



e i poeti francesi del Rinascimento

di *Maria Cristina Panzera*

Abstract

The well known strong influence of Petrarch's lyric on the French Renaissance poetry witness the key role played by the Italian culture at that time. The rediscovery of the *Canzoniere*, between 1533 and 1550, can be seen as part of a rich cultural program linked to the wider expansion of the Valois monarchy, which is based on military power and politic influence. In this context, new socio-political dynamics can be observed in conceiving life at court and education, including some linguistic aspects such as lexical borrowings from Italian. The imitation of Petrarch's love poetry is focused on a class of traditional themes associated to the poet's *persona*, like suffering, fidelity, and pure love. Petrarchism implies a peculiar conception of poetry and of poet's dignity, which allows the Pleiade's poets to build up their common image as a group.

Introduzione

«[...] excusabiles Gallos non negaverim, si modice literati sunt». Così Petrarca ironizzava sul tema del ritardo culturale dei francesi rispetto al modello umanistico da lui proposto, incentrato sul culto della Roma antica e sul recupero dei classici. Se sono poco amanti delle lettere vanno scusati, diceva, infatti è troppo sforzo combattere contro natura, e «Natura autem Galli sunt indociles»: manca loro insomma la *docilitas*, l'applicazione, il senso dello studio, che è virtù indispensabile all'apprendimento¹. Non stupirà che, pronunciata con tanta *verve* polemica, l'accusa fosse destinata a diventare un *topos* ricorrente con cui i letterati francesi continuarono a confrontarsi molto a lungo, alimentando il dibattito pro o contro l'italianismo. Una tappa di questo noto dibattito è segnata dall'intervento conciliatore di Jean Lemaire de Belges, esponente di spicco della cosiddetta scuola dei *rhétoriciens*, i poeti cortigiani del primo Cinquecento: nella sua *Concorde des deux langages* (1511 circa) viene riconosciuto il prestigio della tradizione letteraria italiana comprendente «Dante, Petrarque et Bocace, tous trois Florentins, Philelpe, Seraphin, et assez d'autres Italiens» e in particolare lo statuto di modello assegnato a Petrarca «le bon Petrarque, en amours le vray maistre», di cui l'autore dice di aver imitato lo stile nelle sue poesie giovanili²; tuttavia lo scopo specifico dell'opera è piuttosto quello di proclamare un'uguale dignità per le patrie lettere, che si avvalgono





di uno stuolo di poeti e oratori della taglia di «Jehan de Meun, Froissart, Maistre Alain, Meschinot, les deux Grebans, Millet, Molinet, George Chastelain, Saint Gelais» e più sotto Guillaume Cretin³. Quando circa trent'anni più tardi Joachim Du Bellay scrive *La Deffence et illustration de la langue françoise*, il cambiamento di rotta è ormai netto: inutile ancorarsi a una tradizione che ha ormai fatto il suo tempo, protesta il giovane poeta della Pléiade, quando urge allargare le capacità espressive del francese e aprirsi alla poesia moderna, anche abbandonando le forme tradizionali rappresentate dai soliti «rondeaux, ballades, vyrelaiz, chants royaulx, chansons» per preferire l'ode, l'egloga pastorale e specialmente il sonetto, con l'avvertenza che «pour le sonnet donques tu as Petrarque, et quelques modernes Italiens»⁴.

Ancora più esplicito il programma che lo stesso Du Bellay difende nel prologo dell'*Olive*, la sua raccolta poetica pubblicata nello stesso anno della *Deffence*, il 1549. «Provo una gran vergogna nel constatare in quanta poca considerazione gli Italiani tengono la nostra poesia in confronto con la loro»⁵, non esita a dichiarare l'autore, il quale aggiunge che i poeti che compongono in lingua toscana mostrano tutti una grande erudizione e che tra essi si trovano «persino cardinali e altri signori di chiara fama, che si preoccupano di arricchire il loro volgare con un'infinità di belle opere»⁶. L'allusione al Bembo è riconoscibile, insieme al corteggio dei poeti che arricchiscono le sillogi allora da poco stampate a Venezia, come quella allestita da Lodovico Domenichi per Giolito, che uscì nel 1545 con il titolo *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* e dove figurano anche, tra i prelati, il Castiglione, Giovanni Guidiccione, Ugolino Martelli, Ippolito de' Medici, Claudio Tolomei (vescovo nel 1549) ecc. Una raccolta che Du Bellay ha compulsato avidamente, selezionando temi e testi da riprendere e da imitare nella sua lingua⁷. Erudizione dunque e distinzione, all'insegna dell'imitazione di Petrarca, non più soltanto «maestro d'amore» ma semplicemente maestro nell'arte poetica. La Musa italiana appare ormai come un modello da seguire, all'insegna di una docilità finalmente conquistata. Ne è la prova l'origine stessa dell'*Olive*, dove l'impegno dell'autore si dispiega più nel campo dell'*elocutio* e degli esperimenti metrici che in quello dell'*inventio*: temi, procedimenti retorici, figure sono dati spesso in partenza e includono tanto i maggiori italiani, tra cui l'Ariosto, quanto anche i classici, Ovidio, Orazio, Catullo ecc.

