



Arzana

Cahiers de littérature médiévale italienne

21 | 2020

Varia

« L'auteur voyant Laura ne consentir à ses plaisirs, de cruauté l'accuse » : qualche nuovo elemento sulla fortuna del Petrarca lirico in Francia prima del Petrarchismo

« *L'auteur voyant Laura ne consentir à ses plaisirs, de cruauté l'accuse* ».
Quelques nouveaux éléments sur la fortune de Pétrarque poète lyrique en France avant le Pétrarquisme

Alessandro Turbil



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/arzana/2026>

DOI: 10.4000/arzana.2026

ISSN: 2429-9499

Editore

Presses Sorbonne Nouvelle

Edizione cartacea

Paginazione: 50-68

ISBN: 978-2-37906-045-8

ISSN: 1243-3616

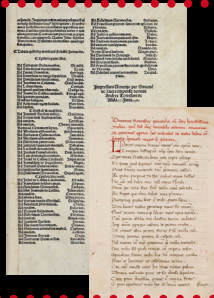
Questo documento vi è offerto da Université de Tours



Notizia bibliografica digitale

Alessandro Turbil, « « L'auteur voyant Laura ne consentir à ses plaisirs, de cruauté l'accuse » : qualche nuovo elemento sulla fortuna del Petrarca lirico in Francia prima del Petrarchismo », *Arzana* [Online], 21 | 2020, online dal 08 juillet 2020, consultato il 10 septembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/arzana/2026> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/arzana.2026>

Presses Sorbonne Nouvelle



Alessandro TURBIL
Università di Siena
turbilalessandro@gmail.com

« L'auteur voyant Laura ne consentir à ses plaisirs, de cruauté l'accuse » : qualche nuovo elemento sulla fortuna del Petrarca lirico in Francia prima del Petrarchismo

« *L'auteur voyant Laura ne consentir à ses plaisirs, de cruauté
l'accuse* ». *Quelques nouveaux éléments sur la fortune de Pétrarque
poète lyrique en France avant le Pétrarquisme*

Cette étude a pour but d'analyser certaines traductions françaises des *Triumphes* de Pétrarque, parues en France entre la fin du XV^e siècle et la première moitié du XVI^e siècle, qui sont à la base du mythe du poète d'amour toscan célébré par les hommes de lettres de l'époque. En examinant deux cas emblématiques concernant la représentation de Cupidon et de Laure dans les traductions françaises du poème, cette étude vise à montrer comment l'âge d'or des *Triumphes* en France correspond à un *moment unique* dans le processus d'assimilation et de filtrage dont l'œuvre vernaculaire de Pétrarque fut l'objet en France dans la première moitié du Siècle de la Renaissance.

Mots-clés : pétrarquisme, poésie lyrique, Laure, Cupidon, *Triumphes*

Il presente contributo si propone di esaminare come alcune traduzioni dei *Trionfi*, elaborate in Francia tra la fine del XV secolo e la prima metà del XVI secolo, abbiano costituito nel loro insieme le pietre angolari poste alle fondamenta del mito del poeta d'amore celebrato dai letterati francesi, a partire dagli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento. Attraverso l'esame di due casi di studio particolarmente emblematici, riguardanti la rappresentazione di Cupido e di Laura nelle traduzioni francesi del poema, il presente lavoro si propone di mostrare come l'epoca d'oro dei *Trionfi* in Francia corrisponda a un *momento unico* nel quadro del processo di assimilazione e filtraggio dell'opera petrarchesca.

Parole chiave : petrarchismo, poesia lirica, Laura, Cupido, *Triumphs*

Benché si ritenga che la recezione del Laureato in Francia nella sua accezione di 'Poeta di Laura' dovette cominciare a partire dagli anni Trenta del Cinquecento, decennio che si apre con l'arrivo alla corte di Francesco I di diversi esemplari della nuova edizione

aldina del *Petrarca*¹, alcune avvisaglie del diffondersi oltralpe del mito del poeta lirico si possono trovare, per certi aspetti, già espresse durante l'epoca d'oro dei *Trionfi*, la cui fortuna, com'è risaputo, ha anticipato di qualche decennio la diffusione francese dei *Fragmenta*.

L'epoca d'oro dei *Trionfi* in Francia, com'è stata definita da Elina Suomela-Härmä², corrispose a un arco temporale che va dagli anni Settanta del Quattrocento ai primi decenni del Cinquecento. Questo lungo e complesso periodo di transizione ebbe come risultato una trasformazione sul piano culturale dell'immagine del poeta toscano presso i suoi ammiratori francesi, i quali accantonarono temporaneamente l'interesse per gli scritti latini, che erano stati grandemente ammirati dagli Umanisti, in favore della produzione in lingua vernacolare, che sarà non meno celebrata dai poeti petrarchisti del XVI secolo. Se vi è stato un momento cruciale nella storia della recezione francese dell'opera petrarchesca, in cui si sono sovrapposte la dimensione quattrocentesca del *probatu auctor e philosophus moralis*, autore del *De remediis* e del *De viris illustribus*, e quella cinquecentesca del poeta innamorato, protagonista dei *Rerum vulgarium fragmenta*, questo momento ben può corrispondere all'epoca in cui i *Trionfi* cominciarono a essere tradotti e apprezzati in Francia.

Va tuttavia ricordato che al manifestarsi di un interesse per l'opera vernacolare del Petrarca doveva, in un primo momento, accompagnarsi un mero interesse per il contenuto di erudizione storica, morale e mitologica, che i *Trionfi* potevano offrire ai lettori francesi del tardo Quattrocento, interessati prevalentemente alle vite esemplari degli uomini e delle donne illustri del passato³.

Questo interesse, che si espresse dapprima in alcune riduzioni in francese del poema, come quelle redatte da Jean Robertet, Jean Molinet e François Robertet, sul modello di anonime quartine latine che circolavano all'epoca in modo abbastanza indipendente rispetto al testo dei *Trionfi*, ci lascia intendere le ragioni per le quali l'ammirazione per il poema allegorico ha potuto anticipare di una cinquantina d'anni la fortuna dei *Rerum vulgarium fragmenta* in questo Paese. Agli occhi dei letterati francesi della fine del XV e dell'inizio del XVI secolo, infatti, i *Trionfi* potevano ancora ricordare l'autore del *De remediis* et del *De viris illustribus*; tuttavia, come ci proponiamo di mostrare in questo studio, alcuni elementi di carattere let-

1 L'arrivo a corte di questa edizione aldina, nel 1533, testimonia del grande interesse di cui Petrarca era diventato oggetto all'interno dell'entourage del re. In effetti, è noto che uno di questi volumi, completato dal repertorio di Giambattista Castiglione (*I luoghi difficili del Petrarca*), fu rilegato per la biblioteca privata di Francesco I. Vedasi Jean BALSAMO, « Le 'premier cercle' du pétrarquisme français » in Ève DUPERRAY (ed.), *La postérité répond à Pétrarque. Sept siècles de fortune pétrarquienne en France*, Paris, Beauchesne, 2006, p. 127-145 : 133. Non si dimentichi tuttavia che durante i primi anni di regno nell'inventario della biblioteca portativa del sovrano (A.N. KK 91, f 58), trasportata in *une aire de coffres à bahu [...] en la dicte garde-robbe pour mettre et porter les livres dudit seigneur*, figuravano già i *Triumphes de Petrarque (escript à la main. Couvert de veloux biguarré et ferré partout)*. Vedasi Léopold Victor DELISLE, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale*, t. 1, Paris, Imprimerie Imperiale, p. 176.

2 Elina SUOMELA-HÄRMÄ, « Note sulla prima traduzione francese dei *Trionfi* di Petrarca », *Studi Francesi*, CXXIX, 1999, p. 545-553.

3 Questo interesse può essere contestualizzato all'interno di un ambiente culturale che stava rinnovando il fondo storiografico antico; questa passione, che si attenua verso il 1440, doveva riprendere vigore negli anni Sessanta del Quattrocento, epoca alla quale risale per altro la prima menzione dei *Trionfi* in una deplorazione funebre composta per la regina Maria d'Anjou (1463). Si veda a proposito Frédéric DUVAL, *La traduction du 'Romuleon' par Sébastien Mamerot. Étude sur la diffusion de l'histoire romaine en langue vernaculaire à la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, Publications romanes et françaises, 228, p. 241 e Gabriel BIANCIOTTO, *Le Roman de Troyle*, t. 1, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1994, p. 29 n. 50.

terario e culturale cominciarono, col nuovo secolo, a mettere in valore con un tratto sempre più precipuo la figura del poeta innamorato di Laura ed il legame tra i due personaggi che sarà alla base del mito letterario senza tempo così grandemente celebrato durante il regno di Francesco I⁴.

Cercheremo con questo lavoro di mostrare fino a che punto l'immagine del poeta toscano fosse già in procinto di trasformarsi nell'immaginario dei primi decenni del Cinquecento francese, sia facendo ricorso ad alcuni testi che compongono il nostro corpus di traduzioni sia esaminando alcune opere di coloro che vedevano già in quegli anni in Petrarca un 'maistre' nella poesia amorosa, al pari di Ovidio, di Alain Chartier e degli autori del *Roman de la Rose*, proponendo due brevi contributi intorno a due personaggi chiave dell'universo petrarchesco legato ai *Trionfi*: Laura e Cupido.

