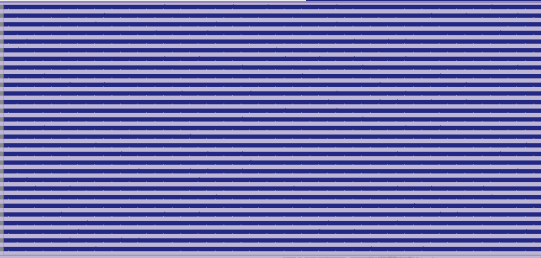
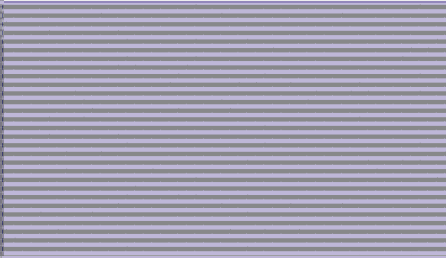
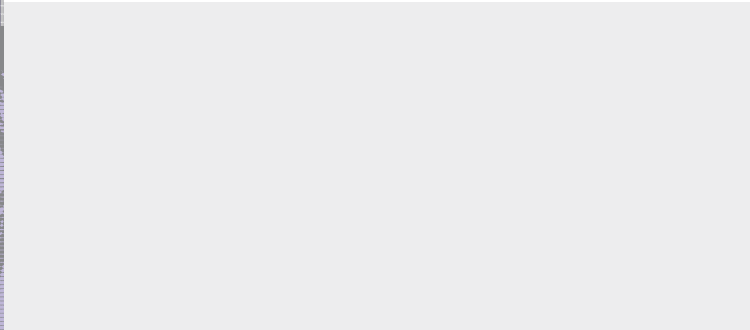


Autori e testi aggiuntivi



Parte prima

Il Medioevo

Parte prima
Il Medioevo

autori e testi

Cantare del mio Cid

Trama e temi dell'opera

Il *Cantare del mio Cid* (*El Cid*), il più antico poema epico spagnolo, è considerato una delle più compiute espressioni dell'epica medievale europea. L'autore, di cui è ignota l'identità, compose il poema, di circa quattromila versi raggruppati in lasse (cioè strofe) assonanzate o rimate, tra il 1140 e il 1157. L'opera fu scoperta nel 1779, da Tomas Antonio Sánchez, in un manoscritto mutilo delle prime pagine e pubblicato in quello stesso anno; tale manoscritto recava la data del 1307 e il nome di Per Abbat, un giullare o forse un copista. Il poema narra fatti storicamente abbastanza attendibili e si compone di tre canzoni (*cantares*): la *Canzone*

dell'esilio (El cantar del destierro), la *Canzone delle nozze* (El cantar de las bodas) e la *Canzone dell'oltraggio di Corpes* (El cantar de la afrenta de Corpes). Il protagonista è Ruy (abbreviazione di Rodrigo) Diaz de Bivár, personaggio realmente esistito, nato nel 1040 a Bivár appunto, cittadina nei pressi di Burgos, e morto nel 1099, battutosi con valore contro gli Arabi e detto dai suoi stessi nemici «Sidi» (in arabo «Signore»), appellativo trasformato in «Cid» dagli spagnoli e associato a quello di «Campeador» (vincitore in campo). Accusato da cortigiani maligni di essersi appropriato di una parte dei tributi dovuti dai Mori ad Alfonso VI,

don Rodrigo Diaz, detto “el Cid Campeador”, viene esiliato dal re malgrado abbia notevolmente contribuito a estendere il Regno di Castiglia ai danni degli Arabi. Lasciata la moglie Jimena e le figlie Elvira e Sol nel Monastero di Cardeña, vaga per la Spagna con un pugno di amici fidati; assieme a essi compie grandi imprese: strappa diversi territori ai Mori, fa prigioniero il conte di Barcellona, conquista Valencia, sconfigge il re di Siviglia. Avendo conquistato una vasta regione e sottratto enormi ricchezze ai musulmani, manda doni e omaggi ad Alfonso VI, il quale, pur non revocandogli la condanna all’esilio, autorizza la sua famiglia a raggiungerlo. Gli infanti (nobili eredi) di Carrión, due individui senza scrupoli, chiedono e ottengono dal re di sposare le figlie del Cid, sebbene il padre fosse contrario. Rivelatisi dei codardi, i due, per vendicare gli smacchi subiti alla corte del Cid, tentano di abbandonare Valencia per Carrión e di assassinare le mogli per ereditarne le ricchezze. Ma le donne, lasciate agonizzanti in balia delle fiere, vengono trattate in salvo da Felez Muñoz, loro fedele cugino, incaricato dallo stesso Rodrigo Diaz di seguirle. Il Cid chiede giustizia al re: a Toledo i suoi uomini sfidano e sconfiggono i traditori, mentre due principi reali, gli infanti di Navarra e d’Aragona, chiedono di sposare donna Elvira e donna Sol.

Al pari di Orlando nella *Chanson de Roland*, il Cid è un difensore della cristianità e un fedele vassallo

del re, nonostante questi non gli abbia creduto e l’abbia mandato ingiustamente in esilio. Se da un lato il protagonista incarna gli ideali tipici della società feudale, come il valore guerriero, la fedeltà incondizionata al sovrano, il senso profondissimo del dovere e dell’onore, dall’altro riflette ideali nuovi e assolutamente inediti: quelli legati alla società borghese, che proprio in quegli anni andava formandosi in Spagna (malgrado poi, proprio qui, non si sviluppasse alla stregua degli altri paesi). In uno scenario che dipinge in maniera alquanto realistica la società dell’epoca, ritraendone mentalità, usi e costumi, s’inserisce altrettanto concretamente la figura del Cid, un uomo sì legato al proprio sovrano, alla propria terra e al proprio credo religioso, ma anche impegnato – come sostiene egli stesso – «a guadagnarsi il pane». Il Cid ama la sua famiglia e la sua casa, desidera vivere nel suo paese, aspira a una condizione economica e sociale migliore: è, sotto numerosi aspetti, un “borghese” e non un “vassallo”, tradizionalmente inteso, dell’epoca feudale. Lo spirito che anima il Cantare del mio Cid si distingue dagli altri poemi epici del tempo, proprio in questo: l’ignoto poeta non intende dare corpo all’ideale nella realtà, ma «idealizza il reale, cioè interpreta la storia nel suo fatto caduco e contingente e nella sua umana verità, per darle un carattere universale ed eterno» (M. Casella).

L’esilio del Cid

Venuto a contrasto con il conte García Ordoñez, il Cid viene da questi falsamente accusato di essersi impossessato di parte dei tributi riscossi, per conto del re Alfonso VI, dai principi mori dell’Andalusia. Il sovrano spagnolo, purtroppo, presta fede alle parole dell’infido conte e ingiustamente condanna il Cid all’esilio. L’eroe, con le lacrime agli occhi e la morte nel cuore, è costretto ad abbandonare la propria terra.

[Cantare del mio Cid, Canzone dell’esilio]

[...] Il Cid mandò a chiamare parenti e vassalli: il re lo condannava all’esilio¹; non gli dava di tempo che nove giorni². Il Cid desiderava sapere chi era pronto ad unirsi con lui e chi preferiva restare. «Quelli che verranno con me, saranno remunerati³ da Dio; quelli che restano voglio che stiano contenti⁴». Ed ecco parlò Alvaro Fañez⁵, che del Cid era più che fratello: «Verremo con voi, Cid, per luoghi deserti e per luoghi

5

1. *Il Cid ... all’esilio*: il Cid, condannato all’esilio da Alfonso VI, raduna parenti e vassalli per comunicare loro la decisione del re.

2. *non ... giorni*: entro nove giorni l’eroe avrebbe dovuto lasciare la Castiglia.

3. *remunerati*: ricompensati.

4. *quelli ... contenti*: la nobiltà d’animo del Cid gli consente di rassicurare chi non se la sente di lasciare la propria casa per seguirlo: costoro stiano pure tranquilli perché avranno la sua comprensione.

5. *Alvaro Fañez*: nipote e braccio destro del Cid, è un personaggio realmente esistito: governatore di Toledo, morì durante un combattimento.

abitati; fin quando avremo forza, non vi abbandoneremo. Con voi caricheremo mule e cavalli, le nostre fortune e i nostri averi. Saremo sempre lieti di servirvi da vassalli leali». Tutti approvano quanto ha detto don Alvaro. Il mio Cid⁶ gradì molto quanto là fu deciso. Da Bivár mosse per Burgos⁷, verso la sua casa deserta e disabitata. Triste pianto gli sgorgava dagli occhi, mentre volgeva il capo a guardare. Le porte erano spalancate, gli usci aperti, le scansie⁸ nude di pellicce e mantelli, niente falconi da gabbia, niente astori⁹ di muta¹⁰. Sospirò il mio Cid, vinto dall'angoscia. Poi parlò con rassegnazione e misura: «Lode a te, o Signore, Padre che sei nei cieli! Ecco che hanno ordito¹¹ contro di me nemici malvagi!».

I suoi fidi¹² già sono pronti a marciare. All'uscita di Bivár videro la cornacchia a destra, entrando a Burgos l'ebbero a sinistra¹³. Il mio Cid scrollò le spalle ed accennò col capo: «Orsù, Alvaro Fañez, sentite che vi dico; siamo scacciati di Castiglia; un giorno torneremo in questa terra con grandi onori».

Il mio Cid, Ruy¹⁴ Diaz, entrò a Burgos. Sessanta pennoni¹⁵ seguivano il Campeador; tutti correvano per vederlo, donne e uomini. I Burgalesi¹⁶ si affollano alle finestre con le lacrime agli occhi. Che dolore! Tutti gli uomini d'onore dicevano la stessa cosa: «Che buon vassallo! Se avesse trovato un signore¹⁷ altrettanto buono!».

Con piacere lo avrebbero alloggiato, ma nessuno ci si arrischiava; s'era sdegnato con lui il re don¹⁸ Alfonso. Prima di notte era giunto a Burgos un dispaccio col sigillo reale e con ordini severi: «Nessuno ospiti il Cid, Ruy Diaz. Se qualcuno trasgredisca, sappia che gli capiterà: perderà gli averi e gli occhi della testa¹⁹; non avrà salvo né corpo né anima».

Tutta quella gente cristiana ne aveva gran dolore. Si nascondevano al mio Cid, non osando rivolgergli la parola. Allora si diresse il Cid alla casa sua. Come giunse alla porta, la trovò sbarrata. Per timore del re Alfonso avevano creduto bene inchiodarla. Se egli non l'avesse sfondata, nessuno gliela avrebbe aperta. I compagni del mio Cid chiamavano a gran voce; quelli di dentro non rispondevano. Il mio Cid dié di sprone²⁰, giunse alla porta, trasse²¹ il piede della staffa, calciò forte; la porta non si aprì; era stata sprangata molto bene. Ed ecco che una fanciullina di nove anni si accosta al Cid²²: «Cid Campeador, che in buon'ora cingeste la spada²³, sappiate che il re ha proibito di ricevervi. Con un dispaccio sigillato ha impartito ordini severi. Non possiamo accogliervi e darvi asilo²⁴, se no perdiamo terreni e case; trasgredire all'ordine

6. *Il mio Cid*: l'espressione, presente anche nel titolo e ricorrente nell'intero poema, testimonia tutto l'affetto che il poeta nutre nei confronti del grande eroe.

7. *Da Bivár ... per Burgos*: il Cid, da Bivár, suo luogo d'origine, si reca a Burgos, città della Vecchia Castiglia.

8. *scansie*: mobili a scaffali.

9. *astori*: l'astore è un uccello rapace diurno, simile allo sparviero ma di maggiori dimensioni.

10. *di muta*: di guardia.

11. *ordito*: tramato.

12. *fidi*: uomini fidati.

13. *All'uscita ... sinistra*: secondo una credenza dell'epoca, vedere o sentir cantare una *cornacchia* sulla propria sinistra portava fortuna, mentre sulla destra era di cattivo auspicio. I seguaci del Cid, quindi, sono incerti sulla propria sorte, ma l'eroe si dichiara ottimista.

14. *Ruy*: in spagnolo è il diminutivo di Rodrigo.

15. *pennoni*: piccoli vessilli, issati in cima alle lance, che recavano impressi lo stemma e i colori del comandante.

16. *Burgalesi*: gli abitanti di Burgos.

17. *signore*: si riferisce a re Alfonso VI di Castiglia.

18. *don*: abbreviazione del termine latino *dominus* (signore); in Spagna – ma anche nei territori sottoposti a dominazione spagnola, come l'Italia meridionale – l'appellativo *don* (*donna* per le signore) era (ed è tuttora) riservato alle persone cui si voleva manifestare rispetto.

19. *perderà ... testa*: gli saranno confiscati i beni e verrà condannato alla pena capitale.

20. *dié di sprone*: spronò il cavallo per lanciarlo al galoppo.

21. *trasse*: tolse.

22. *Ed ecco ... Cid*: una bambina di nove anni è l'unica che osa rivolgere la parola al Cid, trasgredendo, nella sua innocenza, ai severi ordini del re.

23. *che ... spada*: che diventaste cavaliere in un momento felice. L'espressione augurale pronunciata dalla fanciulla ricorre più volte nel poema, nell'intenzione di esaltare le imprese compiute dal Cid per la salvezza della Spagna.

