

LA STRUCTURE DE LA *BEFFA* DANS LES *CENE* D'ANTONFRANCESCO GRAZZINI

La *beffa*¹ chez Boccace témoigne de l'initiative de l'homme, elle est une sorte de monnaie d'échange, un langage que tout le monde comprend, à part quelques-uns. Le *beffatore* est un personnage actif qui occupe le devant de la scène. Le *beffato* n'est pas important. Vu de l'extérieur, il est celui que l'on joue, piétine ou agresse pour s'affirmer, ou le concurrent malheureux qui, avec plus d'intelligence, pourra devenir, la fois suivante, *beffatore* à son tour. La *beffa*, chez Boccace, est l'expression condensée d'une mentalité. Chez Lasca aussi la *beffa* est omniprésente, mais elle a changé de caractère. D'abord, le point de vue du *beffato* contamine toutes les nouvelles. Le *beffato*, et non le *beffatore*, est l'homme des *Cene*. Le *beffatore* renvoie à quelque chose de plus organisé, de plus vaste. La *beffa* est quelque chose qui vient d'ailleurs et qui vise l'individu. Elle ne se situe plus au niveau d'une mentalité, mais d'un certain type d'institution. Dans les *Cene*, elle devient le symbole d'une répression implacable. Le monde ouvert du

N.B. Cette étude publiée dans *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance*, première série, Paris, CIRRI, 1972, légèrement modifiée pour *Chroniques italiennes*, a été republiée avec une mise à jour bibliographique in M. PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, p. 135-189.

¹ Dans la *beffa*, mot difficilement traduisible (bourle, farce, tour...), un personnage victime est amené par la ruse dans une situation où il se retrouve "coincé" par un ou plusieurs *beffatori* qui tirent de l'opération plaisir et/ou profit.

Décameron se ferme. On est à Florence et on n'en sort plus. L'individu est inséré dans une organisation qui fonctionne en dehors de lui et qui suit sa propre logique. Difficile à saisir, à cause d'une sorte d'opacité, la *beffa* prend plusieurs apparences, peut se manifester sur plusieurs registres. S'installant même à l'intérieur de l'individu, la *beffa* le coupe en deux, l'empêche de comprendre, de se saisir comme unité à travers l'unité du monde, le conduisant ainsi à la folie.

Il n'est pas possible de se placer devant les *Cene* en ne se réglant que sur les déclarations de Lasca, préoccupé seulement, semble-t-il, de rivaliser d'ingéniosité avec Boccace et de disposer ses nouvelles en les distribuant en nouvelles courtes, moyennes, longues. La prédominance des nouvelles de *beffa* montre bien qu'une classification par thème n'était plus possible. La variété formelle cache mal la permanence du thème de la *beffa*. D'ailleurs, il faut être prudent lorsque l'on parle du thème de la *beffa*. En distinguant, par une simplification hâtive, le thème de la *beffa*, celui de l'amour, etc., on se condamne à ne saisir qu'à un niveau très superficiel l'évolution de la nouvelle depuis Boccace. Une *beffa* ne met pas en jeu seulement deux individus dont l'un est le *beffatore* et l'autre le *beffato*. La *beffa* met en jeu, à travers les comportements, des rapports sociaux qui peuvent être des rapports de classe, comme on l'a vu dans le chapitre précédente. La *beffa* ne peut être considérée comme un genre qui aurait ses structures propres. Une telle étude montrerait que, chez Lasca, la *beffa* se fige en un petit nombre de schémas obsédants mais n'atteindrait jamais la signification de la *beffa*. En faisant œuvre littéraire, en choisissant tel ou tel schéma, en le développant dans tel ou tel sens, Lasca réintroduit, à son insu, tout un réseau de rapports sociaux et d'obsessions qu'une simple étude du fonctionnement de la *beffa* ne peut nous livrer. On n'arrive pas à la *beffa* chez Lasca par un épuisement des possibles narratifs mais par une mutation historique. Une véritable étude diachronique de la *beffa* depuis Boccace ne peut se faire sans que soient définis des sauts qualitatifs liés à cette mutation. Autrement nous aplatirions toute évolution au niveau d'une redistribution des éléments de départ. Lasca, face à Boccace et à la nouvelle du *Quattrocento* qui constitue une étape intermédiaire capitale, ne lit en eux finalement que ce qui l'intéresse. On n'imite pas seulement au hasard ou pour des raisons strictement linguistiques ou stylistiques. S'appuyant sur certaines indications de Boccace, qui avait su anticiper certaines tares de la société marchande florentine, et sur la forme que prend la *beffa* au temps de l'oligarchie, Lasca,

tout en croyant imiter, modèle une *beffa* nouvelle, la *beffa* de son temps et sa *beffa*, dont nous avons donné, en introduction, une rapide esquisse. Toujours différente en étant toujours la même, la *beffa* est la clef des *Cene*. Aller au delà de ses manifestations extérieures, remonter jusqu'à ce qui la fonde et la structure, nous permettra de saisir l'essentiel des *Cene*.

Les effets de la *beffa* sont notés attentivement par Lasca. Le *beffato* qui n'était chez d'autres qu'un simple objet de dérision est observé par lui d'une façon presque clinique, tant physiquement que psychologiquement. Cette attention prêtée au *beffato*, nous la trouvons déjà dans la version de Manetti de la nouvelle du *Grasso legnaiuolo* où sont décrits les effets psychologiques produits par la secousse de la *beffa*. Chez Lasca, les effets de la *beffa* laissent une trace, une marque durable. Des effets, en apparence bénins, renvoient à un choc profond, à un véritable traumatisme: c'est le cas de la chute de cheveux, de la colique. Dans d'autres cas on aboutit à la castration du *beffato*. Enfin dans un autre groupe de *beffe*, le *beffato* devient fou. Les effets de la *beffa* présentent, à l'intérieur d'un même registre, des degrés de gravité différents d'une *beffa* à l'autre.

La *beffa* peut se présenter comme un banal truquage du réel. Ce truquage s'opère par une mise en scène mettant en œuvre un certain matériel et des compétences. Cela explique que, souvent, les artistes prêtent main forte aux *beffatori*. Ce goût de la mise en scène, cette attention à l'effet produit, Lasca les partage avec l'Arétin et on les trouvait déjà chez Boccace. Mais ce truquage qui, même bénin, traumatise le *beffato*, peut aller jusqu'à l'escamotage qui le rend fou. Devant un monde où ont été escamotées les traces de quelque chose qu'il a vu ou vécu, le *beffato*, à force de buter contre cette absence, devient fou.

La *beffa* des *Cene* peut aussi avoir un caractère d'agression plus directement marqué. La victime peut être immobilisée par des liens, ficelée. Elle est souvent emprisonnée, généralement dans un lieu obscur. L'agression peut s'accompagner de violences de toutes sortes et conduire à la castration. Là aussi on voit qu'il y a toute une gradation, d'une *beffa* à l'autre. Mais, pour comprendre la signification de la *beffa*, il nous faut lire horizontalement à travers les nouvelles le motif de l'emprisonnement-agression pour pouvoir le reconnaître, là où il n'apparaît qu'à demi effacé, de la même façon qu'il nous faut regrouper les truquages du réel pour les interpréter.

À travers ses effets, à travers ses manifestations, on en arrive aux

différents visages de la *beffa*. On pourrait la définir d'en haut, en quelque sorte, en posant quelques grands principes d'où elle découlerait, comme fait par exemple Arnold Hauser lorsque il traite du maniérisme. Nous nous contenterons d'indiquer quels sont, selon nous, les différents niveaux auxquels renvoie la *beffa* dans les *Cene*, quelles sont ses différentes couches de signification. Ainsi, lorsque nous aborderons l'étude des nouvelles, nous aurons bien présentes les différentes hypothèses qui permettront de lire la structure des *beffe* des *Cene*.

Dans les *Cene*, la *beffa* apparaît comme surdéterminée. Elle renvoie d'abord à une situation économique et sociale qui n'est plus celle du temps de Boccace. Malgré de sérieuses crises, l'époque de Boccace voit le triomphe de l'initiative sur le plan économique. La *beffa* dans le *Décaméron* correspond encore, en gros, à l'essor d'un capitalisme inventif. Au temps de Lasca la situation est changée. Par le jeu de la concentration du capital et du pouvoir qui s'est opérée au cours du XV^{ème} siècle, l'initiative est devenue le monopole de quelques-uns. Par ailleurs, l'activité économique est depuis longtemps en perte de vitesse à Florence. L'*Arte della lana* évoqué dans les nouvelles I, 3 et II, 7 est en crise depuis le début du XV^{ème} siècle, l'*Arte della seta* dont les frères de Lasca sont membres se porte mieux et ne commencera à péricliter, semble-t-il, que beaucoup plus tard². Malgré la politique économique avisée de Côme, qui permet çà et là de redresser la situation, on peut dire sans trop exagérer que, de marchands, les Florentins deviennent de plus en plus rentiers³. Le rôle de la conjoncture se fait de plus en plus important. Cette disparition de l'initiative sur le plan économique s'était accompagnée d'une transformation des institutions. Les institutions communales continuent plus ou moins à fonctionner pendant le XV^{ème} siècle. Mais elles sont de plus en plus manipulées ou encadrées par les

² L'*Arte della lana*, grâce aux lois de 1545 et 1546, retrouve un second souffle, surtout entre 1554 et 1561 (Riguccio GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1841, II, p. 180-181). Mais le poids de l'État se fait de plus en plus sentir et limite la libre activité des marchands. Deux des frères de Lasca étaient *tiralori* et appartenaient à l'*Arte della seta* (Michel PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini (1505-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, p. 14). Il y a d'après Galluzzi une remontée très nette de la production des étoffes de soie et des brocarts grâce à la politique commerciale de Côme I^{er} (*ibid.*, I, p. 199). Cf. Paolo MALANIMA, *La decadenza di un'economia cittadina. L'industria di Firenze nei secoli XVI-XVIII*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 91, 314.

³ Furio DIAZ, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino, UTET, 1976, p. 128.

oligarques et surtout par les Médicis, jusqu'à ce que, sous Alexandre de Médicis, en 1532, la *Signoria* disparaisse.

Après le régime tyrannique d'Alexandre et une période de transition délicate pendant laquelle une partie de l'oligarchie croit pouvoir exercer une tutelle sur Côme, alors que l'autre essaie par les armes de rentrer à Florence, l'État toscan, avec Côme, devient peu à peu au cours des années quarante un État centralisé, absolutiste et bureaucratique. S'occupant de toutes les affaires, même des plus petites, Côme recourt pour l'exécution à une "bureaucratie" de techniciens qui lui sont entièrement dévoués⁴. Au nom de cette religion de l'État qui permettra d'atteindre, sur le plan diplomatique notamment, de brillants résultats, Côme s'acharnera sur tous ceux qui lui résistent. Le nouveau statut fait à l'individu dans cet État où sont liquidées définitivement les valeurs disons communales ou républicaines, permet de comprendre la *beffa* des *Cene*.

Les opposants, étroitement surveillés par une police puissante, sont impitoyablement frappés à la moindre occasion. Il est interdit, sous peine de mort, de détenir des armes⁵. Les *fuorusciti* avec lesquels il est interdit de

⁴ Parlant des débuts de Côme Ier, à la fin de la *Storia fiorentina*, Varchi écrit: « Né sia nessuno che si meravigli, che io dica sempre Cosimo, e non mai lo stato, o i Quarantotto, né i consiglieri; perciocché non lo stato, o i Quarantotto, né i consiglieri principalmente, ma Cosimo solo governava il tutto, né si diceva o faceva cosa alcuna, né così grande né tanto piccola, alla quale egli non desse il sì, o il no » (B. VARCHI, *Opere*, I, Trieste, LLOYD, 1858, p. 431). Sur les rapports de Côme avec ses ministres, voir R. GALLUZZI, *Istoria del granducato...*, I, p. 170-175. Cf. F. DIAZ, *Il Granducato...*, p. 85-229.

⁵ Le *bando dell'arme* de mai 1539 donne dix jours à ceux qui possèdent « appresso di sé in qualsivoglia luogo, casa o bottega in Fiorenza, e appresso a essa città miglia otto arme di qualunque sorte si siano sute prohibite da bandi altra volta mandati, tanto da offendere, quanto da difendere » pour les déclarer (Lorenzo CANTINI, *Legislazione toscana illustrata*, Firenze, Stamperia albiziniana, 1800, I, p. 182).

Au temps d'Alexandre, les peines prévues pour la détention d'armes interdites, qui ne sont que des amendes dans le *bando* de 1539, étaient plus sévères. On lit dans la *Storia fiorentina* de Varchi : « perchè parte si pensava, e parte fu rapportato dalle spie (le quali erano senza novero, parte segrete e parte palesi) che molti avevano nascosto ne' luoghi occultissimi i migliori giachi e le più care armadure; andarono poi in diversi tempi bandi severissimi sotto gravissime pene, eziandio della vita, con protestazione, che si cercherebbono diligentissimamente tutte le case senza rispetto veruno di nessuna persona, e chi si trovasse aver fallato ed essere in colpa, sarebbe punito con il dovuto castigo » (B. VARCHI, *Opere*, I, p. 333).

Après 1539 Côme devint aussi sévère qu'Alexandre. Galluzzi rappelle que « per legge già ripetuta era stato vietato il ritenere nella città e per otto miglia intorno alla medesima

correspondre, seront plus tard atteints dans leurs biens et leurs descendants⁶. Une police toute puissante, des prisons redoutées, les fameuses *segrete* du Duc, sont considérées comme insuffisantes⁷. En 1549 la ville est partagée en cinquante divisions placées sous la surveillance d'un ou deux dénonciateurs⁸. Les corps intermédiaires se voient retirer toute initiative. Les compagnies encore nombreuses où les Florentins se retrouvaient ne peuvent se réunir qu'avec la permission du duc⁹. Cet État bureaucratique et policier qui, à partir de 1549, sera amené malgré tout à devenir peu à peu un État obéissant aux injonctions de l'inquisition en matière d'hérésie, agit parfois dans le plus grand secret¹⁰. Côme fait assassiner Filippo Strozzi dans

qualunque qualità di arme, sotto pena della vita e della confiscazione dei beni » (R. GALLUZZI, *Istoria del Granducato...*, I, p. 187).

Si l'on peut garder chez soi quelques armes légères, il est interdit de les porter. Le *bando* de 1539 punit d'une amende de dix florins d'or *larghi* et deux *tratti di fune* le port d'une épée, d'un bâton ou de cailloux, de vingt florins et de trois *tratti* le port d'un poignard ou d'un couteau (L. CANTINI, *Legislazione toscana...*, I, p. 185).

⁶ R. GALLUZZI, *Istoria del granducato...*, I, p. 184. Cf. Domenico MARRARA, *Studi giuridici sulla Toscana medicea*, Milano, Giuffrè, 1965, p. 55.

⁷ Voir en appendice le document n° 4.

⁸ Le 13 février 1549, « fu distribuita la città in cinquanta divisioni, denominate Sindicherie, in ciascheduna delle quali furono stabiliti uno o due denunziatori, secondo la maggiore o minore popolazione di essa. Si forma per ogni Sindicheria una borsa, in cui s'inserirono i nomi dei soggetti giudicati i più abili a questo ministero per estrarsene ogni anno i nuovi sindaci o denunziatori. Fu loro assegnato l'incarico di tenere informato il tribunale di ogni più minuto successo della loro contrada, e gli fu destinato prima uno stipendio e poi un premio proporzionato alla denuncia, e finalmente furono dichiarati immuni da ogni esecuzione personale per debiti civili. Questo metodo fu poi esteso nelle altre città del dominio e per la campagna » (R. GALLUZZI, *Istoria...*, I, p. 187-188).

⁹ « Vigilante alla sicurezza della propria persona, non trascura il dettaglio di tutti gli affari criminali con indagare gli animi dei più sospetti, e punire severamente l'espressioni anco dubbie; ordina perciò che le confraternite, che erano allora in gran numero per la città, non potessero adunarsi senza sua espressa licenza » (*ibid.*, I, p. 25).

¹⁰ C'est en 1549 qu'est publié à Florence le premier index de livres d'hérétiques (*ibid.*, I, p. 181).

La relation de l'ambassadeur vénitien Fedeli de 1561 insiste sur le secret dont sait s'entourer Côme: « E però alla corte del duca non si può sapere né intendere mai cosa alcuna, se non s'intende dal principe istesso, ché non vi è persona che ardisca parlare delle cose di stato ; e la principal cura di questo principe è che le sue cose più segrete, ed i suoi più intimi concetti non si sappiano mai, perché con questo non solamente si leva d'attorno tutte le difficoltà, ma trova facilità in tutte le sue plus dure azioni. E per la verità questo sol modo di procedere l'ha conservato ed ingrandito: perché essendo nuovo principe, e principe di

une prison en 1538 et maquille sa mort en suicide; en 1549, il fera tuer Laurent de Médicis par des sicaires à Venise. Le Florentin sera de moins en moins au courant de ce qui se passe dans sa ville. Plus tard, les sombres et mystérieux drames domestiques des Médicis resteront contenus dans les murailles de leurs palais. Mis à part ce qui relève de la raison d'État, Côme Ier tient à apparaître exemplaire dans l'exercice rigoureux de la justice dont il est le garant. Il se présente aussi comme le prince qui garantit à ses sujets la paix à l'intérieur de son État¹¹. Lasca ressent autour de lui les effets de la rigueur de cette justice. Pour des raisons politiques, mais aussi pour avoir contrevenu aux lois, nombre de ses amis, souvent de condition supérieure à la sienne, ont été condamnés¹². Il faut constater que dans la société florentine la violence était courante comme en témoigne l'affaire Capponi de 1548 sur laquelle nous nous attarderons¹³. Lasca lui-même en janvier 1537 avait agressé dans une librairie un notaire, peut-être poète, qui ne supportant pas d'être brocardé par lui verbalement et dans des vers, avait déposé une plainte. Le rencontrant dans une librairie, il lui lance une pierre et le menace d'un poignard. Le notaire se saisit d'une paire de ciseaux et le blesse légèrement. Tous deux furent condamnés à une amende par les Otto¹⁴.

Tandis que s'effritent les groupes, corporations ou compagnies qui souvent dans les nouvelles avaient fourni un cadre où la *beffa* apparaissait comme un

popoli liberi ed arditì, e non amici al nuovo giogo della servitù, è meraviglia grandissima come egli possa reggere e così facilmente e sicuramente governare; il che non procede da altro, se non dai modi segreti che egli tiene; ed eziandio persino il muoversi suo da luogo a luogo è tenuto tanto secreto, che non si sa mai, se non nel sonar della tromba » (*Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, Firenze, Tipografia all'insegna di Clio, 1839, Serie II, vol. I, p. 376).

¹¹ Olivier ROUCHON, *L'invention du principat médicéen (1512-1609)*, in Jean BOUTIER, Sandro LANDI, Olivier ROUCHON (éds), *Florence et la Toscane, XIV^e-XIX^e siècles. Les dynamiques d'un État italien*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 75.

¹² Parmi les Florentins que Lasca fréquentait, furent condamnés par le *magistrato degli Otto*, pour des raisons politiques: Amerigo Antinori, Paolo del Rosso, Giovan Battista Altoviti, Carlo Strozzi, Pandolfo Pucci, Francesco di Lutozzo Nasi; pour port d'armes: Girolamo Amelonghi, Gismondo Martelli; pour coups et blessures: Benvenuto Cellini, Lionetto Tornabuoni, Andrea Lori, Gismondo Martelli, Simone di Ruberto Strozzi, Ciano, Bastiano, Bernardetto de' Medici; pour sodomie, ou affaires de mœurs: Coglietta, Varchi, Cellini.

¹³ M. PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini(1505-1584)...*, p. 261-270.

¹⁴ Voir en appendice le document n° 2.

facteur de cohésion, Côme s'efforce d'imposer d'en haut une politique culturelle qui séduise et discipline à la fois ses sujets et assure son prestige en Toscane et en Italie. Les intellectuels sont de plus en plus dépendants du pouvoir politique qui multiplie les institutions qu'il contrôle étroitement: l'Académie Florentine, l'Université de Pise, l'Académie du Dessin. Le duc prend soin cependant de laisser subsister des zones d'autonomie et tolère des marges d'initiative¹⁵. Les fêtes, notamment celles de la Saint-Jean et de Carnaval, sont célébrées avec faste mais le calendrier festif florentin est de plus en plus au service du Prince et du régime¹⁶. Renouant avec la tradition démagogique de la famille, Côme autorise à nouveau les jeux des anciennes *potenze* en 1545. Enfin se constitue autour du duc à partir de 1543 une cour modeste au début qui va se développer et dont la structure « correspond à celle des cours liées à un pouvoir fort, voire absolu »¹⁷.

Les commentaires burlesques de Lasca et surtout le deuxième, on l'a vu précédemment, à la fin des années trente présentaient déjà des noyaux narratifs plus ou moins autonomes. En novembre 1540, Luca Martini raconte à Carlo Strozzi la façon dont il s'y prenait pour faire enrager Lasca en le menaçant de révéler certaines choses qui touchent aux différents volets de son activité littéraire : « et dirò dei canti, delle commedie et favole »¹⁸. Il semble bien se référer à des nouvelles. On sait que Lasca lorsqu'il parle de ses nouvelles se sert très souvent du mot *favole*. Cela pourrait signifier qu'à cette date il avait déjà écrit des nouvelles. Dans un *capitolo* situé après 1543 et avant 1549, il indique à Miglior Visino qu'il a composé « une journée entière d'un Décaméron » qu'il adressera à Stradino avec le commentaire :

Digli ch'io ho composto una giornata
Intera intera d'un Decamerone,

¹⁵ Nous renvoyons pour la politique culturelle de Côme à M. PLAISANCE, *L'Académie et le Prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, p. 29-234.

¹⁶ ID, *La politique culturelle de Côme Ier et les fêtes annuelles à Florence de 1541 à 1550*, in *Les fêtes de la Renaissance*, III, Jean Jacquot et Élie Konigson (éds), Paris, CNRS, 1985, p. 133-152.

¹⁷ Hélène CHAUVINEAU, *La cour des Médicis (1543-1737)*, in J. BOUTIER, S. LANDI, O. ROUCHON (éds), *Florence et la Toscane...*, p. 289.

¹⁸ Voir en appendice le document n° 3.

A lui con il comento indirizzata¹⁹.

