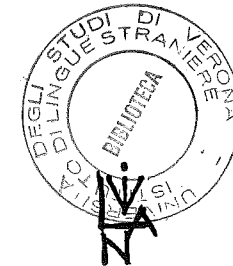


STUDI E SAGGI DI LETTERATURE MODERNE

ENEAL BALMAS

SAGGI E STUDI
SUL
RINASCIMENTO FRANCESE



LIVIANA EDITRICE S. P. A.
PADOVA

FB III 1837

REGISTRO INGRESSO	
N.	684
REGISTRO INGRESSO	
N.	M. 4699

NOTE SULLA FORTUNA DELL'ARIOSTO IN FRANCIA
NEL CINQUECENTO

La vastità dell'argomento e la mole degli studi critici che esso ha provocato sin qui sembrerebbero scoraggiare un intervento che pretendesse, da un punto di vista qualsiasi, di essere esauriente, anche considerando i limiti di spazio che un saggio non può mancare di rispettare. Bisogna tener presente, infatti, per disporre di una scala di valori alla quale ragguagliare i livelli della notorietà raggiunta dall'Ariosto in Francia nel Cinquecento, che egli è il solo tra gli scrittori moderni ad essere salutato, nel manifesto che segna la data di nascita della nuova letteratura classicheggiante francese, la *Défense et Illustration de la langue française* di Joachim Du Bellay, come degno di venir assimilato ai grandi ed indiscussi maestri dell'antichità. Il nuovo poeta francese che, mosso da santa pietà per la sua lingua, le farà un giorno « hausser la tête et d'un brave sourcil s'égaliser aux superbes langues Grecque et Latine », deve infatti prendere come modello l'Ariosto e fare « comme a fait de notre temps en son vulgaire un Arioste italien »: solo costui, prosegue Du Bellay, « j'oserais (n'était la sainteté des vieux Poèmes) comparer à un Homère et Virgile »¹. Non proprio santo come Omero, l'Ariosto; ma insomma degno di essergli paragonato. Un simile elogio, sia ricordato per inciso, non era toccato, sotto la penna di Du Bellay, neppure al Petrarca².

¹ *Défense*, II, 5 (cfr. ed. S.F. Baridon in *La Pléiade française*, Milano, Malfasi, 1948, p. 33).

² Cfr. *supra* il nostro studio *Prime traduzioni dal «Canzoniere» nel Cinquecento francese*.

Ed è proprio in direzione della Francia che il *Furioso* inizia la sua carriera internazionale: la prima traduzione francese è del 1543 (di solo dieci anni posteriore all'edizione definitiva del 1532) e precede, se pure di poco, quella spagnola (1549, Anversa; 1550, Lione)³, ma di quasi cinquant'anni quella inglese (1591)⁴ e di oltre un secolo i primi, parziali, adattamenti tedeschi. È anteriore, questa traduzione francese, persino alla traduzione in padovano (1558: del solo primo canto, però) e a quelle, parodistiche e anch'esse parziali, in altri dialetti d'Italia del nord, bergamasco, genovese, che si incontrano nella seconda metà del Cinquecento⁵.

È vero che il giudizio di Du Bellay, come vedremo meglio in seguito, è forse in parte interessato, e deve essere accolto perciò con spirito critico; ed è anche vero che notorietà non significa sempre né necessariamente vera intelligenza; ma prima di sollevare la questione, se l'Ariosto sia stato veramente capito in Francia nel Cinquecento, non ci è parso inutile ricordare le proporzioni imponenti di questa notorietà nel dominio francese, e la conseguente problematicità di una rassegna erudita, che del resto è già stata compiuta, e in maniera egregia, da altri⁶.

³ A cura di Jeronymo de Urrea. La Biblioteca Braidense possiede un esemplare dell'edizione lionese del 1550 di questa traduzione spagnola (M. Bonhomme: 3. 3G. 2) e un esemplare della riedizione del 1558 dell'edizione di Anversa (AB II 47).

⁴ A cura di John Harrington.

⁵ Notizie sommarie su queste traduzioni in dialetto negli *Annali delle edizioni ariostee* di G. Agnelli e G. Ravagnani (Bologna, Zanichelli, 1933, 2 vol.: in seguito A.A.), II, 257-58; nonché in J. Ferrazzi, *Bibliografia ariostea* (Bassano, Pozzato, 1881), 169.

⁶ Il merito di aver avviato gli studi sulla fortuna dell'Ariosto in Francia (ove si voglia trascurare l'apporto, importante ma non strettamente pertinente al nostro assunto, del Lamartine, che consacra, nel 1860, nel X tomo del suo *Cours familier de littérature*, circa 150 pagine al poeta italiano) spetta a Joseph Vianey: il suo articolo su *L'Arioste et la Pléiade* («Bulletin Italien», 1902, 295-317), per la solidità della documentazione e l'equilibrio delle risultanze critiche, costituisce oggi ancora un punto di partenza utile per ulteriori approfondimenti. Minori elogi meritano altri contributi del Vianey (*L'Arioste et les Discours de Ronsard*, «Revue Universitaire», 1903 e *Ronsard et l'Arioste*, «Revue des Langues Romanes», 1905) e in genere gli articoli di P. Toldo (*Sulla fortuna dell'Ariosto in Francia*, «Studi Romanzi», 1903: insiste particolarmente sull'influenza dell'Ariosto sull'opera di Voltaire; *Quelques notes pour servir à l'histoire de l'influence du «Furioso» dans la littérature française*, «Bulletin Italien», 1904: concerne soprattutto il teatro). Ricordiamo una tesi olandese (S. Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'A. en France*, Leida 1933), ma solo per precisare che il merito di aver sviscerato l'argomento, almeno per il periodo classico, va a A. Cioranescu, con il suo monumentale *Arioste en France des origines à la fin du*

Il nostro proposito non potrà essere che diverso. Se non potremo non fornire un rapido panorama d'insieme di quella che è stata la fortuna dell'Ariosto in Francia, nei vari settori nei quali si è manifestata, nei settant'anni circa che corrono tra il 1532 (data, come si è già ricordato, della terza e definitiva edizione del *Furioso* direttamente curata dall'autore) e la fine del secolo, vorremmo piuttosto tentare, anche a costo di qualche semplificazione, di formulare un giudizio su questa influenza, di proporre una qualche valutazione critica. Vorremmo poi accennare, in una seconda parte della nostra esposizione, in maniera ugualmente fugace, ma, speriamo, meno superficiale, ad un certo numero di imitazioni ariostesche che si incontrano, per l'appunto, nell'opera di Du Bellay, e sulle quali manca, sin qui, un approfondimento critico di qualche rilievo.

Non sarà necessario ricordare che la storia, la quale ristabilisce – o stravolge – le classificazioni del gusto, ha quasi completamente confiscato, nel giudizio della posterità, a profitto del *Furioso*, tutta la restante opera dell'Ariosto, per cui oggi al suo nome si associa spontaneamente il titolo del poema, ma meno facilmente quello di una delle sue quattro (o cinque, se vi includiamo anche *I Scolari*) commedie; è anche raro che si pensi all'Ariosto poeta lirico.

Nel Cinquecento, e non solo per quanto concerne la Francia, le cose andavano diversamente, ed è sotto queste tre rubriche, di poeta lirico, di scrittore di teatro e di autore del *Furioso* che converrebbe esaminare partitamente l'influenza da lui esercitata sul mondo delle lettere d'oltralpe. È anche noto che il poema maggiore non si impose di colpo all'ammirazione dei contemporanei: la prima edizione, del 1516, di poche centinaia di copie, secondo le convenzioni tipografiche del tempo, si vendette lentamente, ed anche grazie all'interessamento

XVIII^e siècle (Parigi 1939, 2 vol. di complessive 740 pp. circa, di cui 400 consacrate al solo XVI sec.). Un'attenzione particolare è stata consacrata all'opera di Philippe Desportes, che passa spesso per l'introduttore ufficiale dell'Ariosto nella letteratura francese del Cinquecento (A. Cioranescu, *Les «Imitations» de l'Arioste de Ph. Desportes*, Parigi, 1936; Ph. Lavaud ha invece ripubblicato il testo di queste *Imitations*, con degli inediti, Parigi 1936). Va infine ricordato che un'adeguata comprensione della fortuna cinquecentesca oltralpe del poeta italiano passa per una buona conoscenza della corrispondente situazione italiana: le ricerche di G. Fumagalli (*La fortuna dell'«Orlando furioso» in Italia nel XVI sec.*, Ferrara 1910) offrono una larga e a nostra conoscenza non ancora superata documentazione.

personale del poeta⁷, in quattro o cinque anni; solo con la seconda edizione (1521) il successo comincia a delinearsi, quando gli stampatori veneziani, sull'esempio dello Zoppino, che, per primo, nel 1524, aveva dato alle stampe una ristampa del poema indipendente dal controllo diretto dell'autore, si impadronirono dell'opera e si misero alacremente a far lavorare i torchi, dando alla luce, in sei o sette anni, una dozzina di riedizioni (alle quali vanno aggiunte cinque ristampe lombarde): tra il 1521 e il 1532 le riedizioni saranno 17 in tutto. Nel 1532, quasi alla vigilia della sua morte, l'Ariosto pubblicava la terza e definitiva edizione ferrarese del suo poema, portando da quaranta a quarantasei il numero dei canti, ed a questa sola doveva finalmente arridere il grande successo, 136 edizioni italiane (senza contare le traduzioni) prima della fine del secolo⁸.