24. *asilo*: ospitalità.

potrebbe costarci persino gli occhi, gli occhi delle nostre teste. O buon Cid! dal nostro male non guadagnereste niente. Che Iddio vi protegga, Cid, col suo santo potere». Così disse la piccola e tornò verso casa. Il Cid comprese che dal suo re non poteva sperare grazia. Lasciò la porta e spronò²⁵ verso la città. Giunto alla Chiesa di Santa Maria²⁶ smontò da cavallo. Messi i piedi a terra pregava di cuore. Dopo che ebbe pregato rimontò a cavallo, passò la porta della città, traversò il rio di Arlazón²⁷. Fermatosi nei pressi della città, s'accampò in un luogo ghiaioso, fece disporre le tende e discese da cavallo. Il mio Cid Ruy Diaz, che in buon'ora cinse la spada, s'era accampato sulla ghiaia, poi che nessuno l'aveva accolto in casa. Aveva però intorno a lui parecchia gente. Così il mio Cid pose il campo, quasi fosse su una montagna²⁸. Il re ha proibito che in Burgos gli vendano alimenti: nessuno oserebbe vendergli neppure ciò che si compra per un denaro. Il buon Martino Antolinez, un Burgalese assai compìto, provvide²⁹ pane e vino al mio Cid ed alla sua compagnia. Nulla comprò; ne prese da quanto già aveva in casa. Lo provvide di cibi di ogni sorta. Il compìto mio Cid Campeador gradì l'offerta, e così tutti gli altri. Parlò Martino Antolinez: «Orsù, Campeador che nasceste in ora propizia³⁰! questa notte riposeremo qui, prima di riprendere il cammino³¹. Sarò certo accusato per quanto ho messo a vostra disposizione, né potrò sfuggire alla collera di re Alfonso. Ma, se riesco a scampare da questa terra³², sano e salvo, presto o tardi il re mi rivorrà per amico; e se no, di tutto quello che lascio non me ne importa un fico». [...]

[Trad. di C. Del Grande]

25. *spronò*: incitò il cavallo con gli speroni.

26. *Chiesa di Santa Maria*: è la cattedrale di Burgos fatta costruire proprio da Alfonso VI.

27. *rio di Arlazón*: fiume a sud-est di Burgos.

28. *pose ... montagna*: si accampò come se fosse in un luogo isolato.

29. *provvide*: fornì.

30. *Orsù ...propizia!*: altra espressione augurale, con cui Martino Antolinez vuole intendere che il Cid è nato per far del bene al prossimo.

31. *prima ...cammino*: Antolinez manifesta, così, l'intenzione di seguire il Cid.

32. *questa terra*: la Castiglia.

Dal testo alla produzione

1. Come reagisce Rodrigo Diaz alla notizia dell'esilio? Ripercorri sinteticamente le azioni del Cid e dei suoi uomini nel passo preso in esame.

.....

.....

2. Di che tipo è il narratore del brano (e quindi dell'intero poema)?

.....

.....

3. L'espressione *il mio Cid* ricorre frequentemente nel testo. Cosa vuole comunicare con essa il narratore?

.....

.....

4. Quali sono gli intercalari e le espressioni di uso comune presenti nel testo?

.....
.....

5. Prova a rintracciare nel testo spunti utili a ricavare notizie sui modi di vita, gli usi e i costumi della società spagnola del XII secolo.

.....
.....

6. Rodrigo Diaz e Orlando sono i protagonisti di due grandi poemi epici dell'Europa medievale. Individuane analogie e differenze.

.....
.....

Brunetto Latini

La vita e le opere

Nato a Firenze intorno al 1220, Brunetto Latini esercitò la professione di notaio presso la Cancelleria del Comune. Di parte guelfa, fu inviato nel 1260 come ambasciatore presso Alfonso X, re di Castiglia, per chiedere aiuto a nome dei guelfi contro i ghibellini, ai quali stava dando man forte il re Manfredi. Ma, sulla strada del ritorno, fu raggiunto dalla notizia della sconfitta subita dai guelfi a Montaperti, per cui riparò in Francia. Quando poi le sorti politiche fiorentine si capovolsero in seguito alla sconfitta ghibellina di Benevento (1266), egli poté rientrare in patria, ricopren-

do importanti cariche pubbliche. Grande fu il prestigio di cui Brunetto godé, soprattutto a Firenze, città nella quale fu maestro di un'intera generazione di intellettuali, tra cui Dante Alighieri, e dove morì nel 1294.

Brunetto Latini scrisse *Il Tesoro*, opera di impianto enciclopedico, *Il Tesoretto*, un compendio di filosofia e di arti liberali, il *Favolello*, un'epistola sull'amicizia indirizzata a Rustico Filippi, e la *Rettorica* (rimasta interrotta), traduzione del *De inventione* di Cicerone arricchita da un commento, cui affidò la sistemazione delle regole inerenti all'oratoria classica.

Il Tesoro

Il Tesoro è la volgarizzazione in lingua toscana, realizzata forse da Bono Giamboni, de *Li livres dou Tresor* (I libri del Tesoro), l'opera originale scritta da Brunetto Latini in lingua d'oïl in Francia, durante l'esilio da Firenze, dunque tra la sconfitta di Montaperti (4 settembre 1260) e il rientro in patria al seguito delle truppe di Carlo d'Angiò (1266-67). L'opera consta di tre libri: nel primo l'autore parla di teologia (Dio e la creazione), storia civile, fisica, anatomia, geografia, agricoltura e

storia naturale, in cui rientra anche un ampio bestiario; il secondo parla della filosofia morale e il terzo della retorica intesa anche come fondamento della politica, definita «la più nobile e alta scienza e il più nobile officio che sia in terra».

Brunetto propone una personale classificazione delle scienze e delle discipline oggetto di studio. Fondamentale è, al proposito, la distinzione della filosofia in «teorica» e «pratica»; nell'ambito della prima si distinguono l'aspet-

to naturale, teologico e matematico, a sua volta comprendente l'aritmetica, la musica e l'astronomia; alla filosofia pratica, invece, fanno capo la morale, l'economia e la politica, in cui a loro volta rientrano la meccanica, la legge civile e le arti della riflessione e della comunicazione, come la logica, la grammatica e la retorica. Questo la-

voro onnicomprensivo dell'autore si situa lungo la linea di confine tra la cultura cortese-feudale (a cui Brunetto si ispira per la sua tendenza all'enciclopedismo) e quella borghese-comunale (di cui Latini è uno dei più alti e colti rappresentanti, in quanto assegna all'arte un fine profondamente didattico).

Il tigre

Il testo si segnala quale passo esemplare del genere letterario dei Bestiari medievali, che disquisivano sulle caratteristiche di animali immaginari e animali veri, a cui spesso attribuivano particolari fantastici, come qui fa Brunetto Latini, quando descrive il “potere di attrazione” che esercita lo specchio sulla tigre.

[Il Tesoro]

Tigro¹ è uno animale che nasce nelle parti d'Organia², ed è taccato di varie tacche³. E senza fallo⁴ egli è una bestia molto corrente⁵, e di gran fieritade⁶. E sappiate che quando egli va alla sua abitazione, ed ella truova che' cacciatori li hanno tolti suoi figliuoli, ella corre prestamente, e segue i cacciatori che gliene portano⁷. E l'uomo che gli ha si dotta molto della sua fierezza e crudeltà, ch'egli sa bene che 'l fuggire di cavallo o d'altra bestia nol potrebbe da lui scampare⁸. Ed egli gitta per la via molti specchi⁹, uno di qua ed uno di là. E quando il tigro vede nelli specchi la sua immagine, crede che 'l sia il suo figliuolo. E va allo specchio intorno intorno, e vedendo che non sono li suoi figliuoli, sì si parte, e corre per trovare li cacciatori che ne portano suoi figliuoli. E quando egli è assai corso¹⁰, ed egli trova ancora di questi specchi, che li cacciatori v'hanno posti simigliantemente¹¹, gli va d'intorno credento¹² trovare suoi figliuoli. E tanto fa così¹³, che 'l cacciatore iscampa la persona¹⁴.

5

10

1. *Tigro*: la tigre.

2. *Organia*: regione intorno al mar Caspio.

3. *taccato di varie tacche*: contrassegnato dalla presenza di varie macchie (*tacche*) sulla pelle.

4. *senza fallo*: senza dubbio.

5. *corrente*: veloce (latinismo).

6. *fieritade*: ferocia. Nel simbolismo medievale la tigre era considerata un animale “superiore”, a cui si attribuivano caratteristiche diaboliche, ma anche umane e divine. Il termine allude qui all'aspetto “divino” dell'animale, colto nella sua fierezza e potenza.

7. *segue ... portano*: insegue i cacciatori che glieli stanno portando via.

8. *E l'uomo ... scampare*: e l'uomo, che teme (*dotta*, gallicismo) la sua fierezza e la sua crudeltà, sa bene che non riuscirebbe a sfuggire alla tigre neanche se fosse a cavallo o su un altro animale.

9. *Ed ... specchi*: allora (l'uomo-cacciatore) sparge per la foresta molti specchi. L'intento pedagogico è qui evidente nel dimostrare come l'uomo riesca ad allontanare il feroce animale sfruttando la sua ingegnosità. Secondo alcune credenze magiche medievali, le forze malefiche venivano evocate dagli specchi. La tigre, vedendo la propria immagine riflessa, crede di aver ritrovato i suoi cuccioli, ma si inganna: l'attrazione verso l'oggetto ha qualcosa di diabolico.

10. *è assai corso*: ha corso ancora per molto.

11. *simigliantemente*: allo stesso modo del luogo precedente.

12. *credento*: credendo.

13. *E tanto fa così*: e fa questo ogni volta. Con la strategia degli specchi, il cacciatore rallenta la corsa della tigre e così riesce a fuggire.

14. *iscampa la persona*: salva se stesso.

Leggere e interpretare

Queste notazioni, scritte da Brunetto Latini, illustrano le caratteristiche della tigre (qui indicata con il termine *Tigro*) che, essendo molto legata ai propri cuccioli, insegue i cacciatori che glieli hanno sottratti, ma è distratta dagli specchi posti da questi lungo il percorso per salvarsi.

Il tema di fondo è il simbolismo dell'animale, che nei *Bestiari* medievali e in Brunetto costituisce una realtà contigua a quella dell'uomo, di Dio e del diavolo. Nel brano in questione, infatti, la tigre ha un che di "umano" nel suo forte e viscerale legame con i suoi piccoli, ma anche un che di "divino" nella manifestazione della sua potenza e della sua fierezza, segno della grandezza della creazione del Signore; e, ancora, un che di "diabolico" nella sua aggressività e nel suo essere attratta dallo specchio, il quale nelle tradizioni magico-stregoniche è strumento di evocazione delle forze del male.

La forma è lineare e scorrevole, articolata attraverso una serie di proposizioni principali coordinate, da cui poi derivano una o più subordinate; tra queste ultime prevalgono le consecutive, che bene rendono l'effetto di una premessa concettuale. La figura retorica ricorrente è la **metafora** antropomorfica, tesa cioè a conferire alla tigre aspetti umani.

Parte seconda

L'autunno del Medioevo

Parte seconda

L'autunno del Medioevo

autori e testi

Santa Caterina da Siena

La vita e le opere

Caterina Benincasa nacque a Siena nel 1347 da un tintore, Jacopo, e da Lapa di Nuccio Piangenti, penultima di venticinque figli. Di carattere dolce, sin dalla tenerissima età manifestò interesse per la vita religiosa; a sei anni, mentre tornava a casa con il fratello Stefano, ebbe una prima visione, che la turbò profondamente: le apparve Cristo, vestito di paramenti sacerdotali, circondato da un gran numero di santi. Ma la famiglia, specie la madre, non ne comprese la forte religiosità e ciò fu causa di continui contrasti, fin quando, vinte le resistenze dei parenti, entrò a sedici anni come postulante fra le Mantellate dome-

nicane, dandosi alle più varie forme di carità (divideva la sua giornata fra la chiesa di San Domenico, l'ospedale della Scala e il lebbrosario di San Lazzaro). Dopo una visione che l'esortò a dedicarsi all'apostolato, entrò attivamente nella politica sia interna che internazionale (suoi obiettivi primari furono la riforma della Chiesa e la pacificazione dell'Italia). Durante un soggiorno a Pisa ricevette le stimmate; in seguito, nel 1376, fu invitata ad Avignone presso Gregorio XI in veste di ambasciatrice di pace per incarico della città di Firenze e riuscì a riportare a Roma la sede papale. Due anni dopo, la stessa Caterina fu

invitata dal nuovo papa, Urbano VI, a stabilirsi a Roma per dedicarsi alla causa della Chiesa e alla riforma del suo ordine religioso, cui si dedicò con tutte le proprie forze, fin quando, stremata dalla malattia e dal lavoro, morì a Roma nel 1380.

«Decoro della patria e difesa della religione», come la definì il pontefice Pio XII eleggendola patrona d'Italia poco prima della seconda guerra mondiale, fu proclamata da un altro pontefice, precisamente Paolo VI, nel 1970, "Dottore" della Chiesa. Onori giustamente riconosciuti alla santa, la cui eccezionale personalità incise, quanto nessun'altra donna del nostro passato storico, a diversi livelli, sul piano civico, religioso e letterario. Trascurando i suoi meriti in campo politico, che pure furono notevolissimi, la religiosa va comunque ricordata anche per la sua apprezzabile attività di scrittrice. Un posto di particolare rilievo

ricopre il ricchissimo *Epistolario* a noi pervenuto, che a detta del critico De Sanctis potrebbe definirsi «il codice d'amore della cristianità»; esso è composto da trecentottantuno lettere, dettate da Caterina ai suoi discepoli, e raccoglie la corrispondenza che la santa intrattenne con i contemporanei, appartenenti a varie classi sociali (papi, capi di Stato, vescovi, nobili, plebei), testimoniando i risvolti sia mistici che impegnati della sua vita. Oltre all'*Epistolario*, Caterina compose ventidue *Orazioni*, di rara bellezza e profondità, soprattutto quella rivolta alla Vergine per la festa dell'Annunciazione, giorno natale di Caterina, e il *Libro della divina dottrina* o *Dialogo della divina provvidenza*, di grande interesse teologico e spirituale, dettato a tre discepoli nel 1378 e costituito da centosessantasette capitoli divisi in trattati, in cui è esposta la mistica della santa.