La première ébauche des *Cene* a vu le jour. Le mot commentaire peut indiquer une présentation liée au genre du commentaire, comme celle de la lettre à Masaccio di Calorigna, mais aussi, plus sûrement étant donné qu'il s'agit d'une journée d'un *Décameron*, de ce que l'on appelle la *cornice*. Lorsqu'il adressera, toujours à Stradino, un peu plus tard, mais avant juin 49, les trois nouvelles *magliabechiane*, une brève, une moyenne et une longue, comme échantillons des trois parties d'un recueil, le projet des *Cene*, en trois parties de dix nouvelles chacune, est bien arrêté, mais les éléments constitutifs de la *cornice* qui conserve en l'adaptant la *cornice* prévue à l'origine pour dix nouvelles, ne sont pas encore tous définitifs. Inversant les éléments de la *cornice* de Boccace, cette première *cornice* réunissait cinq couples d'amants formant la *brigata*, en hiver, le soir autour d'un feu de cheminée, dans une belle demeure proche de Florence. On peut penser que Lasca, à ce moment-là n'a guère composé plus de dix nouvelles. En effet, la nouvelle de Bartolomeo, qui est présentée comme un échantillon de la troisième *Cena*, est déjà connue de ses amis. Elle avait déjà précédemment circulé isolément et elle fait sans doute partie des premières nouvelles *spicciolate* écrites par Lasca. C'est pourquoi Riccardo Brusagli dans son excellente édition critique a eu raison de la classer à part, car elle appartient à un moment où les *Cene* sont encore en cours d'élaboration²⁰. Lasca aurait pu la remanier comme il a remanié la seconde des nouvelles *magliabechiane* pour en redistribuer la matière dans trois autres nouvelles.

Si l'on se réfère aux manuscrits morcelés des trois *Cene* contenant vingt-deux nouvelles seulement tels qu'ils sont présentés par R. Brusagli, on constate qu'ils ne renvoient pas à des moments où telle ou telle partie de l'œuvre peut être considérée comme achevée. Le seul de ces manuscrits qui soit autographe, le manuscrit de la première *Cena*, en témoigne par ses annotations. Pour la troisième *Cena*, mise à part la nouvelle de Bartolomeo, on ne possède même qu'une seule nouvelle suivie de la conclusion du recueil. On peut penser que l'œuvre, comme les *Ragionamenti* de

¹⁹ A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, per cura di Carlo Verzone, Firenze, Sansoni, 1882, p. 489.

²⁰ Antonfrancesco GRAZZINI, *Le Cene*, a cura di Riccardo Brusagli, Roma, Salerno, 1976. Nos citations renverrons à cette édition.

Firenzuola, a pu rester inachevée. On peut aussi penser que les manuscrits de l'œuvre achevée ont pu être détruits, comme pourrait nous y inciter le témoignage de Girolamo da Sommaia²¹. Dans la liste de ses compositions qu'il dresse en 1566, Lasca présente son recueil comme achevé. Sous la rubrique *Prose in sul grave* on lit : « Le Cene o vero il Trentafavole, che sono trenta Novelle dette in Firenze da cinque Huomini, e da cinque giovani Donne di verno intorno al fuoco a veglia, in tre Giovedì, che l'ultimo venne a essere il giorno di Berlingaccio : dove se ne dissero cinque innanzi, e cinque doppo cena ; per esser state le maggiori, e le più lunghe ; perciocché le prime furono piccole, e le seconde mezzane, scritte, e composte ad imitazione del Boccaccio »²². Cette liste des œuvres est précédée de quelques lignes indiquant que cette liste comprend les compositions faites et celles qu'il fera dans le restant de sa vie. Comme l'avait bien vu Carlo Verzone cela ne veut pas dire qu'il donne la liste des titres d'œuvres à faire, mais qu'il inscrira plus tard, à la suite, les œuvres qu'il aura composées²³. D'ailleurs une rubrique *Scritte dopo* suit cette liste et précède quelques titres d'œuvres composées postérieurement. Si, en 1566, les *Cene* avaient été inachevées, il l'aurait indiqué. En effet, dans la liste, en mentionnant son roman chevaleresque Ruggier da Risa, il prenait soin d'indiquer : « ma non riscritto, né fornito affatto come si deve ». Le manuscrit de cette œuvre n'a pas été non plus retrouvé.

Lasca classera ses nouvelles en fonction de leur longueur. Dans la lettre à Masaccio da Calorigna il indiquait qu'elles pouvaient, sans que ce classement recoupe le précédent, être classées en tragiques, comiques ou tragicomiques. En qualifiant en outre les trois nouvelles qu'il lui envoyait, d'« amorose », il ébauchait un autre classement thématique. En réalité on constate que les nouvelles de *beffa* se rencontrent dans les trois *Cene*. Elle occupe déjà sous sa forme forte une place centrale dans la nouvelle de Bartolomeo, une des premières composées. La dernière nouvelle du recueil constitue une réflexion sur la *beffa* et a valeur de conclusion. Les nouvelles de *beffa* du recueil présentent des *beffe* qui ont des degrés et des niveaux différents et qui se situent en quelque sorte dans le même temps, même si

²¹ A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. XXV : « ...et dopo la sua morte volendo stampare le sue opere un inquisitore l'abbruciò, perché ve ne trovò alcune lascive e disoneste ».

²² *Ibid.*, p. CXXIII.

²³ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, per cura di Carlo Verzone, Firenze, Sansoni, 1890, p. XXIX-XLI.

parfois on passe d'une époque à une autre. On peut donc faire une étude synchronique de la *beffa* dans les *Cene*. Mais pour être comprise elle doit être considérée au niveau du texte comme un phénomène unique aux multiples et plus ou moins complètes manifestations.

La plupart des nouvelles ont certainement été composées entre 1540 et une date qui peut aller de 1550 à la fin des années cinquante sans pouvoir exclure des retouches un peu plus tardives. Elles sont donc bien contemporaines de ce renforcement policier et bureaucratique de l'État qui d'après nous les conditionne.

Pour mieux comprendre l'attitude de Lasca à l'égard du *beffato*, il est nécessaire de préciser, ne serait-ce que rapidement, sa position face à un pouvoir politique qui s'est affirmé fortement dans tous les domaines. Au temps d'Alexandre de Médicis, Lasca, qui est toujours resté à Florence a certainement vécu la fin du siècle, en 1530, comme la perte de la liberté florentine. Dans *La Strega* il évoquera fugacement la milice citadine (IV, 3). En 1536, il adresse une lettre à un certain Bernardo Guasconi qui se trouve à Rome et était peut-être apparenté à Giovachino Guasconi qui en 1535 avait été chargé de rassembler dans la cité papale les *fuorusciti* florentins opposés à Alexandre²⁴. Ces *fuorusciti* étaient intervenus auprès de Charles Quint à Naples pour dénoncer le régime tyrannique du duc Alexandre. Dans sa lettre, Lasca plaint le sort de ceux qui sont loin de leur patrie et décrit avec précision l'entrée de Charles Quint à Florence²⁵. Comme nous l'avons montré il est frappant de voir avec quelle froideur est traitée sous sa plume la figure d'Alexandre et avec quel enthousiasme est évoquée celle de Charles Quint. C'est là l'indication la plus nette de ses sympathies que nous possédions. Il apparaît aussi qu'il était lié à de nombreux Florentins qui furent condamnés par la justice d'Alexandre. Citons Amerigo Antinori auquel il dédia la poésie *In lode del pensiero* et qui sera condamné une seconde fois par Côme en 1537 pour avoir participé à la bataille de Montemurlo²⁶. Pensons aussi à son amitié pour Varchi.

²⁴ Giovacchino di Raffaello Guasconi est chargé en 1535 de rassembler à Rome les exilés florentins « per trattare di cose appartenenti alla Republica Fiorentina » (B. VARCHI, *Opere*, I, p. 371).

²⁵ M. PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini (1505-1584)*..., p. 81.

²⁶ Amerigo Antinori fils de Camillo, neveu de Giovan Battista Antinori évoqué par Lasca dans la dédicace de la chanson *Qual più diversa e nuova*, était le cousin de Bastiano Antinori auquel Lasca adressa plusieurs poésies.

Quelques années plus tard le nouveau régime consolidé va permettre à Lasca d'entrer définitivement en littérature et d'élargir son horizon grâce aux rapports que lui et ses amis entretiennent avec d'autres pôles culturels. Le moment est favorable. En 1539, il célèbre Côme dans une élogue à l'occasion de son mariage. En 1540, Lasca, Niccolò Martelli et une dizaine de jeunes Florentins dont certains exercent une activité marchande se réunissent chez Giovanni Mazzuoli, le *padre* Stradino qui a ses entrées auprès de Côme. Comme on le sait, quelques mois plus tard l'Académie des *Humidi* qu'ils ont fondée est transformée par Côme Ier. Elle devient l'Académie Florentine et tient le premier rôle dans la politique culturelle du nouvel État toscan. Finalement en 1547, à l'occasion d'une nouvelle réforme, Lasca est expulsé avec d'autres de l'Académie dont il a été un des fondateurs. Il se déchaîne alors dans diverses poésies contre les *Aramei* qui bénéficiant de l'appui du duc l'ont emporté contre les *Humidi* et leurs amis. Cette violente polémique lui vaut d'être menacé des galères. L'expulsion le marque profondément. Se considérant rejeté il exerce son activité dans le cadre des quelques groupes restreints où il est possible de maintenir vivant l'esprit des *Humidi*. Il bénéficie heureusement d'une relative indépendance économique. Il se consacre alors à un travail d'édition de textes. Il participe, semble-il, à l'édition des œuvres de Firenzuola avec son ami Lorenzo Scala et publie successivement chez les Giunti les poésies de Berni et des bernesques, puis celles de Burchiello et enfin les chants de Carnaval. Lors de la parution de ce dernier recueil il rencontre des difficultés et sa lettre à Luca Martini du 22 février 1559 traduit son angoisse face à une conspiration à laquelle les *Aramei* ne sont pas étrangers²⁷. C'est dans cette période, en marge d'une activité littéraire qui affiche la couleur du burlesque et explore la littérature antérieure, en remontant jusqu'à Boccace à la suite de Firenzuola, que mûrissent les *Cene*, ce *Décameron* secret du temps de Côme.

²⁷ « Messer Paolo dell'Ottonaio si è levato sù, e dice, che quegli [les chants] dell'Araldo suo fratello sono in qualche parte scorretti, ed ha messo a romore tutto Firenze, di maniera che dagli Aramei particolarmente è stato consigliato a supplicarne il Duca, ed ha per via del Consolo fatto fare un comandamento allo Stampatore, che non ne dia a nessuno ; e per sorte la supplica è stata mandata al Consolo, e a' Censori, che n'informino ; e appunto è Censore il Gello, Pier Covoni, e un de i Segni, ed il Consolo è Messer Francesco da Diaceto... » : in Carmelo SPALANCA, *A.F. Grazzini e la cultura del suo tempo*, Palermo, Manfredi, 1981, p. 77. Voir M. PLAISANCE, *L'Académie et le Prince...*, p. 193.

La réinsertion de Lasca dans ce que l'on peut appeler la légalité littéraire florentine va se faire peu à peu, tardivement, dans les années soixante. Il y a d'abord eu la dédicace à François de Médicis de l'édition des *Canti*, en 1559, et la représentation de la *Spiritata* en présence du même François, en 1561. À cette époque il bénéficie déjà de la protection du jeune Raffaello de' Medici qui deviendra en 1566 bailli de l'ordre de Saint-Etienne, puis plus tard amiral, pour lequel il travaille à un poème chevaleresque intitulé *Ruggier da Risa* comme il l'indique dans la dédicace de la *Spiritata*. Toujours ami de Varchi, il se lie à Vincenzo Borghini, Vasari, Lionardo Salviati. Quelques-unes de ses poésies sont publiées dans des ouvrages collectifs. En 1560 il s'agit de célébrer Laura Battiferri, en 1563 de pleurer la mort de la duchesse et de deux de ses fils, en 1564 d'honorer la mémoire de Michel-Ange et en 1565 de louer Lucrezia Gonzaga. En 1564, par le sonnet *Tutte quelle ragion, che accolte e sparte* il avait répondu au nom des peintres à l'éloge de la sculpture fait par Cellini²⁸. Donnant des gages de sa bonne volonté, il participe en 1564 au recueil intitulé *I corbi* qui stigmatise Jacopo Corbinelli²⁹. Grâce à Lionardo Salviati il fait de nouveau partie de l'Académie Florentine en 1566. Les *Cene* à ce moment-là apparaissent dans la liste-bilan qu'il dresse comme achevées et peut-être depuis de longues années.

Nous avons fait l'hypothèse que la Florence des années quarante telle que la percevait et la vivait Lasca permettait de rendre compte du caractère particulier, par rapport à une tradition, de la *beffa* dans les *Cene*. Les *beffatori* auraient en quelque sorte parti lié avec un régime autoritaire fort. Nous chercherons à le vérifier dans le texte des nouvelles. Mais, pour rendre compte de la *beffa* dans les *Cene*, il est nécessaire d'aborder un autre niveau de sa signification. Il est frappant de voir qu'un grand nombre de *beffe* montrent les *beffatori* s'acharnant sur leur victime, l'attachant, la battant, la lapidant, la faisant saigner, la brûlant. Dans certains cas l'aboutissement de la *beffa* est la castration. Cette castration peut être décrite dans les moindres détails ou n'apparaître qu'à un niveau symbolique. Il ne s'agit pas à proprement parler de *beffe* sadiques, mais de *beffe* masochistes. En effet, comme on le verra, Lasca s'identifie au *beffato*. Tout se passe comme si un sentiment de culpabilité, inconscient ou non, déterminait chez lui le besoin

²⁸ A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. XXII-XXVIII, p. 84.

²⁹ M. PLAISANCE, *L'Académie et le Prince...*, p. 317-318.

de se donner « en imagination l'apparence de son corps offert à l'action figurée de l'autre [...] en qui est articulée la violence »³⁰. Sans prétendre expliquer la structure des *beffe* des *Cene* par un recours abusif à la psychanalyse, nous avons essayé de voir si les différentes scènes de *beffa* ne présentaient pas des traits communs et nous avons été frappé par leur caractère répétitif. Cherchant à identifier cette scène unique dont les nouvelles illustrent les diverses variantes, nous avons été surpris par l'analogie qu'elle présente avec ce que les psychanalystes appellent un fantasme masochiste. Le fantasme masochiste est présenté par Béla Grunberger comme destiné à tromper un surmoi particulièrement fort tout en réalisant le désir du masochiste qui est de châtrer le père. Comme il l'explique, la défense qui permet de mystifier le surmoi s'exprime de la façon suivante: « 1° je ne veux pas châtrer mon père, d'ailleurs je ne le pourrais pas, puisque je suis châtré (c'est ma mère qui me châtre) ; 2° si je suis en conflit, c'est avec ma mère (et non avec mon père), le conflit est oral »³¹. Dans les *beffe* des *Cene*, la figure de la mère castratrice et frustratrice est directement liée aux *beffatori*. Elle chasse le pédagogue de la nouvelle I, 2, ne répond pas à Geri qui l'appelle parce qu'il a faim et soif, dans la nouvelle I, 3 ; elle est représentée par *mona Antonia* dans la nouvelle de Falananna et, dans les autres cas de *beffa* domestique, par l'épouse du *beffato*. Comme l'écrit Grunberger, « tout ce qui est refus, source de privations et de mauvais traitement, qu'il s'agisse du partenaire amoureux, du patron, de la société, Dieu, les astres, l'univers tout entier, se trouve être en dernière analyse, la mère frustratrice »³². La foule qui intervient dans certaines *beffe* joue aussi le même rôle³³. Le fantasme

³⁰ Pierre FEDIDA, « Le corps et sa mise en scène dans le fantasme masochiste », in *Bulletin de l'Association Psychanalytique de France*, 1968, n° 4, p. 99. Voir également Jean-Marc ALBY, « A propos d'un fantasme sadomasochique », in *Revue française de psychanalyse*, XXXV, N°2-3, 1971.

³¹ Béla GRUNBERGER, « Esquisse d'une théorie psychodynamique du masochisme », in *Revue Française de Psychanalyse*, XVIII, 1954, n° 2, p. 207.

³² *Ibid.*, p. 202.

³³ « Dans la fantasmagorie du masochisme moral, la mère cruelle devient une foule dévorante, la victime devient un martyr et la représentation de son supplice est publique » (Didier ANZIEU, « Mythologie particulière à chaque type de masochisme », in *Bulletin de l'Association Psychanalytique de France*, 1968, n° 4, p. 90. Il n'est donc pas étonnant de voir le masochiste tenté de s'identifier avec le Christ crucifié: « L'identification au Christ glorifié par son sacrifice sanglant est banale dans la fantasmagorie inconsciente du masochiste » (*ibid.*, p. 91). Pour une compagnie religieuse dont il faisait partie, peut-être la compagnie du Bechello, Lasca composa quatre *Orazioni alla Croce*, publiées en 1822 par

masochiste refoule l'image paternelle qui est, en effet, absente des *Cene*³⁴. Puisque la mauvaise mère châtre le père, le masochiste cherche à s'identifier à elle. L'identification masquée avec la mauvaise mère sous-tend une attitude homosexuelle³⁵. Chez Lasca, ce fantasme s'est, peut-être, réactivé lorsqu'il avait douze ans, quand son père est mort³⁶. La mort du père se surimpose à la castration du père, au moment de la puberté. Plus tard, à un niveau conscient ou non, Lasca se sent coupable de ses pulsions homosexuelles liées à son masochisme. Aussi il tend à s'associer à l'action répressive de la loi qu'il intériorise³⁷. L'intérêt de ces remarques trop sommaires sur lesquelles nous reviendrons vient de ce qu'elles permettent de

Domenico Moreni : cf. Massimo FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 226. Il écrivit aussi une églogue *Nella morte dei figliuolo di Dio*. Le lecteur des *Cene* ne peut s'empêcher de retrouver, dans ces textes, les violentes scènes où les *beffati* sont fouettés, attachés, suppliciés, suspendus, dans l'indifférence générale. Une des *Orazioni* commence ainsi: « Padri venite lieti, non tardate fratelli, e voi figliuoli non siate timidi a contemplare l'acerba e inmerita morte dell'autore della nostra vita; non sentite, oimè ! che i sassi, con disusato e nuovo modo insiememente si percuotono ? La terra tutta tremante fa fede quanto greve le sia che lo grandissimo della natura sopporti morte, e il vago e lucente sole, occhio del cielo, cangiato il bello splendore in oscure tenebre, fa fede al mondo della sua doglia ; e l'uomo solo per il quale Cristo nacque e oggi pende dal sagratissimo legno, non si lamenta, e non si duole del patir suo, e non si rallegra piamente della comune redenzione, anzi l'odia perchè e' l'ha amato, l'offende perchè egli non si vendica con la sua giustizia » (B.N.F., *Magl.*, XXXV, 44).

³⁴ L'oncle tient la place du père quand le récit exige que le *beffato* ait une famille.

³⁵ B. GRUNBERGER, « Esquisse d'une théorie psychodynamique du masochisme », p. 210.

³⁶ Le père de Lasca fut enterré le 18 septembre 1516 à San Pier Maggiore (A.S.F., *Morti Grascia* 191, f. 363r). Nous n'avons pas pu découvrir la date de décès de madonna Lucrezia, la mère de Lasca. Ce qui est certain, c'est que Lasca et ses trois frères sont orphelins en avril 1517 et habitent chez une tante qui semble être la sœur de Grazzino Grazzini, le père d'Antonfrancesco.

³⁷ Cf. Guy DARCOURT, « Définition clinique du masochisme moral », in *Bulletin de l'Association Psychanalytique de France*, n° 4, 1968, p. 21 : « cette culpabilité inconsciente est due à une tension entre le surmoi et le moi. C'est le surmoi qui culpabilise le moi et déclenche les comportements auto-punitifs, il est sadique en face d'un moi masochique. C'est ce mécanisme qui correspond au masochisme secondaire. Mais il n'est pas le seul qui conduise à ce besoin d'auto-punition. Et Freud indique que, dans ce couple sado-masochique du surmoi et du moi, l'accent peut porter sur le sadisme du surmoi ou sur le masochisme du moi. Dans le premier cas, il y a « prolongement de la morale dans l'inconscient », dans le second cas, c'est le moi « qui aspire à être puni soit par le surmoi, soit par les puissances parentales de l'extérieur », et c'est surtout le masochisme primaire qui est à l'œuvre ».

lire la même *beffa* à travers diverses *beffe*. À propos de l'intériorisation de la loi, il est frappant de voir qu'elle correspond à une intériorisation de la *beffa*. La *beffa* permettait à certains individus de frapper ou d'exclure tel ou tel *beffato*. Dans les *Cene*, les processus de répression qui continuent à certains niveaux à être saisis comme extérieurs, même s'ils sont de plus en plus étouffants, s'installent par un coup de force au cœur même de l'homme, créant en lui une sorte de dédoublement, *beffatore-beffato*.

Il est certain que, pour les *Cene*, il n'y a pas incompatibilité entre l'approche sociologique et l'approche psychanalytique. Elles se recoupent même d'une certaine façon. La figure du père renvoie au régime républicain³⁸. La mort du père, pour Lasca ou pour les familles qu'il évoque dans les *Cene*, est attribuée au régime médicéen. Il y a donc identification entre la mère castratrice et le pouvoir oppresseur. Le sentiment de culpabilité de Lasca se retrouve dans les deux cas. Le pouvoir comme la mère sanctionnent l'activité politique et/ou sexuelle de Lasca. Les rapports avec le pouvoir et avec la mère sont des rapports ambigus. Lasca se décharge sur eux d'une partie de sa responsabilité. Mais nous ne voudrions pas pousser trop loin ces analogies, en bouclant une sorte de système des *Cene*. Cette étude se propose une lecture ouverte des *Cene* qui veut garder la possibilité de s'enrichir en ne brusquant pas trop l'interprétation.

*

L'Introduzione al novellare remaniée se ressent de l'atmosphère étouffante des *Cene* due à la *beffa*. Les personnages se retrouvent dans un cadre à la fois bourgeois et aristocratique qui apparaît à certains égards comme le cadre inversé du *Décameron*: nous sommes en hiver, la nuit, à Florence, hommes et femmes ne sont unis que par des liens d'amitié ou de parenté. Il y a dans la *cornice* des *Cene*, malgré la date choisie, très peu d'esprit *carnascialesco*³⁹. On se croirait déjà en plein Carême. À moins

³⁸ Grazzino Grazzini, de 1502 à 1512, occupa diverses charges au service de la République Florentine.