Anche per i contemporanei, cioè, la carriera del Furioso è essenzialmente postuma, come postuma è la configurazione definitiva del poema, mediante l'aggiunta dei *Cinque Canti*, che interviene solo nel 1545⁹, e che forse non arricchisce l'opera, ma senza dubbio la ricompone così come essa era uscita dalla mente del poeta. Di questo successo strabocchevole l'Ariosto non fu testimone; e non è neppure certo che ad una simile udienza (udienza borghese, poiché tanti

⁷ Una lettera di Ippolito Calandra a Federico Gonzaga, in data 7 maggio 1516, informa che l'Ariosto è giunto a Mantova con una cassa di libri e che, distribuitone alcuni ai maggiorenti della corte, attende a vendere gli altri (cit. da G. Fumagalli, *La fortuna*, cit., 18).

⁸ Le notizie sulle edizioni ariostesche si ricavano in primo luogo dalla già cit. Fumagalli (cfr. il cap. «Le edizioni, i commenti, le note», *op. cit.*, 17-56) e dalle due bibliografie ariostesche di J. Ferrazzi e di Agnelli e Ravagnani, già cit. Non vi è accordo tra le fonti. Il vecchio lavoro di U. Guidi (*Annali delle edizioni e delle versioni dell'«Orlando Furioso»* [...], Bologna, Guidi, 1861) per certe sue risultanze non è stato sostituito dai lavori posteriori; la Fumagalli è tornata sul problema delle edizioni cinquecentesche, contraddicendosi in parte (*La fortuna editoriale dell'«Orlando Furioso»*, «Emporium», ottobre 1932). Utili indicazioni si ricavano anche dai cataloghi di esposizioni bibliografiche ariostesche: Agnelli-Ravagnani, *Guida-catalogo della mostra bibliografica ariostesca* (Ferrara, Tip. Soc., 1933); D. Fava-D. Prandi, *Celebrazioni ariostesche. Catalogo della mostra bibliografica* [...] (Reggio Emilia, Polig. Reggiana, 1951); G. Cagnolati, *Mostra di edizioni ariostesche* (Reggio Emilia, Tecnostampa, 1974).

⁹ La prima edizione dei *Cinque canti* isolati è aldina; lo stesso anno 1545 il Manuzio pubblicava anche un'edizione del poema con i cinque canti incorporati a guisa di appendice. L'incorporazione è definitiva fin dall'edizione fiorentina dei Giunti del 1546. Cfr. C. Segre, *Studi sui «Cinque Canti»* in «Studi di Filologia Italiana», XII, 23-75, e la sua edizione delle *Opere minori* dell'Ariosto (Napoli, Ricciardi, 1955). Segnaliamo anche l'edizione dei *Cinque Canti* a cura di L. Firpo (Strenna Utet 1964).

esemplari di tante e tanto diverse edizioni, spesso illustrate ma non per questo particolarmente curate né pregevoli dal punto di vista tipografico, e perciò contenute nel prezzo, dovevano necessariamente essere assorbite da un pubblico vasto, non più limitato al mondo delle corti e dei dotti) egli avesse deliberatamente mirato, se è esatto che col suo poema egli ha inteso redigere in primo luogo il codice di galanteria e d'amore di una società sapientemente epicurea e sensuale, « un lavoro finissimo di cesello che solo spiriti colti e delicati potessero gustare »¹⁰.

Tuttavia, è proprio a questo successo popolare (o borghese, come forse è meglio precisare) che dobbiamo essere attenti, per poter cogliere analogie e diversità del corrispondente fenomeno francese. Se il giudizio, a suo tempo formulato da Edgar Quinet, sulla scia del Sismondi e del nascente liberalromanticismo, può apparirci oggi eccessivamente intriso di moralismo (gli eroi ariosteschi sarebbero i soli eroi espressi – e peggio, esprimibili... – dal genio nazionale italiano nel campo dell'epica, perché « l'Italia sola non ha eroe nazionale, non le resta che demolire gli altri. I prodi del Nord diventano zimbello alle facezie delle grasse borghesie meridionali »)¹¹, non appare negabile che esso racchiuda un certo nucleo di verità, utili per una comprensione delle ragioni di questo successo popolare italiano. Non andrà dimenticato, infatti, che il *Furioso*, con i suoi 38.000 versi, è di gran lunga il più mastodontico – e perciò, in linea di principio, il più ostico – di tutti i grandi poemi ai quali lo si potrebbe paragonare, raggiungendo da solo la lunghezza dell'*Iliade* (15 mila versi), dell'*Odissea* (13.000) e dell'*Eneide* (10.000) sommate assieme; onde al suo confronto la *Gerusalemme*, con i suoi 15.000 versi, e la *Commedia*, con 14.000, ritrovano di colpo proporzioni ragionevoli e fin modeste.

Certamente nel *Furioso* lievitano numerose tematiche suscettibili di un'udienza universale: vi corre come un istintivo presagio della grande avventura che attende l'Europa della prima metà del Cinquecento attraverso le scoperte geografiche ed una prima ricognizione completa dell'orbe terraqueo, l'ansia presaga di un grande allargamento del visibile (di segno contrario a quell'allargamento dell'invisi-

¹⁰ Fumagalli, *op. cit.*, 18.

¹¹ Cit. da J. Ferrazzi, *op. cit.*, 93.

bile di cui aveva sognato Dante), un ansito di cosmopolitismo, una aspirazione forse imprecisa ma percettibile all'incontro con altre civiltà, segnatamente dell'Oriente; e nel gusto per il meraviglioso vi è forse l'intuizione dell'imminente dilatazione dei poteri dell'uomo, della nuova dimensione che sta per aprirsi alle sue capacità di operare in seno al creato, anche nel senso di dominare meglio e persino di stravolgere la natura. Motivi questi recepibili da qualsiasi cultura e perciò, teoricamente, anche esportabili verso il mondo francese. Ma, e in questo forse ha ragione il Quinet, un simile mondo ideale (qui tratteggiato a grandissime linee) riceveva il suo definitivo coronamento da una pennellata che era, e non poteva non essere, solo italiana (e che in ogni caso non era automaticamente trasferibile nel mondo francese): una segreta, ma non poi tanto, dimissione che dal piano politico rimbalzava su quello morale e non avrebbe risparmiato neppure, nei prossimi decenni, quello religioso, una felicità, forse, in ogni caso una letizia, conquistata però, o più semplicemente pagata « a prezzo d'oblio »; ed è proprio questo inespportabile (in direzione del mondo francese) elemento che faceva dei personaggi ariosteschi degli eroi del loro tempo (onde le 136 edizioni), popolari, anche, ma con una inconfondibile intonazione di lettura: è l'Italia, e non solo Orlando che beve il filtro fatale, e l'Italia è ancora Bradamante precipitata nella grotta di Merlino e prigioniera degli incantesimi del palazzo di Atlante, come Olimpia esposta alle brame dell'orca, o Angelica « che s'invola senza posa alle insidie di troppo ardenti amatori »...¹².

Questo — non solo questo, ma anche questo — il pubblico italiano capì subito; o quanto meno risulta legittimo credere che anche in questo senso leggesse il poema, andando incontro o contro le intenzioni profonde dell'autore, è problema che non possiamo affrontare qui. Ma proprio questo (che sembra a noi connotazione fondamentale e qualificante del *Furioso*) non potevano leggerci i francesi, posti in una situazione storica e sociologica, e di riflesso morale e ideologica, esattamente opposta a quella della raffinata ma imbecille civiltà che esprime il *Furioso*, tutto risonante del fragore di armi che invece cozzano tra loro per nulla, del sibilo di gran fendenti menati nel vento. Ovvio che, escluso da questo tipo di lettura alla quale non

¹² *Ibid.*

poteva avere accesso, il pubblico francese abbia ricercato nel poema un altro nutrimento, anche se questa lettura alternativa comportava dei rischi, di sostanziale impoverimento (sempre secondo la nostra ottica).

Una constatazione, in ogni caso, si impone, per quanto concerne il mondo francese: che la simpatia dei lettori, quanto meno in un primo momento, va all'autore delle *Rime* e allo scrittore di teatro al tempo stesso e nella stessa misura che al poeta del *Furioso*. Cronologicamente, anzi, il poeta lirico viene prima: il più antico esempio di imitazione dell'Ariosto in francese di cui si abbia notizia è dovuto, come nel caso del Petrarca¹³, al re di Francia in persona, Francesco I, e concerne la traduzione — o l'adattamento — di uno dei *Capitoli* del poeta reggino, l'VIII, che diviene, nella raccolta di poesie che al Re cavaliere si attribuiscono, l'*Épître XXVI*¹⁴. Suona implicita conferma di quanto andiamo proponendo anche il fatto che, come vedremo meglio in seguito, i grandi poeti del gruppo della Pléiade, Ronsard, Du Bellay, Baïf, Magny, per le loro imitazioni dell'Ariosto, attingeranno simultaneamente alle *Rime* e al *Furioso*, con una certa preferenza tuttavia, o quanto meno con una maggiore frequenza, per le *Rime* rispetto al poema maggiore. E sempre a proposito di questa simultaneità di registri ricordiamo che, se la prima traduzione francese del *Furioso* risale al 1543, all'incirca contemporaneo è l'arrivo in Francia dell'opera teatrale ariostesca, materializzatosi mediante la traduzione di una prima commedia, i *Suppositi*, che risalgono al 1545 e che diventano, nel rifacimento francese, ad opera di Jacques Bourgeois, la *Comédie très élégante des amours d'Erostrate et Polymnes*¹⁵.

¹³ Cfr. *supra*, il nostro studio sulle *Prime traduzioni del «Canzoniere»*.

