

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 39, 2023

---

## *Il sogno di Caravia: redenzione e idee di riforma in un dialogo poetico di metà Cinquecento*

*Il sogno di Caravia: redemption and ideas of reform in a mid-Sixteenth century poetic dialogue*

ILENIA DEL GAUDIO

---

### ABSTRACT

*Alessandro Caravia compone il poemetto in ottave Il sogno di Caravia (Venezia, 1541) attorno al topos del viaggio e della visione ultraterrena. Dettato più da un'intima esigenza spirituale che da pure ambizioni letterarie, Caravia non si sofferma troppo sull'aspetto materiale dell'oltretomba, predilige piuttosto un discorso di taglio filosofico-morale; per alcune audaci convinzioni, oltre che per le critiche agli usi e ai costumi contemporanei, egli non sfuggirà al controllo del Santo Uffizio.*

PAROLE CHIAVE: Caravia, sogno, redenzione, melancolia

*Alessandro Caravia writes his first work, Il Sogno di Caravia (Venice, 1541), around the topos of the otherworldly journey. Caravia does not dwell too much on the material aspect of the underworld, he rather prefers a philosophical-moral discourse; for some audacious convictions, as well as for the criticisms of contemporary uses and customs, he will not escape the control of the Holy Office.*

KEYWORDS: Caravia, dream, redemption, melancholy

---

### AUTORE

*Ilenia Del Gaudio è al terzo anno del XXXVI ciclo di Dottorato di Ricerca in "Economia, cultura, ambiente. Scienze economiche e umanistiche per la valorizzazione dei territori" – curriculum "Patrimoni, paesaggi, tradizioni, eredità culturali" presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Foggia. I suoi studi riguardano principalmente il rapporto tra letteratura e medicina, con particolare riguardo alla rappresentazione dei contagi e della sifilide nella letteratura italiana del Cinque e Seicento, mentre un altro campo di indagine è rappresentato dalle scritture femminili.*

[ilenia.delgaudio@unifg.it](mailto:ilenia.delgaudio@unifg.it)

Nel corso dei secoli accanto al filone letterario del viaggio ultramondano si affianca quello delle visioni, influenzato sia dai testi classici pagani sia da quelli biblici, in special modo dall'*Apocalisse*. La differenza sostanziale tra le due tradizioni riguarda lo spessore dell'esperienza: se nella produzione pagana i racconti nell'oltretomba sono viaggi che gli eroi compiono *in corpore vili*, cioè veri e propri viaggi risalenti alle strutture della narrazione (anche) fiabesca, nella letteratura cristiana, invece, essi sono degli *itineraria mentis*, racconti in molti casi inseriti nella cornice onirica, per la valutazione della quale resta fondamentale il testo di Artemidoro di Daldis del II sec. d.C., reso celebre due secoli dopo da Macrobio con il suo commento al *Somnium Scipionis*.<sup>1</sup> Nella storia della cultura europea il sogno è lo spazio privilegiato per una raffigurazione utopistica della città e del bene comune, soprattutto nel Cinquecento, quando la geografia della visione, in linea con una tradizione che si rafforza nel Rinascimento,<sup>2</sup> presenta i classici tratti del *locus amoenus* e ha spesso la funzione di rovesciare gli statuti della realtà, come accade nel *Sogno di Caravia*,<sup>3</sup> un testo dai sensi plurimi uscito dallo scrittoio di Alessandro Caravia

<sup>1</sup> Per Macrobio esistono cinque tipi di sogno, che hanno diversa origine: per un riassunto dello schema e una bibliografia di partenza si veda V. BALDI, *L'immaginario onirico nella cultura medioevale e nel 'Decameron'*, in «Studi sul Boccaccio», 38, 2010, pp. 29-56 (in particolare le pp. 33-36); ARTEMIDORO, *Il libro dei sogni*, a cura di D. Del Corno, Adelphi, Milano 1975; si veda anche l'edizione BUR del 2006 a cura di A. Giardino e con un saggio introduttivo di G. Guidorizzi.

<sup>2</sup> Per un'indagine sul sogno nel pieno Rinascimento si veda di F. GANDOLFO, *Il "dolce tempo". Mistica ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1978. Nel Rinascimento uno degli elementi più importanti della visione, tanto per la tradizione figurativa quanto per quella letteraria, è l'ambientazione agreste del sogno, che sottolinea una dicotomia anche sul piano del comportamento: lo spazio del giardino corrisponde all'*eros* libero e naturale, quello cittadino all'anima raziocinante e geometrica. Già Boccaccio nell'*Introduzione* alla terza giornata del *Decameron* aveva identificato il sogno nell'immaginario armonioso di un giardino, caratterizzato non solo dal suo bell'ordine ma soggiunge «da le piante e la fontana co' ruscelletti procedenti da quella tanto piacque a ciascuna donna e a' tre giovani che tutti cominciarono ad affermare che, se paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma che quella di quel giardino gli si potesse dare». Sul tema si veda G. ALFANO, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, in «Studi sul Boccaccio», 43, 2015, pp. 263-288, e T. ARTICO, *Per una grammatica del sogno nel «Decameron». Forme e strutture delle novelle a tema onirico*, in «Italianistica Debrececiensis», 24, 2018, pp. 96-109. In questo contributo l'Autore prende in considerazione la questione onirica nel *Decameron* con l'intento di definire la complessiva "grammatica del sognare" di Boccaccio: oltre ad un'accurata indagine sulle fonti dell'opera, che spaziano dalla letteratura classica a quella medievale, ripercorre le costruzioni narrative dei romanzi brevi a soggetto onirico, ipotizzando l'esistenza di due schemi principali. Nei racconti sulla visione viene quasi sempre replicato lo schema della *mise en abyme* dovuto alla creazione di un mondo immaginario con regole proprie. Nei racconti per così dire di beffa, invece, il sogno serve a ingannare l'ingenuo antagonista, facendogli credere qualcosa di incredibile. In entrambi i casi incide profondamente sul cosiddetto "statuto della realtà" (come sostiene Amedeo Quondam): nel primo c'è l'invenzione di una nuova realtà; nella seconda invece questa è decostruita. Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, testo critico e nota al testo di M. Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Rizzoli, Milano 2013.

<sup>3</sup> A. CARAVIA, *Il Sogno di Caravia*, in Vinegia. Nelle case di Giovann'Antonio di Nicolini da Sabbio. Ne gli anni del Signore MDXLI. Dil mese di Maggio, 1541. Si tratta dell'*editio princeps* descritta da Arnaldo Segarizzi nella sua *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Biblioteca Nazionale di S. Marco di Venezia*. Il testo dell'opera verrà citato da ora innanzi con riferimento alle ottave e ai versi.

