

Une représentation burlesque du Parnasse dans le *Piangirida* d'Antonfrancesco Grazzini

Les représentations du Parnasse, littéraires et picturales, ont récemment intéressé Marc Fumaroli qui a bien montré comment les lieux allégoriques complémentaires du loisir lettré que sont l'Académie, l'Arcadie et le Parnasse connaissent au début du XVI^e siècle un regain de vie ¹. Pour le Parnasse, la peinture qu'en donne Raphaël est le moment fort de cette renaissance. Le *Sogno di Parnaso* de Ludovico Dolce de 1532 en est le pendant poétique. En décembre 1537, la lettre de l'Arétin reprend sur « un mode profondément ironique et même burlesque » ² la topique du Parnasse.

C'est à cette lettre que s'était, finalement, arrêté Luigi Firpo lorsque, dans une étude de 1947, il recherchait dans la littérature des siècles précédents les sources des *Ragguagli di Parnaso* de Trajano Boccalini ³. Le texte que je

1. Marc FUMAROLI, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 19-36.

2. *Ibid.*, p. 29.

3. Luigi FIRPO, *Allegoria e satira in Parnaso*, « Belfagor », I (1946), p. 673-699.

Cf. Silvia LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, p. 57-59.

propose ici fait partie d'une œuvre inédite de Grazzini dans laquelle il commente longuement deux strophes au sens équivoque, intitulées respectivement *Del Pianto* et *Del Riso*, dont l'auteur, Piero Buondelmonti, est un de ses jeunes amis. J'ai déjà attiré l'attention sur ce commentaire et publié il y a peu la lettre dédicatoire adressée par l'auteur à Filippo Salviati⁴. Désireux d'éditer ce texte très intéressant qui date vraisemblablement des années 1535-36, j'en ai longtemps été empêché par deux difficultés rencontrées dans l'interprétation du passage consacré au Parnasse. L'occasion de cet hommage à une amie et à une collègue que je sais intéressée par la littérature burlesque m'a donné le courage nécessaire pour sortir de l'impasse où j'étais, en proposant des solutions que j'offre à la discussion.

Dans son commentaire du vers de Piero Buondelmonti, *Rida pellegrini e citarei*, pour expliquer ce que sont les *citarei*, Grazzini indique qu'il est « necessario toccare delle fabule poetiche uno poco ». En effet, le commentateur, comme il l'a fait précédemment pour d'autres mots, par exemple pour *pellegrini*, écarte le sens le plus évident : les *citarei* ne sont pas « quelli che suonano la cetera ». Les *citarei* sont les fils des Muses et des poètes qu'il place avec leurs parents et Apollon dans le quatrième ciel où il situe le Parnasse. Encore une fois, l'auteur cherche à surprendre son lecteur. Après avoir, ainsi, fait du Parnasse une sorte de Paradis, plus terrestre⁵ que céleste, il écrit, ou plutôt le copiste écrit très lisiblement : « e quivi secondo che mette *erghaliso* poeta digniss[im]o *imbarcaro* tutti i poeti che muoiono si ragunono e con le muse amiche loro diletto prendono [...] onde accade che spesso quelle sante muse impregnano... ». J'ai transcrit diplomatiquement les passages importants en mettant en italique les deux endroits qui posent problème.

4. Michel PLAISANCE, *Réécriture et écriture dans les deux commentaires burlesques d'Antonfrancesco Grazzini*, in *Réécritures 1 : commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, C.I.R.R.I., 1983; ID., *La dédicace du Piangirida, premier commentaire burlesque inédit d'Antonfrancesco Grazzini*, in *Regards sur la Renaissance italienne*, Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille, Université de Paris X-Nanterre, Publi-dix, 1998, p. 375-382.