¹⁴ *Poésies du Roi François Ier* [...] (ritrovate e pubblicate da A. Champollion-Figeac, Parigi, Imprimerie Nationale, 1847), 150-52. Riteniamo di fare cosa utile riproducendo in appendice questa preziosa testimonianza della prima fortuna dell'Ariosto in Francia.

¹⁵ Un esemplare di questa traduzione, per lungo tempo considerata perduta, è stato recentemente ritrovato nella Biblioteca Municipale di Versailles. Una seconda traduzione dei *Suppositi* con il titolo *Les Abusez*, a cura di J.P. de Mesmes, apparirà nel 1552 (con testo italiano a fronte; una riedizione del 1585). Questa commedia ariostesca avrà una certa posterità nella letteratura drammatica francese del XVI sec., poiché essa entra, in varia misura, nella genesi di varie commedie originali, *Les Desguisez* di Jean Godard (pubblicata nel 1594), *Les Escoliers* di François Perrin (apparsa nel

Simultaneità di registri può anche significare esitazione: né vi è motivo di sorprendersi constatando che il mondo francese reagisce con una certa cautela di fronte al poliedrico talento e al variopinto mondo del poeta reggino. Clément Marot, ad esempio, che ha avuto una parte così importante nel far conoscere ai suoi compatrioti il *Canzoniere* petrarchesco, benché abbia soggiornato a Ferrara nel 1535, due soli anni dopo la scomparsa del Nostro, non mostra, nella sua opera, di aver provato la minima attrazione per il mondo poetico ariostesco. Non si può certo pensare che, nel piccolo mondo della corte estense, dove egli entra in contatto anche con letterati italiani (come il Tebaldeo), non abbia colto gli echi di un'opera che, proprio di quell'ambiente, era stata una manifestazione emblematica e riassuntiva; il suo silenzio ha dunque il significato di un rifiuto. Non diverso il valore di un analogo silenzio che si registra presso i poeti della scuola lionese, il gruppo principale di scrittori che precede e in parte si oppone alla veniente Pléiade, ed in particolare presso il più grande fra essi, Maurice Scève: anche se in questo caso è forse possibile motivare ideologicamente il rifiuto, il rigoroso platonismo dei poeti lionesi, il rarefatto idealismo entro il quale si racchiudono rischiando il supremo isterilimento rappresentando un ostacolo difficilmente superabile per una spontanea comprensione e partecipazione alla sorridente sensualità, alla solare accettazione della vita che caratterizzano la poesia ariostesca.

Il giudizio di Du Bellay, dal quale abbiamo preso le mosse, si ridimensiona in tal modo, chiarendosi per quello che esso è veramente, un giudizio di parte: il giudizio di una scuola, la Pléiade, come diremo meglio tra breve. Nel frattempo continuano i tentennamenti: nel 1548, cinque anni dopo la pubblicazione della prima traduzione francese del *Furioso*, a un fine letterato come Charles Estienne può accadere l'infortunio di menzionare, nella sua introduzione alla traduzione della commedia degli *Ingannati*, degli Intronati senesi, il poeta di Reggio con il nome di Pietro e, confondendolo evidentemente con l'Aretino, di assegnargli non soltanto la *Lena* e il *Negromante*, ma

1586) e *Les Corrivaux* di Jean de La Taille (che risale al 1572). Delle altre commedie dell'Ariosto, solo il *Negromante* sarà tradotto in francese (da Jean de La Taille, nel 1572). Per tutta questa parte, riportarsi al Cioranescu, *L'Ariosto en France*, cit., I, 300-307.

anche il *Marescalco*, una delle cinque commedie, per l'appunto, dell'Aretino stesso¹⁶.

Al solito, una chiave preziosa per sciogliere questo complesso chiaro-oscuro ci è offerta da Montaigne, anche – o forse appunto perché – il suo testo è assai tardivo e ci porta verso gli anni '80.

Le « coquetteries » da letterato dell'autore degli *Essais* sono troppo note perché ci si debba sorprendere constatando come egli abbia voluto impreziosire il suo testo con citazioni, nelle quali un largo spazio è fatto anche ad autori italiani, Dante, il Tasso, e via dicendo; e che un certo posto, sotto questa rubrica, sia fatto anche all'Ariosto, che Montaigne cita alcune volte, riproducendone in due luoghi diversi alcuni versi. Pure, Montaigne non aveva una particolare stima dell'autore del *Furioso*, e si è anche dato la pena di motivare il suo giudizio negativo. Lo fa nel capitolo X del secondo libro degli *Essais*, che ha appunto per titolo *Des livres*, in cui egli ci fa parte delle sue antipatie e simpatie, delle sue preferenze e delle sue sordità nel campo delle letture, costruendo in qualche modo e a grandi linee una sua « biblioteca ideale ». Parlando dei poeti, Montaigne si dichiara incondizionato ammiratore di Virgilio a causa, afferma, della esemplare linearità della scrittura e del sobrio nitore del suo mondo poetico; e soli possono essere considerati buoni, prosegue, i poeti che hanno fatto come lui:

je voy que les bons et anciens Poëtes ont evité l'affectation et la recherche, non seulement des fantastiques elevations Espagnoles et Petrarchistes, mais des pointes mesmes plus douces et plus retenues qui font l'ornement de tous les ouvrages Poëtiques des siècles suyvens¹⁷.

E qui soccorre l'esempio dell'Ariosto: mediocri poeti quelli che non sanno fare come Virgilio, ma si abbandonano al contrario ai discutibili piaceri dei disordinati voli fantastici:

Cette mienne conception se reconnoit mieux qu'en tout autre lieu en la comparaison de l'*Aeneide* et du *Furieux*. Celuy-là, on le voit aller à tire d'aisle, d'un vol haut et ferme, suyvant toujours sa pointe; cettuy-ci

¹⁶ *Les Abusez* [...], Parigi, E. Groulleau, 15548 (malgrado la conformità del titolo, da non confondersi, ovviamente, con *Les Abusez* del 1552 di J.P. de Mesmes, cit. alla nota precedente). La svista dell'Estienne è segnalata per la prima volta da P. Toldo, *La Comédie française de la Renaissance*, in R.H.L.F. 1897, p. 379.

¹⁷ *Essais*, ed. Plattard, II, X, p. 116.

voleter et sauteler de conte en conte comme de branche en branche, ne se fiant à ses aisles que pour une bien court traverse, et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine et la force luy faille¹⁸.

Non ha soltanto il fiato corto, del resto, l'Ariosto, ma racconta anche delle storie che a Montaigne non interessano. Nella sua biblioteca ideale l'autore degli *Essais* ha previsto infatti anche un settore di libri « simplement plaisants », e in questo particolare settore è disposto ad accogliere alcuni moderni, il Boccaccio anzitutto, e poi Rabelais, ed anche i *Basia* di Jean Second¹⁹, e cioè uno dei libri più imitati ed oggi più dimenticati del Cinquecento: ma non l'Ariosto, né un altro dei più famosi « best sellers » del suo tempo, le storie di Amadigi. Non li ha mai amati, precisa, neppure quand'era giovane; e poiché non teme il paradosso, lo spingerà fino in fondo, accomunando nella condanna persino il buon Ovidio:

Je dirai encore cecy, ou hardiment ou temerairement, que cette vieille ame poissante ne se laisse plus chatouiller non seulement à l'Arioste mais encores au bon Ovide: sa facilité et ses inventions, qui m'ont ravy autrefois, à peine m'entretiennent-elles à cette heure²⁰.

Perché lo cita, allora? La risposta non è difficile, ed illuminante appare il contesto in seno al quale ricorrono le due citazioni ariostesche che abbiamo individuato negli *Essais*. Nei due casi l'Ariosto è invocato come autorità di cui è lecito servirsi per « trancher » in un ipotetico dibattito che ruoti intorno a temi della vita militare o cavalleresca. Montaigne discute delle legittimità di ricorrere all'astuzia o all'inganno, oltre che alla forza, per trionfare dell'avversario? (I, 6: *L'heure des parlemens dangereuse*). Ecco la solita cascata di episodi, di esempi contraddittori, chi dice una cosa e chi dice un'altra. E cosa dice l'Ariosto?

Fu il vincer sempre mai laudabil cosa
Vincasi o per fortuna o per ingegno²¹.

¹⁸ *Loc. cit.*, 117.

¹⁹ Jean Everaerts, umanista olandese (1511-1536). La sua opera, pubblicata a Utrecht nel 1541, sarà ripubblicata a Parigi nel 1561 da A. Wechel e conoscerà uno straordinario successo.

²⁰ *Loc. cit.*, 113.

²¹ *Fur.* XV, I.

Con il che, evidentemente, il problema è risolto, mentre resta il dubbio se Montaigne abbia anche solo intravisto l'ironia che si nasconde dietro il disinvolto cinismo qui ostentato dall'autore del *Furioso*.

Altra occasione, in altra circostanza (II, 9: *Des armes des Parthes*): Montaigne lamenta la mollezza dei costumi contemporanei, ed in particolare che gli uomini d'arme non vogliano più indossare la corazza se non all'ultimo momento, quando lo scontro è già iniziato, e cioè troppo tardi. Gli antichi facevano diversamente e non avevano nessuna difficoltà a tenere indosso l'armatura per giorni interi, così dovrebbero fare i nostri giovani d'oggi, invece di mostrarsi tanto rammoliti. Cosa dice infatti l'Ariosto?

L'usbergo in dosso aveano e l'elmo in testa
Dui di quelli guerrier, de i quali io canto,
Né notte o dì, dopo ch'entraro in questa
Stanza gli haveano mai messi da canto,
Che facile a portar come la vesta
Era lor, perché in uso l'avean tanto²².

