

MATTEO REI

PERCHÉ MARIA È PARDA?
INTORNO AL NOME DI UN PERSONAGGIO
DI GIL VICENTE

Abstract: Portuguese playwright and poet, Gil Vicente, is acclaimed as one of Western literature's greatest writers, as well as being the foremost dramatic author of Portuguese literature. *Pranto de Maria Parda* is an excellent specimen of his unique style, and one of his most fascinating works. The female protagonist is an old drunkard faced with a problem: wine is so scarce and expensive that she fears she will die of thirst. This article highlights the relevance of an onomastic study of the Pranto, focusing particularly on an analysis of the leading character's name: «Maria Parda».

Keywords: Gil Vicente, *Pranto de Maria Prada*, onomastics studies

1. Tra le pagine della *Copilaçam de todas as obras* (1562) che ci ha trasmesso la quasi totalità della produzione teatrale del portoghese Gil Vicente, il *Pranto de Maria Parda* è incluso nel quinto libro, destinato a componimenti di varia natura e di estensione ridotta («trovas e cousas meúdas»). Un'allusione presente all'interno del testo (vv. 242-243) permette di datarne la composizione al 1522 e più probabilmente, tenendo in conto gli accenni alla stagione invernale e al periodo della Quaresima, alla prima metà di quell'anno, ovvero in prossimità del periodo di lutto conseguente alla morte del re D. Manuel, avvenuta nel dicembre del 1521. La scomparsa del re non era, del resto, l'unico motivo di afflizione per il popolo lusitano in quel torno di tempo, dal momento che, secondo la testimonianza storiografica di Frei Luís de Sousa, proprio allora il Paese dovette affrontare una terribile carestia, i cui effetti si fecero sentire anche nella capitale, invasa da orde di sventurati che, sopraggiunti dalle campagne circostanti, si aggiravano malfermi e famelici per le strade, elemosinando un tozzo di pane.¹

¹ I riferimenti al *Pranto de Maria Parda* procedono qui, con l'indicazione numerica dei versi interessati, dal testo dell'edizione critica diretta da José Camões: GIL VICENTE, *As Obras*, vol. II, direcção científica de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2002, pp. 491-502. Per il collegamento tra il *Pranto* e la situazione drammatica descritta negli *Anais de D. João III* di Frei Luís de Sousa, si veda LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Il Pranto de Maria Parda di Gil Vicente*, Napoli, Pubblicazioni della Sezione Romanza dell'Istituto Universitario Orientale 1963, pp. 18-19.

Se dunque all'autore non mancavano, in un simile frangente, stimoli esterni che lo incentivassero a servirsi, come nelle *trovas* da lui stesso dedicate alla morte del re Venturoso, del modello poetico del *planctus*, va subito detto che dell'elegia funebre il *Pranto* offre, in realtà, un gustoso rovesciamento parodico. Infatti, con il possibile intento di esorcizzare, volgendole in riso, le sofferenze patite in quel momento da ampie fasce della popolazione, il drammaturgo sceglie per soggetto i lamenti di una vecchia ubriacona, Maria Parda, disperata per la penuria di vino nelle taverne di Lisbona. A partire da questo nucleo tematico, il testo si organizza attorno a tre sequenze nitidamente scandite: nella prima si assiste al vero e proprio lamento funebre, in cui la scomparsa del vino è accoratamente compianta dall'eroina eponima (vv. 1-117); nella successiva l'anziana donna dialoga con tre osti e tre ostesse, chiedendo senza successo che le diano da bere a credito (vv. 118-243); nella terza e ultima, infine, Maria Parda, vedendo le proprie implorazioni respinte da tutti i tavernieri interpellati, si rassegna addirittura a morire e dispone perciò il proprio testamento (vv. 244-368).

Nel compianto che occupa le prime tredici strofe, Maria Parda passa in rassegna, nominandole una a una, diverse vie della Lisbona cinquecentesca, già testimoni delle sue allegre bevute e ora spoglie dei rami di ulivo che, appesi alla porta delle taverne, erano allora promessa e garanzia di cantine generosamente rifornite. Ed è il ricordo nostalgico di un tempo d'abbondanza e letizia ormai irrimediabilmente perduto (o forse solo retrospettivamente immaginato) a spingerla a glossare, in questo contesto, uno dei motivi tradizionalmente legati al genere del pianto poetico. Così, l'*ubi sunt* che riecheggia nelle ballate dedicate da François Villon a dame e signori «du temps jadis» o nelle *coplas* votate alla morte del padre da Jorge Manrique, in bocca alla creatura di Gil Vicente si trova associato, con chiaro intento parodistico, al pungente rimpianto del vino e delle bisbocce d'un tempo:

Rua de Cata Que Farás,

[...]

