

**PÉCHÉS DE LA LANGUE ET ÉQUIVOQUE**  
**CARACTERISTIQUES DE LA LANGUE COMIQUE**  
**DES ORIGINES AU XVI<sup>E</sup> SIECLE**

Historiens et critiques de la littérature ont souvent souligné que, derrière des qualificatifs comme *comique*, *réaliste*, *giocoso*<sup>1</sup> et d'autres de même nature, se cache une difficulté réelle à circonscrire un objet d'étude qui semble plus aisé à définir de manière antiphastique face à des genres mieux définis et, pour ainsi dire, canoniques : la poésie lyrique, la poésie épique, la poésie didactique, etc. En d'autres termes, il est particulièrement difficile d'imaginer une quelconque définition assertive à partir du moment où certaines expériences littéraires apparaissent essentiellement comme dépendantes d'autres, qui restent étrangères à notre étude : c'est pour cette raison que, parmi les catégories les plus polymorphes dont la production est particulièrement importante, il nous semble nécessaire de recourir à la parodie, entendue non seulement comme un rapport macro-textuel, mais aussi dans son acception linguistique, à savoir comme réactualisation et renversement d'un répertoire lexical complexe, phraséologique et référentiel.

---

<sup>1</sup> Nous préférons ne pas traduire ce qualificatif qui, on le sait, sert traditionnellement à désigner dans la tradition italienne un type particulier de discours relevant, globalement, de ce qu'on pourrait associer, en français, au ludique, au facétieux et, surtout, au burlesque.

La langue comique, pourrait-on dire, doit partir d'un texte *autre* susceptible de nous fournir des éléments de départ ou même du Texte par excellence, les *Écritures* – si l'on veut bien admettre que la parodie du sacré et le travestissement de la Bible constituent de véritables constantes qui transgressent les limites de la censure à différentes époques et qui envahissent également la phraséologie populaire<sup>2</sup>. Au XVI<sup>e</sup> siècle, de telles formes de parodie se présentent comme les armes de revendication et de *dispute* théologique<sup>3</sup>.

Pour donner un exemple concret, nous n'aurions trouvé aucun motif pour placer au sein du canon *comique* les couronnes des sonnets de Folgore da San Gimignano<sup>4</sup> consacrées aux jours de la semaine et aux mois de l'année et marquées par le goût transalpin du *plazer*, sans la parodie littéraire qu'en produisit le jongleur contemporain Cenne da la Chitarra<sup>5</sup>.

Dans de nombreux genres poétiques – ceux sur lesquels nous fonderons notre étude – le comique représente, en fait, une polarité expressive qui n'agit isolément et de manière indépendante que dans de rares cas. Le plus souvent, en effet, à l'instar d'une réaction chimique, le rire est provoqué par la juxtaposition de stylèmes proprement comiques. De la même manière, la connaissance partagée des ressorts et des conventions est essentielle pour que l'activation du rire et des effets de comique soient possibles.

Les rapports différents que l'on regroupe sous le terme de parodie établissent rarement un rapport linéaire et exclusif avec le modèle parodié. On retrouve ces rapports dans la célèbre définition de Genette<sup>6</sup> qui souligne l'importance de l'abaissement stylistique entre genre et texte de départ et réécriture parodique. Le plus souvent, il est impossible de déterminer une source unique, un objet d'allusion ou un texte dont la connaissance, présumée par l'auteur, confère à cette opération une dimension métalittéraire.

Dans la poésie du XIII<sup>e</sup> siècle, par exemple, l'exercice parodique se tourne – au-delà du code stilnoviste dont la primauté se heurte à des éléments chronologiques et géo-culturels – vers un code courtois bien plus large, non seulement littéraire, mais également social et comportemental. Ce

<sup>2</sup> Voir dans la bibliographie en fin d'article : Beccaria 1999.

<sup>3</sup> Voir, tout particulièrement, Corsaro 2007.

<sup>4</sup> 1270-1332.

<sup>5</sup> Voir Trousselard 2010.

<sup>6</sup> Voir Genette 1982.

langage, par ailleurs, permet l'élaboration d'une exploration légitime vers un horizon thématique et linguistique bien plus large que celui que connaît la critique contemporaine.

