



29 | 2022



Désastres (XIV^e-XVII^e siècle)

Disastri (XIV-XVII secolo)
Disasters (14th-17th century)

<https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.9040>



Sous la direction de **Giancarlo Alfano et Laurent Baggioni**

FRANÇAIS | **ENGLISH** | **ITALIANO**

Désastres et catastrophes sont ici envisagés à travers des formes de réponse qui concernent prioritairement la capacité des sociétés italiennes de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne à inscrire les calamités, par la langue, la littérature ou la philosophie, dans un horizon de compréhension collectif. La tension interprétative que l'on observe tout au long de ces siècles se déploie à travers une extrême variété de formes rhétorico-littéraires, qui constituent un terrain privilégié d'expérimentation herméneutique et formelle. Si les désastres, en plus de présenter des défis pratiques et techniques considérables, doivent aussi être appréhendés comme des constructions sociales et culturelles, il est alors nécessaire de rechercher dans l'histoire de la langue, de la littérature et plus largement de la pensée, les innovations, les ruptures et les évolutions qui sont partie intégrante de l'histoire des sociétés tardo-médiévales et modernes. Le dossier présente donc un parcours diachronique, où le cas de Naples et du Sud de l'Italie occupe une place particulière (dans le sillage du programme de recherche européen DisCompose), et se trouve mis en résonance avec un horizon plus large qui, au-delà des phénomènes naturels proprement dits, concerne l'histoire italienne tout entière. Les différents cas d'études proposés mettent ainsi en lumière le caractère discursif de la catastrophe (sous des aspects rhétoriques, linguistiques et formels) et son enracinement dans un terreau herméneutique propre à une époque et à une aire géographique donnée. Ils posent ainsi la question de l'existence d'un paradigme catastrophique qui travaillerait la culture italienne des siècles considérés et pourrait en constituer un trait spécifique.

INDEX

- Auteurs
- Mots-clés

COMPLÉMENTS

- Lectures

NUMÉROS EN TEXTE INTÉGRAL

- 29 | 2022
Désastres (XIV^e-XVII^e siècle)
- 28 | 2022
« Un roman de formation collectif ». Les revues féministes en Italie des années 1970 à nos jours
- 27 | 2021
À distance
- 26 | 2021
Voix et parcours du féminisme dans les revues de femmes (1870-1970)
- 25 | 2020
Mots et gestes dans l'Italie de la Renaissance
- 24 | 2020
Écritures de la déportation
- 23 | 2019
L'office du silence : les devoirs du secrétaire (XV^e-XVI^e siècle)

- 22 | 2019
« Sans recourir à la violence » : la société italienne face aux terrorismes et aux mafias (1969-1992)
- 21 | 2018
Prophéties politiques
- 20 | 2017
Musique italienne et sciences médicales au XIX^e siècle
- 19 | 2017
La république en Italie (1848-1948)
- 18 | 2016
Gramsci d'un siècle à l'autre
- 17 | 2016
Textes et documents au temps des Guerres d'Italie : Alciato, Gagliano, Guicciardini, Machiavel, Sforza
- 16 | 2015
Traductions politiques
- 15 | 2014
Venise
- 14 | 2014
Paroles d'exil. Culture d'opposition et théorie politique au XVI^e siècle
- 13 | 2013
Risorgimento delle Lettere : l'invention d'un paradigme
- 12 | 2012
La vie intellectuelle entre fascisme et République 1940-1948
- 11 | 2011
L'antisémitisme en Italie dans le second XX^e siècle
- 10 | 2010
Justice et armes au XVI^e siècle
- 9 | 2009
Les écrivains italiens des Lumières et la Révolution française
- 8 | 2008
Géographie et politique au début de l'âge moderne
- 7 | 2007
Philologie et politique
- 6 | 2006
L'épreuve de la nouveauté
- 5 | 2005

Giancarlo Alfano et Laurent Baggioni

Décrire le désastre [Texte intégral]

[Descrivere il disastro](#) [Texte intégral | traduction | it]

Giancarlo Alfano

L'innesto della peste. Ovvero, il comico in tempi di calamità [Texte intégral]

La greffe de la peste ou le comique par temps de calamité

The transplant of the plague: Comedy in times of calamity

Laurent Baggioni

Inscrire la catastrophe dans l'histoire. (Re)lectures de Leonardo Bruni et de Biondo Flavio [Texte intégral]

Iscrivere il disastro nella storia. (Ri)letture di Leonardo Bruni e Biondo Flavio

Inscribing disaster in history. (Re)readings of Leonardo Bruni and Biondo Flavio

Thomas Labbé

La catastrophe comme objet de gouvernement : le développement de la notion de « calamité publique » dans la pensée politique en France et en Italie (XV^e-XVI^e siècle) [Texte intégral]

La catastrofe come oggetto di governo: lo sviluppo della nozione di "calamità pubblica" nel pensiero politico in Francia e in Italia (XV-XVI secolo)

Disaster as an object of government: the development of the notion of "public calamity" in political thought in France and Italy (15th-16th century)

Gennaro Schiano

«El mundo se pierde todo»: appunti sull'Égloga de las grandes lluvias di Juan del Encina [Texte intégral]

« *El mundo se pierde todo* » : notes sur Égloga de las grandes lluvias de Juan del Encina

"*El mundo se pierde todo*": Notes on the Égloga de las grandes lluvias by Juan del Encina

Michele Merlicco

L'éternel raffredore di Tarquinia Molza. Natura e storia delle catastrofi nell'opera di Francesco Patrizi da Cherso [Texte intégral]

Le rhume éternel de Tarquinia Molza. Nature et histoire des catastrophes dans l'œuvre de Francesco Patrizi da Cherso

The eternal cold of Tarquinia Molza. Nature and history of catastrophes in the works by Francesco Patrizi of Cherso

Andrea Salvo Rossi

« Aver pensiero dell'abondanza » : les famines anciennes et modernes dans la tradition du Tacitisme florentin [Texte intégral]

"*Aver pensiero dell'abondanza*": *carestie antiche e moderne nella tradizione del Tacitismo fiorentino* »

"*Aver pensiero dell'abondanza*": *Ancient and modern famines in the tradition of Florentine Tacitism*

Edoardo Zorzan

Tra historia, ricordi e ricordati medicamenti: la peste di Padova nella cronaca di Alessandro Canobbio [Texte intégral]

Entre histoire, mémoire et souvenirs de remèdes : la peste de Padoue dans la chronique d'Alessandro Canobbio

Among history, memories, and remembered remedies: The plague of Padua in Alessandro Canobbio's chronicles

- 8 | 2008
Géographie et politique
au début de l'âge
moderne
- 7 | 2007
Philologie et politique
- 6 | 2006
L'épreuve de la
nouveau
- 5 | 2005
Droit et littérature
- 4 | 2003
La foule en Italie (XIX^e-
XX^e siècles)
- 3 | 2002
La République en exil
(XV^e-XVI^e siècles)
- 2 | 2001
Magistrature et politique
- 1 | 2001
Le peuple. Formation
d'un sujet politique

TOUS LES NUMÉROS →

LA REVUE

- Présentation
- Comité de rédaction
- Notes aux auteurs

INFORMATIONS

- Contacts
- Crédits et informations
légal
- Politiques de publication

SUIVEZ-NOUS

 Flux RSS

LETTRES D'INFORMATION

Florentine Tacitism

Edoardo Zorzan

Tra historia, ricordi e raccordati medicamenti: la peste di Padova nella cronaca di Alessandro Canobbio [Texte intégral]

Entre histoire, mémoire et souvenirs de remèdes : la peste de Padoue dans la chronique d'Alessandro Canobbio

Among history, memories, and remembered remedies: The plague of Padua in Alessandro Canobbio's chronicles

Rosa Anna Paradiso

«Chi potrebbe esplicar con parole»: il lessico dei disastri nelle relazioni di età moderna tra scarti e continuità [Texte intégral]

« *Chi potrebbe esplicar con parole* » : *le lexique des catastrophes dans les relations de l'époque moderne entre ruptures et continuité*

"*Chi potrebbe esplicar con parole*": *the lexicon of disasters in early modern relations between changes and continuity*

Antonio Perrone

La poésie des désastres entre science et religion : la culture encyclopédique du baroque méridional [Texte intégral]

La poesia dei disastri tra scienza e religione: la cultura enciclopedica del Barocco meridionale

The poetry of disasters between science and religion: The encyclopedic culture of Southern Italy Baroque

Françoise Lavocat

Délit de fuite ? Partir ou rester en temps de peste (XVI^e-XVIII^e siècle) [Texte intégral]

The offence of flight? Leaving or staying in times of plague (16th-18th century)

Reato di Fuga? Partire o restare in tempo di peste (XVI-XVIII secolo)



Laboratoire italien

Politique et société

29 | 2022

Désastres (XIV^e-XVII^e siècle)

«El mundo se pierde todo»: appunti sull'Égloga de las grandes lluvias di Juan del Encina

«El mundo se pierde todo»: notes sur Égloga de las grandes lluvias de Juan del Encina

“El mundo se pierde todo”: Notes on the Égloga de las grandes lluvias by Juan del Encina

Gennaro Schiano



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/9270>

DOI: 10.4000/laboratoireitalien.9270

ISSN: 2117-4970

Editore

ENS Éditions

Questo documento vi è offerto da Bibliothèque Diderot de Lyon - ENS



Notizia bibliografica digitale

Gennaro Schiano, «El mundo se pierde todo»: appunti sull'Égloga de las grandes lluvias di Juan del Encina», *Laboratoire italien* [Online], 29 | 2022, online dal , consultato il 06 juillet 2023. URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/9270> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.9270>

Questo documento è stato generato automaticamente il 20 mars 2023.