Epistolario

L'*Epistolario*, costituito dalle lettere che santa Caterina scrisse dal 1370 fino alla morte e indirizzò ai destinatari più vari, si pone come un documento anomalo ed eccezionale nell'ambito della letteratura italiana del Trecento. Tra le caratteristiche di quest'opera vi è il fatto che le epistole in questione non sono state scritte direttamente da Caterina, ma da un'altra persona, che, fungendo da segretario, con ogni probabilità non dovrebbe aver modificato termini ed espressioni della santa.

Ma perché l'autrice non ha steso di suo pugno queste lettere? È da escludere l'analfabetismo di Caterina, le cui idee sono profondamente articolate, sì da far pensare viceversa a un ricchissimo mondo interiore. Marina Zancan, attenta studiosa dell'opera cateriniana, nel ricordare che la santa ha scritto personalmente una lettera tre anni prima della morte, sottolinea che la semplicità dell'autrice (non interessata a un'arte raffinata come la scrittura) esprime un rapporto im-

mediato, puro e, appunto, semplice con Dio. La decisione di impegnarsi nella scrittura avviene dopo che la santa, uscita indenne da una seconda inchiesta a opera di tre teologi sulla sua ortodossia, acquista una maggiore sicurezza e consapevolezza di sé.

Nell'*Epistolario* l'attenzione di santa Caterina è rivolta all'obiettivo della perfezione interiore dell'uomo, che viene rivalutato nella capacità di mettere in atto il suo libero arbitrio: ella anticipa così una tematica che sarà poi caratteristica del Rinascimento. Anche il concetto di peccato, che si configura solo come un momentaneo smarrimento della retta via, perde le sue tinte, tipicamente medievali, di abisso pauroso e terribile che assegna irrimediabilmente la condanna eterna per l'uomo. Questa tensione verso la perfezione non deve riguardare però solo l'individuo, ma soprattutto la gerarchia ecclesiastica, che Caterina intende riportare all'antica purezza.

Un'altra singolarità di questo epistolario consiste, come ha scoperto

Giovanni Pozzi, finissimo studioso del linguaggio dei mistici, nell'aspetto "materno" che la santa suole attribuire a Dio. Questo si desume non solo da singole espressioni, che paragonano l'andare del fedele verso Dio a un rifugiarsi da parte del figlio nelle braccia della madre, ma soprat-

tutto da un ampio concetto di misericordia: Caterina è sicura che Dio intervenga nella vita umana a correggere con la sua infinita bontà le storture della storia. Si tratta davvero di una prospettiva rivoluzionaria per la religiosità cupa e timorosa del Medioevo.

Il conforto a un condannato a morte

Impresa disperata è certamente quella di confortare un condannato a morte che vede avvicinarsi a grandi passi l'istante del suo tragico addio alla vita. Ebbene, proprio in questo compito riesce prodigiosamente santa Caterina da Siena, che con il convincente misticismo di una sua lettera prepara a morire serenamente un condannato alla pena capitale.

[Epistolario]

[...] Su, su padre mio¹ dolcissimo! e non dormiamo piú, ché io odo novelle² che io non voglio piú né letto né stati³. Ho cominciato a ricevere uno capo nelle mani mie⁴, el quale mi fu di⁵ tanta dolcezza, che 'l cuore no 'l può pensare, né la lingua parlare, né l'occhio vedere, né orecchie udire⁶. Andò el desiderio di Dio tra gli altri misterii fatti innanzi⁷; e' quali non dico, ché troppo sarebbe lungo. Andai a visitare colui che sapete⁸, e elli ricevette tanto conforto e consolazione che si confessò e dispose⁹ molto bene. E fecemisi promettere¹⁰ per l'amore di Dio che, quando venisse el tempo della giustizia¹¹, io fusse con lui, e così promisi e feci. Poi la mattina inanzi la campana¹² andai a lui, e ricevette grande consolazione; menàlo¹³ a udire la messa e ricevette la santa comunione, la quale mai piú¹⁴ aveva ricevuta. Era quella volontà¹⁵ acordata e sottoposta alla volontà di Dio; solo v'era rimasto uno timore di non essere forte in su quello punto¹⁶; ma la smisurata e affocata¹⁷ bontà di Dio lo ingannò, creandoli tanto affetto e amore nel desiderio di me in Dio¹⁸, che non sapeva stare senza lui, dicendo: – Sta' meco, e non m'abbandonare, e così non starò altro che bene, e morirò contento! –; e teneva el capo suo in sul petto mio. Io sentivo uno giubilo¹⁹, uno odore del sangue suo²⁰, e non era senza l'odore del mio, el quale io aspetto di span-

5

10

15

1. *padre mio*: frate Raimondo da Capua, padre spirituale e futuro biografo di santa Caterina, destinatario della lettera.

2. *novelle*: notizie.

3. *né letto né stati*: né riposo né indugi (*stati* nel senso di «soste, attese»).

4. *Ho ... mie*: ho già ricevuto tra le mie mani una testa. Caterina si riferisce al conforto che ella ha dato al condannato Niccolò di Tuldo.

5. *el quale mi fu di*: la qual cosa mi ha procurato.

6. *'l cuore ... udire*: le espressioni anticipate dalla ripetizione della negazione (*né, né, né*) rivelano l'impossibilità della santa di comunicare appieno le sensazioni provate.

7. *Andò ... innanzi*: la volontà di Dio si manifestò in questo evento come negli altri eventi misteriosi precedenti.

8. *colui che sapete*: il sopracitato Niccolò di Tuldo.

9. *dispose*: si predispose.

10. *E fecemisi promettere*: e si fece promettere da me.

11. *giustizia*: esecuzione.

12. *la mattina ... campana*: prima del suono della campana all'alba.

13. *menàlo*: lo condussi.

14. *mai piú*: da moltissimo tempo.

15. *quella volontà*: la volontà di Niccolò.

16. *in su quello punto*: nel momento dell'esecuzione.

17. *affocata*: infuocata.

18. *lo ingannò ... in Dio*: lo distrasse, gli diede forza, creandogli tanto affetto e amore nel desiderio da parte sua verso di me, che esprimeva, in tal modo, il suo desiderio verso Dio. Caterina appare al condannato come la presenza vivente e visibile di Dio.

19. *giubilo*: trionfo, gioia.

20. *uno odore del sangue suo*: nelle visioni mistiche di santa Caterina si riscontra l'ossessiva presenza delle immagini del sangue e del fuoco, che rappresentano simbolicamente l'anima e gli elementi di purificazione per ricongiungerla al Creatore.

dere per lo dolce sposo Gesù²¹. E crescendo el desiderio dell'anima mia e sentendo el timore suo, dissi: – Confòrtati, fratello mio dolce, ché tosto giognarémo alle nozze²². Tu n'anderai bagnato nel sangue dolce del Figliuolo di Dio, col dolce nome di Gesù, el quale non voglio che t'esca della memoria; e io t'aspettarò al luogo della giustizia²³. 20
 – Or pensate, padre e figliuolo, che 'l cuore suo perdé ogni timore, la faccia sua si tramutò di tristitia in letitia; e godeva e esultava e diceva: – Unde²⁴ mi viene tanta gratia, che la dolcezza dell'anima mia²⁵ m'aspettarà al luogo santo della giustizia? – (è gionto a tanto lume che chiama il luogo della giustizia santo²⁶!). E diceva: – Io andarò²⁷ tutto gioioso e forte, e parrammi mille anni che io ne venga, pensando che voi m'aspettate ine²⁸ –; e diceva parole dolci che è da scoppiare, della bontà di Dio! 25
 Aspettò²⁹ al luogo della giustizia, e aspettai ine con continua oratione e presentia di Maria e di Caterina vergine e martire³⁰. Prima che giognesse elli³¹, posimi giù, e distesi el collo in sul ceppo³²; ma non mi venne fatto che io avessi l'effetto pieno di me³³. Ine su³⁴ pregai e costrinsi Maria che io volevo questa gratia, che in su quello punto gli desse uno lume e pace di cuore, e poi el vedessi tornare al fine suo³⁵. Empissi³⁶ tanto l'anima mia, che, essendo³⁷ la moltitudine del popolo, non poteva vedere creatura, per la dolce promessa fatta a me³⁸. 30
 Poi egli gionse, come uno agnello mansuetto³⁹, e, vedendomi, cominciò a ridare⁴⁰, e volse⁴¹ che io gli facesse el segno della croce; e, ricevuto el segno, dissi: – Giuso alle nozze, fratello mio dolce, ché testé sarai alla vita durabile⁴². – Poesi giù con grande mansuetudine, e io gli distesi el collo, e chinàmi giù, e rammentàli el sangue dell'Agnello⁴³: la bocca sua non diceva se non – Gesù – e – Catarina – e così dicendo ricevetti el capo nelle mani mie, fermando l'occhio nella divina bontà, dicendo: – Io voglio⁴⁴! Allora si vedeva Dio – e – uomo⁴⁵ come si vedesse la chiarità del sole, e stava aperto, e riceveva sangue nel sangue suo⁴⁶: uno fuoco di desiderio santo⁴⁷, dato e nascosto nell'anima sua per grazia, riceveva nel fuoco della divina sua carità. Poi che ebbe ricevuto el sangue e 'l desiderio suo, ed⁴⁸ egli ricevette l'anima sua, e la mise nella bottiga⁴⁹ 40

21. *per lo dolce sposo Gesù*: per Gesù, considerato da santa Caterina suo sposo.

22. *tosto ... nozze*: presto giungeremo (*giognarémo*) alle nozze (congiungeremo l'anima a Dio dopo la morte).

23. *al luogo della giustizia*: al patibolo.

24. *Unde*: da dove (latino).

25. *dolcezza dell'anima mia*: santa Caterina, che è la dolcezza dell'anima per Niccolò.

26. *è gionto ... santo!*: raggiunse (*è gionto*) una così grande conoscenza del vero da definire il patibolo "santo"!

27. *andarò*: andrò.

28. *e parrammi ... ine*: e mi sembreranno mille anni che io giunga in cielo, pensando che voi mi aspetterete lì (*ine*).

29. *Aspettò*: l'aspettai.

30. *con continua ... martire*: in continua preghiera e avendo presenti la Vergine Maria e la martire Caterina. Santa Caterina di Alessandria era una martire vissuta in Egitto nel IV secolo.

31. *giognesse elli*: egli giungesse.

32. *ceppo*: massiccio blocco di legno sul quale si decapitavano i condannati a morte.

33. *ma ... di me*: non mi capitò che io provassi un'impressione piena in me stessa dell'atto della decapitazione.

34. *Ine su*: lì su (tenendo cioè la testa sul ceppo).

35. *che in su ... fine suo*: che nel momento dell'esecuzione gli desse lucidità e al tempo stesso pace interiore, e poi lo vedessi ritornare a Dio.

36. *Empissi*: si riempì (di tanta commozione e di tanta esaltazione mistica).

37. *essendo*: pur essendoci.

38. *non poteva ... me*: non riuscivo a vedere alcuna persona, per la promessa che Maria mi aveva fatto (ossia che l'anima di Niccolò si sarebbe salvata).

39. *come un agnello mansuetto*: la **similitudine** anticipa l'affinità con Cristo, agnello sacrificale, che verrà poi espressa chiaramente nelle parole successive.

40. *ridare*: ridere.

41. *volse*: volle.

42. *Giuso ... durabile*: china la testa per prepararti alla morte, cioè alle nozze (con Dio), fratello mio dolce, perché presto sarai nella vita eterna.

43. *chinàmi ... Agnello*: chinai anche io il mio capo e gli rammentai (gli ricordai) il sacrificio di Cristo.

44. *Io voglio!*: qui Caterina simboleggia Cristo, come dimostrano le ultime parole del condannato, e, in quanto tale, acconsente con la sua affermazione all'unione nuziale tra Gesù e l'anima di Niccolò.

45. *Dio – e – uomo*: santa Caterina in estasi ha la visione di Cristo.

46. *Io riceveva sangue nel sangue suo*: al sangue del costato di Cristo si aggiungeva quello del giovane.

47. *uno fuoco di desiderio santo*: il fuoco del desiderio di Niccolò di congiungersi a Gesù.

48. *ed*: allora.

49. *bottiga*: piega.

aperta del costato suo, pieno di misericordia manifestando la Prima Verità che per sola gratia e misericordia egli el riceveva, e non per veruna altra operatione⁵⁰. O quanto era dolce e inestimabile a vedere la bontà di Dio! con quanta dolcezza e amore aspettava quella anima partita dal corpo – vòlto l'occhio della misericordia verso di lui –, quando venne a 'ntrare dentro nel costato, bagnato nel sangue suo, che valeva per lo sangue del Figliuolo di Dio⁵¹! Le mani dello Spirito Santo el serravano dentro⁵².
 Ma elli⁵³ faceva uno atto dolce, da trare⁵⁴ mille cuori (non me ne maraviglio, però che già gustava la divina dolcezza). Vòltesi⁵⁵ come fa la sposa quando è gionta all'uscio dello sposo suo, che volge l'occhio e 'l capo adietro, inchinando chi l'ha accompagnata⁵⁶, e con l'atto dimostra segni di ringraziamento.
 Riposto che fu⁵⁷, l'anima mia si riposò in pace e in quiete, in tanto odore di sangue che io non potei sostenere⁵⁸ di levarmi el sangue che mi era venuto addosso, di lui.
 Oimè, misera miserabile, non voglio dire più: rimasi nella terra con grandissima invidia. Parmi che la prima pietra sia già posta⁵⁹, e però⁶⁰ non vi maravigliate se io non v'impongo che 'l desiderio di vedervi annegati nel sangue e nel fuoco che versa el costato del Figliuolo di Dio. Or non piú dunque negligentia⁶¹, figliuoli miei dolcissimi, poi che 'l sangue cominciò a versare, e a ricévere vita. Gesù dolce, Gesù amore.

