

LE FIGURE FEMMINILI NEL TEATRO DI GIL VICENTE: CONFORMISTE O RIVOLUZIONARIE?

Arianna DI BENEDETTO

ABSTRACT • *The Female Figures in Gil Vicente's Theatre: Conformist or Revolutionary?* The goal of this article is to analyse the various female figures in Gil Vicente's theatre, and what these figures represent nowadays, taking two factors into consideration: first of all, the genre these figures belong to (that is *Obras de devoção*, *Comédias* and *Farsas*); secondly, the historical and cultural context in which Gil Vicente's works were written, given that the XVI century was a period of transition between the Middle Ages and the Modern Age. The article will focus heavily on the figure of Inês Pereira, protagonist of the farce with the same name, and will include a reflection on early feminist writing.

KEYWORDS • Gil Vicente; Theatre; Portuguese Literature; Female Figures.

Non passerà inosservata al lettore di Gil Vicente la presenza costante di personaggi femminili, a partire dal *Monólogo do Vaqueiro*, la sua prima produzione teatrale del 1502, “que o autor fez ao parto da muito esclarecida rainha dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncipe Dom João”, come riportato nella prefazione dell'opera all'interno della *Copilação* del 1562 (CET – VICENTE: *AUTO DA VISITAÇÃO*, PREFAZIONE).

Rispettando il filone della tradizione medievale, il drammaturgo portoghese fa spesso utilizzo di personaggi-tipo; questa “frequente especialidade da produção vicentina” (ROCHA FILHO 1986: 43) fa riferimento a quei personaggi che mancano di quella profondità psicologica e interiore che li rende eroi individuali, (TEYSSIER 1982: 103) e che presentano caratteristiche, atteggiamenti e talvolta oggetti e capi di vestiario che li rendono immediatamente riconoscibili al pubblico. Un esempio evidente di tale caratterizzazione mediante gli oggetti è contenuto nell'*Auto da Barca do Inferno*, composta nel 1517. In quest'opera religiosa, ad esempio, il calzolaio è mostrato con i suoi attrezzi del mestiere, l'usuraio attraverso la sua borsa piena di denaro e i quattro cavalieri attraverso la croce di Cristo, che rappresenta la fede cristiana.

I personaggi del drammaturgo sono inoltre caratterizzati attraverso una diversità linguistica (IVI, p. 124): essendo un grande osservatore della società che lo circondava, Gil Vicente riesce ad attribuire ai personaggi delle sue opere la lingua che questi parlavano effettivamente nella loro vita di tutti i giorni. Nel Portogallo del XVI secolo il castigliano era il mezzo di espressione delle sfere più alte della nobiltà, ovvero regine, principi e ambasciatori: non sorprende quindi che i corrispettivi fittizi delle opere del drammaturgo, solitamente protagonisti delle commedie, parlino anch'essi il castigliano. I personaggi più umili, al contrario, protagonisti delle farse ma presenti anche in altri generi teatrali, parlano invece in portoghese (IBIDEM). La presenza di personaggi-tipo si riflette naturalmente sull'intreccio narrativo: una storia con un inizio, uno svolgimento e una conclusione può verificarsi solo attraverso l'evoluzione di personaggi provvisti di tratti individuali, che maturano nel corso del

tempo e muovono a loro volta l'intreccio (IVI, p. 118). La maggior parte delle opere di Gil Vicente riprende invece la tradizione medievale dei *momos*: gli *autos* del drammaturgo hanno spesso un intreccio elementare e sono composti semplicemente da sketch in cui sfilano i vari personaggi (IVI, p. 109).

I personaggi-tipo delle opere del drammaturgo portoghese sono innumerevoli, e sarebbe impossibile nominarli tutti. I più noti sono sicuramente l'*Escudeiro*, esponente della piccola nobiltà senza possibilità economiche ma interessato alle apparenze, il *Parvo*, il ragazzo sciocco (la cui etimologia risale al latino *parvus*, ovvero piccolo, in questo caso mentalmente), il *Lavrador*, il contadino, oppure il *Velho*, che compare spesso nella versione del vecchio innamorato (IVI, p. 104). Nonostante la presenza di numerose *Moças*, *Criadas*, *Feticeiras* e *Regateiras*, il personaggio-tipo femminile più degno di nota è senza dubbio quello dell'*Alcoviteira*.

Il personaggio dell'*Alcoviteira* non è un'invenzione di Gil Vicente: le caratteristiche di questa figura vengono delineate nel tempo, a partire dall'*Ars Amatoria* di Ovidio del I secolo a.C., proseguendo con la *Trotaconventos* di Juan Ruiz nel XIV secolo fino ad arrivare alla famosa *Celestina* di Fernando Rojas nel secolo successivo. È proprio attraverso quest'ultima che si definiscono i contorni di questa figura: una donna matura, astuta e profonda conoscitrice delle passioni umane. Nell'Europa del XV e XVI secolo il ruolo dell'*alcoviteira* consisteva sostanzialmente nel favorire il contatto tra uomini e donne in un periodo in cui queste ultime vivevano segregate tra le mura domestiche, caratteristica che rendeva molto difficile l'inizio di una relazione amorosa (NOVAES COELHO, 1963: 84). Le *alcoviteiras* più conosciute presenti nelle opere di Gil Vicente sono Genebra Pereira, personaggio dell'*Auto das Fadas* (1511), Branca Gil in *O Velho da Horta* (1512), Brízida Vaz nell'*Auto da Barca do Inferno* (1517) e Ana Dias nella farsa *O Juiz da Beira* (1525)¹.

Una delle caratteristiche che contraddistingue l'*alcoviteira* è l'essere costantemente ricercata dai suoi clienti: non è lei che attira le sue 'vittime', ma sono gli innamorati che la adulano e la persuadono affinché li aiuti a liberarsi da un dolore insopportabile, il loro "desejo de amor". Nella farsa *O Velho da Horta*, ad esempio, è il vecchio innamorato a richiedere i servizi di Branca Gil per conquistare una giovane ragazza di cui si era infatuato. L'*alcoviteira* riesce inoltre ad ottenere la fiducia dei suoi clienti grazie alla sua sagacia e alla sua furbizia: conoscendo ampiamente il cuore degli uomini, con le sue debolezze e le sue paure, riesce a tranquillizzare gli innamorati che chiedono il suo aiuto dicendo loro esattamente ciò che essi desiderano sentirsi dire. Sempre nella farsa *O Velho da Horta*, infatti, Branca Gil tranquillizza il protagonista che teme di essere ridicolizzato per essersi innamorato in tarda età con queste parole: "Mas antes, senhor, agora / na velhice anda o amor." (CET – VICENTE: *O VELHO DA HORTA*, vv. 394-395). Altra caratteristica propria dell'*alcoviteira* è la sua convinzione di lavorare a fin di bene, quasi con un fine religioso: accusata di stregoneria, Genebra Pereira dell'*Auto das Fadas* risponde con queste parole: "Assi que as taes feitiçarias são, / Senhor, obras mui pias / e não ha mais na verdade" (CET – VICENTE: *AUTO DAS FADAS*, vv. 124-126). Al di fuori della finzione narrativa, le *alcoviteiras* non godevano di una buona fama, e dovevano spesso difendersi da accuse di stregoneria e favoreggiamento della prostituzione. Nel Portogallo del XVI secolo esistevano leggi molto severe al riguardo², che non impedirono però

¹ Non compare in questa lista Lianor Vaz, personaggio della *Farsa de Inês Pereira*, in quanto non presenta le caratteristiche tipiche delle *alcoviteiras* sopra citate.

² "Qualquer pessoa assi home como molher q. alcouveitar algua molher casada: ou consentir q. em sua casa faça maldade de seu corpo: moura por elo: e perca todos seus bens: a metade pera nossa camará e a outra metade pera quem o acusar.", *Ordenações Manoelinas*, edizione di João Cröberguer, Siviglia, 1539, Libro V, Capitolo XXIX, p. 488.

il proliferare di questa attività. È quindi lecito chiedersi perché una figura così ambigua sia presente così sovente nelle opere di Gil Vicente, e perché questo personaggio rimanga tutt'oggi uno dei più conosciuti. La risposta sta nel duplice intento del drammaturgo: da una parte rappresentare la società in cui viveva, con i suoi alti e bassi; dall'altra, criticare mediante l'ironia e la satira non tanto il mestiere dell'*alcoviteira* in sé, quanto tutti coloro che usufruivano dei suoi servizi, primi tra tutti gli appartenenti alla classe del clero. Brigida Vaz, uno dei personaggi dell'*Auto da Barca do Inferno*, afferma apertamente di aver cresciuto delle ragazze che avrebbe poi affidato ai clerici della cattedrale: "Eu sou Brizida, a preciosa, / (...) / a que criava as meninas / pera os cônegos da Sé" (CET – VICENTE: *AUTO DA BARCA DO INFERNO*, vv. 524-525).

Nonostante la presenza delle *alcoviteiras*, la maggior parte dei personaggi femminili presenti nelle opere di Gil Vicente non appartiene alla categoria dei personaggi-tipo, quanto a quella delle eroine individuali, con un carattere ben definito e degli obiettivi chiari e precisi. Al fine di analizzare tali figure è necessario considerare due aspetti: innanzitutto la suddivisione tripartita in cui l'autore stesso desiderava dividere la *Copilação* (ovvero *Obras de devação*, *Comédias* e *Farsas*); in secondo luogo il contesto storico e culturale in cui queste opere sono state scritte, essendo il XVI secolo un'epoca di transizione tra il Medioevo e l'Età Moderna.