Il fraintendimento pare qui più pesante, poiché non vi è dubbio che questi guerrieri che giorno e notte si tengono indosso, ben serrate, le loro pesanti corazze paiono all'Ariosto solo ridicoli, e non vi è dubbio del pari che Montaigne ha colto ben poco di questa intima derisione con la quale il poeta di Armida ha raffigurato i fasti di una cavalleria nella quale era ormai incapace di credere.

Come ha dunque letto il *Furioso*, Montaigne? La risposta è implicita in quell'accostamento che gli abbiamo visto fare poc'anzi, tra il poema ariostesco e gli Amadigi: il fatto interessante però è che questa assimilazione non è solo sua, ma di larga parte della cultura francese cinquecentesca.

* * *

Il 1543, come abbiamo già accennato, è l'anno che vede la pubblicazione della prima traduzione francese del *Furioso*, traduzione anonima, attribuita senza fondamento a Jean Martin (il traduttore del Caviceo e del Sannazaro, del *Sogno di Polifilo* e degli *Asolani*) e rea-

²² *Fur.* XII, 30.

lizzata a Lione dall'editore Sulpice Sabon²³. Traduzione fortunata poiché avrà diritto, in poco più di venticinque anni, tra il '43 e il '71, a 12 ristampe (di cui 3 lionesi e 9 parigine), e che sarà sostituita più tardi nel favore del pubblico da una nuova traduzione, dovuta a Gabriel Chappuys (altra importante figura di « italianisant » cinquecentesco)²⁴. La traduzione del Chappuys²⁵, tuttavia, non è che un rimaneggiamento di quella anonima del 1543; essa avrà comunque sei riedizioni, tra il 1576 e la fine del secolo, tutte lionesi²⁶.

Diciotto edizioni, dunque, di questa prima traduzione del *Furioso* in poco più di mezzo secolo: bisogna guardarsi dal trarre conclusioni affrettate da un simile dato, apparentemente confortante. La traduzione del 1543, sostanzialmente ripresa, se pure con qualche correzione, dal Chappuys nel '76, è, quanto alla fedeltà del testo, semplicemente catastrofica: l'anonimo autore, si direbbe, conosceva appena l'italiano, e incorre perciò in una serie di errori macroscopici, di cui

²³ La pubblicazione è preceduta da una introduzione di Jean Des Gouttes, il che ha ingenerato l'equivoco che questo oscuro letterato lionesse fosse l'autore della traduzione. In realtà, proprio nella sua introduzione, il Des Gouttes prende le sue distanze dal traduttore, di cui parla in terza persona, e sottolinea la sua funzione di semplice intermediario, tra il traduttore stesso e il Cardinale Ippolito d'Este, arcivescovo di Lione, cui l'opera è dedicata. I documenti non consentono di penetrare il mistero che avvolge il nome di questo primo traduttore: il privilegio, dato a Parigi il 7 marzo 1543, per sei anni, è accordato a Jean Thelusson, che risulta essere però lo stampatore, che ha impresso il libro per conto dell'editore Sulpice Sabon.

²⁴ Lione, 1576. La personalità del Chappuys (nipote di Claude Chappuys, poeta «blasonneur» del tempo di Marot, anch'esso quasi dimenticato) non ha avuto diritto sin qui ad uno studio che ne puntualizzi adeguatamente le benemerite. L'opera da lui svolta a favore della diffusione della cultura italiana in Francia è imponente: traduzioni dal Doni (*Les mondes célestes, terrestres et infernaux* [...], 1578), dal Guazzo (*La civile conversation*, 1579), dal Giraldo (*Les Dialogues philosophiques*, 1585), dall'Equicola (*La Nature d'Amour*, 1584), dal Castiglione (*Le Parfait Courtisan*, 1585), dal Botero (*La Raison et gouvernement d'Etat*, 1599), Per un primo approccio, cfr. Balmas-Valeri, *L'età del Rinascimento in Francia* (Firenze, Sansoni, 1968), 563-64, 725-26 e *passim*.

²⁵ Oltre a ritoccare superficialmente la traduzione anonima del 1543, il Chappuys ha aggiunto di suo la traduzione di due continuazioni del poema ariostesco (che, come è noto, il suo autore, sul modello dell'*Eneide*, lasciò interrotto): i *Cinque Canti* dell'Ariosto stesso e *La Morte di Ruggiero* di G. Battista Pescatore. Cfr. Gioranescu, *op. cit.*, I, 92-94.

²⁶ Ricaviamo l'indicazione del numero complessivo di queste edizioni della prima traduzione del *Furioso* dalle fonti sopra citate, le bibliografie ariostesche (in particolare il Cagnolati: cfr. nota 8) e il Gioranescu, ma ci incombe l'obbligo di aggiungere che una bibliografia delle edizioni ariostesche in Francia (edizioni in italiano e traduzioni) che offra un minimo di garanzie scientifiche è ancora da scrivere.

ci si potrebbe indignare, ma di cui conviene piuttosto sorridere. François de Rosset, che si cimenterà anch'egli, agli inizi del Seicento, in una traduzione del *Furioso*²⁷, non esiterà a definirla una « ordure », individuandovi ben duemila errori o fraintendimenti. Per permettere al lettore di farsi un'idea di come stanno le cose ci limiteremo a qualche esempio, cominciando dalla traduzione di un'ottava del canto II, in cui è descritto il duello tra Rinaldo e Sacripante.

Scriva l'Ariosto:

Ecco Rinaldo con la spada addosso
A Sacripante tutto s'abbandona
E quel porge lo scudo, ch'era d'osso
Con la piastra d'acciar temprata e buona.
Taglia Fusberta, ancor che molto grosso:
Ne geme la foresta e ne risuona²⁸.

« Voicy Regnault qui avec l'espée au doz – inizia baldanzosamente il nostro traduttore – s'abandonne tout à Sacripant; et celui luy jecte au devant l'escu, qui estoit d'os avec les plastrons d'acier bon et bien trempez ». Rinaldo combatte dunque con la spada dietro il dorso, e non si lascia cadere addosso a Sacripante con la spada in pugno, ma si abbandona (?) a lui; Sacripante, a sua volta, non para il fendente piazzando dinnanzi a sé lo scudo per difendersi, ma si sbarazza dello scudo stesso, gettandolo dinnanzi al suo avversario. « Flamberge taille, encor que la forest en plaigne et resonance moult hautement », prosegue il traduttore: e non si capisce chi, né che cosa tagli Fusberta, la spada di Rinaldo, e meno ancora perché, né di che cosa la foresta si lamenti.

Ma non vi è soltanto Sacripante che getta lo scudo, né Fusberta che compie il suo dovere di spada malgrado i lamenti della foresta: nello stesso canto II lo stesso Sacripante muore... per rinascere al canto seguente. « Io parlo di quell'inclita donzella – scrive l'Ariosto – per cui re Sacripante in terra giacque »; e l'anonimo traduce: « ...ceste noble pucelle, pour qui le Roy Sacripant mourut »²⁹. I controsensi

²⁷ *Le divin Arioste, ou Roland le Furieux* [...], Parigi, 1615, 2 vol. La traduzione contiene anche « la suite de cette histoire continuée jusques à la mort du paladin Roland, conforme à l'intention de l'auteur ».

²⁸ *Fur.* II, 10.

²⁹ *Fur.* II, 31.

non si contano, infatti, in questa traduzione del 1543: Bradamante continua il suo cammino, « fatto ch'ebbe il re di Circassia / battere il volto dell'antica madre »³⁰. Si tratta sempre di Sacripante: il nostro traduttore, non soltanto non comprende l'espressione italiana, ma non ricorda di averlo fatto morire due ottave più sopra, e traduce letteralmente: « Et apres que le roy de Circassie eut faict battre la face de l'antique mere... ». Non si vede come un morto possa abbandonarsi a gesti tanto sconvenienti.

È dunque certo che queste traduzioni non hanno reso un vero servizio alla causa della conoscenza dell'Ariosto in Francia. Vi sono poi altre considerazioni da fare. La prima è che questa traduzione del poema ariostesco, come lo si sarà già rilevato, è in prosa e che, in questa sua nuova veste, l'opera viene presentata al pubblico francese non come un poema ma come un romanzo. La seconda riguarda la localizzazione ideale, e persino ideologica del *Furioso*, che il traduttore, con un apposito indirizzo poetico, colloca chiaramente nella discendenza degli *Amadigi*:

Si d'Amadis la tresplaisante histoire
Vers les François a eu nouvellement
Tant de faveur de credit et de gloire
Parce qu'elle est traduite doctement
Le Furieux qui dict si proprement
D'armes, d'amours et de ses passions
Surpassera en ce totalement
Avilissant toutes traductions³¹.

Risulta in tal modo definita quella che è stata la prima e la più importante udienza che il *Furioso* si è assicurata in Francia nel Cinquecento. Privato della sua veste poetica, il poema perde parte della sua peculiarità, la possibilità stessa di essere individuato come un'opera fortemente originale, ricade nel solco dei « dérimages », i rifacimenti in prosa dei poemi cavallereschi che iniziano la loro voga in Francia già nel Quattrocento con Jean Wauquelin, David Aubert, Jean d'Outremeuse³²; e si confonde con quella letteratura popolare che trova la sua più significativa espressione negli *Amadigi*. Lo ab-

³⁰ *Fur.* II, 33.

³¹ Riprodotto dal Cioranescu, II, 225.

