



"Li sei contenti" de Galeotto del Carretto (1499-1500?). Une expérience dramaturgique originale.

Anne Robin

► To cite this version:

Anne Robin. "Li sei contenti" de Galeotto del Carretto (1499-1500?). Une expérience dramaturgique originale.. *Revue des études italiennes*, 2009, Tome 55 (1-2), p. 3-20. hal-01395797

HAL Id: hal-01395797

<https://hal.univ-lille.fr/hal-01395797>

Submitted on 16 Nov 2016

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

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

REVUE DES ÉTUDES ITALIENNES

dirigée par François Livi et Claudette Perrus

Rédaction: Centre Malesherbes, 108, Boulevard Malesherbes, 75850 PARIS CEDEX 17

Fax: 0143184171. Courriel: <revue.etudes.italiennes@gmail.com>

Administration: L'Age d'Homme, 5, Rue Férou, 75006 PARIS

Tél.: 0155 427 979 Fax: 0140 517 102 Courriel: <lagedhomme@orange.fr>

Nouvelle série. Tome 55

N°s 1-2, Janvier-Juin 2009

ARTICLES

ANNE ROBIN, « *Li sei contenti* » de Galeotto del Carretto (1499-1500 ?)

Une expérience dramaturgique originale

ANNICK PATERNOSTER, Le « *Libro del Cortegiano* »

de Baldassar Castiglione (1528), le traité portrait

MAURIZIO PERUGI, Le « *città del silenzio* » di Gabriele d'Annunzio

NOTES ET DOCUMENTS

RINALDO RINALDI, Carducci. *Il poeta cieco*

SIMONA MUNARI, *Un tradimento nero. Il bilinguismo atipico di Ricciotto Canudo, "transplanté" nella Parigi di inizio secolo*

EMMANUEL MATTIATO, *Messianismo politico e antimodernità nei primi miti letterari di Curzio Malaparte*

SOPHIE ZIEGLER-BINOTH, *L'univers du faux ou la ville à l'envers dans « Tra donne sole » (1949) de Cesare Pavese*

IRIS CHIONNE, *La traversée de la nuit ou « Le Stanze » de « Il passaggio d'Enea » de Giorgio Caproni*

ROSARIO VITALE, *Attilio Bertolucci. Da « La capanna indiana » a « La camera da letto »: una (ri)costruzione poetica*

BIBLIOGRAPHIE

F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, édition critique di Giuseppe Savoca, "Polinnia" XXI, Firenze, Leo S. Olschki Editore (Denis Fachard); G. SAVOCA, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, "Polinnia" XX, Firenze, Leo S. Olschki Editore (Denis Fachard); A gara con l'autore. *Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni (Vincenza Perdichizzi); W. SPAGGIARI, 1782. *Studi di italianistica*, "Il castello d'Atlante", 19, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis (Vincenza Perdichizzi); V. RICCARDI DI LANTOSCA, *Poesie. Le isole deserte - Viaggio nell'ombra - Dall'Alpi all'Adriatico - Poesie varie*, édition critique e commento a cura di Matteo M. Pedroni, Alessandria, Edizioni dell'Orso (Aurélie Gendrat-Claudel); L. FOURNIER FINOCCHIARO (éd.), *Carducci e Pascoli. Perspectives de recherche*, "Transalpina", 10, Presses Universitaires de Caen (Davide Luglio); G. PASCOLI, *I Poemi conviviali*, a cura di Giuseppe Nava, Torino, Einaudi (Francesca Irene Sensini); GABRIELE D'ANNUNZIO, *Poèmes d'amour et de gloire*, préface, choix, notes et traduction de M. Gallot avec la collaboration d'A. Capra pour la traduction; postface d'A. Andreoli; édition publiée sous la direction de P. Grossi avec le soutien de la Fondation Il Vittoriale degli Italiani, Paris, Istituto Italiano di Cultura (Aurélie Gendrat-Claudel)

RÉSUMÉS

LIVRES REÇUS

ISSN 0035-2047

Prix TTC 25 €

ISBN 978-2-8251-4119-9



9 782825 141199

« LI SEI CONTENTI » DE GALEOTTO DEL CARRETTO (1499-1500 ?). UNE EXPÉRIENCE DRAMATURGIQUE ORIGINALE

Cette étude a pour origine la lecture de quelques lignes de Giorgio Padoan dans *L'avventura della commedia rinascimentale* : en parlant de comédies qui, comme *La Calandria* de Bibbiena, mais avec des résultats plus modestes et dans d'autres régions que la Toscane, puisent leurs sources dans la nouvelle, le critique citait *Li sei contenti* de Galeotto Del Carretto, un écrivain actif à Milan puis à Casale Monferrato à partir de la dernière décennie du XV^e siècle et mourant en 1530¹. La pièce, très peu connue, imprimée en 1542, n'est conservée qu'en un seul exemplaire dans une bibliothèque de Bologne, mais a fait l'objet de deux éditions il y a un peu plus de vingt ans².

Elle est particulièrement intéressante pour deux raisons au moins. Elle pourrait bien avoir été écrite dans les toutes premières années du XVI^e siècle, et offrir ainsi un repère supplémentaire à l'histoire de la naissance de la comédie moderne. Elle se démarque en outre des autres comédies, car elle s'achève sur une rupture des barrières sociales, proposant une communauté sexuelle à l'intérieur de laquelle la maîtresse permet à son mari de se donner du bon temps avec sa servante, tandis que celui-ci permet à sa femme de faire la même chose avec son serviteur. Des relations de ce type pouvaient exister dans la comédie antique, mais l'infraction disparaissait après la reconnaissance finale : soit un maître s'était déguisé en serviteur, soit une esclave se révélait être une jeune fille de bonne naissance. Or tel n'est pas le cas ici.

On va montrer que cette anomalie résulte de l'adaptation de l'intrigue de la nouvelle VIII, 8 du *Décameron*, mais avant d'étudier ces modalités d'adaptation, on présentera d'abord Galeotto del Carretto et *Li sei contenti*.

Galeotto del Carretto, une figure typique des cours du nord de l'Italie entre XV^e et XVI^e siècles

Galeotto del Carretto est un de ces courtisans, à la fois homme de lettres et chargé de missions diplomatiques, que l'on rencontre dans les cours du nord de l'Italie au XV^e siècle et dans les premières décennies du siècle suivant, et à qui l'on doit la comédie moderne³. Né vers 1455 dans une famille aristocratique tradition-

¹ G. PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin, 1996, p. 27.

² Bibliothèque de l'Archiginnasio (segn. 16 B. VII 24 Op. 2). Éditions de M. Bregoli Russo, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1982, et de M. L. Doglio, Torino, Centro studi piemontesi, 1985. Je me suis servi de l'édition italienne, édition « de référence » dans les bibliothèques italiennes, où l'édition espagnole est pratiquement absente.

³ Pour la biographie de Del Carretto lire G. MANACORDA, « Galeotto del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino (14.-1530) », in *Atti e memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino*, n° 49, 1898-1899, p. 47-125. Cette étude contient des inexactitudes, souligne E. Fumagalli dans ses recherches sur « La "Cronica del Monferrato" di Galeotto del Carretto », in *Aevum*, LII (1978), p. 391-425, mais c'est la plus complète dont on dispose. Un résumé dans l'édition de *Li sei contenti* de M. L. Doglio : *Nota biografica*, p. XVII-XX.

nellement liée à la branche des Paléologue gouvernant le Montferrat, il passe sa jeunesse entre cette cour et celle des Sforza à Milan où il séjourne principalement et se forme. On ne sait pas grand-chose de cette jeunesse, sinon que Galeotto fait partie du groupe de courtisans milanais qui va à Naples en 1488 chercher Isabelle d'Aragon, la fiancée de Jean Galéas Sforza, et que, quatre ans plus tard, il participe à l'ambassade milanaise se rendant à Rome pour apporter au nouveau pape Alexandre VI l'hommage de Ludovic le More⁴. C'est aussi à Milan qu'il commence sa carrière littéraire en écrivant de la poésie : des poèmes d'amour pétrarquaisants surtout, et de la poésie politique (exaltant Ludovic le More) et morale.

Le milieu des années 1490 marque un tournant dans l'activité politique et littéraire du courtisan. À partir de 1493 Galeotto revient à Casale où il se met au service des Paléologue, devenant peu à peu un des personnages politiques les plus en vue du Montferrat. Conseiller des marquis, il est chargé de nombreuses missions diplomatiques, et c'est au cours d'une de ces missions qu'il se rend à Mantoue en 1494 où il se lie avec François Gonzague et son épouse Isabelle d'Este, avec qui il sera en rapport jusqu'à sa mort, ce dont témoigne une importante correspondance⁵. Ces rapports sont administratifs et politiques avec Francesco, et culturels avec la fille d'Hercule I^{er}. Pour celle-ci, toujours en quête d'œuvres susceptibles de servir au divertissement de sa cour, il se met à composer de très nombreux *strambotti* et *barzellette* qu'elle demande aux musiciens de Mantoue de mettre en musique. Mais la vogue du théâtre et l'intérêt qu'Isabelle porte, comme son père, aux représentations dramatiques conduisent également Galeotto à composer des pièces de théâtre⁶.

