

***II Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada* di Francesc Alegre:
il mito al servizio dell'allegoria**

Lara Quarti
Università di Verona-Poitiers

Nella *Corona d'Aragó* di fine Quattrocento, all'apice dell'*Humanisme llatí*, un gruppo di letterati, che scrivono alternativamente in latino e in catalano, si distingue, in particolar modo, per il grande lavoro di traduzione dei classici, latini e greci. Tra i personaggi più in vista che condividono i postulati e le idee del movimento possiamo menzionare il grammatico Ferran Valentí, il cardinale Joan Margarit, il poeta Jeroni Pau e Pere Miquel Carbonell, che comprendono e, soprattutto, diffondono, i principi umanistici tra una minoranza di letterati, tra cui il mercante barcellonese Francesc Alegre.

Della vita di Alegre conosciamo ben poco;¹ la produzione letteraria dell'autore è generalmente suddivisa in due grandi periodi. Il primo, la tappa palermitana, è dedicato principalmente ai temi della guerra e dell'amore; a Palermo, l'autore è seguito da Jacopo della Mirambella, rinomato insegnante di greco classico che gli permette di entrare in contatto con gli studi umanistici siciliani e con l'educazione più avanzata dell'epoca. Nel secondo periodo, più maturo, Alegre si interessa principalmente della difesa della monarchia, concepita come l'unica forma possibile di governo, voluta da Dio. Risulta evidente che queste due grandi tappe sono state fortemente influenzate dal contesto storico in cui l'autore ha vissuto.

Pioniere nello studio di Alegre è Lluís Nicolau d'Olwer che, nel 1908, tra le pagine della rivista *Estudis Universitaris Catalans*, spiega come egli sia l'ultimo, tra i letterati catalani della Corona d'Aragó, a risentire del periodo d'influenza italiano.

Nel 1934 Martin de Riquer, nell'opera critica *L'Humanisme català (1388-1494)*, suggerisce che il nostro autore debba essere considerato il rappresentante di un Umanesimo ormai decadente: “La seva obra representa la decadència de l'humanisme català, de motlles ja vells, car no havia sabut evolucionar i havia romàs trescentista” (Riquer, 86-87). La critica severa dello studioso comportò l'abbandono degli studi di Alegre fino alla fine del xx secolo, poi ripresi con la stesura della monografia dell'autore ad opera di Jaume Torró i Torrent.

Alegre rientra perfettamente nella categoria di *litterato humanista* e si situa in parallelo ad altre figure della fine del secolo xv, tali come Jeroni Pau o Pere Miquel Carbonell che, a differenza della generazione anteriore della metà del secolo, trovano un contesto favorevole e ricettore per le loro idee. L'autore, dapprima, si cimenta con le traduzioni de *La Prima guerra punica* di Leonardo Bruni, nel 1472 e delle *Metamorfosi* di Ovidio, nel 1494 per poi dedicarsi alla creazione di alcune operette originali, di stampo allegorico-sentimentale e di gusto prettamente umanistico: il *Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada*, il *Raonament entre Francesch Alegre y Sperança*, il *Sermó de amor*, la *Requesta d'amor recitant una altercació entre la Voluntat y la Rehóe* la *Faula de les amors de Neptuno y Dyana*.

¹ Per ogni riferimento bibliografico si veda Jaume Torró i Torrent, *Officium poetae est fingere: Francesc Alegre i la Faula de Neptuno i Dyana*, Intel·lectuals i escriptors a la baixa edat mitjana, Barcelona, Ed. Curial & Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, 221-241.

Alegre si dimostra molto sensibile alla letteratura, intesa come un mezzo di espressione di una determinata *élite* e come strumento di affermazione e promozione della propria classe sociale.²

Una delle opere più interessanti all'interno della produzione di Alegre è *II Somni*, una breve narrazione in prosa, conservata, insieme alle altre tre operette, in un'unica copia manoscritta, all'interno del famoso codice *Jardinet d'Orats*.³

All'inizio del xx secolo R. Miquel i Planas edita il *Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada* insieme al *Raonament entre francesch Alegre y Esperança e la Faula de Neptuno y Diana*, senza dare però nessun dettaglio sulla biografia dell'autore, precisando solo in alcuni punti "l'estil complicat" e "la construcció excessivament retòrica y ofegada d'hipèrbaton" dell'opera di Alegre.⁴

Il *Somni*, scritto durante il periodo di formazione dell'autore, richiama il gusto per il classico e la tematica amorosa intesa dal punto di vista platonico; Alegre, seguendo i suoi predecessori, ricorre agli espedienti stilistici del sogno, dell'ironia e del ragionamento allegorico per perorare la propria causa di amante rifiutato. Si può notare un primo parallelismo tra la produzione di Alegre e le opere di Joan Roís de Corella e Bernat Metge, sia per l'utilizzo della forma allegorica, che per i temi trattati. Nel *Somni*, infatti, il richiamo a Metge è evidente fin dal principio, sia per quanto riguarda la struttura dell'operetta, sia per i costanti richiami classici-mitologici: nell'opera di Metge il re Juan I appare in sogno all'autore, accompagnato da due personaggi evocati dall'Antichità classica, Orfeo e Tiresia. Come suggerisce Espadaler: "*Lo somni és la primera manifestació de prosa humanística a Espanya*" (Espadaler, 100). Alegre, con questa breve narrazione, dallo stesso titolo dell'opera del suo predecessore, rende una sorta di omaggio a Metge, il primo *litterato humanista* che verso la fine del XIV secolo, aveva posto le basi della *prosa català* dando un notevole impulso alla narrativa.

La traduzione delle *Metamorfosi* è la possibile base ermeneutica del *Somni* e di tutta la produzione giovanile dell'autore: la prima parte dell'opera contiene la traduzione catalana propriamente detta delle *Metamorfosis*,⁵ mentre la seconda aggiunge alcune *al·legories e morals exposicions*, di carattere evemerista e naturalista, principalmente tributarie delle *Genealogiae deorum gentilium* di Boccaccio (Ferrer, 117-127). Le allegorie che l'autore aggiunge all'opera servono a dare un'interpretazione più profonda, di carattere etico-morale, degli argomenti più superficiali che costituiscono la materia originale della prima parte: "Alegre opta así por una práctica literaria relacionable con la teoría de la ficción contenida en los dos últimos libros de las mismas *Genealogiae deorum*, según la cual la literatura no es más que el envoltorio bajo el que se oculta la verdad" (Ibid.). Torrò ricorda che in una delle glosse morali troviamo le idee centrali di Alegre sull'origine della creatività: "Poesia és una fervor de exquisidament, trobar guiant la fantasia, en ornadament escriure lo que haurà trobat, procedint del si de Déu, a pocs enteniments atorgada en la creació, d'on ve que ps són vers poetes, perquè a tard se deixen veure los grans efectes d'aquesta divina fervor" (Torrò, 136).