Les différentes expérimentations du comique médiéval sont, en effet, considérées avant tout comme des réalisations de l'importante gamme des codes prescrits par la rhétorique de l'époque : par les *artes dictandi* et, plus encore pour ce qui est de notre propos, par les *artes versificandi*<sup>7</sup> – avec une référence toute particulière aux pratiques du *vituperium*. Les distinctions rigoureuses qui en découlaient touchaient la sphère sociale (l'identification linguistique des personnages évoqués, par exemple) et la sphère pragmatique (comme l'importante gamme de situations et d'interactions sociales décrites, pour ne citer qu'un exemple, par le *De amore* d'Andrea Cappellano).

En ce sens, très souvent les oppositions et les écarts maintes fois relevés dans les textes comiques n'apparaissent pas comme tels face à des modèles littéraires spécifiques constitués dans une finalité polémique, ni même face à des codes linguistiques et comportementaux éloignés dans le panorama social : le rituel courtois, les idéaux chevaleresques, la langue rare de la *descriptio mulieris* de nature eulogique.

Dans un cadre plus large de la poésie *in vituperium*, un profil à part entière concerne, en effet, la tradition de l'invective mysogine, nouvel exemple d'une convergence naturelle dans la longue tradition médiolatine (goliarde, comique, dramatique) avec la plus évidente parodie de genres littéraires soutenus comportant, comme nous l'avons souligné en préambule, diverses formes de portraits féminins.

En effet, une interprétation qui accorderait trop de place aux genres eulogiques risquerait de laisser dans l'ombre le succès réellement important et transversal des thématiques mysogines d'ascendance classique (*Satire VI* de Juvénal) autant que patristique (Tertullien, le Jérôme du *Adversus Iovinianum*), dont on peut lire un profil historique récent<sup>8</sup>. Nous trouvons un large écho de cette tradition dans les débats humanistes *an uxor sit ducenda* (comme, par exemple, la *quaestio lepidissima* de Poggio Bracciolini) tout comme dans la tradition de la nouvelle (par exemple, la maxime crue « Il n'est pas cheval mauvais ou bon qui ne veuille l'éperon, ni mauvaise ou

---

<sup>7</sup> Voir Suitner 1983, p. 22-29.

<sup>8</sup> Voir Percan 2004.

bonne femme qui ne veuille le bâton » est partagée par le *Décameron*, IX, 9<sup>o</sup> et les *Trois cents nouvelles*<sup>10</sup>), mais aussi dans de petites œuvres consacrées à l'éducation (laïque ou sacerdotale) des jeunes (par exemple chez Paolo da Certaldo<sup>11</sup>).

Même dans des époques plus récentes, la satire transcende largement l'intertextualité littéraire en faveur d'une plus large typification et d'une caricature de figures ou de milieux spécifiques. Il en existe un exemple significatif au sein de la tradition complexe et variée de la satire du monde académique et pédantesque, et ce n'est certes pas un hasard si cet exemple apparaît entre la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et le début du XV<sup>e</sup>, c'est-à-dire lorsque l'expression poétique la plus en vogue est particulièrement riche en abstractions conceptuelles et chargée d'artifices linguistiques et rhétoriques<sup>12</sup>.

Si l'on souhaite établir une sorte d'homologation de la tradition comique considérée comme contrepoint – non seulement par rapport aux exigences globales de la prudence mais surtout face à la règle linguistique et au canon littéraire –, on peut expliquer la faible présence de textes *giocosi* dans les anthologies (jusqu'à un passé récent) moins par un canon d'auteurs prédéfinis que par un éventail de genres (lyrique, épique, etc.) marqués par un important niveau de monolinguisme.

Une historiographie littéraire plus spécialisée – aux yeux de laquelle le XVI<sup>e</sup> siècle constitue plus qu'une amorce sans doute davantage contradictoire et problématique – a souvent insisté sur la nature principalement linguistique de ces discriminations entre les genres. Paolo Procaccioli a justement mis en garde contre le recentrage de l'intérêt critique et historiographique sur des auteurs et des genres soutenus : cela produit inévitablement un « éloignement progressif, presque jusqu'à la disparition (ou, ce qui n'est pas bien différent, à un rattachement très réducteur relevant de l'ébauche) de cette réalité culturelle qu'à la lumière des développements ultérieurs l'on peut définir généralement comme anti-bembienne ou, plus simplement, non bembienne »<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Boccace, *Le Décaméron*, traduction de Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, 2006, p. 782.

<sup>10</sup> Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di Davide Puccini, Turin, U.T.E.T., 2004, p. 259 (LXXXVI, 20)

<sup>11</sup> Voir Zaccarello 2008, p. 77-79.

