

# *Cortes de Jupiter* di Gil Vicente: alcune note di lettura

Matteo Rei

Università degli Studi di Torino, Italia

**Abstract** The Portuguese playwright and poet Gil Vicente is celebrated as one of Western literature greatest playwrights, as well as the most important dramatic author of Portuguese literature. *Cortes de Jupiter* (1521) is an excellent example of his unique style and one of his most fascinating plays. This article is intended to analyse some excerpts of this work, that deal with such themes as the representation of crown prince D. João, the presence of a Moorish female character and of her peculiar jargon, the wedding of the *infanta* Beatriz that gave Vicente the opportunity to stage his play.

**Keywords** Gil Vicente. 16th century Portuguese theatre. Beatrice of Portugal. John III of Portugal. Alexander the Great. China. Enchanted moura.

**Sommario** 1 «Uma muito boa, e muito bem feita comédia». – 2 L'infanta Beatriz. – 3 Il principe D. João: «um Alexandre segundo». – 4 «A lume de palhas». – 5 La Mora Tais.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted	2019-04-15
Accepted	2019-12-16
Published	2020-06-19

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Rei, M. (2020). “*Cortes de Jupiter* di Gil Vicente: alcune note di lettura”. *Rassegna iberistica*, 43(113), 9-24.

## 1 «Uma muito boa, e muito bem feita comédia»

L'opera teatrale *Cortes de Jupiter* di Gil Vicente fu rappresentata la sera del 4 agosto 1521 in una sala riccamente addobbata del Paço da Ribeira di Lisbona, alla presenza della famiglia reale e del re D. Manuel, in occasione dell'imminente partenza per il Ducato Sabauda della sua figlia terzogenita, l'infanta Beatriz, che il 7 aprile di quello stesso anno aveva sposato per procura Carlo II di Savoia e si apprestava a lasciare la propria terra natale per raggiungere il marito. In una breve cronaca dedicata all'argomento, Garcia de Resende riferisce che la messa in scena segnò il momento conclusivo di una splendida serata di gala, durante la quale lo stesso sovrano aveva danzato insieme alla giovane neoduchessa e, pur non specificandone il titolo e il nome dell'autore, riserva parole d'elogio al testo del drammaturgo portoghese:

E as danças acabadas, se começou uma muito boa, e muito bem feita comédia de muitas figuras muito bem ataviadas, e mui naturais, feita e representada ao casamento e partida da senhora Infante; cousa muito bem ordenada, e muito bem a propósito, e com ela acabada, se acabou o serão. (Resende 1752, 99)

In queste circostanze vide dunque la luce il dramma che ci è trasmesso dalla postuma *Copilaçam de todas as obras* del 1562 e su cui intendiamo concentrare ora la nostra attenzione. Noteremo allora, per prima cosa, che ad aprirlo è l'intervento di una figura allegorica, quella della Provvidenza, che introduce sulla scena Jupiter, «rei dos elementos» (Vicente 2002, 2: 31), e gli ingiunge di predisporre le condizioni più favorevoli per l'imbarco e per la traversata marittima dell'infanta. Il dio dell'Olimpo acconsente e convoca quattro venti «em figura de trombeteiros» (34), affinché chiamino a raduno il Mare, il Sole, la Luna e Venere. Riunite, così, a consiglio, divinità della tradizione classica ed entità naturali personificate deliberano che la partenza di Beatriz avvenga sotto i migliori auspici e che, per un primo tratto di viaggio, la flotta diretta al Ducato sia scortata da una festosa processione di sudditi e cortigiani trasformati in pesci.

Attraverso le parole dei membri dell'assemblea presieduta da Giove prende così forma, di metamorfosi in metamorfosi, un vero e proprio corteo carnevalesco, con canonici mutati in focene, doganieri fatti spigole, baccellieri convertiti in pescecani... Quando, tuttavia, entrano in gioco i componenti della famiglia reale, è comprensibile che, con prudente deferenza, a questi non vengano imposte disdicevoli trasformazioni ittiche, evitando che squame e branchie ne intacchino l'augusta figura. La soluzione è allora collocarli su portantine e lettighe via via tirate da leoni marini, sollevate da sirene, menate in aria da cigni bianchi, trascinate tra i flutti dagli ippocampi. È quan-

to accade in una sequenza in cui il drammaturgo sfrutta con abilità, come ha riconosciuto Luciana Stegagno Picchio (1999, 243-54), il repertorio iconografico associato, fin dall'Antichità classica, al motivo del corteo o *thiasos* marino, di cui erano originariamente protagonisti le nereidi e i tritoni al seguito di Poseidone.<sup>1</sup>

La sfilata acquatica, chiusa da alcune dame di corte accompagnate dalla rispettive inservienti, lascia poi spazio all'entrata in scena del dio Marte (seguito dai segni zodiacali del Cancro, del Leone e del Capricorno), cui spetta il compito di proferire un vibrante elogio del popolo lusitano e, dopo di ciò, di introdurre il personaggio che segna la conclusione del testo drammatico, quello di una Mora Incantata, la Mora Tais. È lei, risvegliata dal suo sonno secolare grazie a un *romance* intonato a quattro voci da «planetas e sinos» (Vicente 2002, 2: 50), a fare per ultima la sua apparizione sulla scena e ad offrire all'infanta, in segno di buon auspicio, tre oggetti fatati: un ditale, una spada e un anello.

