

L'immagine onirica come 'feticcio' dell'Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna

Cristina Acucella

Introduzione

Fantasmî ed Eros, fin dalle origini della nostra letteratura, sono intrinsecamente legati¹. L'amore stilnovistico, infatti, non è concepibile se non lo si considera come il frutto della «immoderata cogitatio» dell'immagine dell'amata che lo sguardo imprime nell'interiorità attraverso gli spiriti fantastici (Nardi 1983: 13), aspetto, quest'ultimo, che il neoplatonismo rinascimentale riconoscerà come «assidua cogitatione»². Se, come processo fantasmatico, l'Eros opera in stretta connessione con tutto ciò che attiene alla facoltà immaginativa facendo sì che l'amore si configuri come ossessione per un'"ombra", un'immagine mentale prodotta dalla *cogitatio*³, è anche vero che, fin dalle origini della filosofia occidentale, l'*imaginatio* condivide una serie di aspetti con l'attività onirica. Già Aristotele, nel suo breve trattato dedicato ai sogni, affermava che il sognare appartiene alla facoltà sensitiva in quanto immaginativa, cioè limitatamente all'aspetto particolare che la facoltà sensitiva ha di produrre immagini, non solo in presenza del sensibile proprio (l'oggetto da cui scaturisce

¹ Agamben 1977; Ciavolella 1992, 2002.

²«La intentione dello amante tutta si rivolta nella *assidua cogitatione* della persona amata [...]. L'animo dello amante è rapito inverso la imagine dello amato che è *nella fantasia scolpita*» Ficino 1987: 135-136. Il corsivo è aggiunto.

³ Cfr. Gargano 1988, Ellero 2009.

l'immaginazione), ma anche in assenza di quest'ultimo, in maniera, per così dire, 'differita'⁴. Dopo Aristotele, ancora, nel Medioevo, immaginazione e sogno apparivano frutto di una medesima attività di soglia, tra il corporeo e l'incorporeo, il sensibile e l'intelligibile (Klein 1970: 69-70). In particolare, con il trattato sui sogni del neoplatonico Sinesio di Cirene, *pneuma* e fantasia venivano a coincidere nella forma del cosiddetto *spiritus phantasticus*: l'immaginazione si sostanzia di un corpo sottile avente le funzioni dei sensi interiori e costituente il sostrato dei nostri sogni (Sinesio 1989: 565-567). L'interesse ficiniano per i temi orfici ed ermetici, tra i quali figurava anche il trattato sinesiano, tradotto nel 1497 (Beer 1996), dimostra quanto il sogno, insieme alla notte e al sonno, avessero trovato una forte vitalità nella letteratura quattrocentesca (Carrai 1990; Gandolfo 1978). Al pari di altre forme 'sostitutive', prima fra tutte il ritratto (Bolzoni 2008; Pich 2010), il sogno diviene, così, nella lirica, un mezzo utile a colmare la frustrazione per la ritrosia o la lontananza dell'amata. Come afferma Bettini

il fatto che immagine onirica e simulacro siano concepiti come appartenenti a due serie contigue, non ci meraviglia [...]. Privo dell'amato, l'amante riempie la sua nostalgica malinconia evocando la presenza di chi non c'è in forma di ritratto, di fantasma, di ombra 'rubata' alla parete, di impronta o di orma. Non fa dunque meraviglia incontrare anche gli *éidola* onirici in compagnia di tutte le altre parvenze che popolano, figure dell'"assenza", il mondo dell'amante solo (1994: 28-29)

Il tema del sogno erotico, oggetto di particolare interesse nell'ispanistica (Palley 1983; Maurier 1990; Alatorre 2003), lega, spesso attraverso dirette filiazioni testuali, i poeti iberici del *Siglo de Oro* ai 'maestri italiani', al livello dell'*inventio* e dell'*elocutio*⁵. Il presente studio prenderà quindi in esame alcuni casi in cui la lirica petrarchista, italia-

⁴ Aristotele, *De Insomniis*, 1, 458b-459a e id., *De Anima*, III (Γ), 3, 427b-428a

⁵ Cfr. almeno Lefèvre 2006 e Cruz 1988.

na e spagnola, esprime la dialettica tra il desiderio per la donna reale, ritrosa e irraggiungibile, e il fantasma onirico che l'eros è in grado di generare, cercando di fare luce su alcuni degli aspetti di quello che è considerato una sorta di 'micro-genere' letterario (Leroux 2008: 34).

1. Tra sogno e memoria: un omaggio al *topos* delle 'bellezze'

Vagheggiare o vedere l'amata in sogno è, prima di tutto, un vedere, e compiacersi, del suo corpo, della sua simulata fisicità. Fin da Petrarca, il vantaggio del sogno nelle rime 'in morte' consiste soprattutto nella sua capacità di ri-creare una presenza altrimenti impossibile, la quale è esaltata principalmente per i tratti che ha in comune con la fisicità dell'amata viva⁶. Nella canzone 359, infatti, quando Laura giunge in sogno al poeta per decretare definitivamente la sua vittoria sulla materialità, l'amante, ancora irrimediabilmente legato al ricordo del suo corpo, ne encomia, paradossalmente, i particolari con cui l'aveva esaltata quando era in vita, mistificando lo statuto allegorico-morale della visione onirica⁷

«Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo
- dich'io – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi
che fur mio sol?» «Non errar con li scocchi,
né parlar - dice - o creder a lor modo.
Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo:
quel che tu cerchi è terra, già molt'anni,
ma per trarti d'affanni
m'è dato a parer tale; et anchor quella

⁶ Cfr. *RVF*, 282: «Così comincio a ritrovar presenti /le tue bellezze a' suoi usati soggiorni [...] Sol un riposo trovo in molti affanni,/ che, quando torni, te conosco e 'ntendo/ a l'andar, a la voce, al volto, a' panni». Il corsivo è aggiunto. Tutti i riferimenti al canzoniere sono tratti dall'edizione commentata a cura di Marco Santagata (Petrarca 1996).

