

Ugo Serani\*

## Teatro di Babele

### La risorsa drammatica del plurilinguismo: il caso Gil Vicente

La traduzione dei testi teatrali di Gil Vicente propone una gamma di problemi ricca e complessa. Il primo nodo è connesso alla specificità del linguaggio drammatico e alla rigida versificazione in rima. Il secondo è legato alla distanza temporale che ci separa dall'autore e, di conseguenza, dalla altrettanto grande distanza linguistico-culturale – si tratta di spettacoli tutti scritti e rappresentati tra il 1502 e il 1536. Un terzo problema è il plurilinguismo della quasi totalità dei testi gilvicentini. Infine, si ha la necessità di comprendere in chiave di «genere» ogni opera, perché ciascuno spettacolo, che per la tematica trattata sembra rispondere allo stesso modello, tale non è nella prospettiva da cui il drammaturgo affronta il tema stesso. È importante che il traduttore abbia ben chiaro questo aspetto per poter realizzare scelte corrette, visto che dovrà tradurre non solo la parola, ma piuttosto un codice letterario da una cultura a un'altra.

Soffermiamoci un momento su quest'ultimo aspetto e cioè la questione del genere drammatico. Nel 1942 António José Saraiva<sup>1</sup> suggeriva di classificare la produzione gilvicentina in 9 tipi, peraltro rimanendo escluso da questa tassonomia un assoluto capolavoro come il *Pranto de Maria Parda*. In seguito lo stesso Saraiva, nella *História da literatura portuguesa*<sup>2</sup>, redatta insieme a Óscar Lopes, pro-

\* Curatore dell'area di Lusitanistica e Arabistica.

poneva una suddivisione in soli 5 generi. Tanto l'una che l'altra catalogazione, tuttavia, risultano insufficienti per classificare la produzione drammaturgica di Gil Vicente. Prendiamo, a titolo di esempio, due testi apparentemente agli antipodi secondo le consuete suddivisioni: la *Barca do Inferno* (ovvero *Auto da Moralidade*) e la *Farsa do Juiz da Beira*. Il primo è un capolavoro normalmente inserito nel computo degli spettacoli religiosi (a seconda dei vari criteri seguiti viene indicato come opera di devozione, moralità, opera sacra, ecc.); il secondo è un lavoro considerato minore e senza particolari pregi, inserito nell'ambito degli spettacoli comici, delle farse appunto. Tuttavia, si tratta di due testi che presentano la stessa struttura drammaturgica, tanto per la sfilata sulla scena di personaggi che raccontano la loro storia e il cui intervento si esaurisce alla loro uscita, tanto per alcune strategie di caratterizzazione dei personaggi, tipico delle cosiddette *práticas*<sup>3</sup>. Dal punto di vista dell'organizzazione dello spettacolo, i due testi rientrano dunque in una modalità, la *prática* appunto, che risulta così trasversale ai generi drammatici solitamente considerati. Inoltre i due spettacoli sono molto più vicini di quanto non possa far immaginare la loro localizzazione all'interno della raccolta attraverso cui sono giunti sino a noi<sup>4</sup> – uno tra gli spettacoli devoti, l'altro tra le farse.

A tutto quanto sopra ricordato, si aggiunga che la *Barca do Inferno* è tradizionalmente legata ad altre due moralità: la *Barca do Purgatório* e la *Barca da Glória*, tanto che lo stesso Gianfranco Contini, in una sua incursione traduttologica nel teatro gilvicentino, presentò in un unico volumetto, per i tipi di Einaudi, proprio la cosiddetta *Trilogia delle Barche*<sup>5</sup>. L'operazione continiana dà lo spunto per avventurarci nel cuore dei problemi di cui queste poche linee vogliono essere solo uno spunto di riflessione. I personaggi della *Barca do Inferno* si esprimono tutti in portoghese, seppure uno di loro, il Parvo, lo sciocco, usi un portoghese ricco di arcaismi, che appartiene alle cosiddette parlate rustiche. Quelli della