La nostra attenzione si focalizzerà, in particolare, su tre delle cinque versioni francesi del poema apparse tra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo: la traduzione in versi alessandrini di Symon Bourgoing, databile intorno agli inizi del Cinquecento; la traduzione in prosa 'lunga' di autore anonimo, databile al primo decennio del secolo, di cui si conosce un'edizione diffusa a Parigi a partire dal 1514 per i tipi di Vérard; infine, la traduzione in versi decasillabi di Jean Maynier, barone d'Oppède, la cui edizione a stampa in due emissioni (1538 e 1539) fu diffusa da Denis Janot, libraio parigino. Il valore di questi testi ci è suggerito dalle informazioni di cui disponiamo circa la loro origine e diffusione.

Per quanto riguarda la traduzione di Bourgoing, l'esame dei testimoni manoscritti conosciuti⁵ rivela una circolazione per lo più in esemplari di lusso in ambiti prossimi alla corte di Luigi XII e, in seguito, di Francesco I. Destinata a godere di un successo durevole a corte, questa prima traduzione in versi del poema petrarchesco doveva produrre una sintesi ammirabile tra arte e letteratura in alcuni codici particolarmente pregiati, in cui si accompagnavano veri e propri capolavori della miniatura a un testo elaborato tenendo in grande considerazione la qualità poetica del risultato⁶.

Più o meno negli stessi anni in cui la traduzione di Bourgoing faceva la sua comparsa negli ambienti della corte di Luigi XII, in un contesto non molto differente quanto a ambito di circolazione, anche la traduzione in prosa 'lunga' del poema vedeva la luce in una serie di esemplari suddivisi ciascuno in due volumi⁷. La sua circolazione negli ambienti della corte reale è provata grazie ad alcuni testimoni di cui si conoscono i possessori (Jacques de Daillon, Antoine de Lorraine e il re Luigi XII)⁸. *L'editio princeps* di questa versione in prosa, apparsa

4 Non da ultimo, il grande interesse che il poema petrarchesco doveva suscitare in Francia con qualche decennio di anticipo rispetto al diffondersi del *Grand Pétrarquisme* (1550-1570/80) è provato dal fatto che i *Trionfi*, rimangono, in definitiva, la sola opera vernacolare del poeta a essere stata oggetto tra l'epoca di Luigi XI e di Enrico II di cinque adattamenti in francese, diffusi per via manoscritta e, in alcuni casi, a stampa.

5 Paris, Arsenal 6480; Paris, BnF, Fr. 2500-2501; Paris, BnF, Fr. 12423; Yale, Beinecke Library, ms. 875.

6 Gabriella PARUSSA, Elina SUOMELA-HÄRMÄ, *Les Triomphes. Traduction française de Simon Bourgoing*, Genève, Droz, 2011.

7 Paris, BnF, Fr. 12424 e Arsenal 5065; Vienne, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 2581-2582; Saint-Petersbourg, Bibliothèque Nationale de Russie, ms. Fr. F. V. XII. 4.

8 Si tratta rispettivamente degli esemplari: Paris, Arsenal 5065 (Jacques de Daillon); Vienne, Österreichischen Nationalbibliothek, cod. 2581-2582 (Antoine de Lorraine); Saint-Petersbourg, Bibliothèque Nationale de Russie, ms. Fr. F. V. XII. 4 (Louis XII).

presso l'editore Vérard nel 1514, doveva far conoscere i *Trionfi* al grande pubblico⁹ attraverso un testo filtrato e assimilato alla cultura dell'epoca per mezzo di ampie digressioni a finalità didattica che sono il frutto del lavoro di un autore fino ad oggi rimasto anonimo.

Quanto alla traduzione di Maynier, ultima in ordine cronologico tra quelle prese in esame, il solo testimone manoscritto ad esserci pervenuto fu offerto intorno al 1538 al connestabile Anne de Montmorency, membro eminente della corte di Francesco I tra il 1515 e 1541. Gli elementi suscettibili di essere evocati in questo contesto riguardano, tuttavia, più in particolare, la versione a stampa di questo testo, che è stata fortemente rimaneggiata da un chierico di cui conosciamo il nome, Jean Chaperon, in vista della sua pubblicazione a Parigi, nel 1538, per i tipi di Denis Janot. In effetti, l'esame dell'*editio princeps* della traduzione di Maynier, pubblicata in due emissioni (1538 e 1539) poco tempo dopo la confezione del manoscritto, ci ha permesso di constatare che alla base del lavoro di rimaneggiamento del testo, che appare evidente comparando edizione e manoscritto¹⁰, doveva intervenire proprio il culto nascente per la produzione lirica del poeta toscano, comportando dunque la messa in atto di un lavoro editoriale finalizzato a offrire un prodotto librario capace di incontrare i desideri dell'editore e del pubblico¹¹.

L'autorità riconosciuta a Petrarca e la comparsa di una identità stretta tra il suo nome e l'immagine del poeta innamorato rappresentano dunque il nostro punto di partenza ideale. La messa in luce e talvolta la sovraesposizione del sottofondo lirico nelle traduzioni francesi dei *Trionfi* deve figurare, infatti, a nostro avviso, tra i tratti che hanno maggiormente condizionato quella che potremmo definire la 'seconda fase' della recezione francese di questo testo, che coincide con una più grande attenzione per il legame amoroso tra Petrarca e Laura.

1. Laura

L'importanza accordata alla figura di Laura nel quadro di questi adattamenti non ha infatti giocato un ruolo minore, se questo 'ciclo di traduzioni' può rappresentare in sé una prima testimonianza quanto allo sviluppo di un interesse via via più specifico per l'esperienza amorosa del poeta, che si trova messa in risalto in alcune versioni più che in altre¹². La valo-

9 La diffusione di questo testo sarà mirabile, in diverse edizioni successive a quella di Vérard : J. de La Garde, 1519 (BnF Rés. Vél. 1082) ; H. Le Fèvre, 1520 (Rés. Yd 82) ; R. Morin, 1531 (Rés. Yd 1153) ; D. Janot, 1538 e 1539 (Rés. p. Yd 88) ; E. Groulleau, 1554 (Rés. p. Yd 109).

10 Le differenze tra le due versioni sono numerose, al punto che è possibile considerarle come due versioni distinte, benché non completamente indipendenti. Queste divergenze sono presenti a livello della disposizione dei capitoli, della metrica, e, soprattutto, anche a livello del vocabolario poetico adoperato dal rimaneggiatore. Frutto di un progetto editoriale raffinato, l'edizione di Janot doveva riunire all'interno dello stesso volume la prima traduzione in versi dei *Trionfi* ad essere oggetto di una diffusione a stampa e le *Visions de Pétrarque*, traduzione di Clément Marot della canzone petrarchesca *Standomi un giorno solo alla finestra*. Tale unione, anche se in una forma ancora composita, sanciva la nascita della prima raccolta di poesia *petrarchista* in francese. V. Paola CIFARELLI, « Jean Maynier d'Oppède et Pétrarque », in Jean BALSAMO (ed.), *Les Poètes français de la renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004, p. 85-104.

11 V. Paola CIFARELLI, « L'atelier parigino di Denis Janot e le traduzioni dall'italiano : spigolature fra strategie editoriali e promozione della lingua vernacolare », *Studi Francesi*, 176 (LIX|II), 2015, p. 270-289.

12 Si tratta in particolare della versione in alessandrini di Symon Bourgoyn (1500 c.a.), della traduzione in prosa 'lunga', che sarà diffusa a stampa da Vérard (1514), e dell'edizione Janot (1538) della versione in decasillabi di Jean Maynier. Tale nuova 'sensibilità' si accompagna a uno sforzo maggiore nel dare profondità alle parti del testo dove questo legame si esplicita, particolarmente *Triumphus Cupidinis*, *Triumphus Pudicitiae*, *Triumphus Mortis*.

rizzazione del legame che unisce Petrarca a Laura nelle traduzioni francesi è uno degli elementi che più di altri sanciscono, a nostro avviso, la transizione in corso tra ‘filosofo morale’ e ‘poeta d’amore’ nell’immaginario dei letterati del tempo, e più specificamente nell’immaginario dei traduttori.

Com’è noto, il nome di Laura non è mai esplicitamente menzionato nel poema petrarchesco. Tuttavia il suo nome ricorre con una certa frequenza nelle traduzioni che abbiamo preso in esame : 44 volte nel testo di Bourgoyn ; 15 volte nel testo della versione in prosa lunga ; 4 volte nella versione manoscritta e 18 volte nella versione a stampa della traduzione di Maynier.

Il numero delle interpolazioni è dunque importante, particolarmente nella versione di Bourgoyn, in misura più contenuta nella versione in prosa lunga e nell’edizione a stampa della versione di Maynier, che tuttavia distanzia di molto le occorrenze presenti nella versione manoscritta del testo.

La disponibilità del commento di Ilicino ha certamente contribuito a che Bourgoyn, l’anonimo autore della traduzione in prosa ‘lunga’ e Maynier, potendovi fare ricorso¹³, abbiano sciolto attraverso la glossa, là dove necessario, le perifrasi adoperate dal poeta per evocare il personaggio di Laura. Nondimeno, la scelta di esplicitarne il nome con una certa frequenza in alcune versioni più che in altre va intesa forse in una prospettiva più ampia. Infatti, tale ricorrente ‘evocazione’ del nome di Laura nelle tre traduzioni in questione non può che indurci ad osservare come ciò comporti l’assunzione di un ruolo via via più preciso, mano a mano che l’opera vernacolare del poeta si diffondeva, nell’ambiente petrarchista francese.