⁷ Romani descrisse infatti il passo petrarchesco come una «sublime distrazione d'amore» 1910: 105.

sarò, piú che mai bella,
a te piú cara, sí selvaggia et pia
salvando insieme tua salute et mia»

Il procedere interrogativo, già medievale e poi canonizzato da Petrarca, rappresentava un modello descrittivo che ben si prestava a riprodurre e prolungare a piacimento il discorso canonico sulle bellezze (Pozzi 1979) ed ebbe grande fortuna tra Quattrocento e Cinquecento. Se è vero che questo procedimento poetico non può definirsi esclusivamente proprio del contesto onirico, ma, più in generale, legato a una funzione di 'omaggio' che il poeta può riservare all'amata in varie occasioni⁸, è pur vero che quando questa enumerazione avviene in sogno, essa si carica di un *surplus* di senso. Nell'ambito della lirica italiana e spagnola questa modalità compositiva accomuna diversi testi.

Son questi i bei crin d'oro onde m'avinse
Amor, che nel mio mal non fu mai tardo?
Son questi gli occhi, ond'uscì 'l caro sguardo
ch'entro 'l mio petto ogni vil voglia estinse?

È questo il bianco avorio, che sospinse
la mente inferma al foco ove tutt'ardo?
Mani, e voi m'aventaste il crudel dardo,
che nel mio sangue allor troppo se tinse?

Son queste le mie belle amate piante,
che rivesten di rose e di vïole
ovunque ferman l'orme oneste e sante?

⁸ Si pensi, per esempio, a un famoso sonetto in cui Bembo descrive il ritratto dell'amata: «Son questi quei begli occhi, in cui mirando/ senza difesa far perdei me stesso?/ È questo quel bel ciglio, a cui sí spesso/ in van del mio languir mercé dimando?/ Son queste quelle chiome, che legando/ vanno il mio cor, sí ch'ei ne more expresso?» Bembo 2008: 21. Per l'analisi del rapporto tra il sonetto e il ritratto da cui è ispirato cfr. Bolzoni 2008: 88-91.

Son queste l'alte angeliche parole?
Chi ebbe - dicev'io – mai glorie tante? –
quando apersi, oimè, gli occhi e vidi il sole (Sannazaro 1961: 180)

In questo componimento, incluso in un ciclo di sonetti interamente dedicato al sogno (60-68, secondo la numerazione dell'edizione curata da Mauro), Jacopo Sannazaro (1455/6-1530) sviluppa i primi due versi della stanza petrarchesca appena vista congiungendovi altri passi del canzoniere⁹. Il canone descrittivo del poeta napoletano amplia notevolmente quello del testo ispiratore ed è qui declinato secondo il criterio della contiguità. Dall'alto verso il basso, vengono menzionati i capelli, gli occhi, il volto o l'incarnato, le mani e i piedi, in alcuni casi con i loro tradizionali 'figuranti' (l'avorio per il candore e l'oro per i capelli)¹⁰. Come in Petrarca, una struttura costante (verbo 'essere' al presente – aggettivo dimostrativo – particolare del corpo – congiunzione relativa e ricordo del tempo dell'innamoramento) regge la prima parte del componimento. La tridimensionalità dell'esperienza onirica consente inoltre di arricchire l'enumerazione delle bellezze, fondata prevalentemente sulla sfera visiva e sulla contemplazione 'in assenza', con un elemento sonoro, le «angeliche parole» dell'amata¹¹. Il sogno offre quindi immagini che attengono a una sfera 'plurisensoriale' e si configura pertanto come un'esperienza in cui l'illusione del contatto risulta completa. Benedetto Gareth, detto il Cariteo (1450-1514), riprende e in parte riformula il sonetto 61 del Sannazaro, così come ha notato Pèrcopo (Gareth 1892: 17)

-Quest'è pur quella fronte alta & gioconda
Che turba & rasserena la mia mente;
Quest'è la bocca, che soavemente
D'amorosa dolcezza hor mi circonda.

⁹ Si vedano, ad esempio, *RVF* 75, vv. 9 e 12 e *RVF* 299.

¹⁰ Una descrizione completa del canone è in Pozzi 1984.

¹¹ Il riferimento alla voce è un tratto che contraddistingue anche le *visitationes* di Laura in sogno, cfr. *RVF* 282, v. 14; 283, v. 12; 284, v. 8; 286, vv. 1-3; 341, vv. 10-11; 342, v. 10; 343, vv. 3-4; 356, v. 10; 359, v. 4.

Questi son gli occhi che 'n la più profonda
Parte del cor m'han posto fiamma ardente;
Et questo è 'l petto che profusamente
D'almo candore & pudicitia abonda.

Hor ne le braccia io tengo il corpo adorno
D'ogni valore, hor son con la mia dea,
Hor mi concede Amor lieta vittoria ...-

Così parlar dormendo mi pareva;
Ma poi che gli occhi apersi & vidi il giorno,
In ombra si converse ogni mia gloria (*ibid.*)

Oltre alla menzione del solo 'canone breve' e a una netta riduzione del tasso metaforico delle 'bellezze' elencate, il Cariteo introduce due scarti interessanti rispetto al testo sannazariano e a quello petrarchesco. Innanzitutto, fatta eccezione per gli occhi, origine dell'innamoramento, e dunque collegati a un ricordo del passato, tutti gli altri particolari fisici sono decantati con relative al presente. Inoltre, il procedere interrogativo dei due testi modello è ora sostituito da uno di tipo assertivo. L'insistenza sul presente dell'esperienza vissuta, su un contatto descritto nell'*hic et nunc* del suo divenire, trova la sua marca stilistica nella ripetizione dell'avverbio «hor», presente fin dalla prima quartina e che ritorna tre volte, in forma anaforica, nella prima terzina. Il sonetto si conclude così con una *pointe* paradossale, ottenuta, come in Sannazaro, attraverso la *retardatio*: il risveglio improvviso pone fine all'illusione del possesso erotico e degrada allo *status* di ombra e a un tempo ormai passato la 'gloria' che il poeta credeva di aver finalmente ottenuto. Luis Barahona de Soto (1548-1595) riprende il tema, con delle variazioni

¿Son estos lazos de oro los cabellos
que, ya en madeja, ya volando al viento,
ya en red de aljófara, fueron cárcel ellos

gloriosa, do el amor vivió contento?
¿Son estos soles los divinos, bellos
y alegres ojos do mi pensamiento
mil veces se abrasó? ¿Y esta nieve
y grana el rostro que mis glorias llueve?

