

JOURNÉE D'ÉTUDES

OTIUM

ANTISOCIÉTÉ ET ANTICULTURE

sous la direction de Maria Teresa Ricci

CESR Tours
24 octobre 2008

Banca Dati "Nuovo Rinascimento"

<http://www.nuovorinascimento.org>

immesso in rete il 26 agosto 2009

INDICE

<i>Introduzione</i>	3
1. Philippe Guérin <i>L'éloge de l'erro dans le Momus de Leon Battista Alberti, ou d'un art sans art</i>	5
2. Danilo Romei <i>Cortigiane honeste e (dis)honeste nei libri italiani del Cinquecento</i>	22
3. Pascale Mounier <i>Baldus et consorts: brouillage des frontières de la norme et de la marginalité chez Folengo</i>	36
4. Claire Lesage <i>«Fare segno di uomo»: la Vita et les “errances” di Benvenuto Cellini</i>	52
5. David Gentilcore <i>«Biscantato da un de i primi ceretani del mondo». Jacopo Coppa e il linguaggio dei ciarlatani durante il Cinque e Seicento</i>	68
6. Natalia Leclerc <i>La figure du joueur dans Le Page disgracié: divertissement et remise en question de l'ordre établi</i>	83
7. Luis Andrés Bredlow <i>Un poète maudit du Siglo de Oro espagnol: l'oeuvre de Alonso Álvarez de Soria</i>	94

INTRODUZIONE

Vengono qui riuniti i testi presentati all'occasione della giornata di studi intitolata *Otium. Antisociété et anticulture*, tenutasi a Tours, nel Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, il 24 ottobre 2008.

In questo incontro ci siamo proposti di discutere dei “marginali” visti attraverso la letteratura, portando un'attenzione particolare sull'Italia dei secoli XV-XVII. Il nostro proposito era di analizzare scritti in cui appare il personaggio “marginale” (vagabondo, ladro, impostore, prostituta ecc.) e in cui viene in qualche modo messo in evidenza il suo rifiuto di un'integrazione sociale.

Perché parlare di *otium*? Non si tratta naturalmente dell'*otium* del filosofo e del letterato, né di quello della nobiltà di corte, ma di quella forma di vita che caratterizza il mondo della miseria e del crimine, che mette in discussione con la sua stessa esistenza, l'“ethos del lavoro” su cui si fonderà la società moderna. Perché parlare di antisocietà e di anticultura? Gli ambienti giudicati pericolosi e minacciosi per l'ordine pubblico (anche attraverso l'uso di un linguaggio ermetico – ad esempio il *furbesco* in Italia), possono essere considerati come un mondo che ha le sue proprie leggi e regole di condotta e che si presenta dunque come un'anti-società, la quale da parte sua produce una sorta di anti-cultura in diversi ambiti: familiare (divorzio, poligamia, ecc.), sessuale (incesto, prostituzione, omosessualità), religioso (eresia, sacrilegio, ecc.).¹

Come accade ad ogni incontro di tal genere, vi sono contributi che più rispondono e altri meno alle questioni che sono state poste inizialmente, ma tutti in qualche modo presentano spunti interessanti che hanno suscitato durante l'incontro discussioni e dibattiti. Ringraziamo dunque tutti i partecipanti, di cui presentiamo brevemente i testi prima di riprodurli nella loro integralità.

¹ Rimandiamo a tal proposito ai lavori di Bronislaw Geremek che ci hanno fornito spunti molto utili e interessanti per affrontare la nostra tematica. Cfr ad esempio: *Mendicanti e miserabili nell'Europa moderna (1350-1600)*, Laterza, Roma-Bari, 1999; *I bassifondi di Parigi nel Medioevo. Il mondo di François Villon*, Laterza, Roma-Bari, 1999; *La pietà e la forca. Storia della miseria e della carità in Europa*, Laterza, Roma-Bari, 2003; *Uomini senza padrone. Poveri e marginali tra Medioevo e età moderna*, Einaudi, Torino, 1992.

Philippe Guérin, nel suo articolo «L'éloge de l'erro dans le Momus de Leon Battista Alberti, ou d'un art sans art», mostra come attraverso il *Momus*, scritto probabilmente intorno al 1450, Leon Battista Alberti metta in discussione i valori dell'umanesimo altrove difesi. In quest'opera, ed esattamente nel libro II, troviamo in effetti un elogio paradossale dell'*erro*, mendicante e vagabondo. Secondo Guérin, Alberti annuncia in qualche modo gli "irregolari" tanto amati dal gruppo "Cinquecento plurale" che gentilmente ospita sul suo sito il nostro lavoro.

Danilo Romei, nel suo testo «Cortigiane oneste e (dis)honeste nei libri italiani del Cinquecento», si concentra sulla figura della prostituta. Dalla descrizione dei fasti mondani della cortigiana Imperia, prototipo della cortigiana «honeste», di cui ci parla Matteo Bandello, l'autore passa alla citazione di alcune pagine dello *Zoppino* che ripropone i classici temi della letteratura misogina. Qui le donne non possono permettersi di essere *honeste* e appaiono invece spietate e senza dignità alcuna. Ma Romei cita anche altre operette meno note che trattano ugualmente il tema della meretrice e che descrivono la miseria e lo squallore della sua esistenza.

Pascale Mounier, nel suo articolo intitolato «Baldus et consorts: brouillage des frontières de la norme et de la marginalité chez Folengo», mostra come il celebre testo di Folengo, *Macaronices Libri*, pubblicati per la prima volta a Venezia nel 1517, metta in scena e denunci attraverso i suoi personaggi lo sviluppo del vagabondaggio e del pauperismo nel corso del '500. Baldus e i suoi comparati rappresentano la negazione dei valori degli eroi dell'epopea antica e del poema cavalleresco contemporaneo. Ma la marginalità e l'anormalità sembrano concernere anche coloro che dovrebbero rappresentare l'ordine sociale.

L'articolo di Claire Lesage, «“Fare segno di uomo”: la *Vita* et les “errances” di Benvenuto Cellini», propone una lettura della celebre autobiografia di Cellini, redatta tra il 1558 e il 1566, nel senso dell'apologia di un artista che segue un percorso tutto suo al di là delle regole sociali. Cellini è ossessionato dal suo lavoro ma nel suo scritto accorda un'importanza particolare alla dimensione dell'*otium*. Claire Lesage si concentra soprattutto sulla parte dedicata al “viaggio”, agli spostamenti da una città all'altra che egli effettua per lo più «cantando e ridendo» ma sempre armato. Nell'universo del viaggio vigono regole diverse da quelle della società urbana e vi regna una grande libertà d'azione che gli permette di «fare segno di uomo».

Il contributo di David Gentilcore, intitolato «“Biscantato da un dei primi ceretani del mondo”. Jacopo Coppa e il linguaggio dei ciarlatani durante il Cinque e Seicento», affronta il tema del sapere ciarlatanesco nell'Italia dei secoli XVI e XVII. Il ciarlatano è colui che appare sulle piazze e tramite lo spettacolo vende rimedi. Simile all'attore della commedia dell'arte sa intrattenere il pubblico offrendosi come uomo libero. Egli dichiara di operare non per il guadagno ma per il bene pubblico e specialmente per il bene dei poveri, ma la realtà era naturalmente ben diversa. Gentilcore mette in rilievo l'aspirazione del ciarlatano alla serietà, parlando della sua ammirazione per la medicina canonica che cerca di imitare, pur mantenendo il suo statuto di ciarlatano e il suo sapere ciarlatanesco.

Con l'articolo di Natalie Leclerc, «La figure du joueur dans *Le Page disgracié: divertissement et remise en question de l'ordre établi*», abbandoniamo l'ambito della

letteratura italiana e il Cinquecento. Nel romanzo *Le Page disgracié* di Tristan l'Hermite che appare nel 1643, il gioco e la figura del giocatore, connessi alla nozione dell'*otium*, diventano fondamentali e Natalia Leclerc ci vuole mostrare che, giocando, il personaggio mette in discussione l'ordine stabilito, sovverte la norma sociale. E questa sovversione si fonda su un paradosso: si organizza all'interno di una pratica regolata da norme, le regole del gioco su cui si basa l'attività ludica.

Con l'ultimo articolo ci spostiamo nella Spagna barocca. «Un poète maudit du *Siglo de Oro* espagnol: l'oeuvre de Alonso Álvarez de Soria» di Luis Andrés Bredlow analizza l'opera di un poeta "maledetto" spagnolo condannato alla forca nel 1603, a Siviglia, all'età di trent'anni. La prima edizione completa della sua opera, molto piccola ed eterogenea, risale al 1987. Álvarez, uomo della *hampa*, la teppa spagnola, è stato dunque condannato all'oblio per secoli. Perché? Il vero motivo secondo Bredlow potrebbe essere proprio quello di avere realmente vissuto la vita dei marginali e non di averla solo trattata da letterato.

M.T.R.

PHILIPPE GUERIN

L'ELOGE DE L'ERRO
DANS LE *MOMUS* DE LEON BATTISTA ALBERTI,
OU D'UN ART SANS ART

A l'instar de ce qu'écrivit Roberto Cardini dans ses *Mosaici*, qui voudrait que toute leçon sur l'imitation à l'âge de l'Humanisme commençât par une lecture commentée du célèbre passage sur le «très noble édifice de l'Antiquité» du début du livre III des *Profugiorum ab ærumna* de Leon Battista Alberti,¹ je proposerais volontiers que toute introduction sur la période en général comprît la lecture d'un petit nombre de textes susceptibles de contrebalancer les stéréotypes souvent encore en vigueur, subsumables sous l'enseigne d'un inentamable optimisme renaissant. L'un des plus efficaces à une telle fin serait sans aucun doute le *Momus* du même auteur – d'autant que ce texte extraordinaire et foisonnant, proprement inclassable, a beaucoup à nous dire aussi sur la pratique de l'imitation, au sens le plus large (nous y ferons allusion en conclusion).

Entrepris peut-être dès le retour à Rome d'Alberti en 1443 après les désillusions florentines (depuis le maigre succès du *De familia* jusqu'à l'échec du *Certame coronario*), mais plus probablement dans la première moitié des années cinquante, on ne saurait cependant le ramener simplement à l'expression de l'amertume ou de l'aigreur éprouvées par celui qui, pas davantage qu'à Florence, ne réussit à se faire écouter sérieusement et durablement dans l'*Urbs* des papes.² La coloration foncière-

¹ Cf. ROBERTO CARDINI, *Mosaici. Il "nemico" dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 4-7. Pour le passage des *Profugiorum ab ærumna libri III*, v. LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, vol. II, *Rime e trattati morali*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1966, pp. 160-162. Je me permets aussi de renvoyer à PHILIPPE GUERIN, «Le lézard, la chèvre et le vautour : de la ruine comme provocation», in *Entre trace(s) et signe(s). Quelques approches herméneutiques de la ruine*, S. Fabrizio-Costa (éd.), Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, pp. 1-52: 24-25.

² V. les premières lignes de l'introduction de Francesco Furlan à la toute récente éd. Du *Momus*: cf. LEON BATTISTA ALBERTI, *Momo*, Testo critico e Nota al testo di P. d'Alessandro e F. Furlan, Introduzione e Nota bibliografica di F. Furlan, Traduzione del testo latino, note e Posfazione di M. Martelli, Volume a cura di F. Furlan, Milano, Arnoldo Mondadori, 2007, pp. XXIII-XXIV. Quelques indications bibliographiques essentielles in PHILIPPE GUÉRIN, «L'anelito al potere come rovinosa promozione del proprio simulacro nel *Momus* di L.B. Alberti», in *Travestimenti. Mondi immaginari e*

ment pessimiste, voire nihiliste, du texte, est emblématique de la *pars destruens* et nocturne déjà relevée en son temps par Eugenio Garin et du reste perceptible partout ailleurs, à des degrés divers, chez notre auteur.³ Mais par delà la satire, la représentation chiffrée de la comédie du pouvoir et des illusions de la volonté de puissance – dont le *Momus* est la scène ‘délirante’ et labyrinthique – a bien d’autres implications, autrement fondamentales. En d’autres termes, de même que le cicéronianisme dominant, déjà battu en brèche par les *Intercentales*, était l’arrière-plan des pages évoquées plus haut sur le très noble édifice de l’Antiquité, celui du *Momus* est l’excellence de l’homme, telle qu’un Bartolomeo Facio ou un Giannozzo Manetti pouvaient la concevoir au moment même où Alberti écrivait son texte.⁴ Ce touffu ‘caprice’ avant la lettre (mais le ‘capricieux’ Doni saura s’en souvenir) n’est donc pas – ou pas seulement – un ‘roman à clefs’ : il possède une évidente dimension anthropologique, que les tentatives d’identification des référents historiques dissimulés derrière un vertigineux jeu de masques, tentatives au demeurant vouées pour la plupart à l’échec, ont pour effet premier de faire oublier. Revendiquant pour son ‘montage’ complexe et savant une originalité inouïe, faisant des dieux, éponyme inclus, des figures symboliques des passions furieuses qui agitent les hommes et des inepties qu’ils commettent, il est à sa manière – si l’on veut bien, en suivant Ernesto Grassi, assigner à la ‘métaphore’ des puissances heuristiques –⁵ un «genus philosophandi» qui va bien au-delà de la simple morale.⁶ Erasme ou Giordano Bruno, mais aussi l’Espagne des *pícaros*, jusqu’au grand Cervantés, ne s’y sont pas trompés.⁷

scrittura nell’Europa delle corti, a cura di R. Girardi, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 3-19: 3-5. V. aussi la note 4 ci-dessous.

³ Cf. EUGENIO GARIN, «Studi su Leon Battista Alberti», in Id., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 131-196.

⁴ Cf. le *De excellentia et praestantia hominis* de Bartolomeo Facio (1447-48), dont le dédicataire est Nicolas V, le pape dont le Jupiter du *Momus* serait le masque, plutôt qu’Eugène IV auquel renvoie la thèse d’une datation plus précoce; le *De dignitate et excellentia hominis* de Giannozzo Manetti est, quant à lui, de 1452. V. aussi RICCARDO FUBINI, «Leon Battista Alberti, Niccolò V e il tema della ‘infelicità del principe’», in *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*, Atti del convegno internazionale (Genova, 19-21 febbraio 2004), 2 vol., Firenze, Olschki («Ingenium», 11), 2008, II, pp. 441-469; l’auteur de l’article, partisan d’une datation très tardive (après mars 1455), fait du *Momus* une sorte de parodie de la Vita Nicolai V summi pontificis de Giannozzo Manetti (1455).

⁵ Cf. ERNESTO GRASSI, *La metafora inaudita*, a cura di M. Marassi, Palermo, Aesthetica edizioni, 1990 (pour le renvoi au *Momus* albertien, v. p. 80); ERNESTO GRASSI – MARISTELLA LORCH, *Folly and Insanity in Renaissance Literature*, New York, 1986, trad. italienne, *Umanesimo e retorica. Il problema della follia*, Traduzione di E. Valenziani e G. Barbantini, Modena, Mucchi, 1988, pp. 59-79; ERNESTO GRASSI, *Einführung in philosophischen Probleme des Humanismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, trad. italienne *La filosofia dell’umanesimo: un problema epocale*, a cura di L. Rossi, traduzione italiana di e. Valenziani, revisione di S. Benassi, postfazione di M. Marassi, Napoli, Tempi Moderni, 1988, pp. 156-162 pour le *Momus*.

⁶ Cf. *Momus*, Proemium 5: dans l’éd. cit. à la note 2, à laquelle nous renverrons systématiquement, p. 403; pour les «furores», v. Pr. 6, pp. 404-405. Quant aux inepties, v. le début du livre I, *ibid.*, p. 409.

⁷ V. sur cette question de la postérité du *Momus* STEFANO SIMONCINI, «L’avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno», in *Rinascimento*, seconda serie, XXXVIII (1998), pp. 405-454 Pour ce qui est de l’Espagne, premier pays où apparaisse

C'est ainsi en tout cas qu'avec quelques autres, je propose de lire d'abord ce texte à la fois drôle et inquiétant, dont, sous le signe de la liberté quasi-absolue concédée aux poètes, l'ironie, la dissimulation et l'insinuation sont les figures maîtresses;⁸ et c'est précisément pour cela qu'on doit encore le lire aujourd'hui, qu'il faut en faire inlassablement l'inactuelle promotion, au-delà du cercle étroit des 'spécialistes' (philologues, historiens de la littérature, historiens tout court, etc.), cercle qui est le lointain avatar des premiers destinataires plus ou moins confidentiels de l'œuvre, mais à l'intérieur duquel il ne faudrait pas le laisser confiné.

Il n'est sans doute pas de passage du *Momus* où tout cela apparaisse de manière plus évidente que dans celui qui est consacré à l'éloge de l'*erro* au livre II. De quoi s'agit-il ? Rappelons brièvement que la scène du 'roman' se situe entre l'Olympe et l'ici-bas. Momus a connu une première condamnation à l'exil, provoquée directement par les mensonges et les manigances de la déesse Fraude, mais motivée en réalité par l'extrême irritation qu'éprouve l'ensemble des dieux devant l'esprit de contradiction en vertu duquel le dieu hésiodien du sarcasme ruine, en paroles et en actes, toute entreprise 'positive', face à la capacité qu'il a de susciter des discordes sans fin. Toutefois, après l'avoir ainsi chassé sur la terre au milieu des hommes, les divins semblables de Momus s'aperçoivent bientôt que, par les propos qu'il y tient et qui conduisent à remettre continuellement en cause aussi bien l'image de la divinité (et jusqu'à l'existence même des êtres célestes) que les rites religieux qui leur sont consacrés, se faisant géniteur de monstres (la «Fama», source de mille désastres), il y est plus dangereux encore que lorsque qu'il ne quittait pas le ciel. Pour couronner le tout, il convainc les mortels d'adresser au ciel leurs vœux: Momus sait que cela ne tardera pas à provoquer la catastrophe qu'il espère, mais les dieux flattés, dans leur naïveté et leur fatuité sont d'abord ravis de l'initiative. Momus est donc rappelé auprès d'eux. Résolu de simuler l'affabilité (et du même coup de dissimuler ses véritables penchants) pour se faire bien voir et saisir les occasions d'autopromotion qui se présenteraient à lui, il adopte le masque («persona») de la personne rangée et soumise, obséquieuse et flagorneuse devant les puissants – et ce, jusqu'à la bouffonnerie. Et lors du banquet qui suit, il rend compte, y compris pour amuser la galerie, de son expérience parmi les hommes. C'est à cette occasion qu'il va

une traduction du *Momus* dans une langue vernaculaire (*El Momo: la moral y muy graciosa historia del Momo*, compuesta en Latín por el docto varon Leon Baptista Alberto florentín, Tradladada en Castellano por Agustín de Almazán [...], Alacalá de Henares, 1553), v. MARIO DAMONTE, «Attualità del Momus nella Spagna del pieno Cinquecento. La traduzione di Agustín de Almazán» et ALEJANDRO COROLEU, «Momus moralisé: Leon Battista Alberti in Seventeenth-Century Spain», in *Leon Battista Alberti, Actes du Congrès international de Paris (10-15 avril 1995)*, dir. F. Furlan, P. Laurens, S. Matton, Turin-Paris, Aragno-Vrin, 2000, respectivement aux pp. 975-992 et 993-1000; née dans les cercles réformateurs érasmien à la toute fin du règne de Charles Quint, cette traduction a fécondé aussi en tant que telle la littérature espagnole du Siècle d'or.

⁸ Cf. *Momus*, Prooemium 7, éd. cit., pp. 405-406, et *passim* pour simulation, dissimulation et insinuation.

prononcer son éloge de l'*erro*: tel est en effet le choix que, dit-il, il a fini par faire après avoir expérimenté les autres modes de vie en usage ici-bas.

Le passage est toujours cité pour la force subversive qui le parcourt, pour le caractère violemment paradoxal de la charge qu'il contient.⁹ Je n'aurai pas l'outrecuidance de prendre un parti définitif sur la question de savoir s'il vaut mieux traduire *erro* par 'vagabond' (R. Consolo) ou par 'mendiant' (M. Martelli), voire par 'clochard', selon la version française proposée par Claude Laurens.¹⁰ Si le mot vient d'*errare*, et que par conséquent le concept de vagabondage semble en première instance convenir, il est vrai que sont *vagabundi* ou *errones* les mendiants («*vagabundi et ociosi*» disait déjà Salimbene de Adam au siècle précédent) de l'automne du Moyen Âge, en particulier ceux de l'espèce des «*validi*»:¹¹ le large recouvrement de l'extension sémantique des deux termes, signifié au demeurant par le texte lui-même,¹² peut en réalité faire pencher dans un sens ou dans l'autre.¹³ Et,

⁹ LEON BATTISTA ALBERTI, *Momo*, éd. cit., livre II, § 47-64, pp. 486-496 (et pp. 122-137 pour la traduction italienne). V. MARIO MARTELLI, «*Minima in Momo libello adnotanda*», in *Albertiana*, I (1998), pp. 105-119, et II (1999), pp. 21-36, en particulier II, pp. 22-31.

¹⁰ Outre la traduction de Martelli dans l'éd. cit., je signale celle de la précédente éd. italienne, LEON BATTISTA ALBERTI, *Momo o del principe*, edizione critica e traduzione a cura di R. Consolo, introduzione di A. Di Grado, presentazione di N. Balestrini, Genova, Costa & Nolan, 1986, pp. 120-121; et pour la traduction française, cf. LEON BATTISTA ALBERTI, *Momus ou le prince. Fable politique*, Traduite pour la première fois en français par C. Laurens, Préface de P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 130. J'écarterais quoi qu'il en soit le 'clochard' de C. Laurens, car trop lié à une réalité sociologique localisée et datée, trop marqué par les représentations, cinématographiques notamment, qui vont pour nous avec le mot.

¹¹ Pour Salimbene de Parme (ou de Adam), v. PIERO CAMPORESI (a cura di), *Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum» di Teseo Pini, «Il vagabondo» di Rafaele Friano e altri testi di «furfanteria»*, Prefazione di F. Cardini, Milano, Garzanti 2003 (mais la première éd. est Torino, Einaudi, 1973), Introduzione, pp. 36-38. Et dans la *Cronica* elle-même, v. notamment les chapitres consacrés aux différents ordres 'sauvages' nés en marge des Ordres Mendiants: cf. Salimbene de Adam, *Cronica*, Nuova edizione critica a cura di G. Scalia, 2 vol., Bari, Laterza, 1966, I, p. 369 sq. V. aussi dans le *Libro...*, op. cit., pp. 181-246, le *Speculum cerretanorum* de Teseo Pini (1485 environ), qui met en scène de tels personnages, et dont la 'traduction' par Rafaele Friano de 1621 s'intitulera *Il vagabondo, ovvero sferza de' bianti e vagabondi (ibid.)*, pp. 261-331). Pour le *Speculum*, v. aussi TESEO PINI, *Speculum cerretanorum*, a cura di P. Tiraboschi, Napoli, Dedalus, 2000.

¹² Tels sont les mots par lesquels est introduit le panégyrique (éd. cit., p. 486): «*Postremo nullum genus vitae se aiebat comperisse, quod quidem omni ex parte eligibilis appetibilisque sit quam eorum qui quidem vulgo mendicant, quos errones nuncupant*» (c'est moi qui souligne); et dans la trad. de C. Laurens, éd. cit., p. 130: «*Bref, il disait n'avoir trouvé aucun genre de vie qui soit vraiment plus attrayant et plus désirable que celui des gens qui vivent de la charité publique et qu'on appelle clochards*». Camporesi dans le *Libro dei vagabondi*, op. cit., donne deux exemples, tous deux du XVI^e siècle toutefois, où frères mendiants et «*errones*» coïncident: l'Erasmus du «*colloquium Franciscani*» (p. 74) et Cornelius Agrippa de Nettesheim dans le *De incertitudine et vanitate scientiarum* (p. 81).

¹³ Voici ce qu'écrit en note M. Martelli, pp. 365-366, pour justifier sa traduction: «*Che cosa la voce significhi, se 'vagabondo', come pensano Consolo e Martini [...], o 'furfante', come invece pensa il Bartoli, sembra essere ai traduttori non del tutto chiaro. Non credo si possano nutrire dubbi: con errones l'A. vuol indicare i filosofi; ma, nei filosofi, egli vede certamente un'anticipazione di quei particolari mendicanti che ancor oggi (donde la mia traduzione) completano il loro nome premettendovi frati: egli*

même s'il ne s'agit pas de revenir sur l'avertissement selon lequel il faut éviter de limiter le propos d'Alberti à des référents uniques (et cryptés), il est clair qu'il réinvestit une longue tradition: les «mendiants» ont en effet abondamment alimenté la littérature antérieure et l'habitent encore (pour nous limiter à quelques exemples: le Falsেমbiante du *Fiore*; pour les nouvelles, de Boccace à Masuccio et à Sercambi; pour la prose latine, Lapo Da Castiglionchio le Jeune, Poggio Bracciolini, Flavio Biondo, etc.). Alberti s'inscrit délibérément dans une telle tradition et entend certainement contribuer à sa réélaboration humaniste, à l'instar de son collègue Bracciolini, lui aussi désireux de tourner la page ascétique qui avait été ouverte par Eugène IV, mais bientôt déçu par Nicolas V.¹⁴ Momus, lorsqu'il relate son expérience, se réfère à une «*erronum secta*»;¹⁵ il dort en plein air, à peine vêtu, à même le sol; ses jambes nues pourraient, comme le veut Martelli qui corrige sur ce point les traductions antérieures, renvoyer au fait que les frères mineurs vont 'déchaux';¹⁶ lorsqu'il raconte la façon dont les «*errones*» s'adressent à leur public sur les places, on pense évidemment à la pratique 'mendicante' de la prédication et aux faux prophètes dont abonde la littérature sur la question.¹⁷ Mais, dans l'ensemble, la description albertienne de l'*erro*, globalement allusive (conformément à la stratégie textuelle du *Momus* tout entier), n'est pas suffisamment caractérisée, elle renvoie à l'intérieur du texte lui-même à trop de portraits de «philosophes» non

vuole cioè, nei filosofi, che si riconoscano i *francescani*, che la tradizione concordemente dichiarava, oltre che predicatori, anche e soprattutto, a *secretis* di re e di principi, faccendieri e politicanti. Senza di che non s'intenderebbe quello che tra poco (cfr. Il par. 54) l'A. dice di questi *errones*». Néanmoins, Martelli à mon sens enferme par trop la référence du mot dans une réalité sociologique unique, celle des 'frères mendiants', les Franciscains et leurs émules «questuanti». Le meilleur indice qu'il force l'interprétation est peut-être le fait qu'il joue dans sa traduction de la *replicatio* («*mendicare*», «*mendicante*»), alors que le latin a «*mendicare*» d'un côté, «*errones*» de l'autre (cf. la citation de la note précédente).

¹⁴ Pour les préoccupations et motifs communs au Pogge et à Alberti dans le contexte du pontificat de Nicolas V, outre l'art. de R. Fubini cité à la note 4 ci-dessus, v. CESARE VASOLI, «Poggio Bracciolini e la polemica antimonicastica», dans le vol. collectif *Poggio Bracciolini 1380-1980. Nel VI centenario della nascita*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 163-205. Une intéressante notation de détail pour ce qui est de la réécriture humaniste du portrait du mendiant: MARIA LETIZIA BRACCIALI MAGNINI, dans «Fonti vecchie e nuove del Momus», in *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione*, Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo, 24-26 juin 2004), a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, 2 vol., Firenze, Polistampa, 2007, I, pp. 377-402: 379, voit dans le chant de Momus-erro (II, § 50, éd. cit., p. 488) un écho du v. 22 («*cantabit vacuus coram latrone viator*») de la satire X de Juvénal qui dénonce la folie de nos vœux concernant la richesse, les honneurs, le pouvoir, la gloire, etc. (la même satire – v. 133-141 – étant reprise par ailleurs dans la description de la vie militaire dont il sera question plus loin).

¹⁵ Cf. livre II, § 51, éd. cit., p. 488. «*Secta*»: le mot est utilisé parfois dans le *Speculum cerretanorum* pour désigner les différentes catégories de faux mendiants (cf. *Libro dei vagabondi, op. cit.*, pp. 230, 236, 237, 238).

¹⁶ Cf. livre II, § 58, éd. cit., p. 491, pour la trad. p. 131, ainsi que la note 39 p. 367; v. aussi MARIO MARTELLI, «*Minima in Momo libello adnotanda*», art. cit., II, p. 28.

¹⁷ Cf. livre II, § 54, éd. cit., p. 490. Et v. le *Speculum cerretanorum*, chap. V («*Affratres*», éd. cit., pp. 197-201), VIII («*Affarfantes*», *ibid.*, pp. 205-206), IX («*Acapones*», *ibid.*, pp. 206-207).

réductibles aux seuls religieux, à commencer par les Cyniques,¹⁸ elle est trop nourrie de réminiscences des lectures classiques de l'auteur,¹⁹ les propos du personnage sont trop exclusivement profanes, pour qu'on puisse la restreindre ainsi. C'est un type, certes, qu'incarne Momus, mais pas strictement sociologique: il est représentatif de tendances profondes de l'humain selon Alberti, ainsi que d'une posture précise de ce dernier à l'égard du monde et de la façon dont les hommes s'y situent et y agissent. Cela a été dit déjà maintes fois: Momus, figure de l'homme en général, est aussi l'un des masques de son auteur. Nous avons là un élément constitutif de l'Humanisme, trop souvent jusqu'à présent négligé, sinon occulté.

Regardons-y de plus près encore. On remarquera tout d'abord que la vigueur du propos – et son caractère éminemment troublant – est d'autant plus grande qu'il est prononcé par Momus au style direct. D'abord apostrophe à l'*erro* générique dont est loué le style de vie, le statut de l'énonciation dans le texte change alors; l'adhésion au propos qu'elle implique de la part du locuteur qui, en outre, à partir du milieu de son éloge (§ 51), fait part à la première personne de son expérience propre, puis, en un effet d'*amplificatio* soutenu par la *sermocinatio*, se met à parler de lui-même à la troisième personne pour opposer son attitude à celle du 'vulgaire' (§ 56 *sq.*), la performativité explicite de son dire,²⁰ les questions rhétoriques, lui confèrent une force pragmatique que ne sauraient avoir la simple description sur le mode du 'récit' (au sens de Benveniste) d'un fâcheux délabrement des mœurs et la dénonciation des principaux acteurs qui y concourent. C'est un choix conscient et pleinement assumé qui nous est ici proposé.

Quels en sont les éléments essentiels ? Le métier («ars») de l'*erro* est de loin le plus facile à apprendre (en réalité il ne s'apprend pas), le plus plaisant, celui dont le profit est le plus immédiat, laissant libre de tout souci qui l'exerce. Pauvreté et impudence sont le seul capital requis. Débarrassé de toute règle et de toute contrainte, l'*erro* est à même de jouir à tout moment d'un *otium* qui ne peut lui être disputé. Personne ne l'envie, mais il n'envie personne. Nulle activité («ars», de nouveau) ne lui est étrangère, il est étranger à toutes. Indépendant d'autrui, il n'agit que pour son propre compte et pour sa plus grande satisfaction. Content de ce que le monde lui offre, le monde lui appartient; non tenu à l'observation du décorum, pas plus que soucieux du vêtement, il danse et chante en dépit des malheurs, il est indifférent au sort de la patrie, qu'elle tombe sous le joug d'un tyran ou soit envahie par l'ennemi. Il n'est aucunement sujet aux caprices de la fortune, les pires catastrophes, les *monstra* les plus prodigieux, qu'ils soient l'œuvre de la nature ou

¹⁸ Livre I, § 29-33; livre II, § 74 *sq.*; etc. Pour Diogène, v. livre III, § 13-14, 24-25; et v. aussi l'«intercenalis» (du livre IV «Intercenaliu») *Cynicus* (un autre 'autoportrait' albertien), in LEON BATTISTA ALBERTI, *Intercenales*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 262-285.

¹⁹ Pour les sources classiques probables (Isocrate, le Théophraste des *Caractères*, le Lucien du *Parasite*), v. la note 26 p. 120 dans l'édition *Momo o del principe* citée *supra* à la note 11.

²⁰ «Neque illud concedam...» (§ 49); «Neque illos audiendos puto qui...», «De me illud profiteor...» (§ 51); etc.

de la folie des hommes, le laissent de glace: rien de tout cela ne le concerne, ni ne perturbe son sommeil ou ses rêveries.²¹ «Quid tum?», s'interroge-t-il en reprenant la devise de son auteur, s'il lui faut coucher à même le sol ? « Quid tum ? », répète-t-il, lorsque la panique due aux cataclysmes inédits s'empare de tous.²² «Nihil ad te», répond-il à deux reprises.²³ Et nous avons déjà fait allusion au fait qu'on l'écoute religieusement, qu'on le prend volontiers pour un prophète lorsqu'il se met à vaticiner en public: c'est le seul véritable commerce qu'avec la quête d'aumônes il entretient avec ses congénères.

L'*erro* n'envie personne, ni personne ne l'envie, disions-nous: à une exception près. Rappelons avant de nous y pencher que l'envie est le vice qu'Alberti fustige avec le plus de constance, celui qui est à la racine des «obtrectiones» qui sont la ruine des sociétés humaines et dont il se dit lui-même constamment la victime.²⁴ Qui Momus envie-t-il donc? Il s'agit d'un *nebulo* habitué à fréquenter les philosophes, une sorte de prince des êtres abjects, insigne même parmi les *errones*. Le passage consacré au saisissant portrait qui en est fait mérite d'être lu en entier.²⁵ C'est un morceau de bravoure, de ceux dont Alberti est coutumier dès lors qu'il s'agit de

²¹ Pour d'autres *monstra*, dans un texte dont nous aurons à reparler, v. *Theogenius*, in LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, II, *op. cit.*, p. 88 *sq.* (et p. 92 *sq.*, pour la folie des hommes).

²² Cf. livre II, § 53, 56, éd. cit., pp. 489, 491; sur l'emblème d'Alberti (l'œil ailé accompagné de l'inscription «Quid tum?»), v. EDGAR WIND, *Mystères païens de la Renaissance*, trad. P.-E. Dautat, Paris, Gallimard, 1992 [*Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford, 1980], pp. 247-251, et ALBERTO G. CASSANI, «*Explicanda sunt mysteria. L'enigma albertiano dell'occhio alato*», in *Leon Battista Alberti, Actes...*, *op. cit.*, pp. 245-304.

²³ Cf. livre II, § 57, éd. cit., pp. 491-492.

²⁴ Ce thème parcourt l'ensemble de l'œuvre albertienne; pour nous limiter à quelques exemples, v. la *Vita*, (cf. RICCARDO FUBINI - ANNA MENCİ GALLORINI, «L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione», in *Rinascimento*, seconda serie, XII [1972], pp. 21-78: 68-78); les «intercenales» *Defunctus* et *Anuli* (cf. *Intercentales*, éd. cit., pp. 354-441 et pp. 764-789), le *De commodis litterarum atque incommodis* (cf. LEON BATTISTA ALBERTI, *Avantages et inconvénients des lettres*, Traduit du latin par C. Carraud et R. Lenoir, Préface de G. Tognon, Présentation et notes de C. Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2004 [le texte latin reprend celui de l'éd. suivante: *De commodis...*, a cura di L. Goggi Carotti, Firenze, Olschki, 1976]); le Proemio du livre III *De familia* (LEON BATTISTA ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1969, pp. 185-189); la lettre de dédicace du *Theogenius* à Lionel d'Este (éd. cit., pp. 55-56); etc.

²⁵ Voici la traduction de C. Laurens dans l'éd. française cit., pp. 138-139: «Il avait le visage enfoncé, le menton saillant, la peau velue et toute ridée, les joues pendantes comme des fanons, le teint sombre, les yeux gonflés et proéminents, l'un brillant, l'autre chassieux et les deux louches, un nez si grand qu'on eût dit que toute sa personne était un nez ambulante. Il allait la tête penchée et tournée vers son épaule, le cou tendu en avant, si bien qu'on eût dit qu'il regardait le sol non avec les yeux mais avec l'oreille! Une des ses omoplates se gonflait comme une bosse. Il marchait à pas longs, larges et lents, mais, avec ses articulations fatiguées et ses vertèbres usées comme par une longue maladie, il vacillait à chaque pas. Je ne parle pas de son vêtement ni du reste de son accoutrement: des chausses rapiécées, un manteau antédéluvien qui avait servi à mille souris en gésine. A son épaule pendaient une besace, une corbeille et un vase affreusement crasseux».

dépeindre le difforme, le laid, le monstrueux.²⁶ Il se nourrit certes de tous les portraits d'«attratti», d'«affarfantes» ou d'«acapones» dont la veine «antifratesca» était friande.²⁷ Mais Momus précisément l'envie: au-delà du motif qu'il invoque («à beaucoup il semblait digne de sympathie [«pietas», dit le latin] alors qu'il méritait plutôt la haine»), et qui donne lieu à un enchaînement sur autre chose dont on ne voit pas bien le lien avec ce qui précède, naît alors le soupçon que Momus éprouve un tel sentiment parce que son *nebulo* est en quelque sorte la quintessence de l'*erro*, de son propre personnage. Une confirmation, certes bien indirecte, pourrait nous être fournie par le portrait que de Momus 'peint' Vincenzo Cartari un bon siècle plus tard (1556 pour la première édition), qui ressemble fort à celui de l'Envie qui le précède presque immédiatement dans *Le imagini de i dei de gli antichi*, et qui rentre, même de loin, dans le type de l'inquiétant vagabond dont il est question ici.²⁸ L'Envie qui accompagne la Calomnie, dont Momus est précisément le grand 'spécialiste'. N'oublions pas qu'Alberti fut, en particulier pour les arts visuels à Florence, l'introduit de ce motif: par le biais de la transposition dans le *De pictura* de la traduction latine (et, pour la version vulgaire, de la traduction de la traduction) que lui avait envoyée Guarino da Verona de la célèbre ekphrasis de Lucien consacrée à la *Calomnie* d'Apelle.²⁹ Dans le portrait du *Momus*, qui est aussi un exercice d'*amplificatio* rhétorique, Alberti s'évertue comme à son habitude à «coattare» des sources multiples (médiévales ou plus proches, mais plus souvent encore classiques-érudites) en un savant tissage aux sutures invisibles.³⁰

²⁶ Sur le monstrueux chez Alberti, je me permets de renvoyer à ma thèse de doctorat: *Dialogue et formes dialogiques au Quattrocento. Leon Battista Alberti et la naissance du dialogue en langue vulgaire*, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 1995 (chap. «Les deux paroles: l'Autre, le Même et le Monstre», pp. 132-174); ou à Ph. Guérin, «La parole vertueuse et son envers monstrueux dans les dialogues de L.B. Alberti», *Cahiers de littératures et civilisations romanes* (italien), Presses universitaires de Caen, 2 (mai 1995), pp. 19-32.

²⁷ Un «attratto» célèbre est le Martellino du *Décameron* II 1; pour les «affarfantes» ou les «acapones» du *Speculum cerretanorum*, v. *supra* la note 17.

²⁸ Cf. VINCENZO CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi*, a cura di G. Auzzas, F. Martignago, M. Pastore Stocchi, P. Rigo, Vicenza, Neri Pozza, 1996, p. 416 (Momus y est décrit comme «vecchio magro e secco, tutto pallido, con bocca aperta e chinato verso terra, la quale ei va percotendo con un bastone che ha in mano, forse perché tutti i dei de gli antichi furono detti figliuoli della Terra»; et rappelons que la touche finale de la vengeance des déesses contre Momus consistera à transformer son nom en «humus»: cf. la fin du livre III, § 75, éd. cit., p. 582).

²⁹ Cf. *De pictura*, in LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, vol. III, *Trattati d'arte, Ludi rerum mathematicarum, Grammatica della lingua toscana, Opuscoli amatori, Lettere*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1973, p. 92: «Ed eravi uno uomo palido, brutto, tutto lordo, con aspetto iniquo, quale potresti assomigliare a chi ne' campi dell'armi fusse magrito e riarso: costui era guida della Calunnia, e chiamavasi Livore». Sur l'envie, motif omniprésent dans l'œuvre albertienne, v. en particulier *Profugiorum*, éd. cit., p. 144 sq. (où il est fait allusion au thème – l'envie, précisément – du deuxième «Certame coronario», celui qui n'aura jamais lieu en raison du semi-échec du premier, dû aux menées des «obtrecoatores»: cf. à ce propos Guglielmo Gorni, «Storia del Certame coronario», in *Rinascimento*, seconda serie, XII [1972], pp. 135-181); et v. aussi les textes mentionnés *supra* note 24.

³⁰ Cf. le passage des *Profugiorum* déjà cité *supra* à la note 1.

Mais ce qui est particulièrement troublant dans toutes ces pages, c'est que l'auteur entremêle, en les plaçant sur un même plan, des thèmes qui, dans ses œuvres 'sérieuses', ont pour fonction de signaler des lignes de partage rigoureusement établies. Il met dans la bouche du personnage a priori entièrement négatif qu'est Momus des propos que ne renieraient pas les plus autorisés de ses porte-parole dans les dialogues 'constructifs'. Ce qui est digne d'éloge pour l'*erro* correspond indifféremment à ce qui est louable ou au contraire blâmable sur le versant 'positif' de l'œuvre de l'auteur, qui se soucie évidemment en pareil cas de bien distinguer en opposant les contraires. Prenons l'exemple du vêtement: l'*erro*, content de simplement se protéger de la pluie et du froid, se réjouit de ne jamais être embarrassé par les toges, la pourpre, la mitre, etc. que portent ceux qui veulent se faire admirer de la foule. On entend de semblables sonorités dans l'œuvre vulgaire, et pas seulement dans les passages consacrés à la tentation du «vivere a sé stessi» qui parcourt l'ensemble des textes albertiens.³¹ C'est le cas dans le *De familia*, où l'on retrouve des accents fort proches, imputables à l'Alberti 'écorché', voire 'mélancolique', juste après la diatribe contre l'ambition des «statuali» – chez lesquels on retrouve d'ailleurs maint des traits qui caractérisent les personnages de l'Olympe du Momus. Toutefois, la condamnation qui y est prononcée est l'œuvre, au livre III, du «massaio» Giannozzo qui recommande, en même temps que la renonciation aux charges publiques, la sobriété dans l'habillement au nom d'une idée précise de l'économie domestique, de la «masserizia»: cette dernière, certes fondée sur un principe d'autosuffisance, concerne toutefois un microcosme parfaitement réglé et fondé sur un jeu relationnel précis, et le fait qu'elle consiste en une administration rigoureuse des biens (innés ou acquis) en fait l'exact opposé de la mendicité.³²

Si la tentation d'une vie retirée et frugale est une constante aisément repérable de la pensée albertienne, il n'en reste pas moins que l'auteur du *De familia* et du *De iciarchia* promeut l'idéal humaniste d'une vie associée où chacun a besoin du secours d'autrui (et vice-versa). Sur le plan textuel lui-même, l'adoption de la forme du dialogue 'cicéronien' participe d'une telle visée. Même dans le cas extrême (pour l'œuvre vulgaire) du *Theogenius* (ce *De vita solitaria* albertien), la «conversation» avec les Anciens de Genipatro tient lieu d'un tel commerce nécessaire. «Satisfaire à soi-même»³³ ne veut pas dire écarter définitivement ses semblables, qui, même lorsqu'ils sont dévoyés, restent toujours susceptibles d'une rédemption acquise par l'œuvre de persuasion des vertueux, conjuguée le cas échéant aux aléas d'une

³¹ Pour le «vivere a sé stessi» dans le *De familia*, cf. *I libri...*, éd. cit., pp. 221-222. V. aussi bien sûr le *Theogenius*, dont c'est le thème quasi-exclusif. Et c'est également le motif central des *Profugiorum ab arumna libri*. Sur la condamnation du luxe vestimentaire dans le *Theogenius* au nom d'un idéal de pauvreté, v. éd. cit., p. 70 sq., et par exemple cette phrase, p. 72: «[...] pur d'ogni età fra loro [i.e. i poveri] ti si porgeranno molti e molti lieti quali cantano e soffrano sé stessi senza tristezza, dove entro a' teatri tutti e' togati e gemmati cittadini stanno agitando, mesti, tristi [...]».