*Barca do Purgatório* usano tutti un portoghese sostanzialmente neutro. Quelli della *Barca da Glória*, infine, si esprimono tutti in castigliano. Eccoci, dunque, di fronte a uno dei problemi cruciali nella traduzione dei testi gilvicentini. Quale criterio linguistico dobbiamo/possiamo seguire nel tradurre tali testi? Preliminarmente dobbiamo ricordare che nel Portogallo del Cinquecento, a una divisione frontaliere tra i regni di Castiglia e quello di Portogallo, non corrispondeva una altrettanto chiara divisione linguistica tra i due paesi iberici. Le lingue portoghese e castigliana, almeno presso la Corte portoghese, convivevano pacificamente come idiomi di normale uso. Anzi, ricorda Paul Teyssier,

as duas línguas peninsulares estavam então muito mais próximas uma da outra do que na actualidade. O castelhano [...] não era em Portugal uma língua totalmente estrangeira. Quase poderia dizer-se, sem forçar muito os termos, que o português e o castelhano eram entendidos como dois dialectos da mesma língua<sup>6</sup>.

Ma il problema, in realtà, non si limita alla sola bipartizione portoghese-castigliano, o perlomeno tale semplice binomia non è sufficiente. Gil Vicente esordisce, infatti, con uno spettacolo, il *Monólogo do Vaqueiro* (1502), in cui la lingua utilizzata è il saiaighese, e cioè la lingua rustica letteraria usata da Juan del Encina nelle sue *Églogas* pastorali. Non dunque semplicemente il dialetto della zona del Sayago (nei pressi di Salamanca), ma «una creazione letteraria in cui un comune e convenzionale fondo linguistico leonese è arricchito di personali apporti e di invenzioni poetiche da parte di singoli autori»<sup>7</sup>. Al pari di Encina, e poi Lucas Fernández, Gil Vicente opera in profondità sulla parlata del Sayago e con lui tale pseudo-dialetto subisce «la sua più completa e letteraria trasfigurazione, per farsi accorgimento stilistico indipendentemente dalla concreta precedente base dialettale»<sup>8</sup>. E, continua Luciana Stegagno Picchio, il problema si complica ulteriormente quando gli spettacoli di Gil Vicente passano dalla «Corte alla

piazza, [perché] il saiaghese letterario non reggerà più e ad esso sarà sostituito il portoghese *beirão*»<sup>9</sup>. Anche quest'ultimo non è tanto un portoghese dialettale, il dialetto delle aree montane della Beira appunto, ma piuttosto un (ri)creazione letteraria. E difatti Teyssier preferisce parlare di «langue rustique portugaise», sottolineando come

les allusions géographiques faites par les *Vilões* ne permettent pas de leur assigner avec précision une origine provinciale. Gil Vicente s'intéresse en effet aux types plus qu'aux individus. Si le paysan se concrétise volontiers dans le *beirão*, c'est précisément parce que le *beirão* est déjà un type. La langue rustique tendra donc à caractériser un type général, non une région particulière. Gil Vicente l'a élaborée en empruntant un peu partout des éléments divers dont il a fait des signes. Des mots comme *samicas* ou *enba* sont un peu comme des détails de costume: ce sont des «indicatifs» qui font reconnaître la «classe» à laquelle appartient tel héros individuel. Les paysans de Gil Vicente sont, comme la plupart de ses personnages, le produit d'une stylisation volontaire<sup>10</sup>.