² Francesc Alegre è il primo della sua famiglia ad essere nominato cittadino onorato; ciò gli consente di dedicarsi interamente alla produzione scritta, avendo alle spalle un reddito economico consistente. Come segnala J. Torrò "Aquesta actitud comporta que el personatge mantingui un cert punt d'esnobisme" (J. Torrò, 227).

³ Il codice *Jardinet d'Orats* è conservato all'Università di Barcellona (BUB ms. 151, ff. 239r-252r).

⁴ Per ogni riferimento al *Somni* si consulti l'edizione di R. Miquel i Planas.

⁵ L'autore stesso, nelle *Transformacions* (Cfr. fol. 268) ci informa che esisteva un'altra traduzione catalana precedente delle *Metamorfosis*, anche se parziale, attribuita al nobile Francesc de Pinós. Tuttavia non esistono documentazioni valide a supportare la veridicità di tale affermazione.

Nell'opera appaiono, inoltre, numerosi elementi ripresi dal Petrarca e diverse immagini che ritroviamo anche nei poeti trovatori catalani e provenzali, ad esempio, il *topos* dello sguardo come mezzo di innamoramento e i molteplici riferimenti alla *fin'amors* e al servizio d'amore.

Il catalano con cui si esprime Alegre abbonda di iperbati, è ricco di sfumature nel lessico e presenta una costruzione sintattica latineggiante. Come dice l'autore anonimo de *La Renaxença* commentando gli scrittori del secolo XV: "Francesc Alegre no n'és una excepció, tenen armònica rotunditat, enginyós lligament dels membres per un hipèrbaton de bona lley que'ls coloca per ordre geràrquich que las ideas per ells expressadas demanan, sobrietat y com a conseqüència, vigor i forsa."⁶ Sogno, allegoria e mito sono gli strumenti stilistici utilizzati da Alegre per la costruzione del *Somni*.

Esiste una lunga tradizione che rimanda all'uso dell'allegoria nei testi letterari; il concetto stesso risale alle celebri formule di Quintiliano "Allegoria, quam inversionem interpretantur aliud verbis, aliud sensu ostendit," "aut etiam contrarium" e "continuae translationes." Durante il Medioevo, il termine si carica di significati e sfumature differenti, tali da non poter dare un'unica definizione che valga per tutti i casi, soprattutto per quanto riguarda i testi volgari. I concetti ereditati dalla retorica antica, ripresi da Isidoro de Sevilla e rielaborati nelle *Arts Poétiques* del XII secolo si presentano in maniera differente. Tuttavia ciò che caratterizza principalmente un'opera allegorica è l'esistenza, alla base, di una doppia lettura del testo: "Le double sens mis en oeuvre par l'allégorie repose sur une déduction qui va de la surface de la lettre à la profondeur du sens grâce à des réseaux d'analogies" (Strubel, 14).

Strettamente connesso all'allegoria è il sogno: "Sur une soixantaine de poèmes allégoriques, un quart se présentent comme songes" (Ibid.), che, spesso, viene utilizzato come cornice o quadro formale. Sin dall'Antichità il *somni* diventa un espediente stilistico per la rivelazione di una verità superiore, sul destino di un individuo o sull'avvenire di un popolo. La tradizione che risale ai sogni divinatori è antichissima; tra i più noti, tramandati dal mondo classico, greco e latino, possiamo sicuramente ricordare l'*Iliade*, con l'apparizione del defunto Patroclo ad Achille (*Iliade* XXIII, 57-92), l'*Odissea* in cui Atena appare in sogno a consolare Penelope (*Odissea*, 787-841), il sogno delle oche e dell'aquila (*Odissea* XIX, 535-569) che profetizza la vendetta di Ulisse nei confronti dei Proci. Ancora l'*Eneide* in cui Enea viene avvertito in sogno da Ettore di fuggire al più presto e di portare in salvo i Penati (*Eneide*, 268-297). Altri autori classici come Cicerone nel *Somnius Scipionis* e Properzio nelle *Elegie* ricorrono al sogno come espediente stilistico ed estetico (Artemidoro, 1975) e, nella letteratura medievale, ritorna, in maniera preponderante, nelle opere di Dante, Petrarca Boccaccio e Metge e nei grandi romanzi allegorici della letteratura francese del XIV secolo.

Alegre, studioso umanista e debitore di un'antichissima e florida tradizione, si serve del sogno allegorico per catapultare il lettore in un mondo fittizio, dove Amore rappresenta la massima autorità a cui ogni creatura, tra cui dèi, eroi e comuni mortali, devono sottostare.

1. Il tribunale di Amore

Il protagonista del *Somni* è l'autore stesso che, stanco e amareggiato dai continui rifiuti della donna di cui è innamorato, si lascia cadere in un sonno profondo e, improvvisamente, si ritrova dinanzi al Tribunale di Cupido. Alegre dimostra di conoscere le teorie medievali sulle visioni oniriche, originate dalle sollecitazioni psico-

⁶ Nel primo numero della rivista *La Renaxença*, si trova un primo studio, anonimo, firmato "S" che riguarda la vita di Alegre (Cfr. *La Renaxença* 1871, 189).

fisiche cui l'individuo è sottoposto. Come ricorda Veronica Orazi: “Durante il XIII secolo si andrà definendo una rete di precise relazioni tra corpo umano e sogno, più strettamente legate alla fisiologia dell'individuo con Alberto Magno, *De somno et vigilia* e successivamente con, *Expositiones visionum quae fiunt in somnis ad utilitatem medicorum non modicam*” (Veronica Orazi 1998, 291).

