

ROBERTA GIORDANO

IL POEMA ONIRICO. BOCCACCIO E CHAUCER

Edizioni Sinestesie



Biblioteca di Sinestesie
24

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

24

Stampato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino

Nel licenziare il volume, il ringraziamento più vivo va a Giorgio Bárberi Squarotti, Valter Boggione, Chiara Lombardi, Franco Marengo e Barbara Zandrino.

Ringrazio inoltre i docenti dell'Indirizzo di Letterature e Culture Compare della Scuola di Dottorato in Studi Umanistici di Torino, nel cui ambito è stata condotta la ricerca a fondamento di questo libro

Responsabile di redazione: Gennaro Volturo

Le immagini presenti nel volume sono riprodotte per gentile concessione della Biblioteca Nazionale di Varsavia, della British Library di Londra, della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (su concessione del MIBACT), della Bibliothèque nationale de France e della Hessische Landesbibliothek di Darmstadt. È vietata ogni altra riproduzione con ogni mezzo

Proprietà letteraria riservata

2014 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-70-2 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-71-9 *ebook*

In copertina: G. De Lorris, J. De Meun, *Le Roman de la Rose*, ms. BN II 3760 (c. 1r), Biblioteca Nazionale, Varsavia, 1390

Finito di stampare nel mese di settembre 2014

a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di Legodigit s.r.l.

Lavis (TN)

ROBERTA GIORDANO

IL POEMA ONIRICO.
BOCCACCIO E CHAUCER

EDIZIONI SINESTESIE

INDICE

I.	LA TEORIA DEL SOGNO COME TEORIA DELLA LETTERATURA	
	<i>Boccaccio e i «quinque genera somniandi»</i>	9
	<i>«Vision, dream, fantome, oracle» che dire vogliamo</i>	13
	<i>«Somnium» e «fabula»: la teoria di Panfilo</i>	24
	<i>La verità del sogno e la finzione della letteratura</i>	31
II.	LA SINTASSI DEL POEMA ONIRICO	
	<i>«Vis imaginativa» e «chiave della memoria»</i>	37
	<i>Colei / ch'a l'alto volo ti vesti le piume</i>	51
	<i>Lo spazio come metafora della scrittura</i>	68
III.	LA VISIONE PITTORICA	
	<i>Parola e immagine: «ut pictura somnium»</i>	83
	<i>Trionfi letterari e Trionfi figurativi</i>	94

I.

LA TEORIA DEL SOGNO COME TEORIA DELLA LETTERATURA

Boccaccio e i «quinque genera somniandi»

Più volte nelle proprie opere, in prima persona o attraverso la voce dei personaggi, Boccaccio e Chaucer assumono le vesti di teorici del sogno e della visione elaborando, sulla base della tradizione classica e medievale, diverse e personali dottrine relative alla classificazione e interpretazione delle manifestazioni oniriche, definendone natura, origine e qualità. Tali teorie costituiscono la matrice sulla quale i due autori danno vita, con sapiente e divertito uso della parola, a un meraviglioso universo onirico, sulla base di un continuo gioco intertestuale mediato dalle maggiori «auctoritates» in materia di sogni e visioni.

Nella prosa erudita delle *Genealogie deorum gentilium*, la cui stesura occupa Boccaccio per più di un ventennio, dal 1350 al 1375, l'autore analizza i due elementi fondanti l'onirocritica classica: da un lato il problema della classificazione, legato al proposito di definire origine e natura dei sogni, dall'altro la questione interpretativa, connessa alla volontà di individuare in tali manifestazioni la rappresentazione di un'immagine simbolica che deve essere correttamente spiegata. Attraverso una rilettura che, per molti versi, si presenta come un vero e proprio calco, linguistico e ideologico, del *Commento al «Somnium Scipionis»* di Macrobio, Boccaccio perviene a una classificazione di «quinque genera somniandi»¹, stabilendo una precisa gerarchia dei sogni.

¹ I passi a confronto sono Macr., *Comm. in Somn.* I, 3, 2 e Bocc., *Geneal.*, I, XXXI, 6. Le edizioni di riferimento sono A. TEODOSIO MACROBIO, *Commentarii in «Somnium Scipionis»*, a cura di I. WILLIS, Teubner, Lipsia 1963; G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, VII-VIII, Mondadori, Milano 1998.

Il catalogo prende avvio dallo stato di «phantasma», l'ultimo tipo analizzato invece da Macrobio con il nome di «visum»: Boccaccio ne specifica il tempo di manifestazione nei momenti antecedenti il sonno vero e proprio, quindi ne chiarisce il contenuto, legato a figure per lo più deformate per natura e grandezza. Il «fantasma» possiede un'origine corporea: dipendendo da una condizione fisica che tormenta il dormiente nello stato della veglia, legata o all'ingestione di troppo cibo o a un digiuno durato troppo a lungo, esso si presenta come un vero e proprio fenomeno «di stomaco».

Il mitografo passa dunque alla descrizione del secondo tipo di manifestazione onirica, l'«insomnium» (*Geneal.*, I, XXXI, 10): provocato da antiveggenza, esso è causato da un disagio fisico o mentale, o da un'inquietudine nei confronti del futuro, e nasce da una qualche condizione o situazione che irrita l'individuo nel corso della giornata e che di conseguenza finisce per disturbarlo, quando si addormenta. Gli efficaci paragoni col mondo della natura e dell'uomo, nella loro struttura oppositiva, ampliano il discorso già intessuto da Macrobio, conferendo alla trattazione un tono più solenne: poiché tali fenomeni procedono da una «condizione affettiva», essi svaniscono nell'aria insieme con il sonno, proprio come aveva sostenuto Virgilio nell'*Eneide* («sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes»², *Aen.*, VI, 896). Sull'esempio macrobiano, Boccaccio affianca dunque a ogni tipologia onirica una precisa ermeneutica: l'«insomnium» e il «visum» non offrono alcun contributo significativo alla divinazione poiché si tratta di esperienze troppo legate e influenzate dai fatti della veglia.

La trattazione passa dunque alle tre specie di sogni individuati come portatori di verità: Boccaccio definisce propriamente «sogno» l'esperienza mentale che nasconde, sotto il velo di immagini ed enigmi, un significato profondo tutto da rivelare, e ne riconosce il contenuto veritiero nascosto «sub velamine», portando come esempio il sogno in cui Giuseppe, secondo l'attestazione di Mosè nel Pentateuco, vide i covoni di spighe dei fratelli che adoravano il suo, insieme al sogno di Astiage, raccontato da Valerio Massimo e riguardante la figlia e una vite (*Geneal.*, I, XXXI, 12). Quindi, il mitografo definisce la «visio» seguendo le parole di Macrobio come «futurum est liquida patefactione» (*Geneal.*, I, XXXI, 13), cioè come chiara anticipazione di un fatto imminente nella sua realizzazione e solitamente inaspettato, come il

² Cito da P.VIRGILIO MARONE, *Aeneis*, a cura di G. B. CONTE, W. De Gruyter, Berlino 2009.

ritorno di un amico da un paese lontano o l'arrivo di un somma di denaro imprevista: soprattutto, la «visio» è lontana da ogni falsità poiché chiara manifestazione del futuro. Infine, l'«oraculum» si verifica quando ad apparire nel sonno è un genitore o un personaggio illustre, come un dio o un sacerdote, il quale rivela in modo esplicito un fatto riguardante in prima persona il dormiente, oppure gli fornisce indicazioni sul comportamento e l'agire.

Tralasciando dunque quei tipi di fenomeni onirici che non hanno alcun carattere profetico ma sono legati ai fatti contingenti della vita da svegli, nello schema gerarchico costituito da Macrobio, e ripreso puntualmente da Boccaccio, il posto più alto è ricoperto dall'«oraculum» quale rivelazione proveniente dall'altro mondo e recante una forma di conoscenza autorevole oltre i confini dell'esperienza mondana; la «visio», invece, pur veicolando effettivamente una realtà, consegna al sognatore una verità che è del tutto mondana e quotidiana. A metà delle esperienze oniriche si colloca il «somnia»³, il perfetto intermedio tra rivelazione e illusione: la sua falsa apparenza, le sue strane figure coperte da veli e ambiguità fanno sì ch'esso necessiti di una corretta interpretazione in quanto non immediatamente comprensibile come la «visio».

Se nelle *Genealogie* Boccaccio dimostra dunque di conoscere puntualmente la teoria classificatoria legata alle cinque classi di sogni, distinti in base al diverso grado di veridicità e trasparenza, a livello poi di prassi letteraria egli tende a ricondurre la variegata fenomenologia onirica a due termini soltanto: nelle sue opere si riconoscono infatti da un lato i sogni veri, o meglio le visioni veritiere, e dall'altro i sogni fallaci. Dal punto di vista puramente lessicale, i due termini sono spesso usati l'uno al posto dell'altro o associati a significati anche molto diversi: per esempio, nel *Decameron*⁴, l'uso semantico che ne fanno i narratori è spesso differente, poiché se Panfilo e Pampinea alternano i due lessemi senza distinguerli chiaramente, Filomena e gli altri novellatori dimostrano invece di tenerli

³ Nel suo studio, Kruger scrive precisamente: «Il somnium è una categoria intermedia, né assolutamente priva di significato né in grado di presentare la verità in una forma visibile per poter essere compresa, bensì in grado di stendere di fronte al nucleo della verità un velo di allegoria». Cfr. S. F. KRUGER, *Il sogno nel Medioevo*, trad. it. E. D'INCERTI, G. IAMARTINO, Vita e pensiero, Milano 1996, p. 49. L'edizione originale è *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

⁴ Per il testo del *Decameron* cito da G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Einaudi, Torino 1992³.

ben separati. Da questo punto di vista, Boccaccio non fa altro che registrare in letteratura l'ambiguità delle fonti teoriche, poiché lo scambio sinonimico tra sogno e visione deriva dalla cultura alta e religiosa, in particolare, nel *Trattato de' sogni*, la parte dello *Specchio di vera penitenza*⁵ (1354) in cui Passavanti si fa portavoce di quelle visioni che, per volere di Dio, discendono agli uomini in sogno, il predicatore testimonia che l'alternanza terminologica tra sogno e visione risale a Giobbe (33, 15). Boccaccio mutua dunque direttamente dalle Sacre Scritture tale ambiguità, a testimonianza del fatto che la cultura egemone era penetrata nel linguaggio comune e in quello letterario: nel *Decameron*, per esempio, l'interscambiabilità tra i due lessemi è visibile nel passaggio tra la quinta e la sesta novella della quarta giornata, quando Lisabetta afferma di aver prestato sicura fede alla «visione» avuta in sogno la notte precedente e riguardante l'amato Lorenzo, mentre Panfilo, subito dopo, riferendosi al racconto di Lisabetta, definisce quello stesso fenomeno come «sogno». L'oscillazione dei due termini sembra quindi un fenomeno naturale, metabolizzato dal sistema narrativo sulla scorta delle indicazioni contenute negli scritti ideologici e più prettamente teorici.

Inoltre, la natura ambivalente del sogno risale alla tradizione classica e tardo-antica, come rileva Boccaccio con straordinaria lucidità nelle *Genealogie*:

Sane non nulli ex priscis, ut ex verbis Porphyrii phylosophi satis percipi potest, omnia per quietem visa vera esse arbitrati sunt, sed ut plurimum minime intellecta, et ob hoc videtur Porphyrium, longe aliter quam multi alii faciant, snetire, quod per Homerum primo, deinde per Virgilium dictum est, et quoniam familiare magis Virgilii quam Homeri carmen est, illud deducamus in medium. Dicit enim Virgilius: «Sunt gemine somni porte, quarum altera fertur Cornea, qua veris facilis datur exitus umbris, altera candenti perfecta nitens elephanto, sed falsa ad celum mittunt insomnia Manes» (*Geneal.*, I, XXXI, 15-16).

La famosa nozione delle vere e false visioni, fondamentale per la tradizione scolastica medievale, risale all'archetipo omerico ed è citata pun-

⁵ Per un approfondimento sul capitolo in cui Passavanti tratta la «scienza dei sogni» rinvio alla Nota Introduttiva (pp. 504-505) dell'edizione I. PASSAVANTI, *Specchio di vera penitenza*, a cura di G. VARANINI, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a cura di G. VARANINI e G. BALDASSARRI, IV, II, Salerno, Roma 1993, pp. 493-643.

tualmente nel sesto libro dell'*Eneide*⁶: nell'allegoria dei sogni presente nell'*Odissea*⁷ (*Od.*, XIX, 560-567), infatti, la distinzione fondamentale, destinata a rimanere paradigmatica, tra sogni significativi e sogni non significativi trova la sua più famosa espressione nell'immagine delle due porte, quella d'avorio, che lascia passare i sogni ingannevoli, e quella di corno, varco dei sogni veritieri. Contemporaneamente divisi e complementari nella loro manifestazione, i due motivi fondanti l'onirocritica classica sono ben visibili sin da questa prima teorizzazione letteraria: da un lato prende forma il proposito di definire la natura e l'origine del sogno, dall'altro ha inizio l'antica questione legata alla possibilità che il sogno possiede di preannunciare o meno il futuro mediante un'immagine simbolica, la quale richiede dunque una corretta interpretazione⁸.

Per l'elaborazione di una personale teoria onirica Boccaccio riusa dunque fedelmente la terminologia e l'ideologia delle «auctoritates», prediligendo alla molteplicità delle dottrine oniriche medievali, la natura ambivalente del sogno, propria delle teorie classiche, alle quali più liberamente guarda invece Chaucer.

«*Vision, dream, fantome, oracles*» che dire vogliamo

Nei primi cinquantotto versi di *The House of Fame*⁹, il secondo dei poemi onirici composto da Chaucer tra il 1374 e il 1385¹⁰, anni in cui

⁶ Cfr. *Aen.*, VI, 893-898.

⁷ Cfr. Omero, *Odyssea*, a cura di A. LUDWICH, Teubner, Lipsia 1998.

⁸ Per la ripetuta alternanza tra interpretazioni umane e interpretazioni divine, che è alla base della trattazione classica relativa al sogno, si vedano le Introduzioni a ARTEMIDORO DI DALDI, *Il libro dei sogni*, a cura di D. DELCORNO, Adelphi, Milano 1993⁴ [ed. R. A. PACK, Lipsia 1963]; LUCIANO DI SAMOSATA, *Il sogno, il gallo, l'asino*, a cura di C. CONSONNI, Mondadori, Milano 1994 [ed. MACLEOD, Oxford 1974]. Cfr. inoltre H. BENDER, *Predizione e simbolo in Artemidoro alla luce della moderna psicologia del sogno, in Il sogno nell'antica Grecia*, a cura di G. GUIDORIZZI, Laterza, Roma 1988, pp. 161-171.

⁹ Studi fondamentali su quest'opera sono J. A. W. BENNET, *Chaucer's Book of Fame. An Exposition of «The House of Fame»*, Clarendon Press, Oxford 1968; S. DELANY, *Chaucer's «House of Fame»: The Poetics of Skeptical Fideism*, University of Chicago Press, Chicago 1972; P. BOITANI, *Chaucer and the Imaginary World of Fame*, Brewer, Cambridge 1984.

¹⁰ Per un'ampia introduzione sulla vita e la cronologia delle opere chauceriane si vedano G. CHAUCER, *The Riverside Chaucer*, a cura di L. D. BENSON, Oxford University Press, Oxford

l'influenza da parte della contemporanea, o di poco anteriore, letteratura italiana incide maggiormente sulla sua fantasia, nelle vesti di narratore e protagonista, il poeta inglese fornisce una «summa» delle proprie conoscenze «oniriche», con quell'atteggiamento straniato e falsamente inconsapevole che caratterizza nel testo ogni intervento del personaggio-autore¹¹:

God turne us every drem to goode!
 For hyt is wonder, be the roode,
 To my wyt, what causeth swevenes
 Eyther on morwes or on evenes,
 And why th'effect folweth of somme,
 And of somme hit shal never come;
 Why that is an avision
 And why this a revelacion,
 Why this a drem, why that a sweven,
 And noght to every man lyche even;
 Why this a fantome, why these oracles,
 I not; but whoso of these miracles
 The causes knoweth bet then I,
 Devyne he, for I certainly
 Ne kan hem noght, ne never thinke
 To besily my wyt to swinke
 To knowe of hir signifaunce
 The gendres, neyther the distaunce
 Of tymes of hem, ne the causes,
 Or why this more then that cause is¹² (*HF*, I, 1-20).

1988; D. PEARSALL, *The Life of Geoffrey Chaucer. A Critical Biography*, Blackwell, Cambridge 1992. Per le tre opere con cui si fa generalmente iniziare la produzione chauceriana, *The Book of the Duchess*, *The House of Fame* e *The Parliament of Fowls*, rinvio a J. WINNY, *Chaucer's Dream-Poems*, Chatto & Windus, Londra 1973; A. C. SPEARING, *Medieval Dream-Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1976; R. R. EDWARDS, *The Dream of Chaucer: Representation and Reflection in the Early Narratives*, Duke University Press, Londra 1989.

¹¹ Cfr. W. C. CURRY, *Chaucer and the Medieval Sciences*, Barnes and Noble, New York 1960, pp. 196-197; 202-203.

¹² «Dio ci volga in bene i sogni! / Ma m'intriga, per la croce, / saper donde viene il sogno / sia di sera che al mattino, / che poi spesso anche si avvera / o non capita un bel niente; / io mi chiedo s'è visione, / o se è rivelazione, / vero sogno o dormiveglia, / non per tutti è uguale cosa; / se sia oracolo o fantasma / io non so, ma chi conosce / più di me di queste cose, / indovini, perché certo / non riesco e neppur penso / di sprecare il mio cervello / per capire quel che sono / questi tipi, tempi e modi, / la durata ed il motivo /

A una prima lettura, la discussione allegorica su cui si fissa il testo più che fornire indicazioni che chiariscano la posizione del poeta in materia di sogni solleva molti degli interrogativi che attanagliano i pensatori illustri della tarda antichità circa l'origine, le caratteristiche e le cause delle esperienze oniriche. Pur dichiarando il proprio interesse verso tali fenomeni e la propria intenzione a studiarne le tipologie e varietà («gendres»), i tempi e i modi di manifestazione («distaunce» e «tymes») e in particolare le diverse derivazioni («causes»), al contempo il poeta denuncia, con una semplicità disarmante, non soltanto la personale incapacità di fare ordine tra le tante varietà di sogni, o di trovare un filo conduttore per l'elaborazione di una teoria onirica seria e fondata, ma in maniera ancora più sorprendente egli afferma, senza giri di parole, di non essere in alcun modo disposto a «sprecare» il proprio «cervello» nel tentativo di costituire una personale dottrina onirica.

Dietro tale assunto di «innocente ignoranza» da parte del poeta e protagonista, va senza dubbio riconosciuto il procedimento straniante dell'ironia chauceriana: l'importanza stessa del passo è sottolineata infatti dalla posizione ad apertura dell'opera, che le conferisce un rilievo particolare, dalla struttura chiusa, quasi a formare un'introduzione teorica al racconto vero e proprio, e circolare, dato che il messaggio veicolato dall'invocazione del primo verso richiama, in maniera perfettamente simmetrica e speculare, il contenuto del verso posto a chiusura e suggello della corona: «Turne us every drem to goode!» («Volga in bene i nostri sogni!», *HF*, I, 58). Il riferimento poi alla «croce» che caratterizza sia il secondo sia il penultimo verso («But ononly that the holy roode», *HF*, I, 57), disposti per questo in evidente posizione chiasmica, partecipa a rendere maggiormente visibile tale struttura e a conferirle ulteriore risalto. Inoltre, dal punto di vista del contenuto, Chaucer crea un'aspettativa nel lettore che è costantemente disattesa: nel momento in cui dichiara il proprio disinteresse nei confronti delle cause generatrici dei sogni, immediatamente dopo intesse un seppur disordinato elenco di possibili motivi che stanno alla base dei fenomeni

che li provoca di più». Per le citazioni dalle opere chauceriane l'edizione di riferimento è G. CHAUCER, *Opere*, a cura di P. BOITANI, trad. it. V. LA GIOIA, Einaudi, Torino 2000. Nel corpo del testo saranno usate le seguenti abbreviazioni: *BD*- *The Book of the Duchess*, *HF*- *The House of Fame*, *PF*- *The Parliament of Fowls*, *CT*- *The Canterbury Tales*, *LGW*- *The Legend of Good Women*. Si veda inoltre G. CHAUCER, *The Works of Geoffrey Chaucer*, a cura di F. N. ROBINSON, Oxford University Press, Oxford 1966².

onirici, riprendendo e rileggendo così la tradizione nel momento stesso in cui ne afferma il rifiuto.

Contrariamente alle proprie dichiarazioni, dunque, sin dalle prime battute l'autore richiama, attraverso procedimenti retorici e stilistici, l'attenzione del lettore affinché osservi con scrupolo il contenuto dei versi che pone in apertura del poema: in essi, infatti, Chaucer inserisce importanti indicazioni di poetica e di teoria della scrittura richiamando l'autorità delle fonti e manipolando la lunga tradizione dei «dream poems» attraverso la lente deformante dell'ironia.

Il primo aspetto su cui si sofferma il poeta inglese, riecheggiando trattazioni autorevoli in materia, riguarda il problema della classificazione dei sogni: Chaucer individua sei differenti denominazioni per indicare le esperienze oniriche che si presentano agli uomini nel sonno. Dal punto di vista puramente terminologico, i vocaboli «avisoun», «fantome» e «oracle» manifestano una chiara derivazione latina: per essi il poeta ha attinto, come Boccaccio, direttamente dal *Commento* macrobiano al *Somnium Scipionis* di Cicerone. Gli studiosi hanno spesso tentato di creare una diretta corrispondenza tra il catalogo della fonte medievale e quello del poeta inglese, individuando una precisa correlazione tra l'«avisoun» e la «visio», tra il «fantome» e il «visum» latino, riconoscendo il «dreme» nel «somnia» di Macrobio, e indicando la sua opposta manifestazione, lo «sweven», nell'«in-somnia»¹³. In effetti, nel dettato dei propri poemi onirici, Chaucer fa molte volte riferimento al commentatore medievale, indicandolo come una delle più importanti «auctoritates» nell'ambito delle trattazioni sui sogni: in *The Book of the Duchess*, il primo poema onirico composto da Chaucer intorno al 1369 «in morte» di Blanche, moglie di John of Gaunt, duca di Lancaster e figlio di Edoardo III, Macrobio è presentato come «He that wrot al th'avysoun / that he mette, King Scipioun, / the noble man, the Affrikan» («Colui che descrisse la visione / di Scipione – che era detto / l'Africano – con le tante / meraviglie di quel tempo», *BD*, 285-87); in *The House of Fame* è definito «the kyng» in riferimento all'importanza che

¹³ Il primo studioso a individuare una corrispondenza puntuale è stato B. A. K. TEN BRINK, *Chaucer. Studien zur Geschichte seiner Entwicklung und zur Chronologie seiner Schriften*, R. B. Publisher, Münster 1870. Inoltre, Koonce è convinto che il testo e le teorie macrobiane siano fondamentali per capire la struttura di *The House of Fame*. Cfr. B. G. KOONCE, *Chaucer and the Tradition of Fame*, Princeton University Press, Princeton 1966, pp. 46-57.

riveste nella tradizione onirica medievale (*HF*, II, 916); senza contare che il protagonista di *The Parliament of Fowls*¹⁴ (1374), per porre rimedio alle sofferenze dell'insonnia, si immerge nella lettura del *Somnium* macrobiano, proponendone un'interessante riduzione in «Middle English» (*PF*, 31-84). Un altro importante riferimento a Macrobio è presente, alcuni anni più tardi, nel *Nun's Priest's Tale* nelle parole del protagonista, il gallo Chauntecleer che, per dimostrare alla compagna Pertelote la carica profetica delle manifestazioni oniriche, cita Macrobio insieme ai due più importanti sognatori biblici, Daniele e Giuseppe (*CT*, VII, 3122-3126).

Tuttavia, non è facile, né del tutto possibile, individuare una perfetta simmetria tra la terminologia propria del *Commento* e l'elenco di fenomeni onirici presentato da Chaucer, a partire dal fatto che nell'autore inglese le categorie sono sei mentre la fonte ne prevede solamente cinque: la derivazione del vocabolo «revelacioun» non va infatti cercata nella tradizione pagana di Macrobio, bensì in quella cristiana, dato che le prime attestazioni del termine risalgono tutte ad autori come Tertulliano, Girolamo e Sant'Agostino, quasi sempre col valore di «revelatio Domini» o «revelatio divina»¹⁵. Soprattutto, il poeta non fornisce, in maniera diretta ed esplicita, alcuna indicazione per distinguere una «avisoun» da un «dreme», o un «fantome» da un «oracle», anzi, nella sua ostentata professione d'ingenuità sembra compilare un disordinato elenco di termini totalmente privi di ogni legame.

Particolarmente suggestiva risulta la proposta di Newman di interpretare i sei vocaboli come parte di uno schema tripartito, in cui ogni coppia è costituita dall'accostamento di due termini tra loro antitetici¹⁶. Secondo lo studioso americano, la base del principio oppositivo, che permette di avvicinare per antitesi i sei lessemi, consiste nella possibilità che i diversi tipi di manifestazioni oniriche posseggono di predire il futuro: in ogni coppia un termine si costituisce come fenomeno veritiero e profetico, messaggero di significati profondi alla luce di una giusta decodificazione, mentre il secondo riguarda eventi onirici del tutto fallaci, frutto di fenomeni fisici

¹⁴ Cfr. J. A. W. BENNET, *The Parlement of Foules: An Interpretation*, Clarendon, Oxford 1957.

¹⁵ Cfr. C. S. LEWIS, *The discarded image: an introduction to medieval and Renaissance literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, pp. 54 sgg.

¹⁶ Cfr. F. X. NEWMAN, «House of Fame, 7-12», in «English Language Notes», 1968, 6, pp. 5-12.

che turbano il dormiente durante la veglia, oppure di illusioni mentali, che nulla hanno a che vedere con il mondo reale. In realtà, il principio di opposizione tra sogno veridico e sogno non veridico può essere applicato senza forzature solamente alla terza coppia, quella cui Chaucer fa riferimento al verso undici: il vocabolo «oracole», richiamando l'«*oraculum*» macrobiano, va a indicare una rivelazione proveniente dall'altro mondo e recante una forma di conoscenza autorevole al di là dell'esperienza sensibile, mentre all'opposto, il «*fantome*» mutua il suo difetto divinatorio dal «*visum*» di Macrobio, assieme all'origine meramente corporea e mondana¹⁷.

Maggiori difficoltà di interpretazione si incontrano nell'analisi della seconda coppia: i termini «*dreme*» e «*sweven*», data la loro origine germanica, determinano più incertezze nei glossatori poiché per essi non è possibile stabilire un immediato confronto con la fonte latina basato su affinità o corrispondenze linguistiche. Se il «*dreme*» chauceriano può verosimilmente essere ricondotto al «*somnium*» di Macrobio, dunque a quel tipo di manifestazione che veicola significati profondi, se correttamente interpretati, l'identificazione invece della voce «*sweven*» con l'«*insomnium*», cioè con il sogno falso e ingannatore, può essere spiegata solamente ammettendo una forzatura da parte del poeta del significato originale del termine, sulla base della sua appartenenza a un campo semantico abbastanza ampio e non perfettamente definito. Originariamente, infatti, i termini «*dreme*» e «*sweven*» si presentano come sinonimi: derivando dall'«*Old English*», tali lessemi costituiscono le due modalità di espressione del moderno «*dream*» in «*Middle English*»¹⁸, insieme al termine «*avision*», di chiara derivazione romanza. Nei testi antecedenti il 1250 il sostantivo regolarmente usato col significato di «*dream*» era «*sweven*» e il corrispettivo verbo era «*meten*», mentre non era presente nessuna occorrenza del vocabolo «*dreme*» né nel verbo «*dremen*». Verso la fine del XIII secolo appaiono invece le prime forme di «*visio*» o «*avision*». La situazione rimane pressoché invariata per almeno un centinaio d'anni, quando intorno al 1350 prende avvio una vera e propria trasformazione nell'uso linguistico di questa terminologia: «*dreme*» prende il posto di «*sweven*» e allo stesso modo «*dremen*» va a

¹⁷ Cfr. E. GIACCHERINI, *Una «crux» chauceriana: i sogni nella «House of Fame»*, in «*Rivista di letterature moderne e comparate*», 1974, 27, pp. 165-176.

¹⁸ Cfr. E. C. EHRENSPERGER, *Dream Words in «Old» and «Middle English»*, in «*PMLA*», 1931, 46, 1, pp. 80-89.

sostituire «meten». Gli scritti di Chaucer, collocati tra il 1375 e il 1400, si inseriscono proprio in questa fase di transizione ed è probabile non solo che abbiano registrato tale cambiamento, ma anzi che abbiano attivamente influito nel passaggio da una terminologia all'altra. Grazie alla propria esperienza di uomo d'affari, molto probabilmente Chaucer permeò il linguaggio letterario con espressioni di uso quotidiano, non ancora standardizzate nel canone della letteratura ma già di uso comune: anche se i parlanti possedevano dunque una competenza linguistica, attiva o passiva, dei termini «dreme» e «dremen» già intorno alla metà del XIII secolo, in ambito letterario tali vocaboli cominciano a soppiantare la più antica e desueta terminologia onirica solamente un secolo dopo, situazione registrata dagli scritti chauceriani, testimoni e protagonisti al contempo di questa fase linguistica di passaggio¹⁹.

Se dunque la coppia «dreme-sweven» manifesta una natura più sinonimica che antitetica, lo stesso si può dire dei primi due vocaboli elencati da Chaucer, «avisoun» e «revelacion», che il *Roman de la Rose* e le fonti bibliche presentano infatti giustapposti, e non in opposizione²⁰. Per mantenere allora il carattere antitetico della coppia «avisoun-revelacion», il poeta avrebbe dovuto riferirsi all'antico significato del termine «avisoun» in «Middle English», quale «a false meaningless; a dream sent by the Devil», già presente nel latino classico, in cui in effetti «visio» poteva significare anche «sogno falso o ingannatore», valore semantico che si è poi conservato nei secoli della bassa latinità e del Medioevo, soprattutto negli scrittori cristiani, e in diversi testi del francese antico, con il significato di «visione falsa e inviata dal demonio»²¹.

Allo stesso modo, nella seconda parte dei versi posti in apertura di *The House of Fame*, Chaucer presenta un altrettanto confuso inventario delle più svariate derivazioni dei sogni, che solo in parte può essere ricondotto al *Commento* di Macrobio:

As yf folkys complexions
Make hem dreme of reflexions,

¹⁹ Per il rapporto tra Chaucer e la tradizione del proprio Paese cfr. P.M. KEAN, *Chaucer and the Making of English Poetry*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1972; I. ROBINSON, *Chaucer and the English Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1972.

²⁰ Cfr. GIACCHERINI, *Una «crux»*, cit., p. 172.

²¹ Ivi, pp. 173-175.

Or ellys thus, as other sayn,
 For to gret feblenesse of her brayn,
 By abstinence or by seknesse,
 Prison-stewe or gret distresse,
 Or ellys by dysordynaunce
 Of naturel acustumaunce,
 That som man is to curious
 In studye, or melancolyous,
 Or thus so inly ful of drede
 That no man may hym bote bede;
 Or elles that devocion
 Of somme, and contemplacion
 Causeth suche dremes ofte;
 Or that the cruel lyf unsofte
 Which these ilke lovers leden
 That hopen over-muche or dreden,
 That purely her impressions
 Causeth hem avisions;
 Or yf that spiritis have the myght
 To make folk to dreme a-nyght²² (*HF*, I, 21-42).

Sulla scorta dell'esempio boccacciano, nel momento in cui si trova a dover associare a ogni sogno una precisa ermeneutica, in base a origine e caratteristiche, Chaucer riduce la varietà delle manifestazioni oniriche a due tipologie soltanto: in primo luogo, riconosce nel vocabolo «dreme» tutti quei fenomeni che si presentano come il semplice riflesso nel sonno di stati fisiologici, quegli affanni di corpo o di spirito che caratterizzano l'uomo durante la veglia. Tali manifestazioni derivano dunque da fenomeni naturali, possono perciò avere luogo in seguito all'astinenza («abstinence»), a una «debolezza di cervello» («feblenesse of brayn»), alla malattia («seknesse»), a un generico disordine interiore («dysordynaunce»), oppure, possono nascere dal riflesso di una condizione affettiva, come la

²² «S'è l'umore della gente / che nel sogno si riflette, / o, qual dice pur qualcuno, / debolezza è del cervello, / astinenza o malattia, / la prigione o la stanchezza, / un disordine interiore / o costume di natura, / c'è il curioso di studiare / e chi ha malinconia, / chi si pieno è di paura / che nessuno può aiutarlo; / c'è chi è devoto al sonno, / e la sua contemplazione / si risolve spesso in sogni; / o è la vita travagliata, / che gli amanti usano avere / fra speranze e gran timori, / che con semplici impressioni / poi prospetta le visioni; / forse spiriti han potere / di portarci a notte i sogni».

malinconia («melamcolyous»), il troppo studio, o le speranze e le illusioni tipiche degli innamorati («hopen over muche or dreden»).

Per definire dunque quei sogni naturali che non presentano alcun carattere divinatorio, il testo chauceriano rimanda alle più diffuse teorie medico-scientifiche sulla fisiologia e la natura dei sogni, che fanno capo ad Aristotele. Lo Stagirita dedica tre brevi scritti alla definizione e interpretazione dei sogni: *Il sonno e la veglia*, *I sogni* e *La divinazione durante il sogno*, tutti contenuti nella silloge dei cosiddetti *Parva Naturalia*, o *Piccoli scritti di filosofia della natura*²³. In essi, Aristotele afferma che il sogno non è una vera e propria forma di conoscenza, né tramite i sensi né tramite l'intelligenza, ed è tuttavia percezione di immagini di oggetti quali si presentano nel sonno. Se la durata del sonno, sostiene il filosofo, dipende dal tempo in cui si compie nell'uomo il processo di assimilazione dell'alimento e alla sua trasformazione in sangue, è proprio per questo motivo che è da escludere l'esistenza di sogni divinatori, poiché in generale le manifestazioni oniriche sono un fenomeno interiore, causato dall'iterazione tra un elemento psicologico, cioè l'immaginazione, e un elemento fisiologico, cioè il flusso di purificazione del sangue che segue ai processi di ingestione e digestione del cibo. In questa prospettiva, il sogno non ha nulla a che fare con la divinità ma rimane un processo sensoriale assolutamente terreno che non può avere carattere profetico.

Va notato che anche Boccaccio cita fonti mediche e aristoteliche: nel capitolo delle *Genealogie* intitolato *De Somno*, prima di giungere alla trattazione sulle cinque categorie macrobiane, il Certaldese contamina infatti la tradizione mitologica classica, fondata su Ovidio, Seneca e Virgilio, con alcune teorie somatiche:

Somnus secundum quosdam est intimi ignis coheritio et per membra mollita et labore relaxata diffusa quies. Secundum vero alios est quies animalium virtutum cum intensione naturalium (*Geneal.*, I, XXXI, 1).