(Venezia, 1503 - 1568).<sup>4</sup> Gioielliere di fiducia della famiglia medicea in territorio veneto, Caravia coltivò la passione per le lettere e la vocazione per la teologia raccogliendo con grande probabilità nella sua biblioteca molto di ciò che la vita religiosa veneziana poteva offrire in un momento tanto particolare e quindi testi classici, religiosi, prediche ma anche letture eretiche o “ereticheggianti”. La ruga dei gioiellieri, situata presso il Ponte di Rialto, rappresentava nel Cinquecento una delle zone più vitali della città di Venezia: le botteghe di tali artigiani erano luoghi di incontri di mercanti provenienti dall’Europa e dall’Oriente e in tal senso erano centri di diffusione e di scambio non solo di merci preziose, ma anche di idee e di istanze religiose. Caravia si trova, insomma, al centro di un crocevia economico e intellettuale che vede una serie di buffoni, attori e poligrafi legarsi precocemente a stampatori e ad “agenti” di spettacolo nell’invenzione collettiva di un teatro destinato a spettatori nuovi, lontani dalle platee signorili e accademiche e il *Sogno* costituisce proprio il punto d’arrivo di un percorso piuttosto complesso, al cui interno le suture e i passaggi fra oralità, scrittura e stampa sono ancora vistosi e non sempre perfettamente risolti. La tematica onirica - che, come si accennava, attraversa il Cinquecento italiano - ha una grande capacità di penetrazione e di adattamento nelle varie manifestazioni dell’arte e della cultura<sup>5</sup> (soprattutto quando alla materia trattata si voleva attribuire un buon grado di verosimiglianza) e infatti l’arco cronologico in cui si colloca il poema coincide con quello della maggiore diffusione a Venezia dei disegni di Dürer, affiancati a quei dipinti del Bosch attraversati dalla tensione e dall’inquietudine. La particolarità del Caravia è legata proprio a quella complessa tradizione melanconica; «[...] nato tra gli altri infelici» (V, 6), il gioielliere veneziano mostra una profonda sfiducia nella realtà contemporanea e un radicato senso di insicurezza dovuto anche a una non facile situazione familiare: alla cura dei tre figli, si aggiunsero la cura e il sostentamento di due nipoti, figli di un fratello morto in giovane età.<sup>6</sup> Nel *Sogno* quest’atteggiamento triste e mesto viene paragonato dal suo interlocutore, il buffone Zuan Polo che gli fa visita,<sup>7</sup> alla figura riprodotta nella famosa opera d’arte *Melanconia I* di Albrecht Dürer:

---

<sup>4</sup> Caravia nacque a Venezia il 10 luglio 1503. Questa data è confermata dalle carte del processo per eresia intentatogli dal Sant’Uffizio (che portano la data dell’8 luglio 1557), in cui dell’imputato viene precisata l’età di 54 anni. Inoltre, nel suo testamento del maggio 1563, egli dice di essere giunto all’età «di anni 59 et mesi 9 et giorni 21». Nell’ottava X del *Sogno* pure compare un riferimento alla sua età, utile a confermare la data di composizione dell’opera; scrive: «Sappiati ch’io patisco ogni disaggio / per le disgratie che dietro mi corre: / trentacinque anni, e vado per il resto, / sempre stato son doglioso e mesto». Se non si trattasse di un dato fittizio, il Caravia, dunque, nel 1538, prima della morte dell’amico Zuan Polo (1540), aveva già messo mano al progetto del *Sogno*. Su Zuan Polo vedi nota 7.

<sup>5</sup> È un fatto che la letteratura fece gran uso del sogno: si pensi, tra i tanti, ad Ariosto che dedicò il canto ottavo del *Furioso* alla tematica onirica, e al dialogo *Il Messaggiere* del Tasso, strutturato come una visione filosofica, in chiave neoplatonica. Come pure Anton Francesco Doni utilizzerà la struttura del sogno quale paradigma narrativo in opere come i *Mondi* e gli *Inferni*.

<sup>6</sup> La sua professione avrebbe dovuto garantirgli una certa agiatezza, anche se il commercio di merce preziosa e oggetti di antiquariato spesso richiedeva anticipi di capitali che non sempre riusciva a recuperare in tempi brevi.

<sup>7</sup> La biografia di Zuan Polo Liomparidi presenta ancora molti quesiti irrisolti. La sua fama deriva principalmente dalla multiforme attività di scrittore e buffone, insuperabile nella contraffazione delle lingue greca e schiavonesca,

«Voi mi parete la Melanconia / dipinta da buon mastro dipintore» (VII, 1-2), dice il buffone all'amico. Assieme al *San Girolamo nella cella* e a *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, l'incisione fa parte del trittico del *Meisterstiche* e fu realizzato tra il 1513 e il 1514. Sebbene non siano legate dal punto di vista compositivo, le tre opere rappresentano tre esempi diversi di vita, rispettivamente quella morale, teologica e intellettuale. In particolare, *Melanconia I* ritrae una figura china atta a contemplare gli oggetti che la circondano, tra cui una borsa e un mazzo di chiavi appesi alla cintura, simbolo di potere e di ricchezza. La testa appoggiata alla mano in un atteggiamento che esprime dolore, fatica e meditazione, il pugno chiuso che regge la guancia, segno dell'avarizia tipica di un temperamento melanconico, e infine il particolare della faccia oscurata dall'ombra sono la conseguenza del peso di una realtà avvertita come estranea e viziata.<sup>8</sup>

L'ispirazione per la composizione del *Sogno* sembra essere fornita da un opuscolo in terzine attribuito allo stesso Zuan Polo e intitolato *Una historia bellissima*,<sup>9</sup> stampato intorno al 1513 e riportato alla luce da Vittorio Rossi nel 1929 con il titolo *Novelle dell'altro mondo*. Nel racconto l'autore narra ben due visioni avute dallo spirito del suo amico e collega Domenico Tagliacalze (o Taiacalze), che, da poco scomparso, gli fa visita per raccontargli del suo viaggio nell'oltretomba. Nella barca di Caronte l'esuberante buffone, che intende alleviare alle ombre compagne la noia della traversata, viene dantesca mente percosso sulla schiena («Et el, a me cridando ch'io tacesi, / col remo mi domò tanto la schena, / che al fin tremando tacendo mi oppressi», I, 76-78) dal traghettatore di anime affinché tacesse («Caron dimonio, con occhi di bragia / loro accennando, tutte le raccoglie; / batte col remo qualunque s'adagia», *Inf.* III, 109-111). Quando Tagliacalze giunge per la gola spalancata d'un drago nel fondo della cucina infernale (la scena ricorda il Baldo della *Maccheronea* del Folengo che visiterà la cucina non meno fumosa degli dèi) dove vede venire incontro, minacciando e gridando, una gran turba di spiriti violenti, armati di forconi e guidati da un mostro peloso, questi inizia nuovamente a cantare dolcemente in schiavonesco. Ed ecco i diavoli fermarsi di sorpresa, facendosi appoggio dei forconi, ridere fra loro e gongolare di piacere:

in greco, in bergamasco et albanese

che lo fece ritenere più volte nativo di Dubrovnik (Ragusa). Sul problema delle origini già Vittorio Rossi aveva condotto personali ricerche, giungendo alla conclusione che il nome Zuan Polo - lettura veneziana di Giovanni Paolo - venisse appositamente cambiato in quello di Ivan Paulovich nel corso delle lunghe improvvisazioni in schiavonesco (il veneziano dei dalmati croati). A Dubrovnik, quantomeno, sembra non esservi stata una famiglia Liompari, benché l'attore fornisca delle precise coordinate geografiche nel prologo del suo *Rado stixuzo* (Venezia, 1533). Cfr. V. Rossi, *Novelle dell'altro mondo. Poemetto buffonesco del 1513*, Zanichelli, Bologna 1929; V. Rossi, *Un aneddoto della storia della Riforma a Venezia*, in *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Bocca, Torino 1912, pp. 839-64 (poi ristampato negli *Scritti di critica letteraria*, III: *Dal Rinascimento al Risorgimento*, G. C. Sansoni editore, Firenze 1930, pp. 191-222); I. CAVALLINI, *Zuan polo, il «canto alla schiavonesca» e lo spettacolo veneziano ai primi del Cinquecento*, in «*Revista de Musicología*», 16, 3, 1993, pp. 1423-1432.

<sup>8</sup> A tal proposito si legga D. VERARDI, *Il diavolo e Saturno: due note a margine di Melanconia I di Albrecht Dürer: Lutero ed Erasmo*, in «*Schifanoia: notizie dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara*», 48-49, I-II, 2015, pp. 149-154.

<sup>9</sup> V. ROSSI, *Novelle dell'altro mondo. Poemetto buffonesco del 1513*, Zanichelli, Bologna 1929. L'operetta comincia con un breve dialogo tra Zuan Polo e lo spirito del Tagliacalze, che richiesto dall'amico, narra in terzine le sue vicissitudini nel viaggio di trapasso.

sforzai cantar suave il mio tenore,  
e tal che Lucifero tanto se accese  
che la man mi toccò con allegrezza  
perché del mio cantar gran piacere prese.  
(I, 182-186)

Finito il canto, gli si fa incontro, benigno e cortese, Minosse, il quale lo conduce ai piedi di Lucifero, che, sospesa la sua attività di crudo divoratore di anime, rimane stupito per la qualità canore del nuovo arrivato e ordina a Minosse di condurlo in un «dolce luogo» per confortarlo. Quel dolce luogo era il «nobile castello» della giulleria veneziana. A questo punto, a mo' di *entr'acte*, Tagliacalze racconta a Zuan Polo le peripezie del suo trapasso e l'immensa letizia derivatagli dagli incontri avuti proprio alla tartarea mensa dei suoi amici. Pregandolo di salutare per lui i suoi più cari compagni e la sua amata Diamante, Tagliacalze invita l'amico a lasciare presto il «carcer duro» (I, 336) del mondo terreno e fa poi ritorno in quel Limbo che è solo luogo di passaggio e non di sosta. Nella vasta pianura verdeggiante che cinge la città di Dite, Tagliacalze incontra la schiera dei Francesi morti nella battaglia di Ravenna, capitanata da Gastone di Foix,<sup>10</sup> il quale, chiamato a sé il buffone, lo prega di guidare lui e i suoi uomini a Lucifero e di perorare dinanzi al re dell'Inferno la loro causa. Come fiero condottiero, Tagliacalze si mette sul suo morello in testa alla schiera e procede con essa per il verde piano, quand'ecco apparire il giullare Berto della Biava - già precedentemente incontrato nel pantagruelico Limbo dei giullari - alla guida degli Spagnoli caduti pure intorno a Ravenna. Si rinnovano gli asti delle due schiere ma prontamente i due buffoni sedano lo scontro e unitisi in un'unica legione, la guidano verso Lucifero, dinnanzi al quale il Tagliacalze elogia il valore e la lealtà di tutte quelle anime. L'eloquenza del rimatore vince la crudeltà del re infernale, che pronuncia per tutti sentenza di beatitudine. Così, insieme a quei prodi, i due buffoni attraversano «da canto» il Purgatorio (un non meglio precisato luogo della seconda visione, che l'autore-narratore si promette di descrivere altrove: «dove non ti vo' dir color che vidi, / ch'io mi riservo a più notabel canto», II, 206-207, ma di cui non abbiamo traccia in altri scritti) e salgono per il cielo stellato al Paradiso, dove Iddio, sfolgorante di luce tra la Vergine e i Santi, a tutti concede la santa remissione dei peccati. Nella sua seconda visita all'amico, Tagliacalze fa dunque una commistione di fatti d'armi e di fede con tono mai giudicante, e amorevolmente sentenza: «Il mio Signor ti cavi di martire, / ti

---

<sup>10</sup> Nipote del re di Francia Luigi XII, Gaston de Foix, ricordato in seguito come "Folgore d'Italia", guidò l'esercito francese durante la battaglia di Ravenna contro le truppe della Lega Santa, capeggiate dal viceré di Napoli Raimondo de Cardona e dal generale pontificio Fabrizio I Colonna. La battaglia fu combattuta nei pressi della città romagnola domenica 11 aprile 1512 (giorno di Pasqua), durante il periodo che dalla Lega di Cambrai aveva portato alla Lega Santa.

scampi e guardi da l'infernal porte, / a ciò che presto a noi possi venir» (II, 382-384).<sup>11</sup> Così dicendo, si congeda dall'amico e se ne torna al giubilo e al tripudio del giardino celestiale.

Accanto a questo testo va sicuramente segnalato un altro che costituì un punto di riferimento tanto per i neofiti quanto per gli esperti di penna del periodo. Si tratta di un'opera del Campani, il *Lamento di quel tribulato di Strascino Campana Senese sopra el male incognito: el quale tratta de la Patientia, & impatientia in ottava rima: opera molto piacevole*, stampato a Venezia per Nicolò Zoppino nel 1521. Il Campani rielabora con grande originalità il filone narrativo e recitativo del sogno e ne fa un sofferto e moderno racconto autobiografico. Le 173 stanze dell'opera sono inserite in una cornice in prosa che funge da pretesto, in cui lo Strascino (l'attore con il suo nome d'arte) rivolgendosi «a gli Lettori» racconta che, addormentatosi sano e sereno in un giorno di primavera, è visitato da un incubo spaventoso in cui si rivive, con fedele realismo, ammalato e sofferente di quel morbo di cui fu affetto in precedenza, il malfrancese: «Deh, sarebbe mai che questo male fusse ritornato in sugo? E non altrimenti in questo tempo abbia fatto che soglia fare ogni rinverdita pianta? [...] Or saria forse questo qualche sogno? Di certo e' non mi par però sognare, perché chiaramente le mie macchiate membra veggo, e le rinnovate doglie sento».<sup>12</sup> Nell'orrore della ricaduta nel male, unica consolazione gli viene dalla poesia e comincia in sogno a comporre dei versi, che ricorda con estrema precisione («così sognando, alcuna stanza, più fiate rivoltata, talmente mi si fisse in la memoria, che da poi ricordandomene, di scriverle mi disposi»<sup>13</sup>) e che, finalmente risvegliato, decide di trascrivere. Il testo, dunque, è il mezzo e il frutto di una difficile guarigione attraverso cui il buffone, erede degradato di Orfeo, «paladino del piacere ornato e divo»,<sup>14</sup> lenisce dolori e malinconie fino a divenire taumaturgo e guaritore di se stesso. La forza consolatrice della poesia è anche prerogativa dell'amico Pietro Aretino, definito «divino» alla strofa 140 proprio perché autore di versi in grado di alleviargli la sofferenza durante gli attacchi più acuti; dell'Aretino, in modo particolare, Campani menziona il *Regno de la Morte*, titolo con cui è probabile che si riferisca alla serie di strambotti *De morte* (26-43) dell'*Opera nova*, uscita nel 1512.