Del petrarchismo italiano è stato scritto che esso non va valutato solo come una moda letteraria tra le altre, ma come «forma di produzione sia di testo letterario che di rapporti sociali sotto il segno della grammatica»⁸. Esso rinvia a un insieme di comportamenti ritualizzati che si affermano su scala europea nella vita di corte e nelle Accademie, alimentando anche i progetti dell'allora fiorente mercato del libro a stampa. Nella codificazione proposta dal cardinal Bembo tra il 1505 (*Asolani*) e il 1525 (*Prose della volgar lingua*), l'imitazione di Petrarca si identifica con il classicismo come ricerca di un codice espressivo, e specialmente poetico, fondato sull'imitazione di un modello disponibile in quanto «repertorio tematico, universo lessicale e semantico, patrimonio di stile e di forme metriche: insomma modello assoluto, da imitare, da citare, da ripetere»⁹. Nel campo degli studi sul petrarchismo francese, una svolta registrata a partire dagli anni Ottanta ha consistito nel valutare questa adesione al classicismo come l'espressione



di un progetto culturale di rinnovamento: i poeti della generazione di Du Bellay non vanno considerati come stanchi continuatori della poesia cortigiana quattrocentesca, sebbene si possa riscontrare nei loro componimenti l'imitazione degli italiani Tebaldeo, Serafino Aquilano, Cariteo come di altri minori; nel loro progetto appare centrale la riscoperta di Petrarca e del *Canzoniere* assunto a modello assoluto di poesia¹⁰.

I

La dinamica linguistica

In una pagina famosa del *De vulgari eloquentia* Dante individuava nell'assenza di una *curia*, ossia di un centro politico forte, una delle cause della dispersione del volgare italiano, lingua di persone colte disseminate sul territorio, dove la variabile diastratica – ceti, professione, istruzione dei parlanti – s'impone su quella diatopica¹¹. Nella Francia dei Valois la questione sembra invece porsi in altri termini: la politica linguistica e culturale di Francesco I tesa a diffondere l'uso del volgare anche in ambito amministrativo (con l'editto di Villers-Cotterêts, nel 1539) emana da una *curia* ben consolidata, impegnata politicamente in progetti di conquista territoriale specie in direzione dell'Italia (la conquista di Milano, nel 1524), ma bisognosa di rafforzare il proprio prestigio in campo internazionale. L'espansione dell'influenza italiana nel campo delle arti, della letteratura come anche in quello delle tecniche militari o della musica, oltre a rappresentare un fenomeno largamente europeo, nasconde dunque, nel caso francese, una dimensione anche prettamente politica¹². Non soltanto la corte vede crescere, in questi anni, il numero di funzionari e di apparati, ma vi viene imposto il modello italiano di "cortigianeria" grazie ad esempio all'incremento della presenza femminile e all'adozione di mode vestimentarie, di cibi, giochi e spettacoli in uso nelle corti italiane¹³. Oltre alla presenza di Italiani stabiliti in Francia, come Luigi Alamanni, Gabriele Symeoni, Jacopo Corbinelli ecc. e ai frequenti scambi con diplomatici e ambasciatori, l'influenza italiana si esercita anche grazie alla mobilità degli artisti, tra i primi Leonardo da Vinci (dal 1515), in seguito Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini, Sebastiano Serlio ecc.¹⁴.

In questo contesto, anche la permeabilità linguistica del francese appare sintomatica: secondo H. Walter circa 2.000 parole italiane vengono adottate in Francia nel corso del Rinascimento, di cui 700 destinate a rimanere in pianta stabile nella lingua francese¹⁵. Limitatamente al Cinquecento, i neologismi registrati in francese a partire dall'italiano sono stati stimati a circa 450¹⁶. Essi caratterizzano in particolare il lessico militare e quello della navigazione, con l'acquisizione di parole come *bataillon*, *espadon*, *estocade*, *sentinelle*, *casemate*, *spadassin* e inoltre *gondole*, *barquerolle*, *cannonade*, *bourrasque* o *lebeche* per il vento "libeccio" ecc. Sempre restando all'ambito pratico, sono notevoli i prestiti nel settore dell'architettura (ad esempio *balcon*, *baldaquin*, *balustrade*, *belvédère*, *lampion*, *lazaret*, *pilastr*, *douche* per "doccia" ecc.) così come compaiono nuovi termini gastronomici, come *parmesan*, *menestre*, *roquette*, *sorbet*, *semoule*, *vermicelle*. Secondo i calcoli di T. E. Hope, l'apice di questa ondata di italianismi si registra nel ventennio compreso tra il 1540 e il 1560. Difficile stabilire quanta parte di questi prestiti linguistici possa essere associata a muta-



menti in corso nella vita di corte, certo è però che termini legati alla moda vestimentaria (*escarpe, estivallet, pianelle, mascarade*), agli intrattenimenti (*cantilène, sérénade, madrigal, sonnet, strambot, cabriole*) e alle pratiche sociali (*courtiser, intriguer, escroquer, accoster* nel senso di “frequentare”, *passéger* per “passeggiare”, ma anche i titoli onorifici come *excellen-tissime, altesse, altier* col significato di “altero”) sembrano suggerire ambiti di diffusione di tipo aristocratico, rapportabili all’esperienza cortigiana.

Per venire, infine, alla lingua della poesia – alla quale Hope non ha dedicato una sezione particolare – sarà utile percorrere, per un sondaggio, le pagine della *Délie* di Maurice Scève, prima raccolta petrarchista organizzata come libro d’autore (fu pubblicata a Lione nel 1544)¹⁷. Molto notevole vi appare l’abbondanza dei prestiti dall’italiano, favoriti anche dalla base latina: nel settore verbale si riscontra *alenter* da “allentare”, *arant* “arando”, *assubtilier* “assottigliare”, *colloquer* “collocare”, *cancelier* “cancellare”, *cliner* “clinare”, il frequente *je me deulx* “mi dolgo”, *player* “piagare”, *souler* “solere”, *stiller* “stillare” ecc. Nel campo nominale ad esempio *cant* “canto”, *concent* “concento”, *conspect* “cospetto”, *record* “ricordo”, *somme* “soma” ecc. Maurice Scève scrive inoltre *appertement* invece di *ouvertement*, *repentin* al posto di *soudain*, *affin* col senso di “affine, simile”, *feindre* non nel senso di “fare finta” ma in quello più letterario di “immaginarsi, raffigurarsi”. Il pubblico lionese sarà stato ricettivo rispetto a simili proposte, data l’esistenza in questa città di una comunità di Italiani e di simpatizzanti molto vivace sul piano culturale ed editoriale, ma certo si vedono già le premesse di quell’abuso di forestierismi che non mancherà più tardi di suscitare scandalo. Contro la voga degli italianismi nella lingua dei cortigiani si pronuncerà in particolare l’umanista Henri Estienne in un suo piacevolissimo dialogo, nel 1578, protestando per bocca di un suo personaggio che se la prende con un fautore della lingua italiana: «Ma a corte più che in ogni altro luogo vi sono stati amanti delle vostre parole. Perché la corte è così tanto piena di voi, signori, che è già diventata una piccola Italia»¹⁸.