<sup>12</sup> Voir Lanza 1994 qui définit cette satire comme « tardogothique et flamboyante ».

<sup>13</sup> Voir Procaccioli 1999, p. 7. Les qualificatifs *bembien* et *non bembien* renvoient à l'œuvre de Pietro Bembo (1470-1547), considéré comme l'un des plus hauts représentants de la

De ce point de vue, il convient de reconnaître la remarquable utilité de la recherche moderne qui, dans le sillage de Massera<sup>14</sup>, a produit, par une coïncidence singulière, deux anthologies la même année : en 1956, en effet, paraissent aussi bien celle de Marti que celle de Vitale. Ces deux recueils comblent un très long silence face auquel les anthologies des siècles précédents paraissent, paradoxalement, plus tolérantes dans la mesure où on y admettait des auteurs appréciant le goût *linguaiolo*<sup>15</sup> du moment.

De Rustico à Michel-Ange en passant par bien d'autres, on ne compte plus les auteurs qui ont pratiqué le registre comique de manière parallèle (et pas seulement minoritaire) face au reste de leur production littéraire. Au problème de la définition du genre s'ajoute ainsi celui de l'instabilité du canon des auteurs, ce qui engendre ipso facto un cercle interprétatif insidieux : on peine à attribuer une étiquette pouvant inclure une si grande variété d'auteurs et de textes et l'admission ou non de certains d'entre eux finit par avoir des répercussions importantes sur le périmètre général du genre.

Une telle ambiguïté remonte en premier lieu à la nécessaire présence – au sein du texte médiéval – de l'utilité morale et du divertissement du public. A partir de la formulation horacienne de l'*Ars poetica* (« Aut prodesse volunt, aut delectare poetae, / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae »<sup>16</sup>), un tel binôme représente une constante absolue du langage des genres réalistes, depuis la nouvelle jusqu'au théâtre en passant par les autres formes en vers : en d'autres termes, il serait illusoire de penser à un exercice caricatural dont la finalité se réduirait au simple plaisir de l'auditoire.

Même si elle reste illustrée en termes grotesques et paradoxaux, la condition dégradée du *je* (tour à tour catalysée par la pauvreté, la maladie, l'isolement, etc.) présuppose, en effet, un refus plus ou moins indigné face aux principes et aux valeurs du monde environnant (cette ambiguïté ne diffère pas parfois du style des prédicateurs qui, comme saint Bernard, utilisent souvent la rime et l'allitération pour rendre leurs sermons plus

---

langue italienne relevée et aristocratique, caractéristique d'un certain esprit de la Renaissance.

<sup>14</sup> Voir Massera 1920

<sup>15</sup> Le qualificatif désigne, on le sait, un goût particulièrement vif pour les problématiques grammaticales et stylistiques (parfois jusqu'à une pédanterie vraiment excessive).

<sup>16</sup> « Les poètes veulent enseigner ou divertir, ou même dire des choses en même temps ludiques et utiles pour la vie. » Vers 333-334.

incisifs et plus mémorables) ainsi que face à ce qui représente tout de même une mise à distance produite par le sujet de l'énonciation.

A juste titre, en effet, l'amertume de telles conditions est aisément compensée par des valeurs éthico-religieuses et des qualités morales que le monde ne sait ou ne veut reconnaître : à travers le dépouillement des biens de ce monde, la pauvreté rapproche de Dieu. En mortifiant le corps, la maladie entraîne l'âme. Éloigné du contexte social, l'isolement s'assimile à un ermitage vertueux.

Cela explique l'absence fréquente, observée plus haut, d'éléments spécifiquement autobiographiques au sein de la poésie comique des premiers siècles : la description d'un corps déformé et l'utilisation systématique de l'hyperbole ont pour effet, qui n'est paradoxal qu'en apparence, de soustraire l'autoportrait comique à l'individualité et à l'historicité – c'est-à-dire à des paramètres relatifs et éphémères – et de lui conférer une épaisseur absolue : que la voix du *je* méta-poétique se résolve dans un cri de douleur ou dans la plus cynique des désinvoltures, c'est sa condition même qui assume une valeur gnomique à donner en exemple au lecteur (ou à l'auditeur).