La prima produzione teatrale di Gil Vicente, che si svolge sotto la protezione della "Rainha Velha" Dona Leonor e che dura dal 1502 fino al 1518 circa, appartiene al genere delle *moralidades* e delle *obras de devação*. Le uniche eccezioni significative sono costituite dalle farse *Auto da Índia*, composta nel 1509, *Quem tem Farelos?*, presumibilmente scritta intorno al 1515, di cui si tratterà più ampiamente in seguito, e *O Velho da Horta* del 1512.

In linea di massima, le figure femminili presenti nelle *Obras de devação* non rientrano nella categoria dei personaggi-tipo, ma non risultano nemmeno eroine individuali, come invece accadrà nelle commedie e nelle farse; queste figure fanno invece parte di una terza categoria, che si pone nel mezzo, ovvero quella dell'allegoria. Il termine, che deriva dal greco *allos*, altro e *agoreyo*, esprimere, indica una figura retorica attraverso la quale si esprime un qualcosa di astratto attraverso un'immagine concreta. È nei periodi di grande mobilità culturale e socio-economica, che talvolta porta ad una degenerazione dei costumi, che il discorso letterario, e in particolare quello teatrale, ricorrono alla figura dell'allegoria con una funzione marcatamente educativa (ARAGÃO 2002: 237). Così si esprime a tale proposito la professoressa dell'università di Ginevra Deborah Madsen nel suo saggio *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*:

Allegory flourishes at times of intense cultural disruption, when the most authoritative texts of the culture are subject to reevaluation and reassessment. Not only the place of these texts within culture, but the whole set of sociopolitical values that these texts are to justify and propound is what is really at issue (MADSEN 1994: 91)

Come accennato in precedenza, l'epoca in cui vive Gil Vicente è un'epoca di transizione, in cui i valori religiosi che hanno dominato l'Europa nel Medioevo vengono pian piano soppiantati da idee di modernità, che danno risalto alle capacità dell'uomo e che relegano la religione ad un piano secondario. Non sorprende quindi che il drammaturgo portoghese, ancora profondamente legato all'ideologia medievale, utilizzi l'allegoria per combattere la degenerazione dei costumi e per ribadire l'importanza della religione cattolica in un Portogallo la cui popolazione comprendeva ancora una vasta componente ebraica e musulmana.

La prima *moralidade* in ordine cronologico in cui compare una figura allegorica femminile è l'*Auto da Fé*, "representada em Almeirim ao mui poderoso Rei D. Manuel" (CET – VICENTE: *AUTO DA FÉ*, PREFAZIONE) la notte del 24 dicembre 1510, prima della messa di mezzanotte. L'opera si apre con l'ingresso di due pastori all'interno della Cappella Sistina,

meravigliati da ciò che vedono e desiderosi di comprendere il significato delle immagini dipinte. È proprio la figura allegorica della Fede, vera protagonista di questa *moralidade*, che spiega loro il significato della festa di Natale, accompagnandoli di fronte al Presepe dove si conclude l'opera. Il ruolo della Fede cristiana è fondamentale: è lei che ricorda non solo ai pastori, quanto al pubblico, l'importanza della religione cattolica nella vita dell'uomo.

Uno degli esempi più noti di allegoria femminile è contenuto nell'*Auto da Alma*, una delle opere più devote dell'intera carriera di Gil Vicente. Questo Auto, “feito à muito devota Rainha Dona Leonor” (CET – VICENTE: *AUTO DA ALMA*, PREFAZIONE) mette in scena il viaggio dell'Anima umana alla ricerca della gloria eterna. Durante il suo viaggio, l'Anima riceve esortazioni sia dal suo Angelo Custode, che la spinge ad andare avanti, che dal Diavolo, che cerca di tentarla ad abbandonare la sua ricerca spirituale per dedicarsi ai piaceri della vita terrena. Attraverso il discorso del Diavolo vengono evidenziate caratteristiche che inducono a ipotizzare che l'Anima in questione sia un'anima femminile: “senhora, vós sois senhora / emperadora / não deveis nada a ninguém, sede insenta” (IVI, vv. 195-199). I professori Stephen Reckert dell'università di Londra e José Augusto Cardoso Bernardes dell'università di Coimbra pongono inoltre l'attenzione su alcuni vocaboli utilizzati nel discorso diabolico, attraverso il quale il demone cerca di convincere l'Anima a non abbandonare la sua identità “feminina”, “delicada” e “lisonjeira” (BERNARDES 2006: 73). Nonostante le tentazioni, l'Anima riesce infine ad arrivare alla salvezza, rappresentata da una chiesa, dove ascolta un sermone di Sant'Agostino. L'*Auto da Alma* è quindi un'opera con un insegnamento: così come la figura femminile dell'Anima sceglie la via della salvezza, anche l'umanità che quest'anima rappresenta è invitata a compiere la stessa scelta, rinnegando le tentazioni della vita terrena.

La figura allegorica della Fede ritorna nell'opera *Os Mistérios da Virgem*, più conosciuta come *Auto de Mofina Mendes*. In questa *moralidade*, redatta probabilmente nel 1515 ma rappresentata nel 1534 (RÉVAH, 1969:1166), la Fede, l'Umiltà, la Speranza e la Prudenza rappresentano allegoricamente le virtù della Vergine. Sono proprio le quattro “donzelas” ad aprire l'opera, leggendo a Maria le profezie che annunciano l'arrivo del Salvatore e, negli stessi libri, gli attributi e le caratteristiche di colei che sarebbe stata scelta come madre del Signore; è proprio durante la lettura che le cinque figure vengono interrotte dall'Arcangelo Gabriele con l'Annunciazione. Ma la vera protagonista dell'opera non è, come può apparire inizialmente, la Vergine, quanto la figura allegorica di Mofina Mendes, che appare come intermezzo tra la prima e la seconda parte della *moralidade*. Il personaggio viene introdotto dal suo padrone Paio Vaz che, dialogando con un altro pastore, afferma che Mofina Mendes “deu o sacco em Roma” (CET – VICENTE: *AUTO DE MOFINA MENDES*, v.361), “prende o rei de França” (IVI, v. 362), “pôs o Turco em balanço” (IVI, v. 363), “os Turcos amofinava” (IVI, v. 368), “a Carlos César servia” (IVI, v. 369) e “Receou a guerra crua / que o César lhe prometia” (IVI, vv. 375-376). Questi eventi sfortunati, avvenuti secondo i due pastori a causa di Mofina Mendes, preannunciano l'unico finale possibile di questo intermezzo: l'otre d'olio ricevuta dalla donna come compenso per il suo lavoro cadrà inevitabilmente per terra, mettendo fine a tutti i suoi sogni di fare fortuna. Il nome Mofina Mendes non è causale: il termine *mofin*, derivato dallo spagnolo del XV secolo *mohino* si rifà alla disgrazia e all'infelicità (DOMINGUES MAIA 1995: 345); il patronimico Mendes evoca invece il termine arcaico *medês*, ovvero stesso. Mofina Mendes è dunque l'allegoria dell'infelicità stessa (TEYSSIER 1979: 707), ma anche “uma alegoria da incerteza e da instabilidade das coisas, contrapondo-se ao sempiterno daquilo que é representado na parte sacra do auto, ou seja, o grandioso mistério da Encarnação” (MENEZES 2012: 66). La figura di Mofina Mendes, il cui scopo originario era meramente il rappresentare un *exemplum* opposto all'umiltà e alla grandezza della Vergine, finisce per diventare il personaggio principale della *moralidade*, a partire dal titolo.

Le allegorie femminili utilizzate da Gil Vicente nelle opere religiose, sia protrate in un'ottica positiva (*Fé, Prudência, Pobreza, Humildade e Alma*), che negativa (Mofina Mendes), hanno quindi un unico scopo: ribadire l'importanza della religione cattolica e esortare il pubblico alla rinuncia dei beni terreni.

Dopo quasi un ventennio di produzione di farse e *moralidades* a servizio della "Rainha Velha" Dona Leonor, a partire dagli anni Venti del Cinquecento Gil Vicente passa direttamente al servizio del re D. João III, la cui nascita era stata onorata proprio con la prima opera del drammaturgo. Per venire incontro ai gusti del nuovo monarca e seguendo lo spirito di rigenerazione teatrale che stava avvenendo in tutta Europa, Gil Vicente si cimenta nel genere della commedia, ispirandosi a episodi contenuti nei romanzi di cavalleria. La diversità tra il genere del romanzo e quello teatrale, oltre che a evidenti restrizioni temporali obbligano l'autore a ridurre le azioni e i personaggi, e a scegliere un unico argomento da rappresentare (ÁLVAREZ SELLERS 2015a: 162).