2

I poeti e l’etica amorosa di Petrarca

Associata ai riti cortigiani e a una cultura d’élite, l’imitazione di Petrarca consente di definire il perimetro di una fraternità ideale tra cuori nobili «au cœur gentil, de passion heurté» (*Délie*, 402, v. 4), con il connesso elogio della vita contemplativa e solitaria, dedita all’*otium* erudito. Al verso della *Délie* di Maurice Scève fa eco Pontus de Tyard all’inizio delle sue *Erreurs amoureuses* (1549) che nel sonetto iniziale celebrano proprio il poeta lionese per la sua fiamma amorosa «qui tout gent cœur allume»¹⁹. All’opposto, la turba degli indegni è composta dal «sot peuple au vil gain intentif» (*Délie*, 414, v. 10, da confrontare con Petrarca RVF 7, 11 «la turba al vil guadagno intesa»), coloro che mettono il valore del denaro al primo posto e di cui Du Bellay dirà anche lui nell’*Olive* «Arrière, arrière, ô mechant populaire» (114, v. 1), riprendendo l’oraziano «Odi profanum vulgus». Viene da pensare ancora al ritratto sprezzante che nel prologo dell’*Olive* è dedicato ai poetucoli francesi della vecchia scuola, «gli scritti di un maestrucolo, di uno stupido, di un ignorantone e d’altri favoriti fatti di questa pasta» («les escriz d’ung



petit magister, d'un conard, d'un badault, et aultres mignons de telle farine», p. 47), gente rozza, appunto, che non conosce le nuove vie della poesia.

Tali rappresentazioni corrispondono a una precisa tendenza in atto sul piano sociologico: è stato osservato infatti che a differenza dei *grands rhétoriciens*, come i già citati Molinet, Cretin, Lemaire o Jean Marot, i poeti “moderni” che aderiscono al programma della Pléiade sono quasi tutti di estrazione nobile, a parte Scève e Jacques Peletier du Mans che provengono dal ceto alto-borghese, e si sono formati nei migliori istituti parigini: al collegio di Coqueret Du Bellay, Ronsard e Baïf, sotto la guida del celebre umanista Jean Dorat, e al collegio di Boncourt Jodelle, La Péruse e Jacques Grévis, allievi tutti di Marc Antoine Muret²⁰. Molti di essi, inoltre, hanno in comune con Petrarca la condizione ecclesiastica che li destina a un rapporto necessariamente complesso e conflittuale nei confronti dell'esperienza amorosa²¹. La solidarietà interna al gruppo rafforza il legame tra intellettuali e mecenati, tra i primi lo stesso Francesco I, dilettante di poesia e ammiratore di Petrarca: è proprio in occasione di un passaggio del re ad Avignone nel 1533 che viene festeggiato pubblicamente l'evento del ritrovamento della tomba di Laura de Sade, nel convento dei frati minori conventuali. Al re venne attribuito persino un epitaffio, probabilmente opera invece di Maurice Scève che insieme a Luigi Alamanni fu tra i protagonisti delle celebrazioni locali²².

Passione nobile, esclusiva degli animi sensibili, l'amore di questi petrarchisti è un desiderio vano «vain désir» (*Délie*, 43, v. 9), necessariamente casto anche perché ispirato da donne con cui il legame è impossibile: Pernette du Guillet, la dama celebrata sotto la maschera di Délie, era sposata e l'ispiratrice della passione di Pontus de Tyard non è capace se non di casti pensieri, anzi con un *Chant du chaste amour* si concludono le *Erreurs amoureuses*, promettendo un futuro incontro delle anime degli amanti saliti in cielo. Piuttosto astratto, anche rispetto alla tenue filigrana narrativa del *Canzoniere*, resta dunque il contesto che fa da sfondo alla poesia di queste prime raccolte, dove si accampa l'espressione del dolore e del dissidio interiore nelle tipiche forme dell'ossimoro petrarchesco: «las! toujours j'ars et point ne me consume» (*Délie*, 26, v. 10), «désir m'enflamme et crainte me rend glace» scrive Du Bellay (*Olive*, 26, v. 6)²³. Comune è il tema del «primo giovanile errore» (*Voi ch'ascoltate* RVF I) che mostra quanto importante sia l'influenza diretta del *Canzoniere* come modello testuale. Il motivo della derisione come pericolo a cui la persona del poeta si trova esposto acquista in Scève elementi patetici, in quanto il gran pianto dell'amante lo ha reso oggetto di scherno non soltanto per il “popolo”, ma anche per Délie stessa («et mes yeux secs de l'eau qui me ruine / me font du peuple et d'elle passe-temps», 95, vv. 9-10), con il conseguente lamento dell'ingratitude dell'amata così ricorrente nella raccolta. Per il neoplatonico Pontus de Tyard il riferimento all'errore, nella pluralità delle sue accezioni semantiche di ricerca, vaneggiamento, peccato morale, è addirittura strategico e rinvia alla centralità di amore come idolatria, contemplazione di immagini, devozione che si rivela illusoria fintanto che il poeta non è riuscito a elevarsi dalla sfera del sensibile a quella dello spirito, dove trionfa l'amore puro, fattosi «raisonnable» (*Erreurs*, «Chant du chaste amour» v. 45) ossia pura esperienza intellettuale. Animato dalla fiamma d'amore, il poeta è al lavoro con la stessa applicazione del fabbro sull'incudine (*Erreurs*, sonetto I) e



da tanto ardore fuoriescono gli “erreurs” come oggetti artistici ancora imperfetti, rispetto alla più elegante poesia di Scève, rispetto anche, si potrebbe intendere, al comune modello costituito dalle *nugae* di Petrarca (*Erreurs*, I, vv. 7-8 «en ces erreurs qu’Amour sur son enclume/ me fait forger, de travail ocieux»).

