



N° 12, 2018

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques”

JESSICA POLI
(UNIVERSITÉ DE VIENNE)

Il sogno (erotico) tra Francesco Petrarca e il petrarchismo femminile di Louise Labé

Pour citer cet article

Jessica Poli, « Il sogno (erotico) tra Francesco Petrarca e il petrarchismo femminile di Louise Labé », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 12, *Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques*, p. 54-74
(Mirta Cimmino, Maria Teresa De Palma, Isabella Del Monte, éd.), 2018
(version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L'article vise à analyser, de façon contrastive, le thème onirique dans les poèmes de Pétrarque et dans les sonnets de Louise Labé. Dans « l'histoire de vie idéale » qu'est le *Canzoniere*, le rêve joue un rôle fondamental. Le poète note ses imaginations nocturnes ainsi que ses réveils effrayants : et c'est précisément dans l'espace consolateur du rêve qu'il peut enfin accéder à la vision de sa bien-aimée. Dans les *songes* racontés par Pétrarque, on retrouve ainsi cette différence remarquable qui sépare « Laure », femme empirique, personnage réel, de « Laure », femme imaginée, perdue, disparue. Suivant la séparation nette qui oppose, dans le recueil, les *Rime in vita* des *Rime in morte*, l'article offre en premier lieu une lecture pointue et documentée de divers rêves qui apparaissent chez le poète couronné. En second lieu, ce vaste *corpus* est mis en parallèle avec les *songes* écrits par la « belle cordière » : à la différence des rêves du poète italien, les *songes* de Louise Labé se caractérisent par une dimension plus nettement érotique. Parenthèse recherchée et voulue par le poète, le rêve devient ainsi, dans ces textes, l'espace d'un plaisir non seulement « imaginé », mais profondément « vécu ».

Mots-clés: Pétrarque, Labé, songe, pétrarquisme, érotisme.

EN Through a contrastive analysis of Petrarca's *Canzoniere* and Louise Labé's sonnets, this essay aims to explore how the *dream*—as a literary theme—participates in the construction of the poetic text. In Petrarca's *Canzoniere*, dreams have a central role, echoing the complex, mutually constructed dialectic of life and writing. The poet transcribes his dreams into vivid, poetic scenes, and dreams become the only space where the narrative and existential “self” of the poet can finally meet the bereaved lover. Focusing on the two different sections of the *Canzoniere* (*Rime in vita*, *Rime in morte*), the dissertation offers an overview and some general comments on the role of dreams in Petrarca's short lyrics, trying to underline their relationship with another well-established theme in Petrarchan love poetry: the figure of the comforter and “pitying” lady, Laura, who appears to the poet during the night and brings him comfort. The second part of the dissertation focuses on the dreams “written” by the French “Feminist” poet Louise Labé. In contrast with Petrarchan, idealizing love sonnets, the Petrarchist dream of Labé is characterised by a more concrete grammar of love: in her sonnets, dreams are intimately linked not only to a spiritual experience, but also to the erotic desire and to female sexuality, reflecting an experience of love less artificial and more vividly sensual.

Keywords: Petrarca, Labé, dream, erotic dream, Petrarchism.

JESSICA POLI

Il sogno (erotico) tra Francesco Petrarca e il petrarchismo femminile di Louise Labé

*Solea lontana in sonno consolarme
con quella angelica sua vista*

Francesco Petrarca

*O dous sommeil, o nuit à moy heureuse !
Plaisant repos, plein de tranquillité,*

Continuez toutes les nuiz mon songe

Louise Labé

1. Introduzione al sogno (erotico) in letteratura

Il sogno è un fenomeno psichico legato al sonno e caratterizzato da un'attività mentale, anche frammentaria, di percezione di immagini e di suoni apparentemente reali per il soggetto che sogna.

La letteratura si appropria del processo onirico trasformandolo in un espediente narrativo, ovvero in «una scelta tematico-formale con precise implicazioni stilistiche¹».

Il sogno è entrato nel mondo letterario sin dalle origini: la prima testimonianza scritta di un sogno è infatti presente nell'*Epopèa di Gilgamesh*. L'eroe sogna di incontrare Enkidu con cui gareggia in una lotta per poi portarlo davanti a sua madre Ninsun e adottarlo come gemello. Quando Gilgamesh riporta il sogno alla madre, la donna lo interpreta in modo profetico:

un compagno forte verrà da te, uno che può salvare la vita di un amico,
egli è potente nella montagna, egli possiede la forza.

La sua forza è così grande come quella del firmamento di Anu.

Tu lo amerai come una moglie e lo terrai stretto a te;

[...] ed egli avrà sempre cura della tua salute.

Il tuo sogno è buono e favorevole².

¹ VALERIO CAPPOZZO, «Libri dei sogni e letteratura: l'espediente narrativo di Dante Alighieri», in GIULIA NATALI, PASQUALE STOPPELLI (a cura di), *Studi di letteratura italiana. In memoria di Achille Tartaro*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 99.

² GIOVANNI PETTINATO (a cura di), *La saga di Gilgamesh*, Milano, Rusconi, 1992, p. 135.

Nella mitologia norrena – in particolare nell’*Edda poetica* – il dio Baldr ha la premonizione della propria morte attraverso i sogni.

Inoltre nel *Nuovo Testamento* la moglie di Ponzio Pilato ha la prova dell’innocenza di Gesù Cristo ancora una volta attraverso un sogno³.

Nell’*Iliade*, Zeus invia un sogno ingannevole ad Agamennone per indurlo ad attaccare i Troiani senza Achille. Nel decimo Libro si narra invece del re tracio Reso che sogna il nemico Diomede mentre lo stava sgozzando, un sogno tragicamente profetico.

Nell’*Odissea* il sogno profetico di Penelope presenta simboli che la cultura popolare ha cercato di svelare tramite una raccolta di rappresentazioni che andranno a costituire, come vedremo a breve, il contenuto dei somniali medioevali.

Gli Antichi attribuivano, quindi, una grande importanza ai sogni, ma non a quelli erotici. Questi ultimi erano considerati insignificanti perché costituiti da desideri dello stato di veglia. Si riteneva che essi esprimessero una condizione di impotenza tipicamente femminile, come testimoniato dalle *Heroides* di Ovidio.

Il Cristianesimo ha poi contribuito alla rarità dei sogni erotici in letteratura, in quanto essi erano considerati un peccato. Si considerino ad esempio le apparizioni di donne seducenti agli asceti e mistici, ritenute vere e proprie prove di fede. Scrive infatti Sant’Agostino a proposito dei sogni erotici:

Iubes certe, ut contineam a concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum et ambitione saeculi [...] sed ad huc vivunt in memoria mea, de qua multa locutus sum, talium rerum imagines, quasibiconsuetudo mea fixit, et occursantur mihi vigilanti quidem carentes viribus, in somnis autem non solum usque ad delectationem sed etiam usque ad consensionem factumque simillimum. et tantum valet imaginis inlusio in anima mea in carne mea, ut dormienti falsa visa persuadeant quod vigilanti vera non possunt⁴.

I lirici provenzali concepivano il sogno – soprattutto quello erotico – come un modo di accorciare la distanza tra se stessi e l’amata tipico dell’*amour de loin* e come valvola di sfogo per i propri desideri irrealizzabili. Scrive inoltre Andrea Cappellano: «Praeterea, si colmante

³ «Mentre egli sedeva in tribunale, sua moglie gli mandò a dire: “Non avere a che fare con quel giusto; perché oggi fui molto turbata in sogno, per causa sua”», *Vangelo di Matteo* (27,19), in *La Sacra Bibbia*, edizione ufficiale della Cei, Roma, Unione Editori Cattolici Italiani, 1974, p. 1025.