La stessa definizione è nuovamente inserita da Boccaccio nelle *Esposizioni*, all'interno del commento letterale del quarto canto dell'*Inferno*:

²³ Cfr. ARISTOTELE, *Parva Naturalia*, a cura di G. BIEHL, Teubner, Lipsia 1898. Si veda inoltre l'ed. it. ARISTOTELE, *Il sonno e i sogni. Il sonno e la veglia, I sogni, La divinazione durante il sonno*, a cura di L. REPICI, Marsilio, Venezia 2003. Per ulteriori approfondimenti cfr. G. CAMBIANO, L. REPICI, *Aristotele e i sogni*, in *Il sogno nell'antica Grecia*, cit., pp. 121-135.

Il sonno, secondo che ad alcuno pare, è un costringimento del caldo interiore ed una quiete diffusa per li membri indeboliti dalla fatica; altri dicono il sonno essere un riposo delle virtù animali, con una intensione delle virtù naturali²⁴ (*Esp.*, IV, 4).

La trattazione è condotta nella valutazione del sonno quale fenomeno naturale interno all'uomo: il carattere pacificante e consolatorio riconosciuto dalla tradizione mitologica al dio del Sonno trova riscontro nelle teorie fisiologiche che vedono il manifestarsi di questo fenomeno nei termini di una «diffusa quies», cioè di un generale rilassamento corporeo dovuto alla diminuzione del calore interno come diretta conseguenza a uno stato di fatica. È possibile inoltre notare che il sintagma «ignis coercitio», cioè letteralmente «repressione di un fuoco» interno all'uomo, collega l'analisi boccacciana alle teorie neoplatoniche che vedono nel sonno un fenomeno naturale, uno stato fisiologico, manifestazione di quella quiete derivante dall'avvenuta attenuazione delle agitazioni interiori all'uomo²⁵. Soprattutto, la solida unione, più volte ripresa da Boccaccio, tra sonno e morte, che fa evidentemente capo alla fratellanza mitologica delle due divinità classiche, è spiegata nelle *Genealogie* (I, XXXI, 4-5) nella prospettiva medico-scientifica per cui entrambi i fenomeni prevedono una perdita di calore da parte del corpo umano, quel calore che lo caratterizza invece tanto nello stato della veglia quanto genericamente nell'esercizio delle sue funzioni vitali. Tale discorso rimanda ulteriormente alle teorie aristoteliche diffuse in epoca medievale: il sonno è causato da vapori umidi che salgono dallo stomaco e ostruiscono le arterie, in questo modo il sangue si arresta e il calore corporeo tende a diminuire provocando un rilassamento in tutti i muscoli.

Una breve allusione alle teorie somatiche sulla causa dei sogni è presente anche nella parte più propriamente presa a calco da Macrobio: parlando del «phantasma» Boccaccio fornisce infatti una spiegazione naturale per l'«epialtes», e discutendo del «somnia» si attiene al luogo comune per cui i sogni veri appaiono di preferenza all'approssimarsi del mattino, quando il sognatore si trova in uno stato di maggiore tranquillità. Tanto Chaucer

²⁴ Cito da G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la «Comedia» di Dante*, a cura di G. PADOAN, in *Tutte le opere*, cit., VI, 1965.

²⁵ Cfr. PLATONE, *Timeo*, a cura di G. LOZZA, Mondadori, Milano 1994 [ed. J. BURNET, Oxford 1905].

quanto Boccaccio contaminano dunque la tradizione del *Comento al Somnium Scipionis* con quella di Aristotele, di Platone e della medicina del tempo.

In secondo luogo, in *The House of Fame*, Chaucer condensa nel lessema «avision» (o «avisoun» o «visioun») i valori semantici opposti al «dreme», cui vanno ricondotti tutti quei fenomeni che manifestano un carattere divinatorio e veicolano dunque importanti anticipazioni sugli avvenimenti futuri, occultandoli e rendendoli non immediatamente comprensibili dagli individui (*HF*, I, 43-52).

È dunque possibile leggere, nella poetica chauceriana relativa ai sogni, una struttura oppositiva, come ha suggerito Newman, la quale però si concentra sull'antitesi di due termini soltanto, come avviene anche in Boccaccio: il «dreme» e l'«avisoun» appunto. Nel primo dei poemetti onirici, *The Book of the Duchess*, è possibile individuare una chiara opposizione tra l'«avysoun» del verso 285, e il «dreme», del verso 289: il primo è utilizzato per indicare i sogni autorevoli delle «auctoritates», come Scipione, Giuseppe e il Faraone d'Egitto, quelle visioni cioè latrici di significati profondi e di alte verità; il secondo fa invece riferimento al sogno di cui è protagonista e narratore il poeta stesso, quasi a voler sottolineare, ironicamente, la distanza tra sé e la tradizione. Da notare che, per indicare il proprio sogno, il narratore utilizza anche il termine «sweven» (vv. 276, 442, 1330, 1334), ma nel momento in cui deve marcare l'opposizione tra la propria esperienza onirica e la veridica «avisoun» delle fonti classiche e medievali, necessita di un termine che senza dubbi la tradizione riconosca come opposto alla visione, e quindi si serve del «dreme». In *The House of Fame*, di nuovo il lemma «avisoun» è chiamato in causa per indicare un sogno allegorico della tradizione, in particolare quello di Creso (*HF*, I, 105), re della Lidia, e in maniera ancora più evidente all'inizio del libro II, Chaucer contrappone nuovamente il proprio «dreme» alle molte «avisoun» della tradizione, come quelle di Scipione, Isaia, Nabucodonosor, Turno ed Elcanore (*HF*, II, 511-517).

I versi introduttivi di *The House of Fame* dunque non solo si fondano su un sapiente gioco di rimandi intertestuali, soprattutto conferiscono il senso del rapporto istaurato da Chaucer nei confronti delle fonti: pur dimostrando di conoscere pienamente ogni tradizione onirica, il poeta rinuncia sin da subito a diventare un teorico, rifiutando di organizzare l'insieme delle conoscenze relative al sogno in un sistema coerente, nello

stesso modo in cui il protagonista del suo poema rifugge la pura teoria, inquadrando la propria trattazione onirica nell'ambito di preghiere che tolgono dalla sfera dell'umano la capacità di comprensione dei sogni:

Wel worthe of this thyng grete clerkys
 That trete of this and other werkes,
 For I of noon opinion
 Nyl as now make mensyon,
 But oonly that the holy roode
 Turne us every drem to goode! ²⁶ (*HF*, I, 53-58).

Al termine della discussione sull'origine e la natura delle manifestazioni oniriche, il poeta non sembra aver raggiunto alcun risultato soddisfacente, per questo, egli dichiara ironicamente la propria incapacità di penetrare a fondo il problema, che rimette infine nelle mani di Dio e dei «grete clerkys».

«*Somnium*» e «*fabula*»: la teoria di Panfilo

Il *Somnium* macrobiano costituisce non solamente la fonte privilegiata da cui attingono le classificazioni dei sogni elaborate da Boccaccio nelle *Genealogie* e da Chaucer nella parte introduttiva di *The House of Fame*, ma si fa al contempo veicolo per i due autori del particolare rapporto esistente tra la sfera onirica a quella letteraria.

Nei due capitoli antecedenti la celebre classificazione dei sogni, in effetti, Macrobio propone di catalogare, attraverso lo stesso criterio adottato per le manifestazioni oniriche, anche le rappresentazioni artistiche, individuando così una gerarchia di cinque tipologie letterarie, molto simile alla celebre tassonomia onirica. Il commentatore traccia dunque un parallelo tra l'ambito del sogno e quello della rappresentazione letteraria: entrambi includono tipologie elevate e inferiori, ed entrambi consentono tipologie intermedie tra «alto» e «basso», cosicché l'atteggiamento mentale che sta alla base della classificazione teoretica di tipi di sogno, elevati, bassi o intermedi, apre progressivamente alla catalogazione delle rappresentazioni oniriche in letteratura, e ancora più genericamente ai diversi tipi di «fabula».

²⁶ «Buona sorte agli scienziati / impegnati in questi studi, / non so dare un'opinione / che sia degna di menzione, / altro che la santa croce / volga in bene i nostri sogni!».

Soprattutto, indicando nell'espedito narrativo del sogno l'esempio più significativo della «fictio» letteraria, Macrobio inserisce la teorizzazione sulle manifestazioni oniriche in un più ampio discorso di ermeneutica della letteratura. La trattazione è infatti condotta nel tentativo di sottolineare la seria attenzione filosofica che è necessario riconoscere al *Somnium* di Cicerone come opera letteraria: interrogandosi sull'utilità dell'inserzione di un sogno in un discorso puramente politico e filosofico²⁷, scelta narrativa che nel tempo ha sollevato le critiche di numerosi detrattori, il commentatore si impegna infatti a riconoscerne la dignità e il valore conoscitivo, al di là della natura di artificio e invenzione letteraria. Macrobio estende così il discorso sulla classificazione dei sogni a un più vasto ambito letterario, riconoscendo alle manifestazioni oniriche lo statuto di vere e proprie «fabulae», vale a dire invenzioni letterarie che possono essere efficacemente inserite nei discorsi o nei trattati di coloro che si occupano di filosofia ben sapendo che la descrizione nuda e cruda, «così come si sottrasse alla conoscenza rozza degli uomini comuni attraverso vari veli di cose e coperture, allo stesso modo vuole che i saggi si occupino dei suoi segreti tramite le narrazioni mitiche»²⁸ (*Comm. in Somn.*, I, 2, 17).

La medesima questione, posta negli stessi termini, è presente nel libro inserito a capo delle *Genealogie*, laddove Boccaccio discute intorno alla stirpe del dio pagano Demogorgone e alla nascita del suo primo figlio Litigio, inserendo quella che il mitografo stesso denuncia come «fabula», a sua volta tratta da Teodonzio. Al termine della narrazione favolosa, Boccaccio sente l'esigenza di sottolineare l'importanza dell'uso di una «ridiculum fabulam» nella discussione sulla mitologia pagana, a patto però che subito dopo averla udita, si rimuova «dalla verità la cortecchia della finzione».

Allo stesso tempo, sull'esempio macrobiano, Boccaccio applica le categorie «oniriche» operando una classificazione interna alla «fabula» stessa, in base alla quale i primi tre tipi si distinguono per il rapporto verità-finzione del senso letterale. Bruni evidenzia che tutti e tre i tipi si salvano perché contengono verità profonde, svelate dall'analisi allegorica: la lettera è più o meno attratta verso il polo del fingere, ma ciò che conta è il messaggio

²⁷ «Sed quid vel illi commento tali vel huic tali somnio in his potissimum libris opus fuerit, in quibus de rerum publicarum statu loquebatur?» (*Comm. in Somn.*, I, 1, 3).

²⁸ Per la traduzione si veda A. TEODOSIO MACROBIO, *Commento al «Somnium Scipionis»*, a cura di M. REGALI, I, Giardini, Pisa 1983.

profondo che essa trasmette²⁹. L'unico modo per salvare il valore della «fictio» letteraria è, secondo Boccaccio, scovare il significato allegorico ch'essa sottende, riconoscendole così una vera e propria funzione conoscitiva al di là della veste letterale assolutamente fittizia³⁰.

Attraverso il rapporto di equipollenza tra il «*somnium*», così come è descritto da Macrobio, «ciò che copre con figure e vela con enigmi il significato, di quello che mostra» (*Comm. in Somn.*, I, 3, 10), e la «fabula», intesa nelle *Genealogie* come «*exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio*» (*Geneal.*, XIV, IX, 4), Boccaccio riafferma a più riprese l'autonomia e la serietà della «fictio» poetica, che può elevarsi a «*scientia veneranda*», fino ai temi teologici supremi, non solo per il grado di elaborazione formale, ma anche per il contenuto ideologico e morale. L'operazione sottesa al riconoscimento del valore profetico di un sogno può allora essere considerata la stessa che più genericamente svolge l'esegesi letteraria nel momento in cui individua i significati allegorici sottesi al senso letterale di uno scritto: la veridicità del sogno letterario corrisponde in qualche modo all'esemplarità della narrazione favolosa; discutendo sulla veridicità dei sogni, Boccaccio discute dunque sulla capacità dimostrativa e pedagogica della «fabula».

Similmente, ma in un contesto poetologico del tutto diverso, il personaggio di Panfilo intesse nel *Decameron* una personale teorizzazione sui sogni che rimanda a un più ampio discorso sulla teoria della letteratura, legato al rapporto esistente tra il valore esemplare delle novelle e la capacità delle «fabule» di dare insegnamenti di vita, che nulla hanno a che vedere con l'universo divino e teologico e tutto con la dimensione terrena e laica dell'uomo. Nella sesta novella della quarta giornata, per introdurre i reciproci sogni di Andriuola e Gabbiotto, Panfilo attende a un vero e proprio approfondimento teorico sulla natura, classificazione e corretta interpretazione dei sogni:

E però, amoroze donne, voi dovete sapere che general passione è di ciascun che vive il vedere varie cose nel sonno, le quali quantunque a colui che dorme, dormendo, tutte paian verissime, e desto lui, alcune vere, alcune

²⁹ F. BRUNI, *Boccaccio: l'invenzione della letteratura mezzana*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 48-49.

³⁰ Cfr. F. TATEO, *Poesia e favola nella poetica del Boccaccio*, in «*Filologia romanza*», 1958, V, 19, pp. 267-342: 306-308.

verisimili e parte fuori da ogni verità giudichi, nondimeno molte esserne avvenute si trovano (*Dec.*, IV, 6, 4).

Le parole del novellatore sollevano innanzitutto una questione di ordine tassonomico, poiché la strana tripartizione dei sogni, in base alla loro interpretazione, tra veri, verisimili e totalmente falsi non trova immediato riscontro né nella tradizione onirica medievale né tanto meno in quella classica, ma mette in luce il rapporto che il narratore, sotto le mentite spoglie del proprio personaggio, istituisce tra sogno e letteratura. La tripartizione dei sogni offerta da Panfilo tra veri, verisimili e totalmente falsi, non è infatti di natura onirica ma narrativa, esiste cioè una sorta di sovrapposizione e scambio tra sfera letteraria e sfera onirica, così che il sogno diviene il mezzo di cui Boccaccio si serve per trasferire al lettore importanti indicazioni di poetica e prassi della scrittura. L'operazione messa in atto dall'autore del *Decameron*, attraverso le parole del personaggio, si esplica in una vera e propria «contaminatio», tra livelli retorici differenti: la tripartizione dei sogni, esposta nella sesta novella della quarta giornata rimanda infatti alla classificazione narratologica medievale, e prima classica, che suddivide i diversi generi di narrazione in base al loro grado di adesione alla realtà. Si tratta della stessa suddivisione già presente nel *Proemio* dell'opera, nel momento in cui l'autore, dopo averne specificato l'intento consolatorio e pedagogico, definisce la natura delle cento narrazioni che andrà a raccogliere sotto l'espedito narrativo della cornice come «novelle, o favole, o parabole, o istorie che dire vogliamo» (*Dec.*, *Proemio*, 13). I tre termini, «favola», «parabola» e «istoria», possiedono un uso consolidato nel Medioevo, trovando riscontro nei «tria genera narratorum» della retorica medievale che riprende la tripartizione classica della *Retorica ad Herennium*: la «storia» è riconducibile all'«historia», cioè nella «narratio aperta» di Cicerone, la «parabola» corrisponde invece all'«argumentum», che con le sue «res fictae» ma possibili riprende la «narratio probabilis» ciceroniana; infine, la «fabula», con le sue narrazioni «neque verae, neque verisimiles», ripete la «narratio brevis» della retorica classica³¹. L'apparente equivalenza sinonimica

³¹ Cfr. E. MALATO, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in «*La novella italiana*». Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), I, Salerno, Roma 1989, pp. 3-45: 30. Per precisi riferimenti bibliografici sulla «narratio brevis» rinvio agli studi di Zumthor, Jauss, Faral, Curtius, Lausberg e Dubuis ricordati da Malato nelle note 14, 48 e 57 del saggio citato.

dei vari termini, rilevata da Stewart³², risulta smentita dall'uso differenziato che lo stesso Boccaccio ne fa all'interno dell'opera, come sostiene invece Malato: il termine «favola» ricorre poche volte, con riferimento sempre a narrazioni interne ai racconti e scopertamente non veritiere; il lessema «storia», o «istoria», ha ugualmente poche occorrenze in relazione a fatti in cui il dato storico appare prevalere su quello narrativo; mentre «parabola» non torna mai nel *Decameron*³³. Secondo Battaglia Ricci, i tre termini, usati prima nel *Proemio* e poi nell'introduzione di Panfilo, «alludono forse proprio alla natura proteiforme del genere letterario utilizzato, privilegiando ciascuno di questi termini uno degli aspetti che caratterizzano la novella, e dunque i vari livelli di lettura possibile»³⁴.

Di certo, il riferimento da parte di Panfilo alle «favole, parabole o istorie», che nel termine generale «novella» trovano il proprio definitivo superamento, è lo strumento attraverso cui l'autore fornisce al lettore dei riferimenti più correnti e famigliari per potersi orientare, data la novità delle composizioni boccacciane rispetto alla narrazione breve medievale. In questo modo, il narratore invita a leggere le novelle di sogno non per mezzo delle categorie elaborate dall'onirocritica, ma piuttosto attraverso

³² Secondo la studiosa, il famoso assunto metanarrativo del *Proemio* costituisce, da un lato, una definizione della novella come genere letterario e come termine generale che include tutti gli altri, dall'altro, si presenta come ricavato «attraverso un processo di semplificazione e di adattamento, della dottrina retorica della “narratio”». Cito da P. STEWART, *Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario*, in EAD, *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1986, pp. 7-18: 13-14.

³³ Nell'edizione di riferimento, Vittore Branca individua nella serie di sostantivi il carattere misto della materia decameroniana (nota 1 p. 9). Diversi anni prima, Di Francia e Muscetta indicano più genericamente la totale indifferenza nell'uso dei quattro lessemi da parte dell'autore, come legati da un rapporto di perfetta sinonimia. A questa serie apparentemente omogenea, aperta a un possibile uso alternativo nell'esordio proemiale, Malato riconosce invece un uso «scrupolosamente e puntigliosamente differenziato degli stessi termini all'interno dell'opera, ogni volta che capitò di usarne con riferimento specifico all'oggetto che si vuol definire». Cito da E. MALATO, «Favole, parabole, istorie». *Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, in «Favole, parabole, istorie». Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI, R. BESSI, Salerno, Roma 2000, pp. 17-30: 19. Cfr. inoltre S. SARTESCHI, *Valenze lessicali di «Novella», «Favola», «Istoria» nella cultura volgare fino a Boccaccio*, in «Favole, parabole, istorie», cit., pp. 85-108.

³⁴ L. BATTAGLIA RICCI, *Novellistica, omiletica e trattatistica del primo '300*, in «Favole, parabole, istorie», cit., pp. 31-54: 49.

quelle su cui si basa l'esegesi letteraria: il fatto che, in un discorso che dovrebbe riguardare la corretta interpretazione e catalogazione dei sogni, Boccaccio, per bocca di Panfilo, richiami il fondamento su cui si basa l'individuazione e l'enunciazione del genere della novella³⁵, in qualche modo conferisce alla dimensione e alla tematica onirica un'importanza particolare.

Il sogno fornisce dunque la possibilità all'autore di rinviare a un discorso sull'ideologia e prassi letteraria al fine di sottolineare l'innovazione della propria scrittura, rispetto alla variegata tradizione cui fa capo. In particolare, la suddivisione dei sogni esposta da Panfilo in base al maggiore o minore grado di approssimazione alla realtà esprime, a un più alto livello, la preoccupazione di Boccaccio, come scrittore di racconti, di rimanere legato alla realtà della tradizione narrativa, come testimoniano le parole di Fiammetta nella quinta novella della nona giornata:

Se io dalla verità del fatto mi fossi scostare voluta o volessi, avrei ben saputo e saprei sotto altri nomi comporla e raccontarla; ma per ciò che il partirsi dalla verità delle cose state nel novellare è gran diminuire il diletto negl'intendenti, in propria forma, dalla ragion di sopra detta aiutata, la vi dirò (*Dec.*, IX, 5, 5).

La veridicità dei sogni rimanda dunque più genericamente alla veridicità delle novelle che contengono i sogni, la quale è giustificata non come fine a se stessa, ma per il maggiore diletto che essa procura. Ciò che interessa a Boccaccio è l'efficacia del racconto, quindi la maggiore o minore verità dei sogni non è che un mezzo per raggiungere questo fine. Per usare le parole di Pamela Stewart: «Si tratta non di uno scrupolo di veridicità storica, ma di una preoccupazione di ordine retorico, che ci riporta proprio alla dottrina della “narratio” e rientra nel requisito di plausibilità essenziale della narrazione»³⁶. Da un lato, la veridicità del

³⁵ Cfr. C. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in «*La novella italiana*», cit., II, pp. 47-57. Si veda inoltre M. PICONE, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in «*La novella italiana*», cit., I, pp. 119-154; W. HAUG, *La problematica dei generi nelle novelle di Boccaccio: la prospettiva di un medievista*, in «*Autori e lettori di Boccaccio*». Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre, 2001), a cura di M. PICONE, Cesati, Firenze 2002, pp. 127-140; L. SURDICH, *La rimodellizzazione novellistica dei generi letterari*, in «*Autori e lettori di Boccaccio*», cit., pp. 141-177.

³⁶ P. STEWART, *Retorica e mimica*, cit., p. 16.

racconto di sogni, così come della narrazione in genere, è indispensabile innanzitutto per il diletto novellistico, come Fiammetta insegna, ma fa al contempo sì che i racconti possano fungere da «*exempla*»: in questo senso si spiega il richiamo dei sogni «assolutamente veri» alla tipologia narrativa delle «*istorie*».

La cartina al tornasole utilizzata per distinguere tanto i sogni quanto i vari tipi di narrazione è dunque il rapporto che in ognuno corre tra «*inventio*» e realtà: d'altra parte, nelle *Genealogie* Boccaccio osserva, contro chi accusa i poeti di essere mendaci, che il poeta non incorre nell'onta di mendacio quando esegua onestamente il suo compito, che non è quello di mentire ma di inventare, proprio per questo, le discussioni circa la veridicità dei sogni invitano a riflettere su un tipo di letteratura che è costantemente sospesa tra finzione e realtà. Il fatto poi che il sogno possieda il fine di illustrare una verità morale, lo accomuna anche alla «*parabola*», così come è definita da Boccaccio in *Geneal.*, XIV, IX, 10, quale sinonimo di «*exemplum*», cioè quel tipo di narrazione che cela sempre una dimostrazione, dato che neanche i racconti delle deliranti vecchiette (*Geneal.*, XIV, X, 7) sono privi di un fine, che è quello di incutere paura ai fanciulli, dilettere le fanciulle, prendere in giro i vecchi o mostrare il potere della Fortuna.

L'introduzione di Panfilo alle novelle di sogno ha dunque il compito metanarrativo di proiettare tali narrazioni in un contesto letterario preciso, spiegando come di volta in volta Boccaccio utilizzi la materia onirica per creare «*favole*» letterarie, riscrivendo, parodizzando e contaminando materiali più o meno tradizionali, oppure «*istorie*», cioè racconti di eventi realmente accaduti, frammenti di cronaca che proprio in quanto tali sono sospesi sulla sottile frontiera che separa realmente accaduto da ciò che può accadere, o ancora per offrire al lettore delle «*parabole*», al fine di «*ri-creare*, in modo giocoso e critico, problematico e pluridiscorsivo, decostruiti schemi mentali e letterari del passato, un innovativo e personalissimo trattato morale»³⁷.

In questa direzione, la questione della veridicità delle manifestazioni oniriche apre al discorso sulla capacità della letteratura di trasmettere un significato, lo stesso che nelle *Genealogie*, pur in un contesto letterario diverso, innalza la «*fabula*» fino agli alti contenuti della filosofia e della teologia.

³⁷ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Novellistica*, cit., p. 53.

La verità del sogno e la finzione della letteratura

Nel *Nun Priest's Tale*, Chaucer inserisce, nelle parole dei due protagonisti, il simpatico e vanitoso gallo Chauntecleer e l'amata gallina Pertelote, un interessante discorso sulla veridicità e falsità dei sogni che, attingendo dalle più celebri teorie oniriche della tradizione classica e medievale, presenta importanti questioni di teoria della letteratura.

Un giorno, il gallo racconta a Pertelote, la preferita tra le sette compagne, di aver fatto un sogno orribile e spaventoso, in cui è catturato da una grossa bestia, dalla pelliccia gialla e rossa, le orecchie e la coda scuri come il catrame e gli occhi fiammeggianti. Se il gallo non ha dubbi sulla veridicità del proprio sogno, che definisce «chiaro e manifesto» al pari di una visione rivelatrice degli avvenimenti futuri, la compagna Pertelote classifica tale esperienza, richiamando la teoria medica degli umori, come «*somnium naturale*», conseguenza di uno squilibrio umorale, dovuto forse al troppo cibo o a un'eccedenza di bile rossa, dato il colore del manto dell'animale protagonista del sogno. La gallina rivolge dunque l'improbabile invito al consorte, sulla base di improvvisate conoscenze mediche, di farsi un «lassativo di verdura», per purgare il proprio corpo dall'umore (CT, VII, 2961-2969).

Al contrario, Chauntecleer vuole dimostrare che «del sogno la visione / qualcosa sempre vuol significare» (CT, VII, 2978-79), così narra, per convincere l'interlocutrice, oltre a casi di vita quotidiana, il sogno di San Kenelmo, intrecciando la vicenda con citazioni tratte dal *Somnium* macrobiano, dalle visioni di Daniele e dalle narrazioni bibliche di Giuseppe e del Faraone, nonché richiamando i sogni di Creso di Libia e quelli di Andromaca³⁸. L'ironia chauceriana vuole però che, nel momento in cui il personaggio si accinge a vestire i panni del teorico esperto della materia onirica, le sue dimostrazioni sul carattere profetico dei sogni sono bruscamente interrotte per lasciare spazio a un gioioso momento di incontro tra i due pennuti.

³⁸ Cfr. C. LOMBARDI, *Il gallo Chauntecleer personaggio intertestuale*, in «*Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza*». Atti del IV Convegno scientifico dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Torino, 14-16 settembre 2006), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 241-249.

Solo al termine del racconto, il narratore riprende la discussione sui sogni allargando il ragionamento a una questione che riguarda più propriamente la teoria della letteratura, e in particolare la capacità che la parola letteraria possiede di trasmettere un significato. Il discorso del narratore va infatti letto guardando oltre la questione della veridicità o falsità dei sogni³⁹:

But ye that holden this tale a foyle,
As of a fox, or of a cok and hen,
Taket h the moralite, goode men.
For Seint Paul seith that al that writen is,
To oure doctrine it is ywrite, ywis;
Taket h the fruyt, and lat the chaf be stille⁴⁰ (CT, VII, 3438-3443).

In un contesto fortemente contaminato dall'ironia, l'invito a «prendere il succo» lasciando da parte la «scorza» rimanda al dibattito trecentesco, molto sentito nelle discussioni accademiche della seconda metà del Trecento in Italia, circa la difesa ed esaltazione della poesia rispetto alle altre scienze, la discussione cioè riguardante il potere che la poesia in quanto «fabula» possiede di veicolare significati profondi e che conduce alla grande apologia della letteratura che Boccaccio elabora negli ultimi due libri delle *Genealogie*. Nel momento in cui Chaucer, sotto le mentite spoglie del suo «alter ego» Cantachiario, si interroga sui significati da attribuire ai sogni, al di là della «scorza» fittizia dell'invenzione, non fa altro che proporre una personale riscrittura della questione riguardante il potere che la parola letteraria possiede di veicolare un significato, problema discusso dal Boccaccio mitografo sulla base dell'equivalenza, mutuata da Macrobio, tra «*somnium*» e «*fabula*».

³⁹ Il discorso sulla veridicità o falsità delle manifestazioni oniriche, condotto nel *Nun Priest's Tale*, è svolto, in maniera più diffusa, nel *Troilus and Criseyde* (V, 246-266; V, 358-387; V, 1233-1243), attraverso la precisa rilettura del *Filostrato* boccacciano (*Filos.*, V, 26; V, 32; VII, 23-24; VII, 27-29; VII, 39-40; VIII, 19-20). Da notare anche la somiglianza con alcuni passi del *Filocolo* (IV, 14, 1; IV, 136, 2). Le edizioni di riferimento sono G. BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere*, cit., II, 1964; BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di A.E. QUAGLIO, in *Tutte le opere*, cit., I, 1967.

⁴⁰ «Ma di questa storia non crediate / ch'essa riguardi solo un animale, / non ne trarreste debita morale. / “Per nostro insegnamento” Paolo disse / “soltanto vale, quello che si scrisse”: / perciò prendete il frutto e via la scorza».

Se la sovrapposizione tra sfera letteraria e sfera onirica conduce Boccaccio a riconoscere nel *Decameron* la funzione tanto ludica quanto «dimostrativa»⁴¹ delle novelle, e nelle *Genealogie* a identificare le verità nascoste dietro il velo della finzione letteraria, il fatto che Chaucer inserisca al termine del *Nun's Priest Tale* in un contesto fortemente ironico, sotto le neanche troppo mentite spoglie di un simpatico e vanitoso animale, col quale condivide forse non a caso anche parte del nome (*Chauntecleer*), l'invito a cogliere i significati profondi una volta lasciata «la scorza» della finzione narrativa, fornisce un'importante indicazione circa la poetica che informa la sua scrittura, specialmente nel genere del poema onirico.

La poesia di Chaucer, a partire proprio dalle opere giovanili, da *The Book of the Duchess*, a *The House of Fame* a *The Parliament of Fowles*, non vuole infatti sottendere alcun significato divinamente ispirato: la «fabula» chauceriana esaurisce tutta la propria essenza e potenza nel significato letterale il cui intento non è quello di rivelare o insegnare, ma sicuramente quello di divertire. L'invito dunque del gallo a lasciare la «scorza» per prendere il «frutto» è da intendersi sotto il filtro dell'ironia chauceriana: la stessa incapacità da parte dell'animale di giungere a una sistemazione logica e ordinata delle manifestazioni oniriche rispecchia quegli assunti di ingenuità, più volte inseriti da Chaucer nelle proprie opere, nei confronti delle tradizioni riguardanti i sogni e, più latamente, testimonia la distanza e la libertà con cui l'autore inglese decide di guardare alle «auctoritates» per l'ideazione di una parola poetica nuova e del tutto personale. In effetti, il genere della visione onirica, cui sono riconducibili le opere giovanili chauceriane, diviene per l'autore inglese il mezzo ideale per indagare gli aspetti più nascosti della realtà, come le sfumature psicologiche dell'amore, la sua degenerazione in follia o in malattia: il fatto stesso che il poeta decida di inserire il discorso sui significati nascosti della poesia nelle parole di due pennuti e in un contesto fortemente ironico indica la volontà di ideare una parola che sia sciolta dalle convenzioni e dai vincoli della tradizione, che si esprima in una forma più libera, decisa a contaminare e confondere

⁴¹ Battaglia Ricci sottolinea che l'atto del novellare ha luogo col preciso intento di mostrare, dimostrare e insegnare: la fitta presenza di questi termini nei cappelli delle novelle conferma che «la funzione educativa del ragionare collettivo non è meno estesa della funzione ludica». Cito da BATTAGLIA RICCI, *Novellistica*, cit., p. 34.

filosofia, teologia, mito, realtà e invenzione, alto e basso, e che abbia dunque al proprio centro un'unica vera morale, quella del piacere del racconto.

Allo stesso tempo, il parallelo tra sogno e letteratura fornisce all'autore inglese la possibilità di definire la questione centrale della visione onirica: la finzione letteraria che è alla base del poema onirico diventa spesso un mezzo di autoriflessione a disposizione dell'autore⁴². In effetti, Kruger sostiene che la visione onirica come genere letterario produce un'opera la cui forma complessa inevitabilmente richiama attenzione su di sé e sui suoi stessi processi di movimento, rendendosi così soggetta a diventare metarappresentazione, «tematizzando argomenti di rappresentazione e interpretazione»⁴³: in questo modo la letteratura trova nel sogno uno strumento di autorappresentazione e autoriflessione.

In effetti, in *The Book of the Duchess*, il primo dei poemetti onirici chauceriani, il narratore comincia descrivendo un sogno in cui il rapporto con la realtà è del tutto ambiguo poiché essa si manifesta come «un mondo imbambolato» che è quasi «sul punto di svanire»:

But as yt were a mased thyng,
 Alway in poynt to falle a-down;
 For sorwful ymagynacioun
 Ys alway hooly in my mynde⁴⁴ (*BD*, 12-15).

Con queste parole la visione onirica fa emergere proprio il problema relativo alla letteratura che il Medioevo considera tra i più delicati: la posizione che essa occupa tra verità e falsità. Se Boccaccio utilizza i diversi tipi di sogno per difendere la capacità della «fabula» di trasmettere un significato, la «visione intermedia», come la definisce Kruger, offre a Chaucer «la possibilità di esplorare, nell'ambiguità dell'esperienza onirica, le inquietudini relative all'ambiguità dell'arte letteraria»⁴⁵. Lo studioso fa inoltre notare, a supporto di questa tesi, che l'identificazione della visione onirica come fenomeno autoriflessivo trae supporto dalla straordinaria

⁴² Cfr. K. L. LYNCH, *The Hight Medieval Dream Vision. Poetry, Philosophy, and Literary Form*, Stanford University Press, Stanford 1988, pp. 71-76.

⁴³ Cfr. KRUGER, *Il sogno*, cit., p. 222.

⁴⁴ «Vedo un mondo imbambolato / ch'è sul punto di svanire; / un'immagine penosa / tutta invade la mia mente».

⁴⁵ Cfr. KRUGER, *Il sogno*, cit., p. 225.

associazione medievale tra il sogno e lo specchio, intendendo quest'ultimo come strumento privilegiato di «auto-osservazione»⁴⁶. D'altra parte, ricordando che D'Agata D'Ottavi dedica un lungo e approfondito studio alle strutture «en abyme» nei poemi onirici chauceriani, è interessante notare come nel *Squire's Tale* (CT, V, 367-372) la causa del sogno di Canace sia individuata proprio in uno specchio; o ancora, nello *Knight's Tale* (CT, I, 1384-1388; 1391-1401), Arcite decide di tornare ad Atene, nascondendo la propria identità, dopo aver sognato e dopo essersi riflesso in uno specchio, così che «sogno» e «specchio» divengono forme parallele o complementari di autoconoscenza.