¿Y son estos rubíes y estos granos
de blancas perlas, labios, dientes, boca,
do los venenos dulces, soberanos,
gusté, por quien mi pena ha sido poca?
Así glorificado en gozos vanos
estaba, cuando el sol mis ojos toca
y hiere. Deslizióse el sueño, y luego
al vivo de mi vista quedé ciego (Barahona de Soto 1941: 35)¹²

Il poeta spagnolo modella le sue ottave sull'esempio del Sannazaro, più che del Cariteo (Alatorre 2003: 95); l'elenco delle interrogative, in cui si susseguono, nel dettaglio, i particolari del canone breve (capelli, occhi, viso e guance, labbra e denti), è decisamente più ricco rispetto al modello sannazariano, tanto che nel caso dei capelli la narrazione si estende a tutta la prima quartina. Il gusto per l'enumerazione, cifra stilistica del poeta (Barahona de Soto 1941: 12), dilata per *amplificatio* l'encomio delle bellezze. L'effetto straniante che il lirico spagnolo ottiene antepoendo sistematicamente ognuno dei figuranti metaforici ai particolari fisici dell'amata diviene così cifra retorica della percezione straniata dell'amante di fronte alla presenza inattesa e sorprendente. In linea con quanto visto per Sannazaro e Cariteo, infine, l'*explicit* mette in evidenza la precarietà del godimento onirico: l'arrivo del sole è paradossalmente motivo della cecità del poeta.

La notevole fortuna di questo espediente retorico per la narrazione del sogno è testimoniata dall'uso che ne fecero alcuni poeti ancora nel Cinquecento inoltrato. Tra questi Góngora (1561-1627), in cui il gioco dell'enumerazione dei particolari fisici, ormai privi dei loro figuranti metaforici, viene esasperato da una fitta successione di anafore

¹² Il corsivo è dell'autore.

Ya besando unas manos cristalinas
ya anudándose a un blanco y liso cuello,
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas,

ya quebrando en aquellas parlas finas
calabra dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas,

estaba, oh claro sol invidioso,
cuando luz hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte (Góngora 2007: 162)

La successione incalzante di versi anaforici, che scindono in cinque fasi una lunga temporale, oltre ad essere ascrivibile a un procedimento usuale nella prima poesia gongorina (*ibid.* nota), si mostra, in questo caso, in linea con la tradizione lirica sul tema; la reiterazione dell'avverbio temporale 'ya', ripetuto anaforicamente, colloca in una ideale contemporaneità il tempo del racconto e la presenza dell'amata, della quale viene esaltato un possesso pieno, in cui rientrano le parole, come in Sannazaro, e perfino il bacio. La risoluzione sintattica che avviene all'altezza della prima terzina introduce concettualmente lo scacco alla creduta 'gloria' del possesso, come per i poeti precedenti¹³, ed è espressa con l'invettiva al sole geloso, motivo diffuso nella lirica rinascimentale e spesso collegato al sogno¹⁴. Marino (1569-1625), infine, riprenderà il motivo negli *Amori*

¹³ Un dato che sembra accomunare i componimenti visti è proprio quello della 'gloria' connessa al possesso dell'amata (Sannazaro, 63, v. 13: «Chi ebbe - dicev'io – mai *glorie* tante?», Cariteo, 15, v. 14: «In ombra si converse ogni mia *gloria*», Barahona de Soto, v. 13: «Asì *glorificado* en gozos vanos») destinata a rivelarsi irrimediabilmente effimera.

¹⁴ Si pensi, ad esempio, all'opera di Britonio (1531). Simile all'*explicit* gongorino è quello di un precedente sonetto di Serafino Aquilano: «Ché

Questo è pur il mio sol, l'idolo mio;
è pur la bianca man questa ch'io veggio.
Io la tocco, io la bacio. Io son pur io. (Marino 1982: 90)

Elencare, dunque, assume la particolare funzione di confermare una presenza normalmente negata, individuare l'affinità tra l'apparizione onirica e il fantasma del desiderio che abita la memoria dell'amante. A testimoniare ciò, la ripetizione, con chiasmo, del possessivo (*mio* sol, l'idolo *mio*) e del dimostrativo ('questo' sole; 'questa' mano) ma anche la scissione del verso successivo, «è pur *la* bianca man *questa* ch'io veggio»¹⁵, in cui l'articolo determinativo indicante la mano, sineddoche delle donna, e pertinente allo spazio della memoria, viene ora ri-trovato nella presenza dell'*hit et nunc* («questa») che il sogno ha originato.

Le elencazioni delle 'bellezze', proprie di un canone diffuso e non solo connesso al sogno, divengono, dunque, nella fattispecie della narrazione onirica, la traccia verbale di un percorso di rivisitazione mentale dei luoghi del corpo come luoghi del desiderio, che ora l'*imaginatio* onirica pone 'innanzi agli occhi'. L'*evidentia*, figura della verosimiglianza e della credibilità (Ellero 1997: 322), rende compresente e simultaneo ciò che è impresso nella fantasia dell'innamorato e non è un caso, infatti, che l'artificio stilistico che accomuna gli elenchi delle 'bellezze' dei casi visti sia quello dell'uso del verbo al presente.¹⁶

l'impio sol che sì veloce apparse, / invido del mio ben, volse svegliarmi» 2005: 209.