Nonostante si rivolga ad un pubblico appartenente alla corte³ Gil Vicente decide di accantonare le gesta eroiche, classico tema della tradizione medievale, per privilegiare la tematica amorosa. Non bisogna dimenticare il contesto storico: il Portogallo è infatti in pieno Rinascimento, epoca in cui si promuovono nuovi valori, tra cui il trionfo della bellezza e l'affermazione neoplatonica dell'amore ideale⁴. L'abbondanza di situazioni drammatiche vicentine facenti riferimento alla tematica dell'innamoramento e del matrimonio portano in scena, naturalmente, una presenza significativa di figure femminili. Queste figure si distinguono da quelle presenti nelle *obras de devação* e nelle farse in primo luogo grazie alla loro condizione sociale elevata, che a sua volta comporta una differenza negli atteggiamenti e nel modo di esprimersi. La loro estrazione sociale le rende inoltre degne di essere protagoniste del sentimento amoroso. Nelle opere del drammaturgo portoghese, infatti, l'essere in grado di amare è un privilegio riservato solamente alle anime nobili, e lontano dalle classi popolari rappresentate nelle farse (ÁLVAREZ SELLERS 2015b: 35). La caratteristica innovativa delle figure femminili presenti nelle commedie di Gil Vicente è il ruolo attivo attribuito dall'autore alle protagoniste nel merito della vicenda amorosa: le principesse non sono più una mera preda della "caça de amor", non sono soggetti passivi idealizzati dall'amor cortese, ma acquisiscono una voce e una capacità decisionale. Questa rilevanza attiva data alla donna, che passa dall'essere vista come oggetto di culto del cavaliere al reclamare dei diritti sentimentali, costituisce il punto di partenza di un nuovo genere letterario, che valorizza non solo i sentimenti degli uomini quanto anche quelli delle donne. Questa nuova forma di partecipazione femminile sarebbe, secondo lo studioso spagnolo Menéndez Pelayo, all'origine dei primi racconti sentimentali, in quanto già nel XV secolo inizia in Europa lo sviluppo di "una literatura novelística consagrada da nova amatória naturalista-feminista" (SIMÕES 1987: 82).

Le figure femminili più conosciute delle commedie di Gil Vicente sono Flérída e Oriana, rispettivamente le coprotagoniste di *Dom Duardos* e *Amadis de Gaula*.

La commedia di *Dom Duardos* fu rappresentata per l'"excelente Príncipe y Rey muy poderoso" D. João III nel 1522 (CET – VICENTE: *TRAGICOMÉDIA DE DOM DUAROS*,

³ I. S. Révah considera che il pubblico è stato determinante per lo sviluppo dei generi nel teatro di Gil Vicente: "On oublie trop le milieu dans lequel l'oeuvre vicentine devait s'insérer. La comédie allegorique, celle qui avait peut-être le moins d'avenir, est précisément celle que Gil Vicente a cultivée avec le plus d'ardeur: c'est qu'elle répondait exactement aux désirs d'un public formé par les momos du XVème siècle" (Révah 1952, p. 33).

⁴ Nel trattato *El libro dell'amore* del 1491, (http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit000182) Marsilio Ficino, filosofo, umanista e astrologo italiano, afferma che l'amore ideale deve essere puro e spirituale, e non esaltare il corpo ma l'anima.

PREFAZIONE) e mette in scena la vicenda di D. Duardos, nobile inglese che, innamoratosi della principessa Flérida di Costantinopoli, si finge un giardiniere del suo palazzo per corteggiarla, in modo che lei si innamori di lui a causa delle sue qualità morali e non a causa della sua elevata estrazione sociale. Flérida, grazie alla sua straordinaria bellezza, diviene immediatamente “the object of the knight's total devotion – even adoration, the inspirer of his noble deeds” (SALSTAD 1980: 146) e utilizza questa sua caratteristica per interferire nella lotta tra suo fratello Primaleón e D. Duardos; la sua bellezza è una distrazione che attira l’attenzione di entrambi i cavalieri e li induce ad abbandonare le armi. L’importanza di Flérida non risiede però solamente nella sua bellezza, ma anche nelle sue azioni e nelle sue parole: è proprio la principessa che obbliga il principe-giardiniere a rivelarle la propria vera identità, con la minaccia di non tornare più nel giardino in cui si svolgevano i loro incontri; Artada, dama di Flérida, riferisce infatti a D. Duardos: “Llorando le oí dezir / que ha de mandar quemar / luego esta huerta / y no ha aquí de venir, / aver si puede olvidar / esta puerta. / ¿verná, por vuessa fe? / No, hasta ser sabidora / quien sois vos.” (CET – VICENTE: *TRAGICOMÉDIA DE DOM DUAROS*, vv. 1505-1514). In questo modo Flérida non solo assume un ruolo attivo nella vicenda consentendo all’intreccio di proseguire, ma sfida anche la gerarchia classica dell’oggetto/soggetto del desiderio.

Un altro personaggio femminile che assume un ruolo attivo nella vicenda amorosa è Oriana, l’amata di Amadis in *Amadis de Gaula*, opera rappresentata presumibilmente nel 1523-1524. In questa commedia, ispirata anch’essa ai romanzi di cavalleria, i due protagonisti si conoscono dall’infanzia, e non intendono rovinare l’amicizia sincera che li lega; ma quando Oriana apprende da un nano di Amadis del presunto amore del cavaliere per un’altra donna, Briolanja, decide di scrivergli una lettera in cui lo respinge definitivamente. Nel romanzo cavalleresco, Oriana crede alla storia del nano senza esitazioni, e la separazione tra i due amanti avviene immediatamente (PARKER 1967:102); nella commedia, invece, Gil Vicente dà a Oriana un lungo soliloquio, nel quale la principessa esprime i suoi sentimenti di dubbio e speranza: “Oh, come se saberia / si esta nueva es verdadera? / Quizá no, porque el daría / la fe así por cortesía / y no será valedera” si domanda la giovane prima di spedire, esitante, la lettera di rifiuto ad Amadis (CET – VICENTE: *TRAGICOMÉDIA DE AMADIS DE GAULA*, vv. 654-658).

Se è la prima lettera di Oriana a distruggere apparentemente la relazione tra i due giovani, spingendo Amadis a vivere come un eremita, è la sua seconda lettera di scuse che permette la riconciliazione tra i due amanti e il lieto fine della vicenda. Oriana è quindi, come Flérida, colei che muove l’azione della commedia, ed è rappresentata dall’autore come “very true to life, of psychological complexity and interest” (PARKER, 1967: 103), specialmente nel soliloquio precedentemente menzionato.

La figura femminile presente nelle commedie di Gil Vicente che più esercita una libertà decisionale e assume un ruolo attivo nella vicenda è però Cismena, la protagonista della *Comédia de Rubena*. Non è chiaro perché l’autore abbia attribuito tale titolo alla commedia, rappresentata nel 1521. Rubena, la madre di Cismena, nonostante sia un personaggio complesso e intrigante, compare infatti solamente nella prima delle tre scene; la vera protagonista dell’opera sarà la figlia Cismena, le cui azioni durante l’intera commedia sono però influenzate dalle scelte della madre assente. Rubena, rimasta incinta prima del matrimonio e costretta ad abbandonare la figlia, sarà un monito per Cismena, che rifiuta tutti i suoi pretendenti, affermando “Não me fio de ninguém / eu sou minha guardadeira, / que me guardarei mui bem” (CET – VICENTE: *COMÉDIA DE RUBENA*, vv. 922-924). Con la morte di Felício, il più insistente dei suoi corteggiatori, che considerava Cismena come una mera preda della “caça de amor”, la protagonista sente di avere inconsciamente vendicato la madre, vittima di una seduzione che l’aveva portata alla disgrazia; solo a questo punto Cismena prende in mano il suo

destino e si sente pronta per il matrimonio con uno dei suoi corteggiatori, un principe siriano innamoratosi di lei proprio a causa della sua castità e virtù. “Mas alta, dice Platon, / es la virtude, que el estado; / y a esta obligado / el mundo de darle el don, / y el cetro mas honrado.” (IVI, vv. 1709-1713) afferma il principe alla fine dell’opera.

Le figure femminili presenti nelle commedie di Gil Vicente possiedono una certa complessità psicologica e un forte desiderio di libertà decisionale; capovolgendo il binomio oggetto/soggetto del desiderio, esse risultano essere a tutti gli effetti protagoniste della vicenda tanto quanto i loro corrispettivi maschili.

Le figure femminili presenti nelle farse del drammaturgo portoghese sono senza ombra di dubbio i personaggi che più si allontanano dalla categoria dei personaggi-tipo. Rispetto alle figure analizzate nei generi della commedia e delle *obras de devação*, figure come Constança, protagonista dell’*Auto da Índia*, Isabel, protagonista di *Quem tem farelos?*, e successivamente Inês Pereira, protagonista della farsa omonima, si distinguono per le loro affermazioni e i loro comportamenti inusuali per delle donne del Cinquecento.

Il genere della farsa rappresenta per Gil Vicente il metodo ideale per promuovere una critica aspra alla società in cui vive, in particolare riguardo alle condizioni di vita dei contadini, alla corruzione presente nella Chiesa cattolica e alla condizione subalterna della donna rispetto all’uomo. Il drammaturgo portoghese utilizza infatti molto spesso questi soggetti per esprimere opinioni controverse che, attraverso la satira, inducono il pubblico a riflettere ma senza rischiare di suscitare offesa nello spettatore; non bisogna infatti dimenticare che il pubblico di Gil Vicente era composto dalla grande nobiltà portoghese. A differenza delle commedie, la cui tematica principale era quella amorosa, i personaggi femminili delle farse affrontano situazioni che rimandano alla loro vita di tutti i giorni, nella quale il sentimento amoroso visto come amore ideale è pressoché assente.

Per comprendere le ambizioni, i desideri e il modo di porsi di queste figure femminili è quindi necessario analizzare la situazione delle donne portoghesi nel periodo che va dal Medioevo fino alla metà del XVI secolo, ovvero il periodo in cui Gil Vicente scrive le sue opere. A questo proposito appaiono utili le considerazioni sull’argomento da parte dello scrittore e giornalista portoghese Joaquim Leitão e delle scrittrici brasiliane Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy.