Que foi de vosso bom vinho? (vv. 55 e 59)

Ó, triste rua dos Fornos

que foi da vossa verdura? (vv. 82-83)

Su questo sfondo di desolazione, risaltano in primo piano i gesti concitati propri del rituale funebre, alla cui esecuzione l'anziana donna esorta ad un tempo se stessa e i propri interlocutori, facendo ricorso ai verbi «prantear» e «carpir» (ovvero lamentarsi e scarmigliarsi i capelli in segno di disperazione; v. 1 e vv. 14, 93, 110), secondo un modello antico di esternazione pubblica del lutto a cui allude anche l'illustrazione posta in copertina all'edizione

autonoma del *Pranto* trasmessaci da un 'foglio volante' cinquecentesco, oggi conservato presso la biblioteca di Harvard.²

La seconda sequenza, incentrata sullo scambio di battute tra la vecchia e sei tavernieri, è quella che dimostra una più spiccata natura drammatica, in virtù dell'andamento mosso e brioso che le è conferito dall'avvicinarsi delle strofe assegnate, alternativamente, a Maria Parda e ai suoi interlocutori, così come dall'impiego, da parte di questi ultimi, di un saporito armamentario di espressioni proverbiali, che, per quanto variamente assortite, mirano tutte a un ben preciso scopo: quello di respingere (o eludere) le accorate richieste dell'ubriacona. Per questa ragione ella, disperata, si rassegherà, nella *tranche* conclusiva del testo, al sopraggiungere della morte («vou-me a morrer de sequia»; v. 237), disponendo di conseguenza il proprio testamento, in una sequenza di strofe che, come avvenuto in precedenza per il *planctus*, offrono la versione parodica di un ulteriore genere codificato, quello del testamento poetico. Un genere la cui trasposizione in registro burlesco vantava già, del resto, una consolidata tradizione, di cui sono esempio, in anni non lontani dalla composizione del *Pranto*, le *trovas* dedicate, all'interno del *Cancioneiro Geral* (1516) di Garcia de Resende, alle disposizioni testamentarie di un mulo.³

2. Le 41 strofe del lamento di Maria Parda presentano un repertorio piuttosto ricco e variegato di nomi propri di persona e di luogo. Limitando l'attenzione agli antroponimi, possiamo osservare che essi comprendono, anzitutto, oltre a quello della protagonista e delle sue compagne di bevute, quelli degli osti e delle ostesse che intervengono come suoi interlocutori, di cui almeno due («Biscainha» e «João Cavaleiro») parrebbero riprodurre i nomi di personaggi reali, dal momento che sono citati in qualità di tavernieri anche nella *Prática dos Compadres* del drammaturgo cinquecentesco António Ribeiro Chiado.⁴ Esulano dall'ambito della quotidianità dell'incallita bevitrice, invece, altri nomi che affiorano attraverso i 368 versi del *Pranto*: quello di Maometto («Mafamede»; v. 102) che, presentandosi insieme alla menzione di una strada («rua da Mouraria»; v. 100) collegata fin dal nome

² Quello della Harvard College Library, già appartenuto alla Collezione di Fernando Palha, è l'unico esemplare conservato di tale edizione a stampa. Per la sua riproduzione integrale, in *fac-simile*, si veda GIL VICENTE, *La Plainte de Maria la Noiraude*, édition critique, traduction française & notes de Paul Teyssier, Paris, Editions Chandeigne 1995, pp. 73-80.

³ Si tratta del componimento «Do macho ruço de Luis Freire, estando para morrer»; vd. AIDA FERNANDA DIAS (fixação do texto e estudo), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, vol. III, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda 1993, pp. 287-290.

⁴ Cfr. STEGAGNO PICCHIO, *Il Pranto...*, cit., pp. 66-67.

all'eredità della presenza islamica, suggerisce a Maria Parda l'accostamento tra la sua coatta sobrietà e l'astinenza dal consumo di alcolici prescritta dalla religione musulmana; oppure quello di «Pelayo» (v. 146), che potrebbe alludere al vincitore della celebre battaglia di Covadonga oppure a un vescovo del XII secolo, ma che serve soprattutto, in un caso come nell'altro, ad attestare l'antichità e l'autorevolezza dell'espressione proverbiale attribuitagli dall'oste castigliano João Cavaleiro.⁵ In tale contesto è anche degna di nota la presenza di diversi nomi di personaggi biblici, come «Esaías» (v. 137), «Nabucdonosor» (v. 226) e soprattutto «Noé», la cui evocazione, in qualità di mitico inventore della viticoltura, era pressoché obbligatoria nei testi ispirati, tra Medioevo e Rinascimento, ai piaceri del vino e all'atmosfera di convivio gioioso e carnevalesca libertà associata al suo consumo (vv. 245, 269 e 286).