5. C'est dans le paradis terrestre (Pg, XXVIII, 141) que Dante utilise, au sens figuré, l'expression « in Parnaso ». Landino, dont on sent l'influence chez Grazzini, commentait Dante ainsi : « Nella loro arte poetica et nel loro furore, pel quale elevando la mente poterono describer gli alti et ammirabili sensi, ponendo Parnaso monte dedicato alle Muse, per l'arte et pel furore poetico, videro quasi sognando, et non perfettamente questa innocentia » (p. 258v de l'édition Sessa de 1596 de la *Divine Comédie*). Cf. M. FUMAROLI, *L'Ecole du silence...*, p.64-65.

Une représentation burlesque du Parnasse dans le
Piangirida d'Antonfrancesco Grazzini

211

L'auteur imagine, comme l'avait fait Dolce dans *Il Sogno di Parnaso*, que les poètes après leur mort se retrouvent sur le mont Parnasse. Mais il les présente occupés à se divertir et à copuler avec les muses, chacun restant dans son genre, les poètes tragiques avec Melpomène, les comiques avec Thalie, etc. Ainsi naissent les *citarei* qui grâce à Apollon cessent de grandir à trois ou quatre ans. Pour sa description du Parnasse, Grazzini se réfère à « Erghaliso, poeta dignissimo ». Remarquons que, dans le commentaire, Boccace, en tant qu'auteur du *Décaméron*, avait été qualifié de *poeta*. J'ai cherché en vain un auteur qui porte ce nom⁶. Le nom pouvait avoir été déformé par les copistes. Le manuscrit unique du commentaire n'est pas autographe et date vraisemblablement de la fin du XVI^e siècle. Il pouvait être aussi imaginaire, mais présenter peut-être quelque parenté avec un autre nom, tel que celui d'Argazel cité par Dante dans le *Convivio* (II, XIII) à propos du troisième ciel. Mais dans cette œuvre, malgré son caractère burlesque, on ne rencontre pas d'autres auteurs imaginaires.

Restait une autre possibilité. Le nom de l'auteur pouvait avoir été volontairement transformé pour échapper à la censure. Dans le deuxième commentaire burlesque de Grazzini, la *Lezione di maestro Niccodemo dalla Pietra al Migliaio sopra il capitolo della salsiccia*, qui nous est parvenu à travers une édition censurée de 1589 et une copie manuscrite de l'autographe datant de 1598⁷, le nom de l'Arétin (Io Aretino), maintenu dans le manuscrit, était remplacé par *il Nidiace delle cavalle*. Par contre, le manuscrit se servait de ce nom fantaisiste pour désigner Machiavel. En marge, le véritable nom avait été rétabli. L'édition avait préféré supprimer tout le passage. Chaque fois, les noms d'auteur litigieux étaient accompagnés d'une référence plus ou moins précise à une de leurs œuvres. Or, les œuvres de Machiavel et de l'Arétin étaient à l'index. Si on voulait maintenir la référence, même allusive, il fallait changer le nom de l'auteur.

6. Cf. Ernst Robert CURTIUS, *Die musen in Mittelalter. Erster Teil : bis 1100* et *Die Musen*, in « Zeitschrift für Romanische Philologie », 59(1939), p. 129-188 ; 63(1943), p. 256-268. ID, *La littérature européenne et le Moyen-âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, chap. XIII, *Les Muses*, p. 278-299. Dans le chapitre XX, intitulé « Musas infici non posse ob defectum lascivientis cuiusquam ingenii », de sa *Genealogia deorum gentilium*, Boccace défend les Muses contre les accusations qui ont pour origine un passage du *De Consolatione* de Boèce. Il est amené, néanmoins, à distinguer deux espèces de Muses. Les seules Muses dévergondées sont les Muses théâtrales. Ce sont ces Muses que Grazzini évoque en premier et qu'il qualifie de « sante ».