La continuità ideologica con il filone dell'oltretomba e le analogie formali e contenutistiche riscontrabili tra queste operette e il *Sogno* sono evidenti: dopo la dedica «Al molto Illustre e Reverendo Signor Don Diego Urtado de Mendoza»,<sup>15</sup> il poemetto del gioielliere contiene una

<sup>11</sup> Analogamente, dirà lo stesso Zuan Polo a Caravia nel *Sogno*: «aprite meco vostra mente e il core, / ché forse anchor vi darò tal conforto / che da fortuna vi guidarò in porto» (VII, 6-8).

<sup>12</sup> *Lamento di quel Tribulato di / Strascino Campana Senese: sopra el male incognito: el quale tratta de la pazienza e impazien / zia in ottava rima: opera molto piacevole*, in *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, a cura di Marzia Pieri, Edizioni ETS, Pisa 2010, cit. p. 197.

<sup>13</sup> Ivi, p. 198.

<sup>14</sup> Così era definito Domenico Tagliacalze. Cfr. D. VIANELLO, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Bulzoni, Roma 2005, p. 97.

<sup>15</sup> Per quanto riguarda il destinatario dell'opera, la consapevolezza di colpire, con le sue pungenti accuse, personaggi storici facilmente identificabili portò il Caravia a scegliere una personalità ricca di molte nobili e lodevoli

premessa «Alli lettori» di 8 ottave, e solo dopo incomincia la narrazione del sogno, composta di 407 ottave e conclusa con «L'oratione, che fece il Caravia al Signore Iddio dopoi risvegliato», formata da 10 terzine e da un verso isolato («Memento mei Onnipotente Iddio»), con cui si chiude la preghiera. L'apparato iconografico (costituito da una xilografia a tutta pagina sul frontespizio più altre cinque illustrazioni) richiama, inoltre, in maniera rimarchevole l'unica xilografia presente sul frontespizio dell'edizione veneziana del 1521 dell'opera del Campani, che rappresenta un uomo coperto di pustole sdraiato a letto e circondato da tre figure che gli prestano assistenza mentre un diavolo alato, dall'alto, gli rovescia addosso la malattia da un vaso (immagine, questa, comune nella raffigurazione della propagazione del mal francese, considerato come ultimo male del vaso di Pandora). Allo stesso modo, nella seconda e terza xilografia del *Sogno* viene illustrato un uomo, il Caravia, a letto con al suo capezzale la figura di Zuan Polo accompagnata da un diavolo con forcone identificabile molto probabilmente con Farfarello.

Nell'opera Caravia narra che Zuan Polo, in virtù di una promessa, gli appare in sogno per dargli notizie sull'oltretomba, ma il racconto della sua esperienza ultramondana, il colloquio con san Pietro in paradiso, la visita nei luoghi tartarei, l'amicizia con il diavolo Farfarello e l'incontro con alcuni personaggi che stanno scontando pene temporanee o eterne sono solo un pretesto per esprimere il suo pensiero sulla degenerazione della Chiesa contemporanea ed esortare il lettore a lui più vicino a combattere i principali mali che affliggevano la società e in qualche modo a guadagnarsi un posto in paradiso; in un'ottava emblematica egli riassume il fulcro dell'intero discorso che poi svilupperà nel tessuto dell'opera:

Ognun attende solo al suo ben proppio;  
non si curando dil prossimo unquanco,  
d'inganni e fraude han l'intelletto doppio.  
L'avarò dare a usura mai è stanco;  
ho di questo un dolor che dentro scoppio,  
ch'io veggio pochi ricchi d'almo franco  
che a dar per Dio punto sue voglie tempre,  
e penan sol di star nel mondo sempre.  
(XVI)

qualità quale fu quella di Don Diego Hurtado de Mendoza, un uomo appartenente alla più alta aristocrazia spagnola e al quale furono affidati delicati incarichi militari e politici: fu ambasciatore a Venezia dal 1539 al 1547, rappresentò Carlo V al Concilio di Trento e svolse importanti missioni a Roma e a Siena prima di tornare in Spagna nel 1554. È difficile stabilire il tipo di rapporto che il Mendoza poté intrattenere con Caravia e con Zuan Polo, poiché non si sono reperite in proposito notizie precise; non vi è neppure traccia di una risposta da parte del diplomatico alla lusinghiera dedica del poemetto. Si può, tuttavia, ipotizzare che l'ambasciatore spagnolo, appena giunto a Venezia, avesse avuto effettivamente occasione di conoscere e apprezzare il gioielliere così come il suo amico buffone, giacché quest'ultimo aveva recitato spesso in spettacoli pubblici alla presenza di autorità cittadine e straniere.

Emergono i temi portanti del *Sogno*: le deviazioni dell'apparato ecclesiastico ravvisabili nei termini «inganni» e «fraude» (cioè ipocrisia e corruzione) da una parte e la depravazione del singolo dall'altra, prodotta essenzialmente dalla cupidigia («l'avarò») di chi crede eterna la vita terrena. In questo mondo cieco e perverso fanno da contraltare «quei pochi ricchi d'almo franco» che non saranno ignorati da Dio per la loro natura. La critica all'ipocrisia personale e a quella clericale è un motivo ricorrente nella tradizione letteraria: è presente fin dalla tradizione patristica e nel Medioevo, nel poema dantesco, lo ritroviamo nel Quattrocento, ad esempio nelle opere di Leon Battista Alberti, e acquista un rinnovato vigore in diverse opere erasmiane,<sup>16</sup> come alcuni *Colloqui*, lo *Iulius exclusus* e *L'Elogio della pazzia*, e sarà presente in altri autori cinquecenteschi,<sup>17</sup> quali ad esempio l'Aretino, che scrisse una commedia intitolata proprio *L'Ipocrito* (1542). L'indignazione verso le maggiori Scuole di devozione veneziane (come quella di San Rocco, della Misericordia, di Valverde, di San Giovanni Evangelista e di San Marco) era, d'altra parte, comprensibile se consideriamo il loro sfarzo e i loro sprechi. Ispirandosi a quel Savonarola che a fine Quattrocento denunciava i vizi del clero e della corrotta corte romana di Alessandro VI, si legge nel *Sogno*: «“Propter peccata veniunt adversa”.<sup>18</sup> / Dice che la iustitia ben