50. *manifestando ... operatione*: mostrando che Egli (Dio), Prima Verità, accoglieva l'anima di Niccolò solo per grazia e misericordia e non per alcuna altra ragione.

51. *che valeva ... Dio*: che aveva valore per il sangue versato da Cristo. Il sacrificio degli uomini, infatti, ha valore in quanto rievoca il sacrificio di Cristo.

52. *Le mani ... dentro*: le mani dello Spirito Santo lo accolsero. A completare la Trinità, dopo Dio e il Figliuolo, viene ora nominato lo Spirito Santo.

53. *elli*: Niccolò.

54. *trare*: attrarre.

55. *Vòltesi*: si girò indietro.

56. *inchinando chi l'ha accompagnata*: facendo un inchino davanti a chi l'ha accompagnata. La similitudine della sposa è rappresentata con grande dolcezza e delicatezza insolita per il linguaggio mistico e potente della santa.

57. *Riposto che fu*: dopo che fu seppellito.

58. *non potei sostenere*: non ebbi la forza.

59. *Parmi ... posta*: mi sembrò che fosse stata posta la prima pietra (dell'edificio di diffusione del messaggio mistico).

60. *però*: perciò.

61. *negligentia*: inoperosità.

Leggere e interpretare

Questo brano, tratto da una lettera di santa Caterina a padre Raimondo da Capua, descrive la morte di Niccolò di Tuldo, condannato alla pena capitale nel 1375, perché accusato di cospirazione ai danni di Siena. La santa narra tutte le fasi dell'assistenza spirituale che ella presta al condannato, cercando di condurlo alla convinzione che con la sua morte egli porrà il suo sangue nel sangue del costato di Cristo.

Per un'esatta comprensione di questa lettera, tuttavia, è necessario chiarire i caratteri del particolare misticismo che connota sia il testo in esame sia l'intera produzione della santa. Il misticismo, inteso come proiezione verso Dio per svolgere al tempo stesso opera di apostolato nei confronti dei deboli, è vissuto tanto intensamente da Caterina che il suo rapporto con Cristo viene visto come legame coniugale (si vedano le espressioni *lo dolce sposo Gesù* e *Giuso alle nozze*). Perciò Caterina, nella mente di Niccolò, si identifica con il Figlio di Dio, sì che per il condannato avere accanto a sé Caterina è come avere vicino Cristo stesso.

In tal modo, l'imminenza della decapitazione consente all'autrice di formulare un messaggio non più di violenza e di "giustizia" politica, bensì di pacificazione dell'animo che dalla morte fisica passa alla vita eterna.

Questo passo, come del resto l'intera raccolta dall'*Epistolario*, è espressione dei sentimenti accesi e genuini della santa, sorretti da uno stile potente e **metaforico**, sebbene esso, talvolta, si traduca in immagini inusuali e di non facile comprensione.

L'effetto dell'identificazione fra Caterina e Cristo si manifesta nella diffusione di termini relativi al **campo semantico** del sangue: quello versato dal Salvatore sulla Croce, quello che verserà il condannato, destinato a diventare una sorta di "doppio" di Cristo, e infine quello in cui «annegheranno» (metafora per indicare la dissoluzione dell'individualità in Dio-Tutto) i discepoli di Caterina. Il risvolto linguistico di tale visione del mondo è la scoperta di una lingua personalissima. Essa si fonda sull'adozione di termini del codice sentimentale per orientarli verso un significato intimo e spiritualistico.

Parte terza

Il Quattrocento

Parte terza
Il Quattrocento

autori e testi

Leonardo da Vinci

La vita e le opere

Leonardo nacque nel 1452 a Vinci, figlio illegittimo del notaio ser Piero e della contadina Caterina. Fu condotto dal padre a Firenze, dove frequentò la bottega del Verrocchio. Dopo essere stato a Milano presso Ludovico il Moro, tra il 1495 e il 1497 dipinse *Il Cenacolo* e, intorno al 1504, *La Gioconda*. Chiamato nel 1517 in Francia dal re Francesco I, che

gli assegnò come dimora il Castello di Cloux, vi morì nel 1519.

Famoso come inventore, pittore, architetto, studioso di anatomia, autentico “genio”, insomma, della storia rinascimentale, ha lasciato anche preziosi testi letterari sulle tematiche delle arti figurative e vari frammenti sul tema del mistero e dell’apocalisse.

Da Scritti letterari

Il diluvio

I frammenti letterari di Leonardo da Vinci, riordinati e pubblicati in modo organico soltanto nel XX secolo con il titolo Scritti letterari, contengono notazioni e pensieri, abbozzi di idee e suggestioni, nei quali prevale un insospettato gusto dell' "horror". Qui leggiamo una descrizione, di potenza e fascino straordinari, di un catastrofico diluvio.

Vedeasi la oscura e nubolosa aria¹ essere combattuta² dal corso di diversi e avviluppati³ venti, misti colla gravezza⁴ della continua pioggia, li quali or qua or là portavano infinita ramificazione⁵ delle stracciate⁶ piante, miste con infinite foglie dell' altonno. Vedeasi le antiche piante diradicate⁷ e straccinate dal furor de' venti. Vedevasi le ruine de' monti⁸, già scalzati dal corso de' lor fiumi, ruinare sopra e medesimi fiumi e chiudere le loro valli; li quali fiumi ringorgati⁹ allagavano e sommergevano le moltissime terre colli lor popoli. Ancora aresti potuto vedere, nelle sommità di molti monti, essere insieme ridotte molte varie spezie d' animali, spaventati e ridotti al fin dimesticamente¹⁰ in compagnia de' fuggiti omini e donne colli lor figlioli. E le campagne coperte d' acqua mostravan le sue onde¹¹ in gran parte coperte di tavole, lettiere, barche e altri vari strumenti¹² fatti dalla necessità e paura della morte, sopra i quali era donne, omini colli lor figliuoli misti, con diverse lamentazioni e pianti, spaventati dal furor de' venti, li quali con grandissima fortuna¹³ rivolgevan¹⁴ l'acque sottosopra e insieme colli morti da quella annegati. [...]. Alcune congregazione¹⁵ d' uomini aresti potuto vedere, li quali con armata mano difendevano li piccoli siti¹⁶, che lor erano rimasi, con armata mano da lioni e lupi e animali rapaci¹⁷, che quivi cercavano lor salute¹⁸. O quanti romori spaventevoli si

Si vedeva l'aria oscura e nebbiosa attraversata da diversi e vorticosi venti, che, misti alla violenza della continua pioggia, trascinarono un esercito di piante sradicate. Si vedevano le antiche piante terribilmente divelte dal furore dei venti. Si vedeva il precipitar dei monti, che, appianati dal corso dei loro fiumi, andavano a colmare le valli, mentre i corsi d'acqua sommergevano terre e popoli. Ancora avresti potuto vedere molte e varie specie di animali rifugiate sulla sommità dei monti in atteggiamento di spavento e domesticamente in compagnia di uomini e donne fuggiti con i loro figlioli. E le campagne, coperte d'acqua, mostravano le onde coperte di tavole, piattaforme e barche e altri vari strumenti creati dalla necessità e dalla paura della morte, sui quali erano mescolati uomini, donne e bambini piangenti e spaventati dal furore dei venti, che con grandissimi sommovimenti sconvolgevano sin dalle profondità le acque, su cui galleggiavano i cadaveri. [...]

Avresti potuto vedere gruppi di uomini che con le armi difendevano gli ultimi luoghi loro rimasti dall'aggressione dei leoni, lupi e animali rapaci che qui cercavano rifugio. O quanti rumori spaventosi si sentivano per l'aria scura, colpita dal

1. *Vedeasi ... aria*: inizia qui la descrizione del diluvio in maniera assai drammatica e quasi favolosa; sia il ripetersi continuo del verbo (*Vedeasi, Vedevasi, aresti potuto vedere, aresti veduti, si vedea*), quasi come in una nenia, sia i due aggettivi iniziali (*oscura e nubolosa*), donano al brano il fascino di un racconto leggendario, fiabesco.

2. *combattuta*: agitata.

3. *avviluppati*: avvolti.

4. *gravezza*: violenza.

5. *ramificazione*: l'insieme dei rami.

6. *stracciate*: devastate.

7. *diradicate*: sradicate.

8. *le ruine de' monti*: gli strapiombi dei monti.

9. *ringorgati*: gonfiati e bloccati (dalle frane cadute nel loro letto).

10. *ridotti ... dimesticamente*: resi alla fine animali domestici.

11. *le sue onde*: le onde dell'acqua.

12. *strumenti*: oggetti.

13. *fortuna*: tempesta.

14. *rivolgevan*: agitavano.

15. *congregazione*: gruppi.

16. *li piccoli siti*: i piccoli spazi di terra.

17. *da lioni ... rapaci*: nota come, attraverso l'uso del polisindeto, Leonardo descriva in maniera realistica l'ansia degli uomini in una tale situazione.

18. *salute*: salvezza (latinismo da *salus*).

sentiva per la scura aria, percossa dal furore de' tuoni e delle fùlgore da quelli scacciate¹⁹, che per quella ruinosamente²⁰ scorrevano, percotendo ciò che s'opponea al su' corso! O quanti aresti veduti colle proprie mani chiudersi li orecchi per ischifare²¹ l'immensi romori, fatti per la tenebrosa aria dal furore de' venti misti con pioggia, tuoni celesti e furore di saette!

Altri, non bastando loro il chiuder li occhi, ma colle proprie mani ponendo, quelle l'una sopra dell'altra, più se li coprivano, per non vedere il crudele strazio fatto della umana spezie dall'ira di Dio²².

O quanti lamenti, o quanti spaventati si gittavon dalli scogli! Vedeasi le grandi ramificazioni delle gran querce, cariche d'uomini, esser portate per l'aria dal furore delli impetuosi venti. [...]

E sopra queste maladizioni si vedea l'aria coperta di oscuri nuvoli, divisi dalli serpeggianti moti delle infuriate saette del cielo, alluminando or qua or là infra la oscurità delle tenebre.

19. *e delle fùlgore ... scacciate*: e dei fulmini che sembravano cacciati fuori dai tuoni.

20. *ruinosamente*: con grande frastuono.

21. *ischifare*: schivare, evitare.

furore dei tuoni e delle folgore che attraverso essa guizzavano e rumoreggiavano, percuotendo il vuoto immenso. Quante persone avresti potuto vedere turarsi le orecchie con le mani per evitare di sentire i rumori assordanti, causati nell'aria tenebrosa dal furore dei venti misti a pioggia, tuoni e fulmini!

Altre, non bastando loro solo il chiudere gli occhi, se li coprivano con le mani, per non vedere il crudele strazio fatto dall'ira di Dio contro gli uomini. Quanti lamenti si udivano, quante persone terrorizzate si lanciavano in mare dagli scogli! Si vedevano grandi rami di querce, cariche di uomini, scagliati in aria dalla furia dei venti. [...]

Oltre queste maledizioni, gravavano sul mondo oscure nuvole, divise dal serpeggiante guizzare delle infuriate saette celesti, che illuminavano or qua or là la fitta oscurità delle tenebre.

22. *Altri ... Dio*: ecco che emerge la grandezza pittorica di Leonardo, che qui descrive minuziosamente la scena come se stesse ritraendo un particolare di un grande affresco.

Dal testo alla produzione

1. Delinea il senso complessivo del frammento.

.....
.....

2. Reperisci tutte le parole e i concetti relativi al campo semantico della *ruina*.

.....
.....

3. Sofferma l'attenzione sulla struttura sintattica del testo: prevale la coordinazione o la subordinazione? Quali sono le caratteristiche?

.....
.....

4. Immaginando di girare un film, quale musica sceglieresti come colonna sonora delle scene apocalittiche descritte?

.....
.....

Giovanni Pico della Mirandola

La vita e le opere

Nato da nobile famiglia nel 1463 a Mirandola, presso Modena, figlio di Giovan Francesco I e di Giulia Boiardo, zia del famoso poeta, Giovanni Pico frequentò i più importanti centri culturali dell'epoca: Bologna, città nella quale studiò diritto canonico, Padova, dove approfondì la conoscenza di Aristotele e dei suoi commentatori arabi, Firenze, in cui partecipò ai lavori dell'Accademia Platonica, e Parigi, dove frequentò la Sorbona. Profondamente versatile, conoscitore del greco, dell'ebraico, dell'arabo, del caldaico (aramaico biblico) e sorretto da una memoria eccezionale, fu il teorico di un sincretismo (fusione di culture e visioni del mondo di provenienza diversa), che mirava a conciliare filosofia

e teologia, mistica ebraica e intuizioni della Cabala, secondo la quale nella Bibbia esisteva un codice segreto, noto solo agli iniziati. Vicino allo spiritualismo di Girolamo Savonarola, egli prese i voti come domenicano poco prima della morte, che lo colse nel 1494 a Firenze. Elaborò come sintesi del suo pensiero *Novecento tesi* o *Conclusiones*. Famosa è la sua *Oratio de hominis dignitate* (Orazione sulla dignità dell'uomo), scritta nel 1486. Del 1491 è, invece, il *De ente et uno* (L'essere e l'unità), ispirato al suo sincretismo, mentre non completa resta un'ampia opera, *De astrologia* (L'astrologia), contro le possibilità divinatrici attribuite agli studiosi degli astri.

