

LA COMÉDIE ET L'ÉTRANGER (ANTIQUITÉ - XX^e SIÈCLE)

Actes du colloque organisé les 17 et 18 octobre 2019
à l'Université d'Avignon
par Florence Bistagne et Jean-Claude Ternaux,
réunis par Jean-Claude Ternaux



AVIGNON UNIVERSITÉ

Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

Collection Theatrum Mundi

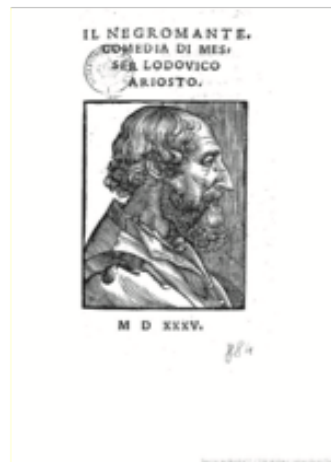


Illustration de couverture : *Le Petit Parisien, journal des écoliers et des écolières*, 3 mai 1902.

Dépôt légal : décembre 2020
I.S.S.N. : 1162 – 7638

Imprimerie SUDLABO : 04 90 80 60 05

« PRO BONO MALUM » : LE NÉGROMANT VENU D'AILLEURS



*Si ad alto il negromante batte l'ale,
Ch'a tanta altezza a pena aquila sale.*

A Ferrare qui reste dans le cœur

L'Arioste est l'auteur d'une constellation de comédies qu'il écrit et réécrit dans la dernière partie de son existence visant non seulement le succès à la Cour des Este¹, mais pour une raison plus profonde et intime, son désir de refonder le genre comique, de le rendre plus moderne, plus ancré au réel, à la « *realità effettuale* »². Il faut donc avant tout souligner sa place capitale en tant qu'auteur de théâtre – et non seulement

¹ Il les envoie aussi « à l'étranger », il fait parvenir son *Negromante* revu au Pape qui se garde bien de mettre en scène une pièce émaillée de critiques au pouvoir politique et religieux ; aux Gonzague qui refusent aussi de mettre en scène des comédies en vers. Sur les comédies de l'Arioste, voir E. Bottasso, « Le Commedie dell'Ariosto nel teatro francese del Cinquecento », *Giornale storico della letteratura italiana*, 28 (1951), pp. 52-80 ; L. Ariosto, *Commedie*, édition par Cesare Segre, Turin, Einaudi ("Classici Ricciardi", 28), 1976 ; L. Ariosto, *Le Commedie*, éd. Andrea Gareffi, Turin, UTET, 2007 ; L. Ariosto, *Tutte le Commedie*, édition par Luigina Stefani, Perugia, Morlacchi editore, 2014 ; F. Sberlati, « I servi e l'"asina". Figure del teatro ariostesco », *Rivista di letteratura italiana*, 32/1, 2014, p. 31-53.

² Voir le beau livre récent de I. Campeggiani, *L'ultimo Ariosto. Dalle « Satire » ai « Frammenti autografi »*, Pise, Edizioni della Normale, 2018.

de la magnifique *tela* de l'*Orlando Furioso* - en tant que genre et en tant que langage dramatique. La réélaboration de ses comédies, qui court parallèle à la révision de l'*Orlando furioso*, est très importante, les variantes de la *Cassaria* par exemple ajoutent une dimension religieuse absente dans sa première version³ qui rend compte de l'évolution de la pensée de l'Arioste, de « l'*ultimo Ariosto* » où la Fortune est remplacée par Dieu et que l'on retrouve aussi dans le *Negromante* où le thème de la Fortune est repensé. La Fortune n'aide sûrement pas les audacieux et notamment le « *baro* » (le tricheur, le *trickster*) Iachelino (Temolo, le personnage le plus lucide le définit ainsi) qui, de trompeur devient trompé, et doit, notamment dans la seconde version, honteusement s'enfuir, seul, pour éviter d'être pendu.

L'Arioste ajoute dans la seconde version de la pièce, commencée en 1509, achevée en 1520⁴, trois nouvelles scènes dans lesquelles il retient sur la scène le personnage central, le Négromant, afin de démontrer l'inutile et arrogante illusion de l'homme convaincu de pouvoir saisir la Fortune (*Negromante*, II, 5, vv. 2090-93), mais aussi sa vaine illusion de pouvoir dominer le réel et de régir son destin. Ce qui frappe c'est que, même après que les supercheries du faux magicien ont été dévoilées, une atmosphère de fatalisme plane sur ce texte qui est foncièrement ambigu⁵, tout comme reste ambigu le rapport de son traducteur Jean de la Taille avec la « Nécromantie » qui sous-tend son œuvre peuplée de Pythonisses, de Nécromanciens et de devins et sur lequel nous reviendrons⁶.

La frontière entre le bien et le mal reste toujours indéfinie chez l'Arioste. Le dernier Arioste est un Arioste désenchanté, ironiquement désenchanté, désabusé, qui, dans ses *Cinque canti*, exprime tout son ressentiment envers ses maîtres (Segre parle de *ferita*, de blessure)⁷ et évoque la crise politique en acte par l'emploi des icônes que les Este utilisaient pour auto-célébrer leur pouvoir dans une sorte de renversement secret sous-tendu d'une critique corrosive. *Pro bono malum* est sa devise. Lodovico prend tristement acte de la perte des valeurs que l'humanisme avait conquises

³ Il y évoque Dieu et la parabole de l'enfant prodigue ; Volpino est, dans ce texte, une sorte de Tartuffe *ante litteram* qui fait recours à un langage religieux hyperbolique pour mieux tromper les autres, une solution comique aux objectifs évidents. Voir I. Campeggiani, *op. cit.*, *passim* et A. Casadei, *Una nuova edizione della Cassaria in versi*, *Italianistica*, 35/1, 2006, p. 209-210.

⁴ Nous avons utilisé l'édition vénitienne de Zoppino (Z) : IL NEGROMANTE. / COMEDIA DI MES- / SER LODOVICO ARIOSTO. / (Portrait du Poète) / MDXXXV; *explicit* (fol. 35r); In Vinegia per Nicolo d'Ari- / stotele detto Zoppino. / M.D.XXXV. Sur les différents exemplaires conservés voir : http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext?fn=10&i=2581. Voir le Catalogue des éditions de Zoppino in L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Manziana, Vecchiarelli, 2011, n. 339, p. 278 (cité comme Baldacchini, *Annali*).

⁵ Voir I. Campeggiani, *op. cit.*, p. 318 et G. Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1980 e *Id.*, *Ariosto*, Rome, Bulzoni, 2008.

⁶ Sur cet aspect voir F. Lecercle, *Le Retour du mort. Débats sur la sorcière d'Endor et l'apparition de Samuel*, Genève, Droz, coll. « Les Seuils de la modernité », 2011.

⁷ Cf. Ariosto, *Satire*, éd. C. Segre, Turin, Einaudi, 1987, p. VII.

(le prologue du *Négromant* naît sous le signe d'Orphée et évoque la dialectique *humanitas/feritas*, un thème qui sera repris dans ses *Satire*⁸), de l'existence d'un gouffre moral et il s'identifie – *pro bono malum* – au juste persécuté qui doit se défendre des ennemis, des serpents du célèbre emblème de son imprimeur de' Rossi⁹.



Le rire du *Negromante* est un rire noir amer, un rire irrégulier, typique de la Renaissance ferraraise, irrégulière et inquiétante, étrangère elle aussi à la *doxa* de la Renaissance souriante et printanière de Sandro Botticelli¹⁰. Un rire à la Dosso Dossi¹¹.

⁸ N. Campanini, « Primo prologo al *Negromante* (1520) », in *Ludovico Ariosto nei prologhi delle sue commedie. Studio storico e critico*, Bologna, 1891, p. 113-148.

⁹ Sur la marque de l'imprimeur ferrarais de' Rossi, voir R. Gorris Camos, « *Cominus-Eminus* : les pages de titre des imprimeurs-libraires ferrarais », in *La Page de titre à la Renaissance. Treize études suivies de 54 pages de titres commentées et d'un lexique des termes relatifs à la page de titre*, J.-F. Gilmont et A. Vanautgaerden éd., « *Nugae humanisticae sub signo Erasmi* » n. 6, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 95-153. Sur l'*impresa* des abeilles et des serpents, voir : R. Ceseranl, « L'*impresa* delle api e dei serpenti », *Modern Language Notes*, 102, 1988, p. 172-186. Sur la devise voir : A. Casadei, « Il "*Pro bono malum*" ariostesco e la Bibbia », *Giornale storico della letteratura italiana*, 173, 1996, p. 566-68 repris in *Id.*, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico cavalleresco nel Rinascimento*, Milan, 1997.