³² Sur «uffici» et «stato», v. *I libri...*, éd. cit., pp. 218-222; sur le vêtement, v. *ibid.*, pp. 247-248.

³³ Quelques occurrences de la formule dans le *Theogenius*, éd. cit., p. 76, dans les *Profugiorum*, éd. cit., p. 120, 149.

fortune hostile et, partant, pédagogue (cf. le Tichipedo du *Theogenius*).³⁴ Il en va autrement en revanche avec les *lusus* en latin.³⁵ La société humaine y est foncièrement mauvaise, ses fondements mêmes, non seulement n'ont jamais rien d'assuré, mais c'est de façon irrémédiable qu'ils sont corrompus par le vice sous toutes ses formes. Je ne citerai qu'un exemple en dehors du *Momus*, la terrible «intercernalis» *Defunctus* déjà rapidement évoquée.³⁶

Le mendiant vagabond sait mieux que quiconque ce qu'est la tranquillité de l'âme, celle de l'«animus aequabilis» qui jouit librement du fruit de son *otium*.³⁷ L'éloge de l'*erro* est donc le lieu du recyclage d'un certain nombre de *topoi* ressortissant à une sagesse néo-stoïcienne, mais mâtinée ici de violentes pulsions cyniques qui finissent par prédominer – le réemploi acquérant alors une portée délibérément satirique et polémique. Tel un roi, Momus *peut ce qu'il veut*: c'est précisément ce renversement du précepte néo-stoïcien avancé à d'innombrables reprises par Alberti (ne jamais vouloir que ce que l'on peut atteindre) qui en constitue le caractère paradoxal, l'apparentant à une parodie.³⁸ Paradoxal, comme nous le définissons dès le départ, cet éloge de l'*erro* l'est en effet au sens propre: contre l'opinion, il déconstruit les certitudes et les valeurs les mieux établies qui doivent, selon l'éthique humaniste, gouverner la société des hommes.

Il n'est donc pas de vie plus facile, et ce dès les premiers pas, que celle du mendiant vagabond;³⁹ l'éloge de ce choix existentiel commence par l'affirmation axiomatique qu'un tel art se différencie radicalement de celui du géomètre (§ 48): l'aspirant géomètre est en effet obligé d'en passer par une phase d'apprentissage sous la houlette d'un maître, alors que l'*erro*, pour s'adonner à son «erraria disciplina» (§ 51), accède de plain-pied à une maîtrise qui se passe de tout magistère. La comparaison n'est pas anodine: au-delà de l'importance qu'accorde Alberti à l'éducation dans l'ensemble de son œuvre, il avait appuyé sur la «grassa Minerva» de la géométrie son art de peindre, c'est d'une même science que procédaient les relevés topographiques de la *Descriptio urbis Romae*, il produit autour de 1450 un petit traité pédagogique qui y est consacré, les *Ludi matematici (Ex ludis rerum mathematicarum)*, sans compter l'usage qui en est fait dans l'art d'édifier (*De re aedificatoria*). On est même tenté de voir dans ce préambule de l'éloge un écho malicieux de la thèse platonicienne du *Ménon* concernant la réminiscence. Un tel

³⁴ V. *Theogenius*, éd. cit., p. 62 sq.

³⁵ Francesco Furlan propose de subdiviser l'ensemble de l'œuvre albertienne en trois grands ensembles, traités, dialogues et *lusus*: cf. *Studia albertiana. Lectures et lecteurs de L.B. Alberti*, Torino-Paris, Aragno-Vrin, 2003, pp. 7-10.

³⁶ V. *supra* note 24.

³⁷ Cf. livre II, § 55, éd. cit., p. 490.

³⁸ Je ne citerai que les vers suivants des *Rime*, III, 13-14: «[...] tal forza in noi Natura immisse, / a cui troppo voler mai corrisponde». (cf. LEON BATTISTA ALBERTI, *Rime / Poèmes*, suivis de la *Protesta / Protestation*, Edition critique, introduction et notes par G. Gorni, Traduction de l'italien par M. Sabbatini, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 15).

³⁹ Cf. livre II, § 47, 62.

tissu de renvois possibles montre bien ce qui est à l'œuvre dans le *Momus*, à savoir la volonté de prendre le contre-pied systématique de ce qui fonde toute possibilité d'accéder à un savoir positif.

Lorsqu'on cite l'éloge de l'*erro*, on omet le plus souvent de le lire en regard de ce qui le précède immédiatement et en est le pendant symétrique.⁴⁰ Momus a en effet d'abord écarté, avant de faire son choix, tout ce qui ne convenait pas au «bene et beate vivere» (§ 38).⁴¹ S'il s'oppose avec autant de détermination à ce qui occupe le vulgaire, c'est qu'il en a fait l'expérience directe. Son *otium* est aux antipodes des *negotia* dont sa nature «versipellis» (caméléonesque) lui a permis de faire le tour. C'est sur ces paragraphes que je propose que nous nous penchions à présent. Commençons par la fin. Momus liquide en quelques mots son passage en revue des activités prisées par les hommes et que, quant à lui, il méprise profondément. Il s'agit des professions 'mercenaires' («nummularias», dit-il ici) en général: sans parler du *De commodis litterarum atque incommodis*, où l'idéal du lettré interdit formellement à celui-ci de monnayer ses services, il y a là radicalisation ironique du fondement même de la «masserizia» telle que la conçoit le Giannozzo du *De familia*.⁴² Restent les deux grands exemples longuement développés auparavant. Le deuxième, concernant la fonction 'royale', (attirante pour Momus parce que proche parente de la majesté divine), semble un peu convenu: il s'inscrit dans le sillage des traités *De infelicitate principum* (celui de Bracciolini de 1440, au premier chef, mais aussi ses sources, Lucrèce en particulier),⁴³ dont il est une sorte de compendium. Le premier est, je crois, plus original. Consacré à la carrière des armes, c'est un tableau effrayant de la condition du soldat («miles»), jusqu'au capitonat, qui y est brossé. Condamné lui aussi à une forme d'errance perpétuelle, celui-ci est l'envers spéculaire de l'*erro*, son exact 'négatif' en quelque sorte. Embrassé par Momus parce

⁴⁰ *Ibid.*, § 38-46, éd. cit., p. 482-486.

⁴¹ Ce «bene et beate vivere» emprunté au néo-stoïcisme cicéronien et qui parcourt toute l'œuvre albertienne de manière obsessionnelle, est évidemment lui aussi l'objet – et le premier sans doute – du renversement parodique, iconoclaste, auquel se livre Momus.

⁴² L'idéal pédagogique tel que le dessine Lionardo au livre II *De familia* écarte résolument les activités «mercenaires»: le commerce relève de telles activités, or «[non] pare ad alcuni questi essercizii, come gli chiameremo, pecuniarii mai stieno netti, senza molte bugie, e stimano non poche volte in quegli intervenire patti spurchi e scritture non oneste. Però dicono al tutto questi come brutti e mercenarii sono a' liberali ingegni molto da fuggire» (*I libri...*, éd. cit., p. 171); pour rester libre, il convient d'exclure «usure, avarizie, e tutti e' mercennarii e viziosi guadagni, ché sapete l'animo sottomesso ad avarizia non si può chiamare libero, e niuna opera mercennaria si truova ben degna di libero e nobile animo» (*ibid.*, p. 177); et, au livre III, le «massaio» Giannozzo se prononce ainsi: io possendo non vorrei avere a vendere e comperare ora questo ora quello, che sono faccende da mercennarii, e vili occupazioni [...]» (*ibid.*, p. 235-236).

⁴³ V. IIRO KAJANTO, «Poggio Bracciolini's *De infelicitate principum* and its classical sources», in *International Journal of the Classical Tradition*, I-1 (juin 1994), pp. 23-35; Davide Canfora, «Due fonti del *De curialium miseris* di Enea Silvio Piccolomini: Bracciolini e Lucrezio», in *Archivio storico italiano*, 569 (1996), pp. 479-494. Ce motif sera repris au livre IV, dans le discours de Pénipulusius, aux § 92-98 (éd. cit., pp. 630-634).

qu'immortel il ne craint pas d'y laisser la vie, et qu'il lui permettrait d'accéder aux plus hautes fonctions politiques et d'atteindre à la gloire, ce métier se révèle être en fait le creuset des épreuves les plus pénibles que l'on puisse imaginer. Malgré ses succès, Momus, en homme sensé, se prend bientôt à détester les contraintes de la vie militaire. Et pas seulement pour des motifs matériels, en raison de l'inconfort extrême de la vie de camp et du fracas des batailles. C'est que rien n'y est conforme à la justice, à l'humanité; tout n'y est que calcul intéressé, désirs sans frein, voire barbarie et cruauté. Le renom y est dû au seul consentement de la foule ignorante. Si le spectacle des carnages, des troupes se ruant frénétiquement vers la mort, le divertit parfois, son jugement est sans appel: il n'y a là en définitive que ruine, à tous les sens du terme (§ 41).

Tournons-nous à présent vers les passages du *De familia* où sont évoquées les armes. Certes, il convient de nourrir quelque méfiance à l'égard de ceux que leurs succès pourraient griser jusqu'à les rendre dangereux pour la liberté; d'autre part, les guerres sont destructrices.⁴⁴ Mais, outre le fait qu'elles servent évidemment à se défendre et qu'il convient dès le jeune âge de s'y préparer,⁴⁵ parmi les fins possibles de l'éducation des «liberi», la carrière militaire, dans laquelle plusieurs membres de la famille «Alberta» se sont illustrés,⁴⁶ est une option légitime, pourvu que les «educandi» y montrent de l'inclination: il faut alors les accompagner dans cette voie.⁴⁷ La force des armes, qui est le propre des «princes» et des grands peuples de l'Antiquité, est régulièrement vantée, à condition qu'elle soit conjuguée avec l'amour de la vertu et le souci de ce qui est louable.⁴⁸ Les campagnes guerrières ne sont au demeurant pas nécessairement incompatibles avec le culte des lettres: chaque chose vient le cas échéant en son temps.⁴⁹ Il y a enfin une virile beauté du soldat, qui mérite d'être admirée.⁵⁰ Tout le contraire, donc, des conclusions auxquelles parvient pour sa part notre expérimentateur.

Pour lui, aucune «vivendi ratio», aucune «ars» ne se sauve du naufrage: chaque activité productive, si l'on veut en acquérir une maîtrise suffisante, implique une tension sans fin, car, plus on s'y applique, plus on se rend compte qu'il reste toujours davantage à apprendre.⁵¹ Seul l'art sans art de l'*erro*, cette sorte de huitième art libéral, pourrait-on dire ironiquement,⁵² est digne de considération. Non seule-

⁴⁴ Cf. *I libri...*, respectivement aux p. 49 et 303.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 60, p. 64, p. 66, p. 88, p. 339; lorsque les facultés de la famille le permettent, il faut qu'elle subviene aux besoins de l'armée, pp. 171-172.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 193-195, 209-210 (c'est Giannozzo qui le rappelle nostalgiquement).

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 52-53, 55, 76, 164.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 5-6 ; pour les princes, pp. 329, 335.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 151-152.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 132; le métier des armes est évidemment une spécialité toute masculine: cf. p. 265.

⁵¹ Cf. *Momo*, éd. cit., livre II, § 38, p. 482 – c'est-à-dire le tout début des pages commentées ici.

⁵² C'est ce que suggère Teseo Pini à propos des «falpatores»: cf. *Speculum cerrenatorum* XXIII, in *Il libro dei vagabondi*, op. cit., p. 218 (et dans l'adaptation de Friano, *ibid.*, p. 308: «O profonda scienza [celle qui consiste à user de tous les moyens, et avant tout de la parole, pour abuser son prochain], che né

ment Momus s'inscrit en faux contre l'injonction de ne jamais «marcire in ozio», selon la formule récurrente bien connue,⁵³ mais il met radicalement à mal ce faisant tout le programme éthique (et pédagogique) d'Alberti, tel qu'il est énoncé dans l'œuvre 'sérieuse'. On pourrait invoquer parmi d'autres un important passage du livre I du tardif *De iciarchia*.⁵⁴ Mais je voudrais faire remarquer brièvement que cette fervente exhortation à tous les types d'exercice utile (y compris la «melizia») se termine par une remarquable évocation du sort réservé à qui tournerait le dos à de pareils conseils: les ressources de l'hypotypose sont de nouveau convoquées pour décrire ceux qu'il définit comme semblables à des «gaglioffi». On remarquera à ce propos que l'étymologie – espagnole – du mot (assez récemment – XIV^e siècle – entré dans la langue) pourrait renvoyer au quignon de pain dont on faisait l'aumône aux pèlerins de Saint-Jacques: d'où la signification première du terme, c'est-à-dire 'mendiant', 'gueux', 'vagabond'.⁵⁵

per longhezza de' tempi, né per negligenza delli uomini perirà giammai! Meritavi al certo esser posta fra le sette arti liberali, per ottenere tra loro almeno l'ottavo luogo: e pure non vi fosti riposta, forse perché convenendosi a te la precedenza, per non levarla all'altre, non te ne curasti».

⁵³ Les vertueux doivent haïr l'oisiveté, source de tous les vices, pour s'adonner à l'exercice (y compris physique) et à l'étude: cf. la longue péroraison de Lionardo au livre II *De familia*, éd. cit., p. 156 sq.; v. aussi *ibid.*, p. 188 (Proemio du livre III): c'est le travail de l'écriture qui est cette fois en cause.

⁵⁴ Cf. LEON BATTISTA ALBERTI, *De iciarchia*, in *Opere volgari*, II, *op. cit.*, p. 198, l. 3-199, l. 21, les lignes qui commencent ainsi: «Due cose in tutta la vita così a' giovani come a' vecchi come a' poveri sono pestifere e da fuggirle, anzi da pugnare assiduo contro loro con ciò che a noi sia concesso: l'ozio e la voluttà. [...] Non dede la natura all'omo tanta prestanza d'ingegno, intelletto e ragione perché e' marcisse in ozio e desidia». Mais v. aussi par exemple ce passage de la toute fin des *Profugia*, éd. cit., pp. 181-182: «Cosa niuna tanto mi disduce da mia vessazione d'animo, né tanto mi contiene in quiete e tranquillità di mente, quanto occupare e' miei pensieri in qualche degna faccenda e adoperarmi in qualche ardua e rara pervestigazione. Soglio darmi a imparare a mente qualche poema o qualche ottima prosa; soglio darmi a commentare qualche essornazione, ad amplificare qualche argumentazione; e soglio, massime la notte, quando e' miei stimoli d'animo mi tengono sollecito e desto, per distormi da mie acerbe cure e triste sollicitudini, soglio fra me investigare e construere in mente qualche inaudita macchina da muovere e portare, da fermare e statuere cose grandissime e inestimabili. [...] E talora, mancandomi simili investigazioni, composi a mente e coedificai qualche compositissimo edificio, e disposivi più ordini e numeri di colonne con varii capitelli e base inusitate, e collega'vi conveniente e nuova grazia di cornici e tavolati. E con simili conscrizioni occupai me stessi sino che 'l sonno occupò me. E quando pur mi sentissi non atto con questi rimedii a rassettarmi, io piglio qualche ragione suttilissima in conoscere e discutere cagioni ed essere di cose da natura riposte e ascose. E sopra tutto, quanto io provai, nulla più in questo mi satisfa, nulla tutto tanto mi comprende e adopera, quanto le investigazioni e dimostrazioni matematiche, massime quando io studii ridurle a qualche utile pratica in vita [...]. Tanto solo v'affermo: cosa niuna più giova a espurgare ogni tristezza che immettersi in animo qualche altra occupazione e pensiero».

⁵⁵ Pietro Camporesi, dans son Introduction au *Libro dei vagabondi*, *op. cit.*, p. 44, n. 1, donne des exemples empruntés à la littérature religieuse du Trecento: Cavalca («Un'altra volta andarono a lui alquanti gaglioffi in specie di pellegrini, e con le vestimenta stracciate e laidissime, che parevano quasi ignudi, e domandavano elemosina»), Dominici («Molti diventano gaglioffi per la facilità de' limosinieri»). V. aussi SALVATORE BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, VI, 1970, *ad vocem* «gaglioffo».

«Quid tum?», direz-vous peut-être maintenant. Arrivé au terme de ce parcours, je voudrais conclure en évoquant le rire de Momus: c'est ainsi en effet que notre *erro* réagit à la colère de ceux qui, dérangés alors qu'ils sont plongés dans des conciliabules sérieux, des délibérations profondes, se voient demander la charité par celui dont la première jouissance est d'étaler de la sorte son effronterie (§ 58).⁵⁶ Le motif du rire, couplé à celui des larmes, est récurrent dans l'œuvre albertienne.⁵⁷ Mais Momus, lui, ne pleure pas (tout au plus peut-il geindre ou crier lorsqu'il est en butte aux difficultés) et toute la fable est placée sous le signe du rire.⁵⁸ Elle a son terme, ou presque, avec le rire énorme des dieux dans le théâtre où ils ont pris la place de leurs propres statues, rire qui provoque la catastrophe finale. Mais ce rire d'ascendance démocratienne⁵⁹ me fait plutôt penser ici à celui des Naïades de l'extraordinaire apologue qui sert de Prohemium (vraisemblablement adressé à Leonardo Bruni) au livre VII des *Intercenales*: des faunes, satires et autres divinités sylvestres mineures, tombés amoureux de la lune se postent des nuits durant pour essayer de la capturer par un moyen ou un autre, au moment où elle se lève au-dessus des arbres. Assistant à leurs cocasses efforts, les nymphes des bois éclatent de rire.⁶⁰ Or, le narrateur de l'apologue nous apprend sitôt après que cette lune représente l'éloquence cicéronienne, mirage derrière lequel tous se sont mis à courir. Par quoi nous revenons à la question de l'imitation sous l'auspice de laquelle j'avais introduit ces réflexions: dans le Prohemium (au Pogge, cette fois) qui ouvre le livre IV de ces mêmes divertissements, c'est en chèvre vagabonde, solitaire et rebelle que l'écrivain s'était représenté au sommet d'un amas de ruines, broutant les feuilles

⁵⁶ Cf. éd. cit., p. 492. Ce récit provoque également des éclats de rire chez son auditoire divin (§ 59, *ibid.*).

⁵⁷ Une telle dualité informe l'ensemble de l'œuvre albertienne: cf. par exemple le savoureux passage des *Profugiorum ab ærumna*, éd. cit., pp. 168-169, où Alberti reprend le mythe de Phaéton, de sa mort tragique et du deuil de son père, en l'enrichissant de la présence de deux divinités nouvelles. Parmi les dieux qui assistent au banquet funéraire et présentent leurs condoléances à Phœbus, se trouvent en effet deux frères jumeaux, aux traits étonnamment semblables, *Pianto* et *Riso* (fils de *Mollizie* et de *Stolidasperum*). Dans le contexte de ce dialogue moral où le vieil Agnolo Pandolfini nous invite à la maîtrise des passions de l'âme, ce sont deux «monstres obscènes et infiniment déplaisants» («sì osceni e iniocundissimi monstri»), physiquement difformes, incapables de s'exprimer autrement que par des gestes et des sons incontrôlés, qui se meuvent de conserve et possèdent un irrésistible pouvoir de contagion, dont il faut pourtant essayer de se garder... Dans une veine plus proche de celle du *Momus*, v. aussi, lorsqu'il entend ne plus céder aux larmes, le rire amer et sarcastique de Neophronus dans *Defunctus*, in *Intercenales*, éd. cit., pp. 372, 382.

Dans le *Momus*, le rire et les larmes sont – avec les appas féminins et les «arts de la feinte» – un don fait aux hommes par la déesse Fraude (livre I, § 6, éd. cit., p. 412).

⁵⁸ Le *Momus* est placé délibérément par son auteur sous le signe 'poétique' du rire et du comique: cf. Prooemium, § 4-9, livre I, § 3, livre II, § I, livre III, § 1, livre IV, § 1, éd. cit, respectivement aux pp. 403-407, 410, 461, 531, 583.

⁵⁹ V. à ce sujet en particulier LUCA BOSCHETTO, «Democrito e la fisiologia della follia. La parodia della filosofia e della medicina nel Momus di Leon Battista Alberti», in *Rinascimento*, XXXV (1995), pp. 3-29: 10-13.

⁶⁰ Cf. *Intercenales*, éd. cit., pp. 444-451 («Prohemium» est l'orthographe adoptée dans cette éd.).

amères d'un figuier sauvage, tandis que paissent dans la plaine limoneuse des vaches placides, contentes d'y trouver une nourriture facile.⁶¹

Le *Momus* représente un monde où se jouent de perpétuelles fictions, où tout un chacun avance sous le couvert de masques multiples. Le sens de ces mises en scène est globalement clair : vaines sont les ambitions des hommes, qui, grimés pour s'autopromouvoir et engagés dans d'éternelles rivalités mues par leurs désirs mimétiques (Girard),⁶² ne poursuivent jamais que des chimères: Alberti, le caméléon, quand il revêt par le truchement de son *versutus* anti-héros, les habits d'un *erro* des lettres, de même qu'il moquait dans les *Intercenales* l'illusion de la lune rhétorique, pourchasse alors toutes les vieilles lunes dont s'entichent ses semblables, y compris – et surtout ? – quand ils se mêlent de vouloir ressusciter l'antique, ses idéaux, ses fastes, ses pompes. Et cette pulsion désacralisante va jusqu'à remettre en cause les valeurs familiales, celles des «maggiori», dont il s'était fait le chantre dans le *De familia* et qui feront retour à la fin de sa vie avec le *De iciarchia*. C'est cet univers de croyance (et la croyance au divin ne fait pas exception) dont il entreprend de saper les fondements. L'histoire humaine s'y fait parodie: elle serait parfaitement tragique si elle n'était pas au plus haut point risible.

Les passages tirés du reste de l'œuvre que nous avons cités le montrent, ce sont donc ses propres mythes, ceux qu'il contribue à édifier de conserve avec ses pairs, qu'Alberti ruine ainsi. J'ai déjà tenté de rendre compte de cette dimension autoironique du *Momus*, en suggérant que le premier hypotexte de l'œuvre pourrait bien être la production albertienne 'sérieuse' elle-même.⁶³ Il n'est nul passage du *Momus* où cela soit plus clair à mon avis que dans les propos d'Hercule (héros d'un ridicule achevé et ennemi juré de Momus), lorsqu'au livre II, il célèbre solennellement devant l'assemblée des dieux la cause des humains.⁶⁴ Ce qui aussi dès lors est systématiquement interrogé par le *Momus*, et tout particulièrement à travers l'inquiétante figure de l'*erro*, c'est la capacité que les mots ont de travestir le réel et, appuyée qu'est la *ratio suadendi* sur ironie et insinuation, de le modifier, ce réel, en agissant sur les conduites dans une direction qui est à l'opposé de la convention linguistique, du pacte langagier fondé sur la réhabilitation humaniste de la rhétorique. Momus a appris l'éloquence chez les hommes, et non pas, précise Hercule, dans les bibliothèques et les 'gymnases', mais parmi les vagabonds (*erro-nes*) et les ivrognes.

⁶¹ *Ibid.*, p. 222-225. Et sur ce texte et le précédent, v. Ph. Guérin, *Le lézard...*, art. cit., pp. 22-24.

⁶² Par delà l'allusion à RENE GIRARD, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, je me permets de renvoyer de nouveau à PHILIPPE GUERIN, «L'anelito al potere come rovinosa promozione del proprio simulacro nel Momus di L.B. Alberti», in *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle corti*, a cura di Raffaele Girardi, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 3-19.

⁶³ Philippe Guérin, «Momus sur son rocher: enquête sur la cause des tempêtes», à paraître dans les Actes du XLVII^e Colloque international d'études humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours (28 juin-2 juillet 2004), «Vie solitaire vie civile. L'Humanisme de Pétrarque à Alberti».

⁶⁴ Livre II, § 93-99, éd. cit., pp. 511-516.

Dans le *Momus*, l'Humanisme accouche donc en quelque sorte de sa propre critique, le texte humaniste devient le lieu où se déploie sa contestation par lui-même. Tout se passe comme si la recherche, en tant qu'idéal plus ou moins utopique, de l'adéquation entre *res* et *verba* obligeait, pourvu que l'on veuille rester lucide jusqu'au bout, à tenir compte de leur dissociation toujours possible – en vérité à peu près toujours effective. Mieux que quiconque, pour les générations du Quattrocento, Alberti incarne cette conscience malheureuse. La crise de la raison humaniste coïncide avec ses débuts mêmes: mais déjà opérante chez Pétrarque, elle est chez ce dernier, comme chez ses successeurs et chez les contemporains d'Alberti conduite au nom d'une instance transcendante, elle est prérogative de la philosophie et de la théologie; elle se donne volontiers aussi sous la forme de l'invective, comme si l'ennemi était alors extérieur, comme s'il était autre que soi-même. Ici, avec le *Momus*, par delà la satire et les cibles plus ou moins identifiables (mais plutôt moins que plus), l'ennemi est largement intrinsèque, et le texte se mine lui-même de l'intérieur. Le dédoublement de la conscience critique conduit dès lors à un travail de sape, une autodérision d'autant plus subversive qu'elle est dissimulée (comme le héros éponyme, maître en la matière, artiste de la dissimulation – art sans art, celui-ci aussi). Pour paraphraser Robert Klein, avec *Momus*, qui est à la fois un et multiple, c'est-à-dire dans le même temps lui-même en son individualité propre et tous les autres, la folie comme vice est aussi la folie universelle: les deux coïncident, pour signaler le risque que les ambitions de la raison finissent par tourner à la déraison, à une défaite dont elle est l'unique cause.⁶⁵ La pseudo-sagesse de l'*erro*, son pouvoir démystificateur, sont donc à prendre très au sérieux, contre une raison qui peut à tout moment succomber à l'ivresse d'elle-même, aux prestiges de ses puissances autoproclamées. Génial anticipateur, Alberti annonce le pessimisme machiavélien, mais aussi Doni et les «irréguliers» de toute sorte qui font les délices du «Cinquecento plurale»,⁶⁶ ainsi que, si l'on franchit les Alpes, Erasme, Rabelais, et plus loin encore, un Béroalde de Verville (*Le Moyen de parvenir*), par exemple.

⁶⁵ A côté des références fournies au fil de cette étude (E. Grassi, par exemple), v. aussi (en guise d'hommage à cette dernière grande contribution aux études humanistes), la Posfazione de Mario Martelli à l'éd. du *Momus* utilisée dans ces lignes, en particulier les pp. 699-703, sur lesquelles se fondent les options du traducteur.

⁶⁶ Je fais allusion ici au groupe dont le site internet doit héberger cette contribution. Voici comment il se présente: «“Cinquecento plurale” è espressione dell'attività di un gruppo di studiosi che hanno in comune interessi, metodi, progetti. L'oggetto delle loro ricerche è un Cinquecento non convenzionale, diverso da quello 'canonico' della tradizione critica e storiografica. Il 'canone' che si è affermato rischia di impoverire la ricchezza di voci e di esperienze che contraddistinguono – con vivo contrasto – la cultura del sedicesimo secolo. Per questa ragione le ricerche degli studiosi di questo gruppo si orientano di preferenza verso i settori che le autorità egemoni hanno emarginato, visitando le zone 'basse' della satira, della parodia, della pasquinata, del paradossale, o anche le 'alte' ma interdette come quella dell'eterodossia. Tutto questo nella convinzione che anche i piani nobili della società culturale possano trarre qualche vantaggioso lume».

En voici l'adresse électronique : <http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/default.html>

DANILO ROMEI

CORTIGIANE HONESTE E (DIS)HONESTE NEI LIBRI ITALIANI DEL CINQUECENTO

Fra le più luminose figure femminili che ci ha consegnato il Cinquecento letterario italiano non stupisce di trovare qualche celebre cortigiana.

La più celebre è senza dubbio Imperia. Leggiamo Matteo Bandello:

Chi fosse l'Imperia cortegiana di Roma, e quanto a' suoi giorni sia stata bella e senza fine da grandissimi uomini e ricchi amata, credo che la maggior parte di noi o per udita o per vista abbia conosciuto [...]. Ma tra gli altri, che quella sommamente amarono, fu il signor Angelo dal Bufalo, uomo della persona valente, umano, gentile e ricchissimo. Egli molti anni in suo poter la tenne e fu da lei ferventissimamente amato, come la fine di lei dimostrò.¹ E perciò che egli è molto liberale e cortese, tenne quella in una casa onoratissimamente apparsa, con molti servidori uomini e donne, che ai servigi di quella continuamente attendevano.²

In realtà il Bandello non descrive affatto Imperia, bensì il lusso di cui è circondata, cioè i segni della sua condizione sociale, che la rappresentano meglio degli svaniti tratti fisionomici:

Era la casa apparsa e in modo del tutto provvista, che qualunque straniero in quella entrava, veduto l'apparato e l'ordine de' servidori, credeva ch'ivi una principessa abitasse. Era tra l'altre cose una sala e una camera e un camerino sì pomposamente adornati, che altro non v'era che velluti e broccati e per terra finissimi tapeti. Nel camerino ov'ella si riduceva, quando era da qualche gran personaggio visitata, erano i paramenti, che le mura coprivano, tutti di drappi d'oro riccio sovra riccio, con molti belli e vaghi lavori. Eravi poi una cornice tutta messa a oro ed azzurro ultramarino, maestrevolmente fatta, sovra la quale erano bellissimi vasi di varie e preziose materie formati, con pietre alabastrine, di porfido, di serpentino e di mille altre spezie. Vedevansi poi a torno molti coffani e forzieri riccamente intagliati e tali, che tutti erano di grandissimo

¹ Morì infatti suicida nel 1511 per essere stata abbandonata da Angelo del Bufalo. Per la salvezza della sua anima pregò in persona papa Giulio II.

² *Novelle III XLII*. Cito da *Tutte le opere* di MATTEO BANDELLO, a c. di Francesco Flora, Verona, Arnoldo Mondadori Editore («I classici italiani»), 1966 (I ed. 1934), vol. II, p. 461.

prezzo. Si vedeva poi nel mezzo un tavolino, il piú bello del mondo, coperto di velluto verde. Quivi sempre era o liuto o cetra con libri di musica e altri instrumenti musici. V'erano poi parecchi libretti volgari e latini riccamente adornati. Ella non mezzanamente si dilettaua de le rime volgari, essendole stato in ciò essortatore e come maestro il nostro piacevolissimo messer Domenico Campana detto Strascino, e tanto già di profitto fatto ci aveva che ella non insoavemente componeua qualche sonetto o madrigale. Ma che vo io puntalmente il tutto raccordando, essendo sicuro che sempre qualche cosa ci resteria a dire, cosí de l'ornamento de la casa, come de la gentilezza di lei? In questo dunque ornatissimo camerino condusse un giorno il signor Angelo l'ambasciatore del re di Spagna, che, tratto da la fama de l'Imperia, era venuto a vederla. Ella gli venne incontro fuor di sala e di quella il condusse in camera e nel camerino. Egli, veduto la donna che era bellissima, di lei e de la pompa e de l'apparato forte si meravigliò. Stette seco l'ambasciatore buona pezza ed, avendo voglia di sputare, si rivolto ad un suo servidore e gli sputò nel viso, dicendo: – Non ti dispiaccia, perciò che qui non è piú brutta cosa del tuo viso. – Fu questo atto, ancor che incivile, a l'Imperia gratissimo, parendole che la sua bellezza e l'ornato de la stanza meglio non si poteva lodare. Onde ringraziò l'ambasciatore di questa sua lode che le dava, dicendoli perciò che doveva sputare sul tapeto, che a tal fine era disteso in terra.³

La pagina del Bandello – naturalmente – è frutto di una suggestiva e scaltra affabulazione, non senza qualche tocco di maniera. In realtà l'episodio narrato – ci avvisano gli eruditi – prende spunto dal *De sermone* del Pontano, ben anteriore ai fasti mondani di Imperia. Tuttavia anche attraverso lo schermo letterario traspare con evidenza che il personaggio, già entrato nel mito, è comunque pervenuto al sommo della ricchezza, del lusso, del prestigio sociale. Non per nulla riceve gli ambasciatori come se fosse una «prencipessa». E si annotino, tra i ricchissimi arredi, i simboli della raffinatezza culturale: le opere d'arte, gli strumenti musicali, le partiture, i libri (nientemeno che «volgari e latini»), il nome di un letterato non oscuro.

Sembra di trovarci nelle pagine piú accostumate del *Dialogo di messer Pietro Aretino nel quale la Nanna insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana*.⁴ Non è da escludere che tra i due testi ci sia qualche contatto.

Imperia è diventata il prototipo della *cortigiana honesta*.⁵ Sofferamiamoci appena sul nome e sull'appellativo. L'eufemismo *cortigiana* per 'prostituta' sembra sia nato a Roma alla fine del Quattrocento, finendo con l'imbarazzare il Castiglione che,

³ Ivi, pp. 461-462.

⁴ Si ricordi almeno che la Nanna predica alla figlia che «non ci è dubbio che la onestà che acostuma una puttana, siede in mezzo del chiasso con piú onore che non ha un prete parato posto fra le nozze de la sua messa novella» (ARETINO, *Sei giornate*, reprint a c. di Giovanni Aquilecchia, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli [«Biblioteca degli "Scrittori d'Italia" degli Editori Laterza», Reprint 2], 1975, p. 89).

⁵ Non posso tralasciare di citare l'ultima pubblicazione in merito (a mio parere di assai modesto valore): TOMMASINA SORACI, *La meretrice onesta. Storia di Imperia, cortigiana di Roma, Prefazione* di Giovanna Casagrande, *Postfazione* di Tiziana Bartolini, Perugia, Edizioni Era Nuova («Storia e microstorie», sezione «Storia al femminile», 38), 2008. Si vedano anche PIO PECCHIAI, *Donne del Rinascimento in Roma. Imperia. Lucrezia figlia di Imperia. La misteriosa Fiammetta*, Padova, CEDAM («Il pensiero critico – Collana di studi letterari», s. I, vol. VI) 1958, e G[IUSEPPE] A. MONCALLERO, *Imperia de Paris nella Roma del Cinquecento e i suoi cantori funebri*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1962.

per trovare una compagna al suo *cortegiano* senza incorrere in equivoci, fu costretto a ricorrere alla perifrasi *donna di palazzo*. L'attributo *honest*a (sempre con l'*h* iniziale nella lingua dell'epoca) è un pretto latinismo e – come in latino – implica, piuttosto che un'improbabile virtù morale, una onorabilità sociale.

Nella prima metà del Cinquecento le *cortigiane honeste* si distinguevano in modo radicale, per vita e per costumi, dalle sordide puttane da lupanare.⁶ Vivevano in quartieri onorati; affittavano o possedevano abitazioni decorose, se non addirittura lussuose, con adeguata servitù; vestivano con proprietà, se non addirittura con sfarzo; si dilettaavano d'arte, di musica, di letteratura; intrattenevano relazioni selezionate, spesso per lunghi periodi con un solo uomo di elevata condizione sociale. Era diventato difficile distinguerle dalle gentildonne: così difficile che i magistrati veneziani, sempre attenti a tutelare i privilegi di casta, emanarono leggi che cercavano di porre un freno alle loro ambizioni di rispettabilità e di marcare segni visibili di separatezza. È dubbio che queste leggi abbiano avuto una reale efficacia.

Le cortigiane approfittarono anche dell'apertura culturale di cui beneficiarono le donne di quest'epoca, dando un contributo sostanzioso al manipolo delle donne letterate del Cinquecento. Già Imperia si dice che scrivesse dei versi (che non ci sono pervenuti); dopo di lei hanno lasciato opere a stampa di buona reputazione Tullia d'Aragona, Gaspara Stampa, Veronica Franco, per dire soltanto delle maggiori.

E quale gentildonna ebbe versi più teneri e più innamorati di questi che Francesco Maria Molza dedicò non alla moglie trascurata, ma alla concubina Beatrice (sotto il nome di Licoride), incinta di sei mesi?

En tibi lacteolae turgent, mea vita, papillae,
 Et renuunt strophio vix capiente tegi:
 Sic quondam nitidis tumuit Venus aurea mammis,
 Acer adhuc fuerat cum rude semen Amor.
 Infirmi et languent artus, sextum hunc tibi mensem,
 Et sua iam plenus pondera venter habet.
 Ergo rite sacris mecum te accinge, Lycori,
 Et reddas sanctis mascula thura focus,
 Et quae te male habent fastidia longa putato
 Pignore mox parto grata futura tibi,
 Candida cum dulcis pendebit ad ubera natus,
 Qui balbo matrem blandulus ore vocet,

⁶ La guida più organica al mondo della prostituzione nell'Italia del Rinascimento resta PAUL LARIVAILLE, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, trad. it. di Maura Pizzorno, Milano, Rizzoli Editore («B.U.R.», L445), 1983 (ed. orig.: *La vie quotidienne des courtisanes en Italie au temps de la renaissance [Rome et Venise, XVe et XVIe siècles]*), Paris, Hachette, 1975). Ne è stata fatta più d'una ristampa ancora nella «B.U.R.»; quella del 2000 con il titolo *Le cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*. È da segnalare per il suo notevole interesse *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, Catalogo della Mostra (Venezia, Casinò Municipale – Cà Vendramin Calergi, 2 febbraio – 16 aprile 1990), Milano, Benenice, 1990.

Quique tuo irreptans gremio puerilia tendat
Brachia, dein collo se implicuisse velit...⁷

Viene da chiedersi quale petrarchista avrebbe mai potuto scrivere altrettanto in italiano. Anzi viene da chiedersi perché il Molza abbia potuto dire queste cose soltanto in latino. Ma questo è un altro discorso.

Mi affretto invece a voltare la pagina per leggere le parole di colore oscuro scritte sul *verso*.

Una monaca ha scritto un'opera intitolata *L'inferno monacale*. Nessuno ha mai scritto *L'inferno puttanesco*, ma se si mettono insieme i fascicoli rotti e squinternati di varie opericcioline di quest'epoca si compone qualcosa a cui il titolo d'*Inferno puttanesco* non disdirebbe troppo.

Voglio cominciare con *Il piacevol ragionamento de l'Aretino, nel quale il Zoppino fatto frate e Ludovico putteniere trattano de la vita e della genealogia di tutte le cortigiane di Roma*, che a partire dal 1584 va unito nella tradizione editoriale alle cosiddette *Sei giornate*, cioè al connubio del *Ragionamento della Nanna e della Antonia* del 1534 con il *Dialogo* del 1536, sotto il nome dello stesso Aretino. Ma diciamo subito che lo *Zoppino* non può essere in alcun modo aretiniano. Infatti è ben noto che la terza giornata del *Ragionamento* del '34 giungeva alla paradossale conclusione che dei «tre stati delle donne» l'unico degno di rispetto è proprio quello delle puttane, perché

la monica tradisce il suo consagramento, e la maritata assassina il santo matrimonio; ma la puttana non la attacca né al monistero né al marito: anzi fa come un soldato che è pagato per far male, e facendolo non si tiene che lo faccia, perché la sua bottega vende quello che ella ha a vendere.⁸

Opposta è la tesi dello *Zoppino*, che, ruffiano convertito e fatto «devota persona [...] al servizio di Cristo»,⁹ si affanna a dissuadere Ludovico dall'amore mercenario, rivelandogli le innumerevoli nefandezze e le infinite brutture che si celano sotto gli orpelli e le moine delle cortigiane di Roma. Il ragionamento tende ad appoggiarsi

⁷ *Ad Lycorim*, in FRANCESCO MARIA MOLZA, *Elegiae et alia*, Testo e note a c. di Massimo Scorsone e Rossana Sodano, Torino, Edizioni RES («Parthenias» – Collezione di poesia neolatina, 5), 1999, *Elegiarum* III iv, pp. 70-71. Ne attento una qualche traduzione: «Ecco, vita mia, che ti si inturgidiscono le candide mammelle e non vogliono stare coperte dal reggiseno che a stento le contiene: così un tempo erano gonfie le splendide poppe all'aurea Venere, quando l'acerbo Cupido non era ancora nato. E illanguidisco le membra indebolite, ora che sei al sesto mese, e il ventre pieno ha ormai il suo peso. Perciò vieni con me, o Licoride, a celebrare le sacre cerimonie secondo il rito e getta il migliore incenso nei santi focolari, e pensa che i lunghi disagi che ti fanno star male ti torneranno graditi subito dopo il parto, quando alle candide poppe si attaccherà dolcemente il bambino e chiamerà la mamma con la sua vocina balbettante e arrampicandosi nel tuo grembo tenderà le sue braccia infantili per farsi abbracciare...».

⁸ Ed. cit., p. 139.

⁹ Per comodità cito dal pessimo DIEGO MELDI, *Le chiavi di Pietro. Le cortigiane e l'amore nella visione di Pietro Aretino e Marcantonio Raimondi*, Roma, Scipioni («Sturmundrang»), 1988, pp. 33-73 (riproduce l'ed. Lanciano, Carabba, s.d.); in questo caso p. 35.

non tanto su imperativi d'ordine morale (che ben di rado hanno la meglio sulle pulsioni dell'istinto), quanto sugli effetti di una autentica repulsione fisica.

Vi risparmio i particolari più ripugnanti, in special modo i dettagli degli odori. Ma non ve li risparmio tutti. Dice, fra l'altro, lo *Zoppino*:

Quel liquor, che di continuo de le faccende gli esce, di che sa? Non sa già di buono questo. E il più de le volte bisogna che portino dentro struffioni, spazzatoi di forno e stracci, perché non gli coli giù per le lorde cosce la compitura corrotta. Alcuna vi tiene di continuo una spugna e molte ve la lasciano dentro mentre che usi seco, per parer miglior robba e aver la natura men larga [...]. E quelle poltronerie [di] sulimati e tossichi che tengono in sul volto, sui labbri e sui denti, che qualche volta saria meglio basciar un cesso che i lor volti; e quelli stracci con la marcia bigia e rossa, che di continuo gli colano e ricamano le lor camiscie, di che sanno, di muschio? [...]. Falle un poco camminar per camera ignude e vedrai mille cose che ti offenderanno. A chi pende de la natura la strenga o rembrenzioli; chi ha intorno al culo una merceria di creste; a chi pendono le zinne insino al bellico, che paiono fiaschi, piene di venacce, che fanno più rami che non fa il Po in Lombardia. Chi ha a la pancia quattro o sei faldoni l'un sopra l'altro che gli cuoprono la lor pottaccia. Chi ha le cosce rugate; chi su le ginocchia il fango che vi si potria piantar lattughe; chi ha le chiappe ruvide come la pelle d'un'oca; a chi gli cascano su le cosce di dietro; e chi ha le croste ne le ligature de le calze per far bella la gambetta. [...] E ti lasciano le divise loro nel letto, o imbrattate le lenzuola di marchese, o qualche crosta di mal francese, o rogna, o qualche caruolo, acciocché ti ricordi di loro. E fannosi ficcar quando hanno il marchese, per l'ingordigia del guadagno e per non perder l'amico acciò non vadi altrove. E da queste tal cose poi nasce che cascano i membri a mille giovani; e queste sono le ricordanze, le divise e imprese loro. Contemplatele un poco in letto, quando, sotto altrui, dopo l'amoroso piacer si tolgono via: vedrai che bello spettacolo fanno di loro, mentre elle hanno sotto al capezzale la mano stanca, con che ti porgono un panno che ti netti, e con la dritta fra le coscie proprie, dove raccolgon l'olio che è fra quelle, l'odor di che pensi tu che sappia? Che deggia confortar altrui? E più, la mattina quando le si levano, se tu le vedessi come l'ho viste io, le sono disconce, le sono verdi, frolle che paiono marce, perché il liscio è andato via per il sudare; allora se gli veggono le magagne, le vene, i nervi, le cresphe, i denti gialli e puzzolenti, prima che si liscino e piglino in bocca i moscardini.¹⁰

¹⁰ Ivi, pp. 48-52. Qualche glossa linguistica, forse necessaria ai meno pratici delle bassure della lingua del Cinquecento: *faccende*: organi sessuali; *struffioni*: cenci ignobili; *compitura*: seme eiaculato; *sulimati*: sublimati d'argento, sostanze corrosive utilizzate come cosmetici; *marcia*: liquido purulento; *strenga o rembrenzioli*: le labbra per l'uso si sono dilatate, assumendo una forma cenciosa e cadente; *creste*: escrescenze, forse proprio le cosiddette *creste di gallo*, ovvero i condilomi acuminati prodotti da infezione venerea (qui ce n'è addirittura una *merceria*); *zinne*: mammelle; *rami... in Lombardia*: le ramificazioni del delta del Po in Val Padana (genericamente *Lombardia*, come nell'uso antico); *faldoni*: pieghe di grasso; *rugate*: grinzose e piene di smagliature; *fango*: poltiglia appiccaticcia di cellule morte e corrotte; *gli cascano*: il sogg. sott. è *chiappe*; *divise*: ignobili impronte, qui designate con un vocabolo araldico; *marchese*: mestruo; *caruolo*: ulcerazione simile a quelle del vaiolo; *ficcar(e)*: fottere; *stanca*: sinistra; *dritta*: destra; *olio*: colatura di fetidi liquami; *disconce*: stomachevoli; *frolle*: flaccide tanto da sembrare marce; *liscio*: belletto; *liscino*: imbellittino; *moscardini*: pastiche per profumare l'alito.