Oratio de hominis dignitate

Vero e proprio "manifesto" della sintesi fra umanesimo letterario e neoplatonismo filosofico è l'*Oratio de hominis dignitate* ossia l'*Orazione sulla dignità dell'uomo* (1486), scritta in latino da Pico della Mirandola. L'orazione più famosa del Quattrocento era stata preparata dall'autore come relazione introduttiva alle sue novecento *Conclusiones philosophicae, cabalisticae e theologicae*, che avrebbero dovuto essere discusse in un convegno da lui organizzato a Roma per il 6 gennaio 1487. Il simposio, però, non si svolse a causa dei sospetti circa l'ortodossia di Pico da parte del papa, che si oppose a tredici delle sue tesi.

In quest'opera, rappresentativa di tutto il pensiero di Pico, l'uomo viene posto al centro dell'Universo, in modo tale che possa meglio dominarlo. In questo testo audace e suggestivo, egli non è né celeste né terreno, né mortale né immortale; può scendere invece fino ai due livelli subumani (quello vegetale e quello animale), ma può anche, grazie alla sua infinita libertà, elevarsi ai tre livelli sovrumani: livello celeste raggiunto con la ragione, livello angelico raggiunto con l'intelletto e livello di conoscenza dell'Assoluto raggiunto con l'ascesi mistica.

L'uomo, artefice del proprio destino

In questo passo dell'Oratio di Pico della Mirandola è affermato con forza il concetto della libertà dell'uomo, linfa vitale del pensiero quattrocentesco. La modernità di tale brano consiste nella capacità di delineare un sistema intellettuale sorprendentemente "aperto", che si avvale di riferimenti non solo alla cultura greco-latina, ma anche a quella araba.

[Oratio de hominis dignitate, I-IV]

Ho letto in opere scritte dagli Arabi¹, padri venerandi², che Abdalla Saraceno³, richiesto di dire che cosa gli apparisse sommamente mirabile sulla scena del mondo, rispose che niente gli pareva di vedere più meraviglioso dell'uomo. Alla quale sentenza si accorda il detto di Mercurio⁴ «Grande miracolo, o Asclepio⁵, è l'uomo⁶». Meditando sul significato di tali sentenze, non mi convincevano gli argomenti che generalmente si adducono⁷ intorno all'eccellenza della natura umana; e cioè: essere l'uomo vincolo delle creature, familiare alle superiori, sovrano delle inferiori⁸; interprete della natura per la perspicacia⁹ dei suoi sensi, per l'indagine razionale, per la luce dell'intelletto; intermedio fra l'eternità e il tempo, e – come dicono i Persiani – copula, anzi imeneo¹⁰ del mondo, di poco inferiore agli angeli, come attesta Davide¹¹. Grandi cose, certamente, queste, ma non le principali, e cioè non quelle per cui l'uomo possa rivendicare di diritto il privilegio della massima ammirazione. Perché mai, infatti, non dovremmo ammirare di più gli angeli e i beatissimi cori del cielo? Finalmente mi parve di aver compreso perché l'uomo sia il più felice e perciò degno di ogni ammirazione degli esseri animati e quale sia la condizione che gli è stata data per sorte nell'universo e che è invidiabile non solo da parte dei bruti, ma degli astri e degli spiriti oltremondani. È cosa incredibile e meravigliosa. E come no? Infatti proprio per essa l'uomo è detto e stimato a buon diritto un grande e meraviglioso miracolo. Ma quale essa sia, ascoltate, o padri, pregate benevola attenzione per vostra cortesia alle mie parole¹². Già il sommo Padre, Dio creatore, aveva costruito secondo le leggi di un'arcana¹³ sapienza questa dimora del mondo che noi vediamo, quale tempio augustissimo¹⁴ della divinità. Aveva abbellito con le intelligenze la regione iperurania¹⁵; aveva vivi-

1. Ho letto ... Arabi: Pico della Mirandola aveva una vastissima cultura che era il risultato della convergenza di tutte le filosofie dell'umanità. Egli studiò, infatti, oltre al greco, anche l'ebraico e l'arabo.

2. padri venerandi: i filosofi e i cardinali a cui Pico si rivolge. Infatti egli organizzò a Roma, nel 1487, un convegno per discutere le sue *Novecento tesi*. L'introduzione al convegno fu proprio l'*Oratio de hominis dignitate*.

3. Abdalla Saraceno: sapiente arabo, vissuto nell'VIII secolo d.C., forse cugino di Maometto.

4. Mercurio: nome latino di Ermete Trismegisto, leggendario autore del *Corpus hermeticum* (II sec. d.C.). Nel Rinascimento Ermete fu considerato una sorta di mago e valente incantatore.

5. Asclepio: Asclepio di Tralle, filosofo neoplatonico alessandrino del VI secolo d.C. che compose i *Commentarii* ai primi sette libri della *Metafisica* di Aristotele.

6. è l'uomo: l'intera affermazione (*Grande ... uomo*) è contenuta nel *Corpus hermeticum*.

7. si adducono: si citano, si portano a sostegno.

8. essere l'uomo ... inferiori: l'uomo è il legame tra le varie creature in quanto è vicino a quelle superiori, perché dotato della spi-

ritualità che a loro avvicina, e capace di governare quelle inferiori grazie all'intelletto.

9. perspicacia: intelligenza acuta di cui è dotato l'uomo.

10. copula, anzi imeneo: *copula* significa proprio la congiunzione, il legame, e *imeneo* indica l'accoppiamento nuziale (era un canto celebrativo di nozze).

11. come attesta Davide: nei *Salmi VIII*, 5-7. Davide è il secondo re degli Ebrei vissuto nell'XI secolo a.C., celebre per la vittoria sul gigante Golia. Egli fu anche autore di settantatré salmi.

12. Ma quale ... parole: l'autore richiede a questo punto la massima attenzione per le sue parole, che esprimeranno, da qui alla fine del brano, l'originale concetto secondo il quale l'uomo, tra tutti gli esseri viventi, è l'unico a non essere predeterminato. Infatti, Dio lo ha dotato del libero arbitrio, e quindi della capacità di costruire la propria vita come meglio ritiene.

13. arcana: misteriosa, nascosta.

14. augustissimo: solenne.

15. la regione iperurania: secondo la filosofia platonica è un luogo ideale, superiore al cielo, dove insieme a Dio risiedevano gli angeli e i beati. Dio, infatti, aveva reso bella la regione che va al di là del cielo con la presenza delle intelligenze angeliche.

ficato di anime eterne gli eterei globi¹⁶; aveva riempito di una turba¹⁷ di animali di ogni specie le parti ignobili del mondo inferiore. Ma, fatto ciò, l'artefice desiderava che ci fosse qualcuno che comprendesse la ragione di un'opera così grande, ne amasse la bellezza, ne ammirasse l'immensa grandezza. Perciò, quando già aveva fatto tutte le cose (come attestano Mosè e Timeo¹⁸), alla fine pensò di creare l'uomo. Ma non c'era negli archetipi¹⁹ donde²⁰ foggare la nuova creatura²¹, né fra i tesori qualcuno da assegnare in retaggio²² al nuovo figlio, né tra le sedi di tutto il mondo ce n'era qualcuna in cui potesse essere collocato questo contemplatore dell'universo. Dappertutto c'era completa pienezza, tutte le cose erano state distribuite nei supremi, nei medi, negli infimi gradi. Ma non sarebbe stato degno della potestà del Padre venir meno all'ultima fattura²³, quasi mancasse la possibilità di operare; non era degno della sua sapienza rimanere incerto in un'opera necessaria per difetto di consiglio²⁴, né del suo benefico amore che colui che avrebbe lodato negli altri la divina liberalità fosse costretto a biasimarla in se stesso²⁵. Decretò finalmente l'ottimo artefice che colui al quale niente poteva dare di proprio avesse tutto ciò che singolarmente era stato assegnato agli altri. Perciò accolse l'uomo come opera di natura indeterminata²⁶ e postolo al centro del mondo così gli parlò: – Non ti ho assegnato, o Adamo, né una sede determinata né un proprio volto né alcun privilegio che fosse esclusivamente tuo, affinché quella sede, quel volto, quei privilegi che tu desidererai, tutto tu possa avere e conservare secondo il tuo desiderio e il tuo consiglio. La natura determinata per gli altri è chiusa entro leggi da me prescritte. Tu, invece, te le fisserai senza essere impedito da nessun limite, secondo il tuo arbitrio al quale ti ho consegnato. Ti ho posto nel mezzo del mondo perché di là tu possa più agevolmente abbracciare con lo sguardo tutto ciò che c'è nel mondo. Non ti ho fatto né celeste né terreno né mortale né immortale affinché, quasi di te stesso arbitro e sommo artefice, tu possa scolpirti nella forma che avrai preferito. Tu potrai degenerare nelle cose inferiori proprie dei bruti, potrai rigenerarti secondo la volontà del tuo animo nelle cose che sono divine²⁷. O immensa liberalità di Dio Padre, o suprema e mirabile felicità dell'uomo, al quale è stato concesso di avere ciò che desidera: di essere ciò che vuole! I bruti²⁸ nascendo portano con sé dal seno materno, come dice Lucilio²⁹, tutto ciò che avranno nel futuro. Gli spiriti supremi³⁰ al principio della loro creazione o poco dopo furono ciò che saranno per l'eternità. Solo nell'uomo, alla nascita, il Padre ripose semi di ogni sorta e i germi di ogni vita, i quali, secondo che ciascuno li avrà coltivati, cresceranno e daranno i loro frutti. Se saranno vegetali, sarà pianta; se appartenenti ai sensi, sarà

16. *eteri globi*: le sfere celesti.

17. *turba*: moltitudine, folla.

18. *Mosè e Timeo*: Mosè è il protagonista dell'*Esodo*, mentre Timeo di Locri, filosofo vissuto nel IV secolo a.C., è l'autore dell'opera *Sull'anima del mondo*.

19. *archetipi*: letteralmente «modelli iniziali». Secondo la filosofia platonica il termine indica le idee, i modelli originari di cui le cose create sono la copia.

20. *donde*: da dove.

21. *foggare ... creatura*: (non c'era tra gli archetipi già esistenti) il modello con cui forgiare l'uomo (*la nuova creatura*).

22. *in retaggio*: in eredità.

23. *fattura*: opera.

24. *difetto di consiglio*: mancanza della capacità di decidere.

25. *né ... stesso*: non era cosa degna del suo amore benefico il fatto che l'uomo (*colui*), che avrebbe lodato nelle altre creature la

divina generosità, fosse costretto a criticarla (*biasimarla*) vedendo se stesso.

26. *come ... indeterminata*: dotato di una natura senza limiti precisi. È da notare come risalta il contrasto tra la *natura indeterminata* dell'uomo e quella *determinata* delle altre creature.

27. *Ti ho posto ... divine*: è qui enunciata con estrema chiarezza la tematica della centralità dell'uomo nel mondo, ponendo l'accento sulla libertà che egli possiede. Secondo Pico, l'uomo vive in una condizione di privilegio perché può decidere della propria sorte: egli ha la possibilità sia di regredire (*degenerare*) fino alla condizione dei bruti, sia di elevarsi per giungere alla perfezione divina.

28. *bruti*: gli animali.

29. *Lucilio*: poeta latino del II secolo a.C., autore di trenta libri di *Satire*.

30. *Gli spiriti supremi*: gli angeli.

bruto; se razionali, diventerà animale celeste³¹; se intellettuali, sarà angelo e figlio di Dio³²; e se, non contento di nessuna sorte delle creature, si raccoglierà nel centro della sua unità, fatto un solo spirito con Dio, nella solitaria caligine del Padre³³ colui che fu costituito sopra tutte le cose starà sopra tutte le cose.

60

[Trad. di E. Garin]

31. animale celeste: si tratta del primo stadio sovrumano, a cui l'uomo può aspirare con la ragione.

32. angelo ... Dio: è il secondo livello sovrumano, a cui l'uomo può tendere con l'intelletto.

33. nella ... Padre: parlando della tensione verso il Regno della caligine del Padre (qui il termine *caligine*, che letteralmente si-

gnifica «nebbia» o «vapore», indica lo stato di rarefazione dell'Assoluto) l'autore afferma l'esistenza di un terzo stadio sovrumano: l'ascesi mistica.

Leggere e interpretare

Il contenuto concettuale di fondo di questo passo è l'unicità della creatura-uomo, per la cui creazione Dio non si avvale di archetipi, cioè di modelli stabiliti.

Dall'insegnamento delle Sacre Scritture e, nel caso del passo in questione, la Genesi, Pico riprende altri due temi: quello della grandezza e dell'insostituibilità dell'uomo. Queste doti si manifestano nel fatto che l'uomo è l'unica creatura in grado di ammirare il Creato. In tal senso le tesi di Pico vanno anche oltre la concezione di *copula mundi* o "punto di collegamento fra le cose del mondo", di cui parla Marsilio Ficino nella sua *Theologia platonica*. Un'ulteriore conseguenza di queste riflessioni è rappresentata dalla tesi per cui l'uomo, elevandosi grazie alla sua dignità e alla sua libertà, riesce a partecipare della sostanza divina, anzi, come lo stesso Pico scrive, diviene *un solo spirito con Dio*.

Tali temi sono desunti sia dagli insegnamenti della Bibbia, sia dalle riflessioni della filosofia greca: non a caso l'autore, che apre il brano nominando il filosofo arabo Abdalla Saraceno, poi cita insieme Mosè (ritenuto autore dei primi cinque libri dell'Antico Testamento) e il filosofo pitagorico Timeo. Tale acquisizione coopera alla formazione di un pensiero tollerante verso varie suggestioni culturali (sincretismo) che, riprese dalla tradizione sia antica sia ebraico-cristiana sia arabo-orientale e fuse insieme, sono in grado di condurre l'uomo alla "verità". Queste tesi sono espone con un marcato gusto del grandioso. Dio viene presentato, nella sua opera creatrice ispirata da un'"arcana" forza, come un Grande Demiurgo: tale senso del monumentale da un lato richiama la magniloquenza delle grandiose scenografie rinascimentali di spettacoli, dall'altro (visto con gli occhi della posterità e della modernità) sembra anticipare di secoli il clima da "kolossal" che ispira tanta parte della cinematografia novecentesca.