¹⁵ Cfr. Garcilaso de la Vega, (Egloga II, vv. 113-115) : «¿Es esto sueño, o ciertamente toco / la blanca mano? ¡Ah sueño, estás burlando! Yo estábate creyendo como loco». In un contesto di sbigottimento simile a quello del successivo sonetto mariniano, Albanio rimane sospeso nell'incertezza dello statuto della sua visione e apostrofa direttamente il sogno, prima di prendere coscienza della sua illusorietà (Gargilaso 1992: 36).

¹⁶ Per il legame tra il sogno e il procedimento retorico dell'*enargeia* o *evidentia* o ipotiposi cfr. Galand-Hallyn 1995: 123-134.

La *visio* del sogno si riannoda così alla sfera memoriale e, conseguentemente emozionale¹⁷ dei luoghi poetabili. Chiedere o elencare è, al contempo, nella *fictio* dell'esperienza onirica, un modo con cui il poeta si riappropria e ri-conosce, attraverso il 'poetabile', proprio del linguaggio lirico, il «fantasma dell'oggetto del desiderio»¹⁸ che l'innamoramento ha impresso nella sua memoria e che ora il sogno rende presenza vera ed esterna¹⁹.

2. Gli inganni dell'Eros onirico

Se nelle rime 'in morte' le *visitaciones* di Laura sono strutturate secondo un modello narrativo, che spesso si articola su più sonetti, la lirica petrarchista farà propria una modalità espressiva nuova, che Maurier definisce del 'dormiveglia' (1990: 153) e che pare avere una sua ascendenza nell'elegia di ambito umanistico (Carrai 1990; Leroux 2008: 12-20). Come afferma Janeiro, infatti

Los poetas del Siglo de Oro se apropian del tópic del sueño y transforman el soneto en un espacio que les permite expresar su condición interior [...]. Es mediante el tópic de los sueños como estos poetas pueden recrear la experiencia y convertir el poema en un espacio que les permite rellenar el vacío causado por la ruptura con el objeto deseado. (2008: 281)

Jacopo Sannazaro, in un sonetto del suo ciclo onirico, mette in atto la narrazione di una *visitatio*, modellandola su *RVF* 341

¹⁷ Questo procedimento presuppone l'idea dell'ossessione amorosa del fantasma della donna che abita costantemente l'immaginazione dell'amante, la quale origina una minuziosa rivisitazione mentale e emozionale delle sue bellezze. Cfr. Bolzoni 1998: 24-25.

¹⁸ Cfr. Bolzoni 1995: 149; Ciavolella 2002: 327.

¹⁹ Il momento onirico esteriorizza così l'immagine interiore, facendo coincidere, in una breve parentesi illusoria e, potremmo dire, allucinatoria, l'immagine prodotta dalla *cogitatio* e quella che momentaneamente si offre alla *visio* del sogno. Cfr. a proposito, Gargano 1988: 181-204.

Sì bella e sì pietosa in vista umile
madonna apparve al cor doglioso e stanco,
che agguagliar non la pòte ingegno o stile

ma, prima di introdurre questo passo narrativo, che si mostra in linea con la *visitatio* consolatoria dei *RVF*, apostrofa direttamente il sogno, introducendo un concetto nuovo

Io per te lodo e benedico gli anni
che ardendo ho spesi in seguitar miei mali;
e s'e' piacer non sono al pianto eguali,
*ringrazio pur tuo' dolci e cari inganni*²⁰ (Sannazaro 1961: 180-181)

Nei versi che chiudono questa quartina, il poeta partenopeo esprime due concetti essenziali: innanzitutto il piacere onirico è per sua natura sottoposto a dei limiti e non controbilancia del tutto lo stato di frustrazione dell'amante. Inoltre, esso si fonda su 'inganni' che il poeta accetta pur di alleviare il suo stato di continua sofferenza amorosa. Quest'ultimo concetto costituisce una novità che differenzia la poetica petrarchista rispetto a quella dei *RVF*. Come afferma Gandolfo, infatti, nella lirica rinascimentale

accanto all'aspetto consolatorio, tipico del Petrarca, si inserisce, distinto o unito insieme, quello ingannatorio [...] Il tema centrale diviene allora quello di vedere e possedere l'amata in sogno. Anche se si è coscienti della irrealtà del fatto, non si può evitare di desiderare quella breve e consolante felicità, la quale, scomparendo, lascerà dietro di sé un vuoto ancora maggiore. (1978: 49)

Gli aspetti della limitatezza del godimento onirico e della sua sofferta illusorietà, presenti in maniera del tutto marginale in Petrarca²¹,

²⁰ Il corsivo è aggiunto.

²¹ Un sonetto petrarchesco spesso citato come modello per questo tipo di componimenti è il 212, *Beato in sogno et di languir contento*. Cfr. Alatorre

avranno un notevole spazio nella poesia europea del Rinascimento²². È possibile ritrovarli, ad esempio, in un sonetto di Boscán (1492-1542), il primo ispirato ai 'maestri italiani' (Alatorre 2003: 63)

Dulce soñar y dulce congoxarme,
cuando 'stava soñando que soñava.
Dulce gozar con lo que me engañava,
si un poco más durara el engañarme.

Dulce no 'star en mí, que figurarme
podía cuanto bien yo deseava.
Dulce placer, aunque me importunava
que alguna vez llegava a despertarme.

¡Oh sueño, cuánto más leve y sabroso
me fueras si vinieras tan pesado
que asentaras en mí con más reposo!

Durmiendo, en fin, fui bienaventurado,
y es justo en la mentira ser dichoso
quien siempre en la verdad fue desdichado. (Boscán 1995: 163)

2003: 49; Vique Domene 2011: 125-126. Quella che è considerata una fonte, tuttavia, andrebbe riconsiderata solo come una suggestione tematica, poiché il testo in questione non è incentrato su un'apparizione in sogno di Laura, ma è costruito su una riflessione generale, in cui viene elencata una serie di *impossibilità* (Petrarca 1996: 901). Esso differisce notevolmente dai sonetti incentrati sul sogno di Laura defunta - ai quali la lirica rinascimentale guarderà come a modelli 'formali', a 'cornici narrative' - nei quali il tema dell'inganno, per via della prospettiva trascendente in cui il canzoniere è inserito, è del tutto assente. Alla luce di questo, diviene ancora più significativo lo scarto che la lirica del Quattro e Cinquecento renderà topico, ossia il motivo del sogno dell'amata quale esperienza che il più delle volte si rivela ingannevole.