Il problema si sposta dal puro campo linguistico, del bilinguismo totale o parziale, della interpolazione di lusismi o castiglianismi nell'una o nell'altra lingua, della dialettologia, delle varietà diatopiche fonologiche e/o morfosintattiche, si sposta, dicevamo, al campo della scelta stilistica. Così avviene, come abbiamo potuto apprezzare dalle parole di Teyssier, con il ricorso alla «lingua rustica portoghese». E altrettanto avviene per il saiaghese, infatti la

adozione da parte di Gil Vicente dell'«estilo pastoril castellano» non fu supino accoglimento di una lingua straniera in ossequio al maggior prestigio culturale del paese vicino, e neppure in segno di vassallaggio alla regina spagnola, ma fu cosciente scelta di un livello stilistico atto ad esprimere una determinata realtà poetica: non fu, cioè, scelta di lingua, pertanto, ma di stile. Questo livello, che è quello dei rozzi iberici, è indicato dal saiaghese, stilizzazione letteraria in forme di comica lingua rustica, di un leonese di convenzione che Vicente adotta non perché sia egli stesso un rozzo, ma in quanto e solo perché si dirige ad un pubblico colto capace di muoversi in una già nota finzione poetica<sup>11</sup>.

Ma lo stesso discorso vale anche per le altre digressioni linguistiche gilvicentine? E cioè, ogni cambio di lingua risponde essenzialmente a una scelta stilistica, a una variazione della «forma» del narrare, o viceversa talvolta è funzionale solo ed esclusivamente alla presentazione di un personaggio unico e individuabile? Secondo Paul Teyssier

Les nègres, les Maures et les Tziganes sont donc des types populaires que Gil Vicente n'a pas inventés. Les particularités de langue qu'il leur attribue sont attestées avant lui pour les nègres et pour les Maures, et si dans le cas des Tziganes aucun texte précécentin ne nous a été conservé, il est clair que Gil Vicente n'a pas à lui seul créé ce type. Son originalité, pour ces trois catégories de personnages, réside dans la précision, la fidélité, j'allais dire la rigueur avec lesquelles il a copié leurs façons de parler<sup>12</sup>.

Sono dunque già tipi prima dell'avvento di Gil Vicente e il drammaturgo, seppure con un rigore tutto nuovo, usa le loro caratteristiche di idioma per presentare un generico «esemplare» di moro, di nero, di zigano sulla scena. Non è già, dunque, un personaggio, come per esempio il Pero Marquez delle farse di *Inês Pereira* o del *Juiz da Beira*, che pure parla un portoghese rustico, che pure sembra essere «tipo», ma che in realtà è una figura molto più complessa, definita, unica.

Il problema si ripropone per altre incursioni linguistiche gilvicentine, come la comparsa di un italiano e un francese nell'*Auto da Fama*. La lingua da loro utilizzata in realtà non ha molto a che vedere con gli originali cui si dovrebbe ispirare. Ricorda ancora Teyssier che

Sur un fond espagnol apparaissent des mots, des formes, des dé-sinences appartenant au français et à l'italien. Par définition, semble-t-il, il n'y a jamais une phrase entière où l'on reste dans la même langue: l'article est espagnol, le substantif italien, le verbe de nouveau espagnol, ou portugais, etc...<sup>13</sup>.

In questo caso la lingua, nelle mani del drammaturgo, diviene una ennesima modalità spettacolare, l'ennesimo

espediente ora ludico, ora caratterizzante un sociotipo, ora descrittivo di un particolare carattere. Non importa dunque che siano lingue aderenti al reale, quello che interessa è la funzione che svolgono nella dinamica dell'azione scenica: «Ne cherchons donc pas à savoir [...] si Gil Vicente connaissait le français et l'italien [...]. Même s'il avait su parfaitement il les aurait sans doute massacrées de la même façon: cela faisait partie de la règle du jeu»<sup>14</sup>. E la regola del gioco – testuale – in questo caso specifico è mostrare tanto il personaggio del francese che quello dell'italiano, inadeguato a sposare la portoghesisissima Fama. E l'altra regola del gioco – teatrale – è che, così come per il sainghese o la lingua rustica portoghese, anche per il francese o l'italiano ciò che importa non è la fedeltà alla realtà (come invece avviene per neri africani, mori, zingari), ma l'adesione del personaggio sulla scena al «tipo» dell'italiano, al «tipo» del francese, prefigurato nel tacito accordo stipulato tra autore-attore e spettatore.