¹⁰ Sur cet humanisme « irrégulier » voir notre « Un humanisme "irrégulier" : le défi des humanistes ferrarais », in *L'humanisme à l'épreuve de l'Europe (XV^e-XVI^e siècle)*, Actes du Colloque organisé par Denis Crouzet, Elisabeth Crouzet-Pavan, Philippe Desan et Clémence Revest, Paris, Sorbonne, 26-27 janvier 2018. Voir aussi notre « Malinconie botticelliane : de la réflexion de Eugenio Garin aux réflexions contemporaines sur l'humanisme tragique » in *Renaissances. Mots et usages d'une catégorie historiographique*, Paris-Nanterre, 13-14 mai 2019, V. Ferrer et J.-L. Fournel dir.

¹¹ Sur Dosso Dossi, voir V. Farinella, *Dipingere farfalle. Giove, Mercurio e la Virtù di Dosso Dossi : un elogio dell'otium e della pittura per Alfonso I d'Este*, Firenze, Polistampa, 2007 repris in *Id.*, *Alfonso d'Este. Le immagini e il potere*, Milano, 2014. Voir aussi Dosso Dossi.

Une tradition qui a pourtant fait du *serio ludere* l'une de ses connotations principales, dans la lignée d'Alberti qui est d'ailleurs l'une des sources du *Negromante*¹². Alberti, comme Érasme, cite comme exemple de folie humaine la croyance dans les « magiche sciocchezze » et met en ridicule la naïveté des hommes prêts à croire à tout (Camillo Pocosale est un nom parlant comme le Fessenio de la *Calandria*, autre référence intertextuelle de l'Arioste), mais surtout la fragilité de la raison humaine.

La Lena est une pièce amère et mélancolique, l'histoire d'une femme qui veut se délivrer de sa condition de femme exploitée et humiliée (sœur jumelle de la vieille courtisane de Du Bellay¹³). L'importance de la condition féminine pour le dernier Arioste est connue (cf. le *Proemio* des femmes, canto XXXVII), mais s'il semble éprouver une certaine sympathie pour les perdants (Contini parle toutefois de « *scherno senza caritas* »), il reste que ses comédies, du *Negromante* à *La Lena*, exorcisent la peur de l'autre, de celui qui est différent, de l'étranger, dans notre cas, du *Negromante* qui est un juif venu d'Espagne et qui aime se présenter, selon les *topoi* de la tradition charlatanesque, comme Grec ou Egyptien¹⁴.

Le texte souligne d'ailleurs souvent « son estranèité¹⁵ » et son vagabondage qui est celui d'« un pover forestier », un « *Spagnuol dotto* » (IV, 2, v. 1409), membre de l'extravagante communauté des charlatans qui vont par-ci par-là comme

Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio a cura di Vincenzo Farinella, con Lia Camerlengo e Francesca de Gramatica, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014.

¹² Cf. l'éd. L. Stefani, éd. cit., p. 73, mais l'Arioste utilise aussi le *Vaticinium* de Alberti, *ibid.*, p. 78.

¹³ LA LENA. CO-/MEDIA DI MESSER/LODOVICO ARIOSTO. [portrait de l'auteur]/MDXXXV// D8v^o: In Vinegia Per Nicolo d'Ari/stotile detto Zoppino./ MDXXXV. Cf. BALDACCHINI, Annali, mn. 338, p. 278. Cf. ARIOSTO, *La Lena ou l'entremetteuse*, traduction de Cécile Berger et Jean-François Lattarico, Allia, Paris, 1999. Voir sur la *Lena*, A. Gareffi, « *La Lena*, commedia ad orologeria », in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, 2011, p. 227-237. Sur le personnage de la vieille courtisane chez Du Bellay, voir l'édition de Loris Petris des *Divers Jeux rustiques*, in *Œuvres complètes*, IV, Paris, Champion, sous presse et ID., *Je les veux à l'italienne*: Joachim Du Bellay et ses modèles italiens dans les *Divers Jeux rustiques*, in *"Le Cygne". Du Bellay et l'Italie*, Actes des Colloques de Vérone, DUBI I-III, réunis par Rosanna Gorris Camos et Daniele Speziari, Vérone, « Sidera », Gruppo di studio sul Cinquecento francese, 2020.

¹⁴ La Taille traduit dans sa version : « Il est vraiment Juif, et de la race de ceux qui furent chassés de la Castille », voir L. Ariosto, *Le Négromant*, texte édité et présenté par Fr. Rigolot, in *La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, Théâtre français de la Renaissance*, Première Série, vol. 9 (1566-1573), Florence-Paris, Olschki-PUF, 1997, p. 127-207 : p. 168, l. 469. Sur le personnage du charlatan, voir la Thèse de Matteo Leta, *Mages, alchimistes et charlatans dans la littérature de la Renaissance*, sous la direction du Professeur Frank Les-tringant (Sorbonne-Université) et du Professeur Nuccio Ordine (Università libera della Calabria), Paris, Sorbonne-Université, octobre 2019.

¹⁵ Voir « *L'Estranèité* », *Studi di Letteratura francese*, numéro dirigé par Matteo Majorano, Florence, Olschki, XXIV, 1999.

« *Cingheri* » (II, 3, v. 658), gitans (que La Taille traduit « comme *sangliers* »...¹⁶), et de la prostituée exploitée, mais fière et orgueilleuse de son rôle. Lena est mise en ridicule, comme Iachelino, mais elle ne peut pas toutefois être exclue de la société, bannie, comme le Négromant, car elle incarne la répétitivité et le malheur d'une condition sordide. Tout ce qui reste en dehors de la Cour est pour l'Arioste, autre, connoté d'une certaine vulgarité de langage, de ce « *parlato* » qui connote ses *Satire*, de vices, notamment d'une excessive sensualité qui apparaît dans le langage, les jeux de mots qui mettent à rude épreuve le traducteur qui les exorcise, les atténue (« *porca* » devient « vilaine » ; « *impotenzia* » devient « indisposition » pour impotence) mais dont, par le miracle du théâtre, on entrevoit l'humanité, la solitude, l'exclusion, l'« *estranéité* ».

Le Négromante qui deviendra, dans son enième voyage, cette fois à l'étranger, le Négromant¹⁷ de Jean de la Taille (1572) est un personnage « étranger » par excellence, étrange et inquiétant par sa tenue noire ou rouge¹⁸, mais toujours spectaculaire, presque luxueuse, exotique, un masque utile à tromper les gens (comme celle des médecins, selon une tradition bien vivante de Rabelais à Montaigne).

Il devient la brillante incarnation de la figure ambiguë du charlatan, souvent acteur ou « dangereux » sorcier, médecin des pauvres ou vendeur de remèdes, de plantes et de simples, dans la littérature italienne et française du XVI^e siècle. Son savoir oscille dans la pièce, dans une confusion savamment entretenue entre différentes disciplines « magiques », entassées pêle-mêle par l'Arioste, qui connaissait bien la différence entre Magie et Astrologie, Alchimie et Médecine, mais qu'il confond et mélange délibérément pour mettre en doute le fondement et surtout la fragilité de l'homme qui, bien que doué de « raison et oraison », est non seulement incapable de modifier son destin, mais il est fragile et victime de ses propres illusions (OF, XXXV, 85). La confusion est évidente dans la définition des savoirs du Négromante qui est d'abord « *fisico* » pour devenir ensuite « *astrologo* », dans la deuxième version où la définition est sous-tendue des échos de la polémique anti-astrologique :

¹⁶ Sur la traduction du Négromant par La Taille et ses aspects linguistiques, voir R. Benedettini, « Il Négromante de l'Arioste traduit par Jean de La Taille », *Italique. Poésie italienne de la Renaissance, Revue de la Fondation Barbier-Mueller*, Genève, Droz, vol. XIII, 2010, p. 81-104 et l'éd. Rigolot, éd. cit.