Grazie all'espedito stilistico del sogno allegorico, autore e lettore vengono trasposti in una dimensione immaginaria, dove Alegre protagonista intende denunciare la propria amata, accusandola di crudeltà e indifferenza; lo scopo è ottenere una sentenza favorevole da Amore, presentato in vesti di giudice. Il dio convoca l'imputata: entrambe le parti sono rappresentate da due avvocati, Laura e Petrarca. Alegre presenta il poeta come la sua “viure guiae [...] companyia plasent en les prosperitats e sol refugi en les adversitats.”⁷

Le numerose citazioni di Petrarca, Dante e Boccaccio, all'interno di tutta la produzione di Alegre, mostrano l'elevato interesse dell'autore per la letteratura italiana; Petrarca, in particolar modo è presentato nel *Somni* come un personaggio chiave, fonte di ispirazione e guida dell'autore. La relazione tra Petrarca e Laura, platonicamente, rappresenta un parallelismo con quella di Alegre e la sua amata.

Come testimoni chiave durante il processo troviamo dodici figure appartenenti al mondo cristiano, pagano e medievale: Alegre fa delle personificazioni evemeriste delle passioni umane, in particolare di Amore, e dei personaggi appartenenti al mondo classico, Febo, Enea, Achille e Demofonte.

I primi quattro testimoni vengono evocati dalla tradizione vetero-testamentaria; il primo a parlare è Giacobbe, che racconta come, “ferit ab potent arch,” fu ingannato dal suocero e dovette attendere quattordici anni per ottenere la mano di Rachele.

Davide, il secondo teste, allude all'amore per Betsabea e narra come, dopo averla sedotta, decise di pianificare la morte del marito, per poterla così sposare. È il turno di Salomone che accusa Amore di essere “causa que en lo mon no ha certaisa de saluacio”; secondo le Sacre Scritture Salomone ebbe moltissime mogli e concubine che gli diedero “aquella noble fama” che lo portò a conoscere ed ammirare altre divinità, distogliendolo da Dio e dalla vera religione. Sansone, l'ultimo testimone del mondo cristiano, narra come Amore lo rese schiavo di passione per Dalila: quest'ultima lo convinse a rivelarle il segreto della propria forza per poi tradirlo e venderlo ai Filistei. Tutti e quattro i testimoni si schierano con l'autore, esprimendo una sentenza di condanna nei confronti dell'imputata.

È la volta dei “seruidors de ydoles,” rappresentanti del mondo classico pagano: Apollo, Enea, Achille e Demofonte. Ognuno racconta le proprie esperienze amorose e la maggior parte, vittima di Amore, si schiera a favore dell'autore.

Infine, sono chiamati a testimoniare quattro campioni del mondo medievale: il primo, Lancillotto, biasima il comportamento di Alegre, in quanto l'amante non ha il diritto di ottenere i favori della dama e non deve mai chiedere di essere soddisfatto. Ricorda i pericoli e le avventure che aveva affrontato per conquistare l'amore di Ginevra: “No ab citacio ne ab plena auduencia requeria smena, mes ab propis serueys recomptaue la beneuolença sua,” in particolare fa riferimento all'umiliazione subita nel salire sulla *charrette* della vergogna.⁸ Lancillotto, fautore dei principi della *fin'amors*, sostiene le ragioni dell'imputata. Il re Pere I d'Aragona interviene, in risposta al discorso di Lancillotto, controbattendo le ragioni del cavaliere; egli infatti dichiara che

⁷ L'autore fa riferimento all'opera dello stesso Petrarca: *De remediis utriusque Fortunae*.

⁸ L'episodio della carretta si trova all'interno del romanzo cortese di Crétien de Troyes: *Lancelot ou le Chevalier à la charrette* scritto verso il 1180.

ogni donna dovrebbe essere obbligata ad accettare il servizio amoroso dell'amante o, in caso di rifiuto, debba essere giustamente condannata: "Pregue complegau aquijs ama, conformat se digna qui per axemple de altre obuia asos mals." Il re allude al matrimonio con Maria de Montpellier e la vita difficile che quest'ultima dovette sopportare a causa del libertinaggio del marito. Paris,⁹ l'amantedi Viana, interviene nel dibattito, accusando Alegre di essersi comportato ingiustamente nei confronti della donna e racconta la propria esperienza d'amore con Viana: "Yo, quant Viana comensi amar, no tal cami seguia, mes ab tan cautelosa manera son amor preuengui." Infine l'ultimo testimone chiamato a deporre è Macías, poeta gallego, le cui opere figurano nel *Cancionero de Baena*; egli era noto per le disavventure amorose che lo facevano spesso soccombere alle pene d'amore. Non è strano, dunque, che il poeta si schieri a favore dell'autore e dichiari che la donna debba essere condannata.

È interessante notare che, durante il processo, la sensibilità dei testimoni verso l'accusata aumenta. Mentre i rappresentanti biblici, nelle loro sentenze, la colpevolizzavano e condannavano, le deposizioni dei personaggi del mondo classico mostrano una parità nella votazione; infine i testimoni del mondo medievale che si esprimono a favore dell'imputata aggiungono una condanna e un rimprovero per il comportamento dell'autore.

Dopo aver esposto ognuno le proprie motivazioni, nel momento stesso in cui Cupido, il giudice, deve emettere il verdetto finale, Alegre si sveglia: in questo modo non possiamo conoscere la risoluzione del processo. Tuttavia, grazie alla risposta dell'amico Antoni Vidal si capisce che l'esito è favorevole al nostro autore.¹⁰

2. Dèi, eroi e mortali al servizio di Amore

Il sogno allegorico è utilizzato come espediente stilistico per perorare la causa amorosa di Alegre scrittore, attraverso il personaggio stesso; allo stesso tempo, egli ricorre al mito e al mondo classico greco e latino per lo stesso scopo, a partire dalla struttura architettonica del palazzo in cui si svolge il processo. Nel *Somni*, inoltre, egli segue la linea amorosa platonica ed onirica e utilizza come fonte principale, per la scelta dei testimoni, le stesse *Metamorfosi*.

