



HAL
open science

Roland à Florence

Raffaele Ruggiero

► **To cite this version:**

| Raffaele Ruggiero. Roland à Florence. Chroniques italiennes. Série web, 2020. hal-02557890

HAL Id: hal-02557890

<https://hal.science/hal-02557890>

Submitted on 29 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ROLAND A FLORENCE

Pour ancré qu'il soit dans la tradition *canterina* d'un côté et, de l'autre, dans la diffusion large et hétérogène de la matière carolingienne en Italie entre XII^e et XIV^e siècle, le *Morgante* de Pulci n'en représente pas moins un *unicum* dans la production poétique et chevaleresque italienne de la fin du *Quattrocento*. Notre but n'est pas d'aborder encore une fois la question des sources du *Morgante*, mais plutôt de nous appuyer sur les résultats des études philologiques qui se sont succédées après les travaux de Pio Rajna¹, afin de préciser la place que le *Morgante* occupe dans le canon italien des poèmes carolingiens en langue de *si*².

Le cadre dans lequel la production poétique et la matière carolingienne s'enracinent dans la tradition littéraire italienne est celui de la deuxième naissance de la littérature vernaculaire italienne, à savoir du moment historique où les cours seigneuriales de l'Italie du Nord cherchent une langue et une littérature qui puissent satisfaire les goûts et construire l'identité des nouvelles élites politiques, en proposant des modèles

¹ Pio Rajna, « La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana » (1870), dans Id., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, éd. par Guido Lucchini, avec une préface de Francesco Mazzoni et une introduction de Cesare Segre, Rome, Salerno, t. I, 1998, p. 190-369.

² La diffusion de la matière carolingienne en Italie a fait l'objet de la recherche imposante de Giovanni Palumbo, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, préface de Cesare Segre, Rome, Salerno, 2013.

reconnaissable et influents³. Dans ce cadre, on doit d'abord constater la réticence de la culture toscane à accueillir des expériences littéraires dans une langue différente. C'est déjà le cas pour la réception du matériel (et de l'idéologie) des troubadours, qui arrive précocement en Toscane en répondant aux besoins d'une classe cultivée de juristes, marchands et banquiers – de ce qu'on peut appeler une bourgeoisie en ascension sociale – mais qui ne donne pas lieu à une production locale en langue d'oc : en arrivant à Florence, les sujets et les matériaux littéraires deviennent 'autre chose'. C'est ce même phénomène qui nous intéresse en ce qui concerne la diffusion de la tradition épique et chevaleresque, et notamment l'importation du poème narratif, et c'est sur ce point que nous allons concentrer notre réflexion.

Entre 1465 et 1470 les liens entre la couronne de France (Louis XI) et Florence deviennent plus solides : en 1465 Piero de' Medici est nommé membre du conseil du roi, en 1470 Lorenzo est nommé conseiller et chambellan du roi, et le roi est parrain de sa fille Lucrezia. Mais au-delà de ces liens politiques et traditionnels avec la France – des liens qui d'ailleurs ont toujours existé dans l'histoire florentine –, le choix d'un sujet carolingien est lié à la tradition des *cantari* et surtout à l'idéologie municipale (fêtes, tournois, joutes, « giostre ») devenue patrimoine de l'oligarchie dominante, ainsi qu'au goût imitatif de la bourgeoisie montante. Dans la *Vita Caroli Magni* dédiée par Donato Acciaiuoli à Louis XI en 1461, la liberté et la grandeur de Florence sont présentées comme une conséquence directe de la deuxième fondation de la ville par Charlemagne, tradition que par la suite Laurent de Médicis essayera d'effacer au profit d'une mythologie plus autochtone et éminemment littéraire (les « trois couronnes » avec l'ajout de Cavalcanti)⁴.

L'histoire de la défaite de Roncevaux n'était pas présente dans les versions italiennes de la matière de France au XIV^e siècle ; en revanche, ce

³ C'est le moment où justement la langue de Pétrarque devint ce que Pétrarque n'aurait jamais souhaité, à savoir la « langue de tous ». Cfr. Marco Santagata, *Introduzione* dans Francesco Petrarca, *Canzoniere*, édition avec commentaire par M. Santagata, Milan, Mondadori (« Meridiani »), 1996, p. XCII-XCV.

