de Castro nel ruolo del personaggio della nutrice, un viso segnato dal tempo e da un'espressione di timore e consapevolezza della vanità delle parole e quindi della necessità del silenzio. Silenzio che è custode del passato e della propria saggezza. Invece, la seconda immagine (n. 3), relativa a una scena del V atto, mostra l'attore Carlos Peixoto nel ruolo di messaggero, nel gesto di raccogliere il dolore del principe Pedro, impersonato da João Pedro Vaz, messaggero che dovrà diffondere la notizia dell'amore, della morte e della vendetta nei secoli. Il racconto nella *Castro* ha dunque la funzione di introdurre nella trama il già avvenuto e l'avvenire, oltre a quello di portare in scena, attraverso la parola, l'indecorsa morte di Inês.



Immagine 3. Teatro Nacional São João, 2003. *Castro*, regia di Ricardo Pais Carlos Peixoto (messaggero) e João Pedro Vaz (Pedro)

Fotografia di João Tuna

Per gentile concessione del Teatro Nacional São João

<http://www.tnsj.pt/home/index.php>

Racconto del passato e racconto del futuro incorniciano volutamente la tragedia della *Castro*. Significativamente questo avviene soltanto nella seconda edizione rivista, del 1598, poiché l'iniziale racconto di Inês non era presente in quella del 1587.⁴⁶ L'accurata analisi delle due edizioni realizzata da Nair Castro Soares dimostra che la *Castro* del 1598 attinge più al modello greco, quando invece nella prima versione sono dominanti gli elementi d'influenza seneciana.⁴⁷ E già prima del 1953, quando si trattava di determinare l'autenticità della *Castro*, studiosi come Teófilo Braga e Wickersham Crawford sostenevano la grecità della *Castro* (edizione 1598) in confronto alla seneciana *Ni-se laureada* di Bermúdez.⁴⁸ Grecità classica condivisa, come già

⁴⁶ Quell'edizione si apriva con un monologo dell'infante D. Pedro, al quale era assegnata anche la chiusura del V atto, circolarità seneciana assente invece nell'edizione del 1598.

⁴⁷ Soares 1996, 94-115.

⁴⁸ Braga 2005, 263; Crawford 184-186.

riferito, nell'ambiente fiorente del *Colégio das Artes* in cui António Ferreira vive nel periodo della sua permanenza a Coimbra.

Alcuni studiosi, tra cui José Oliveira Barata, commentano la superfluità del V atto della *Castro*.⁴⁹ Tuttavia, considerando l'imposizione formale del V atto a chiusura della tragedia, le ultime scene si potrebbero giustificare con la necessità di completare la vita dei due amanti, aggiungendo gli episodi che vanno oltre il tempo drammatico; così come Inês nel I atto si fa portavoce degli avvenimenti che precedono il tempo drammatico. Là, nel I atto, il passato oscura il presente e viene evocato sul palcoscenico con lo scopo di recuperare la letizia di cui il personaggio godeva prima degli avvenimenti che racconta. Simmetricamente, nel V atto, Pedro estende le ombre del presente sul futuro, anticipando le azioni che si prefigge di compiere prima di ricongiungersi a Inês. A indurre il racconto prospettico di Pedro è soprattutto il vano tentativo di liberarsi del dolore della perdita, di propalare la tristezza e la *saudade* che lo assillano dopo la morte di Inês. In quest'ottica Pedro non avrebbe potuto trovare nel messaggero migliore interlocutore. In effetti, la presenza di un messaggero nella funzione di confidente/ascoltatore di Pedro rivela che António Ferreira intravede il potenziale *epos* mitico nell'*epos* storico della vicenda di Pedro e Inês e individua nel messaggero l'operatore che tramanderà la vicenda storica, permettendole di sopravvivere e di entrare nei repertori tradizionali, cioè di diventare *epos* mitico.

Bibliografia

- AaVv, *Inês de Castro. Du personnage au mythe. Echos dans la culture portugaise et européenne*, Paris 1998.
 E. Asensio (ed.), *Inês de Castro: de la crónica al mito*, in Id., *Estudios Portugueses*, Paris 1974, pp. 37-58.
 L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma-Bari 1995³.
 G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari 1988.

⁴⁹ Barata 1991, 173.