In questo senso, la relazione tra le due versioni della traduzione di Maynier può fornirci degli elementi di non poco interesse. La propensione a menzionare esplicitamente il nome di Laura nell’edizione Janot è evidentemente maggiore, probabilmente stimolata da un contesto culturale differente rispetto a quello in cui si muoveva il barone d’Oppède. Una sensibilità, quella del chierico Chaperon e dell’editore Janot, forse non soltanto più ‘moderna’ in termini cronologici ma rispondente a una più chiara sensibilità verso la figura di Laura, eco di un interesse culturale e letterario in piena espansione fin dagli inizi del decennio. Risale infatti agli inizi degli anni Trenta un più vasto interesse per la figura del poeta innamorato, che coincide con una serie di avvenimenti emblematici che anticipano o seguono l’arrivo a corte degli esemplari del *Petrarca* aldino e che vanno dalla pretesa scoperta della tomba di Laura in Avignone da parte di Maurice Scève, alla cui celebrazione dovevano partecipare il re Francesco I e la sua corte, fino al componimento da parte dello stesso sovrano di un epitaffio dedicato alla donna amata dal Petrarca, che avrebbe legato da quel momento i due ‘Franceschi’ all’interno di un « nouvel imaginaire royal »¹⁴. L’episodio legato al preteso rinvenimento del sepolcro, che si situa nel quadro di un meccanismo d’identificazione perpetuato da parte del potere regale, al fine di propagandare questo legame ideale, doveva in effetti

13 Mi permetto di rinviare per maggiori dettagli al capitolo III della mia tesi di dottorato, in cui vengono identificati i prototesti di ciascuna versione francese dei *Trionfi* : Alessandro TURBIL, *Pétrarquiser : pour un corpus numérisé du lexique pétrarquiste des origines*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Torino-Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2018.

14 Vedasi Jean BALSAMO, « ‘Nous l’avons tous admiré, et imité : non sans cause’, Pétrarque en France à la Renaissance : un livre, un modèle, un mythe », in Jean BALSAMO (ed.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, op. cit., p. 13-32 : 23.

conoscere una grande diffusione attraverso la stampa. I versi dell'epitaffio per Laura, infatti, dovevano migrare dalle edizioni delle *Rime* stampate a Lione verso le edizioni veneziane per ritrovarsi fin nella traduzione tedesca dei *Trionfi*, pubblicata alla fine del Cinquecento¹⁵.

Richiamando tale episodio, le edizioni delle *Rime* dovevano, secondo Jean Balsamo, non soltanto « relater pendant plusieurs décennies, les deux "François", le roi et Pétrarque » ma definitivamente sancire un legame tra di essi, « le roi se posant en héritier et en successeur du grand Toscan dont il achevait la célébration »¹⁶. La diffusione di questo 'Petrarca regale' doveva dunque orientare per i decenni a venire la recezione del poeta presso gli uomini di lettere francesi, nell'ambito di un patrimonio culturale capace di superare le frontiere linguistiche e geografiche¹⁷. Basti in questo senso ricordare l'ispirazione che Salmon Macrin dovette trarre dall'episodio della celebrazione precedentemente evocata nel suo *Laura Francisci Petrarcho loquitur*, apparso nel 1537 nel *Salmonii Macrini Iuliodunen, cubicularii regii, hymnorum libri sex*¹⁸; o ancora l'epigramma che Clément Marot doveva comporre forse nel settembre 1533¹⁹ dal titolo *O Laure, Laure, il t'a esté besoing*, in cui il poeta fa menzione di come Francesco I avesse voluto commemorare la *tumbe sumptueuse* di Laura, ed *employer sa dextre valureuse* per celebrare *par escript* l'eroina delle *poésies éparses* del poeta toscano; o ancora si ricordi l'epigramma che Marot doveva comporre intorno al 1538, una volta rientrato in grazia presso la corte di Francesco I, il cui titolo assai esplicativo è: *Du Roy et de Laure*²⁰.

La rapida fortuna del poeta di Laura presso i letterati che gravitavano intorno alla corte di questo sovrano e protettore delle Lettere doveva dunque essere fondamentale incoraggiata dagli ambienti che elaboravano la politica culturale del potere. Non si dimentichi, in questo senso, che la versione a stampa della traduzione di Maynier, pubblicata nel 1538, doveva presentare riuniti nello stesso volume il testo rimaneggiato del barone d'Oppède e il *Chant des Visions* di Marot, per iniziativa dell'editore, lo stesso anno in cui il poeta di Cahors dedicava il suo *Temple de Cupidon* a Nicolas de Neufville, signore di Villeroy, funzionario reale al servizio del quale egli era entrato da qualche tempo.

Il più importante numero d'interpolazioni riguardanti il nome di Laura è osservabile, però, in un'altra traduzione, quella di Symon Bourgoyn. Il numero delle occorrenze registrate ha di che stupire agli inizi del XVI secolo (i testimoni più antichi di questa versione in alessandrini sono stati datati, infatti, intorno al 1502-1503). Si può osservare che in questo testo il nome di Laura, assai diffusamente citato (44 occorrenze), si trova inoltre spesso in combinazione con aggettivi come *belle, chaste, sainte*.

L'ipotesi che la diffusione in Francia della storia di Laura potesse già datare agli inizi del Cinquecento, se non addirittura a un momento precedente, va dunque considerata in modo più approfondito in questa sezione. Non è infatti da escludere che il nome della donna amata

15 ID., p. 15.

16 Vedasi Jean BALSAMO, « François I^{er}, Clément Marot et les origines du pétrarquisme français (1533-1539) », in Jean BALSAMO (ed.), *Les Poètes français...*, cit., p. 35-51 : 42.

17 Vedasi Jean BALSAMO, « 'Nous l'avons tous admiré, et imité : non sans cause' [...] », in Jean BALSAMO (ed.), *Les Poètes français...*, cit., p. 23.

18 *Salmonii Macrini Iuliodunen. Cubicularii Regii, hymnorum libri sex. Ad Io. Bellaium, Sire Cardinalem amplis*, Paris, R. Estienne, 1537, livre I, 37, p. 46.

19 Pierre VILLEY, *Marot et Rabelais*, Paris, Champion, 1923, p. 341-384.

20 V. Clément MAROT, *Œuvres poétiques complètes*, edizione a cura di Gérard Defaux, t. 2, Paris, Classiques Garnier, 1993, p. 250.

da Francesco Petrarca potesse circolare già da tempo negli ambienti cortesi, nei decenni precedenti alla traduzione del rhétoriqueur Symon Bourgoyn.

D'altra parte, alcuni testi di François Villon²¹, di Jean e François Robertet²², di Regnaud le Queux²³, fanno pensare a una circolazione delle opere volgari di Petrarca, dei *Trionfi* in particolare, quando non dei *Fragmenta*, che era già attestata dalla metà del XV secolo all'interno di una rete di ammiratori del poeta toscano. Karlheinz Stierle non ha escluso, infatti, che un principe e poeta della statura di Charles d'Orléans, di cui François Villon, Jean Robertet, Martin le Franc, René d'Anjou e Jean II de Bourbon, erano stati interlocutori poetici e sodali durante i loro soggiorni a Blois²⁴, potesse aver conosciuto bene le poesie di Petrarca, dal momento che sono state riconosciute innegabili affinità tra i due poeti²⁵.

Se pure il duca d'Orléans poté conoscere, già verso la metà del XV secolo, i *Trionfi* o il *Canzoniere*, va osservato tuttavia, prudenzialmente, che tali opere non figurano nei diversi inventari della sua biblioteca, né in quelli della biblioteca di suo fratello Jean d'Angoulême²⁶. Per riconoscere l'origine di certe affinità, non è dunque da sottovalutare l'influenza che su questo principe poeta poté altresì esercitare il petrarchismo latino. Sappiamo infatti che Jean d'Angoulême possedeva un esemplare del *Secretum* (« François Petrarque, en parchemin et lettre commune, commançant ou tiers fueillet "in perniciem propriam" et finissant ou derain "non ostrepat" »)²⁷, dove, non meno che in altre opere del poeta, come Teresa Caligiure lo ricorda, è questione della « malinconica solitudine dell'Io » e della sofferenza intima del

21 V. Anna SLERCA, « Villon et Pétrarque », *L'analisi linguistica e Letteraria*, 12|2004, p. 347-366.

22 V. Margaret ZSUPPÁN, « Jean Robertet's Life and Career : a reassessment », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 31, p. 333-342; Claude Albert MAYER et Dana BENTLEY-CRANCH, « François Robertet : French sixteenth-century civil servant, poet, and artist », *Renaissance Studies*, 11|3, p. 208-222.