E che dire, poi, dell'uso spregiudicato del latino da parte dell'autore portoghese, quasi esclusivamente derivato da quello della liturgia cristiana, storpiato, mescolato al portoghese e o al castigliano, violato da rozzi giudici, utilizzato come evocazione da chierici negromanti, parodiato da vecchi libidinosi, e proprio per questo sempre perfettamente comprensibile al pubblico?

L'approccio traduttologico ai testi gilvicentini non può dunque non considerare e valutare questi aspetti linguistici che sono, di volta in volta, marca stilistica, caratterizzazione del personaggio, espediente drammaturgico, ecc. Non intendiamo qui fornire soluzioni o pretendere di dare indicazioni precettistiche. Più semplicemente vogliamo provare a mettere a fuoco il problema. Il primo nodo da sciogliere, evidentemente, è se rispettare la rigida versificazione gilvicentina. Rispondere positivamente o negativamente al quesito presenta in entrambi i casi obiezioni di tipo pratico e, per così dire, ideologico. Nel Portogallo

del primo Cinquecento la drammaturgia in verso non rispecchiava una scelta autoriale. Era infatti la sola modalità, la sola possibilità, conosciuta e praticata. Tuttavia, il verso non è solo forma. Abbandonare la versificazione a favore di una riscrittura in prosa non può essere considerato un passaggio indolore: seppure consente una adesione più stringente al significato, ci allontana irrimediabilmente dal significante. Se poi dovessimo tenere in considerazione valutazioni relative al ritmo della recitazione, al passaggio della battuta da un personaggio all'altro, ecc., allora le obiezioni si potrebbero moltiplicare all'infinito. D'altra parte, rispettare la versificazione gilvicentina può comportare pericolose derive di significato. Ma in quest'ultimo caso, il peso delle difficoltà può essere controbilanciato dall'abilità e dalla competenza del traduttore. Tuttavia, quale metro usare? Gil Vicente non appartiene all'epoca rivoluzionaria e globalizzante dell'importazione del metro italiano; il suo versificare è legato alla tradizione iberica, la cosiddetta *medida velha*, la misura antica, contrapposta alla *medida nova*, il nuovo metro appunto, che è il sonetto in endecasillabi o l'ottava rima. Gil Vicente usa ancora la *redondilha, menor* o *maior* che sia, dunque di 5 o 7 sillabe, ricorrendo con continuità al *pé quebrado*, il piede rotto, di 3 sole sillabe. Ma anche la necessità di doversi adattare a un metro inconsueto, arcaico, è un ostacolo superabile. Il vero problema è rappresentato dalla lingua. La scelta del drammaturgo portoghese è, come abbiamo visto, scelta stilistica e non meramente linguistica. Il castigliano era

pour Gil Vicente une langue parlée. Le bilinguisme luso-espagnol était à la cour, où le reines d'origine castillane gardaient l'usage de leur langue et où l'on rencontrait sans cesse d'innombrables Espagnols. [...] Bien plus, cette langue définissait au Portugal une certaine hiérarchie sociale. Parlée dans la haute société du temps, elle était la langue noble, distinguée, raffinée [...] il s'était constitué peu à peu une sorte de «castillan du Portugal» qui avait sa physionomie

propre et même sa tradition. C'est ce «castillan du Portugal» que pratiquera Gil Vicente<sup>15</sup>.

In castigliano, così, si esprimeranno i personaggi di rango più elevato, o presunti tali, e via via si passerà al portoghese, alle lingue rustiche portoghesi o castigliane, alle lingue dei mori, dei gitani, dei neri africani. Ma la regola del gioco, creativo, è proprio quella di rompere quella stessa regola, di trasgredire la norma. Ecco allora un castigliano, nella farsa bilingue *Auto da Índia*, deriso e turlupinato, il cui presunto alto rango sociale, e dunque linguistico, rimane nascosto nelle pieghe del mantello, non certo svelato dalla vuota loquela di cui è dotato. O, ancora, è il caso delle dee pagane dell'*Auto da Lusitânia* che parlano gitano, in questo caso idioma comparabile – come scelta stilistico-gerarchica – al castigliano<sup>16</sup>, con una evidente moltiplicazione dei problemi.