⁴ Paolo Orvieto, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Rome, Salerno, 2017, p. 182-184. Sur l'influence de la nouvelle culture seigneuriale et sur l'alliance toujours ambiguë entre les Médicis et une partie de l'aristocratie florentine, par rapport à la représentation du pouvoir dans le *Morgante* (et aussi au problème des sources de Pulci), cf. Annalisa Perrotta, « Lo spazio della corte : la rappresentazione del potere politico nel *Morgante* di Luigi Pulci », *The Italianist*, 24, 2004, p. 141-168.

sujet commence à être traité pendant le XV^e siècle, à partir de la *Spagna in rima* (*Rotta di Roncisvalle* et *Spagna* ‘maggiore’), un poème que Gaston Paris qualifia de « prototype de la forme épique en Italie »⁵. La défaite est encore présente dans *Li Fatti de Spagna*, dans la *Spagna in prosa* et dans la *Spagna magliabechiana*. Tous ces poèmes sont datables du milieu ou de la deuxième moitié du XV^e siècle, et attestés par des manuscrits datant de la même époque, alors que les premières copies de la *Chanson de Roland* en Italie remontent au milieu du XIV^e. Cette lacune documentaire de presque un siècle a été en partie comblée par les recherches récentes de Giovanni Palumbo. Les relations chronologiques et génétiques entre ces poèmes sont plutôt complexes : *grosso modo*, on peut assigner la *Spagna in rima*, la *Rotta* et *Li Fatti* à la première moitié du XV^e, et la *Spagna in prosa* et la *Spagna magliabechiana* à la période comprise entre 1425 et 1472 (étant donnée que ces deux derniers poèmes semblent connaître le sujet grâce à des poèmes antérieurs déjà ‘italiens’). De plus, les différences entre la *Spagna* et la *Rotta* semblent aussi correspondre à la différente diffusion du sujet dans l’aire toscane et dans l’aire ferraraise ; on peut d’ailleurs rappeler que l’*Inamoramento de Orlando* de Matteo Maria Boiardo prendra comme sujet une courte période antécédente à la défaite de Roncevaux, et avec Boiardo le paladin Astolfo commence à être valorisé : une nouvelle considération de ce personnage qui culminera dans le *Furioso*.

L’histoire de Roland, et notamment l’histoire de la défaite de Roncevaux, est largement présente dans la culture et dans la poésie italiennes, ainsi que dans l’art figuratif (sur le portail de la cathédrale de Vérone, dans une mosaïque à Brindisi), à partir du XII^e siècle. Pendant le XIV^e siècle deux aires de production-diffusion de poèmes sur ce sujet semblent coexister et être liées par des échanges réciproques : une aire *padana* et une aire toscane. La ‘source’ du Roland ‘italien’ fut *grosso modo* le *Roland rimé* (et non la version assonancée) : la notion de ‘source’ doit ici

⁵ Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, Bouillon, 1905, p. 193, cité par Giovanni Palumbo, *Per la storia della Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, dans *Tre volte suona l’olifante. La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Milan, Unicopli, 2007, p. 11-55. Sur la brusque suture, ou plutôt véritable fracture, qui relie la défaite de Roncevaux au reste du poème (*Morgante* XXIII 48), cf. Stefano Carrai, « *Sento di lungi chiamarmi col corno. La rotta di Roncisvalle come finale del Morgante* », dans *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, sous la direction de Johannes Bartuschat et Giovanna Strologo, Ravenna, Longo, 2016, p. 145-151 ; et Cristina Montagnani, « La conclusione del *Morgante* e la tradizione canterina italiana », *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 22, 2019, p. 93-131.

être interprétée de façon souple, comme base et fondement d'une inspiration poétique qui était toujours libre de recourir à d'autres variantes et à d'autres éléments : en Italie, en tout cas, « una produzione cavalleresca in prosa esisteva già prima dell'esplosione di Andrea da Barberino [1370-1431], il quale ha contribuito con i suoi romanzi ad assorbire e a spazzare via i testi precedenti »⁶.