In verità lo *Zoppino* ripropone temi antichi della letteratura misogina e della sessuofobia cristiana: non c'è bisogno di ricordare che già per i delicatissimi padri della chiesa la donna non era niente di meglio di uno schifoso *saccum merdae*. Ma nello stesso tempo ci introduce brutalmente in un mondo remoto dai ricchi arredi di Imperia, dalle squisitezze delle donne di lettere, persino dalle tenerezze che anche una concubina può suscitare. È un altro universo, radicalmente ostile alle forme ben educate del perbenismo sociale. Queste donne non possono permettersi di essere *honeste*. La cruda realtà le rende orrende, proterve e spietate perché orrendo e senza pietà è il mondo che le imprigiona. Oggetto di uno sfruttamento feroce che annienta la loro dignità, sforma i loro corpi, distrugge la loro salute, difendono come possono quel poco che resta, i brandelli della loro vita.

Ed è a tutti gli effetti il mondo della miseria: a cominciare proprio dalle miserie della carne. Il commercio amoroso impone costi altissimi: per primo il rapido logoramento di queste sconquassate macchine dell'eros, sottoposte a uno stress quotidiano non previsto dalla biologia, con tutti i guasti che questo comporta e che l'occhio smaliziato del *connaisseur* va a frugare senza pietà.

Questo inferno di carne fetida, di gesti sordidi, di sensi perfidi cela terribili minacce per l'incolumità fisica (oltre che economica) degli inavvertiti clienti: soprattutto minacce all'incolumità virile, in cui affiora il timore ancestrale della femmina castratrice, del pertugio demoniaco che ingoia (e non rimette) quanto il maschio ha di più prezioso. Già si è visto che «da queste tal cose poi nasce che cascano i membri a mille giovani». È un ritornello che il ruffiano convertito continua a ripetere: le puttane sono causa di «rovinar mille onorati giovani»¹¹ e quelle porcherie che «si mettono dentro ne la natura» «stroppiano mille poveri giovani, che gli fanno spaccar i loro membri».¹²

Il tetro barocchismo dello *Zoppino* si fonda su una retorica brutale: su un'arte del dissuadere che, piuttosto che al *logos* del convincimento razionale, si affida al *pathos* della ripugnanza e del disgusto e dei timori più profondi dell'inconscio e del rimosso, al sospetto perenne per la natura nera, ferina della femmina. Non gli sarà estranea la retorica funerea dei predicatori, ai quali lo avvicinano tratti riconoscibilissimi. Ma il suo intento dichiarato di smascherare la frode puttanesca, cioè di togliere alle puttane la maschera della rispettabilità e della seduzione, si traduce nella rivelazione di uno spazio verminoso e nauseabondo, lo spazio della degradazione e dell'abbruttimento di cui le prostitute, anziché diaboliche protagoniste, streghe degeneri, sono vittime predestinate.¹³

Ma per precipitare dal cosmo delle *honeste* al caos delle *dishoneste* non è necessario ricorrere alla scrittura colta e letterariamente avvertita (persino baroccheggiante) dello *Zoppino* o di testi affini. Esiste un sottobosco di scritture di retorica as-

¹¹ Ed. cit., p. 36.

¹² Ed. cit., p. 49.

¹³ Voglio citare almeno in nota la ripugnanza che una privilegiata come Veronica Franco esprimeva per la sua professione: «troppo infelice cosa e troppo contraria al senso umano è l'obbligare il corpo a l'industria di una tale servitù che spaventa solamente a pensarne» (VERONICA FRANCO, *Lettere* XIII).

sai più povera, affidate per lo più a stampe di gusto e di smercio popolare, che forse ci avvicinano meglio al mondo che c'interessa. Qualche anno fa ne raccolse un certo numero Marisa Milani sotto il titolo *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*.¹⁴ Non posso citarle perché non sono in grado di leggere decentemente il dialetto veneto. Fra i testi popolari o semipopolari si trova anche un poeta di vaglia, Maffio Venier (a mio parere uno dei migliori del Cinquecento), del quale purtroppo non esistono edizioni accettabili. È noto, fra l'altro, per la «tenzone» vituperosa con Veronica Franco.

Posso citare, invece, una serie di operette in versi (brevi capitoli ternari) che scandiscono i tempi canonici di una storia esemplare e che sono allineati in rarissime e infide stampe popolari dell'epoca per lo più senza note tipografiche. Si comincia con il *Vanto della cortigiana ferrarese*, nel quale una prostituta quindicenne (non identificata) si vanta della sua bellezza, del lusso in cui vive, dei successi che miete. Ma subito segue il *Lamento d'una cortigiana ferrarese quale per avere il mal francese si condusse andare in carretta*, ovvero nella lettiga, spinta a mano, con la quale la carità pubblica la conduceva allo *spedale*: tutt'altro che un confortevole luogo di cura, anzi un atroce deposito di moribondi, spesso accatastati in tre o quattro in un letto, nel sudiciume, talvolta insieme a qualche cadavere in putrefazione.

Già fui sì favorita e sì felice;
 vestivo oro anch'io: mo' un sacco grosso;
 odiavo starne: or bramo una radice.
 Già preziosi odor portavo adosso:
 or zolfo, argento vivo, impiastri al male
 tal ch'io appena sofferire il posso.
 Foglie di cavol sono el bel trinciale,
 et or le piaghe e le gomme e le doglie;
 e vado mendicando uno spedale.¹⁵

La parabola (sempre in discesa) della prostituzione ha percorso tutte le sue avvilenti stazioni:

Così invecchiando alquanto declinai,
 e die' principio a camere locande:

¹⁴ *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*, a cura di Marisa Milani, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti Editori («Le giuncate»), 1994. Fra le pubblicazioni più recenti sarà il caso di citare LORENZO VENIER, *La puttana errante*, a cura di Nicola Catelli, Milano, UNICOPLI («Parole allo specchio», 12), 2005.

¹⁵ Cito dal testo edito da Giovanni Aquilecchia in appendice al saggio *Per l'attribuzione e il testo del "Lamento di una cortigiana ferrarese"*, nella miscellanea *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, Padova, Antenore («Medioevo e Umanesimo», 17-18), 1974, e poi in ID., *Schede di italianistica*, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 284), 1976, pp. 127-151, vv. 10-18. Qualche glossa: *zolfo... al male*: fra i rimedi contro le piaghe del mal francese c'erano finanche delle sostanze velenose come lo zolfo e il mercurio (*argento vivo*); *trinciale*: il piatto di portata con cui la provetta meretrice banchetta; *gomme*: ascessi.

e ben du' anni in quel mi sostentai.
 [...]

 Dico che non passò da due altr'anni,
 ch'io falli' logando; e ritornai
 arruffianando, altrui lavando i panni.
 Così invecchiando in gran tormenti e guai,
 sempre crescendo questo mal crudele,
 un tempo le taverne cucinai.
 Ah Dio, ch'io gusto ancor più amaro fele,
 ché l'ultimo rimedio mi fu tolto:
 ch'e frati, non più noi, vendon candele.¹⁶

Nel *Ragionamento* del 1534 Pietro Aretino rivendica a sé la paternità del *Lamento*, che quasi sicuramente è anteriore al carnevale del 1525. Non si sa di chi siano gli altri capitoli. Segue implacabilmente il *Lamento e morte* e infine il *Purgatorio de le cortigiane*, dove, per altro, il *purgatorio* non va inteso nel senso di penitenza che vale a guadagnare la salvezza, perché il destino della puttana – naturalmente – è la dannazione eterna. Lo dice *apertis verbis* l'epitaffio della Ferrarese:

QUI JACE UN CORPO MOLTO DELICATO,
 DI BELTÀ E DI POMPA UNICO IN VITA;
 OR NE L'INFERNO PURGA IL SUO PECCATO.¹⁷

Non posso dilungarmi oltre, perché voglio chiudere con un curiosissimo episodio letterario che da secoli mi riprometto di pubblicare e non ci riesco mai.

Era in uso nell'Italia del Cinquecento il gioco cortese di *appropriare*, cioè 'associare', i *trionfi*, cioè le carte figurate dei tarocchi a rassegne di belle donne.¹⁸ La tradizione era quella, nobilissima, delle rassegne cittadine di belle donne, che dai

¹⁶ Ivi, vv. 43-51. Glosse: *die'... locande*: mi diedi ad affittare camere; *falli' logando*: la mia attività di affittacamere mi portò al fallimento; *lavando i panni*: si riduce a fare la lavandaia; *le taverne cucinai*: fa la sguattera nelle taverne; *l'ultimo... candele*: anche l'estrema risorsa di vendere candele davanti alle chiese è impedita dal fatto che ormai sono i frati a vendere le candele. Tutto il percorso della progressiva e inevitabile degradazione della puttana fallita trova puntuale riscontro nelle opere in prosa dell'Aretino.

¹⁷ Riportato in ARTURO GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888, *App. A*, p. 291.

¹⁸ Mi riferisco ai *Motti alle signore di Pavia sotto il titolo dei tarocchi* di Giovan Battista Susio, 22 terzine dedicate ad altrettante bellezze pavesi; ai *Triumph composti sopra li Terrocchi in Laude delle famose Gentil donne di Vinegia* di Troilo Pomeran da Cittadella, pubblicati nel 1534; agli anonimi *Triumph de Tarocchi appropriati*, che in 22 versi esaltavano 22 dame ferraresi. Soltanto i *Triumph* di Troilo Pomeran sono a stampa (in Vinegia, per Zuan Antonio di Nicolini de Sabio, MDXXXIII). E si veda anche il recentemente scoperto *Capitolo de' trionfi del passo col Matto e l'Amore facti in Prato l'anno MDXXXIII* di Niccolò Martelli (che peraltro utilizza la variante fiorentina dei tarocchi e cioè i *germini* o *minchiate*) e l'ulteriore ampliamento del Martelli con le *Stanze facte a l'improvviso lungo el Bisentio sopra una parte de l'insegne de' trionfi*, in EMILIO BOGANI, *Il giardino di Prato. Lieti convegni e molli amori del '500 pratese e fiorentino nelle testimonianze poetiche di Nicolò Martelli e Bindaccio Guizzelmi*, Prato, Edizioni del Palazzo, MCMXCII, pp. 143-151 e 152-162. Per una trattazione sistematica dei tarocchi come gioco di corte, con estesa bibliografia, si rimanda a *Carte di corte* 1987.

provenzali *tournoiments de dames* e dalla «pistola sotto forma di serventese» di Dante sulle sessanta più belle donne di Firenze, attraverso Boccaccio, Sacchetti, Pucci e svariati minori, metteva capo a esempi assai prossimi come la *Laude delle donne bolognese* di Claudio Tolomei, pubblicata nel 1514.¹⁹

Fra le altre rassegne femminili se ne scopre una associata alla variante fiorentina dei tarocchi, detti *germini* o *minchiate*. Una rassegna assai meno nobile. Intendo il raro e curioso poemetto anonimo in ottave *I germini sopra quaranta meritrice della città di Fiorenza*, pubblicato nel 1553.²⁰ Finge l'autore che sotto il magistero di quattro ruffiane si presentino trentasei prostitute fiorentine, divise in quattro schiere di nove, "appropriandosi" ciascuna (così come le quattro ruffiane) una delle quaranta carte figurate del tarocco fiorentino.²¹ Ognuna si presenta da sé, vantando i suoi pregi e compiacendosi dei suoi successi. Si comincia con la carta più alta (il quaranta), rappresentata dalle Trombe [del Giudizio Universale]:

XXXX
La Susanna

Io son le Trombe, Susanna chiamata,
che di bellezza al mondo i' porto 'l vanto;
di cortesia fortuna m'ha dotata,

¹⁹ Se ne veda adesso la ristampa anastatica, CLAUDIO TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, Bologna, Forni («Maedium aevum», V, «Scriptores additi», sec. XVI, 1), 1971. Segnalo ancora le *Stanze fatte a l'improvviso e recitate al Poggio delle Sacca sopra gli abiti e colori di quelle gentil donne* e le *Stanze sopra il Poggio del Duca di Fiorenza* ancora di Niccolò Martelli, nonché le *Stanze in lode degli Stitici* [e delle loro donne] di Bindaccio Guizzelmi, nel cit. *Giardino di Prato* di Emilio Bogani, pp. 229-249 e 282-302.

²⁰ In Fiorenza, appresso Bartolomeo di Michelagnolo, l'anno MDLIII. Fu poi ristampato, insieme ad altro, nella «Bibliotechina grassoccia» dell'Orlando e del Baccini (Firenze, Il «Giornale di erudizione» Editore, 1892); infine un facsimile di quest'ultima edizione è stato dato dall'editore Forni di Bologna nel 1967 (dal quale si cita con l'abbreviazione *Germini* 1892 e con qualche ritocco al testo). Un'avvertenza premessa all'operetta dà notizia di altre rarissime edizioni (con varianti).

²¹ La serie dei trionfi (non in tutto ortodossa) sembra essere la seguente: 40: Trombe [del Giudizio]; 39: Mondo; 38: Sole; 37: Luna; 36: Stella Diana; 35: Gemelli; 34: Toro; 33: Leone; 32: Acquario; 31: Pesci; 30: Cancro; 29: Sagittario; 28: Capricorno; 27: Ariete; 26: Scorpione; 25: Vergine; 24: Bilancia; 23: Aria; 22: Terra; 21: Acqua; 20: Fuoco; 19: Carità; 18: Fede; 17: Prudenza; 16: Speranza; 15: Casa di Dio; 14: Diavolo; 13: Morte; 12: Impiccato; 11. Eremita; 10: Carro; 9: Ruota di Fortuna; 8: Giustizia; 7: Fortezza; 6: Temperanza; 5: Amore; 4: [Ingiustizia (?)]; 3: [Re (?)]; 2: Regina; 1: [Bagatto]. Manca alla serie lo zero (il Matto); le quattro ruffiane hanno i numeri dal 19 al 16 e sono dunque rappresentate dalle tre virtù teologali e da una delle quattro virtù cardinali. Si osservi che nel testo la Giustizia viene attribuita sia alla Marsilia, che correttamente porta il numero 8 («e la Giustizia mi è stata promessa» [v. 3]), sia alla Nora: «chiamomi il quattro e sono una Giustizia» (v. 7), con grave disconco della sequenza. Sembra inevitabile emendare il secondo caso in *Ingiustizia*, salvando (sia pure con una variante non altrimenti attestata) la sequenza e restaurando altresì il senso dell'ottava: «Io son di Torre la Nora chiamata, / ch'alla Frena rubai quelle lenzuola, / et meritavo d'essere iscopata, / andar colle granate a spasso fuora; / ma perch'io fui un po' raccomandata / da certi amici che avevo allora, / chiamomi il quattro e son una [In]giustizia, / e sto in Mercato al canto alla Dovizia» (p. 71; ritocco anche l'ultimo verso, che in origine suona: «e sto in mercato accanto alla dovizia»).

s'innamora ciascun che mi sta a canto.
 Fu' in Lion dal Dalfin onorata,
 che quando mi partii fece gran pianto;
 però venite tutte a farmi onore,
 che ne' germin son fatta la maggiore.²²

Ma a mano a mano che si scende nella gerarchia e ci si avvia a toccare i numeri bassi, si svelano magagne e si lamentano sventure:

XXXI
La Lena

I' son di Prato e son pur bella anch'io
 e star posso con l'altre al paragone,
 e pensai certo che 'l Sol fussi mio,
 ma mel perde', ché mi venne un tincone,
 onde per questo sol riniego dio [...].²³

Il *tincone* del v. 4 è una «postema [ascesso purulento] nell'anguinaja, cagionata da mal venereo» (Tommaseo-Bellini), ma anche una “grossa tinca”, che rinvia all'elemento dell'Acqua, figura “appropriata” alla Lena.

Finché, rapidamente declinando, si giunge allo squallore delle perfide:

XI
La Betta

Io son la Betta e l'undici m'appello;
 vo con dua gruccie, come ciascun vede,
 e puzzo forte assai più ch'uno avello.
 Al lastrico condur fo la mia sede,
 amica son di zaffi e del bargello,
 a nissun mai mantenni la mia fede [...].²⁴

E alla desolazione delle derelitte:

I
La Lena

I' son di Boncio la povera Lena,
 che sostento que' bambini e non posso;
 per la fame non istò ritta appena,
 rosecchio come il can spesso qualch'osso;

²² Cito dall'ed. 1892, p. 59.

²³ Ivi, p. 62. Al v. 5 correggo *mio* (che non dà senso) in *dio* (evidentemente censurato).

²⁴ Ivi, p. 68. L'*undici* è l'Eremita, figura di iconografia complessa ed incerta: si è confusa a lungo con il Tempo, mutuandone tratti figurativi (come qui le stampelle); *zaffi* (v. 5): 'birri'.

il sangue mi s'addiaccia in nella vena,
 che ma' mie di i' ragunassi un grosso.
 Or pensa come in casa noi viviamo;
 pur pazienza, poi che l'un mi chiamo.²⁵

Il cerimoniale è lo stesso che governa le lusinghiere celebrazioni di vezzose gentildonne. Il rapporto tra persona e “figura” è ovviamente di natura analogica: alle belle, oltre al supremo Giudizio Universale, spettano Mondì, Soli, Lune, Stelle ecc. Alle perfide è “appropriato” il Cancro o lo Scorpione;²⁶ a una cotale, dotata di un'indole altera e volitiva, il Leone;²⁷ a un'infelice, afflitta da un perenne flusso mestruale, l'Acquario;²⁸ a un'altra, che non riesce a celare una villosità imbarazzante, l'Ariete²⁹ e così di séguito.

Ma il meglio del poemetto puttanesco non sta nell'ingegnosità della trasposizione: abbastanza meccanica e scontata, sulla scorta di recenti e alquanto squallidi elenchi prostitutorii come il *Catalogo di tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia*³⁰ o la *Tariffa delle puttane di Vinegia*³¹ o lo stesso *Ragionamento del Zoppino* o il *Trionfo della lussuria di maestro Pasquino*.³² Sta piuttosto nel vantaggio di umanità e persino di grazia che questi versi di gusto popolareggiante sanno mantenere appetto ai loro concorrenti di rango più nobile e di più ambiziosa dignità letteraria.

Queste minime prosopopee, schizzate nel cerchio di un'ottava, mostrano a volte una fierrezza ribalda di sapore aretiniano:

XII

La Fiammetta

I' son quel traditor poltron di Gano,
 impiccato per piè come ognun vede,

²⁵ Ivi, p. 72. L'uno è il Bagatto. Il *grosso* è una moneta vile.

²⁶ Il 30 (p. 63) e il 26 (p. 64).

²⁷ «[...] Del feroce Leon i' sono eletta: / voglio essere ubbidita quando io chiamo, / e feci per paura nella brachetta / pisciare un che di lui ebbi richiamo [...]» (XXXIII. *La Cechina*, p. 61).

²⁸ «I' sono il trentadue che sempre colo / [...] / con ciaschedun mantengo un orciuolo; / mi sa mal di scoprire la mia vergogna, / metto per tasta ['tampona'] due te' ['teli'] di lenzuolo [...]» (XXXII. *La Girolama*, p. 62).

²⁹ «Son la Covona, per ora il venzette, / ch'ogni mese mi fo radere il pelo; / ho le setole addosso lunghe e strette, / e pungo ciascheduno, a dirne il vero [...]» (XXVII. *La Covona*, p. 64).

³⁰ In una rarissima cinquecentina senza note tipografiche, più volte ristampato tra Otto e Novecento; si veda almeno *Catalogo di tutte le principal et piu honorate cortigiane di Venetia*, introduzione di Silvio Ceccato, ricerca storica a cura di Mirella Toso Ambrosini, Venezia, Centro Internazionale della Grafica di Venezia («Le paraboliche», 2), 1984.

³¹ Pubblicata nel 1535, è forse da attribuire ad Antonio Cavallino, uno dei giovani della cerchia aretiniana a Venezia (cfr. ALESSANDRO LUZIO, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888 [rist. anast. Bologna, Forni, 1981], pp. 120-122).

³² Si può leggere, adesso, in *Pasquino e dintorni. Testi pasquineschi del Cinquecento*, a cura di Antonio Marzo, Roma, Salerno Editrice («Omikron», 35), 1990, pp. 101-121.

e Fiammetta per nome, ch'i mi chiamo,
 non tengo legge alcuna e non ho fede;
 del sangue de' furfanti sol mi sfamo
 e mancami un calzin del ritto piede,
 e 'n casa ognun[o] trema alla mia voce:
 sono il dodici e sto in borgo la Noce.³³

Altrove ripetono, come nel caso della prima ruffiana, gli esiti obbligati di vicissitudini già largamente sperimentate nella letteratura puttanesca, ma qui con la semplicità e proprietà di linee di un impassibile e pur incantevole quadretto monocromo:

XIX

La prima ruffiana

Io sono il diciannove e fui puttana
 nella mia gioventù molto onorata;
 perfino ai trentotto anni stetti sana,
 poi venni come gazzera pelata.
 Per sostentarmi mi feci ruffiana
 d'una figliuola ch'i' m'ero allevata,
 e perché male ella non capitassi
 la presto a chi la vuole e meco stassi.³⁴

Più spesso rivelano pietose vicende esistenziali consegnate a una sorta di atavica rassegnazione:

X

La Pierina

Io son di Braccio quella poverina:
 m'han(no) fatto il dieci e méssonmi in carretta,
 e per nome mi chiamo la Pierina;
 a gran trionfo il lastrico m'aspetta:
 Braccio m'ha fatto far la cassetina
 per pormi poi co' poveri a l'offerta.
 I' sono il dieci, e esser non vorrei;
 basta, con quattro punti piglio il sei.³⁵

³³ *Germini*, p. 68. Il *dodici* è l'Impiccato, identificato qui con Gano. Si osservi che nel discorso i tratti pertinenti al personaggio si confondono con quelli della figura dei germi (fino al particolare minuzioso e curioso del calzino mancante).

³⁴ *Ivi*, p. 58. La figura è la Carità. La *pelarella* (o *pelatina*) era una delle conseguenze della sifilide; *gazzera* è lo stesso che *gazza* (si pensi alla locuzione proverbiale *pelare la gazza senza farla stridere*).

³⁵ *Ivi*, p. 68. La figura è il Carro.

II

La Lucia

De' germi m'han fatta la Regina;
 povera nacqui e povera morrò.
 In casa mia non è pan né farina,
 son fuor di notte e limosine fo,
 qualcun mi porge qualche cosellina;
 ma pure il me' ch'i' posso viverò:
 bevo dell'acqua quando non ho vino,
 come la Bia della via del Giardino.³⁶

Talvolta queste misere cortigiane sono ritratte, con suggestivo candore, sulle cadenze di un blando canto popolare:

XXIII

La Bia

Io son la Bia dal canto a Monteloro,
 che pur mia madre meco s'è tornata
 per potermi donar qualche ristoro
 in tanto tempo ch'i' stetti amalata.
 Ho poco argento e trovomi manco oro;
 fuor che l'asin ognun m'ha abandonata.
 Son quella stella detta il ventitré,
 nessun non si ricorda più di me.³⁷

O si scoprono gustose e strampalate macchiette:

XXXIV

La Bettina

De' germi m'àn fatto il trentaquattro,
 scambio di bue, e chiamomi Bettina,
 che mangiai venzei tortole ad un tratto
 e trenta due piattel di gelatina
 perché non ero ancor satolla affatto
 di buono amor, e chiamomi Strozina:
 quella che stava al canto del Pagone,
 che mangiò dopo cena un midollone.³⁸

³⁶ Ivi, p. 71.

³⁷ Ivi, p. 65. Il 23 è l'Aria, raffigurata come un cielo stellato (donde la «stella» del v. 7).

³⁸ Ivi, p. 61. Al v. 4 ho mutato *piatti* in *piattel* (forma consacrata dal Berni per l'equivoco *gelatina*) per restaurare il ritmo dell'endecasillabo.

La locuzione *scambio di bue* ('specie di bue') allude al segno del Toro; l'ottava è un intrico di doppi sensi: la vicenda adombrata è quella di un classico *trentuno*.³⁹

Persino la lingua di questo oscuro poeta sa trovare energie espressive ignote affatto all'impegnata locuzione che le donne d'onore fregia di stelle, di soli e di sbadigli.

³⁹ Ovvero della violenza sessuale praticata da una banda di energumeni ai danni di una prostituta (si pensi almeno al *Trentuno della Zaffetta* di Lorenzo Venier); le *tortole* alludono alle copule secondo natura; i *piattel(li) di gelatina* alle copule contro natura; *midollone* indica appunto lo straordinario extra-pasto del *trentuno*.

PASCALE MOUNIER

BALDUS ET CONSORTS:
BROUILLAGE DES FRONTIERES DE LA NORME
ET DE LA MARGINALITE CHEZ FOLENGO

Grande est la désinvolture avec laquelle les *Macaronices Libri*, publiés à Venise en 1517 puis augmentés et remaniés jusqu'en 1552,¹ traitent la question des conventions sociales et du conformisme intellectuel. Le texte phare de l'œuvre de Merlinus Cocaius, *alias* Teofilo Folengo, rapporte le devenir d'un paysan guerroyeur et les exploits de sa troupe de mauvais sujets dans la région de Cipada, petit bourg de la plaine du Pô situé dans les environs de Mantoue, puis leur pérégrination aux confins de la terre, qui les amène à toutes sortes de rencontres insolites. L'appareil illustratif de l'édition de 1521, constitué de cinquante-trois gravures sur bois réparties dans l'ensemble du poème, qui a sans doute bénéficié d'une collaboration entre l'auteur et le dessinateur, donne un aperçu de la bizarrerie des êtres qui entourent le héros et de ceux qu'ils côtoient. On y voit des hommes dont la grandeur ou la petitesse démesurées interrogent ; un personnage tue un vieillard déculotté, un gaillard inflige le fouet à une femme, un homme-chien discute avec une belle jeune femme, un homme-cheval emporte un humain sur son dos tandis que gît à ses pieds un être informe très poilu, etc.² Ces gravures témoignent d'emblée de l'*inventio* bigarrée du poème, de son goût du mélange polémique des références littéraires, philosophiques et spirituelles les plus réputées du temps aux traits grossiers et contestataires des univers interlopes.

¹ Publiés d'abord à Venise en 1517, ils sont retouchés jusqu'à la mort de leur auteur, l'édition posthume de 1552 laissant certainement inachevée l'entreprise de réécriture de l'ensemble. L'œuvre comprend la *Zanitonella* – petit poème pastoral –, le *Baldus* – en vingt-cinq livres –, la *Moschea* – court texte héroï-comique – et des *Epigrammata*. Pour une présentation rapide des éditions successives des *Macaronices Libri*, voir l'introduction et la chronologie de la version bilingue du *Baldus*, 3 t., M. Chiesa (éd.) et G. Genot et P. Larivaille (trad. fr.), Paris, Les Belles Lettres, «Bibliothèque italienne», 2004-2007, t. I (livres I-V), p. XIII-XIV et p. LXXXI-LXXXVI. C'est cette édition, qui s'appuie sur celle de 1552, qui servira ici de référence.

² La reproduction de l'ensemble des illustrations de l'édition d'Alessandro Paganini se trouve dans les annexes de l'édition de M. Chiesa, *ibid.*, t. III (livres XVI-XXV), pp. 375-433.

Le texte folenghien traduit certainement par ses personnages marquants la montée historique du paupérisme et du vagabondage au cours du *Rinascimento*. De Baldus même à ses compagnons, Cingar, Boccalus ou Moschinus, en passant par les puissances maléfiques, Gelfora, Pandraga ou Charon, les individus hors normes y sont légion. Mais l'originalité de ces figures tient peut-être moins à leur singularité qu'à leur singularisation. Le *Baldus* prépare en effet à sa manière le mouvement européen d'esquisse d'une identité pour les actants principaux et secondaires dans les récits inventés en langue vernaculaire.³ Tout en n'étant qu'en partie dotés d'«épaisseur psychologique», les protagonistes dans leur ensemble, nobles ou triviaux, dignes ou ridicules, vertueux ou détestables, échappent à l'emprise du *decorum personae* horatien et voient leurs qualités s'enrichir de caractéristiques particularisantes. L'*ethos* qu'ils se forgent n'a rien de transparent, même si l'on est tenté de croire que l'un ou l'autre incarne la ruse populaire, la débauche monacale, la trivialité sexuelle, la passion amoureuse ou la sagesse des libérateurs de cité. L'examen de leurs rapports avec les codes sociaux et avec les canons de la culture dominante donne justement l'occasion de voir de près comment ils se détachent de l'abstraction mécanique du type. La façon dont ils s'approprient ou refusent les valeurs de la société constitue en effet en soi un processus d'individuation : au cours et au terme de leur parcours, par leurs actes et surtout par leurs paroles, ils se révèlent des êtres uniques, en rupture avec la typologie figée et caricaturale du personnel de fiction depuis l'Antiquité.

Baldus et consorts, bien sûr, nient les premiers les traits et les valeurs des héros de l'épopée antique et du poème romanesque contemporain. Mais la marginalité et la gueuserie n'épargnent pas la plupart des représentants de la société, comme si l'anormalité concernait d'une certaine façon aussi les êtres censés symboliser l'ordre social. Le paysan-chevalier Baldus est-il lui-même du coup tout à fait un vaurien? Confronté à Zambellus ou même à Cingar, il conserve en toute occasion une certaine dignité, ce que confirme son parcours formatif. Le marginal devient peut-être avec lui paradoxalement une incarnation de la normalité, un véhicule non point d'une anti-culture, mais de la véritable culture – reste à savoir laquelle. Autant d'indices à creuser du flottement de la norme et de la marginalité dans le texte folenghien.

³ MARIE-LUCE DEMONET, dans «Les mondes possibles des romans renaissants», in *Le Roman français au XVI^e siècle, ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen, Actes du colloque de Lyon des 11-12 octobre 2002*, M. Clément et P. Mounier (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, «Europes littéraires», 2005, pp. 121-143 et ici pp. 136-137, signale l'avènement chez les philosophes et les théoriciens d'une réflexion sur la notion d'individuation, celle-ci favorisant «l'émergence de ce que nous appelons le 'personnage'» du début à la fin du XVI^e siècle. Elle en voit la manifestation en France aussi bien dans les romans traduits – la *Deplorable fin de Flamete* et *Amadis* –, que dans les créations nationales – l'*Amant resuscité* de Denisot, *Alector* d'Aneau et le *Voyage des Princes fortunez* de Verville. Dans «Les quatre Apostoles: échos de la poétique érasmienne chez Rabelais et Dürer», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 6, 1995, pp. 887-905, JEAN LECOINTE fait la démonstration pour les personnages rabelaisiens.

L'héroïsme de Baldus et de ses compagnons: une subversion des modèles

Dès le livre IV, Baldus se met à la tête d'un groupe constitué principalement par Fracassus, à la grandeur et à la force prodigieuse, par Cingar, rusé et moqueur, et par Falchettus, mi-homme mi-chien d'une grande rapidité. Le nombre des acolytes ne cesse ensuite de croître par l'arrivée, provisoire ou définitive, du prestidigitateur et cuisinier Boccalus, du centaure Virmazus, du corsaire Lyronus, etc. Or le poème rapproche et distingue tout à la fois ces vagabonds des personnages de l'épopée antique et du *romanzo* de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle. Leur refus de l'intégration sociale va donc de pair avec la contestation de modèles génériques.

Dénaturation des codes épiques

Motifs et stylèmes de l'épopée sont convoqués en tous points du récit et constituent un canevas d'écriture pour des épisodes-clés. L'invocation du poète à la muse Togna pour chanter de «*stupidas bataias* (stupéfiantes batailles)»⁴ fournit ainsi l'argument de plusieurs livres: un combat naval, un autre contre les diables, un autre de Fracassus contre une baleine. Baldus est armé d'une épée forgée par Vulcain, qui fait l'objet d'une description à la façon de celle du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*.⁵ Son amitié envers ses compagnons vaut d'ailleurs à Moschinus de faire un éloge lyrique de ce sentiment noble, emblématisé par Achille et Patrocle, Énée et Achate.⁶ La grandiloquence du récit de la tempête qui assaille le navire des trois comparses qui ont quitté Mantoue convoque pour sa part hyperboles et comparaisons et personnifie les flots et les vents. Sur l'île de la magicienne Pandraga, irritée contre le jeune Leonardus qui a refusé ses avances, Baldus rencontre ensuite son père Guido, devenu ermite, qui lui prédit son devenir et sa mission, comme dans les hypotextes homériques et virgiliens; la progression souterraine puis sous-marine de la troupe en enfer reprendra même des passages du livre VI de l'*Énéide*, tout en puisant aussi à l'*Enfer* de Dante.⁷

⁴ Livre XVI, v. 4.

⁵ Livre IV, v. 37-40 et livre X, v. 495-507.

⁶ Livre XVI, v. 250-289. La répétition ostensible de formules en tête de séquences énumératives et en tête de vers, comme *nilque, nil* et *nilve* et *Quid plus* et *Quid melius*, donne une cadence à tout le panégyrique. Sans pouvoir parler, Baldus prend à la fin du discours le capitaine de bateau dans ses bras.

⁷ Voir par exemple livre XXI, v. 28-29 : «*Ibant obscuri Baldus Baldique seguaces / nigra cavernosae peragrantes clymata tombae*» et livre VI de l'*Énéide*, v. 268-269 : «*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram / perque domos Ditis vacuas et inania regna*» ainsi que respectivement livre XXIII, v. 1-55 et livre I, IV et VI, livre XXIV, v. 641-642 et livre VI, v. 299-301. Les vers 422 et 423 du livre XXV indiquent explicitement la source principale de la progression caverneuse: Cingar déclame à Falchettus le livre VI de l'*Énéide*.

Le voyage des marginaux n'est pourtant pas le même que celui d'Énée; aucun retour dans le monde humain n'en marque le succès.⁸ Ici les muses sont associées à la nourriture; la description de leur séjour en pays de Cocagne fait suinter du gras des gnocchi, des saucisses et des beignets l'exorde virgilien et Togna, que le poète va bientôt congédier pour retourner à sa chambrière et à sa soupe, prononce une invective contre les entremetteuses, taxées des pires noms d'animaux.⁹ À cela s'ajoute le détournement du lexique et des traits morphologiques et syntaxiques du latin.¹⁰ Des voisinages inhabituels entre les mots et les idées traversent ainsi constamment les hexamètres folenghiens. Le chant de Giubertus fait une allusion triviale aux vomissements des navigateurs au sein d'une méditation chrétienne sur le thème de la témérité et de l'inconstance des hommes;¹¹ les tours de Boccalus racontés après cette courte digression mettent en avant d'autres réalités basses – la saleté, l'animalité, la nourriture, la scatologie –, tandis que la farce jouée à celui-ci par les voyageurs affamés après une autre plainte de Giubertus, cette fois sur le thème épicurien des maux du monde dont la mer offre l'image, repose sur la parodie de citations bibliques.¹² Dans son discours d'admonestation de Guido, Sinibaldus donnait d'emblée le ton à tout le poème en contestant l'*innamoramento* du père de Baldus pour la fille du roi sous prétexte que la chute de Troie avait été causée par l'effet de la mine lascive d'une putain sur un chevrier.¹³ Les registres burlesque et héroï-comique, qui mettent en tension vulgarité et noblesse,¹⁴ traitent donc avec liberté tous les sujets sérieux de l'épopée, la guerre comme l'amour.

⁸ C'est ce que constate MARCEL TETEL, dans «Rabelais et Folengo. *De Patria Diabolorum*», in *Rabelais en son demi-millénaire, Actes du colloque de Tours des 24-29 septembre 1984, Études rabelaisiennes*, J. Céard et J.-C. Margolin (dir.), Genève, Droz, «Travaux d'Humanisme et Renaissance», 1988, t. XXI, pp. 203-211 et ici pp. 204-206. Le critique souligne l'absence de confrontation de Baldus à son ennemi principal – Lucifer – et, après une longue satire papale par la voix des trois Furies, l'arrêt final du poète dans une citrouille, qui refuse de poursuivre le récit.

⁹ Livre I, v. 1-63 et livre XVI, v. 504-626 et 627-633.

¹⁰ Sur le fonctionnement du macaronique, voir les extraits de l'ouvrage d'U. E. PAOLI, *Il Latino maccheronico*, Florence, Felice Le Monnier, 1959, traduits dans l'édition de M. Chiesa, *op. cit.*, t. I, p. LXXXVII-CXLII, ainsi que l'introduction de celui-ci, p. XVIII-LVIII. Alors que l'on trouve par exemple dans l'*Énéide* «*Quo feror ? Unde abii ? Quæ me fuga quemve reducit ?* (Où fuis-tu ? D'où viens-tu ? Qui te fait ainsi galoper ?)», le Baldus donne «*Quo fugis ? Unde venis ? Quis te facit ire galoppum ?*». Les formes et les tours latins sont déformés par ceux de divers ensembles linguistiques tandis que ceux des langues vulgaires – le vénitien, l'émilien, le lombard, le bergamasque, etc. – sont latinisés.

¹¹ Livre XIII, v. 376-391. L'élegie est toute en latin classique, comme le signalent les notes de la traduction (*op. cit.*, t. II, p. 389), en consonance avec les références à Neptune, aux Néréides et à la Fortune, alors que l'évocation des viscères et de la mer salie par la vomissure crée un décalage burlesque.

¹² Livre XV, v. 34-111. Boccalus entre dans le jeu en finissant par arroser ses compagnons des eaux grasses qui ont servi à faire cuire le bar dégusté sans lui et en déclarant : «*Asperges meme, Domine, mundabor isoppo* (Asperge-moi, Seigneur, et je serai purifié par l'hysope)» (v. 80).

¹³ Livre I, v. 310-315.

¹⁴ Pour la définition du «travestissement burlesque» – transcription en style vulgaire d'un texte noble – et celle du «pastiche héroï-comique» – imitation d'un style héroïque pour traiter un thème trivial –, voir GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Essais», 1982, p. 35 et p. 193.

Dénaturation des codes chevaleresques

Le récit chevaleresque marque plus encore de son empreinte le poème: Baldus descend d'un paladin qui a lui-même Renaud pour aïeul. C'est ici le *romanzo* contemporain qui sert de modèle au récit, avec son arsenal de thèmes et de formules parodiant l'épopée et les romans dérivés des chansons de geste.¹⁵ La narration commence sur la rencontre des parents du héros: l'évocation de la citadelle de Montauban, de l'ascendance de Guido, de ses exploits lors du tournoi organisé à Paris et de la beauté de Baldovina, la fille du roi, ne dépayse pas le lecteur friand d'«histoires d'armes et d'amours». L'éloge de l'agilité du cheval du guerrier reprend le *topos* épique de l'analogie de l'homme et de sa monture et le *topos* romanesque du grandissement du cheval en action,¹⁶ tandis que la plainte amoureuse de Guido associe références mythologiques et images pétrarquistes. L'enfance merveilleuse de Baldus est quant à elle caractéristique des débuts d'un chevalier. Le goût du personnage éponyme pour les armes et ses capacités prodigieuses sont évoqués dans un style hyperbolique, sans termes grossiers ni référents animaliers, culinaires ou sexuels: le «*terribil [is putin [us (terrible bambin)]*»¹⁷ refuse un avenir de chevrier et lit les gestes de Roland. Après son évasion de la prison de Mantoue, il combat seul dans une auberge contre la ville assemblée, faisant voler bras et jambes et laissant la porte de la chambre ruisselante de sang. La présence de comparants empruntés au quotidien donne ici à la verve chevaleresque une coloration homérique;¹⁸ il en va de même dans les affrontements de pirates, de diables et de sorcières, où Leonardus, Falchettus, Moschinus et Virmazus s'illustrent aussi bien que le héros.

Si toute réalité triviale ne détone donc pas forcément dans le style guerrier, la mention des écuries et des tavernes crasseuses qu'investissent les participants du tournoi parisien inaugural, du fait que Baldus «*tirat in culamina calcem* (décoche un coup de pied au cul)»¹⁹ à un homme qui l'a trahieusement dépossédé de sa massue surprend. L'humour produit s'apparente moins à celui de l'*Orlando furioso* qu'à celui d'un récit populaire voire d'une épopée burlesque, comme l'atteste la lutte des comparses contre une grande quantité de diables: aux pets, aux morsures et aux

¹⁵ Sur les types de narrations chevaleresques circulant en Italie à l'époque et sur leurs principaux représentants, voir MARINA BEER, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il Romanzo italiano del primo Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1987; pour une présentation du «*romanzo cavalleresco*» et des poèmes de Pulci, du Cieco da Ferrara, de Boiardo et de l'Arioste, voir pp. 139-305.

¹⁶ Livre I, v. 161-182. Les gloses marginales ajoutées dans l'édition de 1521 désignent le passage comme une «*Cavalli pulchri descriptio*».

¹⁷ Livre III, v. 90.

¹⁸ Livre XI, v. 156, v. 145 et v. 265-269. On trouve l'image du tranchage de la ricotte, du lion fouettant sa queue et du taureau épris d'une génisse qui «*oreque mugisono bavas vomit igne brasatas* (vomit de sa bouche mugissante une bave de braise ardente)». MARIO CHIESA, dans l'introduction à son édition, *op. cit.*, t. I, pp. XXVI-XXVII, signale que des analogies de la force du héros avec la meule d'un moulin ou avec la moisson n'ont rien de trivial dans l'*Illiade*, alors qu'elles sont absentes de l'*Énéide*.

¹⁹ Livre V, v. 218.

fourches, Baldus réplique par le crachat et les coups bas, Cingar par les crocs-en-jambe et Virmazus par une prise par les cornes.²⁰ Le combat perd tout sérieux et toute dignité lorsqu'il oppose deux femmes échevelées armées d'une quenouille enflammée et d'un demi-moillon dans un champ de ronces et que le conteur superpose les métaphores dégradantes pour évoquer leurs parties corporelles.²¹ S'il y a quoi que ce soit de réaliste dans ces nombreux passages, cela ne tient ni aux détails concrets ni au comique gras: le texte confronte deux styles – le langage épico-chevaleresque et le langage populaire – et de leur décalage naît un conflit social.²² Le mécanisme de l'hybridité a ainsi une portée contestataire: il permet de restituer les idéaux véhiculés par les formes recyclées et d'en montrer les limites.