Quali soluzioni adottare, dunque? Teoricamente dovrebbe essere semplice la caratterizzazione dei mori, e cioè latamente i maghrebini, e dei neri africani<sup>17</sup>. Già più complicata è la resa della lingua dei gitani. Ricorda Teyssier che i primi gitani giungono in Portogallo all'inizio del Cinquecento, avendo attraversato, a partire dal loro ingresso in Catalogna nel 1447, la penisola Iberica da nord verso sud, e quindi verso ovest. Nel loro percorso avevano appreso il castigliano, farcito di lessico derivato dalla propria lingua madre. Giunti in Portogallo, hanno proseguito a utilizzare l'idioma appena appreso, peraltro ben comprensibile alla stragrande maggioranza dei portoghesi<sup>18</sup>. Dunque all'orecchio portoghese il *calão*, e cioè la lingua dei gitani di Portogallo, non ha lo stesso effetto che ha il parlare di sinti o rom per gli italiani. Qualcosa di simile accade per la lingua degli ebrei, già presenti in Portogallo, ma la cui esplosione a livello demografico avviene dopo l'espulsione dal regno di Castiglia. Un numero assai cospicuo di ebrei spagnoli emigra nel vicino Portogallo, mantenendo a lungo una sostan-



ziale libertà di culto, di attività e anche di lingua. Così, nei testi gilvicentini, troviamo un Afonso López che parla castigliano e rimpiange i bei tempi andati della sua vita in Spagna, ma anche Vidal e Latão, i due ebrei lenoni della *Farsa de Inês Pereira*, che parlano un portoghese qui e là arricchito di espressioni talvolta indecifrabili, derivate dalla lingua della liturgia ebraica.

Tutte le lingue usate da Gil Vicente, evidentemente, erano perfettamente intelleggibili al pubblico portoghese del Cinquecento e tutte sostanzialmente assimilabili alla lingua usata o, perlomeno, ascoltata nella norma quotidiana, benché siano – come abbiamo visto – nel fondo creazioni letterarie. Come rendere pertanto questa varietà? Si potrebbe comparare il teatro di Gil Vicente con quello plurilingue italiano del Cinquecento<sup>19</sup>, ma anche le soluzioni approntabili a partire da tali esempi si scontrerebbero con l'enorme distanza culturale che ci separa da tali testi. Questi ultimi, peraltro, sono in gran parte frutto di operazioni poco apparentabili a quelle compiute dal drammaturgo portoghese e ormai sono pressoché incomprensibili dal pubblico medio italiano e nella sostanza irrappresentabili. Lo stesso non si può dire per i testi gilvicentini nel Portogallo del XXI secolo, se è vero che una compagnia come «A Escola da Noite» da una quindicina di anni porta con regolarità in scena gli *autos* del drammaturgo, con rispetto filologico dei testi. A onor del vero, però, dobbiamo ricordare che anche «A Escola da Noite» sente la necessità di accompagnare le proprie messe in scena da pubblicazioni che individuino il contesto storico e forniscano, nel caso degli spettacoli plurilingue, un glossario che faciliti il compito al pubblico. In Spagna, seppure negli ultimi anni (grazie agli allestimenti di Ana Zamora) si è assistito a una riscoperta del teatro gilvicentino, tuttavia ci si limita a portare sulla scena i testi del drammaturgo portoghese scritti interamente in castigliano – come il *D. Duardos*, la *Sibila Cassandra* o l'*Auto de los Cuatro Tiempos* – a testimonian-

za di una distanza non sanabile tra i testi cinquecenteschi portoghesi e l'odierno pubblico di lingua spagnola.