⁴ «Mi comandi certamente di astenermi dai desideri *della carne* e dai desideri *degli occhi* e dall’ambizione *del mondo*. Sopravvivono però nella mia memoria, di cui ho parlato a lungo, Vi scorrazzano fievoli mentre sono desto; però durante il sonno non solo suscitano piaceri, ma addirittura consenso e qualcosa di molto simile all’atto stesso. L’illusione di questa immagine nella mia anima è così potente sulla mia carne, che false visioni m’inducono nel sonno ad atti, cui non m’induce la realtà nella veglia», AGOSTINO, *Le Confessioni*, a cura di Maria Bettetini, traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2000, p. 376-379.

somnium repraesentat amanti, oritur inde amor et ortus sumit augmenta⁵».

In epoca medievale, la valutazione del fenomeno onirico si fondava sulle cinque categorie di Artemidoro di Daldi (II secolo d.C.) e divenute successivamente celebri grazie al commento di Macrobio al *Somnium Scipionis*. Anche Giovanni Boccaccio si è servito di queste ripartizioni nel *De casibus virorum illustrium* e le ha oltretutto applicate a testi letterari come il *Filocolo*, l'*Amorosa visione*, l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, nel *Corbaccio* e nel *Trattatello in laude di Dante*. Tali categorie comprendono: il *phantasma*, l'*insomnium*, il *somnium*, la *visio* e l'*oraculum*. Scrive Boccaccio:

la prima specie si chiama *fantasma*, che mai si unisce agli uomini, se non lentamente quando il sonno ci comincia a prendere e noi crediamo di essere ancora svegli. Questo tipo di sonno porta figure orribili a vedersi [...]. La seconda specie si chiama *in somnium*, cioè visione provocata da antiveggenza [...]. La terza specie si dice *sogno*. Macrobio ritiene che si sognino cose vere, ma sotto un velo [...]. La quarta specie si chiama *visione*. Essa non porta davanti a sé alcun dubbio, anzi dimostra come chiara manifestazione il futuro [...]. La quinta ed ultima specie di sogni gli antichi chiamarono *oracolo*. Macrobio dice che si ha quando nel sonno vediamo i nostri genitori o antenati, un uomo importante o un pontefice o lo stesso dio⁶.

Francesco Petrarca non coglie invece l'aspetto erotico dell'*amour de loin*, ma predilige la funzione salvifica della propria dama. Le peculiarità attribuite alla funzione dei sogni⁷ da parte di Petrarca si lega ai manoscritti dei somniali medioevali⁸, in modo particolare al *Somniale Danielis*. Riconosce Valerio Cappozzo:

⁵ «Ancora, per sognare l'uno amante l'altro, si cresce l'amore», ANDREA CAPPELLANO, *Trattato d'Amore*, a cura di Salvatore Battaglia, Roma, Perrella, 1947, p. 282-283.

⁶ GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium* [1360-1375], a cura di Vittorio Zaccaria, in ID. *Tutte le opere Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, p. 165-169.

⁷ Per un approfondimento del tema del sogno nel Medioevo si consiglia la consultazione di: STEVEN F. KRUGER, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; TULLIO GREGORY (a cura di), *I sogni nel Medioevo*, Atti del Seminario Internazionale di Roma (2-4 ottobre 1983), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985; FRANCO CARDINI, «Sognare a Firenze tra Trecento e Quattrocento», in *Quaderni medievali*, n° 9, 1980, p. 86-120.

⁸ L'onirocritica è volta ad interpretare il processo onirico tramite l'origine divinatoria ed il potenziale del sogno e trova il suo fondamento nel trattato di origine greca *Oneirocritica* di Artemidoro di Daldi (II s. d.C.) e in quello di origine araba *Oneirocriticon* di Achmet Ibn Sereim (VI s. d.C.). L'oniromanzia di tradizione popolare viene invece divulgata dai libri dei sogni costituiti da un elenco in ordine alfabetico dei simboli più ricorrenti all'interno dei sogni al fine di costituire un immaginario onirico collettivo.

Tracing the presence of the *Somniale* in literary miscellany manuscripts, I have identified and transcribed eight unrecognized traditions of the *Somniale Danielis* bound together with icons of early Italian literature in their Latin and Italian vernacular versions. Brunetto Latini, Dante, Guido Cavalcanti, Cecco D'Ascoli, Antonio Pucci, Petrarch, Boccaccio and others are particularly well represented in these manuscripts, and it is not a mere coincidence⁹.

Le religioni che si basano sul principio della rivelazione divina, tra cui anche quella cristiana, consideravano il sogno come il mezzo di comunicazione tra l'uomo e Dio, i cui messaggi enigmatici potevano essere svelati tramite un processo di interpretazione morale svolto da un profeta. In epoca medioevale, la Chiesa collegava gli elementi dei sogni a elementi esterni ai sognanti: questa è la principale caratteristica che distingue l'oniromanzia medioevale dalla psicoanalisi, la quale mette in relazione gli elementi dei sogni con elementi dell'esperienza interna del sognante. Inoltre, a partire dal XII secolo, si cominciarono a integrare le scienze islamiche¹⁰ nel processo di interpretazione al fine di avere un quadro complessivo il più completo possibile.

Come si deduce dalla precedente citazione di Valerio Capozzo, la letteratura italiana medioevale fa ampio uso dei principi dell'onirocritica, soprattutto trasmessi dal *Somniale Danielis*¹¹. Il testo originario è stato composto in lingua greca verso il IV secolo ed è stato in seguito tradotto nei differenti volgari. Si tratta di un «prontuario dei simboli onirici più comuni, disposti in ordine alfabetico, ai quali segue una concisa spiegazione. Scritto a più mani e lungo diverse epoche rappresenta il filo rosso dell'interpretazione dei sogni fino a oggi¹²».

Il Codice Laurenziano Martelli 12 presenta nello stesso fascicolo il *Somniale Danielis* (qui intitolato *La expositione de songni*) e le rime di Dante Alighieri e di Guido Cavalcanti: «La lettera Z della versione latina del *Somniale* si trova infatti sulla stessa carta in cui, con la stessa mano,

⁹ VALERIO CAPPOZZO, «Crossing Boundaries: Islamic Dream Sciences, Dante and Romance Literature», in *Hadeeth ad-Dar*, n° 38, 2014, p. 25-30.

¹⁰ Le scienze islamiche indagavano soprattutto le condizioni cosmologiche in cui si svolgeva il sogno. Per ulteriori approfondimenti si veda: PIERRE LORY, *Le Rêve et ses interprétations en Islam*, Paris, Albin Michel, 2003.

¹¹ Per la genesi della tradizione manoscritta e a stampa del *Somniale Danielis* si vedano: LAWRENCE T. MARTIN, «*Somniale Danielis*»: *An Edition of a Medieval Latin Dream Interpretation Handbook*, Bern, Frankfurt, Peter Lang, 1981; STEVEN ROGER FISCHER, *The Complete Medieval Dreambook: a Multilingual, Alphabetical "Somnia Danielis" Collation*, Bern, Frankfurt, Peter Lang, 1982; MARTINO SEMERARO, *Il "Libro dei sogni di Daniele"*, Roma, Viella, 2002; LORENZO DI TOMMASO, *The Book of Daniel and the Apocryphal Daniel Literature*, Leiden, Boston, Brill, 2005; VALERIO CAPPOZZO, *Dizionario dei sogni nel Medioevo. Il Somniale Danielis in manoscritti letterari*, Firenze, Olschki, 2018.