La condizione della donna portoghese dal Medioevo fino al XVIII secolo era, generalmente, una condizione di prigionia tra le mura domestiche. Solo nel XIX secolo l’uscire di casa inizia ad avvenire più frequentemente e con meno restrizioni, sia in Portogallo che in Brasile. Fino ad allora, invece, la donna non sposata aveva il permesso di uscire solamente per recarsi in chiesa, coperta da un mantello che nascondesse i suoi occhi, in modo che nessuno potesse vederla. Il resto del tempo era trascorso in casa, sotto la giurisdizione genitoriale, a lavorare al telaio oppure a tessere (MOREIRA ALVES & PITANGUY 2005: 26).

Sono queste le tradizioni a cui si oppone Isabel, protagonista della farsa *Quem tem farelos?*, rappresentata presumibilmente nel 1515, il cui intreccio elementare viene valorizzato proprio dalla caratterizzazione del personaggio femminile. Isabel, oggetto d’amore dell’*escudeiro* fallito Aires Rosado, viene sorpresa dalla madre alla finestra proprio mentre quest’ultimo le fa la corte. Cacciato via di malo modo l’*escudeiro*, la madre di Isabel rimprovera la ragazza per la sua leggerezza, che per tutta risposta contesta: “Vós quereis que me despeje, / vós quereis que tenha modos, / que pareça bem a todos / e ninguém nam me deseje?” (CET – VICENTE: *QUEM TEM FARELOS?*, vv. 467-470). Isabel, a differenza di ciò che impone la società cinquecentesca, desidera essere vista e corteggiata dagli uomini, invece di restare sempre in casa “mui guardada e mui secreta”. (IVI, v. 482). La ragazza respinge inoltre gli obblighi del lavoro domestico, affermando che dopo anni a filare e tessere il corpo della donna si curva, risultando sgradevole alla vista. Secondo Isabel, infatti, il tessere “Faz a moça mui mal feita, /

corcovada, contrafeita, / de feição de meio anel; / e faz muito mal carão, / e mal costume dolhar.” (IVI, vv. 509-513). Il rifiuto di tale mansione è significativo, soprattutto considerando che il filare era considerato non solo in Portogallo il simbolo per eccellenza del lavoro casalingo, sottolineato dalla tradizione di regalare alle novelle spose un cesto di lino e un fuso (SARAIVA, 1975: 46). Isabel si domanda invece se possa esistere un lavoro più soddisfacente al di fuori delle mura domestiche; “Achais outro mais honrado / officio pera eu saber?” (CET – VICENTE: *QUEM TEM FARELOS?*, vv. 525-526) chiede infatti la ragazza a sua madre, anticipando di diversi secoli una richiesta di indipendenza femminile.

Il momento più importante per la vita delle donne del XVI secolo era senza dubbio il matrimonio, organizzato molto sovente dai genitori, che non consentivano alle figlie di prendere parte nella scelta del marito. Una volta sposate, il ruolo delle donne nella società rimaneva comunque limitato: avere dei figli, essere una buona sposa e una buona donna di casa, e uscire solamente accompagnata dal marito o dalle dame da compagnia al fine di non acquisire una cattiva reputazione. Le vedove, considerate morte per il mondo, raramente si risposavano onde evitare il rifiuto da parte della società; molto spesso si ritiravano invece in convento, e venivano chiamate “viúvas da observância”. Le giovani donne che perdevano il promesso sposo prima delle nozze, così come le donne i cui mariti si trovavano in terre lontane alla ricerca di fortuna, erano tenute a comportarsi come vedove vere e proprie (LEITÃO 1939: 39).

Queste sono le tematiche che compongono lo sfondo dell’*Auto da Índia*, prima farsa di Gil Vicente, rappresentata nel 1509. Il marito della giovane protagonista Constança parte per l’India alla ricerca di gloria e ricchezza, lasciando la moglie prigioniera delle mura domestiche e costringendola a comportarsi di fatto come una “viúva da observância”. Constança approfitta però dell’assenza del marito e, ritenendo assolutamente improbabile il suo ritorno⁵, si intrattiene per diversi anni con due amanti, il castigliano Juan de Zamora e il portoghese Lemos. “Pera que é envelhecer / esperando polo vento?” (CET – VICENTE: *AUTO DA INDIA*, vv. 87-88) domanda la protagonista alla sua *moça* e al pubblico, inducendolo a riflettere sulla condizione di abbandono e vedovanza forzata delle donne i cui mariti lasciavano il Portogallo alla ricerca di fortuna. La caratteristica che più distingue Constança dalle altre figure femminili è la sua furbizia: la giovane donna si attiene apparentemente alle regole imposte della società, senza lasciare mai la casa coniugale, e comunicando all’esterno solo attraverso porte e finestre, prontamente chiuse dalla *moça* poco prima dell’arrivo del marito. “Fecha-me aquelas janelas, / deita essa carne a esses gatos; / desfaze toda essa cama” (IVI, vv. 401-403) ordina infatti la donna verso la fine dell’opera. Al ritorno dello sposo dopo tre anni di assenza, Constança racconta di come ha vissuto da “encerrada” in sua attesa, senza effettivamente mentire, siccome le sue relazioni extraconiugali sono avvenute dentro le mura domestiche (ANDREZA BARBOZA 2008: 52). Lo scopo dell’*Auto da Índia* non risiede tanto nella critica all’adulterio, quanto in una denuncia all’arricchimento facile da parte dei giovani uomini portoghesi. Per questo motivo il personaggio di Constança, nonostante non rispetti il valore della fedeltà coniugale, viene dipinto in una luce positiva e rimane una delle creazioni più note e apprezzate del drammaturgo.

⁵ Secondo Maria de Lourdes Saraiva “Só regressavam a Lisboa pequena parte dos que saíam para a Índia. Diogo do Couto conta que, dos 4000 homens da armada em que viajou para o Oriente, só 2000 chegaram vivos a Goa. Vários outros escritores referem a mesma proporção de metade de mortes durante a viagem de ida. Pyrard de Laval diz mesmo ter visto chegarem a Goa com 200 homens navios partidos do Tejo com 1000 a 1200. A essas perdas enormes acresciam as da estadia na Índia, cujo clima os portugueses suportavam mal, e as do regresso, que era mais rápido que a ida, mas durante o qual eram mais frequentes os naufrágios, por causa da excessiva carga das nau.” In VICENTE Gil, *Sátiras sociais*, 1975.

La figura femminile più amata di Gil Vicente è però senza dubbio Inês Pereira, la cui farsa viene considerata come uno dei capolavori del teatro comico del drammaturgo portoghese. L'aggettivo che più ricorre per definirla è "perfeita" (CARATTOZZOLO 1994: 10). La prefazione dell'opera, presente nella *Copilação* del 1562, non indica solo la data e il luogo della rappresentazione, ma fornisce indicazioni ben precise riguardo la creazione dell'opera. Si apprende infatti dalla prefazione che:

O seu argumento [da farsa] é que, porquanto duvidavam certos homens de bom saber, se o Autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse: é um exemplo comum que dizem: mais vale asno que me leve que cavalo que me derrube. E sobre este motivo se fez esta farsa.

(CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, PREFAZIONE)

La *Farsa de Inês Pereira* scaturisce dunque da un detto popolare, che consente all'intreccio di strutturarsi in tre scene (MACIEL SILVEIRA 2009: 3), costruite a partire da ognuno degli elementi del proverbio: *eu*, *experiência* e *sociedade* (IVI, p. 2). La prima scena, corrispondente all'*eu*, si concentra sulla vita di Inês, una giovane donna della piccola borghesia intelligente e sognatrice, il cui obiettivo è contrarre matrimonio con un uomo "avisado" e "discreto". La giovane, nonostante i consigli della madre e dell'*alcoviteira* Lianor Vaz, rifiuta il suo primo pretendente, Pero Marques, un contadino ricco ma sciocco e molto lontano dall'idea di uomo "avisado" e "discreto" di Inês. La seconda scena corrisponde alla fase dell'*experiência*; Inês sposa un *escudeiro* capace di suonare e cantare, ma questo si rivela un tiranno che la priva completamente della sua libertà, e le impedisce di lasciare la casa coniugale mentre lui si trova in Marocco a combattere i mori. Nella terza scena, che corrisponde alla sottomissione dell'individuo ai valori della *sociedade*, Inês riflette sui suoi errori causati dalla sua inesperienza e, una volta rimasta vedova, sposa il suo primo pretendente Pero Marques, provvedendo immediatamente a tradirlo con un giovane che le aveva fatto la corte in passato (IVI, pp. 3-4).

Non sorprende che questa farsa venga considerata "perfeita": nonostante Gil Vicente riprenda alcuni elementi già trattati nelle sue precedenti farse (si pensi al tema del tradimento di Constança nell'*Auto da Índia* o quello del rifiuto dei lavori domestici di Isabel in *Quem tem farelos?*), il drammaturgo riesce a innovare ed elevare tali situazioni, adattandole ad un personaggio nuovo, quello di Inês. Se è attraverso Constança che Gil Vicente dà voce per la prima volta ad una donna insoddisfatta, è il personaggio di Inês a rappresentare il simbolo per eccellenza di ribellione femminile nei confronti dei ruoli prestabiliti, e a mettere in discussione il destino imposto alle donne del XVI secolo (ANDREZA BARBOZA 2008: 45). Secondo il professore António José Saraiva, Inês segna un chiaro distacco dai personaggi-tipo: "não é apenas uma moça fantasiosa, mas a própria e inconfundível Inês Pereira" (SARAIVA 1963: 96). Allo stesso modo, anche la madre di Inês e Lianor Vaz risultano donne forti, energiche, indipendenti e volitive (CARATTOZZOLO 1994: 23), e attraverso il loro carattere marcano un netto contrasto con i personaggi-tipo maschili della vicenda. Sono quindi i personaggi femminili, in modo particolare la figura della protagonista, a consacrare quest'opera come una delle migliori mai scritte da Gil Vicente e a farle guadagnare l'aggettivo "perfeita".