Va osservato, a tal proposito, che, ora celando allusioni più o meno esplicite e ora prestandosi a slanci d'inventiva verbale, le presenze onomastiche all'interno del testo sono, in più di un caso, particolarmente indicative e rivelatrici. Così l'accostamento tra l'oste João Cavaleiro e il profeta Isaia (vv. 136-137) sembra adombrare un'allusione alla sua natura di ebreo convertito, mentre il cognome attribuito al proprietario di un'altra taverna serve da pretesto per un ingegnoso gioco di parole: «Senhor João do Lumiar / lume da minha cegueira» (vv. 172-173).⁶ In tale contesto pare, dunque, particolarmente promettente la possibilità di concentrare l'attenzione sul nome attribuito alla stessa Maria Parda, provando a verificare fino a che punto il suo esame può contribuire all'interpretazione globale del *Pranto*.

Il dato di partenza è indubbiamente rappresentato, a questo riguardo, da impiego, accezioni e risvolti semantici dell'aggettivo *pardo*, che, con la sua presenza, rende 'parlante' il nome attribuito all'eroina di Vicente. È opportuno ricordare, allora, che in portoghese l'aggettivo *pardo*, dal latino *pardus*, viene utilizzato in riferimento a qualcosa di colore genericamente scuro, ovvero, a seconda dei casi, bruno, bigio, color della cenere o della terra. Esclusivo dell'area iberoromanza, tale aggettivo è attestato fin dalle origini della lingua portoghese e di quella spagnola.⁷ Riferito al colore di un panno o di un indumento, lo si trova impiegato da autori cinquecenteschi come João de Barros («panos [...] pardos»), Jorge Ferreira de Vasconcelos

⁵ Vd. GIL VICENTE, *Pranto de Maria Parda*, a c. di Roberto Francavilla, Siena, Protagon 2002, p. 91 (nota al v. 146).

⁶ Si vedano a questo riguardo le considerazioni di Paul Teyssier nelle note ai versi citati: VICENTE, *La Plainte...*, cit., p. 34 e p. 40.

⁷ Vd. la voce «pardo» in JOSÉ PEDRO MACHADO, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, vol. IV, Lisboa, Livros Horizonte 1995, p. 309; e in JOAN COROMINAS, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, vol. III, Berna, Editorial Francke 1954, pp. 663-664.

(«veludo pardo») e António Ribeiro Chiado («capas pardas»), ma anche, già al passaggio tra XIV e XV secolo, in una suggestiva similitudine dell'anonimo *Orto do Esposo*: «E o homem que he vestido de vestitura rude e grossa por humildade, he semelhante ao saco negro ou pardo que he cheo de muy nobres especias».⁸

L'impiego dell'aggettivo in riferimento al colore di un tessuto si ripresenta in alcune opere di Gil Vicente («saio pardo», v. 254 in *Auto Pastoril Português*; «burel / do pardo», vv. 740-741 in *Auto da Feira*), laddove può pure accostarsi ad altri referenti (es. «casas pardas», v. 412 in *Exortação da Guerra*). Il caso più interessante, in rapporto al *Pranto*, parrebbe essere, comunque, quello della tragicommedia *Frágua de Amor*, in cui, in una battuta affidata al dio Mercurio, che si esprime in spagnolo, si allude a una donna dalla pelle scura ricorrendo al sintagma «parda mujer» (v. 412).⁹

A questo proposito va ricordato, come fa la linguista Esperança Cardeira in un suo recente studio,¹⁰ che l'utilizzo dell'aggettivo *pardo* in riferimento al colore della pelle umana si diffonde, in portoghese, soprattutto in rapporto alle popolazioni africane, asiatiche e amerindie conosciute nel contesto delle grandi Scoperte geografiche, venendo anche ad assumere, in alcuni casi, il significato più ristretto di 'mulatto', come testimonia, restando nell'ambito del teatro cinquecentesco, un dialogo inserito nella *Cena Policiano* di Anrique Lopes, in cui «pardo» e «mulato» sono usati come sinonimi:

Teodósio: Quem canta ao som d'almofaça?
 Inofre: É o mulato de Licardo.
 Teodósio: Dai a Deus, bem canta o pardo.¹¹

A tale riguardo va osservato che, nella sopraccitata *Frágua de Amor*, Vicente, accennando a una «parda mujer», sembra voler insinuare una certa distinzione rispetto all'allusione, fatta poco prima, a una «negra mucho de-negrada» (v. 410) ed è quindi possibile che l'aggettivo *pardo* possa ricoprire qui un significato assimilabile a quello della *Cena Policiano*, alludendo a un personaggio la cui pigmentazione cutanea risulta, per così dire, intermedia tra gli estremi rappresentati, nelle parole del Mercurio gilvicentino, dagli ag-

⁸ Vd. *Corpus do Português* [Mark Davies (org.)], <https://www.corpusdoportugues.org/> [consultato in data 20/07/2018].