¹² VALERIO CAPPOZZO, «“Delle verità dimostrate da' sogni”»: Boccaccio e l'oniromanzia medievale», in FRANCESCO CIABATTONI, ELSA FILOSA, KRISTINA OLSON (a cura di), *Boccaccio 1313-2013*, Ravenna, Longo, 2015, p. 206.

sono trascritte la seconda, la terza e la quarta rima della *Vita nuova*, testo basato sul sogno e sulla visione¹³». La presenza all'interno dello stesso fascicolo del *Somniale Danielis* e delle rime di Dante fa supporre che il poeta fiorentino – così come i suoi contemporanei – conoscesse bene la tradizione dell'onirocritica popolare e dunque il *Somniale* fungesse da ausilio per l'interpretazione dei testi poetici da parte del lettore.

L'obiettivo di questo saggio è la comparazione tra il sogno nelle opere di Francesco Petrarca e il sogno con connotati sensuali ed erotici nei testi di Louise Labé, poetessa petrarchista francese appartenente alla Scuola lionese¹⁴.

I poeti petrarchisti si allontanano dal modello canonico reintroducendo il sogno erotico nella lirica volgare della fine del Quattrocento¹⁵. In Petrarca vedremo che la donna amata è soprattutto una visione, oltre che la dispensatrice di messaggi morali. Laura è dunque il mezzo scelto da Dio per comunicare con il poeta attraverso il sogno-visione. Nei componimenti in cui Laura è ancora in vita, la sensualità non penetra mai nella lirica attraverso descrizioni dettagliate ma sempre attraverso allusioni e ambiguità. Molti componimenti giocano inoltre sulle antitesi giorno-notte e luce-buio: la notte diventa luminosa grazie alla visione della donna amata, mentre il giorno si rabbuia a causa della sua assenza.

Il sogno si esprime anche come visione, in particolare attraverso il ritratto della donna amata, molto frequente nel petrarchismo francese grazie al blasone. Louise Labé ha riadattato questa pratica all'orizzonte maschile incontrando numerose difficoltà e decretando il proprio fallimento nel tentativo di costruire un catalogo delle bellezze maschili. Infatti, mentre il catalogo delle bellezze femminili riscontra una tradizione più solida, quello maschile non è ancora stato indagato. Louise Labé tenta l'impresa ma con scarsi successi: non riscontra il favore dell'amato (obiettivo del blasone tradizionale) e questa elencazione non riesce ad aumentare il desiderio¹⁶.

¹³ VALERIO CAPPOZZO, «Libri dei sogni e letteratura: l'espedito narrativo di Dante Alighieri», in GIULIA NATALI, PASQUALE STOPPELLI (a cura di), *Studi di letteratura italiana. In memoria di Achille Tartaro*, op. cit., p. 105.

¹⁴ In questo articolo, per i testi di Francesco Petrarca e di Louise Labé faremo riferimento alle seguenti edizioni: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2012; LOUISE LABÉ, *Sonnets*, in ID., *Œuvres complètes*, a cura di François Rigolot, Paris, Flammarion, 2004, p. 119-135. Si eviterà nei riferimenti successivi il rimando alla paginazione; valga piuttosto il rimando alla numerazione del sonetto.

¹⁵ Cf. FRANCESCO GANDOLFO, *Il "Dolce tempo". Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 49-53.

¹⁶ Si veda il sonetto 21, *Quelle grandeur rend l'homme vénérable ?*: «Que tout le beau que l'on pourrait choisir, / Et que tout l'art qui aide la Nature, / Ne sauraient accroître mon désir».

Il dubbio pervade questi componimenti, poiché la distanza tra il reale e l'immaginario è breve. Come ha rilevato Michel Glatigny, il *songe* non è solo una «vision nocturne», ma anche «l'expression de l'illusion», e il verbo *songer* può significare sia «voir en rêve» che «symbole d'illusion¹⁷». Vedremo infatti che il sogno petrarchista supera la *visio* e diventa una forma di illusione per potere godere della presenza della persona amata, fatto che talvolta porta ulteriori sofferenze per l'io lirico invece di arginarle.

2. Le visioni e le proiezioni psichiche della donna amata in Francesco Petrarca

Nella poesia di Francesco Petrarca, il sogno assume perlopiù il significato di *cosa fugace*, soprattutto in relazione alla vita e all'amore terreni. Si prenda in considerazione la fine del sonetto di apertura del *Canzoniere*:

e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Oltre a questo concetto, il sogno costituisce anche il mezzo attraverso il quale Laura si mostra al Poeta. Occorre innanzitutto introdurre una sostanziale differenza del tema del sogno dell'amata tra i componimenti *in vita* e *in morte di Madonna Laura*, in quanto vi è una discrepanza tra la donna reale e la donna che appare in sogno al Poeta quando è oramai morta.

Si noterà infatti che nelle prime apparizioni Laura assume un aspetto triste e spettrale, benché sia ancora viva. Da morta mostrerà invece il suo affetto e la sua dolcezza quando il Poeta ascende a lei con il pensiero; tuttavia, quando lei scende in terra verso l'amato, i suoi discorsi s'imbevono di morale cristiana.

2.1. In vita

La tematica del sogno appare solamente in tre circostanze nelle rime *in vita di Madonna Laura*, sempre a metà strada tra il sogno notturno vero e proprio e la visione.

Nel sonetto 33, *Già fiammeggiava l'amorosa stella*, Laura appare al Poeta per la prima volta «non per l'usata via» (v. 10) costituita dagli occhi

¹⁷ MICHEL GLATIGNY, «*Songe* : introduction lexicologique», in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 23, 1986, p. 53-57.

«che 'l sonno tenea chius[i]» (v. 11), bensì in sogno e all'alba¹⁸, momento ritenuto portatore di sogni veritieri dagli Antichi. La donna lo rassicura di essere ancora viva, sebbene sia «già condotta al verde» (v. 9), ovvero colpita da una malattia mortale, come già temuto nel sonetto 31. L'avverbio *ancora* pronunciato da Madonna nell'ultimo verso del sonetto ne preannuncia in effetti la morte, in seguito alla quale Petrarca non potrà più vederla: «Veder quest'occhi ancor non ti si tolle».

Il segno funesto è accentuato dall'insolita ambientazione realistica del sonetto: Petrarca non descrive infatti l'alba degli innamorati che sono tristi poiché la luce del giorno li obbliga a separarsi, bensì il momento in cui «levata era a filar la vecchierella, / discinta e scalza, e desto avea 'l carbone» (v. 5-6)¹⁹.

Più che di sogno si dovrebbe invece parlare di visione nel sonetto *Solea lontana in sonno consolarme*. Nel sonetto successivo, il Poeta stesso si riferisce alla «misera e horribil visione» del sonetto precedente. Tale visione sembrerebbe ricorrente dall'uso dei verbi al presente: si tratta di un sogno premonitore della morte di Laura. Petrarca richiama in questo contesto il componimento *Donna pietosa e di novella etate* contenuto nella *Vita Nuova* di Dante, nel quale però non è la donna amata ad annunciare al Poeta la propria morte.