23 V. Gabriel BIANCIOTTO, *Le Roman de Troyle*, op. cit., p. 29 n.50.

24 Negli anni in cui Charles d'Orléans praticava l'*otium cum litteris* di ascendenza petrarchesca, ovvero successivamente al 1451, tessendo rapporti epistolari e personali con numerosi letterati imbevuti di 'petrarchismo latino', la corte di Blois era diventata tra le più brillanti del tempo in Francia. François Villon fu al servizio del duca tra il 1460 e il 1461; Martin le Franc fece figurare Charles d'Orléans tra i personaggi del suo *Champion des Dames* e si ritiene che René d'Anjou scrisse probabilmente alla corte di Blois una parte del suo *Livre du cœur d'amours espris*. Sappiamo ancora che la corte di Blois era strettamente legata a quella di Moulins in quegli anni, poiché personaggi come Jean Robertet e Jean II de Bourbon vi soggiornarono, quest'ultimo, ancora conte di Clermont, offrendo dei componimenti sotto lo pseudonimo di *Clermont* o *Clermondis* (V. Paris, BnF, fr. 1104, f. 1r). Vedasi Anna SLERCA, op. cit.; Oskar ROTH, « Martin le Franc et le *De remediis de Pétrarque* », *Studi Francesi*, XLV, 1971, p. 401-419; Oskar ROTH, « Martin le Franc et les débuts de l'humanisme italien. Analyse des emprunts faits à Pétrarque », in *Il Petrarca ad Arquà : Atti del Convegno di studi nel VI centenario (1370-1374)*, a cura di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, Padova, Antenore, 1975, p. 241-155; Romana BROVIA, « Tradizione e ricezione del Petrarca latino in Francia. Rassegna di studi fra due centenari (1904-2004) », *Lettere Italiane*, LVII|2, 2005, p. 287-327; Giovanni Matteo ROCCATI, « Pétrarque et Boccace modèles de René d'Anjou », in *Favola, mito ed altri saggi di letteratura e filologia in onore di Gianni Mombello*, a cura di Antonella Amatuzzi e Paola Cifarelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 377-388.

25 Karlheinz STIERLE, « Valse mélancolique : Charles d'Orléans qui revient », in Michel ZINK (ed.), *Livres anciens, lectures vivantes*, Paris, Odile Jacob, p. 119-146 : 133. V. Concetta MERA CISTERNINO, *Charles d'Orléans : Il Petrarca francese*, Bari, Resta, 1969.

26 Gilbert OUY, *La librairie des frères captifs : les manuscrits de Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême*, Turnhout, Brepols, 2007.

27 ID., p. 59 [n 46]. Il testo comincia a partire dal primo libro, settimo discorso di Agostino : « Vos autem, insensate, tuque adeo ingeniosus in perniciem propriam [...] ». V. Gianni MOMBELLO, *I Manoscritti delle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio nelle principali librerie francesi del secolo XV*, Firenze, Olschki, 1971, p. 140.

poeta in « fuga dall'umano consorzio »²⁸. Inoltre, nel *Secretum*, l'ossessione del poeta per la bellezza che si emana dal corpo di Laura è il soggetto principale di una grande parte dei dialoghi del terzo libro²⁹. Se non è possibile escludere che Charles d'Orléans abbia potuto entrare in contatto con l'opera volgare di Petrarca già verso la metà del Quattrocento, appare tuttavia più prudente ritenere che alcuni motivi osservati dalla critica come comuni ai due poeti si trovano già espressi nel *Roman de la Rose*³⁰, oltre che nelle opere petrarchesche in lingua latina che il duca ebbe certamente modo di conoscere, per non evocare ancora la tradizione lirica francese precedente. È però anche necessario sottolineare che non sono pochi i riferimenti agli scritti in volgare di Petrarca che negli anni precedenti e successivi al *concours de Blois* appaiono nelle opere letterarie dei poeti e letterati che vi avevano preso parte.

Per quanto riguarda i *Trionfi*, le prove a supporto della circolazione di questo testo in alcune corti francesi del Quattrocento sono assai più numerose rispetto alle informazioni di cui disponiamo relativamente ai *Fragments*, in quanto la menzione del titolo del poema petrarchesco risulta in diverse *deplorations* e *complaintes* funebri apparse in Francia in un arco temporale che va dagli anni Sessanta del XV secolo agli anni Trenta del XVI secolo.

Un primo riferimento al poema in ambiente cortese risale a un componimento funebre redatto in memoria della regina Maria d'Anjou, sposa del re Carlo VII, e datato al 1463³¹ (« Fame est sur toy triumpante monarque,/ Qui fait tous vis les enfeblis revivre,/ Et tu n'en scès ce qu'en chant Petrarque/ Si va tourner les fueilletz de son livre/ De Triumphes, ou te trouveras yvre »)³². A questa prima menzione, ne seguiranno altre : possiamo citare ancora la *Complainte sur la mort de Georges Chastellain* di Jean Robertet, composta verso il 1476 (« J'ay regardé és Triumphes Petrarque/ Qui d'hystoires reciter fut monarque,/ Où j'ay trouvé maint homme de renom »)³³; alcuni versi del *Temple de Bonne Renommée* di Jean Bouchet (1517), particolarmente quelli che deplorano la morte di Charles de la Trémouille, avvenuta nel 1515 (« Sors du tombeau, noble orateur Petrarque/ Qui des tuscains orateurs fuz monarque/ Et ce seigneur en tes Triumphes metz »)³⁴; ed, infine, indirettamente, nella *Deploration sur le trespas de messire Florimond Robertet*, composta da Clément Marot, tra il 1527 e il 1532 (« Je vy la Mort hydeuse, & redoubtée/ Dessus ung Char en triumphe montée,/ Dessoubz ses pieds aiant ung corps humain/ Mort à l'envers, & ung Dard en la main/ De boys mortel, de plumes empenné »)³⁵. Ognuno di questi testi ci fornisce elementi interessanti per comprendere il modo in cui era letto ed evocato il poema petrarchesco, in un primo tempo. Il poema era infatti menzionato in quanto magistrale lavoro di sintesi di sapere morale, storico

28 Teresa CALIGIURE, « Otium », in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, 2016, p. 220-230 : 221.

29 Paolo RIGO, « Corpo », in *Lessico critico petrarchesco*, *op. cit.*, p. 114-125 : 114.

30 In realtà, come lo stesso Stierle sottolinea nel suo studio, la poesia di Petrarca e quella di Charles d'Orléans hanno un comune punto di riferimento, « un même architexte vieilli », che altro non è che il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris. V. Karlheinz STIERLE, *op. cit.*, p. 136.

31 Gabriel BIANCIOTTO, *op. cit.*, p. 20.

32 *Exclamacion en la mors pour Maire d'Anjou, royne de France*, ms. BnF, Fr. 1642, v. 347-349.

33 Jean ROBERTET, *Œuvres*, edizione a cura di Margaret Zsuppán, Ginevra, Droz, 1970, p. 159.

34 Jean BOUCHET, *Le Temple de Bonne Renommée*, edizione a cura di Giovanna Bellati, Milano, Vita e pensiero, 1992, p. 243.

35 Clément MAROT, *Œuvres poétiques complètes*, edizione a cura di Gérard Defaux, t. 1, Parigi, Classiques Garnier, 1990, p. 209.

e mitologico, dal quale attingere informazioni circa gli uomini e le donne illustri che vi erano celebrati.

Per trovare invece una menzione esplicita al nome di Laura in un testo di carattere letterario occorre risalire all'indietro fino all'epoca del *Roman du Cueur d'Amours espris* di René d'Anjou, in un milieu culturale, come quello angioino, che rappresentava un vero e proprio crocevia tra cultura italiana, francese e latina. Quando l'autore racconta della visita di 'Cuer' alle tombe dei poeti nel cimitero di Amore, tra coloro che « ont marqué de leur sceau l'écriture amoureuse »³⁶, oltre al latino Ovidio, padre fondatore, ai francesi Guillaume de Machaut, Jean de Meung e Alain Chartier, si menzionano i nomi di due italiani, Boccaccio e Petrarca.

I versi dedicati al Petrarca, che figurano sul suo sepolcro, sono i seguenti :

Petrarque florantin, poëthe renommé,
Suis, ung servant d'Amours, car voir tel renommé,
Lequel pour *ma dame Laurëa*, gente et blonde,
Ay fait maint dit gentilz et maint livret ou monde.
Encores en trouv'on en florantin escript
Moult de beaulx vers, telz que puis Jhesucrist
Fut mis en croix ne fut de moy vu le pareil
Et en nouveaulx termes, de cela je m'en vante.
Pource ay je fait faire cest tombe presente,
Soubz laquelle je gis, de ce ne me veulx taire,
Comme vray serf d'Amours et aussi secretaire.³⁷

Il sepolcro di Petrarca viene descritto da René d'Anjou come secondo per dimensione solo a quello di Ovidio, ornato dalla statua di un uomo laureato, abbigliato nelle vesti dottorali. Anche se l'epitaffio sul sepolcro fa menzione del nome di Laura in una forma latineggiante (*Laurëa*), indiscutibilmente l'evocazione della dama gentile e dai capelli dorati si accompagna col riferimento alle opere del Petrarca in *florentin escript*, la cui bellezza può senz'altro rivaleggiare con quella dei grandi autori latini (« [...] puis Jhesucrist/ Fut mis en croix ne fut de moy vu le pareil »). Viene dunque chiarita, da questo verso, la ragione per la quale la tomba del poeta toscano appare prossima per dimensioni a quella d'Ovidio³⁸. L'insistenza su questo aspetto, in effetti, come ha sottolineato Giovanni Matteo Roccati, è evidentemente in funzione dell'immagine di Petrarca « poète d'amour » di cui sono evocati i versi in volgare in questo epitaffio³⁹.