La presenza di un vero e proprio intreccio con un inizio, uno svolgimento e una conclusione differenzia inoltre quest'opera dalla maggior parte degli *autos* del drammaturgo, composti solitamente da un susseguirsi di sketch in cui non si sviluppa alcuna azione coerente e coesa (TEYSSIER 1982: 108). La creazione di un intreccio è possibile solo attraverso la presenza di personaggi individuali, che muovono l'azione attraverso le loro decisioni e le loro scelte. Nella *Farsa de Inês Pereira*, l'intreccio e il personaggio risultano quindi un tutt'uno: il personaggio di Inês non potrebbe maturare nel corso della storia se la farsa fosse costituita da un susseguirsi di sketch, così come non potrebbe esistere una storia se Inês fosse un personaggio-

tipo incapace di prendere decisioni in maniera individuale. La simbiosi tra personaggio e intreccio è evidente nella sapiente strutturazione della farsa: la creazione di situazioni parallele nel corso dell'auto è ciò che permette a Gil Vicente di evidenziare il cambiamento della sua eroina (HART 1981: 48), che passa dall'essere una ragazza fantasiosa e un po' ingenua ad una donna astuta ed emancipata. Per questo motivo risulta impossibile analizzare il personaggio di Inês estrapolandolo dalla trama: sono i suoi monologhi, i suoi dialoghi con gli altri personaggi e le *cantigas* che canta nel corso della farsa a costituire la trama dell'opera tassello dopo tassello. Ciò è evidente già a partire dal nome dell'auto: la *Farsa de Inês Pereira* è una delle poche opere di Gil Vicente a portare il nome della protagonista nel titolo. Per comprendere a fondo il personaggio di Inês – così come i personaggi della madre e di Lianor – risulterà quindi necessario analizzare nel dettaglio l'intera vicenda.

All'inizio della farsa Inês sta lavorando in casa e “canta esta cantiga” (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, PREFAZIONE). Il motivo del canto, ricorrente nell'intera opera, è rilevante per due motivi; innanzitutto, è una caratteristica propria di Inês: la protagonista della farsa è l'unica figura femminile del drammaturgo portoghese a esprimere i propri pensieri e i propri desideri attraverso le *cantigas*. In secondo luogo, il canto è uno dei parallelismi utilizzati da Gil Vicente per mostrare al pubblico il cambiamento di attitudine della protagonista nel corso dell'opera: se all'inizio della farsa i versi cantati da Inês rispecchiano la sua indole “fantasiosa” (IBIDEM), le parole che canta alla fine dell'auto denotano la sua trasformazione in una donna emancipata e con i piedi per terra. Il motivo del canto è quindi un elemento che definisce il personaggio di Inês tanto quanto definisce la trama della farsa, dimostrando ancora una volta che questi due elementi non possono essere separati. Secondo Maria de Lourdes Saraiva, i versi che aprono l'opera fanno parte di una cantiga del *Cancioneiro Musical e Poetico da Biblioteca Publica Hortensia* (SARAIVA, 1998:82), e fanno dunque riferimento alla tematica dell'amor cortese, genere nato in Francia e sviluppatosi nella penisola iberica nel XII secolo (ALMEIDA RIBEIRO 1991: 6).

Quien con veros pena y muere
 Qué hará cuando no os viere?
 (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 1-2)

Come accennato in precedenza, il canto risulta la prima sottile forma di caratterizzazione del personaggio: all'inizio dell'opera Inês fantastica, forse ingenuamente, sul sentimento amoroso che lei si auspica di provare in futuro. È inoltre interessante notare che Inês canta questi primi versi in castigliano, e non nella sua lingua madre, dimostrando di possedere una certa cultura a dispetto della sua classe sociale non particolarmente elevata.

La presentazione di Inês è marcata da subito da un'attitudine di rivolta contro le faccende domestiche affidate dalla madre. “Renego deste lavar / e do primeiro que o usou” (IVI, vv. 3-4) lamenta la protagonista, smettendo di cucire. La sua irritazione nei confronti dei lavori domestici passa però in secondo piano dopo pochi versi, rivelando il vero motivo del suo risentimento: la mancanza di libertà.

Coitada assi hei d'estar
 encerrada nesta casa
 como panela sem asa
 que sempre está num lugar.
 E assi hão de ser logrados
 dous dias amargurados
 que eu posso durar viva
 e assi hei d'estar cativa
 em poder de desfiados?

(IVI, vv. 13-19)

Nei versi successivi la condizione di “cativeiro” di Inês si carica di un ulteriore significato:

Todas folgam e eu não
todas vem e todas vão
onde querem senam eu”
(IVI, vv. 25-27)

La prigionia in cui si sente incarcerata Inês non è solamente un luogo reale di segregazione, ma rappresenta anche un chiaro riferimento alla prigionia della verginità, patita con i sintomi della pubertà (CARATOZZOLO 1994: 27). Secondo Olinda Kleiman, professoressa dell’università di Lille, nel Medioevo erano risapute le implicazioni erotiche del verbo *folgar* (KLEIMAN 2003: 282) che ricorre diverse volte nella farsa. Il riferimento alla sfera sessuale non dovrebbe sorprendere: così come il sentimento amoroso è caratteristica propria delle commedie, l’erotismo è l’elemento caratterizzante delle farse, i cui personaggi non provano amore ma solo concupiscenza (ÁLVAREZ SELLERS 2015b: 30). Nonostante all’inizio della farsa Inês dia l’impressione di essere sognatrice e romantica, anche lei rientra in questa categoria di personaggi, come apparirà in seguito.

Inês esprime inoltre un certo risentimento nei confronti della madre, lamentando il poco tempo libero concessole dalla donna per fare ciò che desidera:

E quando me dão algum dia
licença como a bugia
que possa estar à janela
é já mais que a Madanela
quando achou a aleluia”
(CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 35-39)

Inês non desidera altro che uscire dallo spazio domestico, nel quale si sente prigioniera sia fisicamente che metaforicamente, per addentrarsi nel mondo esterno che lei, in quanto donna, può osservare solo attraverso la finestra. Così afferma Olinda Kleiman a questo proposito:

o verbo é signficante: *sair* é infringir a regra, social e moral, que acantoa a mulher na esfera doméstica; é apropriar-se do espaço masculino. Sonhar em sair é já uma projeção sobre o exterior, um olhar sobre o mundo dos homens (KLEIMAN, 2003:281)

È proprio attorno all’idea di “cativeiro” di Inês, esposto nel monologo di apertura della ragazza, che si costituisce la trama dell’opera: l’auto giungerà alla conclusione solo quando Inês raggiungerà la sua agognata libertà (ALMEIDA RIBEIRO 1991: 7), appropriandosi di quello spazio che nel XVI secolo era considerato ancora prettamente maschile. “Eu hei de buscar maneira / dalgum outro aviamento...” (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 11-12) conclude la protagonista, e quale modo migliore del matrimonio per liberarsi dalla prigionia delle mura domestiche?

La conversazione con la madre, tornata dalla messa, verterà proprio su questo argomento. La madre di Inês non appartiene alla categoria dei personaggi-tipo, in quanto non è assimilabile alle figure menzionate in precedenza (*feticeiras, regateiras* o *alcoviteiras*); allo stesso tempo, il ruolo del suo personaggio è quello di rappresentare i valori conservatori della società del tempo. La donna redarguisce infatti Inês per la sua pigrizia, caratteristica che, nella realtà del XVI secolo, avrebbe potuto ridurre le sue opportunità di contrarre un matrimonio vantaggioso (DOMINGUES MAIA 1995: 355). “Olhade alí o mao pesar! / Como queres tu casar / com fama

de preguiçosa?” domanda alla figlia (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 52-54). Poco prima che l'*escudeiro* Bras da Mata si presenti in casa per corteggiare Inês, la madre cerca inoltre di istruirla a comportarsi a modo per fare una buona impressione:

Se este escudeiro há-de vir
 e é homem de discrição
 hás-te de pôr em feição,
 e falar pouco e não rir.
 E mais, Inês, não muito olhar,
 e muito chão o menear,
 porque te julguem por muda,
 porque a moça sesuda
 é ua perla pera amar.
 (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 520-528)

Il discorso della madre, imbevuto di conservatorismo, indica che gli attributi femminili considerati desiderabili nel XVI secolo erano quelli legati alla sottomissione e alla passività, due caratteristiche che Inês non possiede affatto. I consigli della madre non vengono dispensati con cattiveria: nonostante le sue iniziali esitazioni riguardo alle ambizioni della figlia, la madre vuole solo il bene per Inês, e cercherà di aiutarla in ogni modo nel corso della farsa. Altra caratteristica propria della madre di Inês è quella di esprimersi spesso attraverso proverbi e modi di dire; è infatti attraverso l'utilizzo di un proverbio che la donna ammonisce inizialmente figlia a non avere fretta di cercare marito, e sarà lei a pronunciare la frase cardine dell'opera:

Pardeus, amiga, essa e ela!
 "mata o cavalo de sela,
 e bô é o asno que me leva."
 (IVI, vv. 252-254)

Il personaggio della madre di Inês, paragonato da alcuni studiosi al coro delle tragedie greche (MONTEIRO SOARES 1974: 16), ha una doppia valenza: attraverso i suoi proverbi e modi di dire rappresenta infatti sia la saggezza popolare che l'esperienza di vita che manca alla figlia. La donna cerca, per gran parte dell'opera, di insegnare a Inês il buon senso che serve per affrontare la vita adulta (CARATOZZOLO 1994: 24), lasciandola comunque libera di prendere le sue decisioni in autonomia.