²² Cfr. Haffter 1977.

L'intero componimento è giocato sulla positività del piacere concesso dal sogno e sulla parallela contrapposizione dell'inganno che l'uscita dal sé, propria del sogno, genera. Da qui prende origine il paradossale che sottosta all'intero sonetto, ovvero quello dell'inganno positivo, perché latore dell'immagine dell'amata ('dolce addolorarsi', al v. 1, 'dolce godere di ciò che mi ingannava', al v. 2). Il gioco delle immagini paradossali trova il suo culmine nel parallelismo finale, che epigrammaticamente sdoppia in due ossimori («*mentira* [...] *dichoso*»; «*verdad* [...] *desdichado*») e in due antitesi a distanza («*mentira* [...] *verdad*»; «*dichoso* [...] *desdichado*») l'opposizione concettuale che sta alla base del sonetto.

Luigi Tansillo (1510-1568) è uno dei poeti che maggiormente si soffermano sul motivo. Nel poeta venosino il paradossale onirico è tematizzato in particolare come opposizione tra la donna reale e il suo simulacro onirico

Mentre la bella e viva effige vera
téma e furor mi toglie e allontana,
corro col sonno all'ombra esangue e vana,
e, per vedere il sol, bramo la sera.

Quanto la viddi, ohimè!, sdegnosa e altiera,
tanto m'appar, dormendo, umile e piana;
onde del vero ben l'alma lontana,
cerca l'imagin sua, perché non pera.

Vien, sonno, priego, e le mie luci ingombra,
poi che 'l suo sdegno e le mie colpe vonno
ch'oggi il mio maggior ben sia sogno ed ombra. (Tansillo 1996: 63)

Fin dall'*incipit* il poeta rimarca il divario fra l'immagine reale dell'amata («bella e viva») e quella onirica («esangue e vana»). La preferenza della seconda, sebbene appaia illogica, è giustificata da un principio di necessità: l'immagine reale è causa della frustrazione del desiderio amoroso, negandosi allo sguardo, quella notturna, invece, è l'unica in grado di soddisfare il desiderio dell'amante, offrendosi 'umi-

le e piana'. L'impossibilità di possedere il 'vero bene', la donna reale, è parzialmente risolta dal suo simulacro, tanto che nella terzina finale il 'maggior bene', paradossalmente, non può che essere 'sogno e ombra'. In un altro sonetto incentrato sul sogno dell'amata, il poeta insiste sullo stesso motivo tematico

Tornami ad ingannar, ch'io te 'l perdono,
sonno, poi che bisogna per men danno
cercar l'ombra e fuggir l'effige vera. (*Ibid.*: 592)

Seppur nella chiara coscienza della sua illusorietà, il sogno è un inganno voluto e invocato, poiché unica parentesi consolatoria a uno stato di costante frustrazione, dovuto a un'amata ritrosa e crudele, la cui 'ombra' è preferita all'«effigie vera». Gutierre De Cetina (1520-1557), imitando il sonetto tansilliano, e contaminandolo con uno del Bembo²³, conclude così un suo componimento

Bien conozco que duermo y que me engaño,
mientras envuelto en un bien falso, dudoso,
manifiesto mi mal se muestra cierto.

Pero, pues excusar no puedo un daño,
hazme sentir, ¡oh sueño piadoso!,
antes durmiendo el bien, que el mal despierto. (De Cetina 1895: 27)

Il concetto dell'inganno è enfatizzato dall'antitesi delle coppie aggettivali che contrappongono al bene del sogno, 'falso e dubbio', il male della veglia, 'manifesto e certo'. L'immagine sostitutiva cui il sogno può dare vita, dunque, si configura come un'ombra vana e inconsistente, una risposta soltanto parziale al desiderio della forma 'vera'.

Proprio per il suo essere 'altro' dalla donna reale, la rappresentazione cui l'eros dà vita in sogno è associabile all'idea del 'feticcio', la cui caratteristica principale è l'inautenticità, il suo essere un «sostituto

²³ Bembo (2008: 234-235): «Sogno, che dolcemente m'hai furato».

simbolico di una pienezza originaria perduta» (Fusillo 2012: 8). Tuttavia, a differenza di quanto accade, in genere, per il feticcio, il quale può addirittura divenire autonomo rispetto al soggetto reale, l'immagine onirica rimanda, invece, a un costante rapporto dialettico con l'immagine 'reale' che si propone di sostituire. La lirica petrarchista stigmatizza proprio questo aspetto, oscillando tra approvazione, come si è visto in Boscán, e repulsione, o amara accettazione della sua parzialità, come si è visto in Tansillo e in De Cetina. Corollario tematico frequente sarà quindi l'idea dell'inconsistenza del fantasma onirico, aspetto ben evidenziato tra gli altri, in questi sonetti di Marino e Quevedo (1580-1645)

Alma d'amor vagante, alma fugace,
che pietosa a temprar scendi il mio duolo,
qualor ti stringo poi, vana e fallace,
di braccio m'esci, e sì ten fuggi a volo (Marino 1999: 121)

A fugitivas sombras doy abrazos;
en los sueños se cansa el alma mía

[...]

Voyme a vengar en una imagen vana
que no se aparta de los ojos míos;
búrlame, y de burlarme corre ufana (Quevedo 1974: 157)

Priva della prospettiva trascendente che caratterizzava i sogni di Laura nei *RVF*, la lirica del Rinascimento, tematizzando pressoché esclusivamente l'aspirazione al possesso dell'amata nell'*hic et nunc* del momento onirico, scopre e accusa tutti i limiti di questa modalità sostitutiva, sia al livello della fruizione dell'esperienza – breve, incontrollabile e fugace – sia in relazione ai simulacri che in essa prendono vita, effimeri e precari.