Se si considera come Petrarca e Boccaccio erano recepiti in quegli anni da una rete di lettori composta da signori particolarmente eruditi come Filippo il Buono o Carlo il Temerario (interessati piuttosto « par les œuvres épico-narratives de Boccace les plus proches de la sensibilité antiquisante "médiévale" ») o Charles d'Orléans (attratto piuttosto da « un intérêt érudit et moral, en continuité avec l'attitude née dans la deuxième moitié du XVI^e siècle »),

36 Jean-Claude MÜHLETHALER, « De la disparition de Didon dans le 'Roman du Cueur d'amours espris' : René d'Anjou entre Boccace et Pétrarque ou la difficile récupération d'Enée en France au XV^e siècle », in *Pour acquérir honneur et pris : mélanges de Moyen Français offerts à Giuseppe di Stefano*, a cura di Maria Colombo Timelli e Claudio Galderisi, Montréal, Ceres, 2004, p. 467.

37 René D'ANJOU, *Le Livre du cuer d'amours espris*, edizione a cura di Susan Wharton, Parigi, Union Générale d'éditions, 1980, p. 145.

38 Giovanni Matteo ROCCATI, *op. cit.*, p. 383.

39 *Ibid.*

questo riferimento a Laura e agli scritti in vernacolare di Petrarca determina senza dubbio una cesura e testimonia di un orientamento diverso⁴⁰.

In aggiunta, non è da escludere che René d'Anjou potesse conoscere i *Trionfi*, poiché nella sua opera letteraria figura una sequenza di particolare interesse riguardante la schiera di sovrani vittima di Amore, da cui la regina Didone è assente, assenza che non sembrerebbe essere il frutto della sua inventiva. Infatti, com'è stato osservato da Jean-Claude Mühlethaler, il re René potrebbe aver tratto questa lista non da Boccaccio, né dal *De viris illustribus* di Petrarca, ma proprio dal *Triumphus Cupidinis*, « autrement dit dans un texte qui, à l'époque, n'est pas traduit en France et dont la présence n'est pas attestée dans les inventaires des bibliothèques avant le XVI^e siècle »⁴¹. Di seguito le relative sequenze :

CUER D'AMOUR ESPRIS : Jules, dit Cezar ; Augustes Cezar ; Neron l'empereur ; David roy de Judée ; [emblème et blason de Charles VII] ; Theseo suys ; Henee troyen.

TRIUMPHUS CUPIDINIS I : primo è Cesar (v. 89) ; Cesare Augusto (v. 95) ; Neron è il terzo (v. 97) ; vedi il bon Marco (v. 100).⁴²

René d'Anjou sembra qui perfettamente richiamare il Petrarca dei *Trionfi* quando evoca i primi tre nomi della lista dei romani. Si può osservare una divergenza, invece, a partire dall'emblema di Carlo VII⁴³. La possibilità che René d'Anjou potesse disporre di un testimone del poema petrarchesco non è dunque da escludere, anche se non abbiamo testimonianze negli inventari delle biblioteche francesi del Quattrocento di un esemplare dei *Trionfi* fino a dopo la spedizione italiana di Carlo VIII. Tuttavia, come abbiamo potuto osservare, diverse attestazioni di una conoscenza diretta o indiretta dei *Trionfi* s'incontrano durante tutta la seconda metà del XV secolo, per elogiare, nella maggior parte dei casi, il contenuto morale ed edificante del testo⁴⁴. Non si può tuttavia escludere che una fortuna parallela, riguardante il 'Poeta di Laura', fosse già in procinto di svilupparsi in ambito cortese, come sembrerebbe testimoniare il testo di René d'Anjou, non soltanto per via del chiaro riferimento alle opere volgari del Laureato ma anche per l'esplicita menzione al nome della dama *gente et blonde* amata dal Petrarca.

Il ruolo giocato dalle traduzioni dei *Trionfi* nell'elaborazione del mito francese del 'poeta d'amore' merita dunque di essere preso in considerazione. Fin dagli inizi del Cinquecento, infatti, il personaggio di Laura sembra beneficiare di una presenza sempre più importante in questi adattamenti. In effetti, già Symon Bourgoyn, in due versi interpolati al *Triumphus Mortis* di sua iniziativa, per mettere forse meglio in evidenza il legame che unisce Petrarca a Laura, ci invita a tenere conto di questa trasformazione culturale in corso, con i seguenti versi : « O, miserable amant, Francisque, qui les jours/ De Laura compte ! Et l'un semble mil ans tousjours »⁴⁵.

40 ID., p. 385-387.

41 Jean-Claude MÜHLETHALER, *op. cit.*, p. 478.

42 *Ibid.*

43 Nel capitolo *Al tempo che rinnova i mie' sospiri* del *Triumphus Cupidinis*, esclusivamente dedicato al mondo greco-romano, il re Davide è naturalmente assente. V. Jean-Claude MÜHLETHALER, *op. cit.*, p. 478.

44 Gabriel BIANCIOTTO, *op. cit.*, p. 20. V. Jean ROBERTET, *op. cit.*, p. 75 e p. 159-178.

45 Gabriella PARUSSA e Elina SUOMELA-HÄRMÄ, *op. cit.*, p. 157.

L'importanza guadagnata via via dal personaggio di Laura in rapporto alla circolazione dell'opera petrarchesca in Francia doveva ancora prolungarsi fino al momento in cui Vasquin Philieul darà alle stampe nel 1548 il suo adattamento parziale dei *Fragmenta*, che fu pubblicato col titolo decisamente emblematico di *Laure d'Avignon*. L'edizione del 1555 da parte dello stesso traduttore di tutte le opere volgari del poeta italiano (*Toutes les œuvres vulgaires de François Petrarque*) disporrà infine i *Trionfi* in posizione finale, riconoscendo ai *Fragmenta* il ruolo centrale che quest'opera aveva assunto da almeno due decenni nell'immaginario collettivo.

L'ipotesi che debbano essere incluse nelle tappe che hanno portato all'elaborazione del mito di Petrarca e di Laura in Francia non solo la fortuna del *Canzoniere*, ma anche, probabilmente, la fortuna di alcune traduzioni dei *Trionfi* deve dunque richiedere alla critica un più attento studio di questi testi, fino a ora grandemente trascurati e per la più parte ancora inediti. Poeti come Clément Marot o Mellin de Saint-Gelais avrebbero potuto ignorare completamente le traduzioni del poema petrarchesco che sappiamo essere circolato alla corte di Luigi XII e di Francesco I? Senza dubbio, l'interesse per il personaggio di Laura e il mito nascente del Petrarca lirico sembrerebbero trovare radici e una prima amplificazione proprio nell'epoca d'oro dei *Trionfi* in Francia, attraverso questi lavori di assimilazione e filtraggio letterario che sono le diverse traduzioni in prosa e in versi del poema.

2. Il cupido bendato

Nella seconda parte di questo lavoro ci occuperemo dell'influenza che i *Trionfi* potrebbero aver esercitato in alcuni testi letterari del primo Cinquecento per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio di Cupido. In particolare, ci confronteremo con la possibilità che i *Trionfi* possano esser serviti da modello a due letterati francesi che in Petrarca già riconoscevano un *maistre en amour* agli inizi del Cinquecento, come Jean Lemaire de Belges e Clément Marot.

Come Dario Cecchetti ha potuto osservare, l'influenza di Petrarca sui poeti lirici francesi è sovente combinata con elementi di derivazione classica, estratti soprattutto dall'antologia greca (crudeltà di Amore), dall'elegiografia latina (Properzio, Tibullo, Ovidio e Ausonio) o dalla tradizione del *Roman de la Rose*⁴⁶. Se Venere incarna la passione indomita, il figlio di costei e di Marte è un dio bellicoso e pertanto armato secondo il modello fornito da Ausonio nel suo *Cupido Cruciatu*s. Nel Medioevo, i poeti che mettevano l'accento sulla passione e sulle sofferenze d'amore dovevano assegnare via via un ruolo sempre più centrale al figlio di Venere, a discapito della madre che, pur se doveva conservare un peso negli intrighi amorosi, doveva vedersi attribuito un ruolo minore rispetto a quello riconosciuto a Cupido⁴⁷.

La rappresentazione di Cupido, per esempio, nell'opera di Clément Marot merita di essere oggetto di qualche riflessione. Secondo Mia Cocco, il poeta di Cahors sarebbe stato il primo

46 Dario CECCHETTI, *Il Petrarchismo in Francia*, Torino, Giappichelli, 1970, p. 17-18.

47 Zoltán JENEY, *Les Racines reniées des poétiques de la Renaissance*, Tesi di Dottorato, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 285.

a introdurre l'immagine del Cupido infante e bendato nella poesia francese col suo *Temple de Cupidon*, poema offerto nel 1514 a Francesco d'Angoulême e Claudia di Francia in occasione del loro matrimonio, destinato ad essere pubblicato sotto forma di *plaque* senza dubbio l'anno seguente⁴⁸. In realtà, di contro all'opinione di M. Cocco, già Lemaire de Belges nel primo dei suoi tre racconti intitolati *De Cupido et d'Atropos* menzionava la benda che copre gli occhi di Cupido (« Amour vollant par voyes indiscrettes/ Vint rencontrer la Mort qui aussi volle :/ Mais il trouua ses costes trop dures. / Si dit ainsi, O vieille aueugle et folle, / Voir ne te puis, car j'ay les yeux bende, / Dont en hurtant contre toi je m'affolle »)⁴⁹ mentre nel *Temple de Venus*, altro modello riconosciuto dalla critica per il poema marotico, dove Petrarca è evocato in quanto *vray maistre* in *amours*, Cupido è descritto soltanto come « fier e orgueilleux »⁵⁰, senza riferimenti alla sua cecità o a un bendaggio.