Creative Commons - Attribution - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

«El mundo se pierde todo»: appunti sull'Égloga de las grandes lluvias di Juan del Encina

« *El mundo se pierde todo* » : notes sur *Égloga de las grandes lluvias de Juan del Encina*

“*El mundo se pierde todo*”: Notes on the *Égloga de las grandes lluvias* by Juan del Encina

Gennaro Schiano

Les recherches à l'origine de cette étude ont été menées dans le cadre du projet DisComPoSE, financé par le Conseil européen de la recherche (ERC) au titre du programme Horizon 2020 de l'Union européenne pour l'innovation et la recherche (projet n° 759829).

Salamanca, 1496

[...] entró y en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allí prometió de no trovar más salvo lo que sus señorías le mandasen.¹

- ¹ Nel testo che introduce all'ultima delle otto egloghe incluse nel canzoniere pubblicato nel 1496, Juan del Encina chiude in modo simmetrico un gioco metaletterario imbastito dalla prima rappresentazione pastorale, nel cui prologo annunciava già di voler divulgare presto «la copilación de todas sus obras»². Nell'ottava *pièce* l'autore torna su quella *copilación* e mette in scena il momento della consegna dell'opera ai duchi d'Alba, suoi protettori; inoltre, rimarcando il legame tra il suo *trobar* e la loro committenza, promette che non comporrà più letteratura se non per loro volere. Se su questa promessa sarà necessario tornare tra poco, il piano coerente tra l'inizio e la fine della sezione teatrale che chiude il canzoniere enciniano consente di isolare un primo elemento di analisi, ossia la notevole, e in certa misura inedita, coscienza autoriale dello scrittore e musico salmantino.

- 2 Il *Cancionero de las obras de Juan del Encina* è, come noto, il primo canzoniere d'autore a stampa pubblicato in Spagna. Si tratta di un incunabolo *in folio* che raccoglie la sua produzione, ordinata, secondo un criterio tematico e retorico-stilistico, da quella religiosa, a quella di circostanza, a quella amorosa e infine a quella pastorale, includendo anche una straordinaria traduzione delle *Bucoliche* virgiliane³. A questa coerente struttura *cancioneril* si associano però altre notevoli corrispondenze e simmetrie interne oltreché una cura pregevole in alcune scelte materiali e di *mise en page*⁴. Insomma, come dimostrano anche i prologhi di taglio teorico-didascalico presenti nel canzoniere⁵, Encina è pienamente consapevole dell'operazione culturale che sta elaborando e la struttura organica delle *representaciones* pastorali è solo uno dei tasselli di un mosaico ben congegnato e assemblato. Un tassello prezioso, di certo, che ha attratto una fitta rete di studi, concordi nel confrontarsi con uno dei prodromi più fertili della fondazione del teatro del *Siglo de Oro*⁶.
- 3 L'anima ibrida dell'opera drammatica di Encina discute con tradizioni letterarie composite: innova profondamente il teatro liturgico medievale e scava al contempo un solco fecondo nella tradizione bucolica che rivive in epoca umanistica attraverso i modelli classici⁷. Benché ancora connesse ai riti e alle cerimonie tipiche del teatro medievale, liturgico o cortigiano, le *representaciones* mostrano già i caratteri di uno spettacolo artistico, culturale, professionalizzato, che presta un'attenzione inedita al testo, alla messa in scena e ai ritmi della rappresentazione, potenziando l'elemento lirico e musicale⁸. D'altro canto, il confronto con l'opera virgiliana e la serie di *villancicos pastoriles* presenti nel canzoniere testimoniano pure di come Encina conosca bene la "materia dei pastori", di come, attraverso la tradizione pastorale biblica e classica, interpreti il genere bucolico come mescolanza di alto e basso, di canto allegorico e maschera rustica.
- 4 Gli elementi strutturali dell'égloga enciniana confermano un rapporto complesso con le fonti e con le tradizioni letterarie del suo tempo⁹. Si tratta di un'égloga drammatica che mescola sacro e profano, serio e comico; che mette in scena una lingua ibrida che ricorre, come noto, al dialetto e al parlato rustico¹⁰; un'égloga che fa della sovrapposizione di epoche e luoghi distanti nel tempo e nello spazio una componente imprescindibile della rappresentazione; un'égloga che da un lato segue ancora la ritualità del teatro liturgico, dalle égloghe natalizie a quelle carnevalesche e pasquali, e dall'altro fa del mondo pastorale la cifra di significati allegorici che, come si dirà più avanti, vanno molto spesso oltre la finzionalizzazione di circostanze encomiastiche o delle esperienze personali dell'autore¹¹.
- 5 Tornando alle tortuose vicende biografiche di Encina e al modo in cui emergono cifrate sotto il *disfraz* pastorale, l'*argumentum* dell'ottava égloga chiude, come detto, una struttura circolare che dalla prima rappresentazione collega la finzione bucolica alla relazione dell'autore reale con i duchi d'Alba. Il cortocircuito metateatrale fa emergere inoltre manifestamente la dipendenza di tutto il progetto letterario dal rapporto con i suoi committenti. Ovviamente Encina tornerà a scrivere e lo farà anche negli anni in cui il legame con il Ducato si deteriorerà e lo spingerà a cercare fortuna in Italia. Le edizioni successive del *Cancionero* e una cospicua pubblicazione in *pliego suelto* mostrano che anche la sperimentazione della scrittura delle égloghe non si conclude con le otto *representaciones* incluse nell'incunabolo del 1496. E difatti, dalla quarta edizione del *Cancionero* (Salamanca, 1507), si aggiungono l'*Égloga de las grandes lluvias*¹² e la *Representación sobre el poder del Amor*, mentre, nell'altra edizione salmantina del 1509, si

includono l'*Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* e l'*Auto del Repelón*. Saranno invece stampate solo in *pliego suelto* l'*Égloga de Cristino y Febea* e l'*Égloga de Plácida y Vitoriano*¹³. Le sei egloghe arricchiscono l'universo bucolico di Encina e portano traccia dell'evoluzione del suo teatro nel corso degli anni. È stato più volte sottolineato, ad esempio, come le egloghe elaborate nel periodo «italiano», dal 1499 circa, inaugurino un modello bucolico più colto, influenzato, come conferma Pérez Priego, dagli «usos dramáticos italianos»¹⁴ e in particolare dall'allegorismo paganizzante dell'egloga romana dell'epoca: il modello tragico di Filenio Gallo e di Antonio Tebaldeo sembra ispirare infatti le egloghe di *Fileno, Zambardo y Cardonio* e di *Plácida y Vitoriano*. Meno attenzione è stata data invece a quello che si presenta come un periodo di transizione tra la prima stagione delle egloghe pubblicate nel 1496 e la produzione più matura degli anni italiani. È un periodo che riguarda le due egloghe scritte, e sicuramente rappresentate, tra il 1497 e il 1498, ovvero la *Representación sobre el poder del Amor*, messa in scena alla presenza dell'infante Don Juan morto prematuramente nell'ottobre del 1497, e la *Égloga de las grandes lluvias*, che fa riferimento al periodo di piogge catastrofiche cadute su Salamanca durante il 1498, entrambe pubblicate nell'edizione salmantina del *cancionero* del 1507¹⁵. Per dirla meglio, gli studi su Encina hanno sondato e in modo spesso illuminante i testi delle due egloghe ma hanno finito per concentrarsi soprattutto sui dati circostanziali e biografici che emergono dalla coltre pastorale.

- 6 Sono elementi comunque fondamentali e necessari per comprendere quanto quella promessa fatta ai duchi in chiusura del canzoniere fosse destinata ad essere disattesa per gli eventi che si abatterono sulla vita di Juan del Encina negli anni successivi al 1496. Insoddisfatto per l'appoggio incostante degli Alba, l'autore vive alcune delusioni cocenti come la mancata nomina a cantore della cattedrale di Salamanca, nomina che andrà al suo rivale Lucas Fernández, e il dramma collettivo della morte dell'infante, vissuto anzitutto come perdita di orizzonte personale. Tuttavia, il *disfraz* pastorale di questi anni bui non racconta solo amare rimostranze personali né solo disperate richieste d'attenzione indirizzate a protettori e committenti. È possibile difatti rintracciare già nelle egloghe di questa fase transitoria un mutamento sostanziale nell'immaginario drammatico di Encina che investe sia la scrittura che la messa in scena del mondo pastorale.
- 7 Nelle pagine che seguono si proverà a tornare sul significato dell'*Égloga de las grandes lluvias* partendo dalla funzione nodale delle piogge nella struttura dell'opera. Il racconto dell'evento calamitoso rimanda anzitutto a una tragedia collettiva contemporanea che mostra un interesse rilevante del teatro di Encina per la storia passata e presente; inoltre, attribuendo alle grandi piogge i caratteri di un castigo ierofanico, l'egloga testimonia anche di una connessione particolare tra materia biblica e pastorale, tra temi sacri e profani, tra significati manifesti e allegorici; e ancora, nel mondo flagellato dalle piogge, il dominio del caos e della fortuna rivelano un interessante e poco sondato rapporto diretto con la fonte petrarchesca.