7. M. PLAISANCE, *Réécriture et écriture...*, p. 210.

Cette hypothèse ouvrait de nouvelles perspectives. Mais, pour retrouver le nom de l'auteur, il fallait pouvoir identifier l'œuvre à laquelle se référait le commentateur. Le nom de l'Arétin s'était imposé à Luigi Firpo lorsqu'il recherchait les sources d'inspiration de T. Boccacini, à cause de sa célèbre lettre de 1537 dans laquelle il donnait une version burlesque du *Sogno di Parnaso* de Dolce. Cette lettre eut un très grand succès. Doni qui, lui-même, avait repris le thème du *Sogno di Parnaso* dans une lettre qu'il adressa à Dolce⁸, rendait hommage à l'Arétin en s'adressant à lui en des termes très louangeurs : « Chi sculpì sculpture sì divinamente quanto facesti voi con una lettera e dipinse mai quadro quanto il vostro Parnaso ? Io per me leggo con più contento il monte uscito della vostra penna che io non ho piacere di quello de' pennelli di Raffaello... »⁹.

La lettre de l'Arétin ne peut pas être le texte auquel se réfère Grazzini. Les escaladeurs de ce Parnasse ne sont pas motivés par le sexe. Ils le sont seulement par la couronne de laurier qu'ils espèrent obtenir. Mais l'Arétin est l'auteur d'une autre évocation burlesque du Parnasse, largement antérieure, puisqu'elle remonte à 1525, qui semble bien être, comme je vais le montrer, le texte dont s'inspire l'auteur du commentaire. L'œuvre dont il fait partie fut longtemps inédite. Elle ne fut publiée qu'en 1970. Il s'agit de la première rédaction de *La Cortigiana* et, plus précisément, du prologue de cette première rédaction. On sait que la première *Cortigiana* circula, manuscrite, parmi les proches de l'Arétin¹⁰. Grazzini a pu la connaître ou, seulement, en lire

8. Cette lettre, publiée en 1547, était ainsi présentée dans le sommaire : « Diceria del sogno del paese di Parnaso, dove racconta la buona stanza ch'hanno i poeti ; con una lettera dell'Ariosto » (Simona RE FIORENTIN, *Le lettere di A.F. Doni : proposta di edizione critica*, Tesi di laurea, Torino, 1998, p. 265-269). Le 20 juillet 1543, Doni décrivait à Agostino Landi le Musée de Giovo. Il s'attardait sur une fresque qui représente le Parnasse : « Ma nel più bel luogo che vi fosse, con molta maestria v'era dipinto il monte di Parnaso, in cima del quale era il cavallo pegaseo, che con suo pié faceva uscir fuori acqua d'una pietra ; la qual discorrendo, perveniva ad un fonte, dove era una moltitudine di poeti laureati... » (ibid., p.84). Trois jours avant il décrivait sur le mode burlesque la même peinture à son ami Tintoret : « Ora qui è il bello, che v'era ultimamente una montagna. Oh, l'era galante ! Perché in cima v'era una fonte con tanti uomini intorno, chi a bere, chi a ruzzare, altri a leggere... » (ibid., p. 79).

9. Lettre publiée en 1552 (ibid., p. 171). Cf. Christofer CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice 1527-1556*, Firenze, Olschki, 1985, chap. X, *The Dream of Parnassus, Aretino's Heritage and the Poligrafi*, p. 231-249.

10. Cf. Paul LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1997, p. 410-411. La comédie fut publiée la première fois par Giuliano Innamorati.

Une représentation burlesque du Parnasse dans le
Piangirida d'Antonfrancesco Grazzini

213

le prologue, véritable morceau de bravoure dialogué qui met en scène deux acteurs, grâce à son ami Giovanni Mazzuoli, collectionneur de manuscrits en langue *volgare*, qui était au service de Jean des Bandes Noires et eut ainsi l'occasion d'entrer en relation avec l'Arétin¹¹.

Dans la dernière partie du prologue, après des considérations linguistiques qui empruntent, pendant une dizaine de lignes, la forme d'un commentaire burlesque antipétrarquiste, l'Arétin fait de Pasquino l'arbitre de la langue, car il est, dit-il, le fils d'un poète et d'une muse. Il expose alors les circonstances de sa naissance :