Nel poema di Clément Marot la rappresentazione del Cupido bendato figura fin da subito, ai v. 4-6 (« Quand doucement en l'air sousspire, & vente, / Ce jeune enfant Cupido Dieu d'aymer / Ses yeulx bandez commanda deffermer »), per essere poi ripresa ai v. 452-456 (« Que Cupido l'Enfant audacieux / Tendit son arc, encochea sa sargette, / Les yeulx bandez, dessus son cueur la gette / Si rudement, voire de façon telle / Qu'il y créa une plaie mortelle »)⁵¹ e riapparire in tutte le opere del poeta in cui il dio d'amore è evocato (*Chanson*, X, 6; *Élégie*, XVIII, 1; *Rondeau* XXVI, 11)⁵².

Sebbene a livello di forma e contenuto tra i modelli del *Temple de Cupidon* sia stata indiscutibilmente riconosciuta l'opera di Guillaume de Lorris e di Jean de Meung, nel testo marotiano non sono affatto menzionate le vesti principesche di Amore, caratteristiche dell'iconografia francese che aveva come antecedente più illustre proprio il *Roman de la Rose*⁵³. Infatti, quanto alle origini di questa iconografia che abbiamo visto accomunare il racconto di Lemaire de Belges e il *Temple de Cupidon* di Marot, M. Cocco ha osservato che l'immagine del Cupido bendato potrebbe avere avuto come fonti d'ispirazione dei modelli provenienti dall'Italia e riconoscibili in Petrarca, Boccaccio e nei petrarchisti italiani.

In Petrarca, Amore è descritto in modo ambiguo⁵⁴, talvolta gli si attribuisce una vista limpida (« cieco non già, ma faretrato »⁵⁵) talvolta, nei *Trionfi*, lo si può ritenere cieco o bendato (« or puoi veder Amor s'egli è ben cieco! »⁵⁶; « so come Amor saetta, e come vola, / [...] / le

48 Clément MAROT, *op. cit.*, p. vi.

49 Jean LEMAIRE DE BELGES, *Œuvres diverses*, edizione a cura di Jean-Auguste Stecher, t. 3, Ginevra, Slatkine Reprints, 1969, p. 39.

50 ID., p. 103.

51 Clément MAROT, *op. cit.*, p. 27 e 40.

52 Mia COCCO, *La tradizione cortese ed il petrarchismo nella poesia di Clément Marot*, Firenze, Olschki, 1978, p. 138-139.

53 Tra i modelli che la critica ha potuto identificare risultano ancora gli *Arrêts d'Amour* di Martial d'Auvergne, *L'Hospital d'Amour* attribuito a Alain Chartier, i *Droits nouveaulx* di Coquillart, il *Temple de Venus* di Jean Lemaire de Belges e il *Temple de Mars* di Molinet – per non citare l'*Ars amatoria* e le *Metamorfosi* di Ovidio. V. Clément MAROT, *op. cit.*, p. xxxiii.

54 Sull'ambiguità del Cupido cieco o bendato in Petrarca e sulle sue possibili origini vedere Lucia BATTAGLIA RICCI, « Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa », in *I 'Triumphs' di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 1999, p. 255-298: 260-263.

55 V. *RVF CXVIII*.

56 *TC III*, v. 18. L'immagine tuttavia è più metaforica che descrittiva. V. Francesco PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, edizione a cura di Vinicio Pacca et Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, p. 138 n. 18.

mani armate, e gli occhi avolti in fasce »⁵⁷). Per quanto riguarda il dettaglio del bendaggio in relazione ai *Trionfi*, si può ancora aggiungere una constatazione, sulla base del lavoro di Erwin Panofsky : nelle illustrazioni del poema petrarchesco « les deux types [Cupidon aveugle et Cupidon clairvoyant] se rencontrent au hasard »⁵⁸. Nella *Genealogie Deorum* di Boccaccio (IX, 4), Cupido reca una benda sugli occhi. Il dio d'amore è poi spesso rappresentato cieco, nudo, alato e anche piumato dai petrarchisti italiani del XV secolo, che erano ben conosciuti da Marot. Si può citare a titolo di esempio il sonetto 170 di Tebaldeo (v. 2-4 : « fe' ceco Amor, fanciul, nudo e cum piume, / ché in l'opre sue non ha coscienza o lume, / né mai sta fermo e da garzon si regge » ; v. 6 : « di questo pharetrato e sacro nume »)⁵⁹. La distinzione tra cecità e non-cecità di Amore fu finanche oggetto di un dibattito destinato a restare a lungo vivace nella letteratura del Rinascimento⁶⁰.

Nelle diverse traduzioni in medio francese del poema petrarchesco, abbiamo potuto osservare l'esistenza di una netta distanza che separa la traduzione di Maynier da tutte le altre quanto alla rappresentazione di Cupido al momento della sua apparizione sul carro trionfale⁶¹. Com'è noto, il testo petrarchesco descrive Cupido coi tratti di un « garzon crudo », con « arco » in mano e « saette » ai fianchi, nudo se non per l'aver sulla schiena « due grand'ali di color mille », non facendo menzione di alcun bendaggio al momento del suo trionfo⁶².

Nella versione manoscritta come nella versione a stampa del testo del barone provenzale, invece, Cupido è descritto bendato fin dalla sua prima apparizione. Nel manoscritto il dio è « ung garson furieux », nudo, « de feu ardant tout enflammé », con ali « d'ung estrange plumaige », armato di « ung arc » e di « flesches », con gli occhi « tous bandéz d'ignorance ». Nell'edizione a stampa, la descrizione è di poco diversa : Cupido è descritto come « ung prince, ambicieux, jeune, sot et volaige », il corpo nudo, con ali « d'ung estrange pannaige », armato di « ung arc » e di « flesches et dars » e con gli occhi « bandéz par ygnorance ». La provenienza di questo ultimo dettaglio, comune alle due versioni, è quanto ci interessa qui indagare.

Per quanto riguarda i diversi elementi che compongono durante il Rinascimento l'iconografia di Cupido, il fanciullo alato è sovente descritto con arco e frecce, come nell'*Ottavia* di Seneca, nell'*Asino d'oro* d'Apuleio ed in un gran numero di epigrammi ellenistici ; a questi

57 TC III, v. 175-179.

58 Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie : themes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduzione di Claude Herbertte e Bernard Teyssedre, Parigi, Gallimard, 1967, p. 177.

59 Antonio TEBALDEO, *Rime*, edizione a cura di Tania Basile, t. II (1), Ferrara, Panini, 1992, p. 302.

60 Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 179.

61 La più antica traduzione, la traduzione in prosa breve, definisce, infatti, il dio *ung jeune homme nu, qui avoit ung arc en sa main et tiroit sayetes* e con sul dorso *deux grans ayles de mille couleurs*; la traduzione di Bourgouyn, ne parla come di *ung enfant redoubté [et nud], tenant l'arc en la main, sayettes au cousté* e con *deux aelles de valleurs* di mille colori; la traduzione in prosa lunga, che molto deve alla traduzione in prosa breve, descrive Cupido come *ung jeune homme tout nud* con *ung arc, contenance impiteable et merueilleusement hardye* e *flesches au costé*, e sul dorso *deux grandes aesles de mille couleurs*; mentre Vasquin Philieul lo descrive nel modo seguente : *un garson traistre [tout nu], l'arc en sa main et aux flancz mainte fleche*, con *deux grandz aesles, qui bigarré son dos faisoient paroistre*. Tali descrizioni non si discostano da come il testo petrarchesco descrive Cupido coi tratti di un *garzon crudo*, con *arco* in mano e *saette* ai fianchi, nudo se non per l'aver sulla schiena *due grand'ali di color mille*.

62 TC I, v. 23-27 : « quattro destrier vie più che neve bianchi, / sov' un carro di foco un garzon crudo / con arco in man e con saette a' fianchi ; / nulla temea, però non maglia o scudo, / ma sugli omeri avea sol due grand'ali / di color mille, tutto l'altro ignudo ».

attributi s'aggiunge talvolta una torcia, come in Properzio. Questo ritratto deve molto all'arte ellenistica e romana : in epoca classica, questa figura non era cieca che eccezionalmente in letteratura (*cæcus amor, cæca libido, cæca cupido, cæcus amor sui*) e non lo era mai nelle arti figurative⁶³. Durante il periodo medievale, di contro, le rappresentazioni di Cupido non sono direttamente derivate dai modelli classici provenienti dalle arti figurative ; esse sono piuttosto liberamente ricostruite a partire da fonti letterarie. Secondo Erwin Panofsky, queste fonti testuali possono essere ripartite su due assi.