³² Cfr. Balmas-Valeri, *op. cit.*, 111-112.

biamo visto nel caso di Montaigne, il *Furioso* appare all'autore degli *Essais* un'opera di evasione, senza vera profondità, proprio come gli *Amadigi*³³. E la coincidenza delle date offre una nuova conferma: se la traduzione del *Furioso* è del 1543, è tra il 1540 e il 1548 che viene portata a termine la traduzione in francese dallo spagnolo della prima parte (8 libri) dell'immensa saga delle avventure di Amadis de Gaula (che ne conta in totale 24); mentre quel Gabriel Chappuys che abbiamo già menzionato e che vorrà farsi nella seconda metà del secolo traduttore dell'Ariosto ha legato il suo nome alla traduzione di ben sette dei libri delle storie di Amadigi. Osserviamo per inciso che, da questo punto di vista, il *Furioso* condivide la sorte dei due poemi che lo avevano preceduto, l'*Innamorato* (tradotto con il titolo di *Roland l'amoureux* nel 1549)³⁴ e il *Morgante* (tradotto fin dal 1519 con il titolo di *Morgant le geant*)³⁵, anch'essi assimilati, grazie all'identità della materia e alla sostanziale analogia delle variazioni tematiche che anche gli autori dei « dérimages » si permettono rispetto ai loro modelli, ai rifacimenti in prosa dell'epopea medievale che, segnata-

³³ Acquistano un implicito valore di confessione i rinnovati inviti dei traduttori delle storie di Amadigi a leggere in chiave simbolica, a penetrare il senso anagogico di quelle vicende e di quelle avventure. Abbiamo già segnalato il caso di Jacques Gohory, traduttore, oltre che del Machiavelli, del *Dixiesme Livre d'Amadis de Gaule* (1552), che segnala ai suoi lettori la possibilità di reperire nel suo testo « un exemple et patron de Chevalerie, courtoisie et discretion qui leur elevast le coeur à la vertu, enseignant les actes qu'ilz doivent ensuyvre ou éviter », esortandoli a leggerlo con il rispetto con cui ci si avvicina alle storie degli antichi, « ainsi que les sages anciens ont caché souz fables de dieux et infinies fictions poëtiques la cognoissance sacrée des secretz de nature ». Non diversamente, Jean Des Gouttes, nell'introduzione alla traduzione del *Furioso* del 1543, assicura il lettore che « le divin autheur de ce beau livre n'a pas seulement voulu repaistre les oreilles d'une coulante et fluxe volupté d'éloquence, mais y a mis... souz le voile de paroles plaisantes choses en quoy l'esprit de l'homme se peult merueilleusement delecter ». Il successo popolare degli *Amadigi* (e perciò del *Furioso*) va di pari passo con una progressiva distanziamento degli spiriti migliori, o dei letterati più intensamente impegnati: così Jodelle, che definisce i romanzi cavallereschi contemporanei (nella cui categoria, come abbiamo visto, il *Furioso* in prosa finisce col rientrare) « la resverie de noz peres, la corruption de nostre jeunesse, la perte du temps, le jargon des valets de boutique, le tesmoignage de nostre ignorance », invitando gli scrittori contemporanei a non più « embabouiner la France de ces menteries Espagnoles et avecques nostre deshonneur retracer les faulx pas des estrangers » (O.C., ed. Balmas, I, 88 e 92-93).

³⁴ Ad opera di Jacques Vincent, che ha legato il suo nome anche alla traduzione di *Palmerin d'Olive* (1553), una continuazione degli *Amadigi*.

³⁵ Cfr. *Dictionnaire des Lettres Françaises, XVI^e siècle* (Parigi, 1951), 528.

mente nella prima metà del secolo, godono in Francia un tale favore da costituire una delle principali fonti di reddito degli editori.

L'aspetto veramente determinante del fenomeno ci sembra essere, ripetiamo, la traduzione in prosa, che snatura, in maniera sottile ma irreparabile, l'opera ariostesca, privandola del suo supporto più prezioso che ne garantisce il delicato equilibrio tra fantasia e ironia, partecipazione e distacco, e solo a questo prezzo le assicura una larga circolazione a livello popolare. Poiché vi saranno anche due tentativi di traduzioni in versi del *Furioso*, nel Cinquecento, uno ad opera di Jean Fornier, nel 1555 (i primi quindi canti)³⁶ e l'altro ad opera di Jean de Boyssières, nel 1580 (i primi dodici canti)³⁷: ma non avranno alcun successo. La stessa oscurità delle personalità dei traduttori denuncia la marginalità di queste imprese³⁸. Ugualmente senza seguito resterà la traduzione (in versi) del famoso canto XXVIII del *Furioso*, realizzata, questa, da un letterato di qualche fama, Nicolas Rapin, nel 1572³⁹. E quando finalmente alcuni grandi poeti si accosteranno al *Furioso*, non sarà per tradurlo, ma per imitarlo. Nascerà allora quella singolare pagina della storia della poesia cinquecentesca francese che è rappresentata dalle *Imitations de l'Arioste*⁴⁰ e che vede la parteci-

³⁶ Parigi, M. Vascosan. L'edizione ha diritto ad un'imitazione, realizzata lo stesso anno dal Plantin a Anversa. Cfr. H. Vaganay, *Le premier essai de traduction du Roland furieux en vers français*, «La Bibliofilia», X (1908), 281-292.

³⁷ Lione, Th. Ancelin. Il Boyssières aveva già pubblicato, nel 1578 a Parigi e nel 1579 a Lione, le traduzioni in versi del 1° e del 2° canto del *Furioso*.

³⁸ Si sa molto poco di Jean Fornier, che era originario di Montauban e probabilmente di religione riformata. I suoi interessi letterari, quali le sue opere ce li documentano, dovevano essere assai vari, se può spaziare dalla poesia sentenziosa (*Uranie*), alla traduzione delle *Passioni d'amore* di Partenio di Nicea (*Les affections de divers amans*, Parigi, Robinot, 1555), dalla poesia erotica alla storia degli Albigesi! Segnaliamo tuttavia che Fornier è il primo poeta francese che tenta di acclimatare nel suo paese l'ottava ariostesca, di cui cerca di rispettare l'esigente schema ritmico, usando, per la sua traduzione, non l'alessandrino ma il decasillabo (cfr. Ph. Martinon, *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France*, Parigi, Champion, 1912, 531-32). La sola circostanza che pare veramente meritevole di segnalazione, a proposito della traduzione di Jean de Boyssières, è l'impiego, da parte di questo poeta, di una grafia vagamente fonetica, del tipo di quelle preconizzate da J. Péletier, L. Meigret o J.A. de Baïf. Sulla sua opera poetica cfr. M. Raymond, *L'influence de Ronsard sur la poésie française* (Parigi, Champion, 1927), II, 146-155.

³⁹ Parigi, L. Breyer. La notorietà di Nicolas Rapin è soprattutto legata alla sua partecipazione alla redazione della *Satyre Ménippée* (1594), ma la sua personalità possiede contorni più complessi e variamente interessanti. Cfr. Balmas-Valeri, *L'età del Rinascimento*, cit., 429-30 e bibliografia *ivi*, 702.

⁴⁰ Questa importante pagina della storia letteraria francese cinquecentesca solle-

pazione di Mellin de Saint-Gelais, Jean-Antoine de Baïf, Louis d'Orleans e soprattutto Philippe Desportes. A questo punto però l'Ariosto diventa non tanto un modello quanto un pretesto per nuove creazioni che di ariostesco hanno appena lo spunto iniziale. Il Desportes, ad esempio, avrà l'ambizione di completare il poema che, come è noto, si arresta con la morte di Rodomonte, e accompagnerà l'eroe saraceno nella sua discesa agli inferi e nel suo viaggio nell'oltre tomba; darà anche un seguito alle vicende di Angelica. Potrà bastare, per concludere questa parte, riprodurre il giudizio del Cioranescu, che considera tutte queste opere come l'espressione di « un courant poétique qui comprend la poésie comme une complainte douce et languoureuse et dont l'idéal artistique n'est pas le beau mais seulement le joli »⁴¹.

* * *

Altri contenuti era possibile estrarre dall'insieme dell'opera dell'Ariosto. Scartato quello che sembra forse a noi il più caratteristico, ma che è anche più difficile da cogliere, la sapiente mistura di idealismo e di sensualità, la contemperazione di fantasia e sorriso, di esuberante accettazione e di malinconia, restava aperta la possibilità di una lettura più facile, consistente nel fare dell'Ariosto un poeta d'amore. Questa, la direzione verso la quale si orienterà la Pléiade: quel giudizio di Du Bellay, dal quale abbiamo preso le mosse, trova largo riscontro proprio nel canzoniere dello stesso Du Bellay, l'*Olive*, pubblicato nel 1550, dove è possibile rilevare che quasi una ventina dei 115 sonetti che costituiscono la raccolta sono delle imitazioni ariostesche: otto sonetti sono direttamente tradotti da altrettanti sonetti dell'Ariosto, mentre altri dieci prendono le mosse da stanze del *Furioso*, con margini di rielaborazione, comunque, sempre abbastanza ristretti⁴². Du Bellay imita chiaramente, nella sua opera, modelli pre-

cita un'indagine indipendente e un apposito approccio bibliografico, che non possono trovare posto in queste note. Oltre alle opere già segnalate alla nota 6, ci limitiamo perciò a rinviare al capitolo «Le «imitations» du Roland Furieux» del libro del Cioranescu (*L'Arioste en France*, I, 104-170), che costituisce la base per ogni ulteriore indagine.

⁴¹ *L'Arioste en France*, I, 168.