En fait, les situations et les thèmes évoqués par des détails réalistes remontent, pour l'essentiel, à la convention littéraire et à la topique préconisées dans les manuels d'écriture, et ne permettent donc pas une délimitation correcte de l'élément historico-biographique<sup>17</sup>. Il ne s'agit pas uniquement, toutefois, de débarrasser ce domaine d'écriture d'une confiance excessive dans l'intérêt historique du document littéraire : une interprétation qui ferait de la poésie comique un pur exercice littéraire et un simple support de satires et de polémiques entre intellectuels<sup>18</sup> pourrait se révéler, en fin de compte, tout aussi insidieuse.

Même dans les larges incursions thématiques qui la caractérisent, il est possible d'attribuer à la langue comique une polarité de langue matérielle avec des référents concrets et quotidiens, souvent en liaison avec des sphères considérées comme basses et inconvenantes où prévaut la valeur dénotative et clairement référentielle du lexique : aux genres majeurs correspond la polarité opposée d'une langue hautement générique et codifiée qui tire sa puissance d'évocation de sa récurrence même et de sa valeur connotative au sein de son bagage lexical.

---

<sup>17</sup> Voir, par exemple, Marti 1956, p. 12 à 16.

<sup>18</sup> Voir Giunta 2006.

Plus concrètement, il est permis d'affirmer que l'une des caractéristiques véritablement constantes du langage comique est la dimension physique et matérielle de ses référents, l'emploi de thèmes et de registres solidement ancrés dans la perception directe des sens. Il en résulte une description impitoyable du Laid qui est assumée volontiers comme le renversement de genres consacrés, pour leur part, à l'exaltation du Beau. Si un tel miroir déformant est, chez les maîtres de la littérature des origines, au service de la caricature de tiers, très vite de telles techniques descriptives se déplacent vers ce même *je* méta-poétique, parallèlement à des prises de position d'une teneur moralisante plus accentuée autour de la dégradation des mœurs, l'ingratitude des amis, la vénalité du monde, etc.

De manière analogue, la violation de la norme et le refus de la convention sociale peuvent agir depuis l'intérieur du texte, investissant les règles de la communication linguistique : la fragmentation et la déconstruction du sens dans de nombreux sonnets de Burchiello<sup>19</sup> se nourrissent d'une linéarité inévitablement feinte. A l'application rigide des connecteurs correspond l'utilisation d'un lexique bas, mais en rien générique, où sont fréquents les aspects techniques d'horizons divers, les expressions idiomatiques et proverbiales, l'onomastique docte ainsi que l'utilisation fréquente d'un lexique teinté d'ambiguïtés et de sous-entendus susceptibles de tromper le lecteur en produisant de manière soutenue des connexions sémantiques illusoires<sup>20</sup>.

Il importe de garder présent à l'esprit le fait que la formation de liens et de séquences contradictoires sur le plan logico-syntaxique et, plus largement, l'irréparable brisure de la linéarité sémantique découlant de tels procédés représentent l'une des finalités les plus importantes de l'écriture dite *alla burchia*. En effet, tendre à éluder systématiquement les attentes du lecteur moyen qui recherche, a priori, une praxis communicative normale et des contenus cohérents constitue une stratégie équivalente à celle qui consiste à démasquer la relativité – et donc la nature accessoire – des procédés logiques dans la vie quotidienne. Cela transforme le sonnet *alla burchia* en un phénomène essentiellement différent de la *frottola*, où la fragmentation du sens est fonction d'une expressivité violente et primitive, comme une voix de l'indignation morale qui, en vertu de ses objectifs

---

<sup>19</sup> 1404-1449.

<sup>20</sup> Voir Zaccarello 2002.

éthiques, ne donne pas lieu à la médiation structurante de l'intellect et de la logique.

Aux sonnets composés *alla burchia* correspond, en réalité, un code référentiel absolument improvisé qui suit des parcours d'association verbale imprévisibles, souvent activés par des termes sémantiquement ou phraséologiquement ambigus. De tels textes, structurellement destinés à surprendre et à désorienter le lecteur, supportent mal un code de décryptage préconçu car ils doivent leur originalité (et même leur éphémère succès) précisément aux écarts entre unités métriques et unités syntaxiques ainsi qu'au changement relatif des horizons référentiels. Ainsi, « ce n'est pas la paraphrase qui rend justice à des textes de ce genre, mais la découverte de la logique qui se cache dans les vers. Les termes sont liés entre eux essentiellement par des associations [verbales] »<sup>21</sup>.