¹⁷ LE NEGROMANT, / COMEDIE DE M. LOUIS / ARIOSTE, NOUVELLEMENT MISE / en François, par Iehan de la / Taille de Bondaroy, in La Famine, ou les / GABEONITES, / Tragedie prise de la Bible, et / suivant celle de Saül. / Ensemble plusieurs autres Oeuvres poétiques, de / IEHAN DE LA TAILLE de Bondaroy gentil- / homme du pays de Beauce, & de feu Iaqués de la / Taille son frere, desquels oeuvres l'ordre se void en la / prochaine page. / (marque éditoriale : arbre avec devise en grec) / A PARIS. / Par Federic Morel Imprimeur du Roy. / M.D.LXXIII. / Avec Privilege dudit Seigneur (BnF, Rés. Y² 1818-1822). Voir l'édition par F. Rigolot, J. de La Taille, *Le Négromant*, texte édité et présenté par F. Rigolot, in *La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. cit., p. 127-207.

¹⁸ Cf. M. Leta, « L'apparence du charlatan », in *Mages, alchimistes et charlatans*, op. cit., p. 80-108.

N 1 FISICO negromante

N 2 ASTROLOGO

LT Le Physicien ou Negromant.

Nibbio son serviteur résume ses prétendues compétences dans une liste paradigmatique :

*Faccia professione di Filosofo,
D'alchimista, di Medico, di Astrologo,
Di Mago¹⁹, & di scongiurator' de spiriti ;
E sa di queste, e de l'altre scientie
(Benche si faccia nominar il Fisico)
Che sa l'Asino, el Bue di sonar gli organi:
Ma con un viso, piu di un' marmo immobile
Ciancia, e menzogna, e non con altr'industria
Aggira, & avvulpa il capo, a gl'huomeni*

(II, 2, vv. 647-655 ; Z. f. 13 r.)

Dans la scène I, 3, 393-394 où il est question de « *porre in un cadavere uno spiro* » (cf. le Ruffo de la *Calandria*, II, 3 qui lui aussi prétend se servir d'un esprit, « *spirito* »), il évoque une panoplie d'objets et de substances nécessaires aux pratiques magiques de l'apprenti sorcier : cadavre, veau noir, robes sacrées (« *manipoli, stola, camice amitto* », des vêtements liturgiques, sacerdotaux évoquant l'ironie anticléricale de l'Arioste), pentacle (étoile à cinq pointes), vaisseaux d'argent, plantes, « *erbe varie* », « *vari gummi* » (substances résineuses).

Le Négromant est un Magicien (II, 1) qui sait faire reluire la nuit et obscurcir le jour, « *la terra muovere* » (v. 536), rendre invisible et se rendre invisible (v. 545), transformer les hommes et les femmes en animaux (v.546 sq.) ; « *far miracoli* » (v. 637), convoquer les esprits, dans une sorte de délire d'omnipotence qui annule, par la démesure, par l'ironie de l'Arioste, son pouvoir. Ce ne sont, selon l'Arioste, que « *favole* » (v. 542, v. 765...²⁰).

¹⁹ Le mot « *Mago* » revient au moins trois fois. Sur la magie chez l'Arioste, voir M. Urbaniak, « La Magia del Furioso », in *Galassia Ariosto*, <http://galassiaariosto.sns.it/percorsi/magia-furioso> ; D. Verardi, « Ludovico Ariosto e le "magiche sciocchezze". Incanto e disincanto dell'astrologia nel Rinascimento », in « *Al suon de mormoranti carmi.* » *Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, a cura di Tancredi Artico, Angelo Chiarelli, Manzianna, Vecchiarelli, 2019, p. 21-41.

²⁰ Le mot « *favole* » revient comme un refrain dans le texte du *Negromante* (Z., ff. 6, 18, 21, 29, 51). On trouve la même ironie dans la *Vaccaria* de Ruzante, II, 4, 116-124 : « *Che mestiero è quello ?* », « *spiritario, cataorario, tresorario* », où la déformation des mots engendre le comique. Voir aussi la *Calandria*, III, 15 : « *Bisogna accozzare stelle, parole, acque, erbe, pietre* ». Dans ces textes le discours magique reste toujours très général, loin de l'érudition et de la précision des références par ex. de Le Loyer dans *Le muet insensé*. Voir l'édition par Anna Bettoni et D. Gentili, in *La Comédie à l'époque d'Henri III (1576-1578)*, « Théâtre français de la Renaissance », Florence, Olschki, II, 7, p. 36-163.

La littérature comique et l'univers de la nouvelle sont les lieux paradigmatiques où éclate un conflit évident entre les institutions sociales et ces irréguliers, souvent étrangers, vagabonds, comédiens, magiciens de tout bord. Face à une orthodoxie qui resserre ses rangs (Temolo le soupçonne d'hérésie, II, 2, v. 643), ces personnages élaborent et cristallisent dans les textes littéraires, mais aussi souvent dans la réalité historique et sociale, des positions et une parole dissidentes. *Fictions du diable*, ces textes condensent des théories chères aux démonologues, comme Pierre de Lancre²¹ et Pierre Le Loyer²², mais en même temps la fiction littéraire alimente de façon inattendue les traités de démonologie dans une sorte de contamination réciproque (cf. par exemple Delrio qui cite Médée dans les procès-verbaux des témoignages des sorcières ou De Lancre qui utilise la *Jérusalem délivrée* du Tasse pour évoquer le sabbat des sorcières du Labourd²³).

L'on voit donc une constellation de comédies italiennes, comme *Le Negromante* ou comme *I morti vivi* de Sforza degli Oddi²⁴ et *Lo Astrologo* de Della Porta²⁵, « *negromantisismo astrologo* », qui s'appelle Albumasar, un nom qui lui aurait suffi pour

²¹ Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, N. Buon, 1612.

²² Sur Pierre Le Loyer voir l'édition *Le Muet insensé* in *La Comédie à l'époque d'Henri III, Théâtre français de la Renaissance*, op. cit., p. 36-163. Voir son *Discours et histoire des spectres, visions et apparitions d'esprits*, Paris, Nicolas Buon, 1608 et *La Néphelococugie ou La Nuée des cocus*, édition critique par Miriam Doe et Keith Cameron, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2004 et l'édition par Riccardo Benedettini in *La Comédie à l'époque d'Henri III, Théâtre français de la Renaissance*, II, 7, op. cit., p. 441-663.

²³ Voir R. Gorris Camos, « Une Muse parfaite » : Jacques Grévin entre poésie, science et religion, in *La Renaissance au grand large, Mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, V. Ferrer, O. Millet, A. Tarrête dir., Genève, Droz, 2019, pp. 759-776. Voir Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, Jean Berjon, 1612 ; voir aussi l'édition moderne par Nicole Jacques-Chaquin, Paris, Aubier, « Palimpseste », 1982. Sur de Lancre voir : Jean Céard, « La Sorcière, l'étrangère : le Voyage de Pierre de Lancre en Sorcerie », in *L'Étranger : identité et altérité au temps de la Renaissance*, études réunies par Marie-Thérèse Jones Davies, Paris, Klincksieck, « Société Internationale de recherches interdisciplinaires sur la Renaissance », 1996, p. 79-100 ; F. Lestringant, *L'Île des démons dans la cosmographie de la Renaissance*, in *Voyager avec le diable : voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, PUPS, p. 99-125 ; I. Dardano Basso, *Il diavolo e il magistrato*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011 et M. Leta, *Mages, alchimistes et charlatans*, op. cit., passim.

²⁴ Voir sur cette comédie, *I morti vivi* (*Les Morts vivants*, 1576), dans laquelle un charlatan sauve la belle Alessandra que l'on s'apprêtait à sacrifier parce que les Égyptiens avaient reconnu en lui quelqu'un de semblable à leurs prêtres, M. Leta, « Les *Morti Vivi* entre l'Italie et la France », *L'Universo mondo*, n. 47, 2020 et ID., *Mages, alchimistes et charlatans*, op. cit., passim. Voir aussi l'édition moderne de Sforza degli Oddi, *I Morti Vivi*, in *Le Commedie*, édition par A. R. Rati, Pérouse, Morlacchi, 2011.