3. Tra *imitatio* e rivisitazione: Tasso e Góngora

Una lunga tradizione, antica e poi medievale, riconosce il sogno come liberatore dell'immaginazione (Baldelli 1985: 6). Considerandolo uno dei «septem vacationis genera», uno di quegli stati, cioè, in cui l'anima, alleggerita della parte sensibile, può spingersi fino alla visione estatica, nella *Theologia platonica* (XIII 2) Ficino distingue il sonno in cui la ragione si desta, giungendo alla verità (ciò costituirebbe l'origine del vaticinio del savio), da quello, più comune, in cui l'anima razionale, totalmente assopita, lascia il posto allo sfogo degli appetiti più bassi, tra i quali figura il desiderio muliebre: «In iis quoque propter vini calorem, incitata virtute genitalis seminis expultrice, moventur imagines amatae personae quas servat phantasia, unde cogitatur amplexus» (Ficin 1964: 506)²⁴.

Il tema non rimane circoscritto alla filosofia, ma entra ben presto nella lirica amorosa, come dimostra un commento di Lorenzo de' Medici che segue un suo sonetto onirico²⁵

certamente gli amanti sono più che tutti gli altri miseri, perché hanno maggiore desiderio, e la notte sono miserrimi, perché el desiderio è maggiore; perché mancando le occupazioni che distra-

²⁴ L'associazione tra il sogno e il desiderio amoroso risale tuttavia a una lunga tradizione facente capo, tra gli altri, a Macrobio e Sant'Agostino, cfr. Crevatin 1987: 155; Le Goff 1984: 197. Importanti, per l'associazione tra sonno e estasi amorosa, sono i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, opera molto diffusa al tempo e retroterra filosofico della lirica di Sannazaro e Cariteo, due poeti tra i più imitati per la lirica sul sogno erotico, cfr. Gandolfo 1978: 60-61.

²⁵ Si tratta del sonetto 104: «O Sonno placidissimo, omai vieni / allo affannato cor che ti disia! / Serra il perenne fonte a' pianti mia, / o dolce oblivion, che tanto peni! / Vienne, unica quiete, quale affreni / sola il corso al desire, e in compagnia / mena la donna mia benigna e pia, / con gli occhi di pietà dolci e sereni. / Mostrami il lieto riso, ove già fêrno / le Grazie la lor sede, e il disio quieti / un pio semblante, una parola accorta. / Se cosí me la mostri, o sia eterno / il nostro sonno, o questi sonni lieti, / lasso, non passin per la eburnea porta!» Medici 1992: 207-208.

gono la mente, non hanno altro ricorso contro al *pensiero che gli affligge* che il medesimo *pensiero* (1992: 453)²⁶

In questo gioco della ripetizione notiamo che al 'pensiero' dell'amante infelice subentra un altro 'pensiero', ovvero la facoltà immaginativa che agisce nei sogni, l'unica possibilità compensatoria a uno stato di frustrazione del desiderio. Per questo motivo, oltre che come forma dell'*essere*, il sogno può essere considerato una forma della *rappresentazione*, secondo la quale poeta può soffermarsi ad analizzare in forma 'commentativa' le dinamiche con le quali esso si fa artefice del fantasma notturno dell'amata. In genere, la lirica rinascimentale rende il processo di raffigurazione delle immagini oniriche attingendo al lessico del campo figurativo²⁷ e una particolare trattazione del tema ci è offerta da Torquato Tasso (1544-1595), nelle *Rime d'amore*

*Ragiona co 'l suo pensiero, pregandolo che cessi da le sue operazioni
e che consenta che 'l sogno gli rappresenti la sua donna.*

Pensier, che mentre di formarmi tenti
l'amato volto e come sai l'adorni,
tutti da l'opre lor togli e distorni
gli spirti lassi al tuo servizio intenti,

dal tuo lavoro omai cessa, e consenti
che 'l cor s'acqueti e 'l sonno a me ritorni,
prima che Febo, omai vicino, aggiorni
queste ombre oscure co' bei raggi ardenti.

Deh! non sai tu che più semblante al vero
sovente 'l sonno il finge e me 'l colora,
e l'imagin ha pur voce soave?

²⁶ Il corsivo è aggiunto.

²⁷ Cfr. Marino, «Da qual uscio del ciel volando uscisti, / vago pittor d'immagini sì liete/ Sonno [...]» 1987: 161 e Agustín de Tejada Páez (1567-1635), « Sueño [...] / muéstrame, en tus pinturas tenebrosas, / de Elisa alegre el rostro, el pecho blando» Alatorre 2003: 106. Il corsivo è aggiunto.

Ma tu più sempre rigido e severo
il figuri a la mente, ed ei talora
la ritragge al mio cor pietosa e grave (Tasso 1994: 28-29)

Perché il poeta ottenga un'immagine realmente consolatoria e appagante, il pensiero deve 'farsi da parte' e lasciare che il sogno agisca con la sua carica illusoria. Mediante l'uso di uno dei *topoi* più diffusi al tempo, quello del pensiero pittore, le terzine inscenano un confronto serrato tra il ritratto mentale, prodotto dal pensiero, e la rappresentazione onirica. Nel dare vita all'immagine dell'amata, il sogno è pittore più valente, perché dotato di maggiori proprietà mimetiche («più semiante al vero») e capace di dare luogo a un'esperienza plurisensoriale («e l'imagin ha pur voce soave»), con un pieno 'effetto di realtà'. Nella seconda terzina, ancora, il simulacro notturno 'vince' sul simulacro originato dalla *cogitatio* per il suo carattere positivamente illusorio: mentre il pensiero «figura a la mente» un volto «rigido e severo», il sogno ritrae «al [...] cor» un'immagine connotata positivamente, «pietosa e grave». Non è un caso, forse, se il poeta si rivolge al pensiero facendo riferimento al 'volto', un ritaglio del 'tutto', parziale e incompleto, mentre, quando si rivolge al sogno, fa riferimento all'immagine dell'amata nella sua interezza («la ritragge»). Il simulacro che il sogno offre, quindi, è preferito al pensiero non solo perché più 'simile al vero', ma anche perché più piacevolmente integrale, dinamico e 'vivo', capace perfino di parlare. La sua efficacia sta dunque nella sua stessa capacità di illudere il sognante²⁸: si ha così una lettura inversa rispetto a quella, pure molto diffusa, che vede nell'illusorietà uno dei limiti costitutivi del feticcio onirico.