La forma, alta e raffinata, è sorretta da un sapiente gioco delle subordinate, che comunque non appesantiscono la riflessione del filosofo. L'adozione dell'"orazione" come genere letterario comporta una modalità di scrittura di tipo eminentemente "persuasivo". Questo livello è realizzato grazie all'uso del **discorso diretto** (come quello fra Dio e l'uomo), al "linguaggio argomentativo" non privo di problematicità (*Ho letto, Meditando, non mi convincevano, mi parve di aver compreso*) e a un sapiente uso del "linguaggio **metaforico**". Si vedano i termini *imeneo*, scelto per indicare il ruolo di "coniunzione" del mondo svolto dall'uomo, e *caligine*, che perde il suo connotato negativo di "nebbia", intesa come "macchia" e "peccato", per acquistare quello di "vapore aereo e rarefatto", tipico dell'evanescenza del Regno dei Cieli.

Parte quarta

Il Cinquecento

Parte quarta
Il Cinquecento

autori e testi

Bernardo Dovizi da Bibbiena

La vita e le opere

Bernardo Dovizi nacque a Bibbiena, in provincia di Arezzo, il 4 agosto del 1470.

Fin da giovane fu al servizio dei Medici, segretario e amico del cardinale Giovanni de' Medici che, divenuto papa con il nome di Leone X, nel 1513 lo nominò cardinale e, nel 1516, nunzio apostolico in Francia. Il Bibbiena, come comunemente venne chiamato dal nome del paese natio, svolse con successo numerosi incarichi diplomatici e fu in relazione con molti intellettuali del tempo (tra gli altri Machiavelli, Bembo e Castiglione) che apprezzarono soprattutto il suo ingegno arguto e incline al motto di spirito. Così, infatti, lo rappresenta

Castiglione nel *Cortegiano*. Fu ritratto in abito cardinalizio da Raffaello, autore, con i suoi giovani di bottega, degli affreschi con scene erotiche e pagane presenti nell'appartamento che il cardinale occupava in Vaticano. Il Bibbiena morì a Roma nel 1520.

Fu autore di un piacevole epistolario, prezioso per la storia del tempo e documento singolare delle sue attitudini di scrittore acuto e geniale, e della *Calandria*, commedia in cinque atti, rappresentata per la prima volta a Urbino alla corte dei Montefeltro il 6 febbraio del 1513 con il prologo scritto da Castiglione. In seguito la commedia fu ripresa con successo sia in Italia che all'estero.

Calandria

La commedia **Calandria** trae il titolo da Calandro, personaggio sciocco che richiama, non solo nel nome, ma anche e soprattutto nel suo fare ingenuo e sprovveduto, il Calandrino boccacciano. Scritta in prosa bella e vivace, sull'esempio dei **Menaechmi** di Plauto, è caratterizzata da scambi ed equivoci che avvengono non più come nel modello latino tra due gemelli maschi, bensì tra un maschio, Lidio, e una femmina, Santilla, travestiti, a fini diversi, il primo da donna, la seconda da uomo.

La trama I due fratelli, separati da piccoli, sono giunti, l'uno all'insaputa dell'altra, a Roma; qui Lidio si è invaghito della matura Fulvia, moglie di Calandro. Per incontrarsi con la donna, che ricambia il suo amore, Lidio indossa abiti femminili, riuscendo così a introdursi nella sua casa senza alcuna difficoltà. Nel vederlo, lo stupido Calandro lo scambia per un'avvenente fanciulla e se ne innamora perdutamente; si rivolge, allora, a Fessenio (servo di Lidio) con la speranza di entrare nelle grazie della "ragazza". La storia, complicata dal fatto che, intanto, Santilla si traveste da uomo e si fa chiamare Lidio, prosegue attraverso

un susseguirsi incalzante di divertenti equivoci ed esilaranti battute, sino al riconoscimento finale dei due gemelli.

Nonostante la derivazione plautina e le situazioni di chiaro sapore boccacciano, la commedia è, tuttavia, intimamente originale e costituisce una delle opere più rappresentative della vita e della civiltà rinascimentale. La successione degli eventi è rapida e ben connessa: ciò che d'illogico, d'avventato o d'impensato vi può succedere, pare che obbedisca a un'idea precisa dell'autore, che riesce a realizzare una sapiente fusione tra situazioni nuove e topoi tipici del teatro. Certo è, però, che l'azione non si svolge a caso: i personaggi hanno un loro carattere e anche se non si presentano profondi e complessi, si muovono vivi e coerenti, specie i principali che riproducono fatti e vicende di vita borghese e cittadina. Le complicazioni e gli intrecci sono vari e di grande effetto comico; il sentimento dominante è l'amore, inteso sia come esaltazione festosa dei sensi e della giovinezza, foga irrefrenabile e gioviale, istinto e impulso del mondo, sia come momento comico, affermazione e gioco d'intelligenza e d'astuzia di contro alla stupidità.

Il vecchio sciocco e il servo astuto

Il vecchio Calandro si è perdutamente innamorato di Santilla e smania per averla: non sa che, in realtà, si tratta di un giovane di nome Lidio. Fessenio, servitore di Lidio, ben conosce l'inganno ordito da quest'ultimo che è solito travestirsi da donna per entrare in casa di Calandro di cui ama, ricambiato, la moglie Fulvia. Fessenio si mostra ora mezzano del vecchio ora personaggio ingannevole e bugiardo, teso a realizzare solo gli interessi del suo padrone.

[*Calandria*, atto I, scene 4-5]

Scena 4

CALANDRO, FESSENIO SERVO¹

- CALANDRO Fessenio!
- FESSENIO Chi mi chiama? Oh, patrone!
- CALANDRO Or be', dimmi: che è di Santilla² mia?
- FESSENIO Di' tu³, quel che è di Santilla?
- CALANDRO Sì.
- FESSENIO Non lo so bene. Pur io credo che di Santilla sia quella veste, la camicia che l'ha indosso, el grembiule, i guanti, le pianelle⁴ ancora.
- CALANDRO Che pianelle?! che guanti?! Imbriaco⁵. Ti domandai, non di quello che è suo, ma come la stava.
- FESSENIO Aaah, come la stava, vuoi saper tu?
- CALANDRO Messer sì.
- FESSENIO Quando poco fa la vidi, ella stava...aspetta! a sedere, con la mano al volto; e, parlando io di te, intenta ascoltandomi, teneva gli occhi e la bocca aperta, con un poco di quella sua linguetta fuori: così.
- CALANDRO Tu m'hai risposto tanto a proposito quanto vo'lo⁶. Ma lasciamo ire⁷. Donque, l'ascolta volentieri eh?
- FESSENIO Come ascolta? Io l'ho già acconcia⁸ in modo che fra poche ore tu arai lo attento tuo⁹. Vuoi altro?
- CALANDRO Fessenio mio, buon per te.
- FESSENIO Così spero.
- CALANDRO Certo. Fessenio, aiutami, ch'io sto male.
- FESSENIO Oimè, patrone, hai la febbre? Monstra.

1. *Calandro, Fessenio servo*: è la presentazione dei personaggi della scena quarta, figure tipiche della commedia del Cinquecento: il vecchio Calandro e l'astuto servitore Fessenio, il quale non esita a prendersi gioco di un innamorato che smania per ottenere a tutti i costi i favori di una giovane donna.

2. *Santilla*: in realtà Lidio, ritenuto una donna.

3. *Di' tu*: vuoi tu sapere? Iniziano in questo modo i giochi e gli equivoci linguistici che danno luogo a effetti comici: il desiderio di Calandro di ottenere notizie di Santilla, la giovane amata che è in realtà Lidio, viene inizialmente eluso dal servo Fessenio che finge di capire il *di'* nel senso di possesso e comincia a enumerare tutta una serie di oggetti che appartengono alla fanciulla, prendendosi evidentemente beffa del vecchio sciocco. Si noti come gli oggetti elencati siano d'uso comune e tipici della quotidianità.

4. *pianelle*: pantofole morbide e leggere prive della parte posteriore, ciabatte.

5. *Imbriaco*: ubriaco! Calandro si è accorto dell'equivoco e quasi deride, insultandolo, Fessenio: l'effetto comico è irresistibile!

6. *quanto vo'lo*: lo voglio. Calandro è soddisfatto della risposta del servo ingannevole: a quel che dice Fessenio, la fanciulla lo guardava estasiata, con occhi e bocca aperti mentre egli le parlava del vecchio innamorato; a Calandro sembra una conquista speciale e importante!

7. *lasciamo ire*: lasciamo perdere, andiamo avanti. E Calandro ritorna, invece, nuovamente sull'attenzione posta da Santilla nell'ascoltare le notizie che Fessenio le porta di lui!

8. *acconcia*: disposta, preparata; qui Fessenio assume il ruolo di mezzano procacciatore di incontri furtivi.

9. *arai ... tuo*: potrai raggiungere il tuo scopo, il tuo intento, ottenendo quello che desideri. Ancora Fessenio che si burla del vecchio, adulandolo. Questi si sentirà particolarmente felice e soddisfatto, in preda a una dolcezza estatica e quanto mai ridicola!

CALANDRO No. Oh! Oh! Che febbre? Bufalo! Dico che Santilla m'ha concio male¹⁰.
 FESSENIO T'ha battuto?
 CALANDRO Oh! oh! oh! Tu se' grosso¹¹. Dico ch'ella m'ha innamorato forte.
 FESSENIO Be', presto sarai da lei.
 CALANDRO Andiamo dunque da lei.
 FESSENIO Ci sono ancora di mali passi.
 CALANDRO Non ci perder tempo.
 FESSENIO Non dormirò.
 CALANDRO Fallo.
 FESSENIO El vedrai: ché or ora sarò qui con la risposta. Adio.
 Guarda lo gentile innamorato! Bel caso! Ah! ah! ah! D'un medesimo amante son morti la moglie e il marito¹². Oh! oh! oh! Vedi Samia serva di Fulvia che esce di casa. Alterata parmi: trama c'è, et essa sa il tutto¹³. Da lei saperrò quel che in casa si fa.

Scena 5

FESSENIO SERVO, SAMIA SERVA

FESSENIO Samia! o Samia! Aspetta, Samia.
 SAMIA Oh! oh! Fessenio!
 FESSENIO Che si fa in casa?
 SAMIA A fè, non bene per la patrona.
 FESSENIO Che c'è?
 SAMIA La sta fresca.
 FESSENIO Che ha?
 SAMIA Non mel far dire.
 FESSENIO Che?
 SAMIA Troppa...
 FESSENIO Troppa che?
 SAMIA ...rabbia di¹⁴...
 FESSENIO Rabbia di che?
 SAMIA ...trastullarsi¹⁵ con Lidio suo. Ha'lo inteso mo?
 FESSENIO Oh! Questo sapevo io come tu.
 SAMIA Tu non sai già un'altra cosa.
 FESSENIO Che?
 SAMIA Che la mi manda a uno¹⁶ che farà fare a Lidio ciò che la vuole.

10. concio male: mi ha conciato male! Calandro allude al suo mal d'amore che lo rende sofferente, ma beato e appassionato. Altra situazione comica scaturita da equivoci linguistici: Fessenio finge di non capire l'allusione che Calandro fa della sua condizione psicologica di innamorato.

11. grosso: ancora un insulto per Fessenio che viene definito stupido (*grosso*) per non aver in apparenza compreso ciò che diceva Calandro. Il rovesciamento di posizioni e di situazioni è paradossale: Fessenio, astuto e imbroglione, viene considerato stupido, mentre lo sciocco Calandro, beffato e deriso, crede di insultare il servo.

12. marito: il riferimento è al fatto che di Lidio si sono innamorati perdutamente sia Fulvia sia il marito Calandro che lo crede una donna.

13. tutto: si è alla fine della scena quarta. Calandro si allontana e Fessenio intravede Samia, la serva di Fulvia, che esce di casa. Egli

comprende che forse da lei potrà ottenere altre informazioni circa ciò che avviene in casa e medita di fermarla per poterle parlare. Con Samia l'astuto servo inizia un dialogo che dà origine alla scena quinta.

14. rabbia di...: si allude alla smania amorosa, al desiderio sessuale, forte e irrefrenabile che nutre la non più giovane Fulvia per Lidio. Sintomatici di imbarazzo e complicità sono i puntini sospensivi che lasciano in attesa il lettore e lo spettatore.

15. trastullarsi: divertirsi. Il riferimento è evidentemente alla sfera sessuale: i due servi parlano, anche senza rispetto e pudore, dei desideri più intimi e nascosti dei loro padroni, che d'altronde non avevano però esitato a renderli partecipi e complici.

16. a uno: Samia racconta di come la sua padrona, pur di ottenere l'amore del giovane Lidio, non esita a rivolgersi a un mago che, probabilmente prendendosi anch'egli gioco di questo amore, indicherà rimedi fasulli e bugiardi per renderle facile la conquista.

FESSENIO In che modo?
SAMIA Per via di canti¹⁷.
FESSENIO Di canti?
SAMIA Messer sì.
FESSENIO E chi sarà questo musico?
SAMIA Che vuoi tu fare di musico?! Dico che vo a uno che lo farà amare; se crepasse¹⁸.
FESSENIO Chi è costui?
SAMIA Ruffo negromante, che fa ciò che vuole¹⁹.
FESSENIO Come, così?
SAMIA Ha uno spirito favellario²⁰.
FESSENIO Familiare, vuoi dir tu?
SAMIA Non so ben dir queste parole. Basta, che ben saprò dirgli che venga a madonna²¹. Fatti con Dio. Vedi, olà! non ne parlare.
FESSENIO Non dubitare. Adio²².