« Parnaso è un monte alto, aspero, indiavolato, che non ci andarebbe san Francesco per le stimate ; e questo loco era d'un povero gentilomo che si chiamò ser Apollo, il quale o fosse per voto o per disperazione fatocci un romitorio si viveva ivi. Avvenne che non so chi toccò il core a nove donne da bene, e dette donne accettate dal sopradetto Apollo entrarono seco nel monasterio, e dandosi a la virtù steteron non molto insieme che si pigliaron grande amore. E come accade che 'l demonio è sutile, ser Apollo bello, e madonne Muse bellissime, si consumò el matrimonio, onde nacquero figlioli e figliole ; e perché Apollo fu ceretano, come per la lira si può cognoscere, e molti anni cantò in banca, tutti e' figlioli e figlie ch'egli ebbe fur poeti e poetesse. Ora, cominciandosi a sapere che suso quel monte, a petitione d'un solo, stavono nove così belle donne, ce furon molti che per industria saliron in cima al monte, e assai credendosi salire, ruppero il collo ; e come le buone muse videro di potere scemare la fatica a Apollo, si domesticarono sì con coloro che erono con tanto ingegno saliti su l'indiavolato monte, che poseno le invisile corna a quella gentil creatura de Apollo. E con tale archimia fu acquistato Pasquino, né si sa di qual musa o di qual poeta ; bastardo è egli, questo è certo¹².»

La matière mythologique, travestie et dégradée, est recyclée dans un récit où l'invention de l'Arétin se déploie¹³. L'Arétin ne dit pas explicitement que ce sont les poètes qui gravissent le mont, mais cela est sous-entendu, puisqu'à propos de Pasquino il écrit qu'on ne sait pas quel poète en est le père.

11. Benedetto VARCHI, *Storia fiorentina, Opere*, I, Trieste, Lloyd Austriaco, 1858, p. 216.

12. Pietro ARETINO, *Cortigiana, Pronostico, Farza, Opera Nova, Testamento dell' elefante*, a cura di Angelo Romano, Introduzione di Giovanni Aquilecchia, Milano, Rizzoli, 1989, p. 62-63.

13. Cf. Paul LARIVAILLE, *La grande différence entre les imitateurs et les voleurs : à propos de la parodie des amours de Didon et d'Enée dans les « Ragionamenti » de l'Arétin*, in *Réécritures I*, p. 41-119.

Grazzini, qui tire parti du second volet de cette petite nouvelle, redonne aux personnages leur statut d'origine tout en gardant les notations d'ordre sexuel, sauf en ce qui concerne Apollon. Il s'agissait pour l'Arétin de rendre compte des origines de Pasquino. Il s'agit pour le commentateur d'éclaircir celles des *citarei*, fils, eux aussi d'un poète et d'une muse. Grazzini cherche à rivaliser avec son modèle. Notons qu'il récupère la dérision avec laquelle l'Arétin parle de la *cetera* et de ceux qui, comme Apollon, en jouent (*ceretano, cantò in banca*) pour fustiger à son tour « quelli che suonano la cetera » qu'il qualifie de « vituperose gente »¹⁴.

L'œuvre résolument moderne de l'Arétin ouvrait pour les jeunes écrivains de son époque de nouvelles voies. Cela est particulièrement vrai pour Grazzini. Le modèle arétinien exerça sur lui une grande fascination et l'aida à s'affirmer comme créateur dans différents genres. Il n'est donc pas étonnant de voir cité son nom à côté de ceux de l'Arioste et de Berni dans la lettre dédicatoire du commentaire. Le nom de l'Arétin a subsisté dans la copie manuscrite de la lettre, parce qu'il n'apparaît là que comme personnage historique en rapport avec le roi de France. Dans un autre passage de cette même lettre, une de ses œuvres, sans le nom de l'auteur, est évoquée de façon très peu explicite, sans référence particulière à son contenu¹⁵.