Salamanca, 1498

- 8 L'*Égloga de las grandes lluvias*¹⁶ è una rappresentazione natalizia che, allo stesso modo delle prime due egloghe incluse nel canzoniere del 1496, connette la *aldea* salmantina all'ambientazione biblica e mette in scena uno dei momenti topici della natività ovvero quello in cui i pastori apprendono dall'angelo la notizia della nascita di Gesù Cristo e si

recano a Betlemme. Come conferma il titolo, la circostanza liturgica è solo uno degli elementi narrativi della *pièce*:

Égloga trobada por Juan del Enzina, representada la noche de Navidad, en la qual a quatro pastores, Juan, Miguellejo, Rodricacho y Antón llamados, que sobre los infortunios de las grandes lluvias y la muerte de un sacristán se razonavan, un Ángel aparesce y el nacimiento del Salvador les anunciando, ellos con diversos dones a su visitación se aparejan.¹⁷

- 9 Il titolo annuncia che, prima dell'apparizione dell'angelo, due altre questioni catalizzano l'attenzione dei quattro protagonisti ovvero le piogge torrenziali che hanno colpito anche i territori della campagna e la morte di un sacrestano della cattedrale cittadina. La scena si apre difatti con i pastori che cercano riparo dalla tempesta. Juan, omonimo dell'autore reale e primo interprete della sua voce, riporta notizie dalla città, evidentemente Salamanca, dove si è recato in cerca di pane, e sottolinea che le piogge l'hanno colpita fortemente causando danni enormi. Sempre dalla città, Juan comunica agli altri *zagales* un'altra notizia, ovvero la morte del cantore della cattedrale. La scomparsa dell'«huerte canticador»¹⁸ sposta la narrazione su uno dei temi che più ha attratto gli studi enciniani per il suo evidente contenuto autobiografico: il posto lasciato vacante dal sacrestano è un'occasione per Juan, ritenuto dagli altri protagonisti perfetto per il ruolo. Ciononostante, il pastore chiarisce che non ha il supporto necessario per accedere a un posto così prestigioso, che sfortunatamente sarà occupato di certo da altri più indegni. Pur se avviliti dalle notizie riferite da Juan, i pastori si fanno coraggio e provano a godersi la notte della Vigilia con il cibo e con il gioco quando, interrotti dall'angelo e dalla notizia della nascita di Cristo, decidono di recarsi a Betlemme esibendosi in un caricaturale confronto sui doni da portare al «salvador».
- 10 Dei 256 versi¹⁹ che compongono l'égloga, soltanto gli ultimi 64 sono dedicati alla scena liturgica annunciata dal titolo e solo 16 all'Annunciazione. Non è un caso, quindi, che molti studi hanno ravvisato nell'ÉGL un'attenzione maggiore alle tematiche profane rispetto a quelle sacre che porterebbe già il teatro di Encina verso la «secolarizzazione» degli anni italiani²⁰. Tuttavia, è evidente che le attività in cui si intrattengono i pastori prima della venuta dell'angelo non giochino una parte corollaria né propedeutica all'Annunciazione bensì una funzione centrale, a partire dai primi 88 versi dedicati alle piogge:

JUAN	A gran abrigada estáis.
ANTÓN	¡Para en tales temporales!
RODRIGACHO	Estos males assí se han de perpassar. ^a
a. ÉGL, p. 92., vv. 27-30.	

- 11 Il testo fa riferimento a una delle inondazioni più tragiche della storia di Salamanca. Dai primi giorni di dicembre del 1498 la città e le popolazioni della *vega* del Tormes furono colpiti da piogge torrenziali che originarono una catastrofica esondazione del fiume. Quella che si ricorda come la *Riada de Santa Bárbara*²¹, perché occorsa nella notte tra il 3 e il 4 dicembre, causò danni ingenti alle infrastrutture cittadine, tra cui la distruzione dei celebri archi del ponte romano. Tra le pagine della storia di Villar y Macías si legge inoltre che le condizioni climatiche proibitive si prolungarono fino ai

primi giorni del '99²² e che la catastrofe originò una piccola contesa tra il Re Cattolico e il *Cabildo* cittadino per la ripartizione delle somme necessarie alla ricostruzione del ponte, fondamentale per collegare le due rive del fiume. Oltre al valore simbolico della pioggia, che è stato già a lungo sottolineato dalla critica, il testo di Encina interpreta anzitutto lo spirito del tempo calamitoso vissuto dalla comunità salmantina e dal pubblico della sua rappresentazione²³:

ANTÓN	Todos estamos con lloido. No ay ninguno bien librado.
MIGUELLEJO	Noche es ésta de prazer. Calla, tomemos gasajo.
JUAN	Ogaño Dios a destajo tiene tomado el llover.
RODRIGACHO	A mi ver correncia tienen los cielos. ^a
a. ÉGL, p. 93, vv. 47-54.	

- 12 Dietro l'ossessivo ritorno dei pastori alle conseguenze dei nubifragi e dell'inondazione *tormesina* è possibile leggere una chiara volontà dell'autore di raccontare una storia che il pubblico conosce bene e di cui è in qualche modo partecipe.
- 13 Se l'egloga che rivive in volgare a partire dalla seconda metà del Quattrocento guarda al modello virgiliano e petrarchesco e fa del mondo pastorale uno strumento di narrazione allegorica della storia passata e presente, l'opera di Encina si rivolge molto spesso all'attualità, soprattutto quando lo sguardo sul presente consente all'autore di mostrare la sua fedeltà ai duchi d'Alba. Ne dona un esempio notevole una delle egloghe del Carnevale, la quinta, inclusa nella prima edizione del *Cancionero*:

BENEITO	Desde que primeramente una nueva se sonó. Y tal nueva de sentir es morir. Yo siempre llanteo y cramo, que se suena que nuestramo, sin mentir, se quiere a las Francias ir. ^a
a. J. del Encina, <i>Teatro, op. cit.</i> , p. 44, vv. 29-36.	

- 14 Anche nell'egloga V il clima festivo è turbato da una dolorosa notizia: Beneito è disperato perché il suo padrone è costretto a partire per la Francia dove rischierà la vita. Anche in questo caso, dietro le angosce dei suoi pastori, Encina rappresenta la preoccupazione di Alba de Tormes e in generale della popolazione spagnola per un possibile conflitto con la Francia di Carlo VIII, conflitto che avrebbe richiesto il ritorno in campo del duca d'Alba²⁴.
- 15 Il riferimento alle piogge assume quindi la stessa funzione delle minacciose notizie di guerra: raccontarle, anche se attraverso il filtro pastorale, consente all'autore di

parlare di fatti vicinissimi alla rappresentazione e di conferire al suo teatro anche una funzione informativa, non dissimile da quella dei generi popolari che negli stessi anni si stavano codificando in tutta Europa²⁵. L'attitudine cronachistica della scrittura di Encina emerge in numerosi riferimenti precisi e insistenti alle piogge:

JUAN	Rodrigacho, ¿dónde estás?
RODRIGACHO	Aquí estoy, tras las barrancas.
JUAN	Llugo, llugo te abarrancas, encovado allá detrás. Ven, verás, haremos dos mil quellotros. [...]
RODRIGACHO	Hora, sus, sus, assentar tras aquestos barrancales
ANTÓN	Estamos bien abrigados.
JUAN	Dexarnos eis calecer
RODRIGACHO	Todos podemos caber a la lumbre rodeados. [...]
ANTÓN	Todos estamos con llodo. No ay ninguno bien librado. ^a
a. ÉGL, pp. 91-93, vv. 9-48.	

- 16 Come hanno analizzato in modo attento gli studi di Sara Sánchez-Hernández, i pochi elementi didascalici ricavabili dal testo lasciano intendere che la stessa messa in scena ruoti intorno all'evento nefasto delle piogge. I pastori fanno esplicito riferimento allo spazio, nominando i dirupi nei quali cercano riparo, rintanati «tras las barrancas»; inoltre, il fatto che si chiamino a gran voce e si sentano con difficoltà lascia immaginare che anche il sonoro fosse disturbato dal rumore della pioggia²⁶. La lunga descrizione del disperato tentativo dei pastori di far fronte alla tempesta si chiude con le parole di sconforto di Antón che ne palesa il fallimento: pur se riuniti intorno al fuoco, coperti e ben imbacuccati, sono tutti sommersi dal fango.
- 17 A potenziare il patetismo della scena concorrono le parole di Juan che comunica agli altri pastori che in città i danni sono stati persino maggiori:

RODRIGACHO	Di tú, que vienes de villa, ¿ovo gran tormenta allá?
JUAN	Dos mil veces más que acá. Tanto que no sé dezilla, de manzilla.
ANTÓN	¿Iva el río muy perhundo?
JUAN	Nunca tal se vio en el mundo. ^a
a. ÉGL, p. 93, vv. 57-63.	

