

La ballata chez Dante

Les formes occitanes de la *ballade* et de la *dansa* (cette dernière comportant un *respós* de quatre vers et trois *coblas*), considérées comme populaires, ne furent pas adoptées par les poètes siciliens. Il faudra attendre Guido Cavalcanti pour que ce genre pénètre à Florence, où plus qu'ailleurs en Toscane on suivait les enseignements des maîtres siciliens, même si, à leur porte pour ainsi dire, la *ballata* figurait au répertoire de Guittone d'Arezzo et de Bonagiunta da Lucca, plus influencés, eux, par la poésie occitane du Nord de l'Italie. Pour le jeune poète florentin¹, l'adoption de cette forme métrique est donc un autre signe de cette allégeance au « premier ami » qui deviendra progressivement compétition, avant de se terminer en brouille.

Dans le *De vulgari eloquentia*, au terme d'une expérience florentine longue de près de deux décennies, Dante dresse une sorte de bilan de la poésie vulgaire du XIII^e siècle. Il y confirme son rejet de la position cavalcantienne d'une poésie vulgaire uniquement consacrée à l'amour, position jadis défendue dans la *Vita Nova* mais déjà abandonnée par les poésies morales des années de l'engagement politique. L'auteur du traité sur la langue définit maintenant trois domaines où l'emploi du vulgaire illustre

¹ Sur la *ballata* chez Dante, on consultera d'abord Ignazio BALDELLI, entrée *ballata* de l'*Enciclopedia dantesca*.

N.B. Bien que de façon impropre, nous traduirons *ballata* par “ballade” et *canzone* par “chanson”.

est requis, à savoir la vertu guerrière qui permet la sauvegarde de soi (*salus*), l'amour ardent (*venus*), la vertu morale (*virtus*), et considère la forme métrique de la chanson comme la plus digne pour exprimer cette triple matière dans le plus élevé des trois styles, le « style tragique ». Sa supériorité sur la ballade lui vient d'abord d'un critère musical : la chanson est autosuffisante, puisque la musique est conçue et écrite pour un texte déterminé, tandis que la ballade n'existe, au plan musical, que par la mélodie que lui attribuent au fur et mesure les danseurs². Sur la ballade et le sonnet, l'auteur se réserve de revenir — en même temps que sur le vulgaire moyen — dans son IV^e livre qui, comme on le sait, ne fut jamais rédigé. Le déclassement de ces deux formes métriques qui se différencieraient de la chanson sur le plan même de la langue, relève de l'élaboration théorique. Il est évident que ce n'est pas exactement le cas dans la pratique des poètes du XIII^e siècle pris en considération et plus particulièrement de Dante lui-même : à n'en pas douter toutes les formes métriques de la *Vita Nova* partagent le même registre linguistique.

Par un biais cependant, théorie et pratique se trouvent plus proches. Dans le traité, en parlant de la chanson, Dante évoque le cas de la *canzonetta*, ou *canzone* que le « style comique » et les vers brefs rapprochent de la ballade. Peut-on induire a contrario que l'emploi du « style tragique » et la prépondérance de l'hendécasyllabe peuvent avoir pour effet de faire remonter la ballade au niveau de la chanson ? La pratique du poète confirmerait en tout cas ce double statut de la ballade : les ballades pour Béatrice et pour la Gentile, en hendécasyllabes et heptasyllabes, appartiennent à une catégorie qui s'apparente à la chanson, ce qui n'est pas le cas pour les autres et singulièrement pas le cas de *Per una ghirlandetta*. Par son motif pastoral, l'absence d'hendécasyllabes, la présence de mots-rimes tronqués (*farà, vedrà, verrà, canterà*) et la densité de diminutifs