Questi gli elementi di cui si compone l'opera che nella raccolta postuma della produzione letteraria di Vicente risulta inclusa nella sezione destinata, secondo la denominazione controversa adottata dai figli del drammaturgo, alle *tragicomedias*. Si tratta, secondo il giudizio autorevole di Paul Teyssier (1982, 82), di una «peça multiforme e encantadora, que parece preanunciar a ópera pela sua conjugação de diálogo, canções e danças». In essa, l'autore darebbe infatti prova, per lo studioso francese, di una «deslumbrante fantasia poética» (82), servendosi dell'occasione offerta dallo sposalizio dell'infanta per convogliare nella sua creazione teatrale elementi attinti dalla mitologia e dall'astrologia, ma anche desunti dall'attualità e dall'immaginario esotico legato alla scoperte oltremarine, commisti e amalgamati in un programma iconografico suggestivo, che «faz lembrar a tradição colorida e faustosa dos momos» (83).<sup>2</sup> Non è certo un caso, del resto, se proprio in *Cortes de Jupiter* un'altra illustre specialista del teatro gilvicentino, la già citata Luciana Stegagno Picchio (1999, 249), ha riconosciuto senza esitazioni la «glorificação plástica [...] da Renascença manuelina no seu máximo esplendor». Per comprendere meglio le ragioni di questa giustificata ammirazione è opportuno soffermarsi più dettagliatamente sull'analisi dell'opera: obiettivo che si proverà a perseguire, nei seguenti paragrafi, concentrando l'attenzione, per evidenti ragioni di spazio, soltanto su di un numero ridotto di passaggi testuali: quelli che a chi scrive sono parsi più stimolanti e degni di approfondimento.

<sup>1</sup> Oltre al citato saggio di Luciana Stegagno Picchio, per la bibliografia specifica su *Cortes de Jupiter* si fa essenzialmente riferimento a: Mateus 1988; Rodrigues 2002 e 2004.

<sup>2</sup> Sul tema dell'iconografia nel teatro di Vicente: cf. Machado 2005.

## 2 L'infanta Beatriz

La didascalia che precede e introduce il testo drammatico, dopo avere indicato nella partenza della novella duchessa la circostanza che motivò la sua rappresentazione, annuncia l'introito della Provvidenza divina. Vale la pena di soffermarsi su questa iniziale indicazione scenica, dal momento che essa si direbbe contenere già una prima, implicita allusione alla principale dedicataria e destinataria di *Cortes de Jupiter*: l'infanta Beatriz. Il suo sembiante parrebbe riflettersi, infatti, nell'aspetto esteriore del personaggio che per primo appare sulla scena e che si presenta «em figura de princesa com espera e cetro na mão» (Vicente 2002, 2: 31). Un rispecchiamento che trova poco oltre, del resto, una più specifica sostanza testuale, attraverso la ripetizione dell'encomiastico «divina jóia», dapprima (31, v. 9) ati tributo alla figlia di D. Manuel dalla stessa Provvidenza, e poco oltre (33, v. 46) riferito a quest'ultima da parte del nuovo arrivato Jupiter. Suggestivo esempio, su scala microtestuale, dell'abilità con cui Vicente sa avvantaggiarsi anche delle restrizioni impostegli dalla forma versificata, traendo in questo caso abilmente partito dalla necessità di reperire vocaboli da far rimare con «Sabóia» (31-3): toponimo che ricorre per quattro volte nel corso dell'opera (31, 33, 50, vv. 6, 49, 69, 619), trascinando con sé non soltanto il prezioso epiteto «jóia» (31, 33, vv. 9, 46), ma pure la nobilitante allusione all'antia ca città di «Tróia» (31, 33, vv. 8, 66).<sup>3</sup>

A questo riguardo si può osservare che all'infanta, ricordata ancora in un verso della *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra* (del 1527), Vicente alludeva in già due opere, la *Exortação da Guerra* e l'*Auto das Fadas*, cui ella parrebbe aver assistito di persona e di cui proprio l'accenno alla sua presenza tra il pubblico permette di collocare la prima rappresentazione in una data senz'altro precedente all'agosto del 1521. Nella prima è la principessa troiana Polissena che le si rivolge, apparentemente profetizzando per lei un matrimonio che l'avrebbe legata alla casa reale francese:

Ifante dona Breatiz  
 vós sois dos sinos julgada  
 que haveis de ser casada  
 nas partes de flor de lis. (Vicente 2002, 1: 671, vv. 275-278)

Una predizione che nella sua ambiguità e imprecisione potrebbe tuttavia, a nostro giudizio, anche alludere all'unione con il Duca di Savo-

<sup>3</sup> Due termini peraltro già abbinati, per mezzo della rima, nella traduzione poetica dell'epistola ovidiana di Enone a Paride svolta da João Roiz de Lucena e trasmessaci dal *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende (1993, 3: 106).

ia, dal momento che questi con i reali di Francia era strettamente imparentato (la sua sorellastra maggiore, Luisa di Savoia, era infatti la madre di Francesco I, che salì al trono nel 1515). In ogni caso Polissena, che, evocata dall'aldilà, si rivolge ai figli e alle figlie di D. Manuel presenti alla messa in scena, pronunciando profezie inerenti al loro avvenire, ha un ruolo piuttosto simile a quello delle tre sirene o Fate Marine che intitolano l'Auto detto, appunto, *das Fadas*. Beatriz venne coinvolta, in questo caso, in un gioco di società consistente nella distribuzione (fino a un certo punto) casuale di alcuni foglietti (*sortes*) indicanti il nome di un corpo celeste o di un animale: ognuno di questi conteneva anche un breve testo che attribuiva alcune specifiche caratteristiche a chi lo avesse estratto (cf. Alçada 2003, 407-55).