L'ambivalence, déjà soulignée, entre finalité ludique et finalité édifiante nous aide, entre autres, à comprendre pourquoi, jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, le langage comique manque d'un registre véritablement obscène : si le cadre érotique, dans ses différentes déclinaisons, se révèle privilégié dans les genres comiques déjà à partir de la littérature des Origines, cela se produit principalement à travers la mise en œuvre d'une large gamme de métaphores qui s'inscrit essentiellement dans le domaine de l'euphémisme.

En effet, la discipline médiévale du verbe n'admettait pas que l'acte sexuel, de quelque nature qu'il fût, puisse être mentionné explicitement, sous peine non seulement d'une condamnation sociale, mais aussi de sanctions réelles, parfois graves, infligées par les autorités civiles et religieuses, comme le montre l'étude devenue classique de Carla Casagrande et Silvana Vecchio<sup>22</sup>. Seule une allusion discrète, bien que parfaitement transparente, était considérée comme une expression d'*urbanitas* et donc admise dans la littérature et dans la société.

Ces limitations sévères ont déterminé, dans les genres réalistes, l'apparition d'une série de métaphores sexuelles, parfaitement illustrées dans la *Conclusion* de la X<sup>e</sup> journée du *Décaméron*.

Et si l'on y trouve aussi bien peut-être quelque détail ou quelque petit mot plus libre sans doute qu'il ne convient à des bigotes, qui pèsent les mots plus que les faits et s'appliquent à paraître bonnes tellement plus qu'à

<sup>21</sup> Crimi 2005, p. 171-172.

<sup>22</sup> *I peccati della lingua : disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

l'être, je dis qu'il ne m'est pas plus malséant d'avoir écrit ces choses qu'il ne messied généralement aux hommes et aux femmes de dire à longueur de journée trou et cheville et mortier et pilon et saucisse et mortadelle, et tout plein d'autres choses semblables.<sup>23</sup>

Comment donc expliquer, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'irruption soudaine, apparemment fortuite, du langage cru et pornographique qui caractérise des textes tels que la *Cazzaria* de Luigi Vignali et surtout les *Sonetti lussuriosi* et les *Dubbi amorosi* de l'Arétin ? Si de tels cas restent, somme toute, circonscrits, et si l'opposition à l'autorité morale et à la décence commune revêt, en grande partie, des allures contingentes se mêlant à la polémique militante face aux lettrés *officiels* les plus en vogue, il convient de souligner, cependant, le caractère docte de ces choix d'expression.

Il nous semble que de tels excès linguistiques s'expliquent mieux quand on les contextualise dans la connaissance désormais répandue de la matière érotique et hédoniste des littératures classiques, même au delà des cadres humanistes : si on les met en relation avec la nouvelle circulation des *Carmina priapea*<sup>24</sup>, sans doute encouragée par le dédouanement horacien<sup>25</sup>, et avec les nombreuses éditions, surtout de poche, de Martial qui font suite à la première publication du texte par Aldo en 1501, ces excès sont analogues à la fortune d'Apulée qui voit, au cours de la même période et au fil d'une bonne vingtaine d'éditions, les différentes vulgarisations surpasser les impressions du texte latin.

Revenons maintenant au langage allusif qui domine de manière incontestable pendant presque tout le XV<sup>e</sup> siècle. Sa forte récurrence et le filon littéraire important qui développe ces espaces métaphoriques ont parfois conduit la critique à les regrouper au sein d'un seul et même ensemble linguistique amphibologique de nature obscène. Mis au ban de l'espace de la pure dénotation, ce langage embrasse aussi bien des images d'une ambiguïté plus prévisible que d'autres (extraites précisément de l'agriculture, de la cuisine, du commerce, des pratiques guerrières etc.) et des images plus mystérieuses du type de celles de Burchiello.

---

<sup>23</sup> Boccace, *Le Décaméron*, Préface de Pierre Laurens, Traduction de Giovanni Clerico, Paris, 2006, p. 900, coll. *Folio*.

<sup>24</sup> Publication par les héritiers d'Aldo entre 1517 et 1534.

<sup>25</sup> *Sermones*, VIII.