17. *canti*: sta per incanti, storpiatura comica che allude agli incantesimi e alle pozioni magiche che possano favorire l'incontro amoroso.

18. *crepasse*: continuano gli equivoci linguistici anche tra i due servi; Fessenio sembra davvero non comprendere che sia un mago colui al quale si vuole rivolgere la padrona di Samia e quest'ultima lancia, in finale di battuta, un'imprecazione rivolta proprio a Fulvia di cui, probabilmente, è stufo di seguire i capricci.

19. *che fa ... vuole*: questo presunto mago (*negromante*) può ottenere, con i suoi poteri, ciò che più desidera e non dovrebbe avere, allora, alcuna difficoltà nell'aiutare Fulvia!

20. *favellario*: è un termine inventato e adoperato da Samia a indicazione della sua poca precisione sugli affari del mago. Pro-

tabilmente lo si potrebbe ricondurre al verbo favellare, parlare, che fornirebbe un'idea della vaghezza delle chiacchiere del mago in questione. La correzione operata subito dopo da Fessenio di favellario in familiare allude invece al fatto che, essendo il mago amico di Fulvia, le rende tutto ciò che ella desidera, si immagina dietro compenso!

21. *madonna*: alla signora; Samia è infatti uscita di casa per recarsi dal mago e convocarlo a casa della sua padrona.

22. *Adio*: è il saluto con il quale si chiude la scena quinta; i due servi si sono scambiati le informazioni sulle ultime vicissitudini dei signori e si salutano intinandosi di non parlare con alcuno di ciò che si sta tramando. È l'espedito tipico che raccorda due scene chiarendone i significati e anticipando gli intrecci che seguiranno.

Dal testo alla produzione

1. Fai una sintesi, in non più di dieci righe, sul tema centrale delle due scene lette.

.....
.....

2. Descrivi i personaggi protagonisti di queste due scene, soffermando la tua attenzione in particolare sulle caratteristiche che li ricollegano alle figure tipiche della commedia.

.....
.....

3. Contestualizza le due scene proposte nel panorama letterario cinquecentesco facendo riferimento anche alle scelte linguistiche e stilistiche.

.....
.....

François Rabelais

La vita e le opere

Figlio di un ricco avvocato, François Rabelais nasce a Chinon, probabilmente nel 1494. Novizio in un convento di francescani, prende gli ordini nel 1520, ma della vita monastica quello che più gli aggrada è l'erudizione; frequenta, infatti, un circolo di giuristi, si appassiona al greco e traduce lo storico ellenico Erodoto. I suoi superiori sono costretti, però, a sottrargli i libri di greco per ordine della Sorbona, che si sente già minacciata dalla pubblicazione di un commento al Vangelo ad opera di Erasmo da Rotterdam. La massima autorità religiosa e universitaria in Francia crede così di spegnere i fervori umanistici verso le Sacre Scritture, vietando la lettura dei greci. Per tutta risposta Rabelais lascia l'ordine per quello dei benedettini, le cui regole sono meno rigide. Intraprende gli studi di giurisprudenza, ma ben presto si accorge che la sua vera passione è la medicina che studierà a Parigi e Montpellier, conseguendo persino il baccellierato. Nella capitale francese, scevro da ogni preoccupazione di tipo monastico, vive liberamente una lunga relazione con una vedova, sveste l'abito talare e diviene padre di due figli.

Medico, traduttore e scrittore, Rabelais non si contenta di esercitare la medicina, ma vive da grande umanista nel fervore di far conoscere i classici, pubblica traduzioni di testi medici (Ippocrate in primo luogo) e redige anche opere originali.

Nel 1532 dà alle stampe *Pantagruelle*, firmandolo Alcofribas Nasier, anagramma del suo nome. Al grande consenso di pubblico, segue immediata la condanna della Sorbona per oscenità. La sua fama di medico gli vale, però, la protezione del vescovo di Parigi, Jean

Du Bellay, futuro cardinale, che avrà l'onore di accompagnare a Roma. È questa, per lui, un'eccezionale occasione per arricchire le sue conoscenze di umanista nella culla dell'antichità e nel 1534 pubblica una *Topografia* della città. In questi stessi anni (tra il 1534 e il 1535) appare a Lione *Gargantua*, che racconta le avventure del padre di Pantagruelle; il successo è immediato come per l'opera precedente. Si iniziano così a delineare le tante e contraddittorie sfaccettature di un uomo, autore di opere censurate dalla Chiesa, ma medico personale di Du Bellay; di un monaco, reintegrato nell'Ordine benedettino, ma padre di due figli riconosciuti dal papa come legittimi. Rabelais trascorre qualche tempo nel Convento, diretto da Jean Du Bellay, di Saint-Maur-des-Fossés, vicino Parigi, ma non vi resterà a lungo; già nel 1537 è a Montpellier, dove ottiene il titolo di dottore in medicina.

Le contraddizioni caratterizzano anche il destino delle sue opere: nel 1543 la censura bandisce i suoi primi romanzi, comunque solo tre anni dopo, Rabelais può pubblicare, previa autorizzazione del re, il *Terzo libro di Pantagruelle*, autografandolo. Le tensioni tra l'autorità regia e quella ecclesiastica della Sorbona sono altissime e anche quest'ultimo lavoro è condannato dai teologi. Il suo *Quarto libro di Pantagruelle* sarà pubblicato interamente nel 1552, essendo i primi undici capitoli già apparsi quattro anni prima. Lo scrittore vive i suoi ultimi anni grazie a una pensione concessagli da due istituti religiosi; muore, infine, a Parigi tra il 1553 e il 1554. Il *Quinto libro*, la cui autenticità viene messa in dubbio, è, nella sua edizione completa, del 1564.

Pantagruelle e Gargantua

Pantagruelle e *Gargantua* (*Pantagruel et Gargantua*), romanzi che raccontano le avventure del figlio prima, e del padre poi, sono due opere inscindibili, poiché fanno parte di uno stesso progetto: fornire gli elementi per una diversa visione della vita, per una nuova dignità dell'uomo.

In *Pantagruelle* l'autore sembra seguire a prima vista lo schema dei romanzi di cavalleria: parte infatti dall'infanzia e dall'educazione dell'eroe per arrivare a descriverne le prodezze e le guerre contro gli invasori. A un'analisi più attenta, il carattere faceto dell'opera è in parte dovuto proprio alla paro-

dia del genere cavalleresco; infatti la presenza al fianco del protagonista di un tipo marginale e pittoresco come lo studente Panurgo rompe con tale tradizione.

Rabelais opta per una struttura episodica, ricca di racconti e di dialoghi che rendono la storia dinamica e accattivante. L'autore giustappone episodi dal contenuto e dalle tonalità molto differenti; le indicazioni temporali sono vaghe e talvolta, per permettere lo sviluppo della storia, l'eroe è messo in secondo piano. Questa discontinuità non è casuale, ma è il riflesso della rivendicazione di libertà dell'autore. Alle forzature dell'ordine lineare nella narrazione, egli preferisce la logica della rottura, dove ogni elemento può anche suscitare il suo contrario. Esempio a questo riguardo è l'episodio iniziale, in cui si alternano alle lacrime per la morte di Badebec i sorrisi per la nascita di Pantagruete. Comunque non bisogna vedere in questa tecnica un'ironia negativa, ma la simultanea affermazione del serio e del faceto presente in ogni cosa.

I dialoghi presenti nell'opera non caratterizzano solo i personaggi, ma anche il rapporto tra narratore e lettore. Nel Prologo Alcofribas, il narratore, vanta la sua merce e maledice chi non crederà alla veridicità del racconto, giura di scrivere solo la verità, asserisce che la sua è soltanto la cronaca di fatti di cui è testimone, tanto da entrare in scena affianco all'eroe. Nell'intervento finale del racconto, il narratore sigilla un patto d'amicizia col lettore sensibile all'allegria delle avventure, e impreca contro i bugiardi e gli ipocriti che non sono ammessi a godere della "pantagruelica" arte di vivere.

Pantagruete: la trama Figlio di Gargantua e ultimo discendente di una stirpe di giganti, Pantagruete, nascen-

do, provoca la morte di sua madre Badebec. Fin dall'infanzia rivela forza fisica e appetito fuori dal comune; Gargantua prende a cuore l'educazione del giovane gigante, lo fa studiare in varie università francesi e a Parigi gli invia una lettera con un vasto programma intellettuale. Divenuto molto colto, Pantagruete riesce a risolvere un processo così intricato da guadagnarsi il paragone col saggio Salomone. Un giorno incontra Panurgo, vagabondo fanfarone che non disdegna gli scherzi di cattivo gusto, col quale stringe una profonda amicizia. Quando Pantagruete apprende che i Dipodi hanno invaso il paese di suo padre, lascia Parigi seguito dai suoi compagni, riporta numerose vittorie sulle truppe nemiche annegandole nella sua urina e sconfigge Lupo Mannaro, capo dei giganti mercenari al servizio degli aggressori. Gli sviluppi bellici fanno entrare il narratore, Alcofribas Nasier, nella bocca di Pantagruete, dove scopre un nuovo mondo, popolato da esseri viventi, che curiosamente somiglia al nostro.

Con *Gargantua*, Rabelais si diverte ad andare indietro nel tempo, raccontando la storia del padre di Pantagruete, invece di dare un seguito al suo primo racconto, come aveva preannunciato nell'Epilogo. Il personaggio di Gargantua non è creato ex novo dall'autore, ma era già un eroe di leggende popolari date alle stampe nel 1532. La penna di Rabelais, però, dà alla storia del gigante un nuovo vigore: il racconto echeggia le grandi questioni morali, filosofiche e religiose dell'epoca, attraverso le varie tappe della vita del protagonista.

Gargantua: la trama Se la successione degli episodi – infanzia, educazione e guerra – ricorda Pantagruete,

la struttura del racconto è molto più rigorosa. Dopo la sua nascita straordinaria, Gargantua, bambino dalle spiccate doti intellettive, è affidato a un precettore sofista, ammiratore della filosofia e della retorica del mondo greco che si avvale di ragionamenti sottili e ingannevoli. L'educazione formalista e arcaica impartitagli non appassiona, però, lo studente, che si trasferisce allora a Parigi, dove, come prima prodezza, ruberà le campane di Notre Dame. Il suo nuovo precettore, Ponocrate, usa metodi pedagogici fondati su un'intelligente costrizione del corpo e dello spirito: l'impegno intellettuale si alterna all'esercizio fisico, lo studio libresco all'esperienza diretta delle cose. Nel paese di Gargantua scoppia una lite tra pastori e focacceri; questi ultimi, sudditi del re Picrocole, vanno a lamentarsi dal sovrano per essere stati picchiati e depredati. Il monarca, infastidito, dichiara guerra al suo vicino Grangola, padre di Gargantua, e soltanto l'intervento di un valoroso monaco, frate Gianni degli Squarciatori, ferma provvisoriamente le truppe picrocoline. Richiamato da Parigi, Gargantua riesce, con l'aiuto del frate e dei suoi compagni parigini, a mettere in fuga il nemico e pronuncia alle truppe vinte un'arringa sull'assurdità di tali conflitti. Fa costruire un'abbazia differente dalle altre, l'Abbazia di Teleme, la cui regola fondamentale, fa' ciò che vorrai, incita i suoi membri a vivere in perfetta armonia, in un clima di libera aspirazione alla virtù.

L'educazione del gigante e le guerre picrocoline rappresentano l'opposi-

zione tra la ragione e l'oscurantismo: al precettore sofista e ai suoi metodi assurdi si oppone il precettore umanista, così come il conquistatore violento è osteggiato dal re che mira alla misura e all'armonia. L'educazione, più presente che in *Pantagruèle*, è il tema cardine: all'inizio dell'opera, il giovane Gargantua non ha disciplina, mangia e beve in modo smisurato; il tempo stesso, inoltre, è scandito dall'onnipresenza degli atti corporali. Il primo compito del nuovo precettore sarà di impedire la soddisfazione incontrollata dei bisogni del corpo, poiché lo sviluppo intellettuale e spirituale può compiersi solo se l'organismo ha ritmi regolari. L'impiego del tempo è posto, potremmo dire, sotto il triplo segno dell'ordine, dell'equilibrio e della concentrazione.

Lo studio dei grandi testi deve essere affiancato dal contatto con la natura e la società: Ponocrate sa bene che la lettura e l'osservazione diretta devono essere complementari per una buona formazione dell'individuo. La giornata del giovane studente si apre e si conclude con la lettura dei testi sacri, oggetto di commenti e di dialoghi costanti; alle innumerevoli messe e alla recitazione meccanica delle preghiere, il precettore oppone l'intelligibilità "viva" della Scrittura. Gargantua diventa un essere sociale, un interlocutore degno di essere ascoltato; il gigante crede nel potere della parola: il discorso può correggere le azioni umane ed è l'arma migliore per combattere violenza e ignoranza.

Gargantua adolescente

Il comportamento di Gargantua, durante la sua adolescenza, è a dir poco fuori dal comune. Il gigante bambino vive in un mondo alla rovescia, all'insegna della mancanza di regole.

[Pantagruete e Gargantua I, 11]

Gargantua dai tre ai cinque anni fu allevato e istruito in ogni disciplina conveniente all'età, per ordine di suo padre; egli passò quel tempo come gli altri bambini del paese, vale a dire: nel bere, mangiare e dormire, mangiare, dormire e bere, dormire, bere e mangiare.