L’ascesi, come tensione che raffina l’amore in altissima esperienza spirituale, è anch’essa una componente del *Canzoniere* che lascia tracce profonde tra i petrarchisti francesi. Se Laura involge nei lacci e nella rete della sua bellezza il poeta di Valchiusa, Délie è anche lei l’alta creatura da cui neanche la morte sarà mai capace di separare l’amante «Délie / qu’Amour a jointe à mes pensées vaines / si fort que Mort jamais ne l’en délie», ossia «Delia / che amore ha congiunto ai miei pensieri vani / tanto che mai la morte non ne potrà sciogliere i lacci» (ivi, 22, vv. 9-11). Il suono della voce di lei sconvolge i sensi ed equivale per il poeta a un’esperienza mistica simile alla morte, nella quale gli è dato provare come l’anima può trascendere il corpo «comment du corps l’âme on peut délier» (278, v. 4). Délie porta dunque iscritte nel suo nome sia la seduzione fisica (lega a sé) che la sua sublimazione (slega l’anima dal corpo). Più didattico, Pontus de Tyard imprime alla sua raccolta un movimento chiaramente ascendente che culmina con il tema dell’onore femminile e della condanna dell’amore carnale, fuoco impuro al quale va preferito l’ardore dell’«amour immortelle». Infine, tutta la sezione finale dell’*Olive*, a partire dal sonetto 107, segna il passaggio dalla passione terrena all’amore divino, inneggiando a Cristo morto in croce per salvare l’umanità dal peccato e a Dio giudice clemente che conosce gli abissi del cuore umano e perdona. Questi ultimi accenti rivelano un altro aspetto della poesia della Pléiade che la ricerca ha cominciato a mettere opportunamente a fuoco, quello degli echi evangelici e degli scambi con i circoli riformati, per Du Bellay in particolare la ricezione della poesia di Vittoria Colonna e di Veronica Gambara²⁴.

3

Laura e il miracolo della poesia

Per i lettori del *Canzoniere*, Laura / Dafne è infine l’emblema della poesia: «Come la ninfa di Ovidio essa fugge il suo innamorato: è dunque l’oggetto di desiderio irraggiungibile. Ma la pianta di lauro, se intrecciata in corona, è simbolo della poesia e della gloria letteraria»²⁵. Collocato nella parte finale della sezione in vita di Laura, il sonetto 248 *Chi vuol veder quantunque pò Natura* suona come un appello ecumenico alla contemplazione del miracolo indicibile di una bellezza senza pari che la morte potrebbe però rapire, per cui chi «più tarda, avrà da pianger sempre» (v. 14)²⁶. Viene richiamato infatti il motivo incipitario della bellezza terrena come «breve sogno» (RVF I, v. 14). Dopo la perdita di questo ideale, non potrà esservi più che rimpianto. Ribaltando il motivo dell’arrivo tardivo, Ronsard rende omaggio a Petrarca e rimpiange che l’amata Cassandra non sia nata al secolo di Laura (*Amours*, 170): nessuna penna ormai ne potrà infatti celebrare degnamente il miracolo. Non una questione di Muse, quindi, ma di perfezione della poesia: vv. 9-14 «Certes le Ciel te devoit à la France, / Quand le Tus-



can, & Sorgue, & sa Florence / Et son Laurier engrava dans les cieux: / Ore trop tard beaulté plus que divine, / Tu vois notre âge, hélas, qui n'est pas digne / Tant seulement de parler de tes yeulx»²⁷.

Se Ronsard rovescia così abilmente il *topos* che associa all'eccellenza della poesia il potere di rendere eterna l'immagine dell'amata, stabilendo un nesso tra Laura e Cassandra ma non tra la parola di Petrarca e la sua, nei canzonieri francesi il motivo è non soltanto ricorrente, ma anche importante dal punto di vista strutturale per l'organizzazione stessa del macrotesto. Nella *Délie*, il poeta si propone di esternare la sua sofferenza amorosa come pure di celebrare attraverso la poesia la dama amata, rendendone eterno il nome. Anche *Délie* appare «de notre siècle et honneur et merveille» (*Délie*, 228, v. 2) ed è promessa a una gloria imperitura: «Pour être toi de ce Siècle miracle, / restant merveille à toute éternité» («poiché tu sei il miracolo di questo secolo, / meraviglia destinata a durare in eterno», ivi 97, vv. 3-4). Gli ultimi versi della raccolta suggellano questo desiderio d'eternità nell'immagine del ginepro, concorrenziale rispetto a quella dell'alloro petrarchesco: «Il nostro ginepro vivrà dunque / non offeso da alcun Letargo mortale» (ivi 449, vv. 9-10)²⁸. In un'altra lirica il cortocircuito tra le due voci poetiche, l'antica e la moderna, si realizza sul piano dell'identificazione tra le due figure femminili oggetto di celebrazione, Laura e la donna amata da Scève, con la particolarità di associare al loro fascino anche il paesaggio che da tanta bellezza ricava gloria eterna (*Délie*, 417):

Fleuve rongéant pour t'attirer le nom
De la roideur en ton cours dangereuse,
Mainte Rivière, augmentant ton renom,
Te fait courir mainte rive amoureuse,
Baignant les pieds de celle terre heureuse
Où ce Toscan Apollo sa jeunesse
Si bien forma, qu'à jamais sa vieillesse
Verdoiera à toute éternité
Et où Amour ma première liesse
A dérobée à immortalité.