Góngora, che tra le sue esperienze giovanili annovera una serie di esercizi poetici di imitazione da Bernardo e Torquato Tasso (Wicker-

²⁸ Come afferma Resnik (1984: 50-51), il pensiero è ancora percepito come parte del soggetto. Il sogno, invece, essendo realtà 'altra', e quindi svincolata dal soggetto, rende presente l'oggetto del desiderio in maniera efficace e credibile.

sham 1929; Góngora 2007, VII-L: XV), presenta tra le sue rime un'originale rivisitazione del sonetto tassiano

A un sueño

Varia imaginación, que en mil intentos,
a pesar, gastas, de tu triste dueño
la dulce munición del blando sueño,
alimentando vanos pensamientos,

pues traes los espíritus atentos
sólo a representarme el grave ceño
del rostro dulcemente zahareño,
(gloriosa suspensión de mis tormentos),

el sueño (autor de representaciones),
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.

Síguele; mostraráte el rostro amado
y engañarán un rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello. (Góngora 2007: 186-187)

L'immaginazione, intesa come facoltà creatrice propria della veglia, viene apostrofata in quanto generatrice di 'pensieri vani, inani congetture', capace di rappresentare solo un 'grave ciglio dal volto corrucciato'. Il pensiero della veglia, in questo caso, non deve farsi da parte, come accadeva in Tasso, ma, al contrario, seguire il sogno, prendere esempio dalla sua capacità illusoria. Lo scarto più importante rispetto al sonetto tassiano, però, si ha nelle terzine, dove Góngora inserisce un'immagine interessante, non presente nel testo modello: il sogno non è più un pittore che «finge», «colora» e «ritragge» bensì un 'autore di rappresentazioni', termine con cui nella Spagna del tempo si indicava precisamente l'impresario teatrale²⁹. Nell'ottica della tridimensionalità

²⁹ Cfr. il commento di Giulia Poggi (*ibid.*).

che caratterizza la rappresentazione teatrale, segue, quindi, in una metafora continuata, l'idea dei 'bei fardelli' e delle immagini 'piene', cui il sogno è in grado di dare vita 'armando sul vento' il suo teatro illusorio. Se il pensiero è un 'intervallo glorioso al tormento del poeta', dunque solo una tregua al dolore, il sogno, invece, placa le passioni dell'amante con un inganno 'totale', proprio come in una *performance* teatrale. La spettacolarizzazione insita nella metafora gongorina sposta l'accento dal possesso tattile e dal contatto comunicativo che il sogno può concedere all'amante, alla semplice 'visione spettacolare', a cui prende parte soltanto la vista («*dormir y vello*», 'dormire e vederlo'). La forma di rappresentazione che diverrà egemone nella Spagna del XVII secolo, quella del teatro³⁰, acquisisce così un proprio potere evocativo nel linguaggio della rappresentazione onirica, ponendosi al fianco della più consueta metafora pittorica dei '*maestros italianos*', percepita evidentemente come superata dai nuovi tempi.

³⁰ Cfr. almeno Blecua 1984: 21.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Alatorre, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Aquilano, Serafino, *Sonetti e altre rime*, Ed. Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005.
- Arén Janeiro, Isidoro, "Soñar en el Siglo de Oro: ¿Sueño cruel o falsa ilusión?", *eHumanista*, 11 (2008): 261-302, <http://www.ehumanista.ucsb.edu/> on line (ultimo accesso 28/02/2013)
- Aristotele, *Opere*, Milano, Mondadori, 2008.
- Baldelli, Ignazio, "Visione, immaginazione e fantasia nella *Vita Nuova*", *I sogni nel Medioevo*, Ed. Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985: 1-10.
- Barahona de Soto, Luís, *Poesías*, Ed. José Manuel Blecua, Valencia, Tipografía Moderna, 1941.
- Beer, Marina, "Sognare a corte. Trattati di oneirocritica della controriforma italiana", *L'ozio onorato*, Ed. Marina Beer, Roma, Bulzoni, 1996: 199-224.
- Bembo, Pietro, *Rime*, Ed. Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008.
- Bettini, Maurizio, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1994.
- Blecua, José Manuel, *Introducción a Poesía de la edad de Oro, II, Barroco*, Castalia, Ed. José Manuel Blecua, Madrid, 1984, pp. 7-24.
- Bolzoni, Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008.
- Boscán, Juan, De la Vega, Garcilaso, *Obras completas*, Ed. Carlos Clavería Laguarda, Madrid, Turner, 1995.
- Britonio, Girolamo, *Gelosia del sole* [...], Venezia, Marchio Sessa, 1531.

Cristina Acucella, *L'immagine onirica come 'feticcio' dell'Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna.*