- 18 L'attitudine *noticiera* di Encina emerge principalmente dalla drammaticità che pervade la struttura retorica del racconto di Juan. Il pastore misura l'entità della catastrofe paragonandola iperbolicamente ai danni subiti dalla popolazione della *aldea* e ne rimarca la tragicità ammettendo da un lato l'impossibilità di renderla a parole, perché ancora provato dal dolore, e dall'altro l'eccezionalità, perché racconta un evento ignoto, mai visto «en el mundo». I dati che con dovizia fornisce in seguito ai pastori, e ovviamente al pubblico, rappresentano la prova della tragedia che ha annunciato: i ponti in rovina, le grida della gente, le centomila anime perdute, i pascoli morti, i raccolti distrutti, tessono l'immagine di una città desolata e delle vite «puestas en tribulación» dei suoi abitanti. Juan chiude la sua descrizione con il riferimento preciso all'anno dell'accadimento, «año de noventa y ocho y entrar en noventa y nueve»²⁷, che, oltre a completare con altri dettagli il racconto della notizia, scolpisce nel tempo la memoria di un evento che ha cambiato irreversibilmente la storia della città salmantina.
- 19 Come detto, dalla città Juan riporta anche un'altra notizia di cui discutono i pastori per ben 44 versi. Si tratta della morte del sacrestano e della speranza delusa di Juan di sostituirlo come cantore della cattedrale cittadina. Com'è noto, l'episodio manifesta la delusione di Encina per la mancata nomina a cantore della cattedrale di Salamanca dopo la morte di Francisco de Torrijos, posto che andrà al suo eterno rivale Lucas Ferndández. È evidente, quindi, che il destino crudele del pastore Juan è in verità quello di Encina. Dietro le tristi lamentele del primo è possibile leggere le proteste del secondo, sempre più disilluso e critico nei confronti dei Duchi, come denunciano le parole di Miguellejo in un passaggio molto indicativo:

RODRIGACHO	El diablo te lo dará, que buenos amos te tienes, que cada que vas y vienes con ellos muy bien te va.
MIGUELLEJO	No están ya sino en la color del paño. ^a
a. ÉGL, p. 105, vv. 105-110.	

- 20 Benché Juan si affretti a limitare la gravità dell'osservazione di Miguellejo, rimarcando la saggezza e la devozione dei suoi padroni, l'episodio del sacrestano dimostra che ormai il rapporto con i Duchi si limita al «color del paño»²⁸, al colore della livrea che porta per il suo servizio, ovvero alla pura formalità.

Egitto, VI-V secolo a.C.

- 21 Lasciando per pochissimo ancora in ombra le altre due attività in cui si intrattengono i pastori prima della scena dell'Annunciazione, è evidente che «las grandes lluvias y la muerte de un sacristán», annunciate fin dal titolo, assumono un'importanza nodale nella struttura dell'égloga. Non è un caso che la maggior parte delle letture che sono state dedicate all'opera si siano soffermate soprattutto su questi primi 132 versi. La manifesta recriminazione personale sottesa all'episodio del sacrestano ha indotto a interpretare anche l'ÉGL nel solco di quella estesa perorazione *pro domo sua* che secondo

il pioneristico studio di Andrews²⁹ caratterizzerebbe tutta la letteratura di Encina. Considerando le piogge e la liturgia natalizia come mere circostanze asservite alla narrazione cifrata dell'ambizione del poeta, molti studi hanno considerato l'ÉGL come un'opera incompiuta e frammentaria che comporrebbe posticciamente la materia profana della prima parte con la scena presepiale del finale³⁰.

- 22 A Yvonne Yarbro-Bejarano si deve invece un'analisi interessante che, pur sostenendo che l'egloga è essenzialmente una finzionalizzazione dell'esperienza personale dell'autore, connette questa materia autobiografica, e in particolare il momento di crisi nel rapporto con i Duchi, al valore simbolico, mitologico, delle piogge: «The mythical dimension of the ninth eclogue is invaded by the rains which function as a metaphor for Encina's personal experience»³¹. Partendo dall'ossessiva presenza della pioggia, la studiosa mette in luce in che modo alla descrizione della calamità che nella prima parte (i primi 88 versi di cui sopra) viene messa in scena con i caratteri di un fenomeno fuori dalla portata dei pastori e in generale degli uomini, corrisponda la seconda parte (quella relativa alla morte del sacrestano) in cui la pioggia diventa un fenomeno umano che difatti condiziona le vicende personali del poeta. L'analisi di Yarbro-Bejarano si concentra in particolare sui riferimenti continui al pane che viene interpretato come metafora dell'appoggio, anche pecuniario, dei suoi protettori:

MIGUELLEJO	Dinos, dinos, dinos, Juan, en tiempo de tal manzilla ¿para qué huste a la villa?
JUAN	¡A, ño pese a Sant Jullán! Por del pan, que en la aldea no lo avía. Y acuntió que en aquel día era muerto un sacristán. ^a
a. ÉGL, p. 94, vv. 89-96.	

- 23 Le piogge che spingono Juan in città a cercare il pane, ormai finito in campagna, rimanderebbero quindi agli avvenimenti tempestosi, alle sfortune, abbattutesi sulla vita di Encina. Allo stesso modo del pastore, proprio in quegli anni, il poeta cerca supporti alternativi a quello deficitario dei Duchi. Benché ancora sotto l'égida di Fadrique de Toledo³², nutrirà sincere speranze per il circolo culturale legato alla figura all'infante don Juan, morto poi prematuramente, e proverà ad accedere senza successo ad alcune cariche adatte alla sua formazione musicale come quella di cantore. Secondo la prospettiva della studiosa, anche la descrizione dei maggiori danni provocati dalle piogge sulla città, e in particolare il riferimento ai «panes destruydos», rimanderebbe allo scacco maggiore subito dal poeta a Salamanca, «Dos mil veces más que acá».
- 24 L'opera trasuderebbe in generale una disillusione rispetto all'idillio allegorico rappresentato nelle prime egloghe del canzoniere del 1496. La distanza rispetto all'Età dell'oro inaugurata dai duchi d'Alba è significativa:

JUAN	No me han dado, mas darán dexándolos Dios vivir.
------	---

MATEO	No los dexes de servir. ¡Ahotas que sí harán! Que yo te seguro, Juan, no estás a lumbre de pajas ni te falte ya del pan. ^a
a. J. del Encina, <i>Teatro, op. cit.</i> , p. 11, vv. 156-160.	

- 25 Alle sicurezze della prosperità annunciata nella prima egloga si contrappone l'incertezza del presente, devastato dalle piogge che hanno distrutto tutte le provviste sia in città che nella *aldea*. Non a caso Juan riuscirà a procacciarsi solo i fichi che dividerà con i compagni.
- 26 L'interessante analisi della studiosa parte da una interpretazione generale dell'egloga che è possibile riassumere in questo modo: l'ÉGL è una rappresentazione fondamentale per la traiettoria del teatro di Encina perché denota uno spostamento verso contenuti profani, verso una secolarizzazione del teatro liturgico che difatti caratterizzerà la produzione successiva dell'autore. Gli elementi del testo che confermano questa lettura sono molteplici: i nomi dei pastori, rustici e non più biblici, l'importanza minoritaria data alla materia sacra, l'attenzione inedita alla vita quotidiana dei pastori, la straordinaria descrizione dei rapporti sociali tra questi. Se, come spiega la studiosa, «Encina did not seem to find in the religious theme a workable solution»³³, anche la scena liturgica andrebbe letta come una breve, piacevole, parentesi alle piogge, e cioè alle sfortunate vicende dell'autore reale, che presto torneranno, come paventa concitato Miguellejo negli ultimi versi: «¡vamos, vamos, / antes, antes que más llueva!»³⁴.
- 27 Alla lettura di Yarbro-Bejarano si contrappone la prospettiva di alcune ricerche che hanno invece provato a tenere unite le differenti componenti dell'egloga enciniana vedendo nella pioggia un elemento di grande omogeneità ma interpretandolo da una prospettiva religiosa³⁵: al mondo caotico, discorde e disforico dell'Antico Testamento, rintracciabile nei primi 192 versi del testo, si opporrebbe il mondo pacificato del Nuovo Testamento annunciato dalla notizia dell'Angelo e dalla nascita di Cristo che vivifica il clima apparentemente sereno degli ultimi versi. Oltre ad essere il segno letterario delle tormentate vicende personali dell'autore, le piogge assumerebbero anche un significato più complesso, connesso a una visione allegorica che legge nel rapporto tra il mondo pastorale e le piogge la cifra della relazione tra cieli e terra, tra Dio e gli esseri umani.
- 28 In un articolo pubblicato nel 2001, Alan Deyermond³⁶ ha chiarito magistralmente come l'interpretazione «secolarizzata» proposta da Yarbro-Bejarano e quella «provvidenziale» suggerita tra gli altri da Rosalie Gimeno siano perfettamente compatibili e in qualche modo complementari: nel mondo caotico che ritrova armonia nella venuta di Cristo convivono esperienza reale ed esperienza simbolica, trovano salvezza e rifugio sia la sventura personale di Juan, sia la tragedia collettiva della campagna bucolica sferzata dalle piogge, sia le sciagure della vita dell'autore reale che il dramma della popolazione salmantina vittima della calamità. Da questa prospettiva anche le ultime battute concitate di Miguellejo sarebbero un invito ad affrettarsi per lasciare il mondo oscuro e peccaminoso dell'Antico Testamento più che un angoscioso presagio del ritorno ineluttabile di una pioggia perenne.