J'ai signalé plus haut, dans la phrase du commentaire que j'ai transcrite, une autre difficulté. Il s'agit du sens à donner à *imbarcaro*. Après avoir envisagé diverses hypothèses, par exemple, *imbarcaro* comme forme verbale et *in barcaro*, préposition suivie d'un nom, sans rien obtenir de satisfaisant, j'ai finalement opté, non sans hésitations, pour *imparnaso* (*in Parnaso*) qui comporte le même nombre de lettres et ne diffère que par trois lettres. Je ne pense pas que l'on soit passé d'une forme à l'autre par lapsus ou mauvaise lecture. L'hypothèse retenue est liée très étroitement à celle que j'ai défendue précédemment. Le censeur ou, plutôt, l'auto-censeur qui a substitué au nom de l'Arétin celui d'Erghaliso a cru pouvoir lire dans *imparnaso* (*in Parnaso*) un titre ou une référence explicite à une œuvre de cet auteur et a modifié quelques lettres pour brouiller les pistes¹⁶.

14. Michel PLAISANCE, *Réécriture et écriture...*, p. 197.

15. ID., *La dédicace du Piangirida...*, p. 379 : « comprare el Gianbarda [...] in cambio della Nanna et della Antonia ».

16. Il arrive à Grazzini de juxtaposer le titre d'une œuvre au nom de l'auteur. Ainsi, deux pages plus haut, on lit dans le manuscrit : « e così della natura loro scrive Liganoro poeta ebreo nipote di Josepho de bello Judaico » (f. 64v).

Une représentation burlesque du Parnasse dans le
Piangirida d'Antonfrancesco Grazzini

215

Après cette brève introduction qui met fin à une longue période de tâtonnements, d'hésitations, où, comme dans toute recherche, le hasard a aussi joué son rôle, je transcris le texte promis en distinguant le *u* du *v*, en substituant *i* à *j* et en développant les abréviations. La ponctuation, l'accentuation et l'usage des majuscules sont modernisés.

Per farvi intendere che cosa sieno e' citarei è necessario toccare delle favole poetiche uno poco. E per citarei non si intendono qui quelli che suonano la cetera, però che sono vituperose gente. Benché la cetera sia il più antico e armonioso suono che nel mondo si trovi, i sonatori di quella l'hanno niente di manco vituperata, e soprattutto un certo fantoccio del quale per riverenza di chi legge taccio il nome, benché si intenderà, per discrezione e per antomasia, il quale la va sonando per i chiassi, per le biscaze, per li alberghi, per le taverne, purché la gola si gli empia; e per uno bichiere di vino sonebbe diecimila stampite; e spesse volte in compagnia del ciembolo e delle nacchere, cantandosi rispetti, suona la gaglarda; e cornamusino¹⁷ non già da Muse o dicitori ma da ciabattini, birri e ciompi, chuochi e ruffiani. Però il poeta nostro più altamente intende e di quelli vuol dire che intorno al monte Parnaso e al fonte pegaseo soggiornano, non già di quello Parnaso che nella Grecia è posto, ma di quello che nel quarto cielo iace, là dove è la stanza propria e vera delle Muse e del Sole. E quivi, secondo che mette¹⁸ Erghaliso [lo Aretino] poeta digniss[im]o, in Parnaso¹⁹ tutti i poeti che muoiono si ragunano e con le Muse amiche loro diletto prendono: gli atragici con Melpomene si sollazano, i comici con Talia, gli eroici con Calliope trastullano, e con Erato gli amorosi, così di mano in mano ognuno secondo che si gli conviene piacere si piglia. Onde acchade che spesso quelle sante Muse impregnano e dopo partoriscono figliuoli. E quando quelli arrivano a tre anni o quattro il più, che al detto fonte si ritrovino e' padri molte volte con le madri loro; e Phebo spruza per sollazo e giuoco quella aqua incantata ad essi, quali subito tocchi restano di crescere e si stanno sempre bambini ricciutini e biondi. E sovente alle Muse intorno e al Sole fanno la moresca, e sono propio come frati di Cupido. Spesse volte da i poeti si dipingono; non sanno altro fare che saltare e ballare e sonare la cetera; e però citarei si chiamano, i quali il poeta nostro invita a rallegrarsi e ridere della sua gioia...

Michel PLAISANCE

17. Qui joue de la cornemuse.

18. Je donne a *mettere* le sens de *porre*, *tener a opinione*.

19. Dans le manuscrit, *imbarcaro*.