⁴² Secondo H. Chamard, che per primo ha procurato un'edizione critica dell'*Olive* (1908), i sonetti tradotti da Du Bellay sono i seguenti: 22(7), 7(8), 6(10), 17(11), 12(18), 8(30), 10(33), 2(5), (il primo numero indica il sonetto ariostesco, il secondo

cedenti, poiché, com'è noto, così voleva la dottrina della scuola di cui egli è, con Ronsard, l'iniziatore, e perciò i suoi sonetti hanno quasi tutti una fonte individuabile. Si spazia da Petrarca a Ovidio a Orazio al Bembo: ma, se nessuna di queste « autorità » ricorre con l'insistenza dell'Ariosto, non si dovrà tacere che il lettore moderno si difende male contro un certo imbarazzo, dovendo constatare l'accostamento, all'autore del *Furioso*, di illustri ignoti (o quasi), Pietro Barbatì, Ercole Bentivoglio, Girolamo Volpe, F.M. Ranieri, anch'essi promossi, allo stesso titolo dell'Ariosto, al rango di ispiratori di Du Bellay...

Né il senso di disagio si dissipa quando si cerchi di approfondire le ragioni di questa scelta: i sonetti che Du Bellay ricava dall'Ariosto hanno in sostanza ben poco di tipicamente « ariostesco » e spesso si differenziano appena per la tematica ed anche per gli esiti formali dalla copiosissima produzione dei sonettisti italiani contemporanei accolta dal Giolito nelle sue antologie, dove Du Bellay per l'appunto è andato a cercare di preferenza i suoi modelli.

Valga qualche esempio. Il sonetto XXXIII dell'*Olive*, traduce, in parte « contaminando » anche una reminiscenza petrarchesca⁴³, il sonetto XIII dell'Ariosto. Riproduciamo in primo luogo i testi.

Son. XIII

Aventuroso carcere soave,
dove né per furor né per dispetto,
ma per amor e per pietà distretto
la bella e dolce mia nemica m'ave;

gli altri prigionì al volger de la chiave
s'attristano, io m'allegro: ché diletto
e non martir, vita e non morte aspetto,
né giudice sever né legge grave,

la numerazione dei sonetti dell'*Olive*). E. Caldarini, che ha recentemente ripubblicato l'*Olive* (Ginevra, Droz, 1974) giunge a conclusioni diverse, indicando i seguenti modelli ariosteschi per i corrispondenti sonetti di Du Bellay: 25(7), 10(8), 9(10), 20(11), 15(18), 11(30), 13(33). Diamo qui di seguito anche l'elenco delle imitazioni del *Furioso* che si incontrano nell'*Olive*: XLIV, 61-62(35), XLIV, 63-64(39), XLIV, 65-66(29), XXXIII, 63-64(47), XLV, 37-39(31), XXXII, 20-21(37), XXIII, 125-126(25), XXIII, 127(42), I, 42-43(97), VII, 11-14(71).

⁴³ La seconda quartina riprende la prima quartina del son. LXI del *Canzoniere*: «Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno...».

ma benigne accoglienze, ma complessi
licenziosi, ma parole sciolte
da ogni fren, ma risi, vezzi e giochi;

ma dolci baci, dolcemente impressi
ben mille e mille e mille e mille volte;
e, se potran contarsi, anche fien pochi.

XXXIII

O prison douce, où captif je demeure
Non par dedaing, force ou inimitié,
Mais par les yeulx de ma douce moitié,
Qui m'y tiendra jusq'à tant que je meure.

O l'an heureux, le mois, le jour et l'heure,
Que mon coeur fut aveq'elle allié!
O l'heureux noeu, par qui j'y fu' lié,
Bien que souvent je plain', souspire et pleure!

Tous prisonniers, vous etes en soucy,
Craignant la loy et le juge severe:
Moy plus heureux, je ne suis pas ainsi.

Mile doulx motz, doucement exprimez,
Mil' doulx baisers, doucement imprimez,
Sont les torments où ma foy persevere.
(ed. E. Caldarini)

La scelta è felice: il sonetto ariostesco, dei più tipici tra quanti sono usciti dalla penna dell'autore del *Furioso*, appare sospeso, in delicato equilibrio, tra la semplice ripresa di motivi di scuola ed una rielaborazione personale e trova, proprio nell'affiorare di una incomprimibile nota di sensualità, quell'accento che caratterizza i momenti migliori della lirica d'amore ariostesca. Il tema tradizionale, la prigionia dell'amante costretto ad una servitù che è simultaneamente gioia e tormento, è assunto con distaccata leggerezza: « aventuroso carcere soave », pretesto lieve, enunciato con enfasi che non inganna – e non vuole ingannare – nessuno, con una consapevolezza di sorriso che implica complicità del lettore. Invitato ad assistere alla celebrazione di un rito – la lamentazione dell'amante – perfettamente dissacrato, costui è avvertito fin dall'inizio che di null'altro si tratta se non di far calare – e colare – tra le maglie di un collaudato reticolo retorico un contenuto di verità – umano, forse, o personale, ma prima di ogni altra cosa, anch'esso poetico – dal significato sottilmente

dissonante rispetto al precetto al quale la convenzione imporrebbe di sacrificare. Con impalpabile ma non impercettibile ironia il tema dell'amante stravolto dalla passione impossibile per una beltà crudele e lontana è capovolto, e ad un ideale di macerazione e di ascesi se ne sostituisce un altro, il vagheggiare di amplessi e di carezze voluttuose, il farneticare vagamente « parallelo » di un appagamento perfetto, che le sue stesse connotazioni racchiudono in un ambito eminentemente ideale. Onde i « mille e mille e mille e mille » baci: tanti da non poter più essere contati, da non contare più, né per il loro numero, né per la loro qualità, da non esistere altro che per il loro valore di fantasticheria erotica, in cui la concupiscenza si trascende e si sublima.

Se si deve dare atto al Du Bellay di aver colto l'interesse singolare di questo sonetto – se ha pensato di tradurlo – si deve anche concludere che l'esito poetico da lui affidato al giudizio del tempo appare considerevolmente diverso, nella sua portata ultima, dal dato emozionale e stilistico dal quale ha preso le mosse. Accentuando – per imperfetta consapevolezza linguistica o per deliberata scelta ideologica, poco importa – la risoluzione in termini intellettualistici della sensualità del poeta italiano, il Du Bellay conclude ad una costruzione dai contorni più nitidi, dal disegno più equilibrato ed organico, forse, ma dove la chiarezza appare raggiunta al prezzo di un sacrificio quasi totale dello « sfumato » o dell'implicito e lieve, ma essenziale, ammiccamento della costruzione ariostesca.

Le « benigne accoglienze », i « complessi licenziosi », le « parole sciolte / da ogni fren », i « dolci baci dolcemente impressi », solo sognati dal poeta italiano (« io m'allegro: che' diletto... aspetto »), in un tumulto sentimentale e sensuale che trova nel suo carattere di fantasticheria la sua definizione e il suo appagamento, diventano, nella trasposizione francese, realtà ben più concrete (« Sont les tourments où ma foy perseverer »), vagamente mortificate dalla schematicità geometrica dei quattro emistichi nei quali risultano racchiusi; e al tempo stesso ne risulta alquanto appesantita la portata, per l'evidente trascendimento dall'ambito dell'eroticismo a quello della licenziosità.

Diverso il discorso per quanto concerne il sonetto XX, che dà luogo al sonetto XI dell'*Olive*. Anche in questo caso, prendiamo le mosse da un confronto dei testi.

Son. XX

Chiuso era il sol da un tenebroso velo
che si stendeva fin all'estreme sponde
de l'orizzonte, e murmurar le fronde
e tuoni andar s'udian scorrendo il cielo;

di pioggia in dubbio o tempestoso gelo,
stav'io per ire oltra le torbid'onde
del fiume altier che 'l gran sepolcro asconde
del figlio audace del signor di Delo;

quando apparir su l'altra ripa il lume
de' bei vostri occhi vidi, e udii parole
che Leandro potean farmi quel giorno.

E tutto a un tempo i nuvoli d'intorno
si dileguaro e si scoperse il sole;
tacquero i venti e tranquillossi il fiume.

XI

Des ventz emeuz la raige impetueuse
Un voyle noir etendoit par les cieux,
Qui l'orizon jusq'aux extremes lieux
Rendoit obscur, et la mer fluctueuse.

De mon soleil la clarté radieuse
Ne daignoit plus aparoitre à mes yeulx,
Ains m'aconçoient les flotz audacieux
De tous costez une mort odieuse.

Une peur froide avoit saisi mon ame
Voyant ma nef en ce mortel danger,
Quand de la mer la fille je reclame,

Lors tout soudain je voy' le ciel changer,
Et sortir hors de leurs nubileux voyles
Ces feux jumeaux, mes fatales etoiles.