Au centre de la question se place nécessairement le rapport à un public plus ou moins averti face au code auquel renvoie un tel langage, et partant la perte inévitable de l'horizon référentiel immédiat où s'exerce l'art de l'allusion. Il faut toutefois opérer, au préalable, une distinction importante entre des genres comme les *tensons* comico-réalistes ou les vers carnavalesques – qui prévoient, par leur nature même, l'utilisation de tels clins d'œil – et d'autres comme la *frottola* ou encore le sonnet suivant le modèle de Burchiello, où l'artifice linguistique présente des formes plus complexes et indirectes et où l'allusion obscène côtoie diverses formes de jeux verbaux qui attirent le lecteur vers d'autres horizons lexicaux (par exemple, le mot d'esprit évident ou l'équivoque lexicale).

Comme nous l'avons déjà souligné, il est très probable que ce qui a pu donner l'impression d'un code amphibologique caractérisé par une continuité illusoire, c'est une lecture décontextualisée des genres où l'équivoque – mais aussi le répertoire d'images qui lui est associé – est, de manière institutionnelle, présent et explicite dès le départ en tant que thématique, comme cela arrive dans de nombreux *capitoli* ternaires et dans les chants carnavalesques des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Même s'il ne saurait être question de nier, à cause de cela, une utilité à des répertoires comme celui de Valter Boggione et de Giovanni Casalegno, la projection anachronique d'équivalences sémantiques sur des textes plus anciens ou étrangers à leur genre et technique de versification a pour effet de superposer exagérément des fonctions sémantiques étrangères au code de départ.

De telles exagérations ont conduit certains interprètes à émettre l'hypothèse selon laquelle une telle continuité se nourrirait non seulement de rapports intertextuels ou des liens culturels démontrables, mais aussi d'un substrat commun d'origine socio-culturelle, et à identifier celui-ci dans un cadre vulgaire. D'après Buzzetti Gallarati, ce substrat « trouve ses racines dans la langue parlée »<sup>26</sup> et peut donc sans doute avoir été intégré dans un espace littéraire à des moments divers, même de manière polygénétique.

Ce qui est sûr c'est qu'à partir de Burchiello, la Toscane diffuse un modèle linguistique différent et parallèle à la langue littéraire codifiée par les grammairiens. Ce modèle ne peut être défini comme un dialecte mais revendique une identité propre : la virtuosité lexicale et phraséologique, faite de termes et d'acceptions vernaculaires, riche d'un patrimoine

---

<sup>26</sup> Buzzetti Gallarati 2005, p. 55.

anecdotique et proverbial, mais surtout d'un goût plaisant du rare et du précieux qui rencontre, avec un paradoxe tout feint, les strates les plus basses, et même argotiques, de la variété florentine, emporte souvent avec elle une recherche de rimes difficiles ou d'autres artifices métriques et expressifs.

Pour ce qui est des aspects métriques, dans la tradition italienne, on assiste, comme chacun sait, « à une nette spécialisation reliant très tôt le registre comique à la forme métrique du sonnet »<sup>27</sup>. Cette affirmation s'appuie évidemment sur la diffusion de la *tenson* en tant qu'instrument dialectique et souvent polémique parmi les lettrés : selon une *praxis* liée à la *quaestio* doctrinale, la reprise serrée des rimes, des artifices et des arguments du texte épistolaire par le biais de modes de langage qui restent néanmoins limités au registre bas et ne seront pas *renversés* – comme c'est le cas, par exemple, pour le registre soutenu rend cette forme particulièrement adaptée à la joute comique.

Au delà de la forme du sonnet, il faudrait consacrer une réflexion particulière à la fortune littéraire de la satire, dont il est intéressant de souligner le rôle charnière qu'elle assume dans l'histoire du *capitolo* en tercets des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Certains textes, débarrassés de toute inspiration *giocosa*, présentent une forte teneur morale et se rapprochent de thèmes et de tonalités de la prédication : c'est le cas, entre autres, de ceux d'Antonio da Ferrara, Antonio Pucci et Niccolò Cieco. En revanche, c'est l'exercice de style propre à une profession intellectuelle militante qui caractérise la production satirique du XVI<sup>e</sup> siècle.

Certains genres poétiques semblent partager au départ un statut ambigu, où le comique côtoie d'autres formes d'expression : c'est le cas de la *frottola*, curieux hircocéf qui associe à une métrique très libre et désinvolte, une langue fortement expressive et vernaculaire où, parfois, la disposition particulière et *rebattue* des rimes se prête à d'authentiques rétrospectives lexicographiques archaisantes comme dans la *Lingua nova* (Rime, CLIX) de Franco Sacchetti (1332-1400).