Pulci appartient donc à une sorte de deuxième phase de la diffusion de ce canevas narratif (les vicissitudes de Roland dans leur ensemble et la défaite en particulier), qui se situe au moment où des personnages déjà célèbres de la *Spagna* entrent dans la tradition de la *Rotta*, peut-être grâce à des manipulations de copistes, et la *Rotta* commence à être copiée en tant que suite de la *Spagna*⁷. Parmi les caractères de cette production italienne, il faut compter une tendance à préserver la logique du cycle des poèmes (en vérité il s'agit d'une tendance typique de l'épopée classique, et peut-être donc un fruit du 'classicisme' italien), ainsi que la présence du 'merveilleux chrétien', c'est-à-dire l'interaction de démons, (arch)anges, saints, miracles, etc.. Les convergences entre la *Spagna magliabechiana* (datée 1472) et les cinq derniers *cantari* du *Morgante* (rédigés entre 1478 et 1483) sont assez remarquables : en fait la *Spagna magliabechiana* se distingue des autres *Spagne* car, bien que la guerre de Charlemagne en Espagne occupe la majeure partie du récit, le projet narratif comprend entièrement la vie de Roland, de sa naissance à sa mort.

Le problème de l'« autorialité » du *Morgante* fut soulevé par Pio Rajna en 1869 : Rajna a cru pouvoir démontrer que Pulci, bien qu'à un niveau stylistique beaucoup plus élevé, avait décalqué le sujet d'un poème chevaleresque anonyme contenu dans le ms. laurentien 78 qu'il a dénommé *Orlando laurenziano*⁸. En vérité le ms. laurentien 78 fut daté par le même Rajna aux dernières décennies du XV^e siècle (donc au moins après l'édition du *Morgante* en 23 *cantari*), et Dionisotti, déjà en 1964, a observé que nous ne connaissons pas de poèmes en octaves sur le sujet carolingien avant la deuxième moitié du XV^e. Enfin, la possibilité d'antidater un poème, par rapport à son manuscrit le plus ancien, sur la base d'informations

⁶ Giovanni Palumbo, *La Chanson de Roland*, cit., p. 205. Cf. Marco Villorosi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Rome, Carocci, 2000, p. 63-66.

⁷ Antonia Tissoni Benvenuti, *Intertestualità cavalleresca*, dans *Tre volte suona l'olifante*, cit., p. 57-78, en particulier p. 78.

⁸ Pio Rajna, « La materia del *Morgante* in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV » (1869), dans Id., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, cit., t. II, p. 3-100.

extérieures, est mise en doute par Domenico De Robertis : on peut supposer que le sujet était « ancien », ou que la version vernaculaire était « ancienne », mais dans un monde de remanieurs comme l'est celui des poètes *canterini*, nous ne pouvons pas vraiment antidater une certaine rédaction d'un poème en amont du témoignage manuscrit le plus ancien. Paolo Orvieto a mené en 1989 une analyse du possible rapport entre le *Morgante* et l'*Orlando laurenziano*⁹. Il fait d'abord remarquer que la manière de procéder de Rajna, qui a mis en parallèle le dernier *Morgante* (en 28 *cantari*) avec l'*Orlando laurenziano*, est contestable parce qu'elle ne tient pas compte de l'histoire rédactionnelle interne du même *Morgante* (probable circulation d'une première rédaction manuscrite, premières éditions imprimées en 23 *cantari*, et finalement édition définitive imprimée en 28 *cantari*). Par exemple, il y a des cas où Pulci fait allusion à d'autres auteurs qui ont traité les mêmes sujets et Rajna a suggéré que dans ces passages il puisse être question du *Orlando laurenziano*, mais Orvieto a démontré que justement dans ces cas-là, l'*Orlando laurenziano* nous donne une version différente du récit. Par exemple : le gouvernement de la ville de Monaca est attribué à Chiarione par Pulci, mais Pulci souligne que d'autres auteurs donnent ce gouvernement à Greco ; en revanche, l'*Orlando laurenziano* donne ce gouvernement à un troisième personnage, Aldighieri ; ou encore dans le *cantare* XIX 135, Pulci fait allusion exprès à un *Cantare d'Orlando*, où l'épisode de Margutte serait absent : mais rien nous permet d'identifier ce *Cantare d'Orlando* cité par Pulci avec l'*Orlando laurenziano*, et de plus il s'agit peut-être d'une allusion badine à la *Chanson de Roland* ou bien (comme le suggère Orvieto) à la première rédaction du *Morgante*, qui eut ce titre seulement dans un deuxième temps, par volonté populaire (selon ce qu'affirme l'édition « Ripolina »), et qui pouvait bien s'intituler *Cantare d'Orlando* à l'origine.