Ancora una volta la rielaborazione ariostesca di un luogo comune della poesia amorosa – il potere lenificante della visione dell'amata, che vale a placare il tumulto del cuore e degli elementi – appare connotata in maniera originale: il carattere ideale – ed estenuato – dell'occasione poetica è costantemente corretto da una serie di annotazioni realistiche e la fantasticheria, sempre pericolosamente minacciata di risolversi in puri termini intellettualistici, si trasforma in un bozzetto vero, in cui si delineano immagini concrete, il grande fiume

padano dalle onde fangose, il tumultuoso trascorrere delle nubi, il rimbombo del tuono, il sentore della pioggia vicina, trasportato dal vento. Diresti che proprio questo scorcio naturalistico è quel che maggiormente interessa il poeta: questa visione gravida di acque, così legata ad una terra come la sua, terra di fiumi, di paludi, di larghi orizzonti marini; e tuttavia il quadro, così vasto e mosso e arioso, non è fine a se stesso e la sua vera ragion d'essere è forse quella minaccia di tempesta, sottilmente simbolica, che lo percuote con un brivido di inconfessata paura. Perciò l'apparizione della donna amata, che sembra sciogliere il nodo angoscioso e, allontanando l'oscuro presagio, riporta il sole nel cielo, piuttosto che artificio poetico, è « evento », da leggersi in chiave anagogica che appartiene all'ordine del mitologico e si apparenta agli altri eventi mitici, evocati nel sonetto (il mito di Fetonte, precipitato nelle acque dell'Eridano, la leggenda di Eros e Leandro che suggerisce, con leggerezza di accenti, una identificazione trasfigurante del Po nell'Ellesponto). Favole gentili, in sostanza, che offrono pretesto a favellare e lasciano impregiudicata la verità di quel subitaneo rasserenamento, di quel sole che torna a risplendere non appena si mostrano i « bei vostri occhi »... Resta invece pregnante il dato autobiografico: il ricordo stupefatto di un cielo che palpita agitato dal vento, l'inquietudine di una partenza accettata con rassegnazione, l'uggia di dover affrontare un domani incerto in uno scenario reso cupo da un tuono lontano e quasi presago... La bellezza dell'amata è l'irruzione del sogno nella verità di un'esistenza grigia e turbata, il dato che riscatta e appaga; sempre, però, in una dimensione puramente letteraria, in cui si attua la conciliazione, solo sognata, del poeta col mondo, del poeta con se stesso.

La lettura che Du Bellay propone di questo sonetto ariostesco è molto bella, e possiede giustificazione estetica compiuta. È una costruzione in larga misura parallela a quella del modello da cui prende le mosse, cui resta legata più per certi tratti esteriori che per intima consonanza di intenti. Il « paesaggio » per il poeta francese non è più terrestre, ma esclusivamente marino (un plumbeo mare in tempesta), il viaggio è già iniziato, la bufera non è più soltanto una minaccia, ma una realtà in atto che riempie l'animo di una gelida paura. Il quadro è molto più drammatico, non vi è punto di appoggio sull'acqua, ad ogni istante si è sul punto di sprofondare nella liquidità minerale del nulla...: i « feux jumeaux », le « fatales étoi-

les » dell'amata intervengono appunto a trarre indietro – per un tempo soltanto? – l'amante dalla morte inevitabile. Accurata rielaborazione razionale di un semplice spunto mutuato dal sonetto ariostesco, la poesia di Du Bellay ha una sua raffinata coerenza interiore che la segnala all'attenzione. Nel perfetto artificio, agevolmente individuabili reminiscenze diverse, di ascendenza cortese ed anche lionese (com'è noto, Scève è il maestro « ripudiato », ma molto spesso presente anche in maniera inconsapevole nella poesia della Pléiade), che ne accusano il carattere deliberato e composito: al riparo di questa perfetta armatura, comunque, l'occasione sentimentale del poeta francese si risolve in termini puramente intellettuali, senza che resti spazio per una partecipazione individuale, per il trascendimento in termini di verità personale di uno schema collaudato dalla più esigente precettistica retorica. Di qui il perfetto equilibrio tra le parti, di qui la compassata eleganza formale (non riscontrabili, agli stessi livelli, nel modello italiano), di qui il carattere veramente esemplare della « pointe » finale: trasparenza impeccabile che non esclude certo la poesia, ma in qualche modo la congela e la irrigidisce in una sua « zona » astratta, ai margini della realtà.

Non ci è consentito dilungarci, ma in sostanza la conclusione che andiamo cercando a questo punto si delinea. La tesi del Vianey⁴⁴, ripresa dal Cioranescu⁴⁵, secondo la quale i poeti della Pléiade si entusiasmano per l'Ariosto perché vi intravedono un anti-Petrarca e pensano di acquisire il diritto, sul suo esempio, di superare i dissecanti schemi del petrarchismo letterario e l'opprimente convenzione della donna angelicata, al confronto dei testi pare leggermente forzata. L'ispirazione voluttuosa dell'Ariosto, la sua sensualità di volta in volta trionfante, beffarda o sorridente, si manifesta pienamente nel *Furioso* e si coglie meno agevolmente nelle *Rime*: dove essa è presente, semmai, nella sua forma meno raffinata, più vicina a risolversi in fantasia lussuosa che non in tentazione intellettuale, in dilettazione consapevole. La sublimazione della licenziosità in erotismo è risultato

⁴⁴ «Le succès que l'école de Ronsard fit... à la poésie amoureuse de l'Arioste ...ce qu'elle aime... ce fut son caractère ardent et voluptueux» (*art. cit.*, 300).

⁴⁵ «à peine émancipée de la tutelle de Pétrarque, la nouvelle poésie trouva en lui le modèle qu'elle cherchait... les poètes français... ne se lassèrent de Pétrarque et de la fade inspiration de ses disciples que pour se tourner vers l'Arioste et vers ses peintures des voluptés de l'amour» (*op. cit.*, I, 35).

che appare pienamente conseguito nel poema maggiore, ma che si intravede solo talvolta nei sonetti e nei capitoli. Du Bellay, quando casualmente si imbatte in uno spunto di questo genere (è il caso, testé esaminato, del sonetto XIII, che è all'origine del sonetto XXXIII dell'*Olive*), non se ne mostra particolarmente sollecito. In compenso, quando va a cercare la sua ispirazione nel *Furioso*, per lo stesso quadro metrico nel quale deve far rientrare le occasioni poetiche mutate dal poema si rivolge a enunciazioni di verità generali suscettibili di rielaborazione in termini convenzionali: in sostanza, a luoghi comuni cari alla poesia di tutti i tempi, e che non appaiono per nulla tipici della poesia cinquecentesca.

Esempio caratteristico, l'appassionata dichiarazione di eterna fedeltà di Bradamante a Ruggero del canto 44 (ottave 61-66), che dà luogo a tre sonetti dell'*Olive* (35, 39, 29): Du Bellay ne ricava una « variazione » intorno al tema dell'indefettibile costanza del vero amante, e non sembra aver coscienza di distorcerla e di privarla proprio della sua portata « ariostesca » ponendola non più sulle labbra di una donna (e quale donna!), ma più convenzionalmente sulla bocca di uno spasimante di sesso maschile. È proprio quel pizzico di sale, in cui si mescolano ironia e malizia e che dà un'indefinita portata a certi versi ariosteschi, che si dissolve nella traduzione. « Che 'l cor non ho di cera è fatto prova », fa dire significativamente l'Ariosto a Bradamante (str. 65), con un sorriso appena accennato, a ricordare con una punta di complicità di quale straordinaria virago si stia qui delineando il ritratto. Ma il poeta francese, prigioniero della sua convenzione (parla in prima persona alla donna amata), non può raccogliere la provocazione, e rigetta perciò l'immagine della cera molle, che certo gli appare scarsamente conveniente: ogni sfumatura di ambiguità si dissolve nella linearità perfetta della sua proposta:

Invoire, gemme et toute pierre dure
 ... De se changer jamais elle n'endure.
 Mon coeur est tel: et me le fist prouver
 Amour...

(Son. XXIX)

Altri lievi ammiccamenti serpeggiano nel testo ariostesco. Bradamante, che « il cuor non ha di cera », lo abbiamo visto, ha anche un suo « franc parler » e dovendo riaffermare la sua fedeltà indefet-

tibile all'amato, trova modo di motivarla adeguatamente: il senso dell'onore, il disdegno dei facili allettamenti della ricchezza, l'indifferenza alle glorie del mondo e alle vanità dell'ambizione entrano senza dubbio in linea di conto, ma vi è spazio anche per una giustificazione più diretta e bruciante, forse la più ricca, certo vera di una fulgidissima verità poetica:

Non beltà ...
 Vedrò che più di voi mi piaccia mai
 (str. 64)

Anche qui il poeta francese, impegnato a costruire la sua elaborata e rigorosa architettura di concetti e di immagini, resta prigioniero della propria convenzione: rivolto alla donna angelicata della tradizione (« ô ma seule princesse! »), inconsapevolmente forse, ma irresistibilmente, trasferisce, purifica, essenzializza le immagini molto più dirette e crude del modello. « Non è ricchezza ad espugnarmi buona », diceva Bradamante, andando per le spicce: ma a Du Bellay la forma non sembra abbastanza aulica, e gliene preferisce un'altra (senza dubbio felice): « Thresor ne peut sur elle [la 'ferme foy'] estre vainqueur ». Lo stesso movimento lo porta però a scartare il concetto di quella « beltà » (di Ruggero) che piace a dismisura, quell'accento spontaneo che sembra venire dal cuore e che perciò stesso non conviene del tutto alla « princesse » destinataria di questi versi: certo per non offendere le « bienséances », la bellezza dell'oggetto della sua passione viene essenzializzato, ed il poeta opporrà allora la donna amata alla bellezza (che è qui veramente una categoria universale, un'idea platonica), pronto, il poeta, ad amare la bellezza, ma non l'amata perché è bella. A render bella costei basta infatti l'amore del poeta, e non occorre neppure precisare che concorre a questo risultato il riflesso di trascendente bellezza che è certo rimasto impigliato nel corpo di costei. È proprio questa idea di *corpo bello*, così prepotente nel modello ariostesco, ad essere qui accuratamente scartata: onde avranno luogo questi pudicissimi versi:

Non la beauté ...
 ... tant que vous me peult plaire
 (son. 39)

Per quanto concerne poi la « trovata » di Du Bellay, che certo può sorprendere, di capovolgere la situazione iniziale del suo modello

(Bradamante parla ad un uomo; egli riprende, spesso letteralmente, quelle espressioni a proprio carico e le indirizza ad una donna), non si deve pensare che si tratti soltanto di una invenzione sua: anche Ronsard, anche Desportes riprenderanno, il primo in una canzone ⁴⁶, il secondo in un sonetto ⁴⁷, le martellanti ottave di Bradamante, entrambi assumendole nel loro significato letterale senza intravedere neppure uno dei sottintesi ironici o dei motivi di interiore distanziazione di cui l'Ariosto ha arricchito questa pagina.