<sup>16</sup> Il filo della ricezione letteraria di Erasmo corre parallelo al filo della sua ricezione religiosa, talvolta intrecciandosi con questo e la sua popolarità non manca di dare frutti, dalla poesia alla trattatistica politica fino all'epistolografia. Nell'ambito della poesia dialettale il documento più rilevante degli influssi erasmiani è proprio un'altra opera del Caravia composta intorno al 1550 e dedicata a Pietro Aretino, *La verra antiga de Castellani, Canaruoli e Gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni in lengua brava*, in cui l'autore evoca in ottave di piglio rustico le battaglie che periodicamente si combattevano sui ponti di Venezia fra cittadini di fazioni opposte con accesa partecipazione popolare. Nell'opera in questione il racconto culmina nella morte dei campioni antagonisti Giurco e Gnagni. La fine di entrambi illumina un diverso atteggiamento verso la fede. Fede cattolica, ligia alle pratiche della più rigorosa ortodossia, è quella di Gnagni, che morendo riafferma la propria fedeltà ai sacramenti e confessa i suoi peccati “a un a un, ponto per ponto”, dispone delle messe in suffragio della sua anima, sollecita una certa pompa per il proprio funerale e chiede una lampada perpetua nella sua chiesa. Fede di protestante *in pectore*, se non pienamente definita e professata, è invece quella di Giurco, non uso a confessarsi ma a chiamarsi in colpa dinanzi a Cristo, certo di non potere attribuire a sé il merito di nessuna opera buona e di aspirare alla salvezza eterna solo attraverso la grazia; morendo, egli non enumera i suoi peccati, non pensa ai funerali o a suffragi, ma confida soltanto nel Salvatore e il frate che lo assiste conforta il suo trapasso enunciando la dottrina della giustificazione per fede, ch'era il canone fondamentale dei novatori. Al di là del processo inquisitoriale che subì, la fonte più illustre alla quale la *Verra* si ispira è costituita sicuramente dai *Colloquia* erasmiani mentre il modello che sta dietro a *La morte de Giurco e Gnagni* è il *Funus*; in particolare l'edizione dei *Colloquia* che il Caravia doveva aver letto corrisponde molto probabilmente a quella curata da Pietro Lauro, il quale nella sua versione metteva a confronto proprio i due tipi di morte che il poemetto dialettale riproduce fedelmente. Cfr. A. CARAVIA, *La guerra dei pugni ovvero La verra antiga de castellani, canaruoli e gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni, in lengua brava*, a cura di M. Zampieri. Ippocampo, Venezia 1992; A. CARMINATI, *La Verra antiga de Castellani, Canaruoli e Gnatti di Alessandro Caravia*, in «Diverse lingue», 10 (14), 1995, 35-52; R. DRUSI, *'Infin che se ghe vede!'. Minacce e provocazioni in un poemetto veneziano del 1550 (A. Caravia, La Verra antiga de castellani, canaruoli e gnatti)*, in *Il nemico è necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, a cura di A. Camerotto e R. Drusi. Atti dell'Incontro di Studio (Venezia, 17-18 dicembre 2008), Sargon, Padova 2010, pp. 219-52; A. POZZOBON, *Gli ittonimi nella Verra antiga e nel Naspo bizaro di Alessandro Caravia*, in «Quaderni Veneti [online]», 6, I, 2017, pp. 133-154.

<sup>17</sup> Cfr. S. VALERIO, *Simulare e dissimulare. L'ipocrisia tra religione e corte*, in *Lessico ed etica nella tradizione italiana di primo Cinquecento*, a cura di R. Ruggiero, Pensamultimedia, Lecce 2015, pp. 11-24.

<sup>18</sup> Antichissimo detto che attinge dalla sapienza biblica (*Genesi* Cap. III), riferito abitualmente alle sventure che si manifestano a causa del peccato di un popolo o di una nazione. Girolamo Savonarola lo cita come proverbio rife-



comprende, / e chi sua mente tenirà perversa / ne gli peccati et altre cose horrende, / sempre sarà come nave che persa / va e per salvarsi punto non attende; / che entrare in porto vuole a salvamento / navigar non bisogna contro il vento» (XXXVIII). Nelle ottave a seguire Caravia farà per bocca dell'amico la sua *professio fidei* affermando in modo convinto che la fede è indispensabile per la salvezza, che ci si deve servire delle opere ma con la piena consapevolezza, acquisita dalla tradizione protestante, che queste non sono di per sé sufficienti e che la "sol fede" salva, in ossequio al principio del "solafideismo", che, declinato in vario modo, finisce per rappresentare una cartina di tornasole dell'adesione alle idee di riforma:<sup>19</sup>

La prima causa che salva il christiano  
è amar Dio, havendo in lui sol fede.  
La seconda sperar che Christo humano  
per il suo sangue salva chi in lui crede.  
La terza in charità tenghi il cor sano,  
nel Spirto santo opri chi vuil mercede.  
Haver da solo Iddio ridotto in terno  
queste tre insieme ti campa d'Inferno.  
(XLIV)

Però non creder che le tue opre sole  
salvar te possi, se più ne facesti  
che quant'huom mai ne fece sott'al sole.  
Se senza fondamento far volesti  
una tua casa, saria pensier fole;  
come al mondo ne son molti di questi  
che '1 Paradiso fabricar si crede  
con opre sol, senza il sangue e la fede.  
(XLV)

Le opere non sono la causa della salvezza, sono piuttosto conseguenza dell'abbandono fiducioso e assoluto in Dio, che proprio in virtù di quell'abbandono in lui, conferisce al credente

rendolo alla città di Firenze (cfr. G. SAVONAROLA, *Prediche sopra l'Exodo, Sermone Quarto*, [28 febbraio 1497], Venezia 1540 c. 51v: «Popolo fiorentino, io dico a' cattivi: tu sai che gli è un proverbio che dice: propter peccata veniunt adversa; cioè che per i peccati vengono le avversità»). L'idea di una giustizia divina che premia il giusto e punisce il peccatore è ribadita dal Caravia più avanti: «Il premio Dio promette a chi labora / secondo l'opre sue ben laborate; / nostri falli lui vede d'ora in hora, / le opre anchor se ci n'è di ben fate. / Misericordia e giustizia è di sora / pur ugualmente insieme accompagnate. / Noi pagherà nel fin Dio crocifisso / chi in ciel, chi in terra, chi giù ne l'abisso» (XLI).