L'œuvre théâtrale de Galeotto

D'après la correspondance entre Isabelle et notre auteur, l'activité théâtrale de ce dernier s'étendrait sur une petite décennie à partir de ce même milieu des années 1490 où il revient auprès des Paléologue. On ne peut exclure que des pièces aient été composées ultérieurement, mais la dernière lettre faisant allusion à une activité de ce genre, celle accompagnant l'envoi de la tragédie *Sofonisba* dédiée à Isabelle, est datée du 22 mars 1502.

Outre cette tragédie en *ottava rima*, inspirée de Tite-Live (et de *l'Africa* de Pétrarque) et comportant un prologue et un argument, trois autres pièces nous sont parvenues. Il s'agit de la *Comedia de Timon greco*, une adaptation en *ottava rima* du dialogue de Lucien, articulée en cinq actes précédés d'un prologue et d'un argument, et datant de 1497 ; des *Noze de Psiche e Cupidine*, une fable mythologique inspirée des *Métamorphoses*, toujours en *ottava rima* (à laquelle sont

⁴ G. Manacorda et M. L. Doglio parlent de « Galéas Marie » Sforza, mais celui-ci meurt en 1476 !

⁵ G. TURBA a publié 87 lettres allant du 22 juillet 1494 au 20 mai 1528 : « Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova », in *Rinascimento*, seconda serie, n° 11, Firenze, Sansoni, 1971, p. 95-169.

⁶ On rappellera que la cour de Mantoue est moins un lieu de production d'œuvres théâtrales (contrairement à Ferrare, Venise, Padoue et Florence) qu'un lieu de consommation. Elle n'a d'ailleurs pas nourri de grand dramaturge.

mêlés d'autres mètres), elle aussi en cinq actes précédés d'un prologue et d'un argument ; et enfin de *Li sei contenti*.

Ces deux dernières pièces posent des problèmes de datation. Le sujet de la fable mythologique a généralement conduit à proposer comme date de composition l'année où les Paléologue ont fêté le contrat de mariage entre Guillaume IX et Anne d'Alençon, à savoir 1502. À cette date cependant, comme le fait remarquer Antonia Tissoni Benvenuti, Galeotto est en exil sur décision du marquis du Montferrat, et ce depuis fin juin 1501⁷. Si on ne relie pas les *Noze de Psiche e Cupidine* à cette occasion nuptiale précise, il est néanmoins plausible que la pièce ait été composée à cette période. L'exil, ayant soustrait Galeotto à ses charges administratives et politiques (sans doute jusqu'en janvier 1503), a pu être une période favorable à son activité littéraire, ce que semble confirmer par ailleurs la date à laquelle il a envoyé sa *Sofonisba* à Isabelle. Le principal mètre utilisé (*l'ottava rima*) et la source littéraire antique sont d'ailleurs des caractéristiques communes aux deux œuvres. On ne peut pas exclure cependant que les *Noze* soit une des deux « comédies » envoyées à Isabelle dont il est question dans la correspondance et non identifiées à ce jour. L'une d'elles a sans doute été écrite à la même période que la *Comedia de Timon greco*, puisque Galeotto l'a envoyée à Béatrice d'Este à qui elle était dédiée, peu avant la mort de celle-ci le 2 janvier 1497, avant d'en annoncer son envoi à Isabelle dans la lettre du 2 janvier 1498 accompagnant ce même *Timon greco* (achevé, sinon corrigé, mi-août 97)⁸. Comme *Noze de Psiche e Cupidine* partage avec la comédie tirée de Lucien, outre les caractéristiques précédemment citées déjà communes à la *Sofonisba*, son articulation en cinq actes précédés d'un prologue et d'un argument et comme, dans ce même prologue, Galeotto appelle sa pièce « *comedia* », *Noze* pourrait bien être la « *comedia* de Beatrice » de 1497 (lettre 23).

L'autre comédie est citée pour la première fois dans une lettre du 11 novembre 1499 (n° 28) et a été envoyée aux alentours du 20 janvier 1500. Ce pourrait être *Noze*, mais pourquoi pas aussi *Li sei contenti* ?

« *Li sei contenti* » : fin 1499 ?

La datation de cette pièce fait encore moins l'unanimité que celle de la fable mythologique. Les propositions s'étendent de la fin du XV^e siècle jusqu'aux années 1530⁹, Giorgio Padoan indiquant pour sa part la deuxième décennie du XVI^e, en se fondant peut-être sur l'hypothèse de Mauda Bregoli Russo qui, dans son édition du texte, avance la date de 1517 à l'occasion du contrat de mariage entre Marie Paléologue et Frédéric Gonzague. Bien qu'Antonia Tissoni Benvenuti considère comme fort improbable que *Li sei contenti* soit la comédie dont il

⁷ *Teatro del Quattrocento, Le corti padane*, Torino, UTET, 1983, introduction à la *Comedia de Timon greco*, p. 560. On sait par une lettre de Benedetto Tosabazzi à François Gonzague du 29 juillet 1501 que le marquis a exilé Galeotto car le roi de France le soupçonnait d'être pro-impérial. Cf. C. D'ARCO, *Archivio storico italiano, App. Tomo II « Notizie di Isabella Estense moglie a Francesco Gonzaga »*, 1845, p. 252-253.

⁸ G. TURBA, *op. cit.* Respectivement lettres n° 20, 15 et 13.

⁹ Cf. M. L. DOGLIO, *Introduzione a Li sei contenti, cit.*, p. XIII et notes.

est question début 1500 car son contenu est « trop licencieux pour les goûts de la marquise »¹⁰, nous pensons le contraire, suivant en cela Maria Luisa Doglio qui avance, outre la disparition de toute allusion à une quelconque activité théâtrale après 1502, « la nature du texte typique de l'expérience comique de la fin du XV^e siècle », et « la stratégie culturelle d'Isabelle d'Este avec son intérêt notoire pour le fait théâtral et sa demande spécifique de "comédies modernes" dans les années situées entre 1495 et 1505 »¹¹.

Il y a, selon nous, d'autres arguments en faveur de cette proposition, le plus important d'entre eux apparaissant dans le prologue de la pièce qui fait une allusion explicite à la guerre. Le Prologue, en effet, souhaite la paix aux spectateurs « per esser i tempi di guerra sì come voi, a vostro costo, talora avete provato e di nuovo provate ». Bien que la guerre revienne par intermittence depuis 1494 et qu'elle soit sans cesse latente, cette allusion est intéressante car elle trouve un écho très fréquent dans la correspondance qu'échangent Galeotto et Isabelle entre la fin août 1499 et juin 1501. Réalité dans le nord de l'Italie depuis que les Français sont entrés dans le Milanais et se battent contre Ludovic le More, réalité pour Galeotto dont les maîtres soutiennent le duc de Milan, la guerre est presque dans toutes les lettres de cette époque : les routes ne sont pas sûres (lettre n° 25) ; « ces tumultes et ces guerres » ont empêché Galeotto d'aller à Mantoue en septembre 1499, écrit-il à Isabelle depuis Milan, deux semaines avant l'entrée triomphale de Louis XII dans la ville que Ludovic le More a dû fuir (n° 26) – et c'est à ce moment-là, à l'époque « pénible de [son] absence du Montferrat » où pour se « récréer » il a écrit quelques *barzellette* (n° 27), qu'il a sans doute composé la comédie (n° 28) que nous proposons d'identifier avec *Li sei contenti*¹² – ; la guerre, à travers le récit de la fuite de Guillaume IX Paléologue et des décisions prises par le roi de France à son égard, est le sujet de la lettre 30 ; il est question des « tante calamitate che hogidi regnano e [...] tante varietate che ad ogni ora si vedono in l'aira » (n° 34), de « varij e diversi tempi » et d'un espoir en un pays plus sûr (n° 35 et 36), de « tanti alabardi » (n° 38) et enfin des « tanti travagli, che portano questi tempi » (n° 39 du 30 juin 1501). Certes, alors que la guerre disparaît des lettres ultérieures, sauf d'une lettre de félicitations à François Gonzague lors de sa libération des geôles vénitiennes où l'avait conduit sa participation à la guerre de la ligue de Cambrai (n° 57 du 8 mars 1511), il en est à nouveau question une fois, le 10 juin 1516 (« se 'l cel mi prestarà gratia [...] che i tempi siano fora de sospetto de guerra » n° 60) à une époque où le Montferrat que se disputent France et Espagne est le théâtre de luttes violentes et de mises à sac. Or ce serait juste l'année suivante, selon Mauda

¹⁰ *Teatro del Quattrocento*, cit., p. 560-561.