² “...toute chose qui réalise de ses seules forces ce pour quoi elle a été faite apparaît comme plus noble que celles qui ont besoin d'une aide extérieure ; mais justement les chansons réalisent seules tout ce à quoi elles sont tenues, capacité que les ballades n'ont pas, car elles ont besoin des danseurs, en fonction desquels elles ont été créées...” (*De Vulgari Eloquentia*, II, III, 4, dans notre traduction). Dante examine ici le cas général des formes métriques dans la littérature romane : on sait que la musique accompagnait toujours la poésie dans le territoire occitan, mais qu'elle n'était pas indispensable en Italie. Chacun se souvient cependant de l'épisode de Casella, au chant II du *Purgatoire*, chanteur qui avait écrit la musique de *Amor che ne la mente mi ragiona*. Sur les rapports de la musique et de la ballade, cf. Raffaello MONTEROSSO, entrée *ballata* de l'*Enciclopedia dantesca*.

(*ghirlandetta*, *angiolel*, *parolette*, sans compter le senhal de la destinataire, *Fioretta*), *Per una ghirlandetta* se trouve placée dans un registre bien différent de celui de la *Vita Nova*, où justement elle ne figure pas, bien qu'elle appartienne chronologiquement à la même période que les poésies qui y sont réunies. En ce qui concerne cette ballade, la place qui est attribuée au livre II du traité à la forme métrique en question, entre chanson et sonnet, devrait même être ultérieurement décalée et se trouver après le sonnet, plutôt entre sonnet et madrigal, comme chez Pétrarque³. La présence de l'hendécasyllabe et la « savante texture du langage scripturaire »⁴, en dépit du motif pastoral qu'induit le senhal, rehaussent en revanche *Deh, Violetta che in ombra d'Amore*, sa contemporaine⁵.

La *Vita Nova*, dont Guido Cavalcanti fut le dédicataire et le commanditaire⁶, ne comporte en fin de compte qu'une ballade⁷, mais son unicité même, son thème principal et sa place dans le « libello lui donnent un relief tout particulier. *Ballata grande*, ne comportant dans les quatre vers de sa reprise que des hendécasyllabes et riche de quatre strophes, la ballade unique de la *Vita Nova* marque la fin d'une première étape de l'amour pour Béatrice, celle du jeu courtois de la dissimulation, et prépare ainsi le tournant de la louange qu'exprime la chanson *Donne ch'avete intelletto d'Amore*. On ne peut donc souscrire que partiellement à la définition qu'en donne Guglielmo Gorni de « manifeste poétique manqué, né déjà vieux, avant l'invention inspirée du style de la louange »⁸. Elle ouvre, dans cette anthologie de la poésie de Dante conçue par son auteur qu'est d'abord la *Vita Nova*, la série des sonnets de la « bataille » des pensées, où l'empreinte

³ Guglielmo GORNI, *Ballata e madrigale*, in *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 85.

⁴ ID., *ibid.*, p. 88. Voir aussi pour le détail des références scripturaires, *Le ballate di Dante e del Petrarca*, *ibid.*, p. 224-225.

⁵ Les deux *ballate* seraient adressées aux dames-écran de la *Vita Nova*.

⁶ Si l'on s'en tient au § 19, 10 de l'édition Gorni : « E simile intendimento so ch'ebbe questo mio primo amico a cui ciò scrivo, cioè che io li scrivessi solamente in volgare. » (Dante ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 173-174).

⁷ Elle se trouve au § 5, 17 à 22 de l'édition Gorni.

⁸ G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria...*, p. 88.

cavalcantienne se fait plus forte⁹. À cette forme plus noble que le sonnet serait ainsi confié le passage à une poésie sans « simulacres » que lui impose désormais Amour, laissant à la chanson le soin d'atteindre les cimes de la nouvelle poétique. Un décalage s'y manifeste toutefois avec la prose dramatique de la « razo » où se déroule la scène nocturne d'Amour en pleurs prononçant en latin des mots mystérieux¹⁰, décalage qui donne du poids à l'hypothèse souvent avancée qu'il s'agirait de la première poésie écrite pour Béatrice et peut-être même avant Béatrice¹¹. Son motif, l'excuse adressée à la dame fâchée, appartient aux modes et conventions courtois, si bien qu'on peut dire que la ballade se rattache à la poétique traditionnelle en même temps qu'elle la dépasse.