²⁵ Voir sur cette pièce D. Verardi, *Mestieranti del cielo*. « "Arti magiche" e "Arti liberali" dal *Negromante* di Ariosto a *Lo astrologo* di Della Porta », *Schifanoia*, 54/55 (2018), pp. 76-81. Sur la magie et la science chez Della Porta, voir A. Maggi, « Magia e demonologia nelle

« *essere appeso senza processo* », et qui connaît parfaitement les secrets des planètes et des étoiles, qui mettent en scène des charlatans venus d'ailleurs dont l'altérité et la marginalité séduisent et sont à la base de la fascination qu'ils exercent sur le public. L'Arioste consacre à cette figure de charlatan deux ouvrages : le *Negromante* et l'*Herbolato*, un long monologue prononcé par un personnage fictif, Antonio Faventino, et qui pourrait avoir été conçu comme intermède pour notre pièce comique qu'il revoit juste avant ²⁶.

Dans notre article, nous allons aborder l'histoire de la genèse du *Negromante* en tenant compte des deux versions (N1 et N2). Les variantes entre ces deux textes sont très importantes même pour la traduction en français de La Taille ; Cioranescu et d'autres pensaient, en effet, à des variantes du traducteur, en réalité La Taille travaille sur l'édition vénitienne de Zoppino de 1535 qui contient la première version du *Negromante*. La genèse tourmentée du texte comique rend compte, encore une fois, de la complexité de l'histoire éditoriale des œuvres des auteurs ferrarais, de l'Arioste au Tasse, de leurs rapports orageux avec leurs imprimeurs²⁷. Le *Negromante* cristallise d'ailleurs les réflexions de l'Arioste sur des thèmes fondamentaux qui sous-tendent la culture ferraraise et son humanisme « irrégulier », l'astrologie, la magie, mais aussi la présence des juifs dans la société ferraraise²⁸. Le *Negromante* est un juif venu d'Espagne (« *spagnuol dotto* », IV, 2, v. 1409). Le charlatan jouit d'un statut ambigu à la Renaissance, d'une méfiance de la part du pouvoir, mais la théâtralisation de ce personnage irrégulier est extraordinaire dans la société et dans la comédie italienne et européenne. Le *serio ludere* connote en outre profondément l'humanisme ferrarais, il suffit de penser à Calcagnini et aux *Satire* de

opere di Della Porta », in *La "mirabile" natura. Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615-2015)*, Actes du Colloque de Naples-Vico-Equense, les 13-17 octobre 2015, par M. Santoro, F. Serra, Pise-Rome, 2016, p. 201-208.

²⁶ Pour l'habitude de jouer des intermèdes, voir S. Costola, « La prima rappresentazione dei *Suppositi* di Ariosto nel 1509 », in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Florence, Olschki, 2006, p. 75-96.

²⁷ Voir notre « *Prudentia perpetuat* » : Vittorio Baldini, editore ferrarese di Francesco Patrizi », in *Francesco Patrizi, Filosofo Platonico nel crepuscolo del Rinascimento, 1597-1997*, Actes du colloque sur Francesco Patrizi, Ferrare, les 21-23 mai 1997, Patrizia Castelli dir., Florence, Olschki, 2002, p. 211-244 et EAD, « Naviguer avec prudence : la politique éditoriale de Vittorio Baldini, imprimeur-libraire ferrarais dans les années 1597-1607 », in *D'un siècle à l'autre. Littérature et société de 1590 à 1610*, études réunies par Ph. Desan et G. Dotoli, Fasano-Paris, Schena- Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 323-343.

²⁸ Sur la présence des juifs à Ferrare, accueillis par les Este pour leur richesse et leurs savoirs, et sur le sauf-conduit accordé aux juifs séfarades qui a permis de faire de cette ville l'un des centres les plus importants et intéressants de la présence juive en Italie, voir *Il Rinascimento parla ebraico*, Giulio Busi et Silvana Greco dir., Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019 et *Cultura religiosa a Ferrara e nell'Europa del Rinascimento*, *Schifanoia*, n.40-41, 2011, et notamment les contributions de Anna Foa et de Luca Baraldi.

l'Arioste²⁹. Le *malie*³⁰ et les enchantements de ce dernier et de son milieu ont eu sûrement un rôle dans le choix du traducteur. La Taille n'a jamais caché son intérêt pour la magie et pour la géomancie. Il montre aussi, comme François Rigolot l'a justement affirmé, le talent de *faire* « parler français en italien³¹ », langue qui est un dosage savant d'italianismes et d'archaïsmes, une tentative de respecter le « *parlato* » de l'Arioste (*Satire*), non sans difficulté vis-à-vis des mots grossiers ou obscènes qui reviennent souvent dans le texte de l'Arioste³². Une langue qui a son charme, « une saveur à la fois étrangère et ancienne³³ ».

Lavinia bambina

La pièce du *Negromante* fut commencée en 1509, achevée en 1520 pour Léon X, qui ne la fit pas représenter à cause des nombreuses critiques contre le clergé. L'Arioste reprend sa comédie entre 1528-1530 et la fait mettre en scène, selon Catalano, en 1528, 1529, 1530³⁴, pour Casadei en 1530, lors de la deuxième représentation de la *Lena*³⁵. Ida Campeggiani a tout récemment avancé une autre hypothèse : 1524, une date fondée sur des données internes au texte. Lavinia, au moment de la Ligue de Cambrai (1508), avait 5 ans et elle est retrouvée à 21 ans ; 16 ans sont donc passés à partir de 1508, la représentation aurait donc eu lieu en 1524³⁶.

Cette hypothèse révèle que l'auteur aurait repris son texte en Garfagnana ce qui semblerait confirmé par l'unique manuscrit de cette pièce, le Codice Minutoli Tegrimi appartenant à une noble famille lucquoise³⁷. La représentation serait donc contemporaine à la première édition des *Suppositi* et de la *Cassaria* par Francesco Minizio Calvo³⁸, dans une phase dans laquelle l'auteur arrive à donner le mieux de son

²⁹ Voir R. Gorris Camos, « Un humanisme "irrégulier" : le défi des humanistes ferrarais », in *L'humanisme à l'épreuve de l'Europe (XV^e-XVI^e siècle)*, op. cit.

³⁰ Le mot italien *Malie* est mis en manchette par le traducteur : « Malie, mot Italien duquel même use le *Roman de la Rose*, signifie ensorcellement » (éd. Rigolot, cit., I, 241, p. 158 et n. 24, voir aussi p. 135).

³¹ *Ibidem*, p. 134.

³² Voir *ibidem*, p. 14-136. Voir aussi sur les italianismes, R. Benedettini, *Il Negromante de l'Arioste traduit par Jean de La Taille*, op. cit., p. 84, n. 9.

³³ Cf. éd. Rigolot, cit., p. 136.

³⁴ M. Catalano, *Vita di Lodovico Ariosto*, Florence, Olschki, 1930, I, p. 588, 592, 380.

³⁵ A. Casadei, « Note ariostesche », *Italianistica*, 33/3, 2004, p. 158.

³⁶ I. Campeggiani, op. cit., p. 322 sq.

³⁷ Le manuscrit « Di casa Minutoli Tegrimi » de Lucques, fut acheté par Michele Catalano à Florence en 1925. Voir la description du manuscrit par Catalano, op. cit., I, 380 ; Ariosto, éd. Segre, 1974, cit., p. 814 et p. 818 sq. et I. Campeggiani, op. cit., p. 324-25.

³⁸ *Comedia di messer Lodouico Ariosto ferrarese intitolata li Soppositi*, Rome, Francesco Minizio Calvo, 1524 et *Comedia di Lodouico Ariosto ferrarese intitolata Cassaria*, Rome, Francesco Minizio Calvo, 1525. Cfr. I. Campeggiani, op. cit., p. 321. Sur les *Suppositi* voir la contribution de Daniele Speziari publiée ci-dessus.

art et semble atteindre son but avec son *Negromante II* qui révèle une étroite connexion entre le comique et la réalité³⁹. La *Lena*, mise en scène à l'occasion des fêtes pour le mariage de Renée de France (le mariage eut lieu le 28 juin 1528, les fêtes par contre seulement après leur arrivée à Ferrare en décembre 1528 et en 1529 ; Francesco d'Este récite le prologue lors du carnaval 1529, la nouvelle duchesse est dans le public⁴⁰) en est le chef d'œuvre. À la même époque il refait la *Cassaria* (1531), plus tard la deuxième version des *Suppositi* (1532 environ⁴¹).