³⁹ Dans la première esquisse de l'introduction, les hommes et les femmes de la *cornice* étaient présentées comme « cinque giovani donne innamorate coi loro amanti » (A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 385). Ce n'est pas par une simple auto-censure roublarde que les amants se retrouvent parents dans la version définitive. En approfondissant la signification de la *beffa*, Lasca a été amené à modifier profondément son introduction. À l'évasion fait place la réalité. Le lieu de la rencontre, qui était à un mille de la ville, est maintenant dans

qu'on ne soit en pleine peste. Nous sommes loin de ces maisons ou de ces villas hospitalières où Lasca et ses amis passaient leur temps à parler, à boire, à manger, à chasser ou à jouer la comédie⁴⁰. Le combat de boules de neige qui oppose les jeunes gens aux femmes n'a pas le sens érotique du *canto carnascialesco* de Lasca, *De' romiti ch'arrecano neve*⁴¹. Il y a une certaine tension entre les deux groupes. Le jeu frôle la cruauté. On n'est pas loin du jeu *dei sassi* qui faisait tant de blessés et de l'acharnement des *beffatori*⁴². Dans cette atmosphère fermée, sous un ciel bouché, le groupe pense d'abord à lire le *Décameron*, mais la maîtresse de maison propose que chacun, démocratiquement, par tirage au sort effectué grâce à trois bourses, dise une nouvelle. Lasca décrit de l'extérieur ce monde faussement enjoué, cette bourgeoisie qui a adopté les manières de l'aristocratie. L'activité littéraire lui a permis de se maintenir en contact avec elle surtout par l'intermédiaire des jeunes gens de cette classe qui se piquent de belles lettres⁴³. Dans l'introduction, il donne, d'ailleurs, au groupe de ces jeunes *poetini* un caractère assez autonome. Cependant, au lieu de les entraîner dans quelque équipée, il a soin de les replacer dans leur cadre

Florence même.

⁴⁰ Les *capitoli* nous restituent cette chaude atmosphère, absente des *Cene*, si ce n'est dans l'*osteria* des Bertucce où Manente est reconnu (*Cene* III, 10). Aucun des amis de Lasca ne figure parmi les *beffatori*. S'en tenant à une tradition remontant à Boccace et que l'on suit pendant tout le XV^e siècle, Lasca choisit ses *beffatori* dans la catégorie des artisans-artistes (Cf. Francesco BRUNI, *Sistemi critici e strutture narrative*, Napoli, Liguori, 1969, p. 127, note 29). Les *beffatori* qu'il met en scène ne sont pas ceux qu'il connaît le plus, ce sont les *beffatori* les plus connus, les *beffatori* florentins patentés, comme Tasso et Tribolo.

⁴¹ A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 174.

⁴² Les *Potenze* florentines organisaient des combats où on se lançait des pierres (Cf. Emilio BACCIOTTI, *Firenze illustrata*, Firenze, Mariani, 1879, I, p. 115-118).

⁴³ Voir en appendice le document n° 3. L'activité poétique pour Lasca est une activité qui place l'homme au-dessus des autres hommes. Ainsi peuvent s'établir de nouveaux rapports humains qui n'ont rien à voir avec les rapports sociaux réels. Lasca refuse l'activité littéraire professionnelle, rétribuée. Ce mythe de la poésie lui permet aussi de se distinguer orgueilleusement des lettrés de culture savante. Dans une poésie du temps de l'Académie des *Humidi*, il écrit:

a tutto il mondo mostreremo anchora,
senza nulla saper greco o latino,
che 'l suon del verso e lo stil ch'altri honora,
per gratia vien, quasi don largo et raro,
sol dalle stelle e dal poter divino.

(B.N.F., II IV 1, f. 61v)

d'appartenance, se conformant ainsi à une tradition de la *cornice*. Tandis que les jeunes gens s'adonnent à leurs passe-temps à la fois raffinés et anodins, les hommes actifs, maris des jeunes femmes, sont absents. Le maître de maison est mort, ses deux fils sont, pour affaires, l'un à Venise, l'autre à Rome. Quant aux deux autres, dont l'un est le neveu de la maîtresse de maison et l'autre le mari d'une voisine, ils sont retenus par leurs charges ou leurs occupations, à Florence ou à la campagne. Le groupe évoqué dans l'introduction prend ainsi une valeur emblématique. L'absence des hommes actifs traduit peut-être la menace qui plane sur ce genre de familles dont certains membres peuvent servir le régime, mais dont d'autres sont frappés d'exil à Rome ou à Venise, ou sont morts. D'autre part, on peut aussi, dans cette introduction, apercevoir la mère castratrice et frustratrice dans la maîtresse de maison, Amaranta, qui a "éliminé" son mari et a eu l'idée d'agresser les jeunes gens à coups de boules de neige. Amaranta a plus ou moins l'âge de Pampinea ; elle n'a pas d'enfants mais son mari, plus vieux qu'elle, a laissé après sa mort deux filles et deux fils d'un premier lit. Nous ne pourrions pas toujours insister sur le rapport fils-père pourrait-on dire qu'entretient l'auteur des *Cene* écrites comme il le dit « ad imitazione del Boccaccio » et l'auteur du *Décameron*. Il suffit parfois de quelques mots pour qu'il s'affiche. Ainsi les religieuses dont les divertissements sont allégués par Amaranta pour en quelque sorte cautionner les jeux innocents de la *brigata* (« alle monache ancora non si disdice... »⁴⁴) renvoient, comme par un clin d'œil, aux religieuses de l'introduction du *Décameron* dont les débordements luxurieux étaient allégués par Pampinea pour éloigner de Florence les membres de la *brigata* (« le racchiuse ne' monisteri...faccendosi a credere...e non si disdica che... »). En évoquant aussi les religieux Amaranta se réfère à deux groupes distincts qui rappellent les deux composantes de la *brigata*. Les religieux jouent au ballon alors que les jeunes gens se lancent des boules de neige. Pour leurs représentations, les religieuses endossent des vêtements masculins et portent l'épée ; quant aux jeunes femmes des *Cene*, elles prennent l'initiative d'attaquer les premières. Sur un certain plan, il y a identification entre Lasca et les jeunes gens, sur un autre Lasca se plaît à les évoquer comme objets amoureux, semblables aux jeunes *poetini* dont il était épris. L'homosexualité de l'auteur des *Cene* se traduirait ainsi dans l'évocation de cette intimité heureuse entre jeunes gens qui jouent avec la neige, changent de vêtements,

⁴⁴ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 11.

font de la musique et chantent⁴⁵. Nous trouvons une confirmation de notre interprétation de l'introduction dans le fait que la *beffa* de castration la plus cruelle (*Cene*, I, 2) est racontée par la maîtresse de maison qui, en la comparant à la nouvelle précédente, déclare: « non credo che vi piaccia meno, né meno vi faccia ridere »⁴⁶. L'effroyable nouvelle II, 7 est racontée par une jeune femme qui la présente ainsi: « la quale, se io non m'inganno, credo che v'habbia a dar materia da rallegrarvi e da ridere quanto la passata e più »⁴⁷. La nouvelle II, 8, en revanche, est présentée par un jeune homme.

⁴⁵ La coloration homosexuelle est plus accusée dans la scène du bain de la nouvelle II, 1 des *Cene*, qu'il est intéressant de mettre en rapport avec le *capitolo* burlesque *In lode dei bagnarsi in Arno*, dédié au jeune Raffaello de' Medici (A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 491). L'absence de vêtements permet les contacts, les échanges, abolit les différences sociales. Celles-ci réapparaissent au sortir du bain:

Ma poscia, come il sol viene abbassando,
lavati e rinfrescati balzan fuori,
e vannosi vestendo e rasciugando.
Allora i gentiluomini e i signori
son conosciuti : e gli altri stan da parte,
che non hanno cavalli e servitori.

(*ibid.*, p. 494).

La nouvelle II, 1 réalise le désir de Lasca d'effectuer par un échange des vêtements ce difficile passage, cette identification à l'autre. L'identification se fait ici du même au même, en quelque sorte, puisque le récit ne pourrait pas fonctionner si Lazzaro et Gabriello ne se ressemblaient pas comme des frères jumeaux. Par le fait même, le décalage d'âge entre l'aimant et l'aimé que l'on a dans *In lode del bagnarsi in Arno*, s'annule et la composante narcissique dans cette scène au bord de l'eau apparaît avec évidence. Lazzaro meurt étouffé en se noyant et sa fin fait penser à celle de certains *beffati* des *Cene* auxquels il ressemble. Mais la mort de Lazzaro, comme le nom du personnage l'indique, non par hasard, n'est pas une vraie mort. Si Lasca meurt en Lazzaro, il vit avec Gabriello et en lui faisant revêtir les habits du mort, il fait ainsi revivre Lazzaro. Dans la première version de la nouvelle, le faux Lazzaro payait bien cher sa transgression. Il finissait torturé, tenaillé, puis écartelé. Sa femme qui l'avait dénoncé, après avoir égorgé ses enfants, se poignardait à son tour (A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 435).

Le signe qui permettait aux magistrats de Pise, dont Lasca nous dit qu'ils sont l'équivalent des *Otto di guardia e balia*, de démasquer le faux Lazzaro était fourni par sa femme: « e per verificargli disse loro del contrassegno di che restare ingannati non potevano, e che tutto l'errore era venuto per il tanto simigliarsi. Il segno era questo, che a Gabriello poco tempo innanzi enfiato e guasto un granello, fu, fu forza, volendo fuggire la morte, cavarselo, sì che nella borsa si vedea una margine grandissima e solo avea un granello » (*ibid.*, p. 432).

⁴⁶ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 28.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 271.

Il n'y a pas à proprement parler castration et la victime, « un bon prêtre », est présenté sous un jour sympathique⁴⁸. Ainsi la *beffa* telle que nous l'avons définie est déjà présente dans la *cornice* des *Cene*. Il était important de le montrer. Nous éviterons ainsi de porter automatiquement au compte de Lasca les appréciations des *novellatori*. Les *beffatori* aiment à raconter des histoires de *beffa* aux *beffati*.

Nous commencerons notre étude des *beffe* rencontrées dans les *Cene* par une catégorie de *beffe* qui peut sembler hétéroclite. Disons qu'elle se caractérise par son rattachement apparent à un certain type de *beffa* du *Décameron*. Les *beffe* de la nouvelle II, 6 et de la nouvelle II, 4 opposent un groupe restreint assez marginal, composé d'artistes, à un bourgeois riche et peu dégourdi. Gasparri de la nouvelle II, 6 était admis dans un but intéressé à faire partie du groupe, dont l'idéal est de vivre au jour le jour de la meilleure façon possible et à moindres frais. La *beffa* n'intervient que lorsque la dupe veut se retirer. Dans les groupes aristocratiques de la nouvelle du *Grasso legnaiuolo* ou dans la nouvelle III, 10 des *Cene*, le motif de la sanction est bien plus mince. La *beffa* de la nouvelle II, 6 est à la fois une sanction et une source de profit. On exploitera la crédulité de la victime par une mise en scène nocturne en deux temps, faite avec le matériel servant à une *compagni*, et on lui extorquera de l'argent en faisant disparaître les traces de la *beffa*. La victime a été marquée essentiellement par la peur de ce qu'elle a vu ou cru voir. Repensant, nuit et jour, à ce qui lui est arrivé, « il terzo giorno ammalò di sorte, che egli se ne fu per morire: pur poi guarito, tutto si scorticò, come se egli avesse beuto veleno ; tanto fu fiera e possente la paura ! »⁴⁹. Lasca ne fait qu'indiquer, comme possibilité d'un traumatisme bien plus grand, le fait que la victime ne sait pas si elle a rêvé ou non ce qui lui a fait peur⁵⁰.

La nouvelle II, 4 est du même type. Gian Simone, cependant, est moins engagé avec le petit groupe que Gasparri, et la *beffa* vise davantage au

⁴⁸ *Ibid.*, p. 288.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 269 : « Egli non sapeva bene in qual mondo si fussi, e se quelle cose che egli aveva vedute, se egli le aveva vedute, o se gli era troppo paruto vedere, o se egli pure le aveva sognate ; e sbalordito e quasi affatto fuor di sé, riguardava pur la camera, e veggendo ogni cosa al suo luogo, non aveva ardire di favellare né di rispondere... ».

profit. Les *beffatori* s'appuient sur un aspect différent de la crédulité: la croyance à la magie (notons la position sans ambiguïté de Lasca disant de Zoroastro qu'il n'avait « mai potuto veder ne far cosa che trapassasse l'ordine della natura »)⁵¹. La mise en scène est extrêmement soignée. La *beffa* prend soin de s'enraciner dans le quotidien le plus menu. La réaction de la victime à cette mise en scène se traduit là aussi à un niveau corporel. La *beffa* insuffisamment bien dosée est relancée dans un second temps; mais il est intéressant de voir que les *beffatori* ont recours à la peur qu'inspire l'Église et la répression qu'elle exerce contre la sorcellerie. Lasca indique les relais de cette répression: *Vicario, cancelliere, Libro delle querelle*, convocation, *messo*⁵². En dehors du petit groupe libre de ses actes et sanctions, apparaît un appareil bureaucratique menaçant, soigneusement décrit.

En même temps qu'à une tradition littéraire, ces deux *beffe* renvoient aux joyeux groupes florentins que Lasca connaissait et dont les activités épataient le bourgeois⁵³. Ces groupes savaient réaliser des mises en scène habiles, certains de leurs membres jouaient en improvisant, comme Zoroastro⁵⁴. Mais, contrairement à ce qui se passe dans les deux nouvelles, ces groupes, qui se réunissaient à Florence ou dans une villa, ne s'ouvraient pas vers l'extérieur. Si c'étaient des *compagnie*, elles avaient leurs rites et se réunissaient à dates fixes. La nouvelle I, 4, malgré les noms imaginaires, évoque assez bien les groupes fermés que Lasca fréquentait⁵⁵. Dans cette nouvelle, pour éloigner un importun, le groupe recourt à une *beffa-motto*. Il est vrai que la victime, contrairement à Grasso ou à Manente est « figliuolo

⁵¹ *Ibid.*, p. 207.

⁵² *Ibid.*, p. 223. En mars 1537, Lasca avait reçu une convocation semblable à celle que reçoit Gian Simone, si ce n'est qu'elle émanait des *Otto* devant lesquels Lasca devait comparaître en personne, le 23 mars, sous peine d'une amende de deux cents florins (A.S.F., *Otto di guardia e balia*, 15, f. 36v). Lasca insiste toujours sur cette mise en route implacable du mécanisme répressif qu'il soit civil ou ecclésiastique : voir *supra*, note 26.

⁵³ Niccolò Martelli, dans une lettre du 23 novembre 1546, met l'accent sur le plaisir que prend Miglior Visino à raconter à ses clients les *tornatelle* qui se tiennent en semaine, le soir, chez Giovanni Mazzuoli (Niccolò MARTELLI, *Lettere dal Primo e dal Secondo Libro*, a cura di C. Marconcini, Carabba, Lanciano, 1916, p. 101).

⁵⁴ Cf. A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 597, v. 43-54.

⁵⁵ Parlant des *tornatelle*, Niccolò Martelli dit: « et procedon tanto secrete che e' non se n'ode mai ragionar se non la mattina » (N. MARTELLI, *Lettere dal Primo e dal Secondo Libro, cit.*, p. 101).

d'un gran cittadino e in quegli tempi assai riputato»⁵⁶. Les *beffatori* des nouvelles I, 3 et I, 6, Scheggia, Pilucca et Monaco sont présentés comme coupés de leur milieu habituel⁵⁷. Cela est nécessaire pour leur permettre de rencontrer et de fréquenter leur victime. Chez Boccace, les *beffe* dont était victime Calandrino s'exerçaient dans le cadre d'une même corporation. Chez Lasca, on a deux catégories sociales distinctes, une catégorie de bourgeois ou de boutiquiers aisés et une catégorie d'artistes parasites. Scheggia est à la fois peintre et orfèvre; Monaco, *sensale*, sera présenté comme bouffon dans la nouvelle III, 10 où il exécute la *beffa* pensée par Laurent le Magnifique; Pilucca appartenait à une famille de sculpteurs qui se transmettaient le même surnom⁵⁸. Ce premier groupe de *beffatori* artistes relève d'une époque déjà ancienne. Le second groupe est composé d'artistes qui sont les contemporains de Lasca : Tribolo, Piloto et Tasso. On retrouve ce type de *beffatori* dans six nouvelles des *Cene*. Les artistes du temps de Lasca sont moins liés aux corporations vers le milieu du XVI^e siècle qu'au temps de Boccace⁵⁹. Dans une époque de concurrence, ils cultivent leur originalité, leur manière. Ils disposent d'une certaine marge de bizarrerie, mais dépendent de plus en plus du pouvoir politique. En même temps qu'ils retirent de leurs deux *beffe*, qui n'ont d'ailleurs pas d'autre motivation, un profit, les *beffatori* font rentrer dans le rang le *beffato* coupable d'une initiative. Leur victime n'est pas bête mais peureuse. Les *beffatori* exploitent une sorte de peur latente, la canalisent en en jouant. Ils agissent donc bien dans le sens des autorités en renforçant la superstition ou la peur de l'inquisition chez leur victime. Les *beffatori* ont une marge d'action assez mince, ils peuvent utiliser la machine répressive à leurs fins, à condition de prendre garde de ne pas s'y faire prendre. Dans des schémas apparemment traditionnels, la *beffa* révèle bien un visage nouveau.

Les mêmes *beffatori* dans la nouvelle de Geri Chiaramontesi (*Cene*, I, 3) sont mieux insérés dans une Florence semblable à celle du temps de Lasca.

⁵⁶ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 53.

⁵⁷ Monaco apparaît aussi dans la nouvelle III, 10 des *Cene*.

⁵⁸ Pour Scheggia, Monaco, Pilucca, voir: A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 18, notes 2, 3, 4. Le Pilucca évoqué par Lasca est un ancêtre de Paolo Geri dit Pilucca qui mourut en 1572. Ce dernier ne fit pas partie des tout premiers fondateurs des *Humidi*. Dans sa lettre à Carlo Strozzi du 20 novembre 1540, Luca Martini écrit en effet: « La loro accademia comincia a crescere, che di nuovo vi hanno messo il Pilucca che stava col Tribolo allo scultore... » (A.S.F., *Carte Strozzi*, Prima serie, 137, f. 161r).

⁵⁹ Arnold HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1964, I, p. 345..

Le trio n'affronte pas une victime démunie mais un bourgeois considéré, spécialiste lui aussi de la *beffa*, que les *beffatori* décident d'éliminer. Cette nouvelle traduit bien la tension qui opposait, à Florence, certains groupes ou certains individus les uns aux autres, et qui s'extériorisait par de fréquents coups de poignards⁶⁰. Ici, la *beffa* dont est victime Geri s'inscrit à la suite d'une série de *beffe* et de provocations auxquelles elle apporte une réponse définitive⁶¹. On a dans la nouvelle une sorte de micro-climat typiquement florentin. Le *cavalier* Tornaquinci, qui sert d'arbitre, appartient à cette catégorie d'oligarques titrés qui ont su s'accommoder du pouvoir de Laurent le Magnifique. Geri appartient à la bourgeoisie aisée⁶². Son oncle appartient à l'*Arte della Lana* et se considérait comme à l'abri de la *beffa*⁶³. Le thème de la *beffa*, faire passer quelqu'un pour fou, est un thème connu, la nouveauté vient ici de la façon dont on engage la victime dans ce qu'elle croit être un jeu (faire peur) pour mieux *beffare* (faire passer quelqu'un pour fou). L'avantage n'est pas seulement technique, il accroît l'effet de choc de la *beffa*. La *beffa* est minutée: la démarche lente de Geri embarrassé dans son armure n'est pas le fruit du hasard⁶⁴. Pour donner à la *beffa* le maximum d'ampleur, les *beffatori* savent toucher les relais importants de la diffusion des rumeurs: la boutique de Ceccherino et l'école d'escrime. Les parents seront alertés juste à temps, pour qu'ils prennent, manipulés à leur tour, comme Geri et le public, la *beffa* à leur charge. Dès que Geri est considéré comme fou, la *beffa* se poursuit avec une logique implacable qui est celle même des habitudes et des institutions. Il a suffi aux *beffatori* d'amener la victime jusqu'à l'engrenage qui, fonctionnant en dehors de la *beffa*, prend à son compte celle-ci. Le mécanisme social étouffe la victime sans qu'elle puisse faire quoi que ce soit. Le raffinement de la *beffa* vient de ce que la famille a le rôle actif et réalise cette immobilisation de la victime dans un quasi étouffement. Le nom de Laurent le Magnifique apparaît deux fois

⁶⁰ Voir *supra* note 11. Parmi les amis de Lasca qui furent blessés relevons les noms de Varchi, Lorenzo Scala, Gismondo Martelli, Luca Martini.

⁶¹ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 39.

⁶² Lasca emprunte à Boccace le nom de famille de son personnage (*Décameron* IX, 1). Cette famille n'était plus au temps de Laurent le Magnifique une famille importante. Cf. Giovanni BOCCACCIO, *Decamerone*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 1022, note 4.

⁶³ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 44 : « Colui, non gli parendo e non essendo uomo da esser burlato, credette troppo bene alle parole dello Scheggia ».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 41. Les *beffatori* ont ainsi le temps de préparer le public à l'apparition de Geri.

dans la nouvelle. La première fois pour justifier la présence d'armes dans la maison de Mario Tornaquinci. S'il peut avoir ces armes chez lui, c'est parce qu'il est l'ami de Laurent⁶⁵. Souvenons-nous que les Médicis ont souvent veillé à être les seuls à posséder des armes⁶⁶. Au temps de Côme il était interdit de circuler armé. Nombreux sont les amis de Lasca condamnés entre 1540 et 1550 pour avoir porté un poignard. Parmi eux se trouve le jeune Gismondo Martelli dont Lasca était amoureux. Ainsi, Geri Chiaramontesi peut apparaître comme ayant été castré parce qu'il était un homme armé. À la fin de la nouvelle, Laurent le Magnifique se fait raconter la *beffa* dans tous ses détails. Les armes sont en quelque sorte les armes de la liberté, la *beffa* vous en prive puis vous emprisonne.