Il faut souligner que l'invention d'un personnage comme Morgante n'est pas du tout à la portée d'un poète *canterino* très modeste comme l'auteur de l'*Orlando laurenziano*, et en tout cas Pulci revendique plusieurs fois l'originalité de cette invention en tant que mérite personnel, ce qui lui est reconnu aussi dans le sonnet *In morte di Luigi Pulci* de Tommaso Baldinotti. Il est vrai qu'on trouve parfois dans le *Morgante* des

⁹ Paolo Orvieto, *Sul rapporto Morgante-Orlando Laurenziano*, dans *Ritterepik der Renaissance*, Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Steiner, 1989, p. 145-153 ; et Id., *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, cit., p. 186-194.

incohérences qui sont absentes dans l'*Orlando laurenziano*, mais le contraire est vrai aussi, et cela arrive même plus souvent.

Un cas très intéressant a été signalé par Mario Martelli en 1993 : Pulci semble ignorer où se trouve Montalbano (château de Renaud, pas loin des Pyrénées) et donc ses personnages se déplacent sans cesse entre Paris et Montalbano, comme si la distance était très courte. Quant à l'*Orlando laurenziano*, son auteur sait bien que Montalbano est fort loin de Paris, et plutôt proche des Pyrénées, mais il déplace ses personnages avec la même désinvolture que le *Morgante*. On peut donc en conclure que pour certains aspects le *canterino* de l'*Orlando laurenziano* avait le *Morgante* pour modèle ; mais qu'il y avait aussi un ancien *Orlando* qui ne présentait pas certains défauts que l'on remarque dans le *Morgante*¹⁰. Une genèse plus complexe concerne l'épisode (IV 7-16) où Renaud sauve un lion qui allait être dévoré par un dragon, et le lion devient son serviteur fidèle¹¹.

***Morgante* IV, 7-16 :**

7 Era dinanzi Rinaldo a cavallo
ed Ulivier lo seguiva e Dodone
per un oscuro bosco senza fallo,
dove si scuopre un feroce dragone
coperto di stran cuoio verde e giallo,
che combatteva con un gran liono.
Rinaldo al lume dell'aluna il vede,
ma che quel fussi drago ancor non crede. [...]

10, 6-8 Ma pur Rinaldo innanzi si fu messo,
e increbbegli di quel lion, che perde
a poco a poco e rimaneva al verde.

11, 1-2 E terminò di dargli alfin soccorso
e che non fussi dal serpente morto: [...]

15, 4-8 Ma poi che molto ha bussato Rinaldo,
e cognoscea che questo crudel vermo
l'offendea troppo col fiato e col caldo,
se gli accostava e prese un tratto il collo,

¹⁰ Mario Martelli, « Tre studi sul Morgante », *Interpres*, 13, 1992-93, p. 56-109.

¹¹ Pour le texte du *Morgante* : Luigi Pulci, *Morgante*, par Franca Ageno, Milan-Naples, Ricciardi, 1955 ; par Davide Puccini, Milan, Garzanti, 1989 ; L. Pulci, *Morgante e lettere*, par Domenico De Robertis, Florence, Sansoni, 1962 ; L. Pulci, *Morgante e opere minori*, par Aulo Greco, Turin, Utet, 2004.

e spiccò il capo che parve d'un pollo. [...]

16, 5-8 verso Rinaldo ne venne il liono
e cominciava a leccare il destriere:
parea che render gli volessi grazia;
di far festa a Rinaldo non si sazia.

Dans l'*Orlando laurenziano* c'est le lion qui sauve Renaud¹²,

Orlando VII, 14

[...]

Allora si mosse quel fiero leone,
umilmente a Rinaldo ne già,
a' pié di lui si gitta inginocchio,
facendo riverençia in cortesia

[...]