Le caractère subversif de la mise au premier plan de marginaux dans la geste folenghienne se traduit dès lors par le mélange des sujets, des langages et des tons. L'«*ars bufonandi*»²³ des rusés et des hors-la-loi participe à la constitution d'une nouvelle *ars litteraria* fondée sur l'agrégation d'ingrédients d'emprunt. Cette poétique de la bigarrure et de la variété est thématifiée dans l'œuvre par la métaphore des macaronis, plat rustique dont s'alimente Merlinus Cocaius, composé à l'époque de farine, de beurre et de fromage.²⁴

La société contestée par ses représentants: la gueuserie généralisée

Mais la société vaut-elle mieux que les malandrins inféodés à Baldus ? Ses figures emblématiques, concentrées dans la première partie du poème – dans les livres I à XI, qui évoquent les aventures survenues aux alentours de Cipada –, ne

²⁰ Livre XIX, v. 308-386.

²¹ Livre VI, v. 284-345. Évoquant le soleil obligé par pudeur de se cacher et une éclipse provoquée par les enchantements d'un sorcier, la métaphore du cahier pour désigner l'arrière-train de Lena soudain mis au jour combine réminiscences précieuses et références folkloriques : «*fecit scoperto solem tenebrare quaderno, / contraque naturam superavit luna maritum* (de son cahier ainsi mis à découvert elle fit s'assombrir le soleil, et contre nature ce fut la lune qui eut le dessus sur son mari)» (v. 326-327).

²² GUSTAVE REYNIER, dans *Les Origines du roman réaliste*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. Paris, 1912], signale que les récits qui précèdent *Lazarillo de Tormes* se prêtent à la simplification voire à la caricature des personnages et des situations. Sans abandonner tout à fait, lui, l'idée d'un réalisme de certains récits pré-modernes, MIKHAIL BAKHTINE, dans *Esthétique et théorie du roman*, D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1978 [1^{ère} éd. Moscou, 1975], postule que plus une œuvre est polyphonique, c'est-à-dire plus elle fait entendre de discours variés sur le monde, plus elle est en prise sur la société.

²³ Livre XVI, v. 128.

²⁴ Dans «Recette des macaronis et art du roman. L'influence du Baldus de Folengo sur la polyphonie rabelaisienne», in *Les aventures des gens curieux. L'Hybridité des récits rabelaisiens, Actes du colloque international de Montréal des 28, 29, 30 et 31 août 2006*, D. Desrosiers-Bonin et C. La Charité (dir.), Genève, Droz, «Études rabelaisiennes», à paraître, nous montrons que l'allure hybride des textes de Folengo et de Rabelais les rattache au genre le plus libre formellement et le plus enclin au plurilinguisme: le roman.

semblent pas moins fourbes et grotesques que les êtres qu'elles jugent dangereux et menaçant l'ordre public. L'écriture folenghienne s'attache de fait à les discréditer dans le portrait qu'elle en donne.

Satire du pouvoir et de la justice par Tognazzus

Le consul de Cipada, Tognazzus, incarne le gouvernement et la justice. «*Pater patriae*», il a pour attributs la vieillesse et la sagesse, ce qui lui vaut un rôle éminent de conseiller dans la bourgade.²⁵ S'adressant Zambellus, il paraît énoncer des vérités sur les agissements de Baldus et de ses compagnons. Déployant le lexique de la briganderie, il en fait de faux braves effrayant les foules pour se faire valoir et pour trouver le pain qui leur manque au logis.²⁶ Il perd toute mesure devant le podestat de Mantoue, Gaioffus: multipliant les termes péjoratifs grossiers, son invective soutient que Baldus blasphème et passe son temps dans les cabarets «*postque putanas* (et après les putains)». ²⁷ C'est alors au tour du premier magistrat de donner publiquement son avis et d'amplifier les crimes que leur reproche le consul. Devant le conseil de la ville, Gaioffus soutient avec emphase le caractère interlope non seulement de la troupe vedette mais encore de l'«*impia razza Cipadae* (engeance impie de Cipada)». ²⁸ Insaisissables même s'ils tâtent du pilori, le nouveau Catilina et ses coupe-jarrets feraient école, menaçant la région d'anéantissement par des tueries secrètes. ²⁹ L'exagération constitue les asociaux en bouc-émissaires des maux des citoyens et cherche à produire une psychose. ³⁰ Or le discours dégonfle les techniques

²⁵ Livre IV, v. 233-238. Il est présenté par antonomase comme un Caton. Même après sa déchéance, lors de l'épisode du bal orchestré par Cingar, il est encore le bras droit du nouveau consul.

²⁶ Livre IV, v. 305-334.

²⁷ Livre IV, v. 392.

²⁸ Voir livre IV, v. 465-469:

«*An sentit coelo, terrae baratroque patere / jam caedes gladiosque suis ? sic contrahit omnem, / quae sassinorum semper fuit arca, Cipadam, / ut cives plaebemque meam gens illa trucidet ?*» («A-t-il compris qu'au ciel, à la terre et au gouffre de l'Enfer sont manifestes ses tueries et ses meurtres ? Peut-être enrôle-t-il tout entière cette arche d'assassins que fut de tout temps Cispade, afin que ces gens viennent trucider mes citoyens et ma plèbe ? ces gens, dis-je, nés pour détruire notre ville?»)

²⁹ Voir livre IV, v. 476-481:

«*Hinc docti juvenes sub praeceptore perito / blasphemare Deum primis didicere parolis; ; / mox sibi per boscos ladri domicilia cercant / expediuntque manus furtis stradasque traversant, / assaltantque homines, ammazant inque paludes / spoiatois buttant mortos pascuntque ranocchios*». («C'est de là [= de Cipada] que les jeunes gens instruits sous cet expert précepteur ont appris à blasphémer Dieu dès leurs premiers mots; bientôt ces voleurs vont élire domicile dans les bois; exercent leur main au vol, coupent les routes attaquent les gens, les tuent et jettent les morts dépouillés dans les marais en pâture aux grenouilles»).

³⁰ Le préteur propage en outre de fausses rumeurs et suborne des témoins. Constatant la campagne de dénigrement de Baldus et de Cipada dans laquelle Gaioffus se lance, ANNE FONTES-BARATTO, dans «Mantoue et Cipada dans les quatre rédactions du *Baldus* de Teofilo Folengo», in *Ville et campagne dans*

oratoires par leur excès même; le poète, lui, oppose clairement dans la narration le tyran «*vilazzus* (plein de vileté)» et «*crudeltatis amator* (cruel de nature)» au garnement que celui-ci condamne, porté par son jeune âge à côtoyer les «*rofanos atque sbisaos* (ruffians et bretteurs)» mais «*magnanimu[s]*» et marqué par la «*grandalitas anima generosaque virtus* (grandeur d'âme et généreuse vertu)». ³¹ Le noble et intègre Sordellus achève juste après le mouvement d'inversion des *a priori* en s'attaquant violemment aux gens de police et de justice. Voyant le héros encore enfant ligoté par des sbires à la manière d'un voleur et d'un meurtrier, il s'insurge contre les agissements de la basoche et de ceux qui lui servent d'hommes de main: au lieu de châtier les assassins, les autorités ferment les yeux sur les agressions et les vols commis par des êtres méchants et couards, qui ne s'adoucissent que s'ils sont copieusement rétribués. ³²

Tognazzus lui-même n'échappe pas à la gueuserie. Le portrait qui accompagne son apparition dans l'histoire pointe sa saleté, son impudeur et sa folie, qui lui valent de sentir la chaise percée, de montrer son postérieur en public et de porter un bonnet de carnaval. ³³ L'anomalie physique traduit ici une mise au ban de la société. ³⁴ Incité par Cingar à séduire la femme de Baldus, Berta, tandis que celui-ci est en prison, le personnage révèle sa marginalité: il explique son manque de cheveux et de dents par les tracasseries que lui causent les affaires publiques et vante lourdement sa richesse et sa gaillardise. Soulignant qu'il possède une maison de briques cuites et trois vaches et qu'il maîtrise l'«*ar[s] aratoria* (art aratoire)» – et non par calembour l'art oratoire –, il désamorce le prestige de son statut politique. Sa longue diatribe envers les femmes, ³⁵ immédiatement relativisée par la réponse de Berta en forme d'éloge du sexe faible et de blâme du sexe fort, n'est pas moins douteuse. Au lieu de pratiquer la joute verbale avec pertinence, il laisse sa malicieuse interlocutrice lever leur différend et finit par reconnaître les qualités domestiques de son épouse décédée. Cingar lui trace du coup un destin à l'image de sa bêtise en le réduisant à danser sans vêtements et à être la risée de tout Cipada.

la littérature italienne de la Renaissance, 2 vol., A. Rochon (dir.), Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1976, pp. 9-75, souligne la confusion établie par le pouvoir entre paysans et brigands.

³¹ Livre IV, v. 400, v. 21, 17, v. 401 et v. 406.

³² Voir livre III, v. 555-557 :

«*Instituuntur enim pro castigare giotones; hi tamen ingordi sub manto juris abarrant / sassinantque homines, robbam cum sanguine tollunt*». («Ils ont en effet été institués pour châtier les chenapans; mais voraces, sous le manteau de la justice, ils grugent et assassinent les gens; et avec leur sang enlèvent leur bien»).

³³ Livre IV, v. 239-263.

³⁴ Livre VII, v. 83-147. Pour une étude diachronique des rapports entre l'apparence et le statut social, voir *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, A. Bouloumié (dir.), Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005.

³⁵ Livre VI, v. 350-397.

Satire de la religion par prae Jacopinus

Les autorités spirituelles échappent plus mal à la dénonciation, mais un peu mieux au châtement. La satire, qui imprègne le récit d'une intentionnalité claire, fait à nouveau en partie écho à une réalité historique: les témoignages sur des religieux voleurs, violeurs et s'adonnant au banditisme, sans parler de l'habileté de certains à récolter de l'argent au moyen des indulgences, abondent.³⁶ Prae Jacopinus, le prêtre d'une église des environs de Cipada, donne le ton en se définissant par son ignorance, sa glotonnerie et sa lubricité. Dans une longue digression sur l'éducation et les mœurs du personnage,³⁷ le poète macaronique évoque de façon burlesque son apprentissage inachevé de l'alphabet, qui a pourtant demandé à son précepteur des efforts de figuration des lettres par des réalités agraires, sa tendance à méditer sur l'oie rôtie, les taches de vin de ses nappes d'autel et les huit enfants qu'il a faits à une jeune gouvernante. Incapable de dire une messe complète, confessant les assassins à prix d'or et ayant même par le passé fabriqué avec Cingar de la fausse monnaie, il donne rendez-vous à la « *zurma Todesca* (racaille tudesque)»³⁸ dans le lieu saint. Il vient grossir le nombre des individus soi-disant en place mais qui par leurs travers usurpent leur statut.

Ayant partie liée avec le devenir de prae Jacopinus, les moines du couvent de Motella portent à un degré supérieur les vices des ministres du culte. Le fondateur de leur ordre ne leur a laissé pour prescription que d'être «*doctores in lecatoria arte* (docteur ès arts de gourmandise)» et «*pensantes semper ad artem / sive rofiani, seu barri, sive pitocchi*» (toujours préoccupés de l'art de la ruffianerie, de la tricherie ou de la truanderie).³⁹ Deux d'entre eux rencontrent Zambellus accompagné de sa vache et élaborent une farce dans la plus pure tradition de la *beffa* pour la lui subtiliser. Ils finissent par s'en repaître en invitant prae Jacopinus au festin, ce qui donne l'occasion au narrateur de généraliser son blâme de «*haec gens devota*» qui a pour Dieu le ventre et l'Écriture pour flacon. L'appel est fait en creux au lecteur de prêter de la considération à ceux que ces religieux méprisent – qui étudient, pratiquent la contrition et l'ascèse et ont un rôle de soutien spirituel auprès de la population.⁴⁰ La condamnation du narrateur trouve un relais cette fois dans la

³⁶ Voir les références données en note de la traduction, *op. cit.*, t. II, p. 273.

³⁷ Voir livre VIII, en particulier v. 535-536:

«*Inter virtutes alias, quas noster habebat / prae Jacopinus, erat castrono doctior omni*». («Entre autres vertus qu'avait notre Père Jacobin, il était le plus docte de tous les couillons»).

³⁸ Livre VIII, v. 618.

³⁹ Livre VIII, v. 367 et v. 375-376.

⁴⁰ Voir livre VIII, v. 705-709:

«[...] *sic ducit vitam gens haec devota beatam. / Bertezant illos, qui celso in pulpite braiant, / qui soterant mortos, jejunant seque flagellant, / scribunt in libris pro Scotto contraque Scottum*». («C'est ainsi que ces dévots mènent une vie de béatitude. Ils se gaussent de ceux qui raillent du haut de la chaire, qui enterrent les morts, jeûnent, se flagellent, vont pieds nus, étudient et écrivent dans les livres mille billevesées pour et contre Duns Scot»).

diatribe de Cingar lui-même. Le personnage facétieux présente les frères comme une engeance intéressée, qui vient à la vocation par la nécessité et conclut que les bons religieux sont «*facti pro culpa poltronum fabula mundi* (devenus par la faute des bons à rien la fable du monde)». ⁴¹ La prévision apocalyptique de la fin de tous les petits métiers parce que les pauvres courent prendre l'habit exagère comiquement les maux provoqués par les moines mais signale qu'ils desservent la société, qui est elle-même leurrée par le pouvoir symbolique qu'elle accorde au capuchon qui les couvre. Du coup quand Cingar dépouille deux quêteurs franciscains et qu'il obtient en portant leur froc de nombreuses marchandises qu'il revend ensuite, il a une action expiatoire puisqu'il vole des voleurs, force à la pauvreté des gens qui ont fait le vœu de s'y plier et se joue de l'incapacité de la foule à dépasser les apparences.

Les chenapans et les redresseurs de torts ne sont ainsi pas forcément ceux que l'on croit dans le *Baldus*. Se fait même jour l'idée d'une bêtise généralisée de la société, qui entre en résonance avec les écrits contemporains dénonçant la corruption des gardiens de la justice, du pouvoir, de la religion, etc. et la naïveté de ceux qui leur accordent leur confiance. ⁴² Le marginal, laissant parfois inoffensifs et discrédités les représentants des institutions, peut alors avoir un rôle constructif : celui de révéler les dérives de la société. Mais ne peut-il pas faire davantage ?

L'ordre ultimement réaffirmé: Baldus dégueusé ?

Vu que les honnêtes citoyens n'ont pas voix au chapitre auprès des décisionnaires et des manipulateurs de l'opinion publique, ceux qui se replient dans les marges réussissent à préserver leur liberté de pensée et d'action. Reste que les valeurs de l'anti-société qu'ils constituent ne peuvent se substituer à celles de la société: la culture et les pratiques de hors-la-loi assemblés ne sont pas transférables à une assemblée large de gens souhaitant vivre en paix, travailler et récolter les fruits de son travail. Seul un de ses membres est susceptible de s'arracher au principe individualiste de l'*otium* et de servir le monde: Baldus. C'est en effet par différenciation avec un membre ridicule de la communauté et avec un membre risible de son petit groupe qu'il s'arrache à la gueuserie et que son parcours prend un caractère altruiste.

Un tel passage invite à relativiser le jugement de CESARE FEDERICO GOFFIS, dans «*La contestazione religiosa e linguistica nei testi folenghiani*», in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo, Actes du colloque de Mantoue des 15-17 octobre 1977*, E. Bonora et M. Chiesa (dir.), Milan, Feltrinelli, 1979, pp. 84-129 et ici pp. 84-85, selon lequel «Folengo è un eterodosso che passa dall'erasmismo al luteranismo precocemente, tanto da far pensare che sia il primo luterano d'Italia».

⁴¹ Livre VIII, v. 521.

⁴² *La Nef des fous* de Sébastien Brant, publiée en 1494, et *L'Éloge de Folie* d'Érasme, rédigé entre 1506 et 1509 et qui paraît en 1511, sont en particulier immédiatement lues et traduites dans toute l'Europe.

Le double paysan: Zambellus

À considérer l'amabilité et la courtoisie de Bertus Panada, le *villanus* qui recueille Guido et Baldovina dans leur errance, la paysannerie semble un temps échapper aux vices sociaux dans le récit. L'appréhension de comparer des figures de Baldus et de Zambellus, les deux enfants élevés par celui-ci, est cependant malaisée. Tandis que l'un est fils d'un chevalier parti conquérir un royaume et d'une dame de haute noblesse reconvertie à la vie rustique, l'autre descend de modestes fermiers. Leur mariage et leur cohabitation les placent en rivalité: le train de vie de l'un apparaît comme le pendant de celui de l'autre.⁴³ Deux interventions lyriques de Zambellus produisent même un effet pathétique: se plaignant d'être dépossédé de ses biens, forcé à travailler jusqu'à épuisement, affamé et battu, le personnage fait de la peine. Il suggère que la tyrannie de Baldus à son encontre le marginalise puisque, chassé à cause de sa saleté et incapable par faute d'argent d'acheter du pain ou de se faire tondre les poux par un barbier, il est devenu la «*nausea populo* (nausée du peuple)», la «*derisio genti* (risée des gens)». ⁴⁴ Seulement voici que Sordellus, comme on l'a dit, vient défendre le soi-disant bourreau: devant le conseil de Cipada, il affirme que le garnement emballé par la verdeur de son âge a bon fond. Son jugement rejoint l'un de ceux qu'a initialement formulés le poète, qui voyait en lui un futur sage. Il énonce un programme de formation pour le héros: il faudrait un guide pour qu'il quitte sa «*ferita[m]* (sauvagerie)», que l'«*humana modestia* (humaine mesure)» l'éloigne du vice et qu'il respecte la loi.⁴⁵ Parallèlement, le lecteur cesse vite de s'apitoyer sur le sort de Zambellus, tant sa trivialité et sa bêtise sont manifestes. Son langage contient proportionnellement plus de termes grossiers que celui de Baldus: son arrivée à Mantoue pour réclamer justice auprès de Gaioffus associe blasphèmes, jurons et images dégradantes au lexique des réalités campagnardes.⁴⁶ Il se fait berner aussi bien par Cingar, qui l'incite à vendre ses

⁴³ Voir les balancements syntaxiques au livre IV, v. 167-176:

«[...] *quidquid aquistabat seu zappa sive grumero / Baldus spendebat berolis scottoque tavernae. / Splendidus in tavola, vult Baldus habere caprettos, / deque sparavero quaias, de astorre fasanos; / at Zambellus aiium fortasque appena cipollas / mangiat et interdum gaudet leccare scudellas. / Hunc dormire nihil Baldus de nocte volebat, / quem toto sentare die cogebat in agris. / Ille fadigando vix quod mangiaret habebat, / ipse reposando borsam nummosque tenebat*». («tout ce qu'il [= Zambellus] gagnait avec sa pioche ou sa charrue, Balde le dépensait dans les cabarets, et pour son écot dans les tavernes. Magnifique, Balde veut avoir à table des chevreuils, des cailles prises à l'épervier, des faisans pris à l'autour; mais Jean-Bel, lui, mange de l'ail, tout au plus des ciboules fortes, et de temps en temps il est bien content de lécher les écuilles. Balde ne voulait pas qu'il dorme la nuit, et l'obligeait à trimer tout le jour dans les champs. L'un s'éreintant avait à peine de quoi manger, l'autre se reposant avait la bourse et les deniers»).

⁴⁴ Livre IV, v. 223.

⁴⁵ Livre IV, 529-536.

⁴⁶ Voir le détournement burlesque du style courtois dans sa présentation admirative des belles dames de la ville au livre VI, v. 135-138:

excréments pour du miel, que par deux moines de Motella qui lui font croire que sa vache est une chèvre. Il passe alors de l'idiotie à la folie.⁴⁷

Celui qu'il croit – et qui le croit – son frère rejette au contraire dès son plus jeune âge la vie rustique, préférant la ville de Bianor à Cipada. Les comparaisons épiques qui émaillent le récit de ses prouesses face à une bande d'enfants puis face au sicaire Lanzalottus contiennent des référents animaliers, minéraux et monétaires qui lui donnent vigueur et coloration. Sautant à la façon de l'agneau et s'esquivant comme l'anguille, le bambin s'illustre par sa ténacité et son intrépidité. Déjà il doit affronter une société dégradée, qui soit cherche à lui reprendre de force ce qu'il a gagné par son agilité à la course, au saut ou à la balle, soit veut le tuer en se fondant sur la fausse rumeur de sa tricherie. Le discours qu'il tient à Sordellus une fois ligoté par les argousins et le prévôt, avant qu'on ne lui fasse un procès pour le meurtre d'un «*bravozzatus* (bravache)»⁴⁸ sans cervelle tel que Lanzalottus, manie avec aisance les notions abstraites – la justice, la renommée, l'honnêteté –; plaidant la légitime défense, Baldus demande habilement le secours d'un paladin qui connaît le véritable code de l'honneur.⁴⁹ Se rétablit ainsi peu à peu la hiérarchie morale entre le chevalier insoumis et le paysan à l'esprit borné, qui sombre pour sa part dans la déchéance. Type du mauvais moine après avoir été celui du paysan, Zambellus va en effet quitter ensuite le milieu interlope où il était entré par l'intermédiaire de Cingar. Baldus finira par le tuer «*ut fantesca mazzans gallinam* (comme une servante tuant une poule)».⁵⁰

Le double bouffon: Cingar

Reflet plus complexe du héros, Cingar appartient pour sa part à la même marginalité que lui, celle de la contestation de la culture dominante. Compagnon le plus aimé, il

«*Ih, oh! / replicat, has bellas cernis, Tognazze, reinas? / cur tam sberlucent? stellis incago daverum! / Si nostras guardo fomnas, tot guardo padellas*». («Ih, oh, reprend-il, est-ce que tu vois, Tognasse, ces magnifiques reines? Comment se fait-il qu'elles reluisent tant? Les étoiles, à côté d'elles, peuvent aller se faire fiche. Et si je regarde nos femmes, je ne vois que des poêles à frire»).

ETTORE PARATORE, dans «*Il maccheroneo folenghiano*», in *Cultura letteraria e tradizione popolare...*, op. cit., pp. 37-61 et ici pp. 50-52, constate par ailleurs que son élégie contient de nombreux traits dialectaux, alors que le récit de la mort de la mère du héros sollicite plus de termes et de constructions latins. ANNE FONTES-BARRATO, dans «*Mantoue et Cipada...*», art. cit., pp. 45-46, précise que chaque remaniement de l'œuvre a conduit Folengo à supprimer les mots trop grossiers et à les remplacer par des expressions qui renvoient à la terre, au travail et à la scatologie.

⁴⁷ Voir les doutes identitaires qu'il confie à Cingar au livre X, v. 70-72 :

«*Zambellus eram, dum vacca Bhiarina / vacca fuit; sed mox, ubi facta est capra Bhiarina, / alter sum factus, non plus Zambellus habetur*». («J'étais Jean-Bel, tant que la vache Clarine a été une vache; mais après que Clarine a été faite chèvre, je suis devenu un autre, et il n'y a plus de Jean-Bel»).

⁴⁸ Livre III, v. 345.

⁴⁹ Livre III, v. 458-488.

⁵⁰ Livre XI, v. 420.

se définit par sa ruse et par sa bouffonnerie. Le texte rappelle sans cesse son lien avec l'*ambito furbesco*.⁵¹ Il se fait, on l'a vu, l'instrument privilégié de la satire, tant de la paysannerie que de la religion, par son profil de *beffator*.⁵² L'épisode de l'achat de la vache Chiarina révèle sa capacité à jouer sur les mots – il profite de la confusion des paronymes *créance* et *crédence* par Zambellus – et le peu de cas qu'il fait de l'équité: il accuse publiquement un commerçant de ses propres larcins et use de clichés antisémites pour mettre la foule de son côté. Son anti-cléricalisme se double d'une irrévérence envers les réalités spirituelles: il enjoint à Fracassus de demander de l'aide à une nation mamelouke pour aider à la libération de Baldus et de quitter si nécessaire le baptême; dans la farce de la résurrection qu'il joue avec Berta il mime les paroles codifiées de la liturgie, détournant le *Qui Lazarum*, l'*In Paradisum* et les invites au jeûne pour ridiculiser le culte des fausses reliques, soutenu par les institutions catholiques pour le profit qu'il rapporte.⁵³ Le personnage inquiète par le reniement de toutes les valeurs, par un opportunisme sans bornes qui le pousse à rejeter son statut même de bandit et à condamner les mœurs du seul homme qui lui soit cher: Baldus.⁵⁴

Baldus gagne au contraire peu à peu en vertu, évoluant en quelque sorte vers une marginalité supérieure.⁵⁵ Face à Cingar déguisé en mauvais confesseur qui vient le blâmer de ses forfaits dans sa cellule, il condamne l'impiété qui consiste à accabler celui qui a besoin d'une aide spirituelle et à fustiger le pécheur sans avoir

⁵¹ Le poète le présente par exemple comme un «*scampasoga, cimarostus, salsa diabli / accortusque, ladro, semper truffare paratus* (gibier de potence, fleur de canaille, ragoût du diable, madré, voleur, toujours prêt à gruger)», au livre IV, v. 82-83, et comme un spécialiste des «*furta, barerias, zardas, genus omne trufarum* (larcins, tricheries, farces, et toutes espèces de duperies)», au livre VI, v. 9. MARIO CHIESA, dans «*Cingar sciebat zaratànare*», in *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 1988, pp. 113-124 et ici p. 114, précise que c'est là le langage courant des voleurs, «*dei cerretani, dei vagabondi, dei falsi pellegrini e dei falsi frati che battevano la città*».

⁵² Sur le principe de la *beffa*, forme italienne traditionnelle qui s'est affirmée dans le genre de la nouvelle avant de s'étendre à d'autres types de textes, voir MICHEL PLAISANCE, «Censure et castration dans la dernière comédie de Lasca», in *Culture et marginalités au XVI^e siècle*, J. L. Alonso Hernández, J. Blanquat, M. Plaisance et B. Quillet (dir.), Pais, Klincksieck, 1973, pp. 75-109 et ici p. 75: «une victime ou un *beffato* est amené par la ruse dans une situation où il se retrouve 'coincé', plus ou moins durablement, plus ou moins désagréablement, par un ou plusieurs *beffatori* qui tirent de l'opération plaisir et/ou profit».

⁵³ Livre VI, v. 46-53 et livre IX, v. 157-199.

⁵⁴ Il va jusqu'à dénoncer les activités interlopes de son ami aux livres VII, v. 12-20 et X, v. 184-192: voulant faire croire à Tognazzus qu'il ne machine en rien une tromperie pour libérer Baldus, il soutient que c'est un voleur, un bandit de grand chemin et un tueur de gens puis déclare à la foule de Mantoue qu'il faut lui couper la tête tant ses forfaits sont grands. Quant à Berta il la fait passer par deux fois pour une femme libertine, en tentant de la remarier à Tognazzus et en prétextant sa tentative de séduction d'un paysan à un bal pour lui donner un coup de couteau.

⁵⁵ Selon ARLETTE BOULOUMIÉ, dans l'avant-propos de *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, A. Bouloumié (dir.), Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, p. 11, «on est marginal par la limite inférieure ou supérieure de la société».

égard à ses propres actions honteuses;⁵⁶ le détournement d'un épisode traditionnel de la littérature chevaleresque et comique se signale ici par le fait que le héros est tourmenté par sa conscience. Dans l'auberge où les deux comparses se réfugient, l'un s'occupe à voler des armes à une troupe qui y loge, tandis que l'autre se prend à en admirer le jeune capitaine, dont le visage annonce la noblesse et la droiture. Le chevalier libéré enlève ensuite Gaioffus non pour se venger d'avoir été capturé traîtreusement par lui mais parce que le tyran «*erat mala botta piorum citadinorum* (était un crapaud dur à avaler pour les honnêtes citoyens)». ⁵⁷ Le soin de la torture à mort du personnage est laissé à Cingar, Baldus s'éloignant pour ne pas être pris de pitié, comme il le fait aussi lors du supplice de Pandraga.⁵⁸ La transformation du héros en guerrier chrétien se confirme avec la rencontre de son père, converti à la vie érémitique, et du simulacre de grands sages et de conquérants. Imprégné de la mission qu'il reçoit d'anéantir les forces du mal, il explicite à ses compagnons le sens de la recherche de Satan et de ses diables.⁵⁹ Son parcours s'achève dans une citrouille, en tant que lieu insignifiant, lieu de châtement comique des mensonges et des vanités, où il atteint peut-être la suprême sagesse de renoncer à son entreprise de destruction des forces infernales et de connaissance des secrets de la terre.⁶⁰ Cingar reste étranger à ces démonstrations d'altruisme et à cette affirmation de nouvelles valeurs. Alors que Baldus estime que «*dummodo scampentur cuncti, vult ipse negari* (pourvu que tous se sauvent, il veut bien lui-même être noyé)»,⁶¹ la tempête qui menace de faire sombrer le navire le laisse désemparé car il ne peut utiliser son arsenal d'outils de voleur; cela ne l'empêche pas de promettre artificieusement des récompenses mirobolantes aux saints qu'il invoque. Son trajet formatif, annonçant celui des anti-héros de la *picaresca*, est l'image inversée de celui de Baldus, qui

⁵⁶ Livre X, v. 336-354. Comme le précise une note de la traduction, *op. cit.*, t. II, p. 320, le déguisement d'un héros en confesseur apparaît déjà dans le *Roman de Renart*, où Renart s'en sert pour délivrer un de ses enfants emprisonné, et dans la *Trabisonda*, où Maugis délivre Renaud sous prétexte de lui rendre une dernière visite en prison.

⁵⁷ Livre XI, v. 452.

⁵⁸ Cingar choisit de faire manger à Gaioffus son sexe et de lui arracher les narines, les oreilles, les yeux et les dents puis de brûler vive la sorcière.

⁵⁹ Voir sa façon de les encourager à se confesser auprès du personnage de Merlinus Cocaius au livre XXII, v. 162-166:

«*Dudum coelestis nota est clementia Patris, / qui non misurat quantum peccamus in illum, / sed nos optat, amat, tirat salvatque ribaldos; / nos immo elegit, nos immo vocavit ad esse / justitiae invictos soldatos atque barones*». («La clémence du Père céleste est connue depuis toujours; il ne mesure pas combien nous avons péché contre lui, mais nous désire, nous aime, nous attire et nous sauve de notre scélératesse; bien plus, il nous a choisis et appelés pour être les soldats et les barons invaincus de la justice»).

⁶⁰ C'est l'analyse de M. Chiesa, dans l'introduction à son édition, *op. cit.*, t. I, pp. XXXVII-XXXVIII. Selon lui, le héros a une évolution similaire à celle de son père, qui a renoncé aux armes, a reconnu l'inconsistance des ambitions humaines et s'est tourné vers la méditation.

⁶¹ Livre XII, v. 499.

convertit une vision désespérée du monde en rêve humaniste de justice et de charité.⁶²

Baldus élabore ainsi sa culture par répulsion avec celle qu'incarnent ses doubles infortunés ou bouffons – Zambellus et Cingar –, fondée sur la bêtise ou sur l'individualisme. Il dépasse le statut de vilain ou de brigand pour esquisser un idéal de société humaniste régi par les valeurs de l'entraide, de la fraternité, de la loyauté et de la piété. Si tous ses acolytes n'incarnent pas à sa façon la sagesse antique et évangélique, ils en ressentent d'une certaine façon les bienfaits en vivant sous son égide.

Le renversement de la hiérarchie de la société et de l'anti-société que forment Baldus et ses compagnons révèle dès lors l'instabilité de l'*ethos* de tous les personnages dans le récit folenghien. Ceux-ci suivent et paradoxalement rejettent la culture dominante de même qu'ils se conforment et échappent aux types littéraires traditionnels. S'ils véhiculent un arsenal de thèmes, de traits de langage et de visions du monde reconnaissable, ils sont si marqués par l'empreinte du burlesque qu'ils en viennent à contester les valeurs qu'ils incarnent. Dénonçant les idéaux des guerriers nobles, humanisant l'épique et défendant *in fine* une éthique humaniste voire évangélique, le héros réalise en soi le cas le plus saisissant de flottement des frontières de la norme et de la marginalité dans l'œuvre. Le lecteur a une place de choix dans l'art du roman qui voit ici le jour, reposant sur la bigarrure de la *persona* de ceux qui agissent et sur l'hybridité des thèmes et des langages qui les forment: pour cerner les contours des différents protagonistes, il lui revient de mesurer la part d'imitation et de transgression des modèles mobilisés et d'évaluer la visée de la confrontation constante de la noblesse et de la grossièreté.

Le *Baldus* a justement trouvé des lecteurs-auteurs actifs en France dès la Renaissance, ce que confirme la première traduction française de l'œuvre.⁶³ Les cinq *Livres* empruntent en effet tant à l'art nouveau inventé par «Merlin Coccaie» – le roman comique – qu'à sa façon de construire ses personnages et de leur tracer un destin. Si Gargantua et le premier Pantagruel mangent en effet d'abord dans les écuelles des chiens et passent leur journée au lit ou à table, ils dirigent ensuite un

⁶² Sur la différence entre le *pícaro*, qui «fait corps avec les êtres déchus qui l'entourent, roturiers, nobles ou religieux ravalés au rang de l'infamie» et qui «se défend par la ruse et la fraude, acceptant l'injustice comme une loi suprême et l'aidant à s'accomplir», et les êtres qui mobilisent la *virtú* – capacité d'action de l'homme nouveau – pour instaurer l'éthique de la justice et de l'amitié définie par Aristote, Cicéron et saint Augustin, voir JOSETTE BLANQUAT, «Fraude et frustration dans *Lazarillo de Tormes*», in *Culture et marginalités au XVI^e siècle, op. cit.*, pp. 41-73 et ici pp. 65-68 et p. 70. Selon la critique, les romans de Pérez Galdos traduiraient encore cet idéal de l'honneur.

⁶³ Voir l'«Avertissement» de l'*Histoire macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rablais...*, 2 t., Paris, Toussaincts du Bray, 1606, qui définit Folengo comme le «prototype de Rabelais». Sur la proximité non seulement thématique mais encore linguistique de leurs textes, voir E. Mosele, «Rabelais et Folengo *fra tradizione popolare e cultura umanistica. Due scritture a confronto*», *Studi di letteratura francese*, Florence, vol. 19, 1992, p. 331-348. LAURA KREYDER, dans la postface de l'édition de M. Chiesa, *op. cit.*, t. III, pp. 345-363, récapitule les points de passage entre les séries narratives et rappelle les discussions de la critique sur les emprunts de Rabelais à Folengo, fondées sur une suspicision à l'égard du *Baldus* et sur l'idée encore trop reçue de l'inscription des cinq *Livres* dans une tradition purement française.

royaume en princes humanistes. Mais le second Pantagruel et surtout Panurge, qui devient central dans la fiction à partir du *Tiers livre*, se lancent d'emblée dans une quête veine et sans fin, devenant les héros de «récits sceptiques».⁶⁴ La pratique macaronique du roman évolue donc d'un livre à l'autre chez l'épigone comme elle a évolué d'une rédaction à l'autre chez le maître.

⁶⁴ Sur les caractéristiques du suspens à l'œuvre dans ce qu'il appelle les «récits sceptiques», voir TERENCE CAVE, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, «Les seuils de la modernité», 1999, p. 138. Le lecteur des *Tiers* et *Quart livres* comprend vite que l'histoire ne s'achèvera pas et que la recherche de connaissances n'aboutira pas. La fausse fin du *Baldus* inquiète moins; elle confirme la destinée supérieure du héros.

CLAIRE LESAGE

«FARE SEGNO DI UOMO»¹:
LA VITA ET LES “ERRANCES” DE BENVENUTO CELLINI

Dans son traité consacré à l'orfèvrerie, publié en 1568, Cellini explique que c'est à la suite d'une longue période d'inactivité forcée qu'il eut l'idée d'écrire sa «vie» et «toutes les choses accomplies» par lui en ce monde. De fait, à partir de 1554, date de l'exposition publique de la statue du Persée, commence une phase douloureuse de disgrâce et de déchéance: ses démêlés avec la justice le conduisent en 1557 à nouveau en prison, accusé cette fois-ci de sodomie;² cependant, grâce à l'intervention du duc Côme I^{er}, la condamnation à cinq ans de prison ferme est commuée en quatre années de résidence surveillée. D'autre part, de sérieux problèmes financiers, liés en partie à la nécessité d'assurer l'avenir de ses enfants, assombrissent les dernières années de son existence.³ Enfin, il est confronté au désintéret du pouvoir pour ses projets en matière de sculpture, ce qui le condamne au désœuvrement.⁴ Cellini avoue, toujours dans son traité, sa difficulté à supporter sa nouvelle condition d'«oisif». «Désespéré», «empêché de faire», il se met donc «à dire».⁵ Dans les premières pages de la *Vita*, qu'il commence à dicter en 1558 (la plus

¹ BENVENUTO CELLINI, *Vita*, I 79. Les citations en italien sont tirées de l'édition de Cesare Camesasca, Milano, BUR, 1985.

² Sur le passé criminel de Cellini – la liste des chefs d'inculpation est longue : coups et blessures, homicide, vol et sodomie –, voir LUIGI GRECI, «Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo», *Quaderni dell'Archivio di Antropologia criminale, Psichiatria e medicina legale*, Torino (1930), pp. 343-385 et 509-542; et IVAN ARNALDI, *La vita violenta di Benvenuto Cellini*, Bari, Laterza, 1986.

³ BRUNO MAIER, «Benvenuto Cellini», in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, a cura di Vittore Branca, vol. XXIII, 1979, p. 575; et LORENZO BELLOTTO, «Note biografiche», in BENVENUTO CELLINI, *La Vita*, Parma, Guanda, 1996, pp. LXVIII-LXXI.

⁴ Voir, par exemple, le projet de la fontaine de Neptune de la place de la Seigneurie. Dans la *Vita* (II 101-105), Cellini explique que Giorgio Vasari et la Duchesse Eléonore de Tolède manoeuvrent efficacement pour favoriser l'attribution du chantier à Bartolomeo Ammannati. Les travaux vont se poursuivre de 1559 à 1575.

⁵ BENVENUTO CELLINI, *Trattato dell'oreficeria* (cap. XII), in *Opere di B. Castiglione, G. Della Casa e B. Cellini*, a cura di Carlo Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 1025. Traduction française: *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, Paris, Ecole Nationale des Beaux-Arts, 1992 (préface, index, glossaire, bibliographie, chronologie d'Adrien Goetz, traduction de Léopold Leclanché, 1847). Sur les traités, voir JEAN LACROIX, «Cellini entre théorie et pratique ou les leçons celliniennes de l'expérience», in *Hommage à Jacqueline Brunet*, textes réunis par Marcella Diaz-Rozzotto, Besançon, Université de Franche-Comté,

grande partie du texte est rédigée l'année suivante) à son jeune secrétaire de treize ans,⁶ il précise son intention de parler avant tout de sa vie d'artiste, de son travail, des œuvres qu'il a réalisées, ces *alte imprese* qui jalonnent sa *vita travagliata*⁷ et qui culmineront avec la fabrication, digne d'un Titan, du Persée.⁸ Obsédé par le travail, par son désir de se dépasser et de l'emporter sur tous les autres artistes, à la recherche de la reconnaissance des puissants, qui semblent lui avoir tourné le dos, mais aussi de ses pairs, il façonne, tout au long de son récit autobiographique,⁹ le portrait d'un personnage d'exception et d'un artiste de génie, infatigable, particulièrement prolifique et créatif.¹⁰

Cependant, le culte que Cellini semble vouer au travail et à la création artistique ne l'empêche pas de vouloir accorder dans son texte une place essentielle à la dimension de l'*otium*. Cette dernière s'impose naturellement, telle une nécessité vitale, après une phase d'activité intense. Il en précise même le rôle et l'importance dans un des premiers chapitres de la *Vita*: il se trouve à l'époque à Rome, il a vingt-trois ans, et il nous raconte ses balades, par temps de peste, aux alentours de la cité papale au milieu des ruines. Il s'y rend, dans un premier temps, pour dessiner et reproduire, sous forme de petits modèles en cire, les sculptures romaines, mais, dans un deuxième temps, assez rapidement, ces sorties consacrées à l'étude se transforment en parties de chasse aux pigeons. Le narrateur précise par ailleurs que, lors de ces balades, il éprouvait un «grand plaisir» à utiliser son «escopette» et que

vol. I, 1997, pp. 541-553; et GERARDA STIMATO, «La "Vita" e i "Trattati" di Benvenuto Cellini: due generi a confronto», *Critica letteraria*, n° 4, (2003), pp. 627-650.

⁶ Voir la page introductive à la *Vita*. Les citations en français de la *Vita*, présentes dans l'article, sont tirées de *La vie de Benvenuto Cellini, fils de Maître Giovanni florentin écrite par lui-même à Florence (1500-1571)*, traduction et notes de Nadine Blamoutier, sous la direction d'André Chastel, Paris, Éditions Scala, 1992². Cette traduction a été rééditée en 2009, mais sans l'introduction d'A. Chastel, au Mercure de France, dans la collection «Le Temps retrouvé». Nous indiquerons entre parenthèse le numéro de la page de cette édition. Voir aussi les éditions suivantes de la *Vita*: *La vita di B. Cellini*, Testo critico con introduzione e note storiche per cura di Orazio Bacci, Firenze, Sansoni, 1901; *La Vita*, a cura di Bruno Maier, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1959; *La Vita*, a cura di C. Cordié, in *Opere, op. cit.*, pp. 497-968; *La Vita*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, in *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; *La Vita*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1973; *La Vita*, a cura di L. Bellotto, *op. cit.*

⁷ Voir le sonnet introductif. Quant aux différentes interprétations de ce poème, voir L. Bellotto, «Introduzione», in B. Cellini, *La Vita, op. cit.*, pp. XXXIX-LVII.

⁸ Voir BENVENUTO CELLINI, *Vita*, II 75-78.

⁹ Sur la question du genre autobiographique, voir, parmi d'autres, PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996²; *Id.*, *Signe de vie, le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005; NADINE KUPERTY-TSUR, *Se dire à la Renaissance. Les mémoires au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1997; JEAN-PHILIPPE MIRAUX, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand, Colin, 2007. En ce qui concerne la *Vita*, voir MARZIANO GUGLIELMINETTI, «La Vita di Cellini e le memorie degli artisti» in *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 292-386; FRANCESCO BRUNI, «Premessa», in «*In quella parte del libro de la mia memoria*». *Verità e finzioni dell'«io» autobiografico*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2003, pp. IX-XII.