- Cetina, Gutierre de, *Obras*, Ed. Joaquín Hazañas y la Rúa, Sevilla, Diaz, 1895.
- Ciavolella, Massimo, "Eros and the Phantasms of Hereos", *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, Eds. Donald A. Beecher - Massimo Ciavolella, Montréal, Dovehouse, 1992.
- Ciavolella, Massimo, "Eros e memoria nella cultura del Rinascimento", *La cultura della memoria*, Eds. Lina Bolzoni - Pietro Corsi, Bologna, il Mulino, 2002: 319-333.
- Crawford, J. P. Wickersham, "Italian Sources of Gongora's Poetry", *Romanic Review*, 20 (1929): 122-130.
- Crevatin, Giuliana, "Quid de nocte? Francesco Petrarca e il sogno del conquistatore", *Quaderni petrarcheschi*, IV (1987): 139-166.
- Cruz, Anne J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Asterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988.
- Ellero, Maria Pia, *Introduzione alla retorica*, Firenze, Sansoni, 1997.
- Ellero, Maria Pia, "Narciso e i Sileni: il ritratto mentale nella lirica da Lorenzo a Tasso", *Italianistica*, XXXVIII, 2 (2009): 271-283.
- Ficin, Marsile, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, Ed. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- Ficino, Marsilio, *El libro dell'Amore*, Ed. Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Gandolfo, Francesco, *Il "Dolce tempo". Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, prefazione di Eugenio Battisti, Roma, Bulzoni, 1978.
- Galand-Hallyn, Perrine, "Une rhétorique de l'onirisme", *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Ed. Perrine Galand-Hallyn, Orléans, Paradigme, 1995: 123-34.
- Gareth, Benedetto, detto il Chariteo, *Rime*, Ed. Erasmo Pèrcopo, Napoli, Tip. Dell'Accademia delle Scienze, 1892.
- Gargano, Antonio, "'Imago mentis': fantasma e creatura reale nella lirica castigliana del Cinquecento", *Capitoli per una storia del cuore*, Ed. Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988: 181-220.
- Góngora, Luis de, *Sonetti*, Ed. Giulia Poggi, Roma, Salerno, 2007.

- Haffter, Pierre, "Le songe mensonge. Essai sur un thème capital de la poésie française du XVIe", *French Studies in Southern Africa*, 6 (1977): 13-27.
- Klein, Robert, "Pensée et symbole à la Renaissance", *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Ed. André Chastel, Paris, Gallimard, 1970: 65-88.
- Le Goff, Jacques, "Le christianisme et les rêves", *I sogni nel Medioevo*, Ed. Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985: 171-215.
- Lefèvre, Matteo, *Una poesia per l'impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia all'epoca di Carlo V*, Roma, Vecchiarelli, 2006.
- Leone Ebreo (Iehudah Abrabanel), *Dialoghi d'amore*, Ed. Giacinto Mannuppella, Lisboa, Instituto Nacional de Investigacao Cientifica, 1983.
- Leroux, Virginie, "Refuge ou rival? Sommeil élégiaque et écriture du 'dormir-veille' chez Jean Second et ses modèles", *Camena*, 5 (2008): 1-35,
http://www.parissorbonne.fr/IMG/pdf/Article_Leroux.pdf on line (ultimo accesso 28/02/2013).
- Marino, Giovan Battista, *Amori*, Ed. Alessandro Martini, Milano, BUR, 1982.
- Marino, Giovan Battista, *Rime amorose*, Eds. Ottavio Besomi - Alessandro Martini, Modena, Panini, 1987.
- Marino, Giovan Battista, *Rime lugubri*, Ed. Vincenzo Guercio, Modena, Panini, 1999.
- Maurier, Christopher, "'Soñé que te... ¿Dirélo?'. El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII", *Edad de Oro*, 9 (1990): 149-167.
- Medici, Lorenzo de', *Tutte le opere*, Ed. Paolo Orvieto, Roma, Salerno, 1992.
- Nardi, Bruno, "Filosofia dell'amore nei rimatori italiani dal Duecento a Dante", *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1983: 9-79.
- Palley, Julian, *The Ambiguous Mirror. Dreams in Spanish Literature*, Valencia, Hispanófila, 1983.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Cristina Acucella, *L'immagine onirica come 'feticcio' dell'Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna.*

- Pich, Federica, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- Pozzi, Giovanni, "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione", *Lettere italiane*, XXXI.1 (1979): 3-30.
- Pozzi, Giovanni, "Temi, τόποι, stereotipi", *Letteratura italiana. III. Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984: 391-436.
- Resnik, Salomon, "Pensiero visivo, rito e pensiero onirico", *I linguaggi del sogno*, Eds. V. Branca - C. Ossola - S. Resnik, Firenze, Sansoni, 1984: 41-80.
- Romani, Fedele, "Laura nei sogni del Petrarca", *Giornale dantesco*, XVII (1910): 101-117.
- Sannazaro, Iacobo, *Opere volgari*, Ed. Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Sinesio di Cirene, "I sogni", *Opere*, Ed. Antonio Garzya, Torino, UTET, 1989.
- Tansillo, Luigi, *Il canzoniere edito ed inedito*, Ed. Erasmo Pèrcopo, Napoli, Liguori, 1996.
- Tasso, Torquato, *Le rime*, Ed. Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994.
- Vega, Garcilaso de la, *Le egloghe*, Ed. Mario Di Pinto, Torino, Einaudi, 1992.
- Vique Domene, María del Mar, "El sueño como lugar de encuentro con la amada en la poesía del siglo de oro", *Philologica Urcitana*, 4 (2011): 121-13,
<http://www.ual.es/revistas/PhilUr/philur-201103.html> on line (ultimo accesso 28/02/2013).

L'autore

Cristina Acucella

Laureatasi presso l'Università degli studi della Basilicata, si è occupata della fiaba Barocca (in particolare con uno studio comparato tra Basile e Perrault) e del tema del sogno dell'amata nella lirica da Petrarca a Marino. Ha preso parte a due progetti di *digital humanities*: un Prin (2006-2008) dal titolo

“*L’Orlando Furioso* e la sua fortuna figurativa. Ricerche per un archivio digitale di parole e immagini” (per l’università della Basilicata) e l’“ERC Starting Grant Anton Francesco Doni Multimedia Archive of Texts and Sources” (per la Scuola Normale Superiore di Pisa). Attualmente è dottoranda in Filologia e Letteratura italiana presso l’Università di Firenze, in co-tutela con l’Università di Bonn e la Sorbonne di Parigi e sta lavorando a un’edizione commentata delle *Rime e lettere* di Chiara Matraini.

Email: cristina.acucella@unifi.it
cristina.acucella@gmail.com

L’articolo

Data invio: 14/03/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Acucella, Cristina, “L’immagine onirica come ‘feticcio’ dell’Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna”, *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>