(O fiume rodente per procurarti la fama della tua rapida, pericolosa corrente, molti affluenti, contribuendo alla tua gloria, ti fanno lambire diverse rive amorse e bagnare i piedi di quella terra felice nella quale il toscano Apollo impiegò i suoi anni giovanili in maniera tale che per sempre la sua vecchiaia vivrà di vigore eterno, e nella quale Amore ha sottratto a immortalità la mia prima gioia.)

«Terre heureuse», Avignone e la vicina Valchiusa rese fertili dal Rodano (fiume “che rode” per falsa etimologia dal verbo *Rodere*, già presente nel Petrarca latino ad esempio *Sine nomine*, 11) furono teatro dell'amore di Petrarca per Laura e diventano emblemi di un Eden della poesia, sottratto alla corsa del tempo. È in questa terra francese che il toscano Petrarca ha vissuto l'esperienza dell'amore, trasfigurandola in poesia. Presso queste «rive amorse» – e non lungo gli argini dell'Arno verrebbe da glossare – continua dunque a vivere Amore, *genius loci*, che ispirò anche al lionese Scève il suo primo



amore. Questo il senso generale del componimento che termina in maniera enigmatica con un accenno all'immortalità vinta da Amore²⁹.

Di fiumi, di piante e di gloria poetica sarà questione, ancora, nell'*Olive* di Du Bellay, memore certo del passo della *Délie* appena citato. Si tratta della sezione finale della raccolta, dove appare un sonetto in lode di Scève (105), seguito subito dopo da un omaggio a Ronsard (sonetto 106). Salutato come spirito divino e nuovo cigno, il predecessore è associato a Petrarca proprio in virtù della comune appartenenza a un paesaggio fluviale, rispettivamente le terre dell'Arno e quelle della Saone, affluente del Rodano: «L'Arne superbe adore sur sa rive / Du saint Laurier la branche toujours vive / Et ta Délie enfle ta Saone lente» (105, vv. 9-11 «L'Arno superbo adora sulla sua riva / il ramo sempre verde dell'alloro / e la tua Delia fa salire le acque della tua lenta Saone»). Un fiume toscano per Petrarca, questa volta, forse anche a voler rivendicare un'autonomia per la nascente poesia francese, o meglio lionese, rispetto alla fiorentina tradizione toscana di cui gli Italiani vanno fieri (continuando ad adorare l'alloro): il canzoniere di Scève dà vigore al corso del fiume Saone, *enfle* cioè riempie l'alveo, basta ad assicurare un corso. Ma un'uguale ambizione verso l'immortalità della gloria poetica appartiene anche al poeta dell'*Olive*, nativo di Liré, presso Nantes, città bagnate entrambe dalla Loira; il sonetto continua infatti: «Mon Loire aussi, demy dieu par mes vers / Bruslé d'amour etent les braz ouvers / Au tige heureux, qu'à ses rives je plante» (105, vv. 12-14 «Anche il mio fiume Loira, reso semidivino dai miei versi, / infiammato da amore protende le braccia aperte / verso il ramo felice che pianto sulle sue rive»).

Ai giochi etimologici che tessono intorno al personaggio di Laura una sottile rete di corrispondenze simboliche su sfondo mitologico, Du Bellay sostituisce l'immagine plurisemica di *Olive*, insieme donna e poesia, pianta sacra alla dea Minerva e dunque simbolo di saggezza, che il poeta spera rendere «Egal un jour au Laurier immortel» (*Olive*, I, v. 14). In posizione speculare rispetto a questo sonetto d'apertura è posto il riferimento alla pianta sacra all'interno dell'omaggio a Ronsard che chiude il canzoniere: invocato come «astre nouveau», nuovo maestro d'amore, dunque, al posto di Petrarca, Ronsard dovrà mostrare le nuove vie della poesia per consentire all'autore dell'*Olive* di innalzare «la Plante que j'adore / jusqu'à l'egal des Lauriers tousjours verds» (*Olive*, 115, vv. 13-14 «la Pianta che adoro / uguagliandola al Lauro sempre verde»).

In realtà, anche se la disseminazione di questo *topos* autocelebrativo sembra alludere all'esistenza di un movimento compatto, tale da garantire alla nuova poesia petrarchista francese una fama imperitura tra i posteri, la comune imitazione di Petrarca non si risolve in un'unica e coerente strategia di riscrittura, ma dà luogo piuttosto a una varietà di soluzioni, all'insegna dell'individualità e della sperimentazione. Non si trattava, infatti, di assimilare solo immagini, metafore, argomenti filosofici, ma di ingaggiare una sfida con gli strumenti stessi della poesia, che sono il metro, il ritmo, la catena melodica delle parole. Da questo punto di vista si è già visto, ad esempio, che una particolare predilezione viene manifestata fin da subito verso il sonetto, forma metrica estranea alla tradizione francese e sentita come rappresentativa della poesia di Petrarca (che invece a sua volta l'aveva ripresa dai suoi predecessori, l'atto di nascita del sonetto dovendosi ricondurre alla scuola poetica siciliana). Tra i primi esperimenti metrici in francese di traduzione