Ai cortigiani e alla dame di corte vennero destinate le *sortes* dedicate agli animali, spesso contraddistinte da cenni satirici e allusioni maliziose, mentre ai membri della famiglia reale Vicente riservò quelle inerenti ad astri e pianeti, di più marcato carattere elogiativo. Con eccezione di Cupido, capitato in sorte al principe D. João, oggetto di questa estrazione furono le stesse figure ibride di divinità-pianeti che si ritroveranno nelle *Cortes* del 1521. Ecco allora «Jupiter», re dell'Olimpo toccato, certo non per caso, a D. Manuel; «Sol», associato alla giovanile e luminosa bellezza della sua terza moglie Leonor; «Lũa», assegnata all'infanta Isabel, futura imperatrice, divina come Diana e allo stesso tempo radiosa come un sole; e infine «Vénus», astro destinato proprio a Beatriz e che, in virtù della sua lucentezza, offre lo spunto a un encomio non meno iperbolico dei precedenti:

A este planeta só  
 olham todalas estrelas  
 porque é mais clara qu'elas. (Vicente 2002, 2: 247, vv. 591-593)

Versi che parrebbero anticipare un'associazione, quella tra la figura dell'infanta e l'immagine brillante di un corpo celeste, che farà la sua comparsa anche in *Cortes*, laddove Beatriz, circondata dalle dame che l'accompagneranno al Ducato, appare fin dai primi versi come una stella tra le stelle («[...] estrela antr'as estrelas»; 32, v. 20), per assurgere poi, in ragione della sua rotta verso Levante, a: «nova estrela d'oriente» (46, v. 498). Non sorprende, allora, che lo splendore e la giovanile bellezza della sposa di Carlo II possano vincere e offuscare, per Vicente, quelli della stessa Luna:

Ide ventos à mui bela  
 Lũa Diana fermosa  
 dizei que a mais bela qu'ela  
 está pera ir à vela  
 destes reinos poderosa. (34, vv. 100-104)

### 3 Il principe D. João: «um Alexandre segundo»

La descrizione del corteo marittimo destinato ad accompagnare Beatriz nella sua traversata verso il Ducato Sabauda occupa la parte centrale dell'opera, che è anche la più estesa (Vicente 2002, 2: 36-46, vv. 162-513). Alla prima sequenza, dedicata, come si ricorderà, alle metamorfosi collettive di diversi gruppi sociali o professionali (i «vereadores» convertiti in rombi, i giudici in pesci volanti, le «regateiras» in sardine, ecc.), fa seguito la menzione, a partire dall'erede al trono D. João, di sei dei sette fratelli che erano, come Beatriz, frutto del matrimonio di D. Manuel con la regina D. Maria (con la curiosa esclusione dell'ultimogenito, Duarte), cui si aggiunge l'infanta Maria, l'unica figlia che, meno di due mesi prima, era nata dall'unione del sovrano con la sua terza sposa, D. Leonor d'Austria. Ed è in questo momento che, come già accennato, irrompono sulla scena le figure mitologiche tradizionalmente associate al *thiasos* marino, dal momento che infanti e infante incedono a bordo di carri e scafi trionfali che risultano mossi, via via, da cavalli e leoni marini, cigni bianchi, tritoni e sirene. Elementi tratti da un repertorio mitologico che riverbera anche nella successiva processione delle dame, scortate, oltre che da cormorani e aironi, da «seiscentos golfinhos» e «mil sátiros marinhos» (46, vv. 481-2).

In questo contesto la figura del principe João, futuro erede al trono, e la portantina con cui prende parte al corteo sono oggetto di una descrizione in cui la menzione di figure storiche e mitologiche dell'Antichità si sposa con un accenno ai territori e ai popoli remoti lambiti in quegli anni dalle navigazioni portoghesi:

o príncipe nosso senhor  
 irá em quatro rocins  
 marinhos em um andor  
 do ouro que milhor for  
 em toda a terra dos chins.  
 E um sobrecéu por cima  
 d'esmeraldas e robis  
 lavrado d'obra de lima  
 que nam possam dar estima  
 a labores tam sotis.

Sua figura será  
 um Alexandre segundo  
 que sem grifos sobirá  
 onde bem devisará  
 totalas cousas do mundo. (40, vv. 272-286)

Sono vari gli elementi degni di nota, in questi versi, a cominciare dal baldacchino che viene definito «lavrado d'obra de lima» (v. 279), con il ricorso a un'espressione in cui José Ferreira Tomé, l'orefice incaricato di restaurare la Custodia di Belém nel 1929, riconobbe un dei numerosi tecnicismi propri dell'arte orafa che, a suo dire, sarebbero presenti nelle opere del drammaturgo (cf. Tomé 1954, 17; Mateus 1988, 15). Tuttavia, a richiamare specialmente la nostra attenzione sono soprattutto le allusioni indirizzate, da una parte, alla figura di Alessandro Magno, e dall'altra, all'Impero Cinese.