Per Chaucer, il sogno e la visione costituiscono dunque uno strumento fondamentale dell'autoriflessione e dell'autosservazione che egli compie sulla propria scrittura. Laddove il mondo contemporaneo viene meno nella sua solidità e fondatezza, il sogno letterario costituisce l'alternativa valida per ridare fondamento all'esistenza, sostituendo la logica onirica a quella corrotta e viziata della veglia: la letteratura che trova nel sogno il genere o la tematica privilegiata si trasforma così veramente nel «sogno della letteratura», nella volontà cioè dei poeti di abbandonare una realtà che non soddisfa e di porsi nel meraviglioso mondo della finzione letteraria.

⁴⁶ Per tali questioni rinvio alle note 54 e 55 nel testo di KRUGER, pp. 225-226.

II.

LA SINTASSI DEL POEMA ONIRICO

«*Vis imaginativa*» e «*chiave della memoria*»

Nel cammino che conduce il protagonista-autore dell'*Amorosa visione*, l'opera boccacciana che più propriamente risponde al genere onirico, per tutto il tempo del racconto, ad ammirare grandi dipinti, sale affrescate e personaggi allegorici e illustri, la derivazione della «visio in somnis», che fa da cornice all'opera intera, trae la propria giustificazione iniziale da una situazione psicologica che, a sua volta, costituisce il canone introduttivo su cui si fondano le fantasie di questo genere. In effetti, le manifestazioni oniriche che fondano il dettato narrativo tanto dell'opera boccacciana, concepita tra il 1341 e il 1342 come la prima incondizionata adesione alla civiltà toscana e al canone dantesco, quanto dei poemi onirici chauceriani¹, non si presentano come il prodotto di forze divine o diaboliche, né anticipano eventi piacevoli o tragici, ma da un lato presentano al dormiente, in modo inusuale, aspetti della realtà che egli stesso ignora o dei quali non è pienamente consapevole, dall'altro trascendono l'individualità della persona e forniscono indicazioni utili per comprendere l'episteme

¹ Il Medioevo eredita dalla tradizione classica e dalla Scritture il genere onirico e visionario: oltre al *Somnium* ciceroniano e al *Commento* di Macrobio, è necessario ricordare le visioni di Ezechiele, di Paolo e di Giovanni, il *De Planctu Naturae* di Alain de Lille; i *Dialoghi* di Papa Gregorio consacrano il «sogno» e la «visione» come strumenti letterari tradizionali per introdurre apparizioni oniriche o descrizioni dell'altra vita, mentre il *Roman de la Rose* figura come il più grande esempio di visione allegorica medievale. Nello stesso periodo in cui Chaucer traduce il *Roman* e la *Consolazione* di Boezio (1368), traferendo alla cultura inglese i sogni e le visioni laici, Langland compone il *Piers Plowman* e il *Pearl* che si inseriscono nella tradizione visionaria più propriamente biblico-religiosa del Medioevo inglese. Per tali e altre questioni cfr. P. BOITANI, *La narrativa del Medioevo inglese*, Luni, Milano-Trento 1998.

del tempo, la cui ambiguità proprio il sogno si fa carico di mostrare, data la sua natura ambivalente e contraddittoria. Da questo punto di vista, il sogno che sta alla base del poema onirico trecentesco, tanto italiano quanto inglese, si sviluppa a partire da uno sfondo di natura autobiografica, come testimonia l'evidente sovrapposizione tra io-poetico e io-narrante: chi sogna non figura dunque più come lo strumento attraverso il quale la verità è rivelata, ma si presenta in genere come il narratore e protagonista che parla «in personam», e non «in persona aliorum»².

L'origine della visione amorosa boccacciana non è infatti riconducibile a una qualche forza esterna, come per esempio l'intervento di una divinità, ma è frutto di un moto interiore, di un preciso sviluppo psicologico che travaglia la mente turbata del protagonista e autore. Il processo che conduce alla nascita della visione è spiegato da Boccaccio in maniera verosimile: la fantasia, durante la veglia, insegue il pensiero della donna, e quando gli occhi si chiudono al sonno inizia per il poeta l'esperienza onirica influenzata da quella stessa fantasia³. La narrazione prende dunque avvio, in analogia a quanto accade nell'«incipit» della *Commedia*, a partire dallo smarrimento in cui cade il protagonista: da un lato Dante abbandona la «verace via» per entrare nella «selva oscura» che rappresenta il traviamiento morale e intellettuale, dall'altro l'anima travagliata e tesa sentimentalmente del Boccaccio-protagonista si trova con la «mente smarrita» al punto che «uscita di sé la fantasia / subito entrò in non usato errore»⁴ (*Am. vis.*, I, 11-12).

² Cfr. A. J. MINNIS, *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Scholar Press, Londra 1984.

³ Cfr. F. TATEO, *Fra sogno e visione*, in ID., *Boccaccio*, Laterza, Roma 1998, p. 65.

⁴ Cito da G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere*, cit., III, 1974. Cfr. inoltre le precedenti edizioni branchiane BOCCACCIO, *Le Rime, l'Amorosa visione, la Caccia di Diana*, a cura di V. BRANCA, Laterza, Bari 1939; BOCCACCIO, *Amorosa visione*, ed. crit. a cura di V. BRANCA, Sansoni, Firenze 1944. Le citazioni fanno riferimento alla prima redazione dell'opera, indicata da Branca con la lettera (A). Per la questione della seconda redazione del poemetto revisionato in età matura dallo scrittore si veda BRANCA, *L'editio princeps dell'«Amorosa visione» del Boccaccio*, in «La bibliofilia», XL, 1938, pp. 460-468; V. PERNICONE, *Gerolamo Claricio collaboratore del Boccaccio*, in «Belfagor», 1946, I, pp. 474-486; G. MARTELLOTTI, *Un'edizione dell'«Amorosa visione» del Boccaccio*, in «Nuova Antologia», 1947, LXXXII, pp. 109-114; C. DIONISOTTI, *Gerolamo Claricio*, in «Studi sul Boccaccio», 1964, II, pp. 291-341; G. PADOAN, «Habet sua fata libelli». *Dal Claricio al Mannelli al Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», 1997, XXV, pp. 143-212; F. COLUSSI, *Sulla seconda redazione dell'«Amorosa visione»*, in «Studi sul Boccaccio», 1998, XXVI, pp. 187-263.

Se nella *Commedia*, il «sonno» dantesco è simbolo del peccato, nel suo significato mistico e religioso di smarrimento della fede, nell'*Amorosa visione* il «sonno» interviene per liberare da ogni ancora terrena la mente del protagonista e narratore che vaga smarrita, per istruirla alla virtù dell'Amore attraverso la visione di un scenario allegorico: nel poemetto onirico, dunque, il sonno diventa il tramite per il viaggio allegorico tra le «cose del mondo», e predispone Boccaccio all'incontro con i mondani dilette, creando una precisa convergenza tra narratore e protagonista. Da questo punto di vista, il processo che genera il sogno nel pellegrino dell'*Amorosa visione* collima e si sovrappone all'atto stesso dell'invenzione artistica. In effetti, nella condizione onirica sono attive quelle stesse facoltà che presiedono all'ideazione poetica, nella quale si coniugano una specifica teoria della visione e una più generale teoria della letteratura⁵.

Il poemetto nasce infatti dalla precisa volontà dell'autore e protagonista di perpetuare le dolcezze derivanti dall'immaginazione amorosa:

Il dolce immaginar che 'l mio chor face
della vostra biltà, donna pietosa,
recam'una soavità sì dilectosa
che mette lui con mecho in dolcie pace.
[...]; et però volend'ì perseverare
pur nello 'nmaginar vostra biltate,
cerco con rime nuove farvi i' onore.
Questo mi mosse, donna, a compilare
la Visione in parole rimate (*Am. vis., son. intr.*, II, 1-4; 10-13).

Non l'«alta fantasia» dantesca⁶ è alla base dell'*Amorosa visione*, ma una «immaginazione amorosa» che proprio nella dimensione onirica trova libertà di espressione per l'invenzione di una visione poetica la quale, a sua volta, si manifesta come il frutto della volontà da parte del narratore e protagonista di rinnovare continuamente l'appagamento derivante dalle gioie d'Amore, dando così vita all'azione narrativa del «dolce immaginar».

⁵ Cfr. J. STAROBINSKI, *L'impero dell'immaginario*, in ID., *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it. G. GUGLIELMI, Einaudi, Torino 1975, pp. 275-294.

⁶ «A l'alta fantasia qui mancò possa» (*Pd.*, XXXIII, 142). Cito da D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Le Lettere, Firenze 1994². La prima edizione è edita da Mondadori (1966-'67).

Similmente, i sogni chauceriani non preannunciano gli eventi futuri ma chiariscono al sognatore aspetti della propria esistenza e gli forniscono materia per la scrittura. Il racconto deriva dunque, almeno in parte, dall'esperienza personale del protagonista in modo che questa diventi una fonte di elaborazione culturale che si aggiunge, e a volte si contrappone, alle «auctoritates» tradizionali. La visione che costituisce il dettato narrativo di *The Book of the Duchess*, per esempio, deriva, proprio come nel caso dell'*Amorosa visione*, da una particolare, e del tutto originale, condizione psicologica in cui si trova la mente del narratore: inizialmente egli afferma di avere per la testa delle «fantasies» (BD, 28), e paradossalmente di non saper che fare, poiché queste, che dovrebbero costituire il fondamento della «vis imaginativa» alla base dell'ideazione dei versi, sono in qualche modo ostacolate e rese vuote dalla mancanza di sonno che tormenta il narratore. Se da un lato, il Chaucer sognatore non trova pace a causa della propria insonnia, nello stesso tempo, e proprio per questo motivo, la mente del Chaucer narratore rimane «vuota di pensieri» (BD, 4), non riuscendo a mettere in moto il processo immaginativo da cui nasce l'opera letteraria.

Se dunque lo smarrimento incontrato da Dante, all'inizio del proprio viaggio, si lega alla mancanza dell'amore e della luce di Dio, e se l'immaginazione di Boccaccio, per la stesura dell'*Amorosa visione*, ha trovato il proprio fondamento nelle sofferenze della passione amorosa e nel desiderio da parte del poeta di perpetuare le gioie e gli appagamenti derivanti dall'Amore, Chaucer apre il primo dei suoi poemi onirici con la descrizione del proprio travaglio interiore, legato tanto all'assenza di sonno quanto alla mancanza di ispirazione poetica:

I have gret wonder, be this lyght,
 How that I lyve, for day ne nyght
 I may nat slepe wel nygh noght;
 I have so many an ydel thought
 Purely for defaute of slep
 That, by my trouthe, I take no kep
 Of nothing, how hyt cometh or gooth
 Ne me nys nothyng leef nor looth⁷ (BD, 1-8).

⁷ «Mi sorprende, a questa luce / che io possa ancor campare, / giorno e notte più non dormo; / sono vuoti i miei pensieri / per il sonno che mi manca / e, per essere sincero, / non m'importa quel che accade, / né mi è caro né mi spiace». Va rilevata, sin dal primo verso,

In particolare, se il sogno, come nel caso di Boccaccio, è frutto della stessa immaginazione che presiede all'invenzione poetica, facendosi in questo modo metafora della poesia stessa, allora la mancanza di sonno e l'incapacità di sognare diventano a loro volta simbolo dell'assenza nel poeta di quel fervore inventivo che solitamente lo caratterizza⁸.

Il principio di connessione tra il sogno e l'ispirazione poetica ha origini antiche: già nella letteratura latina, infatti, il poeta si serve del sogno come scena della propria ispirazione. Il più significativo dei poeti-sognatori è Ennio, che apre il *Proemio* dei suoi *Annales* (I, 5-6) con il racconto del sonno in cui immagina di essere caduto e nel quale gli appare in sogno l'ombra di Omero, che a sua volta lo invita a scrivere il poema. In particolare, l'identificazione del sogno come sorgente di ispirazione per l'ideazione di versi è una convenzione poetica che, nelle *Silvae* (I, III, 23) di Stazio, associa il concetto di «fervor» inventivo non solo all'immagine del sogno, ma anche alla geografia del monte Parnaso. Dante stesso, quando raggiunge la sommità del monte del Purgatorio, ed entra nel Paradiso terrestre, è istruito da Matelda sulla topografia del luogo attraverso queste parole: «Quelli c'anticamente poetaro, / l'età dell'oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro» (*Purg.*, XXVIII, 139-141). In questa terzina la poesia è sentita come «favola» che adombra una verità, all'intuizione della quale i poeti antichi, che hanno descritto l'età dell'oro, quasi giungono «sognando nella fantasia»: l'atto ideativo di ogni artista è dunque riconducibile, per antonomasia, all'abitudine degli antichi poeti di «sognare sul Monte Parnaso»; il parallelismo tra le due azioni è inoltre rilevato con nitore proprio dalla rima «poetaro-sognaro».

Similmente, Chaucer, in *The Franklin's Prologue*, riprende l'associazione tra il «sognare» da parte dei poeti sul monte delle Muse e l'idea dell'ispirazione poetica stessa:

I sleep nevere on the Mount of Pernaso,
Ne lerned Mercus Tullius Scithero.

l'eccezionalità della sofferenza del protagonista: la scrittura chauceriana è costantemente tesa a sottolineare il carattere straordinario di ogni aspetto relativo all'esperienza onirica, rimarcandone in diversi momenti la differenza rispetto la normalità dello stato della veglia.

⁸ Cfr. F. X. NEWMAN, *Somnium: Medieval Theories of Dreaming and the Form of Vision Poetry*, Princeton University Press, Princeton 1962.

Colours ne knowe I none, withouten drede,
 But swiche colours as growen in the mede,
 Or elles swiche as men dye or peynte⁹ (CT, V, 721-725).

Denunciando la distanza tra il proprio modo di raccontare e quello delle grandi autorità, in questi versi l'Alloidiere afferma di «non aver mai dormito sul monte Parnaso», come hanno fatto i grandi scrittori, primo fra tutti proprio il «Tullius» del *Somnium Scipionis*: a conferma di ciò, la presenza del verbo «sleep», indica chiaramente la volontà del poeta di inserirsi nel tracciato di una tradizione, prima classica poi medievale, che indica metaforicamente nel sonno dei poeti sul Parnaso l'atto simbolico che sta alla base dell'invenzione di un'opera letteraria.

L'incapacità di dormire, e quindi di sognare, da parte del protagonista di *The Book of the Duchess*, corrisponde dunque all'impossibilità del poeta di scrivere, a uno stato d'animo poeticamente sterile¹⁰ che si manifesta in particolare di fronte a una contemporaneità che non gli fornisce alcuno stimolo per mettere in moto quel processo immaginativo che sta alla base dell'ideazione poetica, una realtà che lo scrittore percepisce come un «mondo imbambolato, / quasi sul punto di svenire» (BD, 12-13).

Per uscire da questa «impasse», che lo vede alla sua prima fatica poetica, Chaucer decide di attingere all'interno di un'immaginaria biblioteca alla ricerca degli archetipi della cultura occidentale e, nelle vesti di insonne sognatore, si fa portare un libro, a «romaunce» (BD, 48), al fine di passare la notte. Per sognare, e dunque per scrivere, è necessario prima leggere quelli che il poeta inglese definisce gli «olde bokes» (PF, 24), poiché essi costituiscono il filtro letterario attraverso cui egli può studiare e ricostruire una realtà che non offre alcuno stimolo, né ispirazione. In un mondo che non è in grado di attivare la «vis immaginativa» del poeta, solo la lettura di quella tradizione riguardante le remote favole («fables», BD, 52), scritte anticamente dai sapienti e messe in rima dai poeti, può

⁹ «Non ebbi nel Pernasso abitazione, / né mai ho letto Tullio Sciterone, / colori non conosco fuor di quelli / che sono usati in punta dei pennelli, / o quelli che vediamo in campo e bosco».

¹⁰ Il concetto è presente in L. J. KISER, *Sleep, Dreams, and Poetry in Chaucer's «Book of the Duchess»*, in «Papers on language and literature», 1983, 19, pp. 3-12.

ispirare una nuova scrittura, che nasce e si sviluppa sulla base dei grandi «autores» della tradizione.

Il riferimento al «book», inteso come esperienza antica, codificata e tramandata, è presente in tutta l'opera di Chaucer e non solamente nei poemi onirici: il poeta inglese concepisce dunque l'invenzione letteraria come riscrittura e continuazione di un'opera più antica e illustre che fornisce la materia e le modalità della composizione letteraria. In questo senso, i versi introduttivi del *Prologo* a *The Legend of Good Women*, l'ultimo in ordine di tempo dei «dream poems», composto intorno al 1394, costituiscono una vera e impegnativa dichiarazione di poetica, nella quale occupa un posto fondamentale la memoria, il ricordo personale di eventi, esperienze, situazioni o più semplicemente, come afferma Chaucer, di «olde thynges», cioè di «antiche cose» (*LGW*, 18):

Than mote we to bokes that we fynde,
Thurgh whiche that olde thynges ben in mynde,
And to the doctrine of these olde wyse,
Yeve credence, in every skylful wise,
That tellen of these olde appreved stories
Of holynesse, of regnes, of victories,
Of love, of hate, of other sondry thynges,
Of whiche I may not maken rehersynges.
And yf that olde bokes were aweye,
Yloren were of remembraunce the keye¹¹ (*LGW*, 17-26).

Il sogno diviene dunque la «chiave della memoria»¹², il passaggio che mette in comunicazione l'ispirazione del poeta e i libri antichi, senza i quali non sarebbe possibile interpretare, comprendere e ricreare gli

¹¹ «Crediamo, dunque, ai libri che troviamo, / che antiche cose portano alla mente, / e alla dottrina degli antichi saggi, / e diamo pur fiducia agli scrittori / di quelle storie antiche già provate / di santità, di regni e di vittorie, / di amore e d'odio, e di varie cose / di cui non posso far ripetizione. / Se i libri antichi fossero perduti / la chiave perderemmo del ricordo».

¹² Il riferimento è al v. 26 del *Prologo* di *The Legend of Good Women*. Su quest'opera, in particolare sull'ispirazione diretta dagli autori francofoni come Jean Froissart, Jean de Meun, Guillaume de Machaut e Alain de Lille, si veda R. W. FRANK, *Chaucer and «The Legend of Good Women»*, Harvard University Press, Cambridge 1972; L. J. KISER, *Telling Classical Tales: Chaucer and «The Legend of Good Women»*, Cornell University Press, New York 1983.

eventi del mito: il sogno è il mezzo attraverso cui il poeta abbandona la quotidianità del proprio mondo ed entra nelle «antique corti» machiavelliane. La lettura delle autorità permette di conoscere il mondo al di là dell'esperienza personale, concreta e individuale: esse rappresentano la memoria collettiva, la conoscenza di tutta la civiltà e, se andassero perdute, afferma Chaucer, «perderemmo la chiave stessa del ricordo» (LGW, 26).

Tale poetica, riproposta con le stesse caratteristiche in *The Parliament of Fowles*, si presenta nelle vesti di un «atteggiamento culturale, quasi risuonasse in esso l'eco di un "umanesimo" che è quello del secondo Trecento, ma anche l'essenza di tutte le "rinascenze"», in modo che, come afferma Boitani, «dai libri antichi viene non già la conoscenza "tout court", ma la "scienza" nuova»¹³:

For out of olde felde, as men seyth,
Cometh al this newe corn from yer to yere,
And out of olde bokes, in good feyth,
Cometh al this newe science that men lere¹⁴ (PF, 22-25).

La memoria della tradizione culturale e letteraria è la vera fonte d'ispirazione della poesia chauceriana, sin dalle prime sperimentazioni poetiche: in effetti, se un libro si trova sempre all'inizio o alla fine dei suoi poemi onirici, lo stesso *Troilus* nasce dal *Filostrato* di Boccaccio, e termina con l'appello al piccolo libro che è appunto il *Troilo e Cressida*.

In *The Book of the Duchess*, dunque, solo quando il protagonista ha finalmente in mano un libro, e in particolare il volume delle *Metamorfosi* che racconta la vicenda di Ceuce e Alcione, inizia a sognare, così che l'addormentarsi di Chaucer come personaggio segna contemporaneamente la prima tappa della sua realizzazione nel ruolo di poeta:

I hadde unneth that word ysayd
Ryght thus as I have told hyt yow,
That sodeynly, I nyste how,
Such a lust anoon me took

¹³ Cito da P. BOITANI, *Sogni, storie e libri*, in CHAUCER, *Opere*, cit., p. 8.

¹⁴ «Nei vecchi campi, come si suol dire, / spunta il grano nuovo anno per anno, / e dai vecchi libri, a non mentire / gli umani nuova scienza impareranno».

To slepe that ryght upon my book
Y fil aslepe, and therwith even
Me mette so ynly swete a sweven¹⁵ (BD, 270-276).

Solo dopo aver letto Ovidio, il protagonista riesce ad addormentarsi, e come egli legge per sognare, così il poeta legge per mettere in moto la propria immaginazione, sull'esempio degli autori della tradizione: nel momento in cui il sogno unisce l'esperienza personale del narratore e l'autorità di qualche autore precedente produce un'immagine che diviene il simbolo del sentimento autobiografico alla base della visione. Come il sogno nasce dalla lettura così la scrittura dell'opera scaturisce dall'unione degli stimoli derivanti sia dalla lettura di un'autorità sia dall'esperienza del poeta: memoria personale e memoria letteraria si fondono dunque per l'ideazione del genere del poema onirico.

Libro e sogno si equivalgono dunque come «fonti» della scrittura, interdipendenti, secondo la struttura «en abyme» che ha ben rilevato D'Agata D'Ottavi¹⁶: collocati dal poeta sullo stesso piano concettuale e realizzati secondo la stessa pratica letteraria, con un sistema a incastri multipli, il sogno deve essere «rede», cioè «letto» (BD, 279), al pari del libro stesso («To rede and drive the night away», BD, 49).

Se, per quanto riguarda *The House of Fame*, andrà più diffusamente svolto un discorso che si allarga al rapporto della letteratura con le arti figurative, poiché anche nel poemetto è ben presente un libro dell'antichità, nello specifico l'*Eneide*, trasformato però, in questo caso, in immagini e raffigurazioni sulle mura di un magnifico tempio, i versi di *The Parliament of Fowls* ricalcano fedelmente quelli di *The Book of the Duchess*, poiché in essi il protagonista si addormenta leggendo il *Somnium Scipionis* di Cicerone, e vede in sogno proprio il condottiero romano, il quale gli promette che troverà «materia di cui scrivere». In questo poema, che narra le vicende di un particolare Parlamento di uccelli, l'accento non è posto soltanto sul racconto ma anche sulla struttura dell'opera letta dal narratore:

¹⁵ «Non avevo ancor finito / di dir quanto ora vi ho detto, / che di botto, non so come, / sento voglia di dormire / tanto che casco dal sonno / sul mio libro, e mi ritrovo / in un sogno così dolce».

¹⁶ Cfr. S. D'AGATA D'OTTAVI, *Il sogno e il libro. La «mise en abyme» nei poemi onirici di Chaucer*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 217-223.

This bok of wich I make menciou
 Entitled was al ther, as I shal telle:
 «Tullyus of the Drem of Scipioun».
 Chapitres sevene it hadde, of hevene and helle
 And erthe, and soules that therinne dwelle,
 Of whiche, as shortly as I can it trete,
 Of his sentence I wol yow seyn the greete¹⁷ (PF, 29-35).

Chaucer specifica infatti il numero dei capitoli (sette) che compongono il *Somnium* e di cui nel riassunto segue l'ordinamento, ripetuto anche mimeticamente nelle sette stanze in cui è narrato. Dell'analogia tra libro e sogno è poi fatto esplicito problema nell'interrogativo che pone il narratore sulla affinità che il sogno ha con l'attività della veglia, interrogativo potenziato dall'uso ossessivo delle «frequentatio»¹⁸:

The wery huntere, slepyng in his bed,
 To wode ayeyn his mynde goth anon;
 The juge dremeth how his plees been sped;
 The cartere dremeth how his cart is gon;
 The riche, of gold; the knyght fyght with his fon;
 The syke met he drynketh of the tonne;
 The love re met he hath his lady wonne.
 Can I not seyn if that the cause were
 For I hadde red of Affrican byforn
 That made me to mete that he stod there¹⁹ (PF, 99-108).

Come il cacciatore pensa alla selva, il giudice al suo verdetto, il carrettiere al carro, il possidente all'oro, il cavaliere al contendente, alla botte l'assetato e alla dama l'innamorato, così il poeta sogna dell'Africano di cui ha appena letto nel libro di Cicerone. Con questi versi, Chaucer non dà unicamente prova della sapiente elaborazione formale su cui poggiano i

¹⁷ «Il volume, di cui faccio menzione, / porta come titolo all'esterno: / «Qui Tullio narra il sogno di Scipione». / E in sette parti, terra cielo e inferno / e le anime che son là in eterno / descrive, e come posso e brevemente / ne dico il grosso che ricordo a mente».

¹⁸ Cfr. D'AGATA D'OTTAVI, *Il sogno e il libro*, cit., p. 221.

¹⁹ «Lo stanco cacciatore nel suo letto / torna ancora al bosco con la mente; / il giudice al suo verdetto; / il carrettiere al carro; il possidente / all'oro, e il cavaliere al contendente. / A una botte pensa l'assetato, / e dama sognerà l'innamorato. / Non so dire se ho visto l'Africano / perché quella lettura mia di prima / mi ha provocato un sogno un po' balzano».

propri testi, spesso caratterizzati da lunghi elenchi in cui spiccano coppie sinonimiche o antinomiche di elementi, ma introduce un discorso relativo alle attitudini che la natura è solita infondere in ciascuno, al fine di stabilire le differenze tra ogni uomo e determinare la «conservazione del genere umano» (*Geneal.*, XV, X, 2), dietro al quale è possibile leggere un'auto-legittimazione di sé come poeta e autore. Si tratta di un concetto che il Boccaccio preumanista svolge diffusamente nelle *Genealogie*, nell'ambito di un ragionamento finalizzato a sostenere che, per quanto egli abbia coscienza della superiorità delle arti speculative, tuttavia non può negare che ognuno nasce disposto a quella attività cui la natura lo indirizza «ex utero matris» (*Geneal.*, XV, X, 6-8). Se con queste parole, Boccaccio fonda le basi di una delle più grandi e significative esaltazioni della letteratura che caratterizzano la seconda metà del Trecento, dichiarandosi originariamente e indissolubilmente votato alle meditazioni della poesia, nei versi di Chaucer, proprio il sogno diviene il riflesso non solo delle attività della veglia, ma anche e soprattutto delle attitudini cui ciascuno è votato sin dall'infanzia, ed è dunque ovvio che, anche per l'autore inglese, si tratti appunto della poesia.

Se dunque, il sonno del protagonista e l'opera poetica manifestano un'origine comune, diventando la visione metafora dell'invenzione letteraria, e il poema onirico il luogo d'unione tra l'esperienza del narratore e la memoria della tradizione letteraria, allo stesso tempo la fine del sogno coincide significativamente con lo sforzo, da parte del protagonista, di richiamare alla memoria le tappe fondamentali del proprio viaggio onirico, tentativo che a sua volta trova espressione nel proposito di scrittura da parte dell'autore. In particolare, il tema della memoria è significativo nell'opera che Chaucer maggiormente concepisce come calco del poema dantesco: a introduzione del secondo e del terzo libro di *The House of Fame*, il poeta definisce infatti la trama del viaggio onirico che racconterà come la traduzione in rime di ciò che «Thought» ha deposto nella sua memoria, a seguito dell'esperienza vissuta nella visione in sogno. Nell'invocazione alla divinità, affinché sostenga le sue virtù poetiche, il protagonista esclama:

O Thought, that wrote al that I mette,
And in the tresorye hyt shette
Of my brayn, now shal men se
Yf any vertu in the be

To tellen al my drem aryght.
Now kythe thyn engyn and myght!²⁰ (*HF*, II, 523-528).

Soprattutto il termine «tresorye» rimanda all'invocazione posta da Dante all'inizio della terza cantica per annunciarne l'argomento: «Veramente quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto» (*Par.*, I, 22-24). Questa terzina si focalizza proprio sulla parola «tesoro» nella quale è ravvisabile l'influsso della cultura biblica e patristica, in particolare agostiniana, e la traduzione del termine tecnico «thesaurus» come «forziere della memoria»²¹. Con tale riferimento, Chaucer tenta di definire la propria opera come «libro della memoria», richiamando non soltanto il più alto precedente del *Paradiso*, ma ancor prima, il celeberrimo esordio della *Vita Nova*.

Allo stesso modo, nel terzo libro di *The House of Fame*, il termine «ymarked» (*HF*, III, 1103) riferito a ciò che rimane inciso, o meglio impresso, nella mente del pellegrino al termine della visione, rimanda alla concezione scolastica che individua nella «impressio» che gli organi esterni, in particolare gli occhi, ricevono a seguito della percezione di un oggetto, la ragione per cui in essi rimane un «vestigium», cioè un'impronta. Le impressioni provenienti dai diversi sensi sono quindi colte, apprese nel «sensus communis», organo posto nel cervello, e qui si riuniscono dando vita a una forma immateriale che è detta «imago» la quale, attraverso il processo di «abstractio», è infine serbata nella memoria. In questo sfondo concettuale, la memoria del pellegrino manifesta i propri limiti e i propri sforzi nel tentativo di registrare le immagini della visione per richiamarle nel ricordo in un secondo momento: così si spiegano le costanti invocazioni di Chaucer perché la propria mente ricordi ciò che in essa si è impresso, inciso a seguito della visione.

Ora, nella *Commedia*, è proprio la similitudine del sogno svanito a delineare lo spazio, tra l'altro esiguo, in cui la memoria ha diritto di cittadinanza:

²⁰ «Ciò che vidi, Mente hai scritto / e deposto in mia memoria / ora tutti ben vedranno / se c'è in te virtù bastante / per descrivere il mio sogno. / Ora mostra ingegno e forza!».

²¹ Cfr. G. TULONE, «Qual è colui che sognando vede». *Immagini e memoria nella «Commedia»*, in *Attraverso il sogno. Dal tema alla narrazione*, a cura di E. PORCIANI, Iride, Soveria Mannelli 2003, pp. 13-49: 36-37.

Qual è colui che somniando vede,
che dopo il sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa (*Par.*, XXXIII, 58-63).

Se l'immagine della fine del sogno diviene, in conclusione del poema, il simbolo del processo conoscitivo tentato dalla mente di Dante fino all'incontro con l'oggetto supremo della speculazione, cioè Dio, al contempo essa mette in luce i limiti del processo memoriale cui il poeta attende, per la compilazione della propria opera: la memoria del pellegrino è contemporaneamente strumento inadeguato dinanzi a Dio eppure indispensabile per attingere alla conoscenza. Al termine del viaggio, la similitudine del sogno si fa metafora dello scacco cui è coinvolta anche la poesia e traduce, nella sua più alta manifestazione, il «topos» dell'ineffabile: i misteri della Trinità e dell'Incarnazione sfuggono alla comprensione dell'intelletto umano e quindi alla facoltà immaginativa, così che al termine dell'avvicinamento all'essenza divina, Dante è nell'impossibilità di «ridire» ogni aspetto della visione del cielo empireo²².

Più volte, Chaucer passa sotto la lente deformante dell'ironia questo «topos» sottolineando i limiti della propria parola nell'esprimere e dare corpo a una materia che riguarda unicamente tutto ciò che sta sotto il cielo della luna. Lo scacco memoriale individuato da Dante secondo le teorie medievali concernenti la fisiologia della memoria e le «artes memorandi» non è presente nella poetica di Chaucer e nella sua opera, che rappresenta un'esperienza tutta mondana e laica.

Giunto dunque al termine del proprio viaggio, il protagonista e narratore chauceriano ha solamente due alternative: da un lato «mettere in rima» la propria esperienza, richiamando attraverso la memoria ciò che ha appena sognato, come avviene nella conclusione di *The Book of the Duchess*:

Thoghte I, «Thys ys so queynt a sweven
That I wol, be processe of tyme,
Fonde to put this sweven in ryme

²² Cfr. inoltre *Par.*, I, 4-9.

As I kan best, and that anoon».

This was my sweven; now hit ys doon²³ (*BD*, 1330-1334);

oppure può tentare di prolungare la propria esperienza, continuando a sognare a occhi aperti attraverso la lettura, potenzialmente infinita, dei libri, come è detto invece in *The Parliament of Fowls*:

And with the shoutyng, whan the song was do

That foules maden at here flyght away,

I wok, and othere bokes tok me to,

To reede upon, and yit I rede alwey.

I hope, ywis, to rede so som day

That I shal mete som thyng for to fare

The bet, and thus to rede I nyl nat spare²⁴ (*PF*, 693-699).

Dunque, come ha mostrato D'Agata D'Ottavi, il sogno spesso nasce dalla lettura e termina nella scrittura e questa circolarità, nel privarlo del suo carattere profetico, lo individua come genere letterario autonomo²⁵.

In questo senso, Chaucer non fa che rileggere Boccaccio: nel cinquantesimo e ultimo canto dell'*Amorosa visione*, il proposito di scrittura conferma infatti l'orizzonte poetico in cui si inserisce l'intera opera. Nella conclusione del poemetto, il protagonista e narratore si ripromette di raggiungere la gioia virtuosa dell'Amore negatagli dall'interrompersi della visione, e di narrare soltanto in seguito ciò che vedrà oltre la «portella stretta», quella che conduce alla Virtù e a una conoscenza superiore, tante volte indicata dalla Guida e mai intrapresa dal pellegrino:

Così dunque vo per pervenire,

donna gentile, al loco dove sendo

voi ebbi tanta gioia nel mio dormire,

²³ «Penso, “Strano questo sogno, / se riesco, con il tempo, / ne vorrò far delle rime, / come posso e certo al meglio”. / Era un sogno, ed è finito».

²⁴ «E terminato il canto, ed or sentendo / lo strepito di uccelli alzati in volo, / mi sveglio e altri libri ancora prendo / per leggere, e leggendo mi consolo. / In questa mia lettura spero solo / che il meglio mi succeda d'incontrare, / e quindi non mi voglio risparmiare».

²⁵ Cito da S. D'AGATA D'OTTAVI, *Sogno e scrittura in Chaucer*, in «*Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*». Atti del Convegno (Macerata, 7-9 maggio 2002), a cura di G. CINGOLANI, M. RICCINI, Le Monnier, Firenze 2003, pp. 148-159.

tuttor notando quel ch'andrò vedendo
dietro a costei per la portella stretta,
e di scriverlo oltre ancora attendo (*Am. vis.*, L, 46-51).