¹⁰ L'obsession du travail est présentée dans les *Vies* de Giorgio Vasari comme un trait caractéristique des grands artistes modernes. Voir, par exemple, les *Vies* de Masaccio, de Paolo Uccello ou bien de Michel-Ange. Voir aussi RUDOLF et MARGOT WITTKOWER, *Les enfants de Saturne: psychologie et comportement de l'artiste de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1991, pp. 73-80.

cette distraction, ce *giuoco*, bien qu'en apparence il l'éloignât de son art et de l'étude, avait en réalité un effet particulièrement bénéfique sur son travail. La raison invoquée par Cellini, pour expliquer les bienfaits de la chasse sur son état physique et psychique et, par conséquent, sur son activité créatrice, est d'ordre médical plus précisément, elle est liée à son tempérament :

Je suis de nature mélancolique et ce plaisir me réjouissait aussitôt le cœur. Mon travail s'en trouvait mieux, mon talent était bien plus vif que lorsque je me consacrais exclusivement à mes travaux et recherches. À la fin du jeu, mon gain l'emportait sur mes pertes.¹¹

En établissant le lien entre humeur mélancolique et création artistique, Cellini ne fait que reprendre un *topos* très ancien qui remonte à la médecine grecque et à Aristote,¹² et que Marsile Ficin repropose à la fin du XV^e siècle dans son *De vita triplici*.¹³ Probablement, Cellini récupère ce lieu commun plutôt par le biais des *Vite* de Giorgio Vasari où il est appliqué et adapté, de façon quasi systématique, aux différents artistes. En effet, tous les peintres, les sculpteurs ou architectes de génie, dont Vasari écrit la vie, ont un tempérament mélancolique.¹⁴ Cellini ne peut bien

¹¹ «Essendo io di natura malinconico, come io mi trovavo a questi piaceri, subito mi si rallegrava il cuore, et venivami meglio operato et con più virtù assai, che quando io continuo stavo a' miei studii et esercizi; di modo che lo scopietto alla fin del giuoco mi stava più a guadagno che a perdita», BENVENUTO CELLINI, *Vita*, I 27. (trad. française: p. 58).

¹² Dans le *Problème XXX, I*, attribué à Aristote, est affirmée la singularité spirituelle du mélancolique – dominé par la bile noire – qui en fait un être exceptionnel. En commentant ce texte, Erwin Panofsky, Fritz Saxl et Raymond Klibansky remarquent aussi que la nature mélancolique est requise uniquement pour les activités intellectuelles qui appartiennent «au domaine de l'art, de la poésie, de la philosophie ou de la politique». Voir *Saturne et la mélancolie: études historiques et philosophiques*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 85-86 (la première édition allemande de cet ouvrage date de 1964; il a aussi été publié en Italie chez Einaudi sous le titre de *Saturno et la melanconia* en 1983). Le texte des *Problèmes* intitulé «De la réflexion, de l'intellect et de la sagesse» y est reproduit intégralement aux pp. 49-75.

¹³ Marsile Ficin écrit le livre I du *De vita triplici* en 1482 et il termine les deux autres en 1489. Il y développe ses théories astrologiques et expose une thérapeutique qui doit soigner les excès du tempérament saturnien. En ce qui concerne la notion de mélancolie, il fait le rapprochement entre, d'un côté, la conception néo-platonicienne de Saturne et la théorie de la «fureur divine» et, de l'autre, la doctrine aristotélicienne exposée dans le *Problème XXX, I*. La planète la plus puissante et qui répand par conséquent les qualités les plus nobles de l'âme est associée à l'humeur mélancolique qui est ainsi élevée au rang de force intellectuelle des hommes de génie. Tous les créateurs sont donc soumis à Saturne et à la mélancolie. Voir à ce sujet, ERWIN PANOFSKY, FRITZ SAXL et RAYMOND KLIBANSKY *Saturne et la mélancolie: études historiques et philosophiques, op. cit.*, pp. 405-432; ANDRE CHASTEL, *Ficin et l'art* (première édition datée 1954), Paris, Droz, 2000⁴. Traduction italienne contemporaine du *De vita triplici*: MARSILIO FICINO, *De Vita*, edizione bilingue a cura di Albano Biondi e Giuliano Pisani, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1991. L'édition de 1489 (A. Mischominus, Florentiae) est consultable sur le site de la Bibliothèque Nationale de France, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58264q. L'édition Henricpetrina de Bâle des *Œuvres complètes* de Ficin, datée de 1576, a été récemment reproduite en fac-similé avec une préface de Stéphane Toussaint: *Opera Marcilii Ficini*, Ivry-sur-Seine, Phénix éd., 2000, 2 vol.

¹⁴ Voir, par exemple, ce que Vasari écrit au tout début de la «vita» consacrée à Raphaël, in *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori, scultori italiani, da Cimabue insino a' nostri tempi nell'edizione per i tipi*

évidemment que revendiquer son appartenance à cette catégorie, bien que Vasari l'ait exclu de ses biographies d'artistes.¹⁵ Sur le plan du comportement, ce trait, qui est la marque d'un talent exceptionnel, a pour conséquence l'alternance de phases d'hyperactivité avec de longs moments d'apathie et de paresse, particulièrement néfastes à l'homme de génie. Cependant, l'excès de bile noire peut être combattu par des traitements appropriés: grâce à un régime alimentaire, à la musique et au rire, ou bien par le biais de l'exercice physique, comme nous le précise toujours Ficcin.¹⁶ Cette thérapeutique est progressivement récupérée et diffusée par la littérature artistique: au milieu du XVI^e siècle, le peintre et théoricien Paolo Pino, dans son *Dialogo di pittura*, fait dire à un de ses deux personnages, le peintre florentin Fabio, lui-même atteint de mélancolie, que l'artiste doit s'exercer à:

[...] aller à cheval, jouer au ballon, lutter, pratiquer l'escrime, ou au moins marcher, tout en bavardant de choses gaies avec un ami, parce qu'une telle activité rend plus agile, facilite la digestion et fait disparaître la mélancolie et purifie aussi la vertu de l'homme.¹⁷

Ce traitement, qui prescrit la distraction et l'évasion hors des contraintes liées à la vie professionnelle, trouve un champ d'application et d'expérimentation, me semble-t-il, à l'intérieur de la *Vita* de Cellini dans un contexte bien précis, c'est-à-dire lorsque le protagoniste quitte son atelier, la ville où il réside et abandonne momentanément ses instruments de travail, pour partir en voyage et atteindre un autre endroit. Si on fait attention à cet aspect, on s'aperçoit, à la lecture de la *Vita*,

di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, a cura di Luciano Bellosi e Giovanni Previtali, 2 vol., Torino, Einaudi, 1991, p. 610. À ce sujet, voir, en particulier, RUDOLF et MARGOT WITTKOWER, «Comportement excentrique et manières nobles», in *Les enfants de Saturne...*, op. cit., pp. 89-121. Vasari affirme cependant que l'excès d'humeur mélancolique finit par détruire le talent de l'artiste. Voir, par exemple, la *Vie* de Pontormo écrite pour l'édition de 1568. À ce sujet, voir PIERS D. G. BRITTON, *Raphael and the bad humours of painters in Vasari's Lives of the Artists*, «Renaissance studies», 22 (2008), pp. 174-196.

¹⁵ Vasari consacre quelques paragraphes à Cellini à la fin de l'édition de 1568 des *Vite*, plus précisément, dans le chapitre intitulé «Degl'Accademici del disegno, pittori, scultori e architetti, e dell'opere loro». Voir GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, introduzione di Maurizio Marini, Roma, Newton, 2007, pp. 1349-1350. Le portrait qu'il esquisse de Cellini est particulièrement significatif: «[...] è stato in tutte le sue cose animoso, fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo, e persona che ha saputo purtroppo dire il fatto suo con i principi, non meno che le mani e l'ingegno adoperare nelle cose delle arti [...]», p. 1350.

¹⁶ À ce sujet, voir MARSILE FICIN, *De vita triplici*, III 22 et III 11. Déjà la médecine médiévale préconisait le rire et l'allégresse pour lutter contre la mélancolie. Voir à ce sujet GIOVANNI BOCCACCIO, «Proemio», in *Decamerone*, a cura di Vittore Branca, 2 vol., Milano, Mondadori, 1985, pp. 5-7. Voir aussi PIERO CAMPORESI, *Camminare il mondo. Vita e avventure di Leonardo Fioravanti, medico del Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 49-50.

¹⁷ C'est nous qui traduisons. «[...] cavalcare, giocare alla palla, lottare, giocare di scrimia o almeno camminare per un certo spazio, confabulando con alcuno amico di cose allegre perché tal cosa agilita la persona, accomoda la digestione e strugge la melancolia et anco purifica la virtù dell'uomo», in PAOLO PINO, *Dialogo di pittura* (1548), edizione critica a cura di Susanna Falabella, presentazione di Bianca Tavassi La Greca, Roma, Lithos, 2000, p. 132. Sur P. Pino, voir, en particulier, Paolo Pino, *teorico d'arte e artista*, a cura di Angelo Mazza, Treviso, Scorzè, 1992.

que notre héros effectue un nombre important de voyages au cours de son existence¹⁸ et on constate aussi que, jusqu'à son retour définitif à Florence en 1546, il ne reste jamais plus de quatre ou cinq ans de suite dans la même ville.

La narration de ses déplacements d'un endroit à un autre occupe par conséquent une place non négligeable dans la construction progressive du récit de la *Vita*: mais elle permet aussi, me semble-t-il, de mieux saisir la complexité du personnage de Benvenuto que façonne Cellini. C'est donc sur le récit de voyage, et l'inévitable part d'*otium* que celui-ci comporte, que je voudrais attirer l'attention, tout en proposant quelques pistes de lecture dans les pages qui vont suivre: en effet, les espaces narratifs que l'auteur cherche à dessiner vont offrir l'occasion à notre artiste de se mouvoir sans entraves et de détourner les codes, dans un état de liberté buissonnière retrouvée, liberté habituellement étouffée par l'activité professionnelle qui est soumise à l'ordre social.

Dans le titre de ma communication, j'ai utilisé le terme «errance»: il est en partie inapproprié si l'on considère le fait que Benvenuto se déplace toujours avec en tête une destination bien précise. En effet, en général, il ne part pas en voyage pour «vagabonder», mais plutôt pour atteindre une ville dans un but bien défini: il s'agit par exemple de se mettre à l'abri en fuyant un grave danger, comme une épidémie de peste ou la guerre,¹⁹ ou bien une menace plus directe et personnelle, comme une accusation de meurtre.²⁰ Cependant, le plus souvent, la cause du voyage est d'ordre professionnel. Son activité d'orfèvre favorise en effet ses déplacements d'une ville à l'autre. Cellini n'est bien sûr pas le seul artiste confronté à cette réalité,²¹ mais il présente son propre cas sous un jour flatteur, afin de mettre en évi-

¹⁸ Exception faite du tout récent article de Luca Salza, («Benvenuto Cellini, ligne de vie», in *Benvenuto Cellini, artista e scrittore*, Atti della giornata di studi – 14 novembre 2008 –, a cura di Pérette-Cécile Buffaria e Paolo Grossi, «Quaderni dell'Hôtel de Galliffet», Paris, 2009, pp. 43-58) qui propose une lecture originale de la *Vita* à partir de l'analyse des données spatiales présentes dans le texte de Cellini, le récit de la plupart de ces voyages, du moins à ma connaissance, a peu attiré l'attention des lecteurs: un exemple de ce désintérêt est l'édition de la *Vita* conçue pour les écoles, réalisée par Orazio Bacci et publiée pour la première fois en 1901, et rééditée jusque dans les années soixante par Bruno Maier: la grande majorité des passages relatant ces déplacements est présentée sous la forme d'un résumé de quelques lignes, comme si ces amputations, ces suppressions de passages n'avaient aucune conséquence sur la compréhension du récit. Voir *La Vita di Benvenuto Cellini*, a cura di Orazio Bacci, nuova presentazione di Bruno Maier, Firenze, Sansoni, 1961.

¹⁹ BENVENUTO CELLINI, *Vita*, I 27 (il quitte Rome pour Civitavecchia où il est accueilli par Rosso Fiorentino), I 39 (il se rend à Florence et Mantoue, après le sac de Rome).

²⁰ *Ibidem*, I 67 (il quitte Rome pour Naples, parce qu'il est persuadé d'avoir assassiné un de ses rivaux, Tobia da Camerino); I 75 (il s'enfuit à Florence, car, cette fois-ci, il a tué Pompeo de' Capitaneis).

²¹ Voir, entre autres, RUDOLF et MARGOT WITTKOWER, *Les enfants de Saturne...*, *op. cit.*, pp. 49-59; ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, vol. II, 2001² (1^{ère} édition 1956), pp. 56-59;

dence l'extraordinaire succès qu'il obtient par le biais de ses œuvres. En effet, dans un premier temps, il prend lui-même l'initiative de changer de ville et il obtient facilement là où il s'installe des commandes de plus en plus importantes. Assez rapidement, à mesure que sa réputation grandit, ce sont les puissants eux-mêmes – le cardinal de Médicis, celui d'Este, des banquiers comme Bindo Altoviti, des ducs comme Alexandre et Côme 1^{er}, des papes, en particulier Clément VII et Paul III, et enfin un roi, comme François 1^{er} – qui vont l'inviter à travailler pour eux, dans leurs villes ou pays respectifs.

L'itinéraire le plus fréquenté par Benvenuto est assez logiquement celui qui relie sa ville natale Florence à Rome, où la cour papale draine la plupart des artistes contemporains. Il s'y rend pour la première fois en 1519 – il a alors 19 ans –, en compagnie d'un autre artiste, Giovambattista Tasso, pour y chercher la gloire. Suivront, tout au long du récit de la *Vita*, d'innombrables allers et retours entre ces deux villes que Cellini ne s'attarde pas à nous raconter. Ils sont en effet souvent résumés par des formulations synthétiques, qui montrent clairement que seul comptent le lieu de départ et le point d'arrivée. C'est pourquoi il utilise souvent des participes passés absolus, comme par exemple : «Giunto a Roma»;²² «Giunto a Firenze»;²³ «Partitomi da Firenze, me ne andai a Roma».²⁴

Notre auteur est en revanche plus prolixe lorsqu'il rend compte de ses autres pérégrinations: il s'agit en particulier de son voyage aller et retour de Rome à Naples, en 1534,²⁵ lorsqu'il fuit la police pontificale, suite à une agression perpétrée contre un de ses rivaux, Tobia da Camerino; de son déplacement en 1535, en compagnie de son ami Tribolo qui doit rencontrer à Venise l'architecte Iacopo Sansovino;²⁶ et, enfin, des deux longs périple qui le conduisent en France, et plus précisément à la cour du roi François 1^{er}, le premier en 1537²⁷ et le deuxième en 1540.²⁸ Pour ces quatre voyages, maints détails sont livrés au lecteur sur l'itinéraire, les rencontres faites par Benvenuto et les agissements de ce dernier. Ces déplacements présentent des éléments communs quant à leur organisation, éléments qui permettent à l'auteur de planter le décor de l'histoire racontée. Regardons-les donc d'un peu plus près.

Avant tout, Benvenuto se déplace toujours à cheval – à l'exception de son premier voyage à Rome –, et armé: il éprouve d'ailleurs une certaine complaisance à décrire, en employant des termes techniques, ses arquebuses et autres armes à feu dont il semble être particulièrement fier, car ses talents lui permettent d'en améliorer

PETER BURKE, «L'artista: momenti e aspetti», et ALESSANDRO CONTI, «L'evoluzione dell'artista», in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, a cura di Giovanni Previtali, vol. 2, *L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 85-263.

²² BENVENUTO CELLINI, *Vita*, I 19.

²³ *Ibid.*, I 39.

²⁴ *Ibid.*, I 42.

²⁵ *Ibid.*, I 67-70.

²⁶ *Ibid.*, I 76-79.

²⁷ *Ibid.*, I 94-99.

²⁸ *Ibid.*, II 3-9 ; II 50-52.

les performances. Par exemple, tout en expliquant comment il passait le temps les jours de fêtes, dans la campagne romaine, pendant les années qui précédèrent le Sac de Rome, il nous dit:

Je composais moi-même une poudre très fine qui me permit de découvrir de merveilleux secrets [...] avec un poids de poudre égal au cinquième de celui de la balle, celle-ci portait à deux cents pas à tir rasant.²⁹

Ou bien, voici la seule précision qu'il livre sur un de ses nombreux voyages de Florence à Rome:

En partant pour Rome, j'avais emporté la superbe arquebuse à rouet que m'avait donnée le duc [Alexandre]. J'éprouvais un immense plaisir à m'en servir plusieurs fois en cours de route en réussissant des tirs incroyablement précis.³⁰

Il explique, d'autre part, que les armes sont des compagnes obligées lorsque l'on part en voyage,³¹ car les routes empruntées sont peu sûres et le risque de se faire attaquer est grand : cela se produit à plusieurs reprises, mais, bien armé, Cellini réussit toujours à échapper à ses agresseurs,³² même lorsqu'ils sont nombreux.

Ensuite, il est la plupart du temps accompagné de ses fidèles apprentis et domestiques, comme Ascanio de' Mari³³ et d'artistes voyageurs qu'il qualifie d'amis. Certains d'entre eux, plus précisément les sculpteurs Tasso et Tribolo sont aussi mis en scène comme auteurs de «beffe» dans les *Cene* d'Anton Francesco Grazzini.³⁴ Nous verrons cependant que Cellini leur fait jouer un rôle bien différent

²⁹ «Ancora facevo di mia mano la finissima polvere da trarre, innella quale io trovai i più bei segreti [...] con la quinta parte della palla il peso della mia polvere, detta palla mi portava ducento passi andanti in punto bianco», *ibid.*, I 27 (trad. française: p. 57).

³⁰ «Me ne andai a Roma e meco ne portai quel bellissimo archibuso a ruota che mi aveva donato il Duca, e con grandissimo mio piacere molte volte lo adoperai per via facendo con esso prove inistimabile», *ibid.*, I 82 (trad. française: p. 170).

³¹ «Io dissi [a Tribolo] che chi era a cavallo per andare in viaggio non doveva legar le spade», *ibid.*, I 76.

³² Voir, par exemple, son voyage de Naples à Rome (I 70): «Partendomi di Napoli a notte con li dinari a dosso per non essere assassinato, come è il costume di Napoli, con grande astuzia e valore di corpo mi difesi da più cavagli».

³³ Après avoir accompagné Cellini jusqu'à Paris en 1540, il y restera et travaillera comme orfèvre pour le roi Henri II.

³⁴ ANTON FRANCESCO GRAZZINI, *Le cene*, a cura di Riccardo Brusciagli, Roma, Salerno, 1976, voir les nouvelles I 8, pp. 104-114 et II 7, pp. 271-287. Les victimes de la facétie de Tasso, de Tribolo et de leurs amis sont, dans la première nouvelle, un abbé et dans la deuxième un pédant amoureux. Tribolo est défini par Grazzini comme « [il] più facet[o] e [il] maggior maestr[o] di far burle e natte che si trovass[e] allora in Firenze [...] » II 7, p. 281. Vasari, dans la *Vie* consacrée à Tribolo, confirme l'amitié et la complicité joyeuse qui unissait les deux hommes. Cf. «Vita di Niccolò detto il Tribolo», in *Le vite...*, *op. cit.*, p. 949. On retrouve bien évidemment le personnage de l'artiste auteur de «beffe» dans le *Décameron* de Boccace (voir: VIII 3, et IX 3), mais aussi dans la nouvelle du *Grasso Legnaiuolo*, attribuée à Antonio Manetti, où les protagonistes sont Brunelleschi et Donatello. Voir: ANTONIO MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da La novella del Grasso Legnaiuolo*, edizione critica a cura di Domenico De

dans sa *Vita* et le portrait qui en est le résultat, en particulier celui de Tribolo, apparaît bien moins flatteur que dans les nouvelles racontées par Lasca.

Ses expéditions sont dans le souvenir de Cellini des moments particulièrement heureux: la formule récurrente pour résumer l'état d'esprit des voyageurs et qui est utilisée dès le premier voyage à Rome en compagnie de Tasso est «cantando e ridendo». Même après le récit de moments particulièrement dramatiques – comme une noyade évitée de justesse ainsi qu'une chute en montagne qui aurait dû être fatale pour notre héros,³⁵ ou lorsqu'il y a mort d'homme –, c'est l'image d'un groupe de joyeux compagnons que nous décrit le narrateur. Le rire semble contagieux et facile à faire surgir par le biais, par exemple, d'un détail grotesque. Nous retrouvons ce type de situation dans le récit de son deuxième voyage à Paris: dans les environs de Sienne, après avoir échappé de façon rocambolesque à la vengeance assassine des deux fils d'un maître de poste qu'il vient de tuer accidentellement, lors d'un différend qui les opposait – son adversaire ne voulait pas lui rendre ses étriers et sa selle –, il caricature sans pitié un Milanais, mêlé au drame par le plus parfait des hasards:

Il était laid de figure et sa bouche naturellement grande s'allongeait de plus de trois doigts à cause d sa blessure. Avec son patois milanais plutôt comique et les sottises qu'il débitait, il nous donnait tant d'occasions de rire qu'au lieu de gémir sur l'adversité du sort, nous ne pouvions nous empêcher de nous tordre chaque fois qu'il parlait.³⁶

Enfin, Benvenuto et ses compagnons suivent des itinéraires dont le lecteur ne connaît en général que la destination finale. Parfois, sont cités les noms de quelques villes ou lieux traversés pendant le voyage, comme pour nous aider à dessiner à grands traits sur une carte le parcours effectué. Cependant, aucun de ces endroits ne prend véritablement forme: Cellini ne semble nullement sensible aux beautés des lieux où il séjourne et ne fournit donc pas un seul élément descriptif des villes

Robertis, con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976 et l'édition des différentes versions de la nouvelle: *La novella del Grasso Legnaiuolo*, introduzione di Paolo Procaccioli, Milano Garzanti, 1998.

³⁵ Il s'agit du récit de la traversée de la Suisse, lors du premier voyage en France. Voir BENVENUTO CELLINI, *Vita*, I, 96. L'épisode dramatique se conclut ainsi: «Così ridendo, ripigliammo le forze e mettemmoci a seguitare il monte».

³⁶ «Per essere costui brutto di viso, e la bocca aveva grande per natura; da poi per la ferita che in essa aveva àuta gli era cresciuta la bocca più di tre dita; e con quel suo giulio parlar milanese, e con essa lingua iscioca, quelle parole che lui diceva ci davano tanta occasione di ridere, che in cambio di condolerci della fortuna, non possevamo fare di non ridere a ogni parola che costui diceva», *ibidem*, II 5 (trad. française: p. 284). Sur le lien dans la *Vita* entre le rire d'un côté et de l'autre la douleur et la mort, voir GIUSEPPE SANGIRARDI, «Il comico della Vita», in *Benvenuto Cellini, artista e scrittore*, *op. cit.*, pp. 31-32.

suisses qu'il traverse,³⁷ et encore moins de Ferrare,³⁸ de Lyon,³⁹ ou même de Venise.⁴⁰ Quant au paysage, il existe essentiellement comme espace à l'intérieur duquel le narrateur construit une sorte de scène de théâtre où, au milieu de quelques éléments de décor, on voit se mouvoir notre héros et les personnages qui l'accompagnent ou qu'il croise pendant ses périples. Assez exemplaire de cette insensibilité aux paysages naturels, que Cellini partage avec la plupart de ses contemporains,⁴¹ est le récit de sa traversée bien mouvementée du canton des Grisons, lors de son premier déplacement en France.⁴² Dans un premier temps, nous apprenons qu'il a risqué sa vie en passant deux cols, l'Albula et le Bernina. Ensuite, il nous informe qu'il a dû traverser le lac de Walen dont il précise, d'ailleurs de façon erronée, les dimensions.⁴³ Après nous avoir expliqué comment il a pu survivre à une tempête qui a éclaté au milieu du lac, il décrit enfin le passage d'un nouveau col où une autre aventure dramatique attend notre héros. Cependant, de ces montagnes qu'il franchit, nous ne savons pas grand-chose: il nous dit simplement qu'elles sont recouvertes de grosses quantités de neige,⁴⁴ qu'elles sont «altissim[e] et cavernos[e]»⁴⁵ et que les escalader est plus difficile que monter sur une échelle à barreaux.⁴⁶ En revanche, dans le récit de ce voyage, le narrateur s'attarde à présenter les personnages croisés sur son chemin et à retranscrire les différents échanges verbaux. C'est en effet la rencontre avec un courrier florentin, surnommé Busbac-

³⁷ Signalons quand même son bref commentaire concernant la ville de Zurich, rare expression d'un intérêt visuel pour les villes où il fait halte, traduit en image par son regard d'orfèvre: «Arrivammo a Surich, città meravigliosa, pulita quanto un gioiello», BENVENUTO CELLINI, *Vita*, I 97.

³⁸ Cellini ne cite que l'adresse de l'auberge (osteria di Piazza) où il va passer la nuit en compagnie de Tribolo et du courrier de Venise, dit Lamentone (I 76).

³⁹ Lors de son premier voyage, à l'aller, la ville française n'est citée que dans une liste de villes où il a fait étape avant d'arriver à Paris (I 97): «di quivi capitammo a Usanna, da Usanna a Ginevra, da Ginevra a Lione [...] Di poi in capo dei quattro giorni, presi il cammino per la volta di Parigi [...]». Au retour, Benvenuto s'arrête de nouveau à Lyon, car il est tombé malade (I 98). Lyon est une nouvelle fois ville-étape, lors de son deuxième voyage (II 9, II 50).

⁴⁰ Nous savons qu'il est invité pour un repas chez Sansovino en compagnie de Tribolo. Mais le seul endroit de Venise qu'il mentionne est le Rialto pour nous préciser qu'il y rencontre par hasard un de ses ennemis, Piero Benintendi (I 78). Voir par contraste, la description par l'Arétin de la vue dont il jouit des fenêtres de son habitation dans une de ses lettres: PIETRO ARETINO, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di Francesco Flora, con note storiche di Alessandro Del Vita, Milano, Mondadori, 1960, pp. 264-266.

⁴¹ À ce sujet voir BRUNO MAIER, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini*, Milano, Casa editrice Luigi Trevisini, 1952, pp. 144-145 et 153-154. Sur «l'invention» du paysage à la Renaissance, voir PIERO CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992; et GIORGIO BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, presentazione di Gian Luigi Beccaria, Novara, Interlinea, 2000, pp. 11-83.

⁴² BENVENUTO CELLINI, *Vita*, I 95-96.

⁴³ Voir à ce sujet LEONARDO OLSCHKI, *Benvenuto Cellini in Svizzera*, «Archivio Storico Italiano», XCV, 363 (1937), p. 36.

⁴⁴ «Era agli otto di di maggio et era la neve grandissima», BENVENUTO CELLINI, *Vita*, I 95.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ «Pure, messi che noi fummo in terra, bisognava salire due miglia su per quel monte, il quale era più difficile che salire una scala a pioli», *ibid.*, I 96.

ca,⁴⁷ qui est au centre de cet épisode: il s'agit d'un petit escroc qui essaie, dans un premier temps, de profiter de la bienveillance de Benvenuto. Cependant, suite à une mésaventure vécue ensemble, il finit par lui dévoiler sa tromperie.⁴⁸ La révélation de la vérité provoque l'hilarité de Benvenuto qu'il communique aux autres voyageurs. Enfin, l'épisode se termine bien, puisque notre héros récupère l'argent qu'il croyait avoir définitivement perdu.

Dans les autres récits de voyages également, Cellini concentre son attention sur la dimension humaine, en proposant au lecteur une grande diversité de rencontres. En effet, notre héros croise sur son chemin une humanité variée et mélangée: il fait, par exemple, la connaissance de gentilshommes et de nobles dames (lors de ses voyages de Naples à Rome et de Florence à Venise), de truands et d'escrocs (en Suisse), d'assassins (durant ses voyages de Naples à Rome et de Florence à Venise), d'hommes de lettres, de républicains florentins exilés après 1530 (lors de son voyage à Venise), etc. Tous ces personnages se rencontrent de préférence dans des auberges, étape intermédiaire obligée, lors d'un long voyage, où les chevaux se reposent, où l'on se restaure et passe parfois la nuit.⁴⁹ Le narrateur s'attarde tout particulièrement à raconter ces moments où les différents personnages entrent en contact.

Mais pourquoi cet intérêt ? La réponse est assez simple, me semble-t-il: les rencontres représentent la part du voyage qui ne peut être programmée. Dues au hasard, parfois heureux, plus souvent fâcheux, ces rencontres surgissent de façon fortuite: elles sont la part d'inattendu et d'aventure que Benvenuto croise sur son chemin. Cela comporte inévitablement une part de risque, voire de péril, puisque les routes sont peu sûres, comme nous l'avons précisé précédemment. Mais surtout, l'univers du voyage semble régi par d'autres règles de comportement que celles de la société urbaine. Cette dernière correspond plus particulièrement au monde professionnel dans lequel évolue Benvenuto: fortement hiérarchisée, elle apparaît organisée autour de rapports de pouvoir – et donc de force – auxquels notre protagoniste est, tôt ou tard, bien obligé de se plier. L'autonomie professionnelle à laquelle il aspire ne peut y être atteinte, car la relation – de nature financière –, avec ses commanditaires, le condamne à une position de dépendance et d'infériorité.⁵⁰

⁴⁷ En florentin du XVI^e siècle, «busbo» signifie «imbroglione, truffatore». Voir, *Grande Dizionario della lingua italiana*, dir. Salvatore Battaglia, Torino, UTET, vol. II, 1962, p. 460.

⁴⁸ Lorsqu'il rencontre Benvenuto, afin de lui soutirer de l'argent, il prétend transporter un étui à verre en argent, appartenant à Filippo Strozzi, rempli de pierres précieuses (I 95). Mais le cheval qui transporte les biens de Benvenuto, ainsi que la sacoche de Busbacca, tombe dans un ravin. En entendant Benvenuto manifester ses regrets pour la perte subie par le Florentin, celui-ci dévoile son escroquerie (I 96): «[...] ne' termini che noi siano, bisogna dire il vero. Io so che i vostri sono iscudi, e son da dovero; ma quella mia vesta di bicchiere, dove io ho detto esser tante gioie e tante bugie, è tutta piena di caviale».

⁴⁹ PIERO CAMPORESI, *Le belle contrade...*, op. cit., p. 141.

⁵⁰ Sur l'évolution de la condition sociale de l'artiste aux XV^e-XVI^e siècles, voir ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte. Rinascimento, Manierismo, Barocco*, op. cit. En ce qui concerne plus directement Cellini, voir G. DAVICO BONINO, «Narcisismo e alienazione nella "Vita" del Cellini», in *Lo scrittore, il potere, la maschera. Tre studi sul Cinquecento*, Padova, Lilitana, 1979, pp. 39-58; *idem*, «Benvenuto

En revanche, lorsqu'il sort de ce milieu, lorsqu'il se met en voyage, les contraintes sociales semblent disparaître: puisque les normes de comportement y sont plus rudimentaires et simples, il y règne une plus grande liberté d'action. Enfin, l'issue favorable du voyage, et donc du récit, dépend de la capacité de Benvenuto à affronter l'imprévu, du courage, voire de la témérité dont il est capable face à l'inconnu et au danger.

Les situations auxquelles doit faire face notre héros apparaissent d'ailleurs souvent au premier abord inextricables – il est menacé et agressé, et il risque sa vie la plupart des fois –, mais leur résolution est toujours positive. La dimension du voyage semble donc parfaitement convenir à la personnalité de Benvenuto qui parvient toujours à affronter et à dépasser les obstacles se dressant contre lui. L'épanouissement du personnage auquel on assiste nous fait oublier que Cellini prétend avoir une nature mélancolique. Il semble d'ailleurs mettre en pratique avec succès les conseils adressés aux artistes par Paolo Pino puisque, comme nous l'avons souligné précédemment, la dimension du plaisir et du divertissement est toujours au premier plan dans le récit que nous propose le narrateur.

Le personnage de Benvenuto est en effet prêt à bondir et à réagir face aux situations les plus diverses qui se présentent à lui. Les conseils de prudence qu'expriment souvent ses compagnons et la peur qui les fige et qu'ils expriment sans pudeur sont, la plupart du temps, un moteur qui décuple l'intrépidité de notre héros. Les autres personnages apparaissent donc souvent comme des comparses, voire des faire-valoir qui permettent à Benvenuto de montrer, par opposition, son intelligence et son courage. Signalons, parmi d'autres exemples possibles, le rôle joué par le sculpteur Tribolo qu'il accompagne jusqu'à Venise, afin d'y rencontrer Iacopo Sansovino: le narrateur commence par présenter son ami par le biais du diminutif péjoratif «Tribolino»,⁵¹ qui préfigure la petitesse du personnage telle qu'elle va se révéler dans l'épisode raconté. Puis, lorsqu'ils arrivent à l'auberge de Ferrare, il précise juste avant que n'éclate une rixe, que Tribolo «était l'homme le plus poltron qu'il ai[t] jamais connu». Le lecteur en sait à présent assez pour ne pas être surpris par le type de rapport qui s'instaure entre les deux personnages dans le récit: Tribolo, particulièrement craintif face au danger, va essayer sans succès de freiner l'agressivité de Benvenuto, à différentes reprises au cours du voyage. L'effet produit

Cellini e il narcisismo: la *Vita*», in *Benvenuto Cellini. Artista e scrittore, op. cit.*, pp. 11-23; ANNA FONTES BARATTO, «La grande illusion: les rapports entre le monarque et l'artiste dans la *Vita* de Benvenuto Cellini», in *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques au XIV-XVII^e siècles*, Actes du colloque international (3-5 décembre 1987), études réunies par Jean Dufouret, Adelin Fiorato et Augustin Redondo, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 231-243; VITTORIO GATTO, *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*, Napoli, Liguori, 2001; MICHELLE BIANCHINI, «Benvenuto Cellini et ses commanditaires: entre liberté et aliénation», in *Benvenuto Cellini. Artista e scrittore, op. cit.*, pp. 127-151.

⁵¹ BENVENUTO CELLINI, *Vita*, I 96. Sur l'usage des suffixes – le plus souvent péjoratifs –, pour définir les autres artistes – Vasari est appelé «Giorgetto Vasellario» (I 86), ou «Giorgino» (II 101) –, ou ses ennemis, voir B. Maier, *Umanità e stile...*, *op. cit.*, pp. 162-163.

par cette opposition de comportements est bien évidemment comique.⁵² Nous pouvons citer l'épisode qui suit la nuit passée à l'auberge: Benvenuto et ses compagnons de voyages, Tribolo et Lamentone, le courrier florentin, s'apprêtent à monter sur un bateau qui doit les conduire à Venise, lorsqu'ils aperçoivent un groupe de «fuorusciti», venus se venger de Benvenuto, après la bagarre de la veille. Voici comme le narrateur peint les trois personnages:

Parfaitement armé, je ne m'affolai pas du tout, au contraire de Tribolo qui s'écria: "Que Dieu nous aide! Ils sont ici pour nous tuer!" Lamentone se tourna vers moi: "Le mieux à faire est de retourner à Ferrare car l'affaire se présente mal. Je t'en supplie, cher Benvenuto, évite la furie de ces animaux enragés." – "En avant! criai-je, Dieu aide ceux qui ont raison; vous allez voir que je m'aide aussi moi-même. Cette barque n'est pas retenue pour nous?" – "Si", répondit Lamentone. "Alors, c'est à nous d'y monter, en dépit d'eux, pour autant que cela dépende de mon courage!" Je poussais mon cheval vers eux et à cinquante pas, je mis pied à terre et avançai hardiment ma lance à la main. Tribolo était resté en arrière et se tenait si recroquevillé sur son cheval qu'il paraissait en état de congélation. Le courrier Lamentone se gonflait et soufflait comme un vent, selon son habitude, mais en plus fort tant le préoccupait la tournure qu'allaient prendre ces diables d'événements.⁵³

C'est bien évidemment la tactique intrépide adoptée par Benvenuto qui va s'avérer payante, puisque, grâce à la démonstration de force de ce dernier, les trois compagnons, pourtant en infériorité numérique, vont pouvoir embarquer pour Venise sans encombre.⁵⁴ La caractéristique principale qui, dans les différents récits, apparaît de façon récurrente, et définit donc le personnage, est bien son tempérament audacieux. Au mépris des obstacles et du danger, il ne se dérobe jamais face aux situations les plus complexes. Sa hardiesse apparaît avant tout dans les discours qu'il

⁵² À propos de ce «couple», Bruno Maier parle de «comicità donchisciottesca», Tribolo étant bien évidemment Sancho Panza et Cellini Don Quichotte. Voir *Umanità e stile...*, *op.cit.*, p. 109.

⁵³ «Essendo anche benissimo armato, io non mi sbigotti' punto, come fece il Tribolo che disse: "Idio ci aiuti: costor son qui per ammazzarci". Lamentone si volse a me e disse: "Il meglio che tu possa fare si è tornartene a Ferrara, perché io veggio la cosa pericolosa. Di grazia, Benvenuto mio, passa la furia di queste bestie arrabiate". Allora io dissi: "Andiano inanzi, perché chi ha ragione Dio l'aiuta; e voi vedrete come mi aiuterò da me. Quella barca non è ella caparrata per noi?" "Si", disse Lamentone. "E noi in quella staremo senza loro, per quanto potrà la virtù mia". Spinsi innanzi il cavallo, e quando fu presso a cinquanta passi, scavalcai e arditamente col mio giannettone andavo innanzi. Il Tribolo s'era fermato indietro ed era rannicchiato in sul cavallo, che pareva il freddo stesso; e Lamentone gonfiava e soffiava che pareva un vento: ché così era il suo modo di fare; ma più lo faceva allora che il solito, stando a considerare che fine avessi avere quella diavoleria», in *BENVENUTO CELLINI, Vita, I 77* (trad. française: p. 161).

⁵⁴ Une fois le danger évanoui et de retour à Florence, Benvenuto ne se prive pas de se moquer de Tribolo, en soulignant son affolement infondé et son manque de courage: «Alle quali giunti [alle porte di Firenze], il Tribolo disse: "Leghiamo le spade per amor di Dio, e non me ne fate più: ché sempre m'è parso avere le budella 'n un catino". Al quale io dissi: "Compare mio Tribolo, a voi non accade legar la spada, perché voi non l'avete mai isciolta"; e questo io lo dissi accaso, per non gli avere mai veduto fare segno di uomo in quel viaggio», *ibid.*, I 79.

prononce devant les personnages qu'il rencontre. Il n'est jamais le premier à provoquer ses adversaires, cependant il est incapable de garder le silence face aux insultes qui lui sont adressées. Quand il est agressé verbalement, il semble toujours vouloir désamorcer la violence de ses interlocuteurs en discutant avec eux, même lorsque ses compagnons lui conseillent la prudence. Voici comment débute l'épisode de la rixe qui éclate dans l'auberge de Ferrare entre les «fuoriusciti» et Benvenuto:

Nous [...] rentrâmes à l'auberge où nous trouvâmes Lamentone. Il était à peu près une heure de la nuit quand entrèrent Niccolò Benintendi avec son frère Piero, un vieillard Jacopo Nardi, je crois, et plusieurs jeunes gens. Tout de suite, chacun demanda au courrier des nouvelles des amis de Florence. Tribolo et moi restions à l'écart pour ne pas avoir à leur parler. Ils étaient en train de discuter un peu avec Lamentone quand Niccolò Benintendi s'écria: "Je les connais très bien, ces deux-là. Pourquoi font-ils les merdeux à ne pas vouloir nous parler?" Tribolo me suppliait de rester tranquille. Lamentone leur répondit que, s'il avait, lui, l'autorisation de leur parler, nous, nous ne l'avions pas. "Quelles âneries! Que la peste les crève!" riposta Benintendi, avec grâcietés du même acabit. Je relevai la tête et dis avec toute l'humilité dont j'étais capable: "Mes chers gentilshommes [...]".⁵⁵

Si l'affrontement avec ses adversaires est donc avant tout verbal, la tentative d'instaurer un contact aboutit en général à une impasse, car ses adversaires sont, le plus souvent, des «bêtes enragées»,⁵⁶ incapables d'entendre raison. Benvenuto se sent alors autorisé à employer la force physique, pour avoir le dessus. Nous avons dit auparavant que la chasse et l'utilisation des armes à feu représentaient pour Benvenuto un divertissement de choix: dans ses voyages, il est souvent représenté avec une arquebuse en train de tirer contre des volatiles. Mais son habileté se manifeste aussi dans le maniement de l'épée qu'il ne craint pas de sortir de son fourreau, afin de se défendre: parfois ce geste, que le narrateur s'amuse à décrire, provoque le déclenchement d'une véritable rixe. Voici, par exemple, la description de la bagarre qui a pour cadre l'auberge de Ferrare:

À ces mots, je criai qu'il en avait menti par la gorge et je tirai mon épée du fourreau. Le vieux Nardi se précipita pour être le premier en haut de l'escalier, tomba de la hauteur de quelques marches et les reçut tous l'un après l'autre sur le dos. Devant ce

⁵⁵ «[...] di poi tornaticene a l'osteria, ivi trovammo Lamentone. E fattosi vicina a un'ora di notte, ivi comparse Nicolò Benintendi e Piero suo fratello, e un altro vecchione, qual credo fussi Iacopo Nardi, insieme con parecchi altri, giovani; e' quali subito giunti dimandavano il procaccia, ciascuno delle sue brigate di Firenze: il Tribolo e io stavamo là discosto, per non parlare con loro. Di poi che gli ebbono ragionato un pezzo con Lamentone, quel Nicolò Benintendi disse: "Io gli cognosco quei dua benissimo: perché fann'eglino tante merde di non ci voler parlare"? Il Tribolo pur mi diceva che io stessi cheto. Lamentone disse loro che quella licenza che era data a lui, non era data a noi. Il Benintendi aggiunse e disse che l'era un'asinità, mandandoci cancheri e mille belle cose. Allora io alzai la testa con più modestia che io potevo e sapevo, e dissi: "Cari gentiluomini [...]]", *ibid.*, I 76 (trad. française: pp. 159-160).

⁵⁶ *Ibid.*, I 77.

spectacle, je bondis en avant, frappant les murs avec mon épée en affichant une fureur démentielle et je m'écriai: "Vous êtes tous morts." Je faisais bien attention de ne pas les atteindre, car j'aurais risqué de faire trop de dégâts. Au bruit, l'aubergiste se mit à crier, Lamentone hurlait: "Arretez." L'un aboyait: "Ça va pas la tête!", l'autre vociférait: "Laissez-moi sortir!" C'était un vacarme inénarrable; on aurait dit un troupeau de porcs. L'hôtelier apporta de la lumière, je remontai et rengainai mon épée.⁵⁷

La gestuelle et les propos volontairement exagérés de Benvenuto, l'agitation effrénée et les vociférations des autres personnages, comparés à des cochons, donnent une coloration burlesque à la scène et en désamorcent la nature dramatique.

Dans un épisode seulement la bagarre qui a éclaté provoque la mort d'un homme. Il s'agit de l'épisode du maître de poste siennois, lors d'une étape de son deuxième voyage en France: celui-ci, tel une bête en furie, se rue vers Benvenuto pour le blesser. Dans le corps à corps qui s'ensuit, une balle de l'arquebuse de notre héros rebondi sur l'arc d'un porche et atteint mortellement le Siennois. Par rapport aux deux autres assassinats dont se rend coupable Benvenuto (ceux du meurtrier de son frère⁵⁸ et de l'orfèvre Pompeo de Capitaneis),⁵⁹ il ne s'agit pas d'un acte intentionnel et Cellini semble s'en absoudre immédiatement. Il s'attarde en revanche à nous raconter la folle cavalcade de Benvenuto et de ses amis, afin d'échapper à la violence vengeresse des fils du mort. Comme nous l'avons déjà signalé, la scène se termine dans un grand éclat de rire libérateur provoqué par la vision du visage, transformé en masque grotesque, d'un voyageur milanais. Dans ce cas aussi, c'est la tonalité comique, et plus précisément burlesque, qui prend le dessus.