Dès la reprise, les tâches respectives sont établies : la ballade aura à « chanter » harmonieusement¹², Amour à expliquer et argumenter. Le mot *scusa*, qui constitue la mission et fournit le thème de la ballade, s'y trouve à la césure¹³ :

Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore,
e con lui vadi a madonna davante,
sì che la scusa mia, la qual tu cante,
ragioni poi con lei lo mio signore.

La première strophe insiste sur la difficulté de la mission, pour laquelle la « courtoisie » de la ballade ne suffira pas et la présence d'Amour en personne sera nécessaire. Les verbes au conditionnel¹⁴ soulignent le risque qu'elle prendrait à vouloir accomplir toute seule sa mission, le système

⁹ Cf. notre étude *La " bataille " des pensées et l'accord des voix dans la Vita Nova*, parue dans *Arzanà*, n° 9, septembre 2003, *Les voix multiples*, Études réunies par M. Marietti et C. Perrus, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 121-149.

¹⁰ Amour pleure parce qu'il voit s'inscrire dans le futur la mort de Béatrice (Charles S. SINGLETON, *Saggio sulla " Vita Nuova "*, Bologna, Il Mulino, 1968, p. 28), mais le cercle, image de la perfection, indiquerait que l'amour a en lui-même sa propre fin, annonçant ainsi le tournant de la louange (Domenico DE ROBERTIS, *Il libro della " Vita Nuova "*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 68-70), ce que confirmeraient les reminiscences pauliniennes du texte (Carlo PAOLAZZI, *La " Vita Nuova ". Legenda sacra e historia poetica*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, p. 76-77).

¹¹ Ainsi s'exprime D. DE ROBERTIS, *Il libro ...*, p. 65.

¹² L'harmonie du « chant » est encore rappelée aux vers 15 et 38.

¹³ Il reviendra au vers 20.

¹⁴ Aux vers 6-7 et 13-14.

métrique de la ballade permettant du reste de mettre en relief la double possibilité d'insuccès et de succès selon qu'Amour s'en mêle ou pas (*onore* final rimant avec *disnore*). Construite en forme de discours en abyme (requête du poète à la ballade avec un emploi de la prosopopée que l'auteur soulignera dans son commentaire, requête de la ballade à la dame, puis à Amour), la ballade de la *Vita Nova* se présente comme une plaidoirie et en même temps comme un rappel des attitudes passées dont on dévoile la clé, avec juste au milieu, entre la deuxième et la troisième strophe, une répétition (*core*) à effet d'anadiplose :

Amore è qui, che per vostra biltate
lo face, come vol, vista cangiare :
dunque perché li fece altra guardare
pensatel voi, da che non mutò 'l core ».

Dille : « Madonna, lo suo core è stato
con sì fermata fede,
che 'n voi servir l' à 'mpronto omne pensiero :
tosto fu vostro, e mai non s'è smagato ».

En choisissant la forme métrique de la ballade, manifestement Dante se mesure à son maître par une construction qui n'a pas d'équivalent chez lui et un goût pour l'artifice qui le rapproche plutôt des poètes occitans¹⁵.

La critique a été souvent très expéditive à l'égard de l'autre *ballata grande* du répertoire dantesque, *Voi che savete ragionar d'Amore*, toute en hendécasyllabes¹⁶. Gianfranco Contini l'a classée parmi les poésies « allégoriques » — étiquette attribuée, par anticipation sur le *Convivio*, aux *canzoni* dont elle est encadrée, à savoir *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* et *Amor che ne la mente mi ragiona*¹⁷. On s'est depuis désintéressé à la place qu'elle peut prendre dans cet ensemble narratif ayant pour objet l'amour pour la « pietosa », ou « gentile », et confié cette fois-ci à la seule

¹⁵ La chute, néanmoins, avec le même mot-rime final (*onore*), comporte un clin d'œil à la ballade XXV de Guido Cavalcanti (*Posso degli occhi miei novella dire*), comme le signale D. DE ROBERTIS (*Il libro...*, p. 65-66).