Geri est éliminé sur un plan que nous pouvons appeler sommairement politique. L'agression dont il est victime l'immobilise, l'étouffe, le réduit à l'impuissance. Mais cette agression, cette castration que l'équation arme = sexe révèle, nous ramène au plan familial et au fantasme masochiste⁶⁷. Nous retrouvons le père absent, la mère castratrice et frustratrice qui ne répond pas à l'appel de son fils⁶⁸. La part active - sans intention hostile - prise par l'oncle paternel dans la capture qui fait perdre son souffle à Geri est plus difficile à interpréter⁶⁹. Mais il est certain que Geri fait fortement penser au Taddeo de *La Strega* qui, lui aussi, n'a plus de père et s'arme pour partir à la guerre. Les armes qu'il porte sont celles que son père portait au

⁶⁵ *Ibid.*, p. 41: « cominciò subito a fare aiutarse vestire l'armadura, sendone allora tante in casa il cavalieri c'harebbero armati cento compagni; perciò ch'egli era amico grandissimo di Lorenzo vecchio de' Medici ».

⁶⁶ Voir *supra* note 4. Dans le mémoire adressé par les exilés florentins à Charles Quint en 1535, on lit : « Ma quel che più chiaro che 'l sole dimostra la violenza di quel governo che è in Firenze, e quanto egli è tirannico, si è l'aver egli non solamente vietato l'uso d'ogni maniera d'armi d'offendere e da difendere, ma l'averle ancora cavate tutte delle case private de' cittadini, e de' luoghi sacri, là dove ell'erano state per voto appiccate...» (B. VARCHI, *Opere*, I, p. 384).

⁶⁷ Aux sbires des *Otto* qui lui demandaient s'il était armé un florentin répondit: « ho un cazzo ». Il fut condamné à vingt-cinq coups de fouet et à « vestirsi a liono » (A.S.F., *Otto di guardia*, 2710, f. 141r).

⁶⁸ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 46-47: « gridando quanto egli ne aveva nella gola, non restava di chiamare or la madre or la serva, che gli portassero da mangiare e da bere ; ma potette arrovellarse, ché elle fecero sembante sempre mai di no.llo sentire ».

⁶⁹ L'oncle paternel de Geri, contrairement à l'oncle maternel de Taddeo, est un homme plein d'autorité. Il est lui aussi victime de la *beffa* et ne figure pas parmi les amis du Magnifique. Même si l'oncle et la mère sont castrateurs dans leur comportement, ils ne sont que les instruments du pouvoir politique. Cela est vrai aussi pour *La Strega*.

temps de l'*assedio* de 1529-1530. Comme Geri, Taddeo perd son souffle : il s'étouffe dans le casque du père qu'il ne peut plus retirer. Taddeo est un personnage qui n'arrive pas à s'arracher à ses jeux infantiles. Imiter son père, signifie vouloir sortir de cette enfance. Sa mère et son oncle maternel conjuguent leurs efforts pour le convaincre de ne pas se faire soldat⁷⁰. La *beffa* dont est victime Geri ne le fait que momentanément rentrer dans la dépendance de son oncle et de sa mère. En effet, comme Grasso *legnaiuolo*, Geri choisit de partir et, comme lui, il fait de bonnes affaires, renouant ainsi avec l'activité marchande aventureuse de ses ancêtres. Taddeo ne réussit pas à quitter Florence, comme Lasca d'ailleurs. Le départ de Geri doit être mis en rapport avec les départs, volontaires ou non, d'un grand nombre de Florentins obligés de vivre à Rome ou dans d'autres villes. La *beffa*, sur le plan politique oblige par son effet le *beffato* à partir, elle aboutit en fait à une véritable expulsion⁷¹. Les mesures de bannissement, dont les modalités

⁷⁰ Taddeo est maintenu dans une sorte d'enfance gâtée par sa mère et son oncle maternel qui dépendent économiquement de lui. S'il mourait sans enfant, tous les biens de son père iraient, selon la volonté de ce dernier, à Santa Maria Nuova. Lasca réussit ainsi à rendre ambiguës les protestations d'amour maternel de *madonna* Bartolommea. Elle et son frère veulent maintenir dans l'enfance et la mollesse un Taddeo dont ils gèrent les biens. Malgré les exigences propres à la structure théâtrale comique, on retrouve ici le thème de la castration. Taddeo qui essaie désespérément de sortir de son enfance, le sent bien. À un certain moment prenant finalement en main l'épée de son père, il se révolte et, à son tour, menace de castration son oncle: « Doh, Roma cieca! se non fosse stato che voi mi sete zio, al sangue di Cuio, io vi tagliava, Bonifazio, con uno stramazzone, le cosce di netto, e imparavate a favellare » (A.F. GRAZZINI, *Teatro*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari, Laterza, 1953, p. 215).

⁷¹ Dans la nouvelle IX, 1 du *Décameron*, Alessandro Chiarmontesi, exilé de Florence pour des raisons politiques, est contraint à résider à Pistoia. Là, il est victime d'une *beffa* dont l'auteur est une veuve qu'il importune de ses protestations d'amour. La *beffatrice* lui impose de s'introduire dans un tombeau où est enterré depuis peu un homme terrible appelé Scannadio et de prendre sa place. Revêtu des habits du mort, il sera transporté par une deuxième victime de la veuve à qui elle a imposé de lui apporter le corps de Scannadio. Alors qu'ils atteignent la maison de la veuve, les sbires surviennent, faisant fuir les deux *beffati*. On retrouve, dans la nouvelle de Lasca, l'épreuve imposée, la récupération de l'action du *beffato* par le *beffatore* qui se sert chez Boccace d'un second *beffato*. Chez Boccace, comme chez Lasca, le *beffato* est immobilisé dans un lieu clos. Les pensées d'Alessandro n'ont pu manquer de retenir l'attention de Lasca: il a peur qu'on ne lui arrache les dents ou les yeux, ou qu'on lui coupe les mains. L'agression brutale dont est victime Geri, rappelle la rude et soudaine chute d'Alexandre que le second *beffato* laisse tomber. La foule de Pistoia devant le tombeau profané de Scannadio, comme la foule florentine des nouvelles II, 7 et III, 10 des *Cene* ne comprend pas ce qui s'est passé: « tutta Pistoia ne fu in

étaient très diversifiées, constituaient, depuis longtemps, une des habitudes politiques florentines⁷².

L'agression de la nouvelle I, 8 est de forme bénigne. Le *beffatore* est un artiste, la victime est à la fois un homme d'église et un Milanais. Cette *beffa* est fortement municipale: l'abbé n'apprécie aucune des beautés de l'église Saint-Laurent, rabaisse le génie de Michel-Ange avec lequel Tasso travaille et préfère la coupole de Norcia à celle de Brunelleschi⁷³. Le caractère traumatisant de la *beffa* est bien mis en valeur. L'abbé, que l'on fait passer pour fou, est ficelé et transporté dans une pièce obscure où on l'enferme⁷⁴. Sous l'effet du choc « era sì fuor di se stesso che egli non poteva ancora discernere bene se egli era lui o pure un altro, o se egli dormiva o era desto; perché in così poco spazio era successo il caso, che gli pareva ancor sognare »⁷⁵. La nouvelle montre comment se déclenchent, après la protestation de l'abbé, les mécanismes d'intervention du pouvoir religieux (*Priore, Generale, Vicario*) et du pouvoir politique, assez difficiles à distinguer l'un de l'autre dans la mesure où le cardinal gouverne au nom d'Hippolyte de Médicis. Le pouvoir politique (Hippolyte) l'emporte. Un Médicis qui ne règnera pas s'oppose, dans la nouvelle, aux exigences de l'Église et défend la coupole, symbole de Florence. La *beffa* a bien un caractère traumatisant,

vari ragionamenti, estimando gli sciocchi lui da' diavoli essere stato portato via » (G. BOCCACCIO, *Decamerone*, p. 1029).

Dans la nouvelle de Geri Chiaramontesi les motivations sentimentales des personnages disparaissent. La *beffa* qui dans le *Décameron* se passait à Pistoia, lieu de l'exil, se déroule à Florence, dans les *Cene*. La *beffa* de l'exclu devient la *beffa* de l'exclusion. Les allusions politiques qui servaient à donner une coloration à la nouvelle d'Alessandro deviennent, dans celle de Geri, les motivations principales. Quant à Scannadio mort, qu'Alexandre dépouille de ses vêtements, n'est-il pas la figure du père castré et mort qui a créé entre Lasca et Alessandro une immédiate sympathie?

En reconstituant d'une façon qui ne nous semble pas hasardeuse la lecture d'une nouvelle du *Décameron* faite par Lasca, nous voyons mieux les rapports que ce dernier entretenait avec la littérature des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles. La critique des sources traditionnelle, ne repérant souvent, d'une façon mécanique, que les ressemblances les plus voyantes, est incapable de déceler ce subtil filtrage, cette lecture sélective et active qu'un auteur fait d'un autre. À partir d'un nom de famille, sorte d'indication allusive, il appartient au lecteur des *Cene* de retrouver et d'apprécier en Lasca le lecteur du *Décameron*.

⁷² Cf. B. VARCHI, *Opere*, I, p. 319-323.

⁷³ La coupole de Santa Maria del Fiore indique, à elle seule, dans les prologues des comédies de Lasca, que nous sommes à Florence.

⁷⁴ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 109.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 110.

elle est cautionnée par le pouvoir politique, mais l'accent est surtout mis sur la défense de Florence et sur l'anticlérisme. Tasso même s'il se met en contact avec Tribolo et Piloto, techniciens de la *beffa* plus compromettants, agit seul et n'aura plus un grand rôle dans les autres nouvelles⁷⁶.

La nouvelle I, 7 présente une *beffa* et une *controbeffa* enchaînées utilisant toutes deux le cadavre d'une jeune morte. La *controbeffa* est l'œuvre d'un Florentin, la victime est un prêtre siennois. On retrouve donc ici le municipalisme et l'anticlérisme de la nouvelle I, 8. C'est pourquoi Lasca a placé, dans la première *Cena*, les deux nouvelles l'une à la suite de l'autre. L'effacement des traces de la seconde *beffa*, qui n'avait pas été exploité dans la nouvelle II, 6, provoque le suicide du prêtre *beffato*, victime d'un truquage du réel qu'il n'arrive pas à expliquer⁷⁷.

Un autre groupe de *beffe* présente des caractères différents. En schématisant, on peut dire que le *beffato* appartient à une condition inférieure, qu'il est puni pour avoir transgressé un interdit social et sexuel, et que la sanction qui le frappe est la castration. La *beffa* perd tout caractère d'invention pour devenir une agression d'une cruauté extrême. Autant que de la rigueur des mécanismes sociaux de répression, ces *beffe* témoignent des fantasmes de Lasca.

La nouvelle I, 2 montre un pédagogue « ignorant e goffo » qui surveille avec trop de zèle ses élèves⁷⁸. L'un d'eux, Amerigo, se vengera beaucoup plus tard, après la mort de son père. La *beffa* se place après la représentation d'une comédie au palais Pitti, à laquelle Amerigo avait invité le pédant.

⁷⁶ Ippolito de' Medici, né en 1511, deviendra cardinal. Ennemi d'Alexandre de Médicis, il veut se servir des *fuorusciti* pour revenir à Florence: « Per questo sdegno adunque il cardinal de' Medici cominciò dopo la morte di papa Clemente a trattenere in casa sua la maggiore e la più nobile parte de' fuorusciti fiorentini, sì come nimici del duca Alessandro, per servirsi dell'opera loro contro di lui in tutte quelle occasioni che se gli fossero porte; e egli per mantenere la discordia tra lui ed il duca, cercavano con ogni arte e industria d'accrescere il più ch'ei potevano l'odio ch'egli portava al duca Alessandro » (B. VARCHI, *Opere*, I, p. 364). Il fut empoisonné en août 1535. Varchi en rend responsable Alexandre de Médicis (*ibid.*, p. 375). Lasca semble avoir mieux connu Tasso que Tribolo. Il le mentionne dans les *Rime* et lui consacre une épitaphe (A.F. GRAZZINI, *Le Rime*, p. 636). Pour Tasso, sculpteur sur bois qui meurt en 1550, cf. A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 104, note 4. Voir *infra*, note 92.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 103. Comme de nombreux *beffati* des *Cene*, ser Piero n'a d'autre parent qu'un oncle.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

Celui-ci, moins grossier et ignorant que Lasca nous le dit au début, apprécie beaucoup l'invitation. Comme Geri Chiaramontesi, il croit participer à une *beffa* (uriner par le trou d'une serrure dans la boutique d'un marchand atrabilaire) alors qu'il est le *beffato*. La trouvaille de la mâchoire de brochet manœuvrée de l'intérieur par Piloto qui imite les cris d'une chatte a pour but d'introduire un raffinement de cruauté et d'assurer l'impunité des *beffatori*. La *beffa* fonctionne comme un piège et aboutit à la castration du pédant qui sera chassé de son emploi. Le pédagogue est coupable d'avoir fait de la jeunesse du *beffatore* une jeunesse sans joie. Il paierait dans sa vitalité ce crime contre la vie qu'il a commis. Nous serions ainsi renvoyés à l'antipédantisme du XVI^{ème} siècle. La cruauté du châtement viendrait de ce que le pédant n'a pas assez bien distingué sa classe de celle de son pupille. Lasca nous dit, en effet, qu'il a exposé Amerigo au contact de gens grossiers comme lui, l'empêchant de pratiquer les Florentins « *giovani, nobili e gentili* » dont la fréquentation le rendra vite « *costumato e valoroso* »⁷⁹. Essayons de voir cela de plus près, en revenant à Lasca. Lasca s'en prend-il à une catégorie sociale qui menace son prestige dans les maisons qu'il peut fréquenter? Lutte-t-il contre la culture savante des pédants en les traitant d'ignorants et en les faisant cruellement châtier? Cela n'apparaît pas avec évidence. La surveillance exercée par le pédant, qui traite son élève comme une jeune fille⁸⁰, nous suggère un rapprochement avec un groupe de poésies écrites autour de 1560. Dans ces compositions Lasca se plaint de ne pouvoir se trouver seul à seul avec le jeune homme dont il est amoureux ; son pédagogue, que Lasca présente comme un heureux rival, ne le lâche pas d'une semelle. Lasca ne s'en prend pas au pédant en tant que tel mais à l'obstacle, à celui que sa jalousie peint comme un rival qui a toutes commodités pour satisfaire ses désirs⁸¹. L'objet de sa flamme ayant grandi, dans d'autres pièces il se plaindra de la concurrence des courtisanes⁸². La nouvelle I, 2 ne fait pas allusion aux mœurs attribuées habituellement aux pédants. Ce silence nous semble très significatif. Lasca était au courant des mésaventures de son ami Varchi, qu'un Pazzi tenta de faire assassiner parce qu'il le soupçonnait de débaucher un de ses fils, et que les Strozzi, pour la même raison, licencièrent et firent bâtonner Piazza del Santo à Padoue en

⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁸¹ A. F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 245-246 et 263.

⁸² *Ibid.*, p. 232-235.

l'accusant du vol d'un Plutarque⁸³. Par ailleurs nous savons que tout en n'étant pas pédagogue, Lasca entretenait avec les fils de famille florentins des rapports intellectuels et d'amitié qui n'étaient pas innocents⁸⁴. La nouvelle I, 2 des *Cene* est truquée par une censure, consciente ou non, et ce n'est qu'en approfondissant l'interprétation que l'on peut vraiment comprendre sa signification. Ce qui apparaît dans la nouvelle, c'est l'identification de Lasca au pédant. Ainsi s'explique le silence de Lasca sur les mœurs du pédant. Cette identification nous est confirmée par une œuvre de Lasca datant de 1542, la chanson *Qual più diversa e nuova...*⁸⁵. Dans

⁸³ Baccio Valori un des biographes de Varchi raconte ainsi l'épisode florentin: « e con questa domestichezza se le diede in anim'e corpo messer Giovanni figliuolo d'Alessandro, giovane di bell'aspetto e grande aspettazione e nelle lettere e nella prelatura [...] Ma questa sua strettezza e grazia con messer Giovanni come gli preparò disgrazia fu per cagionargli la morte perché, cavandolo la notte fuor di casa per ire in volta a provisare e sollazzare, contra alla voglia del padre, scalandosi da una finestra, ciò saputo Alessandro tentò di farlo ammazzare in Camerata, e non venendoli fatto gli riuscì farlo ferire in Firenze da Alamanno de' Pazzi d'una mala coltellata sulla testa. Di che Alessandro si scusò con più cittadini e con l'istesso cardinale Passerino, allora governante pel papa, al quale Benedetto perciò ebbe a promettere di non offendere né Alessandro né il figliuolo, dalla cui malvagità si teneva Benedetto tale affronto », Salvatore LO RE, « Biografie e biografie di Benedetto Varchi. Giambattista Busini e Baccio Valori », in *Archivio Storico Italiano*, CLVI (1998), p. 728-729. Lire la version de Busini, *ibid.*, p. 710-711. Il est certain que l'exemple de Varchi dut inspirer beaucoup de prudence à Lasca dans ses rapports avec ses *poetini*. Même les poésies peuvent être jugées suspectes. Piero Strozzi « dubbioso dell'onestà di Benedetto e certo della poca sodisfazione havutane da' fratelli, consentì che e' si partisse dal loro servizio, morto pur Giulio, per cui havea poetato e pianto di sorte da generar sospetto » (*ibid.*, p. 731). Lorsque Varchi, accusé de vol, s'en défend avec un peu trop d'impertinence, Piero Strozzi a vite fait de le remettre à sa place: « venne Piero in tanta collora che commise a Tommaso Strozzi e Spagnoletto Nicolini, suoi familiari, ch' andassero a Padova, menando seco un moro detto il Soldano staffiere quale lo percotesse, com'e' fece malamente sulla piazza del Santo, presenti loro » (*ibid.*, p. 731-732).

⁸⁴ Voir en appendice le document n° 3.

⁸⁵ A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 145. Cette œuvre doit, bien sûr, être replacée dans le cadre de l'antipétrarquisme. Lasca reprend les premiers vers de la *Canzone* de Pétrarque, *Qual più diversa e nova*. Il est sûr que la première strophe, où est évoqué le phénix qui meurt et renaît de ses cendres, a orienté Lasca vers cette *canzone*. Dans la lettre à Lionardo della Fonte du 10 novembre, il relate ainsi les circonstances de son rêve: « La notte non so già se d'Ognissanti, o pure dei Morti, quella che per lo spesso suonar delle campane altrui par tanto rincrescevole e fastidiosa, trovandomi all'usanza nel mio letticiuolo e dormendo al solito, mi parve essere in quella stagione, ch'io mi ritrovava già al tempo di madonna Lucia e di Giovanbattista Antinori, quand'era in parte altr'uom da quel ch'io sono, e che io andava giuocando e puttanecciando per tutto: che direte voi, che menando tal vita mi venne

cette *canzone*, dont une lettre d'introduction explique la genèse, Lasca décrit un rêve qu'il a fait. À la suite d'une maladie vénérienne, il perd son membre viril; secoué par cet « orribil caso », se croyant rejeté de tous, il désire mourir. La *canzone* rappelle avec nostalgie les étapes et les joies d'une virilité désormais perdue. La situation d'arrivée est la même dans la poésie et dans la nouvelle: perte du pénis, difficulté d'uriner, mépris des autres. La mère de la *canzone*, qui tapait sur les doigts de Lasca enfant pour le détourner d'un jeu auto-érotique « bello e ghiotto », devient, dans la nouvelle, la mère d'Amerigo qui chasse le pédant. Nous avons essayé, dans l'introduction, de montrer que le fantasme masochiste est sous-jacent dans la plupart des nouvelles de *beffa* des *Cene*. Dans ce groupe de nouvelles la figure de la mère est reléguée à l'arrière-plan⁸⁶. L'accent est mis sur les auxiliaires ou les substituts de la mère castratrice que sont les frères du jeune homme ou de la jeune fille, objets du désir du pédant ou du prêtre. Le thème de l'homosexualité apparaît, malgré la transposition. Il colore d'une façon particulière un fantasme remontant à la première enfance, de Lasca. En même temps qu'il permet de dévoiler complètement le fantasme de castration, il accentue cette adhésion apparente de Lasca à la sanction de sa faute. Sur un autre plan, la *beffa* dont est victime le pédant illustre comme les autres *beffe* des *Cene*, la menace qui pèse sur l'individu dans la société florentine. Des mécanismes répressifs sont chargés de l'éliminer à la moindre occasion (marginalité, transgression). L'adhésion apparente de Lasca à la sanction qui frappe le pédant ne doit pas nous abuser, elle vient

il mal francioso? né altro mi si scoperse che due bollicine in su la punta della verga...» (*ibid.*, p. 143). Lasca compose sa *canzone* en novembre 1542, son rêve le ramène certainement plus de dix ans en arrière. Nous ne connaissons malheureusement pas la date de la mort de G.B. Antinori. Il s'agit de G.B. di Niccolò di Francesco di Bernardo, né le 21 octobre 1481, oncle de Bastiano di Alessandro (B.N.F., *Carte Passerini*, 8, f. 27r). Il se pourrait qu'un véritable rêve fut l'occasion de la *canzone*. Du point de vue de l'interprétation, peu importe qu'il s'agisse d'un rêve inventé. Comme l'écrit Freud, « les rêves inventés par un écrivain sont susceptibles des mêmes interprétations que les réels » (Sigmund FREUD, *Ma vie et la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1970, p. 81). Une autre poésie de Lasca, beaucoup moins intéressante, relevant d'un antipétrarquisme plus banal, mais où le motif du rêve réapparaît dans la troisième strophe comme un écho de la chanson *Qual più diversa e nuova*, reprend en le transposant le thème de la perte du pénis. Il s'agit du madrigal *In lode del gufo* (A.F. GRAZZINI, *Le Rime burllesche*, p. 238).

⁸⁶ Elle n'apparaît que dans la nouvelle I, 2 (A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 36). Les frères étaient évidemment, dans les faits divers florentins, les premiers défenseurs de l'honneur familial.

de cette conscience coupable qu'alimente justement une société castratrice. Amerigo est aidé par un technicien, une sorte d'aide bourreau. Pour ce rôle Lasca a choisi un personnage douteux, Piloto, tué en 1536 par le propre cousin de Lasca⁸⁷.