Au-delà des expérimentations les plus audacieuses, toutefois, à l'allure emportée et désordonnée de la *frottola* est confiée souvent une dénonciation impitoyable des vices, soutenue par une robuste indignation morale où convergent des accents traditionnels du *vituperium* personnel et

---

<sup>27</sup> Voir Berisso 2011, p. 20.

collectif – bien ancrés dans l’aire comique – et des tons d’âpre invective morale rappelant plus directement la poésie didactique et la prédication<sup>28</sup>.

Le caractère affabulatoire de la *frottola* conduit à nouveau à la vocation intimement performative de la langue comique, liée à des thématiques *giocose* et charnelles ; pour cette raison, également, et au-delà de l’importance de la dimension allocutive, on observe une évidente continuité entre l’espace du jongleur médiéval et la littérature carnavalesque de la Renaissance. Des motifs issus de la tradition des troubadours comme l’interpellation du public, le mérite de ses propres qualités, la dérision du rival qui, déjà, appartenaient au répertoire comique des Origines, sont remis à la mode malgré la présence d’un cadre social profondément différent et cela grâce au renforcement, propre aux cours de la Renaissance, des rituels carnavalesques et du divertissement. Au-delà du contexte de la cour de Laurent Le Magnifique, il suffit de penser au rituel napolitain et aux différentes formes de performances plus ou moins associées à la musique (farce, intermède, *gliommero*<sup>29</sup>).

Du reste, au fur et à mesure qu’on avance dans la pleine Renaissance, certaines formes poétiques empreintes d’invectives et de polémiques (souvent prononcées sur les places publiques et objets de nombreuses publications imprimées) acquièrent une fonction militante, rapidement employée à des fins de propagande politique. C’est à une intention démagogique analogue qu’il convient de rapporter l’appropriation progressive de mythes et de motifs ruraux. C’est précisément à partir de ce moment-là que la représentation du vilain trouve son expression la plus articulée dans le contexte carnavalesque où la licence sociale spécifique et la liberté comportementale pouvaient se refléter sur le versant linguistique à travers une très grande incidence du dialecte et d’autres éléments de l’expression (une phraséologie populaire, un lexique familier, des variations morphologiques dans les dénominations propres, etc.).

Enfin, une importante ligne de démarcation entre les genres comiques et lyriques réside dans la capacité, plus ou moins grande, des textes en mesure de constituer des ensembles macro-textuels articulés : sans vouloir établir un rapport de causalité directe, il est clair que le manque de modèles fortement structurés tels que la *Vita nova* ou les *Rerum vulgarium*

<sup>28</sup> Citons, à titre d’exemple, la longue *frottola* de 504 vers de Francesco d’Altobianco Amberti *Al fuoco, soccorrette, oimè, ch’io ardo !* – Rime, I, in Dacaria, 2008, p. 1-14 ; pour une introduction méthodologique au problème, voir Berisso, 1999 et Zaccarello, 2006.

<sup>29</sup> Voir De Blasi 1993 et la biographie citée plus avant.

*fragmenta*, ainsi que l'improvisation et la spontanéité intrinsèques au texte comique, ont déterminé pour ce dernier une forte fragmentation, dont les aspects sont les plus visibles sur le plan de la transmission manuscrite avec, entre autres, de forts clivages dans les canons et la séquence des textes. Aussi, face à cette nature généralement fragmentaire de la tradition textuelle des rimes comiques, il faut souligner, enfin, les défaillances éditoriales qui, bien plus récemment, en ont largement compromis l'attrait et l'analyse au sein de la production littéraire.