¹¹ *Op. cit.*, *ibid.*

¹² Les lettres 27 et 28 sont écrites le même jour, le 11 novembre 1499, mais adressées à des destinataires différents : la première, envoyée à Enea Furlano, le lieutenant général de François Gonzague, s'adresse en réalité à François lui-même ; la seconde s'adresse à Isabelle. À l'un comme à l'autre Galeotto parle d'œuvres littéraires qu'il vient de composer, ce qu'il dit à propos des premières nous paraît valoir aussi pour la seconde. Lettre n° 27 : « Et havendo fatto in questi tempi fastidiosi de l'absentia nostra di Monferrato per recreatione mia alcune belzerette, me è parso mandarne una a la M(agnificencia) V. ... ». Lettre n° 28 : « Adesso, per servir la bona usanza, glie mando certe belzerette ed altre fogie nove [...]. Io gli harei mandato una mia comedia nova quale ho fatta da doi mesi in qua, ma per mandar ortiche dove se coglie el lauro, non ho avuto ardir de mandarla. »

Bregoli Russo, que Galeotto aurait écrit *Li sei contenti*. Il est vrai également que notre auteur qui ne manifestait plus une grande activité littéraire depuis fin 1507 – il n'est question que d'un *capitolo* dialogué le 30 octobre 1513 – semble alors sinon se remettre à l'ouvrage, du moins vouloir montrer qu'il n'a pas cessé de créer. Dans cette même lettre du 10 juin 1516 il écrit à Isabelle : « aciò non se persuada che in tutto habia deposto l'arte del componere [...] gli mando el presente capitolo in dialogo de tri persone ».

Mais un second argument vient renforcer l'hypothèse que la comédie écrite pendant le conflit de 1499-1500 est *Li sei contenti* : il s'agit de la manière dont Galeotto parle de cette comédie dans la première lettre où il l'évoque. C'est la seule fois où il dit ne pas oser envoyer une œuvre pour ne pas envoyer des « orties là où on cueille des lauriers ». Cette phrase pourrait être une forme de *captatio benevolentiae*, mais jamais les jugements dépréciatifs qu'il exprime dans le but de s'attirer les bonnes grâces de ses destinataires ne l'empêchent d'envoyer une œuvre (cf. les lettres n° 6, 12, 13, 14, 17, 42). Or avec cette comédie il se fait prier, comme s'il hésitait réellement à l'envoyer à Isabelle¹³. Dès lors l'argument qu'avance Antonia Tissoni Benvenuti pour refuser que *Li sei contenti* soit la comédie envoyée en 1500 – un contenu « trop licencieux » – pourrait expliquer cette hésitation et confirmer au contraire l'identification que la critique refuse. Il se trouve en outre qu'Isabelle n'accuse pas réception de cette comédie, alors qu'elle l'avait réclamée et que Galeotto lui demande si elle l'a reçue (n° 33)¹⁴. Il se peut évidemment que dans cette période troublée où les routes ne sont pas sûres sa réponse se soit égarée¹⁵, ou bien que la lettre de réponse n'ait pas été conservée, ou même que la grosseur d'Isabelle, alors à son cinquième mois, l'ait détournée de ses préoccupations culturelles (la correspondance s'interrompt pendant quatre mois entre la demande de Galeotto et sa lettre suivante dans laquelle il félicite la marquise pour la naissance de son fils). Il se pourrait aussi, pourquoi pas ?, que ce silence soit une manière de signifier que la prétendue licence de *Li sei contenti* l'a indisposée.

Enfin, si notre comédie datait vraiment de 1517 ou plus généralement de la deuxième décennie du siècle, il paraît assez incroyable qu'aucune des préoccupations de poétique théâtrale exposées dans les prologues de *La Cassaria* et de

¹³ Après qu'Isabelle l'en a prié – « Se ne havesti etiam mandato la comedia per voi composta, ne saria similmente piaciuta » (lettre 29 du 21 novembre 1499) – il ne craint plus de l'envoyer – « La comedia che la Ex.tia V. me richiede, anchora che non sia degna de andar a tanto conspecto quanto è quello de la Ex.tia V., non harò dubitanza de mandarla tutta volta ch'io l'habbi transcritta in bona forma, che non ho se non l'originale, et cominciarò de mia mano a scriverla, et poi subito la mandarò a quella, a la cui gratia humilmente me ricomando, ricordandoli sempre che tanto la mia fida servitù cresce in quella quanto io cresco ne gli anni » (n° 31 du 17 décembre). Dans cette deuxième lettre on retrouve cette fois les formules habituelles de *captatio benevolentiae* et l'annonce fréquente d'un délai nécessaire à la correction et à la copie du texte.

¹⁴ Lettre du 29 janvier 1500 : « La comedia mia de che me scrissse la Ex.tia V. che gli mandasse io gliel'ho mandata già sono otto giorni per Biasino servitore de meser Baldino Scarampo : pregola se degni farmi intendere se l'ha avuta. »

¹⁵ Entre fin janvier et fin avril 1500 le soulèvement des Milanais contre les Français, le retour de Ludovic le More, sa défaite et les représailles qui s'ensuivent rendent sans doute impraticable la route de Mantoue à Casale.

I Suppositi de l'Arioste, voire dans celui de *La Calandria* de Bibbiena, ni aucun des choix dramatiques et comiques de ces auteurs ne l'ait contaminée. Même si les activités politiques de Galeotto l'occupent de plus en plus, il paraît difficile qu'un lettré et dramaturge continuant à être en relation avec Isabelle Gonzague n'ait eu aucun écho des pièces représentées ailleurs, et ait construit une comédie si différente de celles de ses contemporains.

La trame initiale : la nouvelle VIII, 8 du « Décaméron »

Cette comédie comporte cinq actes dont les « scènes », non numérotées, sont délimitées par des didascalies très rudimentaires : les noms des personnages, parfois associés à leur fonction sociale (ex. « Brunetta ancilla e Iulia patrona »), et suivis dans cinq cas d'une indication le plus souvent spatiale (ex. « Graziuolo servo su per la porta solo », au début de l'acte I). Le tout, en prose, est précédé d'une liste des « interlocutori de la Comedia » et d'un Prologue (dont nous parlerons ultérieurement) annonçant l'« Argument » de la pièce¹⁶ :

« Le serviteur Graziuolo, épris de sa maîtresse Iulia, grâce à Brunetta, la fidèle servante de celle-ci, réalisera son vœu : chose qui sera révélée à Mastallone, mari de Iulia et maître de Graziuolo, par le jeune serviteur Crocetto. Le mari, craignant les ennuis et le scandale, hésitera à en parler à Iulia. Finalement il décidera de se taire et de ne pas créer un scandale qui la déshonorerait, d'autant que, prenant du plaisir avec Cristina, la servante de sa femme, il s'apercevra qu'il commet la même faute, situation dans laquelle sa femme le surprendra à l'improviste : indignée par ce manque de fidélité celle-ci se lamentera fort. Le mari, connaissant les fureurs de sa femme, trouvera une ruse nouvelle : pour apaiser le courroux de Iulia il feindra de vouloir se faire châtrer par maître Bertuccio. Ce dernier viendra chez lui et, en présence de sa femme, le fera attacher sur une table et, avec ses ciseaux et ses instruments, fera mine de vouloir le châtrer. La femme, voyant le maître-artisan sur le point d'accomplir sa tâche, fera tout son possible pour l'empêcher de l'amputer : le mari ne cédera pas et feindra d'insister pour que la chose se fasse. La femme, finalement, pour épargner à son mari un geste qui lui nuirait à elle, acceptera qu'il s'amuse avec Cristina. Le mari reconnaissant consentira de même que Iulia se donne parfois du bon temps avec Graziuolo, tout comme Stoppino, le parasite, avec la servante Brunetta.

Soyez attentifs désormais car voici Graziuolo qui va se plaindre de son malheur. »

Contrairement à ce que Giuseppe Manacorda pensait en son temps, Galeotto ne se sert pas uniquement ici de « sa riche imagination »¹⁷, mais il puise tout d'abord dans le réservoir des nouvelles italiennes des XIV^e et XV^e siècles. Maria Luisa Doglio souligne que la fin de *Li sei contenti*, où chacun se dit précisément « content » d'accepter la communauté proposée par Mastallone, renvoie exactement au dénouement de la nouvelle VIII, 8 du *Décaméron*, et elle ajoute à cette source principale le *Trecentonovelle* de Sacchetti, le *Novellino* de Masuccio Salernitano et les

Novelle de Sermini¹⁸. Giorgio Padoan apporte des précisions qui recoupent à peu près les indications précédentes (*Déc.*, VIII, 8; Sacchetti, 106; Sermini 7), sauf en ce qui concerne la source privilégiée par Del Carretto qui serait « surtout » la nouvelle 35 de Masuccio Salernitano¹⁹. Voyons ce qu'il en est.