⁹ Vd. VICENTE, *As Obras*, cit., vol. I, pp. 142, 179, 653 e 675.

¹⁰ ESPERANÇA CARDEIRA, Preto *and* negro, pardo, mestiço *and* mulato, in João Paulo Silvestre *et al.* (eds.), *Colour and colour naming: crosslinguistic approaches*, Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa / Universidade de Aveiro 2016, pp. 71-87.

¹¹ Vd. CET [CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO / JOSÉ CAMÕES *et al.*], *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI*, <http://www.cet-e-quinientos.com/> [consultato in data 20/07/2018].

gettivi «blanca» / «alba», da una parte, e «negra» / «denegrída», dall'altra. È a questo punto possiamo domandarci: sarà questo anche il caso di Maria Parda? È quello che ha sostenuto, in un suo studio, Alfredo Margarido, riconoscendo la figura di una mulatta nella protagonista del *Pranto* e formulando un'ipotesi rispetto a cui, tuttavia, ci pare opportuno procedere con una certa prudenza.¹²

A questo proposito va infatti ricordato, anzitutto, che l'utilizzo dell'aggettivo *pardo* non fu mai limitato ai figli nati da un genitore europeo e uno africano, ma fu invece genericamente adottato per riferirsi a tutte le popolazioni dalla pelle scura con cui i portoghesi entrarono a contatto nei loro viaggi oltremarini, trovandosi utilizzato in questa, più generica, accezione, ad esempio, a riguardo degli *índios* brasiliani, nel testo della celebre *Carta do Achamento* di Pêro Vaz de Caminha. A ciò occorre subito aggiungere che, senza necessariamente presupporre l'accenno a popoli extraeuropei, la carnagione bruna era considerata, all'epoca, un attributo caratteristico degli appartenenti alla classi sociali più umili, come ricorda giustamente Paul Teyssier e come dimostra l'espressione dispregiativa con cui, in un altro testo di Vicente, il personaggio del «Porteiro», che si esprime in spagnolo, fa allusione al colorito olivastro («negras quexadas»; v. 509) di un villano portoghese che vorrebbe penetrare nel *Templo de Apolo* che dà il nome all'opera.¹³

La caratterizzazione della protagonista del *Pranto* come umile donna del popolo parrebbe insomma costituire già, di per sé, un elemento sufficiente a giustificare, a suo riguardo, il ricorso all'aggettivo *pardo*, rispetto a cui va ancora aggiunto che, nel forgiare il nome del suo personaggio posponendo «Parda» al nome di battesimo «Maria», il drammaturgo ha senz'altro presente l'esistenza del corrispondente cognome 'Pardo', di antica origine e diffusione nell'area iberica e probabilmente sorto, come spesso accade, in rapporto ad alcune caratteristiche fisiche individuali (come, in questo caso, il colore della pelle o dei capelli).¹⁴ Sebbene non sia possibile scartarla a priori, ad un esame attento risulta, pertanto, poco giustificata l'ipotesi di attribuire alla vecchia Maria Parda l'identità di una donna mulatta. Riteniamo, invece, che siano altri gli elementi in grado di spiegare la scelta di questo

¹² Vd. ALFREDO MARGARIDO, *Les Afro-Américains et les Africains dans la poésie de langue portugaise (XVIIIe et XIXe siècles)*, «Arquivos» XIV (1979), pp. 331-343. Per i riferimenti a *Frágua* si veda VICENTE, *As Obras*, cit., vol. I, p. 653.

¹³ VICENTE, *As Obras*, cit., vol. II, p. 25. Paul Teyssier considera che: «Un teint très brun est alors, dans l'échelle des valeurs, un signe de vulgarité et plébéisme»; VICENTE, *La Plainte...*, cit., p. 15.

¹⁴ Vd. JOSÉ LEITE DE VASCONCELOS, *Antroponimia Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional 1928, p. 192. Nella *Crónica Geral de Espanha de 1344* figurano antroponimi come «Álvaro Pardo», «Pêro Pardo» e «Asnar Pardo»; *Corpus do Português*, cit.

nome da parte di Vicente, elementi che non hanno a che fare con la presenza degli schiavi africani e dei loro discendenti nella società portoghese del XVI secolo (a cui pure fanno riferimento altri passaggi delle sue opere), ma che vanno ricercati, invece, nel rapporto che spesso lega il suo teatro al sostrato di riti e festività cicliche proprie della cultura popolare a lui contemporanea.