Les variantes entre la première et la deuxième version sont nombreuses (il ajoute des scènes, notamment les trois dernières scènes de l'Acte V qui remettent en jeu le personnage central), il déplace des parties et démontre une vision plus mûre de la réalité et de sa mise en scène, mais il garde la même forme métrique en vers « *sdruc-cioli* », alors que La Taille traduira le texte en prose (l'*Orlando furioso* qui fut traduit en prose en 1543 par le *team* Jean Martin connu le même destin⁴²).

Messer Lodovico rend plus subtil et plus nuancé le jeu d'interaction entre les modèles anciens et la réalité contemporaine, entre la *fabula* et la réalité. Les « *tes-sere* » intertextuelles (Plaute, Térence, Boccace, la *Calandria* de Bibbiena, l'Arétin...) visent la création d'un « *mosaico contemporaneo*⁴³ ». Plus prudent ou plus désenchanté, il supprime de nombreuses critiques au clergé reflétant les tendances religieuses de sa famille (son frère Galasso est proche des *spirituali*) et dont on trouve aussi l'écho dans ses *Satire* (cf. par ex. *Satire*, II : « *or che li cardinali a guisa de le serpi mutan spoglia* », il met en ridicule leur goinfrerie, ils mangent et boivent alors que le peuple affamé attend qu'ils prêchent)⁴⁴, mais il atténue aussi la dénonciation de la corruption des mœurs (par exemple *Negromante*, I, 2, vv. 143-170, où le père adoptif-mari de Lavinia, Cambio semble révéler que la jeune femme « *mi da'*

³⁹ L. Stefani parle de « *stretta compromissione tra organismo comico e realtà* », éd. Stefani, cit., p. 9.

⁴⁰ Voir E. Belligni, *Renata di Francia (1510-1575). Un'eresia di corte*, Turin, UTET, 2012 et nos travaux sur Renée de France.

⁴¹ Voir I. Campeggiani, *op. cit.*, p. 321.

⁴² Voir sur cette première traduction en prose, R. Gorris Camos, « Traduction et illustration de la langue française. Le *Roland Furieux* lyonnais de 1543 », in *Lyon et l'illustration de la langue française*, Actes du Colloque international du 6-9 décembre 2000, réunis par G. De-faux, Lyon, P.U. de Lyon, 2003, pp. 231-260.

⁴³ Sur ces variantes, cf. les éditions citées n. 1 et I. Campeggiani, *op. cit.*, p. 317 sq.

⁴⁴ Sur Galasso Ariosto, le frère hérétique de Lodovico, « gentilhomme de l'archevêque », Archives d'État de Turin, cap. 806 § 2, mazzo 11, 68, *Estat faict par Madame Renée de France*, 68, 1535, f. 34 v. - 35 r. Sur ce frère hérétique de Lodovico et membre de la maison d'Hippolyte, voir G. Fragnito, « Intorno alla "religione" dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso », *Lettere italiane*, XLIV, 1992, p. 208-239 et R. Gorris Camos, « "Non è lontano a discoprirsì il porto": Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la ville des Este », in *Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II*, Actes du XVI^e Colloque international du Centre de recherches V.-L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne, « Cahiers Saulnier », n. 16, Paris, PENS, 1999, p. 43-83.

d'ogni stagione buona rendita », en parlant apparemment de prostitution). Dans la deuxième version il devient Fazio, le père adoptif de Lavinia, sans aucune ambiguïté. L'attention à la structure du texte, à la psychologie des personnages (Cambio est excessivement cynique pour son âge – « vieillard » le définit La Taille - et son statut social ; il ressemble au Cleandro des *Suppositi*) est plus importante que les intentions satiriques. La Taille traduit fidèlement, en prose, la scène entre Cambien et Lippe⁴⁵, sans omettre aucune partie du texte. L'Arioste arrive selon son dernier éditeur, Luigina Stefani qui a aussi découvert un manuscrit florentin⁴⁶, à « una più equilibrata orchestrazione delle parentesi esplicitamente polemiche »⁴⁷.

L'Arioste semble prendre une position « interne » et il prête aux personnages ses paroles et ses idées (Temolo, le valet rusé et désenchanté, semble incarner son agnosticisme et son aversion pour l'astrologie divinatoire qu'il partageait avec une partie de la culture ferraraise dans le sillage de Pic et de Savonarole⁴⁸). La réécriture vise une conquête du réalisme, d'une profondeur morale dont la *Lena* est un exemple parfait. Il élabore une conception personnelle de la comédie qui permet, d'un côté, de reprendre ironiquement les modèles anciens (leurs *intrecci*), de l'autre de mettre en lumière des thèmes qui hantent la société ferraraise et la politique des Este. Son théâtre est émaillé de réflexions métathéâtrales (le mot *favola* revient plusieurs fois ainsi que le thème de la fiction utile, l'« *util finzion* », I, 5, 674) et cristallise sa réflexion mélancolique sur la réalité. Il veut ouvrir la scène à la ville, dans ce cas Crémone prend la place de la ville des Este qui est toutefois la « vraie » ville de cette pièce où les tensions qui sous-tendent la culture ferraraise sont présentes partout : de la présence féconde des intellectuels juifs, médecins comme Amato Lusitano ou comme les Abrabanel, imprimeurs comme les Usque, intellectuels, marchands, appréciés pour leurs compétences, mais qui suscitent, en tant qu'étrangers et juifs, jalousies et rivalités. Le thème du mensonge et de la tromperie (cf. *OF* de 1532 et les histoires de Ruggiero et de Leone) est au centre de notre pièce qui naît d'une double tromperie : la fausse maladie et la magie. Dans la *Lena* et le *Negromante*, la Ville est la toile de fond d'une vision sordide et répétitive qui contient une agressivité et un malaise qui est celui de leur auteur, sa blessure profonde qui hante ses derniers travaux, des *Satire* aux *Commedie*. Le Negromant est l'étranger pour lui surtout du point de vue moral, arriviste et hypocrite, faux dans ses actes et dans son langage qu'il domine et varie selon l'occasion. L'Arioste est désormais loin de son choix de vie qui l'a amené à désobéir à Hippolyte (une sorte d'anti-Du Bellay) pour garder sa possibilité d'écrire⁴⁹.

⁴⁵ Cf. éd. Rigolot, *cit.*, p. 150 sq.

⁴⁶ Cf. éd. Stefani, *cit.*, p. 31.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁸ Voir D. Verardi, « Mestieranti del cielo. "Arti magiche" e "Arti liberali" dal *Negromante* di Ariosto a *Lo astrologo* di Della Porta », *Schifanoia*, 54/55, 2018, p. 76, n. 3. *OF*, XVIII, 174-175. « *Magiche sciocchezze* » 34, 85, v. 11 sq. Voir *supra* n. 25.

⁴⁹ L'Arioste refuse de suivre Hippolyte en Hongrie et tombe en disgrâce, il passe ainsi au service d'Alphonse et il écrit ses *Satire*, entre 1517 et 1524, dans lesquelles il déferle toute

Son transformisme linguistique est tel qu'il peut passer du discours magique au langage « *parlato* », populaire avec son serviteur Il Nibbio – le Milan (Nebbien en français ; les noms perdent souvent, dans la traduction, leur valeur symbolique : Poco Sale qui reprend la locution italienne, *poco sale in zucca*, Poque sal), mais il est aussi capable de mimer le langage de la poésie de cour, les *topoi* de la poésie néo-pétrarquiste (que l'Arioste adopte dans ses *Rime*, mais il semble ici penser aux *Asolani* de Bembo⁵⁰) – utilisé dans les textes comiques par les jeunes amoureux. Il s'en approprie dans sa comédie pour duper Camillo Pocosale :

*Di quelle mani più che latte candide,
più che neve è uscita questa lettera.
Prima dall'alabastro e da l'avorio
Del petto viene, ove, fra soavissimi
Et odorati duo pomi giacevasi.* (II, 4, vv. 844-848)

Sua bella man quindi la trasse e dielami (v. 851)

Ou encore, dans la deuxième version (N 2, II, 3, vv. 722-25), à propos de la belle Emilia et avec un *aparte* de Nibbio qui dévoile le mensonge (« *ciò ch'egli dice è bugia* », v. 726) du Négromant :

*Arde per vostro amor, tanto ch'io dubito
Che s'io produco troppo in liingo a poreval
In braccio, come nieve al sol vedremola,
O come fa la cera al fuoco, struggere.* (vv. 722-725)

Dans la scène II, 4 le traducteur est fidèle à l'édition Zoppino (dans les autres éditions les deux premiers vers sont attribués à Camillo ce qui n'a aucun sens) :

De celles mains plus blanches que lait et que neige est sortie cette lettre. Premièrement, elle vient de la poitrine d'albâtre et d'ivoire où entre deux suavis-simes et odorantes pommes, elle gisait⁵¹.