<sup>19</sup> Cfr., per rimanere nell'ambito veneto, A. STELLA, *Dall'anabattismo al socinanesimo nel Cinquecento veneto: ricerche storiche*, Liviana, Padova 1967; per una visione più ampia vedi M. WELTI, *Breve storia della Riforma italiana*, presentazione di Adriano Prosperi, Rizzi Armido, Marietti, Casale Monferrato 1985.

la capacità di operare bene. Esse, dunque, non sono il frutto dell'iniziativa privata e personale, ma l'effetto della grazia divina e bisogna ravvedersi dal pericolo di una loro inconsistenza di fondo: Caravia, riprendendo e rovesciando l'impostazione discorsiva della discussa seconda lettera di Giacomo (2, 14-26),<sup>20</sup> afferma infatti: «L'opere senza fede equiperare / se puote a un corpo che de spirito è vuoto, / over chi in sabbia voglia seminare» (XLVI).

Che il *Sogno* sia dettato più da un'intima esigenza spirituale che da pure ambizioni letterarie è chiaro anche dalla costruzione dell'oltremondo che opera l'Autore. Per la descrizione del Paradiso egli si serve delle impressioni dei sensi senza tuttavia soffermarsi sull'aspetto materiale dell'oltretomba; si preoccupa, invece, di esporre sensazioni e deduzioni morali coerentemente con la sua tendenza ad interiorizzare ogni manifestazione della fede. Questa propensione a cogliere solo il lato spirituale è confermata anche dal suo rifiuto di accettare la figura tradizionale di san Michele come guardia del paradiso e giudice del peso delle anime sulla sua bilancia: «(...) Non credo che usanza / sia l'anime pesar con le bilanze, / ma d'ignoranti queste mi par cianze» (XLIC, 6-8). Ad ogni modo, incontrato San Pietro, Zuan Polo viene da questi accompagnato nel regno dei beati dove è colpito innanzitutto da un particolare odore che non si trova per le «speciarie», non paragonabile cioè a quello di nessuna droga aromatica conosciuta; alla piacevole e indefinibile sensazione dell'olfatto, che veniva già dalla tradizione classica, si aggiungono, poi, la vista dello splendore delle gerarchie celesti e i dolci canti degli spiriti divini. Caravia, dunque, riprende la «novità del suono e '1 grande lume» del *Paradiso* dantesco, senza però spiegare se anche nella sua personale visione il mondo celeste è suddiviso in nove cieli, a meno che non si voglia dare alla parola «giri», usata da San Pietro, il significato di sfere celesti:

“Voglio - il mi disse allhora - che ben miri  
il Paradiso per ogni cantone.  
Io so che tu trarrai molti sospiri  
perché qui dentro non farai tenzone.

<sup>20</sup> Giacomo 2,14-20: «14 A che giova, fratelli miei, se uno dice di avere fede ma non ha opere? Può la fede salvarlo? 15 Se un fratello o una sorella sono nudi e mancanti del cibo quotidiano, 16 e uno di voi dice loro: “Andatevene in pace, scaldatevi e saziatevi”, ma non date loro le cose necessarie al corpo, a che giova? 17 Così è della fede; se non ha opere, è per sé stessa morta. 18 Anzi uno piuttosto dirà: “Tu hai la fede e io ho le opere; mostrami la tua fede senza le tue opere e io con le mie opere ti mostrerò la mia fede”. 19 Tu credi che c'è un solo Dio e fai bene, anche i demòni lo credono e tremano. 20 Ma vuoi, o insensato, renderti conto che la fede senza le opere non ha valore?». Nella prefazione al *Nuovo Testamento* del 1522 Lutero chiamava la lettera di Giacomo “epistola di paglia” perché per lui priva di ogni aspetto evangelico e in contrasto con il principio della *sola fides* nel momento in cui affermava al versetto 17 «Così è della fede; se non ha opere, è per sé stessa morta»: in tal senso l'apostolo faceva derivare la dottrina della giustificazione dalle opere e non dalla fede, contraddicendo per giunta quanto affermano Paolo (*Lettere*) e Giovanni (*Vangelo*) che sono per lui tra le voci più autorevoli delle Scritture. Oggi, dopo secoli di indagine storico-critica e fuori dal contesto polemico da cui era maturato in parte il duro giudizio di Lutero, la lettera di Giacomo viene considerata invece come uno degli scritti del *Nuovo Testamento* più vicini alla predicazione di Gesù e più ricca di spunti ermeneutici. Cfr. *Lettera di Giacomo*. Introduzione, traduzione e commento a cura di Marida Nicolaci, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo 2012; M. T. DI CRISTO, «Come un albero rigoglioso, darà buoni frutti», in «Divus Thomas», 122, 2, 2019, pp. 325-340.

Contento son menarti per sti giri,  
andiamo hormai, il mio gentil buffone”.  
E così in Paradiso dentro intrassimo,  
il spirto ad aspettar di fuor lasciassimo.  
(CIII)

E come dentro fui, senti un odore  
che non si truova per le speciarie.  
Appresso ciò, compar, vidi un splendore  
che risplendea per quelle gerarchie;  
gli spirti divin facean stridore,  
con dolci canti e soave harmonie,  
ch’a dire il vero e dirtelo preciso,  
parsemi proprio entrar in Paradiso.  
(CIV)

Zuan Polo, dopo aver visto Gesù tra i serafini, con sua madre, gli apostoli e altri santi, scorge in quel luogo di beatitudine anche «certi ribaldoni», «truffi, gaglioffi, assai tagliacantoni» (CXLII, 5) che non avrebbe mai immaginato di trovare e ne chiede spiegazione a san Pietro, che, indignato, lo rimprovera, appellandosi all’imperscrutabile giudizio di Dio: «Prosontuoso, temerario, arrogante / che quel ha fatto Dio tu vuoi dar rendi!» (CXLV, 3-4); le apparenze spesso ingannano, tanto che anche all’inferno tra i ribelli troverà quelli che in vita sembravano «santarelli» (CXLVI, 5), parevano per le strade san Francesco<sup>21</sup> o san Lorenzo e invece erano peggio degli assassini, lussuriosi e falsi perbenisti. Indiscutibili maestri di “sartoria verbale” («(...) da favri, da sartori», LXVIII, 3),<sup>22</sup> proprio loro conducevano gli uomini nelle tenebre e nel peccato («facendo entrar le genti in molti errori», LXVIII, 5) con le loro

<sup>21</sup> Zuon Polo e Farfarello, nel tessuto del loro dialogo, conducono un’analisi degli ipocriti in relazione ad una visione della vita religiosa animata dall’esempio di San Francesco. L’ipocrisia non è solo una maschera della società, ma anche una barriera verso una interpretazione della salvezza. L’ipocrita può essere assimilato al fariseo del Vangelo, vittima di una cecità che non gli permette di riconoscersi peccatore, mentre i giudei, consegnandosi senza riserve a Dio, confessando di dipendere totalmente dalla grazia divina; l’immaginario francescano ha qui la funzione di catalizzatore di un rinnovamento interiore.