La nouvelle II, 7 présente un autre pédagogue pauvre et laid, coupable de faire des avances à une jeune femme noble et riche. Attiré dans un guet-apens par le frère de celle-ci, il est battu à mort, attaché, emprisonné. Il sera ensuite exposé en effigie. Rendu méconnaissable par les sévices, il sera chassé de la ville par la foule qui le croit fou. La *beffa* n'est qu'une suite de supplices. Elle est réalisée par le frère de la jeune fille et un de ses amis. Piloto et Tribolo n'ont au début qu'un rôle accessoire de techniciens: ils fabriquent le mannequin⁸⁸. Les bourreaux sont masqués pour ne pas être reconnus⁸⁹. Ils donnent ainsi à la scène un caractère de cruauté rituelle. La victime est attachée et on lui bande les yeux⁹⁰. Contrairement à ce qu'on a

⁸⁷ Piloto, orfèvre et sculpteur, fut blessé en 1536, par Bernardino Grazzini, un cousin de Lasca, et succomba à ses blessures. On lit dans le *Regeste* des condamnations des *Otto* de la période 1535-1541 : « Bernardo di ser Matteo Grazzini per haver ferito d'una ferita mortale sulla testa il Piloto orafo del mese d'agosto fu condannato a fiorini 100 » (A.S.F., *Otto di guardia*, 2710, f. 74v). Ce cousin, auquel Lasca adresse un *capitolo*, était membre de l'Académie Florentine. Dans une lettre du 10 avril 1545, Niccolò Martelli lui apprend son élection, ce que Lasca n'avait pas fait: « e se prima che ora non havete havuto aviso datene la colpa al vostro parente Lasca, molto più poeta che ricordevole di sé, o d'altri » (Niccolò MARTELLI, *Il primo libro delle lettere*, Firenze, 1546, p. 58). Bernardo Grazzini faisait partie de la maison de Côme Ier dont il était secrétaire. Les rapports entre les deux cousins ne sont attestés qu'au début du règne de Cosimo et en 1552. Pour Tribolo sculpteur et architecte mort en 1550 voir A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 110. Voir Appendice n° 1.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 281.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 280. Les *beffatori* sont déguisés en flagellants.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 282. La scène de flagellation qui précède est une des plus féroces des *Cene* : « Coloro, entrati drento e riserrato l'uscio, presero in un tratto la sargia et il coltrone, e scagliaronlo a mezzo la camera; e tutti e quattro quei delle scorregge cominciarono, tacendo sempre, a battere e frustrare il misero pedagogo, quanto uscire poteva loro delle braccia. Taddeo, ciò veggendo, ma molto più sentendo, gridava piangendo e chiedendo perdono e misericordia e si raccomandava a più potere ; e coloro attendevano a chioccarlo, chi di qua, chi di là, chi di sopra e chi di sotto, in modo che il meschinello già tutto livido, veggendo che il pregare e il raccomandarsi non giovava, si scagliò dal letto: ed eglino sempre diètrogli battendolo ; tanto che li dierono forse quattromila scorreggiate, di sorte che egli era tutto rotto e tutto sangue; e per lo affanno del gridare e per il duolo delle battiture era per modo fiacco e macero, che egli stava in terra come morto, tal ch'io non credo che altro uomo giammai fusse sì malconcio » (*ibid.*, p. 280-281). L'importance de la peau et, particulièrement, du corps marqué et écorché dans le fantasme masochiste est

vu dans la nouvelle précédente, le désir du pédagogue est clairement indiqué. Mais l'objet du désir se trouve être, à cause de la censure, une femme. La transgression est donc surtout présentée comme une transgression sociale. Lasca présente le pédagogue avec beaucoup de sympathie. Plein de vitalité, ce personnage sait être heureux. Il compose, pour plaire à sa dame, « ballate e sonetti e un capitolo »⁹¹. La scène finale de la *beffa* proprement dite permet de rattacher sans aucun doute cette nouvelle à la précédente. Elle évoque un simulacre de castration : Piloto brûle la barbe et les cheveux du pédant et les cloques rappellent les « bolle traditore » qui sont responsables de la castration de Lasca dans la chanson *Qual più diversa e nuova...*⁹². La victime là aussi est dénaturée, personne ne la reconnaît, pas même sa mère, dit Lasca⁹³. On voit bien que la férocité des représailles familiales ne suffit pas à rendre compte de la *beffa*. Il faut la déchiffrer en se référant comme pour la *beffa* précédente, aux obsessions de Lasca. À ce moment, la présentation négative de l'écriteau que l'effigie du pédant exposée porte au cou: « Per aver falsato la sodomia », prend son sens⁹⁴. Dans une nouvelle qui semblait l'exclure, la sodomie revient donc

illustrée, dans la mythologie par le mythe de Marsyas, comme l'a montré Didier Anzieu dans *De la mythologie particulière à chaque type de masochisme*, cit., pp. 85-86. Le costume religieux des *beffatori* renvoie ici à la passion du Christ.

⁹¹ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 276.

⁹² A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 146, vers 60. Tasso apparaît un moment pour assister Piloto, mais il s'agit, semble-t-il, d'une négligence de l'auteur qui avait au début de la nouvelle pensé à Tribolo.

⁹³ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 285.

⁹⁴ La loi du 8 juillet 1542 *Sopra la bestemmia e la sodomia*, était d'une rigueur inouïe. La sodomie était présentée comme une offense à Dieu et au Prince. Le *cittadino* de moins de vingt ans coupable de sodomie était condamné, s'il était agent, à une amende de cinquante écus d'or et à un an d'emprisonnement dans les *Stinche*, l'artisan ou assimilé, en plus de l'amende, était exposé au pilori du Mercato Vecchio, pendant une heure au moins, avec au cou un écriteau portant *Per sodomito*. Pour le patient, les peines étaient plus sévères. Cinquante coups de fouet pour le *cittadino*, dans la cour du palais du *Bargello* ou du *Rettore*; pour les autres, cinquante coups de fouet à la colonne du Mercato Vecchio. Les *cittadini* de plus de vingt ans, agents ou patients, étaient condamnés à une amende de cinquante écus, perdaient leurs droits civiques et étaient emprisonnés quatre ans dans les *Stinche*. Les artisans et autres à cinquante écus et à deux ans de galères. Pour les récidivistes c'étaient les galères ou le bûcher (L. CANTINI, *Legislazione toscana*, I, p. 212). Parlant des conséquences de cette loi, Galluzzi écrit: « e siccome per l'una e per l'altra causa furono arrestati dei cittadini di qualità, e gli indiscreti ministri del tribunale inquirevano sopra i delitti commessi avanti la pubblicazione delle leggi, ne successe perciò

indirectement mais en toutes lettres. C'est le retour du refoulé. Ainsi se dévoile la sodomie de Lasca, dissimulée doublement par une projection sur le pédant et une substitution d'objet. Des détails précis, d'autant plus révélateurs qu'ils semblent anodins, soulignent l'identification. Le pédagogue s'appelle Taddeo, comme le personnage de *La Strega*, il compose des poésies comme Lasca, et son oncle est prêtre dans l'église de San Pier Maggiore où sont enterrés les Grazzini⁹⁵. La *beffa* ne reste pas, comme dans la nouvelle I, 2, à l'intérieur d'un petit groupe: le *beffato* est exposé à la foule. Mais celle-ci ne comprend pas. Elle est mystifiée par une minorité. La fuite du pédant n'est pas liée à cette scène, mais à la scène de

l'evasione di molti dalla città, non senza pregiudizio delle arti e della mercatura » (R. GALLUZZI, *Istoria del Granducato...*, I, p. 59). D'après Bernardo Segni, cette loi fut, par la suite, appliquée avec moins de rigueur (B. SEGNI, *Storie Fiorentine*, Livorno, Masi, 1830, III, p. 632). La nouvelle de Taddeo montre que Lasca connaissait bien la loi de 1542. On voit que la flagellation est aussi, en quelque sorte, une référence à la loi. Cf. Michael ROCKE, *Forbidden Friendships, Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford University Press, New-York, Oxford, 1998, p. 233, 329, notes 27, 28, 29, 30.

Giovanni Fantini, surnommé Coglietta, un ami de Lasca qui lui adressa deux *madrigalesse* dans lesquelles il le taquine sur son goût pour les garçons (A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 286-290), fut condamné, le 18 avril 1543, en stricte application de la loi, à cinquante écus d'amende et à quatre ans d'emprisonnement dans les *Stinche* (A.S.F., *Otto di guardia*, 2711). Lasca, en son nom, adressa à Côme Ier une *canzone* précédée d'une dédicace, dans laquelle Coglietta se présente comme repentant et désireux de quitter les *Stinche* pour s'occuper de nouveau des fêtes du carnaval (A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 137-140). Il est intéressant de voir que l'expression employée par les *beffatori* de Taddeo, après la longue scène de flagellation pendant laquelle ils ont gardé le silence (« io so che gli dovrà uscire il ruzzo e l'amor della testa »), est reprise, comme en réponse, par Lasca dans la *canzone*, quand il déclare, toujours au nom de Coglietta :

Signore, io vi do avviso
ch'io sono insieme macero e contrito
delle mie colpe, e fra me stabilito
ho di far vita civile e modesta,
ché m'è uscito il ruzzo della testa (*ibid.*, p. 140, vers 80-84).

Coglietta put quitter les *Stinche* le 4 avril 1545, sa peine ayant été commuée. Le 27 avril, il fut condamné à résidence dans sa propriété de campagne (A.S.F., *Otto di guardia*, 2711, f. 98v, f. 101r). Il faut donc corriger la date du 10 novembre 1540 que donne de la *canzone* un manuscrit du XVIIe siècle. Elle fut composée entre 1543 et 1545.

⁹⁵ Le *popolo* de San Pier Maggiore qui faisait partie du quartier de Santa Croce revient souvent dans les nouvelles des *Cene*. Lasca y passa toute son enfance, au moins jusqu'à la mort de ses parents.

castration qui suit. Nu et marqué, le pédant, que personne ne reconnaît, est expulsé de la ville par les enfants et les garçons de boutique qui le lapident en criant: « au fou! »⁹⁶. La longue course, topographiquement précise, accompagnée de phénomènes naturels, permet à Lasca de balayer les différents quartiers et les diverses activités de la ville dans une sorte de panoramique hallucinant. Un apport très intéressant sur le plan politique: le pouvoir et sa justice, au courant de l'épisode, ferment les yeux. Les *beffatori* font partie des *Otto* par personne interposée⁹⁷.

La nouvelle II, 8 vient immédiatement après celle de Taddeo. Au sortir de la ville nous nous retrouvons dans la campagne. La nouvelle se présente comme la suite de la précédente. Lasca ne prend-il pas soin de préciser que le prêtre avait d'abord été, entre autres activités, pédagogue? La victime est attirée dans un guet-apens par un jeune garçon déguisé en femme: c'est d'ailleurs lui qui attachera les testicules du prêtre à l'arbre, le marquant, ce faisant, d'une façon définitive. Le déguisement du jeune garçon en femme révèle, plus clairement que dans la nouvelle précédente, les obsessions homosexuelles de Lasca, même s'il s'agit d'un procédé que l'on retrouve dans un grand nombre de nouvelles et de comédies⁹⁸. Comme dans la nouvelle précédente la foule est mystifiée. Mais cette fois la virilité du prêtre, au sortir d'un piège aussi ingénieux que celui de la nouvelle I, 2, semble moins atteinte que celle du pédagogue. Contrairement aux nouvelles précédentes le *beffato* peut rétablir en partie la situation à son avantage. Il est vrai que les *beffatori*, tout en appartenant à une « casa nobile e antica », sont pauvres. Ils travaillent à l'*Arte della lana*⁹⁹. Cette pauvreté les oblige à

⁹⁶ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 204.

Lasca, dans la *Purga di ser Cardì*, composition mixte de prose et de vers, énumère les différents projectiles qui pouvaient être employés, suivant les cas au cours de ces poursuites: « la plebe ed il popolo minuto ed i fanciulli vi potrebbono dare la caccia, correndovi dietro con le meluzze ed altri pomi fracidi, con gattacce morte, e [...] con sassi farvi spulezzare fuori della città » (A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 660).

⁹⁷ « E a un zio dell'uno et a un parente de l'altro, che per buona ventura erano degli Otto, fattosi da capo, ogni cosa particolarmente del pedagogo raccontarano, e per fede della verità mostrarano loro quattro lettere di sua mano. Onde coloro, parlatone co i compagni dentro l'Uffizio e con i compagni ragionatone, doppo l'avergli sgridato e ripresi, gli licenziarono dal Magistrato; ed essi lietissimi per Firenze la beffa raccontando interamente, facevano ridere ognuno che gli ascoltava » (A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 287).

⁹⁸ Par exemple dans *La Clizia* de Machiavel et le *Marescalco* de l'Aretino.

⁹⁹ « Et ogni mattina ne venivano a lavorare, stando amenduni a l'Arte della Lana a uno esercizio che si chiama rivedere » (*ibid.*, p. 289).

résider à la campagne. Aussi profitent-ils de la *beffa* pour voler le prêtre. La précarité de la condition des *beffatori* ôte à la *beffa* son caractère de sanction sans appel. Tout en exprimant le même fantasme cette *beffa* renvoie en partie, grâce au cadre campagnard, à l'affaiblissement de l'autorité des *beffatori* et à l'anticléricalisme qui rend plus difficile la projection, à l'atmosphère du *Décameron* où l'*astuzia* n'est pas le monopole d'un seul ou de quelques-uns. Pour mieux comprendre le personnage du prêtre et la sympathie que Lasca témoigne pour son intelligence et son hypocrisie, il faut se reporter à la nouvelle II, 1. Le prêtre et Gabriel se trouvent dans une situation difficile et apparemment sans issue. Par leur intelligence ils triomphent de la *fortuna*, redressent la situation et se retrouvent plus riches et plus considérés qu'ils n'étaient. Ce genre de dénouement, rare dans les *Cene*, montre combien il est difficile de s'opposer victorieusement à la *beffa* qui sanctionne au niveau des institutions et au niveau du surmoi les tentatives de franchissement.

La nouvelle II, 9, qui fait suite à celle du prêtre, est extrêmement importante et justifie la lecture que nous avons faite des nouvelles II, 2, II, 7 et II, 8. En effet, dans une situation exactement inverse, un gentilhomme riche, surpris par la famille d'une jeune fille qui était sa maîtresse, promet le mariage alors qu'il est déjà marié, et se justifie ensuite en disant que « il vagheggiare le belle giovane e il cercare di possedere il suo amore, fu sempre mai usanza di gentiluomini »¹⁰⁰. Pour finir, il promet une dot à la jeune fille, mais ne tient pas sa promesse. La famille (qui cette fois est la victime) « per lo essere Neri gentiluomo, si tenne di beato che egli se ne tacesse »¹⁰¹. Le gentilhomme n'a pas besoin de déployer à la manière du prêtre ou de Gabriello, des trésors d'intelligence pour justifier son comportement. Il n'a pas à s'adapter à des institutions, à des usages contraignants, il lui suffit de refuser ce qui le gêne en mentant effrontément. Il est du côté de l'autorité, du pouvoir. Il ne se trouve dans la position de *beffato* qu'en apparence, en réalité il ne cesse pas un instant d'être de la race des *beffatori*¹⁰².

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 310.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 311.

¹⁰² Neri a été dénoncé par son ami Giorgio qui a voulu se venger. À la fin de la nouvelle, ils sont de nouveau amis. La famille de la jeune fille est la vraie victime de la *beffa*.

Une catégorie de *beffe* sert, dans quelques nouvelles, à écarter un mari gênant. Ces *beffe* rappellent, dans leur amorce, des *beffe* classiques et assez innocentes: celle de Ferondo ou toutes celles qui servent à éloigner de chez lui un mari pour permettre à l'amant de prendre sa place. La nouveauté vient de ce qu'elles conduisent dans la nouvelle de Falananna (*Cene*, II, 2) et dans celle de Bartolomeo à une élimination du mari obtenue par la mort et la folie. Cette élimination se fait d'une façon subtile, non préméditée en apparence. Le *beffato* est présenté comme quelqu'un d'anormal. Falananna et Bartolomeo sont riches. Mais, au lieu de continuer l'ascension sociale brillamment commencée par leur père, ils semblent s'en désintéresser et se replier sur eux-mêmes. Leur vie est une vie au ralenti. Ces personnages cherchent pourtant à leur façon le bonheur tout en restant enfermés dans leur solitude. Ils négligent leur femme, l'un par infantilisme, l'autre pour courir après des prostituées. Lazzero, dans la nouvelle II, 1, même s'il n'est pas atteint par la *beffa* de la même façon, appartient à la même catégorie d'hommes. À la différence des deux autres, il est célibataire et ses relations avec Gabriello témoignent d'une attirance homosexuelle. La *beffa* qui s'exerce sur Falananna et Bartolomeo mariés s'explique par la misogynie de Lasca qui ne peut concevoir le mariage que comme un piège, et par une sorte de sanction qui frappe une impossibilité ou un refus d'avoir des rapports sexuels normaux. La présence de la mère dans le lit de Falananna et de son épouse ne manifeste donc pas, comme le dit F. Bruni, « la volontà di fiancheggiare la descrizione erotica con ridicoli equivoci ad essa estranei »¹⁰³. Il n'y a pas là une *contaminatio* paradoxale des thèmes de l'amour et de la *beffa*. La mère est là, à cette place, pour signifier la castration de Falananna. Elle pourrait même se substituer à lui, dans son rôle actif, puisqu'elle possède le pénis du père: « Ond'egli, credendo lui essere la madre, disse: - Mona Antonia che fate voi? ohimè! guardate di non mi impregnar mógliama - . Mona Antonia, che si stava vegliando in su la proda sua, quanto più contenta del contento della figliuola, udito Falananna, per riparare che del Berna non s'accorgessi, accostò il capo rasente quel della Mante; e così favellando gli rispose: - Non aver pensiero ch'io te la ingrossi, no. Ohimè trista! che io le fo le fregagioni rasente il bellico; perché la poverina è stata per morire, così grande stretta le ha dato da un

¹⁰³ F. BRUNI, *Sistemi critici e strutture narrative*, p. 168.

poco in qua e dà la donna del corpo! udite come ella si rammarica! »¹⁰⁴. Peu importe que cette mère soit la mère de sa femme. Elles représentent toutes deux la mère. La structure de la *beffa* chez Lasca, qui a la structure même d'un fantasme, se cherche et parle à travers des structures narratives. Ces structures, plus ou moins contraignantes, imposent des limitations dont l'interprétation doit tenir compte.

La situation et les propos sont, bien entendu, comiques. Une des sources de ce comique réside dans la naïveté de Falanna. Il ne s'agit pas d'une naïveté au premier degré, mais d'une naïveté rapportée ou construite par Lasca. Il y a production de comique parce que les propos de Falananna dévoilent sans inhibitions ce qui est, chez Lasca et chez son lecteur, inhibé. Comme le constatait Freud: « un effort d'inhibition qui nous est habituel devient, à l'audition des paroles naïves, subitement inutile et se décharge par le rire »¹⁰⁵. Falananna manifeste naïvement par ses propos et son comportement, son refus de sortir de l'enfance, d'affronter des rapports normaux avec sa femme. Son nom, Falananna, vient, nous dit Lasca, de sa façon enfantine de désigner le sommeil¹⁰⁶. Mais ne vient-il pas aussi de son comportement au lit, de son refus d'autre chose que du sommeil? D'ailleurs, le lit matrimonial de Falananna n'est-il pas, d'une certaine façon, le lit matrimonial de ses parents où, enfant, il avait peut-être eu, un temps, sa place.

Le Taddeo de *La Strega* en était resté à des jeux enfantins. Falananna, lui, parle le langage d'un enfant. Pris, comme malgré lui, dans le réseau des relations sociales (mariage, affaires, corporation), il n'en poursuit pas moins une recherche infantile du plaisir qui le conduira à désirer cette mort qu'on lui a présentée comme le plus grand des bonheurs. Ce désir de mort peut s'expliquer par le fait que le personnage est déjà marqué par une *beffa* permanente lorsqu'il arrive à la *beffa* finale qui lui paraît une issue inespérée. Chez Boccace, un personnage analogue à Falananna mais jaloux, Ferondo, est éloigné et corrigé de sa jalousie par le séjour au purgatoire que lui ménage un abbé. Falananna, loin d'être jaloux, ne se rend même pas

¹⁰⁴ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 165.

¹⁰⁵ S. FREUD, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969, p. 279.

¹⁰⁶ Signalons au passage que nous avons relevé, dans les archives criminelles de Florence, un surnom formé de la même façon que celui du tisserand Mariotto dit Falananna, il s'agit de *Fa la ridda*, surnom d'un boutiquier en 1534 (A.S.F., *Otto di guardia*, serie vecchia, libro di condanne : 1530-1534, f. 180v).

compte que sa femme le trompe pour ainsi dire sous ses yeux. Il est cependant éliminé. Le « bel trovato » qui plaisait à Lasca dans la nouvelle de Ferondo, devient un assassinat camouflé. Les *beffatori*, d'une façon presque gratuite en apparence, se décident à seconder le désir de mort de Falananna. Falananna veut mourir, on va donc lui dire que mourir c'est faire le mort. On pourra ainsi l'enfermer dans une tombe prison. La mise en scène des *beffatori* est perturbée par le hasard. Un incident de parcours fait rebondir la *beffa* qui est prise en charge par la foule. Celle-ci frappe Falananna jusqu'au sang et le poursuit en criant : « au fou! ». La violence masquée de la *beffa* fait place à une violence ouverte. Falananna fuit comme le pédagogue de la nouvelle II, 7. À ce moment, il est happé par une nouvelle chaîne de causalités: celle du Flamand expérimentant son feu grégeois sur l'Arno à la demande de la *Signoria*. Dans cette accélération fantastique de l'enchaînement des événements, qui est une accélération avec variation du processus d'élimination, on voit Falananna demeurer humain jusqu'au bout dans les gestes qu'il fait pour éteindre les flammes avec de l'eau, tout en étant pris dans un mécanisme qu'il ne peut pas comprendre et qui le réduira à n'être plus qu'un « ceppo di pero verde, abbronzato e arsiccio »¹⁰⁷. Le personnage est maintenu de force dans sa quête de la mort, dans la mesure où, sans le savoir, il avive les flammes qui le consomment en croyant les éteindre.