Petrarca descrive una visione in un'ultima occasione. Nel sonetto 190 delle rime in vita, *Una candida cerva sopra l'erba*, il Poeta ricostruisce l'apparizione mattutina (o meglio una visione allegorica²⁰) di una cerva²¹, emblema della bellezza di Laura. La donna amata è irraggiungibile in quanto protetta da Cesare, ritratta nello stesso scenario del loro primo incontro oltre che destinata a svanire nel «mezzo giorno» (v. 12) della vita, momento che per Rosanna Bettarini rappresenta inoltre «l'houra sexta perfetta e visionaria di massimo fulgore che fa tremare lo sguardo²²».

Il sogno dell'animale che funge da guida per il protagonista si colloca in una tradizione europea mediolatina volgare comprendente sia racconti d'ispirazione favolistica che la *chanson de geste*, ed affonda le sue origini

¹⁸ Cf. OSCAR BÜDEL, «Parusia Redemtrix: Lauras Traumbesuche in Petrarca's *Canzoniere*», in FRITZ SCHALK (a cura di), *Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt, Klostermann, 1975, p. 38.

¹⁹ In questi versi è oltretutto presente l'elemento del «carbone», *hapax* all'interno del *Canzoniere*, che il Poeta fa addirittura rimare con la dea Giunone al secondo verso del sonetto.

²⁰ Cf. ancora OSCAR BÜDEL, «Parusia Redemtrix: Lauras Traumbesuche in Petrarca's *Canzoniere*», *op. cit.*, p. 38.

²¹ Cf. anche sonetto 212, v. 7: «e una cerva errante e fugitiva / caccio con un bue zoppe e 'nfermo e lento».

²² ROSANNA BETTARINI, *Petrarca*, in CESARE SEGRE, CARLO OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, Vol. 1, *Duecento e Trecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, p. 562-644, ripreso anche in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, *op. cit.*, p. 687.

già in Omero. In questa tipologia di racconti vi è solitamente un uomo che vaga per i boschi dove trova una donna straordinaria – in molti casi una fata – grazie all'intervento provvidenziale di un animale guida²³. Nei suoi versi Petrarca intreccia questa tradizione con altre fonti. Si tratta, nello specifico, del mito di Atteone e del racconto del grammatico Gaio Giulio Solino a proposito di una cerva difesa da un collare ricco di pietre preziose con la scritta *Noli me tangere, Caesaris sum*.

2.2. In morte

Come già segnalava Romani²⁴, Laura si mostra a Petrarca molto più cortese e rispettosa nelle poesie della seconda parte del *Canzoniere*, ovvero quelle in morte, in cui i suoi pensieri e sentimenti sono espressi più chiaramente. La Laura sognata non è più spettrale e triste come nelle rime in vita, si carica invece di vitalità e di verità²⁵. Un esempio è il sonetto 302, *Levommi il mio penser in parte, ov'era*, nel quale non è più Madonna ad apparire al Poeta, ma è lui stesso che con il pensiero – come in un sogno ad occhi aperti – giunge al terzo cerchio dell'Empireo, dove si trova l'anima dell'amata dopo la morte. Laura «è più bella e meno altera» (v. 4) rispetto a prima, tanto che prende Petrarca per mano e gli parla della sua condizione di beata, alla quale mancano ancora due elementi: la compagnia del Poeta (v. 6) e il ricongiungimento dell'anima con il suo bel corpo che potrà avvenire solamente in seguito al Giudizio Universale (v. 11). Laura si pente della «tanta guerra» (v. 7) mossa al poeta in vita e non vuole rinunciare alla forma corporea per cui lui l'ha tanto amata.

Dopo gli aneliti racchiusi nei sonetti che li precedono, Laura torna ad apparire dal sonetto 282 al 286. Non si tratta però di veri e propri sogni notturni, quanto invece di proiezioni psichiche del Poeta, addolorato per la perdita dell'amata²⁶.

Nel sonetto 282, *Alma felice che sovente torni*, il Poeta rimembra i giorni dei «suoi usati soggiorni» (v. 8) a Valchiusa. Invece di focalizzarsi sull'oggetto del suo amore, egli preferisce concentrarsi su se stesso: piange la sua posizione infelice e si rallegra solamente delle visioni dell'anima dell'amata, illudendosi che essa abbia «andar, voce, volto e panni» (v. 14).

²³ Per un approfondimento, si veda CARLO DONÀ, «L'animale guida nella letteratura del Medioevo», in *Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, n° 15, 2001, p. 34.

²⁴ Cf. FEDELE ROMANI, *Laura nei sogni di Petrarca*, Prato, Passerini, 1905, p. 3.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

Nel sonetto successivo, *Discolorato hai, Morte, il più bel volto*, Petrarca continua a riflettere sulle apparizioni. Le visioni consolatorie di Laura sarebbero un segno di vittoria dell'amata sulla morte; la donna emana infatti «soavi accenti» (v. 6), nonostante la morte le abbia imposto il silenzio, e luce, sebbene la morte le abbia «discolorato [...] il [...] bel volto» (v. 1). Il Poeta termina il sonetto enunciando che, davanti a questi fenomeni, è necessario che la poesia riconosca i propri limiti, ovvero la propria incapacità di esprimere l'ineffabile con le parole.

Petrarca ricorda la brevità estrema delle visioni dell'amata, soprattutto di quelle diurne, nel sonetto 284, *Sì breve è 'l tempo e 'l penser sì veloce*. Questa brevità non riesce infatti a placare il dolore del poeta, oramai condannato ai «sospir[i]» (v. 13).

Nel sonetto 285, *Né mai pietosa madre al caro figlio*, le apparizioni della donna amata sono divenute per il Poeta un mezzo per ascendere al cielo: Laura infatti può osservare il «grave esiglio» (v. 5) dell'amato ed istruirlo sul cammino da percorrere nel suo pellegrinaggio terreno per giungere fino a lei. Ribadendo i ruoli di guida e pellegrino del sonetto precedente, in *Se quell'aura soave de' sospiri s'instaura infine un nuovo rapporto tra i due amanti*: il Poeta condurrà la propria vita secondo gli insegnamenti che riceve da Laura.

I quattro sonetti dal 340 al 343 (*Dolce mio caro e prezioso pegno, Deh qual pietà, qual angel fu sì presto, Del cibo onde'l signor mio sempre abbonda e Ripensando a quel ch'oggi il cielo onora*) contengono invece delle apparizioni in sogno (o visioni interiori che assumono una forma onirica) di tutt'altra natura²⁷. Petrarca supplica l'ombra consolatrice della donna amata, la quale scende sulla terra a proferire parole di conforto, ma non è più radiosa. Il sonetto 340, che inaugura la serie, costituisce una preghiera a Madonna, definita «dolce mio caro e prezioso pegno» (v. 1): il Poeta invoca la sua *pietas* durante l'attesa di un'apparizione che sembra venirgli negata in un primo momento. La preghiera viene esaudita nel sonetto successivo, nel quale Laura torna a confortarlo affettuosamente e spiega al Poeta che in vita si è dimostrata dura con lui per ambire al bene più alto per entrambi, ovvero la salvezza eterna. Laura confessa dunque il proprio amore per Petrarca, così come nel secondo capitolo del *Triumphus Mortis*. Nel sonetto 342, Madonna si spinge addirittura a sedersi al capezzale del Poeta, asciugandogli le lacrime versate a causa di tanto dolore. Laura, proprio come Beatrice incita Dante a non piangere per la dipartita di Virgilio²⁸, invita l'amato a smettere di piangere e l'ultimo

²⁷ Cf. OSCAR BÜDEL, «Parusia Redemtrix: Lauras Traumbesuche in Petrarca's *Canzoniere*», *op. cit.*, p. 41.