<sup>22</sup> La volontà di una predicazione libera da sofismi e sottigliezze superflue crebbe nella seconda metà del Cinquecento, come testimonia fra i tanti il mugnaio friulano Domenico Scandella detto Menocchio, che fu denunciato per eresia al tribunale del Sant’Uffizio nel 1583. Il Menocchio aveva infatti il *Sogno* tra le sue fonti ereticali e come il Caravia condanna le «mercantie» della Chiesa e di tutti quei preti e frati che il defunto non assolvono «se i soldi in prima in man non gli vien porti» (LXXVII, 5). Lo stesso argomento è affrontato, come si è accennato, anche nella *Verra*, quando l’autore, descrivendo la differente morte di due bravi, delinea la figura di un prete che mercanteggia con il moribondo e cerca di spillargli danari in nome di vaghe promesse di salvezza. Vedi C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del’500*, Einaudi, Torino 1976.

errate orazioni sulla predestinazione, sul giudizio e sul libero arbitrio. Per avidità cumulavano soldi attraverso le loro cerimonie ad arte e le «mercantie» dei peccati, riprendendo così la questione delle indulgenze, che aveva dato il via alla Riforma e che resta fondamentale per misurare l'adesione, anche se parziale, alle sue istanze da parte del Caravia. Si tratta, per altro, di situazioni narrative che ricorrono nel pressoché coevo *Pasquino in estasi* di Celio Secondo Curione.<sup>23</sup>

Mettendo in pratica quella che Benini Clementi «etica dell'orefice»,<sup>24</sup> Caravia rende incisiva la sua critica attraverso la metafora dei gioielli, cui attribuisce un vero e proprio potere talismanico:

Difficil è conoscer il diamante,  
che contrafatto sia per buon maestro,  
a chi de l'arte di gioie è ignorante.  
Colui ch'è poi ne la cognition destro  
che vede il falso, giudica in istante  
quello esser fatto di vetro calpestro,  
e così l'occhio e la pratica insieme  
sceme le buone da le triste gemme.  
(CLIII)

Equiparar si può la falsitade  
de l'hippocrito al vetro contrafatto.  
Conoscerli Dio solo ha potestade  
e lui nel cor gli vede ogni brutto atto.  
Tu sai che al mondo molte volte accade  
Ch'alcun di questi è dil suo error squadratto,  
più da nuovo par una tal cosa  
che se l'inverno nascesse una rosa.  
(CLIV)

La stessa metafora verrà ripresa anche nel quarto canto del *Naspo Bizaro*,<sup>25</sup> dove Caravia paragona la funzione dell'anima a quella della gioia che, in base alla

---

<sup>23</sup> Cfr. C. S. CURIONE, «*Pasquillus extaticus*» e «*Pasquino in estasi*», edizione storico-critica commentata a cura di G. Cordibella e S. Prandi, Olschki, Firenze 2018.

<sup>24</sup> E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento*. Alessandro Caravia, Olschki, Firenze 2000, pp. 128-131.

<sup>25</sup> Aretino, che lodò il *Sogno*, non fu altrettanto lusinghiero nel suo giudizio sulla *Verra Antiga*: «Cosa nova, cosa fantastica, cosa incredenda; imperoché mai piú non s'intese che il compositor medesimo remunerasse colui al quale le sue fatighe egli dedica. Onde se non fusse noto il come la necessità e non l'avarizia è causa che in nome di varie eccellenze di personaggi metto in luce i volumi, terrei certo per fermo che per la plebea viltà rinfacciarmi mi si porgessi, insieme con il libro, l'anello». P. ARETINO,

propria qualità e purezza, riabilita o meno il corpo su cui è posta. Caravia era convinto che le «zoie fine» esercitassero la loro influenza solo su chi era in grado di apprezzarle perché per una sorta di riflesso naturale risplendevano della luce del cuore virtuoso, mentre «le pretiose zoie se straveste / quando in man le se trova de vilani» (IV, XCIII, 1-2): chi non era in grado di riconoscere la loro rara bellezza, non poteva neppure godere delle loro virtù. Inoltre, «chi porta zoia falsa (dise el Moro) / star homo falso, malitioso e avaro» (IV, CXII, 1-2).<sup>26</sup> Perciò, il valore delle pietre era associato a una rara sensibilità artistica, in forza della quale la professione del gioielliere poteva fornire benefiche influenze a pochi privilegiati. In questo Caravia godeva di grande stima nel suo territorio, tant'è che l'Aretino, in una lettera del maggio 1550, lo definisce «re di quanti gioiellieri ci sono» e ricorda: «Il giudizio che avete in le gemme, e solo il cenno d'un vostro sguardo le pregia, né gara di alcuna replica ardisce di opporsi al quanto volete che si paghino e vaglino. Testimonio il gran duca di Fiorenza in tal pratica: avvegna che a quel che dite dà fede, e ciò che giudicate conferma».<sup>27</sup>

Ritornando al sogno, dopo che «con charità san Pier (m') hebbe mostrato / tutto quello il (mi) poteva mostrare» (CXLI,1-2), Zuan Polo racconta l'incontro con l'omonimo dantesco diavolo delle Malebranche (*Inferno*, XXI, XXII e XXIII)<sup>28</sup>, Farfarello, che si mostra con lui amico pronto ad aiutarlo nei limiti delle sue possibilità grazie alla magia del suo cantar «da bergamasco, da puttin, da schiavon» (CCXXXVII, 2):

facendomi un accetto tanto grande  
che a dirti il ver rimasi stuppefato.  
Il volto mi basciò d'ambe le bande  
dicendo: "Zanpol mio, io t'ho più a grato  
d'huomo dil mondo, si tua fama spande,  
che già più tempo t'ho desiderato.  
Ma poiché qui da me al fin sei gionto,  
comanda ch'a servir ti son in ponto".

*Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma 1997-2002, vol. V, 371-372, lettera 468 (Venezia, maggio 1550).

<sup>26</sup> A. CARAVIA, *Naspo Bizaro*, in Venezia presso Domenico Nicolino, 1565. Vedi G. VIDOSSÌ, *Note al "Naspo bizaro"*, in «Il Folklore italiano», VI, 1931, pp. 106-33 (poi in ID., *Saggi e scritti minori di folklore*, Bottega d'Erasmus, Torino 1960, pp. 46-70). La contraffazione delle pietre preziose era così perfetta che si rese necessario un divieto ufficiale di fabbricazione, spaccio e uso di tali gioielli falsi con un decreto dell'aprile 1487, che sarà poi richiamato in vigore nell'ottobre 1638.