Concludendo, non si vuol qui negare che il carattere voluttuoso della poesia ariostesca sia stato colto dai poeti della Pléiade: il Vianey segnala che alcuni celebri testi come il saluto alla notte (« O letto testimon de' piacer miei ») o l'invettiva contro la stessa notte troppo chiara e troppo breve per favorire gli amori del poeta, hanno sollecitato la musa di Remy Belleau, di Jean-Antoine de Baïf o di Philippe Desportes ⁴⁸. Sembra però necessario aggiungere che, in una prospettiva storica sufficientemente comprensiva che non soggiaccia alla tentazione dell'astigmatismo, la componente ariostesca nella determinazione del carattere composito della poesia della Pléiade non appare particolarmente significativa. Ronsard e i suoi amici rinnovarono il petrarchismo ereditato dalla generazione precedente ed arricchiranno di un tocco di sensuaità e di verità umana la loro poesia d'amore anzitutto grazie al ritrovato contatto con la poesia classica (Orazio e Ovidio, in primo luogo, ma anche lo pseudo Anacreonte e i poeti della cosiddetta *Antologia greca*, senza trascurare l'apporto della poesia neolatina, ed in particolare di Jean Second, già ricordato). Il contributo ariostesco non appare determinante né particolarmente caratterizzato: va nella stessa direzione di altre influenze e con esse si confonde.

* * *

Un quadro, dunque, dove non mancano i contrasti. La gloria, da un lato: due traduzioni in prosa e 18 ristampe, due traduzioni in versi, anche se parziali, le imitazioni numerose del poema maggiore; alle quali bisognerebbe aggiungere, per non lasciare troppe lacune nel

⁴⁶ Nelle *Amours* del 1552: cfr. *O.C.*, ed. Laumonier, IV (1939), 173-76.

⁴⁷ Cfr. *Oeuvres*, ed. Michiels (1858), 108.

⁴⁸ Art. cit., 299, nota 2. Per altri riferimenti, cfr. Cioranescu, I, 285-291.

quadro, le otto edizioni lionesi, tra il 1556 e il 1580, del poema in italiano, realizzate, evidentemente, all'intenzione del pubblico francese in grado di accostarsi all'originale, senza la mediazione di traduttori-traditori ⁴⁹. Ma, sullo stesso piano, una lettura largamente distorta, al limite dell'incomprensione: ricevuto in Francia nel Cinquecento come un romanzo d'avventure, letto « letteralmente » per quel che esso in sostanza non è, un rifacimento della materia epica tradizionale, il *Furioso* ingenera più equivoci che feconde occasioni culturali, fino ad essere accomunato, dal facile sdegno dei moralisti, nella condanna che colpisce gli *Amadigi*, denunciato anch'esso come un'opera corrottrice: fino all'incomprensione di Montaigne.

Su di un altro piano, modello di elezione dei più famosi poeti contemporanei, dai capiscuola (Du Bellay, Ronsard) agli epigoni (Desportes), saccheggiato senza vergogna al pari dei grandi maestri dell'antichità in omaggio ai principi della scuola, che si vantava di aver « saccagé Thèbes et... pillé la Pouille, t'enrichissant [o Francia!] de leur riche dépouille »; ma anche in questo caso letto più in superficie che in trasparenza, per quel che lo avvicina più per quel che lo distingue dai motivi della convenzione e della pratica poetica contemporanea.

La « levità ariostesca », che pare a noi, oggi, motivo così caratterizzante della personalità dell'autore del *Furioso*, non ha, in pratica, nella Francia del Cinquecento, estimatori né interpreti, poiché proprio i poeti che lo imitano sul terreno cavalleresco ci suggeriscono una più spiacevole sensazione di applicazione, di pesantezza, di mancanza di scioltezza e di distacco.

Il tempo dell'ironia verrà più tardi: un secolo dopo, con La Fontaine, che trasferisce per primo la levità ariostesca nella poesia francese, imitando questa volta senza cadute di tono nei suoi racconti libertini (*Joconde*, *La coupe enchantée*)⁵⁰ il piglio disinvolto del poeta italiano, per un'intima consonanza della visione della vita e per una

⁴⁹ Diamo qui di seguito l'elenco delle edizioni lionesi da noi ritrovate: B. Honorati, 1556 (due edizioni, una in -4°, l'altra in -8°), G. Rovillio, 1556, 1561, 1569, 1570, 1579, 1580. Cfr. *supra*, nota 26.

⁵⁰ Si tratta, rispettivamente, di un adattamento del canto XXVIII e di un libero adattamento di una novella contenuta nell'ultima parte del canto 42 e nella prima del 43. Cfr. *Contes et nouvelles* di J. de La Fontaine, ed. Pilon-Dauphin (Parigi, Garnier, 1951), 9-23 e 175-188.

spontanea adeguazione delle massime morali; e due secoli dopo con Voltaire, che darà alla Francia con la sua *Pucelle* un poema eroico e satirico ad un tempo, realizzato tenendo d'occhio il modello ariostesco, con sapiente alchimia di componenti, fantasia, libertinismo, gioia del raccontare, gusto del meraviglioso e graffiante ironia.

E poiché è giusto dare a ciascuno il suo, ricordiamo per concludere che il merito di una prima situazione soddisfacente del *Furioso* nel contesto che è il suo, e cioè di una storia letteraria franco-italiana, compete ad un oscuro (ma non tanto) erudito settecentesco, il conte di Tressan, animatore di quella « Bibliothèque des Romans » in cui ancora una volta la materia cavalleresca, rimaneggiata e tradotta, è stata riproposta al pubblico francese. Il conte di Tressan traduce a sua volta, in prosa, il *Furioso*, e lo pubblica, non isolatamente però, ma unito ad un romanzo francese quattrocentesco, la storia del *Petit Jehan de Saintré* e della Dame des Belles Cousines di Antoine de la Salle. Il conte di Tressan ha visto quel che molti altri non avevano visto prima e dopo di lui, e cioè che il ridimensionamento ironico (e non pesantemente parodistico o satirico) del mondo cavalleresco-feudale era già in atto nel *Petit Jehan*, che l'ingenuo cavaliere alle prese con un mondo sottilmente beffardo appartiene ad uno spazio ideale che è sostanzialmente ariostesco, come ariostesco in qualche misura è già per quel suo temperare simpatia e ironia l'atteggiamento con il quale Antoine de La Salle guarda il mondo che descrive: così vicino a quello del poeta che, per dirla con le parole di Giuseppe Toffanin, « gusta quel mondo leggendario come un cantastorie e ne sorride come un umanista »⁵¹.

APPENDICE

Traduzione del *Capitolo VIII* dell'Ariosto, attribuita a Francesco I, e che figura con il titolo di *Epistre XXVI* nella raccolta delle poesie del «re cavaliere».

Doulce, plaisante, heureuse, aimable nuyt,
Plus belle que le jour, pour mon heureux deduyt;
Tant plus chère je t'ay que moins t'ay espérée.

⁵¹ *Il Cinquecento* (Milano, Vallardi, 1960), 191.

Estoilie aux larcins d'amour si bien apprise,
Qui, cachant ta clarté, servis à l'entreprise,
Tant que l'obscurité lors ne nous fust ostée.

Plaisant sommeil, qui deux seuls amans reservaz,
Tous autres oppressans, affin que bras à bras
Invisibles fussions, soubz d'amour la franchise.

Et toy benigne porte en te voulant ouvrir
Qui rendis si bas son, pour non me descouvrir;
A peine que t'ouys quant tu te desserras.

O! penser incertain d'heureuse vérité,
Quant m'amey embrassay, j'euz la félicité;
Sa bouche de la mienne en m'assurant couvrir.

O bien heureuse main, qui me servis de guyde!
O paisible marcher, qui tant me fust en ayde!
O chambre, qui me fuz cause de seureté!

Ambrassées redoublées, sans en estre lassés,
Par tant de divers lieux, que plus fusmes lassez
Que n'est lierre au mur, qui ne laisse rien vuyde.

O lict qui est tesmoing de mon seul vray plaisir!
O lict qui m'as causé gouter le myen desir!
Quant bien je pense en toy tous mes maulx sont passez.

Je ne doys point céler (lumière) ce qu'as fait:
Car la cause tu fuz d'un si plaisant effect,
Que mon oeil discerna m'amey à son loisir.

Dont, par toy, fust doublé le myen contantement:
Car nully ne peult dire avoir parfaitement
Sans clarté son plaisir, à moins qui soit parfait.

Hellas! pourquoy d'amour sont si rares les fruitz,
Et pourquoy du jour sont si briefves les nuytz,
Qui rendent au partir tel descontentement,
Que vivre sans tel bien est mort d'ung vray amant.¹

¹ *Poésies du Roi François Ier* [...], ed. A. Champollion-Figeac, Parigi, Imprimerie Nationale, 1847, 150-52.