del *Canzoniere* va citata, in effetti, una raccoltina di Clément Marot, pubblicata nel 1539 e composta di soli sei sonetti³⁰. Altri dodici sonetti vennero tradotti nel 1547 da Peletier du Mans (all'interno delle sue *Ceuvres poétiques*), mentre una più larga scelta, di 196 testi, fu messa a disposizione da Vasquin Philieul all'interno della sua traduzione francese del *Canzoniere*, pubblicata sotto il titolo di *Laure d'Avignon*³¹. Esclusivamente di cinquanta sonetti è composta la raccolta di Du Bellay quando viene pubblicata la prima volta, nel 1549. La raccolta ampliata dell'*Olive* uscirà l'anno successivo comprendendo 115 testi, ancora tutti sonetti, una vera e propria offensiva in favore di questo metro. Quanto a Scève e a Pontus Tyard, le loro scelte formali divergono. Sull'architettura iconografico-testuale della *Délie* e i suoi molteplici enigmi sono state avanzate varie proposte interpretative, che non è possibile qui richiamare in dettaglio³². La caratteristica della raccolta è l'omogeneità metrica data dall'adozione del *dizain*, componimento formato da dieci versi, più breve dunque del sonetto, con versi di dieci sillabe (*décasyllabes*) e schema rimico prevalente ABABBCCDCD. Uno schema sentito come prossimo della ballata o dell'epigramma³³. Le scansioni interne al canzoniere sono visivamente suggerite dalla successione di emblemi stampati con tecnica silografica: si tratta infatti di un elegante libro a figure, ben cinquanta accompagnate da motti che evidenziano un legame tematico con i testi. Ad esempio, l'emblema con la donna e l'unicorno è accompagnata dalla frase «Per vedere te, perdo la vita», quello del ragno nella ragnatela presenta intorno al riquadro la scritta «Ho teso i fili che mi fanno morire», l'ultimo emblema infine, quello della tomba con i candelabri, annuncia «Dopo la morte, la guerra mi insegue ancora»³⁴. Dal punto di vista della storia del libro, una probabile ripresa, è stato detto, dello straordinario *Emblematum liber* dell'Alciato, che uscì a stampa nel 1531³⁵. Il nesso con Petrarca, però, andrà forse rintracciato altrove, ossia in quella particolare articolazione tra testo e immagini che caratterizza la tradizione testuale, manoscritta e a stampa, dei *Trionfi*, che furono tra le opere di Petrarca più lette e ammirate in Francia³⁶. Questa stessa tradizione potrebbe ispirare anche l'associazione di immagini al *Chant des Visions*, ossia alla traduzione francese di *Standomi un giorno solo a la fenestra* (RVF 323)³⁷. Clément Marot, l'autore della traduzione, non aveva corredato il testo di illustrazioni, ma esistono e sono stati recentemente studiati due manoscritti e alcune stampe preziosità da emblemi dipinti o ottenuti per silografia³⁸. Di un gusto particolare per le allegorie figurate testimonia inoltre un disegno che Rosso Fiorentino realizzò verso il 1530 proprio a partire dalla canzone petrarchesca delle visioni, su commissione del potente cardinale Giovanni di Lorena (rappresenta la morte di Laura-fiera)³⁹. La fortuna dei *Trionfi* e quella della canzone delle visioni possono suggerire un quadro di riferimento per la concezione della raccolta petrarchista di Scève, anche rispetto all'orizzonte d'attesa di un pubblico particolare, dai gusti raffinati e aristocratici, amante delle arti e della poesia. In confronto, il piccolo canzoniere di Pontus de Tyard può apparire un prodotto minore, eppure esso segna ancora una tappa nell'elaborazione artistica, in quanto rompe con l'egemonia del sonetto per proporre una maggiore varietà di soluzioni metriche: vi si trovano epigrammi, sequenze in terza rima, canzoni e persino una sestina, la prima nel Rinascimento francese (e non sarà imitata).



Popolo di poeti, quello italiano, tanto diffuso poteva apparire ai lettori stranieri il costume di scambiarsi sonetti e altri testi lirici, a giudicare dalle raccolte di *Rime* – ne sono state contate quasi quattrocento tra il 1470 e il 1530 – pubblicate nella penisola. L'adesione al fenomeno europeo del petrarchismo è un'operazione complessa da parte dei poeti francesi del Rinascimento, che assecondano e anzi alimentano le tendenze letterarie e artistiche espresse negli ambienti di corte senza però annullarsi nella pratica sterile dell'imitazione. Dai primi saggi di traduzione e dai primi canzonieri petrarchisti emerge una comune ricerca di rinnovamento linguistico, un progetto di ampliamento delle forme metriche e nello stesso tempo l'approfondimento filosofico della tematica amorosa. Petrarca non appare come un'autorità medievale ma come un classico ancora attuale, da preferire alla tradizione quattrocentista francese che non possiede un uguale prestigio internazionale. Alla diffusione del modello umanistico incentrato sul recupero delle lettere greche e latine subentra ora la coscienza che anche il volgare può ambire, in primo luogo nel campo della poesia, a divenire lingua di alta cultura, addirittura instaurando con l'Antichità un rapporto di emulazione. La poesia di Petrarca, insieme all'opera delle altre due corone fiorentine, appariva portatrice di un messaggio di *renovatio* in quanto aveva assunto «l'eredità letteraria, retorica e umana dell'Antichità», come scrive J. Balsamo, «Tra la Francia e questa antichità desiderata, l'Italia resta una mediatrice, fornisce l'esempio di un comportamento innovatore e allo stesso tempo rispettoso della tradizione, ma resta sempre una rivale [...] in quanto di questo patrimonio pretende di possedere l'esclusività»⁴⁰. Rispecchiandosi in Petrarca, i poeti della generazione della Pléiade cercano di definirsi un'identità di gruppo e tessono da una raccolta all'altra una rete di omaggi incrociati, suggerendo filiazioni e influenze, svolgendo dunque una riflessione metaletteraria sulla poesia come via di accesso alla gloria. A questa ricerca di un nuovo canone corrisponde certamente anche l'impegno encomiastico volto a implicare nella rinascita delle lettere francesi i protettori regali, non solo Francesco I, che Scève saluta come «trionphateur des armes et des lettres» (*Délie*, 252, v. 10), ma anche i suoi successori e gli alti dignitari di corte. Bisognerà attendere ancora un secolo perché questo slancio si concretizzi con la fondazione, per volere reale, della prestigiosa Académie française (nel 1635), strumento di promozione e difesa della lingua nazionale ed emblema di un prestigio ormai conquistato.