Il discorso tra madre e figlia è interrotto da un altro personaggio femminile fondamentale nella vicenda: l'*alcoviteira* Lianor Vaz, la cui funzione di mezzana è richiamata dall'assonanza con il verbo *liar* (*ligar*, legare / unire) (IVI, p. 23). Lianor si distingue dalle *alcoviteiras* presenti nelle altre opere di Gil Vicente per svariate ragioni. Innanzitutto, sembra legata a Inês e sua madre tramite un sincero rapporto di amicizia e non di interesse: l'*alcoviteira* chiama infatti la maggiore delle due donne con l'appellativo *mana* (sinonimo di *irmã*, sorella) e la protagonista con l'appellativo *filha*. Inoltre, non vengono mai nominati nella farsa elementi che possano rimandare alla stregoneria o ai feticci, e il matrimonio che propone a Inês è dovuto solo all'affetto che prova per la ragazza. La presentazione del personaggio di Lianor vuole suscitare le risa, e fa riferimento all'ambito erotico caratteristico delle farse: l'*alcoviteira* racconta trafelata alle due donne di una molestia da lei appena subita da parte di un chierico, ma si vince immediatamente da ciò che dice che non sta raccontando tutta la verità al riguardo. Innanzitutto, Lianor sostiene che il chierico fosse uno sconosciuto (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, v. 133) quando invece, a metà racconto, lui la chiama per nome e cognome (IVI, vv. 157-158); l'*alcoviteira* mente inoltre sul luogo in cui sarebbe avvenuta la presunta aggressione, sostenendo inizialmente che fosse accaduta “ao redor da minha vinha” (IVI, v. 85) e

successivamente “no meu olival” (IVI,v. 139). Infine Lianor, afflitta da “cadarraão e peitogueira, / cócegas e cor de rir, / e coxa para fugir” (IVI, vv. 125-127), non si sarebbe graffiata il viso come d’uso all’epoca per le donne che avevano subito un oltraggio sessuale (SARAIVA 1975: 89). Il racconto di Lianor fa trasparire la malizia della donna, e soprattutto la sua capacità di saper gestire questo genere di situazione a proprio favore. “Também ela, portanto, é uma rapariga emancipada. E não será precisamente por esta razão que ela propõe a Inês, para marido, um homem rico e estúpido?” si domanda lo studioso Paul Teyssier (TEYSSIER 1982: 69). Lianor è infatti il personaggio che propone a Inês il matrimonio con il contadino sciocco Pero Marques, che la ragazza rifiuta con disprezzo a causa della sua rozzezza e ignoranza. Nonostante Inês veda il matrimonio come una mera forma di liberazione dalle mura domestiche, non è disposta ad accettare un pretendente qualunque; a differenza delle norme sociali in vigore all’epoca, la protagonista non desidera essere scelta, ma al contrario desidera essere lei a poter scegliere un marito a suo piacimento. Inês, che “sabe latim / e gramática, e alfaqui, / e sabe quanto ela quer”⁶ (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 200-202), non può che volere altro un uomo “avisado” e “discreto” che sappia suonare e cantare come i trovadori di un tempo. Pero Marques non rappresenta nulla di tutto ciò, e non è in grado di corteggiare Inês nel modo in cui lei vorrebbe. Quando la madre esce di scena, lasciando i due giovani soli in casa, la protagonista si aspetta che l’uomo approfitti della situazione, e rimane delusa quando questi non lo fa, e anzi annuncia il suo disagio nel ritrovarsi solo con una donna non sposata.

“Quão desviado este está!
 Todos andam por caçar
 suas damas sem casar,
 e este ... tomade-o lá!”
 (IVI, 344-347)

In questo scambio di battute tra Inês e Pero Marques risalta ancora una volta l’insofferenza della protagonista nei confronti di un sistema di valori medievali che per lei non hanno alcun significato.

L’uomo che non si fa scrupoli al riguardo e che riesce a corteggiare Inês come lei desidera è Bras da Mata, un esponente della piccola nobiltà che possiede tutte le caratteristiche che la protagonista cerca, prima tra tutte la destrezza nel parlare. A differenza delle figure femminili della vicenda, sia Pero Marques che Bras da Mata rientrano appieno nella categoria del personaggio-tipo; il primo non è altro che un *parvo*, uno sciocco, mentre Bras da Mata incarna la figura dell’*escudeiro*: uomo innamorato, abile suonatore e verseggiatore, solitamente tanto povero quanto pretenzioso (TEYSSIER 1982: 119). Il matrimonio tra la protagonista e l’*escudeiro* viene celebrato immediatamente, e altrettanto velocemente entra in crisi.

La seconda scena della farsa si apre nuovamente con una canzone: Inês, rimasta sola insieme allo sposo, si crede finalmente libera, e inizia a cantare queste parole:

“Si no os hubiera mirado,
 no penara,
 pero tampoco os mirara.”
 (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 778-780)

⁶ Spiega Maria de Lourdes Saraiva in *Satiras Sociais* che in lingua moresca *alfaqui* significa medico (p. 91). Ines è quindi una ragazza molto colta a scapito del suo sesso e della sua condizione sociale (VICENTE 1994: 9).

Questi versi, facenti parte del *Vilanico* di Juan Boscán (DARST 1978: 32), si rifanno ancora una volta alla lirica cortese: ciò dimostra che Inês non è ancora maturata, e che continua ingenuamente a credere negli ideali dell'amor cortese esposto nelle *cantigas*. La giovane protagonista è però presto costretta ad affrontare la realtà dei fatti, in quanto il suo nuovo marito si rivela un tiranno che, "mui agastado" (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, v. 781), le dice:

Vós cantais Inês Pereira
em bodas me andáveis vós?
Juro ao corpo de Deos
que esta seja a derradeira!
(IVI, vv. 781-785)

Inês accetta di buon grado di smettere di cantare per non infastidire il marito, ma questi continua man mano a privarla di qualsiasi libertà perché "o homem sesudo / traz a mulher sopeada." (IVI, vv. 797-798).

Vós não haveis de falar
com homem nem molher que seja
nem somente ir à igreja
nam vos quero eu leixar.
Já vos preguei as janelas
por que vos não ponhais nelas
estareis aqui encerrada
nesta casa tam fechada
como freira d'Oudivelas"⁷
(IVI, vv. 800-807)

In questi versi di Bras da Mata ritorna il tema della finestra, già presente all'inizio della farsa. Per gli uomini del XVI secolo, finestre e porte, quando chiuse, esercitavano una funzione di vigilanza nei confronti della donna, e la proteggevano dai pericoli, o presunti tali, che si trovano all'esterno, primo tra tutti gli altri individui di sesso maschile (ANDREZA BARBOZA 2008: 48). Chiudere le finestre era quindi un ottimo mezzo per salvaguardare la castità della donna, ed è esattamente ciò che fa Bras da Mata per proteggere adeguatamente il suo "ouro". Inês, sotto l'autorità di un uomo che non ammette replica, è quindi nuovamente prigioniera: impossibilitata a cantare, uscire di casa, o parlare con chicchessia costantemente sorvegliata dal *moço* del marito, è condannata a vivere in totale isolamento dal mondo e a rinunciare a qualsiasi possibilità di *folgar*. Secondo Olinda Kleiman,

de mulher que aspirava à liberdade total, uma liberdade excessiva, como convém à personagem farsesca, Inês passa a mulher-modelo, vítima dos extremos de um marido tirânico, como igualmente convém ao gênero (KLEIMAN, 2003:283).

Il tempo passato in reclusione non è però tempo perso: la relazione con Bras da Mata corrisponde, nella vita della protagonista, al tempo dell'*experiência*, che le permette di maturare come persona, e che fa nascere in lei un profondo desiderio di vendetta. "Havia-me eu de vingar / deste mal e deste dano!" (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 889-890) annuncia infatti Inês, costretta ancora una volta a svolgere i lavori di casa contro la sua volontà.

⁷ Il convento di Odivelas era considerato tra i più rigorosi quanto a rispetto della disciplina monastica (VICENTE 1994: 28).

Con l'uscita di scena del marito, partito per l'Africa per combattere contro i mori, si apre la terza e ultima scena della farsa, che corrisponde alla sottomissione dell'individuo ai valori della *sociedade*. Così come all'inizio delle due precedenti scene, anche in questo caso la protagonista canta:

Quem bem tem e mal escolhe,
por mal que lhe venha, nam s'anoje.
(IVI, vv. 862-863)

Questi versi non si rifanno più, però, alle *cantigas de amor* e al sentimento idealizzato dell'amore cortese, quanto ai valori della saggezza popolare, e denotano, insieme al monologo che li segue, il cambiamento di Inês da ragazza ingenua a giovane che comprende i suoi sbagli e che intende fare tesoro della sua esperienza.