À l'exception de la nouvelle de Sacchetti qui est un peu différente des autres et que nous évoquerons ultérieurement, les nouvelles de Boccace, Sermini et Masuccio ont un noyau commun. Dans la nouvelle du *Décaméron* il est question de deux excellents amis, dont l'un, Spinelloccio, se donne du bon temps avec la femme de l'autre, Zeppa. Surprenant un jour les amants à leur insu, Zeppa prend le parti de se taire et de se venger en couchant lui aussi avec la femme de son ami. À l'issue de cette vengeance dont Spinelloccio a été à son tour le témoin (forcé), ce dernier propose à Zeppa de rester amis et de se partager leurs femmes comme ils le font de tout le reste : « Zeppa, noi siam pari pari, e per ciò è buono, come tu dicevi dianzi alla mia donna, che noi siamo amici come solavamo e, non essendo tra noi dua niuna altra cosa che le mogli divisa, che noi quelle ancora comunichiamo. »

Les nouvelles de Sermini et Masuccio s'inspirent de toute évidence de celle de Boccace. Comme celle-ci en effet elles racontent la formation d'une communauté patrimoniale et sexuelle entre des amis (Papino e Giovan Bello pour Sermini) ou des couples d'amis (le meunier Augustino et sa femme Caterina, et le cordonnier Petruccio et sa femme Salvaggia). Des deux nouvelles celle de Masuccio est la plus proche de celle du *Décaméron*, en raison non seulement de l'utilisation de couples, mais du fait aussi du commun accord final. Masuccio utilise un vocabulaire différent de celui de Boccace, mais l'issue décrite est semblable à celle de la nouvelle VIII, 8 : « Con comone consintimento e piacere de tutti quattro, e conio per adietro aveano tutt'i loro beni comunicati, cossì per l'avvenire tra loro le moglie insiem abbottinassero²⁰. »

Si l'identité de destin des couples de ces deux dernières nouvelles et de la comédie apparaît immédiatement à la lecture de l'argument de la pièce, ce n'est pas le cas de l'autre point commun aux trois intrigues, à savoir le rôle fondateur de la vengeance. C'est parce qu'il y a un adultère punitif qu'a lieu l'échange qui sera ensuite accepté et perpétué dans la communauté sexuelle. Ni Iulia, ni Zeppa, ni la femme du cordonnier ne désirent la personne avec qui ils vont tromper leur conjoint : ils n'agissent de la sorte que pour se venger de l'affront qui leur est fait. Et c'est ici, comme on va le voir, que cesse la similitude entre les trois œuvres, car s'il y a bien affront et sanction, la nature de celui-là et le projet de celle-ci distinguent la nouvelle de Masuccio Salernitano. Dans la comédie, Iulia répond aux

¹⁸ M. L. DOGLIO, *op. cit.*, p. VII et IX. La critique parle non pas de Sermini mais de Sercambi. Les nouvelles de ce dernier ne paraissant pas comporter d'anecdote de ce genre, nous avons supposé qu'il s'agissait d'une erreur d'impression.

¹⁹ « Alla novellistica (*Déc.*, VIII, 8; Sacchetti, nov. 106; Sermini, nov. 7; e soprattutto Masuccio Salernitano, 35) si rifà la commedia [...] *Li sei contenti* », *op. cit.*, p. 27. À noter qu'il y a une erreur d'impression : la nouvelle de Masuccio présentant des points communs avec *Li sei contenti* porte le numéro 36.

²⁰ *Il Novellino*, a cura di G. Petrocchi. Firenze, Sansoni, 1957, p. 333. « D'un commun accord et pour le plaisir de tous les quatre, de même que par le passé ils avaient partagé tous leurs biens, de même dorénavant ils partageront leurs femmes ».

¹⁶ Le choix de la prose peut s'expliquer en raison du modèle de la comédie humaniste qui est majoritairement en prose. C'est notamment le cas de la *Cauteraria* qu'exploite Del Carretto.

¹⁷ G. MANACORDA, *op. cit.*, p. 105.

avances du serviteur de son mari dans le but de se venger de ce dernier dont elle a appris la liaison avec une de ses servantes : cet adultère volontaire vient sanctionner un adultère consommé. Dans la nouvelle de Boccace, on l'a vu, Zeppa couche délibérément avec la femme de Spinelloccio pour punir l'adultère qu'il a découvert entre sa propre femme et son ami. Dans la nouvelle de Masuccio en revanche, tout en étant toujours le moyen de la vengeance, l'adultère paradoxalement est involontaire, et vient sanctionner cette fois un adultère qui n'a pas été consommé : les femmes du meunier et du cordonnier tentent de se venger de ce dernier qui a fait, en vain, des avances à la femme du meunier ; leur projet consiste à faire en sorte que, croyant coucher avec la femme de son ami, le cordonnier couche en réalité avec sa propre femme, or il se trouve qu'à la suite de certaines péripéties l'échange a involontairement lieu.

Cette complication de l'intrigue nous amène à croire que *Li sei contenti* s'inspire avant tout et directement de la nouvelle de Boccace. Cette hypothèse est d'ailleurs renforcée par quelques reprises et adaptations verbales. Les reprises les plus évidentes, appartenant au champ lexical du « contentement », de la paix et de la communauté, ne sont pas les plus probantes, car on les retrouve dans la nouvelle de Masuccio Salernitano²¹. La récurrence de plusieurs métaphores est beaucoup plus significative. Lorsque la servante Brunetta invite Iulia à satisfaire Graziuolo pour se venger des amours ancillaires de son mari, elle utilise la même expression, « Gli renderete pan per fogazza », que la femme de Zeppa : « Madonna, voi m'avete renduto pan per focaccia ». L'accouplement de Zeppa et de la femme de Spinelloccio est désigné métaphoriquement comme la « danse trévisane », et une invitation à *trescare* – danser la *tresca* – scelle l'accord final de *Li sei contenti*. Ce pacte est également confirmé par un dîner qui est sans doute du même genre que le *desinare* équivoque des deux couples du *Décameron*²². Dans la nouvelle, *desinare* n'a pas un sens explicitement érotique, mais son caractère de leitmotiv en fait un verbe ambigu. C'est d'abord Spinelloccio qui l'utilise pour expliquer à Zeppa son départ impromptu et dissimuler sa visite à sa maîtresse : « Io debbo staman desinare con alcuno amico ». Ensuite l'emploi ironique qu'en fait Zeppa, qui sait très bien ce que cache ce « dîner », confirme l'ambiguïté : il fait remarquer à Spinelloccio qu'il n'est pas encore l'heure de se mettre à table (ce qui l'oblige à inventer un autre prétexte). Puis, après qu'il l'a surpris avec sa femme, le contraignant à se cacher dans un coffre où il sait qu'il se trouve, il use et abuse ainsi du verbe :

« Donna, è egli otta di desinare ? »

La donna rispose : « Sì, oggimai »

Disse allora il Zeppa : « Spinelloccio è andato a desinare stamane con un suo amico

²¹ Champ du « contentement » : Stoppino « Siate contenti » ; Iulia « Mastallone, sii contento » ; Mastallone « sono contentissimo » ; Stoppino « Io ne sarò molto contento » ; etc. (*Li sei Contenti*, fin de l'acte V). « Il Zeppa fu contento » (*Déc.*) ; « Disse contentarese » (Masuccio). Champ de la paix : Iulia « in segno di pace, io ti bascio » ; Bertuccio « con la pace vi lascio » (*Li sei contenti*). « E nella miglior pace del mondo. [...] senza alcuna quistione o zuffa mai per quello insieme averne » (*Déc.*). « Loro eterna quiete e pace » ; « Quiete e pace tra essi » (Masuccio). Champ de la communauté : « Sia da qui inanzi comunanza di quanto c'è » (*Li sei contenti*) ; « Quelle ancora comunichiamo » (*Déc.*) ; « Tutt'i loro beni comunicati » (Masuccio).