Si tratta però di un proposito che non può essere attuato se non a patto di superare i confini amorosi entro i quali Boccaccio restringe, in questi anni, il suo fare letterario: in effetti, nel Boccaccio maturo prenderà consistenza un'idea della poesia e della letteratura in cui non è possibile far rientrare la produzione giovanile, alla quale sarà riconosciuto un valore letterario limitato all'«ornato parlare» e quindi unicamente alla bellezza della «corteccia», del solo senso letterale; l'interpretazione allegorica, così bene illustrata nelle *Genealogie*, non potrà applicarsi a storie che raccontino di «casi d'amore» non propriamente «onestissimi», e di «altri fortunati avvenimenti» (*Dec., Proem.*, 14), come quelli narrati nel *Decameron*, o nell'*Amorosa visione* stessa. Per questi motivi, se Boccaccio avesse aperto quella «portella stretta», oltre cui stanno nascosti i buoni frutti della Virtù, avrebbe dovuto porre principi «stabili» e «fissi» a fondamento della propria letteratura, gli stessi che, solamente a fronte della latente ma non ancora avvenuta conversione, negli anni più tardi produrranno un nuovo modo di fare letteratura da parte del poeta e narratore di Certaldo. D'altra parte, «oltre quella “portella”, l'autore del *Corbaccio*, scoprirà che l'amore non regna in una corte ma in un labirinto»²⁶.

«Colei / ch'a l'alto volo ti vestì le piume»²⁷

Nella concezione della *Commedia*, dell'*Amorosa visione* e di *The House of Fame* come poemi che hanno al centro dell'ordine funzionale e finale dell'azione il personaggio del poeta pellegrino, quale figura itinerante dell'uomo proteso verso la salvezza, pur trattandosi di tipi di redenzione assai diversi, si pone come elemento costitutivo e fondamentale la figura di una, o più, Guide. Esse appaiono necessarie tanto nel caso del poema dantesco, sotto il profilo etico e religioso, quanto sotto il profilo propriamente psicologico e sentimentale che informa i poemetti onirici degli illustri epigoni: se nella *Commedia* la Guida costituisce l'unico appiglio

²⁶ BRUNI, *Boccaccio*, cit, p. 217.

²⁷ *Par.*, XV, 53-54.

nel viaggio di redenzione spirituale dell'uomo, debole per l'infermità del peccato, nelle opere di Boccaccio e Chaucer invece il rapporto del «viator» con il proprio mentore si presenta conflittuale e maggiormente paritario, se non addirittura sbilanciato dalla parte del protagonista, in una rilettura laica e mondana del poema sacro dantesco²⁸.

L'importanza della Guida, nei poemetti onirici di Boccaccio e Chaucer, è sancita dallo smarrimento iniziale in cui cade il pellegrino ancor prima di cominciare il proprio cammino: una «donna gentil, piacente e bella» (*Am. vis.*, I, 26) si manifesta infatti all'anima travagliata e tesa sentimentalmente del Boccaccio protagonista, sulla scorta di quanto accade a Dante, proprio nell'«incipit» della *Commedia*; solo al termine del primo libro, invece, ma in un contesto e in un'ambientazione molto simile, si presenta la Guida chauce-riana, per soccorrere il «viator», smarrito in un vero e proprio «desert», dove manca qualsiasi segno della presenza umana, o animale, o vegetale, e dove egli è giunto dopo aver già visitato il Tempio di Venere, avervi ammirato inciso sulle pareti il mito di Enea, e dove ora si trova alla ricerca di un «custode» (*HF*, I, 478), che possa istruirlo sulla strada da perseguire.

La prima caratteristica, colta da ambedue i pellegrini, è la straordinaria bellezza che contraddistingue la propria Guida, nel contesto di un'apparizione che è, in entrambi i casi, descritta come eccezionale e meravigliosa, quasi celeste²⁹: la Guida boccacciana, che verrà sostituita, alla fine del cammino e in maniera significativa, dal personaggio di Fiammetta, assume i canonici attributi della scuola stilnovista, quali «piacente donna», «bella», o ancora i tradizionalissimi «capelli d'oro»; colpiscono inoltre gli attributi regali, come il pomo d'oro, la corona e lo scettro, convenzionali nella descrizione dei sovrani e spesso impiegati da Boccaccio come segno di maestà. Soprattutto, nel dettato narrativo dell'*Amorosa visione*, gli attributi imperiali sono associati all'immagine del Trionfo e si inseriscono in un sistema lessicale che allo stesso modo può essere definito «trionfale».

²⁸ Sui rapporti fra Chaucer e i Trecentisti italiani si veda P. BOITANI, *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge University Press, Cambridge 1984; D. WALLACE, *Chaucer and the Early Writings of Boccaccio*, Brewer, Cambridge 1985; P. BOITANI, *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1989; D. WALLACE, *Chaucerian Polity. Absolutist lineages and Associational Forms in England and Italy*, Stanford University Press, Stanford 1997; P. BOITANI, J. MANN (a cura di), *The Cambridge Companion to Chaucer*, Cambridge University Press, Cambridge 2003².

²⁹ Cfr. *Am. vis.*, I, 26-27; 34-42 e *HF*, I, 496-508.

Con gli stessi visibili segni di regalità, quali la bellezza solenne, la maestà degli atteggiamenti e, vivivamente, il bagliore dorato che caratterizza l'apparizione, si mostra la Guida chauceriana, sotto le spoglie dell'animale che della regalità e del Trionfo è il simbolo per eccellenza: una maestosa Aquila appare infatti al pellegrino, alta nel cielo, la più «bella», ricorda, «di quante aquile abbia visto» (*HF*, I, 501), il cui piumaggio è talmente brillante e lucente che, rendendo l'animale quasi dorato, è possibile per il poeta paragonarne la figura allo sfavillio del sole stesso.

I due autori attingono dunque a un immaginario comune, fornendo all'apparizione della propria Guida un impatto visivo del tutto simile. In entrambi i casi, dietro questa eccezionale immagine e la sua luce dorata si celano valori simbolici che devono essere indagati osservando la funzione rivestita da tali figure, in qualità di Guide di un viaggio allegorico e in relazione non soltanto alle loro fattezze e caratteristiche ma anche e soprattutto alle azioni e ai compiti che i due poeti affidano loro.

Per quanto riguarda l'*Amorosa visione*, l'indeterminatezza legata al significato allegorico da attribuire alla Guida testimonia da un lato l'inesperienza del poeta nel maneggiare la materia del suo poema allegorico didattico, ma al contempo il suo atteggiamento moralizzante, di costante ammonimento, nei confronti del protagonista invita a considerare come Boccaccio avesse, proprio con tale opera, cominciato a riflettere sul significato e sulla funzione della poesia: una letteratura che non ha quindi soltanto come fine il diletto, ma anche quello di proporre una strada da seguire al lettore, affinché ne possa trarre qualche insegnamento. Immediatamente, infatti, la Guida si presenta come la via di salvezza per il giovane sognante, l'unica possibilità ch'egli ha a disposizione per uscire dall'iniziale momento di smarrimento: si tratta comunque di una salvezza tutta mondana, che non conduce alla beatitudine dei Cieli di cui ragionava Dante, bensì a un luogo dilettevole e pieno di «ogni disire» (*Am. vis.*, I, 33).

In effetti, quando Virgilio avvicina Dante nell'*Inferno* si presenta a lui come la Guida che lo condurrà fino alla «porta di San Pietro» passando attraverso gli eterni regni oltremondani (*Inf.*, I, 113-114), poiché il suo viaggio, proprio come per Enea e per San Paolo prima di lui, è voluto e giustificato dal Cielo per un fine che investe il destino dell'umanità tutta. La Guida boccacciana, invece, per quanto indirizzi il protagonista alla meta più alta, cercando di distoglierlo dai beni terreni e dal «bestial disio» (*Am. vis.*, XLIII), non parla mai di «salvezza divina» o di «vita dei cieli»,

ma esclusivamente di «diletto» amoroso (I, 74) e di «grazioso gioco» (II, 33). Per questo, infine, Boccaccio la può chiamare sorella di Amore, perché l'Amore in quest'opera è inteso come aspirazione al bene e alla virtù.

Se la Guida boccacciana propone dunque al pellegrino di seguirla in un cammino verso l'alto (*Am. vis.*, II, 85-88), percorrendo la difficile salita che conduce alla virtù d'Amore, in una costante dialettica tra «alto e basso», cioè tra salvezza e perdizione, è proprio il concetto di elevazione che spinge Chaucer a introdurre in *The House of Fame* l'imponente Aquila, ricostruendo una situazione dantesca, nello specifico, purgatoriale, in un contesto letterario però del tutto differente, alla luce di un'ideologia suggestionata piuttosto dall'opera boccacciana.

L'intervento dell'Aquila, al pari di quello della «piacevole donna» dell'*Amorosa visione*, è provvidenziale per il pellegrino, anch'egli descritto mentre «vaga» smarrito in un luogo «deserto» e «sabbioso» (*HF*, II, 540), privo di una meta: in picchiata il maestoso uccello si precipita dunque sul «viator», spaventato e confuso, afferrandolo con le zampe, per trasportarlo in volo verso una destinazione che per il momento rimane sconosciuta.

L'immagine della folgore violenta che si abbatte sul pellegrino è ripresa da un sogno che Dante fa nella Valletta dei Principi, in compagnia di Sordello, Virgilio, Nino Visconti e Corrado Malaspina (*Purg.*, IX, 10-32), e che segna il passaggio dall'Anti-Purgatorio al Purgatorio vero e proprio³⁰. Dante sogna di trovarsi sul monte Ida, quando improvvisamente una maestosa Aquila discende repentina e lo solleva fino alla sfera di fuoco: sulla scia del mito di Ganimede, l'Aquila del sogno è stata intesa, dalla cultura pagana prima, come simbolo di Giove, ed è poi entrata nella tradizione cristiana come immagine della grazia divina e «figura» di Cristo³¹.

³⁰ Per ulteriori approfondimenti cfr. E. RAIMONDI, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1970, pp. 95-122; P. DRONKE, *Dante e le tradizioni latine medievali*, trad. it. M. GRAZIOSI, il Mulino, Bologna 1990, pp. 107-112; C. CALENDÀ, «Purgatorio, IX»: *le forme del sogno, i miti, il rito*, in «Rivista di studi danteschi», 2001, I, 2, pp. 284-301; T. CALIGIURE, *Il sogno dell'aquila («Purgatorio» IX)*, in «Filologia antica e moderna», 2004, XIV, 26, pp. 57-79: 72.

³¹ Cfr. inoltre *Purg.*, IV, 118. Si veda E. AUERBACH, *Passi della «Commedia» dantesca illustrati da testi figurati*, in ID., *Studi su Dante*, trad. it. D. DELLA TERZA, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 243-268: 243-247. Il saggio originale è *Figurative texts illustrating certain passages of Dante's «Commedia»*, in «Speculum», 1946, XXI, pp. 474-484.

In concomitanza col simbolo della Grazia, l'Aquila è stata, sin dagli antichi commentatori, interpretata anche come figura dell'istituzione imperiale³²: se in *The House of Fame* Chaucer paragona, ricalcando il modello purgatoriale, il dorato uccello a una «folgore violenta» (*HF*, II, 535), sottolineandone la brillantezza e la lucentezza del piumaggio, nelle *Epistole*, Dante collega queste straordinarie caratteristiche all'elemento politico, parificando la discesa di Enrico VII in Italia al volo di un'«aquila in auro terribilis» (*Epist.*, VI, 3, 12) che piomba dall'alto proprio come una folgore: «Cum sublimis aquila fulguris instar descendens adfuerit»³³ (*Epist.*, V, 4, 11). Nella *Commedia*, in effetti, più volte il maestoso uccello simboleggia l'Impero, strumento provvidenziale e manifestazione materiale della giustizia divina³⁴: è presente nelle scene della mistica processione del Paradiso terrestre, indicata, una prima volta, come «uccel di Giove» (*Purg.*, XXXII, 112) mentre fa violenza all'albero e al carro, come simbolo degli imperatori romani persecutori della Chiesa, e una seconda volta, in *Purg.*, XXXII, 125, come rappresentazione di Costantino che fa dono al papa Silvestro I di ciò che istituzionalmente appartiene all'Imperatore; mentre con la donazione di terre e poteri temporali indica la deviazione della Chiesa verso beni e cure temporali³⁵ (*Par.*, XX, 56).

In questa direzione, va notato che, nel passo purgatoriale alla base del testo chauceriano, Dante si addormenta, non a caso, nella Valletta dei Principi, dove il poeta politico Sordello lo ha guidato passando in rassegna i principi negligenti, quelli cioè che in terra non seppero attuare la giustizia e dunque reggere adeguatamente il potere terreno: l'incontro tra il pellegrino e Sordello scatena la famosa invettiva del poeta contro l'Italia divisa dalle lotte municipali e apre l'orizzonte a un discorso politico di portata assai maggiore, tant'è che, al risveglio, il pellegrino varca la porta del Purgatorio e attraversa le prime tre cornici dove si espiano i più grandi mali sociali e politici, quali superbia, invidia e ira.

³² Si veda la nota numero 30 in CALIGIURE, *Il sogno dell'aquila*, cit., p. 65.

³³ Cito da D. ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di A. JACOMUZZI, in ID., *Opere minori*, a cura di F. CHIAPPELLI, E. FENZI, A. JACOMUZZI e P. GAIA, Utet, Torino 1986, III, pp. 323-469. Le due citazioni sono tratte rispettivamente da p. 390 e da p. 376.

³⁴ Cfr. *Par.*, VI; XVIII-XIX-XX; *Purg.*, X, 80; *Inf.*, XXVII, 41.

³⁵ Per tali questioni cfr. F. SALSANO, *Aquila*, voce dell'*Enciclopedia dantesca*, I, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1970, pp. 338-339.

Inoltre, il riferimento stesso al Monte Ida è un chiaro richiamo a Enea, fondatore dell'Impero romano, che proprio sul monte della Troade riceve la provvidenziale illuminazione per salvarsi dall'incendio di Troia; allo stesso tempo, l'elemento del rapimento in volo verso il cielo richiama San Paolo, prescelto per portare conforto alla fede cristiana, mentre il riferimento al mito di Ganimede implica un'elevazione del protagonista.

Il sogno di Dante, dunque, richiama la situazione iniziale del viaggio, quando il pellegrino era pervenuto ai margini della selva e, espresso alla sua Guida il dubbio di riuscire nell'impresa, era stato contemporaneamente eletto erede di Paolo ed Enea, e investito della missione di poeta portavoce autorevole del messaggio di giustizia divina (*Inf.*, II, 13-33). In tal senso, l'episodio onirico purgatoriale, da cui Chaucer prende le mosse, rappresenta in Dante una vera e propria investitura poetica, proprio attraverso la potente immagine simbolica dell'Aquila: nel poema, la poesia e l'impegno etico diventano così inscindibili, se si tiene conto che sin dai versi infernali, l'Aquila rappresenta simbolicamente l'altezza poetica di Omero, «quel signor», cioè, «de l'altissimo canto / che sovra li altri com'aquila vola» (*Inf.*, IV, 95-96).

L'Aquila che si slancia verso gli astri rappresenta dunque il poeta stesso, capace di cantare in maniera degna gli argomenti più alti come la virtù e la salvezza: in questo modo Dante esalta fortemente la funzione della poesia che diventa espressione dell'Amore «acceso di virtù» (*Purg.*, XXII, 10-11), cioè dell'Amore Assoluto, quale legge dell'universo ed energia del mondo, che «tutto move» e che «per l'universo penetra e risplende» (*Par.*, I, 1-2). Beatrice stessa nel Paradiso terrestre rimprovera il pellegrino associando il traviamiento erotico di alcune rime giovanili del poeta alla sua incapacità di innalzarsi verso il cielo:

Ben ti dovevi, per lo primo strale
de le cose fallaci, levar suso
di retro a me che non era più tale.
Non ti doveva gravar le penne³⁶ in giuso (*Purg.*, XXXI, 55-58).

³⁶ Cfr. *Par.*, XXV, 49. Si noti la rispondenza lessicale di «volo» con «penne», «piume» e «ali»: siccome Beatrice rende possibile l'ascesa al sommo bene per Dante, Cacciaguinda la indica come «Colei / ch'a l'alto volo ti vestì le piume» (*Par.*, XV, 53-54), e lo stesso Dante come «Quella pia che guidò le penne / de le mie ali a così alto volo» (*Par.*, XXV, 50-51). Per tali e altre questioni rinvio a A. BUFANO, *Volo*, voce dell'*Enciclopedia dantesca*, cit., V, 1976, pp. 1133-1134.

In senso astratto, è frequente in Dante l'uso del traslato per cui «penne» vale «capacità d'ingegno», «virtù» e «potenza di una facoltà», perciò se nel Purgatorio il compito del pellegrino è l'ascesa verso l'ultima purificazione, e tale ascesa è detta «volo», così la facoltà e la volontà che lo sostengono sono dette «penne»³⁷: in questo modo, l'immagine del volo verso l'alto indica metaforicamente la separazione dalle passioni terrene, dalla presunzione intellettuale e, sulle orme della tradizione cristiana medievale, un itinerario di sapienza verso la parola di Dio³⁸, dato che la sola ragione umana è insufficiente a conseguire la somma conoscenza: «Poi dietro ai sensi / vedi che la ragione ha corte l'ali» (*Par.*, II, 56-57).

In tal senso, più volte nel poema Dante pone in antitesi il suo viaggio e la missione di poeta rispetto al «folle volo» di Ulisse, che spinto dalla superbia aspirò a conoscere le alte verità contro il decreto divino. Allo stesso modo Lucifero, il primo superbo della storia, è rappresentato nell'azione parallela e antitetica al volo dell'Aquila (*Purg.*, XII, 25-27). Nel *Purgatorio*, quando le forze del pellegrino per scalare la montagna vengono meno, la grazia divina invia la visione in sogno come illuminazione e presentimento futuro: la stessa espiazione purgatoriale è paragonata appunto a un volo spirituale delle anime che libere da ogni peccato possono raggiungere Dio (*Purg.*, XI, 37-38). E quando il «viator» è giunto al termine della purificazione attraverso le sette balze e sta per incontrare Beatrice, si sente «crescer le penne» (*Purg.*, XXVII, 123), proprio nel momento in cui è quasi pronto all'alto volo; mentre nel *Paradiso* le «penne», cioè le sole forze dell'intelletto, non sono sufficienti perché Dante possa penetrare il mistero di Dio (*Par.*, XXXIII, 139).

Proprio le metafore del «volo» e delle «penne» indicano la misura della riscrittura operata dai due epigoni nei confronti della fonte dantesca. Nell'*Amorosa visione*, il pellegrino esprime alla Guida le perplessità che lo affliggono, in riferimento al viaggio che dovrà affrontare, tramite il richiamo alle «penne», nascondendo in filigrana il percorso di scrittura intrapreso dal Boccaccio autore:

³⁷ A. MARIANI, *Penna*, voce dell'*Enciclopedia dantesca*, cit., IV, 1973, pp. 376-377.

³⁸ Cfr. R. MERCURI, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Bulzoni, Roma 1984; M. CORTI, *Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse («Inferno XXVI»)*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, II, Mucchi, Modena 1989, pp. 479-491: 485.

«Ben sapete»,
 volto alla donna, «che io non ho penne
 a poter su volar, come credete,
 né potrei sostenere questi travagli
 a' quai dispormi subito volete» (*Am. vis.*, III, 71-75).

Oltre al motivo topico dell'umiltà poetica che si nasconde metaforicamente sotto questi versi, il riferimento è alle parole dantesche: «Ma io perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enea, io non Paulo sono» (*Inf.*, II, 31-32). Nel poemetto boccacciano, però, i dubbi del personaggio sognante sono legati alla mancanza di «desire» nel sostenere immediatamente le difficoltà che promette la «scomoda porta» e cui vorrebbe subito indirizzarlo la Guida celeste. Il protagonista si rende dunque conto che è necessaria una scalata verso la salvezza, tuttavia il percorso difficile può sempre esser lasciato per un secondo momento, poiché ora egli non ha «penne / a poter su volar» (*Am. vis.*, III, 72-73): in questo modo, il poeta dichiara la cifra ideologia della propria scrittura, configurando il poemetto, anche grazie alla presenza di una Guida così intesa, come il viaggio che il pellegrino compie verso la Virtù d'Amore, passando attraverso l'esperienza delle cose mondane.

Come gli altri pellegrini, anche il protagonista di *The House of Fame* manifesta una totale mancanza di fede nelle proprie capacità, mostrando al contempo una forte diffidenza nei confronti dell'animale che l'ha appena assiso in volo, incapace di riconoscervi immediatamente la Guida che dovrebbe mostrargli il cammino con eruditi consigli. In particolare, nel colloquio con la Guida, anche il Chaucer-personaggio manifesta le proprie perplessità nell'affrontare il viaggio di conoscenza che gli si propone davanti e, ammiccando ironicamente al famoso verso dantesco «Io non Enea, io non Paulo sono», si rivolge al pennuto con queste parole:

I neyther am Ennok, ne Elye,
 Ne Romulus, ne Ganymede,
 That was ybore up, as men rede,
 To hevene with daun Jupiter,
 And mad the goddys botiller³⁹ (*HF*, II, 588-592).

³⁹ «Non son Romolo né Elia, / non Enoch, né Ganimede / che andò in cielo qual si legge, / nell'empireo di don Giove, / vino a mescere ai superni».

Dal canto suo, l'Aquila risponde alle insicurezze del pellegrino con parole che, pur richiamando la prima apparizione di Virgilio, in particolare i versi 66-67 del primo canto, sono meno solenni dell'alto affabulare del poeta latino, anzi, l'uccello rompe il silenzio riprendendo bruscamente il pellegrino e invitandolo a cessare ogni timore: «Awak! / and be not agast so, for shame!» («Svegliati, vergogna, / non aver tanta paura!», *HF*, II, 556-557).

Il gioco ironico chauceriano pone costantemente il lettore di fronte a cambi di prospettiva, a procedimenti stranianti, alla continua dialettica tra le impressioni del pellegrino e il reale comportamento dell'Aquila. Il protagonista si sente infatti rincuorato e rinfrancato nelle proprie azioni dalle parole della Guida («With wordes to comforte», *HF*, II, 572), in realtà, l'«uccel di Giove» (*Purg.*, XXXII, 112) non fa altro che incalzarlo con perentori inviti e continui lamenti (*HF*, II, 573-582). Inoltre, poco dopo, l'Aquila rompe la finzione poetica e si rivolge direttamente al Chaucer narratore, chiamandolo per nome, in una sovrapposizione di livelli narrativi: riferendosi alla giornata del poeta, e non a quella del personaggio, la Guida invita Chaucer a raggiungere la propria casa e, terminato il duro lavoro, «controllati», cioè, «i numeretti» (*HF*, II, 652-653), probabilmente in compagnia di un buon bicchiere di vino, lo sprona a leggere ancora qualche volume per poter «far libri e canti» (*HF*, II, 622), e metterli «in rima o con cadenza», trattando «dell'Amore e dei suoi servi» (*HF*, II, 625).

Il discorso della Guida chauceriana diventa dunque di natura meta-poetica: se in Dante l'immagine dell'Aquila, cui si legano le metafore del «volo» e delle «penne», è simbolo del poeta stesso, rappresenta cioè l'impeto della sua ispirazione e della sua immaginazione poetica, allo stesso modo, la Guida ornitologica di Chaucer giunge sì per trarre dalle difficoltà il pellegrino, smarrito, restio e diffidente, ma soprattutto per fornire all'autore il materiale di cui scrivere, per ispirare in lui quell'immaginazione che è alla base dell'ideazione del poema stesso. Dietro al volo di conoscenza e di elevazione che il protagonista di *The House of Fame* compie tra gli artigiani dell'Aquila, si cela, in maniera volutamente non occulta, l'azione inventiva del poeta, che per comporre necessita di fare esperienza dei «tydynges» (*HF*, II, 644), cioè delle dicerie degli innamorati.

Inoltre, la complessa dissertazione con cui l'Aquila introduce al pellegrino la teoria del suono e della sua diffusione figura come una precisa dichiarazione di poetica da parte dell'autore stesso: richiamando l'autorità di Aristotele, Platone e «sapienti in quantità» (*HF*, II, 760), la Guida afferma

infatti che «la parola è suono» e, a sua volta, «suon non è che l'aria rotta, / e ogni cosa che sia detta, / bella o brutta, forte o piano, / non consiste che di aria; / come fiamma è fumo acceso, / solo aria rotta è il suono» (*HF*, II, 765-770). In questo modo, se l'immagine simbolica dell'Aquila dantesca rimanda implicitamente a Omero e alla sua arte, il poema onirico chauceriano riprende la stessa immagine per significare un tipo di scrittura nuova, libera e autonoma, che ha la possibilità di rimaneggiare la tradizione, di riscrivere le grandi «auctoritates» con sottile ironia, alla luce di un nuovo modo di concepire la letteratura come «eyr ybroken» («aria rotta», 765).

A questo punto, al pari di Boccaccio nell'*Amorosa visione*, Chaucer presenta il proprio personaggio, e contemporaneamente sé stesso, come fedele servitore di Amore, tanto che Giove ha mandato a lui l'Aquila per ricompensarlo della sentita devozione e dell'immenso travaglio nei confronti di Cupido, e garantirgli così il meritato appagamento amoroso. Ricalcando il «diletto» d'Amore (*Am. vis.*, I, 74) e il «grazioso gioco» (*Am. vis.*, II, 33) perseguiti dal protagonista dell'*Amorosa visione*, il motivo del viaggio chauceriano si configura nei termini di svago e divertimento, i medesimi obiettivi che evidentemente si propone anche la poesia dei due autori:

And therefore Joves, thorgh hys grace,
 Wol that I bere the to a place
 Which that hight the Hous of Fame,
 To do the som disport and game,
 In som recompensacion
 Of labour and devocion
 That thou hast had, loo causeles,
 To Cupido the rechcheles.
 And thus this god, thorgh his merite,
 Wol with som maner thing the quyte,
 So that thou wolt be of good chere⁴⁰ (*HF*, II, 661-671).

La Guida giunge dunque, sia nell'*Amorosa visione* che in *The House of Fame*, per condurre il pellegrino attraverso un viaggio di conoscenza, che

⁴⁰ «Ora Giove, per sua grazia, / vuole che ti porti a un posto / detto Casa della Fama, / per svagarti e stare allegro, / in un certo qual compenso / per travaglio e devozione / che tu offristi inutilmente, / a Cupido lo sbadato. / Questo dio, per fare ammenda, / vuole darti un suo compenso, / per vederti più contento».

nulla ha a che vedere con la purificazione spirituale e religiosa di Dante, ma è un itinerario che passa attraverso l'esperienza, in un caso viviva nell'altro uditiva, di quelli che Boccaccio definisce «i van dilette». Da un lato, il protagonista boccacciano accresce le proprie conoscenze attraverso la contemplazione dei meravigliosi affreschi che stanno al di là della porta «larga e aperta»; dall'altro, il «viator» chauceriano è condotto dalla propria Guida a fare esperienza del luogo in cui si radunano tutte le dicerie e i «rumores» d'Amore, cioè la Casa della Fama.

La figura della Guida ritorna anche in un altro poema onirico chauceriano, *The Parliament of Fowls*, nelle vesti, questa volta di un personaggio storico, Scipione l'Africano. Si tratta di un'apparizione breve, fortemente intrisa di richiami danteschi, e necessaria per consentire anche in questo caso l'inizio del viaggio onirico del protagonista. Il narratore, avendo appena abbandonato la lettura del *Somnium Scipionis*, richiama nel sogno la figura del grande eroe romano, il quale, in quanto simbolo dell'uomo saggio e raziocinante, possiede l'autorevolezza per farsi carico delle paure e delle incertezze del pellegrino, mettendosi a sua disposizione per guidarlo. Ritorna il tema del viaggio come premio, già presente nella *House*: in quel caso il protagonista era condotto alla Casa della Fama per volere di un improvvisato concilio degli dei, formato da Giove, Venere e Cupido, ora il viaggio attraverso il «bel giardino» avviene, come spiega Scipione, per sua stessa volontà e come ricompensa al personaggio-autore per aver letto «a fondo dalla cima» (*PF*, 110) l'«olde bok» di Macrobio.

Stabilito dunque il ruolo di Guida dell'Africano, altrettanto significativo, per la consonanza col testo dell'*Amorosa visione*, attraverso il filtro della *Commedia*, risulta il percorso che l'eroe romano traccia al pellegrino:

And forth with hym unto a gate broughte,
Ryght of a park walled with grene ston;
And over the gate, with lettres large iwroughte,
There were vers iwriten, as me thoughte,
On eyther half, of ful gret difference,
Of which I shal yow seyn the pleyn sentence⁴¹ (*PF*, 121-126).

⁴¹ «E mi porta in direzione / di un bel giardino dalle verdi mura, / su quella entrata vedo l'incisione / di versi in una duplice iscrizione, / una per lato, e molto differenti / nelle sentenze loro, e qui seguenti».

Innanzitutto l'immagine delle «verdi mura» richiama il «muro antico» incontrato dal «viator» boccacciano, all'inizio del terzo canto, il quale allegoricamente richiama gli ostacoli che si frappongono al naturale raggiungimento della virtù da parte del protagonista, o più genericamente, da parte di ciascun uomo, essendo la storia del Boccaccio, come nota Branca, la «leggenda di ognuno»⁴². Su tale «muro» si aprono due porte, una angusta sulla destra e l'altra larga sulla sinistra, per indicare la facile inclinazione al vizio nell'uomo e la sua stessa difficoltà nell'esercizio della virtù. Nello stesso modo in cui Dante pone sull'uscio infernale una «scritta morta», la famosa iscrizione cioè di quel «colore scuro» che Boccaccio definisce «conforme alla qualità del luogo nel quale per quella porta s'andava» (*Esp.*, III, I, 8), e i cui versi compendiano il significato dell'imminente viaggio nell'oltretomba, anche le porte dell'*Amorosa visione* sono munite di una scritta indicante i beni cui indirizzano. Su di esse il protagonista legge queste «lettere scolpute»:

Questa
piccola porta mena a via di vita;
posto che paia nel salir molesta,
riposo eterno dà cotal salita;
dunque salite su senza esser lenti,
l'animo vinca la carne impigrita
(*Am. vis.*, II, 64-69).

Ricchezze, dignità, ogni tesoro,
gloria mondana copiosamente
do a coloro che passan nel mio coro.
Lieti li fo nel mondo, e similmente
do quella gioia che Amor promette
a' cor che senton suo dardo pugente
(*Am. vis.*, III, 16-21).

Le caratteristiche delle due porte hanno un importante significato allegorico: la prima si presenta «piccoletta assai, istretta e alta» e conduce alla lunga e difficoltosa via verso la salvezza e la vera virtù, mentre l'altra è «grande» e spalancata alle gioie della gloria mondana e alle festosità di Amore, sottolineate dall'iscrizione dorata che sovrasta il suo «alto arco». Il valore allegorico attribuito a queste caratteristiche può essere spiegato alla luce del commento di Boccaccio ai versi del poema dantesco (*Esp.*, III, II, 4-5): tanto per la porta infernale quanto per quella che si spalanca sulla sinistra del protagonista della «visione amorosa», l'«ampiezza» rappresenta dunque la facilità con cui l'uomo può scegliere e imboccare la strada del peccato e della perdizione eterna, poiché l'accesso a essa

⁴² Cfr. V. BRANCA, *L'«Amorosa Visione» (tradizione, significati, fortuna)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1942, II, XI, pp. 20-47: 34.

non è precluso da nessuna restrizione o regola di sorta; mentre il loro essere «senza serrami» indica che in qualunque luogo e in qualunque momento è sempre possibile entrare nella «via di morte». Al contrario, l'altra porta è quella che conduce alla virtù poiché il suo essere «stretta» è figura dei limiti e dei freni che proprio la virtù pone all'uomo per una vita giusta ed eterna.

Nel caso di *The Parliament of Fowles*, Chaucer non descrive propriamente due porte ma un unico «gate», cioè una sorta di varco sovrastato da una duplice iscrizione che indica la possibilità di seguire due strade, le quali a loro volta si aprono di fronte al pellegrino:

Thorgh me men gon into that blysfyl place
Of hertes hele and dedly woundes cure;
Thorgh me men gon unto the welle of grace,
There grene and lusty May shal evere endure.
This is the wey to al good aventure.
Be glad, thow redere, and thy sorwe of-caste;
Al open am I – passe in, and sped thee faste!⁴³ (PF, 127-133).

«Thorgh me men gon», than spak that other side,
«Unto the mortal strokes of the spere
Of which Disdayn and Daunger is the gyde,
The nevere tre shal fruyt ne leves bere.
This strem yow ledeth to the sorweful were
There as the fish in prysoun is al drye;
Th'eschewing in only the remedye!»⁴⁴ (PF, 134-140).

Come il pellegrino boccacciano sceglie la porta che conduce alle «gioie che Amor promette» (*Am. vis.*, III, 20), così quello del *Parliament of Fowls* sceglie quel «sito benedetto che allietta i cuori e le ferite cura» (PF, 128).

⁴³ «Per me si va nel sito benedetto / che allietta i cuori e le ferite cura; / per me si va di grazia nel ricetta, / qui dove il verde Maggio eterno dura. / Via che conduce a splendida avventura. / Rallegrati lettore, e pena sia / da te lontana, corri, passa e via!».

⁴⁴ «“Per me si va”, è scritto all'altro lato, / “contro l'asta, dal colpo più mortale, / che Sdegno con Disprezzo hanno impugnato, / dove a dar frutti l'albero non vale. / Questo fiume ti porta ad un fondale / dove sarai pesce ch'è all'asciutto; / schivami, che qui non c'è costruito!”».

Nel testo chauceriano scompare il riferimento alla grandezza del passaggio ma significativamente permangono i diversi colori delle due iscrizioni: l'una dorata (PF, 141), a indicare la meraviglia delle gioie mondane, l'altra nera, come simbolo di un luogo ove non v'è «costrutto» (PF, 140). Se la prima scritta raggela il pellegrino, la seconda «eccita» il suo cuore e gli «dà calore», per questo, Chaucer esprime l'incapacità di scegliere del proprio personaggio tramite la metafora del ferro che, trovandosi tra due magneti, rimane fermo, attirato e respinto al contempo, finché Scipione, come Virgilio nell'*Inferno* (III, 19-21), interviene prendendolo per mano e mostrandogli la strada da seguire:

It stondesth writen in thy face,
 Thyn errour, thought thou telle is not to me;
 But dred the not to come into this place,
 For this writyng nys nothyng ment bi the,
 Ne by non but he Loves servaunt be:
 For thou of love hast lost thy tast, I gesse,
 As sek man hath of swete and bytternesse.
 But natheles, although that thou be dul,
 Yit that thou canst not do, yit mayst thou se.
 For many a man that may nat stonde a pul
 Yet liketh hym at wrastlyng for to be,
 And demen yit wher he do bet or he.
 And if thou haddest connyng for t'endite,
 I shal the shewe mater of to wryte⁴⁵ (PF, 155-168).