29 La breve ma acuta analisi di Deyermond mette in luce anche un altro aspetto inspiegabilmente trascurato negli studi sull'ÉGL come quello relativo alla funzione punitiva delle piogge. Lo studioso spiega in che modo nell'immaginario medievale nubifragi e inondazioni non possano che essere associate al Diluvio Universale. Oltre al tono veterotestamentario della prima parte dell'egloga, l'ipotesi è confermata anche da alcuni punti del testo in cui, in modo più o meno manifesto, le piogge sono descritte come castigo divino, ad esempio in occasione del riferimento di Rodrigacho al «gran tresquilón»³⁷, ossia alla grande «sforbiciata» inflitta da Dio attraverso la piena del fiume, o in due versi pronunciati da Juan e a lungo interpretati erroneamente: nel descrivere le conseguenze drammatiche della catastrofe il pastore si sofferma sulle vittime trasportate dalla furia delle acque del Tormes: «reclaman a boz en grito. / Andan como los de Egipto»³⁸. Sebbene nei versi si sia letto molte volte un riferimento al popolo d'Israele oppresso in Egitto³⁹, quindi un topico *Clamaverunt ad Dominum*, in verità questi si riferiscono ad un altro brano dell'Esodo e cioè a quello relativo al disastroso passaggio dell'esercito egiziano nel Mar Rosso⁴⁰. Se le vittime dell'inondazione appaiono quindi come i soldati egiziani, le grandi piogge di Salamanca hanno lo stesso valore punitivo delle acque del Mar Rosso, richiuse da Dio dopo il passaggio del popolo eletto.

Napoli, 1343

- 30 La funzione punitiva della pioggia e l'opportuna interpretazione delle parole del pastore Juan forniscono utili chiavi di lettura dell'egloga enciniana e in particolare del rapporto problematico tra materia sacra e profana. Il richiamo all'esercito egizio inondato dalle acque del Mar Rosso rimanda difatti a un topos delle Sacre Scritture che in numerosi luoghi rappresentano la mutazione dell'acqua, originariamente fonte di vita, in minaccia per l'umanità intera, in perturbante ierofania che colpisce i nemici di Dio e di Israele ma capace anche di condannare il popolo credente perduto nel peccato⁴¹.
- 31 Nell'introduzione allo studio dedicato al topos della *Tormenta en el Siglo de Oro*, Santiago Fernández Mosquera si sofferma sui valori simbolici assunti dal tema nella tradizione letteraria occidentale, sottolineando come, soprattutto in epoca classica, la accezione punitiva e distruttiva della tempesta sia connessa al caos e alla narrazione di società confuse e disgregate⁴². Nei 256 versi dell'ÉGL Encina tiene insieme entrambe le declinazioni del tema: le grandi piogge sono il segno punitivo dell'azione di Dio e determinano al contempo un mondo caotico in cui niente è al proprio posto. Ne sono testimonianza le ambientazioni dell'idillio pastorale, divenute ormai luoghi inospitali mutando gli attributi del *locus amoenus* in *horridus*: se le grotte, le gole e i dirupi che danno riparo ai pastori da Titiro a Licone⁴³ sono invase dal fango, le rive del fiume, tipico ristoro della tradizione bucolica, sono ormai un paesaggio desolato fatto di case e corpi fluttuanti.
- 32 Nel rapporto tra tempeste e caos Encina sembra richiamarsi direttamente al modello petrarchesco del *Bucolicum carmen*. Nella seconda egloga del poeta aretino, la tempesta che si abbatte sulla campagna, e che costringe Fizia e Silvio a rifugiarsi nelle caverne, è un amaro segno letterario della decadenza del Regno di Napoli in seguito alla morte di Roberto d'Angiò e anche del dramma che la città partenopea vive nello stesso periodo a causa di un violento nubifragio che ne distrugge la costa (nel novembre del 1343).

Anche nel testo petrarchesco, la complessa struttura allegorica che collega realtà e finzione pastorale tiene insieme la tragedia collettiva del Regno e quella personale del poeta⁴⁴:

FIZIA: [...] Pastori, credetemi, vivere dopo Argo equivale alla morte. Sin d'ora potete vedere tutt'attorno che gli stagni, i laghi, le sorgenti e il mare stesso si stanno disseccando; i venti soffieranno in modo diverso, l'erba cambierà colore e i fiori cambieranno il loro profumo; i frutti non conserveranno il loro sapore, né i prati le loro chiome [...] Egli solo, infatti (non mi sbaglio!), rallegrava di continuo ogni cosa con il suo sguardo, e la fecondava. La selva fu sempre sicura sotto la sua guida: sulla sua fronte era la pace, e con la parola disperdeva le nubi. Se n'è andato, e ora la sorte mutata opprime chi fu dei suoi.⁴⁵

- 33 Anche nel testo petrarchesco, inoltre, la tempesta è sintomo di un mondo caotico, disordinato, che ha perso ormai ogni punto di riferimento. La morte di Argo e della sua parola pacifica, capace di disperdere le nubi, fa della campagna bucolica un luogo inospitale e arido.
- 34 Nell'égloga di Encina il caos del mondo è visibile anche dalla disgregazione dei rapporti sociali: gli *amos*, ovvero le classi dirigenti, non ottemperano ai loro doveri fornendo il supporto necessario ai pastori e questi, di conseguenza, non ne rispettano l'autorità lasciando i pascoli alle intemperie:

MIGUELLEJO	De ganados poco cuidado se nos pega.
ANTÓN	Más vale estar, Dios te prega, al fuego carrapuchados ^a
a. Ivi, p. 92, vv. 37-40.	

- 35 Come conferma Yarbro-Bejarano⁴⁶, la dissoluzione della concordia collettiva si segnala sia nei rapporti verticali che in quelli tra pari. La narrazione delle due attività con le quali i pastori provano a distrarsi dall'angoscia delle piogge e dalle brutte notizie comunicate da Juan lo dimostra chiaramente. Anche il cibo e il gioco rustico di Encina non sono più l'intrattenimento spensierato proprio della vita bucolica ma un terreno di discordia e recriminazione tra i pastori stessi:

JUAN	Cinco y cinco, que son diez, y diez para mí y Antón
MIGUELLEJO	Compañón, trócam' ésta, qu'es podrida.
JUAN	No haré, juro a mi vida, pues te cupo en tu quiñón. ^a
a. ÉGL, p. 97, vv. 155-160.	

- 36 Neppure il momento conviviale della ripartizione dei fichi condivisi democraticamente è in effetti immune dalla tensione che serpeggia tra i pastori. La piccola ingiustizia subita da Miguellejo non riceve solidarietà da Juan che, forse vendicandosi dei commenti piccati del primo sulla condotta dei suoi signori, non gli sostituisce il fico

marcio capitatogli in seguito all'equa divisione del gruzzolo. A questa ingiustizia si accompagnano le sfortune del gioco:

RODRIGACHO	¿Y a qué podemos jugar?
ANTÓN	Míafé, a vivo te lo doy.
MIGUELLEJO	Yo no soy, en jugar juego tan ruin, mas juguemos al trentín, que muy desdichado estoy. ^a
a. ÉGL, p. 98, vv. 187-192.	

- 37 Nonostante la *desdicha* subita nel giro di *pari e dispari* a cui hanno giocato in precedenza, Miguellejo sfida ancora la fortuna proponendo di intavolare il *trentín*. Il nuovo gioco non avrà inizio perché sarà interrotto dalla venuta dell'angelo. Tuttavia, il rilancio del pastore è indicativo della funzione che questa scena apparentemente goliardica assume nell'impianto dell'egloga. Nella *aldea* di Miguellejo il gioco non è più intrattenimento disteso e cordiale, e neppure un nobile confronto tra le virtù e le capacità dei pastori⁴⁷: all'agone e alla competizione, si sostituisce un'alea degenerata che corrode l'equilibrio dell'idillio pastorale vittima dei capricci della fortuna⁴⁸. Quelli che sono stati a lungo considerati dei confusi e a tratti comici quadri della vita rustica forniscono invece una chiave di lettura rilevante per comprendere il significato del testo: la pastorale caotica di Encina, allegoria di un mondo che si è allontanato dalla retta via, è abbandonata all'azione incontrollabile della fortuna.
- 38 Il tema della fortuna consente di tornare alla seconda egloga del *Bucolicum carmen* e alle lamentele di Ideo per l'alternanza imprevedibile della «fortuna ferox»⁴⁹:
- IDEO: non abbiamo forse visto da lontano le nebbie che salivano dal fango delle paludi ed erano trasportate nel nostro cielo? non abbiamo forse visto le gru fuggire, e i brutti smerghi sul lido? e i corvi e le folaghe vaganti e le stelle attristate e la luna che tramontava velata di nubi? e insomma tutti i segni dell'imminente tempesta già descritti dai vecchi boscaioli? Occorre avere pazienza. Questa è la vita dell'uomo, Fizia: la sorte crudele alterna gioie e dolori.⁵⁰
- 39 Nel ricostruire i presagi di un futuro funesto non intuiti in passato, Ideo denuncia rassegnato la condizione dell'uomo, esposto alle gioie e ai dolori della sorte. Nel testo dell'ÉGL le lamentele contro la fortuna mutevole sono molteplici: si lamenta Antón per la condizione della campagna sferzata dalle piogge e per il fango che invade persino i ripari naturali dei pastori, protesta Juan per il mancato incarico alla cattedrale cittadina, e soprattutto per le modalità aleatorie con cui questo incarico è assegnato, recrimina, come visto, Miguellejo per la mala sorte del fico marcio e, in seguito, per la sventurata partita a *par y nones*. Ciononostante, nel testo di Encina, la rappresentazione della fortuna sembra andare oltre l'inquietudine per la sua azione mutevole.
- 40 Come dimostra la scrittura dei due *Trionfi* inclusi nel suo primo *Cancionero*, Encina è un profondo conoscitore di Petrarca ed è ipotizzabile che nella scrittura delle egloghe non faccia riferimento solo al *Bucolicum carmen*. Provando a descrivere con più precisione il caos della *aldea* soggetta al potere della fortuna, è possibile definirlo in termini di scontro perenne tra tutti i personaggi che lo abitano: scontro tra pastori e *amos*, tra Juan e i suoi contendenti per la cattedrale, tra i pastori stessi per il cibo e per il gioco.