Il richiamo alla mitologia risulta evidente fin dal principio. Alegre, con un raffinato gusto dal sapore umanistico, descrive minuziosamente il *locus amoenus* in cui viene catapultato. L'autore sottolinea: "parechme esser en un loch tant placent que tot altre oblidad." Nessuno tra i luoghi più belli dell'Antichità è in grado di competere con quella bellezza: "No lo noble Ilion del gran es ver lo Jerdi fabricat, no Teatre Roma, ni Case de Minerua, de bellesa seren gosats contendre." La "casa" è inoltre tappezzata da arazzi che rappresentano le gesta dei grandi eroi del passato: "circuhit de draps presentant los actes grans dels Romans Cesar Octouia,¹¹ Proteselau,¹² Achilles, Pompeu,¹³ Eneas lo

⁹ Della novella di *Paris i Viana* in catalano restano alcuni incunaboli. Il testo francese della novella afferma trattarsi di "ung libre escript en langue provensal qui fut strait d'un aultre libre escript en langue catalane"; ciò consentirebbe di ipotizzare l'esistenza di una versione catalana del racconto databile ai primi del XV o alla fine del XIV secolo.

¹⁰ Dopo il *Somni*, troviamo la *Resposta y consell di Anthoni Vidal*, considerata, di fatto, una parte aggiunta posteriormente perché priva di rubrica propria.

¹¹ Caio Giulio Cesare Ottaviano Augusto, imperatore romano pronipote di Cesare e sue erede (63 a.C.-14 d. C.).

¹² Eroe tessalo, figlio di Ificlo e di Astioche, fu il primo principe greco ad essere ucciso, per mano di Ettore, appena sbarcato sui lidi di Troia. Il mito narra che la sua sposa, Laodamia appena appresa la notizia si disperò a tal punto che gli dei, mossi a compassione concessero al principe di tornare in vita per tre ore, per poi morire una seconda volta. La moglie, non tollerando il dolore per la perdita, si tolse la vita. Il mito ha dato argomento ad una tragedia, perduta, di Euripide.

troya, aqui seguien Creusa, Dido, y Lauina.¹⁴ Ab los dos babilonichs qui comensat finiran condempnats, apparian Teseu, Jason [...].”

La predilezione di Alegre per gli dèi e gli eroi del passato si manifesta chiaramente in questa prima descrizione, in particolar modo in riferimento ai personaggi di Enea ed Achille che assumeranno un ruolo importante, come figure chiave, durante il processo.

Se prendiamo in considerazione i *seruidors de ydoles*, si nota che, alla base della scelta dei testimoni, operata dall'autore, c'è sotteso uno schema preciso: Alegre non lascia nulla al caso, essi infatti sono presentati secondo un ordine decrescente: un dio, un eroe, un uomo, tutti accomunati dal fatto di essere stati colpiti da Amore.

Il primo personaggio mitologico evocato da Alegre è Apollo, figlio di Zeus e Latona, un essere immortale e sacro che rasenta la perfezione, come ci ricorda Callimaco: “Apollo è sempre bello, sempre giovane, mai sulle sue guance, lisce come quelle di una donna è cresciuta la barba” (Callimachus, *Inni, epigrammi, frammenti*, a cura di Giovan Battista d'Alessio, Milano & Rizzoli). Gli oggetti simbolici che lo rappresentano sono cetra e arco, attributi che esprimono al meglio la sua ambigua polarità: dio della bellezza, della musica, della medicina ma anche divinità cupa, portatrice di morte¹⁵ e premonizione.¹⁶

Nel discorso d'apertura, durante il processo, egli allude alla leggenda di Deucalione e Pirra, in seguito al diluvio¹⁷ e racconta come non sempre ebbe fortuna in amore: “se quines lo mal del qui sens esser amat a algu ama.” L'episodio cui il dio fa riferimento, nel suo discorso, riguardala mancata conquista di Dafne, il primo dei tanti amori infelici di Apollo, “efebo ancora inesperto di donne” (Guidorizzi, 935).

Sembra che la leggenda di Dafne si sia diffusa a partire dalla città di Velia o, dall'Arcadia, fino a raggiungere la Laconia, la Tessaglia e la Siria, località in cui il culto di Apollo aveva una notevole importanza. Le varianti che si sono sviluppate dalle tradizioni locali sono numerose e non sempre uniformi (Giraud, 28-36).

La versione più commovente del mito è narrata nelle *Metamorfosi*: Ovidio dedica per la prima volta ampio spazio all'episodio, offrendo tutti gli elementi per una costruzione drammatica e minuziosamente elaborata. Il racconto ovidiano ha goduto di un'immensa fortuna ed è stato la base di numerosi rifacimenti, anche in età moderna; “Ovid's Apollo and Daphne is the first extant version of the tale that, stripped of its connection with the world of religion, stands as a singular literary achievement” (Barnard, 5). La leggenda, di stampo eziologico, allo stesso tempo, mostra alcuni tratti

¹³ Pompeo Magno generale e politico romano (106-48 a. C.), formò con Cesare e Crasso il primo triumvirato.

¹⁴ In ordine sono rappresentate le donne di Enea: Creusa è Figlia di Priamo ed Ecuba, è la prima moglie di Enea e madre di Ascanio. Secondo Virgilio, nella fuga da Troia e nella confusione della città in fiamme, Enea smarrì Creusa e ritornò indietro a cercarla, ma per strada incontrò l'ombra della moglie che gli narrò di essere stata rapita da Cibele e lo scongiurò di continuare il viaggio che lo avrebbe portato a fondare un nuovo regno nel Lazio, dove avrebbe trovato un'altra sposa.

¹⁵ Apollo è conosciuto anche come il dio della pestilenza; nei primi versi dell'*Iliade* colpisce, con dardi, che causano la peste, l'esecrito acheo provocando la morte di uomini e animali (*Iliade* I, 10- 85).

¹⁶ Delfi o Pito era il centro religioso greco più importante, secondo il mito era custodito da Pitone, un grosso serpente che un giorno venne sconfitto da Apollo che, in seguito, si impossessò del luogo e vi stabilì il proprio oracolo. A Delfi i vaticini erano resi da una profetessa, la Pizia che parlava in nome del dio. Sulla lotta tra Apollo e Pitone esistono diverse leggende.