Note

1. F. Petrarca, *Invectiva contra eum qui maledixit Italiae*, in Id., *Invectives*, éd. R. Lenoir, J. Millon, Grenoble 2003, § 23, p. 336. L'intervento di Petrarca è mirato, risponde infatti a delle critiche formulate contro di lui dal teologo francese Jean de Hesdin, verso il 1370.

2. Jean Lemaire de Belges, *La concorde des deux langages*, éd. J. Frappier, Droz, Paris 1947, p. 4.

3. *Ibid.* L'elenco parte dai poeti medievali Jean de Meung e Froissart per includere i quattrocentisti Alain Chartier, Jean Meschinot, Arnoul e Simon Greban, autori quest'ultimi di poesia religiosa, e ancora Jacques Milet, Jean Molinet, Georges Chastellain e Octavien de Saint Gelais. Nelle edizioni a stampa figura alla fine anche il nome di Guillaume Cretin, contemporaneo di Lemaire.

4. J. Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoise*, éd. J.-Ch. Monferran, Droz, Genève 2001, p. 132 e p. 136. L'opera fu pubblicata la prima volta a Parigi da Arnoul L'Angelier nel 1549; J. Du Bellay, nato intorno al 1522, aveva poco meno di trent'anni.





5. «Certes j'ay grand'honte, quand je voy' le peu d'estime que font les Italiens de notre poësie en comparaison de la leur», trad. nostra da J. Du Bellay, *L'Olive*, éd. E. Caldarini, Droz, Genève 1974, p. 47.

6. *Ibid.*: «jusqu'aux cardinaux mesmes et autres seigneurs de renom, qui daignent bien prendre la peine d'enrichir leur vulgaire par infinité de beaux ecriz».

7. L'edizione della Caldarini presenta in apparato le indicazioni delle fonti: sui 115 testi dell'*Olive*, un terzo risulta dalla riscrittura di poesie raccolte nell'antologia di Giolito, un'altra fonte importante è l'*Orlando furioso* dell'Ariosto.

8. A. Quondam, *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, F. C. Panini, Modena 1991, p. 100.

9. *Ivi*, p. 106.

10. La tesi della continuità rispetto alle forme della poesia cortigiana del Quattrocento italiano era stata espressa da J. Vianey, *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Coulet et fils, Montpellier 1909, ma si veda A. Gendre, *Vade-mecum sur le pétrarquisme français*, in "Versants revue suisse des littératures romanes", 7, 1985, pp. 36-65. Una sintetica messa a punto si trova in J. Balsamo, *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, in *Dictionnaire des lettres françaises. XVI^e siècle*, LGF, Fayard, Paris 2001 (La Pochothèque), pp. 931-9. Tra i numerosi e importanti contributi dello stesso autore vanno citati almeno J. Balsamo, *Les rencontres des muses: italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Slatkine, Genève 1992, *Id.*, *Quelques remarques sur les collections d'éditions anciennes de Pétrarque conservées en France et les conditions éditoriales du pétrarquisme*, H. Champion, Paris 2001. Dal punto di vista della storia del libro J. Balsamo, V. Castiglione Minischetti, G. Dotoli, *Les traductions de l'italien en français au XVI^e siècle*, en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France, Schena, Fasano 2009 e più recentemente J. Balsamo, *"L'amorevolezza verso le cose italiche": le livre italien à Paris au XVI^e siècle*, Droz, Genève 2015.

11. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Salerno, Roma 2012, p. 130: «Quare falsum esset dicere curia carere Ytalos, quanquam Principe careamus, quoniam curiam habemus, licet corporaliter sit dispersa».

12. Balsamo, *Le pétrarquisme en France*, cit., p. 934 per il ruolo chiave svolto da Francesco I nello sviluppo del culto di Petrarca in Francia e per il suo progetto di una *translatio studii* dall'Italia che avrebbe fatto di lui l'erede di Lorenzo il Magnifico. Per la portata del petrarchismo come fenomeno europeo *Pétrarque et l'Europe*, sous la dir. de C. Ossola, Jérôme Millon, Paris 2006.

13. R. J. Knecht, *Un prince de la Renaissance. François I^{er} et son royaume*, Fayard, Paris 1998 (ed. or. Cambridge 1994), pp. 124-30: nel 1523 la corte si compone di 540 tra ufficiali e servitori, oltre a una sessantina di artigiani e commercianti. Francesco I frequenta giovani nobili italiani, come Federico Gonzaga, il figlio di Isabella d'Este, che si trova alla corte francese come ostaggio dal 1515 al 1517.

14. Per un quadro dettagliato J. Balsamo (éd.), *Passer les monts, Français en Italie – l'Italie en France, 1494-1495, actes du X^e colloque de la Société française d'étude du 16^e siècle (29 novembre-2 décembre 1995)*, Champion, Paris 1998. Precedentemente si disponeva di E. Picot, *Les Italiens en France au XVI^e siècle*, Vecchiarelli, Roma 1995, che raccoglie una serie di articoli pubblicati sulla rivista "Bulletin Italien" tra il 1901 e il 1918.

15. H. Walter, *L'aventure des mots français venus d'ailleurs*, Laffont, Paris 1997, p. 17.

16. T. E. Hope, *Lexical Borrowing in the Romance Languages: A Critical Study of Italianisms in French and Gallicisms in Italian from 1100 to 1900*, Blackwell, Oxford 1971, vol. 1, pp. 148-274.