Com'è stato magistralmente segnalato da Enrico Fenzi⁵¹, nel *De remediis* petrarchesco la fortuna presenta precisamente i caratteri di una *lis*, di una battaglia di tutti contro tutti, che permea omogeneamente gli elementi del cosmo fino ai meandri dell'animo umano. Non appare troppo arrischiato supporre quindi che negli stessi anni e nello stesso ambiente universitario in cui Fernando de Rojas trovava nel *De remediis* il senso profondo del capolavoro della *Celestina*⁵², Encina attingesse dall'opera petrarchesca per esprimere in modo ancora più efficace l'amara e pessimistica visione del mondo che emerge tra i versi dell'égloga. Se, però, nel campo di battaglia perfettamente congegnato da Rojas nessuno dei personaggi assume la postura del saggio del *De remediis* nella cui forza interiore si trova finalmente un principio di ordine, nell'égloga di Encina è l'angelo a riportare, almeno momentaneamente, pace ed armonia⁵³.

Salamanca, 1507

- 41 La complessa struttura allegorica dell'égloga, che tiene insieme la dimensione pastorale, l'esperienza autobiografica dell'autore reale e la visione pessimistica del mondo stravolto dalla tragedia collettiva dell'inondazione di Santa Barbara vede nel riferimento ossessivo alle piogge il simbolo di una rottura del rapporto tra cielo e terra dovuta alla condotta empia degli uomini. La vita lontana da Dio non può che essere opposta a quella dei cieli, dominata dal disordine, dal caos e dalla fortuna, una vita in cui gli uomini, come i pastori di Encina, sono indifesi, esposti alle ingiustizie, in lotta gli uni contro gli altri. La buona novella dell'Annunciazione sembra riportare finalmente l'armonia e la pace ma, ciononostante, è una tregua momentanea e perennemente ritrattabile e dona un senso differente alla preoccupata espressione finale di Miguellejo. Il paventato ritorno delle piogge mostra nuovamente quanto la scrittura di Encina lavori con il testo biblico e con i meccanismi della figuralità: il Diluvio universale, figura delle grandi piogge della *aldea* e dell'inondazione di Salamanca, potrà ripetersi ancora in futuro e punire la condotta peccaminosa degli uomini. La stessa pubblicazione nel 1507 conferma in qualche modo l'immaginario tipologico dell'égloga.
- 42 Si è data tantissima attenzione alle circostanze che portarono alla messa in scena, nel 1497 e 1498, delle due égloghe aggiunte all'edizione del 1507 del canzoniere enciniano ma pochissima alle motivazioni della pubblicazione tarda di opere scritte e rappresentate dieci anni prima e che, come detto, avevano un forte legame con i contesti e l'epoca in cui furono concepite. Sebbene le edizioni successive del *Cancionero* non abbiano le caratteristiche del gioiello bibliografico pubblicato nel 1496, né comportino, probabilmente, la stessa attenta partecipazione del poeta, per un autore come Encina è immaginabile senza forzature che dietro la volontà di aggiungere due égloghe alla sezione compiuta e in qualche modo chiusa della *princeps* ci siano delle scelte ben precise che ovviamente vanno considerate al netto di altre ragioni di mero ordine editoriale o commerciale. Anzitutto c'è il proposito da parte di Encina di arricchire la produzione delle égloghe con due opere molto diverse dalle precedenti e che rappresentano da un lato un nuovo momento di sperimentazione scrittoria e dall'altro il negativo fotografico di una fase della vita e di circostanze autobiografiche differenti. L'inclusione delle due égloghe in un ordine cronologico che non segue quello in cui furono concepite, né quello in cui furono messe in scena, farebbe pensare anche alla volontà di chiudere con l'*ÉGL* la scrittura di rappresentazioni sacre, legate al teatro

liturgico, e di aprire ai temi profani che avrebbero contrassegnato la sua produzione successiva.

- 43 La pubblicazione tarda dell'ÉGL sembrerebbe motivata però anche da un'altra ragione. Tornando alle pagine della storia di Salamanca di Villar y Macías, il 1507 viene ricordato dallo storico come altro anno calamitoso simile al 1498: «En 1507, y casi todo el año siguiente, ocasionó la carestía tal hambre, por falta de cosechas, que se desarrolló gran pestilencia en Castilla, causando en Salamanca mucha mortandad»⁵⁴. In un'epoca in cui il racconto sul presente sta prendendo forma in generi e tradizioni testuali differenti, costruendo il reticolo intermediale che tra manoscritto, stampa e oralità porterà ai generi editoriali informativi, la scelta di pubblicare proprio nel 1507 un'égloga risalente a nove anni prima rende credibile che Encina e l'*impresor* Hans Gysser sappiano perfettamente che il pubblico troverà in quei fatti del passato un interesse maggiore dovuto alla drammatica esperienza della calamità del presente⁵⁵. E difatti, nell'immaginario dei lettori-uditori del *Cancionero* di Encina le grandi piogge del 1498 sono connesse analogicamente alla Salamanca falciata dalla peste e dalla carestia del 1507. In quella catastrofe non troppo lontana nel tempo, già vissuta e in qualche modo superata, questi trovano una chiave preziosa per comprendere ciò che nel presente appare inaudito. A questo cortocircuito tra tempi calamitosi collabora ovviamente l'impianto allegorico dell'égloga: la peste e la carestia sembrerebbero avverare il presagio di Miguellejo e testimoniare di un'altra interruzione del rapporto tra cieli e terra, di un altro mondo che «se ha perdido», caotico e senza ordine, che attende disperatamente buone novelle.

NOTE

1. J. del Encina, *Teatro*, a cura di A. del Río, Barcelona, Crítica, 2001, p. 71.
2. Ivi, p. 5.
3. Pubblicato probabilmente presso la stessa *imprensa* dove si stamparono opere fondative della cultura umanistica spagnola come la grammatica di Antonio de Nebrija. Sugli esemplari del canzoniere e sull'ipotesi che sia pubblicata presso la stamperia nota come *Imprenta de la Gramática de Nebrija*, si veda R. O. Jones, *Encina y el Cancionero del British Museum*, «Hispanófila», n. 4, 1961, pp. 1-21.
4. Sulle caratteristiche peculiari del canzoniere enciniano e sul suo rapporto con la tradizione *cancioneril* si vedano V. Beltrán, *Tipología y génesis de los cancioneros. El "Cancionero" de Juan del Encina y los cancioneros de autor*, in *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, a cura di J. Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 27-53; P. Botta, *Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende*, in *Canzonieri iberici*, a cura di P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, A Coruña, Toxosoutos, 2001, pp. 373-389; E. Canonica, *El cancionero de Juan de la Encina: dispositio y estructura*, in *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas*, a cura di A. Baldissera, Pavia, Ibis, 2019, pp. 33-45. Si vedano pure i capitoli introduttivi di

Á. Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina: El "Cancionero" de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009, in particolare pp. 14-25.

5. Si fa riferimento alla nota *Arte de poesía castellana* ma anche ai prologhi dedicati ai Re Cattolici, al principe Don Juan e ai duchi d'Alba.

6. Si vedano almeno i saggi raccolti nella miscellanea *Juan del Encina et le theatre au XV^e siecle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987; J. M. Díez Borque, *La obra de Juan del Encina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril*, in *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 125-148; M. A. Pérez Priego, *Juan del Encina y el teatro de su tiempo*, in *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, op. cit., pp. 139-145.

7. Sul rapporto con la tradizione bucolica, in latino e in volgare, si vedano almeno A. Blecua, *Virgilio en España en los siglos XVI y XVII*, in *Studia Virgiliana. Actes del VI^e Simposi d'Estudis Clàssics*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1985, pp. 61-77; D. Capra, *Il codice bucolico di Juan del Encina*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000; J. Lawrance, *La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica, hibridación romancista en la "Translación de las Bucólicas" de Virgilio de Juan del Encina*, in *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, op. cit., pp. 101-121; A. Gargano, *La rinascita dell'égloga in volgare nei canzonieri quattrocenteschi. Note preliminari*, in Id., *Con accordato canto*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 111-120; Á. Alonso, *Vida privada y ruptura pública: Juan del Encina y los Duques de Alba*, in *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2010, pp. 645-654; Á. Bustos Táuler, *Desafiar al propio mecenas: la máscara pastoril de Juan del Encina y el mecenazgo de los Duques de Alba*, «eHumanista», n. 18, 2011, pp. 94-120.

8. M. A. Pérez Priego, *Estudio preliminar*, in J. del Encina, *Teatro*, op. cit., p. XI.

9. La poetica e il mondo pastorale di Encina sembrano confrontarsi anzitutto con i modelli di Virgilio e Petrarca. È però probabile, ed è stato rilevato, che l'autore legga e conosca opere come la *Representación del Nacimiento* di Gómez Manrique (1476) o l'*Auto de la pasión* di Alonso de Campo (1485); è stato dimostrato a più riprese anche il rapporto con le *Coplas de Mingo Revulgo* (1465) e con la corrosiva satira popolare del testo anonimo (1465); è stato ipotizzato, ancora, che Encina potesse conoscere l'égloga drammatica in volgare che proprio negli ultimi anni del Quattrocento si stava diffondendo in Italia sulla scia della traduzione delle *Bucoliche* virgiliane di Bernardo Pulci. Si vedano al riguardo, A. Gargano, *La rinascita dell'égloga in volgare*, op. cit. e i testi introduttivi all'edizione delle *Coplas de Mingo Revulgo*, a cura di D. Paolini, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, in particolare pp. 49-70.