3. È opportuno ricordare, allora (come hanno fatto, proprio in rapporto al *Pranto*, Paul Teyssier e Margarida Vieira Mendes) che nel teatro di Gil Vicente pare possibile riscontrare una profonda continuità con il sistema simbolico e con il programma rituale delle feste agrarie collegate al rinnovamento della vita naturale, al passaggio delle stagioni, all'alternarsi ciclico di morte e rinascita.¹⁵ In particolare, nel caso del *Pranto de Maria Parda*, può essere stimolante soffermare l'attenzione sulle tradizioni associate all'uso, diffuso un tempo in tutta l'Europa centro-meridionale, di procedere, in occasione della Mezza Quaresima, alla segatura reale o simbolica della figura di una vecchia che rappresentava la personificazione del periodo quaresimale: tradizioni, queste, che, nella loro multiforme varietà, costituiscono «i circoscritti esiti locali di un prodotto culturale di amplissima diffusione geografica e, con molta probabilità, di notevole profondità diacronica», su cui, da Frazer a Van Gennep, si è già concentrata, in passato, l'attenzione di etnologi e antropologi.¹⁶ Utile, a questo riguardo, è la descrizione dettagliata della cerimonia fatta da Michelangelo Buonarroti il Giovane nella sua *Cicalata prima. Sopra il Ferragosto* (1594), da cui si evince che alla fine del XVI secolo essa appariva già strutturata nei suoi principali elementi.¹⁷

A questo riguardo è pertinente ricordare che, in relazione al rito della segatura della vecchia in ambito portoghese, abbiamo a nostra disposizione, a documentarne la presenza e la diffusione almeno a partire dal XVIII secolo, un ricco insieme di testimonianze che ci sono state trasmesse, per lo più, da quel peculiare tipo di produzione editoriale destinata a un pubblico popolare che in Portogallo e in Brasile va sotto il nome di *literatura de cordel*. La consultazione dei libretti (*folhetos*) dedicati a questo tema ci permette, così,

¹⁵ Si veda MARGARIDA VIEIRA MENDES, *Maria Parda*, Lisboa, Quimera 1988, in particolare pp. 14-18. Vd. inoltre la prefazione di Paul Teyssier in VICENTE, *La Plainte...*, cit., pp. 7-12.

¹⁶ Vd. GIANCARLO BARONTI, *Introduzione: un quadro di riferimento generale per oltre sessanta anni di ricerche locali*, in *Séga seghin' segamo... Studi e ricerche su 'Sega la vecchia' in Umbria*, a c. di G. Baronti, G. Palombini e D. Parbuono, Perugia, Morlacchi Editore 2011, pp. 15-140, cit. p. 15.

¹⁷ MICHELANGELO BUONARROTI IL GIOVANE, *Opere Varie*, raccolte da Pietro Fanfani, Firenze, Le Monnier 1863, pp. 550-561, riguardo al rito della segatura della vecchia vd. pp. 556-557.

di avere un'idea piuttosto precisa dei vari ingredienti e momenti di questo rito festivo.¹⁸

La cerimonia, che prendeva il nome di *Serração da Velha*, soleva essere celebrata il mercoledì della terza settimana di Quaresima e prevedeva che una vecchia, impersonata da un figurante travestito o da un fantoccio, venisse dapprima inserita in un tronco cavo (*cortiço*) e poi tagliata a metà con una sega. Elementi ricorrenti erano il ricorso a scale e banchetti per assistere allo spettacolo, il chiasso provocato con campanacci e altri strumenti improvvisati, l'usanza di annerirsi il volto con la cenere e, in ultimo, la lettura del testamento lasciato dalla donna condannata alla segatura.

In rapporto al teatro di Gil Vicente, mette conto evidenziare, anzitutto, il legame, già osservato da Teófilo Braga, tra la figura centrale di questo rito e uno dei personaggi del *Triunfo do Inverno*: una vecchia che, per potersi sposare con un giovane di cui è innamorata, sfida i rigori dell'inverno e attraversa una montagna a piedi nudi, animando un vivace episodio in cui, in virtù dello slittamento semantico favorito dal duplice significato, in portoghese, della parola «serra» ('sega' e 'montagna'), il *plot* della cerimonia tradizionale viene sottoposto a un'originale metamorfosi.¹⁹

Si osservi ora che Brásia Caiada, la *velha* al centro di questa scena, presenta numerosi tratti in comune con la Maria Parda del *Pranto*: si ha a che fare, in un caso come nell'altro, con due donne attempate e addirittura prossime alla morte, ma che, ciò nonostante, perseguono ostinatamente la realizzazione dei loro non sopiti desideri (che riguardano, rispettivamente, il sesso e il consumo di vino); entrambe ricorrono alle forme arcaiche della seconda persona plurale (es. «dizedes» per Brásia, v. 529 e «fazedes» per Maria, v. 154) tipiche, come ha dimostrato Teyssier, della lingua che connota le anziane comari nel teatro di Gil Vicente; puntuali coincidenze parrebbero interessare, infine, anche il loro abbigliamento, dal momento che ambedue alludono a capi come «fraldilha» e «mantilha» (rispettivamente ai vv. 561 e 564, nel *Triunfo* e vv. 16-17 nel *Pranto*).