17. M. Scève, *Délie. Objet de plus haute vertu*, éd. F. Charpentier, Gallimard, Paris 1984.

18. Henri Estienne, *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé*, éd. P. Ristelhuber, A. Lemerre, Paris 1885, p. 23 (accessibile sul sito Gallica della Biblioteca Nazionale di Parigi): «Mais en la cour, plus qu'en tous autres lieux / on a esté de vos mots curieux. / Car elle est tant de vous, messieurs, remplie, / que c'est déjà la petite Italie».

19. Pontus de Tyard, *Erreurs amoureuses*, éd. G. De Sauza, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2009, p. 31.

20. H. Weber, *La création poétique au XVI^e siècle en France, de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Librairie G. Nizet, Paris 1994, pp. 65-9 e p. 74.

21. Di Maurice Scève si pensa che avesse preso gli ordini minori. Pontus de Tyard fu arcidiacono di Chalon sur Saône e protonotario apostolico, prima di diventare vescovo nel 1578. Jean Antoine de Baïf fu tonsurato e priore di Saint Sulpice de Marignac e Pierre de Ronsard, nato 1524, ricevette ugualmente la tonsura nel 1543.

22. J. Balsamo, *Pétrarque: un livre, un modèle, un mythe*, in J. Balsamo (éd.), *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Droz, Genève 2004, pp. 13-34, alle pp. 21-2. Il breve epitaffio *En petit lieu* si legge in *Il Petrarca*, J. de Tournes, Lyon 1545, p. 8.





23. Si confrontino RVF 134, 2 «e ardo e sono un ghiaccio» e anche 71, 34-36 «ma la paura un poco / che 'l sangue vago per le vene agghiaccia / risalda 'l cor, perché più tempo avampi».
24. R. Gorris Camos, *Le saule et l'olivier: échos, résonances et intertexte dans l'Olive de Du Bellay*, in M.-D. Legrand, K. Cameron (éds.), *Vocabulaire et création poétique dans les jeunes années de la Pléiade (1547-1555)*, Champion, Paris 2013, pp. 129-45. Inoltre A. Bettoni, *Il sonetto di Veronica Gambara sulla predestinazione in Du Bellay*, in "Italique", v, 2002, pp. 33-52.
25. M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1992, p. 139. Si veda ora anche M. Santagata, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, Mondadori, Milano 2014.
26. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Mondadori, Milano 2015, p. 5.
27. Pierre de Ronsard, *Les Amours*, Classiques Garnier, Paris 1993, 170, p. 109: «Certo il cielo doveva destinarti alla Francia / quando il Toscano rese eterni / la Sorga, Firenze e il suo alloro: / ora troppo tardi, oh bellezza più che divina, / tu vedi la nostra epoca, ahimé, che non è degna / neanche di parlare dei tuoi occhi». Va ricordato che anche Petrarca aveva deplorato l'impossibilità per Laura di essere celebrata da poeti come Omero, Orfeo o Virgilio, si vedano RVF 186 e 187.
28. Scève, *Délie*, cit., p. 301.
29. Secondo V. L. Saulnier, *Maurice Scève (ca. 1500-1560)*, Paris 1948-49, Slatkine Reprints, Genève 2003, p. 220, il poeta ricorderebbe nella chiusa una fanciulla amata e morta ad Avignone nel 1520. Non si capirebbe però perché a rendere mortale la fanciulla divina («a dérobée à immortalité») debba essere stato proprio Amore. Se invece si volesse insistere sul parallelismo tra l'amore giovanile di Petrarca / Apollo e il primo amore di Scève, Amore potrebbe apparire come colui che ha consentito al poeta, mortale, di amare una creatura divina, che gode di immortalità, ottenendo da lei («dérobée») i favori.
30. Clément Marot, *Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure*, Gilles Corrozet, Paris 1539. I testi che Marot traduce corrispondono a RVF I, 161, 248, 338, 346, 348.
31. Vasquin Philieul, *Laure d'Avignon*, Jacques Gazeau, Paris 1548. Su questa raccolta e sul sonetto francese in generale M. Clément, *Poésie et traduction: le sonnet français de 1538 à 1548*, in *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*, sous la direction de M. F. Viallon, Publications de l'Université de Saint Étienne, Saint Étienne 2001, pp. 91-102.
32. Problemi e bibliografia specifica sono discussi in Ch. Raffini, *The Second Sequence in Maurice Scève's Délie: A Study of Numerological Composition in the Renaissance*, Summa, Birmingham 1988 e C. Alduy, *Politiques des "Amours". Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1540-1560)*, Droz, Genève 2007, pp. 453-60.
33. Ch. Melançon, *Les décimales de Délie*, in "Études françaises", 11, 1975, pp. 33-53.
34. Trad. nostra, *Délie*, cit., p. 55: «Pour te voir je perds la vie», p. 280: «J'ai tendu les lacs où je meurs», p. 300: «Après la mort, ma guerre encore me suit».
35. Si veda l'introd. di F. Charpentier alla sua edizione della *Délie*, cit., p. 19.
36. Carlo VIII ricevette a Firenze un manoscritto dei *Trionfi* appartenuto a Lorenzo il Magnifico, si veda Balsamo, *Le pétrarquisme en France*, cit., p. 933.
37. C. Marot, *La Suite de l'Adolescence clémentine*, P. Roffet, Paris s.d. [1533?], pp. 90-3.
38. M. Orth, R. Cooper, *Un manuscrit peint des "Visions de Pétrarque" traduites par Marot*, in Balsamo, *Les poètes français de la Renaissance*, cit., pp. 53-71. I manoscritti risalgono al 1560 e sono conservati a Berlino e a Glasgow.
39. Ivi, p. 54.
40. Trad. nostra da Balsamo, *Les rencontres des Muses*, cit., p. 34.