¹⁶ Elle figure en appendice, avec sa traduction par nos soins.

N.B. Le texte de la ballade est celui proposé par Gianfranco Contini (Dante ALIGHIERI, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 5 (I, 1), p. 381-382).

¹⁷ Cf. G.F. CONTINI, *ibidem*, p. 380 et p. 391.

poésie. Sans vouloir rouvrir l'épineuse question des deux temps de rédaction de la *Vita Nova*, les paragraphes 1 à 27 auxquels se seraient adjoints ultérieurement les paragraphes 28 à 31 avec la réapparition triomphante de Béatrice et l'annonce finale de sa vision dans l'Empyrée¹⁸, on peut envisager une suite toute différente — qui aurait été à un moment ou un autre écartée — comportant le triomphe du nouvel amour réparateur de la « pietosa ». Oublions l'emploi « allégorique et doctrinal » que Dante fera, une dizaine d'années après, des deux chansons respectivement aux livres II et III du *Convivio*, et rappelons par ailleurs qu'elles reprendront, dans la *Comédie*, avec *Donne ch'avete intelletto d'Amore*, le statut de poésies d'amour qu'elles avaient à l'origine. Nous disposons d'un repère chronologique précis pour la première, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, que le prince Charles Martel, de passage à Florence en 1294, a entendu chanter ou réciter¹⁹. La chanson nous ramène ainsi tout près des années qui ont suivi la mort de Béatrice et vu le début du nouvel amour. Le rapprochement avec le sonnet du § 27 de la *Vita Nova*, *Gentil pensero che parla di voi*, montre même une continuité certaine entre les deux poésies qui ont le même thème principal : un dialogue conflictuel entre le souvenir de Béatrice et la nouvelle passion, entre *anima* et *cor*, entre deux « pensées » émanant de l'une (l'âme) ou de l'autre (le cœur). La chanson l'annonce en ces termes :

Io vi dirò del *cor* la novitate,
Come l'*anima* trista piange in lui,
E come un spirto contra lei favella,
Che vien pe' raggi de la vostra stella.

Au *gentil pensero* du sonnet, *spiritel novo d'Amore* qui défend l'emprise de la dame « compatissante », répond dans la chanson le *soave penser*, l'*umil penser*, qui rappelle la dame désormais entrée dans la gloire céleste. Mais ici, contrairement à ce qui se passe au paragraphe 28 de la *Vita Nova*, c'est le cœur-appétit qui gagne sur l'âme-raison, et le conflit se

¹⁸ Guglielmo Gorni, dans l'introduction à son édition du *libello*, pose le problème sans prendre position (p. XX).

¹⁹ *Paradis*, VIII, 37.

termine par la victoire du *spiritel d'amor gentile*²⁰ qui vient de bouleverser la vie du poète ouvrant de nouveau la voie aux joies et souffrances d'amour :

Or apparisce chi lo fa fuggire
 e signoreggia me di tal virtute,
 che 'l cor ne trema che di fuori appare.
 Questi mi face una donna guardare,
 e dice : « Chi veder vuol la salute,
 faccia che li occhi d'esta donna miri,
 sed e' non teme angoscia di sospiri ».

Dans l'envoi, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* est appelée par son auteur « diletta mia novella », ce qui semble vouloir mettre en évidence l'ouverture d'un nouveau « cycle » amoureux.

Le nouvel amour n'est pas dépourvu, comme l'ancien, des embûches propres à cette passion : les trois poésies (dans l'ordre *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* / udite il ragonar ch'è nel mio core..., *Voi che sapete ragonar d'Amore* / udite la ballata mia pietosa..., *Amor che ne la mente mi ragiona* / de la mia donna disiosamente...²¹) nous racontent justement l'alternance de *disdegno/paura* et de *pace/loda*. Placée au milieu, la ballade *Voi che savete ragonar d'Amore* met l'accent sur le moment crucial où la puissance d'amour se manifeste par le sentiment d'un décalage entre la beauté de la dame qui la rend dédaigneuse (*fera donna in sua bieltate*) et le vœu du poète d'atteindre par son regard le salut. Il a déjà été souligné combien les quatre sonnets pour la *pietosa* jouent sur le motif des yeux²². Le même motif revient dans ce groupe de poésies et se développe plus particulièrement dans la ballade, appuyé par la figure rhétorique de l'équivoque, sous la forme ici des trois rimes homonymes (*guardi*) qui jouent sur le sens de « regarder » et de « faire la garde », donc de fermer aux autres le regard. Les yeux de la dame expriment la « cruauté » de son