Un primo gruppo 'parafrasa' l'immagine classica del piccolo cupido pagano che viveva ancora nell'immaginario comune, pur avendo perso il suo significato originale, « pour devenir l'objet d'interprétations métaphoriques ou allégoriques »⁶⁴. In questo senso, la descrizione di Cupido è interpretativa e fu elaborata, poi trasmessa, all'interno di una mitografia moralizzatrice⁶⁵.

L'altro gruppo si costruisce su un concetto fondato specificamente sull'immaginario medievale dell'amore esaltato che « si l'on vient à le personnifier, apparaît comme une figure imaginaire sans le moindre rapport avec l'image classique »⁶⁶. L'amore sensuale sublimato corrisponde a quello che i Trovatori e i loro successori chiamarono *Amour, Amore* o *Minne*, mano a mano che la teologia contemporanea evolse verso un misticismo emotivo e che le passioni religiose si concentrarono sulla Vergine Maria. In questo secondo caso, si assiste a una glorificazione metafisica dell'Amore, « qui s'est épanoui dans une poésie idéaliste, même si de nombreux détails descriptifs ont pu être empruntés à la littérature de l'âge classique, ou à l'érudition de la basse Antiquité et du Moyen-Âge »⁶⁷. I concetti di *cupiditas* (*appetitus mali*, ou *amor mudi* ou *amor carnalis*) e di *caritas* (*appetitus boni*, ou *amor Dei* ou *amor spiritualis*) erano destinati a riconciliarsi, anche se in modo temporaneo, attraverso la spiritualizzazione dell'amore sensuale, che diede linfa all'elaborazione di un vero e proprio « culte de la Femme » comparabile a una « réconciliation entre principes classiques et médiévaux »⁶⁸.

Gli autori di epopee allegoriche del genere del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e di Jean de Meung descrivono infatti Amore come la visione di un dio o di un Signore che mostra piuttosto i tratti di un adolescente avvenente che quelli di un infante ; è alato ma provvisto di abiti splendidi, con la fronte cinta da una corona o diadema (*Roman de la Rose*, v. 1678-1877). Questa iconografia è diffusa tanto in Francia che in Italia, ad esempio in Dante⁶⁹.

63 Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 151-153. Gli autori citati da Panofsky sono : Catullo, *Carmina* 67, 25 ; Lucrezio, *De Nat. Rer.*, IV, 1153 ; Ovidio, *Metam.*, III, 260 ; Cicerone, *De Inventione*, I, 2 ; Seneca, *Dialogi*, I, 6, I - VII, 10, 2 - VII, 14, 2 ; Seneca, *Epistolae*, CIX, 16 ; Properzio, *Elegiae*, II, 14, 17 ; Orazio, *Satirae*, I, 3, 39 ; Valerio Flacco, *Argonautiche*, VI, 454 ; Gregorio Nazianzeno, *Poemata moralia*, XXIX.

64 Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 155.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*

68 Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 156.

69 Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 158-159. V. Dante Alighieri, *Vita Nuova*, XII. In Italia, tuttavia, la maggior parte dei rappresentanti del 'Dolce Stil Novo' non fornisce alcun ritratto della donna amata, poiché essi identificano in Amore un principio spirituale e sublimato. Per Guido Cavalcanti, « Amor non ha sustanza » e non è « cosa corporale ch'abbia figura ». Viceversa, i poeti ed artisti che fanno ricorso all'iconografia classica di amore lo descrivono in generale dotato di una torcia o di un dardo, o di arco e frecce, o di due archi, l'uno di colore chiaro e l'altro di colore scuro, ognuno dotato delle relative frecce, o d'oro o di piombo per ispirare l'amore o farlo perire. V. Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 158.

Sappiamo però che fu dall'Italia che dovette diffondersi, durante il XV secolo, l'immagine di Cupido con le sembianze di un infante, per diventare il *garzone* o *putto* che sarà diffusamente rappresentato nell'arte del Rinascimento⁷⁰. Di contro, in Francia e nelle Fiandre, sotto l'influenza della tradizione iconografica legata al *Roman de la Rose* e all'*Ovide Moralisé*, nelle illustrazioni la tendenza era quella di conservare « les vêtements princiers, l'aspect adulte du 'Dieu d'Amour' ; et ceci en dépit du fait que les textes même illustrés par ces images aux yeux bandés eussent explicitement requis une figure d'enfant nu »⁷¹. Nelle opere che assumono come modello il *Roman de la Rose* si può osservare che la vista limpida di Amore è ritenuta incontestabile⁷².

Ora, alcuni dettagli, che esporremo, ci fanno presumere un possibile legame tra la versione di Maynier interpolata e un'opera del giovane Clément Marot, a cui si potrebbe attribuire, come cercheremo di mostrare, la conoscenza del poema petrarchesco, in particolare con riferimento ad alcuni dettagli concernenti la schiera dei vinti da Amore. Si osserva, infatti, un'interessante similitudine dapprima tra il poema di Marot e i *Trionfi* nella descrizione degli amanti, che fa seguito all'arrivo del « jeune enfant » e « dieu d'aymer » nel *Temple de Cupidon* (v. 7-26) :

Pour contempler de son Throsne celeste
Tous les Amans, qu'il atteint, et moleste.
Adonc il veit autour de ses Charroys
D'un seul regard maintz victorieux Roys,
Haultz Empereurs, Princesses magnifiques,
Laides, et laids, visaiges Deifiques,
Filles, et fils en la fleur de jeunesse,
Et les plus forts subjectz à sa haultesse.
Brief il congneut, que toute nation
Ployait soubz luy, comme au vent le Sion.
Et qui plus est, les plus souverains Dieux
Veit tresbucher soubz ses dartz furieux
Mais ainsi est, que ce cruel Enfant
Me voyant lors en aage triumpant,
Et m'esjouyr entre tous ses souldars,
Sans poinct sentir la force de ses dars,
Voyant aussi, qu'en mes Œuvres, et dictz
J'allais blasmant d'amours tous les edictz,
Delibera d'un assault amoureux
Rendre mon cueur (pour une) langoureux.

Innanzitutto, il riferimento ai « charroys » che figura al v. 9 evoca già l'idea di un corteo comparabile a quello del *Triumphus Cupidinis*, seppur immaginato e descritto in un modo non perfettamente sovrapponibile. Lo stesso potrebbe dirsi per la condizione di servitù, evocata dal poeta francese, in cui si ritrovano gli innamorati che il dio lega a sé, quale che sia il loro genere, la loro condizione e la loro età. Inoltre, anche se numerose scene, metafore e personaggi del *Temple de Cupidon* molto devono al *Roman de la Rose*, l'espressione

70 Erwin PANOFKY, *op. cit.*, p. 170-171.

71 Erwin PANOFKY, *op. cit.*, p. 170.

72 Erwin PANOFKY, *op. cit.*, p. 160.

« chaste columbelle », utilizzata da Marot al v. 77 per definire l'allegoria di *Ferme Amour*, ricorda molto da vicino uno dei versi petrarcheschi che accompagnano l'epifania di Laura nel *Triumphus Cupidinis* (TC II, v. 90 : « pura assai più che candida colomba »). Il ricorso a questa immagine, che trova la sua origine nei *Salmi* (54, 7) e che troviamo qui impiegata in funzione di epiteto (« La fleur des fleurs, la chaste columbelle/ Fille de Paix qui Ferme Amour s'appelle »), non fa altro che ricordarci una volta di più questa vicinanza, vieppiù che la struttura sintattica utilizzata dal Petrarca nei *Trionfi* è la medesima. Già M. Cocco ebbe modo di sottolineare come sia possibile riconoscere in *Ferme Amour* « un amore ideale il cui modello non differisce molto dalla virtuosa e casta donna amata dal Petrarca »⁷³. Ancora, la rima *enfant-triumphant* che figura ai v. 19-20 del *Temple* s'aggiunge a supporto di questo accostamento⁷⁴.

Merita dunque di essere presa in considerazione la possibilità che tra i modelli del *Temple* utilizzati da Marot potessero figurare anche i *Trionfi*, o forse una delle due versioni in francese che dovevano già circolare a quel tempo alla corte di Francia (per esempio, la traduzione in alessandrini di Bourgouyn o la traduzione in prosa lunga). Nel 1515, Marot conosceva certamente già l'opera volgare di Petrarca, dal momento che tra le *auctoritates* che dimorano nel *Temple*, il poeta toscano figura al seguito di Alain Chartier e prima del *Roman de la Rose* (v. 323-326) :

Ovidius, maistre Alain Charretier,
 Petrarche, aussi le Rommant de la Rose
 Sont les Messelz, Breviaire, & Psaultier,
 Qu'en ce saint Temple on lit en Rime, & Prose.

A questo punto un nuovo elemento di particolare interesse può sortire dal confronto tra il testo di Marot e l'immagine di Cupido che figura nella versione che Maynier d'Oppède fornisce dei v. 22-27 del capitolo *Al tempo che rinnova i miei sospiri* del *Triumphus Cupidinis*.

⁷³ Mia COCCO, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁴ Secondo M. Cocco i primi versi del *Temple* sarebbero da confrontare con *RVF CCCX* (« Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena/ e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,/ et garrir Progne et pianger Philomena,/ et primavera candida et vermiglia »).