- J. Oliveira Barata (ed.), *António Ferreira e a Castro*, in Id., *História do teatro português*, Lisboa 1991, pp. 163-175.
- R. Bismut, *Sur l'influence des Trovas à morte de Inês de Castro de Resende dans la Castro de Ferreira*, «Arquivos do Centro Cultural Português», vol. XXII (1986), pp. 471-481.
- R. Bismut, “*Nise lastimosa*” de Jerónimo Bermúdez, in Botta 1999, 67-98.
- P. Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna 1999.
- T. Braga, *História da literatura portuguesa. Renascença*, Lisboa 2005³ (Porto 1875¹).
- M. Brandão, *O Colégio das Artes, 1547-1555*, Coimbra 1924.
- J. de Castilho, *António Ferreira. Estudos biographico-litterarios*, Rio de Janeiro 1875.
- A. Pinto de Castro, *António Ferreira, autor da Castro. Algumas considerações a propósito de dois artigos do Prof. Roger Bismut*, «Arquivos do Centro Cultural Português», vol. XI (1977), pp. 627-727.
- M. Cavaliere, *A relevância do argumento histórico da Castro de A. Ferreira*, in AaVv, *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto 2001, pp. 145-154.
- A.M. Feijó, R. Pais, *Universos absolutamente plurais. De La Castro à Castro. Percursos*, in AaVv, *Castro. Manual de leitura*, Porto 2003, pp. 8-10.
- A. Ferreira, *Castro, Poemas lusitanos* (edição crítica, introdução e comentário de T.F. Earle), Lisboa 2008², pp. 379-460.
- C.-H. Frêches, *Qui est l'auteur de la tragédie «Castro»?*, «Revista da Universidade de Coimbra», vol. 30 (1983), pp. 517-530.
- M. Infurna, *Lo spazio teatrale*, in M. Mancini (ed.), *La letteratura francese medievale*, Bologna 1997, pp. 387-440.
- R. Marnoto, *Castro na boca, Castro na alma*, in AaVv, *Castro. Manual de leitura*, Porto 2003, p. 7.
- J.R.C. Martyn, *The tragedies of Buchanan, Teive anda Ferreira*, in I.D. McFarlane (ed.), *Acta conventus Neo-latini sanctandreami*, Binghamton 1986, pp. 85-98.
- C. Michaëlis de Vasconcelos, *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho “Saudade minha – Quando te veria?”*. Seguido do ensaio *Pedro, Inês e a fonte dos amores*, Lisboa 1996 (1922¹).

- H. da Mota, *Obras de Henrique da Mota. As origens do teatro ibérico* (apresentação e estudo de Neil T. Miller), Lisboa 1982.
- M. Nozick, *The Inez de Castro Theme in European Literature*, «Comparative Literature», vol. III, 4 (1951), pp. 330-341.
- G. de Resende, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa 1993, vol. IV, pp. 301-309.
- B. Richardson, *Point of view in drama: diegetic monologue, unreliable narrators, and the author's voice on stage*, «Comparative Drama», 3 (1988), vol. 22, pp. 209-214.
- A. Roig, *Récit de mort, récit de vie dans la tragédie Castro (1553-1556) d'António Ferreira*, in P. Eichel-Lojkine, C. Martin-Ulrich (eds.), *De bonne vie s'ensuit bonne mort: récits de mort, récits de vie en Europe (XV^e-XVII^e siècle)*, Paris 2006, pp. 183-200.
- A. Roig, *O teatro clássico em Portugal no século XVI*, Lisboa 1983.
- J. Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real 2003.
- G. dos Santos, J.M. da C. Esteves, *Castro d'António Ferreira (1528-1569): une tragédie à la portugaise?*, in C. Couderc, H. Tropé (eds.), *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris 2013, pp. 31-42.
- J. de Sena, *Estudos de história e de cultura*, vol. I, Lisboa 1963.
- N. de N. Castro Soares, *Teatro clássico no século XVI. "A Castro" de António Ferreira. Fontes e originalidade*, Coimbra 1996.
- M.L. Machado de Sousa, *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa 1987.
- L. Stegagno-Picchio, *Inês de Castro. Dalla storia alla trasfigurazione epica e teatrale*, in M. Chiabò, F. Doglio (eds.), *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, Roma 2003, pp. 311-323.
- A.I. Watson, *George Buchanan and Antonio Ferreira's Castro*, «Bulletin of Hispanic Studies», 31 (1954), pp. 65-77.
- H.G. Whitehead, *An early Portuguese tragedy*, «The British Museum Quartely», vol. 18, 4 (1953), pp. 95-97.
- J.P. Wickersham Crawford, *The influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's "Castro", and Bermúdez's "Nise lastimosa" and "Nise laureada"*, «Modern Philology», vol. 12, 3 (1914), pp. 171-186.