²⁰ Inutile d'ajouter que le chapitre II du livre II du *Convivio*, sous le voile de l'interprétation allégorique, marque cette même victoire, et qu'il ne comporte aucune référence à l'actuelle fin du *libello* tout en citant celui-ci de façon explicite.

²¹ Nous ajoutons le deuxième vers à l'incipit pour mieux en saisir l'enchaînement, que souligne l'emploi du verbe *ragionare*, avec ce qu'il comporte de réflexion mêlée à la parole. Le sonnet du § 27 dit aussi au vers 3 ... *e ragiona d'amor sì dolcemente*.

²² G. GORNI, éd. *Vita Nova*, cit., *Saggio di lettura*, p. 275.

attitude dédaigneuse et c'est seulement dans la chute qu'apparaît, par un mouvement presque de défi, l'espoir sinon la certitude du salut :

Ma quanto vuol nasconda e guardi lui,
 ch'io non veggia talor tanta salute ;
 però che i miei disiri avran vertute
 contra 'l disdegno che mi dà tremore.

La ballade sert ainsi d'intermédiaire entre la première chanson (*Io dicea : Ben ne li occhi di costei / de' star colui che le mie pari ancide !*) et la seconde, véritable condensé du *stil novo*, tout axée sur la louange de la dame dont la beauté est l'œuvre de Dieu lui-même²³ :

Sua bieltà piove fiammelle di foco,
 animate d'un spirito gentile
 ch'è creatore d'ogni penser bono ;
 e rompon come trono
 l'innati vizii che fanno altrui vile.
 Però qual donna sente sua bieltate
 biasmar per non parer queta e umile,
 miri costei ch'è esemplo d'umiltate !
 Questa è colei ch'umilia ogni perverso :
 costei pensò chi mosse l'universo.

Aussi, à la figure étymologique ternaire *disdegnosa / disdegna / disdegno* de la ballade, répond dans la chanson la figure étymologique *umile / umiltate / umilia*. Il y a là une véritable palinodie de la dame (*Io non sarò umile...*, disait-elle dans la ballade) que le poète ne manque pas de souligner²⁴ dans l'envoi :

Canzone, e' par che tu parli contraro
 al dir d'una sorella che tu hai ;

²³ La structure de *Amor che ne la mente mi ragiona* est calquée sur celle de *Donne ch'avete intelletto d'Amore* : cinq strophes dont la dernière sert d'envoi.

²⁴ Le commentaire littéral du *Convivio* le souligne aussi (III, IX -X). À chaque fois la ballade en question y est désignée par le terme *ballatetta*, qui n'apparaît jamais dans la poésie de Dante. C'est en revanche un stylème propre à Guido Cavalcanti.

che questa donna che tanto umil fai
 ella la chiama fera e disdegnosa.

Par l'opposition des deux motifs, l'écart est maintenu entre les deux formes métriques, bien que la ballade soit ici définie comme « sœur » de la chanson. Et effectivement rien, dans les choix lexicaux (le gallicisme *bieltate*, par exemple, à la rime) comme dans les aspects métriques (emploi de l'hendécasyllabe), ne distinguerait l'une de l'autre. Deux sonnets²⁵, qui se rattachent explicitement au « cycle » ouvert par *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, reprennent le même schéma palinodique, avec le même recours à une terminologie familiale (*sore, frate*). Dans le second, trois mots-rimes (*ancora, innamora, dimora*) renvoient à la chanson *Amor che ne la mente mi ragiona*. À l'évidence, avant de devenir « allégorique et doctrinal », cet ensemble de poésies (ballade, chansons et sonnets) relevait de la poétique amoureuse avec ses différents artifices.