Il riferimento alla «terra dos chins» (v. 276), per cominciare, è degno di nota poiché parrebbe corrispondere fedelmente all'interesse dimostrato verso il Celeste Impero da parte del re D. Manuel, che già nel 1513 aveva inviato in Cina, come proprio emissario, Rafael Perestrelo, cui fece seguito una flotta capitanata da Fernão Peres de Andrada, il quale, dopo aver attraccato a Canton, aveva fatto ritorno a Lisbona nel 1520, portando notizia al re della ricchezza e dello splendore di quelle terre (cf. Costa 2011, 235).<sup>4</sup>

Altrettanto interessante, per diversi motivi, è l'identificazione tra il principe João e «um Alexandre segundo» (Vicente 2002, 2: 40, v. 282), alla cui origine non sarà stata estranea, tenendo presente quanto abbiamo ora ricordato, la memoria della leggendaria campagna di conquiste orientali di cui l'antico monarca fu protagonista. A questo proposito si può osservare che l'accostamento nobilitante tra l'erede al trono e il Macedone, come prototipo ideale di sovrano e di condottiero, verrà ripreso da Gil Vicente al momento dell'incoronazione del figlio di D. Manuel, nei versi della *Aclamação de D. João III*, per poi ripresentarsi anche, quasi letteralmente, in una battuta della tragicommedia *Fráguas de Amor*:

<sup>4</sup> Pare corretto individuare in questi versi di *Cortes de Jupiter* una precoce attestazione dell'etnonimo *chins*, forma plurale di *chim*, con riferimento agli abitanti della Cina, che ricorre poi spesso in testi posteriori come la *Peregrinação* (1604) di Fernão Mendes Pinto. Tra i testi del secolo XVI in cui l'etnonimo fa la sua apparizione si possono contare, ad esempio: il *Diálogo do Soldado Prático* di Diogo de Couto (seconda metà del XVI sec.); il *Colóquio dos Simples* (1563) di Garcia de Orta (cf. ad esempio: «E em Calecut tinham uma feitoria, como fortaleza, que oje em dia permanece e se chama *China Cota*, que quer dizer fortaleza dos Chins»; Orta 1987, 1: 204); le *Décadas da Ásia* di João de Barros (in particolare la seconda e la terza, 1553 e 1563) e ancora l'*Enforcação da China mandada per hum homem a mestre Francisquo*, notizia fornita a Padre Francesco Saverio da un anonimo informatore, poi riportata in un manoscritto della Biblioteca Municipale di Elvas databile al 1548 e raccolta da Raffaella D'Intino nella sua preziosa silloge di scritti cinquecenteschi portoghesi sulla Cina: «diz que ele vio per muitas vezes na terra de Poquim muitos povos de gemte que são como Chins» (D'Intino 1989, 61). Per queste verifiche ci siamo avvalsi dell'utilissimo *Corpus do Português* (Mark Davies, <https://www.corpusdoportugues.org/>). Il toponimo *China* è presente nel *Cancioneiro Geral* (1516) di Garcia de Resende, al cui interno un componimento di João Roiz de Sá menziona un «mandil da China» (Rocha 1993).

Hermano vo  
 ver un príncipe afamado  
 el que en Portugal reinó.  
 Porque dicen allá  
 qu'es un rey tan facundo  
 que conquista todo el mundo  
 y que todo se le da  
 y es Alexandre segundo. (Vicente 2002, 2: 643, vv. 59-66)

Il riferimento ad Alessandro Magno, additato a un giovane principe come figura esemplare a fini didascalici non può certo sorprendere. Si ricordi, ad esempio, che già nella seconda metà del Quattrocento, alla corte borgognona di Isabel di Portogallo, figlia del re D. João I e sposa di Filippo il Buono, il letterato portoghese Vasco de Lucena aveva effettuato una traduzione francese del *De Rebus Gestis Alexandri Magni* dello storico latino Quinto Curzio Rufo: traduzione realizzata, con ogni probabilità su sollecitazione della stessa duchessa, allo scopo di fornire un modello di comportamento al figlio e futuro duca Carlo il Temerario (cf. Nascimento 1993; Cannon Willard 1967, 539-40). D'altra parte l'interesse verso la figura di Alessandro Magno nel Portogallo di inizio Cinquecento è testimoniato inequivocabilmente dalla presenza di un busto che lo raffigura, insieme ad altre personalità illustri dell'epoca classica (Scipione, Cesare e Augusto), nel chiostro del Mosteiro dos Jerónimos di Lisbona (cf. Pereira 1995, 131).

#### 4 «A lume de palhas»

Le entità astrologiche e divine riunite a consiglio nella prima parte dell'opera («Sol», «Lũa», «Jupiter» e «Vénus»), predispongono che il vivace seguito costituito da cortigiani tramutati in pesci e da membri della famiglia reale posti su scafi sontuosi sia tenuto ad accompagnare Beatriz soltanto nel segmento oceanico del suo periplo nautico: all'imbocco del mar Mediterraneo essi saranno rimpiazzati da un corteo di sirene, creature mitologiche legate a questo mare fin dall'Antichità classica. Ed è soltanto a questo punto, inoltre, che all'assise delle divinità raccolte in assemblea si unisce, su puntuale sollecitazione dello stesso Giove, il dio Marte:



Deos Mars que é das batalhas  
 desd'ó estreito adiante  
 pera segurar a ifante  
 que nam vá a lume de palhas  
 venha aqui mui triunfante. (Vicente 2002, 2: 47, vv. 514-518)<sup>5</sup>