²⁸ «Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non pianger ancora» (33, v. 55-56), DANTE

verso del sonetto testimonia la condizione di beatitudine della donna: «Ch'or fostù vivo, com'io non son morta!».

Infine, il Poeta riflette sulle apparizioni della donna amata: il suo «soave sguardo» (v. 1), «l'aurea testa» (v. 1), l'«angelica modesta voce» (v. 3-4) sono per lui motivo di conforto e, senza di essi, egli morirebbe. Ecco il motivo di questi sogni, apparizioni e visioni.

La penultima apparizione di Laura avviene nella canzone *Quando il soave mio fido conforto*, un dialogo tra la donna ed il Poeta, il cui obiettivo è sempre quello di consolarlo con il «dolce ragionare accorto» (v. 4). Laura, in linea con la *Consolatio* di Boezio, invita Petrarca a non piangere – proprio come nel sonetto 343 –, anzi a gioire della sua beatitudine. Madonna tiene due ramoscelli: uno di palma – simbolo della vittoria sul mondo e su se stessa – ed uno di lauro – simbolo del trionfo di cui quella vittoria l'ha resa degna²⁹. Il poeta ammette di non riconoscere più la donna amata e lei si adira, perché i sospiri dell'uomo, definiti come «fallaci ciance» (v. 41), non cessano. Petrarca assiste dunque a questa spiacevole trasformazione dell'amata, divenuta ora più moralista e lieta della propria morte prematura; tuttavia Laura desidera che lui resista alle lusinghe terrene per averlo successivamente come compagno nel Regno dei Cieli.

Il poeta vola sempre più spesso «con l'ali de' pensieri al cielo» (v. 1), dove Laura lo attende. Il sonetto 362 contiene l'ultima apparizione di Laura al Poeta che si risolve in un discorso pronunciato dalla donna. Lei lo rassicura sulla sua futura beatitudine: dovessero trascorrere «vent'anni o trenta» (v. 13), questo tempo non sarà poi così lungo se paragonato alla vita eterna.

2.3. *Triumphus Mortis*

Il *Trionfo della morte* costituisce il primo sogno in ordine cronologico, nonostante si tratti di quello scritto per ultimo³⁰. Anche questo sogno, come quello contenuto nel sonetto 33, si svolge verso il mattino e sarebbe quindi più veritiero secondo le credenze degli Antichi³¹. In questo nuovo sogno appare una Laura più umana e più vera rispetto ai componimenti citati in precedenza.

ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 334.

²⁹ Cf. OSCAR BÜDEL, «Parusia Redemtrix: Lauras Traumbesuche in Petrarca's *Canzoniere*», *op. cit.*, p. 47.

³⁰ Cf. FEDELE ROMANI, *Laura nei sogni...*, *op. cit.*, p. 22.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

Laura, incoronata di gemme orientali, assume un carattere divino e soprannaturale; porge la mano al Poeta e si chiede se egli la riconosca ancora. Torna poi a sedersi al suo capezzale come nel sonetto 342: Petrarca la riconosce ma non riesce a capire, come segnala sempre Romani, se sia viva o morta³².

Nonostante Madonna lo ammonisca nuovamente della brevità del sogno dovuta al fatto che gli spiriti non possono stare al sole, sarà proprio lei a tessere il discorso sul pensiero della morte: mentre Laura si sofferma sulle conseguenze spirituali della morte, il Poeta cerca di riportarla sulle conseguenze fisiche e spera di poterla ancora vedere viva.

3. Louise Labé: l'introduzione dell'erotismo nel casto mondo dei sogni petrarchisti

Già dagli ultimi decenni del Quattrocento, le rime volgari di Petrarca conoscono una consistente diffusione e la loro ricezione è favorita dalla trasposizione dei testi in musica vocale. L'iniziativa decisiva che conduce alla vittoria del petrarchismo intorno al Cinquecento parte dalla figura di Pietro Bembo, il quale, in collaborazione con l'officina di Aldo Manuzio, cura nel 1501 le edizioni delle *Cose volgari di Messer Francesco Petrarca*. Con i suoi scritti *De imitazione* e le *Prose della volgar lingua*, Bembo fornisce poi la base teorica necessaria per lo sviluppo dell'*imitatio* letteraria e sentimentale e dell'*aemulatio* retorica e poetica che susciterà l'ondata del petrarchismo europeo. Infatti, il petrarchismo rappresenta un fenomeno imponente non solo nella poesia italiana, ma in molte letterature europee. Le condizioni per la sua ricezione sono particolarmente favorevoli nelle regioni in cui la tradizione trobadorica era rimasta viva fino al Quattrocento, tra cui figura la Francia meridionale. L'influsso del petrarchismo s'intensifica notevolmente durante i primi decenni del Cinquecento, in seguito al soggiorno di Clément Marot alla corte di Renata di Francia a Ferrara. Il petrarchismo francese conosce tuttavia la sua consacrazione nella *Scuola lionese*, tra cui spiccano le figure di Maurice Scève e Pontus de Tyard oltre che di due rappresentanti femminili di primo rango, ovvero Pernettes du Guillet e Louise Labé.

Le donne erano considerate le lettrici ideali della poesia in lingua volgare, e in seguito anche di altri generi letterari, come la novella. Solo in un secondo momento, le donne sono diventate anche autrici: a partire dal 1490 è aumentato sempre di più il numero di donne scrittrici fino a

³² *Ibid.*, p. 24-25.

giungere, nei decenni tra il 1530 e il 1540, a un periodo aureo, quando appunto i versi di Vittoria Colonna raggiungono fama nazionale³³; Gaspara Stampa pagò invece il suo eccesso di modernità con una tarda riscoperta della sua opera³⁴. Vittoria Colonna ha dedicato il proprio canzoniere all'amore profano per il marito defunto Ferrante, mentre Gaspara Stampa ha celebrato l'amore irrealizzabile per Collaltino da Collalto. Si tratta di due tra le voci più celebri del petrarchismo femminile, diverse tra loro e a tratti anche contrastanti, eppure accomunate dal medesimo codice poetico e filosofico dell'amore platonico, inteso come amore che eleva le anime. La poesia di Vittoria Colonna riempie lo spazio vuoto lasciato dal marito: insiste sulla grandezza dell'anima dell'uomo e sostiene che ogni sua virtù sia un dono di lui, facendo emergere in questo modo una certa passività della poetessa rispetto all'amato. Ha scritto Chiara Pisacane: «Ferrante est le poète, Vittoria la main qui écrit³⁵». Gaspara Stampa, invece, non idealizza l'amato, ma scrive delle sue virtù e dei suoi limiti, ricollegandosi al concetto di *amore semplice* di Marsilio Ficino: «L'amore semplice è dove l'amato non ama l'amante³⁶». La ninfa Eco è stata scelta da Luciana Borsetto come emblema di questa poesia petrarchista femminile che non si limita all'*imitatio* di Petrarca, ma risulta capace di esprimere i sentimenti più profondi a causa del disinteresse dell'amato³⁷. Il canzoniere di Gaspara Stampa risulta quindi una testimonianza della fragilità dell'amore, presentando i rari momenti di felicità e i tanti momenti di sofferenza. Simile a questa tipologia di canzoniere è anche la raccolta di poesie della petrarchista francese Louise Labé.

Figlia del cordaio Pierre Charly detto Labé, Louise Labé è nata a Lione verso il 1524. L'agiatezza della famiglia le permette una buona educazione letteraria e apprende la musica, la scherma e l'equitazione. Nel 1545 sposa il cordaio Ennemond Perrin nella cui casa tiene un salotto frequentato dagli intellettuali lionesi. Negli anni forma una biblioteca ricca delle più importanti opere greche, latine, italiane, spagnole e francesi. Gravemente malata, muore il 15 febbraio 1556 nella casa di campagna di Parcieux. Gli elementi biografici certi sulla poetessa lionese

³³ VIRGINIA COX, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, p. 45.