VII, 18

Rinaldo allora non può sostenere,
el brando di mano gli fu caduto,
e per lo puçço cadeva a giacere
e tramortito sta come perduto.
Ma come a Gesù Cristo fu im piacere,
subito corse el lion saputo,
e quel serpente prese per lo collo
im pocha d'ora el leone stroçcollo.

mais avec deux conséquences incompréhensibles : le lion prend le dragon par le cou et l'étrangle, ce qui est un geste plus normal s'il est accompli par Renaud, comme dans le *Morgante* ; et surtout, même avant de sauver Renaud, le lion se met à genoux face à Renaud pour le remercier, ce qui est normal si c'est Renaud qui sauve le lion, et non le contraire. Cet épisode (avec le chevalier qui sauve un lion, lequel devient le fidèle allié du chevalier) est bien attesté dans la tradition médiévale, il s'agit de l'aventure de Golfieri de Lastore, que l'on trouve dans plusieurs textes : *Yvain (ou le chevalier au lion)*, *Ugone d'Alvernia*, *Danese*, *Ancroia*, *Storia di Rinaldino da Montalbano*, et un chapitre du *Bestiario toscano (Della grande fede che*

¹² « *Orlando* ». *Die Vorlage zu Pulci's « Morgante »*, zum ersten Mal herausgegeben von Johannes Hübscher, Marburg, Elwert, 1886. Une confrontation analytique entre le *Morgante* e l'*Orlando laurenziano* a fait l'objet de l'étude d'Emanuela Puce, « *Orlando laurenziano e Morgante*. Implicazioni filologico-letterarie, *Italianistica*, 34, 2005, p. 61-69.

lo leone mostrò a uno cavallero perché lu liberò del serpente). L'inversion des rôles peut être motivée par la symbolique christologique (lion = Christ, et serpent = Satan). En tout cas il n'est pas probable que Pulci ait corrigé la version de l'*Orlando*, parce que dans le même *Orlando* il y a des traces de la version originelle et exacte.

Encore un exemple. Dans les octaves VIII, 44-45, Astolfo arrive auprès du chef païen (*amirante*) Lionfante, qui assiège Montalbano. Dans les éditions imprimées du *Morgante*, l'octave 45 présente une ponctuation ambiguë : il semble que Lionfante demande à Astolfo la raison de son propre siège, et non le contraire.

Morgante VIII, 44-45:

Astolfo in quella notte cavalcòe
inverso Montalban tutto soletto:
perché e' non v'è Rinaldo, dubitòe
d'Alardo, di Guicciardo e Ricciardetto.
Ma giunto ove era il campo, riscontròe
certi pagani e fu preso in effetto,
e fu menato preso all'amirante,
ch'era chiamato il fiero Lionfante.

Lionfante comincia a domandare
di Carlo, di sua gente e sua possanza;
e la cagion che vengono per guastare
Montalban, come tosto avea speranza,
dice, che voglion Mambrin vendicare,
perché Rinaldo fe' troppa fallanza
a tradimento uccider quel signore,
e mancò troppo, al suo parer, d'onore [...]

La ponctuation correcte a été rétablie par Franca Ageno en 1955 : mais ce qui nous importe est que dans l'*Orlando laurenziano* il y a la même ambiguïté, à savoir que c'est Lionfante qui demande à Astolfo (et de façon incroyable Astolfo lui donne une explication) la raison pour laquelle le même Lionfante a commencé la guerre.

Orlando XIII, 19

Disse Leofante: intendi ciò ch'io dichò,
perché si mosse la guerra al presente
tra el re Ermione e Carlo anticho,

de! Dimmi, se tu sai il convenente.
E Astolfo rispose a tale ubliho:
- Il facto dirotti, o re possente,
Perché Rinaldo, qual è mio cugino,
uccise Chiariello e 'l re Manbrino.

Il semblerait donc que l'auteur du *Orlando laurenziano* ait été induit en erreur par la ponctuation ambiguë présente dans les éditions anciennes du *Morgante*.