Renego da discrição
comendo ao demo o aviso
que sempre cuidei que nisso
estava a boa condição.
(...)
Juro em todo meu sentido
que se solteira me vejo
assi como eu desejo
que eu saiba escolher marido.
À boa fé sem mal engano
pacífico todo o ano
que ande a meu mandar..."

(IVI, vv. 865-888)

Pentita della sua precipitosità, Inês afferma che, se le fosse concessa un'altra occasione, non commetterebbe lo stesso errore. Questa scena riprende evidentemente l'inizio della rappresentazione: Inês comincia infatti il suo nuovo monologo con lo stesso termine utilizzato per lamentarsi dei lavori domestici all'inizio dell'opera, ovvero *renego*. La situazione presenta però alcune differenze: se quando abitava con la madre Inês desiderava il matrimonio come forma di liberazione, adesso, sposata con Bras da Mata ma ancora prigioniera, sogna un nuovo matrimonio con un uomo docile e ingenuo, che le assicuri la libertà tanto desiderata. Inês si rende finalmente conto di ciò che l'ha condotta a cadere in errore: la sua inesperienza. Non è infatti un caso che accostando il nome e il cognome della protagonista, "inêspereira", si ottenga un'assonanza con la parola "inexperiência" (CARATTOZZOLO 1994: 23). All'inizio dell'opera, la giovane protagonista, ancora ines-perta, si rifiuta di ascoltare i pareri di due donne, sua madre e Lianor, che evidentemente conoscono il mondo meglio di lei. Di fronte alle due scelte (Pero Marques e Bras da Mata), Inês, rifiutando i consigli delle persone più esperte, sceglie secondo la sua categoria di valori, commettendo un errore che la porterà a trovarsi nuovamente nella condizione iniziale di prigionia.

Il destino è però dalla parte di Inês: dopo tre mesi di prigionia, la protagonista riceve infatti una lettera dal fratello, che le annuncia che il marito è stato ucciso da un pastore moro durante la ritirata. Dopo un primo momento di gioia, Inês inizia già a pensare alle caratteristiche che dovrà possedere il suo nuovo marito.

Agora quero tomar
pera boa vida gozar
um muito manso marido
nam no quero já sabido

pois tam caro há de custar
(IVI, vv. 935-938)

Il tema della scelta del marito avviene nuovamente tramite Lianor Vaz, vero “messaggero degli dei” della vicenda. “Pero Marques tem, que herdou, / fazenda de mil cruzados;” la informa l’*alcoviteira*, “mas vós quereis avisados ...” (IVI, vv. 958-960) aggiunge con ironia. Un altro errore e Inês tornerebbe, ipoteticamente, alla situazione di partenza, con un altro marito “avisado” e “discreto”, ma anche repressivo e crudele. È quindi necessario scegliere con oculatezza e fare tesoro dell’esperienza acquisita, non essendovi la certezza di poter rimediare ad un altro eventuale errore. Questo è il cuore della terza e ultima scena della farsa: Inês sceglie volontariamente di adeguarsi, almeno apparentemente, ai valori della *sociedade*, scegliendo un uomo appartenente alla sua classe sociale e lasciando da parte le fantasie giovanili sulla *discrissão*. La scelta di Inês a questo punto è ovvia: Pero Marques è il candidato ideale a diventare il suo secondo marito. Uscita di scena Lianor, Inês afferma:

Andar. Pero Marques seja.
Quero tomar por esposo
quem se tenha por ditoso
de cada vez que me veja
(IVI, vv. 968-971)

Dopo aver sperimentato “o cavalo que derruba”, Inês preferirà “o asno que a leve” dove lei desidera, e che le lasci fare tutto ciò che vuole. Attraverso questo monologo di Inês, Gil Vicente risponde a coloro che l’avevano accusato di plagio, e l’opera potrebbe considerarsi conclusa. Ma la rassegnazione di Inês alle leggi del buon senso è in disaccordo con la natura del suo personaggio, e vanificherebbe la sua dichiarazione di vendetta annunciata nei versi precedenti. La farsa quindi continua, dando rilevanza ancora una volta ad un personaggio femminile. È infatti Lianor a celebrare il matrimonio tra Inês e Pero Marques⁸, matrimonio che consente alla protagonista la conquista definitiva della sua tanto agognata libertà. Inizia così una nuova tappa nella vita di Inês, che non vede più la povertà di spirito del marito come un difetto, ma al contrario una caratteristica da sfruttare. Quando Inês afferma che desidera “Ir folgar onde eu quiser” (IVI, v. 1005), il marito le risponde con totale ingenuità:

I onde quiserdes ir
vinde quando quiserdes vir
estai quando quiserdes estar.
Com que podeis vós folgar
que eu nam deva consentir?
(IVI, vv. 1006-1010)

Anche in questo caso l’utilizzo del verbo *folgar* è ironico, e risulta quasi profetico: compare infatti in scena un terzo personaggio maschile, un *ermitão* castigliano che chiede l’elemosina. La didascalia ci informa che egli da ragazzo aveva fatto la corte ad Inês ed era stato rifiutato, e questo elemento, unito al suo auto-definirsi “ermitaño de Cupido” (IVI, v. 1013), sovrappone progressivamente il discorso amoroso a quello religioso, come si evince da questi versi:

⁸ LIANOR: “No mais cerimonias agora; abraçai Inês Pereira / por mulher e por parceira.” Questo matrimonio risulta di fatto un anti-matrimonio essendo celebrato da una donna. (VICENTE 1994: 34).

ERMITÃO: “Señora, tengooos servido
y vos a mi despreciado;
haced que el tiempo passado
no se cuente por perdido.”
INÊS: “Padre, mui bem vos entendo;
ó Demo vos encomendo,
que bem sabeis vós pedir!”
(IVI, vv. 1082-1089)

Risulta immediatamente evidente al pubblico, ma non a Pero Marques, che Inês ha intenzione di intrattenere una relazione extraconiugale con questo nuovo personaggio, e i due si accordano per rivedersi presto. La relazione con l'eremita risulta importante per Inês: se attraverso il matrimonio con Pero Marques la protagonista è riuscita a conquistare la sua libertà dal punto di vista fisico, attraverso l'incontro con questo “anjinho de Deos” (IVI, v. 1097) riesce a ottenere una libertà altrettanto importante, ovvero quella sessuale. A questo proposito è possibile fare un'ulteriore considerazione sul nome della protagonista: secondo Olinda Kleiman il nome Inês deriverebbe dal latino *Agnes*, il cui significato rimanderebbe alle virtù di purezza, castità e santità (KLEIMAN 2003: 280); visto il comportamento di Inês, la scelta di questo nome da parte di Gil Vicente risulterebbe quindi fortemente ironico. Proprio a causa dei continui rimandi alla sfera amorosa e sessuale, la scena fu considerata blasfema dai censori dell'Inquisizione, e venne completamente eliminata dall'edizione del 1586 (ALMEIDA RIBEIRO 1991: 24).

Inês non si accontenta di intrattenere una relazione extraconiugale alle spalle del marito: decide infatti di farsi portare al luogo dell'incontro con l'eremita proprio Pero Marques che, caricandola sulle spalle in modo che “não corte a madre o frio”⁹ (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, v. 1111), diventa in tutto e per tutto l'*asno* docile protagonista del proverbio. L'aspetto circolare della vicenda viene ripreso attraverso il canto. Inês, ormai finalmente libera da ogni punto di vista, riprende l'abitudine che le era stata vietata da Bras da Mata. L'ironica canzone finale, nella quale Inês annuncia apertamente che tradirà il marito, è il modo in cui la protagonista prende finalmente la sua rivincita non tanto nei confronti degli uomini, quanto nei confronti di quei valori medievali che le avevano a lungo impedito di essere libera.

INÊS: Bem sabedes vos, marido,
quanto vos amo;
sempre fostes percebido
pera gamo.
Carregado ides, noss'amo,
com duas lousas.
PERO: Pois assi se fazem as cousas.
(IVI, vv. 1131-1137)

Questa farsa non sarà l'unica in cui il pubblico sentirà parlare di Inês Pereira. La didascalia della farsa *O Juiz da Beira*, rappresentata nel 1525, riporta infatti che:

Pero Marques como foi casado com Inês Pereira, se foram morar onde ele tinha sua fazenda, que era lá na Beira onde o fizeram juíz.
(CET – VICENTE: *FARSA DO JUIZ DA BEIRA*, PREFAZIONE)

⁹ Spiega Maria de Lourdes Saraiva in *Satiras Sociais* (p.130) che questa precauzione era dovuta alla superstizione popolare secondo la quale il freddo poteva rendere sterili le donne.

In questa farsa Inês non comparirà mai di persona, ma sarà menzionata dal marito Pero Marques, il protagonista dell'opera:

Minha hóspeda Inês Pereira
 (Deos a benza!) sabe ler,
 e quanto me faz mister
 pera eu ir pola carreira.
 De que eu contente sam,
 soma avonda que assi
 lê-me ela o caderno ali
 onde s'é ordenaçam
 de cabo a rabo em par de mi
 do que pertença ao juiz:
 e assi como ela diz
 assi xe-mo faço eu;
 e em terra de Viseu
 ninguém não me contradiz.
 (IVI, vv. 27-40)

Da questi versi si evince che nonostante il giudice sia apparentemente Pero Marques, la persona che in realtà prende le decisioni non è altri che Inês, una donna intelligente e astuta che, nonostante qualche iniziale errore, è riuscita nel corso del tempo a fare dell'esperienza la sua arma vincente.