Un jeu intratextuel qu'il poursuit dans la réplique de Camillo qui commence une longue tirade sur les différents genres de documents, de la lettre aux « libelles et cédulas », « citations, enquêtes, instruments, procès, et milles autres exploits des larrons de notaires, par lesquels en pleine place ils dérobent librement les pauvres

son amertume, cf. L. Ariosto, *Satire*, éd. cit., p. 71 et éd. Stefani, cit., p. 23. Par contre, son frère Alessandro et son ami Ludovico da Bagno suivirent le cardinal à Adria.

⁵⁰ Voir P. Bembo, *Asolani*, II : « *Oltre acciò quella parte del candidissimo petto riguardando e lodando, che alla vista è palese, l'altra che sta ricoperta loda molto di più.* » Sur les emprunts des auteurs comiques (Grasso, Ruzante...) aux *Asolani*, voir éd. Stefani, cit., p. 84, n. 58.

⁵¹ Cf. éd. Rigolot, cit., p. 173.

gens,⁵² », dont le but est, encore une fois, la critique de la corruption de la justice comme en *OF*, XIV, 84 et dans la *Lena*, vv. 976-82. Le mot « *Inquisizioni* », absent dans la traduction, ne paraît pas dans Zoppino, mais il est présent dans d'autres versions et dans la deuxième version de la pièce (N2, v. 856).

Le Pentacle et l'héliotrope

Le Négromant est une suite de *finzioni* (l'Arioste utilise le mot « *favola* ») emboîtées qui, dans un jeu de miroirs, « *esprime la consapevolezza dell'inganno come espediente necessario per far progredire la realtà* »⁵³.

Une réalité qui attaque, « corrode », ronge la nécromancie et toute science divinatoire et où tous les éléments magiques (Acte I, 3) perdent, dans le contre-chant ironique de Nibbio, leur aura mystérieuse, du pentacle à la pierre d'héliotrope. Le premier, servant selon Agrippa à « prédire toutes choses futures, commander l'ensemble de la nature, obtenir le pouvoir sur les démons, et les anges, et réaliser des miracles » et cher à Celio Calcagnini qui en apprend les secrets à son neveu⁵⁴, est déclassé, dans un quiproquo ironique, en « pentoles » (« casseroles »⁵⁵) confondu avec des panaches et acheté à un prêtre pour quelques sous. L'héliotropie (« *elitropia* », III, 3, v. 1156⁵⁶, la pierre d'héliotrope qui était censée rendre invisible, est ici remplacée par une vulgaire caisse (« *cassa* », v. 1165), un expédient comique repris de Boccace, (*Decameron*, VII, 13 et que La Taille traduit par coffre, un peu plus élégant). Ces objets magiques sont en vente, ont un prix et perdent ainsi leur dimension rituelle⁵⁷.

*Ci bisognano
E doppiieri, e candele, & herbe varie,
E varij gummi per li suffumigij:
Che tutto costara quindici; o sedici
Carlini o tu provedi che si comprino,
overo a me ne da' i denari e'l carico.*

(I, 4, vv. 451-456)

⁵² *Ibidem*, p. 174.

⁵³ Voir I. Campeggiani, *op. cit.*, p. 331.

⁵⁴ Sur le pentacle, voir F. Secret, « Pentagramme, Pentalpha et Pentacle à la Renaissance », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 180, 1971, pp. 113-133.

⁵⁵ Voir sur cet italianisme, éd. Rigolot, *cit.*, p. 160, l. 278 et note 278. La Taille note en marge « pentoles, c'est-à-dire pots ». Jean de La Taille a indiqué dans les marges de son texte les difficultés de traduction de certains mots comme la paronomasie « *pennacchi, pentacoli, pentole* » (Z., f. 109). Voir R. Benedettini, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁶ Cf. éd. Rigolot, *cit.*, p. 182, l. 820.

⁵⁷ Sur le commerce, la marchandisation de la culture, voir M. Santoro, « *L'Erbolato o la mercificazione della cultura* », in *Ricerche letterarie e bibliologiche in onore di Renzo Frattarolo*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 87-102.

Si le pentacle devient une casserole, les plantes et les simples (véritable domaine d'élection de la culture ferraraise célèbre pour les études en botanique⁵⁸) se vendent dans la rue (« *un di questi che vendono l'erbe* », I, 1, vv. 67-68) et deviennent la métaphore de la « nourriture » que le Négromant offre à ses victimes souvent comparées à des animaux, à des bêtes (« *pascol d'erbe e foglie tenere* », II, 3, vv. 771-772 ; « je le pais d'herbes et de feuilles tendres d'esperance », éd. Rigolot, p. 171), la salade que les moines offrent en échange de gâteaux (vv. 783-784). Ici la polémique magique se mêle à la polémique anticléricale, comme dans les *Satire*, dans les autres textes théâtraux et dans *OF*, XIV, 79 sq. Dans I, 3 les « *manipoli, la stola, il camice, l'amitto* » (vv. 417-418, La Taille traduit par « fanons, étole, aube, amict », éd. Rigolot, p. 160) sont des vêtements liturgiques (l'ironie anticléricale de l'Arioste est ici évidente) et sont nécessaires au Négromant pour son rituel. Tous ces éléments, non seulement sont rendus inoffensifs, mais aussi comptabilisés, devenant ainsi marchandise et objets de fraude et surtout objets du quotidien (comme les casseroles, les chemises, la salade, les chausses, le bonnet, les pantoufles...) qui est celui du théâtre universel que l'on joue chaque jour dans le monde entier.

Or, l'Arioste (Acte IV, 6, v. 1549) ajoute une nouvelle facette aux innombrables savoirs de Maître Iachelino qui est aussi : « *herbolatico, erbolario* » (La Taille traduit par « herboriste », éd. Rigolot, p. 196,) un métier qui semble un clin d'œil à l'autre texte de l'Arioste, étroitement lié par son sujet au *Negromante*, l'*Herbolato* :

*E certo il sciocho trovera herbolatichi,
E incantatori: e fa una solennissim
Pazzia, ch'appena i fanciulli farebbono.* (IV, 6, v. 1549-1541)

Et certes le fol trouvera des herboristes et des enchanteurs ; et fait une solennelle folie qu'à peine feraient les petits enfants.
(éd. Rigolot, p. 196, l. 1146-47)

Le désenchantement de l'Arioste vis-à-vis des « *magiche sciocchezze* » se teint aussi d'une critique sociale car ce sont les « grands », princes et « *prelati* » qui croient dans les esprits ainsi que Temolo le souligne dans une réplique sous-tendue d'anticléricisme :

*Di questi spirti, à dirti il ver, pochissimo
Per me mi crederei: ma gli grandi huomini,
E Principi, e Prelati: che vi credono,
fanno per loro essemplio ch'io, vilissimo*

⁵⁸ Sur la botanique à Ferrare, voir notre « Un humanisme "irrégulier" : le défi des humanistes ferrarais », in *L'humanisme à l'épreuve de l'Europe (XV^e-XVI^e siècle)*, op. cit. et A. Bruni, *Le scienze botaniche semplicistiche e terapeutiche nella Ferrara del Rinascimento*, in *La Rinascita del sapere. Libri e maestri dello studio ferrarese*, P. Castelli dir., Venise, Marsilio, 1991, 281 p.

Fante, vi credo ancora.

(II, I, 592-596)

La Taille traduit :

Thémocle : A dire vrai, j'en crois bien peu de ma part quant à ces esprits ; mais les grands personnages et princes et prélats qui vous croient font que je vous crois aussi.