Il faut par conséquent admettre l'existence d'un texte-source, probablement en prose, où une grande partie des événements et des personnages aussi bien du premier *Morgante* (en 23 *cantari*) que de l'*Orlando laurenziano* étaient déjà présents. Toutefois, l'auteur anonyme de l'*Orlando* a dû s'appuyer, pour la composition de son poème, non seulement sur cette source mais aussi sur une première rédaction du *Morgante*, étant donné que, contrairement à ce que pensait Rajna, l'*Orlando laurenziano* a tous les caractères d'une réduction de la matière du *Morgante* à l'usage des *canterini da piazza*¹³. Un seul exemple suffira : dans l'*Orlando* (XXXII, octaves 3-5) figure une liste d'amants célèbres précédée d'une déclaration du poète sur la maladie d'amour. Une telle liste n'existe pas dans le *Morgante*, mais la même structure (déclaration sur la maladie d'amour + liste d'amants célèbres) se retrouve dans deux *strambotti* de Luigi Pulci (*E già mi disse amor* et *Aristotil, Vergilio et Salamone*)¹⁴. Deux explications sont donc possibles : soit Pulci a écrit ses *Strambotti* en s'inspirant de l'*Orlando* (ce qui est difficile à croire, du moment que l'auteur de l'*Orlando* n'a pas une véritable culture mythologique pour concevoir ce genre de liste, alors que Luigi et son frère Luca étaient des maîtres reconnus dans ce genre de poésie) ; soit Luigi, dans une première rédaction manuscrite du *Morgante*, a emprunté cette liste à ses propres *strambotti*, pour ensuite la laisser tomber dans l'édition imprimée de son poème. On peut donc conclure que l'*Orlando* a puisé au moins une partie de sa matière dans une première rédaction manuscrite du *Morgante*.

¹³ P. Orvieto, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, cit., p. 192, suggère que l'auteur du *Orlando laurenziano* soit Antonio di Guido, un *canterino* cité par le même Pulci dans le *Morgante* XXVIII 1-5.

¹⁴ L. Pulci, *Strambotti e rispetti nobilissimi d'amore*, Florence, Libreria Dante, 1894, p. 18. Cf. P. Orvieto, « Luigi Pulci », dans *Storia della letteratura italiana*, sous la direction de E. Malato, Rome, Salerno, 1996, vol. 3, p. 446.

Bien évidemment, Pulci n'a pas suivi une seule source pour la composition du *Morgante*, mais il a prélevé différents matériaux de la tradition épique, chevaleresque et *canterina*, en mélangeant, déconstruisant et réassemblant les épisodes empruntés. Le duel entre Roland et Renaud dans le *cantare* XV peut servir à illustrer deux aspects essentiels de cette opération : d'un côté, il y a pas moins de quatre duels entre les deux cousins « équivalents » (même valeur, même noblesse, mêmes vertus morales et aussi mêmes défauts), ce qui atteste l'usage que Pulci fait des stratégies épiques typiques et traditionnelles (*variatio*, *repetitio*, *aemulatio*, et même *auto-aemulatio*, *amplification*, *juxtaposition*)¹⁵ ; de l'autre côté, Pulci emprunte le sujet de ce duel à la *Spagna* en rime, où on trouve un duel entre Roland et Ferrau qui révèle, avec celui-ci, des affinités aussi bien narratives qu'expressives¹⁶. Mais Pulci prélève de la *Spagna* seulement ce qui lui faut pour construire l'épisode du *Morgante*, et notamment la deuxième journée du duel entre Roland et Ferrau, alors que la troisième journée du même épisode de la *Spagna* est bien connue par Pulci, qui l'avait utilisée dans son autre poème, le *Ciriffo*). C'est toujours à la *Spagna* que Pulci emprunte un autre *topos* épique, celui où un chevalier sarrasin désarçonne et capture plusieurs paladins chrétiens : mais il déplace l'épisode dans un autre contexte du *Morgante*, le *cantare* VIII¹⁷. Pulci semble avoir l'exigence de justifier certaines innovations, ou des emprunts à des traditions différentes : dans le *cantare* XXV 115-16, il fait référence à un chroniqueur inconnu (« Arnaldo ») pour justifier l'arrivée à Roncevaux de Renaud (personnage qui ne pouvait pas être présent à cette défaite, et qui en fait n'est jamais évoqué dans la tradition principale). Mais pour Pulci, comme il a été remarqué par Antonia Tissoni Benvenuti, la présence de Renaud à Roncevaux était nécessaire afin d'avoir un paladin prêt à venger la mort de Roland¹⁸. A son tour, Pulci conteste ceux qui écrivent que Turpin (l'évêque de Reims, auteur de l'*Historia Karoli Magni et Rotholandì*) serait mort à

¹⁵ Bernahrd Abraham van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque. Procédés et réalisations*, Amsterdam, Noord-hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1958.