Nel tragitto nautico dell'infanta, Gil Vicente inserisce, insomma, una cesura ideale, che lo separa in due segmenti a sé stanti, quello atlantico, che vede gli accompagnatori partiti da Lisbona condurre Beatriz fino allo Stretto di Gibilterra, e quello mediterraneo, segnato dall'ingresso in uno spazio conteso tra forze contrapposte (l'Europa cristiana e la minacciosa potenza turca), che, al fine d'essere percorso felicemente e senza pericoli, rende necessario l'intervento del dio della guerra. A tal proposito, degna di nota è, nei versi sopraccitati, la giustificazione addotta da Jupiter per convocare Marte: egli dovrà intervenire per proteggere Beatriz («segurar a ifante») e per fare in modo che la sua traversata rispetti, in tutta sicurezza, una rotta nota e prestabilita («que nam vá a lume de palhas»).

A riguardo dell'espressione *ir a lume de palhas* si può osservare che, nel suo classico *Dicionário da Língua Portuguesa* (1789), António de Moraes Silva riporta (alla voce «lume» e rifacendosi a un passaggio della *Comédia Ulisipo* di Jorge Ferreira de Vasconcelos) un modo di dire accostabile a quello usato da Vicente, vale a dire *falar a lume de palhas*, ovvero parlare, come specifica il lessicografo, «sem ter certeza do que se diz» (Silva 1789, 2: 36). Possiamo allora affermare che con il suo «que nam vá a lume de palhas» Vicente volesse esprimere l'auspicio che la flotta in viaggio con Beatriz non procedesse a tentoni, senza ben sapere dove dirigersi, ma avesse ben chiaro il percorso da seguire.<sup>6</sup>

Non altrettanto semplice è, invece, appurare se l'immagine qui evocata dal drammaturgo sia da mettere in rapporto con la divisa personale dell'infanta, dal momento che le uniche testimonianze a riguardo ci vengono da fonti più tarde e parrebbero fare riferimento al periodo in cui ella era ormai Duchessa di Savoia, obbligandoci a tenere nella dovuta considerazione l'ipotesi che l'adozione di tale emblema sia da considerarsi successiva alla sua partenza dal Portogallo. È comunque suggestiva la coincidenza tra l'espressione figurata di *Cortes de Jupiter* e tale rappresentazione simbolica, consistente nell'immagine di una mano nell'atto di sostenere tre fiaccole accese, la cui vampa intimorisce e tiene lontano un leone.

<sup>5</sup> Al motivo del consiglio degli dei, introdotto dal drammaturgo in *Cortes*, Camões concede, com'è noto, ampio spazio nel primo canto di *Os Lusíadas*; a tal riguardo cf. Rodrigues 2002, 104.

<sup>6</sup> Nella *Comédia Ulisipo*, tale espressione, attribuita al personaggio eponimo, fa la sua comparsa nel suo dialogo con la moglie Filotécnia, all'interno della prima scena: «porp que vejaes que não falo a lume de palhas» (Vasconcelos 1787, 19).

Così, quanto meno, la si trova riprodotta nell'opera *Symbola Divina et Humana* (1601) di Jacobus Typotius, laddove la scena poc'anzi descritta è sormontata dall'effigie di una corona e dal motto in lingua spagnola «Con Estas» (cf. Typotius 1601, 33-5).<sup>7</sup> Secondo l'umanista fiammingo, all'interno di tale raffigurazione emblematica – che sarebbe stata impiegata, prima che da Beatriz, da Giovanna d'Aragona (1502-75) – il leone rappresenterebbe Satana e le torce fiammanti le tre virtù teologali (fede, speranza e carità) capaci di tenerlo a bada, permettendo così di guadagnare la vita eterna (cui alluderebbe la corona aleggianti nel cielo), a meno che le faci accese non simboleggino, invece, gli strumenti (religione, giustizia, forza militare) con cui la Duchessa intendeva difendere dai nemici (= leone) i propri possedimenti (= corona). Con piccole discrepanze (come nel caso delle tre fiaccole sostituite da una sola) e associandosi anche a motti diversi (*Magnos vana fugant, Solus fortes terret ignis,...*), la stessa divisa verrà successivamente descritta e commentata anche nel *Teatro d'Imprese* (1623) dell'abate Giovanni Ferro e nella *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie* (1660) di Samuel Guichenon, che a questo riguardo parrebbero rifarsi essenzialmente alle indicazioni di Typotius.<sup>8</sup>

## 5 La Mora Tais

Un'ultima annotazione merita la figura della Mora Tais, che, liberata dal luogo fatato in cui si trovava reclusa, appare sulla scena recando con sé gli oggetti magici di cui farà dono all'infanta e proferendo versi che palesano il disorientamento e la confusione conseguenti alla rottura dell'incantesimo di cui, per uno smisurato arco di tempo (addirittura: «dox mil años»; v. 651), è stata vittima:

Mí no xaber que exto extar  
 mí no xaber que exto xer  
 mí no xaber onde andar  
 Alá xaber divinar  
 lo que extar Alá xaber. (Vicente 2002, 2: 50, vv. 641-645)

A tal proposito va osservato, innanzitutto, che nel personaggio di Gil Vicente si riscontra la presenza di alcuni tratti destinati a con-

<sup>7</sup> Le illustrazioni che impreziosiscono tale opera di Typotius (1540-1601) sono dell'incisore Aegidius Sadeler (1570-1629).