¹⁷ Il mito di Deucalione e Pirra è la variante greca della storia del diluvio universale. Quando Zeus decise di distruggere il genere umano, corrotto dai vizi e dalla malvagità, inviò sulla terra un grande diluvio, salvando soltanto due giusti, Deucalione e sua moglie Pirra. Deucalione, avvertito dal padre Prometeo, costruì un'arca che navigò per nove giorni e nove notti e infine, quando la furia delle acque si placò, andò a posarsi sul monte Parnaso, o sul monte Etna o sul monte Athos, secondo le diverse versioni. La storia è riportata nelle *Fabulae*, di Igino Astronomo e nelle *Metamorfosi* (I: 347-415).

caratteristici dell'elegia erotica: un amore fuori controllo che conduce alla pazzia, la *domina* inaccessibile e il corteggiatore rifiutato che si dispera per il proprio fallimento. Il contrasto tra il dio lussurioso e la vergine riluttante è un vero e proprio agone che si conclude con la sconfitta di Apollo e la perdita del suo amore.

Alegre, basandosi interamente sulle *Metamorfosi*, che aveva minuziosamente tradotto e commentato, intende sottolineare che anche un dio non può vincere contro Amore, la forza più potente che esista: Apollo è infatti messo sullo stesso piano di qualunque uomo che abbia ceduto alle proprie passioni e, proprio in virtù della sua natura divina, Alegre compie un processo di dissacrazione, ridicolizzando il personaggio. Brook Otis dimostra come nel racconto di Ovidio emerga una sorta di commedia: il possente e maestoso Apollo è trasformato in un frivolo amante (Otis, 102) e si spoglia di quei tratti divini che lo rendevano ineguagliabile.

All'inizio del racconto, Ovidio presenta Apollo come un guerriero invincibile, reduce dalla vittoria sul serpente Pitone: "La victoire d'un dieu sur un serpent est une tradition commune à toutes les mythologies de la race aryenne, mais Ovide est le seul auteur antique à avoir attaché, grâce au défi d'Apollon et Cupidon, cet épisode à la légende de Daphné" (Giraud, 41-42). Fiero delle proprie imprese, egli si vanta con Cupido della grande conquista, schernendo quest'ultimo del fatto che anche lui portasse arco e frecce, armi inadatte alla sua persona. Il dibattito tra i due dèi mostra un'opposizione dei piani dell'azione e del sentimento: "il contient déjà l'annonce du dénouement, de la leçon dernière, qui montrera la soumission de tout être, dieu ou homme, à l'amour" (Ibid.).

Alegre sceglie di ignorare la figura del dio vittorioso sul serpente e, racconta, per bocca di Apollo stesso, il pentimento del dio e come, alla fine, abbia dovuto assoggettarsi ad Amore. Cupido, per vendicarsi e per dimostrare che nessuno può dubitare della sua potenza, colpisce Apollo con la freccia d'oro che faceva innamorare e la ninfa, della quale sapeva che il dio si sarebbe invaghito, con la freccia di piombo che faceva rifuggire l'amore. Sconfitto dai dardi di Cupido e in preda ad un *furor* irrefrenabile, il dio si infiamma di passione e l'amore diventa il suo unico pensiero; egli è dipinto con tratti quasi ferini, che rimandano alla tradizione grottesca e, come un cacciatore all'inseguimento di una preda, rincorre la fanciulla per un lungo tragitto.¹⁸ Dafne rifiuta l'amore di Apollo, che, acceso di desiderio, cerca di prenderla con la violenza, e fugge nei boschi; quando si accorge che il dio stava per raggiungerla, invoca in aiuto il padre Peneo che, in un istante, la trasforma in un albero di alloro. Il dio, per consolarsi, decreta che quella pianta diventi a lui sacra.

Nella deposizione di Apollo, durante il processo, Alegre potrebbe far riferimento anche ad un altro degli amori infelici del dio: il rifiuto di Marpessa. La leggenda narra che Eveno, il padre della fanciulla, pretendeva che la figlia rimanesse vergine e invitava così tutti i suoi pretendenti, a turno, a misurarsi con lui in una corsa di cocchi. Il vincitore avrebbe ottenuto la mano della ragazza mentre il vinto avrebbe perso la testa. La maggior parte dei contendenti perdeva e le teste venivano inchiodate alle pareti della casa di Eveno. Apollo, innamoratosi di Marpessa, decide di sfidare Eveno alla corsa ma, allo stesso tempo, anche Ida aveva riposto le proprie speranze nella giovane. Prima che Apollo potesse intervenire, Ida si recò in Etolia e rapì Marpessa. Eveno, nel tentativo di riportare a casa la figlia, inseguì il rapitore, ma giunto dinanzi al fiume Licorma, si rese conto che non gli era possibile proseguire, si lanciò e si lasciò affogare; da quel giorno,

¹⁸ Questa non è l'unica volta in cui il dio Apollo è soggetto a tale degrado; sia Tibullo nelle *Elegie*(2, III: 11-28) che lo stesso Ovidio nell'*Ars amatoria* (vv. 2239-40), utilizzano la storia di Apollo e Admeto come un *exemplum* per descrivere come Amore può rendere schiavi non solo gli uomini, ma anche gli dèi.

in suo onore, quel fiume fu chiamato Eveno. Quando Ida giunse a Messene, Apollo cercò di conquistare Marpessa ma Ida lo sfidò a duello; Zeus intervenne nella contesa e lasciò a Marpessa la scelta fra i due contendenti. La fanciulla preferì Ida poiché temeva che Apollo la abbandonasse non appena avesse cominciato a invecchiare, come già aveva fatto con parecchie amanti.¹⁹

Apollo rappresenta la miglior testimonianza a sostegno di Alegre; infatti il dio si esprime a favore di chi ama, supportando così la causa dell'autore: "Si donchs quelle lacrime que scamp[i] en lo temps que amaue, me fan digna que sia compl[a]gut, e sia sentenciat en fauor de qui ama."

I due personaggi successivi chiamati a deporre come testimoni appartengono alla categoria del semidio o dell'eroe, che si distingue per essere figlio di una creatura mortale e di un dio; in esso perciò troviamo natura divina e debolezza umana in un unico corpo. Come suggerisce Giulio Guidorizzi: "la parte più splendente della mitologia greca riguarda appunto figure di questa natura, che con una parola abbastanza misteriosa (e forse pregreca) erano definite eroi" (Guidorizzi II, 11).

Enea ed Achille, se da un lato si presentano come guerrieri valorosi, forti e bellicosi, dall'altra sono soggetti alle passioni che divorano l'animo umano, tra cui l'amore, la più pericolosa. È proprio questa sfumatura che il nostro autore decide di prendere in considerazione rievocando il mito di Enea e Didone e di Achille e Polissena.