¹⁶ Ce duel entre Roland et Ferrau, comme il a été démontré par Daniela Delcorno Branca, est l'un des épisodes clé pour essayer de reconstruire les relations génétiques parmi les différentes *Spagne* : cf. D. Delcorno Branca, « Sulla tradizione della Spagna in rima. Una recente edizione e alcune note sul combattimento di Orlando e Ferrau », *Lettere italiane*, 63, 2011, p. 345-377.

¹⁷ P. Orvieto, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, cit., p. 198-210.

¹⁸ Cf. ici n. 7.

Roncevaux, en faisant remarquer que Turpin est chroniqueur des hauts faits de Charlemagne jusqu'à la mort de ce dernier. On observe donc toute une palette de prélèvements, références, souvenirs, allusions, mais toujours avec des éléments qui changent, et une stratégie précise de contamination qui concerne non seulement les épisodes, mais aussi les différents styles rhétoriques utilisés : chevaleresque, *canterino*, avec des insertions issues de la lyrique ou même de la *laude*. À la démarche monodique des *cantari*, Pulci substitue la polyphonie et la richesse des registres.

Cette procédure est justement l'*arte allusiva* évoquée par Giorgio Pasquali : une procédure qui est typique de la poésie cultivée (*poesia docta*), puisqu'elle exige, pour fonctionner, un public capable de reconnaître les sources, et même d'apprécier les variations¹⁹. Ce qui nous montre qu'en fait le *Morgante* n'est pas un produit populaire, mais une œuvre qui se sert consciemment d'un registre populaire, et qui a comme destinataires les membres de la nouvelle élite dirigeante. De plus, dans les stratégies littéraires de Pulci on retrouve deux aspects typiques de l'*arte allusiva* : le choix de sujets (*topoi*) bien connus, aisément reconnaissables, et donc influents, qui constituent des véritables autorités littéraires ; et la volonté constante de changer, modifier, aussi bien la langue que l'organisation de la matière soit à l'échelle de chaque épisode pris individuellement soit dans l'agencement des différents épisodes dans une structure narrative par ailleurs assez relâchée. Pulci suit certes une tradition, mais en la réélaborant profondément, par le biais de dislocations, ajouts, mélanges de matériaux différents, ce qui donne lieu souvent à des formes de véritable réécriture. Le *Morgante* devient le dictionnaire du lexique antilittéraire : proverbes, petits contes, jeux de mots populaires, expressions idiomatiques florentines enrichissent la langue poétique de Pulci qui en tout cas se montre capable de maîtriser aussi la tradition littéraire cultivée, et de mélanger les deux. Les traits populaires de Pulci sont plutôt le produit d'une construction

¹⁹ Giorgio Pasquali, « Arte allusiva » (1942), dans Id., *Stravaganze quarte e supreme* (1951), maintenant dans *Pagine stravaganti di un filologo*, par Carlo Ferdinando Russo, Florence, Le Lettere, 1994, II, p. 275-282. Pour une application de la notion d'*arte allusiva* de Pasquali à la tradition épique italienne cf. R. Ruggiero, « *Il ricco edificio* ». *Arte allusiva nella Gerusalemme liberata*, Florence, Olschki, 2005. La catégorie a été rappelée par Alessio Decaria, « Tra Marsilio e Pallante. Una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del *Morgante* », dans *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, Lecce, Pensa, 2012, p. 299-339.

consciente, il s'agit de caractères qui découlent d'une réflexion et d'une tentative de codification du genre²⁰.

Pulci s'accorde une très grande liberté dans le traitement de son sujet. À l'arrivée de Charlemagne, après la défaite de Roncevaux, Marsile est condamné à être pendu au même arbre que Judas : ce détail de l'intrigue n'a pas d'équivalent dans la tradition. Dans les *Spagne* Marsile, désespéré, meurt à l'arrivée de Charlemagne en se jetant d'un escalier ou d'une tour de son palais : ou bien, dans la *Spagna* en prose ou dans la deuxième *Spagna*, il survit et continue de combattre pendant encore quatorze ans. Le Marsile de cinq derniers *cantari* du *Morgante* est donc un personnage largement inventé par Pulci, parfois en allant à l'encontre des données de la tradition carolingienne, dans le but notamment d'en faire une doublure du personnage historique de Marsile Ficin.