Si ruzzolava sempre nel fango, si sporcava il naso, si impiasticciava la faccia, scalcagnava le scarpe¹, sbadigliava spesso alle mosche, e correva volentieri dietro ai farfalloni dei quali il suo papà aveva l'imperio. Si pisciava sulle scarpe, cacava nella camicia, si puliva il naso coi gomiti, smocciava² nella minestra, e pasticciava dappertutto, e beveva nella pantofola, e si grattava il ventre di solito con un panierino. Si aguzzava i denti con uno zoccolo, si lavava le mani col brodo, si pettinava con un bicchiere, si sedeva fra due sgabelli col culo per terra, si copriva se aveva freddo con un sacco bagnato, beveva mentre ingoiava la zuppa; mangiava il companatico³ senza pane, mordeva ridendo, rideva mordendo, sputava spesso nel piatto, e scorreggiava bagnato; pisciava contro vento, si cacciava⁴ nell'acqua per difendersi dalla pioggia, batteva il ferro a freddo⁵, calcolava a vuoto, faceva lo smorfioso, e faceva spesso i fuochi d'artificio con la bocca⁶, diceva il paternoster delle scimmie, tornava ai suoi montoni, dava le perle ai porci⁷, picchiava il basto⁸ invece dell'asino, metteva il carro davanti ai buoi⁹, si grattava dove non gli prudeva, insegnava ai gatti a rampicare, voleva troppo e non stringeva niente¹⁰, spegneva il fuoco con la stoppa¹¹, ferrava le cicale¹², si faceva il solletico per farsi ridere, adoperava le pentole per tamburi, scherzava coi santi e lasciava stare i fanti¹³, faceva cantare il Magnificat a mattutino¹⁴ e trovava che andava benissimo; mangiava cavoli e cacava purea, conosceva a prima vista il bianco dal nero, faceva lo sgambetto alle mosche, scarabocchiava la carta e sgorbiava¹⁵ la pergamena, metteva le ali ai piedi, tirava al sodo¹⁶, faceva i conti senza l'oste, seminava vento e raccoglieva tempesta¹⁷, prendeva i fiaschi per fischi e le

1. *scalcagnava le scarpe*: sformava e rovinava le scarpe.
2. *smocciava*: faceva cadere il muco nasale.
3. *companatico*: ciò che si mangia insieme al pane.
4. *si cacciava*: entrava.
5. *batteva ...freddo*: il ferro va battuto a caldo; Gargantua faceva esattamente il contrario.
6. *faceva ...bocca*: eruttava spesso.
7. *dava ...porci*: è un'immagine **metaforica** per dire che si dà qualcosa di prezioso a chi non sa apprezzarne il valore.
8. *basto*: struttura di legno, rifinita in tela e in cuoio, dalla forma arcuata come la sella, che si fissa sopra il dorso degli animali da soma per collocarvi il carico.
9. *metteva ... buoi*: è un modo di dire per indicare un'azione compiuta prematuramente, prima che si verifichino le condizioni opportune.
10. *voleva ... niente*: è un proverbio che vuol dimostrare che se si desidera troppo non si ottiene nulla.
11. *stoppa*: residuo industriale della lavorazione della canapa e del lino, utilizzato per imbottire, per chiudere e riempire intersti-

zi e fessure, per assorbire. Si tratta di un materiale facilmente infiammabile, quindi non adatto allo scopo per cui l'usava Gargantua.

12. *ferrava le cicale*: «ferrare» significa applicare i ferri agli zoccoli di animali quali il cavallo, il mulo, l'asino, il bue; non certo alle *cicale*. Ecco ancora un comportamento assurdo.

13. *scherzava ...fanti*: il sostantivo «fante» ha in questo caso il significato di persona di umile condizione. Il proverbio «scherza coi fanti e lascia stare i santi» vuol dire che non bisogna scherzare sui valori religiosi. Ancora un ribaltamento di luoghi comuni nelle azioni di Gargantua.

14. *faceva ...mattutino*: il Magnificat è un inno in lode alla Vergine che si canta generalmente al vespro.

15. *sgorbiava*: riempiva di scarabocchi.

16. *tirava al sodo*: andava dritto agli aspetti essenziali di un problema.

17. *seminava ...tempesta*: proverbio che sta a significare che chi si comporta in un modo scorretto ne subisce poi le conseguenze. Anche le espressioni seguenti ripetono noti proverbi.

luciole per lanterne, versava due vini da una sola bottiglia, si fingeva scemo per non pagar dazio¹⁸, dopo il dito si lasciava prendere il braccio, voleva acchiappar le tortore col sale sulla coda¹⁹, non ammetteva che una goccia dopo l'altra riempiva il barile, a caval donato guardava sempre in bocca, saltava di palo in frasca²⁰, metteva la pera marcia con le buone, scavava un buco per riempirne un altro, faceva la guardia alla luna perché non la mangiassero i lupi²¹ e si aspettava che le nuvole rosse pisciassero rosolio²², faceva di necessità virtù²³, rendeva pan per focaccia²⁴, metteva tutte le erbe in un sol fascio²⁵, e si riempiva la sera per vomitare al mattino. I cagnolini del suo papà mangiavano nella sua scodella, e lui mangiava nelle loro. Lui mordeva a loro le orecchie, e loro gli graffignavano²⁶ il naso, lui gli soffiava sotto la coda, e loro gli leccavano il mostaccio²⁷.

[Trad. di M. Bonfantini]

18. *si fingeva ... dazio*: il dazio e un'imposta indiretta che grava sulle merci. «Fare lo scemo per non pagar dazio» significa far finta di non capire per evitare un danno.

19. *voleva ... coda*: «acchiappar le tortore col sale sulla coda» significa attirare qualcuno; ma in questo caso è impossibile.

20. *saltava ... frasca*: passava senza coerenza da un argomento all'altro.

21. *faceva ... lupi*: si preoccupava di cose inutili.

22. *rosolio*: liquore dolce, poco alcolico, aromatizzato.

23. *faceva ... virtù*: si rassegnava all'inevitabile.

24. *rendeva ... focaccia*: ricambiava un'offesa con un'altra di uguale entità.

25. *metteva ... fascio*: espressione comune che significa mettere insieme, senza discernimento, cose buone e cattive; accettare o far passare tutto per buono o per cattivo.

26. *graffignavano*: graffiavano.

27. *mostaccio*: mustacchio, baffo.

Leggere e interpretare

Nel brano Gargantua sovverte tutte le regole della buona educazione e capovolge i più comuni proverbi. Rabelais mutua espressioni e comportamenti dei personaggi dalla tradizione carnevalesca che, accanto alla realtà ufficiale e seria, in cui l'uomo è sottoposto a regole precise, ne colloca un'altra, dai valori ribaltati e dai rapporti gerarchici aboliti. Il carnevale è un momento di divertimento, di realizzazione del piacere, essenzialmente quello corporeo. Il *bere*, il *mangiare* e il *dormire*, attività ripetutamente presenti nel testo, sono quelle preferite da Gargantua adolescente. Soddisfare i propri appetiti in modo eccessivo, permette di superare i limiti del corpo, inteso come fonte inesauribile di un piacere che si rinnova continuamente. Se la cultura ufficiale tende a una spiritualizzazione e si distanzia da ciò che è rozzo e volgare, qui, in un mondo capovolto, assistiamo a una specie di "abbassamento" dei valori: l'elemento corporeo è protagonista e abbrutisce ciò che nella vita abituale è elevato; ecco che diventa normale «ruzzolarsi nel fango» oppure «dare una perla a un porco». Vengono così dimenticate le remore morali e le passioni più oscure trovano uno sfogo impossibile nel corso della vita quotidiana. Le pulsioni emergono ed esplodono, sprigionando un'energia coinvolgente e contestataria. L'oscenità, attraverso il gioco dei rovesci, sconsa la l'ineguaglianza presente nella realtà e fa intravedere il regno dell'utopia, in cui l'uguaglianza, la libertà, l'abbondanza sovvertono il mondo.

Il linguaggio utilizzato, scurrile e irriverente, risponde alla necessità di rinnovamento dell'immutabile ordine culturale.

Lo stile del brano è caratterizzato dall'**accumulazione**: azioni, nomi e quant'altro sono elencati senza pausa in un crescendo che incuriosisce e che provoca il riso. Nella parte centrale del testo le frasi si susseguono, diventano sempre più

paradossali; i proverbi, privati del loro senso originario, si mescolano ad azioni grottesche e surreali. Un'altra scelta stilistica dell'autore è la **ripetizione**: il *bere*, il *mangiare* e il *dormire* sono ripetuti tre volte (all'inizio del brano) in ordine diverso, in modo da dare a tutte le azioni citate lo stesso valore. I verbi «mordere» e «ridere» si alternano una volta all'imperfetto e un'altra al gerundio, per rivelare la contemporaneità degli atti e l'importanza di entrambi: il mangiare e il ridere sono, senza dubbio, temi centrali dell'opera di Rabelais.

La cultura popolare, la religione e la letteratura si trovano qui mescolati con grande disinvoltura. Accanto ai proverbi, infatti, sono citati il *paternoster* (*Padre Nostro*) e il *Magnificat*; quest'ultima preghiera è una lode della sera, che naturalmente Gargantua fa recitare al mattino. Non a caso Rabelais sceglie questo cantico della Madonna, che magnifica il Signore per aver rovesciato i potenti dai troni e innalzato gli umili.

Gaspara Stampa

La vita e le opere

Nata a Padova nel 1523 da Bartolomeo, commerciante milanese di gioielli, e dalla veneziana Cecilia, che alla morte del marito si trasferì a Venezia con i tre figli (Gaspara, Cassandra e Baldassarre), Gaspara Stampa divenne nota, oltre che come poetessa, come cantante e suonatrice: molto seguite erano le sue esecuzioni canore delle liriche di Petrarca. Già orfana di padre, visse nel 1544 un altro tragico evento: la morte del fratello Baldassarre, appena diciannovenne, per una malattia. Nel 1548 conobbe il conte Collatino di Collalto, che però,

anche a causa di lunghi periodi di lontananza, non ricambiò l'amore intenso che Gaspara provò per lui; la relazione fra i due cessò tre anni dopo, nel 1551. Morì (secondo alcuni il suo male peggiorò per le pene d'amore, secondo altri si suicidò), a trentuno anni, nel 1554. Gaspara fu membro dell'Accademia dei Dubbiosi con il nome di Anasilla (così veniva chiamato in latino il fiume Piave che attraversava il feudo dei Collalto). Pubblicò in vita solo tre sonetti; le **Rime** furono editate a Venezia poco dopo la sua morte.

Rime

Le **Rime** di Gaspara Stampa, raccolte dalla sorella Cassandra e curate da Giorgio Benzoni con dedica a monsignor Giovanni Della Casa, furono pubblicate a Venezia nel 1554. Composto da trecentoundici liriche, il canzoniere di questa poetessa è generalmente articolato in due sezioni: le *Rime d'amore* e le *Rime varie*. L'amore profondo ma travagliato per Collatino di Collalto è il leitmotiv della produzione lirica di Gaspara, che approfondisce un aspetto diverso rispetto a quelli trattati da altri poeti e poetesse del Rinascimento, cioè

l'amore non corrisposto. Ella, infatti, inaugura il tema del contrasto fra l'amante fedele, che è lei stessa, e l'amante *empio, crudo e selvaggio*. Questo elemento tematico non solo rimarca la drammaticità e l'intensità dei toni, ma soprattutto produce degli effetti interessanti a livello ideologico e linguistico. L'amore non ricambiato (diverso rispetto a quello negato dalla morte, che era stato vissuto e "raccontato" da Veronica Gàmbara e Vittoria Colonna) proietta la condizione della poetessa non verso un orizzonte al di là del mondo, bensì verso un "territo-

rio” tutto mondano. Ciò accentua il suo dolore passionale e corporale e la spinge, come in una sorta di dolente autoconfessione, a narrare la “lunga storia” dei suoi sospiri, dolori e martiri. Lontana dalla scrittura ufficiale e aulica propugnata da Bembo, non

aliena da toni talora quotidiani, dunque sinceri e commossi, la produzione poetica di Gaspara Stampa si segnala per la narrazione spesso avvincente e collocata al di fuori di ogni esemplarità.

Al partir vostro s'è con voi partita

L'amato, il conte Collatino di Collalto, è partito: la poetessa esprime tutto il suo dolore, in versi suggestivi e intensi.

[Rime]

Al partir vostro s'è con voi partita
ogni mia gioia ed ogni mia speranza,
l'ardir, la forza, il core e la baldanza¹,
4 e poco men che l'anima e la vita:

e restò sol², più che mai fosse ardita³,
l'importuna ed ardente disianza⁴,
la quale in questa vostra lontananza
8 mi dà, misera me!, doglia⁵ infinita.

E, se da voi non vien qualche conforto
o di lettera o di messo o di venire⁶,
11 certo, signor, il viver mio fia⁷ corto;

perché in amor non è altro il morire⁸,
per quel ch'a mille e mille prove ho scorto⁹,
14 che aver poca speranza e gran disire.

Metro: sonetto; rime a schema ABBA-ABBA, CDC-DCD

1. *il core e la baldanza*: il coraggio e l'orgoglio (di avervi con me).
2. *sol*: soltanto.
3. *più che ... ardita*: più intensa che mai. È interessante rilevare la presenza delle voci *ardir*, *ardita*, *ardente*, che assumono un valore **onomatopeico**[▶]; esse, infatti, sembrano riprodurre poeticamente le vibrazioni dell'animo della poetessa.
4. *l'importuna ... disianza*: il desiderio opprimente e irrefrenabile.

5. *doglia*: dolore.
6. *o di lettera ... venire*: o di una lettera o di un messaggio o di una vostra venuta.
7. *fia*: sarà (latinismo).
8. *non è altro il morire*: il morire non è altro.
9. *scorto*: sperimentato.

Dal testo alla produzione

1. Sintetizza il senso del sonetto.

.....
.....

2. Individua eventuali anfore e iterazioni e spiega l'effetto che producono.

.....
.....

3. Trova qualche espressione iperbolica chiarendone il significato.

.....
.....

4. Spiega i seguenti versi: *in amor non è altro il morire ... che aver poca speranza e gran disire.*

.....
.....