Gli ultimi due versi, che riportano le parole della Guida, risultano interessanti perché rimandano nuovamente al gioco chauceriano di sovrapposizione tra personaggio e autore, già ben sperimentato in *The House of Fame*: Scipione è sia la Guida che accompagna il protagonista nel viaggio onirico di purificazione e gioco, sia il testimone simbolico di una tradizione letteraria cui il poeta stesso ha attinto per la composizione del

⁴⁵ «Ben ti vedo ora esitare, / pur se non parli è scritto sul tuo viso; / ma in questo sito non temer di entrare, / a te non è rivolto quell'avviso / che per servi d'Amore venne inciso: / tu forse hai perso il gusto dell'amore, / come il malato perde ogni sapore. / Sebbene tu non sia un gran campione, / ciò che non fai, almeno, puoi vedere. / Che chi neppure regge a uno spintone / si può coi lottatori intrattenere, / al giudicar chi è meglio nel mestiere. / E se tu sei bravo a raccontare, / ti mostrerò soggetti per ciò fare».

proprio poemetto e alla quale in questo momento ammicca ironicamente. Il viaggio è sì quello del pellegrino attraverso il giardino d'Amore, ma è anche quello meta-poetico dell'autore attraverso le proprie fonti: proprio come Virgilio e la sua *Eneide* guidano il Dante personaggio e poeta, anche nel testo chauceriano, dunque, le vere Guide risultano i libri stessi. Non a caso, il libro di Macrobio è esplicitamente menzionato nel sogno, e la conoscenza che il narratore acquisterà tramite quest'opera è presentata come un premio per la lettura:

But thus seyde he: «Thow hast the so wel born
In lokynge of myn olde bok totorn,
Of which Macrobye roughte nat a lyte,
That sumdel of thy labour wolde I quyte»⁴⁶ (PF, 109-112).

Il libro-guida e il personaggio-guida svolgono dunque la medesima funzione, quella cioè di far conoscere ciò che è ignoto: né narratore né personaggio impareranno tuttavia i segreti della galassia, né tantomeno il modo per raggiungere il Paradiso dopo la morte, ma perverranno a un'esperienza mondana ed «estetica», se è possibile interpretare il *Parliament* in base anche ai discorsi intessuti dalla Guida, come esercitazione alla composizione poetica e all'uso dei vari livelli dell'«ornatus», al pari di quanto è codificato nei trattati di poetica.

Il discorso di Scipione definisce inoltre lo statuto stesso del poeta, il quale è chiamato a realizzarsi nell'attività per cui è nato: se in *The House of Fame* la rappresentazione del pellegrino quale primo servitore di Cupido non entra in contrapposizione con il richiamo agli studi da parte della Guida, al punto ch'egli dichiara di essere originariamente stato condotto dalla Natura a comporre versi d'amore, allo stesso modo nel *Parliament* Chaucer sembra superare quel conflitto tra la passione amorosa e gli studi che invece è ben evidente nelle opere di Boccaccio.

Negli anni della maturità, il poeta e narratore di Certaldo tornerà infatti a sognare, e nel sonno nuovamente sarà protagonista di una «visione», il *Corbaccio*: quest'opera si presenta invero come una nuova «visio in somnis», frutto di un complesso mosaico di citazioni e memorie, soprattutto

⁴⁶ «Ma lui mi disse: “Bravo, hai la mia stima / per aver letto, a fondo dalla cima, / Macrobio in quel mio libro squinternato, / e voglio che perciò tu sia premiato”».

dantesche, ma dagli esiti radicalmente opposti all'ideologia e alla poetica sulle quali si fonda l'*Amorosa visione*. Come fa notare Bárberi Squarotti⁴⁷, l'intento metaletterario del *Corbaccio* chiama in causa innanzitutto la *Commedia*, a partire proprio dal rapporto con il genere della «visione» che, anche in questa tarda opera, avviene in una dimensione onirica: «Soavemente m'adormentai; e con tanta più forza si mise ne' miei sentimenti il sonno, quanto più gli avea il dolce pensiero trapassato di tempo molto»⁴⁸ (*Corb.*, 26).

Anche nel *Corbaccio* il «sonno» interviene per alleviare le sofferenze amorose dell'autore protagonista e per permettere alla sua mente di vagare, ritrovandosi così al centro di un cammino allegorico, che è tenuto a compiere per uscire dall'iniziale situazione di smarrimento. Inoltre, tutto il testo si presenta come precisa rilettura dei canti introduttivi della *Commedia*: dai versi degli animali che abitano il luogo cui giunge il personaggio, all'apparizione dello Spirito che si propone come Guida del pellegrino e che spiega le ragioni della discesa in quel luogo di morte e desolazione, e ancora ai discorsi su quel genere di Amore definito «fuori dalla ragione».

Tuttavia, nell'ambito di un genere sublime come quello della «visione», che ha alle proprie spalle un così illustre antecedente, Boccaccio elabora un'ideologia completamente differente: il protagonista non compie un processo di purificazione fino alla visione di Dio, nell'intento di fornire un modello morale e spirituale a tutta l'umanità, bensì racconta l'amore e la passione mondana che lo legano a una donna crudele, infinitamente inferiore e spregevole.

Nella prosa romanzesca del *Corbaccio*, «la visione scende al livello della vicenda e della situazione d'Amore, quello puramente carnale, di fronte all'Amore che move il sole e l'altre stelle e a quello che spira e ditta dentro della *Commedia* dantesca»⁴⁹. Se nel poemetto giovanile l'esaltazione dell'«Amore per diletto» costituisce l'elemento centrale su cui si fonda l'opera, nel *Corbaccio* il poeta di Certaldo opera un totale rovesciamento dei valori e della poetica che sono alla base dell'*Amorosa visione*. La simmetria

⁴⁷ In G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Il romanzo di una visione: il «Corbaccio»*, in *La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al '700*, a cura di S. CALZONE et al., Tirrenia Stampatori, Torino 1993, pp. 13-30.

⁴⁸ G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, a cura di G. PADOAN, in *Tutte le opere*, cit., V, II, 1994.

⁴⁹ BÁRBERI SQUAROTTI, *Il romanzo*, cit., p. 15.

strutturale che accomuna i due testi, a partire dalla visione avuta in sogno dal narratore e protagonista, passando attraverso il viaggio per luoghi inconsueti insieme a una Guida ammonitrice⁵⁰, per giungere infine a una conclusione in entrambi i casi caratterizzata dal proposito di riprendere la scrittura in un secondo momento, si scontra con il totale capovolgimento delle tematiche, dei propositi e dei fini su cui si fondano le due opere. Innanzitutto, se la «visione in parole rimate» nasce come sentita profferta d'amore alla «donna gentile», la cui «biltade» ha ispirato gli «amorosi versi» di un poeta infiammato di «disiosi voler», tutto teso a onorare Madonna, al contrario, il protagonista-autore del *Corbaccio* si ritrova a pensare, nella solitudine della propria «camera», agli «accidenti del carnale Amore» che per troppo tempo lo ha legato a una donna «mattamente» eletta a regina del proprio cuore:

I' vi prego c'un poco
prestate lo 'ntellecto agli amorosi
versi, li quali sospinto composi
forse da disiosi
voler troppo 'nfiammato [...];
Se in sè fructo o forse alcun dilecto
porgesse a vo' lector, ringratiate
colei la cui biltate
questo mi mosse a ffar come subgiecto
(*Am. vis., son. intr.*, III, 5-9; 13-16).

Senza niuno dubbio potrò a molti lettori di quella fare utilità. E perciò, acciò che questo ne segua, divotamente priego Colui [...] che alla presente opera della sua salute siffattamente illumini il mio intelletto e la mano scrivente regga che per me quello si scriva che onore e gloria sia del suo santissimo nome, e utilità e consolazione delle anime di coloro li quali per avventura ciò leggerrano, e altro no (*Corb.*, 5).

Da un lato il pubblico della *Visione* deve trarre «dilecto» dai versi che trattano dell'«onor» di Madonna, dall'altro l'umile trattato, ispirato direttamente alla misericordia di Dio, ha come fine l'«utilità e la consolazione» di tutti coloro che, come l'autore, si sono ritrovati nella loro vita «invischiati» nelle sofferenze e nei mali che provoca l'amore dissennato per una donna, rappresentata in tutti i suoi difetti, vizi,

⁵⁰ La Guida del *Corbaccio* perde i connotati celestiali delle Guide di *Amorosa visione* e *The House of Fame*: «Et ecco, di verso quella parte dalla quale nella misera valle il sole si levava, venire verso di me con lento passo uno uomo senza alcuna compagnia; il quale, per quello ch'io poi più dappresso discernessi, era di statura grande e di pelle e di pelo bruno, benché in parte bianco divenuto fosse per gli anni, de' quali forse sessanta o più dimostrava d'aver; e il suo vestimento era lunghissimo e largo e di colore vermiglio, come che assai più vivo mi paresse che quello che qua tingono i nostri maestri» (*Corb.*, 34-36).

brutture fisiche e spirituali. Il rovesciamento appare evidente confrontando le conclusioni delle due opere: il Boccaccio dell'*Amorosa visione* rimanda a un'opera futura la descrizione dei beni che troverà lungo la strada della Virtù, col proposito di trattare in seguito e più degnamente dell'amore che lo lega a Madonna, mentre il gioco metaletterario del *Corbaccio* è interrotto lasciando intendere che è possibile scrivere cose più turpi delle donne, e in particolare di quella crudele e ingannatrice di cui follemente si innamorò il proprio «alter ego» letterario. In questi modi, il poeta e narratore sottolinea da un lato l'infinita lodi per l'amata, dall'altro l'impossibilità di esaurire i vituperi nei confronti del sesso femminile in genere.

Il rovesciamento riguarda quanto Boccaccio afferma nell'*Introduzione* che apre la quarta giornata del *Decameron* e che può essere presa a modello di poetica per le opere che precedono le cento novelle, in cui lo scrittore, difendendosi «da' morsi de la 'nvidia», registra l'accusa di alcuni critici i quali affermano che, scrive, «io fo male, o giovani donne, troppo ingeniandomi di piacervi, e che voi troppo piacete a me» (*Dec. Intr.*, IV, 33-34). Contro tale accusa egli rivendica una fedeltà all'amore e alle donne dalla «puerizia» e, ponendosi sulla scia di autori volgari scelti accuratamente, allude alla fedeltà ad amore di Cino, e cita, con Cavalcanti, lo stesso Dante. Nel *Corbaccio*, al contrario, non solo Boccaccio rigetta l'argomento dell'amore conveniente ai vecchi, caldamente sostenuto nell'opera maggiore, ma sostiene l'incompatibilità fra gli studi e la passione amorosa (*Corb.*, 125-133).

La dialettica amore-studi non riguarda invece i poemetti chauceriani: l'«iniziazione» alla poesia sposta il centro tematico della scrittura, mentre «il libro», cioè la «fable», diviene la fonte di un'esperienza culturale e letteraria, testimone di quella tradizione che procrastina la morte e che sconfigge l'insonnia, ripristinando la legge di natura nella universalità e perfezione del mondo fiabesco, costituendo la vera simbolica «Guida» senza la quale il viaggio onirico della scrittura non avrebbe potuto avere luogo.

Lo spazio come metafora della scrittura

Nella cornice letteraria del sogno, l'itinerario della maturazione del protagonista, il suo viaggio di conoscenza e il suo processo di forma-

zione seguono precise tappe che risultano scandite dalla presenza, tanto in Chaucer quanto in Boccaccio, di specifici «loci» narrativi, di volta in volta evinti dalla tradizione e reinventati dal genio dei due autori, la cui rappresentazione letteraria fornisce non solo l'opportunità di seguire lo svolgersi dell'azione narrativa e la crescita del personaggio, ma soprattutto permette, osservando oltre il velo della finzione letteraria, di scoprire l'ideologia poetica che informa e sostanzia la pratica della scrittura.

Sulla base della riscrittura del modello dantesco, la tappa che segna l'inizio del cammino onirico all'interno dell'*Amorosa visione* è rappresentata dalla pianura della contingenza, dei beni illusori ed effimeri di questa vita terrena, non appena infatti il sonno si è impossessato del pellegrino, Boccaccio si vede in sogno:

Così dormendo, in su liti salati
mi vidi correr, non so che temendo,
pavido e solo in quelli abbandonati,
or qua or là, null'ordine tenendo (*Am. vis.*, I, 22-25).

Se Dante si era trovato nella «selva selvaggia e aspra e forte», ora il sognatore immagina se stesso sperduto e spaventato su lidi marini, a indicare la propria condizione di peccatore quale naufrago in mezzo alla tempesta dei piaceri mondani e terreni; come afferma Gagliardi, «chi corre qua e là e non segue una linea retta, dà proprio l'immagine di un dubbioso e insicuro, spaventato della situazione in cui si trova»⁵¹.

Nel poemetto onirico, i «liti salati» costituiscono la realizzazione in forma paesaggistica delle ansie e dello smarrimento interiore del protagonista, mentre la metafora nautica rimanda al primo canto dell'*Inferno* (I, 22-27) quando, sollevato alla vista del colle illuminato dal sole, il Dante personaggio crede di aver trovato la via di fuga dalla selva e, toccando la riva, si guarda indietro per lo scampato pericolo. Come il Dante personaggio definisce «piaggia diserta» il luogo in cui all'inizio del proprio cammino si ritrova a sperare in un momento di breve e illusoria fuga dai pericoli della selva, così il protagonista sognante della «visione amorosa» si ritrova «solo» su lidi «abbandonati».

⁵¹ Cfr. G. GAGLIARDI, «*Amorosa Visione*», in ID., *Giovanni Boccaccio: poeta, filosofo, averroista*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999, pp. 131-180: 135.

La pianura deserta e la selva inospitale rivestono dunque un significato simile rappresentando, in termini di paesaggio, l'inizio di un viaggio allegorico o di un percorso di conoscenza. Ancora nel *Corbaccio*, il pellegrino descrive il proprio stato di smarrimento iniziale attraverso una «solitudine diserta, aspra e fiera, piena di dalmatiche piante, di pruni e di bronchi, senza sentieri o via alcuna, e intorniata di montagne asprissime» (*Corb.*, 31): anche in questo caso, lo scenario solitario e inospitale, che rimanda tanto alla «selva selvaggia», quanto al «bosco, / che da nessun sentiero era segnato» (*Inf.*, XIII, 2-3), proprio della selva dei suicidi, è presentato all'inizio di un cammino allegorico che l'autore-personaggio è tenuto a compiere con l'aiuto di uno spirito Guida, passando prima attraverso un paesaggio idillico, per poi discendere in un luogo di angoscia e desolazione, in cui regna l'Amore che vive «fuori dalla ragione».

Riprendendo dunque la tradizione del genere, in *The House of Fame* Chaucer modifica la sintassi della visione in sogno introducendo la descrizione dello smarrimento del protagonista, attraverso un paesaggio brullo e solitario, solo alla fine del primo libro, quando cioè il viaggio di conoscenza è già stato intrapreso. Nel testo chauceriano, la «piaggia diserta» della *Commedia*, la «strana pianura» dell'*Amorosa visione* e la «solitudine diserta, aspra e fiera» del *Corbaccio* diventano «a large feld» (*HF*, I, 482) caratterizzato dall'assenza di ogni forma di vita vegetale, animale e umana, un vero e proprio «desert»⁵² (*HF*, I, 488). Anche in questo caso, il luogo è da un lato la rappresentazione in forma paesaggistica del disorientamento esperito dal protagonista di fronte al proprio percorso di apprendimento, dall'altro ispira e informa la metafora dell'invenzione artistica come «nave dell'ingegno» arenata nel «deserto» dell'immaginazione, in cui lo smarrimento del poeta viene a coincidere perfettamente con quello del personaggio.

Il «gret desert», al quale il pellegrino giunge dopo essere uscito dalla straordinaria costruzione del Tempio di Venere, è sia il punto di partenza del viaggio onirico per il Chaucer personaggio, sia la cifra della tradizione letteraria che il Chaucer poeta utilizza e riscrive significativamente già all'inizio della propria opera. Dopo l'Invocazione al Dio del sonno⁵³ che

⁵² Cfr. *Aen.*, I, 338; IV, 256.

⁵³ Per la riscrittura del tema legato all'«ad Somnum» in Boccaccio (*Geneal.*, I, XXXI, 2) e Chaucer (*HF*, I, 66-80), con particolare riferimento alle fonti classiche, si veda

vive nella sua caverna di pietra, e al Motore Primo del tutto, il sogno inizia infatti per il protagonista in un tempio di vetro, pieno di pinnacoli, di ritratti, di figure antiche e strane:

But as I slepte, me mette I was
Withyn a temple ymad of glas,
In which ther were moo ymages
Of gold, stondyng in sondry stages,
And moo ryche tabernacles,
And with perre moo pynacles,
And moo curiouse portreytures,
And queynte maner of figures
Of olde werk, then I saugh ever⁵⁴ (HF, I, 119-27).

Colpisce innanzitutto la ricchezza dei materiali con cui è edificata tale costruzione. Come ha notato Bennet, la struttura interna è più vicina a una chiesa gotica che a un tempio classico; in effetti, lo stesso Chaucer, al verso 473, lo definisce «a chirche», suggestionato forse da esempi architettonici a lui contemporanei, come la cappella di Santo Stefano in Westminster, oggi distrutta.

Inoltre, sulle pareti interne del tempio, il pellegrino può ammirare, al pari del protagonista dell'*Amorosa visione*, magnifiche raffigurazioni che illustrano la storia di Troia, con particolare attenzione all'amore tragico di Didone ed Enea. Nella riscrittura di Chaucer intervengono possibili suggestioni figurative e certe fonti letterarie. Il poeta riprende infatti la grandiosità della costruzione e la presenza di immagini affrescate o scolpite da due grandi modelli della letteratura latina: da un lato il tempio di Giunone nell'*Eneide* virgiliana (*Aen.*, I, 446-493) e dall'altro il palazzo del Sole nelle *Metamorfosi* di Ovidio⁵⁵ (*Met.*, II, 1-18). Il primo, ammirato da Enea a Cartagine⁵⁶, presenta

S. CARRAI, «Ad Somnum». *L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Editrice Antenore, Padova 1990.

⁵⁴ «Mentre dormo, già mi trovo / in un tempio di cristallo / dove osservo statue d'oro / sopra i loro piedistalli, / tabernacoli assai ricchi, / e pinnacoli di gemme, / i ritratti più curiosi, / e figure le più strane, / più che n'abbia mai vedute».

⁵⁵ Si veda P. OVIDIO NASONE, *Metamorphoses*, a cura W.S. ANDERSON, Teubner, Leipzig 1977.

⁵⁶ Fu lo stesso Enea, secondo quanto afferma Virgilio (*Aen.*, V, 759-761), a fondare uno dei più famosi templi di Venere nel mondo antico, sull'alto di una montagna, dove

colonne e porte di bronzo e al proprio interno raffigurazioni della guerra di Troia: sono visibili Priamo, Ettore, Achille e Troilo. Inoltre, nel presentare il Palazzo del Sole, Ovidio insiste soprattutto sulla ricchezza e sulla preziosità dei materiali, dall'oro, all'argento, al marmo e all'avorio, e ne descrive le grandi porte scolpite con immagini che riproducono la Terra, il Mare e molte divinità, come Tritone, Proteo, Nereide, nonché città, animali, fiumi, ninfe e alberi, il tutto sovrastato dal cielo e dalle sue costellazioni. Nella reggia ovidiana sono inoltre rappresentate diverse personificazioni tra cui i Giorni, i Mesi, gli Anni, i Secoli, le Ore, l'Inverno, la Primavera, l'Estate, l'Autunno e alla fine il Sole vestito di una «purpurea veste» e seduto a guisa imperiale su un trono rilucente di splendidi smeraldi.

Nel descrivere il tempio di Venere, undicesima figlia di Giove, il Boccaccio delle *Genealogie* (XI, IV) riprende la tradizione che fa a capo al *De consolatu Stilichonis* di Claudiano⁵⁷, nel cui *Epithalamium* per le nozze dell'imperatore Onorio con la figlia di Stilicone, Maria, il tempio di Paphos è diventato un palazzo immaginario, una vera e propria abitazione, circondata da quello che il poeta di Certaldo chiama «deliciosissimum viridarium», cioè uno stupendo giardino⁵⁸, allocato a Cipro e caratterizzato da una eterna primavera, da boschetti ombrosi, palme, pioppi e ontani e nel quale si possono «enumerare tutte le delizie che spingono alla lascivia» (*Geneal.*, XI, IV, 2).

la realtà e il «topos» del «locus amoenus» si incontrano. Inoltre, il più famoso, e forse più antico, tempio dedicato alla dea dell'Amore va ricercato nella città di Paphos, situata sulla costa sudoccidentale di Cipro, isola da sempre importante per il culto di Afrodite: proprio in questo tempio torna la Venere di Virgilio dopo aver incontrato Enea a Cartagine (*Aen.*, I, 415-417).

⁵⁷ Il palazzo descritto da Claudiano è costruito da Vulcano con pietre preziose e oro, per questo risplende e luccica nel verde del boschetto che lo circonda; vi sono poi due fontane: dall'una zampilla del miele, l'altra è resa amara dal veleno, e Cupido immerge le sue frecce in esse. Per citazioni puntuali da Claudiano rinvio alla p. 11 del saggio P. BOTANI, *Chaucer's Temples of Venus*, in «Studi Inglesi», 1975, 2, pp. 9-31: 11.

⁵⁸ Le immagini del «giardino» e del «palagio» percorrono tutta la produzione letteraria boccacciana, trovando nella cornice del *Decameron* (*Dec.*, *Intr.*, I, 90 sgg.; *Intr.*, III, 2 sgg.) la piena realizzazione quali simboli dell'attività e dell'intelligenza umana. Per le differenze rispetto al Paradiso terrestre cfr. A. PENNACINI, *Amore e canto nel «locus amoenus»*, Giappichelli, Torino 1974; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Le figure dell'Eden*, in *ID.*, *Fine dell'idillio. Da Dante al Marino*, Il Melangolo, Genova 1978, pp. 263-340; B. ZANDRINO, *La divina foresta spessa e viva*, in *EAD.*, *Il sileno di Alcibiade. Studi sui generi letterari*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 15-38.

La tradizione iconografia del tempio di Venere presenta dunque diversi elementi caratterizzanti: una abitazione costruita con materiali estremamente preziosi; un giardino, che include i «topoi» del «locus amoenus»; la presenza di personificazioni, tra cui solitamente Cupido, gli Amorini e infine Venere stessa. In *The House of Fame* (I, 128-139), Chaucer descrive infatti anche la dea quale bellissima figura che affiora nuda dal mare, con la testa coronata di rose rosse e bianche, nell'atto di acconciarsi la chioma e accompagnata da un Cupido cieco e da un «broun» Vulcano, derivato essenzialmente dalla descrizione di Jean de Meun nel *Roman de la rose*⁵⁹ (13834-13838). Nel delineare tale divinità, Chaucer mescola alcune caratteristiche che Boccaccio nelle *Genealogie* attribuisce a due distinte «Veneri»: da un lato la «Venere seconda», settima figlia di Celo e madre di Cupido, anche chiamata col nome di «Afrodite», poiché fu procreata e nutrita dalla spuma del mare che, secondo una tradizione iconografica, è rappresentata nuda, mentre nuota o fluttua sul mare, attorniata dalle rose a lei dedicate e una conchiglia marina in mano (*Geneal.*, III, XXIII); dall'altro la Venere undicesima figlia di Giove, moglie di Vulcano, sposa di Adone nonché madre di Enea, è descritta da Claudiano nell'*Epithome nuptiis Honorii*, secondo quanto riferisce Boccaccio, nell'atto di acconciarsi «la chioma, appoggiata al [trono] splendente» (*Geneal.*, XI, IV), alla quale fu dedicato proprio un «deliziosissimo giardino» a Cipro⁶⁰.

Già nel 1340, all'interno del VII libro del *Teseida*⁶¹, Boccaccio presenta l'iconografia del Tempio di Venere riunendo tutti questi elementi: l'occasione per la descrizione del tempio, con un meraviglioso giardino e le personificazioni che lo popolano, è fornita dalla preghiera di Palemone alla dea, prima dello scontro con l'amico e antagonista Arcita, che invece

⁵⁹ Si veda G. DE LORRIS, J. DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, trad. it. G. D'ANGELO MATASSA, l'Epos, Palermo 1993; rinvio inoltre alla recente edizione G. DE LORRIS, J. DE MEUN, *Romanzo della Rosa*, a cura di M. LIBORIO e S. DE LAUDE, trad. it. M. LIBORIO, Einaudi, Torino 2014. Per un approfondimento critico su tali questioni si veda E. PANOFSKY, *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, trad. it. R. PEDIO, Einaudi, Torino 1975.

⁶⁰ Nelle *Genealogie*, infine, si legge di una terza Venere, indicata da Boccaccio nella «Venere maggiore», sesta figlia di Celo, conosciuta anche con il nome di Citerea e identificabile nell'omonimo pianeta: il mitografo si sofferma infatti a descrivere l'influenza ch'essa esercita sull'amicizia, sull'amore, sull'affetto e sull'unione delle persone (*Geneal.*, III, XXII).

⁶¹ L'edizione di riferimento è G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. LIMENTANI, in *Tutte le opere*, cit., II, 1964.

affida le proprie preghiere a Marte, per aggiudicarsi le nozze con la bella Emilia (*Tes.*, VII, 50). Boccaccio personifica la preghiera di Palemone e la rappresenta mentre scala il Monte Citerone per chiedere a Venere di intervenire in favore del suo servitore, concedendogli di avere la donna. Rispetto alla fonte claudiana c'è una novità di rilievo: nell'*Epithalamium* è stato Cupido a raggiungere Cipro per chiedere alla madre di aiutarlo a vincere Maria per Onorio, ed è stata la visita della stessa divinità a fornire l'occasione al poeta per descrivere la dimora di Venere. Nel testo boccacciano, la Preghiera personificata dal poeta ha, come per sua stessa ammissione in riferimento alla Casa di Marte (*Tes.*, VII, 29, 1), esattamente la stessa funzione: Boccaccio sostituisce dunque Cupido con la Preghiera, mostrando quella che Boitani ha chiamato «a mixed attitude»⁶², cioè una complessa operazione di riscrittura, che prevede la fusione e la sovrapposizione di più fonti, e che nello specifico traduce l'epitalmio «into a courtois setting»⁶³. La ricostruzione del tempio di Venere nel *Teseida* rivela tutta l'eclettica personalità del suo autore: nel testo infatti si parla dell'abitazione di Venere sia nei termini di tempio, come vuole la tradizione che fa capo a Virgilio, che nei termini di casa (*Tes.*, VII, 50), secondo la descrizione di Claudiano, alla base poi delle *Genealogie*. Inoltre, questo tempio-casa trova sistemazione sul Monte Citerone, come vuole Jean de Meun, e non su una delle isole greche, come prescrive la tradizione classica. Ancora, le personificazioni di Claudiano sono sostituite con quelle del *Roman de la rose* e lo stesso giardino è più vicino al «vergier» di Guillaume de Lorris che al «viridarium» dell'*Epithalamium*. Inoltre, i metalli e le pietre preziose descritte da Ovidio prima e da Claudiano poi lasciano posto a colonne di rame, mentre le raffigurazioni rappresentanti le tristi storie d'amore prese in prestito da Virgilio e dal *Roman* sono introdotte insieme a un nudo Priapo.

Se il testo del *Teseida* può forse già aver fornito lo spunto a Chaucer per la descrizione del tempio di Venere in *The House of Fame*, pur nel contesto di un genere letterario diverso, le cui coordinate risultano invece più vicine all'*Amorosa visione*, di certo il poema in ottava rima è alla base della rappresentazione posta a inizio di un altro viaggio allegorico chauceriano, quello di *The Parliament of Fowls*. Presentando un impianto narrativo proprio del genere onirico, il *Parliament* descrive il viaggio di conoscenza del protago-

⁶² BOITANI, *Chaucer's Temples*, cit., p. 14.

⁶³ *Ibidem*.

nista e pellegrino attraverso la visione dello straordinario tempio di Venere, dove la Natura siede e presiede al Parlamento degli uccelli che, nel giorno di San Valentino, si sono riuniti per scegliere ciascuno il proprio compagno. Innanzitutto, Chaucer riprende la descrizione del «giardin fronzuto e bello» del *Teseida* (VII, 51-53), con gli elementi caratterizzanti del «locus amoenus», come la varietà delle essenze arboree, la presenza di animali, la luce filtrata dagli alberi, i profumi, una tenue brezza, il canto melodioso degli uccelli. Adattando i versi boccacciani, e a volte traducendone letteralmente intere espressioni, Chaucer introduce però alcune differenze: omette innanzitutto la collocazione del tempio sul Monte Citerone, estende la lista degli alberi, secondo quel procedimento di amplificazione del tema che caratterizza la sua scrittura, aggiunge inoltre un «ryver», dei pesci e degli scoiattoli, intensifica poi l'atmosfera musicale del posto, e cambia alcuni attributi e dettagli, come il colore dei fiori o la distinzione dei generici «cavrioli» boccacciani in «buk», «hert» e «hyde» (*PF*, 173-210).

Ciò che non cambia è il significato simbolico che questo paesaggio assume. In entrambi i testi, si stabilisce infatti una profonda relazione tra la sfera d'Amore e gli elementi del giardino: se alberi e arbusti sono per la loro verticalità il tramite tra il mondo terrestre e il cielo, gli animali presenti sono legati al culto di Venere e sono caratterizzati da un'estrema mansuetudine⁶⁴. Anche nell'*Amorosa visione* (XXXIX, 54-56) è presente la rappresentazione di animali connessa all'ambiente del «locus amoenus» e in relazione al tema amoroso, permeato in questo caso dal senso allegorico: gli animali, così come i frutti e i fiori prodotti dal terreno irrigato dall'Amore per diletto, avvertono la potenza della «vis concupiscibilis».

Proprio di questo appetito si fa simbolo la Venere descritta da Boccaccio nel *Teseida* e quella rappresentata da Chaucer nel *Parliament*:

E vide lei nuda giacere
sopr'un gran letto assai bello a vedere.
Ella avea d'oro i crini e rilegati

And on a bed of gold she lay to reste,
Til that the hote sonne gan to weste.
Hyre gilte heres with a golden thred

⁶⁴ Per un'approfondita analisi dei «loci amoeni» presenti nelle opere boccacciane cfr. M. E. RAJA, *Le muse in giardino. Il paesaggio ameno nelle opere di Giovanni Boccaccio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 40-41.

Intorno al capo senza treccia alcuna;
 il suo viso era tal, che' più lodati
 hanno a rispetto bellezza nessuna;
 le braccia e 'l petto e' pomi rilevati
 si vedean tutti, e l'altra parte d'una
 veste tanto sottil si ricopria,
 che quasi nulla appena nascondia
 (*Tes.*, VII, 64-65).

Ibounden were, untressed as she lay,
 And naked from the brest unto the hed
 Men myghte hire sen; and, sothly for to say,
 The remenaunt was wel kevered to my pay,
 Ryght with a subtyl coverchef of Valence –
 Ther was no thikkere cloth of no defense⁶⁵
 (*PF*, 265-273).

Se, come spiega Boccaccio nelle *Chiose*, Venere è doppia, poiché da un lato rappresenta il desiderio lecito e onesto, come quello che fa desiderare una moglie per avere dei figli, e dall'altro si fa figura dell'appetito concupiscibile, come Marte di quello irascibile, è proprio a quest'ultima, chiamata volgarmente dea dell'Amore, che fanno riferimento i due autori: Venere e il suo tempio, per i quali «ogni lascivia è disiderata», diventano dunque lo specchio del desiderio sensuale e il simbolo dell'Amore concupiscibile, come dimostrano le nudità della dea e la figura stessa di Priapo. Proprio questa divinità è raffigurata trionfante nel *Parliament*, specificando il tipo di Amore che il poeta inglese pone a dominio del giardino e dell'opera stessa:

The god Priapus saw I, as I wente,
 Withinne the temple in sovereyn place stonde,
 In swich aray as whan the asse hym shente
 With cri by nighte, and with hys sceptre in honde.
 Ful besyly men gonne assaye and fonde
 Upon his hed to sette, of sondry hewe,
 Garlondes ful of freshe floures newe⁶⁶
 (*PF*, 253-259).

E in quel vide Priapo tenere
 più sommo luogo, in abito tal quale
 chiunque il volle la notte vedere
 poté, quando raggiando l'animale
 Più pigro destò Vesta, che 'n calere
 non poco gli era e 'nver di cui cotale
 andava; e simil per lo tempio grande
 di fior diversi assai vide ghirlande
 (*Tes.*, VII, 60).

La descrizione di Venere e del suo tempio, identificati dunque con l'appetito concupiscibile e la vita voluttuosa, con «tutte le cose», cioè, «pertinenti alla libidine» (*Geneal.*, III, XXIII, 3) si presenta come la conta-

⁶⁵ «E là sul letto d'oro la dea giace / fin quando il sole occulta la sua face. / I biondi suoi capelli erano sciolti / e solo un filo d'oro li teneva, / scoperto aveva il seno che da molti / era ammirato e il resto nascondeva, / in modo che davvero mi piaceva, / con pizzo valenciennes, e niente addosso / portava, in trasparenza, di più grosso».

⁶⁶ «E Priapo in trono vedo accomodato / che fa per rivestirsi, ancora invano, / come quando quell'asino ha tagliato, / e il suo scetetro regge con la mano. / Adoratori molti ha quel sovrano, / che voglion coronare la sua testa / di variopinti fiori, in quella festa».

minazione di una serie di elementi ripresi di volta in volta dalla tradizione classica e medievale, presente tanto nell'*Africa* (III, 212-223) quanto nel *Triumphus Cupidinis* (IV, 100-166) di Petrarca⁶⁷, e reinventati dai due autori.

Porre dunque il tempio di Venere a inizio di *The House of Fame* assume un importante valore ideologico e poetico, poiché mostra innanzitutto la tradizione cui attinge il poeta inglese per la compilazione del poemetto onirico. Punto di partenza della sua «aventure», questa costruzione con le scritte e i dipinti rappresenta infatti la tradizione codificata, che implica la «remembraunce», riconoscimento e ricordo insieme, dalla quale l'io-narrante inizia la propria esperienza, mentre l'io-autore la propria narrazione; inoltre, la rappresentazione di questo tempio-magione esplicita quella «dimension of poetry»⁶⁸ in base alla quale Chaucer presenta se stesso come l'autore che ha in mente «To make bookys, songes, dytees, / In ryme or elles in cadence, / As thou best canst, in reverence / Of Love and of hys servantes eke» («Di far libri, canti e conti, / tutti in rima o con cadenza, / come puoi in riverenza / dell'Amore e dei suoi servi», *HF*, II, 622-625).

Ora, il tempio, che dovrebbe contenere e dare forma al grado più alto di ordine e rappresentare l'immagine del desiderio appagato e la casa della vita, si apre su un luogo di desolazione, una «wilderness» senza indicazioni, un disordine al di là di ogni carta geografica. Lo spaesamento del pellegrino corrisponde all'allontanamento da parte del poeta dalle coordinate della tradizione ben codificata nell'immagine del tempio: a questo punto il volo costituisce il nuovo paesaggio che fa da sfondo a quella che dovrebbe essere l'elevazione del personaggio e una nuova forma di conoscenza per il poeta. Come sottolinea Boitani, il volo nello spazio⁶⁹, o meglio nel pensiero, costituisce uno sforzo serio e ironico al contempo di innalzarsi da parte del poeta, ossia un preludio, un momento di transizione quasi inevitabile verso nuovi spazi chiusi: dalla caverna-tempio-deserto tuttavia

⁶⁷ Per il poema epico petrarchesco, iniziato nel 1338 e rimasto incompiuto, si veda F. PETRARCA, *L'Africa*, a cura di N. FESTA, Sansoni, Firenze 1926. Per il *Triumphus Cupidinis*, che apre il poema in terza rima, e che vede il poeta addormentarsi a Valchiusa e ricevere «una visione», cfr. F. PETRARCA, *Rime e Trionfi*, a cura di F. NERI, Utet, Torino 1968.