La hardiesse toujours victorieuse de Benvenuto parvient enfin à gommer les clivages sociaux. Dans l'atmosphère singulière qui règne dans ces récits de voyages tout semble réussir à notre héros: nous est ainsi décrite sa rencontre improbable avec une noble dame, qui voyage avec un groupe de gentilshommes, sur le chemin qui le reconduit à Rome, après un bref séjour à Naples: elle commence par se porter à son secours en lui soignant, «con grandissima gentilezza», une blessure à la main. Puis, ils déjeunent ensemble «assai lietamente» à l'auberge et, enfin, malgré la différence de classe sociale, leur chevauchée vers Rome se transforme en badinage amoureux. Benvenuto se montre d'ailleurs à la hauteur de ce jeu courtois puisque la jeune femme répond à ses «ragionamenti». Cellini raconte en effet:

⁵⁷ «Alle qual parole mentitolo per la gola, tirai fuora la spada; e 'l vecchio, che volse essere il primo alla scala, pochi scaglioni in giù cadde, e loro tutti l'un sopra l'altro addòssogli. Per la qual cosa io, saltato inanzi, menavo la spada per le mura con grandissimo furore, dicendo: "Io vi ammazzerrò tutti"; e benissimo avevo riguardo a non far lor male, ché troppo ne arei potuto fare. A questo romore l'oste gridava; Lamentone diceva: "Non fate"; alcuni di loro dicevano: "Oimè il capo!"; altri: "Lasciami uscir di qui". Questa era una bussa inistimabile: parevano un branco di porci: l'oste venne col lume; io mi ritirai sù e rimessi la spada», *ibid.*, I 76 (trad. française: p. 160). Dans d'autres occasions, la vue de la lame de l'épée de Benvenuto suffit pour refroidir l'agressivité des adversaires les plus menaçants. Voir, par exemple, *BENVENUTO CELLINI, Vita*, I 77.

⁵⁸ *Ibid.*, I 51.

⁵⁹ *Ibid.*, I 73.

[...] J'étais à sa hauteur, j'allais sur mon beau petit cheval et fis signe à mon serviteur de s'écarter un peu. Notre conversation porta sur des produits qui n'ont rien à voir avec la pharmacie. Notre voyage jusqu'à Rome fut le plus agréable de ma vie.⁶⁰

Les voyages qu'effectue Benvenuto sont donc de véritables moments de plénitude, loin des contraintes sociales et professionnelles: enfin maître de son destin, sans devoir composer avec des rivaux jaloux ou des commanditaires mesquins et avarés, il parvient sans difficulté à «fare segno di uomo». Il n'existe qu'un seul véritable danger qui le guette le long des chemins de traverse: je veux parler de la nature et de sa violence destructrice qui se manifeste sans crier gare sous forme de catastrophes atmosphériques. Dans ces situations extrêmes, par exemple un orage terrible qui éclate aux alentours de Lyon,⁶¹ le courage de Benvenuto ne peut rien: le déchaînement des éléments, en particulier de puissants coups de tonnerre et des grêlons qui deviennent de plus en plus gros et dangereux, évoquent une scène apocalyptique où la vie de Benvenuto ne semble plus tenir qu'à un fil. Il ne reste, comme ultime recours, que la prière et le dialogue intime avec Dieu. Cependant, ces moments d'incertitude, pendant lesquels Benvenuto reste passif et dans une attitude attentiste, sont éphémères: «Io Dio della Natura», auquel il adresse plein d'espoir ses

⁶⁰ «[...] io pari con essa me ne andavo in su un mio bel cavalletto, accennato al mio servitore che stessi un poco discosto da me; in modo che noi ragionavamo di quelle cose che non vende lo speziale. Così mi condussi a Roma col maggior piacer che io avessi mai», *ibid.*, I 70 (trad. française: p. 147).

⁶¹ «Trovandoci un giorno presso a Lione a una giornata, era vicino alle ventidua ore, cominciò il cielo a fare certi tuoni secchi, e l'aria era bianchissima: io ero innanzi una balestrata dalli mia compagni; doppo i tuoni faceva il cielo un romore tanto grande e tanto paventoso, che io da per me giudicavo che fussi il dì del Giudizio; e fermatomi alquanto, cominciò a cadere una gragniuola senza gocciola d'acqua. Questa era grossa più che pallottole de cerbottana, e, dandomi addosso, mi faceva gran male: a poco a poco questa cominciò a ringrossare di modo che l'era come pallottole d'una balestra. Veduto che 'l mio cavallo forte ispaventava, lo volsi addietro con grandissima furia a corso, tanto che io ritrovai li mia compagni, li quali per la medesima paura s'erano fermi drento in una pineta. La gragniuola ringrossava come grossi limoni: io cantava un *Miserere*; e in mentre che così dicevo divotamente a Dio, venne un di quei grani tanto grosso, che gli scavezzò un ramo grossissimo di quel pino, dove mi pareva esser salvo. [...] Questa cosa durò un pezzo, pur poi cessò e noi, che eramo tutti pesti, il meglio che noi potemmo ci rimettemmo a cavallo; e il mentre che noi andavamo inverso l'alloggiamento, mostrandoci l'un l'altro gli scalfitti e le percosse, trovammo un miglio innanzi tanta maggior ruina della nostra, che par impossibile a dirlo. Erano tutti gli arbori mondi e scavezzati, con tanto bestiamе morto, quanto la n'aveva trovati; e molti pastori ancora morti: vedemmo quantità assai di quelle granella le quali non si sarebbon cinte con dua mani. Ce ne parve avere un buon mercato, e cognoscemmo allora che il chiamare Idio e quei nostri *Misereri* ci avevano più servito che da per noi non aremmo potuto fare», *ibid.*, II 50. Voir aussi l'épisode de la tempête sur le lac suisse (I 96).

miserere, sait l'écouter et le protéger, l'encourageant ainsi à poursuivre son chemin, en quête d'«alte diverse 'mprese».⁶²

⁶² Voir le sonnet introductif.

DAVID GENTILCORE

«BISCANTATO DA UN DEI PRIMI CERETANI DEL MONDO».
JACOPO COPPA E IL LINGUAGGIO DEI CIARLATANI
DURANTE IL CINQUECENTO E IL SEICENTO¹

1. *Le «prodezze medicinali» di Jacopo Coppa*

A cominciare dagli anni quaranta del Cinquecento un ciarlatano chiamato Jacopo Coppa, detto «il Modenese», mescolava il colore e la stravaganza del «formatore di spettacoli» con la sobrietà e la serietà del medico. Per quanto riguarda la messinscena preferita da Coppa, ci possiamo rivolgere alla descrizione dettagliata che ci offre Celio Malespini, nel suo resoconto in forma di novella dell'apparizione di Coppa a Firenze, un racconto che corrisponde in molti dettagli a ciò che sappiamo di Coppa da fonti archivistiche, come dalle carte dell'Ufficio di sanità veneziano, da sembrare verosimile.² Il palcoscenico di Coppa era ornato di dipinti, alcuni dei quali mettevano in caricatura i medici del Collegio di medici di Firenze, cosa che Coppa si poteva permettere visto che operava con il permesso del granduca in persona, mentre altri quadri offrivano allo spettatore «diverse bellissime prospettive di paesi et altre garbate invenzioni». Sotto un baldacchino di velluto scuro con frangiatura d'oro, Coppa ostentava i suoi «bellissimi privilegi»: «quello del Pontefice era a mano diritta, seguiva poi quello della Signoria di Vinegia, e poi quello del Gran Duca». Accanto a questi riconoscimenti «ve ne erano poi molti altri con bellissimo ordine, et artificio conceduti al Coppa da molti Principi per le molte esperienze fatte nell'arte della medicina, i quali occupavano assai spazio di quel luogo». Poi, su di

¹ Ringrazio Maria Teresa Ricci per il suo prezioso aiuto nella stesura di questo saggio.

² CELIO MALESPINI, «Prodezze medicinali di Iacopo Coppa fatte nella Città di Fiorenza», in his *Dvcento novelle ... nelle quali si raccontano diuersi auuenimenti così lieti, come mesti e strauaganti*, Venice, al Segno d'Italia, 1609, ii, 300v-301r. Nell'opera di Malespini, ad imitazione di Boccaccio, dei patrizi veneziani si radunano a Treviso durante la peste del 1576 e per passare il tempo e per tenersi su, si raccontano delle storie, tra le quali questa sul ciarlatano Coppa. Il modo in cui il ciarlatano viene presentato nel racconto di Malespini contiene molti elementi che diventano temi chiave del mio studio dei ciarlatani e del ciarlatanesimo italiano, *Medical charlatanism in early modern Italy* (Oxford: Oxford University Press, 2006), frutto delle mie ricerche sul sistema delle patenti con cui i tribunali medici italiani autorizzavano i ciarlatani durante tutta l'età moderna.

un palco rialzato, appena davanti il baldacchino, coperto da un tappeto elegante, stava Coppa, «in piedi con veste lunga di velluto nero all'uso de' medici, e sotto una sottana simile sino a meza gamba con un barretone in testa di velluto nero, e con la catena al collo, che le haveva donata la Gran Duchessa, e con un scettro d'oro in mano». Al suono di una fanfara di trombe e tamburi, Coppa faceva cadere i quadri, rivelandosi, «in maestà sublime», al grande pubblico accorso per assistere allo spettacolo. A questo punto Coppa iniziava il suo discorso.

Le capacità retoriche di Coppa erano straordinarie, «di eloquenza non haverebbe ceduto a qualunque dotto oratore». Durante la sua comparsa in scena «egli disse tanta robbia che più non si potrebbe mai dire né immaginare», ci racconta Malespini.³ Invece noi lo possiamo immaginare e dire, grazie a un discorso-imbonimento che fece stampare Coppa a Venezia nel 1545. Intitolato l'*Herbolato* e scritto da Ludovico Ariosto una quindicina d'anni prima, qualche anno prima della morte di Ariosto avvenuta nel 1533, tale scritto ci dà un'idea dell'approccio che Coppa stimava e che, probabilmente, imitava.⁴ Si sa che Coppa aveva delle pretese umanistiche: dedicò una sua raccolta di poesie a Caterina Barbaro, nobildonna veneziana⁵ e, nel 1546, un anno dopo che ebbe pubblicato l'*Herbolato*, curò e fece stampare le opere di Ariosto, sulle quali possedeva un «privilegio» decennale e che dedicò, prima, alla stessa Barbaro e a Lodovico Foscarini, e poi a niente di meno che Cosimo de' Medici.⁶ Coppa era in contatto anche con Pietro Aretino, il quale conclude con le seguenti parole una lettera scritta nell'ottobre del 1545, a Venezia: «mi reputo di più gloria l'essere biscantato da un de i primi ceretani del mondo, che non mi reputarei di biasimo mille istorie che di me facessero cento più mediocri dottrinali de l'universo».⁷ La lettera, indirizzata a Coppa, mette in contrasto i successi e la sapienza di Coppa con l'opinione bassa che molti hanno dei ciarlatani.

Gli interessi letterari di Coppa trovano conferma nell'*Herbolato*, «che parla della nobiltà dell'uomo e dell'arte della medicina». Gli storici della letteratura non si

³ CELIO MALESPINI, *Ducento novelle*, cit., 301r.

⁴ *Herbolato di M. Lodovico Ariosto nel quale figura Maestro Antonio Faentino, che parla della nobiltà dell'huomo, dell'arte della medicina cosa non meno utile che dilettevole*, Venezia, G. A. & P. fratelli de Nicolini da Sabio, 1545, Ferrara, Baldini, 1581. Il testo che ho utilizzato è quello riportato in appendice a PIETRO CAPPARONI, "L'Erholato": discorso reclame per un medico ciarlatano fatto da Ludovico Ariosto, in «Bollettino dell'Istituto storico italiano dell'arte sanitaria», v (1927), pp. 171-186. Un'altra versione del testo, inclusa nelle *Opere di m. Ludovico Ariosto* (Venezia, Giuseppe Bortoli, 1739, pp. 650-665), è consultabile e scaricabile in versione «pdf», all'indirizzo <http://books.google.com>.

⁵ JACOPO COPPA, *Rime di molti eccellentissimi autori con alcune stanze amorose*, Venezia, 1545, in PIERO CAMPORESI, *Camminare il mondo. Vita e avventure di Leonardo Fioravanti medico del Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1997, p. 181. Durante il suo soggiorno a Venezia, Coppa compilò e fece stampare un opuscolo sul corretto comportamento del cortigiano, il *Ragionamento fatto in Roma da i principali cortigiani di corte sopra il modo di procedere d'ogni degno cortigiano*, Venezia, 1545.

⁶ JACOPO COPPA, *Le rime di m. Lodovico Ariosto non più viste & nuovamente stampate a instantia di Iacopo Modenese, e cioe sonetti, madrigali, canzoni, stanze, capitoli*, Venezia, 1546 e 1547; Firenze, 1547.

⁷ PIETRO ARETINO, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1999, vol. 3, pp. 325-7, lettera n. 370.

sono trovati d'accordo su come caratterizzarlo e su come collocarlo all'interno dell'opera dell'Ariosto, vedendo in esso, da un lato, un'imitazione in chiave satirica di un discorso ciarlatanesco,⁸ e dall'altro, una commissione eseguita per conto di un ciarlatano preciso.⁹ Ma nessuno ha mai dato all'intervento editoriale di Coppa l'importanza che merita. Comunque, per quanto riguarda la prima tendenza, non mi sembra che l'*Herbolato* cerchi di offrire al lettore una satira chiara e tonda del linguaggio e dell'approccio ciarlataneschi, e questo per due motivi: innanzitutto a causa dell'impegno preso da Coppa nel farlo stampare; inoltre, l'intento e la sobrietà dell'opera contrastano con altri esempi della cosiddetta «medicina maccheronica», come quella attribuita al medico parmense Gian Giacomo Bartolotti, anche se condividono il contesto intellettuale e culturale più ampio.¹⁰ Per quanto riguarda la seconda tendenza, Giulio Ferroni ha caratterizzato l'*Herbolato* come un'opera minore dell'Ariosto, scritta su commissione per un ciarlatano preciso, data l'uniformità del suo linguaggio e il tono ragionato della sua argomentazione.¹¹ Ferroni colpisce il bersaglio. Poco importa che il committente non potesse essere il nostro Coppa, ma un certo non meglio identificato «maestro Antonio Faentino»; importa che Coppa facesse sua l'opera tramite la stampa. Ma ancora di più importa, come si vuole dimostrare in questo saggio, che esista una somiglianza netta tra l'*Herbolato* e il linguaggio e il contenuto dei volantini e delle altre opere a stampa scritti da generazioni di ciarlatani italiani nel corso del Cinque e Seicento. Nessuna parola dell'*Herbolato* sarebbe fuori posto sulla bocca di un qualsiasi ciarlatano, in particolar modo sulla bocca di una «volpe vecchia et astutissima fuori di modo» quale era Coppa.¹²

Il pretesto per l'*Herbolato* è il dibattito tenuto in ambito medico sulla *Storia naturale* di Plinio, in particolare sulla sua discussione delle erbe medicinali. Ariosto parte con un brano che elogia le capacità umane nella preservazione della salute, dovute ai poteri della sua ragione, dategli da Dio. Gli antichi eccellevano nell'uso di questa ragione per la preservazione della salute grazie al loro «lunghissimo studio e grandissima diligenza»; ma oggi, si legge, «sono pochi che vogliono la fatica dello studio ... a molti par a bastanza di saper tanto che dia loro credito e reputazione di medico». Il nostro autore è contrario alla «falsa opinione» secondo la quale «quelli che stanno fermi tuttavia in un luogo sappiano ed intendano tutto», e secondo la quale «i medici che si veggono ire ora in una terra ora in un'altra, e da questi luoghi eminenti farsi vedere in pubblico, sieno di poco prezzo e piuttosto venditori di ciancie che facitori di alcuna utile opera». Se tutto questo fosse vero porterebbe alla

⁸ GIUSEPPE FATINI, *L'“Erbolato” di Ludovico Ariosto*, in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», xviii (1910), pp. 216-38.

⁹ GIULIO FERRONI, *Nota sull'Erbolato*, in «La rassegna della letteratura italiana», no. 79 (1975), pp. 202-14.

¹⁰ WILLIAM SCHUPBACH, *Medicinal macaronic: poem by Bartolotti, pictures by Giorgione and Titian*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 41 (1978), pp. 147-350.

¹¹ GIULIO FERRONI, 'Nota' cit., 205.

¹² La descrizione di Coppa è di MALESPINI, in *Ducento novelle*, cit., ii, 300v.

negazione del potere di Dio di comunicare con noi e della capacità dell'uomo di poter riunire sapienze acquisite in posti diversi. Il nostro autore ha tratto beneficio dalle sue esperienze vissute in diversi luoghi e dalla sua istruzione, ma notiamo che qui l'«esperienza» precede gli «studi» in ordine d'importanza. Non è che esso abbia studiato in un solo posto, ma «che sia versato in diversi studii e sia versato in tutte le scuole non pur d'Italia ma d'oltramontani ed oltra mare ed in qualunque altro luogo s'impari scienza, e discorrendo diverse provincie e diverse nature e diversi costumi, abbia veduto tutte l'infermità che immaginare si possono». Ma lo studio è una cosa, i fatti compiuti un'altra. «Le opere», prosegue il nostro autore, «per altro tempo o in altro luogo m'hanno dato lode e biasimo», e non peccando per modestia, elenca i luoghi dove ha operato: «la santissima città di Roma, la potentissima Vinegia, il popoloso Milano con molte altre città di Lombardia, tutto il Regno di Napoli con l'isola di Sicilia, e più di tutte l'altre l'antichissima Mantova, la nobilissima città di Ferrara. ... De l'opere mie sono testimonii molti luoghi di Francia e d'Inghilterra e di Scozia, che tutto per ordine sarebbe lungo a dire». Il punto è questo, dice, portando al termine il secondo paragrafo del discorso: «che restano ancora stupefatti dell'opere mie e mirabili cure che in ogni generazione d'infermità far mi videro».

A questo punto comincia il suo imbonimento vero e proprio. Ascoltiamolo.

Ma acciò che la verità non resti dalla falsa opinione soffocata, o che un'altra volta quando io tornarò in questa città, possiate conoscere e dire a chi non avea di me notizia, ch'io sia veridico e non mendace, ho pensato di lasciarvi una gemma, un tesoro, una ricchezza, che se voi amate la sanità, la salute e la vita vostra, vi debbe essere più cara che s'io donassi oggi a ciascuno di voi dieci mila scudi d'oro contanti. Che giova l'ora e l'argento a un infermo? Che giovano a uno morto i larghi campi e le fertilissime possessioni? La perpetua sanità e la vita lunga si può chiamare, ed è in effetto vera ed incomparabile ricchezza. Di questo prezioso ed inestimabile dono vi voglio oggi arricchire tutti, donandovi in uno picciolo vasetto, di forma picciola ma di valor grandissimo, quello eccellente medicamento, quello mirabil rimedio, che dal mio eccellente precettore, e da me sempre con somma venerazione memorato, mi fu insegnato e quasi per eredità lasciato.... E questo che io vi dò sappiate che egli è l'incomparabile *Elettuario Vitae*.

La genealogia del rimedio ci riporta indietro nei tempi, fino a Galeno e a Ippocrate, un vanto apprezzabile per la medicina rinascimentale, che guardava verso l'antichità. Ma gli antichi potevano solo immaginare il rimedio, lasciando al nostro ciarlatano il perfezionamento e la messa in uso di esso. Cita i nomi di alcuni degli «uomini illustri» le cui vite sono state o salvate o prolungate grazie all'elettuario, e parla dei tanti altri che sono vissuti oltre gli ottant'anni, e anzi che sarebbero tuttora in vita «se anco l'avessero meglio usato, ed appunto secondo i miei precetti». L'efficacia del suo elettuario è stata dimostrata dalle «prove ed esperimenti» in tutti quei luoghi citati che il nostro autore ha visitato, «travagliandomi per soccorrere alle calamità umane, come per acquistare e fare maggiore la salutifera scienza di medicina».

Come si prende l'elettuario? Non c'è niente di più semplice. «La principale virtù di questo da Iddio benedetto elettuario», prosegue il nostro autore, «è che, pigliandone ogni mattina nell'uscire dell'alba, e poi dormirvi dietro una mezz'ora, cominciando a mezzo aprile infine a mezzo maggio, quanto è grossa una noce, distemperato in brodo di pollo, dove non sia né sale né cosa salata, ti conserva tutto quell'anno senza dolore o infermità alcuna». Con una frase ha trattato sia il dosaggio sia il suo beneficio principale. Oltre a mantenerci sani, l'elettuario guarisce i malati. Infatti, chi «fosse oppresso o da dolore di capo o da dolore di fianchi, di mal di pietra e scoriazione di vesica, o qualunque altra sorte di dolore, ne piglia la quantità già detta in malvasia o vernaccia o in altro vino bianco e possente, e subito rimarrà libero e sano». La velocità del suo operare batte tutti i rimedi che i medici possano offrire ai malati. Inoltre, l'elettuario guarisce le piaghe delle malattie veneree, il «mal di Giob», e guarisce la perdita della vista, qualunque sia la causa e qualunque fase la malattia avesse raggiunto nel paziente, «purché gli occhi non gli fossero usciti del capo».

Ma ora si arriva alla medicina amara da ingoiare, e cioè il prezzo da pagare per il rimedio. Il nostro autore-ciarlatano ha già detto «che dar vi voglio» il suo elettuario. Però, in verità costa molto prepararlo, visto che «è composto di diversi semplici, nati chi in una parte e chi in un'altra parte del mondo, che non si possono avere se non con molta spesa e fatica». Per fortuna però il nostro ciarlatano è disposto a offrirci sottocosto una quantità limitata dell'elettuario, come un regalo. Ma, «finiti questi pochi bussoli», avverte, dovrà fare un'altra scorta del rimedio e venderla a un prezzo superiore. È disposto a perdere dei soldi ora, sicuro com'è che al suo ritorno in questa città il popolo sarà contento di comprarlo anche a un prezzo superiore. «Ora chi sarà quello sì avaro, quello sì misero, a cui incresca lo spendere per conservazione della sua vita sì minimo prezzo?», chiede al pubblico presente in piazza. «Non lasciate fuggire l'occasione, che non so quando altra volta sì benigna sia per ritornarvi alle mani».

Dopo aver intrattenuto il pubblico con un imbonimento di questo genere, Coppa cominciava una dimostrazione pratica del rimedio. Nel racconto che ci offre Malespini si tratta della sua «Conserva per i denti».

Dopo ch'egli hebbe discorso buono pezza con bellissima e gentilissima maniera, egli aperse una cassa piena di albaregli di vetro, pieni di diverse droghe & ingredienti, facendogli sopra ad uno ad uno una narrativa delle loro qualità e perfezioni. Ponendo le droghe che vi erano dentro in un caldaio posto sopra de' carboni accesi, e dopo che gli hebbe alquanto insieme fatti bollire, egli disse verso gli audienti: «Cotesta, Signori, ella è la più rara e preziosa conserva per e' denti, che possa mai huomo del mondo ritrovare, nè imaginare, laquale io voglio che voi la godiate per amore mio, e per memoria mia, contentandomi io di torre da quelli che non la vorranno in dono il poco, ò assai che parerà.»

Et havendosi fatto arrecare grandissima quantità di vasi di luto mentre ch'egli scorreva in che modo, e per qual cagione l'havessero ad addoperare, i suoi servitori

gli empirono tutti. Poscia con calca e grandissimo concorso, quasi tutti gittando e' danari, che gli vollero dare dentro di un scattolone, miniato tutto d'oro, gli dispensò tutti in un baleno.¹³

La messinscena coppiana, alla quale fa parte integrale la preparazione sul palco del rimedio, ci ricorda la manifattura, in forma spettacolo, della rinomata triaca a Venezia da parte della corporazione degli speciali, sotto l'occhio attento del Collegio dei medici.¹⁴

Quando Jacopo Coppa presentò la supplica per una patente da ciarlatano all'Ufficio della Sanità di Venezia, nel 1560, non propose di vendere né un *Elettuario vitae* (identificato nel discorso dell'Ariosto) né una *Conserva per i denti* (come nel discorso del Malespini), ma un suo *Elettuario mirabile*.¹⁵ A prima vista, anche quest'ultimo nome sembra fare da eco alle stravaganze delle sue comparse sul palco; ma in realtà sia il nome del rimedio sia l'effettivo contenuto somigliavano agli elettuari allora presenti nelle farmacopee ufficiali, cioè in quegli elenchi stampati dei medicinali semplici e composti di cui gli speciali dovevano essere forniti nelle loro botteghe. Il termine «elettuario» non era affatto nuovo alla medicina rinascimentale, visto che derivava dal tardo latino *electuarium* (che poi derivava dall'*ecligmatium* della medicina greco-romana), indicando, in origine, una cosa che veniva leccata. Già dalla fine del Quattrocento gli elettuari erano presenti in diverse consistenze e con diverse funzioni medicamentose, in modo che esistevano anche ottanta elettuari diversi, da quelli morbidi e viscosi a quelli che si potevano ritagliare in pasticche, e da quelli digestivi a quelli analgesici.¹⁶ La varietà di ingredienti che venivano usati nella loro preparazione significava inoltre che potevano essere impiegati a curare una vasta gamma di patologie, secondo le logiche mediche dell'epoca. Grazie anche a questa varietà, gli elettuari rappresentavano una proporzione significativa del numero dei rimedi composti «dati per bocca» che gli speciali componevano e tenevano nelle loro botteghe - quasi un rimedio su quattro.¹⁷

Il fatto che ai ciarlatani venivano rilasciate le patenti per vendere questi medicinali orali, un tipo di medicamento la cui somministrazione ai malati era normalmente riservata ai soli medici, dà l'impressione che fossero, sotto sotto, abbastanza simili a quelli prescritti e lodati dalle autorità mediche. Nei termini della loro composizione, della loro forma e funzione, gli elettuari ciarlataneschi si avvicinavano sufficientemente a quelli venduti dagli speciali da non porre nessuna minaccia né all'autorevolezza della medicina canonica e né alla salute pubblica. E, in effetti, gli ingredienti che si trovavano nell'*Elettuario mirabile* di Coppa, in

¹³ *Ibid.*, 301r-v.

¹⁴ MARIANNE STÖSSL, *Lo spettacolo della triaca: produzione e promozione della «droga divina» a Venezia dal Cinque al Settecento*, Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1983.

¹⁵ Archivio di Stato di Venezia (d'ora in avanti ASV), *Sanità*, b. 730, f. 287v.

¹⁶ LILIANE PLOUVIER, « L'électuaire, un médicament plusieurs fois millénaire », *Scientiarum Historia*, 19 (1993), pp. 108-9.

¹⁷ JEAN-PIERRE BENEZET, *Pharmacie et médicament en Méditerranée occidentale (XIIIe-XVI siècles)*, Parigi, Champion, 1999, p. 588.

contrasto con il nome un po' ampolloso dato al rimedio, erano una più che rispettabile e ortodossa mistura di foglie, semi e fiori d'erbe, con l'aggiunta di qualche spezia, con una base di mastice e di miele.¹⁸

Anche il volantino che Coppa aveva preparato come accompagnamento al rimedio era una cosa piuttosto seria, avendo come scopo quello di descrivere gli usi del rimedio, cosa guariva e come prenderlo, più o meno come quei foglietti che oggi troviamo piegati all'interno delle scatolette dei nostri medicinali - solo che prometteva effetti chiaramente «mirabili». Una porzione del rimedio della grandezza di «una mezza mandorla», presa di mattina a stomaco vuoto, aiuta chi soffre di difetti della memoria. Tenendo la stessa porzione in bocca finché si dissolve, dà «conforto al cervello, rallegra il cuore, procura una facile digestione». Inoltre, il rimedio «allontana la tristezza o la melanconia, purifica il sangue, fortifica le membra, calma le donne in tutte le sofferenze e le infermità che vengono dal ventre». È efficace quando preso nella quantità detta, benché si debba prendere in considerazione anche «la qualità della persona e il tempo dell'anno»; inoltre lo si può accomodare ai bisogni dei giovani e degli anziani. Coppa consiglia il consumo di cibi buoni durante la cura ma sconsiglia l'uso prolungato del rimedio. Lo si deve usare secondo i consigli di «medici eccellenti», che sapranno dare al corpo una buona purga prima di intraprendere la cura, eliminando tutti gli «umori superflui e cattivi» e rendendo l'elettuario ancora più efficace.¹⁹

Ogni aspetto dell'utilizzo, da parte di Coppa, del sistema mediatico dei suoi giorni, visto qui sotto tre prospettive diverse - la supplica alle autorità con volantino ivi allegato, il discorso-imbonimento stampato, la novella letteraria - prefigura le attività di altri ciarlatani italiani che verranno dopo di lui. Vediamo come, paragonando, in termini di contenuto e di approccio, l'*Herbolato* della copia Ariosto-Coppa alle opere di altri ciarlatani italiani, fatte stampare e distribuite da loro durante il Cinque-Seicento.

2. *L'opuscolo del ciarlatano*

L'*Herbolato* fece strada. Sei anni dopo la sua prima pubblicazione, nel 1551, un ciarlatano-erbario ancora poco noto, di nome Leone Tartaglino, fece stampare un opuscolo a Venezia a spese sue. Il libriccino è un misto di trattatello e di raccolta di «segreti» o rimedi medicinali.²⁰ Con esso, Tartaglino cercava di fare sfoggio della sua cultura di gentiluomo dilettante; non seguiva nessuna scuola particolare, né operava per scopo di lucro. Ostenta il suo sapere già dalle prime pagine, che parlano

¹⁸ ASV, *Sanità*, b. 730, f. 287v.

¹⁹ ASV, *Sanità*, b. 730, ff. 287r-v.

²⁰ LEONE TARTAGLINI, *Opera nuova nella quale se contiene la natura dil sonno cioe come lhuomo debba dormire per mantenersi sano con alchuni bellissimi et utilissimi secreti medicinali*, Venezia, Giovanni Padovano, 1551, riportato in MARCELLO BRUSEGAN, a cura di, Fermo, Livi, 1996, pp. 19-34.

del sonno e dei benefici che si possono derivare da esso nella regolamentazione del corpo e nella facilitazione della digestione. Il sonno era, infatti, una delle sei «cose non naturali» che nella medicina galenica erano viste come delle determinanti per lo stato di salute dell'individuo; l'esercizio (il movimento) ne era un'altra, alle quale Tartaglini dedica anche alcune pagine. Poi, senza il minimo preavviso, Tartaglini passa ai «segreti», a cominciare dalla ricetta per un rimedio per i piedi freddi fino a quella per le ferite da coltello. Tra queste due vengono elencati ben diciannove rimedi per le scottature, l'eccessiva perdita di sangue, le scabbie, i flussi corporei, i calli, il mal di stomaco, i morsi di cani arrabbiati. Stranamente, per un ciarlatano, Tartaglini non cerca di pubblicizzare i rimedi suoi (ammesso che li avesse a questa prima fase della sua carriera); non fa neanche un accenno al rimedio che, nel corso di pochi anni, sarebbe diventato la fonte primaria del suo successo, e cioè la polvere corallina per i vermi intestinali.

Tartaglini era originario di Foiano della Chiana, nel granducato toscano, ma era residente a Venezia già da molti anni quando fece stampare il suo opuscolo. Nel luglio del 1563 gli fu rilasciata una patente per la vendita della sua polvere corallina, dall'Ufficio della Sanità di Venezia. Poco più di un mese dopo seguì un «privilegio» decennale per lo stesso rimedio. Tartaglini fu anche nominato sovrintendente ai ciarlatani, con la facoltà di esaminare e di approvare tutti gli «zaratan» che volessero operare a Venezia.²¹ Era una tattica adoperata dalle autorità mediche anche in altre città italiane, come a Mantova e a Siena, quella di incaricare un ciarlatano della sorveglianza degli altri ciarlatani. Certo non un ciarlatano qualsiasi, bensì uno che fosse conosciuto e rispettato, ma un ciarlatano lo stesso. Ciò bastò ad attirare la penna sottile e pungente di Tomaso Garzoni, che disdegnò gli «herbolarii» ai quali fu permesso che diventassero protomedici.²² Bisogna dire a questo punto che il soprannome di Tartaglini era proprio l'«Herbolario».

Nel corso dei due secoli seguenti, molti ciarlatani importanti avrebbero scritto o compilato operette di questo genere, non dissimili dall'*Herbolato* di Ariosto. Portavano un certo prestigio ai loro autori e davano loro la possibilità di mostrare a tutti, tramite la dedica, come fossero altolocate e influenti le loro conoscenze. E, infine, o forse soprattutto, fornivano agli autori-ciarlatani un mezzo molto efficace per pubblicizzare i loro rimedi. Così fece Constantino Saccardino in un'opera del 1621 dove si riportano non solo le testimonianze di alcuni malati e clienti soddisfatti ma i nomi degli stessi notai che le avevano redatte.²³ Nonostante abbiano spesso la

²¹ ASV, *Sanità*, b. 731, ff. 4r., 6v.

²² TOMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi e B. Collina, Torino, Einaudi, 1996, ii, discorso civ, 1192-7.

²³ CONSTANTINO SACCARDINO, *Libro nomato la verità di diverse cose, quale minutamente tratta di molte salutifere operationi spagiriche et chimiche*, Bologna, Moscatelli, 1621. Saccardino fu anche l'autore di un elogio del gran duca Ferdinando I, scritto appena dopo la sua morte, che dedicò a Cosimo II: *Sonetto in morte del Serenissimo Ferdinando Medici Gr. Duca di Toscana dedicato al suo Serenissimo Figliuolo Cosimo Medici Gran Duca di Toscana dall'umilissimo servo di S. A. Costantino Saccardini detto il Dottore* (Florence, 1609). Sulla carriera sfortunata di Saccardino, rimando a CARLO GINZBURG e MARCO FERRARI, *La colombara ha aperto gli occhi*, in «Quaderni storici», 13 (1978), pp. 631-639.

forma di trattatelli, nel contenuto gli opuscoli dei ciarlatani assomigliano ai loro volantini, nel senso che hanno come scopo la descrizione, l'elogio, la vendita di un singolo rimedio. Nei loro opuscoli, i ciarlatani italiani copiavano sia il linguaggio sia l'approccio empirico delle raccolte di «segreti», e copiavano anche molte delle ricette stesse che esse contenevano. In questo modo i segreti, che sono un misto di sapere tecnico, magia, scienza, che forniscono le istruzioni e le tecniche per permettere l'azione diretta sulla natura, diventano accessibili ai più, di poco prezzo, parte della commercializzazione della medicina che ha luogo dal cinquecento in poi.²⁴

3. *Il volantino del ciarlatano: scopi, influenze, linguaggio*

La vendita di medicinali da parte di venditori ambulanti risale ai tempi antichi, mentre il ciarlatanesimo in Italia costituisce un fenomeno storicamente ben distinto, con una sua tipologia precisa. Visto che le autorità mediche potevano fare ben poco per sradicare il fenomeno ciarlatanesco, esse cercavano di regolarlo, iniziando uno scambio culturale che durò alcuni secoli. Infatti, dalla metà del Cinquecento in poi, per poter operare, i ciarlatani dovettero consegnare le loro merci all'ispezione delle autorità mediche e, una volta che esse venivano approvate, i ciarlatani dovevano pagare una tassa per la licenza che dava loro il diritto di montare in banco e venderle. La procedura aveva inizio con la supplica da parte del ciarlatano per poter vendere in pubblico il suo medicinale, indirizzata alle autorità mediche del luogo - cioè o al Protomedicato, o al Collegio dei medici o all'Ufficio della sanità, visto che la competenza variava da Stato in Stato in Italia.

Prima di proseguire è d'obbligo una definizione: cosa intendiamo per la parola «ciarlatano» in questo saggio? Per una risposta, rivolgiamoci agli esperti in materia dell'epoca, i protomedici. Erano proprio i tribunali da loro gestiti, i Protomedicati (o altri tribunali medici come i Collegi dei fisici o i Magistrati di salute) che avevano la competenza e la facoltà di esaminare e di approvare i ciarlatani e i loro medicinali, rilasciando loro le patenti per poter montare in banco nelle piazze. Il vice protomedico di Roma, il dottor Giacomo Giacobelli, fu sintetico: «Le parole ciarlatano e montinbanco vogliono significare quelle persone che compariscano in piazza e vendono alcune cose con trattenimenti e buffoniane»;²⁵ La definizione che ci offre Giacobelli è quasi burocratica nella sua precisione; i ciarlatani sono una realtà accettata, una «professione» o un mestiere riconosciuto, che esiste all'interno di quel

²⁴ MARCO FERRARI, *I segreti medicinali*, in GIUSEPPE ADANI e GASTONE TAMAGNINI, a cura di, *Cultura popolare nell'Emilia Romagna: medicina, erbe e magia*, Milano, Silvana 1981, pp. 82-97; WILLIAM EAMON, *Science and the secrets of nature: books of secrets in medieval and early modern culture*, Princeton, Princeton University Press 1994, trad. it. *La scienza e i segreti della natura. Libri di segreti nella cultura medievale e moderna*, trad. R. Repetti, Genova, ECIG 1999.

²⁵ Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti ASR), *Università*, b. 67, f. 113v.

mondo medico ben regolato sin della prima età moderna. La medicina che offrono i ciarlatani italiani cinquecenteschi non è né una medicina alternativa né un'anti-medicina. Detto questo, però, i ciarlatani sono anche «formatori di spettacoli», secondo la tipologia di Garzoni.²⁶ Sono capacissimi di parlare con due voci: la prima seria, dotta, medica, quando presentano alle autorità mediche le loro suppliche per avere le necessarie patenti; la seconda esagerata, teatrale, imbonitrice, quando mirano a intrattenere il pubblico e vendere i loro medicamenti.

Queste due facce del ciarlatano sono evidenti nei volantini. Ci è difficile immaginare un ciarlatano senza il suo volantino, o come si diceva nell'italiano dell'epoca, «foglio volante», «foglio passeggero» o «foglietto». Sembra che i ciarlatani, per mezzo dei loro volantini, ci parlino direttamente attraverso i secoli.

Ma non dobbiamo immaginare che siano solo i ciarlatani a fare uso dei volantini e degli avvisi per pubblicizzare il loro operato. Li fanno stampare anche i chirurghi e gli speciali. Nel 1583, secondo una testimonianza, il chirurgo Tomaso Cazola mette «fuori in publico certi cartelli in stampa per farsi da le genti conoscere nella sua professione».²⁷ Gli speciali veneziani che vendono la famosa teriaca della città sono un'altra fonte d'ispirazione per i ciarlatani. Due speciali veneziani che preparano e vendono la teriaca nella loro bottega «al segno della Madonna» fanno stampare i loro manifesti in varie lingue, italiano, tedesco, inglese, spagnolo, latino. Il formato di tutti è in ogni caso uguale, prominente la marca registrata dei due speciali, cioè la Madonna nell'atto di benedire che tiene il bambino Gesù in grembo, accompagnato dal leone di s. Marco. Che il loro manifesto abbia un certo successo è dimostrato dal fatto che viene copiato non solo da uno speciale padovano, ma da un ciarlatano, Francesco Puecci di Mantova.²⁸

Visto che stiamo parlando di influenze sui volantini dei ciarlatani, conviene citarne altre tre tra quelle possibili. Le pronosticazioni, i lunari e, più tardi gli almanacchi degli astrologi spesso sono stampati sui cartellini, facilmente appesi sui muri o accanto alle porte per agevolare una lettura tanto frequente quanta fuggiasca. Sia l'impaginazione sia il linguaggio di queste pubblicazioni influenza i ciarlatani. Sono notevoli due ulteriori influenze, a causa del modo in cui mischiano oralità e scrittura, proprio come il volantino del ciarlatano. Per quanta riguarda la prima, si tratta delle dispute universitarie che vengono annunciate tramite i cosiddetti «cartoni» affissi.²⁹ La disputa stampata serve a stimolare sia il dibattito pubblico che deve aver luogo sia la notorietà di chi la promuove.

²⁶ GARZONI, *Piazza universale* cit.

²⁷ ASV, *Santi'Uffizio*, b. 50, «Tomaso Cazola», cit. in X. VON TIPPELSKIRCH, *Lettrici e lettori sospetti davanti al tribunale dell'Inquisizione nella Venezia post-tridentina*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 115 (2003), p. 319 n. 11.

²⁸ Archivio di Stato di Padova, *Sanità*, b. 150, «Processo c. Ubaldo Camarini speciale in Padova», ff. 261-357.

²⁹ RICCARDO AVALLONE, *Le «Disputationes» della Scuola medica salernitana nel Seicento*, in AA. VV., *Salerno e il Principato Citra nell'età moderna (secoli XVI-XIX)*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1985, pp. 929-954.

Un'ulteriore influenza sui volantini dei ciarlatani, sia nella loro forma sia nella loro funzione, sono gli avvisi ed editti emanati dalle autorità, affissi «nei soliti posti» della città, per essere letti e consultati, cosa che imitano i ciarlatani quando affiggono i loro volantini e manifesti alle porte della città, sui muri, sotto i porticati, sulle colonne, ai mercati. Ma gli editti sono anche «gridati», secondo un'usanza antica, accompagnati dalle fanfare di corni e tamburi; e così fanno anche certi ciarlatani, che «recitano» i loro volantini. Il volantino ha il potere di aumentare sia la durata sia la diffusione dello spettacolo pubblico del ciarlatano, portando le sue parole nelle case e nelle botteghe, indipendentemente dalla presenza fisica del ciarlatano.

Il volantino che sopravvive negli archivi e nelle biblioteche non è opera della fantasia sfrenata del ciarlatano ma frutto di una procedura regolata più o meno accuratamente dalle autorità mediche. Si consegna il proprio volantino alle autorità prima di poterlo distribuire, come parte integrante della procedura per ottenere il rilascio della patente. Nel 1612, il Protomedicato di Roma fa stampare un editto dalla Camera Apostolica, con l'intento di delimitare lo spettacolo visivo dei ciarlatani, come anche il linguaggio «esagerato» dei loro volantini.³⁰ Tuttavia il Protomedicato obbliga ogni ciarlatano ad accompagnare il suo rimedio proprio con un volantino stampato. Un altro editto di sei anni dopo ricorda ai ciarlatani che, oltre alla necessità di ottenere la solita patente, non devono dispensare medicinali «senza le ricette, che dichiarino a che sorte di mali siano buoni detti rimedii, acciò non si vendi una cosa per un'altra e che non si medichi un male per un altro».³¹ Qui vediamo l'uso della parola «ricetta», nel senso di una descrizione di come far beneficio della medicina e di come prenderla (e non nel senso di una guida a come prepararla).

Il volantino del ciarlatano non è quindi solo una forma di pubblicità, ma è anche un accompagnamento obbligatorio a ogni vendita del suo medicamento, soprattutto quando il rimedio si prende «per bocca», essendo la medicina interna di norma riservata ai soli medici. E non si può semplicemente far ristampare un vecchio volantino, ma si deve consegnarlo alle autorità una seconda volta, visto che questi si vogliono assicurare che non si inseriscano cambiamenti di nascosto. Questa insistenza da parte delle autorità non ci deve sorprendere se la vediamo nel suo giusto contesto della sorveglianza e della regolamentazione di altri mestieri e delle informazioni stampate che essi devono affiggere per il beneficio della clientela. Spiega, inoltre, perché alcuni dei volantini dei ciarlatani sono molto sobri e schietti in apparenza.

Il «tipico» volantino del ciarlatano italiano consiste in cinque elementi o sezioni diverse. Esso comincia con (1) un titolo più o meno lungo che introduce al lettore il

³⁰ ASR, *Università*, b. 23, vi, «Decretum Ill.mi et Rev.mi D. Petri Cardinalis Aldobrandinis S.R.E. Camerarij, super reformatione privilegiorum circulatoribus concessorum et modo eadem in posterum concedendi», 14/8/1612.