²² Iulia : « E che tutti ceniamo insieme e allegramente e dopo cena treschiamo un poco ».

e ha la donna sua lasciata sola: fatti alla finestra e chiamala e di che venga a desinare con essionoi. »

Lorsque la femme de Spinelloccio arrive pour « dîner », Zeppa couche avec elle sur le coffre où se trouve son mari. Enfin, une fois que les deux amis sont convenus de partager leurs femmes, voici comment la narratrice décrit l'accord final : « Il Zeppa fu contento, e nella maggior pace del mondo desinarono insieme ». Dans *Li sei contenti* le jeu sur le dîner métaphorique est moins développé que dans la nouvelle, mais il a tout de même quelques ramifications. À la métaphore alimentaire déjà citée et amplifiée dans la pièce (« gli renderete pan per fogazza e carne per cotal carne »), on peut ajouter une remarque faite par Mastallone qui avoue aimer Cristina sans qui il « mourrait de faim » (II, 3, p. 20), et deux allusions typiques de Brunetta²³.

La substitution de types comiques aux couples de la nouvelle

De telles citations linguistiques, fonctionnant allusivement et jouant sur la complicité avec le public, sont la forme la plus fréquente des rapports qu'entretient la comédie avec l'hypotexte *Décameron*. Parfois elle prélève un personnage (c'est le cas de Calandro dans la *Calandria*), ou bien, cas plus rare, elle réemploie une intrigue. C'est aussi ce que fait *Li sei contenti* qui ne se limite pas à citer des phrases, des expressions, du lexique de la nouvelle VIII, 8 du *Décameron*, mais qui en aménage l'intrigue. Galeotto Del Carretto conserve en effet la trame de la nouvelle – avec une amplification à partir de la dernière scène de l'acte IV dont nous parlerons plus loin – en transposant les deux couples dans l'univers de la comédie, c'est-à-dire en les remplaçant par des types comiques.

Dans *Li sei contenti* il n'y a plus deux couples mais deux groupes de maîtres et de serviteurs : d'un côté Mastallone et son serviteur Graziuolo, de l'autre Iulia et sa servante Cristina. L'amitié qui liait les deux maris chez Boccace est remplacée par le mariage qui unit Mastallone et Iulia. Pour le reste, le déroulement de l'intrigue est identique dans la pièce comme dans la nouvelle. Dans le *Décameron* la crise se noue ainsi : le mari 1 couche avec la femme 2 ; le mari 2 le découvre et se venge en couchant avec la femme 1. Le dénouement est le suivant : le mari 1 accepte l'adultère de sa femme et de son ami, et propose une mise en commun. Dans *Li sei contenti* la crise se noue de la même façon : le maître couche avec la servante de la maîtresse (antécédent) ; la maîtresse le découvre et se venge en couchant avec le serviteur du maître. Le dénouement est similaire : le maître accepte l'adultère de sa femme et de son serviteur, et propose une mise en commun : « Ti do licenza che tu faccia quanto ti piace, datti pure buon tempo con Graziuolo, ch'io me l' darò con Cristina e sia da qui inanzi comunanza di quanto c'è... ».

²³ Dans I, 2 où elle tente de convaincre sa maîtresse, elle dit aimer elle aussi le « miel », et souligne que Graziuolo servira mieux Iulia « di coppa e di coltello » (p. 11). Cette métaphore, dans le *Décameron*, sert aussi à décrire le désir sexuel de Calandrino (IX, 5, 37) et dans la *Calandria* de Bibbiena, celui de Calandro (I, 7).

Cette transformation de deux serveurs en protagonistes de l'intrigue amoureuse est un coup de force brisant les barrières sociales (mais aussi des conventions théâtrales séculaires). La transgression la plus insolite – la maîtresse couchant avec le serviteur – a sans doute pour modèle d'autres nouvelles du *Décameron* où des « serveurs » deviennent l'amant de leur « patronne » : c'est le cas de Pirro (VII, 8) et de Guiscardo (IV, 1). Cette dernière nouvelle était d'ailleurs très célèbre à l'époque²⁴ et venait d'être transformée en pièce de théâtre (la *Tragedia nominata Pamphila*) par Antonio Cammelli, « Il Pistoia », qui avait envoyé son texte à Isabelle d'Este (18 juin 1499). Certains éléments de *Li sei contenti* en héritent peut-être. Cependant ce qui était sérieux et tragique chez Boccace et Pistoia (le discours sur la force de la chair et sur les qualités morales du valet) devient chez Galeotto l'objet d'un dialogue comique entre l'impudent Brunetta et sa maîtresse, la première tentant de convaincre la seconde qui s'offusque de l'amour inconvenant que lui porte son serviteur :

« Iulia : È possibil ch'egli abbia cotal pensiero e che non si misuri a porre l'amor suo e vana speranza in me, sendo egli mio servo e io sua patrona ?

Brunetta : Non sapete [...] ch'è uomo di carne e d'ossa come gli altri ?

Iulia : Non mi curo di sua carne, né de' suoi nervi, né de sue ossa e s'ha caldo rinfreschisi ne la cantina.

Br. : Oh, madonna, sangue dolce, non vi adirate con esso meco.

Iu. : Non mi corraccio teco, ma ridendo mi sdegno e sdegnandomi rido de l'ardimento di quella bestia.

Br. : Ancora potreste voi far peggio perché se ben fosse vostro servo, gli è pur bel giovane e va polito e g[alante seco]ndo il suo grado. » (I, 2, p. 11).

Graziuolo, le serviteur-amant de *Li sei contenti*, est par ailleurs délibérément présenté comme l'homologue comique de Filostrato, le serviteur-amant de la tragédie *Pamphila*. L'un comme l'autre en effet (et contrairement à Guiscardo, le modèle décaméronien avéré de Filostrato) entrent en scène préoccupés par la différence sociale qui les éloigne de la dame dont ils sont épris. Au début de l'acte II de *Pamphila*, où il apparaît pour la première fois, Filostrato évoque en même temps son amour pour sa maîtresse, sa propre infériorité sociale et les problèmes que cela lui pose :

Vergogna me assalì, desio e paura :

Vergogna, perché lei è pur patrona ;

Desio, per non so che crudel puntura ;

Paura, sol temendo che persona

Non mi vedesse, ché la invidia poi

Me arebbe mostro a dito alla Corona.

(II, v. 4-9)²⁵

²⁴ La nouvelle IV, 1 avait été traduite en latin par Leonardo Bruni, puis par Beroaldo (qui a enseigné à Milan). Voir V. BRANCA, « Un "Ius" del Bruni cancelliere : il rifacimento di una novella del Decameron (IV, 1) e la sua irradiazione europea », in *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze* (collectif), Firenze, Olschki, 1990. Elle a aussi été en partie mise en vers par le Toscan Francesco di Michele Accolti. D. Manni transcrit ces vers dans son *Istoria del Decameron di Giovanni Boccaccio*, Firenze, A. Ristori, 1742, p. 257 et suiv.

²⁵ Edition de M.P. MUSSINI SACCHI, in *Teatro del '400*, cit.

Li sei contenti s'ouvre sur un monologue de Graziuolo évoquant, avec plus de détails, des sentiments et soucis similaires :

« Io amo [...]. Mal misurata e peggio esaminata è la mia pertinace voglia. Gran disugualanza dal basso grado mio a l'alto stato di quella che tant'amo.

O che Amore [...] far mi doveva per fortuna tant'alto ch'io fossi stato uguale a lei, o far lei sì bassa che fosse stata pari a lo stato mio, ovvero non avessemi posto in tant'alti pensieri. Io ardo e non ardisco scovrirlo a quella gelata che tant'amo : di Iulia mia patrona dico. [...]

Questa canzonetta viene molto al mio proposito : *Timor e desio combattono insieme nel cuor mio*. Timor mi dice che parlando di questo amor mio con la patrona mi scaccierà da lei con severo volto o forse con danno, minacciandomi del mio presuntuoso e temerario ardire ; il desir accompagnato da qualche speranza, mi dà ardire che le scopra il concetto mio [...]. »

Mais le serviteur comique prend ensuite le contre-pied de la décision prise par le serviteur tragique. Tandis que Filostrato décide de garder « son feu caché » et invite son cœur à résister (c'est-à-dire à ne pas s'épancher) et sa langue à « retenir ses mots entre ses dents », Graziuolo réagit ainsi : « Forza è ch'io parli [...]. Orsù mia lingua, quando sarò avanti a lei non star mutola, ma parla arditamente e tu mio cuore non ti [intimor]ire [...] ».

L'adjonction de quatre personnages

L'organisme de la comédie régulière amène Galeotto à flanquer les quatre personnages initiaux de quatre autres personnages qui vont leur servir d'adjuvants. Il y a d'abord le futur couple indispensable pour arriver aux « six contents » du titre, à savoir deux types comiques de confidentes : la servante Brunetta qui conseille et guide sa maîtresse Iulia, et un parasite nommé Stoppino qui conseille et guide Mastallone²⁶. Il y a ensuite le *ragazzo* Crocetto (jeune serviteur) – adaptation romane du *puer* de la comédie antique – et un barbier nommé Maître Bertuccio dont nous allons reparler.