³⁴ CHIARA PISACANE, «L'amour platonique au féminin : Vittoria Colonna et Gaspara Stampa», in *Italies*, n° 11, *Bonnes manières et mauvaise conduite*, 2007, <<http://journals.openedition.org/italies/923> : DOI : 10.4000/italies.923>, ultima consultazione 10 settembre 2018.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ MARSILIO FICINO, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki 1987, p. 40-41.

³⁷ Cf. LUCIANA BORSETTO, «Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazione ed appunti», in MARINA ZANCAN (a cura di), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 171-233.

non sono molti e sembrano provenire dalla fantasia dei critici e dei lettori³⁸.

La riscoperta dell'interesse per la poetessa Louise Labé va oltre il petrarchismo e raggiunge il proto-femminismo. Nell'ambito del dibattito sul suffragio femminile della prima metà del XX secolo, Louise Labé, in un articolo a lei dedicato nella rivista *Le mouvement féministe: organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses*, diventa l'antitesi di chi sostiene che le donne non abbiano diritto di voto, in quanto la loro intelligenza non è pari a quella degli uomini³⁹. Effettivamente, la sua *Épître dédicatoire* all'amica Clémence de Bourges può essere considerata un manifesto femminista, poiché la poetessa lionese sostiene il dovere morale delle donne di dedicarsi allo studio e alla composizione di opere letterarie: Louise Labé concepisce la sua opera in termini comunitari e civici. Per questo motivo incita le proprie contemporanee virtuose a guardare oltre i propri arcolai e invita l'amica Clémence de Bourges a non sprecare la propria giovinezza e i propri talenti, poiché il tempo è tiranno. Si augura inoltre una proficua collaborazione tra i sessi: vedendo la reputazione delle donne avanzare, gli uomini raddoppieranno i loro sforzi culturali per paura di vedersi superare da coloro che hanno sempre considerato inferiori. Lo spirito della poetessa francese si riflette anche nel modo in cui ha declinato il petrarchismo alla propria maniera: un'occasione per analizzare come una poetessa petrarchista francese, addirittura considerata una proto-femminista, abbia affrontato il tema del sogno distinguendosi rispetto al modello petrarchesco.

Nel corso del Cinquecento la rappresentazione poetica del sogno assume nuovi caratteri peculiari. A differenza del modello petrarchesco, nel petrarchismo – soprattutto francese e femminile – il sogno rappresenta uno dei pochi momenti di sensualità ed erotismo. I temi canonici in Petrarca quali l'irraggiungibilità dell'amata, la donna come guida spirituale e l'amore non corrisposto sono infatti spesso molto lontani dai componimenti petrarchisti del Cinquecento: essi non sono affatto scomparsi bensì sono stati rifunzionalizzati nella lirica. La poetessa Louise Labé introduce proprio con il sogno un elemento erotico nel casto mondo del sonetto petrarchista.

³⁸ Per ulteriori approfondimenti sulla biografia e sull'opera di Louise Labé si consigliano: PAOLO BUDINI, *Louise Labé poétesse lyonnaise. Essais, études, épreuves de lecture*, Firenze, Olschki, 2017; ENZO GIUDICI, *Louise Labé e l'École lyonnaise, studi e ricerche con documenti inediti*, Napoli, Liguori Editore, 1964; MIREILLE HUCHON, *Louise Labé: une créature de papier*, Genève, Droz, 2006; FRANÇOIS RIGOLOT, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion, 1997.

³⁹ ANTONIN BARTHELEMY, «Une féministe au XVI^e siècle: Louise Labé», in *Le Mouvement féministe: organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses*, n° 20, 1932.

La rappresentazione del sogno da parte di Louise Labé trova la propria fonte d'ispirazione in Ovidio, in particolare nelle *Heroides*, modello seguito anche per il componimento delle sue tre elegie. Nell'opera del poeta latino, ad esclusione di Paride, sono le donne a sognare, e per esse, il sogno erotico assume una funzione consolatoria all'assenza o all'abbandono dell'amato:

Aucupor in lecto mendaces celibe somnos;
dum careo veris, gaudia falsa iuvant⁴⁰.

Inoltre, Ovidio presenta altri temi recepiti da Louise Labé, così come da altri poeti petrarchisti del Cinquecento, ad esempio il lamento per la brevità del sogno e la speranza che il sogno diventi realtà. I racconti dei sogni erotici ovidiani si fermano alle descrizioni dei baci, non oltrepassando mai la soglia dell'atto sessuale, eventualmente espresso con vaghe allusioni.

Una seconda fonte del racconto del sogno in Louise Labé deve essere ricercata in Saffo, la quale le fornisce degli spunti importanti, per esempio l'aurora che interrompe il sogno e la conseguente predilezione per la notte che favorisce i sogni, l'ambiguità del sogno e, ancora una volta, il lamento per la brevità del sogno.

3.1. Il ritratto dell'amato

Il ritratto dell'amato viene espresso tramite il blasone, ovvero un catalogo delle parti del corpo elogiate dai poeti per la loro magnificenza e che va oltre i capelli, gli occhi e la bocca tipici delle descrizioni di Laura nel *Canzoniere*. Genere derivante dal *dit* medioevale, il blasone non ha per obiettivo la descrizione, bensì l'evocazione di una sensazione estetica suscitata da una cosa, un colore o un concetto. Iniziatore di questo tipo di componimento fu Clément Marot, il cui *Du beau tétin* costituiva un omaggio ai seni di Renata di Francia. L'erotismo letterario del Rinascimento si distingue infatti per il suo feticismo⁴¹: nella speranza di comprendere l'armonia generale del corpo, i poeti descrivono una a una le sue meraviglie. Dividere il corpo femminile in una serie di delizie sembra un modo di appropriarsene attraverso lo sguardo e la parola.

⁴⁰ «Nel letto solitario inseguo sogni ingannevoli: priva di gioie vere, mi appago di quelle fittizie», in PUBLIO OVIDIO NASONE, *Lettere di Eroine*, a cura di Gianpiero Rosati, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1998, p. 260-261.

⁴¹ Cf. CRISTINA ACUCELLA, «L'immagine onirica come "feticcio" dell'Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna», in *Between*, n° 5, *Figures of Desire. Rhetoric, Themes and Images*, 2013, p. 1-25.

I tentativi di Louise Labé di codificare la bellezza maschile sono tuttavia un fallimento, come da lei stessa riscontrato nelle successive citazioni dai sonetti del canzoniere. La lista degli attributi femminili è ben definita grazie all'esperienza di Clément Marot, Pierre de Ronsard e Joachim Du Bellay, mentre la bellezza maschile deve ancora essere indagata, proposito che si pone la poetessa stessa nel secondo sonetto della sua raccolta:

O beaux yeus bruns, ô regards destournez,
[...]
O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts:
O lut pleintif, viole, archet et vois:
Tant de flambeaus pour ardre une femmelle !

La poetessa capovolge i ruoli di osservatore (maschile) ed osservato (femminile) intrecciando l'esaltazione delle parti del corpo dell'amato con gli effetti che l'amato ha prodotto sulla sua vita. Lo scopo del blasone tradizionale sarebbe l'incontro del favore dell'amata, ma tale tentativo si rivela vano come è possibile comprendere dall'ultima strofa.