⁶⁸ BOITANI, *Chaucer's Temples*, cit., p. 15.

⁶⁹ Si può inoltre notare che, nel tentativo di correlare la *House* chauceriana e il *Corbaccio* boccacciano, in entrambi i casi i protagonisti fanno un volo: nella visione tarda di Boccaccio, il sognatore afferma infatti «mi pareva che mi fossero da una non usitata natura prestate velocissime ali; colle quali mentre a me pareva più rattamente volare» (*Corb.*, 29).

il volo tra gli artigli dell'Aquila non conduce il protagonista al Cielo e neppure al Paradiso terrestre, come vorrebbe lo schema dantesco prima e boccacciano poi, ma al castello-caverna-labirinto. Proprio in volo, il pellegrino è istruito dall'Aquila sulla teoria del suono che, sotto il velo della finzione letteraria, nasconde la teoria che informa la scrittura chauceriana: il sognatore impara infatti che «la parola è suono» e il suono a sua volta «non è che l'aria rotta» (*HF*, II, 765). In questo senso, il punto di arrivo del viaggio non può che essere la Casa della Fama, dove ogni suono è moltiplicato, generando nient'altro che chiasso (*HF*, II, 783-786): l'approdo al caos e all'imprevedibilità della «Domus Dedali» rappresenta dunque il dissolvimento della parola e della poesia stessa.

Dopo aver istruito il pellegrino sulla teoria del suono, l'Aquila-Guida riporta a terra il «viator» e lo abbandona di fronte a una salita, la quale appare a «Geffrey» faticosa e difficile. In questo senso, Chaucer riscrive ancora una volta Boccaccio: per indicare la meta del viaggio cui la «donna gentil, piacente e bella» lo sta avviando, il pellegrino dell'*Amorosa visione* riprendeva infatti l'immagine biblica dell'«altura», in opposizione alla «strana pianura» (*Am. vis.*, I, 50-54) dell'inizio del sogno. Già Dante, alla «valle» della selva, aveva opposto il colle illuminato dal sole, cioè il «diletto monte ch'è principio e cagion di tutta gioia» (*Inf.*, I, 77-78): se la vista di quel colle, simbolo dell'Amore e della Grazia di Dio, aveva ristorato momentaneamente la mente e il cuore del poeta, allo stesso modo l'invito della Guida a salire sull'«altura» costituisce per il protagonista boccacciano la possibilità di abbandonare «ogni paura» e successivamente di scorgere, da quel rialzo, un «nobile castello» (*Am. vis.*, I, 55-60), in una suggestiva sovrapposizione di due immagini dantesche. Tale costruzione rimanda infatti a quella incontrata da Dante e Virgilio nel Limbo: tuttavia, al di là della precisa citazione «venimmo ai piè d'un nobile castello» di *Inf.*, IV, 106, la descrizione nel poemetto boccacciano si fa più generica e astratta rispetto alla fonte. Se il castello dantesco simboleggia infatti la sapienza umana, come Boccaccio stesso spiega nel suo *Comento* (*Esp.*, IV, II, 50-54), e i sette cerchi di mura rappresentano le sette arti liberali o le sette parti della filosofia, nel meraviglioso castello boccacciano si raccolgono invece tutti i beni terrestri e la vita stessa con i suoi valori e le sue diverse esperienze.

È significativo rilevare, inoltre, che il nobile castello degli spiriti magni è rappresentato da Dante come un'oasi di luce in mezzo all'oscurità del mondo infernale, che per converso è definito «loco d'ogne luce muto»

(*Inf.*, V, 28): l'eccezione per gli spiriti che abitano il Limbo, e per il loro castello, è data dal privilegio della luminosità per l'«onrata nominanza» ch'essi hanno acquistato in terra, cioè per quella onorevole fama che ancora di loro vive fra gli uomini e per la quale essi hanno ottenuto il particolare favore della «grazia» in cielo (*Inf.*, IV, 73-78). Allo stesso modo, piena di luce si presenta la strada che nel testo di Boccaccio conduce il protagonista alla Virtù attraverso l'esperienza mondana, cioè attraverso le rappresentazioni della sala affrescata raffiguranti quei personaggi esemplari proprio per la loro fama mondana (l'«onrata nominanza» di Dante): persiste dunque anche nell'*Amorosa visione*, pur in un diverso contesto, il nesso luce-fama⁷⁰ (*Am. vis.*, II, 73-74).

Similmente, il protagonista di *The House of Fame* è abbandonato dall'Aquila ai piedi di una collina, completamente ricoperta di ghiaccio rilucente, dove sono scolpiti i nomi di chi ha ricercato o ricerca la fama, alcuni quasi del tutto cancellati, altri ben visibili, a seconda che si trovino sul lato nord, all'ombra del castello, o dalla parte sud, più calda e illuminata dal sole (*HF*, III, 1140-1146). Scalata con gran fatica l'altura, il pellegrino giunge, come Boccaccio prima di lui, alla visione di uno strano castello che, al pari del tempio di Venere nel primo libro, spicca per la eccezionale «beaute» e per la «fattura portentosa» (*HF*, III, 1165-1180):

For whi me thoughte, be Seynt Gyle,
Al was of ston of beryle,
Bothe the castel and the tour,
And eke the halle and every bour,
Wythouten peces or joynnynges.
But many subtil compassinges,
Babewynnes and pynacles,
ymageries and tabernacles
I say and ful eke of wyndowes
As flakes falle in grete snowes⁷¹ (*HF*, III, 1183-1192).

⁷⁰ Cfr. C. FERRARA, *Dante in Boccaccio. Memoria dantesca nell'«Amorosa Visione»*, in «Bollettino di italianistica», 2005, I, pp. 15-68: 22.

⁷¹ «E rammento, sant'Egidio, / che di pietra di berillo / è il castello e la sua torre, / col salone ed ogni stanza, / senza parti di giunzione. / I grotteschi sono molti, / coi pinnacoli e le gronde, / tabernacoli e sculture / voglio dire, e assai finestre / come fiocchi in nevicata».

La meraviglia che il castello genera nel protagonista dipende soprattutto dalla ricchezza che lo caratterizza: la struttura e la sua torre sono di pietra di berillo, vi sono grotteschi, pinnacoli, gronde, sculture e finestre «come fiocchi in nevicata» (*HF*, III, 1192). Per la ricercatezza dei materiali, che anticipa il teatro di Teseo descritto nel *Knight's Tale* e realizzato con marmo bianchissimo, alabastro e corallo rosso, Chaucer trae ispirazione sia dalla straordinaria ricchezza della Reggia del Sole descritta da Ovidio, con altissime colonne rilucenti d'oro, il fastigio ricoperto d'avorio e i battenti delle porte d'argento, sia dal Tempio di Giunone nell'*Eneide*, le cui pareti istoriate con le immagini della guerra di Troia fungono da modello anche per le iscrizioni affisse sulle pareti del Tempio di Venere, come si è già rilevato.

A questa tradizione appartengono anche la minuziosa descrizione della sala principale del palazzo del Re Felice, nel secondo libro del *Filocolo*, e la rappresentazione della ricca torre in cui è imprigionata Biancifiore, nel libro quarto. Entrambe le raffigurazioni insistono sulla ricercatezza dei materiali, «la cui bellezza è magnificata dall'ingegno umano»⁷²: se la prima stanza, definita «la più nobile cosa che mai fosse veduta» (*Filoc.*, II, 32, 1-8), si distingue per la fastosità della decorazione, che comprende immagini di «storie antiche e di divinità», in seguito la magnificenza di questo ambiente è superata dallo splendore della sala in cui dorme la fanciulla amata da Florio, la quale esercita su chiunque vi entri il potere magico di cacciare ogni malinconia, e contiene splendide raffigurazioni murali, insieme alla statua di un Cupido che «non ha gli occhi bendati come il figurano» (*Filoc.*, IV, 85, 8). Tali descrizioni sottendono, in ogni caso, un significato più profondo, che va al di là dell'aspetto puramente estetico: nella stanza del Re Felice, Boccaccio richiama i tragici episodi di Tebe, Troia, Alessandro Magno e della battaglia di Farsalo, cioè tragedie provocate dalla brama di potere, per sottolineare la crudeltà di cui fa prova il Re nei confronti della figlia, creando così un preciso collegamento tra la sua opera e i suoi modelli; inoltre, il particolare riferimento all'arte figurativa contemporanea, che solitamente rappresenta Cupido bendato, ha un preciso fine poetologico, quello cioè di sostenere la liceità della passione amorosa.

⁷² Cfr. J. BARTUSCHAT, *Appunti sull'«ecfrasi» in Boccaccio*, in «Italianistica», 2009, 2, pp. 71-90: 77.

Allo stesso modo, in *The Book of the Duchess*, la breve descrizione dei dipinti raffiguranti la storia di Troia, con particolare risalto per l'episodio dell'amore infelice di Didone per Enea, ha la chiara funzione di fare da raccordo tra l'esperienza personale del narratore, insonne a causa delle pene d'amore, e l'autorità della storia virgiliana, producendo un'immagine che è emblema della malinconia per amore⁷³.

È necessario ricordare che anche in *The Book of the Duchess* è presente un castello, «long» e dalle bianche pareti perfettamente visibili dall'alto della collina che compare alla fine del poema: proprio la sua apparizione nel momento conclusivo del poemetto sottolinea metaforicamente l'atto di una costruzione avvenuta, quella dell'io e metapoeticamente quella del testo. Non a caso, la campana del castello scandisce il tempo e provoca il risveglio del narratore, segnando il passaggio dalla dimensione visiva del sogno a quella temporale della veglia e lineare della scrittura dell'opera:

Unto a place, was there besyde,
Which was from us but walles white,
Be Seynt Johan, on a ryche hil,
As me mette; but thus hyt fil.
Ryght thus me mette, as I yow telle,
That in the castell ther was a belle,
As hyt hadde smyten houres twelve⁷⁴ (BD, 1316-1323).

Nella *House*, varcata la soglia del «castel», il pellegrino entra in una magnifica sala («halle») in cui «ogni parete, / dal soffitto fino a terra, / rivestita è tutta in oro, / mezzo piede di spessore» (HF, III, 1343-1346), dove non soltanto può ammirare la «femynyne creature» che subito riconosce nella «Fame», ma anche le lunghe schiere di personaggi che vengono a chiedere i suoi favori. Anche in questo caso, Chaucer non può che essersi ispirato alle sale visitate da Boccaccio nel castello dell'*Amorosa visione*, all'interno delle quali è raffigurato proprio il Trionfo delle Gloria mondana, nelle

⁷³ Cfr. S. D'AGATA D'OTTAVI, *Immagine e parola: il poema onirico tardo-medievale inglese*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, a cura di F. STELLA, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001, pp. 193-211.

⁷⁴ «Verso un luogo ch'è lì presso, / che da noi non è lontano - / un castello, san Giovanni, / lungo e bianco su in collina, / tal mi sembra, e così è. / Nel castello, che dicevo, / ora sento una campana / che le dodici ha suonato».

forme dell'ingegno, della potenza, dell'amore. Vi è però una significativa differenza: il viaggio, per il protagonista della *House*, termina nel momento in cui il pellegrino presagisce l'arrivo di «un uomo di assai grande autorità» (*HF*, III, 2158) che potrebbe svelare il significato profondo del testo, il quale rimane in questo modo sospeso e incompiuto; mentre il cammino del protagonista dell'*Amorosa visione* non si esaurisce nella contemplazione delle sale del nobile castello, infatti, dopo il Trionfo d'Amore e della Fortuna, il poeta pellegrino è di nuovo attratto dalle seduzioni terrene, scorgendo «per una porta ch'era / alla sinistra mano, un bel giardino⁷⁵ / fiorito e bello com di primavera» (XXXVII, 64-66).

Nell'*Amorosa visione*, le scene si aprono dunque l'una sull'altra, al pari di sipari teatrali che scandiscono l'azione rappresentata, costruendo una complessa struttura allegorica, che si chiude sempre con moto centripeto verso l'apoteosi d'Amore: scene di «locus amoenus» accompagnano le tappe di questa ascesi, che non prevede il rifiuto delle esperienze terrene, bensì la loro esaltazione, alla ricerca della via migliore. Similmente, lo strano cammino che conduce il protagonista sognante di *The House of Fame* nel suo inconsueto viaggio è scandito dalla descrizione di luoghi narrativi che non sono soltanto squarci improvvisi all'interno dell'opera letteraria ma, presentandosi come «topoi» cui si ancora l'immaginario di tutta un'epoca e di tutta una cultura, condensano l'intero patrimonio intellettuale cui fa capo l'autore inglese per la compilazione del poemetto onirico. In particolare, se la visione di Boccaccio segue un preciso schema ascensionale di conoscenza, segnato da tappe fisse che compongono un percorso allegorico di elevazione verso l'alto, nella *House* di Chaucer la varietà e le stranezze dei luoghi non soltanto rispecchiano la logica onirica che informa il poema, ma nello stesso tempo rendono visibile la forza dell'ironia chauceriana: dopo il volo di conoscenza e l'ammaestramento dell'Aquila, il pellegrino non raggiunge infatti il Cielo, né un tipo di conoscenza superiore, bensì ridiscende per entrare nel confuso labirinto della «Domus Dedali».

⁷⁵ Come ha notato Raja, «diversamente dalle altre situazioni, in questo caso il giardino è direttamente sotto i suoi occhi, non è bloccato dall'immagine pittorica, ma appartiene del tutto al suo mondo». Cito da M. E. RAJA, *Le muse in giardino*, cit., p. 58.

III.

LA VISIONE PITTORICA

Parola e immagine: «ut pictura somnium»

Se Umanesimo e Rinascimento si riappropriano della nota formula oraziana dell'«ut pictura poësis» per dare nuovo fondamento allo statuto di fratellanza tra le due arti, già alla fine del Medioevo, Boccaccio e Chaucer dimostrano di lavorare in parallelo sulla resa tanto letteraria quanto figurativa delle proprie opere, inserendo volontariamente, nello sviluppo delle trame narrative, strategie retoriche che permettono al testo di realizzare una dimensione visiva attraverso la parola o di imitare l'opera figurativa¹.

Tra gli strumenti retorici che consentono ai due autori di lavorare sull'immaginario visivo e sul carattere figurativo dell'opera letteraria, è innanzitutto da considerare il sogno. Esso si presenta infatti come una «comunicazione per immagini» delle idee che affollano la mente del dormiente, la quale, liberata dalla contingenza della fisicità, si esprime attraverso il racconto, cioè attraverso la «sistemazione nella logica e nella linearità della parola di un'esperienza che si presenta come prevalentemente visiva ed essenzialmente ambigua»². In effetti, il sogno esiste, per sua natura, nel momento in cui si trasforma in narrazione, nel racconto cioè di colui che, dopo aver vissuto in prima persona una determinata esperienza onirica, descrive con le parole quella successione di immagini che il suo inconscio gli ha mostrato.

¹ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, GEI, Roma 1994, pp. 79-80; V. BRANCA, *Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. BRANCA, I, Einaudi, Torino 1999, pp. 3-37: 32.

² Cfr. D'AGATA D'OTTAVI, *Il sogno e il libro*, cit., p. 139.

In questo senso, il genere visionario e onirico, sperimentato dai due autori, è quello che meglio si presta a rendere la dimensione visiva della parola letteraria, attraverso l'uso di espressioni fortemente icastiche, di un linguaggio prettamente allusivo, e grazie all'inserzione continua di «ékphrasis» a interrompere il dettato poetico del testo. In effetti, sia Boccaccio che Chaucer individuano nella «visio in somnio», come cornice narrativa per la descrizione di suggestive rappresentazioni figurative, il genere che maggiormente esprime le possibilità visive della parola, poiché riesce a tematizzare il potenziale specifico della visualità letteraria. In particolare, postulando un'analogia tra i meccanismi che regolano la produzione della visione in sogno e quelli che guidano l'invenzione del testo poetico, è possibile sostenere che la dimensione, prettamente visiva, dell'esperienza onirica si trasferisce al dettato dell'opera letteraria, la quale a sua volta avrà, tra gli elementi costitutivi, il prodotto del reciproco rapporto che lega «λόγος» e «εἰκὼν», assimilando le immagini al racconto e il racconto a un'immagine³.

La sovrapposizione tra atto inventivo e atto onirico o visionario è ben visualizzata da una specifica tradizione iconografica. Se la visione del poeta prende forma nelle immagini che fanno da scenario al viaggio di conoscenza del pellegrino, i due tempi del racconto, quello cioè della visione in sogno e quello della scrittura di quanto sognato, trovano raffigurazione nelle miniature che ornano le pagine di apertura di molti manoscritti della *Commedia*⁴, indicando il genere letterario dell'opera e la natura del testo, ora «visio in somnio», ora «fictio poetica», e riproducendo con un'immagine la distinzione, nata dalla formula continiana, del «Dante personaggio» e del «Dante poeta», che sta alla base dell'intero poema⁵. La miniatura che orna l'«incipit» del manoscritto Egerton 943, (c. 3r, British Library), del XIV secolo, contenente la *Commedia*, presenta per esempio una scena redatta con quello che Battaglia Ricci definisce «metodo simultaneo»⁶: nella parte

³ Cfr. G. DAL CANTON, «*Ut pictura somnium*»: il sogno e le arti visive fra Simbolismo e Surrealismo, in *I linguaggi del sogno*, a cura di V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK, Sansoni, Firenze 1984, pp. 351-366.

⁴ Il punto di riferimento per gli studi sui manoscritti illustrati della *Commedia* rimane P. BRIEGER, M. MEISS, C. S. SINGLETON, *Illuminated Manuscript of the «Divine Comedy»*, Princeton University Press, Princeton 1969.

⁵ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Illustrare un canzoniere: appunti*, in «Cuadernos de Filologia italiana», 2005, NNE, pp. 41-54: 49.

⁶ BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini*, cit., p. 43.

sinistra della miniatura, Dante, con il capo coperto, dorme nella propria camera, coricato nudo nel letto, sotto una coperta decorata; nella parte destra, il poeta, indossati gli abiti e, uscito dalla stanza, si inoltra nella selva «selvaggia e aspra e forte» (Immagine 1).

Sulla base delle raffigurazioni di ascendenza biblica, rappresentanti le visioni dei profeti, esisteva una posizione specifica identificativa della «visio in somnio», come mostra il manoscritto 597 (c. 33v), conservato presso la Bibliothèque du Château a Chantilly e contenente il commendo di Guido da Pisa alla *Commedia*: nella lettera incipitaria, Dante è raffigurato sdraiato su una roccia, dormiente, con il capo appoggiato al braccio piegato, mentre sopra la sua figura è visibile la selva oscura, materia e scenario della visione. Proprio in questa posizione sono rappresentati, nella tradizione iconografica di ascendenza biblica, i «dormienti in generale» e nello specifico i profeti: Battaglia Ricci avvalorava questa tesi facendo riferimento all'uso che di un'immagine simile fa il miniatore del ms. XIII.C.1 (c. 120r), conservato a Napoli presso la Biblioteca Nazionale, per raffigurare il «vecchio solo», che nella processione del Paradiso terrestre dantesco rappresenta il libro profetico per eccellenza, cioè l'*Apocalisse*; infatti in *Purg.*, XXIX, 143-144 Dante descrive il personaggio mentre avanza in processione insieme agli altri vegliardi, «dormendo, con la faccia arguta»⁷.

Se la selva, che sovrasta Dante nella miniatura di Chantilly, risulta la visualizzazione del contenuto dell'attività visionaria propria del dormiente, allo stesso modo, nel coevo manoscritto vaticano lat. 4776 (c. 1r), conservato presso la Biblioteca Apostolica, la selva che incombe su Dante-poeta, intento al proprio scrittoio mentre compone, è la figurazione del prodotto dell'attività inventiva propria dell'autore stesso. In questo modo, le miniature mostrano come l'ideazione del poeta divenga il resoconto stesso della «visione» del protagonista. Il poeta colto dall'ispirazione finisce dunque con l'assumere la posizione tipica di colui che riceve la visione in sogno: il manoscritto Pluteo 40.3 (c. 1r), conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e

⁷ Per una più puntuale analisi dei mss. implicati cfr. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagine in alcuni manoscritti illustrati della «Commedia»: le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. LUGNANI, M. SANTAGATA, A. STUSSI, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1996, pp. 23-49: 34; BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla «Commedia»: schede di iconografia trecentesca*, in *«Per correr miglior acque. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio»*. Atti del Convegno (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Salerno, Roma 2001, pp. 601-639: 610.

ascrivibile agli anni '40-'50 del XIV secolo, presenta infatti Dante-autore seduto con gli occhi abbassati e il capo reclinato, sostenuto dal braccio che poggia sul gomito, nell'atteggiamento cioè della meditazione profonda, in quella condizione che Battaglia Ricci definisce di «assenza»⁸ (Immagine 2).

È interessante notare come, talvolta, nel meditare così profondamente risieda la radice poetica della malinconia, la quale si vedrà, più tardi, grandiosamente raffigurata nell'incisione di Dürer *Melancholia* (1514): se il sogno della *Fiammetta* boccacciana⁹ (*El. Mad. Fiam.*, I, 6) annuncia la malinconica ed erotica erranza, figlia di quella «fol amor» il cui fascino illusorio sembra voler allontanare la narratrice stessa, similmente, in *The Book of the Duchess*, la sofferenza per amore, togliendo al narratore e protagonista ogni capacità di dormire, lo rende vittima di una forte «melancolye» (*BD*, 23) e lo conduce a uno stato di vera e propria malattia, con la mente piena di «fantasies», tanto da richiedere l'intervento di un vero e proprio medico (*BD*, 28):

I gesse
I holde hit be a sicknesse
That I have suffred this eight yeer;
And yet my boote is never the ner,
For there is phisicien but oon
That may me hele¹⁰ (*BD*, 35-40).

La situazione del narratore trova il proprio contrappunto nelle vicende di Ceuce e Alcione, nel libro che egli chiede per passare la notte: il poeta

⁸ Ivi, p. 614. Nella posizione propria dello smarrimento derivante dall'ispirazione poetica sono raffigurati anche Petrarca, come autore dei *Trionfi*, nel ms. fr. 594 (c. 3r) conservato a Parigi presso la Bibliothèque Nationale de France, e nel cod. trivulziano 905, miniato da Francesco d'Antonio del Chierico presente nella Biblioteca Trivulziana di Milano, e Boccaccio stesso che, ancora in un manoscritto quattrocentesco contenente *The Fall of Princes* di John Lyngdate (ms. 439/16, Rosenbach Museum, Filadelfia), seduto al suo scanno, lo sguardo abbassato e la testa reclinata sul braccio sinistro, presenta tutti gli elementi propri di colui che è in preda a una visione. Sulla scia di questa tradizione iconografica, Edward Burne Jones, illustratore insieme a William Morris della prestigiosa edizione ottocentesca Kelmscott delle opere chauceriane, realizza un *Chaucer asleep* nella posizione tipica del dormiente-sognatore (Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham).

⁹ Per il testo della *Fiammetta* si veda G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. DELCORNO, in *Tutte le opere*, cit., V, 1994.

¹⁰ «Mi pare / che sia grave malattia; / otto anni è che mi affligge, / né rimedio c'è alle viste, / perché un medico soltanto / può aiutarmi».

e la protagonista del racconto condividono infatti uno stato di confusione mentale, di «wonder» (*BD*, 1 e 78), che quasi sconfinata nella follia. La fanciulla è angosciata perché non conosce con precisione le sorti del proprio innamorato e, così come il narratore, col quale condivide una somiglianza psicologica scandita da continui echi verbali, necessita dell'intervento di qualcuno che l'aiuti a uscire dalla sofferenza. Similmente, nel *Filostrato*, Troilo si presenta «tutto malinconoso» (*Filos.*, VII, 23) nel momento che immediatamente precede l'esperienza onirica; mentre il narratore di *The Parliament of Fowls* descrive se stesso come «turbato e malinconico» (*PF*, 89), in uno stato di «busy hevynesse» proprio nel momento che anticipa tanto il sogno quanto l'ispirazione poetica.

Nelle immagini del dormiente che accoglie in sogno una visione, si osserva un vero e proprio passaggio di motivi dall'arte figurativa sacra a quella profana: in effetti, nelle illustrazioni del *Decameron*¹¹ che riportano Ifigenia dormiente, la bella fanciulla può essere rappresentata nella posizione tipica della visione profetica, ma anche nella posizione in cui solitamente sono colti i poeti profondamente immersi nei loro pensieri. Via via, dunque, la tradizione iconografica, come quella letteraria, legata alle visioni in sogno si allontana dai testi e dalle immagini sacre in un processo di progressiva laicizzazione: accanto alla tradizione dei libri sacri, in effetti, si impone il modello iconografico del *Roman de la Rose*, ovvero quello proprio dei testi allegorici medievali. Nel manoscritto londinese Additional 31840 (c. 3r, British Library), ascrivibile al XIV secolo, l'«incipit» del poema di Guillaume de Lorris e Jean de Meun mostra la rappresentazione di poeta e personaggio in due sequenze, come quella di Dante nel manoscritto Egerton 943. Nella parte sinistra della miniatura londinese, il protagonista dorme col torace nudo, sotto una coperta decorata e con la testa appoggiata

¹¹ Per le illustrazioni del codice Parigino It. 482, degli *Zibaldoni Laurenziani*, dello *Zibaldone Magliabechiano*, delle *Genealogie*, e dello stesso codice *Hamilton 90*, si vedano gli studi di Branca e Ciardi Duprè raccolti nella *Nota bibliografica* a G. BOCCACCIO, *Decameron con le illustrazioni dell'autore e di grandi artisti fra Tre e Quattrocento*, a cura di V. BRANCA, Le Lettere, Firenze 1999. Nello specifico della figura di Ifigenia dormiente cfr. V. BRANCA, *Interespressività narrativo-figurativa: Efigenia, Venere e il tema della «nuda» fra Boccaccio e Botticelli e la pittura veneziana del Rinascimento*, in «*Il se rendit en Italie*»: études offertes à André Chastel, Flammarion, Parigi 1987, pp. 57-67; BRANCA, *Boccaccio visualizzato: amore sublimante, amore tragico, amore festoso dalla novella alla figuratività narrativa*, in «*La novella italiana*», cit., I, pp. 283-302: 287-290.

alla mano destra, in un letto collocato dentro a una stanza tutta istoriata, mentre, nella parte destra, vestito e in piedi, si dirige verso il giardino di Deduit, fuori dalla stanza. Tale miniatura anticipa figurativamente la descrizione che Chaucer fornisce in *The Book of the Duchess* della «chambre» in cui si sveglia il protagonista del sogno:

Me thoughte thus: that hyt was May,
 And in the dawenyng I lay
 (Me mette thus) in my bed al naked
 And loked forth, for I was waked
 With smale foules a gret hep
 That had affrayed me out of my slep
 Thorgh noyse and swetnesse of her song.
 And, as me mette, they sate among
 Upon my chambre roof wythoute,
 Upon the tyles, overal aboute,
 And songe, everych in hys wyse,
 The moste solempne servise
 By noote that ever man, y trowe,
 Had herd, for som of hem song lowe,
 Som high, and al of oon acord¹² (*BD*, 291-305).

In un primo momento il pellegrino si trova «tutto nudo» disteso nel proprio letto, come vuole la tradizione iconografica legata alle figure dei poeti sognatori, quindi, svegliato dal dolce canto di un folto gruppo di uccellini, che bene si vedono rappresentati nella miniatura londinese del *Roman*, si dirige fuori dalla stanza, vestito di tutto punto in un paesaggio primaverile. Ma è soprattutto la miniatura a colori raffigurante l'«incipit» del *Roman de la Rose*, datata 1390 e conservata nel ms. BN II 3760 (c. 1r) della National Library di Varsavia, a fornire la rappresentazione visiva del «topos» della «camera picta», assimilabile tanto alla sala «risplendente d'oro, / d'azzurro e di color tutta dipinta», descritta dal protagonista sognante dell'*Amorosa visione*, quanto alla «chambre» dorata in cui si sveglia il nar-

¹² «Mi pareva fosse Maggio, / e all'alba ero disteso, / tutto nudo nel mio letto, / guardo in giro, mi han svegliato / uccellini in folto gruppo / richiamandomi dal sonno / con il chiasso e il dolce canto. / Nel mio sogno li vedevo / sopra il tetto della stanza, / sulle tegole e d'attorno / a cantare in molte guise / un servizio assai solenne / tutti assieme in un concerto, / fanno alcuni il canto grave, / altri acuto in armonia».

ratore di *The Book of the Duchess*, quanto ancora alla «halle» visitata dal pellegrino di *The House of Fame* all'interno del tempio di Venere.

Le immagini del sogno prendono dunque forma, sia per Chaucer che per Boccaccio, nella descrizione di magnifiche stanze ornate di affreschi, iscrizioni e raffigurazioni. L'intera struttura dell'*Amorosa visione* si fonda sulla rappresentazione delle pareti affrescate che caratterizzano la «gran sala» incontrata dal pellegrino e dalla sua Guida «a man sinistra», una volta varcata la soglia del «nobile castello»:

Andando in tal maniera, noi entrammo
per la gran porta insieme con costoro,
ed in una gran sala ci troviamo.
Chiara era e bella e risplendente d'oro
d'azzurro e di color tutta dipinta
maestrevolmente in suo lavoro (*Am. vis.*, IV, 7-12).

Non soltanto i colori dell'«oro» e dell'«azzurro», in seguito ben visibili nella miniatura del poema allegorico francese conservata a Varsavia, ritornano nella caratterizzazione cromatica della «chambre» chauceriana di *The Book of the Duchess*, in cui i raggi del sole, passando attraverso i vetri, illuminano con un «fascio dorato» il letto del sognatore (*BD*, 335-338), mentre il cielo terso e l'aria limpida della giornata primaverile avvolgono di un bellissimo «blew» la stanza «pura e chiara» (*BD*, 339-341); inoltre, la camera del poemetto chauceriano si presenta, come quella descritta dal poeta certaldese, tutta decorata con le immagini della storia di Troia e con «testo e glosse» del *Roman de la Rose*:

And sooth to seyn, my chambre was
Ful wel depeynted, and with glas
Were al the wyndowes wel yglased
Ful clere, and nat an hoole ycrased,
That to beholde hyt was gret joye.
For hooly al the story of Troye
Was in the glasyng ywroght thus,
Of Ector and kyng Priamus,
Of Achilles and of kyng Lamedon,
And eke of Medea and Jason,
Of Paris, Eleyne, and of Lavyne.

And alle the walles with colours fyne
 Were peynted, bothe text and glose,
 Of al the Romaunce of the Rose¹³ (*BD*, 321-334).

Similmente, sulle pareti di cristallo del tempio di Venere, il protagonista di *The House of Fame* vede incise, su una lamina di bronzo, le immagini della caduta di Troia e il viaggio di Enea in Italia: in una lunga «ékphrasis» che occupa l'intero primo libro, il sognatore interpreta e racconta quello che vede raffigurato, o meglio, «inciso» («this was grave», *HF*, 157), animandolo con dialoghi, invocazioni, lamenti e «mimando in tal modo il paesaggio dall'immagine alla parola»¹⁴. Inoltre, l'uso retoricamente ripetuto dei «verba videndi» («I sawgh-saugh») testimonia tanto l'ambito della visione, quanto il carattere figurativo di tale descrizione.

Nel terzo libro, poi, il cammino onirico conduce il pellegrino della *House* alla gran porta del castello della Fama, «intagliata così bene / che l'uguale mai ci fù» (*HF*, III, 1295-1296), dalla quale ode provenire grida e invocazioni alla Castellana, e quando finalmente decide di entrare si apre dinnanzi ai suoi occhi una sala dorata, nuovamente assimilabile a quella descritta nell'*Amorosa visione*:

Ne of the halle eke what nede is
 To tellen yow that every wal
 Of hit, and flor, and roof, and al
 Was planted half a foote thikke
 Of gold, and that nothyng wikke
 [...] And they were set as thik of nouchis
 Ful of the fynest stones faire
 That men rede in the Lapidaire,
 As grasses growen in a mede¹⁵ (*HF*, III, 1342-1353).

¹³ «E, in breve, la mia stanza / con dipinti e con finestre / dalle splendide vetrate, / era chiara e sì perfetta / che restarci era un piacere. / Riportata su quei vetri / c'era Troia e la sua storia: / Priamo, Ettore e Achille, / Laomedonte, e pur Medea / con Giasone, Elena bella / nonché Paride, e Lavinia. / Su quei muri, in bei colori / testo e glosse eran dipinti / del Romanzo della Rosa».

¹⁴ D'AGATA D'OTTAVI, *Immagine e parola*, cit., p. 199.

¹⁵ «Della sala, che altro dire, / se non che ogni parete, / dal soffitto fino a terra, / rivestita è tutta in oro, / mezzo piede di spessore [...]. Quelli sono incastonati / qual fermagli le cui gemme / tutte trovi in Lapidario, / come fili d'erba in prato».

Di fronte alla magnificenza della sala, il protagonista manifesta la stessa ammirazione espressa dal pellegrino del poemetto boccacciano dinnanzi alle pareti affrescate del nobile castello. Riprendendo la tradizione dei romanzi francesi¹⁶, Chaucer insiste in particolar modo sulla presenza di materiali pregiati, come oro, argento, pietre preziose, cristalli e avorio; similmente, nel *Filocolo*, Boccaccio aveva esaltato i materiali preziosi con cui era edificata la sala principale del palazzo del re Felice, «maestrevolmente e con sottili intagli lavorati» e «fatti con non piccolo artificio» (*Filoc.*, II, 32). Ma è soprattutto l'influsso esercitato della Reggia del Sole ovidiana, e poi passato alla tradizione oitanica, ben conosciuta da Chaucer e rappresentata da poemi come il *Roman de Thebes*, il *Roman d'Eneas*, il *Roman de Troie* e il *Roman d'Alexandre*, a denunciare la funzione «ornativa», più che «narrativa»¹⁷, delle splendide e artificiose «ékphrasis» introdotte dal poeta inglese nei suoi poemetti, insieme all'intento di stupire e sorprendere il lettore.