L'ajout des trois premiers personnages ne modifie pas fondamentalement la trame narrative transposée du *Décameron*, mais nécessite tout de même quelques aménagements : Iulia ne découvre pas directement l'adultère de son conjoint (contrairement à Zeppa), mais elle en est informée par Brunetta ; l'idée de se venger en rendant la pareille à son mari ne lui vient pas d'elle-même : elle lui est suggérée par cette même Brunetta ; Mastallone n'est pas le témoin direct de l'adultère vengeur de sa femme (contrairement à Spinelloccio), mais il l'apprend par le jeune serviteur Crocetto. Notons que les scènes auxquelles Crocetto et Zeppa assistent sont similaires : une fois que le couple illégitime s'est donné du bon temps derrière la porte close, le témoin voit la femme se recoiffer. Zeppa « trovò la donna che an-

²⁶ Ce type d'ajout n'est pas nouveau : dans la comédie humaniste *Fraudiphila* (milieu du XV^e s.), qui reprend la nouvelle VII, 7 du *Décameron*, avaient été ajoutés une servante et un serviteur conseillant l'une la femme, l'autre le mari. Cf. A. STAUBLE, *La commedia umanistica del '400*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968, p. 85.

cora non s'era compiuta di racconciare i veli in capo » (Ž10) ; Crocetto dit : « vidi [...] la patrona, tutta con i capelli rabuffati, andarsene allo specchio a racconciarsi il capo. » III, 3 p. 28²⁷.

Le quatrième personnage ajouté par Galeotto, le barbier Maître Bertuccio, étranger à l'adaptation de la nouvelle VIII, 8 du *Décameron*, apparaît pour sa part dans l'épisode greffé sur cette adaptation entre la dernière scène de l'acte IV et le pacte final. Dans les scènes précédentes, Mastallone a appris par Crocetto que sa femme le trompe avec un serviteur, mais au lieu de réagir aussitôt comme le Spinelloccio décaméronien en proposant une communauté amoureuse, il choisit de ne rien dire et de faire semblant de ne rien savoir²⁸. À partir de là *Li sei contenti* abandonne pour un temps la nouvelle VIII, 8 du *Décameron* et adapte en partie les actes IV et V de la *Cauteriarìa*, comédie humaniste de Antonio Barzizza (sans doute vers 1420-1425²⁹).

C'est à la jonction de ces deux adaptations que Del Carretto a pu s'inspirer de la nouvelle 106 de Sacchetti citée par Giorgio Padoan. L'artisan de Sacchetti sait comme Mastallone que sa femme le trompe, mais dans son intérêt (au sens économique) et pour avoir la paix il se tait jusqu'au jour où, ayant appris qu'il a eu des maîtresses, sa femme lui fait une très violente scène de ménage. Mastallone, surpris en flagrant délit d'adultère par Iulia qui ne peut cette fois tempérer sa colère, contrairement à ce que Brunetta était parvenue à obtenir d'elle à deux reprises (II, 2 et IV, 6), doit affronter une scène similaire où les imprécations sont toutefois prononcées dans une langue plus châtiée. L'adaptation éventuelle de Sacchetti 106 s'interrompt ici et commence alors celle de la *Cauteriarìa*.

Un épisode emprunté à la comédie humaniste la « Cauteriarìa »

La comédie d'Antonio Barzizza³⁰, une des comédies humanistes les plus réussies, s'inspire elle aussi fortement de l'univers du *Décameron* en mettant en scène une jeune femme insatisfaite et un prêtre libidineux qui utilisent le prétexte de

²⁷ La manière dont Brunetta a découvert les amours de Mastallone et Cristina s'inspire de loin de la découverte de Tancredi dans *Décameron* (IV 1) : « una volta fra l'altre, andando a mezzogiorno a fare i letti de le camere, senti' dritto a le cortine del letto un gran bisbiglio di due persone. Io che non sapeva di questo e' mi puosi nel cantone del letto e vidi come vostro marito sollazzava, là, con Cristina e pian piano mi parti' de la camera che non fui veduta da loro » (cf. *Déc.* IV, 1, § 16-21).

²⁸ Comme Spinelloccio, il est conscient d'avoir commis le même crime que celui qu'il vient de découvrir, et de se trouver ainsi payé de la monnaie de sa pièce, mais un argument économique (ses moyens financiers proviennent presque exclusivement de la dot de sa femme) le dissuade de réagir. Spinelloccio : « una grandissima pezza senti tal dolore, che pareva che morisse [...]. Poi, pur ripensandosi che da lui era la villania incominciata e che il Zeppa aveva ragione di far ciò che egli faceva [...] seco stesso disse di volere esser più che mai amico del Zeppa » (Ž 28-29). Mastallone : « Se parlo io scandealezo me e lei, e la vergogna sarà comune, oltra che la facultà è quasi tutta sua dote e volendo mi può lasciar nudo e crudo. Se tacerò scoppio di doglia. [...] Pure, quando ho ben pensato, trovo esser menor male il tacere e finger di non intenderlo e tanto più che, a dir il vero, ancora io le fo le fuse torte e la tratto come mi tratta [...] » (IV, 7, p. 32-33).

²⁹ S. PITALLUGA, in A. CORNAZANI, *Fraudiphila*, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1980, p. 39.

³⁰ L'auteur est le fils de Gasparino Barzizza, professeur d'humanité à Pavie. On reste donc dans une région et dans un monde que Galeotto est susceptible de bien connaître. Cf. V. PANDOLI I e

la confession pour se rencontrer. Le mari surprend le couple adultère en flagrant délit, refuse d'accorder à sa femme le pardon qu'elle implore (III, 5) et, pour la punir, l'attache sur une table et lui « cautérise » les organes génitaux (IV, 3). Le prêtre-amant qui s'était enfui revient avec des amis pour libérer sa maîtresse, attache le mari à son tour et s'appête à le châtrer. Pour se tirer d'affaire ce dernier accorde sa femme au prêtre (et la servante de sa femme aux amis du prêtre) et n'est sauvé que lorsque celle-ci, assurée de pouvoir continuer à voir son amant, intercède en sa faveur (V, 3). La pièce s'achève sur l'invitation suivante du mari : « Ed ora, vi prego, vi supplico : in segno di pace, brindiamo tutti, insieme a Scintilla, poi ceneremo tutti insieme di nuovo »³¹.

La mise en scène de la castration constitue le cœur de la « nova astuzia » annoncée dans le prologue de *Li sei contenti*. C'est la solution en effet que trouve Mastallone pour sortir de l'impasse dans laquelle il se trouve face à une Iulia qui, aveuglée par la colère, ne veut rien entendre : il va faire venir Maître Bertuccio pour que celui-ci feigne de le châtrer et obtenir de sa femme l'autorisation de continuer sa relation adultère. Del Carretto adapte la fin de la *Cauteriarìa* en la transformant en vraie scène de théâtre où tout est feint³² et où le mari n'est plus celui qui subit mais celui qui tire les ficelles, car, bien qu'il soit toujours question de le châtrer, les rôles sont inversés. Dans la comédie de Barzizza, le mari, sur le point d'être châtré tout de bon, accorde à sa femme la liberté de rester avec son amant, et celle-ci lui accorde sa grâce. Dans *Li sei contenti*, c'est la femme qui, croyant son mari sur le point d'être châtré, lui accorde la liberté de faire ce qu'il veut. Celui-ci alors met fin à la mise en scène et maître Bertuccio, sur son ordre, le délivre. De même que les rôles sont inversés, les gagnants ne sont pas les mêmes. Dans la *Cauteriarìa*, c'est la femme (bien qu'elle ait été brûlée) qui l'emporte sur son mari. Dans *Li sei contenti* en revanche, si Iulia ne perd rien, c'est finalement Mastallone qui gagne sur tous les tableaux : il garde sa maîtresse et sa femme (et l'argent de sa femme). Ainsi, dans la comédie de Del Carretto comme dans la nouvelle VIII, 8 du *Décameron*, ce sont les hommes qui sortent gagnants. Les femmes ne perdent rien mais subissent le destin que les hommes ont décidé.

Avec la scène finale où tout le monde trinque et s'appête à dîner ensemble, les deux comédies et la nouvelle se terminent de la même façon, si ce n'est que *Li sei contenti*, en citant le vocabulaire de la communauté et du « contentement » de *Décameron* VIII, 8, renvoie précisément au dénouement de la nouvelle. L'ain-

E. ARESE, *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, Milano, Lerici, 1965, p. XVI. L'ouvrage reproduit le texte latin de la *Cauteriarìa* et en fournit une traduction.