Possiamo dunque chiederci se è possibile riconoscere anche in Maria Parda, così come nell'anziana donna del *Triunfo do Inverno*, una trasposizione

¹⁸ Una decina di questi *folbetos* sono citati, commentati e parzialmente trascritti in FERNANDO CASTELO BRANCO, *A Serração da Velha em Lisboa*, «Revista Municipal» 74 (3° trimestre, 1957), pp. 5-14. La riproduzione integrale di quattro *folbetos* associati alla stessa usanza è invece consultabile in MÁRIO CESARINY (selecção, prefácio e notas), *Horta da Literatura de Cordel*, Lisboa, Assírio & Alvim 2004, pp. 185-224. Riguardo alla presenza dei riti legati alla vecchia di Mezza Quaresima in Portogallo, si veda ERNESTO VEIGA OLIVEIRA, *Festividades cíclicas em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote 1984, pp. 33-36.

¹⁹ Cfr. TEÓFILO BRAGA, *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Edições Vercial 2014, pp. 147 e sg.

letteraria della figura della vecchia che, all'interno del rito della *Serração da Velha*, rappresenta la personificazione allegorica del periodo quaresimale.²⁰ Diversi sono gli elementi che parrebbero deporre a favore di questa ipotesi e ci pare opportuno, per maggiore chiarezza e rapidità d'esposizione, presentarli sotto la forma di un sintetico elenco:

I) In un verso affidato al personaggio dell'ostessa Biscainha si accenna al fatto che l'azione descritta nel *Pranto* si svolge durante la Quaresima («ago-ra tem vez a guarda»; v. 134) e un'allusione affine è anche presente nel paragone tra la «rua de sam Gião» priva di rami di ulivo e gli altari spogli di paramenti dopo il Mercoledì delle Ceneri («altares de Coresma»; v. 21); a ciò occorre aggiungere che lo stesso tema portante dell'opera, l'astinenza forzata di Maria Parda, parrebbe rimandare alla continenza prescritta nelle settimane precedenti alla Pasqua.

II) Alla figura allegorica della Quaresima erano associati alcuni tratti iconografici ricorrenti: ne è un esempio l'incisione popolare spagnola, descritta e riprodotta da Julio Caro Baroja, che la ritrae come una donna con sette gambe (che alludono alle sette settimane di penitenza), che brandisce un grosso pesce e sostiene un cesto di verdura. Questa rappresentazione si spiega con la contrapposizione tra gli alimenti grassi, il cui consumo era consentito durante il periodo carnevalesco, e quelli magri imposti dall'astinenza quaresimale, una contrapposizione a cui fa riferimento l'Egloga VI di Juan del Encina, rappresentata in occasione del Martedì Grasso, in cui la Quaresima è descritta nell'atto di scacciare il Carnevale a colpi di aglio porro (vv. 51-57) ed è ricorrente il richiamo al conflitto che mette «sardina» contro «tocino» (vv. 71-76), «ajos» contro «gallos» (vv. 81-90), «cebollas» contro «huevos, mandega y queso» (vv. 91-99). A simili elementi parrebbero fare riferimento alcuni passaggi del testo di Gil Vicente, come l'accenno alle sardine cotte alla brace per le strade di Lisbona («muitas sardinhas nas grelhas»; v. 39), i rimandi al numero sette («sete raivas apertadas», v. 99; «sete missas me dirão», v. 337) e forse lo stesso, insolito, nome attribuito all'oste Martim Alho.²¹

²⁰ Maria José Palla ha già sostenuto l'idea che in Maria Parda si possa vedere raffigurata un'allegoria della Quaresima, con argomentazioni che in parte riprenderemo anche qui; cfr. MARIA JOSÉ PALLA, *Análise de Maria Parda como Personificação da Quaresma*, «Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas» 19 (2007), pp. 153-164. Per l'episodio della vecchia Brásia Caiada (vv. 452-574) nel *Triunfo do Inverno*, si veda VICENTE, *As Obras*, cit., vol. II, pp. 89-92. Riguardo alla lingua delle *comadres* gilvicentine, vd. PAUL TEYSSIER, *A Língua de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2005, pp. 215-234.