Proprio nella descrizione della sala interna al tempio di Venere l'attenzione è infatti tutta rivolta alla «grete craft», cioè a quell'arte fine che illustra il piacere medievale per lo splendore visuale, e che non raffigura azioni o eventi memorabili, come dettava l'«ékphrasis» dell'epica antica, ma contiene l'immagine di una realtà straordinaria, di un mondo inventato e meraviglioso, quasi soprannaturale. Al pari delle immagini che trasmette, la parola letteraria figura come puro artificio, frutto dell'immaginazione del poeta, la cui arte sembra superare quella della Natura stessa: in questa direzione, il genere visionario e onirico rielaborato da Chaucer fonda le proprie basi su un costante gioco letterario che unisce finzione e visualità.

In Boccaccio, la riflessione sulla finzione dell'arte, e sul suo rapporto con la Natura, è strettamente associata al nome di Giotto. D'altra parte, nell'*Amorosa visione* il poeta di Certaldo non lascia dubbi sulla paternità delle rappresentazioni artistiche contenute nella sala del nobile castello:

Humana man non credo che sospinta
mai fosse a tanto ingegno quanto in quella
mostrava ogni figura li distinta,
eccetto se da Giotto, al qual la bella

¹⁶ Per l'influenza delle tradizioni letterarie francesi sulle opere di Chaucer cfr. C. MUSCATINE, *Chaucer and the French Tradition*, University of California Press, Berkeley 1957; W. H. CLEMEN, *Chaucer's Early Poetry*, trad. ingl. C. A. M. SYM, Methuen, Londra 1963.

¹⁷ Cfr. BARTUSCHAT, *Appunti sull'«ecfrasi»*, cit., p. 75.

Natura parte di sé somigliante
non occultò nell'atto in che suggella (*Am. vis.*, IV, 13-18).

La novità rispetto ai canti purgatoriali del «visibile parlare» è significativa: in *Purg.*, X, 28-33 Dante riconosce la superiorità dei rilievi della cornice dei Superbi, sulla montagna del Purgatorio, poiché l'opera di Dio vince non solo l'arte umana, compresa quella dell'artista eccellente per antonomasia, lo scultore antico Policleteo, ma la Natura stessa¹⁸ («non pur Policleteo, / ma la natura li avrebbe scorno»). In Boccaccio, invece, l'opera figurativa descritta non è più una perfezione soprannaturale, e non rivela la verità dietro l'apparenza, ma si distingue per un'eccellenza paragonabile a quella raggiunta da un pittore contemporaneo, Giotto appunto, il quale diventa protagonista di una novella del *Decameron*, preceduta da un elogio della sua pittura imperniato proprio sul rapporto tra arte e Natura:

Giotto, ebbe un ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si trova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto (*Dec.*, VI, 5).

Sulla base del «topos» legato all'illusione realistica, della concorrenza tra arte e Natura e quindi dell'arte come imitazione, Giotto è esaltato per la sua capacità di riprodurre qualunque elemento naturale così fedelmente da ingannare «il visivo senso degli uomini»¹⁹. Proprio questa possibilità e libertà degli artisti Boccaccio reclama per la scrittura letteraria, con la nota

¹⁸ Per approfondimenti sul rapporto tra arte umana e arte divina in Dante cfr. F. SPERA, *La perfezione divina e i maestri umani nella prima cornice del «Purgatorio» dantesco*, in *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di G. BÁRBERI SQUAROTTI e V. BOGGIONE, Sinestesie, Avellino 2012, pp. 33-54; G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Il modello lontano. Arte umana e arte di Dio in alcune immagini del «Paradiso»*, in *Pitture di parole*, cit., pp. 73-91; M. CHIARIGLIONE, *La «poesia sacra» di Dante dei rilievi purgatoriali («Purg.*, X-XII»), in *Pitture di parole*, cit., pp. 55-72.

¹⁹ Come sostiene Bartuschat, tale facoltà non viene più considerata come la capacità dell'arte di rivelare la verità nell'apparenza, come nel canto X del *Purgatorio*, ma come la capacità dell'artista di conferire vita alla sua creazione. Cfr. J. BARTUSCHAT, «*Non pur Policleteo, ma la natura*». *Perfezione dell'arte e perfezione della natura in Dante e Boccaccio*, in *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*, a cura di L. ROSSI, J. BARTUSCHAT, Longo, Ravenna 2003, pp. 79-98: 94.

espressione «alla mia penna non dee essere meno d'auttorità conceduta che sia al pennello del dipintore» (*Concl. aut.*, 6), nelle conclusioni del *Decameron*, e più tardi anche in *Geneal.*, XIV, 6, rivendicando la capacità, tanto della pittura quanto della poesia, di contribuire al piacere e alla conoscenza, e difendendo così l'autonomia di ogni espressione artistica.

Il rapporto tra parola e immagine nei poemi onirici di Boccaccio e Chaucer contiene dunque in sé un'implicita dimensione teorica che apre alla concezione dell'arte propria due autori, alla luce non solo del rapporto tra arte e Natura, ma anche del problema legato al tipo di conoscenza veicolata dalle immagini oniriche descritte, dato che tanto nell'*Amorosa visione*, quanto nei poemetti giovanili chauceriani, il sognatore intraprende un cammino di conoscenza che procede attraverso la visione di immagini.

È necessario ricordare che, sulla base di testi classici come il *Timeo* di Platone, studiato nel commento di Calcidio, o il *De anima* di Aristotele, i pensatori medievali elaborano una propria teoria della visione che si fonda sul concetto di «specie», cioè su categorie che formulano il passaggio tra ciò che il senso della vista percepisce, attraverso l'impressione sensoriale, e la conoscenza da parte dell'intelletto prima e dalla memoria poi: esse hanno cioè il compito di trasformare un fenomeno fisico in psicologico e quindi conoscitivo, attraverso un procedimento di astrazione che è ritenuto il fondamento di ogni conoscenza. Se tali teorie individuano la «visione vera» soltanto in quella beatifica, le visioni di Chaucer e Boccaccio, così come le immagini ch'essi descrivono, rispondono a un progressivo processo di laicizzazione delle dottrine antiche e medievali, mirando a un tipo di conoscenza del tutto laica e mondana.

In effetti, le immagini inserite nell'*Amorosa visione* costituiscono un accesso privilegiato al sapere, e tutta l'opera è il racconto di un'iniziazione alla conoscenza, ma nell'ambito di una visione terrena e non trascendente della vita. La bellezza degli affreschi suscita nel protagonista un preciso desiderio, che è quello di abbracciare i beni terreni, proprio per questo più volte la Guida interviene per distoglierlo dalla bella e fallace apparenza che le immagini producono: al termine del viaggio, il pellegrino giunge dunque attraverso la visione delle raffigurazioni artistiche a scoprire i misteri della vita terrena; l'immagine rimane per lui l'unico strumento attraverso il quale può accedere a un sapere provvisorio e imperfetto. Come sostiene Bartuschat, nell'*Amorosa visione* l'immagine rimane il limite invalicabile del percorso conoscitivo dell'io: in questo senso, il poemetto «è frutto di

una riflessione nuova, stimolata dall'esperienza dell'arte coeva, che vede nell'illusione creata dall'arte non un semplice artificio né un ostacolo alla conoscenza, ma una realtà indissociabile della natura stessa dell'opera figurativa, che stimola l'intelletto attraverso il potere degli occhi»²⁰.

Nelle opere di Chaucer, fondate su una dimensione terrena che riguarda l'amore, i libri, la fama e il mondo naturale, l'ideologia che infoma il poemetto boccacciano è portata alle sue estreme conseguenze: ciò che interessa al poeta non è andare al di là del gioco di finzione e illusione creato dall'immagine letteraria, ma esaltare la finzione poetica e il potere che la parola possiede di creare un mondo straordinario, soprannaturale, in cui tutto è permesso. Nella «fictio» dei poemi chauceriani si possono contaminare tradizioni pagane e cristiane, il mito può confondersi con la realtà quotidiana, possono essere indagati gli aspetti meno convenzionali, come la degenerazione dell'amore in follia; inoltre, se da un lato le potenzialità della parola sono sfruttate fino al limite estremo, molte volte invece il segno poetico perde la sua consistenza e lascia spazio al non detto, all'immaginazione e alla fantasia del lettore.

Trionfi letterari e Trionfi figurativi

In *The House of Fame*, all'interno della «halle» decorata con affreschi e incisioni, il pellegrino assiste a un vero e proprio Trionfo, quello della Fama. Chaucer riprende innanzitutto la descrizione del «monstrum horrendum ingens» (*Aen.*, IV, 173-183) di Virgilio: si spiega, in questo modo, la straordinaria capacità di questa figura di dilatarsi e diventare, prima piccola e contratta, un essere immenso alto fino al cielo che si sposta velocemente per mezzo di «ali mobilissime», divenute «ali di pernice» in Chaucer per l'errata traduzione del termine «pernices» con «partriches». Inoltre, dal modello classico è ripresa la variegata e mostruosa forma del corpo, ricoperto di migliaia di piume, sotto ognuna delle quali si celano altrettanti occhi e altrettante lingue, a loro volta affiancate da tante bocche che parlano quanti orecchi che ascoltano.

L'unica caratteristica che non fa riferimento alla descrizione virgiliana è quella legata alla posizione della «femynyne creature», seduta su un trono

²⁰ Cfr. BARTUSCHAT, *Appunti sull'«ecfrasi»*, cit., p. 90.

di rubino, in un atteggiamento imperiale tanto da essere definita dal poeta «noble quene» (*HF*, III, 1409). Questo elemento richiama invece le rappresentazioni trionfali molto diffuse sia nell'arte figurativa italiana sia nei codici miniati legati alla tradizione letteraria dell'*Amorosa visione* prima, e dei *Trionfi* poi²¹. In effetti, se nel poemetto boccacciano, l'intero ciclo di affreschi, che orna la sala ammirata dal pellegrino nel nobile castello, rappresenta, nel suo complesso, l'immagine del trionfo della gloria mondana, colta nelle sue manifestazioni più significative, dell'ingegno, della potenza, della ricchezza e dell'amore, in particolare, nel Trionfo propriamente dedicato alla Gloria, la personificazione è ritratta trionfante, con i segni di massima potenza, seduta su un carro trionfale antico ornato di alloro, vestita con un abito imperiale, mentre tiene alta una spada nella mano destra e un pomo d'oro nella sinistra, simbolo della forza degli imperatori al tempo di Augusto²². Inoltre, la testa è ornata da una corona, il carro è trainato da due cavalli bianchi, mentre dietro all'allegoria appare un cerchio che gira, in cui il poeta vede ville e paesi. Sopra il suo capo, infine, appare la scritta «Io son la Gloria del popol mondano»²³ (*Am. vis.*, VI, 47-75).

Tale descrizione letteraria trova riscontro in tre miniature raffiguranti il *Trionfo della Gloria*, il primo a essere rappresentato su un carro imperiale antico, che ornano tre manoscritti contenenti il *De Viris Illustribus* petrarchesco, datati nella seconda metà del Trecento²⁴. Si tratta di tre codici provenienti dalla corte padovana dei Da Carrara, come certifica lo stem-

²¹ Per la tesi circa la possibile dipendenza dei *Triumphs* petrarcheschi dall'*Amorosa visione* cfr. V. BRANCA, *Per la genesi dei «Trionfi»*, in «La Rinascita», 1941, 21, pp. 681-708; G. BILLANOVICH, *Dalla «Commedia» e dall'«Amorosa Visione» ai «Trionfi»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1946, 123, pp. 3-52; V. BRANCA, *Temi e stilemi tra Petrarca e Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», 1974, 8, pp. 215-225; V. BRANCA, *Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei «Trionfi»*, in «Francesco Petrarca». Atti del Convegno internazionale (Roma-Arezzo-Padova-Arquà, 24-27 settembre 1974), Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1976, pp. 141-161; G. BILLANOVICH, *Da Dante al Petrarca e dal Petrarca al Boccaccio*, in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a cura di F. MAZZONI, Olschki, Firenze 1978, pp. 583-595; V. BRANCA, *Intertestualità tra Petrarca e Boccaccio*, in «Lectura Petrarce», 1994, 14, pp. 359-380.

²² Cfr. A. ORTNER, *I «Trionfi» del Petrarca: origine e sviluppo del tema nell'arte fiorentina*, in «Rivista di storia della miniatura», 1999, 4, pp. 81-96.

²³ Cfr. *HF*, III, 1405-1406.

²⁴ Cfr. M. CICCUTO, *«Triumphs», ovvero itinerari di codici figurati tra Petrarca e Boccaccio*, in «Rivista di storia della miniatura», 1999, 4, pp. 73-80.

ma, riportato sui manoscritti, della famiglia Papafava, parente ed erede di quella dei signori di Padova²⁵. Il più antico dei tre, il ms. Par. lat. 6069 F, oggi conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi, è datato 1379: la Gloria miniata sul frontespizio ha l'aspetto di una solenne figura di donna alata, che appare seduta su una biga mentre distribuisce corone di alloro a una schiera di cavalieri assiepati in basso su un prato. Due geni alati cavalcano i cavalli della biga e altri volano intorno alla Gloria, suonando lunghe tube anch'esse provviste di ali (Immagine 3).

Il secondo codice parigino, ms. Par. lat. 6069 I, probabilmente di poco posteriore al primo (circa 1388), contiene una diversa redazione latina dello scritto petrarchesco, e la miniatura sul frontespizio è assai diversa dalla prima per quel che concerne l'aspetto cromatico, ma le sole varianti iconografiche sono individuabili nel maggior numero di geni alati, nella scritta «GLORIA» che campeggia sulla testa della donna, anch'essa alata, e nella mandorla che recinge il carro allegorico (Immagine 4).

Il terzo codice, ms. 101 (fol. 2r) databile intorno al 1400 e conservato nella Hessische Landesbibliothek di Darmstadt, contiene una traduzione in volgare del *De Viris*, redatta da Donato degli Albanzani, e riporta, oltre alla rappresentazione allegorica della Gloria, anche un'immagine a tutta pagina di Petrarca nel suo studio: qualitativamente inferiore alle prime due, la Fama sul frontespizio di questo codice presenta qualche dettaglio differente, poiché è priva di ali, non ha corone di alloro e con la destra impugna una spada, mentre nella sinistra mostra un genio alato²⁶ (Immagine 5).

²⁵ Cfr. J. VON SCHLOSSER, *L'Arte di Corte nel secolo decimo quarto*, trad. it. G. L. MELLINI, Edizioni di Comunità, Milano 1965²; T. E. MOMMSEN, *Medieval and Renaissance Studies*, Greenwood Press, Westport 1982².

²⁶ Cfr. A. PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, II, Einaudi, Torino 1985, pp. 279-350. Le somiglianze tra le tre miniature e la Gloria nell'*Amorosa visione* sono significative: la figura allegorica è in entrambi i casi rappresentata sul carro trionfale trainato da cavalli, nella mano destra porta una spada e un pomo d'oro nella sinistra, mentre sullo sfondo è riconoscibile il cerchio in cui il poeta vede ville e paesi, e tutt'intorno i sei cavalieri che toccano il cerchio con le mani. La descrizione corrisponde alla miniatura di Darmstadt anche per il particolare del personaggio di Ottaviano, che il poeta descrive mentre «dentro al cerchio già pareva ch'avesse / messa più che nessun la destra mano» (*Am. vis.*, X, 45-46); negli altri due manoscritti si vede invece una Gloria che distribuisce corone d'alloro, attorniata da angeli con le trombe di cui il Boccaccio non parla.

La maggior parte degli storici dell'arte che si sono occupati di queste miniature concordano nell'assegnarla al raffinatissimo pittore di corte Altichiero da Zenio, giunto da Verona e imbevuto di una cultura neogiottesca e lombarda; inoltre, sono concordi nel supporre la derivazione di tali miniature da un affresco, ma divergono sull'autore e sull'ubicazione di questo perduto e ipotetico prototipo.

L'ipotesi di una relazione tra l'apparato illustrativo dei manoscritti e il ciclo trecentesco della Sala dei Giganti a Padova ha trovato ampio consenso nella letteratura scientifica, fino ai giorni nostri, in relazione soprattutto alla serie di uomini illustri che si radunano attorno alla Gloria trionfante²⁷. Secondo quanto si evince dalla lettura della prefazione al *Supplementum* di Lombardo della Seta, collaboratore di Petrarca, dedicato al Carrarese e contenuto nel primo dei codici parigini (ms. Par. lat. 6069 F), la partitura decorativa della Sala, fondata su un apparato iconografico ora quasi interamente sostituito da pitture in stile rinascimentale (a partire dal 1541), a eccezione del riquadro che raffigura Petrarca nel suo studio, doveva riflettere visivamente la struttura dell'opera letteraria²⁸. Tali somiglianze hanno indotto gli studiosi a ritenere probabile l'esistenza di un affresco contenente la Gloria nel ciclo trecentesco della Sala padovana, i cui lavori cominciarono intorno al 1368.

È stato inoltre individuato nel prototipo delle miniature di ambito carrarese un affresco giottesco raffigurante la Gloria mondana, l'allegoria cioè della Fama terrena rappresentata in modo celebrativo come in un Trionfo, circondata dai grandi principi della storia, presente a partire dal

²⁷ Cfr. T. E. MOMMSEN, *Petrarch and the Decoration of the «Sala Virorum Illustrium» in Padua*, in «The Art Bulletin», 1952, 34, pp. 95-116; M. M. DONATO, «Famosi cives»: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze tra Tre e Quattrocento, in «Ricerche di Storia e dell'arte», 1986, 30, pp. 27-42. Hanno manifestato alcune riserve G. LORENZONI, *L'intervento dei Carraresi, la reggia e il castello*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. PUPPI, F. ZULIANI, Neri Pozza, Vicenza 1977, pp. 29-49; J. RICHARDS, *Altichiero. An Artist and his Patrons in the Italian Trecento*, Cambridge University Press, Cambridge 2000; G. MARIANI CANOVA, *Petrarca, i suoi libri, le sue opere: «memorabilia» per la storia della miniatura e dell'arte a Padova nel Trecento*, in *Petrarca e il suo tempo*. Catalogo della mostra (Padova, 2004), Skira, Milano 2006, pp. 59-86.

²⁸ Cfr. G. BODON, «Heroum imagines»: la Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2009.

1335 nel palazzo di Azzone Visconti a Milano²⁹. Tale affresco, oggi perduto, è ben documentato dal cronista Galvaneo Flamma che, nel descrivere il palazzo di «Azum Vicecomitem», afferma: «Ubi est depicta vanagloria et depicti sunt illustres principes mundi gentiles, ut Eneas, Atylla, Hector, Hercules et alji plures. Inter quos est unus solus christianus, scilicet Karolus Magnus et Azo Vicecomes»³⁰.

Se Boccaccio non poteva aver visto la Gloria del palazzo visconteo negli anni antecedenti la stesura dell' *Amorosa visione* (1342), poiché la sua missione in Lombardia risale al 1359, tuttavia egli aveva avuto la possibilità di frequentare la Corte Angioina di Napoli, negli anni della propria giovinezza come figlio di un socio dei Bardi³¹, e osservare gli affreschi giotteschi della «Sala dei Baroni», la sala principale del Maschio Angioino, raffiguranti Uomini e Donne Illustri dell'antichità³². Questi affreschi, di cui oggi rimangono solo alcune teste decorative³³, si presentano infatti come il modello di quelli milanesi, dato che Giotto doppiò il ciclo napoletano presso la casa di Azzone Visconti negli anni compresi tra il 1335 e il 1339, realizzando anche una specifica «Vanagloria», che a sua volta figura come la presunta fonte delle miniature padovane di fine secolo. In effetti, secondo quanto afferma Gilbert, il bozzetto preparatorio alla base delle miniature raffiguranti la Gloria, approntato da Petrarca e poi terminato dal discepolo

²⁹ Cfr. G. L. MELLINI, *Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca*, in *Da Giotto al Mantegna*, Catalogo della mostra (Padova, 9 giugno-4 novembre 1974), Electa, Milano 1974, pp. 51-54.

³⁰ G. FIAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus*, in *Rerum italicarum scriptores*, a cura di C. CASTIGLIONE, XII, IV, Zanichelli, Bologna 1938, p. 17.

³¹ Boccaccio giunse a Napoli nell'estate-autunno del 1327, in occasione del trasferimento del padre. La vita del giovane poeta si svolse nelle vicinanze del Castel Nuovo, nella regione di Portanova, dove si affollavano i fondachi, i banchi, le sedi dei mercanti: fra di essi, nella «Ruga Cambiorum», era la sede napoletana dei Bardi assegnata alla compagnia già da Carlo II in segno di gratitudine. Cfr. V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Sansoni, Firenze 1977, pp. 13-51. Per la cultura e la società Angioina della Napoli del Trecento si veda anche F. SABATINI, *Napoli Angioina. Cultura e società*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1975, p. 104.

³² Cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla Corte Angioina di Napoli 1266-1414*, Bozzi, Roma 1969, pp. 179-233: 227.

³³ Si veda R. FILANGIERI, *Castelnuovo. Reggia Angioina ed Aragonese di Napoli*, L'Arte Tipografica, Napoli 1964.

Lombardo della Seta³⁴, lo stesso che compilò, poco prima del 1388, uno dei tre codici, il ms. Par. lat. 6069 I, si presenta come la copia dell'affresco che Giotto eseguì nel palazzo visconteo a Milano, raffigurante, come è confermato da Ghiberti³⁵, proprio una «Vanagloria».

Il Boccaccio dell'*Amorosa visione* può dunque, con la descrizione della sala affrescata all'interno del nobile castello, costituire il punto d'incontro tra queste eterogenee tradizioni letterarie e figurative: la Gloria Mondana, cioè la «bella figura», allegoricamente personificata nelle vesti di una donna «leggadra e pura» (*Am. vis.*, VI, 48), che nell'opera boccacciana riunisce intorno a sé, in corteo trionfale e festoso, i personaggi eroici ricordati in ogni tempo proprio nel nome della Gloria-Fama, si presenta come l'anello che chiude una catena fatta di rimandi e incontri tra arte e letteratura. In effetti, per tutto il Trecento si era formato un lessico, letterario, iconografico e figurativo, legato da un lato alle sequenze di personaggi famosi ed eroici, dall'altro a figure allegoriche portate in trionfo da quei personaggi e con tutti i segnacoli della regalità. Boccaccio ha avuto il merito di riunire in un testo letterario le due tradizioni figurative, che facevano capo agli affreschi di un'unica personalità artistica, quella di Giotto: da un lato la tradizione degli uomini e delle donne illustri che trovava espressione nel ciclo di Castelnuovo, e che veniva poi felicemente ripresa da Petrarca nel *De Viris*³⁶ attraverso la mediazione degli affreschi milanesi, dall'altro quella trionfale, legata alla figura allegorica della Gloria, presente nel palazzo visconteo. In particolare, l'immagine che l'*Amorosa visione* fornisce di quel che probabilmente Giotto aveva operato in Castelnuovo, si rivela, insieme ad altri fattori, un motore decisivo per il nuovo corso trionfale che vedrà la contaminazione iconografica tra la «Gloria» boccacciana e la «Fama» petrarchesca, originatasi nel *De Viris* grazie alla replica del ciclo trionfale

³⁴ Come ha dimostrato Gilbert, Petrarca aveva allegato un'annotazione secondo la quale il disegno della Gloria doveva fungere da miniatura per il *De Viris*; in effetti, in quel periodo, intorno cioè al 1350, Petrarca si trovava a Milano, per cui è verosimile pensare che avesse potuto ammirare l'affresco giottesco. Cfr. C. GILBERT, *The Fresco by Giotto in Milan*, in «Arte Lombarda», 1977, 47-48, pp. 31-72.

³⁵ Riferendosi a Giotto, Ghiberti scrive: «È di sua mano una gloria mondana». Cito da L. GHIBERTI, *I Commentari*, a cura di O. MORISANI, Ricciardi, Napoli 1947, p. 33.

³⁶ Cfr. M. M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum»*. *I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico*, cit., II, pp. 103-152.

napoletano a Milano³⁷, e che influenzerà la descrizione chauceriana della «Fame» contenuta nella *House*.

L'alta figurabilità e visualizzazione dei testi chauceriani non dipende infatti unicamente dall'uso di strategie puramente letterarie, ma va indagata tentando di ricostruire i rapporti con le arti figurative del periodo e individuando possibili fonti iconografiche sottese ai testi letterari³⁸: da questo punto di vista, i viaggi in Italia costituiscono l'esperienza che maggiormente ha segnato la sensibilità artistica di Chaucer e il suo immaginario figurativo e letterario.

Come testimoniano i documenti ufficiali del Teatry Roll e i mandati dell'Erario, Chaucer fu in Italia dal 1 dicembre 1372 al 23 maggio 1373, in quello ch'egli stesso definiva il viaggio d'affari per conto del re a «Jannue et Florencie»³⁹ (Genova e Firenze), per instaurare importanti trattative tra la Corte inglese e la società dei Bardi, la potente casata fiorentina che, con i suoi prestiti di denaro, finanziava molte delle campagne militari di

³⁷ Il libro di Petrarca e l'affresco milanese di Giotto hanno in comune la descrizione degli uomini famosi che ricevono la fama per i loro meriti, ed entrambi trattano “only those who won military or statesmanlike glory”. C. GILBERT, *The Fresco by Giotto*, cit., p. 66.

³⁸ Dietro al viaggio allegorico di *The House of Fame* tra le pareti affrescate del Tempio di Venere, si cela un'esperienza molto familiare per i praticanti inglesi del tardo Medioevo: le chiese inglesi medievali avevano infatti i muri decorati con pitture, fondamentali nella preghiera, nei pellegrinaggi, nelle confessioni e in generale nelle pratiche devozionali. Mckinley invita per esempio a ricordare le absidi e i muri affrescati con Cristo e gli Apostoli nella chiesa di Saint Mary a Kempley, o i cicli raffiguranti la vita e la passione di Cristo nelle chiese di Claverley, nello Shropshire, e di Saint Mary a Brook, nel Kent. Sono inoltre da ricordare le pitture murali conservate nella raffinata Cappella del Santo Sepolcro della cattedrale di Winchester e, di poco precedenti, quelle contenute nelle Cappelle dedicate ai ss. Gabriele e Anselmo a Canterbury. Queste opere si collocano alla fine di una tradizione probabilmente fiorentina in Inghilterra durante tutto il periodo romanico, di cui rimangono solo pochi frammenti, che testimoniano tuttavia come l'architettura non fosse caratterizzata solo dalla ricchezza della decorazione scultorea, ma anche da un uso assiduo del colore. Cfr. R. ROSEWELL, *Medieval Wall Paintings in English and Welsh Churches*, Boydell Press, Woodbridge 2008; K. MCKINLEY, «Ecfasis» as aesthetic pilgrimage in Chaucer's «House of Fame» Book 1, in *Meaning in Motion. The Semantics of Movement in Medieval Art*, a cura di N. ZCHOMELDSE, G. FRENI, Princeton University Press, Princeton 2011, pp. 215–232.

³⁹ La precisa natura di tali negoziazioni risulta tutt'ora sconosciuta, tuttavia, come hanno indicato Crow e Olson, «the most likely subject of negotiations would have been the important financial relations of Edward III with the Bardi and other Florentine Houses». Cfr. M. CROW, C. OLSON, *Chaucer Life Records*, University of Texas Press, Austin 1966, pp. 34–39: 34.

Edoardo III in Francia. Lo scrittore inglese fu dunque fortemente in contatto con la grande famiglia di banchieri fiorentini che ebbe a patrocinio Giotto, per cui è facile pensare a un'influenza diretta dell'arte del maestro sulla fantasia ideatrice di Chaucer: secondo Hagiioannu, al poeta inglese fu concessa la piena ospitalità dai padroni di casa, al punto da rendersi probabile l'ipotesi che, come ospite d'onore, nonché fervente cristiano, egli avesse recitato la messa nella Cappella Bardi di Santa Croce. Proprio gli affreschi giotteschi contenuti nella Cappella, in particolare *La prova del fuoco*, con il suo gioco prospettico e tridimensionale, avrebbero costituito un importante modello per l'esplorazione letteraria che Chaucer mise da lì a poco in atto in *The House of Fame*, individuando in «a individual persective»⁴⁰ il senso del particolare processo conoscitivo compiuto dal protagonista attraverso le immagini ammirate nel tempio di Venere.

Inoltre, anche se non ci sono documenti certi che provino il passaggio del poeta inglese, durante il suo viaggio, a Padova, dove avrebbe potuto ammirare gli affreschi giotteschi della Sala dei Giganti, tuttavia è interessante ricordare il riferimento alla città, che Chaucer inserisce nel Prologo del *Clerk's Tale*, in relazione al racconto di un incontro con il «poeta laureato». Più probabile, ma altrettanto poco documentata, è la presenza dello scrittore inglese a Milano, tra il maggio e il giugno del 1368, per assistere alle nozze del principe Lionel, duca di Clarence e suo primo patrono, con la figlia del Duca di Milano, di nome Violanta, nipote di Bernabò Visconti⁴¹. Le nozze si tennero in un palazzo visconteo dove il poeta inglese avrebbe incontrato Petrarca, che fu presente proprio alle feste di quel matrimonio⁴².

⁴⁰ M. HAGIIOANNU, *Giotto's Bardi Chapel Frescoes and Chaucer's «House of Fame»: influence, evidence, and interpretations*, in «The Chaucer review», 2001, 36, 1, pp. 28-47: 28. Inoltre, nel suo studio sui «dream poems» chauceriani, Michael St. John invita a considerare l'importanza dell'introduzione e dello sviluppo nella pittura del Trecento della prospettiva lineare per opera delle sperimentazioni giottesche, poi riprese e codificate da Brunelleschi nel Quattrocento. Cfr. M. St. JOHN, *Chaucer's Dream Visions. Courtliness and Individual Identity*, Ashgate, Aldershot 2000.

⁴¹ Bernabò Visconti è inserito da Chaucer tra gli uomini illustri della tradizione, nel lungo elenco del Racconto del Monaco *De Casibus Virorum Illustrium* (CT, VII, 2399-2406).

⁴² Cfr. E. P. KUHL, *Why was Chaucer sent to Milan in 1378?*, in «Modern Language Notes», 1947, 62, pp. 42-44; D. R. HOWARD, *Chaucer: his Life, his Works*, Dutton, New York 1987; K. L. LYNCH, *Dating Chaucer*, in «The Chaucer Review», 2007, 1, 42, pp. 1-22.

In un intreccio di suggestioni figurative, si può rilevare la somiglianza tra la descrizione, data dal cronista Galvaneo Flamma, della sala del palazzo di Azzone Visconti, probabilmente lo stesso in cui Chaucer assistette alle nozze del principe Lionel, decorata sia con le figure dei personaggi famosi dell'antichità, nei colori «d'oro e d'azzurro» («sunt hec figure ex auro azurro et smaltis distincte»), sia con l'affresco giottesco della Gloria, e la «halle» del poema chauceriano *The House of Fame*, rappresentata con gli stessi colori d'oro e d'azzurro, nella quale spicca la figura eccentrica della «Fame», con le fattezze di una nobile donna alata, seduta trionfalmente su un trono imperiale, accerchiata da molti degli eroi raffigurati nel palazzo visconteo e da moltitudini di uomini che ne invocano il favore.

Nel poemetto onirico, Chaucer riprende e rilegge infatti anche la tradizione degli uomini illustri che richiedono gli onori della «Fame»: il pellegrino afferma infatti di vedere intorno alla donna «folk of digne reverence» (*HF*, III, 1426), tra cui cita Alessandro ed Ercole, presenti sia negli affreschi napoletani sia in quelli milanesi. Tuttavia, insieme ai grandi eroi che in ogni tempo godettero dei favori della Fama, Chaucer esalta i nomi di grandi poeti e scrittori, coloro che «hanno scritto di battaglie / e di antiche meraviglie» (*HF*, III, 1441-42) e che sono tutti citati anche nell'*Amorosa visione*, ma nell'ambito di un altro Trionfo, quello della Sapienza: ricordando Omero, Lucano, Stazio, Claudiano e, soprattutto, Virgilio e Ovidio, Chaucer traccia un inventario della propria cultura, di quella che Branca, riferendosi a Boccaccio, ha definito «la sua biblioteca ideale»⁴³.

Nell'ambito della rilettura chauceriana, però, lo schema del Trionfo boccacciano perde i contorni netti e precisi che lo contraddistinguono, caricandosi di quel «senso di ricchezza» ed eccesso che caratterizza la scrittura del poeta inglese: la sala, «tutta piena / di chi scrisse antiche gesta, / come nidi sulle piante» (*HF*, III, 1514-1516), è ora invasa dalla confusione generata dall'arrivo di ben otto turbe indistinte di uomini e donne che chiedono, più o meno invano, i favori della donna trionfale (*HF*, III, 1526-1537). Il Trionfo della Fama si trasforma nel Trionfo della Fortuna:

And somme of hem she graunted sone,
And somme she werned wel and faire,

⁴³ Cfr. la nota al verso 40 del canto IV in BOCCACCIO, *Amorosa visione*, cit., 1974, p. 572.

And some she graunted the contraire
Of her axying outterly.
But thus I seye yow, trewely,
What her cause was, y nyste.
For of this folk ful wel y wiste
They hadde good fame ech deserved,
Although they were dyversly served;
Ryght as her suster, dame Fortune,
Ys wont to serven in comune⁴⁴ (*HF*, III, 1538-1548).

La «Fame» di Chaucer non è più la nobile figura allegorica che distribuisce equamente corone di alloro ai più grandi eroi dell'antichità classica e medievale, ma è un mostro orrendo e volubile; sorella di Fortuna non trionfa sulla Morte, come vorrebbe lo schema ascendente dell'opera boccacciana prima e petrarchesca poi, rendendo eterno il nome di chi è stato meritevole del suo favore, ma al contrario assegna, secondo il proprio unico e personale piacimento e gusto, nello stesso tempo le gioie della gloria e le sofferenze della cattiva fama. Sotto la lente deformante dell'ironia, le schiere di personaggi che vengono a chiedere i favori della «Fame», pur richiamando tra le proprie fila molti degli eroi citati da Boccaccio, e presenti negli affreschi giotteschi di Castelnuovo, di Milano e di Padova, in *The House of Fame* diventano turbe indistinte delle più disparate tipologie di individui, che assaltano, e non semplicemente accerchiano, la Gloria, chi pretendendo chi implorando la sua benevolenza.

Il rigido e ben definito rapporto di successione e superamento su cui si fonda l'intera visione trionfale del poemetto boccacciano risulta in qualche modo spezzato nella rilettura del testo chauceriano: se è vero infatti che anche il pellegrino dell'*Amorosa visione* giunge infine alla contemplazione del Trionfo della Fortuna, che trova significativamente posto in una sala a parte («Per una portella / in altra sala ci menò», *Am. vis.*, XXXI, 2-3), ciò avviene per la precisa intenzione da parte del poeta di mostrare la provvisorietà dei beni ammirati sulle pareti affrescate nella prima sala, in modo che l'anima del pellegrino possa essere lavata dall'inebriamento

⁴⁴ «Ad alcuni, lei concede, / o rifiuta gentilmente, / e per altri, totalmente, / fa il contrario del richiesto. / Non so dire, in verità / il perché di quel suo fare, / già che tutta quella gente / meritevole è di fama, / che a non tutti invece tocca, proprio come si comporta / sua sorella, la Fortuna».

mondano e sia disposta a contemplare, nella storia, la vanità di quelle gioie per comprenderne meglio la tragica fine. La visione degli affreschi del nobile castello è dunque necessaria al pellegrino dell'*Amorosa visione* per forgiare ali più forti e sicure grazie all'esperienza delle cose del mondo e attraverso la mediazione del mezzo artistico.