**Michelangelo ZACCARELLO**  
Université de Vérone

### Bibliographie

- Beccaria 1999 Gian Luigi Beccaria, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa. Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milan, Garzanti, 1999 (2002<sup>2</sup>).
- Berisso 1999 Marco Berisso, « Che cos'è e come si dovrebbe pubblicare una frottola ? », in *Studi di Filologia Italiana*, LVII, 1999, pp. 201-233.
- Berisso 2011 Marco Berisso, *Introduzione in Poesia comica del Medioevo italiano*, Milan, Rizzoli, 2011, coll. BUR, pp. 5-49.
- Boggione - Casalegno 1996 Valter Boggione - Giovanni Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milan, Longanesi.
- Buzzetti Gallarati 2005 Silvia Buzzetti Gallarati, *Onomastica equivoca nei sonetti satirici di Rustico Filippi*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale. Atti del convegno internazionale (Siena, 26-27 ottobre 2002, a cura di Stefano Carrai e Giuseppe Marrani*, Florence, Sismel-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, pp. 51-75.
- Corsaro 2007 Antonio Corsaro, *Parodia del sacro dal Medioevo al Rinascimento*, in *Gli "irregolari" nella letteratura. Eterodossi parodisti funamboli della parola. Actes du colloque du Centre Pio Rajna*, Catane, 31 octobre-2 novembre 2005, Rome, Salerno Ed., 2007, pp. 63-92.
- Crimi 2005 Giuseppe Crimi, *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Manziana, Vecchiarelli, 2005.
- De Blasi 1993 Nicola De Blasi, *Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommero) nella Napoli aragonese*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, Salerno Ed., pp. 129-159.

Decaria 2008                      Francesco d'Altobianco degli Alberti, *Rime*.  
Edizione critica a cura di Alessio Decaria, Bologna, Commissione dei testi  
di lingua.

Genette 1982                      Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature  
au second degré*, Paris, Seuil, 1982

Giunta 2005                      Claudio Giunta, *Espressionismo medievale ?*,  
in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*. Atti del convegno  
internazionale (Siena, 26-27 ottobre 2002), a cura di S. Carrai e G. Marrani,  
Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 123-139. Nouvelle édition  
qui nous sert ici de référence : *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*,  
Bologne, Il Mulino, 2006, p. 281-297.

Lanza 1994                      Antonio Lanza, *La letteratura tardogotica.  
Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De  
Rubeis, 1994.

Lanza 1994a                      Stefano di Tommaso Finiguerra detto il Za,  
*Poemetti*, a cura di Antonio Lanza, Rome, Zauli, 1994.

Marti 1956                      *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di  
Mario Marti, Milan, Rizzoli, 1956.

Massera 1920                      Aldo Francesco Massera, *Sonetti burleschi e  
realistici dei primi due secoli*, Bari, Laterza, 1920.

Percan 2004                      Iosip Percan, *Femina dulce malum. La donna  
nella letteratura medievale latina (secoli X-XIV)*, Rome, Kappa, 2004.

Procaccioli 1999                      Paolo Procaccioli, *Cinquecento capriccioso e  
irregolare. Dei Lettori di Luciano e di Erasmo : di Aretino e Doni; di altri  
peregrini ingegni*. Introduction de : *Cinquecento capriccioso e irregolare :  
eresie letterarie nell'Italia del classicismo. Seminario di letteratura italiana  
Viterbo, 6 febbraio 1998*, a cura di Paolo Procaccioli e Angelo Romano,  
Manziana, Vecchiarelli, 1999, pp. 7-30.

- Sacchetti, 2004                      F. Sacchetti, *Opere I. Il Trecentonovelle*, Torino, UTET, 2004
- Suitner 1983                          Franco Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Padoue, Antenore, 1983.
- Trousselard 2010                      Folgore da San Gimignano et Cenne da la Chitarra d'Arezzo, *Couronnes et autres sonnets*, édition critique et traduction de Sylvain Trousselard, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.
- Vitale 1956                              *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di Maurizio Vitale, Turin, UTET, 1956.
- Zaccarello 2002                          Michelangelo Zaccarello, *Schede esegetiche per l'enigma di Burchiello*, in "La fantasia fuor de' confini". *Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*, Florence, Istituto Nazionale di Studi per il Rinascimento (Roma, Ed. di Storia e Letteratura), 2002, p. 1-34.
- Zaccarello 2006                          Michelangelo Zaccarello, *Su una forma non canonica della poesia medievale. Profilo linguistico e tematico della frottola*, in *Le forme della poesia. Atti del Convegno dell'ADI*, Associazione degli italianisti italiani (Siena, 23-25 settembre 2004), a cura di R. Castellana e A. Baldini, Siena, Betti, 2006 (3 voll.), I, p. 83-105.
- Zaccarello 2007                          Michelangelo Zaccarello, *Burchiello e i burchielleschi. Appunti sulla codificazione e sulla fortuna del sonetto 'alla burchia'*, in *Eterodossi parodisti funamboli della parola. Atti del Convegno del Centro P. Rajna* (Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005), Rome, Salerno Ed., 2007, p. 117-44.
- Zaccarello 2008                          Michelangelo Zaccarello, *Reperta. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica*, Vérone, Fiorini, 2008.