La ballade qui évoque la difficulté d'atteindre l'amour de la dame servira aussi à amorcer le nouveau tournant de la poétique de Dante, s'ouvrant à d'autres matières que l'amour, tournant qui est confié encore une fois à la chanson. C'est par référence au dédain de la femme aimée (*li atti disdegnosi e ferì*) et au motif de la dame amoureuse d'elle-même (le motif du « miroir ») que la rupture avec la position défendue dans la *Vita Nova*, de l'amour conçu comme unique matière de la poésie en langue vulgaire, est amorcée :

Le dolci rime d'amor ch'i' solia,
 cercar ne' miei pensieri,
 convien ch'io lasci ; non perch'io non sperì
 ad esse ritornare,
 ma perché li atti disdegnosi e ferì,
 che ne la donna mia
 sono appariti, m'han chiusa la via
 de l'usato parlare.
 [...]
 E, cominciando, chiamo quel signore
 ch'a la mia donna ne li occhi dimora,

²⁵ Il s'agit de *Parole mie che per lo mondo siete...* et de *O dolci rime che parlando andate...*

perch'ella di se stessa s'innamora.²⁶

La centralité, à tout point de vue, de la *ballata grande* donne donc dans la pratique poétique une place bien plus importante à cette forme métrique que ne veut lui accorder le théoricien du livre II du traité sur la langue. Son intégration dans le tissu narratif des deux histoires d'amour successives, pour Béatrice et pour la *pietosa-gentile*, contribue à la rapprocher de la chanson. Mais c'est à la ballade, et non à la chanson, que sont confiés les thèmes qui relèvent d'une brisure de l'amour : Béatrice est *adirata*, la Gentile est *disdegnosa*. Entre les deux ballades, il s'instaure ainsi un lien thématique, souligné par une continuité métrique (même schéma de la reprise et même rime – *ore* traversant le texte²⁷), en dépit d'une structure différente, la première avec sa mise en scène complexe de médiation, la seconde s'adressant à un auditoire compatissant de « fidèles d'Amour », plaidoirie la première, épanchement plaintif la seconde. La ballade établit ainsi entre le poète et sa dame un lien plus intime, plus terrestre²⁸, si bien que l'écart entre *Ballata, i' vo'* et *Donne ch'avete* est le même que celui qui sépare *Voi che savete* et *Amor che ne la mente mi ragiona*, et c'est un écart de sens plutôt que de style.

Deux ballades, pour finir, ouvrent le « cycle » de la *pargoletta* (prélude peut-être des poésies pour la *petra*). Le motif des yeux qui cachent Amour prêt à décocher des flèches mortelles revient dans la première, comme revient dans la seconde celui de l'orgueil et de la dureté de cœur de la dame. Dans leur structure, elles se situent un cran au-dessous de la précédente (trois vers au lieu de quatre dans la reprise les classent parmi les *ballate mezzane*), bien qu'elles ne soient toutes deux composées que d'hendécasyllabes et que la première comporte aussi trois strophes. Mais la présence dans les deux de diminutifs (*pargoletta, angioletta, giovinetta*) et la première personne de l'incipit de la première, — *I' mi son pargoletta bella e nova*, qui la rapproche de la pastourelle à une seule voix, rappellent le style des premières ballades. Le sonnet *Chi guarderà già mai senza paura*

²⁶ Les deux mots-rimes (*dimora, s'innamora*) renvoient, eux, à la chanson.

²⁷ Comme dans la ballade déjà citée de Guido Cavalcanti.