Bartolomeo, dans la nouvelle non classée de la troisième *Cena*, comme l'Amerigo du *Frato* et comme Falananna, délaisse sa femme. Il trouve son bonheur avec les pensionnaires occasionnelles d'une entremetteuse dont la maison se trouve derrière la sienne. Pour avoir le champ libre, l'amant de sa femme, Ruberto, s'entend avec l'entremetteuse et fait en sorte que Bartolomeo devienne amoureux d'une femme qu'il ne pourra rencontrer, la nuit, que dans une maison éloignée momentanément libre. Le retour imprévu des propriétaires donne lieu à un quiproquo dont le bénéficiaire est Bartolomeo qui, jusque là, n'avait rien obtenu de ce qu'il était venu chercher. Pour sauver son honneur, la brave épouse trompée par l'obscurité, dans la

¹⁰⁷ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 182. Lasca emprunte la comparaison à Boccace (Cf. F. BRUNI, *Sistemi critici...*, p. 170-171). Il n'est pas étonnant que Lasca ait été frappé par la nouvelle VIII, 7 du *Décameron* dans laquelle une veuve paie cruellement la *beffa* qu'elle a faite à un étudiant. Elle correspond bien aux obsessions de Lasca, qui récupère ici, au niveau masochiste, l'évocation de cette veuve nue dont toute la peau a été brûlée et mordue par le soleil auquel elle a été exposée. Lasca reprendra dans une comédie, *La Gelosia*, et dans ses nouvelles, le thème du froid utilisé par Boccace dans la *beffa* faite à l'étudiant. Il en fera une des composantes de la *beffa* : A. F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 284, 295, 480.

première *beffa* de la nouvelle contredit son mari et soutient à ceux qu'il a ameutés (le *bargello* et ses sbires) qu'il a rêvé ce qu'il dit avoir vu. Pour appuyer ses dires, elle a effacé toute trace de la scène réelle et a disposé des indices permettant une autre lecture. Le mari pris au piège réagit par la violence, comme Geri Chiaramontesi. Il se retrouvera en prison. La prison est, cette fois, contrairement aux prisons des autres *beffe* des *Cene*, une vraie prison. Par la suite, il semblera accepter la version de sa femme, reprise par son beau-frère qui le menace. Les réactions du mari ne sont pas approfondies: « o fusse per paura, o fosse per astuzia, o che pure li paresse da vero essere stato il sogno, visse di poi con la moglie d'accordo sempre e pacificamente »¹⁰⁸. Lasca a traité l'affrontement des versions de la femme et du mari en en faisant ressortir le côté comédie¹⁰⁹. La *beffa*, qui en apparence est une *beffa d'avvedimento*, vise à sauvegarder la morale bourgeoise et l'institution du mariage. En réalité, elle constitue une *beffa* d'élimination qui est une dénonciation du mariage. La même *beffa* est réemployée par contagion dans la même nouvelle. Le récit la justifie d'une façon assez ténue: Arrighetto la conseille aux amants par prudence plutôt que par vengeance. Grâce à une mise en scène qui est un truquage du quotidien, les *beffatori* se proposent d'effacer tout ce que Bartolomeo a vécu au cours d'une nuit dont malgré tout il peut encore s'estimer content. Comme si elle se faisait toute seule, la *beffa* échappe par sa démesure aux intentions conscientes des *beffatori*: « e gli ordirono una matassa cotale, che non seppe mai ritrovarne il bandolo: e ne gli riuscì tanto danno, che non se lo sarebbono immaginato mai »¹¹⁰. Ne retrouvant pas le réel qu'il avait quitté avant de s'endormir,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 488. La castration de Marco est évoquée directement par Lasca lui-même; « a Marco pareva questo uno strano giuoco, e si raccomandava e chiedeva perdono, gridando in modo che pareva castrato » (*ibid.*, p. 478-479). Peu avant que Marco ne soit pris au piège de la *beffa*, Bartolomeo a dû supporter une agression semblable à celles des *beffe* des nouvelles I, 7; II, 7; II, 8 des *Cene*. Il reçoit de la main de Marco cinquante coups de bâton (on pense aux cinquante coups de fouet de la loi de 1542) et se retrouve pieds et poings liés. Il y a donc eu un retour de la *beffa* contre Marco. Remarquons l'intervention du frère de *donna* Lucrezia, qui met à profit son amitié avec le *bargello* pour tirer sa sœur d'affaire, aux dépens de Marco (Cf. la fin de la nouvelle II, 7 des *Cene*). Le polycentrisme de la nouvelle dont parle F. Bruni (F. BRUNI, *Sistemi critici, cit.*, p. 151) est en fait au service du polycentrisme de la *beffa*.

¹⁰⁹ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 476-477: « Il bargello veggendo questa cosa, li pareva vedere una commedia ».

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 489. Nous pensons que le nom de Bartolomeo n'est pas choisi au hasard par Lasca. Il rappelle, en effet, le supplice de San Bartolomeo dont la peau fut arrachée. Le

Bartolomeo essaie de savoir s'il a rêvé ou fait ce qu'il croit avoir fait. En homme raisonnable, il essaie de trouver des preuves. Mais celles-ci ont été escamotées. Et sa recherche, au lieu de le sauver, l'enfonce davantage. Lasca suit de près le *beffato*, note toutes les étapes qui vont le conduire à la folie. Après une nuit sans sommeil, Bartolomeo erre dans les rues de Florence. Il regarde autour de lui et ne reconnaît plus rien. Vers le soir, il semble se déplacer dans un espace de plus en plus réduit, à la limite de la ville, jusqu'à ce qu'il tombe comme un insecte étourdi à force de se cogner à une vitre: « e come smemorato, non si ricordando più né della casa né della moglie, cominciò lungo le mura a spasseggiare in giù e in su ratto ratto, e così durò insino a mezza notte; e arebbe durato insino al giorno, mi cred'io, se non che la debolezza e la stanchezza, per non avere in tre giorni, si può dire, mangiato niente, e per l'essersi aggirato e affaticato molto, tanto poterono in lui, che perder gli fecero le forze corporali : cotal che, indebolito, casco in piana terra »¹¹¹. On retrouve ici cette attention de Lasca à noter les derniers sursauts des victimes prises au piège¹¹². Le piège n'est pas extérieur cette

thème iconographique de San Bartolomeo tenant à la main sa peau arrachée se retrouve par exemple dans le *Jugement Dernier* de Michel Ange achevé en 1541. Michel Ange a donné, semble-t-il, ses traits à la peau du saint et au saint lui-même ceux de L' Arétin.

Lasca était attentif à la symbolique des noms, on l'a vu dans la nouvelle de Lazzaro. Plus tard, dans les poésies qu'il adressera à Raffaello de' Medici qu'il appelle « angel mio terren » (A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 233), il se désigne parfois sous le nom de Tobia (*ibid.*, p. 233). Or Tobie est le personnage de la Bible qui n'arrivera à consommer son mariage avec Sarah, dont les sept précédents maris ont été tués par le démon Asmodée, qu'en obéissant aux ordres de l'ange Raphaël. L'ange Raphaël était très connu à Florence. Une compagnie florentine portait son nom. Elle possédait d'ailleurs une maison à côté de celle de Lasca. Pour « l'orazione dell'agnol Raffaello » dont parle Timoteo à Lucrezia, cf. Ezio RAIMONDI, « Il teatro del Machiavelli », in *Studi Storici*, 1969, pp. 773-774.

¹¹¹ A. F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 497.

¹¹² Dans une lettre à Bartolomeo Bettini, Lasca fait le récit de la terrible crue de l'Arno d'août 1547. Lasca présente un tableau complet et une explication du phénomène. Il rapporte en même temps ce qu'il a vu et ses peurs: il dut se réfugier sur le toit d'une villa des environs de Florence où il se trouvait avec ses amis Cencio degli Organi, Lorenzo Scala et Andrea Lori. On a là un bon exemple de ce regard de Lasca posé sur les êtres pris au piège: « E forse un miglio di sopra a noi, in su la ripa medesimamente d'Arno, in una casa che v'erano le gualchiere, otto persone, due donne, quattro fanciulle e due bambini in fascia, s'erano a poco a poco condotte in sul tetto, dove scinte e scapigliate, piene di paura, mentre gridando ad alta voce chiedevano a Dio e agli uomini soccorso e misericordia, rovinò la casa ed il tetto, ed in un tratto senza esser mai piu vedute, inghiottite dall'onde finirono le grida e la vita » (*Scritti scelti di A. F. Grazzini*, a cura di Raffaello Fornaciari,

fois, il est mental. Bartolomeo trouve une issue à son doute dans la folie. Cette douce folie le ramène dans une dépendance totale et infantile vis-à-vis de sa femme-mère. Comme Marco, comme Lasca privé de son pénis, il tremble de peur: « della moglie aveva così fatta paura, che a un volgere d'occhi e a una parola sola tremare tutto lo faceva da il capo a i piedi, e sarebbe, per modo di parlare, ricoverato, non che altro in un guscio di noce »¹¹³. Le fantasme masochiste homosexuel est évident dans ces deux nouvelles. Falananna est bien brûlé comme le pédagogue, et Bartolomeo agrippé et remorqué dans l'obscurité par son sexe, finit par le perdre au cours d'une castration déguisée. L'épouse-mère joue ici le rôle le plus important dans la castration¹¹⁴. À un autre niveau, le monde bourgeois de la

Firenze, Sansoni, 1911, p. 166). La mort par noyade de Lazzaro est une mort plus douce, presque cherchée par curiosité et disponibilité (A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 90).

¹¹³ *Ibid.*, p. 498. Ce tremblement est à rapprocher de celui de Lasca dans la chanson *Qual più diversa e nuova* :

Io tremo come foglia,

quando del caso orribil mi ricordo (A. F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche, cit.*, p. 148, vers 107, 108). Bartolomeo tremble à la vue de sa femme qui l'a castré, Lasca tremble en pensant à sa castration dont la responsable est, non la syphilis, mais sa mère qui punissait dans son enfance ses activités auto-érotiques:

tal che mia madre ardita mi dette in su le dita

più di mille scopate e mille invano

che sempre mi teneva le man sotto,

sì mi pareva il giuoco bello e ghiotto

(*ibid.*, p. 148, vv. 35-39).

¹¹⁴ Dans la nouvelle I, 10 des *Cene*, on retrouve l'élimination du mari mais sans *beffa*. La mort du mari est seulement désirée par la femme et l'amant. La nouvelle I, 9 des *Cene*, tout en ne racontant pas une *beffa*, nous présente une scène fantastique au cours de laquelle une folle pend des courges à un gibet, comme si c'étaient des hommes. Brancazio Malaspini qui revenait, une heure avant le lever du soleil, de chez sa maîtresse, éprouve une telle peur en voyant la folle venir vers lui dans l'intention de le pendre, qu'il tombe par terre évanoui et comme mort. On le retrouve, le matin, attaché à la première marche du gibet. Il reviendra à lui finalement, marqué définitivement: « e nel guarire restò tutto sbucciato e mondo, e non gli rimase addosso né un capello né un pelo, chi lo avesse voluto per medicina ; ma peggio ancora, che, mentre egli visse, non gli rimessero già mai; tal ch'egli pareva la più strana e contraffatta cosa che fusse mai per lo adietro stata veduta, e non sarebbe stato mai uomo che lo avesse riconosciuto, come interviene ora a coloro che hanno quella spezie pazza di mal franzese che si chiama pelatina; e questo solamente gli accadde per la paura » (A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 121). On retrouve ici le fantasme masochiste. Par le biais de cette histoire extraordinaire, Lasca peut montrer directement la figure de la mère agissant sans l'aide de substituts. Cette scène doit-elle être liée à l'épisode amoureux qui motive la

nouvelle est un monde trompeur. Les éclairages incertains permettent de curieuses méprises. Dans le *necessario* de la maison de Marco la réverbération sur un pan de mur très blanc de la lune resplendissante fait entrer par une petite fenêtre un peu de clarté grisâtre (« *chiarore bigiccio* ») qui permet de voir mais pas de bien distinguer les choses. La lumière du jour, elle, éclaire des objets que l'on ne reconnaît plus. L'homme n'agit plus sur le réel. Marco et Bartolomeo, asservis par leur femme sont ainsi à l'image de marchands qui n'ont plus l'initiative économique et dépendent de la conjoncture ou du Prince. Ils représentent aussi, surtout Marco, les Florentins qui peuvent être livrés à l'arbitraire d'un pouvoir dont ils n'arrivent pas à desserrer l'étreinte. Lasca appartient à une bourgeoisie moyenne qui travaille dans une Florence que le régime a pacifiée. Comme Falananna et Lazzero, il ne s'est pas engagé dans la voie qu'indiquait Taddeo, dans un contexte qui la rendait déjà dérisoire: « *io vo' squittinarmi, entrar nelle borse, esser de' magistrati, andar podestà...* »¹¹⁵. Soit que cette voie lui ait été interdite, soit qu'elle ne mène plus nulle part¹¹⁶. Alors que ses frères sont à l'*Arte della seta* et se marient, Lasca, célibataire, renonce à toute activité. Il se laisse vivre comme Lazzero, sans être aussi riche que lui¹¹⁷. Jusqu'à sa réintégration dans l'Académie Florentine, en 1566, il réussit à conserver une indépendance dont il est jaloux. La littérature lui

présence en ces lieux et à cette heure de Brancazio? Est-ce l'activité érotique du personnage qui est punie? Le passage du fleuve en barque, ce franchissement de l'enceinte de la ville au pied de laquelle s'était abattu Bartolomeo, est-il là à signifier quelque transgression? Le rappel du *mal francese*, nous renvoie à la chanson *Qual più diversa e nuova*. La chute des cheveux et des poils est ainsi mise directement en rapport, par Lasca, avec la castration.

Brancazio, comme Falananna, Taddeo, Manente ou le Lasca de *Qual più diversa e nuova*, est devenu méconnaissable. On retrouve donc dans la nouvelle I, 9 la plupart des éléments constitutifs de la *beffa* des *Cene*. Mais nous avons là une *beffa* anonyme, une *beffa* sans *beffatore*. Le *beffato* est frappé comme par hasard. Il est pris dans un piège qui aurait pu fonctionner pour d'autres que lui.

¹¹⁵ A.F. GRAZZINI, *Teatro*, p. 236.

¹¹⁶ On ne trouve le nom de Lasca que dans les listes du *squittinio* de 1524. Lasca ne fut jamais appelé à aucune charge. Son ami Niccolò Martelli devint *podestà* de Santa Maria dell'Impruneta en 1543 (N. MARTELLI, *Lettere dal primo e dal secondo libro*, p. 27). Alfonso de' Pazzi a été *podestà* de Fiesole (A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 44).

¹¹⁷ Il semble bien que l'auteur des *Cene* n'exerça jamais de profession. Il ne fut jamais, en tout cas, *speziale*, contrairement à ce que l'on affirme depuis le XVIII^e siècle. On trouvera des indications intéressantes dans l'excellent article de Giovanni GRAZZINI, « L'occholino del Lasca », in *Nuova Antologia*, vol. 479, giugno 1960, p. 185-215. Voir M. PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini(1505-1584)...*, p. 16.

permet, d'une certaine façon, d'essayer d'effectuer ce glissement vers le haut dont rêve tout bourgeois florentin¹¹⁸ : même si Lasca n'a suivi que son caprice et ses amitiés. Que représente pour lui la littérature, cette activité à la fois d'évasion et d'approche? La dernière nouvelle des *Cene* nous le dit.

La nouvelle III, 10 est consacrée entièrement au récit d'une *beffa* qui dure des mois. Cette *beffa* couvre une zone géographique importante : partant du cœur de la cité bien circonscrit par Lasca où évolue Manente elle s'élargit aux dimensions de la Toscane. La *beffa*, qui apparaissait dans les nouvelles précédentes d'une façon à la fois terrifiante et allusive est ici étirée jusqu'à coïncider avec tout un système socio-politique. Le *beffatore* n'est pas quelqu'un qui agit avec la complicité plus ou moins avouée du pouvoir, mais le pouvoir politique à son plus haut niveau et à sa source. Toute la *beffa* pivote en effet autour de la figure de Laurent le Magnifique, personnage tout-puissant qui « sait, peut et veut »¹¹⁹. Cependant, Laurent n'a pas un pouvoir magique. Il doit observer certaines règles, tenir compte des institutions qui continuent de régler la vie florentine. Mais il est tout-puissant, dans la mesure où il peut manipuler ces institutions grâce à des hommes à lui. C'est ainsi qu'il se joue de l'hôpital de Santa Maria Nuova, des officiers de la peste, des religieux de Santa Maria Novella. Une fois engagée, on peut dire que par le simple jeu des mécanismes institutionnels, la *beffa*, au niveau bureaucratique, suivra son cours toute seule, jusqu'à créer une situation difficile à dénouer, de type pirandellien. Pour saisir la nouveauté de cette nouvelle il faut reparcourir certaines étapes de l'évolution de la *beffa*.

Dans la nouvelle VIII, 3 du *Décameron*, on fait croire à Calandrino qu'il a trouvé la pierre qui rend invisible. Calandrino croit que son rapport au monde a changé et les *beffatori* font ce qu'il faut pour l'en persuader. Les *beffatori* ont un minimum de complicités. Ils s'arrangent au dernier moment

¹¹⁸ Il le confesse dans un sonnet adressé à Luca Martini :

Poi in Firenze un mio par, se non compone
non può coi gentiluomin trattenersi

(A. F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 58).

¹¹⁹ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 359. Cette formule rappelle celle par laquelle les Florentins indiquaient que Côme Ier passait à son gré de la familiarité la plus grande à la froideur hautaine du prince : « Il Duca si disduca e s'induca quando vuole ».

avec les gardes de la porte de San Gallo pour qu'ils laissent passer Calandrino en faisant semblant de ne pas le voir. La *beffa* peut ainsi réussir pleinement. La nouvelle du *Grasso legnaiuolo* montre une évolution de la *beffa*. Le *beffato* est un personnage plus artisan qu'artiste, le *beffatore* un artiste et un intellectuel, Brunelleschi. Au moment où le pouvoir appartient à Florence à quelques oligarques, où s'élabore la figure de l'intellectuel, du théoricien possédant le monopole d'un certain savoir, la *beffa* n'est plus l'œuvre d'une forme de compagnonnage, mais le monopole d'un *beffatore* souverain. De la même façon que Brunelleschi était le seul à savoir ce qu'il fallait faire lors de la construction de la coupole de Santa Maria del Fiore, il est, dans la nouvelle, celui qui dirige et surveille la réalisation de la *beffa*. Le *beffato* n'a presque rien fait pour mériter une pareille *beffa*. Il a commis l'imprudence de ne plus se rendre à des soupers qui réunissaient des Florentins de meilleure condition que la sienne. Si dans la nouvelle de Calandrino on persuadait Calandrino qu'il était invisible, dans celle du *Grasso legnaiuolo* on va persuader Grasso, en truquant le réel, qu'il est un certain Matteo. La *beffa* peut se réaliser grâce à des complicités administratives. Le notaire de la prison où Grasso est incarcéré en tant que Matteo, trempe dans la *beffa*. Il est intéressant de voir que dans la version postérieure de la nouvelle, attribuée à Manetti, l'intérêt que l'on porte au *beffato* s'accroît. Le retentissement de la *beffa* dans l'esprit de Grasso est mieux indiqué. Un personnage nouveau apparaît¹²⁰. Dans la prison, Grasso rencontre un juge humaniste qui, tout en ne faisant pas partie des *beffatori*, comprenant au récit de Grasso qu'il s'agit d'une *beffa* et devinant qu'elle est l'œuvre de Brunelleschi, va contribuer efficacement à la *beffa* en démontrant à grand renfort d'exemples puisés dans la mythologie que Grasso est bien devenu Matteo. N'y a-t-il pas là une dénonciation de la culture humaniste qui trouvera un écho dans la nouvelle III, 10 des *Cene* où est dénoncée l'utilisation aliénante faite par Laurent de la culture?¹²¹ Les institutions religieuses dans la nouvelle du Grasso et dans la dernière nouvelle des *Cene* sont manipulées par les *beffatori* pour aider à la réalisation de la *beffa*. Grasso est amené à s'identifier à Matteo parce qu'il n'avait plus d'autre issue. Tout ce qu'il voyait et entendait, les diverses autorités, lui disaient qu'il était Matteo. Il dut peut-être son salut à son obéissance. À un certain moment, pourtant, il comprend qu'il a été victime d'une *beffa*. Il quitte alors la ville.

¹²⁰ *Novelle del Quattrocento*, a cura di Giuseppe Fatini, Torino, U.T.E.T., 1948, p. 113.

¹²¹ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 344.

La nouvelle n'exploite pas la possibilité de destruction et de folie que renferme une telle situation, même si elle constate l'effet de choc produit. La nouvelle de Bartolomeo présente, au contraire, un personnage qui, face à un monde truqué et à des témoins de mauvaise foi, n'arrive pas à se résigner à avoir rêvé ce qu'il croit avoir fait. Peut-être parce que le problème qu'il a à résoudre est insidieusement posé. Grasso, lui, est tout de suite engagé dans une situation. Bartolomeo est amené tout doucement, par de petits faits anodins, quotidiens, à se demander s'il est vraiment Bartolomeo¹²².

¹²² La nouvelle de Bianco degli Alfani présente une *beffa* intéressante. Elle n'est pas l'œuvre d'artistes mais d'hommes de lettres. La *beffa* est assez simple et repose tout entière sur un faux document produit au bon moment. Mais son déroulement est complexe, car elle met en jeu les rouages de l'administration des villes au début du XV^{ème} siècle. L'extension géographique de la *beffa* est assez large, comme dans la nouvelle III, 10 des *Cene*. Le *beffato* est le descendant d'une famille autrefois riche. Il croit retrouver par le jeu des institutions une situation importante. La *beffa* s'attaque donc à un personnage mis à l'écart par la consolidation de l'oligarchie et contribue à son élimination définitive dans la mesure où elle le ruine. Dans un second temps, la *beffa* est relancée par d'autres victimes de l'oligarchie, les prisonniers de la prison des *Stinche* dont Bianco est le gardien. L'auteur de la nouvelle prend soin de justifier la cruauté de la seconde partie de la *beffa* par l'attitude du *beffato* qui, croyant les prisonniers responsables de sa mésaventure, ne les laisse pas en repos. La nouvelle est intéressante et sait utiliser les possibilités de *beffa* offertes par les institutions: on a déjà une *beffa* de type bureaucratique dans la seconde partie. Mais le *beffato*, étudié de près, n'est à aucun moment amené à douter de lui ou du monde. Plus que sur une faille, la *beffa* débouche sur une faillite.