In mancanza di riferimenti sicuri cui ricorrere, proviamo a vedere cosa si è fatto riguardo al teatro di Gil Vicente nel nostro paese. Nelle traduzioni italiane la pluralità di idiomi è stata generalmente non rispettata. La più completa, e datata, edizione del teatro gilvicentino<sup>20</sup>, per esempio, non fa distinzione tra personaggi «lusoparlanti» e «ispano parlanti». Altrettanto non si pone il problema Roberto Francavilla, nella sua lettura critica annotata e tradotta del *Pranto de Maria Parda*<sup>21</sup>, ma del resto la sua è una traduzione di tipo strumentale in accompagnamento all'edizione del testo originale. Tuttavia, in appendice, presenta un'altra versione, stavolta in rima, di Luciano Dallapè, che propone una interessante soluzione al problema del plurilinguismo. Infatti i 9 versi in castigliano presenti nel *Pranto* sono stati così riprodotti<sup>22</sup>:

Amiga, dizen por villa  
un enxemplo de Pelayo  
que «una cosa piensa el bayo  
y otra quien lo ensilla».  
Pagad, si queréis beber,  
porque devéis de saber  
que «quien su yegua mal pea  
aunque nunca más la vea  
él se la quiso perder».

Cara amiga, aqui en cità  
c'è un proverbio de Pelayo:  
che «una cossa piensa el bayo,  
otra chi en sela le sta».  
Pagad, se tu vuoi beber,  
porque bien devi saper  
che «chi el mulo ha mal legado  
e poi non lo ha più trovato,  
el lo ha voludo perder».

Rimane poi il nodo dei registri linguistici, trasversali agli idiomi, e dei vari livelli di significazione nell'opera di uno scrittore che ha «un goût très marqué pour la métaphore ou le calembour»<sup>23</sup>, come ha notato Olinda Kleiman. Il suo lavoro di traduzione verso il francese ci aiuta a puntualizzare ancora qualche aspetto. Così, nella sua traduzione della *Frasa dos Almocreves*, «le Page et le Muletier ne s'expriment-ils pas comme le Gentilhomme ni comme l'Orfèvre», e anzi la Kleiman tenta «de rendre compte des différents niveaux de signification, notamment dans la scène finale,

entièrement fondée sur l'équivoque érotique»<sup>24</sup>. Tuttavia la studiosa gilvicentina ricorda che è impossibile annullare la distanza temporale, e dunque culturale, quando ci si avventura in terreni impervi come quelli del teatro cinquecentesco e «on pourrait, à cet égard, prendre pour point de comparaison l'œuvre de François Rabelais, dont chacun sait qu'elle est émaillée de ces allusions gaillardes que la patine du temps nous rend insaisissables»<sup>25</sup>.

Il lavoro, pertanto, si deve svolgere su più livelli: da quello interpretativo a quello traspositivo, nel tentativo di traghettare i codici di genere, di lingua, di significato dall'ambito culturale portoghese del Cinquecento a quello italiano – o di altre lingue – del nostro tempo. È questo il panorama che si prospetta a chi intende tradurre Gil Vicente: una vera Babele teatrale, con la lingua al servizio dell'espressività drammaturgica. Una lingua continuamente lavorata per giungere alla caratterizzazione stilistico-morfologica dei vari personaggi sulla scena. Ma anche una lingua dei socioletti delle minoranze, degli immigrati, di figure sociali oggi fortunatamente scomparse, come gli schiavi africani di *Frágoa de amor*. Una lingua arricchita e complicata da interpolazioni di altri idiomi che, talvolta quasi invisibili, penetrano nel lessico, nella sintassi, nella morfologia e modificano, manipolano la lingua di partenza. Una lingua cadenzata dai giochi di parole, dalle ambiguità semantiche, dai continui cambi di registro. Il tutto sempre a metà tra realtà e ricreazione letteraria<sup>26</sup>.

## Note

<sup>1</sup> A.J. Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Gradiva, Lisboa 1992 (1ª ed., Lisboa 1942).

<sup>2</sup> A.J. Saraiva - Ó. Lopes, *História da literatura portuguesa*, 17ª ed., Porto Editora, Porto 2005 (1ª ed., 1954).