(éd. Rigolot, p. 166, l. 413-415)

Zoppino, un autre étranger

Ces attaques aux moines et aux puissants corrompus qui émaillent notamment la première version publiée par Zoppino en 1535 – et sans doute utilisée par La Taille – pourraient avoir influencé le choix du traducteur, Jean de La Taille, réformé qui choisit comme texte de base de sa traduction justement l'édition Zoppino parue à Venise en 1535 :

IL NEGROMANTE. / COMEDIA DI MES- / SER LODOVICO ARIOSTO. / (Portrait du Poète) / MDXXXV ; *explicit* (fol. 35r) : In Vinegia per Nicolo d'Ari- / stotele detto Zoppino. / M.D.XXXV (coll. R.u.10 ; 36 feuillets non numérotés, in-8° petit format)⁵⁹

Niccolò di Aristotele detto Zoppino, imprimeur ferrarais d'origine juive, s'installe à Venise où il publia, sous le masque d'Érasme, trois premières éditions de livrets « luthériens » et notamment *Uno libretto volgare, con la dechiarationi de li dieci comandamenti* traduit, bien probablement⁶⁰, par l'humaniste ferrarais Celio Calcagnini⁶¹. Serlio pense-t-il vraiment à l'architecture quand il dit que Celio est de

⁵⁹ Pour les exemplaires, cf. http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ima.htm.

⁶⁰ Venise, 1525. Il s'agit de la première traduction de Luther en Italie, voir notre « Un francese nominato Clemente : Marot à Ferrare », in *Clément Marot, « Prince des Poètes français », 1496-1996*, Actes du Colloque de Cahors, 21-25 mai 1996, réunis par G. Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, pp. 339-364 ; S. Seidel Menchi, « Le traduzioni italiane di Lutero nella prima metà del Cinquecento », in *Rinascimento. Rivista dell'Istituto nazionale di studi sul Rinascimento*, s. 2, XVII (1977), p. 40 ; N. Harris, « Un ferrarese a Venezia : Niccolò d'Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino », in *I libri di Orlando innamorato. Catalogo della Mostra tenuta a Ferrara, Reggio Emilia e Modena nel 1987*, Modène, 1987, p. 88-94. Voir maintenant L. Severi, *Sitibondo nello stampar libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Manziana, Vecchiarelli, 2009 et L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, op. cit.

⁶¹ Sur Celio Calcagnini voir : M. A. Screech, « Celio Calcagnini and Rabelaisian Sympathy », in *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France*, G. Castor et T. Cave éd., Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 26-48 ; S. Prandi, « Premesse umanistiche del "Furioso" : Ariosto, Calcagnini e il silenzio (O.F. XIV, 78-97) », *Lettere Italiane*, vol. 58, n. 1, 2006,

« questa scientia » « peritissimo » ? Il imprime surtout des romans (parmi lesquels le *Peregrino* de Caviceo et l'*Orlando Furioso* en 1530 et en 1536, mais aussi de nombreuses pièces théâtrales et satiriques de l'Ariosto : *La Cassaria* et *Les Suppositi* en 1525 ; en 1535 *Le Satire* (ainsi qu'en 1537) et *Il Negromante* en 1535 ; en 1535 et 1537, *La Lena* et en 1538, la *Cassaria*, *I Suppositi* et encore le *Negromante*. Il imprime aussi de magnifiques manuels de broderie. Il publie non seulement du Luther masqué, mais les ouvrages de personnages fondamentaux des mouvements de la Réforme italienne, parmi lesquels Bernardino Ochino et Vittoria Colonna dont on connaît les dérives *spirituali* de ses *Rime*⁶².

Il ajoute dans son texte revu (N 2) son amère méditation sur la réalité contemporaine qui connote ses *Satire* publiées en même temps chez Zoppino. Il condense dans ses vers son ironique désenchantement, son anticléricalisme, le machiavélisme de Iachelino et de ses confrères. Il ajoute sept vers qui présentent toute l'ambiguïté de la morale de l'Astrologo qui n'est plus le « physicien » de la première version, mais l'astrologue, une profession qui révèle toute la méfiance de l'Arioste vis-à-vis de cette discipline, notamment envers l'astrologie judiciaire, ainsi que tout son pessimisme à propos de la « *realità effettuale* », un pessimisme amer qui le rapproche de Machiavelli et de Guicciardini :

*Non guardate, Cintio,
mai di far danno altrui, se torna in utile
vostro. Siamo ad un'età, che son rarissimi
che non lo faccian, pur che far lo possano,
e più lo fan, quanto più son grandi uomini:
né si può dir che colui falli, ch'imita
la maggior parte.*

(N2, III, I, vv. 964-969)

Le monologue final de Nibbio, ajouté dans la deuxième version (N 2, v. 2134 sq.), jette une nouvelle lumière sur ce couple de charlatans, étrangers par excellence, par leur origine et par leur errance, par leur marginalité, et dévoile le masque dont ils se couvrent pour tromper les autres. C'est comme si la réalité, dont l'Astrologue et son serviteur Nibbio sont les principales incarnations, faisait irruption sur la scène. Les paroles de Nibbio sont teintées de mélancolie et d'amertume et dans son choix d'abandonner son maître pour se sauver de la pendaison (« *mi truovi in Piccardia* »),

p. 3-32; R. Menini, « Rabelais lecteur de Celio Calcagnini (*Opera*, 1544) », in *Langue et langages dans l'œuvre de Rabelais*, P. Cifarelli et F. Giacone (dir.), Paris, Classiques Garnier, sous presse et R. Gorris Camos, « Un humanisme "irrégulier": le défi des humanistes ferrarais », *op. cit.*, *passim*.

⁶² Voir notre « "Le ali del pensiero": échos, résonances et intertextes dans *L'Olive* de du Bellay », *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, XV, Fondation Barbier-Mueller, Genève, Droz, 2012, p. 73-136.

N 2, v. 2136, signifie être pendu, de l'espagnol « *picardia* ») il y a encore ce sentiment de « *scherno senza caritas* » (Contini), typique du dernier Arioste⁶³.

Il y a comme un plaisir, de la part des courtisans, protégés par la Cour, de rire de l'autre, des « étranges étrangers », de ceux qui restaient en dehors des épais murs du palais, mais le miracle du théâtre peut rendre ces personnages, ces exclus et marginaux, extraordinairement humains et peut nous faire réfléchir et sonder des mondes « autres », différents et inquiétants⁶⁴. Le *Negromante*, ainsi que l'*Herbolato*, s'insèrent par leur satire de la cour dans le cadre plus vaste de la critique de la part de l'Arioste, mais aussi d'autres auteurs de la cour ferraraise comme Giral di Cinthio⁶⁵, des rapports entre les intellectuels et le pouvoir et qui fait écho à une question qui sous-tend notre pièce : dans quelle mesure est-il authentique, vrai, le discours que les hommes de pouvoir, du duc à ses fonctionnaires, de l'église au tribunal, prononcent du haut de leur estrade, de ce qui peut sembler un « *palco* », comme celui sur lequel montent le *Negromante* et « maestro Antonio Faventino », le personnage central de l'*Herbolato* ?

De l'*Herbolato* à l'*Herbolato*

Deux niveaux de satire sous-tendent donc *Le Negromante*, mais aussi l'*Herbolato* : d'abord la critique de la part de l'Arioste des rapports entre les hommes de cour et le pouvoir qui semble se mettre en scène pour mieux tromper les autres⁶⁶. Dans l'*Herbolato* il met en cause le discours du protagoniste, le « Maestro Antonio Faventino », nouvelle incarnation du charlatan⁶⁷, cible de l'autre volet de la réflexion

⁶³ Voir I. Campeggiani, *op. cit.*, p. 320 ; G. Contini, « Introduzione », in C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Turin, Einaudi, 1963, p. 612 et F. Fido, *La Commedia del Cinquecento*, cf. <http://www.italica.rai.it/monografie/rinascimento/index.php> qui parle du rire amer nécessaire pour exorciser l'autre. Sur le rire sardonien, le rire d'Ulysse, voir R. Gorris Camos, « Penser le rire et rire de cœur : le *Traité du ris* de Laurent Joubert, médecin de l'âme et du cœur », in *Rire à la Renaissance*, Actes du Colloque de Lille, Lille, 6-8 novembre 2003, réunis par M. M. Fontaine, Genève, Droz, « T.H.R. », 2010, pp. 141-162 et notre « Penser le rire avec Joubert : les modèles du *Traité du ris* », in « *En toutes sortes communiquer le plus secret de sa science* » Laurent Joubert, médecin et écrivain, Actes du Colloque de Lyon, les 21-23 juin 2018, D. Bertrand et M. Jourde dir., sous presse.