Lasca connaît très bien la littérature italienne des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles. Mais, on l'a vu pour la nouvelle IX, 1 du *Décaméron*, il lit d'une façon sélective, comme (si l'on peut dire) pour nourrir et apaiser un fantasme. Di Francia, auquel il faut renvoyer pour les sources des *Cene*, souligne d'ailleurs, à sa façon, l'originalité de Lasca par rapport à ceux qui lui fournissent telle ou telle situation, telle ou telle invention: « Chi voglia darsi ragione del metodo personale del Lasca, nella elaborazione dei suoi racconti, non ha che da confrontare fra loro, la novella I, 2, circa la spietata *beffa* fatta da un nobile giovine ad un suo pedagogo, con la terza del Sercambi, sullo stesso argomento, *De malvagitate et malitia*. [...] Allora si vedrà chiaramente, che il Grazzini è veramente eccessivo nello spinger le sue beffe sino al punto che diventano atti di estrema crudeltà ; che quel suo compiacimento così aperto e prolungato per la piena riuscita d'una burla e per i suoi abili artefici, senza preoccuparsi affatto dello spasimo delle vittime, è inumano ed infastidisce qualunque animo gentile [...] Si constaterà tutto ciò, è vero, ma si ammetterà pure che, in queste predilezioni ed in queste esagerazioni, sta la sua personalità di novellatore» (Letterio DI FRANCIA, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924, vol. I, p. 629). Si Di Francia se scandalise de la cruauté de certaines *beffe*, d'autres étaient près de trouver, semble-t-il, que les *beffati* ne l'avaient pas volé. La critique plus récente s'est posé aussi le problème de la *beffa*. Bàrberi Squarotti dans sa séduisante analyse reprise en introduction de l'édition annotée

Laurent le Magnifique, dans la nouvelle III, 10, possède à la fois le monopole du savoir et celui du pouvoir. Comme Brunelleschi, il punit cruellement une faute bénigne. Grasso avait eu le tort de désertier certaines réunions, Manente celui d'aller souper chez Laurent sans y être invité. La *beffa* vise à le remettre à sa place. En cela la *beffa* se rapproche de celles dont sont victimes les pédagogues et le prêtre de la nouvelle II, 8. La *beffa* se réalise sur deux plans différents. Manente est soustrait à sa vie habituelle et se retrouve, un lendemain d'ivresse, dans un monde particulier qui a ses usages, qu'on lui dit être le purgatoire, et où il passera dix mois. Après quoi il sera relâché dans une forêt où il reverra le ciel. En même temps qu'il disparaissait dans sa prison-purgatoire, une mise en scène rappelant celle de la mort de Ferondo ou de Falananna (avec cette différence que Manente ne participe pas, de gré ou de force, à son propre enterrement) règle du point de vue de la vraisemblance le problème de sa disparition. Grâce à Monaco, exécutant de Laurent, pour sa famille et les Florentins, le médecin atteint par la peste a été porté au tombeau. À peine sorti du purgatoire de la *beffa*, Manente vivant doit affronter la ville *beffata* sans le savoir, qui le croit mort. Le monde où Manente se retrouve après ce qu'il croit être sa mort est un monde sans repères, un monde de l'obscurité. Les personnages auxquels il a affaire portent des masques de carnaval figés dans le rire. Manente

par Ettore Mazzali des *Cene* (Milano, Rizzoli, 1989) ne voit dans l'auteur des *Cene* qu'un narrateur narrant l'événement pour lui-même, sans référence à des déterminations sociales ou psychologiques (« *Struttura e tecnica delle novelle del Grazzini* », in *G.S.L.I.*, LXXVIII [1961], fasc. 424, p. 497-512). Bruno Porcelli dit des *beffe* des *Cene* : « non sono il trionfo dell'intelligenza, ma piuttosto la difesa di un costume di vita » (« *Le commedie e le novelle del Lasca* », in *Ausonia*, 1965, I, p. 32). Il y a là une identification de Lasca avec les *beffatori* qui peut sembler satisfaisante dans la mesure où Lasca avait quelquefois intérêt à s'en prendre aux pédants, mais qui ne nous semble pas rendre compte de la *beffa* dans les *Cene*. F. Bruni constate l'accentuation de la cruauté de la *beffa* au XV^{ème} siècle, mais il a trop tendance à se fier, pour l'interprétation de cette cruauté aux déclarations des *novellatori* des *Cene* (F. BRUNI, *Sistemi critici...*, p. 143-144).

Tout en n'oubliant pas la nouvelle VIII, 7 du *Décameron*, on peut dire, il est vrai, que la *beffa* devient cruelle et irréversible au cours du XV^{ème} siècle. Mais ce qui nous frappe dans l'évolution de la *beffa*, c'est qu'un intérêt pour le *beffato* se manifeste. En même temps la *beffa* se complique, elle met en jeu toute une organisation sociale. La nouvelle *beffa* ne se joue pas à deux. Le *beffato* se retrouve de plus en plus isolé et le *beffatore*, même s'il a encore le rôle de l'architecte de la *beffa*, dispose de plus en plus de complications et finit par s'identifier avec un système politique de moins en moins démocratique. Il est évident que la *beffa* traditionnelle se rencontre encore, surtout dans les recueils, mais elle tend à s'essouffler.

s'habitue bien à ce monde étrange. Il prend même plaisir à voir arriver ces créatures masquées qui lui apportent d'excellents repas. Lorsqu'il change de prison et se retrouve chez les religieux de Camaldoli, ses nouveaux gardiens continuent à observer le même rituel. Ils adoucissent un peu sa captivité, en éclairant sa cellule d'une lampe et en la chauffant. Manente, en témoignage de reconnaissance, chante des chansons à boire ou récite des vers. Le médecin bon vivant, plus praticien qu'intellectuel, a su prendre l'épreuve du bon côté, aidé en cela par sa nature généreuse et son goût pour le boire et le manger qui le rapproche de Falananna¹²³. Lorsqu'il se libère de ses liens, dans la forêt, il découvre la liberté en apercevant le ciel étoilé: « Maestro Manente, solo rimaso e legato lentamente, ancora che paurosissimo, stato alquanto in orecchi e non sentendo romore né strepito nessuno cominciò a tirare le mani a sé, e agevolmente ruppe quella vitalba; sì che di fatto levatosi il cappello d'in su gli occhi, e alzandogli in suso, vide tra albero e albero una parte del cielo stellato ; onde allegro e meraviglioso, conobbe fermamente d'essere al largo e allo scoperto »¹²⁴. C'est la vision du ciel étoilé qui inonde de joie le cœur de Manente¹²⁵. Contrairement aux autres

¹²³ Manente enfermé est privé de lumière, mais il est bien nourri. La nourriture et le rythme qui est le sien lui permettent de supporter sa détention. Pour se donner du courage avant d'entreprendre son voyage, Falananna se gava une dernière fois de mets substantiels. Dans les *capitoli* de Lasca, l'évocation du boire et du manger est toujours liée à celle de l'amitié.

¹²⁴ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 345.

¹²⁵ Il faut noter l'importance des scènes de nuit dans les *Cene*. Les nouvelles de *beffa* où on les rencontre sont les suivantes: I, 2; I, 7; I, 9; II, 2; II, 4; II, 6; II, 7; II, 8; III, 10 et la nouvelle de Bartolomeo. La nuit offre plus de ressources à la *beffa*: elle isole davantage le *beffato* et permet à la violence des *beffatori* de se donner libre cours. La nuit était aussi la chose défendue. Galluzzi rapporte que le 30 juillet 1537 « fu pubblicata una legge che ordinava a chiunque di tenere dopo la mezz'ora di notte il lume alle finestre della propria casa sotto pena di venticinque fiorini larghi d'oro; parimente proibiva a tutti il passeggiare per la città dopo detta ora senza un'espressa licenza, sotto pena di essere svaligiato e di essergli troncato una mano » (R. GALLUZZI, *Istoria..*, I, p. 13). Il y avait aussi des nuits moins sinistres, celles que Lasca passait avec ses amis sur le pont Santa Trinita, du vivant de Visino :

E dopo a rimirar le vaghe e belle
in ciel lucenti stelle,
ch'al fermo polo van girando intorno,
stavamo quasi fino al nuovo giorno.
L'Arrigo ci mostrava il Carro e 'l Corno,
i Mercatanti, il Ladro ed Orione,
il Cancro, e lo Scorpione,

beffati, Manente sort donc indemne du piège qui constitue la première partie de la *beffa*. Au cours de la seconde partie, dix mois après sa disparition, Manente entreprend une marche sur Florence qui va lui révéler les altérations apportées par la *beffa* au monde quotidien qu'il avait laissé. Cette marche vers la vie et vers Florence est comme une reconquête patiemment conduite. Jusqu'à présent dans les *Cene* dominait le thème inverse de la fuite et de l'expulsion. Manente affronte une série d'épreuves avec sa sérénité coutumière et sa façon prudente de chercher à comprendre les situations sans jamais s'exposer. Chassé de sa propriété, repoussé par sa femme, il n'arrive pas à se faire accepter pour ce qu'il est. Manente se retrouve dans un monde qu'il connaît mais qui, paradoxalement, lui est plus hostile que le monde étrange auquel il s'était habitué. Il apprend vite à ne plus s'en étonner et à retenir les élans qui le portent vers ses amis et sa famille. Il comprend les autres et les ménage. Finalement, ses compagnons d'auberge auxquels il s'est présenté sous un autre nom le reconnaîtront à sa façon de manger. Là s'arrête l'effort de Manente qui, parti d'une auberge, y revient et s'y retrouve. Manente ne percera pas le secret de la *beffa* dont il a été victime. Déjà, dans sa prison, lorsqu'il récitait *Selva d'amore*, poésie à succès de son bourreau, Laurent, dans laquelle celui-ci chante les peines et les chaînes de l'amour, il ne pouvait pas voir ce prolongement intérieur de la *beffa* que Lasca souligne dans la culture mystificatrice dont Manente s'est laissé imprégner. La mystification à laquelle recourt Laurent, à la fois pour épuiser toutes les possibilités de divertissement de la *beffa* et pour dénouer une situation impossible à débrouiller, fait appel aux ressources combinées de la religion et de la magie. De cette troisième partie de la *beffa*, qui se déroule à l'échelle de la ville, Manente qui n'est pas plus *beffato* que les autres Florentins sort marqué par la bigotterie¹²⁶. Au moment où Manente rentre dans le rang apparaît Burchiello. Tout de suite Burchiello comprend de qui vient la *beffa* et en devine la raison: « I principi son principi, e fanno di così fatte cose

la Libra e 'l Sagittario,
il Gemini e l'Aquario,
che veder non si pon se non la notte

(A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 308).

Lasca aimait à écrire assez tard dans la nuit. Il nous le dit dans une de ses poésies (voir M. PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini (1505-1584)...*, p. 304). Pour plus d'une raison les *Cene* seraient ainsi placées sous le signe de la nuit.

¹²⁶ « Impaurito, aveva comperato di molte orazioni di San Cipriano, e le portava continovamente addosso » (A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 371).

spesso a' nostri pari, quando vogliamo star con esso loro a tu per tu »¹²⁷. Contrairement au juge humaniste du *Grasso legnaiolo* qui intervient pour seconder le *beffatore*, Burchiello va essayer d'aider le *beffato*. Malgré son aide et son amitié, il n'arrivera pas à ouvrir les yeux de Manente. Burchiello suit en observateur le dénouement de la *beffa* qui bouleverse toute une ville. Face à ce bouleversement, Laurent et son petit groupe savourent ce qui n'est pour eux que spectacle. Le recours à la magie comme explication des faits, même s'il peut être goûté en connaissance de cause par Burchiello, ôte à la *beffa* le rôle éducateur qu'elle pouvait avoir chez Boccace. L'explication qui est donnée des faits plonge les Florentins dans la peur et la crédulité qui fait les citoyens dociles. Laurent et son petit groupe sont à la fois les *beffatori*, les bénéficiaires et l'unique public de cette *beffa*, à l'exception de Burchiello. Les autorités religieuses, qui avaient été volontairement complices dans la séquestration de Manente, le sont encore lors de la cérémonie d'exorcisme. Comme précédemment, l'Église est aux ordres du pouvoir politique qui la manipule. Laurent ne peut empêcher la chasse au sorcier qui fait partie des attributions du pouvoir religieux. Mais il sait l'art de rendre cette poursuite vaine¹²⁸.

La *beffa* apparaît bien dans la nouvelle comme une force de répression. Il y a, dans cette nouvelle finale, une fusion entre la *beffa* que nous avons appelée domestique et la *beffa* politique. Ces deux types de *beffa* se trouvent souvent associés dans les *Cene*. Dans la nouvelle de Bartolomeo, Marco, *beffato* par sa femme, était en même temps livré au *bargello* sorte de substitut maternel au niveau politique. Falananna, échappant à la *beffa* domestique, tombait dans un piège agencé par les représentants de l'autorité. La nouvelle III, 10 présente plus une fusion qu'une juxtaposition des deux types de *beffa*. La *beffa* domestique offre ses éléments habituels: une épouse, un autre homme qui, à la disparition du mari, prendra sa place. D'ailleurs, on l'a bien vu, la mise en scène de la mort de Manente rappelle tout à fait celle de Falananna. Mais dans la III, 10 cette *beffa* est dissoute dans une *beffa* de plus vaste portée. L'épouse refuse de reconnaître son mari, contrairement à ce qui se passe dans la nouvelle de Lazzero et Gabriello¹²⁹: Cependant elle n'a rien fait contre lui. Le personnage de Laurent prend la relève de la mère et son « attitude humiliante de désintérêt ou négligence »

¹²⁷ *Ibid.*, p. 360.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 375.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 353.

est bien une forme dramatisée de la frustration maternelle¹³⁰. Tout se passe comme si cette accentuation du politique traduisait une certaine prise de conscience qui explique le caractère particulier de la nouvelle.

Au moment où Lasca écrit sa nouvelle Laurent est devenu, grâce à la propagande des Médicis, le grand ancêtre dont la famille avait besoin¹³¹. On

¹³⁰ B. GRUNBERGER, « Esquisse d'une théorie psychodynamique du masochisme », p. 202.

¹³¹ Sur les différents aspects et l'évolution du mythe de Laurent, qui se forme surtout à partir du début du siècle, voir Felix GILBERT, *Machiavelli e Guicciardini*, Torino, Einaudi, 1970, p. 96-108 et p. 123-126.

Entre 1512 et 1522, on tend à représenter Laurent comme respectueux des institutions, et on insiste sur les contacts étroits qu'il avait avec les Florentins qui avaient toutes facilités pour l'approcher. Les écrivains politiques et les historiens, en même temps qu'ils consolidaient le mythe, voulaient, peut-être, mettre en garde ses successeurs qui s'entourent de soldats (*ibid.*..., p. 97). Lasca, comme tous les hommes de lettres florentins, est attiré par le mythe de Laurent protecteur des arts et des lettres. Mais il nous semble que la *beffa* de la nouvelle III, 10, au lieu de traduire cette disponibilité aux contacts que l'on attribuait à Laurent, après 1512, insiste plutôt sur la coupure qu'il y a entre lui et les Florentins. La figure énigmatique et diabolique du Magnifique qui apparaît ici n'est-elle pas plutôt apparentée à celle que Savonarole attribuait au tyran: « E però quanto il tiranno di fuori si dimostra più costumato, tanto è più astuto e più cattivo e ammaestrato da maggiore e più sagace diavolo, il quale si trasfigura nell' Angelo della luce per dare maggiore colpo » (cité par Gilbert, p. 100, note 1). Voir M. PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini (1505-1584)*..., p. 201-210. D'ailleurs, comme derrière la figure de Burchiello se cache celle de Lasca, derrière le masque de Laurent est dissimulée celle de Côme. Si l'on en doutait, il suffirait de lire, chez Varchi, le récit de la *beffa* dont fut victime un des *fuorusciti* accourus pleins d'espoir à Florence le 21 janvier 1537. La *beffa* happe sa victime aux portes mêmes de la ville, le jour de son arrivée: « Alle porte furono cerchi diligentemente tutti i cortigiani e familiari loro, e poco appresso M. Gabriello Cesano, il quale stava con Salviati, fu, non s'accorgendo egli da chi, incapperucciato, e minacciato che alla prima parola o atto che facesse, l'avrebbero con due pugnali, che gli avevano messi alla gola, subitamente scannato : fu condotto dopo un lungo aggiramento nella fortezza, e con grandissime minacce dal signor Alessandro Vitelli e da ser Maurizio tritamente, ma senza alcun martorio, di tutto quello che mai aveva in tutta la vita sua o detto o fatto, disaminato. Non mi è nascosto, che questa fu una giostra, come si dice, fattagli per burla da Giomo, con saputa e consentimento del signor Cosimo; ma egli che n'uscì mezzo morto, e tutto smarrito dalla paura, ha detto sempre e dice che ella fu più che da vero, né mai ha potuto sgozzarla : e per non tacere il vero, oltre che quello non era tempo di volere il giuoco di persona, le ingiurie che si cominciano per ischerzo, sogliono molte volte riuscir da corruccio » (B. VARCHI, *Opere*, I, p. 423). On a là une des sources historiques des *Cene* et de la nouvelle III, 10. On y trouve la victime marquée à jamais par la peur, la sinistre et sournoise mise en scène, et l'équipe des *beffatori* regroupant les *Otto*, la force armée et le pouvoir politique. Ser Maurizio est le *cancelliere* des *Otto*. Lasca a comparu devant lui. Varchi dit de lui: «usava tant'asprezza di parole, sì fatta crudeltà di fatti nell'esaminare e nel

trouve dans la nouvelle l'écho de cette béatification¹³². Cependant il incarne la concentration du pouvoir autoritaire et en même temps la mystification dont le pouvoir se sert pour durer. Burchiello qui se tient toujours à l'écart, en retrait, est le seul qui puisse dévoiler la *beffa* ourdie par Laurent. Il représente à la fois l'impossibilité d'agir et le plaisir de comprendre. Personnage de la Florence de Brunelleschi et du Grasso, il apprécie en connaisseur les *beffe* bien conçues. Cependant il ne faut pas oublier que Burchiello, dont Lasca avait publié les *Sonnets* en 1552¹³³, après son exclusion de l'Académie Florentine, est aussi l'auteur de sonnets visant les Médicis. Qu'il les ait écrits par conviction ou pour servir la famille des Alberti, peu importe. L'essentiel est qu'il a été exilé de Florence en 1434, lors du retour de Côme l'Ancien. Lasca ne pouvait l'ignorer. Ce n'est pas par étourderie qu'il place dans le même temps deux personnages qui appartiennent à des époques différentes. Burchiello est celui qui a voulu défendre la liberté florentine. N'a-t-il pas écrit:

Oh umil popol mio, tu non t'avvedi
Di questo iniquo, e perfido Tiranno,
Quant'aspramente con sua forza, e 'nganno

dare i martorii, e così brusca cera aveva, e tanto si diletta di tormentare gli uomini che solo il vederlo metteva spavento alla brigata, né aveva quel giorno bene chiunque la mattina per sua trista sorte lo riscontrava » (*ibid.*, p. 333). Vitelli possède les armes et la forteresse dans laquelle se déroule la *beffa*. Enfin Côme cautionne la *beffa* et prend la relève d'Alexandre de Médicis représenté ici par son serviteur Giomo. Ce recours à l'histoire, à une histoire qui montre qu'il y a continuité d'un Médicis à l'autre, permet peut-être à Lasca d'échapper à son fantasme et de dévoiler la *beffa*.

¹³² «Lorenzo vecchio de' Medici, senza che altro ve ne dica, dovete certo sapere che di quanti uomini eccellenti, non pure virtuosi, ma amatori delle virtù, furono giammai nel mondo gloriosi, egli fu uno veramente, e forse il primo» (A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 327).

¹³³ Cf. le sonnet *In nome di Burchiello* qui sert de préface à l'édition :

Com'è possibil mai? pur sono stato
gran tempo, colpa degli stampatori
ignoranti, assassini e traditori,
lacerato, guasto, ferito e storpiato.

Chi m'avea mozzo i piedi e chi tagliato
le braccia e cincischiato entro e di fuori ;
or sano e salvo e purgato gli errori
tornato son nel mio primiero stato (A.F. GRAZZINI, *Le Rime burlesche*, p. 81).

On retrouve là aussi le langage de la *beffa*.

Tien nostra Signoria sotto a' suoi piedi;

O trionfal già Signoria! or siedì
Bassa; al presente per tua verga, e scanno
Levati presto il tuo, e 'l nostro danno,
Vendica il fior gentil, stato richiedi :
Per costui ti verrà di dî in dî meno
La forza e 'l senno; e del tuo gran tesoro
Ti vota sempre, ed empie a Marco il seno¹³⁴.

Au cours de son exil à Sienne, Burchiello sera condamné pour vol et connaîtra la prison. N'y a-t-il pas chez Lasca qui eut aussi des démêlés avec la justice, une sorte de tentation de s'identifier avec lui? Cette identification ne se fait pas seulement au niveau politique. Lasca a retrouvé chez Burchiello certaines de ses hantises, par exemple dans les sonnets *Io mi ricordo sendo giovinetto*, et *Son diventato in questa malattia*¹³⁵. Grâce à la culture florentine de la première moitié du XVème siècle, Lasca réussit à mieux se situer dans son temps. À travers elle, il retrouve certaines des valeurs dont il a besoin pour résister à un pouvoir politique qui, de plus en plus, étouffe l'homme et renforce ses hantises. La liberté, ce mythe du premier humanisme florentin, l'aide à démasquer la *beffa*, L'activité littéraire constitue donc une réponse à certaines angoisses de Lasca¹³⁶. L'irruption du

¹³⁴ I SONETTI DEL BURCHIELLO, / ET DI / MESSER ANTONIO / ALAMANNI, ALLA Burchiellesca, Nuovamente ammendati, e cor/retti, et con somma diligenza / Ristampati. / IN FIRENZE, M. D. LII.

Dans cette édition le sonnet *Oh umil popol mio...*, se trouve f. 50r.

¹³⁵ *Ibid.*, f. 54r, f. 47v. Dans le sonnet *Io mi ricordo...*, c'est le père qui châtie Burchiello devant sa belle qui en rit.

On lit dans le sonnet *Son diventato...* :

Cresciuta m'è un palmo la fagiana,
E scemato un sommesso la pannocchia,
Nol trovo, essi smarrito infra la lana ;
Non mi dà più la mattana ;
Erbolajo è, non istrologa piue
E pisciomi fra i peli, come il bue.