Anche il secondo tentativo, ovvero il decimo sonetto, si rivela essere un fallimento:

Tant de vertu qui te font être aimé,
Qui de chacun te font être estimé,
Ne te pourraient aussi bien faire aimer ?

Et, ajoutant à ta vertu louable
Ce nom encor de m'être pitoyable,
De mon amour doucement t'enflammer ?

A questo punto – siamo al sonetto 21 – la poetessa decide di abbandonare l'elogio della bellezza maschile, chiedendosi invece di cosa si componga tale bellezza:

Quelle grandeur rend l'homme vénérable ?
Quelle grosseur ? quel poil ? quelle couleur ?

Qui est des yeux le plus emmielleur ?
Qui fait plus tôt une plaie incurable ?

Quel chant est plus à l'homme convenable ?
Qui plus pénètre en chantant sa douleur ?
Qui un doux luth fait encore meilleur ?
Quel naturel est le plus amiable ?

Il componimento termina con un netto rifiuto nel ricercare di definire ulteriormente i criteri di bellezza:

Je ne voudrais le dire assurément,
Ayant Amour forcé mon jugement ;
Mais je sais bien, et de tant je m'assure,

Que tout le beau que l'on pourrait choisir,
Et que tout l'art qui aide la Nature,
Ne sauraient accroître mon désir.

3.2. Il sogno e la visione

Il sogno vero e proprio viene affrontato nel nono sonetto: lo spirito dell'io lirico si rivolge all'amato mentre cerca di prendere sonno. Segue poi l'invocazione al dolce sonno e alla notte di continuare il suo sogno d'amore permettendo all'uomo amato di ritornare tutte le notti, poiché se la sua anima non può essere accontentata con l'amore reale, che lo possa almeno vivere sottoforma di finzione con il sogno:

Et si jamais ma pauvre âme amoureuse
Ne doit avoir de bien en vérité,
Faites au moins qu'elle en ait en mensonge.

Si tratta quindi del topos del *songe-mensonge*: l'amore non più reale si trasforma in una fuga nel sogno. Questa tipologia di sogno risulta assolutamente marginale in Petrarca, anzi riconducibile ad un unico sonetto, il 212, *Beato in sogno et di languir contento*, mentre conoscerà una grande fortuna nella lirica rinascimentale⁴². Scrive Francesco Gandolfo:

Accanto all'aspetto consolatorio, tipico del Petrarca, si inserisce, distinto o unito insieme, quello ingannatorio [...] Il tema centrale diviene allora quello di vedere e possedere l'amata in sogno. Anche se si è coscienti della irrealtà del fatto, non si può evitare di desiderare quella breve e consolante felicità, la quale, scomparendo, lascerà dietro di sé un vuoto ancora maggiore⁴³.

Anche altri poeti si sono interrogati sul sogno come menzogna e illusione con risultati diversi. Infatti il *songe-mensonge*, per quanto in un primo momento gradevole, ha portato ad alcuni poeti ulteriori sofferenze. È il caso ad esempio di Diomedes Carafa:

⁴² Cf. PIERRE HAFFTER, «Le songe mensonge. Essai sur un thème capital de la poésie française du XVI^e», in *French Studies in Southern Africa*, n° 6, 1977, p. 13-27.

⁴³ FRANCESCO GANDOLFO, *Il "Dolce tempo". Mistica, ermetismo...*, op. cit., p. 49.

Appena il sonno ai membri miei s'avventa
ch'al cor doglioso e sol d'amore armato
un falsissimo error mi rappresenta,
e mi dimostra il bel semblante amato
perché privo di quello io veggia e senta
tanto più il danno e 'l mio doglioso stato⁴⁴.

In altri casi, invece, come per Tansillo, il sogno falso e ingannatore è gradito purché faccia ritorno:

Ah sonno disleal, pieno d'inganno,
quando il bel viso mi recasti in dono,
a che finger amor, se sdegno v'era?
Tornami ad ingannar, ch'io te 'l perdono,
sonno, poi che bisogna per men danno
cercar l'ombra e fuggir l'effige vera⁴⁵.

Il decimo sonetto successivo di Louise Labé contiene invece una visione: alla poetessa si mostra l'amato con il capo ornato di alloro mentre suona il liuto, lo strumento più diffuso tra le donne-artiste⁴⁶.

3.3. Il sogno erotico

L'io lirico non si accontenta dei sogni e l'urgenza del desiderio è soprattutto visibile nel tredicesimo sonetto, nel quale la poetessa descrive gli abbracci tanto a lungo sognati in cambio dei quali darebbe con felicità la propria vita. Inoltre, il diciottesimo sonetto – una volgarizzazione del carme V di Catullo – costituisce l'evocazione di un sogno erotico di un amore sensuale che si esprime attraverso i baci e la follia dell'immaginazione. L'urgenza del desiderio è portata dalle ripetute descrizioni degli attesi baci, dall'ambiguo *contentons nous l'un l'autre* (v. 6) e dalla parola *souef* (v. 12) che in alcune edizioni viene isolata in un

⁴⁴ DIOMEDE CARAFA, *Non so che ritrovar mi possa il cielo*, in ID., *Rime di diversi eccellentissimi autori*, *Libro settimo*, Venezia, Giolito, 1556, p. 61.

⁴⁵ LUIGI TANSILLO, *Mentre del mio bel sol empia fortuna*, in ID., *Rime*, a cura di Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni, 2011, p. 178.

⁴⁶ Per quanto riguarda la diffusione del liuto tra le donne-artiste si rimanda ad una serie di riferimenti nel campo delle arti visive: ARTEMISIA GENTILESCHI, *Autoritratto come suonatrice di liuto*, 1615-1617, Minneapolis, Curtis Galleries; ARTEMISIA GENTILESCHI, *Santa Cecilia*, 1620, Roma, Galleria Spada; ORAZIO GENTILESCHI, *Suonatrice di liuto*, 1626, Washington, National Gallery; HENDRICK TERBRUGGHEN, *Suonatrice di liuto*, 1624-1626 ca., Wien Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie; GERRIT VAN HONTHORST, *Suonatrice che accorda un liuto*, 1624, Collezione privata.

inciso dando l'idea di un io lirico che si ferma per fare una pausa e assaporare un bacio estatico⁴⁷.

La fiamma della passione è un'immagine ricorrente del petrarchismo che viene sfruttata anche da Louise Labé. La fiamma e il bruciarsi sono perlopiù simbolo della passione ardente come nei seguenti casi: «Tant de flambeaus pour ardre une femelle» (sonetto 2, v. 11); «Tousjours brulay de sa fureur divine» (sonetto 4, v. 3); «Je me brule» (sonetto 8, v. 1); «De mon amour doucement t'enflamer ?» (sonetto 10, v. 14).

Nell'ultimo sonetto la poetessa si scusa con le proprie lettrici per le sue parole franche e per la sua passione ardente che viene espressa dai concetti *torches ardentes* (v. 1) e *ardeur d'un Vulcan* (v. 9), i quali si rivolgono nella stessa direzione. Tuttavia, solo in un caso, nel sedicesimo sonetto, non si parla di fiamme vive come la passione della poetessa, bensì della fiamma dell'amato spenta dall'acqua: «Tu as ta flame en quelque eau arrosée» (v. 13).