Enea, figlio della dea Venere e di Anchise partecipa alla guerra di Troia e per dieci anni vede la sua città assediata dagli Achei. Durante l'ultima notte di battaglia l'eroe ha un sogno rivelatore: Ettore lo esorta a partire per fondare una nuova città e portare in salvo gli dèi protettori.²⁰ Il mito di Enea vero e proprio ha infatti inizio dopo la caduta di Troia, precisamente durante il viaggio alla ricerca della terra promessa. La *quête* presenta tuttavia numerosi ostacoli, tra cui il naufragio dell'eroe e della sua flotta, sulle coste dell'Africa, dove Didone stava costruendo Cartagine.²¹ Alegre nel *Somni* riprende proprio l'episodio che mostra la debolezza dell'eroe e della regina di fronte alla più potente delle passioni: l'amore.

Il mito di Didone ed Enea viene raccontato per la prima volta nel *Bellum Poenicum* di Nevio, il cui tema principale era la guerra tra Roma e Cartagine (Bettini & Lentano, 103); egli fu il primo a creare un intreccio tra i due personaggi, fino ad allora conosciuti attraverso leggende separate, ed utilizza questa triste storia d'amore come antefatto mitico del conflitto tra le rispettive città. Nevio e, successivamente, Virgilio distorcono completamente la vicenda della regina africana che, nella tradizione precedente era l'emblema della castità e della fedeltà.²²

È con Virgilio che il mito di Didone ed Enea si diffonde per tutto il resto dell'età imperiale, valorizzando quell'amore-passione illegittimo che porterà la regina a togliersi la vita. L'episodio occupa per intero il quarto libro dell'*Eneide*, ma le sue premesse

¹⁹ L'episodio è narrato da Omero, *Iliade*, IX, 553-564 e da Apollodoro, *Biblioteca*, I 7, 8-9.

²⁰ Enea appartiene alla categoria dell'eroe fondatore-civilizzatore, assieme ad altre figure dell'antichità greca, come Cadmo, fondatore di Tebe, Tlepolemo, fondatore di Rodi, Ilo fondatore di Troia e Minosse; si contraddistinguono per la capacità di trasformare uno spazio naturale in una vera e propria città creando così un ordine nuovo (Guidorizzi, 81-146).

²¹ Timeo, storico greco, attivo tra il IV -III secolo a.C., è il primo a raccontare la storia di Didone, conosciuta allora come Elissa, e la fondazione di Cartagine. Nel *Bellum Poenicum* egli racconta gli avvenimenti siciliani dai tempi mitici fino all'epoca a lui contemporanea. A grande distanza dalla prima attestazione, la storia riappare nella *Historia Philippicae* di Augusto Pompeo Trogo verso il I secolo a. C. (Bettini & Lentano, 101).

²² In Timeo e successivamente nelle *Historia Philippicae* di Augusto Pompeo Trogo Didone si suicida per mantenersi fedele alla memoria del marito e per non sposare il re di Libia. Gli scrittori cristiani recuperano infatti questa variante del mito, in particolare Tertulliano.

vengono già poste nel primo, al momento del naufragio sulle cose dell’Africa. Numerose testimonianze dimostrano come la vicenda abbia goduto di una fortuna immensa e come la figura della regina cartaginese sia stata fissata nell’immaginario collettivo e abbia fornito un modello per la produzione nei secoli successivi. Ovidio, Petronio, Giovenale e Claudiano, nelle loro opere, citano i versi del poema virgiliano palesando che la maggior parte dei lettori fosse a conoscenza della vicenda dei due innamorati.²³ Lo stesso Agostino racconta nelle *Confessiones* di come, in età giovanile, la storia di Enea e Didone lo avesse fatto commuovere.²⁴ Ancora nell’anonimo *Roman d’Eneas* la vicenda assume un ruolo centrale e risalta, in particolar modo, l’analisi dei sentimenti dei personaggi e del loro stato psicologico quando essi sono in preda all’amore.

Virgilio riconduce la passione sfrenata, che nasce nel cuore della regina, ad un intervento divino, in particolare a Cupido, che con le sembianze di Ascanio, è spinto dalla madre a risvegliare in Didone un sentimento da tempo dimenticato. La regina è in preda a quella comunemente chiamata malattia d’amore,²⁵ un *topos* che assumerà un ruolo decisivo nella tradizione letteraria medievale successiva. La regina è ferita da un’angoscia opprimente, nelle vene alimenta la piaga ed è consumata dal fuoco invisibile. La fiamma che alimenta Didone è la stessa che alimenta Apollo: Amore non fa distinzioni tra uomini e dèi. La passione, radicata ormai nell’animo della regina, prende il sopravvento e la getta in uno stato di euforia e di sconvolgimento dei sensi.

L’amore di Didone viene poi alimentato dall’incontro amoroso con Enea; nel tentativo di sfuggire ad una tempesta, indotta da Giunone, i due amanti si rifugiano in una grotta e, in preda alla passione, giacciono insieme. Virgilio impiega un lessico che normalmente è utilizzato nel campo semantico del matrimonio; l’amplesso viene chiamato dal poeta stesso “*hymenaeus*,” quasi a voler dare all’atto un significato legittimo, come fosse riferito alla prima notte di nozze. I termini successivi, che appartengono alla sfera coniugale, in questo contesto tendono a dare una sfumatura parodica al concetto stesso di matrimonio: “*conubio iungam stabili propiamque dicabo*” (*Eneide* IV, 126-127).

L’immagine della donna casta, capace di affrontare dure prove con coraggio, viene sostituita da quella di una regina folle, sfrenata, incurante del proprio dovere. Didone

²³ Ovidio ricorda la leggenda sia nei *Tristia* (II, vv. 533-36: “*Et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor | contulit in Tyrios arma virumque toros| nec legitur pars ulla magis de corpore toto|quam non legitimo foedere iunctus amor*”), che nelle *Heroides*, nella lettera di Didone ad Enea. Petronio, nel *Satyricon*, (III, 12, e 112, 2) racconta di come l’ancella della matrona di Efeso riesca ad abbattere gli scrupoli della sua padrona, incerta se cedere al corteggiamento di un audace soldato, citando i versi di Virgilio. Ancora, Giovenale, nell’acida satira contro le donne, mostra come la moglie oppressiva citi e assolva Didone, giustificandone il comportamento (*Saturae*, 6, vv. 434-35: “*illa tamen gravior, quae cum discumbere coepit| laudat Vergilium, periturae ignoscit Elissae*”). Claudiano, infine, nella *Laus Serenae* (vv. 1471-48) ci tramanda un ricordo della regina africana piuttosto negativo; la pia Serena, infatti, condanna apertamente il comportamento di Didone.