10. Se, come constata Lawrance riflettendo sulla traduzione delle *Bucoliche*, Encina «ejerce un control asegurado sobre su materia» e «goza de cierta autoconciencia literaria», anche la scelta coraggiosa della lingua dei pastori che si esprimono spesso in *sayagués*, dialetto leonese del tempo, rimanda a un chiaro espediente retorico e stilistico che da un lato imita lo spirito rustico della fonte virgiliana e dall'altro nobilita l'uso e la funzione mimetica del *sermo humilis* (J. Lawrance, *Imitación clásica e hibridación romancista*, op. cit., p. 114).

11. Sulla funzione politica della letteratura pastorale di Encina si veda P. Ruiz Pérez, *Poética, política y traducción en Juan del Encina*, «Alfinge», n. 14, 2002, pp. 159-165.

12. Il titolo sarebbe *Égloga trobada por Juan del Encina. Representada la noche de Navidad [...]*. Come conferma Jacobo Sanz Hermida, fu battezzata *Égloga de las grandes lluvias* da

Juan Nicolás Böhl de Faber. Si veda J. Sanz Hermida, *La avenida de Santa Bárbara (1498) y otras famosas crecidas del Tormes*, Salamanca, Europa, 1997, p. 27.

13. A questa produzione la critica ha spesso associato l'anonima e problematica *Égloga interlocutoria*. Per un recentissimo stato della questione si veda L. Puerto Moro, *El teatro enciniano: lo que falta por saber: la Égloga Interlocutoria ¿de Juan del Encina?*, in *Investigaciones del teatro clásico español: lagunas y nuevas aportaciones*, a cura di J. M. Díez Borque ed E. Di Pinto, Madrid, Visor, 2020, pp. 121-138.

14. M. A. Pérez Priego, *La égloga dramática*, in *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, a cura di B. López Bueno, Siviglia, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 77-89, p. 81. Si veda pure E. Fosalba, *Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (?), y Lope de Vega*, «Anuario Lope de Vega», n. 8, 2002, pp. 81-120.

15. Nel *cancionero* del 1507 l'*Égloga de las grandes lluvias* appare come nona nell'ordine benché messa in scena sicuramente prima della *Representación del amor* che appare come decima.

16. D'ora in avanti *ÉGL*. Si cita dall'edizione a cura di A. del Río già segnalata in precedenza. L'*Égloga* è compresa tra le pagine 91-100 mentre il corredo di note si trova alle pagine 321-325.

17. *ÉGL*, p. 91.

18. Ivi, p. 94., v. 98.

19. Si tratta di *coplas* otosillabiche con *pie quebrado* tetrasillabico.

20. Si vedano i lavori di Charlotte Sterne, *Juan del Encina's Carnival Eclogues and the Spanish Drama of the Renaissance*, «Renaissance Drama», n. 8, 1965, pp. 181-95 e *The Early Spanish Drama: From Medieval Ritual to Renaissance Art*, «Renaissance Drama», n. 6, 1973, pp. 189-90 e il fondamentale studio di Yvonne Yarbro-Bejarano su cui si tornerà spesso: *Juan del Encina's "Égloga de las grandes lluvias": The Historical Appropriation of Dramatic Ritual*, in *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in Honor of Stephen Gilman*, a cura di R. Surtz e N. Weinerth, Newark, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 7-27.

21. Nella storia della città di Salamanca le cosiddette "inondazioni dei santi" si riferiscono a quella di Santa Barbara del 1498 e a quella, ancora più catastrofica, di San Policarpo del 1626. Il racconto di questi eventi calamitosi si trova disseminato in un canone esteso ed eterogeneo di testi che, soprattutto per il caso del 1626, dimostrano un'attenzione inedita dell'immaginario alla rappresentazione delle catastrofi di origine naturale. Per una documentazione accurata sulle inondazioni salmantine si veda J. Sanz Hermida, *La avenida de Santa Bárbara*, *op. cit.*; per il racconto della catastrofe nei generi informativi spagnoli della prima età moderna si veda G. Schiano, *Relatar la catástrofe en el Siglo de Oro. Entre noticia y narración*, Berlino, Peter Lang, 2021.

22. Il riferimento all'inondazione del 1498 si trova, difatti, nel paragrafo dedicato al 1499. Si veda M. Villar y Macías, *Historia de Salamanca*, Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887, vol. 2, p. 39.

23. Gli scarsi dati disponibili non permettono di comprendere il luogo di messa in scena della rappresentazione. È stato segnalato però che è di certo differente rispetto alle otto del canzoniere del 1496, che vennero messe in scena nei luoghi della corte dei duchi d'Alba, come si apprende dai riferimenti presenti nei titoli sintetici dei testi. Sugli spazi e le modalità di messa in scena del teatro enciniano si veda l'interessantissima tesi di

dottorato di Sara Sánchez-Hernández, *La teatralidad de las obras dramáticas de Juan del Encina. Texto espectacular y puesta en escena*, discussa nel 2020 presso l'Università di Salamanca. Il lavoro sarà presto pubblicato. Ringrazio l'autrice per avermi concesso la lettura dei capitoli dedicati all'ÉGL.

24. Come spiega del Río, il riferimento dovrebbe essere alle tensioni che si risolveranno con i trattati di Narbona e Barcellona nell'anno 1493, tuttavia, una parte della critica legge nel riferimento alla «guerra di Francia» un altro momento del perenne contenzioso che caratterizzerà le Guerre d'Italia e cioè quello relativo al Regno di Napoli e risalente al 1495 (ivi, p. 302). Nel suo studio sul *Cancionero* di Encina, Bustos Táuler mostra come, anche nella produzione dei villancicos pastorali, *l'ufficiam pastorum* si sposa con un'attitudine *noticiera* (Á. Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina*, op. cit., pp. 351-357).

25. Si veda almeno H. Ettinghausen, *How the Press Begun. The Pre-Periodical Printed News in Early Modern Europe*, Universidade da Coruña, SIELAE, 2015.

26. Come commenta la studiosa: «El espacio sonoro de la escena inicial, previa al anuncio de la muerte del “canticador”, podría haberse construido a través de palos de agua (ruido de agua), máquinas de viento (para simular el fuerte aire) y barriles de piedras (para simular los truenos de la tormenta)» (S. Sánchez Hernández, *La teatralidad de las obras dramáticas de Juan del Encina*, op. cit., p. 368).

27. ÉGL, p. 94, vv. 83-84.

28. Rosalie Gimeno spiega con precisione il complesso riferimento di Encina: Miguellejo allude al detto «En la color del paño estamos, y no nos concertamos» utilizzato quando le differenze tra gli interessati sono così forti da non potersi risolvere (J. del Encina, *Teatro. Segunda producción dramática*, a cura di R. Jimeno, Madrid, Alhambra, 1977, p. 123). Letteralmente il detto rimanderebbe a un accordo solo superficiale in cui l'unico elemento che unisce gli accordati è il colore degli indumenti (della divisa o della bandiera).

29. J. R. Andrews, *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley, University of California Press, 1959.

30. Si vedano H. W. Sullivan, *Juan del Encina*, Boston, Twayne, 1976 (Twayne's World Authors Series, 399) e R. E. Surtz, *The Birth of a Theater: Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton University Press-Madrid, Castalia, 1979.

31. Y. Yarbrow-Bejarano, *Juan del Encina's “Égloga de las grandes lluvias”*, op. cit., p. 27.

32. Dalla preziosa ricostruzione documentale di Sánchez-Hernández si apprende che nel 1498 Don Fadrique elargisce ancora a Juan del Encina una sorta di borsa per i suoi studi universitari (*La teatralidad de las obras dramáticas de Juan del Encina*, op. cit., p. 364).

33. Y. Yarbrow-Bejarano, *Juan del Encina's “Égloga de las grandes lluvias”*, op. cit., p. 26.

34. ÉGL, p. 100, vv. 253-254.

35. Si allude allo studio di B. Wardropper, *Metamorphosis in the Theatre of Juan del Encina*, «Studies in Philology», n. 59, 1962, pp. 41-51 e al saggio introduttivo di Rosalie Gimeno all'edizione Alhambra delle opere teatrali di Encina (si veda *supra*).

36. A. Deyermund, *La Biblia en la poesía de Juan del Encina*, in *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, op. cit., pp. 55-68.