<sup>8</sup> Si veda la voce «Leone» nell'opera di Ferro (1623, 431-40), in particolare il passaggio sulla divisa di Beatriz (433) e la relativa illustrazione (439), e si confronti con quanto riportato da Samuel Guichenon (1660, 657).

traddistinguere la figura stereotipata dei Mori nel teatro iberico del Cinquecento e del primo Seicento: *Cortes de Jupiter* parrebbe collocarsi, a questo riguardo, all'inizio di una fiorente tradizione. Tra gli elementi caratterizzanti quello che gode di maggior rilievo è senz'altro la particolare lingua utilizzata dalla Mora, cui si affiancano accenti di carattere più ampiamente culturale, riconducibili essenzialmente alla sfera religiosa.

Cominciando dal particolare del gergo attribuito alla Tais gilvicentina occorre rilevare che le sue principali caratteristiche, dettagliatamente studiate da Paul Teyssier (2005, 267-75), concernono tanto l'aspetto fonetico quanto quello sintattico e si riflettono nella lingua parlata dai Mori in molte opere teatrali successivamente apparse in Spagna e Portogallo.<sup>9</sup> Nel presentarne un sintetico elenco può essere perciò interessante affiancare alle citazioni estratte da *Cortes de Jupiter* (CO) gli esempi analoghi offerti da alcuni di tali testi drammatici, ovvero, nel dettaglio: la *Farsa de la Iglesia* (IG) di Diego Sánchez de Badajoz, *Las Cortes de la Muerte* (MU) di Micael de Carvajal e Luis Hurtado de Toledo, l'anonima *Farsa del Sacramento, llamada de los Lenguajes* (LE), il *Paso de un Soldado y un Moro, y un Hermitaño* (PA) di Juan de Timoneda, la commedia *Armelina* (AR) di Lope de Rueda, la «comedia famosa» *Los Esclavos Libres* (ES) di Lope de Vega e infine un *Loa en Morisco* (LO) che questo stesso autore avrebbe composto a complemento della sua *Fiesta Tercera del Santísimo Sacramento*.

A tali opere può essere innanzitutto accostato, in ambito lusitano, l'anonimo *Auto de Dom Luís e dos Turcos* (TU) del 1572, in cui, tuttavia, la parlata della Mora di Vicente, ripresentandosi sulla bocca di due portoghesi caduti prigionieri in terra musulmana, si spoglia della sua veste linguistica prevalentemente castigliana e delle sue caratteristiche fonetiche, conservando soltanto alcune peculiarità nell'ambito della sintassi. Più interessante, poiché riflette peculiarità fonetiche affini a quelle della parlata attribuita alla Mora Tais, ma innestate su una base portoghese, è il caso del *Auto de Santiago* (SA) de Afonso Álvares (in cui l'*algaravia* moresca contraddistingue il personaggio di un «Mouro» di nome «Ale»)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Riguardo alla lingua della Mora Tais va anche segnalato lo studio pionieristico di A.R. Gonçalves Viana (1892). Non aggiunge molto alle conclusioni cui perviene Teyssier l'analisi svolta da José Pedro Machado, in un contributo apparso nel 1938 e poi ripreso e rielaborato a quasi trent'anni di distanza (Machado 1965). Sulla lingua dei Mori in testi drammatici spagnoli è sempre utile la visione d'insieme offerta nell'approfondito studio di Albert E. Sloman (1949).

<sup>10</sup> Ecco, in rapida rassegna, i riferimenti bibliografici relativi a: *Farsa de la Iglesia* (Sánchez de Badajoz 1886, 2: 187-96), *Las Cortes de la Muerte* (Sancha 1950, 1-41), *Farsa del Sacramento, llamada de los Lenguajes* (Rouanet 1901, 3: 329-43), *Paso de un Soldado y un Moro, y un Hermitaño* (Timoneda 1911, 1: 189-96), la quarta scena di *Armelina* (Rueda 1967, 135-40), *Los Esclavos Libres* (Vega 1918, 397-439), *Loa en Morisco*

Fatte queste premesse, possiamo dunque passare in rassegna gli elementi essenziali di tale lingua codificata, partendo dall'aspetto fonetico e venendo via via a quello morfosintattico e lessicale:

- lo *xexeo*, ovvero essenzialmente il passaggio a fricativa postalveolare sorda [ʃ] della fricativa alveolare sorda [s]: «Alá xaber máx que yo» (CO); «mi bon xonior» (LE); «mira quin extar xolmado» (PA); «haxer que perdemox quanto ex trabaxado» (AR); «Estamux» (ES); «a vox» (LO); «xus levantar» (SA);
- passaggio a occlusiva bilabiale sonora [b] della fricativa labiodentale sonora [v]: «Algarbe», «box» (CO); «llebó» (PA); «cruel catibero» (SA);
- impiego esteso o esclusivo dell'infinito in luogo della forma verbale sintatticamente richiesta dal contesto: «Alá xaber divinar» (CO); «Nunca tal mandar Mahoma» (IG); «Que mandar mi bon xonior?» (LE); «Tal xalud dar Diox a mi» (PA); «Quin llamar» (AR); «comer Dan, doler los dentes» (LO); «Que dizer box» (SA);
- sostituzione del pronome personale soggetto con la corrispondente forma pronominale indicante il complemento: «Mí no xar ber que exto xer» (CO); «Mi nunca estar bajador» (LE); «Solimo, mi ser contente», «Que mi hazer?», «My ser mudo, nam fallar» (TU); «e já mi tener-te por mino cativo» (SA);
- confusione nell'utilizzo dei verbi *ser* ed *estar*: «reina que extar del Algarbe», «que exte dedal [...] / extar de mãy de Mahomad» (CO); «Extar moxger veja bona» (IG); «Mi xonior, no estar cristiano» (LE); «que extar verdad mochas cosas» (LO);
- presenza (moderata) di arabismi lessicali: «quebir» 'grande' (CO); «Caíde» 'capitano' (ES); «taibo» 'buono' (TU);
- ricorso a nomi propri di persona arabi (o che hanno anche solo l'aria di esserlo), tanto per denominare i personaggi di Mori, quanto all'interno delle battute da questi pronunciate: «Axa», «Braxa» (CO); «Jarique», «Arfaraz» (MU); «Muilén Bucar» (AR); «Zulema», «Amir», «Soliema» e vari altri (ES); «Amete» (LO).