²⁴ Agostino, *Confessiones*, I, 13, 20-22: “*Et haec non fleban et fleban Didonem “extinctam| ferroque extrema secutam.*”

²⁵ La concezione scientifica della malattia d’amore fa parte di una tradizione che risale alla fine del Quinto secolo a. C. e, più precisamente, alla dottrina degli umori e della malinconia sviluppata dai medici della scuola di Ippocrate. Essi infatti credevano che la salute dipendesse dalla giusta combinazione di quattro lementi (sangue, flemma, bile gialla, bile nera) e che il predominio di uno di essi fosse la causa della malattia. [...] Fu però Aristotele, con il suo sistema di filosofia naturale, a dare forma alla dottrina della malattia d’amore. Accanto a questa tradizione medico-filosofica, si sviluppa una corrente puramente letteraria che avrà il massimo sviluppo con la lirica e l’epica dell’Età Alessandrina. Tuttavia va ad Ovidio il merito di aver elaborato il *topos* nell’*Ars Amatoria*, fondendo scienza medica e letteratura in un unico trattato di precettistica. Si veda M. Ciavolella, *La malattia d’amore dall’Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 15-30.

rappresenta un ostacolo al compimento del destino di Enea, essa racchiude in sé le “forze barbare” contro cui Roma deve lottare (Bono & Tessitore, 4).

L’epilogo della leggenda è ben noto: Didone, in preda alla disperazione per la partenza di Enea, si suicida, trafiggendosi con la spada dell’eroe e gettandosi nel fuoco.

Enea, nella sua testimonianza, è il primo a sostenere le ragioni della donna; egli si immedesima nell’imputata e afferma che in questo modo avrà più piacere nell’amare un altro: “e pens tant pleur haura la acusada quant dell pus acost no li plau se veur[e] apartade, com prenguy yo, abundonada Dido, anant aleu ab qui, com ames volent, finir volia lo restant de ma vida.”

Il mito di Enea e Didone mostra una stretta analogia con le storie di Achille e Polissena²⁶ e di Fillide e Demofonte,²⁷ soprattutto per quanto riguarda il motivo di *eros* e *thanatos* che soggiace in entrambe le leggende. Achille e Demofonte, infatti, sono gli ultimi due testimoni appartenenti alla mitologia classica evocati da Alegre.

Achille racconta come fu “vensut per Policena, noble donzella filla del Rey Priam,” e come si innamorò perduto di lei nel momento in cui la vide, mentre rendeva onore a Ettore, appena caduto in battaglia. L’eroe descrive i sintomi della malattia d’amore che lo affligge, tanto da dover chiedere la mano di Polissena ad Ecuba, sua nemica, e racconta come, a tradimento, sia stato ucciso da Paride mentre si recava al tempio di Apollo per averla in sposa. Dopo la morte di Achille, i Greci, alla presa di Troia, immolano Polissena sulla sua tomba: nell’*Ecuba* e in Ovidio, è Achille stesso che, apparso ai Greci, esige questo sacrificio, perché la donna da lui amata resti al suo fianco nell’oltretomba. L’eroe, memore delle proprie esperienze, chiede che l’accusata sia costretta a corrispondere al sentimento dell’autore: “ans contra aquelles qui tal ira vull sempre ymaginar, e com ne sia aquesta vna, qui senyalant voler ser amade maltracte aqui la ama, so de parer que per vostre Justicis sia forçade complaure a aquest.”

L’ultimo testimone pagano ad essere convocato da Alegre è “lo ingrati Demoffon,” che viene subito introdotto con una connotazione fortemente negativa. Demofonte è figlio di Teseo e Fedra ed è ricordato da Alegre per essere la causa della morte di Fillide. Si narra che durante il viaggio di ritorno da Troia, approdò nella terra dei Traci Bisalti e là Fillide, una principessa bisaltia, si innamorò di lui. Demofonte la sposò e divenne re. Quando fu stanco di vivere in Tracia e decise di riprendere il viaggio, Fillide non riuscì a trattenerlo. Demofonte giurò che sarebbe tornato entro un anno, ma Fillide era consapevole della menzogna del marito e, quando lo accompagnò al porto, gli consegnò un cofanetto contenente un amuleto sacro della Madre Rea, che avrebbe dovuto aprire solo nel caso in cui avesse perso ogni speranza di tornare da lei. Demofonte non aveva intenzione di recarsi ad Atene; egli infatti dirottò verso Cipro, dove si stabilì. Quando l’anno fu trascorso, Fillide lo maledì in nome di Rea, bevve del veleno e morì. In quella stessa ora, Demofonte fu preso dalla curiosità di vedere che cosa contenesse il cofanetto, lo aprì e fu preso da un folle panico, inforcò il cavallo e si lanciò al galoppo, percuotendosi la testa con il piatto della spada, finché inciampò e cadde: la spada si conficcò nel terreno con la punta rivolta verso l’alto ed egli fu trafitto mentre precipitava.

²⁶ Figlia di Priamo e di Ecuba; già nel poema ciclico *Le Ciprie*, si narra l’episodio che per primo la mette in relazione con Achille; l’eroe se ne sarebbe invaghito vedendola alla fonte, presso la quale aveva teso un agguato mortale al fratello di lei, Troilo, che abbeverava i cavalli; Troilo è ucciso, ma lei riesce a salvarsi fuggendo. Da qui si sviluppò l’episodio dell’innamoramento di Achille che troviamo però solo in fonti assai tarde, ad esempio in Ditti e Darete. In seguito la vicenda è trattata da Euripide in due tragedie (*Troiane* ed *Ecuba*) e da Ovidio (*Metamorfosi*, XIII, 429-571).

²⁷ Il mito è narrato da Apollodoro (Epitome 1, 18) e da Ovidio (*Heroides*, II).

Demofonte, nella deposizione, riconosce la propria crudeltà ma giustifica l'accusata e chiede che le sia concesso di scegliere chi amare; nel caso rifiutasse sarebbe tuttavia necessaria una condanna: "si voldra amar altre, dant li eleccio; y com alegir no vulla, vol la reho que sia condepnade."