²¹ Si veda JULIO CARO BAROJA, *Il Carnevale*, Genova, Il Melangolo 1989, pp. 123-138. Riguardo

III) Il testamento di Maria Parda ha più di un punto in comune con quelli associati al rito della segatura delle vecchia di Mezza Quaresima, trasmessici dalla *literatura de cordel*. A questo proposito è di particolare interesse richiamare l'attenzione su di un testo in versi, databile al diciassettesimo secolo e conservato in forma manoscritta all'interno di un vecchio codice della Biblioteca Nazionale di Lisbona, che, tanto sotto il profilo cronologico quanto sotto quello tematico, sembra collocarsi a metà strada tra il *Pranto* e i *folhetos* stampati nel Settecento. Il componimento, che ha per titolo *Testamento da mui nobre Isabel Colassa*, presenta infatti numerose affinità tanto con il testo di Gil Vicente, quanto con i testamenti burleschi della tradizione successiva. I lasciti a favore di fanciulle che, prive di dote, faticherebbero a concludere un matrimonio accomunano così il pianto cinquecentesco (vv. 306-314) e l'anonimo *Testamento* («Deixo os meus pardieiros / que estão em val de Cavalinhos / para casar seis donzelas / da rua dos cavaleiros»), al «manto velho» (v. 299) e bucherellato che Maria Parda lascia in eredità a un frate teutonico corrisponde una simile disposizione testamentaria di Isabel Colassa («Deixo a minha mantilha / desfiada pelas bordas / à Maria das pernas gordas / pela ter em lugar de filha») e nei versi secenteschi riverbera ancora l'allegria complicità carnevalesca tra compagni di bisboccia a più riprese evocata dal personaggio di Vicente («Mando que os meus feitores / dêem mil reis, ou três cruzados / em dinheiro, bem contados / para todos os bebedores»).²²

Tutte queste considerazioni parrebbero insomma autorizzare l'identificazione di Maria Parda con una rappresentazione allegorica del periodo quaresimale, mettendo in luce il legame tra il personaggio di Gil Vicente e la figura delle vecchia di Mezza Quaresima, così come l'affinità tra il suo testamento e quelli riconducibili al rito della *Serração da Velha*. Ed è proprio alla luce di questa rete di rapporti che, a nostro parere, è possibile provare a

all'opera dell'autore salamantino, l'opposizione tra Carnevale e Quaresima è comune alle egloghe V e VI: vd. JUAN DEL ENCINA, *Teatro completo*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra 1991, pp. 139-149 e pp. 151-160. Alimenti magri e grassi hanno un affine valore iconografico in una *Guerra di Carnevale e Quaresima* comparsa a stampa in Italia nel 1554, come si evince dalle minacce rivolte da Quaresima a «Carnasciale» («e, per un aglio, io lo farò dolente»; v. 142) e da una delle risposte con cui quest'ultimo ribatte alla propria avversaria («deh, fatti un poco in là, non m'appuzzare / di costei agli, ingrata e dispettosa»; vv. 395-396); EMILIO FACCIOLO (a c. di), *Il teatro italiano. Dalle origini al Quattrocento*, tomo primo, Torino, Einaudi 1975, pp. 271-290. Riguardo all'iconografia quaresimale del *Pranto*, cfr. PALLA, *Análise...*, cit.

²² Il *Testamento da mui nobre Isabel Colassa* è segnalato da Fernando Castelo Branco (*A Serração...*, p. 6), che lo mette in rapporto con i testamenti associati alla *Serração da Velha*. Il manoscritto, conservato alla Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod-589-15), è consultabile, oggi, anche in formato digitalizzato: <http://purl.pt/31129>.

gettare, prima di concludere, una nuova luce sul nome scelto da Gil Vicente per il proprio personaggio.

4. Prendendo dunque in considerazione, anzitutto, la componente iniziale del nome, ovvero l'antroponimo Maria, è interessante riscontrare che alla vecchia che nel rito della *Serração* rappresentava la Quaresima veniva frequentemente attribuito il nome di «Maria Quaresma». È questo, infatti, il nome datole, ad esempio, in due libretti (*folhetos*) pubblicati entrambi nel 1752: «Testamento / Que Fez Maria Quaresma» e «Nova Relaçam / Do / Tragico Sucesso / Morte, e Funeral da Velha / Maria / Quaresma». E del resto già nel *Cancioneiro Geral* (1516) di Garcia de Resende figura una *cantiga* di Bernardim Ribeiro indirizzata «à senhora Maria Quaresma», in cui il poeta, giocando con il nome dell'amata, contrappone la perdizione che ha trovato nell'amore per una donna che porta il cognome «Quaresma» e la salvezza che i buoni cristiani cercano di procacciarsi, col digiuno e l'astinenza, nel periodo quaresimale.²³

A questo proposito è pertinente ricordare che, come osservato da Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Maria* e *João* sono i nomi abitualmente attribuiti in portoghese, nel solco di una consuetudine comune alla Penisola Iberica, alle figure femminili o maschili sorte, in seno alla tradizione popolare, come personificazioni di entità naturali o astratte, se non come modello paradigmatico di vizi o virtù. È il caso di «Maria das pernas compridas» o «Maria-molha» (la pioggia), «Maria-da-manta» e «Maria-da-grade» (spauracchi evocati per intimorire i più piccoli), «Maria-da-Fonte» (donna d'animo virile, virago), «Maria-da-Borba» (donna pigra), ecc. ed è questo pure, naturalmente, il caso di «Maria Quaresma».²⁴