Alla caratterizzazione della Tais di Vicente e più in generale a quella dei Mori nella produzione teatrale successiva attengono, poi, le allusioni alla religione islamica da tali personaggi professata, che hanno essenzialmente per oggetto:

---

(Vega 1963, 189-91), *Auto de Dom Luís e dos Turcos* (Macchi 1965) e *Auto de Santiago* (Álvares s.d.). Le sopraindicate particolarità del gergo moresco presente nell'*Auto de Dom Luís e dos Turcos*, spingono Giuliano Macchi, il curatore dell'edizione qui utilizzata, ad accostarlo alla *língua de preto* già presente nelle opere di Vicente (Macchi 1965, 39-40), ovvero a un'ulteriore tipologia di lingua stereotipata, anch'essa oggetto dell'analisi di Paul Teyssier (2005, 275-305).

---

- le invocazioni o espressioni esclamative rivolte a Dio (Allah): «Alá xaber divinar», «Alá quebir» (CO); «Por Alá» (MU); «Alá xaber» (PA); «Alá te dar xalud» (AR); «vive Alá», «Por Alá» (ES);
- la menzione, in forme che adattano più o meno fedelmente quella araba, del nome del Profeta Maometto: «Mahomad» (CO); «Mahoma», «Mahomet» (IG); «Mahoma» (ES); «Mafamede» (TU); «Mafoma» (SA);
- infine il riferimento al testo sacro o ad altre figure della tradizione islamica, così come ai suoi precetti: «Axa», probabile allusione alla sposa prediletta di Maometto (CO); cenni alla poligamia e alle limitazioni inerenti al consumo di alcolici e di carne di maiale (IG); rimandi alle prescrizioni e ai luoghi deputati alla preghiera («eu andar mizquita razar»; SA); menzione della Mecca (IG; ES) e del Corano (ES; LO; SA).

È necessario tuttavia evidenziare che, ai tratti che la accomunano ai Mori teatrali presenti nelle opere sopraccitate, la Mora Tais di Vicente sovrappone alcune caratteristiche che le sono peculiari e che la imparentano piuttosto con il prototipo folklorico della *Moura Encantada*: un personaggio protagonista, in ambito portoghese, di numerosissime narrazioni trasmesse per via orale fino ai giorni nostri. Così, l'incarico di recare con sé doni preziosi e dotati di magici poteri parrebbe accordarsi bene con il ruolo di guardiana di tesori nascosti che è abitualmente riconosciuto a tale personaggio nella tradizione popolare, in seno alla quale la stessa natura di tali oggetti (un anello, un ditale e una corta spada del modello detto *terçado*) potrebbe trovare una spiegazione (a tal riguardo e per ciò che segue: cf. Parafita 2006, 114-18).

È degno di nota, infatti, che proprio un anello si trovi al centro del racconto dedicato agli amori di un viandante e una Mora Incantata che nel 1879 Adolfo Coelho, dopo averlo raccolto nella regione del Minho, incluse nella sua pionieristica antologia di *Contos Populares Portugueses* (Coelho 1985, 285-6). E a riguardo del «didal de condão» (Vicente 2002, 2: 49, v. 585) si può ricordare che le attività di tessere e filare (ma talvolta anche cucire) sono tra quelle più comunemente associate a questa figura. Ad essa viene d'altra parte anche attribuita con una certa frequenza l'occupazione di venditrice ambulante, intesa a richiamare l'attenzione di chi può liberarla dal sortilegio di cui è vittima esponendo oggetti che possano, a seconda dei casi, risvegliare l'interesse di acquirenti femminili (e si tratterà allora di bracciali e altri monili, che ci riportano alla presenza dell'anello nel testo di Vicente), oppure allettare la cupidigia di clienti maschili (e ad essere dispiegate saranno armi di ogni foggia e misura, che ci riconducono, invece, alla menzione del *terçado*).

Si osservi, infine, che alle entità astrologiche presenti sulla scena (gli dei-pianeti e i tre segni zodiacali che hanno fatto il loro ingresso

insieme a Marte) spetta il compito di strappare la Mora all'«encantado lugar» (48, v. 576) della sua prigionia, cui ella allude successivamente dandogli il nome di «inferno» (51, v. 656). Particolare, questo, che si potrebbe mettere in relazione con i luoghi di accesso impervio o impossibile (grotte, pozzi, cunicoli sotterranei) che sono comunemente indicati come dimora di Mori e More fatati nel repertorio leggendario tradizionale, alimentando una credenza di cui parrebbero conservare una suggestiva traccia i vari *Cova da Moura*, *Furna dos Mouros*, *Poço dos Mouros* che punteggiano tutt'oggi la toponomastica portoghese (cf. Parafita 2006, 172-8).