37. ÉGL, p. 94, v. 79. Il *tresquilón* sarebbe per l'appunto una rasata irregolare, inferta dai pastori alle pecore ma anche, più in generale un taglio difforme, una «sforbiciata».
38. ÉGL, p. 93, vv. 70-71.
39. Forse anche per il condizionamento della supposta origine ebraica di Encina.
40. Non si tratterebbe di Esodo XIV, 10 ma di Esodo XIV, 27-31. Si veda ancora A. Deyermond, *La Biblia en la poesía de Juan del Encina*, op. cit., pp. 58-59 e si vedano pure le note di A. del Río: ÉGL, pp. 93 e 322.
41. Per un sintetico ed esaustivo riferimento alla declinazione del tema nella Bibbia e ai molteplici significati assunti si veda la voce *Agua*, in *Vocabulario de teología bíblica*, a cura di X. León-Dufour, Barcellona, Herder, 1965, pp. 47-53.
42. S. Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
43. Si rimanda rispettivamente al protagonista della prima egloga delle *Bucoliche* di Virgilio e a quello della seconda egloga delle *Piscatorie* di Sannazaro. Se il primo è rappresentato al fresco della grotta in contrasto con la condizione precaria di Melibeo, il secondo si ripara in una grotta per far partire il suo lamento amoroso.
44. Sulla seconda egloga del *Bucolicum Carmen* petrarchesco, si veda il recente contributo di E. Fenzi (*Bucolicum carmen II. Argus*, «Petrarchesca», n. 9, 2021, pp. 11-28) in cui lo studioso include anche una nuova traduzione del testo.
45. F. Petrarca, *Bucolicum carmen*, in E. Fenzi, *Bucolicum carmen II*, op. cit., p. 20, vv. 91-102.
46. Y. Yarbrow-Bejarano, *Juan del Encina's "Égloga de las grandes lluvias"*, op. cit., pp. 20-22.
47. Sul gioco nella tradizione pastorale si veda C. Castillo Martínez, *Pancracios, quinquercios, abecedario ... y otros juegos pastoriles*, «Nueva revista de filología hispánica», n. 55, 1, 2007, pp. 51-76.
48. Si allude alla nota teorizzazione di R. Caillois, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Parigi, Folio, 1992.
49. F. Petrarca, *Bucolicum carmen*, op. cit., p. 18, v. 55.
50. Ivi, p. 20, vv. 47-55.
51. Si veda l'introduzione a F. Petrarca, *Rimedi all'una e all'altra fortuna*, a cura di E. Fenzi, Napoli, La scuola di Pitagora, 2009.
52. È la tesi sostenuta da alcuni illuminanti studi di Antonio Gargano. Si veda almeno *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina»*, Madrid/Francoforte sul Meno, Iberoamericana/Vervuert, 2020, e in particolare il capitolo II, *Fortuna y mundo sin orden*, pp. 75-110. Su ipotetici rapporti tra Fernando de Rojas e Juan del Encina e sulla possibilità che i due condividessero un tessuto culturale comune, è stato sottolineato come l'evoluzione della concezione amorosa di Encina, rintracciabile sia nella produzione poetica che in quella teatrale, risenta evidentemente delle stesse teorie amorose naturaliste che trovano straordinaria elaborazione nell'opera di Rojas; teorie che all'epoca erano discusse diffusamente nelle aule universitarie e divulgate da una notevole produzione trattatistica. A tal propósito, si veda ancora Á. Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina*, op. cit., e si veda pure P. M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la España Medieval. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989. Come detto in precedenza, nell'edizione del 1507 del canzoniere oltre all'ÉGL è presente anche l'egloga nota come *Representación sobre el poder*

del *Amor*, messa in scena probabilmente alla presenza del principe Don Juan. È un'égloga che ebbe un notevole successo perché, per un gioco crudele del destino, durante gli anni dello psicodramma collettivo successivi alla prematura scomparsa del principe, in molti avrebbero riconosciuto nel pastore Pelayo ferito a morte la letteraturizzazione, in qualche modo profetica, della fine dello sfortunato giovane. In verità la ferita che uccide Pelayo è una ferita d'amore. Il monologo proferito da Cupido che apre l'opera è sufficiente a comprendere quanto questa sia una rappresentazione straordinaria di quell'amore come forza cieca e incontrollabile di cui trasudavano le aule dell'università salmantina.

53. L'égloga non è ovviamente il campo di battaglia perfettamente congegnato da Fernando de Rojas né vuole esserlo. Non ci sono riferimenti testuali espliciti all'opera di Petrarca né è possibile ipotizzare che Encina potesse avere sottomano il famoso incunabolo *Principalium sententiarum ac materiarum memoria dignarum ex libri Francisci Petrarcae* considerato da molti la fonte principale da cui attingeva l'autore della *Celestina*.

54. M. Villar y Macías, *Historia de Salamanca*, Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887, vol. 2, p. 180.

55. I numerosi trattati sulla peste pubblicati in quegli stessi anni confermerebbero inoltre l'interesse dell'editore salmantino per la catastrofe del 1507.

RIASSUNTI

Benché rappresentata nel 1498, l'*Égloga de las grandes lluvias* appare nella quarta edizione del *Cancionero de las obras de Juan del Enzina* pubblicata a Salamanca nel 1507. Si tratta di una rappresentazione natalizia che connette materia pastorale e biblica e mette in scena uno dei momenti topici della natività. Tuttavia, il mondo pastorale descritto prima dell'Annunciazione è stravolto dall'azione catastrofica di una pioggia battente a cui i protagonisti fanno ossessivo riferimento. La pioggia che stravolge l'idillio della *aldea* di Encina rimanda al lungo periodo di nubifragi che si abbattono su Salamanca nel 1498 e che originarono una delle inondazioni più tragiche della storia del fiume Tormes.

Il contributo si focalizza sui significati dell'*Égloga*, partendo dalla funzione nodale delle piogge nella struttura dell'opera e indagando in che modo il racconto della calamità sia anzitutto la rappresentazione di una tragedia collettiva contemporanea che mostra un interesse rilevante del teatro di Encina per la storia passata e presente. In secondo luogo, questo studio analizza come il carattere ierofanico e punitivo attribuito alle grandi piogge testimoni di una connessione più complessa tra materia biblica e pastorale e tra significati manifesti e allegorici. Inoltre, si prova a comprendere come nel mondo flagellato dalle piogge, il dominio del caos e della fortuna sembrano rilevare un interessante e poco sondato rapporto diretto con la fonte petrarchesca.

Bien que représentée en 1498, l'*Égloga de las grandes lluvias* figure dans la quatrième édition du *Cancionero de las obras de Juan del Enzina* publiée à Salamanque en 1507. Il s'agit d'une pièce de Noël qui s'appuie sur une matière à la fois pastorale et biblique et met en scène l'un des moments les plus topiques de la nativité. Cependant, le monde pastoral décrit avant l'Annonciation est

déformé par l'action catastrophique d'une pluie battante à laquelle les protagonistes font obsessionnellement référence. La pluie qui perturbe l'idylle de l'*aldea* d'Encina rappelle la longue période de tempêtes qui s'est abattue sur Salamanque en 1498 et a provoqué l'une des inondations les plus tragiques de l'histoire du fleuve Tormes.

L'article se concentre sur les significations de l'*Égloga*, en partant de la fonction nodale des pluies dans la structure de l'œuvre et en étudiant comment l'événement calamiteux est avant tout la représentation d'une tragédie collective qui traduit l'intérêt significatif du théâtre d'Encina pour la narration de l'histoire passée et présente. En second lieu, cette étude analyse comment le caractère hiérophanique et punitif attribué aux grandes pluies témoigne d'un lien plus complexe entre le sujet biblique et la matière pastorale, entre les significations manifestes et les sens allégoriques. Il s'agit en outre de comprendre comment, dans un monde terrassé par les pluies, la domination du chaos et de la fortune trahit une relation directe et méconnue avec le modèle pétrarquien.

Although performed in 1498, the *Égloga de las grandes lluvias* appears in the fourth edition of the *Cancionero de las obras de Juan del Encina* published in Salamanca in 1507. It is a Christmas play that draws on both pastoral and biblical material and depicts one of the most topical moments of the nativity. However, the pastoral world described before the Annunciation is distorted by the catastrophic action of driving rain to which the protagonists obsessively refer. The rain that disrupts the idyll of the *aldea* of Encina harks back to the lengthy period of storms that hit Salamanca in 1498 and caused one of the most tragic floods in the history of the River Tormes.

The article focuses on the meanings of the *Égloga*, starting from the nodal function of the rains in the structure of the work and investigating how the calamitous event is first and foremost the representation of a collective tragedy that reflects the deep interest of the Encina theatre in the narration of past and present history. Secondly, it analyses how the hierophanic and punitive character attributed to the great rains shows a more complex connection between biblical and pastoral subject matter and between manifest and allegorical meanings. Furthermore, an attempt is made to understand how the dominance of chaos and fortune in a world scourged by rains reveals a direct and little-explored relationship with the Petrarchan model.

INDICE

Mots-clés : Églogue, théâtre médiéval et humaniste, catastrophe, pluie, Pétrarque (Bucolicum Carmen)

Keywords : Eglogue, medieval and humanistic theatre, catastrophe, rain, Petrarch (Bucolicum Carmen)

Parole chiave : Égloga, teatro medievale e umanistico, catastrofe, pioggia, Petrarca (Bucolicum Carmen)

AUTORE

GENNARO SCHIANO

Università degli Studi di Napoli Federico II ● Gennaro Schiano est chercheur (Ricercatore) en littérature espagnole à l'université de Naples Federico II et membre du projet ERC DisComPoSE. Ses recherches portent sur les genres informationnels populaires et leur relation avec la littérature savante, en particulier sur la représentation des catastrophes d'origine naturelle dans les relations de sucesos publiées dans les territoires de l'Empire hispanique, sujet sur lequel il a récemment publié la monographie *Relatar la catástrofe en el Siglo de Oro. Entre noticia y*

narración (Peter Lang, 2021). Il travaille également sur le dialogue de la Renaissance en tant que membre du projet Bidialogyca (Université de Vérone), consacré aux traductions italiennes de dialogues espagnols publiés aux XVI^e et XVII^e siècles. Il a également travaillé sur la littérature du XX^e siècle, en se concentrant sur le genre autobiographique et sa relation avec le roman, sur l'œuvre de l'écrivain madrilène Ramón Gómez de la Serna et sur la tradition littéraire du genre des greguerías.