Al termine della "gran audiencia," Alegre si compiace poiché la maggioranza dei testimoni si è espressa a suo favore e, in particolar modo, è rincuorato dai consigli di Antoní Vidal che lo esorta a non lasciare il servizio d'amore e a perseverare nei suoi intenti di conquista. Il poeta si rivolge ad Alegre in modo amichevole e solidale, con una serie di precetti utili per convincerlo a comportarsi sempre onorevolmente, a prescindere dalle reazioni della sua amata: "exercitau tot acte qui honrar vos pot, siau valent, si de algun cars honor gosar vos presenta."

Alegre, ultimo grande umanista catalano del xv secolo, nel *Somni* riporta alla luce un passato mitico, ormai dimenticato, e presenta una galleria di personaggi, tra i più significativi di ogni epoca, per dimostrare come ognuno di essi, per quanto valoroso e invincibile sul campo di battaglia o sul piano politico, sia stato sconfitto da Cupido. Amore non conosce distinzioni: né il tempo né lo *status* sociale possono in qualche modo riuscire a contrastarne il potere. Dèi, eroi, cavalieri e uomini, accomunati dal fatto di essere stati vittime di Amore, contro il quale non hanno avuto nessuna possibilità di vittoria, vengono trasposti in un mondo parallelo, per esprimere un giudizio, in campo amoroso, in base alle proprie esperienze.

Il *Somni* non presenta una vera e propria conclusione poiché l'autore si sveglia prima che il giudice Cupido riesca ad emettere il verdetto finale. La questione è quindi lasciata in sospeso anche se, dalle parole di Antoní, si evince che l'autore otterrà una sentenza favorevole: "mostrant los vots dels qui per Cupido de les deurades totes tocats, justament en fauor de vos parlaren; no mencioneu los que foren contraris, per que fallits de aquelles coses que demanen atal seruir, fora de bon juy votaren." Come è stato menzionato, Alegre non lascia nulla al caso: la struttura dell'operetta, i richiami mitologici e la costruzione onirico-allegorica dell'intero processo dimostrano come l'autore abbia una predisposizione al dettaglio e alla precisione. Se Alegre ha deciso di non dare un epilogo alla "gran audiencia," alla base deve esserci stato uno scopo preciso; forse l'autore aveva intenzione di scrivere, in un secondo tempo, la continuazione dell'operetta, oppure non ha voluto condannare in maniera definitiva la propria amata, nel rispetto di quei principidella *fin'amor* che regolano il comportamento di ogni buon amante che impongono di sottostare, in ogni circostanza, al volere della propria dama.

Opere citate

- Alemany Ferrer, R. “Tres reescrituras del mito de Orfeo en las letras catalanas medievales: Bernat Metge, Joan Roís de Corella y Francesc Alegre.” In M. Freixas, S. Iriso & L. Fernández eds. *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000.
- Apollodoro. *Biblioteca*. Traduzione di Giulio Guidorizzi. Milano: Adelphi, 1995.
- Artemidoro. D. Del Corno trad. *Il libro dei sogni*. Milano: Adelphi, 1975.
- Babbi, A. M. trad. *Paris e Vienna, romanzo cavalleresco*. Venezia: Marsilio, 1991.
- Babbi, A. M. trad. *Le Roman d’Eneas*. Parigi/Roma: Memini, 1999.
- Barnard Mary, E. *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Bono, P. & M. V. Tessitore. *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*. Milano: Mondadori, 1998.
- Callimachus. G. Battista d’Alessio trad. *Inni, epigrammi, frammenti*. Milano: Rizzoli, 2001.
- Otis, B. *Ovid: as an epic poet*. London/New York: Cambridge University Press, 1966.
- Chrétien de Troyes. G. Beltrami trad. *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*. Torino: Edizioni Dell’Orso, 2007.
- . *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1994.
- Ciavolella, M. *La malattia d’amore dall’Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni, 1976.
- Espadaler, A. M. *Historia de la literatura catalana*. Barcelona: Barcanova, 1993.
- Giovenale. E. Barelli trad. *Saturae*. Milano: Rizzoli, 2004.
- Euripide. F. M. Pontani trad. *Tutte le tragedie: Alceste, Medea, Ippolito, Gli Eraclidi, Ecuba, Andromaca, Le supplici, Eracle, Le troiane, Elettra, Elena*. Roma: Newton Compton, 2000.
- Giraud, Y. F. A. *La fable de Daphné, essay sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu’à la fin du XVIIe siècle*. Genève: Droz, 1969.
- Guidorizzi, G. *Il mito greco*. Milano: Mondadori, 2009.
- Hyginus. *Fabulae*. Monachii/Lipsiae: K. G. Saur Verlag, 2002.
- Omero. G. Cerri trad. *Iliade*. Milano: Rizzoli, 2006.
- Orazi, V. Il “*Somni recitant lo procés d’una qüestió enamorada* di Francese Alegre, cornice onirica per un’allegoria di sapore umanistico nella Barcellona della fine del XV sec.” In *Sogno e scrittura nelle culture iberiche, Atti del XVII Convegno Associazione Ispanisti Italiani*, vol. I. Roma, 1998.
- Ovidio. P. Fedeli trad. *Opere*. Torino: Einaudi, 1999.
- Petrarca. F. G. Fortunato & L. Alfinito trads. *De remediis utriusque Fortunae*. Napoli: La scuola di Pitagora, 2009.
- Petronio. V. Ciaffi trad. *Satyricon*. Torino: Einaudi, 2007.
- Ramón i Planas, M. *Novelari català dels segles 14 a 18 publicat en vista dels manuscrits y edicions primitives*. Barcelona: Biblioteca Catalana, 1910.
- Riquer, M. de. *L’humanisme català (1388-1494)*. Barcellona: Barcino, 1934.
- Strubel, A. *La rose, Renart et le Graal, La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*. Paris: Champion, 1989.
- Tibullo. L. Canali trad. *Elegie*. Milano: Rizzoli, 2013.
- Torró i Torrent, J. *Officium poetae est fingere: Francesc Alegre i la Faula de Neptuno i Dyana, Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana*. Barcelona: Ed. Curial/Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994.
- Virgilio. A. Fo trad. *Eneide*. Torino: Einaudi, 2012.