## Bibliografia

- Alçada, J.N. (2003). *Por ser coisa nova em Portugal. Oito ensaios vicentinos*. Coimbra: Angelus Novus.
- Álvares, A. (s.d.). *Auto de Santiago*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI – Base de dados textual. <http://www.ce-t-e-quinhentos.com>.
- Cannon Willard, C. (1967). «Isabel of Portugal, Patroness of Humanism?». Sin mone, F. (a cura di), *Miscellanea di Studi e Ricerche sul Quattrocento francese*. Torino: Giappichelli Editore, 517-44.
- Coelho, A. (1985). *Contos Populares Portugueses*. Prefácio de E. Vega de Oliveira. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Costa, J.P. Oliveira e (2011). *D. Manuel I. 1496-1521. Um Príncipe do Renascimento*. Lisboa: Temas e Debates.
- D'Intino, R. (ed.) (1989). *Enformação das cousas da China. Textos do século XVI*. Introdução e leitura R. D'Intino. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ferro, G. (1623). *Teatro d'Imprese. Parte prima*. Venezia: Giacomo Sarzina.
- Guichenon, S. (1660). *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie*. 2 vols. Lyon: Guillaume Barbier.
- Machado, J.P. (1965). «A Fala da Moura das “Cortes de Júpter” de Gil Vicente». *Revista de Portugal*, 30(238), 402-16.
- Machado, J.N. Sales (2005). *A Imagem do Teatro. Iconografia do Teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Macchi, G. (a cura di) (1965). *Auto de Dom Luís e dos Turcos*. Testo anonimo del sec. XVI con introduzione e note di G. Macchi. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Mateus, O. (1988). *Cortes*. Lisboa: Quimera. Coleção «Vicente».
- Nascimento, A.A. do (1993). «Vasco de Lucena». Tavani, G.; Lanciani, G. (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 646-7.
- Orta, G. de (1987). *Colóquio dos Simples e Drogas da Índia*. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Parafita, A. (2006). *A Mitologia dos Mouros (Lendas, Mitos, Serpentes, Tesouros)*. Vila Nova de Gaia: Edições Gailivro.
- Pereira, P. (1995). «A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo». Pereira, P. (dir.), *Do «Modo» Gótico ao Maneirismo*. Vol. 2 de *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 115-55.

- Resende, G. de (1752). *Chronica del Rey Dom Ioam II*. Lisboa: Officina de Manoel da Sylva.
- Resende, G. de (1993). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. 5 vols. Fixação do texto e estudo de A.F. Dias. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rocha, A. Crabbé (1993). «João Roiz de Sá». Tavani, G.; Lanciani, G. (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 338.
- Rodrigues, M.I. Resina (2002). «Um adeus com muitos sorrisos». *Leituras*, 11, 103-9.
- Rodrigues, M.I. Resina (2004). «Lisboa 1521: as Cortes na corte». *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, 37-51.
- Rouanet, L. (1901). *Autos, Farsas, y Coloquios*. 4 vols. Publiée par L. Rouanet. Barcelona; Madrid: L'Avenç; Murillo.
- Rueda, L. de (1967). *Eufemia. Armelina*. Estudio, ed. y notas de F. González Ollé. Salamanca: Anaya.
- Sancha, J. de (1950). *Romancero y Cancionero Sagrados*. Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles por Don Justo de Sancha. Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles.
- Sánchez de Badajoz, D. (1886). *Recopilación en metro*. Reimpresión del ejemplar único por el excmo señor D.V. Barrantes. 2 vols. Madrid: Librería de los Bibliófilos.
- Silva, A. de Morais (1789). *Diccionario da Lingua Portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva, natural do Rio de Janeiro*. 2 vols. Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- Sloman, A.E. (1949). «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega». *The Modern Language Review*, 44(2), 207-17. <https://doi.org/10.2307/3716981>.
- Stegagno Picchio, L. (1999). *Mar Aberto. Viagens dos portugueses*. Lisboa: Caminho.
- Teyssier, P. (1982). *Gil Vicente – O Autor e a Obra*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- Teyssier, P. (2005). *A Língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Timoneda, J. de (1911). *Obras completas*. Estudio de M. Menéndez Pelayo. 2 vols. Valencia: Establecimiento Tipográfico Domenech.
- Tomé, J. Ferreira (1954). *Duas fases da vida de Gil Vicente*. Lisboa: s.e.
- Typotius, J. (1601). *Symbola Divina et Humana Pontificum Imperatorum Regum*. Pragae: s.e.
- Vasconcelos, J. Ferreira de (1787). *Comedia Ulysippo*. Lisboa: Academia Real das Sciencias.
- Vega, L. de (1918). *Obras dramáticas V*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Vega, L. de (1963). *Obras VI. Autos y coloquios I*. Ed. y estudio preliminar Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas, 189-91. Biblioteca de Autores Españoles.
- Viana, A.R. Gonçalves (1892). *Deux faites de phonologie historique portugaise. Mémoire présenté à la 10ème session du Congrès internationale des orientalistes*. Lisboa: Imprimerie Nationale; Société de Géographie de Lisbonne.
- Vicente, G. (2002). *As Obras*. 5 vols. Direcção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