³¹ Texte latin d'origine : « Nuncec vos precor, rogo obsecroque, ut in signum pacis omnes cum Scintilla bibamus, dehinc pariter secum cenemus ».

³² Le vocabulaire insiste d'ailleurs particulièrement sur ce que l'on donne à voir et sur ce qu'il faut voir. Stoppino à Maître Bertuccio : « Ti dico, per parte di Mastallone, che *mostri di far tutte l'opre* e di adoperare tutti i tuoi ferri e stromenti per far l'efetto, ma guarda che tu non lo tocchi col coltello, né con ferro tagliente e se egli dirà che tu facci l'officio tuo, *mostra di farlo* ma tieni le mani a te. » Bertuccio : « Lasciami fare che t'ho inteso e *farò bene il gioco* » (V, 5, p. 40) Mastallone : « Orsù, mastro, *ecco mi ne le tue mani* per farmi castrare. » [...] Graziuolo : « *Eccoti apparecchiata la tavola*. » (...) Mast : « *Eccomi steso* e apparecchiato al tormento. » (...) Stoppino : « *Maestro, eccoti i legami*. » (...) Stopp : « *Eccolo legato*. » (...) Bertuccio : « *Alzateli un poco la camiscia*. » Stopp : « *Eccola alzata* », etc. (V, 6, p. 40-42)

plification est achevée et Galeotto est revenu à la trame constituant l'architecture première de sa pièce.

Greffe de quelques scènes d'anthologie du théâtre de Plaute

Que ce soit cette architecture principale ou son annexe, toutes deux viennent du monde de la nouvelle³³. Qu'en est-il alors du modèle classique ? Se réduit-il à la typisation superficielle des personnages précédemment évoquée ou bien est-il plus prégnant ? C'est ce que nous allons évaluer, en commençant par étudier de plus près certains de ces personnages.

Nous laisserons de côté ceux qui proviennent visiblement de la littérature romane – tels Maître Bertuccio et Brunetta – ainsi que le serviteur Graziuolo, étrange création de Del Carretto, personnage à mi-chemin entre le serviteur bourgeois et le petit courtisan : c'est une sorte de « sénéchal » élégant, un « tagliator di tavola » (V, 2 p. 38) habillé d'une cape, de chausses et d'un couvre-chef, portant la barbe et l'épée, et qui parle d'amour, sinon en paraphrasant directement Pétrarque, du moins à la manière pétrarquaisante³⁴. Pour les autres, notamment Mastallone, son épouse Iulia, et la servante Cristina, chez qui nous avons reconnu les rôles de Spinellocchio, Zeppa et la femme de ce dernier, précisons que Galeotto Del Carretto était libre de les caractériser comme il l'entendait car, comme le faisait remarquer Mario Baratto, la nouvelle VIII, 8 présente un « schématisme rapide », « la labile vita narrativa dei personaggi è in una sorta di maschera che uguaglia rapidamente tutti i sentimenti »³⁵.

Iulia est un personnage hybride. La complicité féminine qui la lie à sa servante Brunetta, et dont Graziuolo fait les frais quand les deux femmes qui connaissent l'objet de son amour le « soumettent à la question » pour se moquer de lui (I, 3), relève plutôt de l'univers de la nouvelle. Par la suite, cependant, tout en se disant « tenera giovenetta » (IV, 9) Iulia se comporte franchement en matrone : la scène qu'elle fait à son mari au moment où elle le surprend en flagrant délit d'adultère est du même type que celles que les matrones font à leurs maris dans *Les Ménechmes* (IV, 2 et V, 1), et notamment dans la version vulgarisée de la pièce circulant

³³ Plusieurs nouvelles et fabliaux narrent des histoires d'adultères à l'issue desquelles on punit le coupable en le châtrant. C'est un prêtre qui est puni de la sorte dans Sacchetti 25 et le fabliau *De comebert*, et un moine dans Sercambi 111. Dans Sacchetti 84, un simple citoyen manque de subir le même sort, mais il parvient à s'enfuir.

³⁴ Graziuolo « riprese la spada e la cappa con la beretta » III, 2, p. 28.

Stoppino à G. : « Molto mi pari polito e galante e con calze e con barba [...] » IV, 8, p. 33.

Pour la langue pétrarquaisante voir notamment son premier monologue I, 1, p. 9-10 et les notes de M.L. Doglio p. 46. Si l'on songe que Del Carretto est lui-même un poète pétrarquaisant, le personnage de Graziuolo est d'autant plus étrange.

³⁵ M. BARATTO, *Realtà e stile nel « Decameron »*, Vicenza, Neri Pozza, 1970, p. 393 et 395. « Masque » et « schématisme » : la nouvelle se prêtait donc particulièrement à une exploitation dramatique.

à l'époque, où la colère de la matrone est beaucoup plus développée que dans l'original³⁶, ou bien dans la *Comédie de l'âne* par exemple³⁷.

Malgré son nom moderne, d'ailleurs exploité par Iulia dans la série d'invectives qu'elle lui adresse lors de la scène citée ci-dessus (de *Mastallone* à *Mals-tallone*, « mauvais étalon »), le mari emprunte l'essentiel de ses traits à la comédie classique. C'est un homme avare ne cédant aux demandes de cadeaux de sa maîtresse que sous la menace – il s'y résout pour la faire revenir au service de sa femme dont il craint les foudres – et réglant sa conduite de façon à ne pas perdre le bénéfice de la dot de cette dernière. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il est obsédé par la paix de son ménage.

Face à lui Cristina, tout en étant présentée comme une « ancilla » dans la liste des personnages (ce qu'elle est pour Iulia), est le type même de la courtisane (*meretrix*) : très attentive à son profit, elle n'accorde ses faveurs à Mastallone qu'à la condition d'être rémunérée (III, 1).

Stoppino enfin, présenté d'emblée comme « parasite », est un personnage type de la comédie latine, bien que son nom ne vienne pas plus que celui de Mastallone ou d'autres du théâtre classique³⁸. Cependant, forgé sur *stoppare*, comme le personnage le révèle lui-même dans une série de jeux de mots équivoques³⁹, et signifiant de ce fait « petite étoupe », ce diminutif dénomiatif fait penser à un diminutif dénomiatif de la comédie antique renvoyant lui aussi à un ensemble filamenteux et servant à désigner un personnage à la fonction sociale identique : le *Peniculus* des *Ménechmes* (*peniculus* est le diminutif de *penis*, mot désignant d'abord la queue d'un quadrupède, et la petite touffe de poils au bout de cette queue, et par suite un plumeau ou une brosse). On remarquera que la scène où le parasite explique la signification de son nom figure déjà dans les *Ménechmes* où elle occupe une place de choix au début du premier acte. Le changement de référent, du domaine de la gourmandise (chez Plaute) au domaine sexuel, peut trouver son origine dans le sens anatomique de *peniculus* et s'expliquer par la fonction comique de Stoppino qui s'intéresse moins à la nourriture qu'à une femme, Brunetta, dont la satisfaction sexuelle permet qu'il y ait « sei contenti ».

Une autre scène de la pièce de Galeotto s'inspire sans doute aussi de cette comédie de Plaute : il s'agit de l'épisode où Mastallone envoie Stoppino frapper à la porte de sa maîtresse pour lui offrir des effets féminins visant à l'amadouer (III, 1). Un épisode similaire existait dans le premier acte des *Ménechmes* (sc. 2 et 3) repris ici avec quelques variations. Les effets ont changé en fonction des habitu-

³⁶ Le vulgarisateur (peut-être Battista Guarino) intervient sur le texte édité dans *Teatro del Quattrocento, Le corti padane*, cit., en accentuant entre autres la présence sur scène de la matrone et son agressivité. Cf. p. 84.

³⁷ Le collage Plaute-Boccace revient notamment dans la *Calandria* de Bibbiena (1513).

³⁸ M.L. Doglio fait remarquer que les noms des personnages principaux montrent, comme d'autres éléments, « une divergence par rapport au théâtre classique et humaniste » (*Li sei contenti*, p. X).

³⁹ « Chi è meglio maestro di me per saldar le rotture ? Ben si può dar vanto ch'aver grande industria è destrezza. Per questo il mio proprio nome mi sta bene e mi si confà, che Stoppino sono per stoppar ogni piaga di discordia e d'inimicizia. E tutti i forami so stoppare se non quello di colei ch'io, Stoppino, vorrei stoppare non con stoppa, né con canape, ma co' l'ingegno con che si suol stoppare ogni buco che ha di bisogno che sia stoppato » (IV, 2, p. 30).

des vestimentaires (une mante pour l'Antiquité, une coiffe et une gorgerette pour la Renaissance), et le rôle du parasite s'est accru (après avoir frappé à la porte de la femme, Peniculus se limite à assister à la remise du cadeau, tandis que Stoppino se substitue à Mastallone qui attend dans un coin le résultat de l'entremise), mais dans les deux cas la fin et les moyens sont identiques (il s'agit de (re)gagner les faveurs d'une maîtresse encline à fermer sa porte à un amant avare en lui offrant les effets qu'elle demande), dans les deux cas l'entreprise est couronnée par un dîner.