³¹ ASR, *Università*, b. 23, ix, «Bando del Protomedico contro i venditori di olij, balsami, unguenti, empiastri, profumi», 1618.

ciarlatano e il suo rimedio (o rimedi), prima di passare (2) all'elenco dei mali guariti dal rimedio, che occupa gran parte del testo. Segue (3) un breve riferimento ai dosaggi e (4) un elenco delle credenziali del ciarlatano, che prende la forma delle patenti e dei «privilegi» rilasciati, ma alcune volte raccontano delle guarigioni «illustri» operate dal ciarlatano grazie al suo rimedio. I quattro elementi si possono presentare divisi in diverse sezioni del volantino, ma più spesso il testo si divide in una serie di capoversi, mentre nella forma più semplice il tutto è contenuto in un singolo blocco di testo.

Nella prima sezione i ciarlatani ritengono opportuno di introdursi al pubblico, fornendo nome, soprannome, luogo d'origine ed eventuali titoli, spesso in stampatello. I volantini danno luogo a una pletora di titoli, medici e nobiliari, genuini e inventati, quando i ciarlatani vogliono dare l'impressione di essere più altolocati nella società. In questa prima sezione possono accennare alle loro credenziali (se non ce la fanno ad aspettare la fine del testo); ed è qui che fanno l'elenco di eventuali «privilegi» o riconoscimenti ufficiali, tanto per impaurire eventuali imitatori quanto per sottolineare il prestigio del medicamento.

Alcuni volantini hanno un breve prologo, una presentazione dove il ciarlatano vuole colpire il pubblico con il suo sapere. Certo non possono dedicare lo stesso spazio al prologo che occupa nell'*Herbolato*, ma è qui che i ciarlatani possono filosofare brevemente sulla malattia e sulla guarigione, in generale, prima di passare alle virtù salvifiche del loro rimedio, in particolare. Il prologo serve a introdurre l'elemento chiave del testo, la seconda sezione, dove i ciarlatani forniscono le informazioni sulle malattie guarite dal loro rimedio.

Anche in questa seconda sezione c'è una chiara somiglianza con lo stile dell'*Herbolato*. Nonostante il testo dei volantini mostri aspetti retorici del «linguaggio del mercato» bakhtiniano, con le sue ripetizioni, le sue enumerazioni, i suoi superlativi,³² in verità c'è ben poco che deriva direttamente dalla tradizione popolare. I ciarlatani italiani non cercano di unirsi o di assomigliare al basso pubblico, ma scrivono e parlano un linguaggio colto che non sempre viene compreso da tutto il pubblico.³³ I ciarlatani vogliono almeno dare l'impressione di essere partecipi del sapere dotto. In un periodo in cui la lingua italiana è ancora riservata ad ambienti letterari e di corte, conosciuta e usata da una piccolissima minoranza di persone colte, i ciarlatani scrivono i loro volantini esclusivamente in italiano, e non nei vernacoli che sono impiegati nella comunicazione quotidiana. I ciarlatani, almeno nei loro scritti, sono più seri dei loro «colleghi» nel teatro, i comici della commedia dell'arte, che sperimentano con l'uso dei dialetti regionali per ottenere effetti stilistici e comici. Nella loro ricerca di serietà, i ciarlatani assomigliano ai

³² MIKHAIL BAKHTIN, *Rabelais and his world*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 145-195. Trad. it. MIKHAIL BAKHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

³³ Come ha scritto MATTHEW RAMSEY a proposito dei ciarlatani francesi, nel suo studio *Professional and popular medicine in France, 1770-1830: the social world of medical practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 145.

predicatori dell'epoca, che adoperano l'italiano, con scopi di uniformità e di comprensibilità, che accompagna una nozione diffusa sulla superiorità estetica dell'italiano. Certo, gli oratori sacri cercano di rendere il loro messaggio «popolare», ma non usano mai la lingua del popolo, ovunque essi si trovino.³⁴

I volantini dei ciarlatani cercano di darsi un'apparenza dotta in altri modi, per esempio usando espressioni latine o facendo riferimenti ai testi dell'antichità. I termini che usano per descrivere le malattie sono quelli della medicina ortodossa e dotta, quasi mai quelli popolari o dialettali. Il sapere presente nei volantini appartiene a quello della filosofia naturale e della medicina dell'epoca. Il linguaggio usato dai ciarlatani è coerente con le dottrine galeniche e umorali che ancora dominano, dove si parla degli «humori freddi, humidi e ventosi», dei veleni «vivi e morti», e delle febbri - quest'ultime qualificate come quotidiane, terziane, quartane, pestifere, maligne, e così via. È noto come i ciarlatani semplificano le correnti mediche dell'epoca, ma non arrivano a proporre un sistema terapeutico o concetto del corpo malato alternativo, né cercano di farlo. Lo stesso concetto che un singolo rimedio possa guarire una molteplicità di mali, spesso ritenuto lo stereotipo del medicamento ciarlatanesco, è, infatti, basato sulle teorie umoralistiche. E le asserzioni fatte dai ciarlatani, apparentemente assurde, che un loro medicamento è «mirabile», «infallibile», «divino», sono già state fatte per la teriaca da parte dei medici canonici. Se è vero che i ciarlatani italiani sono i sinceri ammiratori e imitatori dell'erudizione medica canonica, è anche vero che, più delle loro conoscenze impariate dai libri, essi vogliono fare sfoggio delle loro esperienze di vita, frutto dei numerosi viaggi intrapresi e degli esperimenti compiuti, seguendo le orme del nostro *Herbolato*. Nei loro volantini evidenziano l'elemento esotico, anche se lo fanno molto di meno di quanto le autorità mediche temono. Il ciarlatano, dal palco, si offre al pubblico come un filosofo, un uomo libero, un ricercatore dei misteri e dei segreti della natura. S'inserisce nell'economia «morale» dell'epoca, dichiarando di non operare per lo sporco guadagno ma per il bene pubblico, in particolar modo per il bene dei poveri. La realtà era un'altra, visto che i ciarlatani dovevano pure in qualche modo campare.

Una terza sezione dei volantini dei ciarlatani italiani, che tratta dei dosaggi, è standardizzata. Questo perché i medicinali presi per via orale sono somministrati in maniera molto simile tra loro. Rimedi esterni, come balsami e oli, sono da applicare caldi, spalmati sulla parte afflitta del corpo e poi coperti con dei panni caldi; quelli interni, come gli elettuari, sono da prendere sciolti nel brodo o nel vino. I ciarlatani offrono delle variazioni nelle dosi, secondo l'età e il temperamento del malato, che sono forse una risposta alle richieste per le terapie individualizzate della tradizione galenica. Però queste variazioni sono molto semplificate, limitate come sono ai bambini, ai più corpulenti e ad altri «tipi» di persona. Infatti, questa semplificazione, o snellimento, delle complessità del sistema medico galenico si rivela una tecnica efficace di commercializzazione.

³⁴ CARRIE NORMAN, *The social history of preaching: Italy*, in L. TAYLOR, a cura di, *Preachers and people in the Reformations and early modern period*, Leida, Brill 2001, pp. 151, 154.

La quarta sezione del volantino, che riguarda le credenziali del ciarlatano, gli dà la possibilità di fare sfoggio del suo riconoscimento da parte dei medici e delle autorità mediche, e di nominare un eventuale mecenate aristocratico o un'approvazione principesca. Nelle rappresentazioni artistiche e letterarie coeve dei ciarlatani in banco, c'è quasi sempre un diploma, un certificato, un «privilegio» bene in vista. Nei loro volantini, ci sono due modi di comunicare queste informazioni, o implicitamente, attraverso la sistemazione di stemmi pertinenti in alto al volantino, o esplicitamente, con la lista di tutte le autorità, italiane e straniere, che hanno rilasciato patenti e privilegi. Queste affermazioni, per la maggior parte, non sembrano essere false, come dimostrano le diverse patenti che sono riuscito a registrare per ogni ciarlatano del mio database;³⁵ il più delle volte un ciarlatano ha il riconoscimento e la legittimazione di cui si vanta. D'alto canto c'è una tendenza all'esagerazione, visto che il ciarlatano non tralascia mai di fare notare una qualche carica che ha ricoperto, un'università che ha frequentato (pur brevemente) o altra formazione che ha fatto. Ogni legame con la medicina ortodossa serve per reclamizzare il prodotto. Infine, il ciarlatano non deve tacere delle guarigioni illustri compiute dal suo rimedio.

4. Conclusioni

Gli opuscoli e i volantini dei ciarlatani italiani costituiscono quindi un genere letterario riconoscibile, testimonianza della cultura linguistica e medica dei ciarlatani.³⁶ È un genere cui appartiene anche l'*Herbolato*. Sono tanto importanti il linguaggio, la presentazione e lo stile dei volantini quanto il loro contenuto. Testimoniano l'interfaccia tra i vari mezzi di comunicazione durante l'età moderna e danno un'idea degli imbonimenti e dei discorsi offerti al pubblico dal palco, come abbiamo visto con l'esempio di Jacopo Coppa. L'interfaccia tra la stampa e l'oralità spiega alcuni aspetti dei volantini, come ad esempio la tendenza del ciarlatano a rivolgersi direttamente ai lettori-ascoltatori, una strategia impiegata anche dai comici della commedia dell'arte, dai drammaturghi e, più tardi, dai compositori (o librettisti) nelle loro opere liriche. Spiega l'uso da parte dei ciarlatani della ripetizione, particolarmente di certe frasi chiave e di repertorio, che non va visto come un segno di inferiorità nello scrittore, ma come un metodo utile per permettere che il pubblico segua il discorso, il racconto, la predica, e comprenda il messaggio. Lo stesso contrasto è apparente nel teatro comico dell'epoca: nella sua variante

³⁵ Il database, che contiene i dati su più di 1.300 ciarlatani italiani e su circa 300 rimedi diversi, è consultabile al sito dell'UK Data Archive, all'indirizzo www.data-archive.ac.uk, «SN5800: Italian Charlatans Database, 1550-1800».

³⁶ MATTHEW RAMSEY, *Professional and popular* cit., pp. 135-146; ROY PORTER, *The language of quackery in England, 1660-1800*, in PETER BURKE e ROY PORTER, a cura di, *The social history of language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 73-103.

letteraria, da leggere come da recitare, la circolarità e la ripetizione sono da evitare come difetti stilistici, ma i comici della commedia dell'arte sanno bene, per contro, che il contenuto anche scioccamente ripetitivo può funzionare benissimo sul palco.³⁷

Non sorprende che le opere a stampa dei ciarlatani italiani seguano le mode retoriche in voga durante il Cinque e Seicento (e anche oltre); stupisce piuttosto la forte presenza di elementi di continuità. I ciarlatani operano all'interno di un genere che cambia poco, con gli stessi fini pubblicitari e lo stesso pubblico, basandosi su una specie di «macrotesto». Per secoli i ciarlatani si copiano tra di loro, gli uni modificando e adattando i testi degli altri, e ogni tanto aggiornandoli con elementi nuovi o individualistici: il «microtesto». Due (o più) ciarlatani che vendono rimedi identici tendono a produrre volantini identici, o almeno molto simili. Dall'*Herbolato* in poi, la pubblicità dei ciarlatani, nella forma come nel contenuto, nello stile come nel linguaggio, nell'approccio come nell'intento, cambia poco.

³⁷ RICHARD ANDREWS, *Scripts and scenarios: the performance of comedy in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 181-182.

NATALIA LECLERC

LA FIGURE DU JOUEUR DANS *LE PAGE DISGRACIE*:
DIVERTISSEMENT
ET REMISE EN QUESTION DE L'ORDRE ETABLI

Parmi les figures qui s'imposent à l'esprit lorsqu'on évoque la notion d'*otium* apparaît celle du joueur. Toutefois, s'il est vrai qu'il participe de la sphère du loisir, on peut d'abord mal voir en quoi un innocent joueur de dés ou de cartes pourrait relever de la marginalité, de l'anti-culture. En effet, si l'on envisage le joueur dans l'optique anthropologique, celle bien connue de Roger Caillois dans *Les Jeux et les hommes*, et de Johann Huizinga dans *Homo ludens*, le jeu est une activité gratuite, désintéressée, et détachée du monde de la vie courante. Ce dernier point n'est pas du tout analysé par ces anthropologues comme un facteur de marginalité. Pourtant, le jeu se joue dans une sphère qui n'est pas celle de la vie quotidienne, peut-être une forme de marge. De sphère parallèle à sphère d'opposition, le franchissement est tentant.

Du reste, et notamment en littérature, les joueurs ne sont jamais ou ne sont que rarement conformes à ce modèle anthropologique. En littérature, ils sont passionnés, perdent et se perdent au jeu, où ils jouent souvent plus que leur argent. Les 19e et 20e siècles proposent des figures abouties de pratiques tragiques du jeu, mais en 1643, avec le roman de Tristan l'Hermitte, nous sommes déjà dans une configuration ludique où le jeu est loin d'être un simple divertissement.

Lorsqu'en 1642, Tristan entreprend de raconter sa jeunesse, il est attaché à Gaston d'Orléans, frère du roi, seigneur intrigant et fantasque. Rétrospectivement, ce choix apparaît comme une erreur, puisqu'il conduit Tristan dans la guerre, la fuite. Mais la vie de Tristan est aussi parsemée d'échecs en raison de son inadaptation même à la vie de cour, qui ne le convainc pas. Les propos de l'abbé Olivet résument ainsi son existence: «Tout ce qu'on sait, c'est qu'étant poète, joueur de profession, et gentilhomme de Gaston, duc d'Orléans, aucun de ces trois métiers ne l'enrichit».¹ Sans conclure à une quelconque marginalité de Tristan l'Hermitte, Jean Serroy voit dans ces trois activités une attitude commune, celle du «*détachement*»,

¹ JEAN SERROY, préface au *Page disgracié*, Presses Universitaires de Grenoble, coll. «Bibliothèque de l'imaginaire», série «Romanesque», 1980, p. 8.

avec lequel il regarde la cour, les Grands, la monarchie, en train de se muer en pouvoir autoritaire. Ainsi le choix d'écrire correspondrait à une prise de distance avec la réalité, ce qui rejoint l'hommage rendu par Cyrano à Tristan: «C'est le seul poète, le seul philosophe et le seul homme libre que vous ayez».² Cette liberté qui confine à la solitude peut être reliée à sa passion du jeu, façon de vivre dans un univers différent. Dans la sphère du jeu, le hasard tient lieu de destin, et sa paradoxale nécessité permet d'échapper aux contingences de la vie. Ainsi, la désillusion dont les spécialistes de Tristan rendent compte ne se limite pas au domaine social: elle atteint la sphère existentielle. Derrière ses plaintes «se profile peu à peu l'homme qui découvre l'instabilité et le néant de sa condition».³ Le jeu imite cette instabilité et cette vanité.

Or le jeu est un thème important du *Page disgracié*. Rédigé à la première personne, ce roman raconte la jeunesse d'un page, puis son itinéraire mouvementé, lorsqu'il quitte son maître, fait un long voyage en passant par divers pays, tombe amoureux, et est victime d'un rival qui l'incite à nouveau à fuir. Dans ce parcours, la passion du jeu de hasard n'est ni fortuite ni seulement illustrative; elle a une signification liée à la vision du destin du personnage. Mais j'aimerais aussi montrer qu'en jouant, le personnage ne se contente pas de se soumettre à la fortune: il remet aussi en question l'ordre établi, en proposant, à la place de la société organisée par la naissance, la vision d'un ordre social soumis à l'aléatoire. Certes, le hasard joue un rôle souvent désespérant, mais la portée comique de certaines scènes de jeu montre aussi la charge potentiellement subversive de ce thème. La tension entre comique et tragique, qui apparaît notamment à l'occasion des scènes de jeu dans ce roman, structure la réflexion sur l'ordre social établi et sa remise en question.

I. La place du roman de Tristan L'Hermite dans le genre romanesque

1. Le roman d'un marginal ?

J'aborderai d'abord l'examen de cette tension par quelques remarques sur l'histoire du genre romanesque. *Le Page disgracié* s'inscrit dans la veine du roman dit comique. Malgré la mélancolie qui le baigne, le narrateur y propose, entre autres, des descriptions de mœurs et des passages «réalistes», au sens de l'époque. En s'exprimant à la première personne, il place cette œuvre sous l'inspiration de l'autobiographie picaresque. En effet, si les histoires «comiques» continuent la tradition d'Apulée, de Pétrone, des fabliaux ou encore de Rabelais, elles sont surtout influ-

² JEAN SERROY, *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 11.

encées par ce mouvement, initié en France par la traduction de *Lazarillo de Tormes* en 1561 puis en 1601. Jean Sgard parle pour *Le Page* de «picaresque à la française: la méditation morale sur une succession d'expériences malheureuses, parfois comiques, mais toujours décevantes, le long d'un itinéraire aléatoire». ⁴ Ce dernier adjectif retient toute notre attention dans le cadre de cette réflexion.

Le thème du jeu n'est pas particulièrement un topos de la littérature picaresque. Toutefois, le rattachement à cette veine donne des éléments de compréhension sur la présence de ce thème du jeu dans l'œuvre. La veine picaresque correspond en effet à l'image d'une époque instable, dans laquelle le picaro affronte des dangers et subit de constants renversements de fortune. Le narrateur fait part de sa découverte du monde et de son apprentissage de l'existence. Cette concentration sur un sujet racontant sa propre histoire participe d'une montée de l'individualisme, d'une conception de la personne dans le réseau social, qui a une signification particulière dans le cadre d'une réflexion sur le jeu et le rattache à la problématique de la marginalité. Dans le jeu, le sujet est à lui-même son propre marginal. Le fait de jouer situe le sujet dans une situation limite, en marge de lui-même. Il vit d'autant moins ancrée dans la vie quotidienne, qu'il affronte son destin. Son acte a une portée véritablement métaphysique.

La fragmentation du moi est aussi dramatisée par les nombreux voyages du narrateur, qui traverse la France, l'Angleterre, l'Écosse et la Norvège. Le voyage, qui s'inscrit dans la veine picaresque, occasionne de nombreuses ruptures. La discontinuité n'est pas seulement signifiée par ses nombreux départs, mais aussi par la composition même du roman, en très nombreux et très courts chapitres, ce dont le page lui-même se justifie. ⁵ La première personne donne certes une illusion d'unité, mais qui se révèle peut-être impossible. Dans ce déplacement constant, le moi peut se trouver en marge de lui-même.

2. Un roman marginal ?

Enfin, le roman d'inspiration picaresque, et plus généralement le roman comique, sont eux-mêmes d'autant plus marginaux qu'ils se construisent en opposition au roman héroïque qui s'était imposé jusque là comme type représentatif du genre romanesque. Ils refusent l'idéalisation qui caractérise ces récits, et envisagent l'univers sous des aspects parfois triviaux. *Le Page* est tout aussi éloigné des univers idylliques des romans de bergers. S'écrivant contre *L'Astrée*, contre le genre romanesque officiel qu'est le roman pastoral, le roman comique est un anti-roman, qui réalise «le paradoxe d'inscrire le refus du romanesque à l'intérieur même de

⁴ JEAN SGARD, *Le Roman français à l'âge classique, 1600-1800*, Le Livre de Poche, «Références», 2000, p. 43.

⁵ «J'ai divisé toute cette histoire en petits chapitres, de peur de vous être ennuyeux par un trop long discours, et pour vous faciliter le moyen de me laisser en tous les lieux où je pourrai vous être moins agréable », p. 24. Le narrateur programme lui-même les interruptions de lecture.

l'espace traditionnel du roman». ⁶ La marginalité n'est pas alors située sur une marge extérieure, mais constitue un bastion de résistance à l'intérieur même du genre romanesque. Au sein du genre romanesque, lui-même subalterne, les histoires comiques se situent en bas de l'échelle. Ce statut marginal a deux conséquences: d'une part, des écrivains choisissent ce genre romanesque pour la fantaisie qu'il permet; d'autre part, et Tristan fait partie de cette deuxième voie, son absence de reconnaissance officielle fait que «ce roman "dissident" attire aussi tous les francs-tireurs de la littérature». ⁷ *Le Page disgracié* est donc indissociable d'une réflexion sur le genre. Ce roman est composé de trois parties distinctes, qui ne correspondent pas seulement à un découpage chronologique, mais aussi à trois formes narratives différentes, chacune trouvant son aboutissement dans l'histoire comique. Je présenterai rapidement ces trois parties en m'intéressant surtout à celles qui concernent le thème du jeu et son articulation avec le genre de l'histoire comique.

La première partie est un recueil de facéties. L'enfance du page, en compagnie du prince auquel il est attaché, est fait d'espiègleries innocentes, qui ne relèvent pas vraiment de la marginalité! Mais progressivement, ces dernières sont perçues comme des entorses à la loi morale, dont le précepteur est le représentant inflexible. La passion du jeu naît chez le page justement à cette époque, et l'oblige à trouver des subterfuges pour cacher ses petits délits au précepteur. La facétie cède la place au cauchemar, puis au drame avec un épisode de duel. Du monde de l'enfance, le page passe au monde de l'adulte et à la réalité sociale. Dans cette description de la structure du roman, Jean Serroy rappelle que l'univers fabuleux de l'enfance est marqué par l'impression que tout est possible et permis, alors que la réalité «lui impose sa loi». ⁸ Je mettrai cette analyse en rapport avec le thème du jeu, qui par sa structure même, propose un univers où tout est possible; on peut se demander si, en ne se débarrassant jamais de sa passion pour le jeu, le page peut quitter l'univers de l'enfance. Peut-être reste-t-il toujours en marge de l'univers des adultes, de l'univers de la réalité. La confrontation avec le monde réel réduit brusquement la potentialité que présente le monde de l'enfance, mais la passion du jeu permettrait de conserver une part du paradis perdu où «tout est possible».

Le roman suit cette évolution dans son écriture même: la jeunesse facétieuse laisse place à la vie adulte, à la confrontation au réel, qui est aussi l'occasion de voir naître un personnage véritablement romanesque. Le conte cède la place au roman comique, roman du réel et de l'individu. Un double mouvement peut être décelé: d'une part, avec l'abandon du domaine de l'enfance et le passage au roman, tout n'est plus possible. Mais d'autre part, le roman lui-même étend le champ des possibles par rapport à la réalité. En même temps qu'il ouvre des perspectives, la narration elle-même les restreint au fur et à mesure de son avancée. Cette dynamique est aussi celle de l'activité ludique. Virtuellement, tout est possible et le jeu représente cette infinie ouverture; mais dès lors que le jeu s'engage, les possibilités

⁶ MAURICE LEVER, *Le Roman français au 17^{ème} siècle*, PUF, «Littératures modernes», 1981, p. 83.

⁷ *Ibid.*

⁸ JEAN SERROY, *op. cit.*, p. 17.

se restreignent et conduisent à un résultat qui s'impose dans toute sa nécessité et sa brutalité.

Dans la deuxième partie, le jeu disparaît presque complètement: le narrateur ne joue pas du tout, à l'exception de petits jeux innocents dans le cadre de son idylle.⁹ Elle est consacrée à l'adolescence et ses passions; les contes facétieux cèdent la place au roman d'amour. Mais sur ce chemin initiatique, et avant le roman d'amour, le narrateur a rencontré un alchimiste qui lui a promis la pierre philosophale. Ce personnage ne fait qu'une brève apparition mais organise toute cette partie du roman, suspendue à son attente. Il me semble que l'on peut voir, encore une fois, une dramatisation du possible: l'alchimiste est le possible qui ne se réalise jamais littérairement, ce qui est d'autant plus fâcheux qu'il promet la recette pour obtenir tous les possibles. Cette partie apporte l'idée que quelque chose d'autre que la réalité est possible, idée qui a sa charge de contestation.

Enfin, après ce roman d'amour en bonne et due forme, avec tous les épisodes attendus, la réalité revient en force. Le page s'échappe de la tour où les machinations de son rival l'ont enfermé et fuit vers la France dans la déception. Au roman sentimental succède le véritable roman comique, que Jean Serroy propose même de qualifier de «picaresque».¹⁰ Cette dernière partie est dominée par la mélancolie, la lutte contre un ennui pesant, par le désenchantement, qui se résout dans la narration.

Dans le contexte de cette réflexion sur le possible, le thème du jeu s'associe aussi à une réflexion cosmologique. Le thème de la Fortune est fondamental dans le roman.

II. *Le thème du jeu et son rapport à la cosmologie de la Fortune*

1. Une existence gouvernée par l'aléatoire ?

Le Page disgracié voit alterner les passages strictement narratifs avec des passages relevant de la réflexion générale, et qui prennent alors la forme de maximes. Certains passages théoriques concernent la conception que le narrateur propose de la Fortune et de la Providence.

⁹ «S'il arrivait quelquefois que ma maîtresse voulût jouer à une élection de serviteurs, qui se fait par sort avec des brins d'herbe [...]», p. 115; «nous nous entretenions de notre amour ou nous divertissions à mille petits jeux de son invention ou de la mienne», p. 122.

¹⁰ JEAN SERROY, *op. cit.*, p. 18.

Le premier chapitre, que le narrateur intitule d'ailleurs «*prélude*», place le roman sous le signe des revers de fortune, terme qui apparaît dès la première phrase.¹¹

Je n'écris pas un poème illustre, où je me veuille introduire comme un Héros; je trace une histoire déplorable, où je ne parais que comme un objet de pitié, et comme un jouet de passions, des astres et de la Fortune. La Fable ne fera point éclater ici ses ornements avec pompe; la Vérité s'y présentera seulement si mal habillée qu'on pourra dire qu'elle est toute nue.¹²

Si le sujet est soumis à la Fortune, le démon du jeu traduit un défi au hasard: certes, le sort accable le narrateur, et le jeu, souvent perdant, est l'illustration concrète de cet acharnement, mais l'activité ludique est aussi un moyen pour l'individu de prendre son destin en main. Face à cette toute-puissance du sort, le sujet joueur essaie d'agir, de ne pas rester sous cette emprise. Le jeu est une façon de dépasser les frontières du possible humain, de réaliser des actes qui ne sont *a priori* pas prévus par le champ potentiel où l'homme se meut. Dans la deuxième section, la promesse de la toute-puissance magique et alchimique remplace les promesses que le jeu peut faire miroiter. Par le jeu, mais aussi par la magie et l'alchimie, le sujet se fait marginal, mais en dépassant la condition humaine, en se positionnant dans une marge au-delà.

2. Une existence gouvernée par la Providence ?

Le narrateur fait régulièrement référence à l'astrologie. Dans la cosmologie de son époque, en effet, l'existence humaine est gouvernée par la providence divine aussi bien que par les planètes. Cette providence n'est pas contradictoire avec la fortune: l'existence suit son cours général, donné par une instance transcendante, mais est aussi rythmée par des événements particuliers, qui sont des bonnes ou des mauvaises fortunes.

La position du narrateur sur l'astrologie mérite d'être mentionnée: non seulement elle permet de comprendre la vision du monde proposée par le narrateur mais de plus, l'univers de la magie et des astres n'est pas sans rapport avec celui du jeu. Après avoir récapitulé les influences diverses de Mercure, du Soleil et de Vénus, il écrit: «Je crois que cette première impression des astres laisse des caractères au naturel qui sont difficiles à effacer, et que s'ils ne forcent jamais, au moins ils inclinent sans cesse».¹³ Il apprécie ensuite une philosophie et une sagesse assez

¹¹ «Cher Thirinte, je connais bien que ma résistance est inutile, et que vous voulez absolument savoir tout le cours de ma vie, et quelles ont été jusqu'ici les postures de ma fortune», TRISTAN L'HERMITE, *Le Page disgracié*, Gallimard, «Folio», 1994, p. 23.

¹² TRISTAN L'HERMITE, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹³ *Ibid.*, pp. 25-26.

puissantes pour combattre les ennemis naturels que sont les passions et les inclinaisons. En d'autres termes, l'éducation, l'acquis, est là pour influencer l'inné, ce que la nature nous a donné. La liberté de l'homme semble sauve.

Mais cette liberté peut aussi se retourner en danger, faille par laquelle le démon du jeu prend possession du narrateur: «la jeunesse, encline aux licences, est si sujette à prendre de mauvaises habitudes qu'il ne faut rien pour la corrompre».¹⁴ Ainsi, le roman accorde à la liberté humaine une place périlleuse. Le monde semble tourner sans l'homme, être régi par une inconstance sur laquelle il n'a aucune prise. L'homme est un fétu, dont la faiblesse et la fragilité sont mises en avant; il est un jouet, que sa passivité prive de toute action volontaire. L'amie du narrateur lui rappelle «la fragilité des choses du monde, et le peu d'assurance qu'on devait établir sur la vie des hommes».¹⁵ L'image de la roue de la Fortune apparaît lorsque le narrateur constate son passage au «faîte du bonheur dans un si profond abîme de douleurs».¹⁶ Le peu de liberté dont l'homme dispose le conduit à sa perte.

Qu'en est-il donc de la contestation, de la remise en cause ? Est-ce à dire que ce roman comique voit triompher la fatalité ?

III. *La passion du jeu – une passion fatale ?*

1. Une phénoménologie et une description clinique du jeu

Bien que le jeu soit une passion funeste, il me semble porter le germe d'une remise en cause. Certes, le narrateur est soumis à son emprise, mais par le jeu, le page dérange l'ordre établi.

Une grande place est accordée dans le roman à la phénoménologie du jeu. Le narrateur raconte très précisément dans le chapitre V comment il est gagné par cette passion. Conformément à la condamnation morale à laquelle le jeu est sujet depuis l'Antiquité et encore à cette époque, le narrateur est initié au jeu par un autre page, «malicieux», «fripon», «mauvais démon travesti».¹⁷ La connotation diabolique est très forte. Le page en lui-même n'est pas tant responsable qu'il est «l'organe dont se sert mon mauvais génie pour me tenter et me détruire»;¹⁸ il enseigne au narrateur les «subtils préceptes d'un art qui ne tend qu'à damner les âmes».¹⁹ L'engrenage fatal suit son cours: le narrateur perd son argent, joue toujours plus pour essayer de

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

le regagner, «trompeuse et folle espérance»,²⁰ jusqu'à ce que le mal soit ancré comme une mauvaise plante.²¹

On retrouve cette dimension dans le chapitre XV, qui réécrit le *topos* de la tentation. Le narrateur est de passage dans une abbaye. Les moines, à qui le narrateur a confié sa faiblesse pour le jeu, le mettent à l'épreuve par le biais d'un garçon que le narrateur qualifie de «démon», soulignant l'intertexte biblique. Celui-ci propose d'abord au page une visite au cabaret, puis les services d'une belle servante, et enfin une partie de dés. Si les deux premières tentations restent verbales, la troisième est appuyée par la vue des dés et des pistoles. L'effet physique est immédiat: «je fus tout ému à la vue de ces maudits petits cubes».²² Toutefois, le narrateur réussit l'épreuve, repousse la tentation, et s'aperçoit à ce moment qu'un moine espionne ce coup monté. Bien que cette tentation ait été montée dans le but d'éprouver sa vertu, le narrateur a vraiment été victime d'une machination. Sa vertu est récompensée par une bourse contenant une centaine de francs. Pourtant, elle n'est guère tenace, puisque dès le chapitre XVIII, le page perd tout son argent, ayant rencontré «par malheur» un joueur de sa connaissance, qui le soumet à nouveau à la «tentation».²³

Toujours dans la perspective de sa présentation phénoménologique, revenons à la naissance de cette passion. Dans l'ensemble du roman, le narrateur est soumis à trois passions différentes, dont le narrateur montre l'agencement: celle du jeu, celle des livres, dès son plus jeune âge, et celle de l'amour. Elles vont systématiquement par deux. La passion du jeu, lorsqu'elle naît, provoque un mouvement intéressant. En effet, jusque là élève appliqué, le page voit cette passion venir déloger celle de l'étude, si bien que les dés et les cartes prennent symboliquement place dans son écritoire et que son étude est matériellement et psychologiquement entravée par le jeu.²⁴ Ainsi, ne parvenant plus à appliquer son esprit à des lectures sérieuses, le page se tourne vers des «contes frivoles», et sa mémoire prodigieuse le transforme en «vivant répertoire des romans et des contes fabuleux», de telle sorte qu'il devient connu, à la Cour, pour le divertissement qu'il est capable d'apporter en charmant son auditoire. Cette quasi mise en abyme me semble fondamentale pour mettre en valeur les rapports entre narration et jeu. Tous deux constituent un «divertissement» permettant de «perdre son temps»,²⁵ et sont liés à la qualité de celui-ci. Le jeu le conduit à la narration, peut-être plus tard à l'écriture. Le jeu, activité marginale, s'inscrit dans le roman comique, roman marginal.

²⁰ *Ibid.*

²¹ «le mal était déjà trop enraciné», *Ibid.*, p. 31.

²² *Ibid.*, p. 181.

²³ *Ibid.*, p. 185.

²⁴ «ce dérèglement alla si loin, que je me défaisais souvent pour jouer des choses qui m'étaient nécessaires pour apprendre», «l'amour que j'eux pour le jeu acheva de me dégoûter de l'absinthe des premières lettres», *ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 32. «le divertir quelques heures avec mes histoires fabuleuses », «cela l'empêchait de se divertir à d'autres passe-temps [...]», p. 33.

Un autre aspect de la phénoménologie du jeu est celui de la propagation de cette passion: de la même façon que le page a été contaminé par la passion du jeu, il la répand autour de lui, et en particulier sur son maître, qu'il doit divertir pendant une longue maladie, au chapitre VII. Les jeux auxquels il le fait jouer sont à la fois de hasard, d'adresse et d'affrontement: le lit du malade, nouvelle table de jeu, est couvert par «des tarots, des jonchets, des trictracs»,²⁶ mais le page lui propose aussi des combats de cailles puis de coqs, qui suscitent des paris. La pathologie est contagieuse.

Dans le cadre de ces divertissements, le chapitre VIII raconte une anecdote comique dont le contenu lui-même est assez banal: le page se voit confier de l'argent et perd cet argent au jeu.²⁷ Le narrateur s'est proposé, pour favoriser le sommeil de son maître, de lui acheter une linotte au chant mélodieux. Tenté, en chemin, par le spectacle de camarades jouant aux dés, il y perd tout, malgré ses bonnes résolutions. Ce passage décrit le processus psychologique, qui montre le page prendre d'abord une décision rationnelle et raisonnable (il est face à l'alternative gagner, ou s'arrêter de jouer lorsqu'il aurait perdu la moitié de son avoir) et céder finalement à la tentation de se refaire. La suite de l'épisode est originale car le dénouement de l'aventure est finalement favorable au page, et ainsi plaisant, car il lui donne même l'occasion de jouer à nouveau aux dés et de gagner. L'audace et le mensonge lui permettent de se sortir de la situation difficile vis-à-vis de son maître et ce chapitre s'inscrit dans la tradition de ceux qui valorisent le mensonge et la tricherie. Si le chapitre IX s'ouvre sur la résolution morale de s'«empêcher de faire habitude de ces vices de larcin et de mensonge»,²⁸ le personnage du joueur est souvent assimilé à celui du tricheur. A l'époque même où Tristan écrit *Le Page*, Georges de la Tour peint ses *Tricheurs*. Non seulement la tricherie se trouve pleinement dans la sphère de la marginalité, mais ce processus illustre la dimension de contestation. Les toiles de La Tour vont aussi dans le sens, puisque, par le subtil jeu de regard qui les organise, elles rendent complice le spectateur du tricheur et portent ainsi une forte charge subversive.

²⁶ *Ibid.*, p. 36. Les jonchets sont les bâtonnets qui servent au jeu que l'on appelle aujourd'hui «mikado».

²⁷ Trois siècles plus tard, dans le livre IX *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand raconte la même mésaventure, dont la gravité est toutefois un peu plus importante: revenu dans la France de la Révolution après un voyage en Amérique, le jeune Chateaubriand s'apprête à émigrer. Il perd au jeu presque toute la somme destinée à son départ, 10 000 francs, sur la proposition d'un ami, rencontré par hasard et grand joueur: «le diable me pousse; je monte, je joue, je perds tout sauf quinze cent francs [...]. Je n'avais jamais joué: le jeu produisit sur moi une espèce d'enivrement douloureux; si cette passion m'eût atteint, elle m'aurait renversé la cervelle». Il doit mentir à sa famille, mais la mésaventure ne s'arrête pas là: troublé, Chateaubriand a oublié le peu d'argent restant dans un fiacre, qu'il finit par retrouver. Ces quinze cent francs changent néanmoins son destin: «Faute de cette petite somme, je n'aurais pas émigré: que serais-je devenu ? toute ma vie était changée». (*Mémoires d'outre-tombe*, Éditions Garnier, Le Livre de poche, 1989, pp. 570-572).

²⁸ TRISTAN L'HERMITE, *op. cit.*, p. 43.

Ainsi, les scènes liées au jeu ne sont pas seulement l'occasion d'étudier cette passion. Elles s'inscrivent aussi dans le cadre du roman comique.

2. Le jeu – occasion de scènes comiques

Le chapitre XIII comporte une scène de comédie, associant le thème du jeu et le procédé du quiproquo. Il s'ouvre sur une maxime annonçant son contenu.²⁹ Nous avons vu que les passions allaient par paire: ici, le narrateur associe encore sa passion du jeu à celle de la lecture, qui l'habite si bien qu'il en est intérieurement transformé: «je me figurais que je devais tout emporter de haute lutte, et que j'étais quelqu'un des héros d'Homère, ou pour le moins quelque paladin, ou chevalier de la Table ronde».³⁰ Le roman comique, tel que le représente *Le Page disgracié*, s'est détaché de l'épopée et même de l'épique, mais les aventures du narrateur en constituent une parodie comique, sur le mode mineur. Dans cette scène, le précepteur trouve le moyen de châtier le narrateur de ses passions du jeu et de la lecture, en l'envoye porter à un Père cordelier un courrier contenant la demande de châtier le porteur du courrier. Le dispositif est le même que celui établi dans *Hamlet*, et finit, quoique moins tragiquement, de la même façon. Il s'associe au jeu, car le page, sur le chemin, s'arrête pour jouer les quelque pièces qui le «nuisaient dans [s]a poche»,³¹ dit-il ironiquement, et la Fortune lui est, cas rare, favorable. Un des joueurs de la partie, malheureux, le supplie de ne pas quitter le jeu. Le page demande, en toute innocence, à un autre garçon de porter le courrier pour lui, sans savoir qu'il sera battu. Comme dans la scène de la linotte, le narrateur sort doublement gagnant du jeu. Sans le savoir, il retourne la ruse contre elle-même. La duperie, thème privilégié des scènes de jeu, n'est pas seulement significative pour son caractère comique; elle permet aussi de renverser un ordre, de pervertir un système. La dupe du tricheur de La Tour attire la duperie, par sa naïveté.

Le motif de la duperie apparaît dans une autre scène de jeu significative: après une longue période sans jouer, pendant sa passion amoureuse en Angleterre, le narrateur est à nouveau attiré par son ancienne passion. Dès sa première participation à une partie, «le page disgracié [est] pris pour dupe», indique le titre du chapitre, qui met en scène le *topos* du naïf berné. Le page a ici la place du naïf de La Tour. Avec la fiction de l'autobiographie, ou du moins avec le dispositif du récit rétrospectif, le narrateur, tout au long de la scène, commente les différents éléments de la duperie. Ainsi, il écrit que le Polonais «fait mine», que les deux complices «feignent», alors qu'au moment où il en est victime, le page ne mentionne aucun soupçon. Le dispositif d'arnaque est courant: les deux complices se lient avec le page; une fausse rencontre se produit avec un faux Polonais; après qu'ils ont apparemment sympathisé, puis dîné, le prétendu Polonais propose «un jeu qui se

²⁹ «Il n'y a point de bonace sur aucune mer qui ne soit enfin troublée de quelque orage», p. 51.

³⁰ *Ibid.*, p. 52.

³¹ *Ibid.*, p. 52.

pratique en Moscovie». ³² L'intérêt de cette scène d'association de malfaiteurs, au sein desquels certains font semblant de prendre le parti de la victime, réside dans l'intervention de l'étrangeté. Le fait que le jeu soit étranger, que le Polonais se fasse difficilement comprendre ajoute à la confusion. Le jeu lui-même ressemble plus à un tour de prestidigitation qu'à un jeu de cartes. Il s'agit pour le Polonais de faire apparaître, dans un paquet prétendument battu et bien mêlé, l'as de cœur entre le sept et le neuf de pique. Ses adversaires parient. Le Polonais laisse d'abord gagner le page, afin d'endormir sa méfiance et de l'attirer dans la passion du jeu, puis le dépouille de tout son argent. Les complices du Polonais, font mine d'être de moitié avec lui sur les paris, pour l'inciter à continuer. Ils participent aussi à la tricherie elle-même en substituant au jeu que le narrateur a mêlé un jeu de cartes rangé comme ils le souhaitent. Pour cela, ils prennent pour prétexte de mêler encore davantage les cartes, afin d'être sûrs de mettre le Polonais en difficulté. Le narrateur raconte qu'il a cru mettre à l'épreuve la Fortune alors qu'il a désormais compris qu'il luttait vainement contre «un pur ouvrage de l'artifice». ³³ Le jeu permet la reconstruction d'une autre réalité. Il s'oppose au monde comme il va.

En outre, ces deux scènes sont fondées sur un malentendu ou une tromperie, sur une erreur concernant l'identité. La configuration ludique permet de prendre la place d'un autre. Non seulement cette disposition alimente la réflexion sur le sujet, sur l'individu, mais elle suggère qu'il est possible de vivre une autre vie que la sienne. Le jeu rend possible la fiction d'une autre existence, et ainsi d'une autre société, qui ressemble fort à une anti-société.

La passion du jeu est certes une passion bien funeste, et la tonalité générale du *Page* est celle de la mélancolie. Le jeu est aussi un vice, et il donne l'occasion de duperies, de tricheries. Le joueur n'est parfois qu'un simple fripon, mais il peut aussi acquérir une dimension diabolique. Ainsi, le jeu est l'occasion de scènes comiques, mais aussi de scènes inquiétantes. Il autorise le mensonge, révèle la soumission de l'existence humaine à la Fortune. Il ne me semble pourtant pas qu'il faille conclure sur une signification désespérante et désespérée de cette œuvre. En jouant, le joueur invoque le hasard. Même si celui-ci se retourne contre lui, le simple fait de se réclamer de ce principe ouvre le champ des possibles. La nécessité ne fait plus loi. En outre, le joueur, même perdant, même dupé, fait rire. Loin d'être un simple divertissement, le jeu transforme la micro-société des joueurs en micro-société tournant en dérision et subvertissant de l'intérieur la société à laquelle ils appartiennent. Cette subversion de la norme sociale fonctionne sur un principe paradoxal: elle se fait au sein d'une pratique elle-même normée, organisée par des règles, les règles du jeu constituant un élément fondamental de l'activité ludique.

³² *Ibid.*, p. 171.

³³ *Ibid.*, p. 172.

LUIS ANDRÉS BREDLOW

UN POÈTE MAUDIT DU *SIGLO DE ORO* ESPAGNOL:
ALONSO ÁLVAREZ DE SORIA

Alonso Álvarez de Soria – «ce glorieux Álvarez de Soria», disait Guy Debord¹ – est certainement un marginal parmi les marginaux de la littérature espagnole, un poète maudit dans sa vie autant que dans son œuvre. Évoquer son nom, c'est soulever, inévitablement, la comparaison avec François Villon; c'est évoquer la vie licencieuse d'un aventurier et d'un délinquant qui fut de plus un poète et qui mourut sur le gibet en 1603, à Séville, à l'âge de trente ans. Contrairement à celle de Villon, la poésie d'Álvarez n'a pas eu un destin plus heureux que son auteur: bien que quelques-uns de ses poèmes aient eu l'honneur d'être attribués à Quevedo, à Cervantes ou à Góngora, bien qu'on dise que Cervantes lui avait emprunté une certaine technique de versification, son œuvre, peu volumineuse, est restée presque inédite pendant plus de trois siècles. La première édition complète, par José Lara Garrido,² date de 1987; elle était précédée d'une autre, expurgée et partielle, que Francisco Rodríguez Marín avait insérée, en 1901, dans sa biographie d'Álvarez,³ compensant seulement en partie ses omissions dans une édition privée tirée à 100 exemplaires,⁴ incomplète celle-là aussi, «un petit tirage à part pour les amis, sans mutilations pudibondes».⁵

Cet oubli posthume est d'autant plus étonnant que l'on se rappelle l'attention prolongée, presque obsessionnelle, que la littérature espagnole de l'époque prêtait à la vie et aux mœurs des voleurs, des prostituées et des voyous en tous genres. On

¹ Voir RICARDO PASEYRO, «Ma dernière rencontre avec Guy Debord», *Le Figaro*, 10-11 décembre 1994.