<sup>3</sup> Per una definizione di *prática* e in generale per una rassegna della terminologia teatrale del Cinquecento portoghese, cfr. L. Stegagno Picchio, *Osservazioni sull'uso di alcuni termini nell'antico teatro portoghese*, in «Boletim de Fi-

lologia», XIX, 1960, pp. 131-143; poi in Id., *Ricerche sul teatro portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1969, pp. 313-333.

<sup>4</sup> I testi gilvicentini sono giunti a noi nella quasi totalità grazie alla *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, stampata a Lisbona nel 1562, che suddivide gli spettacoli in «Obras de devaçam», «Comédias», «Tragicomédias», «Farsas». Per i problemi relativi a questa suddivisione cfr.: U. Serani, *L'immagine allo specchio. Il teatro di Corte di Gil Vicente*, Bagatto, Roma 2002, pp. 29-41.

<sup>5</sup> G. Vicente, *Trilogia delle Barche*, trad. it. di G. Contini, Einaudi, Torino 1992.

<sup>6</sup> P. Teyssier, *Gil Vicente. O autor e a obra*, ICALP, Lisboa 1982, pp. 126-127.

<sup>7</sup> L. Stegagno Picchio, *Considerazioni sui testi saiaghesi di Gil Vicente*, in Id., *Ricerche sul teatro portoghese* cit., p. 68 (già in «Studi di letteratura spagnola», 1, Roma 1964, pp. 231-241).

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Ivi, p. 70.

<sup>10</sup> P. Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Klincksieck, Paris 1959, p. 179.

<sup>11</sup> Stegagno Picchio, *Considerazioni sui testi saiaghesi di Gil Vicente* cit., p. 81.

<sup>12</sup> Teyssier, *La langue de Gil Vicente* cit., pp. 263-264.

<sup>13</sup> Ivi, p. 279.

<sup>14</sup> Ivi, p. 281.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 295-296.

<sup>16</sup> Mercurio le presenta come dee provenienti dalla Grecia e dall'Egitto e il «peuple tzigane n'est-il pas lui aussi d'origine orientale? Ne vient-il pas, dit-on, de la Grèce et de l'Égypte? [...] Les déesses païennes de l'Auto da Lusitânia vont donc parler comme des Tziganes». Ivi, p. 257.

<sup>17</sup> Secoli di colonizzazione e di ardite teorie sulla razza hanno sedimentato nelle menti degli europei un gran numero di stereotipi linguistici sugli africani tutti.

<sup>18</sup> Cfr. Teyssier, *La langue de Gil Vicente* cit., p. 255.

<sup>19</sup> Si vedano al proposito: I. Paccagnella, *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1984; G. Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Piccin, Padova 1996.

<sup>20</sup> G. Vicente, *Teatro*, trad. it., intr. e note a cura di E. di Poppa Vòlture, 2 voll., Sansoni, Firenze 1957.

<sup>21</sup> G. Vicente, *Pranto de Maria Parda*, trad. it. di L. Dallapè, a cura di R. Francavilla, Protagon Editori Toscani, Siena 2002.

<sup>22</sup> Ivi, p. 60 e p. 107 rispettivamente.

<sup>23</sup> O. Kleiman, *Introduction*, in G. Vicente, *La Farce des Muletiers*, Éditions Chandeigne, Paris 1997, p. 21.

<sup>24</sup> Ivi, p. 22.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Al proposito è utile ricordare che Luciana Stegagno Picchio ha sottolineato alcune evidenti similitudini tra le lingue rustiche gilvicentine e il pavano di Ruzante, ulteriore dimostrazione dell'artificiosità letteraria di alcune scelte pseudo-dialettali e di registro del drammaturgo portoghese. Cfr. L. Stegagno Picchio, *Saiaghesi, lingua rustica portoghese, pavano: considerazioni sulle parlate rustiche nel teatro del Cinquecento*, in Id., *Ricerche sul teatro portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1969, pp. 87-112.