La funzione conoscitiva riconosciuta da Boccaccio, negli scritti teorici della maturità, alla poesia è dunque la stessa attribuita all'allegoria figurativa che domina la poetica dell'*Amorosa visione*, contro ogni imputazione d'inutilità. Le immagini allegoriche del poemetto nascondono la verità della vita e della storia: la molteplicità, la casualità e l'imprevedibilità delle azioni umane. La «fictio» poetica e quella figurativa sono da intendersi come l'espedito artistico sotto il quale si celano verità immutabili e universalmente riconosciute.

Come i poeti spesso usano lo strumento retorico della «favola», per facilitare e rendere più immediata la comprensione dei concetti filosofici complessi che si nascondono sotto la finzione del mezzo linguistico (*Trat.*, I^a red., 152-153⁴⁵), così le due sale affrescate nell'*Amorosa visione* costituiscono una via alla Virtù sicuramente più lunga ma anche più gradevole, poichè la contemplazione della loro bellezza conduce infine alla meta assicurando in più anche il «diletto».

Invece, in *The House of Fame*, la visione della sala affrescata, nelle cui immagini il poeta ha potuto ammirare la totalità della propria esperienza intellettuale e artistica, non conduce, così come l'intero poema, a una forma di conoscenza superiore. La figura stessa della Fama condensa in un'immagine il fondamento della prassi poetica chauceriana: essa ha origine infatti dall'incontro di una vasta ed eterogenea tradizione, nel contempo letteraria e figurativa, che è stravolta e contaminata dal genio ironico dell'autore inglese. Nel poemetto onirico, infatti, il contesto, pur mutuato dall'*Amorosa visione*, e attinto da comuni fonti letterarie e figurative, è ora totalmente diverso: nel momento in cui il pellegrino presagisce l'arrivo di «a man of gret auctorite» (*HF*, III, 2158) che potrebbe svelare il signifi-

⁴⁵ «Adunque, acciò che con fatica acquistata fosse più grata, e perciò meglio si conservasse, li poeti sotto cose molto ad essa contrarie apparenti, la nascosero; e perciò favole fecero, più che altra coperta, perché la bellezza di quelle attraesse coloro, li quali né le dimostrazioni filosofiche, né le persuasioni avevano potuto a sé tirare». Cito da G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P.G. RICCI, in *Tutte le opere cit.*, III, 1974.

cato profondo del testo e delle sue immagini, ecco che il poema termina rimanendo sospeso, incompiuto, a testimonianza del fatto che l'elemento davvero importante non è il risultato del viaggio, ma il cammino stesso, straordinario, imprevedibile e mai del tutto affidabile.

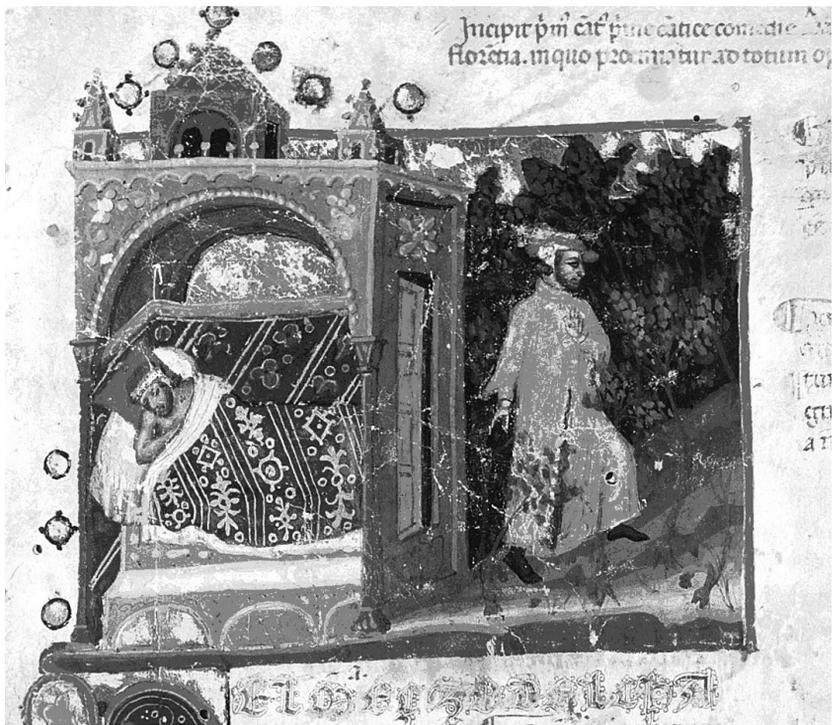


Immagine 1: Dante Alighieri, *Divina Commedia*,
ms. Egerton 943 (fol. 3r), British Library, Londra (XIV sec)



Immagine 2: Dante Alighieri, *Divina Commedia*, ms. Pluteo 40.3 (fol. 1r),
Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze (circa 1340-1350)



Immagine 3: Altichiero, *Trionfo della Gloria*, F. Petrarca, *De Viris Illustribus*, ms. Par. lat. 6069 F (fol. 1), BnF, Parigi (1379)



Immagine 4: Altichiero, *Trionfo della Gloria*, F. Petrarca, *De Viris Illustribus*, ms. Par. lat. 6069 I (fol. 1), BnF, Parigi (circa 1388)



Immagine 5: Altichiero, *Trionfo della Gloria*, F. Petrarca, *De Viris Illustribus*, ms. 101 (fol. 2r), Hessische Landesbibliothek, Darmstadt (circa 1400)

BIBLIOGRAFIA

Testi Boccaccio e Chaucer

- G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, ed. crit. a cura di V. BRANCA, Sansoni, Firenze 1944.
- G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, III, Mondadori, Milano 1974.
- G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, a cura di G. PADOAN, in *Tutte le opere*, cit., V, II, 1994.
- G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Einaudi, Torino 1992³.
- G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. DELCORNO, in *Tutte le opere*, cit., V, 1994.
- G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la «Comedia» di Dante*, a cura di G. PADOAN, in *Tutte le opere*, cit., VI, 1965.
- G. BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di A.E. QUAGLIO, in *Tutte le opere*, cit., I, 1967.
- G. BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere*, cit., II, 1964.
- G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in *Tutte le opere*, cit., VII-VIII, 1998.
- G. BOCCACCIO, *Le Rime, l'Amorosa visione, la Caccia di Diana*, a cura di V. BRANCA, Laterza, Bari 1939.
- G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. LIMENTANI, in *Tutte le opere*, cit., II, 1964.
- G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P.G. RICCI, in *Tutte le opere*, cit., III, 1974.
- G. CHAUCER, *Opere*, a cura di P. BOITANI, trad. it. V. LA GIOIA, Einaudi, Torino 2000.
- G. CHAUCER, *The Riverside Chaucer*, a cura di L. D. BENSON, Oxford University Press, Oxford 1988.

G. CHAUCER, *The Works of Geoffrey Chaucer*, a cura di F. N. ROBINSON, Oxford University Press, Oxford 1966².

Altri testi

- D. ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di A. JACOMUZZI, in ID., *Opere minori*, a cura di F. CHIAPPELLI, E. FENZI, A. JACOMUZZI e P. GAIA, III, Utet, Torino 1986, pp. 323-469.
- D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Le Lettere, Firenze 1994².
- ARISTOTELE, *Il sonno e i sogni. Il sonno e la veglia, I sogni, La divinazione durante il sonno*, a cura di L. REPICI, Marsilio, Venezia 2003.
- ARISTOTELE, *Parva Naturalia*, a cura di G. BIEHL, Teubner, Lipsia 1898.
- ARTEMIDORO DI DALDI, *Il libro dei sogni*, a cura di D. DELCORNO, Adelphi, Milano 1993⁴ [ed. R. A. PACK, Lipsia 1963].
- G. DE LORRIS, J. DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, trad. it G. D'ANGELO MATASSA, l'Epos, Palermo 1993.
- G. DE LORRIS, J. DE MEUN, *Romanzo della Rosa*, a cura di M. LIBORIO e S. DE LAUDE, trad. it. M. LIBORIO, Einaudi, Torino 2014.
- G. FIAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus*, in *Rerum italicarum scriptores*, a cura di C. CASTIGLIONE, XII, IV, Zanichelli, Bologna 1938.
- L. GHIBERTI, *I Commentari*, a cura di O. MORISANI, Ricciardi, Napoli 1947.
- LUCIANO DI SAMOSATA, *Il sogno, il gallo, l'asino*, a cura di C. CONSONNI, Mondadori, Milano 1994 [ed. MACLEOD, Oxford 1974].
- A. TEODOSIO MACROBIO, *Commento al «Somnium Scipionis»*, a cura di M. REGALI, I, Giardini, Pisa 1983 [ed. I. WILLIS, Lipsia 1963].
- OMERO, *Odyseea*, a cura di A. LUDWICH, Teubner, Lipsia 1998.
- P. OVIDIO NASONE, *Metamorphoses*, a cura W.S. ANDERSON, Teubner, Leipzig 1977.
- I. PASSAVANTI, *Specchio di vera penitenza*, a cura di G. VARANINI, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a cura di G. VARANINI e G. BALDASSARRI, IV, II, Salerno, Roma 1993, pp. 493-643.
- F. PETRARCA, *L'Africa*, a cura di N. FESTA, Sansoni, Firenze 1926.
- F. PETRARCA, *Rime e Trionfi*, a cura di F. NERI, Utet, Torino 1968.

- PLATONE, *Timeo*, a cura di G. LOZZA, Mondadori, Milano 1994 [ed. J. BURNET, Oxford 1905].
- P. VIRGILIO MARONE, *Aeneis*, a cura di G. B. CONTE, W. De Gruyter, Berlino 2009.

Studi critici

- E. AUERBACH, *Passi della «Commedia» dantesca illustrati da testi figurati*, in ID., *Studi su Dante*, trad. it. D. DELLA TERZA, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 243-268.
- I. BALDELLI, *Girolamo Claricio editore della «Celestina»*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», 1950, CXXVII, pp. 111-116.
- V. BALDI, *L'immaginario onirico nella cultura medioevale e nel «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», 2010, XXXVIII, pp. 29-56.
- M. BALESTRERO, *L'immaginario del sogno nel «Decameron»*, Aracne, Roma 2009.
- G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Il modello lontano. Arte umana e arte di Dio in alcune immagini del «Paradiso»*, in *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di G. BÁRBERI SQUAROTTI e V. BOGGIONE, Sinestesie, Avellino 2012, pp. 73-91.
- G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Il romanzo di una visione: il «Corbaccio»*, in *La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al '700*, a cura di S. CALZONE et al., Tirrenia Stampatori, Torino 1993, pp. 13-30.
- G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Le figure dell'Eden*, in ID., *Fine dell'idillio. Da Dante al Marino*, Il Melangolo, Genova 1978, pp. 263-340.
- J. BARTUSCHAT, *Appunti sull'«ecfrasi» in Boccaccio*, in «Italianistica», 2009, 2, pp. 71-90.
- J. BARTUSCHAT, *«Non pur Policeto, ma la natura». Perfezione dell'arte e perfezione della natura in Dante e Boccaccio*, in *Studi sul canone letterario del Trecento*, a cura di L. ROSSI, J. BARTUSCHAT, Longo, Ravenna 2003, pp. 79-98.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla «Commedia»: schede di iconografia trecentesca*, in «Per correr miglior acque. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio». Atti del Convegno (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Salerno, Roma 2001, pp. 601-639.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Illustrare un canzoniere: appunti*, in «Cuadernos de Filologia italiana», 2005, NNE, pp. 41-54.

- L. BATTAGLIA RICCI, *Novellistica, omiletica e trattatistica del primo '300*, in «*Favole, parabole, storie*». Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), Salerno, Roma 1999, pp. 31-54.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, GEI, Roma 1994, pp. 79-80.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagine in alcuni manoscritti illustrati della «Commedia»: le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. LUGNANI, M. SANTAGATA, A. STUSSI, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1996, pp. 23-49.
- H. BENDER, *Predizione e simbolo in Artemidoro alla luce della moderna psicologia del sogno*, in *Il sogno nell'antica Grecia*, a cura di G. GUIDORIZZI, Laterza, Roma 1988, pp. 161-171.
- J. A. W. BENNET, *Chaucer's Book of Fame. An Exposition of «The House of Fame»*, Clarendon Press, Oxford 1968.
- J. A. W. BENNET, «*The Parlement of Foules*»: *An Interpretation*, Clarendon, Oxford 1957.
- G. BILLANOVICH, *Da Dante al Petrarca e dal Petrarca al Boccaccio*, in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a cura di F. MAZZONI, Olschki, Firenze 1978, pp. 583-595.
- G. BILLANOVICH, *Dalla «Commedia» e dall'«Amorosa Visione» ai «Trionfi»*, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», 1946, 123, pp. 3-52.
- G. BODON, «*Heroum imagines*»: *la Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2009.
- P. BOITANI, *Chaucer and the Imaginary World of Fame*, Brewer, Cambridge 1984.
- P. BOITANI, *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- P. BOITANI, *Chaucer e Boccaccio da Certaldo a Canterbury: un panorama*, in «*Studi sul Boccaccio*», 1997, 25, pp. 311-329.
- P. BOITANI, *Chaucer's Temples of Venus*, in «*Studi Inglesi*», 1975, 2, pp. 9-31.
- P. BOITANI, *La narrativa del Medioevo inglese*, Luni, Milano-Trento 1998.
- P. BOITANI, *Letteratura europea e medioevo volgare*, il Mulino, Bologna 2007.
- P. BOITANI, J. MANN (a cura di), *The Cambridge Companion to Chaucer*, Cambridge University Press, Cambridge 2003².
- P. BOITANI, *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

- F. BOLOGNA, *I pittori alla Corte Angioina di Napoli 1266-1414*, Bozzi, Roma 1969, pp. 179-233.
- V. BRANCA, *Boccaccio visualizzato: amore sublimante, amore tragico, amore festoso dalla novella alla figuratività narrativa*, in «*La novella italiana*». Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), I, Salerno, Roma 1989, pp. 283-302.
- V. BRANCA, *Delle pretese falsificazioni del Claricio ai danni del Boccaccio*, in «*Belfagor*», 1947, II, pp. 80-92.
- V. BRANCA, *Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. BRANCA, I, Einaudi, Torino 1999, pp. 3-37.
- V. BRANCA, *Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei «Trionfi»*, in «*Francesco Petrarca*». Atti del Convegno internazionale (Roma-Arezzo-Padova-Arquà, 24-27 settembre 1974), Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1976, pp. 141-161.
- V. BRANCA, *Interespresività narrativo-figurativa: Efigenia, Venere e il tema della «nuda» fra Boccaccio e Botticelli e la pittura veneziana del Rinascimento*, in «*Il se rendit en Italie: études offertes à André Chastel*», Flammarion, Parigi 1987, pp. 57-67.
- V. BRANCA, *L'«Amorosa Visione» (tradizione, significati, fortuna)*, in «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*», 1942, II, XI, pp. 20-47.
- V. BRANCA, *L'«editio princeps» dell'«Amorosa visione» del Boccaccio*, in «*La bibliofilia*», 1938, XL, pp. 460-468.
- V. BRANCA, *Temi e stilemi tra Petrarca e Boccaccio*, in «*Studi sul Boccaccio*», 1974, 8, pp. 215-225.
- P. BRIEGER, M. MEISS, C. S. SINGLETON, *Illuminated Manuscript of the «Divine Comedy»*, Princeton University Press, Princeton 1969.
- F. BRUNI, *Boccaccio: l'invenzione della letteratura mezzana*, il Mulino, Bologna 1990.
- A. BUFANO, *Volo*, voce dell'*Enciclopedia dantesca*, V, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1976, pp. 1133-1134.
- C. CALENDÀ, «*Purgatorio, IX*»: *le forme del sogno, i miti, il rito*, in «*Rivista di studi danteschi*», 2001, I, 2, pp. 284-301.
- T. CALIGIURE, *Il sogno dell'aquila («Purgatorio» IX)*, in «*Filologia antica e moderna*», 2004, XIV, 26, pp. 57-79.
- G. CAMBIANO, L. REPICI, *Aristotele e i sogni*, in *Il sogno nell'antica Grecia*, cit., pp. 121-135.

- S. CARRAI, «*Ad Somnum*». *L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Editrice Antenore, Padova 1990.
- M. CHIARIGLIONE, *La «poesia sacra» di Dante dei rilievi purgatoriali («Purg., X-XII»)*, in *Pitture di parole*, cit., pp. 55-72.
- M. CICCUTO, *Trionfi e uomini illustri fra Roberto e Renato D'Angiò*, in «Studi sul Boccaccio», 1988, XVII, pp. 339-402.
- M. CICCUTO, «*Triumphs*», ovvero itinerari di codici figurati tra Petrarca e Boccaccio, in «Rivista di storia della miniatura», 1999, 4, pp. 73-80.
- W. H. CLEMEN, *Chaucer's Early Poetry*, trad. C. A. M. SYM, Methuen, Londra 1963.
- F. COLUSSI, *Sulla seconda redazione dell'«Amorosa visione»*, in «Studi sul Boccaccio», 1998, XXVI, pp. 187-263.
- M. CORTI, *Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse («Inferno XXVI»)*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, II, Mucchi, Modena 1989, pp. 479-491.
- W. C. CURRY, *Chaucer and the Medieval Sciences*, Barnes and Noble, New York 1960.
- S. D'AGATA D'OTTAVI, *Il sogno e il libro. La «mise en abyme» nei poemi onirici di Chaucer*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 217-223.
- S. D'AGATA D'OTTAVI, *Immagine e parola: il poema onirico tardo-medievale inglese*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, a cura di F. STELLA, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001, pp. 193-211.
- S. D'AGATA D'OTTAVI, *Sogno e scrittura in Chaucer*, in «*Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*». Atti del Convegno (Macerata, 7-9 maggio 2002), a cura di G. CINGOLANI, M. RICCINI, Le Monnier, Firenze 2003, pp. 148-159.
- G. DAL CANTON, «*Ut pictura somnium*»: il sogno e le arti visive fra Simbolismo e Surrealismo, in *I linguaggi del sogno*, a cura di V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK, Sansoni, Firenze 1984, pp. 351-366.
- S. DELANY, *Chaucer's «House of Fame»: The Poetics of Skeptical Fideism*, University of Chicago Press, Chicago 1972.
- C. DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, in «Studi sul Boccaccio», 1964, II, pp. 291-341.
- M. M. DONATO, «*Famosi cives*»: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze tra Tre e Quattrocento, in «*Ricerche di Storia e dell'arte*», 1986, 30, pp. 27-42.
- M. M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum»*. I primi cicli umanistici di *Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, II, Einaudi, Torino 1985, pp. 103-152.

- P. DRONKE, *Dante e le tradizioni latine medievali*, trad. it. M. GRAZIOSI, il Mulino, Bologna 1990.
- R. R. EDWARDS, *The Dream of Chaucer: Representation and Reflection in the Early Narratives*, Duke University Press, Londra 1989.
- E. C. EHRENSPERGER, *Dream Words in «Old» and «Middle English»*, in «PMLA», 1931, 46, 1, pp. 80-89.
- C. FERRARA, *Dante in Boccaccio. Memoria dantesca nell'«Amorosa Visione»*, in «Bollettino di italianistica», 2005, I, pp. 15-68.
- R. FILANGIERI, *Castelnuovo. Reggia Angioina ed Aragonese di Napoli*, L'Arte Tipografica, Napoli 1964.
- P. M. FORNI, *Realtà / Verità*, in «Studi sul Boccaccio», 1994, XXII, pp. 235-256.
- R. W. FRANK, *Chaucer and «The Legend of Good Women»*, Harvard University Press, Cambridge 1972.
- G. GAGLIARDI, *Giovanni Boccaccio: poeta, filosofo, averroista*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999.
- E. GIACCHERINI, *Una «crux» chauceriana: i sogni nella «House of Fame»*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 1974, 27, pp. 165-176.
- C. GILBERT, *The Fresco by Giotto in Milan*, in «Arte Lombarda», 1977, 47-48, pp. 31-72.
- M. HAGIOANNU, *Giotto's Bardi Chapel Frescoes and Chaucer's «House of Fame»: influence, evidence, and interpretations*, in «The Chaucer review», 2001, 36, 1, pp. 28-47.
- W. HAUG, *La problematica dei generi nelle novelle di Boccaccio: la prospettiva di un medievista*, in «Autori e lettori di Boccaccio». Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre, 2001), a cura di M. PICONE, Cesati, Firenze 2002, pp. 127-140.
- D. R. HOWARD, *Chaucer: his Life, his Works*, Dutton, New York 1987.
- P. M. KEAN, *Chaucer and the Making of English Poetry*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1972.
- L. J. KISER, *Sleep, Dreams, and Poetry in Chaucer's «Book of the Duchess»*, in «Papers on language and literature», 1983, 19, pp. 3-12.
- L. J. KISER, *Telling Classical Tales: Chaucer and «The Legend of Good Women»*, Cornell University Press, New York 1983.
- B. G. KOONCE, *Chaucer and the Tradition of Fame*, Princeton University Press, Princeton 1966.

- S.F. KRUGER, *Il sogno nel Medioevo*, trad. it. E. D'INCERTI, G. IAMARTINO, Vita e pensiero, Milano 1996.
- E. P. KUHL, *Why was Chaucer sent to Milan in 1378?*, in «Modern Language Notes», 1947, 62, pp. 42-44.
- C. S. LEWIS, *The discarded image: an introduction to medieval and Renaissance literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- C. LOMBARDI, *Il gallo Chauntecleer personaggio intertestuale*, in «Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza». Atti del IV Convegno scientifico dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Torino, 14-16 settembre 2006), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 241-249.
- C. LOMBARDI, *Il sacro e il profano, l'amore e la «vanitas»: le storie di Troilo e Criseida e la pittura italiana del Trecento*, in *Pitture di parole*, cit., pp. 93-118.
- C. LOMBARDI, «In principio, mulier est hominis confusio». Il «Decamerone» e la letteratura inglese, in *Il «Decamerone» nella Letteratura europea*, a cura di C. ALLASIA, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, pp. 167-182.
- C. LOMBARDI, *Troilo and Cressida nella letteratura occidentale*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2005.
- G. LORENZONI, *L'intervento dei Carraresi, la reggia e il castello*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. PUPPI, F. ZULIANI, Neri Pozza, Vicenza 1977, pp. 29-49.
- K. L. LYNCH, *Dating Chaucer*, in «The Chaucer Review», 2007, 1, 42, pp. 1-22.
- K. L. LYNCH, *The Hight Medieval Dream Vision. Poetry, Philosophy, and Literary Form*, Stanford University Press, Stanford 1988.
- E. MALATO, «Favole, parabole, istorie». *Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, in «Favole, parabole, istorie», cit., pp. 17-30.
- E. MALATO, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in «La novella italiana», cit., I, pp. 3-45.
- R. MANSELLI, *Il sogno nella tradizione medievale*, in «I sogni nel Medioevo». Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), a cura di T. GREGORY, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985, pp. 219-244.
- S. MARCHESI, *Dire la verità dei sogni: la teoria di Panfilo in «Decameron, IV, 6»*, in «Italice», 2004, 81, 2, pp. 170-183.
- A. MARIANI, *Penna*, voce dell'*Enciclopedia dantesca*, cit., IV, 1973, pp. 376-377.

- G. MARIANI CANOVA, *Petrarca, i suoi libri, le sue opere: «memorabilia» per la storia della miniatura e dell'arte a Padova nel Trecento*, in *Petrarca e il suo tempo*. Catalogo della mostra (Padova, 2004), Skira, Milano 2006, pp. 59-86.
- G. MARTELOTTI, *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. FEO, S. RIZZO, Antenore, Padova 1983.
- G. MARTELOTTI, *Un'edizione dell'«Amorosa visione» del Boccaccio*, in «Nuova Antologia», 1947, LXXXII, pp. 109-114.
- K. MCKINLEY, *«Ecfrasis» as aesthetic pilgrimage in Chaucer's «House of Fame» Book 1*, in *Meaning in Motion. The semantics of movement in medieval art*, a cura di N. ZCHOMELIDSE, G. FRENI, Princeton University Press, Princeton 2011, pp. 215-232.
- G. L. MELLINI, *Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca*, in *Da Giotto al Mantegna*. Catalogo della mostra (Padova, 9 giugno-4 novembre 1974), Electa, Milano 1974, pp. 51-54.
- E. MENETTI, *Il «Decameron» fantastico*, CLUEB, Bologna 1994.
- R. MERCURI, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Bulzoni, Roma 1984.
- A. J. MINNIS, *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Scholar Press, Londra 1984.
- T. E. MOMMSEN, *Medieval and Renaissance Studies*, Greenwood Press, Westport 1982².
- T. E. MOMMSEN, *Petrarch and the Decoration of the «Sala Virorum Illustrium» in Padua*, in «The Art Bulletin», 1952, 34, pp. 95-116.
- C. MUSCATINE, *Chaucer and the French Tradition*, University of California Press, Berkeley 1957.
- F. X. NEWMAN, «House of Fame, 7-12», in «English Language Notes», 1968, 6, pp. 5-12.
- F. X. NEWMAN, *Somnium: Medieval Theories of Dreaming and the Form of Vision Poetry*, Princeton University Press, Princeton 1962.
- A. ORTNER, *I «Trionfi» del Petrarca: origine e sviluppo del tema nell'arte fiorentina*, in «Rivista di storia della miniatura», 1999, 4, pp. 81-96.
- P. ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, in «Interpres», 1979, II, pp. 7-104.
- G. PADOAN, «Habent sua fata libelli». *Dal Claricio al Mannelli al Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», 1997, XXV, pp. 143-212.
- E. PANOFSKY, *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, trad. it. R. PEDIO, Einaudi, Torino 1975.

- D. PEARSALL, *The Life of Geoffrey Chaucer. A Critical Biography*, Blackwell, Cambridge 1992.
- A. PENNACINI, *Amore e canto nel «locus amoenus»*, Giappichelli, Torino 1974.
- V. PERNICONE, *Gerolamo Claricio collaboratore del Boccaccio*, in «Belfagor», 1946, I, pp. 474-486.
- M. PICONE, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in «La novella italiana», cit., I, pp. 119-154.
- A. PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico*, cit., II, pp. 279-350.
- E. RAIMONDI, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1970.
- M. E. RAJA, *Le muse in giardino. Il paesaggio ameno nelle opere di Giovanni Boccaccio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.
- J. RICHARDS, *Altichiero. An Artist and his Patrons in the Italian Trecento*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- I. ROBINSON, *Chaucer and the English Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1972.
- R. ROSEWELL, *Medieval Wall Paintings in English and Welsh Churches*, Boydell Press, Woodbridge 2008.
- F. SALSANO, *Aquila*, voce dell'*Enciclopedia dantesca*, cit., I, 1970, pp. 338-339.
- S. SARTESCHI, *Valenze lessicali di «Novella», «Favola», «Istoria» nella cultura volgare fino a Boccaccio*, in «Favole, parabole, istorie», cit., pp. 85-108.
- C. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in «La novella italiana», cit., II, pp. 47-57.
- A. C. SPEARING, *Medieval Dream-Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1976.
- F. SPERA, *La perfezione divina e i maestri umani nella prima cornice del «Purgatorio» dantesco*, in *Pitture di parole*, cit., pp. 33-54.
- G. STABILE, *Teoria della visione come teoria della conoscenza*, in «Micrologus. Natura, scienze e società medievali», 1997, 5, pp. 225-246.
- J. STAROBINSKI, *L'impero dell'immaginario*, in ID., *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it. G. GUGLIELMI, Einaudi, Torino 1975, pp. 275-294.
- P. STEWART, *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella Commedia del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1986, pp. 13-14.
- M. ST. JOHN, *Chaucer's Dream Visions. Courtliness and Individual Identity*, Ashgate, Aldershot 2000.
- L. SURDICH, *Boccaccio*, il Mulino, Bologna 2008.

- L. SURDICH, *La rimodellizzazione novellistica dei generi letterari*, in «*Autori e lettori di Boccaccio*», cit., pp. 141-177.
- F. TATEO, *Fra sogno e visione*, in ID., *Boccaccio*, Laterza, Roma 1998, p. 65.
- F. TATEO, *Poesia e favola nella poetica del Boccaccio*, in «*Filologia romanza*», 1958, V, 19, pp. 267-342.
- B. A. K. TEN BRINK, *Chaucer. Studien zur Geschichte seiner Entwicklung und zur Chronologie seiner Schriften*, R. B. Publisher, Münster 1870.
- G. TULONE, «*Qual è colui che sognando vede*». *Immagini e memoria nella «Commedia»*, in *Attraverso il sogno. Dal tema alla narrazione*, a cura di E. PORCIANI, Irìde, Soveria Mannelli 2003, pp. 13-49.
- J. VON SCHLOSSER, *L'Arte di Corte nel secolo decimo quarto*, trad. it. G. L. MELINI, Edizioni di Comunità, Milano 1965².
- D. WALLACE, *Chaucer and the Early Writings of Boccaccio*, Brewer, Cambridge 1985.
- D. WALLACE, *Chaucerian Polity. Absolutist lineages and Associational Forms in England and Italy*, Stanford University Press, Stanford 1997.
- J. WINNY, *Chaucer's Dream-Poems*, Chatto & Windus, Londra 1973.
- B. ZANDRINO, *La divina foresta spessa e viva*, in EAD., *Il sileno di Alcibiade. Studi sui generi letterari*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 15-38.

Nella stessa collana:

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE
5. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan*
6. CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*
7. *A Cristiana*. Contributi di ANGELO FÀVARO e LUIGIA SORRENTINO
8. *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE
9. *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi, ebook*. Contributi di ENZA LAMBERTI, CARLANGELO MAURO, DARIO STAZZONE
10. CARLANGELO MAURO, *Rifare un mondo. Sui «Colloqui» di Quasimodo* (nuova edizione)
11. *Indagini letterarie, ebook*. Contributi di ANNAMARIA ANDREOLI, MARILINA DI DOMENICO, ANGELO FÀVARO, ROSA GIULIO, GABRIELLA GUARINO, PIERPAOLO LAURIA, ALFONSO MALINCONICO, VERONICA PESCE, ANTONIO SACCOCCIO, DARIO STAZZONE, MARIA LUCIA ZITO
12. *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle «occasioni autobiografiche»*, a cura di ANGELO FÀVARO
13. GUGLIELMO PISPISA, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*
14. *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di RENATO AYMONE

15. *Per Giudici*

16. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno, ebook*. Contributi di LUCILLA BONAVITA, ANGELO FÀVARO, CLIZIA GURRERI, ANNA LANGIANO, STEFANO LO VERME, ALESSANDRA OTTIERI, RAFFAELLA PICCELLO, CARLA PISANI, ANNA POZZI, ANTONELLA SANTORO, CRISTINA UBALDINI, SEBASTIANO VALERIO

17. CARLANGELLO MAURO, *'Liberi di dire'. Saggi su poeti contemporanei: Fontanella, Volponi, Piersanti, Neri, Cucchi, De Angelis*

18. ANNAMARIA ANDREOLI, *Il popolo autore nella Figlia di Iorio di Gabriele d'Annunzio*

19. *Alberto Moravia e La ciociara. Storia. Letteratura. Cinema II*, Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 13 aprile 1912, Introduzione e cura di ANGELO FÀVARO

20. LINA IANNUZZI, *L'opera di Verga e altri studi di critica letteraria*

21. LINA IANNUZZI, *Il carteggio Tenca-Maffei. Storia, letteratura e arte nell'Italia del Risorgimento*

22. *Le madri: figure e figurazioni nella Letteratura Italiana contemporanea*, Introduzione e cura di LAURENT LOMBARD

23. GIORGIA FISSORE, *La follia della ragione*

Presentazione degli ultimi testi pubblicati in questa collana

PIER VITTORIO TONDELLI
O LA SCRITTURA DELLE “OCCASIONI AUTOBIOGRAFICHE”

Introduzione e cura di Angelo Fàvaro

Il volume di studi *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle occasioni autobiografiche* contiene saggi vari dedicati all’Opera di Tondelli, e si segnala per essere il primo volume, pubblicato dopo il ventesimo anniversario dalla morte dello scrittore di *Camere separate*, che offre un panorama pressoché completo sul “mestiere di scrittore”, sulla critica, sulla produzione giornalistica e letteraria, e propone, dunque, una nuova prospettiva sulla generazione precedente e successiva a Tondelli. Oltre alla corposa introduzione, un vero e proprio saggio, di Angelo Fàvaro, curatore del volume, e a quello del Presidente del Centro Studi Tondelli di Correggio, Viller Masoni, si devono segnalare i saggi di Annamaria Andreoli, Rino Caputo, Laurent Lombard, Fabio Pierangeli, Gianni Vattimo, Vanna Zaccaro, fra i molti, e non si può tacere di un importante scritto inedito di Enzo Siciliano, e di un articolo-intervista a Tondelli, finora quasi ignoto, e non compreso nel secondo volume delle Opere, fra i saggi e le interviste, a cura di Fulvio Panzeri.

I differenti saggi si rivolgono tanto a specialisti e studiosi dell’Opera di Tondelli, quanto a lettori esperti, aspirando a configurarsi come un’occasione da non perdere, per tornare a studiare nuovamente gli scritti di Tondelli, e si possono considerare alla stregua di una mappa, per tracciare nuove rotte all’esplorazione di un autore necessario nella Letteratura italiana del Novecento. Di notevole interesse gli indici dei nomi, delle opere citate, delle opere trattate all’interno del volume, e non di meno nelle note ai saggi si snoda un panorama bibliografico completo e aggiornato intorno allo scrittore di Rimini. Infine quello che si effettua pagina dopo pagina è un vero e proprio viaggio nel Postmoderno con la bussola di Tondelli.

LE MADRI: FIGURE E FIGURAZIONI NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

a cura di Laurent Lombard

Madri buone, madri premurose, madri amorose, madri-oltraggio, madri inquietanti, madri narcisistiche, egoistiche o sbandate, madri erotomani... È questa una parte della galleria di figure materne che emerge dai saggi qui raccolti, i quali danno atto della complessità di questo soggetto in letteratura. Tali molteplici sfaccettature sembrano così condensarsi attorno a due poli antinomici che portano però ad interrogazioni unilaterali sulle interconnessioni tra letteratura, società, politica e appartenenze autoriali (siano esse territoriali che familiari). Come evidenziano i diversi interventi incentrati su scrittori dal Novecento a oggi, è attraverso le madri che si dispiega un nutrito ventaglio di emozioni che permettono di scoprire, sondare, interpretare il mistero e l'incommensurabile della vita, della morte e della condizione umana.