² JOSÉ LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, Litoral, Málaga, 1987, pp. 40-106; cf. le compte rendu par Ignacio Arellano, *Criticón* 49 (1990), pp. 123-124.

³ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *El Loaysa de 'El celoso extremeño'. Estudio histórico-literario*, Séville, 1901; «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», dans *Miscelánea de Andalucía*, Páez, Madrid, 1927, pp. 9-121.

⁴ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Algunas composiciones poéticas de Alonso Álvarez de Soria y de D. Cristóbal Flores Alderete* (Biblioteca Nacional, Ms. 3890), (édition privée de 100 exemplaires, 8 pp.), Séville, 1901.

⁵ «Una tiradilla aparte para los amigos, sin melindrosas mutilaciones»: Lettre de Rodríguez Marín à Menéndez Pelayo de mars 1901, citée par JOSE LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 44.

peut dater l'origine de cette curiosité, si je ne me trompe pas, de 1499, lorsque Fernando de Rojas publie la première version de sa *Comedia de Calisto y Melibea*, dont le personnage le plus mémorable, la vieille entremetteuse Celestina – «*hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay*» –, finira par donner son nom non seulement au livre de Rojas, plus connu sous le titre de *La Celestina*, mais aussi, en espagnol, à son métier. Le milieu des *celestinas*, qui dans la comédie ou tragédie de Rojas restait encore au second plan (bien qu'assez voyant), passe au premier dans le roman *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado, en 1524. En 1554 paraît, sous la plume d'un auteur anonyme, *La vida de Lazarillo de Tormes*, livre au succès immédiat, avec trois éditions dans la même année, et qui inaugure le genre de la *novela picaresca*, à l'aussi grande fortune dans le siècle suivant; rappelons *Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1599), *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, de Francisco de Quevedo (1626), et *El Diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara (1641). Cervantes, dans quelques-unes de ses *Novelas ejemplares* (*Rinconete y Cortadillo*, *La gitanilla*), s'approchait du genre de la *picaresca*, qui eut aussi une variante féminine, avec *La pícara Justina* de F. López de Úbeda (1605), et un prolongement tardif dans l'Amérique du Sud, avec le *Lazarillo de ciegos caminantes* du péruvien Concolorcorvo (Calixto Carlos Bustamante), au XVIII^{ème} siècle.

À la même période que la *novela picaresca*, l'Espagne vit fleurir aussi la poésie écrite en jargon de l'*hampa* – la pègre espagnole –, le *lenguaje de germanía*, équivalent approximatif du *furbesco* italien, du *rotwelsch* allemand ou de l'argot des «classes dangereuses» de la France de la même période.⁶ En 1609, Juan Hidalgo publiait à Barcelone ses *Romances de Germanía*, incluant en appendice un *Vocabulario*, sans lequel la plupart de ses vers resteraient certainement inintelligibles au lecteur profane; en 1623 parut à Saragosse l'anonyme *Romancero de Germanía*. Assurément, dans ce genre de poésie, qui chante la *vida airada* des spadassins, des rufians, des prostituées et des voleurs, la poésie populaire authentique, s'il y en fut, semble moins abondante que les passe-temps des littérateurs cultivés qui se divertissaient en imitant – et souvent en stylisant et exagérant – la façon de parler pittoresque et grandiloquente des voyous. Parmi les plus fameux de ceux qui cultivaient la *jácara* et la *romance de germanía*, on trouve l'auteur de comédies Luis Quiñones de Benavente, ainsi que Quevedo, dans la *Musa V*, et, enfin, Cervantes, qui, grâce à ses séjours à la prison de Séville – là même où Álvarez de Soria était prisonnier –, était bien familier de l'argot des bas-fonds, dont il offre une leçon instructive dans le chapitre des galériens du *Don Quichotte* (I, 22). Enfin, Juan Hidalgo était lui-même un littérateur, auteur d'œuvres dramatiques, bien que moins mémorables que ses poèmes en *germanía*.

⁶ Sur ces argots des «classes dangereuses» européennes, particulièrement en France, ses origines et ses lois d'évolution, il est instructif de consulter les études de ALICE BECKER-HO, *Les Princes du Jargon*, Lebovici, Paris, 1990 (deuxième éd. Gallimard, Paris, 1993), et *L'Essence du Jargon*, Gallimard, Paris, 1994.

Cependant, à travers ces exercices de style argotique des écrivains cultivés, on peut entrevoir ou deviner les échos de ce qui devait être un art populaire de vaste diffusion, bien que généralement éphémère, tout particulièrement à Séville, cité qui dans ce temps-là abondait en aveugles qui chantaient des *coplas* et *romances* sur les places publiques, en poètes de la vie bohème qui composaient des libelles satyriques sur les questions d'actualité politique et littéraire, et en amateurs qui improvisaient des vers, s'accompagnant à la guitare, dans les tavernes; et tout cela dans une mesure telle que, selon un témoin contemporain, «dans tous les métiers de la ville n'y manquaient pas des apprentis des Muses»;⁷ et le poète Francisco Pacheco évoque, dans sa *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas*, cette surabondance de versificateurs, déjà devenue proverbiale:

No hay tantos arenques en Malines,
ni tantas berenjenas en Toledo
ni en Sevilla poetas malandrines...⁸

Quant à Alonso Álvarez de Soria, il semble sûr que son intimité avec la vie de l'*hampa* allait bien au delà de la fréquentation occasionnelle et de la curiosité littéraire. Bien qu'il fût d'ascendance bourgeoise et un homme cultivé lui-même, il est bien évident qu'il n'était pas un littéraire qui, comme beaucoup d'autres, recréait la façon de parler des marginaux pour divertir un public bourgeois: il était un marginal, un *hampón*, un délinquant lui-même, et, apparemment, pas des moins redoutables. Ainsi, le poète lui-même déclare, avec orgueil:

Yo soy un hombre pobre,
en el trato putesco, leva y chanzas
corriente como cobre;
pues he corrido más de cuatro lanzas
en manflas y bodegos,
do se gastan porvidas y reniegos (V, 20-24).⁹

⁷ Porras de la Cámara, cité par JOSE LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiñeñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 19.

⁸ Cité par JOSE LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiñeñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 35 n. 13.

(«Il n'y a pas autant de harengs à Malines,
ni autant d'aubergines à Toléde
ni autant de poètes malandrins à Séville...»).

⁹ La numérotation des poèmes de Álvarez de Soria et de C. Flores renvoie à l'édition de JOSE LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiñeñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit.

(«Je suis un homme pauvre,
courant comme le cuivre
dans les affaires des putains, les trucs et les combines,
car je me suis battu en plus de quatre tournois
dans les bordels et les tavernes
où l'on profère des morbleus et des blasphèmes»).

Il n'est donc pas très surprenant qu'Álvarez ait survécu, dans l'histoire de la littérature, comme personnage romanesque plutôt que comme l'auteur de sa propre œuvre. C'est Quevedo qui, dans le chapitre final de la *Vida del Buscón* (III, 10), témoigne de cette réputation posthume de notre poète, dans l'épisode mémorable de l'auberge de Séville, où le jeune *pícaro* Pablos, protagoniste du livre, est reçu dans la confrérie des délinquants, avec une sacrée cuite, à la fin de laquelle «ceux qui avaient le vin triste pleurèrent tendrement le malheureux Alonso Álvarez [...]. – Qui est cet Alonso Álvarez – demandai-je – dont la mort a causé tant de peine ? – Un des nôtres, dit l'un d'eux, généreux au combat, habile de ses mains et parfait camarade». ¹⁰ Sur le vin et les dagues dégainées, les *hampones* réunis jurent de venger la mort du «malheureux Borgne», et on sort à la rue «pour courre l'archer».

Les érudits ont cru découvrir, sans trop de certitude, d'autres allusions à notre personnage dans la littérature du Siècle d'Or, soit dans l'*andaluz mozuelo* et *trovador repentista* (le «jeunot andalou» et «improvisateur de vers») du *Viaje del Parnaso* de Cervantes; ¹¹ soit – peut-être avec plus de vraisemblance – dans le *tuerto hablador* (l'homme «borgne et bavard») sévillan qui, dans la comédie du *Afanador* de Luis Belmonte Bermúdez, défie le bravache d'Utrera; ¹² soit, finalement, dans le personnage du séducteur intrépide Loaysa de la nouvelle *El celoso extremeño* de Cervantes. Cette dernière hypothèse, la plus fameuse, est due, comme l'antérieure, à Francisco Rodríguez Marín, connaisseur illustre de l'œuvre de Cervantes, qui dédia, en 1901, un livre entier à son exposition et défense, ¹³ plus prolifique que persuasive: Astrana Marín, biographe de Cervantes, la taxe d'absurde; Bonilla y San Martín jugeait les arguments du philologue sévillan plus proches de l'«intuition théosophique» que de la rigueur historique. ¹⁴ Probablement, des raisons ne leur manquaient pas: si l'hypothèse de Rodríguez Marín n'est pas absurde, elle est certainement gratuite et arbitraire; mais on lui doit la première biographie d'Álvarez de Soria, s'appuyant sur une étude exhaustive des documents d'archive, une connaissance encyclopédique de la littérature de l'époque et – il faut l'ajouter – un effort non moins rigoureux d'imagination ou, si l'on veut, d'empathie. ¹⁵

¹⁰ FRANCISCO DE QUEVEDO, *La vie de l'aventurier don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous* (1626), traduction par Francis Reille, chez M. Molho (ed.), *Romans picaresques espagnols. Introduction, chronologie, bibliographie par...*, Gallimard, Paris, 1968, 878s.

¹¹ J. T. Medina, dans son commentaire au poème de Cervantes, cit. par JOSE LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 19 et 35 n. 12.

¹² FRANCISCO RODRIGUEZ MARIN, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», cit., 64s.

¹³ FRANCISCO RODRIGUEZ MARIN, 1901 (cf. n. 3). Le chapitre sur Álvarez de Soria a été reproduit, sans les notes, chez Rodríguez Marín, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», cit.

¹⁴ Sur ces jugements et quelques autres portant sur l'hypothèse de Rodríguez Marín – presque tous défavorables –, voir les références chez JOSE LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 10 n. 1.

¹⁵ FRANCISCO RODRIGUEZ MARIN, voir ouvrages cités dans la note 3. Une autre biographie d'Álvarez de Soria – que je n'ai pas eu l'occasion de consulter – a été publié par JUAN ANTONIO ESCOBAR, *Alonso*

Grâce aux recherches de Rodríguez Marín, nous savons que Alonso Álvarez de Soria naquit à Séville en 1572 ou 1573,¹⁶ fils illégitime de Luis Álvarez de Soria, un commerçant nanti d'origine juive qui, comme beaucoup d'autres *conversos*, avait acquis une fortune considérable dans le Nouveau Monde et, après son retour à Séville, continuait à faire du commerce transatlantique, tout en occupant un poste de *jurado* ou inspecteur d'approvisionnement de la ville.¹⁷ On ne sait rien de sa mère, hormis qu'elle semble avoir été d'ascendance morisque, au moins si on concède une certaine part de crédibilité aux invectives de Cristóbal Flores de Alderete, l'ennemi de prédilection de notre poète.¹⁸ Pour ce que ses compositions poétiques nous laissent entrevoir, le jeune Álvarez semble avoir reçu une éducation qui n'était pas inférieure à celle qui était habituelle pour les fils de sa classe sociale;¹⁹ mais lorsque son père mourut, en 1595, sans avoir fait son testament, la famille refusa de céder au jeune Alonso sa part de l'héritage; celui-ci intenta un procès à ses parents, qui finit avec le renoncement d'Alonso en échange d'une compensation d'une valeur très inférieure. Cette modeste fortune semble avoir été dépensée très tôt; en 1595, Álvarez demande un crédit pour faire un voyage d'affaires aux colonies américaines, qu'il ne réalisera jamais; la même année, il apparaît, dans un autre document, pour la première fois comme prisonnier à la prison royale de Séville, pour des motifs qu'on ignore.

Nous ne savons presque rien de la vie d'Álvarez dans les années suivantes; si on croit Cristóbal Flores, il fut soldat pendant quelque temps et plus tard acteur de *farándula* (une troupe de théâtre ambulante).²⁰ En février 1603, on le trouve emprisonné à nouveau, cette fois sous l'accusation d'homicide, dont il réussit apparemment à être acquitté. Mais la liberté ne dure que peu de temps; quelques mois après, il est incarcéré à nouveau à la prison royale, d'où il ne sortira plus.

Les documents du procès-verbal n'ayant pas été conservés, on ignore pour quel délit Álvarez fut condamné; mais il semble que le vrai motif, même si ce n'était pas le motif officiel, était certains vers injurieux (également perdus) qu'il avait composés sur don Bernardino de Avellaneda, comte de Castrillo, qui venait d'être nommé *asistente* de Séville, c'est-à-dire l'autorité suprême et sans appel en matière

Álvarez de Soria. *Biografía amarga de un poeta hampón de la Sevilla del siglo XVI*, La Xilográfica, Madrid, 1958.

¹⁶ Sur la date de naissance, voir les observations de JOSE LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 39 n. 32.

¹⁷ Sur la famille d'Álvarez de Soria, voir FRANCISCO RODRIGUEZ MARIN, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», cit., pp. 9-17 et les références documentaires chez FRANCISCO RODRIGUEZ MARIN, *El Loaysa de 'El celoso extremeño'*. *Estudio histórico-literario*, cit.; sur l'importance des marchands *conversos* dans le commerce du Nouveau Monde, v. RUTH PIKE, *Aristocrats and Traders: Sevillian Society in the Sixteenth Century*, Cornell University Press, 1972, p. 118.

¹⁸ Voir le sonnet de CRISTOBAL FLORES (XVIII): *Sy dize que su madre no fue mora / miente Alonsillo el tuerto...*; cf. XIV,9: *Vendio alcuzcuz su madre y alexixas*.

¹⁹ FRANCISCO RODRIGUEZ MARIN, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», cit., 17s.; cf. Pike (n. 17), 115.

²⁰ CRISTOBAL FLORES, *Soneto en respuesta* (XIV,6): *ayer soldado y oy farandulero*.

de juridiction. Malgré la supplication de grâce que le poète Juan de la Cueva adressa, sous la forme d'un sonnet, au «grand don Bernardino», arguant que *de ese que tienes preso, el dios Apolo / es su juez, no sufragáneo tuyo* («de celui qui est ton prisonnier, le dieu Apollon est son juge; il n'est pas sujet à ta juridiction»), Álvarez fut condamné à mort et exécuté sur le gibet la même année de 1603.

Une *romance* anonyme de l'époque rapporte qu'Álvarez monta à l'échafaud en demandant pardon *a los que tiene ofendidos / con las manos o la lengua* («à ceux qu'il avait offensés / avec les mains ou avec la langue»), et que *confesó que sus poesías / fueron de falso poeta, / pues fueron quimeras todas* («il confessa que ses poésies / étaient d'un faux poète, / car c'étaient toutes des chimères»);²¹ mais il est impossible de savoir combien s'y mêle de vérité et de mensonge intéressé de la part de la propagande officielle, qui souvent utilisait à ses propres fins ces actualités versifiées, précurseurs lointains de ce qui de nos jours les hypocrites les plus vénaux appellent *moyens de communication*.

Il nous reste son œuvre, brève et hétérogène: tout juste une vingtaine de poèmes, quelques-uns d'authenticité douteuse, qui ont survécu dans quelques anthologies manuscrites presque clandestines. Parmi ces compositions, on trouve quelques *romances* de chagrin d'amour (*Otra vez, Sierra Morena* et *Tristes y espesos jarales*), d'une rare beauté mélancolique; un long échange d'injures (pas moins de vingt sonnets en tout) que notre poète entretint, dans la prison royale de Séville, avec un autre prisonnier, le déjà cité don Cristóbal Flores de Alderete; un sonnet où le poète revendique son ascendance juive (*Yo soy un hombre que nació en Lamech*), et dont l'authenticité me semble plutôt suspecte; et encore le chagrin d'amour, mais envisagé d'une façon très différente, dans la *Sátira*, lamentation d'un amoureux trahi par sa «belle ingrate» avec un religieux nanti, où il déclare l'offense qu'il a subie, au milieu de grossièretés et d'évocations très explicites des plaisirs charnels perdus, aux «nymphes», c'est-à-dire aux prostituées de la condition la plus modeste de Séville. Il y a aussi, dans l'œuvre d'Álvarez, des vers d'interprétation un peu douteuse, comme le sonnet qui commence ainsi:

¿Cuándo, don Juan, vuestra famosa espada
en sangre de Guzmán será teñida?²²

Rodríguez Marín conjecturerait que cette invitation sanguinaire s'adressait à don Juan Alonso de Guzmán, duc de Medina Sidonia, militaire à l'inaptitude et à la lâcheté proverbiales, qui avait été le commandant en chef de la tristement fameuse *Armada Invencible* et qui, en 1596, dirigeait encore, avec des résultats non moins désastreux, la défense de l'Andalousie contre les envahisseurs anglais; Álvarez lui

²¹ ANONYME, *Romance a la muerte de Alonso Álvarez* (reproduit chez JOSE LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., pp. 12-14), vv. 66-71.

²² («Quand, don Juan, votre épée fameuse / sera-t-elle teinte du sang de Guzmán ?»).

proposerait, comme le premier et dernier geste héroïque de sa carrière, le suicide.²³ Mais Lara Garrido suggère une interprétation relativement moins patriotique: le don Juan nommé dans ces vers est tout simplement quelque rufian fanfaron qui tarde, inexcusablement, à venger quelque offense qu'on lui a faite.²⁴ Ce qui est indubitable, c'est l'exaltation de l'honneur et du courage, de l'*ethos* guerrier de l'ancienne noblesse qui restait encore vif parmi les gens de l'*hampa*.

Il y a, parmi les poèmes attribués à Álvarez de Soria, deux invectives burlesques contre Lope de Vega, dont l'une est un dizain en vers *de cabo roto*, technique qui consiste à supprimer les syllabes atones finales de chaque vers:

Envió Lope de Ve-
al señor don Juan Argui-
el libro del Peregri-
a que diga si está bue-.²⁵

Une certaine tradition, aussi impossible à vérifier qu'à réfuter, attribue à notre poète l'invention de ce procédé, pratiqué aussi, entre autres, par Cervantes dans les dizains d'Urganda la Desconocida qui préfacent le *Don Quichotte*;²⁶ Luis Fernández Guerra conjecturerait que c'était simplement la transposition en vers de quelque forme d'argot de la pègre sévillane,²⁷ mais cela ne semble attesté par aucune preuve documentaire.

Je voudrais citer en détail la dernière *romance* d'Álvarez, écrite quelques heures avant sa mort:²⁸

Engañosa confianza,
¿qué seguridad prometes
a una vida que por puntos
camina para la muerte?
¡Ay, corazón afligido,

²³ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», pp. 38-49.

²⁴ JOSÉ LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 86.

²⁵ («Lope de Ve- / envoi à don Juan Argui- / le livre du Pèle-, / afin qu'il en juge la quali-»).

²⁶ Voir JOSÉ LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., pp. 20s. et 36, notes 17 et 18, sur l'origine de ce type de versification; sur l'authenticité du dizain attribué à Álvarez, J. B. AVALLE-ARCE, «Introducción» à Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Castalia, Madrid, 1973, 20 n. 22.

²⁷ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», cit., p. 80.

²⁸ Je suis la version que donne de ce poème le ms. CXL de la Hispanic Society of America, rapportée par Lara Garrido dans l'appareil critique de son édition, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 75; c'est la même que reproduit FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», cit., 110s., supérieure, à mon avis, à celle de F (ms. M 6 de la Biblioteca de la Caja de Ahorros de Antequera), préférée par Lara Garrido, ib.

cuán engañoso te tiene
 pensar que a espacio camina
 mal que por la posta viene!
 Tres horas me dan de vida
 los que mi muerte pretenden;
 que, como el camino es largo,
 que parta temprano quieren.
 ¡Ay, qué tiempo tan breve!
 Poco podrá pagar quien tanto debe.

Ya todos me desamparan,
 propio de quien pobre muere,
 aunque por bienes les dejo
 tantas desdichas que hereden.
 Mis propios deudos me engañan
 y mis amigos me mienten,
 que, aunque ellos no lo desean,
 así mi dicha lo quiere.
 Esta lumbre de mi vida,
 ¡que vive y muere de veces!
 ¡Qué de tormentos la matan,
 qué de esperanzas la encienden!
 ¡Ay, qué tiempo tan breve!
 Poco podrá pagar quien tanto debe.

Mi propia sangre me ha muerto;
 déme la vida, pues puede:
 que con un “¡Pequé, Señor!”
 segura la eterna tiene.
 Ya la muerte me amenaza,
 y ojalá infinitas fuesen:
 pagara infinitas culpas
 muriendo infinitas veces.
 Muera el cuerpo que pecó,
 que bien la pena merece,
 y parta el alma inmortal
 a vivir eternamente.²⁹

29

(«Confiance trompeuse,
 quelle assurance promets-tu
 à une vie qui chemine
 si vite vers la mort?
 Hélas mon cœur affligé,
 combien tu t'abuses en pensant
 que chemine lentement
 un mal qui arrive si vite!
 Ils me donnent trois heures à vivre
 ceux qui veulent ma mort,

Il faut se demander, enfin, quels étaient les motifs de ce long oubli auquel la postérité a condamné Álvarez de Soria, cette censure tacite et unanime qui a empêché pendant trois siècles la publication de son œuvre. Il y a plusieurs réponses apparemment évidentes: la protestation contre les valeurs dominantes que quelques-uns ont cru voir dans ses poèmes; l'indécence et, peut-être, la difficulté de son langage. Aucune de ces réponses ne me semble entièrement satisfaisante.

Je commence par la première; c'est la plus attractive, bien qu'aussi, à mon sens, la moins convaincante. Ruth Pike affirme que les poèmes d'Álvarez étaient des «diatribes violentes contre l'ordre établi (*the existing establishment*), contre les personnes autant que contre les institutions»; Bennassar les considère comme des «cris de révolte contre l'ordre établi». ³⁰ À vrai dire, je ne réussis pas à voir dans les vers d'Álvarez cette attitude rebelle ou au moins critique, que certainement j'aimerais bien y trouver. Il est vrai que, dans quelques-uns de ses poèmes, il ridicu-

et comme le chemin est long
ils veulent que je parte tôt.
Ah ! quel temps si court!
Qui doit tant ne peut payer qu'un peu.

Désormais tous me délaissent:
C'est le lot de qui meurt pauvre;
même si pour biens je leur laisse
tant de malheurs en héritage.
Mes propres parents me trompent
et mes amis me mentent,
bien qu'ils ne le désirent pas,
c'est bien cela ce qu'exige mon sort.
Ah ! cette lumière de ma vie,
Comme elle vit et meurt en un instant!
Combien de tourments la tuent,
Combien d'espoirs l'enflamment!
Ah ! quel temps si court!
Qui doit tant ne peut payer qu'un peu.

Mon propre sang m'a tué;
qu'il me donne la vie, car il le peut:
avec un «J'ai péché, mon Dieu»
il se sera assuré la vie éternelle.
Désormais la mort me menace;
Si seulement elles étaient en nombre infini!
Je paierai des fautes infinies
en mourant un nombre infini de fois.
Meure le corps qui a péché,
et qui mérite bien le châtement,
et que parte l'âme immortelle
vivre éternellement»).

³⁰ RUTH PIKE, *Aristocrats and Traders: Sevillian Society in the Sixteenth Century*, cit., p. 115; BARTOLOMÉ BENASSAR, *La España del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelone, 2000, p. 223.

lise quelques célébrités de l'*establishment* littéraire (Lope de Vega, si ces vers sont à lui) et même politique: le duc de Medina, général de l'Armada (si l'interprétation de Rodríguez Marín est exacte) et, pour son malheur, l'*asistente* Bernardino de Avellaneda. Rien de tout cela n'est insolite: les détracteurs de Lope étaient légion, et même le duc de Medina, l'aussi puissant que risible «capitaine général de l'océan et de la côte d'Andalousie», fut attaqué, en termes encore plus explicites, par plusieurs autres poètes, parmi lesquels Cervantes, dans un sonnet très célèbre («*Vimos en julio otra Semana Santa*»);³¹ et Álvarez ne fut pas le seul poète de l'époque qui paya de sa vie ses audaces: en 1622, le comte de Villamediana reçut, en remerciement d'un de ses épigrammes injurieux, un coup de poignard mortel.

Quant aux attaques prétendues contre les institutions établies, parler de «diatribes violentes» ou de «cris de révolte» semble pour le moins exagéré. On cherche en vain, dans les poèmes d'Álvarez, une critique claire et explicite des institutions dominantes comme celle qu'on trouve dans quelques-unes des *letrillas* de Quevedo – par exemple, la fameuse *Poderoso caballero es don Dinero* («Monsieur l'Argent est un chevalier très puissant») – même si l'attitude personnelle de Quevedo est, bien évidemment, plus proche du cynisme que de la révolte. Ce qui s'en rapproche le plus, le portrait du religieux lascif, opulent et gourmand de la *Sátira*, c'est simplement un lieu commun des chansons et des proverbes du *folklore* espagnol.³² Les valeurs qu'Álvarez professe – notamment dans les sonnets contre Cristóbal Flores – sont de toute évidence celles de l'aristocratie dominante, bien que réfractées dans l'interprétation assez particulière que leur donnaient les gens de l'*hampa*: l'exaltation inconditionnelle du courage et de l'honneur, manifeste *ex negativo* dans les épithètes de «cocu» et de «lâche» qu'Álvarez débite, dans des variations inépuisables (*Cornudo, cornudillo, cornudete...*, *Eres de los cornudos quintaesencia*, etc.), contre son adversaire.

L'idéologie de l'*hampa* à cette époque était, pour l'essentiel, aristocratique, comme l'était, en général, celle de la société espagnole du moment. Plusieurs circonstances expliquent ce paradoxe: dans les villes de l'Espagne médiévale, les *hidalgos* vivaient en contact permanent avec le menu peuple et lui transmettaient leur façon de sentir et leurs idéaux: l'orgueil, le sens de l'honneur, la générosité. D'autre part, il manquait en Espagne une bourgeoisie assez influente et prestigieuse pour y imposer, comme dans d'autres pays de l'Europe, des valeurs opposées à celles de la noblesse; et finalement, les guerres sans fin du XVI^{ème} siècle et l'incapacité des gouvernements successifs menèrent à la ruine de la banque, du commerce et de l'industrie, anéantissant la déjà faible bourgeoisie commerciale et manufacturière; dorénavant, le pays entier vivra pauvrement sur les miettes laissées par le pillage des colonies, monopolisé par la couronne et la haute noblesse. C'est ainsi que, dans l'Espagne du commencement du XVII^{ème} siècle, les valeurs et les

³¹ On trouve une bonne sélection de ces poèmes satyriques chez FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», cit., pp. 45-47.

³² Cf. JOSÉ LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 24, avec les références ns. 23-23.

idéaux de l'aristocratie continuaient à dominer sans partage, qui plus est vulgarisés dans les chansons, les romances et les romans de chevalerie, qui conservaient la mémoire mythique d'un Moyen Âge idéalisé, non sans contraste frappant avec une réalité bureaucratique et médiocre, où les descendants lointains des anciens chevaliers survivaient comme des fonctionnaires subalternes d'un appareil d'État corrompu et décadent (contraste entre l'idéal et la réalité dont le *Don Quichotte* est l'évocation caricaturale la plus splendide).

Il n'était donc pas surprenant que le même idéal de vie aristocratique fût partagé, et même sous une forme exacerbée, par les classes marginales de cette société; et il ne manque pas de commentateurs pour soupçonner, non sans vraisemblance, que l'*ethos* particulier de l'*hampa* espagnole surgit de cet accommodement partiel de l'ancien code d'honneur du temps de la Reconquête. Ainsi, Rodríguez Marín écrit: «Comme un résidu des anciennes mœurs chevaleresques, vulgarisées et exaltées dans les romans et les romances, au sein de la populace restait vive l'admiration à l'égard de tout geste courageux, une admiration d'autant plus profonde que le geste était plus démesuré. De nombreux hommes s'employaient à conquérir et cultiver cette admiration, en construisant leur vie autour de leur réputation d'hommes vaillants».³³ José Hesse a observé que les *romances de germanía*, en racontant les aventures peu héroïques de leurs héros des bas-fonds, emploient habituellement le ton épique des anciennes romances médiévales, jusqu'à décrire les rapports entre les prostituées et leurs souteneurs «en termes de la plus pure galanterie chevaleresque».³⁴ On peut soupçonner que ces réminiscences aristocratiques étaient quelque chose de plus qu'un jeu littéraire. William Byron caractérise très justement cette affinité secrète entre l'*hampa* et la noblesse de la manière suivante:

The stupidest and bravest villains formed the true aristocracy of the hampa, the bravos (*valentones*) and the professional killers (*matones*). In them we find the crowning burlesque of the conventional ideal, the warrior ethic of the Reconquest by which the country was, if uneasily now, still possessed. They lived by courage and swordsmanship and they took their trade seriously [...]. What did it matter that the 'Moors' they slew were the husbands of discontented wives, rich old men who refused to settle their heirs' debts, cowards eager to avenge their slighted honor on the point of a thug's sword? What difference did it make that these robber barons went to war to steal purses instead of a weaker neighbor's land? The objective, they reckoned, was the same: aristocratization through aggression. [...] It was among these warrior princes, probably, that the notion of honor among thieves took on its full meaning: honor, not honesty, obedience to the same code of personal honor to which the aristocracy paid such bloody service in Lope's plays.³⁵

³³ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», cit., 57s.

³⁴ JOSÉ HESSE, *Romancero de Germanía*, Taurus, Madrid, 1967, 8s.

³⁵ WILLIAM BYRON, *Cervantes. A Biography*, Cassell, London, 1978, 358s.

L'ambiguïté déconcertante du sonnet *Cuando, don Juan, vuestra famosa espada* d'Álvarez – exaltation de l'héroïsme patriotique ou incitation vulgaire à la vengeance – illustre d'une façon très éloquente cette affinité entre la morale de l'aristocratie et celle de l'*hampa*.

Outre le culte de l'honneur et du courage – voire la force brute –, l'idéologie de l'*hampa* partage avec celle des nobles guerriers de la Reconquête un autre trait manifeste: le mépris du travail manuel et de toute activité marchande. L'ordre militaire d'Alcántara exigeait, de la part de tout noble qui aspirait à être admis dans ses rangs, des témoignages attestant «que ni lui ni son père ne sont ni n'ont été des marchands, des métayers ou des cambistes; qu'ils ne vivent pas ni n'ont vécu d'un métier mécanique, ni n'ont exercé de métier vil».³⁶

Il serait vain d'objecter que la morale des rufians n'était rien d'autre qu'une caricature inepte du code d'honneur de l'ancienne chevalerie: on pourrait dire la même chose de ce qui survivait de cette même noblesse à cette époque, sans mentionner les classes subalternes qui vivaient très pauvrement sous sa domination et partageaient ses valeurs. Il n'est donc pas hasardeux de suggérer que le réalisme involontaire des *romances de germanía* et de la littérature picaresque dérivait du fait qu'ils dépeignaient le monde de l'*hampa*, dans ses traits essentiels, comme ce qu'il était réellement: un miroir déformant de la société féodale décadente et corrompue. Dans la *Vida del Buscón* (I, 1) de Quevedo, le vieux voleur dit à son fils: «Mon fils [...], être larron est un art libéral et non pas mécanique [...]. Qui ne vole pas ne vit pas, en ce monde. Pourquoi penses-tu que les sergents et les juges nous abhorrent si fort? [...] C'est parce qu'ils ne voudraient pas qu'il y eût d'autres larrons qu'eux aux lieux où ils se trouvent avec leurs ministres».³⁷ C'est bien la même morale désabusée qui s'exprime dans une des *letrillas* de Quevedo: *Este mundo es juego de bazas, / que sólo el que roba triunfa y manda* («Ce monde est un jeu, / où seulement celui qui vole triomphe et commande»).

Dans une telle société, où une aristocratie bureaucratisée, inepte et pompeuse, règne despotiquement sur un empire de la pauvreté et de la terre gâtée, seuls triomphent ceux qui savent percevoir la fausseté des apparences, l'hypocrisie de la morale officielle, et tirer profit autant de leur propre désabusement que de leur habileté à abuser autrui: telle est l'*agudeza* du courtisan, telle est la *buena astucia* que, dans le roman de Quevedo, l'ancien voyou recommande à son fils. Les braves ferrailleurs des bas-fonds qui, semblables en cela à Don Quichotte, prennent trop au sérieux les vieilles valeurs chevaleresques de l'honneur et du courage, finissent roués de coups ou pendus ; mais, au milieu de la société de la *picaresca*, il leur reste une certaine grandeur tragique, quelque chose de la beauté des causes perdues.

³⁶ *Definiciones de la orden y caballería de Alcántara*, cit. dans l'article (anonyme) «Alcántara (Orden de)», *Enciclopedia Ilustrada Seguí*, Seguí, Barcelone, s. d. (1910 ca.), t. I, 365. Pour ce que la citation laisse entendre, ce règlement était encore en vigueur au commencement du XX^{ème} siècle.

³⁷ FRANCISCO DE QUEVEDO, *La vie de l'aventurier don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous* (1626), p. 762 (trad. de F. Reille).

Il ne semble donc pas inévitable d'attribuer aux seuls mensonges de la propagande officielle la réputation de la «résignation chrétienne» avec laquelle mourut Álvarez de Soria; mais Rodríguez Marín oppose à tort, à mon sens, cette résignation au *gentil desprecio de la vida* qu'appréciait le milieu de l'*hampa*.³⁸ Après tout, ces gens-là étaient, à leur façon, de bons chrétiens, ou au moins se considéraient-ils comme tels, comme les *birlos* et *germanos* qui, dans le *Romance de la vida y muerte de Maladros* d'Hidalgo, promettent des messes, des rosaires et des chandelles au spadassin condamné à mort et, la nuit avant son exécution, se rassemblent

con lucernas encendidas,
la trena en torno cercando,
diciendo las letanías,
respondiéndolas cantando.³⁹

Il était sans doute plus d'un contemporain qui, comme le Rinconete du roman de Cervantes, en voyant la religiosité sincère de ces malfaiteurs invétérés, «s'étonnait de leur assurance et leur bon espoir qu'ils iraient au ciel, du moment qu'ils ne manquaient pas à leurs dévotions, si pleins qu'ils étaient de vols, d'homicides et d'offenses à Dieu».

En fin de compte, dans les poèmes et dans la vie d'Álvarez, il y a, plutôt qu'une protestation contre l'ordre établi de la société, une fidélité exagérée aux valeurs que cette même société professait, bien que le plus souvent hypocritement. On pourrait donc soupçonner que ce qui était vraiment scandaleux chez Álvarez, ce qui a dissuadé tant de générations d'éditeurs de publier son bref *corpus* poétique, c'étaient plutôt les grossièretés et les obscénités qui abondent dans quelques-unes de ses poésies, tellement offensantes pour les «scrupules de bonne sœur» des hommes prudes qu'elles menaient encore Rodríguez Marín à en mutiler et en supprimer – malgré lui, selon lui – une bonne partie dans son édition de 1901.⁴⁰ Mais cette explication, quoiqu'elle soit exacte dans une certaine mesure, ne me semble pas suffire.⁴¹ Les grossièretés qu'Álvarez prodigue dans les sonnets contre Flores, et

³⁸ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», cit., p. 115.

³⁹ JUAN HIDALGO, *Romance de la vida y muerte de Maladro*, in JOSÉ HESSE, *Romancero de Germanía*, cit., p. 119.

(«avec des chandelles allumées,
en entourant la prison,
tout en disant les litanies
et leur répondant en chantant»).

⁴⁰ Cf. FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «Del Parnaso a la horca: la vida y la muerte de Alonso Álvarez de Soria», cit., 91s.

⁴¹ Il est bien vrai que la censure des livres était en vigueur, en Espagne, jusqu'après la mort de Franco; mais cela ne suffit pas pour expliquer l'inexistence d'une édition d'Álvarez avant 1987: en fait, deux des poèmes censurés par Rodríguez Marín en 1901 furent publiés intégralement trois ans après par A. Bonilla

surtout dans la *Sátira*, imprononçables pour le goût puritain du XIX^{ème} siècle, devaient l'être notablement moins pour ses contemporains (rappelons-nous les célèbres plaisanteries de mauvais goût de Quevedo, ou les tendres impudences de la poésie érotique espagnole de son temps, pour la plus grande part anonyme),⁴² et, surtout, on n'en trouve pas dans d'autres compositions d'Álvarez, peut-être plus réussies, bien que moins originales.

On peut en dire autant de la difficulté du langage. J'ose dire que la poésie d'Álvarez, par rapport à la production poétique, savante ou vulgaire, de son époque, n'est pas spécialement difficile à comprendre. En quelques occasions l'obscurcit une certaine prédilection, assez au goût conceptiste de son temps, pour les jeux de métaphores compliquées, comme celui-ci:

Borró mi dulce historia
un coronista que, en galeras verme
que es, con nombre de padre,
fue a mi gusto madrastra, al suyo madre,⁴³

et quelquefois un certain goût, plus personnel, de l'assemblage ou de l'entrecroisement de l'évocation savante, mythologique ou littéraire, et du vulgarisme et même de la vulgarité. Álvarez emploie, efficacement et avec parcimonie, le lexique de la *germanía* (*lagartos, leva, manflas*); mais généralement son style est plus proche du langage populaire de son pays et de son temps que du jargon ésotérique des initiés de l'*hampa*.⁴⁴ On n'y trouve pas du tout les sonores obscurités dialectales dont regorgent les *romances* de Juan Hidalgo, comme le suivant, qui promet

un canto godo y altano
de un rufo que fuña y garla,

y San Martín (*Anales de la literatura española*, Madrid, 1904, pp. 228-233), apparemment sans aucun problème avec la censure.

⁴² Voir la collection de P. ALZIEU, R. JAMMES ET Y. LISSORGUES, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1975.

⁴³ V, 69-72. Pour les vers 70s., je suis ce qui me semble être le texte du ms. 3890 de la Biblioteca Nacional de Madrid (le ms. B de Lara Garrido), folio 132v, 1ss.; Rodríguez Marín et Lara Garrido lisent *que en galeras reme, pues...* («qui mériterait de ramer aux galères, car... il fut...»).

(«Ma douce histoire a été effacée
par un chroniqueur, ver aux galées,
qui, ayant le nom de père,
fut marâtre à mon plaisir et au sien mère»)

⁴⁴ Quelques commentateurs tendent à plutôt exagérer l'emploi de la *germanía* chez Álvarez: ainsi, au vers 71 de la *Sátira*, que nous venons de citer, le «nom de père», appliqué à un religieux, ne me semble pas requérir la justification – proposée par JOSE LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 92, *ad locum* – selon laquelle le mot *padre* désignait, en jargon, le directeur d'un bordel; de même, aux vv. 113s. du même poème (*que es mucha golloría / arderse en celos bolsa que está fría*), le mot *golloría* (*golloría*) se comprend mieux dans le sens courant de «délicatesse, superfluité» («Delicadeza, superfluidad», *DRAE* s. v. 2) qu'à partir de l'acception argotique de «tromperie» qu'y voit JOSE LARA GARRIDO, *op. cit.*, p. 93, *ad loc.*

rastrilla, abocada granos,
 halatón en los verdosos,
 murciegalero en el garo,
 polinche de manillages,
 guiñaron en lo guisado.⁴⁵

La comparaison entre ce jargon, délibérément impénétrable, et les modestes vulgarités d'Álvarez nous permet d'entrevoir une autre différence plus révélatrice. Évidemment, nous ignorons comment parlaient réellement les voyous du XVI^{ème} ou du XVII^{ème} siècle; mais j'ose conjecturer qu'ils atteignaient rarement l'incompréhensibilité systématique des *romances* d'Hidalgo. La *germanía* de ces vers-là est un exercice laborieux de style d'un littérateur maniériste qui se délecte des obscurités labyrinthiques du jargon marginal, tout comme son contemporain Góngora se délectait de celles de la mythologie classique – et certainement tout poète, et notamment tout poète maniériste ou baroque, devait apprécier l'inspiration de cette riche source de métaphores que lui offrait l'imagination inépuisable de ce jargon, où le galérien s'appelait *apaleador de sardinas* («bateur de sardines») et le bourreau *jinete de gznates* («écuyer de gosiers») –; Álvarez, au contraire, qui est un homme de l'*hampa* à part entière et n'est donc pas soucieux de le paraître, emploie ce jargon d'une façon toute naturelle, sans l'outrer ni le styliser.⁴⁶

On peut voir le même contraste dans la vision de la vie et de l'amour chez l'un et chez l'autre poète. Il suffit de comparer les tendres amours sentimentales entre souteneurs et prostituées que chante Hidalgo avec le conseil désabusé de la vieille entremetteuse de la *Sátira* d'Álvarez (V, 105 ss.):

Pues de interés el maço
 jamás dio, ni dará golpe en su cuña;
 que si otros han entrado,
 con martillo de plata se han hincado.⁴⁷

Mais ce contraste ne reflète pas une «transgression» du «code» de la poésie de *germanía* de la part d'Álvarez, comme le soutient Lara Garrido,⁴⁸ mais plutôt la distance qui sépare la vie réelle des marginaux de son idéalisation littéraire.

⁴⁵ JUAN HIDALGO, *Romance de la vida y muerte de Maladros*, vv. 2ss., in JOSE HESSE, *Romancero de Germanía*, cit., 102s.

⁴⁶ Il y a un autre motif très évident de cette différence: les gens de l'*hampa*, eux, n'avaient évidemment aucun intérêt à faire connaître leur jargon au public général; cela était bien le soin des littérateurs bourgeois comme Hidalgo, qui, dans la préface à son *Vocabulario de Germanía* de 1609, avouait sans gêne son intention d'aider la justice «qui est chargée de nettoyer la république de ces gens dangereux» (cité par JOSE HESSE, *Romancero de Germanía*, cit., p. 134).

⁴⁷
 («Car le maillet n'a jamais donné,
 ni ne donnera aucun coup digne d'intérêt sur sa coin;
 et si d'autres sont entrés,
 c'est avec un marteau d'argent qu'on les a fichés»).

Il semble, tout compte fait, que le vrai délit que la postérité n'a jamais pardonné à Álvarez est d'avoir vécu réellement cette vie des marginaux dont d'autres se bornaient à faire de la littérature. Ce qui était inacceptable chez Álvarez de Soria, c'était bien sa vie plutôt que sa poésie, et pas plus sa «vie en littérature» (comme le dit le sous-titre du livre de Lara Garrido). On peut imaginer que, s'il avait vécu au temps de Baudelaire et de Rimbaud, de Jack London, de Maxime Gorki ou de Jean Genet, cette circonstance-là lui aurait valu le rare prestige de l'authenticité de l'expérience vécue, la réputation ardue des poètes maudits; mais, malheureusement pour lui, l'authenticité – vertu essentiellement moderne, exaltée par une société qui falsifie toutes les choses – ne comptait pas parmi les valeurs que son époque appréciait.

⁴⁸ JOSÉ LARA GARRIDO, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. Vida en literatura de un barroco marginal*, cit., p. 24.