Les *Ménechmes* apparaissent donc comme une source probable de *Li sei contenti*, ce que vient enfin confirmer le discours du Prologue de la comédie italienne qui cite deux fois celui de la comédie latine. Ces citations, apparaissant dans un ordre inversé par rapport à l'original, consistent en un jeu de mots sur l'organe censé « apporter » la comédie (avec une petite variation due à l'amplification de Galeotto qui parle des épaules et des bras là où Plaute ne parlait que des mains) et en un vœu de prospérité au moyen duquel le Prologue salue les spectateurs. Le Prologue des *Ménechmes* commençait ainsi :

Salutem primum iam a principio propitiam
Mihi atque uobis, spectatores, nuntio.
Apporto uobis Plautum lingua, non manu;
Quaeso ut benignis accipiat auribus.
Nunc argumentum accipite atque animum aduertite⁴⁰.
(v. 1-5)

Tandis que le Prologue de *Li sei contenti* commence de cette façon :

« Spettatori, [...] vi porto non con le spalle, né con le braccia, ma con la lingua, questa non manco istoria che favola. E perché è antico di noi costume nel principio del narrare salutare gli ascoltanti con qualche salutifero avvenimento, il quale sia da la più parte de le persone desiderato, vi vorrei augurare la santa pace [...]. Orsù, non più riso e senza strepito e silenzio, se'l vi piace e se non, e ascoltate talché l'argomento vi sottentri più leggermente⁴¹. »

Au moment où son Prologue s'apprête à formuler son vœu de prospérité, Del Carretto revendique d'ailleurs un modèle antique (« è antico di noi costume »)⁴². Ce

⁴⁰ « Tout d'abord, spectateurs, Salut et Prospérité à moi et à vous : c'est par là que débute mon message. Je vous apporte Plaute, non dans ma main, mais sur ma langue ; soyez assez bons pour l'accueillir d'une oreille favorable. Et maintenant écoutez le sujet, et faites bien attention » (traduction A. Emout, Paris, Les Belles Lettres, 1963).

⁴¹ « Spectateurs, [...] ce n'est ni sur mon dos ni dans mes bras, mais sur ma langue que je vous apporte cette histoire qui est aussi une fable. Comme nous avons pour antique coutume, au début du récit, de saluer l'auditoire en faisant le vœu d'un événement salutaire que la plupart désirent, je voudrais vous souhaiter la sainte paix [...]. Finis les rires et le vacarme ; silence, que cela vous plaise ou non. Écoutez de sorte que l'argument pénètre plus facilement en vous. » M. L. Doglio interprète « sottentrare » comme « subentrare, succedere ». Je pense que Galeotto exploite ici l'ambivalence comique du mot « argomento » – à la fois argument et clystème – et que « sottentrare » signifie littéralement « entrer par-dessous », d'où ma traduction.

⁴² Seuls les Prologues de Plaute souhaitent salut et santé aux spectateurs des comédies : outre celui des *Ménechmes*, c'est le cas par exemple de ceux de deux comédies souvent jouées à la fin du

modèle revendiqué est cependant moins prégnant que le modèle roman puisqu'il se limite, on l'a vu, à ce qu'on pourrait appeler quelques scènes d'anthologie : le monologue de Peniculus en ouverture des *Ménechmes* ; le cadeau vestimentaire à la maîtresse et la colère de la matrone face au flagrant délit d'adultère de son mari (revenant également dans la *Comédie de l'âne*) ; les jeux de mots et les vœux récurrents des prologues. Des scènes que notre auteur n'a peut-être pas vues directement mais dont il ne peut pas ne pas avoir entendu parler à Ferrare, Milan ou Mantoue, c'est-à-dire dans cette grande région septentrionale où il vit, travaille et circule et où *Les Ménechmes* ont été la pièce de Plaute la plus jouée à la fin du XV^e siècle⁴³.

La comédie *Li sei contenti* est donc composée principalement d'éléments issus de la nouvelle médiévale – source directe en ce qui concerne la nouvelle VIII, 8 du *Décameron*, source indirecte pour l'épisode de la punition par castration déjà exploité dans la comédie humaniste *La Cauteraria* – qui lui fournissent sa trame dramatique et son dénouement. La comédie antique se limite pour sa part à fournir ses types comiques – certains plus convenus que d'autres – et de rares situations ou jeux de mots anthologiques provenant du théâtre de Plaute, des célèbres *Ménechmes* en particulier. C'est une composition qui accorde aux deux matériaux constitutifs de la comédie italienne une importance et une fonction différentes de celles qui deviennent le modèle dans les vingt premières années du XVI^e siècle, Galeotto Del Carretto greffant Plaute sur Boccace là où l'Arioste et Bibbiena greffent la nouvelle sur la comédie antique. Cette synthèse où domine la nouvelle est caractéristique des expériences dramatiques de la fin du XV^e siècle, mais elle présente une différence majeure tenant selon nous à l'utilisation fortement structurante des types comiques. Ce qui modernise la comédie de Del Carretto et produit son originalité (la rupture des barrières sociales) est le remplacement

XV^e s. dans l'Italie septentrionale, la *Comédie de l'âne* (au moins 3 représentations) et le *Carthaginois* (au moins 4 représentations).

⁴³ La première représentation de la pièce, inconnue au Moyen Âge, aurait eu lieu à Ferrare en janvier 1486. Elle est reprise dans cette même ville en février 1491, en mai 1493, deux fois en février 1501, en février 1503. Elle est jouée à Milan en 1493 et à Mantoue en 1502. Cf. I. Menecchini di Plauto: *volgarizzamenti rinascimentali*, a cura di M. L. Uberti, Ravenna, Longo, 1985, *Introduzione*, p. 7-11.

On n'a aucune information indiquant que G. Del Carretto ait vu *Les Ménechmes* : ni les informations réunies il y a un siècle par G. Manacorda, ni la correspondance entre Galeotto et Isabelle d'Este ne mentionnent un tel spectacle ou la présence avérée de notre auteur dans les villes où ont lieu les représentations aux dates auxquelles elles ont lieu. Cependant, étant un courtisan des Sforza à l'époque, Galeotto a pu voir les représentations données à Ferrare en 1491 pour le mariage d'Anna Visconti Sforza et d'Alphonse I^{er}, et en 1493 en l'honneur de Ludovic Sforza Le More et de son épouse Béatrice d'Este, ou bien celle donnée à Milan la même année par les comédiens ferrariens ayant accompagné Hercule I^{er} d'Este dans la visite que celui-ci faisait à son gendre. Au service des deux filles d'Hercule I^{er} – Isabelle (qui a assisté notamment au spectacle de 1491) et Béatrice – tel qu'il le dit lui-même dans sa lettre à Isabelle du 27 janvier 1497, et lié au groupe d'artistes de l'entourage de cette dernière à Mantoue, il a pu au moins entendre parler de la pièce de Plaute, à défaut de la voir représenter ou même d'en lire le texte. Cf. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* [1891], Roma, Bardi, 1966 ; M. L. UBERTI, *op. cit.* ; M. REGOLI-RUSSO *Teatro dei Gonzaga al tempo di Isabella d'Este*, New-York, Peter Lang, 1997 ; G. DAVICO-BONICO, *Il teatro italiano...*, p. X.

des couples boccaciens par des duos de types comiques : maître et serviteur, maîtresse et servante. Ainsi la nouvelle s'efface et naît une véritable comédie dont les faiblesses ne diminuent pas l'intérêt, d'autant que les enjeux de Del Carretto ne sont pas comparables à ceux de Bibbiena, de l'Arioste ou de Machiavel. Fournisseur proluxe de produits culturels destinés principalement à Isabelle d'Este, il s'est nourri des diverses expériences de son temps (*La Cauteriarìa* et *Pamphila* entre autres, et les représentations d'un Plaute vulgarisé) pour tenter de créer une œuvre comique répondant aux goûts du jour. Cette œuvre, d'ailleurs, n'est peut-être pas toujours passée inaperçue, puisqu'elle pourrait avoir été la source directe de Ruzante pour les cinq « contents » du final de sa *Betia* (vers 1524-1525)⁴⁴.

ANNE ROBIN
(Université Lille 3*)

* Courriel : <anne.jeanne.robin@wanadoo.fr>

⁴⁴ Suggestion de Ludovico Zorzi dans ses « Note alla *Betia* », in RUZANTE, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1967, p. 1360, n. 356.