<sup>27</sup> *Lettere sull'arte di Pietro Aretino, commentate da Fidenzio Pertile*, a cura di E. Camesasca, Edizioni del Milione, Milano 1957-1960, vol. II, lettera 557 (Venezia, maggio 1550), pp. 333-334.

<sup>28</sup> L'imitazione dantesca si estende anche al contesto più ampio, come emerge dalla ripresa della tessera tratta da *Inf.* V, 136 («la bocca mi basciò tutto tremante») all'ottava CCXXXVIII, 3.

(CCXXXVIII)

Il motivo del potere liberatorio e benefico del riso viene ripreso più volte nel *Sogno* ed ha una chiara derivazione erasmiana: com'è noto, nella prima parte del *Moriae encomium* Erasmo invitava ad aprirsi a tutti gli aspetti dell'umanità compresi quelli propri di Follia che rende accettabile una vita di per sé dolorosa. Ora, Zuan Polo si esibisce ben due volte da solo e due volte con Domenico Tagliacalze davanti a Farfarello e alla corte di Belzebù e in questi passaggi comici l'autore allenta le tensioni spirituali con il preciso intento di conferire all'arte una forza esorcizzante come già aveva avuto in *Una historia bellissima*. Grazie all'ammirazione che si guadagna, Zuan Polo fa esperienza di bontà proprio laddove non credeva possibile nutrire sentimenti umani e può addirittura esprimere un desiderio, corrispondente alla richiesta di «scoprir i cimiteri / dil luogo che i grandi animi scolora» (CCXLIX, 6-7):

Come fui entro, cominciai a sentire  
 l'anime dolorose a lamentarse  
 di non poter il bel regno fruire,  
 e quelle afflitte a gli suoi luoghi starse.  
 Secondo il merto ogniun convien patire.  
 A dirle il ver proprio veder mi parse,  
 sentendo quei stridori e quel governo,  
 come si dice, Purgatorio e Inferno.  
 (CCLII)

Dipinger con parole non ti posso  
 la qualità del tremebondo luoco  
 dove l'anime stan senza riposo.  
 (CCLIII, 1-3)

L'idea del regno infernale viene data, come già è avvenuto per il paradiso, prima di tutto dalla sensazione dell'olfatto perché da lì proviene un tanfo che leva il respiro; si odono, poi, lamenti, stridori, grida e sospiri delle anime addolorate. Ma, a parte queste precisazioni, è ancora una volta l'aspetto morale che il lettore è invitato a considerare. Nel *Sogno* si ha infatti un'immagine dell'inferno che non incute spavento per il suo aspetto cruento, ma emerge un profondo senso di sconforto per gli affanni spirituali che vi si provano a causa dei peccati, ascrivibili alle tre grandi categorie dell'ignoranza, della fragilità e della malizia. Di ignoranza peccò, ad esempio, san Paolo, che, tuttavia, quando «fu illuminato, / si duolse amaramente nel suo core / dil mal fatto c'havea per il passato» (CCLXXXV, 1-3) e, pentitosi, sconta una pena temporanea. La fragilità è il peccato che portò, invece, san Pietro a rinnegare tre

volte Cristo per poi piangere i suoi errori, ma anche questa debolezza conosce la misericordia di Dio. D'altronde nel *Sogno* lo stesso Zuan Polo appartiene alla schiera di coloro che peccarono per fragilità, ma non essendosi pentito in vita dei suoi errori come invece aveva fatto san Pietro, dovrà espiare, per un imprecisato periodo che solo Dio conosce, le sue colpe di lussuria, adulterio e omicidio, delitto quest'ultimo di cui egli si macchiò veramente nel Carnevale del 1523. Il peccato che non conosce possibilità di redenzione è la malizia, quella che indusse a peccare Giuda e lo condusse al suicidio pensando che non avrebbe mai ottenuto il perdono. Questa spiegazione lascia sottintendere che la salvezza o meno dell'uomo dipenda sostanzialmente dal suo atteggiamento interiore verso la fede e che ognuno nel proprio intimo possa trovare il modo di rimediare anche alle mancanze più gravi, purché abbia la giusta disposizione spirituale per appellarsi alla misericordia divina: di qui la negazione della necessità della confessione e della intercessione dei santi, il rifiuto dei suffragi, la polemica contro la corruzione degli ecclesiastici e contro il mercato delle indulgenze e delle cerimonie.

Il credo spirituale di questo gioielliere dalle velleità letterarie riflette senza dubbio il clima di incertezze e di aspettative creatosi durante i Colloqui di Ratisbona, nei quali era vivo il desiderio di riportare chiarezza in una Chiesa minata dall'ipocrisia dei suoi rappresentanti. Le aspre critiche del *Sogno* diverranno ancora più palesi nella *Verra* e a quel punto il Caravia non poté sottrarsi al processo per eresia davanti al Sant'Uffizio negli anni 1556-59. La sua ultima composizione, il *Naspo Bizaro*, risente inevitabilmente dell'esperienza giudiziaria che, sebbene conclusasi con l'archiviazione del caso, suggerì al gioielliere una maggiore prudenza e lo indusse ad una più cauta scelta degli argomenti da trattare anche se in fondo il protagonista, Naspo, che ha molti caratteri autobiografici dell'autore, continua a farsi portavoce di ideali già espressi nei precedenti lavori.

La testimonianza del Caravia ci conferma che il grande moto di inquietudini, aspirazioni e proposte di rinnovamento religioso che ha percorso l'Europa del XVI secolo ha avuto nello specifico caso italiano una dinamica complessa e diversificata. La sua prima, forse più ricca stagione, quella dell'evangelismo, ha trovato nel nostro paese un terreno propizio ma l'età successiva, quando ormai si sono costituite le nuove chiese riformate, è densa di sospetti e l'Inquisizione si fa contro di essi sempre più vigile. Tra i tanti studiosi, Delio Cantimori ha dato luce all'ombra della Riforma italiana, perché con le sue ricerche giovanili sugli *Eretici italiani del Cinquecento*<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> D. CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento. E Prospettive di storia ereticale italiana del Cinquecento*, a cura di A. Prosperi, Einaudi, Torino 2009.

non solo ha definitivamente voltato pagina rispetto alla tradizionale storiografia di tipo protestante o sui martiri della verità, ma ha indotto a riflettere sulla diffusione di quelle idee al di fuori dei circoli umanistici, tra le classi subalterne. Attraverso quale griglia venivano letti gli scritti di Lutero, Zwingli, Erasmo in Italia? Alla luce di queste considerazioni, possiamo allora prendere in prestito la definizione di *Rinascimento inquieto* suggerita da Ezio Raimondi per spiegare bene il turbamento di un'epoca che è difficile ridurre alla categoria di armonia classicheggiante e interrogare testi del Cinquecento come il *Sogno* del Caravia ci consente di cogliere proprio la pluralità imprevedibile degli individui nel flusso a volte drammatico del tempo, senza tuttavia sacrificare le costanti della storia.