MAYNIER, MS.	MAYNIER, ÉD.
Dessus le quel ung <i>garson</i> furieux De feu ardent tout enflammé je viz Comme ung prince assis a mon adviz Ambicieux et <i>jeune</i> et volaige Portant aelles d'ung estrange plumaige Ung arc aussi en sa main detenoit Et des flesches a son costé tenoit Et ne pouvoit nulle targue ou armure Aulcun deffendre de leur aspre poincture <i>Les yeulx avoit tous bandez d'ignorance</i> Car de raison n'avoit pas congnoissance <i>Le demourant de son corps estoit nu</i> Et ne l'avoys jusques a lors cogneu Entour de luy il tenoit en prison <i>Princes et roys en grande mesprison</i> <i>Et plusieurs gens aussi de tous estatz</i> <i>Hommes chetifz. de femmes ung grand tas</i>	Ainsi qu'ung prince assis à son devis, Ambicieux, <i>jeune</i> , sot et volaige, Aelles portant d'ung estrange pannaige, Ung arc aussi en sa main detenoit, Flesches et dars en son costé tenoit, Si trestranchans, qu'armeure tant soit dure Ne resistoit contre telle poincture. <i>Les yeulx avoit bandez par ygnorance,</i> Loing de raison, et hors de congnoissance, <i>Le demourant de son corps, estoit nu,</i> Que je n'avois jusque à lors bien congneu, Entour de luy par sa grand mesprison, <i>Princes et Roys, tenoit comme en prison,</i> <i>Et d'autres gens, voire de tous estatz,</i> <i>Hommes chetifz, et femmes ung grand tas</i>

Come abbiamo già osservato, Maynier è il solo traduttore a descrivere un Cupido con gli occhi bendati, al contrario degli altri che hanno seguito in modo più aderente il modello petrarchesco, in cui l'apparizione del dio d'amore lascia intendere che il suo sguardo non sia nascosto da alcun bendaggio, né tantomeno cieco.

Per quanto riguarda questa iconografia, secondo E. Panofsky, la credenza che Cupido fosse cieco (e l'esistenza di illustrazioni che lo raffiguravano con tale caratteristiche) si fonda, come abbiamo ricordato poc'anzi, su un gruppo di fonti letterarie classificabile come « mythographie moralisatrice »⁷⁵. La fonte dell'iconografia concernente il Cupido cieco è molto probabilmente Properzio, che gli autori della tarda Antichità sembrano aver seguito nella trasmissione della documentazione mitografica⁷⁶. Va sottolineato che la descrizione di Cupido cieco appare non di rado nella letteratura francese medievale, come ne *La Danse aux Aveugles* di Guillaume de Machaut (« Amour, Fortune et Mort, aveugles et bandés/ Font danser les humains chacun par accordance ») e nell'*Ovide Moralisé* (I, v. 668 et *passim*); è il caso anche del *Tesoretto* di Brunetto Latini (v. 2256 et *passim*).

Più nello specifico, invece, Cupido è descritto come 'bendato' in alcuni testi certamente più rilevanti per la nostra ipotesi di ricerca : nella *Genealogia Deorum* di Boccaccio (IX, 4)⁷⁷ e nelle illustrazioni Quattrocentesche dei *Trionfi*⁷⁸ oltre che nel poema petrarchesco stesso in un verso poc'anzi menzionato. Non è forse un caso che a Ervy-le-Châtel (Aube), a partire dal 1502, le sei allegorie dei *Trionfi* campeggino raffigurate su una vetrata, e, tra queste, quella

75 Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 160.

76 *Ibid.*, p. 161.

77 *Ibid.*, p. 162-163.

78 Lettrice MENDLSOHN, « 'Come dipingere amore' : fonti greche per la figura di Eros maligno nella pittura del '500 », in *Venere e amore : Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, a cura di Franca Falletti e Jonathan Katz Nelson, Firenze, Giunti, 2002, p. 91-108 : 97. La studiosa segnala, di contro, che i pittori del Cinquecento sono invece generalmente concordi nel ritenere la vista di Amore limpida e i suoi occhi privi di bendaggi.

che concerne il dio d'amore mostra un adolescente dagli occhi bendati⁷⁹. Per questo dettaglio riguardante il bendaggio, sia Marot che Maynier avrebbero dunque potuto trarre ispirazione tanto dal testo dei *Trionfi* che dall'iconografia in circolazione⁸⁰. Se questo può ben darsi per il caso di Marot, forse l'interpolazione di Maynier risponde a un percorso più complesso. Non è da escludere la possibilità che Maynier avesse potuto approfittare della lettura del *Temple de Cupidon*, ispirandosene, per la sua traduzione. Non si dimentichi che *l'Adolescence clémentine*, che raccoglie le poesie di giovinezza di Marot, tra cui il *Temple*, doveva essere diffusa a stampa a partire dal 1532⁸¹.

Prendiamo in considerazione infatti i versi conclusivi dell'estratto poc'anzi citato della traduzione di Maynier (MS. : « Entour de luy il tenoit en prison/ Princes et roys en grande mesprison/ Et plusieurs gens aussy de tous estatz/ Hommes chetifz de femmes ung grand tas » ; ED. : « Entour de luy par sa grand mesprison,/ Princes et Roys, tenoit comme en prison,/ Et d'autres gens, voire de tous estatz,/ Hommes chetifz, et femmes ung grand tas ») e confrontiamoli con alcuni versi del *Temple* (« Adonc il veit autour de ses Charroys/ D'un seul regard maintz victorieux Roys,/ Haultz Empereurs, Princesses magnifiques,/ Laides, et laids, visaiges deifiques,/ Filles, et fils en la fleur de jeunesse »).

L'intreccio intertestuale è suggestivo. I versi petrarcheschi (« d'intorno innumerabili mortali,/ parte presi in battaglia e parte occisi,/ parte feriti di pungenti strali ») appaiono decisamente più sintetici rispetto alla versione offerta da Maynier e dal suo *remanieur* Chaperon. Possiamo notare, infatti, che nel testo italiano nessun accenno è rivolto alla condizione sociale, all'età e all'aspetto dei personaggi colpiti dalle frecce di Cupido, riferimenti che invece accomunano i testi francesi presi in esame, le due versioni della traduzione di Maynier e il poema di Marot. Tale sistema di rimandi deve dunque spingerci a interrogarci sulla possibilità che il barone d'Oppède conoscesse il testo marotico, ed abbia potuto tenerne conto per la sua traduzione dei *Trionfi*. Di converso, non è da escludere che lo stesso Marot abbia subito l'influenza delle illustrazioni italiane del poema, che circolavano a partire dal Quattrocento, riguardanti Cupido bendato, dal momento che la diffusione in Francia di questa iconografia trova una singolare e ulteriore attestazione nei primi anni del Cinquecento nelle vetrate della chiesa d'Ervy-le-Châtel. In aggiunta, va ricordato poi che questa stessa immagine di Cupido è ancora evocata in Lemaire de Belges, prima che in Marot, e non si può che presumere che essa abbia un assai probabile origine italiana⁸²; ma nel caso della traduzione di Maynier tale iconografia potrebbe anche essere stata filtrata da un testo francese. Assistiamo dunque a un curioso intreccio di rimandi che può rivelarsi ricco di implicazioni e apportare nuovi elementi per meglio delineare i contorni del primo petrarchismo francese oltre che per lo studio della recezione dei *Trionfi* in Francia.

79 Laurence RIVIALE, *Le Vitrail en Normandie entre Renaissance et Réforme (1517-1596)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 172.

80 L'edizione dei *Triumphs* di Bartolomeo Zani del 1500 presentava in effetti una xilografia rappresentante il *Triumphus Cupidinis* in cui si può osservare un Cupido ritratto in piedi sul carro trionfale con una benda sugli occhi. Probabilmente Maynier ebbe sotto gli occhi una di queste edizioni. V. Alessandro TURBIL, *op. cit.*

81 *Editio princeps* : 1532, Paris, G. Tory pour R. Roffet [Paris, BnF, Rés. Ye 1532].

82 Dario CECCHETTI, *op. cit.*, p. 15.

Conclusioni

L'insieme degli elementi proposti in questo studio testimoniano, prima di tutto, della complessità dello scenario che abbiamo cercato di rappresentare, il quale merita senz'altro di essere oggetto di analisi più puntuali e approfondite. In definitiva, ci pare possibile affermare che le traduzioni francesi dei *Trionfi* non abbiano svolto una semplice e decontestualizzata funzione di transizione. Esse hanno piuttosto costituito nel loro insieme le pietre angolari poste alle fondamenta dell'edificio del petrarchismo francese, collocandosi alla base e non ai margini del mito del poeta d'amore sul quale doveva innestarsi, a partire dagli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, il culto riservato al protagonista del *Canzoniere*. Con l'affermarsi della fortuna di quest'opera, che sarà sempre più letta e imitata a partire dal testo italiano, l'influenza esercitata dai *Trionfi* doveva rapidamente scemare presso i poeti del tempo di Francesco I, ormai alla ricerca della vera voce lirica del *chantré de la Sorgue* per farne un punto di riferimento ineludibile per le successive generazioni di poeti lirici. Nondimeno, l'epoca d'oro dei *Trionfi* in Francia corrisponde a un *momento unico* nel quadro del processo di assimilazione e filtraggio dell'opera petrarchesca, che merita certamente di essere valorizzato da ulteriori studi.