Se quindi Gil Vicente adombra nella sua Maria Parda una figura allegorica del periodo della Quaresima, appare del tutto logico, alla luce di quanto osservato, che le conferisca il nome di Maria. D'altra parte, in questa stessa prospettiva, non mancano nemmeno elementi che giustificano il ricorso all'aggettivo «Parda», dato che il colore scuro era quello che meglio si addiceva a un momento di contrizione e penitenza come quello della Quaresima e, di conseguenza, anche alla sua personificazione allegorica, come parrebbero dimostrare un paio di versi di un *Contrasto tra Carnevale e Quaresima*

²³ Vd. «Cantiga sua à senhora Maria Quaresma»; DIAS, *Cancioneiro...*, cit., vol. IV, 1993, pp. 224-225. Riguardo ai *folhetos* cfr. CASTELO BRANCO, *A Serração...*, cit.

²⁴ Vd. CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *O Judeu errante em Portugal*, «Revista Lusitana» I (1887-1889), pp. 34-44, in particolare p. 35. Si veda inoltre JOSÉ MARIA ADRIÃO, *Retalhos de um adagiário*, «Revista Lusitana», XXXII (1934), pp. 5-55, in particolare pp. 49-51.

appartenente alla letteratura drammatica dell'Italia quattrocentesca: «Era Madonna *scura* nell'aspetto, / pallida, magra et tutta accidiosa». ²⁵

Come se non bastasse, l'indicazione cromatica contenuta nell'aggettivo «Parda» ha un rilievo ancora maggiore in rapporto al rito della segatura della vecchia di Mezza Quaresima. A tal riguardo si noti che Buonarroti il Giovane, nella sua *Cicalata*, mostra come i segatori, prima di sottoporre al supplizio la vecchia, le sfregassero il viso con una spugna intinta di inchiostro, ricordando anche che quanti andavano ad assistere alla segatura erano soliti coprirsì il viso di cenere. E un'analogia indicazione ci viene, per quanto riguarda l'ambito portoghese, da alcuni dei *folhetos de cordel* associati allo stesso tipo di rappresentazione. La sopraccitata «Nova Relaçam» del 1752 fa così riferimento al «negro vestido» indossato dalla vecchia, mentre in altri testi dello stesso genere il luogo deputato alla *Serração* viene chiamato «Cais do carvão» e, cosa forse ancora più interessante, si allude all'usanza di partecipare alla cerimonia con la faccia annerita di sporcizia e fuliggine, in consonanza con quanto riferito anche dal Buonarroti. ²⁶

Potremmo allora concludere dicendo che l'identificazione tra Maria Parda e una figura allegorica del periodo quaresimale, che, come si è visto, può essere sostenuta a partire da una gamma piuttosto ampia e diversificata di dati oggettivi, parrebbe trovare un'ulteriore conferma proprio nel nome scelto per la protagonista del componimento, dimostrando l'interesse e la pertinenza di una lettura in chiave onomastica del *Pranto* di Gil Vicente.

Biodata: Matteo Rei è ricercatore di Letteratura Portoghese e Brasiliana presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino. Oltre a vari contributi in volumi e riviste, è autore di un volume sulla narrativa di Raul Brandão (2011), di uno studio sulla letteratura portoghese di fine Ottocento (2012) e di un'edizione del poema drammatico *Belkiss* di Eugénio de Castro (2016). Ha presentato comunicazioni nell'ambito di convegni internazionali in Italia e all'estero. Fa parte del comitato di redazione della *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*.

matteo.rei@unito.it

²⁵ Citato in PAOLO TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi 1955, p. 156. Al principio del XVIII secolo, Frei António do Rosário nella sua opera *Frutas do Brasil* (1702), a riguardo del colore «pardo» indica che questo «significa a penitência»; *Corpus do Português*, cit.

²⁶ Vd. CASTELO BRANCO, *A Serração...*, cit., p. 9. E inoltre CESARINY, *Horta...*, p. 212. Nel *folheto* che ha per titolo *Serração da Velha* si prescrive che quanti assistono alla rappresentazione lo facciano insudiciandosi il viso («Seja logo na cara enfarruscado»; «Os seus rostos lhe sejam busculhados / Com vassouras em varas espetadas, / Da imundícia das ruas encharcadas»); Ivi, p. 187. Analogamente la *Cicalata* riferisce che gli spettatori della segatura «fregate le loro berrette al camino o alla padella, si tingono l'un l'altro la faccia», prima di convergere verso il luogo deputato alla messa in scena («che forse per questa cagione è chiamato Piazza Padella»); BUONARROTI, *Opere Varie*, cit., pp. 556-557.