²⁸ C'est ce que Dante lui-même indique dans son commentaire littéral de *Convivio*, III, X, 3 (« e secondo questo cotale sensuale giudicio parlò questa ballatetta »).

reprendra en écho le motif de la blessure mortelle infligée par les yeux de la dame. Ce motif est toujours présent dans les chansons qui lui feront suite²⁹, mais il débouche, contrairement aux ballades, sur le thème de la louange de la dame, dont la jeunesse est mentionnée par un terme noble (*giovane, giovanezza*). C'est seulement dans le « cycle » pour la *petra* que la chanson prendra à son compte — le portant à son sommet — le motif charnel et douloureux de la ballade.

Comme l'indique l'emploi du diminutif « ballatetta » dans le commentaire du *Convivio*, l'enseignement du « premier ami » n'est pas oublié malgré les divergences poétiques et politiques intervenues après la rédaction de la *Vita Nova* et cette forme métrique ne sera pas abandonnée lorsque la rupture entre les deux poètes sera consommée. Au contraire : de même que les deux premières ballades avec leur motif floral s'inspiraient des ballades analogues de l'aîné, de même les deux dernières avec leur thème de blessure mortelle rappellent ses ballades où l'archer ne laisse au poète aucune autre issue que la Mort³⁰.

Marina MARIETTI

²⁹ *Amor che movi tua virtù dal cielo... et Io sento sì d'amor la gran possanza...*

³⁰ Nous en donnons les incipit : *Vedete ch'i' son un che vo piangendo* (X), *I' prego voi che di dolor parlate* (XIX), *Quando di morte mi conven trar vita* (XXXII), *La forte e nova mia disavventura* (XXXIV).

Appendice

Voi che savete ragionar d'Amore,
udite la ballata mia pietosa,
che parla d'una donna disdegnosa
la qual m'ha tolto il cor per suo valore.

Vous qui si bien savez parler d'Amour,
écoutez donc ma ballade plaintive,
qui conte d'une dame dédaigneuse,
laquelle par sa valeur a pris mon cœur.

Tanto disdegna qualunque la mira,
che fa chinare gli occhi di paura,
però che intorno a' suoi sempre si gira
d'ogni crudelitate una pintura ;
ma dentro portan la dolze figura
ch'a l'anima gentil fa dir : « Merzede »,
si vertüosa che, quando si vede,
trae li sospiri altrui fora del core.

Elle dédaigne tant qui la contemple,
qu'elle lui fait baisser les yeux de peur,
parce qu'autour des siens toujours se meut
de toute cruauté une figure ;
mais ils portent en eux la douce image
qui fait dire « Pitié ! » à l'âme noble
et a telle vertu qu'en la voyant
tout cœur se sent forcé de soupirer.

Par ch'ella dica : « Io non sarò umile
verso d'alcun che ne li occhi mi guardi
ch'io ci porto entro quel signor gentile
che m'ha fatto sentir de li suoi dardi ».
E certo i' credo che così li guardi
per vederli per sé quando le piace,
a quella guisa retta donna face
quando si mira per volere onore.

Elle semble dire : « Point ne serai douce
envers quiconque dans mes yeux regarde,
car je porte en eux ce noble seigneur
qui m'a fait sentir le coup de ses flèches ».
Et je pense qu'ainsi elle les cache
pour les voir quand elle-même le veut,
à la façon qu'en use droite dame
en se mirant pour en tirer honneur.

Io non ispero che mai per pietate
degnasse di guardare un poco altrui
così è fera donna in sua bieltate
questa che sente Amor ne gli occhi sui.
Ma quanto vuol nasconda e guardi lui,
ch'io non veggia talor tanta salute ;
però che i miei disiri avran vertute
contra 'l disdegno che mi dà tremore.

Je ne crois pas que jamais par pitié
regarder un peu autrui elle daigne,
tant elle est fière dame en sa beauté
celle qui perçoit³¹ Amour dans ses yeux.
Mais qu'elle le cache et le regarde³², lui,
je n'en verrai pas moins ce grand salut ;
car mes désirs auront enfin vertu
contre le dédain qui me fait trembler.

³¹ Le verbe *sentire* “ percevoir par les sens ” est employé parfois comme équivalent de “ voir ”.

³² Nous divergeons ici de la note de Contini, qui propose le sens de “ garder ”.