Affrontando il tema dell'erotismo – e nello specifico del sogno erotico – in Louise Labé, risulta inoltre degna di nota l'interpretazione del liuto fornita da Line Catherine Pouchard. Lo strumento musicale fa la sua apparizione già nelle *Elegie* sottoforma di lira che enfatizza la continuità tra la poesia d'amore antica e quella moderna. Nei sonetti, invece, lo strumento musicale prende la forma del liuto⁴⁸, in quanto si vuole sottolineare il riferimento al tempo presente. Scrive Paolo Budini:

Largement diffusé en Europe [...] le luth devient, au XVI^e siècle, un instrument de musique familier dans les hautes couches sociales : noblesse et bourgeoisie nantie. Ainsi que plusieurs poétesses italiennes, Louise Labé se montre elle aussi, dans son *canzoniere*, comme une joueuse de luth⁴⁹.

Secondo Pouchard, bisognerebbe considerare il liuto come una metafora del fallo maschile. Nel secondo sonetto il liuto è infatti inserito tra le parti del corpo dell'uomo (occhi, mani, sorriso, capelli e voce) proprio come se fosse una di esse:

O beaus yeus bruns, ô regars destournes,
O chaus soupirs, ô larmes expandues,
[...]

⁴⁷ GILLIAN JONDORF, «Petraichan Variations in Pernette du Guillet and Louise Labé», in *The Modern Language Review*, n° 4, 1976, p. 13.

⁴⁸ Cf. MARY SKEMP, «Musical Expression in Louise Labé's twelfth sonnet», in *Neophilologus*, n° 85, 2001, p. 43-51.

⁴⁹ PAOLO BUDINI, *Louise Labé poétesse lyonnaise, op. cit.*, p. 93.

O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts !
O luth plaintif, viole, archet et vois !

Nel dodicesimo sonetto, inoltre, la poetessa interagisce con il liuto, il quale diventa indipendente acquisendo una voce poetica e capacità di azione: «chanter» (v. 8), «lamer» (v. 4), «rendre» (v. 7), «détendre» (v. 10). Nella prima quartina si assiste ad un cambiamento da un dialogo in cui l'io lirico e il liuto sono eguali ad una gerarchia che vede il liuto controllare la voce dell'io:

Lut, compagnon de ma calamité,
De mes soupirs témoin irréprochable,
De mes ennuis contrôleur véritable,
Tu as souvent avec moy lamenté.

La seconda quartina presenta invece il soggetto mentre canta e poi piange, e il liuto cambia di conseguenza la sua chiave. Quando il liuto passa da un suono in chiave maggiore, producendo un suono gradevole («Que commençant quelque son délectable, / Tu le rendois tout soudein lamentable», v. 6-7) a uno in chiave minore («Feignant le ton que plein avoit chanté», v. 8), la voce che canta deve perciò cambiare in una modalità elegiaca. Nella prima terzina, il liuto riprende il controllo ed impone silenzio all'io lirico rimanendo anch'esso in silenzio. Accordato in chiave minore, il liuto fa tacere l'io quando esso prova a riaccordarlo in chiave maggiore («Et si te veus efforcer au contraire, / Tu te detens et si me contreins taire», v. 9-10). In questo punto si concentra la possibilità d'interpretazione metaforica proposta da Pouchard: il liuto in chiave maggiore rappresenterebbe un fallo in erezione⁵⁰, mentre in chiave minore sarebbe il simbolo di un fallo che ha perso l'erezione. Nel momento in cui l'io lirico prova a riaccordare il liuto in chiave maggiore, il liuto si distende e l'io lirico è obbligato a tacere («tu te destens et si me contre instaire», v. 10). Nonostante il soggetto poetico non colga completamente il potere fallico del liuto, il sonetto produce una melodia coinvolgente e si conclude con il trionfo dell'armonia⁵¹, come è possibile comprendere dalla terzina finale del sonetto:

Donnant favueur à ma tant triste plainte :
En mes ennuis me plaie suis contreinte,
Et d'un dous mal douce fin esperer.

⁵⁰ Si noti l'aggettivo *plein*.

⁵¹ LINE CATHERINE POUCHARD, «Louise Labé in dialogue with her lute», in *History of European Ideas*, n° 20, 1995, p. 718-720.

In conclusione, il presente articolo ha cercato di mettere a confronto la tematica del sogno e le sue declinazioni nella poesia di Francesco Petrarca e della petrarchista francese Louise Labé.

Nella sua poesia, Petrarca non ha colto l'aspetto erotico dell'*amour de loin*, prediligendo piuttosto dar risalto alla funzione salvifica della propria dama: Laura diventa così il mezzo scelto da Dio per comunicare con il poeta attraverso il sogno-visione. Dall'analisi, è emersa oltretutto anche la differenza che separa le rime *in vita* da quelle *in morte*. Se nelle prime apparizioni Laura – benché ancora viva – assume un aspetto triste e spettrale, da morta, nei momenti in cui il Poeta ascende a lei con il pensiero, è invece figura connotata da profonda dolcezza e affetto, caricandosi inoltre di chiari attributi di vitalità e di verità (sonetto 302): arriva così persino a prender il poeta per mano, parlandogli della sua condizione di beata. Quando invece scende in terra verso l'amato, i suoi discorsi s'imbevono di morale cristiana. Le apparizioni di Laura nei sonetti 282-286 sono piuttosto delle proiezioni psichiche del Poeta, addolorato per la perdita dell'amata, o ancora visioni interiori che assumono una forma onirica.

Anche in Louise Labé il sogno si esprime come visione, in particolare attraverso il ritratto dell'amato. La poetessa ha riadattato la pratica petrarchista del blasone all'orizzonte maschile (sonetto 2), incontrando tuttavia numerose difficoltà e decretando fallito il tentativo di costruire un catalogo delle bellezze maschili (sonetto 10). Al termine dell'elencazione, la poetessa non riscontra il favore dell'amato, né questa stessa enumerazione riesce ad aumentarne il desiderio. Notevole inoltre, nella trattazione della tematica onirica in queste opere, anche la presenza di Ovidio: molti sono i motivi – come il lamento per la brevità del sogno, o la speranza che il sogno diventi realtà – che giungono in effetti a questa poesia attraverso la mediazione del poeta latino.

Il sonetto 9 affronta poi il sogno vero e proprio: l'io lirico prega il dolce sonno e la notte di continuare il suo sogno d'amore permettendo all'uomo amato di ritornare tutte le notti, e che egli possa almeno vivere sottoforma di finzione attraverso il sogno. Labé inserisce dunque nella sua poesia il topos del *songe-mensonge*. Sarà poi nel sonetto successivo che, alla poetessa, l'amato apparirà con il capo ornato di alloro nell'atto di suonare il liuto – strumento, questo, che ha ispirato alla studiosa Line Catherine Pouchard una lettura in chiave erotica dell'intero brano.

L'opera della poetessa petrarchista dà voce a un io lirico che non si accontenta dei sogni: si prendano ad esempio il sonetto 13, nel quale sono descritti gli abbracci a lungo sognati, o ancora il sonetto 18, in cui viene evocato il sogno erotico di un amore sensuale, che si esprime attraverso i baci e la follia dell'immaginazione.

Louise Labé ha dunque introdotto, attraverso il sogno, un elemento erotico che mancava al casto mondo del sonetto petrarchista; mondo che pure resta fonte di moltissime tra le immagini e tematiche predilette dalla poetessa francese: la scrittura di Labé, scrittura di donna emancipata e femminista *ante litteram*, produce così una ricalibrazione, un riadattamento di temi e forme che coinvolge tra gli altri, e in misura considerevole, anche la tematica onirica e le sue ricche, numerose, sotto-modulazioni.

Jessica Poli
(Università di Vienna)