¹³⁶ Comme son auteur, l'œuvre de Lasca a été en butte à différentes attaques qui relèvent de la *beffa* telle qu'elle apparaît dans les *Cene*. Elle a été étouffée: édition des *Cene* impossible, comédies non représentées. Elle a été mutilée: censure ecclésiastique et altérations de toutes sortes dans la tardive édition complète du théâtre de 1582. On a

personnage de Burchiello dans la dernière nouvelle traduit cette prise de conscience qui permet le dévoilement de la *beffa*.

Revenons en conclusion sur la très belle nouvelle de Gabriel et Lazare à laquelle nous nous sommes déjà intéressé¹³⁷. Dans la première version de cette nouvelle, Gabriel-Lazzaro pour faire admettre son mariage avec la veuve du pêcheur Gabriel qui était en réalité sa femme fait croire, en racontant un prétendu rêve, qu'il lui a été imposé par Dieu. On retrouve alors le fantasme masochiste si fréquent dans les *Cene*. Gabriel raconte qu'à un certain moment il perdit la vue et la parole : « e rispondere volendo, non potetti quello che io aveva nell'animo far noto con la lingua, e di cieco mi conobbi ancora essere muto diventato ; e non meno dolente che pauroso, attendeva ciò che nella fine essere di me doveva »¹³⁸. Dans la première rédaction Gabriello retombait donc lui aussi dans la catégorie des *beffati* dont il portait la marque, celle de la castration (« solo avea un granello »). Il serait donc dénoncé par son « iniqua moglie » et écartelé en place publique. Lasca écrivain, dans un second temps, qu'il serait intéressant de pouvoir dater, par un travail sur le texte, a modifié profondément la dernière partie de la nouvelle. Comme Burchiello, en quelque sorte, il desserre l'étreinte de la *beffa*. Il restitue à Gabriello son intégrité physique et le fait vivre heureux avec sa femme, ce qui est sans exemple dans les nouvelles des *Cene*. La nouvelle les montre dans l'intimité, liés par une profonde complicité, attentifs à maintenir le secret, mais riant entre eux de la crédulité des hommes. Leur descendance que Gabriello baptise celle des Fortunati, sera riche en hommes d'armes et en hommes de lettres. Gabriello-Lasca, en prenant possession des vêtements de Lazzaro, en s'emparant de ses trousseaux de clefs, n'a-t-il pas réalisé, en mystifiant le surmoi de l'auteur, la castration du père que Lasca poursuit sans pouvoir se l'avouer?: « e cavato le chiavi della scarsella del morto padrone cominciò ad aprire tutti i cassoni e le casse; e trovato nuove chiavicine, forzieri, cassette, scannelli e

cherché à la détruire: édition de 1559 des *Canti carnascialeschi* saisie, manuscrits de Lasca brûlés à sa mort. Pour une analyse de la nouvelle conduite d'un autre point de vue, voir Adelin Charles FIORATO, *Les obscurs repas de maître Manente*, in *La table et ses dessous*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 197-222. À paraître dans un volume du CIRRI, une lecture de cette nouvelle due à Alfredo PERIFANO : *Florence ou la ville de l'inquiétante étrangeté dans la nouvelle III, 10 des Cene d'Antonfrancesco Grazzini*.

¹³⁷ Voir *supra*, note 44.

¹³⁸ A.F. GRAZZINI, *Le Cene*, p. 424.

cassettini aperse »¹³⁹. La réalisation d'un désir, voilà ce qui donne à la nouvelle cette paix et cette jubilation.

Michel PLAISANCE

¹³⁹ *Ibid.*, p. 149. Pour la traduction de nombreuses nouvelles de Grazzini, une préface de Giancarlo Mazzacurati et d'utiles notices, voir Anne MOTTE-GILLET (éd.), *Conteurs italiens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1993.

APPENDICE

DOCUMENT N° 1

29 augusti 1536

Item visa quadam alia notificatione coram eis ut supra facta sub die XIII mensis presentis Augusti, a c. 52 n. 109, contra et adversus Bernardum ser Mathei de Gratinis de Florentia, continenti in effectu quod Idibus Augusti predicti, hora secunda cum dimidio noctis vel circa, exeundo domo ser Caroli della Pagliaiuola sonatum ivit in Pylotum aurificem illic ad audiendum sonare et musicam manentem et intulit vulnus ad intestina, pertransiens eum euse quo erat armatus, in pectus ipsius Philoti cum cesura carnis et sanguinis effusione.

[A.S.F., *Otto di guardia e balia*, 13 (Partiti e deliberazioni, maggio-agosto 1536), f. 115v et f. 116r]¹⁴⁰.

DOCUMENT N° 2

¹⁴⁰ La condamnation de Bernardo Grazzini à une amende de cent florins figure au f. 117r. D'après G. Milanese, Piloto serait mort le 4 décembre 1536 de ses blessures (Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanese, Firenze, Sansoni, 1878-1882, V, p. 603). Le regeste des condamnations qui parle de blessure mortelle a donc été rédigé après cette date (voir *supra*, note 87). Le document n°1 présente un passage peu clair: « exeundo domo ser Caroli della Pagliaiuola sonatum ivit in Pylotum... » qu'il faut peut-être comprendre ainsi: sortant de chez *ser* Carlo où il s'était rendu pour jouer de la musique... Ces documents n'étaient pas rédigés très soigneusement: remarquons Pylotum suivi de Philoti. Le déroulement des faits, lorsqu'on passe du texte de base, un livre de *notifiche delle querelle*, perdu, semble-t-il, au livre des *Partiti e deliberazioni* devient plus elliptique. Au niveau du regeste il reste peu de chose. Remarquons que « intulit vulnus ad *intestina* » devient dans le regeste « per haver ferito d'una ferita mortale sulla *testa* » (voir *supra*, note 86). On ne sait pas exactement pourquoi Piloto fut blessé par Bernardo Grazzini. Vasari attribue sa mort à sa méchante langue dans un passage où il évoque le groupe de Iacone, Piloto et Tasso dont Lasca s'est souvenu dans les *Cene* (G. VASARI, *Le vite...*, *cit.*, VI, pp. 452-453).

XXIII martii 1536

Item simili modo etc. visa quadam querela exhibita et porrecta coram eis et eorum offitio sub die 3 Ianuarii 1536, c. 4, contra Antoniumfranciscum ser Gratini de Gratinis vocato il Lascha, compositorem, continente in effectu qualiter causa iniurie inlate per dittum Antonfranciscum Petro Soldi pro infamia contra eum inlata in pluribus locis Florentie, tam verbis quam componimentis et sonettis et aliis diversis modis; et cum die XXXI preteriti Ianuarii dittus Antoniusfranciscus repperisset dictum Petrum in apotecha bibliopole et item verbis offendisset iniuriose dittum Petrum et ipse Petrus se defendens, dittus Antoniusfranciscus accepit lapidem et illam iecit contra dittum ut percuteret eum, et videns non percussisse illum, evaginato pugione quo erat armatus aggressus est cum eo dittum Petrum. Quod videns dittus Petrus, ad eius defensam accepit forbículas que erant in apotecha ditti bibliopole et cum eis leviter vulneravit dittum Antoniumfranciscum.

... deliberaverunt et comdemnaverunt et absolverunt dittos infrascritos, videlicet comdemnaverunt dittos et infrascritos :
Antonium ser Gratini de Gratinis et ser Petrum Soldi
et quemlibet eorum in florenis tribus auri largis in auro

[en marge :]

Die 29 novembris prefatus Antonius gratiatus fuit a gratiatoribus in libris 1. 10.

Adi 8 di novembre 1537 fu graziato decto ser Piero per li gratiatori in lire 2. [Otto di guardia e balia, 15 (Partiti e deliberazioni, gennaio 1536-aprile 1537), f. 53r, f. 54r]¹⁴¹.

¹⁴¹ Cette condamnation de Lasca est connue (Cf. Giovanni GRAZZINI, *L'occhiolino del Lasca*, cit., p. 186) mais on en ignorait la date. Sur le regeste des condamnations on lit: «Antonio di ser Grazino Grazini vocato il Lascha et ser Piero di Soldo per essersi con sasso e forbico dato l'uno a l'altro furono condannati in Fiorini tre d'oro per ciascuno» (A.S.F., *Otto di guardia*, 2710, f.100r).

D'après le f. 36 du livre des *Partiti e deliberazioni*, gennaio 1536-aprile 1537, où est notée la convocation devant les *Otto* des deux inculpés, on voit que Piero est fils d'Andrea. Cet Andrea est vraisemblablement le notaire Andrea Soldi dont le nom figure dans le *Notarile Antecosimiano* de l'A.S.F. Le nom de ser Piero ou Pietro Soldi n'apparaît ni dans le *Notarile Antecosimiano* ni dans les fiches du *Notarile Moderno* de l'A.S.F. D'après Manni, un Pietro Soldi aurait rédigé le testament du cardinal Accolti, le 19 septembre 1549 (Domenico Maria MANNI, *Sigilli*, IX, p. 4, cité dans les fiches du *Poligrafo Gargani* : B.N.F.,

DOCUMENT N° 3

Poiché io so che vi harò fastidito con darvi dispiacere del dispiacere di questo santo huomo, mi sono risoluto fare il rovescio della medaglia, et dirvi cose da ridere, et d'uno che è tutto il contrario d'esso in ogni cosa, et questo è del Lasca, et di Visino in parte. Horsù, Visino è disperato perché Gismondo Martelli è entrato de' poetini del Lasca, et usa sempre seco et compone quanto gl'esce delle braccia, benché certi altri poetini della congrega che si veggono mezi sbalzati dicono che il Lasca gli fa le compositioni et mandale per sue, et questa è la più bella baia del mondo, et non parla né vuol più Visino al giuoco de' noccioli. Il Lasca (sapete che mi teneva collora, uno giorno, forse due mesi sono, et la collora sua nacque in casa Bastiano del Pace per conto vostro), io lo trovai in sul canto del Diamante che egli non mi potette scantonare, et gli messi le mani a dosso, et ero in compagnia del Borgianni et del Fratino, et gli dissi : Lasca tu mi tieni collora et non mi favelli, io te lo voglio dire, acciò che tu non ti dolga di me, ogni volta che io ti troverò, se tu non mi farai motto, io ti farò le baie et sgominerrotti tutti i poetini, svergognandoti in loro presenza, che sai come tu l'hai per male, et dirò de' canti, delle commedie et favole, et se tu non mi vuoi far motto né favellarmi, fammi una opera contro et dirizala al Borgianni, et fa che la tratti de' tradimenti di Visino consigliato da me, e della mia mala vita, che così bisogna che la sia, poiché tu che sei santo mi hai in odio, et non mi parli. Et io non ti dirò più nulla né ti farò motto né darò noia, né a te né a' tuo poetini, né consiglierò più Visino a farti tradimenti come tu vai dicendo a Pierone merciaio. Et gli dissi altre cose,

Poligrafo Gargani, 1908). Dans le document, Lasca est désigné par la seule qualification d'écrivain. On n'a malheureusement pas retrouvé les compositions de Lasca incriminées. Ce document confirme que Lasca avait une activité littéraire bien avant la fondation de l'Académie des *Humidi*. La lettre de Luca Martini montre la réputation qu'il s'était acquise à Florence, avant novembre 1540. On la connaît mal cette production, mis à part les commentaires burlesques parce que les œuvres de Lasca ne circulant que manuscrites et les originaux ayant été souvent perdus, il est difficile de les dater sur des copies tardives. Surtout lorsqu'il s'agit de poésies pétrarquaisantes ou pastorales. Certaines, d'ailleurs, ont pu être réutilisées par Lasca lui-même qui, ce faisant, les post-date. Les poésies burlesques pourraient nous tirer d'affaire, mais on n'en possède peu que l'on puisse attribuer sûrement à cette époque. Sans compter que plusieurs œuvres mentionnées plus tard par Lasca ont été perdues.

talché egli non sapeva che si dire et turavasi uno occhio con la mano, et diventava rosso. Quando n'havemo havuto la baia che noi volemmo, lo lasciammo, et da poi in qua, sempre m'ha fatto motto. Otto o dieci giorni fa, in Santa Maria del Fiore, lo scontrai con Bastiano del Pace, et gli dissi : Lasca tu non mi vuoi far questo servitio, e di questa opera sai tu quello che io ti farò fino a che tu non me la fai, io ti farò sempre le baie ai poetini, et dotti tempo un mese. Egli me ne ha fatto parlar che io sia contenta di non volere questa opera, che egli non sa et non vuole. Io gl'ho risposto che è bisogna che e' la faccia, che il maestro de' paggi m'ha promesso comentarla¹⁴². Et siamo seco in su questa berta che vi so dire che lo facciamo rinnegare Dio. Io lo rinniego anch'io, che vorrei questa opera contro alla fé. Ma lasciamo il Lasca, e torniamo a Gismondo che fu menato non so che sera fa a casa la Buta, nella via Larga da Pippo Bertini, talché egli se ne innamorazò un pocolino, et richiese Pippo c'harebbe voluto dormire seco. Il compare lo servì, ma volle che non so che notte, si stesse prima seco, et tutto si fece. L'amor è ito sempre crescendo, et di questa settimana Giulio Buondelmonti ordinò a l'orto suo a Pinti un desinar, et vi fu la signora, et, fra gli altri, Gisma et il Prosa¹⁴³ cioè è Pippo. Desinato che egl'hebbano, feciono non so che baie et poi, fermatisi, vene non so che fummi alla signora, talché la si venne meno. Il Gisma vedendola così, per l'amor grande si gli venne meno anche lui allato. Il Prosa, vedendo prostrati gl'amanti, et anche doveva avere capriccio del Gisma, *miseratione cordis*, fece loro terzo. Tant'è, furono rinvenuti, et poi il Prosa disse che lui haveva fatto in pruova, ma chi vi era, che erano forse dodici, dicono che fu da maledetto senno. Vedete com'amore concia le persone nell' arie sottile. Quella di Pinti che è fiesolana havete inteso et basta; sonci ogni giorno di queste una dozzina, che sapete se le non fussino, io viverei disperato. Visino aguzza i suoi ferruzi, et è ito già una sera, tanto ha fatto, a cenare con la Buta, per pigliare amicitia seco per riacquistarsi il Gisma che non lo vuole più, che il giorno, quando non sta a bottega, è del Lasca, et la notte della signora et del Prosa.

[A.S.F. *Carte Stroziane*, serie prima, 137, f. 159v, f. 160r : lettre signée

¹⁴² On retrouve ici la mode des commentaires.

¹⁴³ Sur *prosa* substitut parophonique du terme d'argot *proso* (postérieur) voir J. Toscan, *Le carnaval du langage : le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVème-XVIIème siècles)*, Presses Universitaires de Lille, 1981, I, p. 586.

Lu[ca] : Mart[in]i], adressée *Al suo molto honorando Carlo Strozzi, come fratello amantissimo, a Padova. Di Firenze alli XXI di agosto 1540*]¹⁴⁴.

Document N° 4

¹⁴⁴ Dans le catalogue de la première série des *Carte Strozzi* la lettre avait été attribuée à un membre de la famille Martelli. Il s'agit en fait d'une lettre de Luca Martini. Plus âgé que Carlo, il parle d'une période de sa vie plus turbulente et dissipée qui se situe dix ans plus tôt. Il fréquente Pier Vettori, correspond avec Varchi et est un familier de Luigi di Luigi Martelli par lequel il a des nouvelles d'Ugolino Martelli, le fils de Luigi qui étudie à Padoue. Nous n'avons pas publié le début de la lettre où il est question de Vettori. Cette partie a été publiée dans le catalogue cité. Nous avons publiée la seconde lettre adressée le 20 septembre 1540 à Carlo (M. PLAISANCE, *L'Académie et le Prince...*, p. 119-121). Carlo, né en 1517, est le fils de Ruberto Strozzi. Il avait été recommandé à Varchi par Luca en 1539. Entre Varchi et Carlo avait alors commencé un échange de lettres que nous avons utilisées dans notre étude sur l'Académie des *Humidi*. Carlo rejoignit Varchi à Padoue en 1540 et il le suivit à Bologne. Tous deux rentrèrent à Florence en 1543. Dans un testament de 1543 Varchi lui léguait tous ses livres. Carlo fit partie de l'Académie Florentine. À un certain moment il quitte Florence. On le retrouve à Rome en 1554. Il finira sa vie à la cour du roi de France.

L'intérêt de cette lettre, où Lasca, peu avant la création des *Humidi*, apparaît saisi avec une évidence presque photographique, est considérable. En voyant vivre ainsi le monde où Lasca évolue on comprend mieux l'œuvre littéraire de Lasca où ce monde se projette aussi. Le personnage de Gismondo, ses rapports entrecroisés avec une courtisane, Pippo Bertini, Miglior Visino et Lasca, jettent un jour nouveau sur les relations que Lasca entretenait avec ses *poetini*. Les poésies consacrées aux amitiés, aux haines, aux amours, peuvent être appréhendées en dehors du cercle de la rhétorique à l'intérieur duquel on était condamné à tourner en rond. Mais le plus remarquable est peut-être d'assister à une *baia* ou *berta*, ce sont les termes employés par Luca Martini, variante bénigne de la *beffa*, dont la victime est Lasca. Cette *baia* dure dans le temps, elle a des témoins. Remarquons les réactions de Lasca qu'on a réussi à coincer dans une position où il souffre, justement parce qu'on le connaît, en le menaçant de révéler certaines choses qui troubleraient ses rapports avec les *poetini*. Lasca se tait, il ne peut rien dire, sa souffrance qui le retient là se manifeste au niveau corporel par une rougeur qui le gagne et un geste qui l'apparente à un des personnages du *Jugement Dernier* de Michel-Ange: il se bouche un œil d'une main. Voir M. PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini(1505-1584)...*, p. 261-270 pour les lettres adressées à Luca Martini en juin 1548 par Visino et Alessandro Davanzati

Extrait de la *Relazione di Firenze di messer Vincenzo Fedeli tornato da quella corte l'anno 1561*

E la mattina si leva sempre a questi tempi in l'alba e l'inverno due e tre ore inanzi giorno, ed il primo introdotto per l'ordinario è il segretario de' criminali, al qual vien redrizzato tutte le criminalità del Stato; ché, con questo ordine di voler sapere la qualita di quelli che cascano negli errori, fa star le persone nei termini suoi, guardandosi di non incorrere più d'una volta nei scandoli. E l'espedizione de' criminali vien presentata al prencipe con molta facilità, perché in due righe giusdicenti mandano il caso in nota, li nomi de' delinquenti e la sua opinione, sopra la qual decreta il prencipe, e, quando gli par, la vuole intendere meglio e più particolarmente: e bisogna ben che in ciò li giudici righino dritto in dir la verità del fatto.

Tiene eziandio un altro ordine: che gli uffiziali ed il barisello, che vanno di notte per la città, mandano le liste al detto segretario de' criminali di tutti quelli che da loro sono incontrati la notte o con armi o senz'armi, o con fuoco o senza, o soli o accompagnati; e questo si fa perché, sapendo quelli, che sono incontrati dalle guardie, esser mandati in lista al duca, si guardino d'andare con mal intenzione. Si fa eziandio per questa cagione: che, succedendo un delitto di notte ed essendo sta' dalle guardie incontrato alcuno o nel luoco o vicino al luoco del delitto, si presuppone che gli incontrati ne possino sapere alcuna cosa, ovvero possino esser stati loro quelli che hanno fatto l'errore, del quale se ne viene più facilmente in cognizione: e quelli, che sono incontrati con l'armi, sono castigati d'ordine del prencipe, perché mira le persone e mira se più d'una volta è sta' incontrato. Ma è così generale il spavento in ciascheduna persona, che non si sente mai cosa enorme; e, se per sorte segue qualche omicidio, a un tiro di falconetto si serrano tutte le porte della città, né si aprono perfino non sii fatta diligente investigazione del delinquente¹⁴⁵. E sono così severe le cride e le proclame fatte sopra quelli che danno recapito o che ascondino o che procurino di salvar simili uomini, che 'l padre non saria sicuro dal figliolo, né 'l figliolo dal padre.

Ha poi questo prencipe alcune pregioni che si chiamano le «secrete», le quali sono di tanto terrore, che si dice « Iddio mi guardi dalle secrete del duca», dalle quali non esce mai né nuova né imbasciata di quelli che vi

¹⁴⁵ M. PLAISANCE, *Antonfrancesco Grazzini(1505-1584)...*, p. 264.

entrano dentro, e molte volte l'occorre che sono ritenuti gli uomini senza che sappino perché. E questo è che ogni minima parola detta o udita in pregiudizio del prencipe, che dia indizio d' ogni minima sospizione, fa far simili repentini esecuzioni; ché, per saper e intendere minutamente tutti gli umori della sua città e del suo Stato, ha costituito un numero infinito di una certa sorte d'uomini, che sono da tutti fuggiti come la peste, perché sono già scoperti e sono chiamati le spie del duca, li quali riportano al duca tutto quello che si parla di lui e che di lui si dice nelle case, nelle chiese, nelli monasteri, nelle strade e nelle piazze; e da simili relazioni se ne sono fatte subito dimostrazioni. E questo terror delle spie è ridotto a questo termine, che tutti hanno paura del compagno e che uno non sia spia dell'altro per acquistarsi la grazia del duca; di modo che non vi è persona che non tema de' suoi più propinqui parenti e de' suoi più intimi amici: talché ora d'ogni altra cosa si parla più che del prencipe o del suo Stato, né anco in dirne bene. E non solamente si serve di simili spie nelli Stati suoi, ma da per tutto dove sa che vi sieno fiorentini, e si serve eziandio di simili uomini presso tutti li suoi ministri d'importanza e presso suoi ambasciatori, per poter saper eziandio le loro operazioni: e in simil spie spende ogni anno più di 40.000 ducati. E questo io ho saputo certo da chi tiene particolar conto di simil pagamenti. E per il vero sono infinite le provisioni che fa questo prencipe per assicurarsi del Stato e della vita; di che ha grandissima raggione, ed è prudenza grande, avendo l'esempio del duca Alessandro.

[*Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, a cura di Angelo Ventura, vol. II, Bari, Laterza, 1980, p. 235-237¹⁴⁶].

¹⁴⁶ Cet extrait de la relation de Vincenzo Fedeli de 1561 est le seul de nos documents qui ne soit pas inédit. Nous l'avons donné parce qu'il constitue une étonnante saisie, de l'extérieur et du dedans, de Florence au temps de Côme Ier. Du point de vue qui nous intéresse, cet extrait permet d'avoir l'équivalent pour le régime de Côme de ce que nous offrait, pour le régime d'Alexandre, la *Storia Fiorentina* de Varchi.