Dans ce processus, l'originalité de l'activité littéraire de Pulci réside dans sa capacité à obéir simultanément à deux tendances opposées : d'un côté, la conservation d'un répertoire traditionnel, donc médiéval et municipal ; de l'autre, une inventivité linguistique qui va jusqu'à la transgression et qui vise en tout cas à renouveler les règles et les styles en s'appuyant sur un répertoire de sujets chers à son public. Le fil de la narration est toujours assez ténu, l'intrigue est presque un prétexte qui permet, dans chaque épisode, le déploiement de l'inventivité linguistique de l'auteur. Les aventures appartiennent au répertoire de la littérature populaire de grande consommation ; il s'agit d'épisodes aisément reconnaissables par le public des *cantari*, un public dont la compétence se fonde d'ailleurs autant sur l'écoute que sur la lecture. L'intérêt du lecteur se focalise sur chaque épisode, où la caractérisation physique et morale des personnages devient de plus en plus hyperbolique²¹, grâce à la reprise, et éventuellement

²⁰ Dans une analyse consacrée à la typologie de la comparaison et de la métaphore, Maria Cristina Cabani (*L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pise, ETS, 2005) a montré que Boiardo, et encore plus l'Arioste, ont normalisé le traitement de la comparaison, en s'appuyant sur l'imitation des modèles classiques, contrairement à Pulci qui ne se réfère dans ce domaine qu'au modèle de la poésie *canterina* en octaves (à laquelle renvoie également le goût des proverbes, selon un usage qui est attesté aussi chez Burchiello). On peut affirmer en tout cas que les comparaisons du *Morgante* n'ont pas pour but d'aider le lecteur à se figurer la réalité, mais visent plutôt à l'étonner, à susciter son émerveillement, et sont en cela un support de l'invention linguistique et métaphorique du poète.

²¹ Cf. Ruedi Ankli, *Morgante iperbolico L'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*, Florence, Olschki, 1993.

au renversement, des *topoi* épiques. La stratégie rhétorique fondamentale par laquelle Pulci mène à bien son opération littéraire est la parodie : une parodie qui a besoin pour s'exercer des données de la tradition, d'un côté, et, de l'autre, de la liberté de soumettre cette même tradition à une révision radicale, que ce soit sur le plan de la langue (les phénomènes d'accumulation aussi bien de noms que des adjectifs sont très fréquents) ou dans le traitement de la matière²². Dans ce sens, la poésie de Pulci doit être appréhendée en parallèle avec celle du jeune Politien et du jeune Laurent, en embrassant cette production littéraire d'un seul regard pour en apprécier les nuances et surtout les écarts²³. Le *Morgante* est donc une encyclopédie médiévale de la tradition chevaleresque, d'un monde chevaleresque issu de l'ancienne chanson de geste française et qui, encore tout à fait sérieux dans ses premières interprétations *franco-venete*, en vient peu à peu à être trivialisé par la répétition continuelle dans les performances *canterine*. En même temps, grâce à l'opération culturelle et littéraire de Pulci, cette encyclopédie s'impose à la fin du XV^e siècle en tant que livre d'auteur, en tant qu'œuvre de succès d'une Renaissance qui n'est plus seulement « florentine ».

D'un autre point de vue, il faut observer que le *Morgante* constitue le dernier jalon dans l'histoire de la défaite de Roncevaux dans la littérature italienne : entre la fin du XV^e et le début du XVI^e, le climat culturel et socio-politique a désormais radicalement changé. Avec la crise des États seigneuriaux et le début des guerres d'Italie les goûts changent : on assiste, certes, à une survivance des paladins, qui doivent cependant se plier à de nouvelles aventures comme chez Boiardo et l'Arioste, mais en même temps devient de plus en plus forte la critique des humanistes qui nient toute vraisemblance historique aux légendes de Roncevaux.

Raffaele RUGGIERO
Aix-Marseille Université
Centre Aixois d'Études Romanes (CAER)
Aix-en-Provence

²² Cf. Norbert Jonard, « La nature du comique dans le *Morgante* de Pulci », dans AA.VV., *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris, Sorbonne nouvelle, 1985, p. 83-101.

²³ Alessio Decaria, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano*, Florence, Sef, 2009.