Non vi è dubbio che il personaggio di Inês Pereira sia una delle figure femminili più note e apprezzate del drammaturgo portoghese. Inês è, fin dalle prime righe, un personaggio che cattura l'attenzione del pubblico attraverso il suo anticonformismo, e che i lettori sostengono pagina dopo pagina, fino ad arrivare quasi a scusare la sua relazione extraconiugale con l'eremita. Le caratteristiche proprie di Inês, quali astuzia, ambizione e un forte desiderio di libertà, rendono inoltre questa figura un personaggio in cui è facile immedesimarsi per le lettrici del XXI secolo, nonostante non fosse sicuramente questa l'intenzione dell'autore. Non bisogna infatti dimenticare che Gil Vicente era un conservatore, il cui scopo era esortare il pubblico ad una restaurazione dei costumi attraverso le proprie opere: nella sua ottica moralizzatrice, l'intenzione didattica della farsa risiedeva nel mutato atteggiamento di Inês che, sposando un uomo appartenente alla sua classe sociale, si sarebbe finalmente conformata alle norme sociali nel rispetto dell'autorità della tradizione. Agli occhi degli originali spettatori dell'opera di Gil Vicente, Inês esce dalla farsa sconfitta dal sistema di valori vigente all'epoca: la protagonista è infatti costretta ad ammettere di aver commesso un errore a non sposare subito il suo primo pretendente, ed è indotta a tornare sui suoi passi; al contrario, per i lettori e le lettrici odierne Inês risulta a tutti gli effetti vincitrice nella sua lotta contro i valori tradizionali della società medievale, proprio perché attraverso la sua astuzia riesce a prendersi gioco di quei valori ed è in grado di sfruttarli a proprio vantaggio, inizialmente per trovare un amante e in seguito per diventare la vera e propria *juiz da Beira*. Per coloro che leggono questa farsa al giorno d'oggi, Inês non rappresenta la sottomissione ai valori medievali della saggezza popolare come auspicato da Gil Vicente, ma al contrario simboleggia una sorta di rivincita femminile all'interno di un immutato sistema di potere.

La presenza costante di personaggi femminili nelle opere del drammaturgo portoghese può far sorgere una domanda: è possibile considerare Gil Vicente un autore femminista? Secondo lo scrittore inglese Aubrey Bell, la Farsa de Inês Pereira è una prova che “a questão dos direitos da mulher aparecia já no século XVI” (BELL, 1940: 106) e ricorda, a proposito di Inês, la “difícil posição das mulheres e a sua ânsia de liberdade” (IBIDEM). Al contrario, la maggior parte degli studiosi di Gil Vicente ritiene che considerare le figure femminili da lui descritte come

femministe ante litteram potrebbe portare ad un grave errore interpretativo. Nonostante gli atteggiamenti anticonformisti e irriverenti di personaggi come Inês, Constança, Cismena, ma anche Oriana e Flérida, non bisogna dimenticare che tutte si adeguano alla fine al ruolo che la società del XVI secolo si aspetta da loro: Constança ritorna insieme al marito come se nulla fosse successo, e vive come moglie fedele; Cismena, nonostante la sua sfiducia negli uomini per quanto accaduto a sua madre, finisce per sposarsi; lo stesso accade per Oriana e Flérida, che dopo essere state partecipi dell'azione, vengono relegate al ruolo di mogli dell'eroe; infine Inês, costretta a rinunciare alle sue fantasie giovanili, sposa un uomo appartenente alla sua classe sociale.

Le figure femminili di Gil Vicente non sono quindi state create con lo scopo di mostrare al pubblico che la questione dei diritti femminili esisteva già nel XVI secolo, né tanto meno come un esempio da imitare. Al contrario, il loro atteggiamento anticonformista e rivoluzionario per l'epoca è uno strumento che l'autore utilizza per evidenziare il modo in cui non ci si dovrebbe comportare, e per ribadire l'importanza del rispetto delle norme sociali. Sarebbe quindi scorretto considerare il drammaturgo portoghese un precursore del femminismo, ma sarebbe altrettanto scorretto ignorare gli spunti di riflessioni che i suoi personaggi femminili propongono nel corso delle opere. Temi quali il rifiuto delle faccende domestiche, la mancanza di libertà o la scelta di un compagno sono tutt'ora attuali, e ciò porta i lettori e le lettrici di oggi a identificarsi con queste figure, e a interpretarle come personaggi rivoluzionari e moderni. Il fatto che le figure femminili di Gil Vicente siano state create in un'ottica conformista nulla toglie alla bellezza e complessità di questi personaggi: a mio avviso, ciò che conta non è tanto il motivo per cui queste figure sono state create, quanto ciò che esse rappresentano per il pubblico di oggi, ovvero uno spirito anticonformista e rivoluzionario nei confronti di quei valori predominanti nel XVI secolo che hanno un'eco tutt'ora.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida Ribeiro Cristina (1991), *Ines – Cadernos Vicentinos*, Edizione Quimera, Lisbona.
- Aragão Ludumila (2002), "Auto da Alma: uma alegoria tardo-medieval?", *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*, Porto.
- Bell Aubrey (1940), *Estudos Vicentinos*, traduzione dall'inglese di António Álvaro Dória, Lisbona.
- Bernardes José Augusto (2006), *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Cröberguer João (1539), *Ordenações Manoelinas*, Siviglia.
- Darst David H. (1978), *Juan Boscán*, G. K. Hall & Co., Boston.
- Domingues Maia João (1995), *Questões femininas na obra de Gil Vicente*, pubblicato in Flores Verbais, Jürgen Heye, Rio de Janeiro.
- Hart Thomas R. (1981), *Two Vicentine Heroines*, Quaderni Portoghesi, 9-10, Pisa.
- Kleiman Olinda (2003), *A bela e a feia no teatro de Gil Vicente*, in: *Gil Vicente 500 anos depois*, Vol. 2, Imprensa Nacional de Lisboa, Lisbona.
- Leitão Joaquim (1939), *A mulher na obra de Gil Vicente*, Academia das Ciências de Lisboa, Lisbona.
- Maciel Silveira Francisco (2009), *Inês, a que caiu do cavalo e deu com os burros n'água* in *Todas as Musas*, Ano 01 Número 01, Jul-Dez.
- Madsen Deborah (1994), *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*, Palgrave Macmillan.
- Menegaz Ronaldo (2012), *Mofina Mendes e o pote de azeite, antes e depois*, *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro.
- Moreira Alves Branca & Pitanguy Jacqueline (2005), *O que é feminismo*, editora Brasiliense.
- Parker Jack Horace (1967), *Gil Vicente*, Twayne Publishers Inc, New York.
- Reckert Stephen (1977), *Gil Vicente: espírito y letra*, Biblioteca Romanica Hispánica, Madrid.
- Révah I. S. (1969), *Gil Vicente*, in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário das Literaturas*, 2.^a ed., Barcelos.

-
- Révah I. S. (1952), *Edition critique de l'Auto de Inês Pereira*, in "Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais", Lisboa.
- Salstad Louise M. (1980), *The Presentation of Women in Spanish Golden Age Literature*, G. K. Hall & Co., Boston.
- Saraiva Maria de Lourdes (1975), in Vicente, Gil. *Sátiras sociais*, Edições Europa-América, Lisboa.
- Saraiva António José (1963), prefazione, in Vicente Gil. *Teatro de Gil Vicente*, Portugália, Lisboa.
- Simões João Gaspar (1987), *Perspectiva histórica da ficção portuguesa*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- Teyssier Paul (1979), *Essai d'explication du vilancete de Camões "Com vossos olhos Gonçalves..."*, in *Les cultures ibériques en devenir*, Parigi.
- Teyssier Paul (1982), *Gil Vicente: O autor e a obra*, traduzione di Álvaro Salema, Amadora.
- Vicente Gil (1994), *Farsa di Inês Pereira*, introduzione a cura di Vittorio Caratozzolo, Nuova Pratiche Editrice, Torino.

SITOGRAFIA

- Álvarez Sellers María Rosa (2015a), *Da novela de cavalaria à comédia renascentista: Don Duardos e Amadís de Gaula de Gil Vicente*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/da-novela-de-cavalaria-a-comedia-renascentista-don-duardos-e--amadis-de-gaula-de-gil-vicente/>).
- Álvarez Sellers María Rosa (2015b), *Del erotismo al amor, de la farsa a la comedia en el teatro de Gil Vicente*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-erotismo-al-amor-de-la-farsa-a-la-comedia-en-el-teatro-de-gil-vicente/>).
- Ficino Marsilio (1491), *El libro dell'amore*, (http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit000182).
- Andreza Barboza Nora (2008), *Quanto em caso de amores: a relação (extra)conjugal em três autos de Gil Vicente*, trabalho de conclusão de curso (Mestrado em Literatura Portuguesa), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Novaes Coelho Nelly (1963), *As Alcoviteiras Vicentinas*, Alfa: Revista de linguística online (<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3219/2946>).
- CET = Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* – Base de dados textual (<http://www.cet-e-quinientos.com>).

ARIANNA DI BENEDETTO • Former student at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures, University of Turin. She obtained her bachelor's degree in November 2017 with the note 110 & Lode.

E-MAIL • arianna.dibenedetto@edu.unito.it