⁶⁴ Cf. F. Fido, *La commedia del Cinquecento*, *op. cit.*

⁶⁵ Voir sur Giral di Cinthio, lui aussi auteur et théoricien du théâtre, la récente publication de S. Villari, « Giral di Cinthio, Giovan Battista », in *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, éd. Marco Sgarbi, Springer 2020, *ad vocem*.

⁶⁶ Voir le volume publié dans le cadre de notre PRIN, *Le texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, sous la direction de Concetta Cavallini et Philippe Desan, Paris, Classiques Garnier, 2016.

⁶⁷ *Herbolato di M. Lodovico Ariosto, nel quale figura Mastro Antonio Faentino, che parla della nobiltà dell'huomo, et dell'arte della Medicina cosa non meno utile, che dilettevole*,

satirique (mais dans la dimension du *serio ludere*) de l'Arioste. Maestro Antonio parle, du haut, « *come da un eminentissimo prospetto* »⁶⁸, un mot qui signifie la chaire, mais aussi la scène sur laquelle jouent les acteurs comiques.

Antonio Faventino s'adresse à son public, comme le font souvent les charlatans qui vont « *ora in una terra, ora in un'altra* », même dans les illustrations, « *da questi luoghi eminenti farsi vedere in pubblico* »⁶⁹, monté sur une sorte d'estrade et de façon théâtrale et souvent accoutrés de costumes flamboyants. Le discours du Charlatan acquiert ainsi une dimension de réclame, de publicité que nous retrouvons non seulement dans l'*Herbolato* (le médecin doit voyager, doit connaître de nouveaux pays), exemple du discours charlatanesque, mais aussi dans notre *Negromante*. Le texte de l'*Herbolato* (l'« *herbolato* » n'est pas ici un médicament d'origine végétale, mais un vendeur de simples et de médicaments composés d'herbes, dans ce cas un *Elettuario vitae*, une panacée guérissant toutes les maladies) a été publié tardivement par Jacopo Coppa, un célèbre charlatan⁷⁰, alors que l'Arioste l'avait écrit entre 1524 et 1530, lors de sa révision du *Negromante*⁷¹.

Ce monologue, ainsi que sa comédie, cristallisent donc un problème qui hantait l'Arioste et qui est plus profond et complexe que celui du *topos* du charlatan so-disant médecin et vendeur de remèdes de toute sorte. Il s'agit de la distance entre un discours fictif, flamboyant, mais foncièrement faux et la vérité des choses. Ce texte est un long monologue en prose que probablement l'Arioste avait pensé mettre en scène, mais on ne sait pas si comme pièce ou comme intermède, ou encore pensé comme paratexte à une comédie qui pourrait être, pour la coïncidence des dates et du sujet, notre *Negromante*. Eugenio Refini a avancé l'hypothèse d'une sorte d'intermède du *Negromante* que l'Arioste revoyait en même temps⁷².

Si la critique est toujours plus orientée vers l'idée d'« *una gustosissima satira che messer Ludovico ha voluto fare dei medici e dei cerretani, accomunandoli insieme nella loro malefica opera* »⁷³, des études récentes ont associé Maestro Antonio Faentino à un personnage important de la culture ferraraise, Antonio Musa Brasavola

con alquante stanze del medesimo novamente stampate, In Vinegia per Giovann'Antonio, & Pietro fratelli de Nicolini da Sabio, MDXLV.

⁶⁸ Ariosto, *Herbolato*, éd. G. Ronchi, in *Satire, Erbolato, Lettere*, Milan, Mondadori, 1984, p. 95.

⁶⁹ Ariosto, *Herbolato*, éd. G. Ronchi, *op. cit.*, p. 456. Voir sur les « vies » et les habitudes des charlatans, M. Leta, *Mages, alchimistes et charlatans*, *op. cit.*, *passim*.

⁷⁰ Jacopo Coppa, médecin itinérant et cerretano, a édité, en 1546, les *Rime* de l'Arioste, voir E. Refini, « *Erbolato e Negromante. Les deux faces du charlatan chez l'Arioste* », in *L'Arioste : discours des personnages, sources et influences*, Gian Paolo Giudicetti dir., Paris, Les Lettres Modernes, 2008, p. 226.

⁷¹ Sur la genèse de l'*Herbolato*, voir E. Refini, *Erbolato e Negromante. Les deux faces du charlatan chez l'Arioste*, *op. cit.*, p. 226-241.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ G. Liboni, « Dal palco della ragione al palco del ciarlatano. L'*Herbolato* di Ariosto e la cultura medica ferrarese », *Schifanoia*, n. 54-55, 2018, p. 113-139.

(Bacchelli, Liboni⁷⁴), le grand médecin ferrarais qui avait accompagné Hercule d'Este à Paris, lors de son mariage avec Renée de France, en 1528, et qui avait eu le privilège de la part de François I^{er} d'insérer dans ses armoiries les lys de France⁷⁵. L'ascension foudroyante de Musa à la Cour et au Studio de Ferrare avait dû troubler Lodovico par sa parabole ascendante, alors que notre auteur avait rencontré de très nombreuses difficultés et des échecs qu'il cristallise dans sa réflexion satirique sur le rapport entre les intellectuels et le pouvoir⁷⁶. Une dialectique complexe qui sous-tend toute son œuvre et notamment ses *Satire* qui inspireront Du Bellay, lui aussi hanté par les contraintes de la « *servitù* », dans ses *Regrets*⁷⁷. Musa est un « *bersaglio polemico perfetto* », une cible en tant que personnage irrégulier, médecin et pharmacologue, aux mille expérimentations, mais qui avait atteint un succès foudroyant à la cour, mais aussi du point de vue éditorial avec ses *Examina*⁷⁸, alors que l'Arioste a vécu de grandes difficultés dans ses rapports avec Hippolyte avant, et Alphonse après. Antonio est la parodie d'Antonio Musa Brasavola et de tous ceux qui comme lui montent sur la scène du pouvoir par leur autorité et par leur rôle (Université, Cour de Justice, Cour...). Dans ce texte ambigu l'Arioste « *découronne* » le héros (Bachtin) des Este dont ils aimaient exhiber le savoir et les capacités rhétoriques dans des débats publics.

Musa Brasavola entre *doxa* et *experimentum*

Musa, élève, exécuteur testamentaire de Calcagnini et éditeur de ses *Opera aliquot* est un représentant paradigmatique de l'humanisme ferrarais, ainsi que nous l'avons démontré dans nos travaux récents sur l'humanisme ferrarais. Brasavola, ami de Marot et de Ziegler, élève de Calcagnini, publie à Lyon chez l'imprimeur

⁷⁴ Voir sur Musa Brasavola, G. Liboni, « Antonio Musa Brasavola sul digiuno : devozione, medicina e riforma della chiesa » in *I castelli di Yale on line*, V, 2017, 1, p. 41-87 ; ID., « L'*experimentum* nella medicina pratica di Antonio Musa Brasavola », *Schifanoia*, 50-51, 2016, pp. 21-33 ; ID., « Imitare le sante donne. Medicina e religione in una lettera dedicatoria di Antonio Musa Brasavola ad Eleonora d'Este », *Schifanoia*, n. 40-41, 2012, p. 119 et notre *L'Humanisme ferrarais*, op. cit., passim.

⁷⁵ Dans l'*Herbolato*, le charlatan est très fier de ses « *armi* » ("armoiries") et de son enseigne qui représente ses actions principales. L'Arioste met sans doute en ridicule les ambitions de Musa, cf. E. Refini, op. cit., p. 235. Sur les armoiries de la famille Brasavola, cf. G. Liboni, *Dal palco della ragione al palco del ciarlatano*, op. cit., p. 128-130 qui en publie des images.

⁷⁶ L'Arioste avait eu de nombreuses difficultés avec Hippolyte, avant, et avec Alphonse, après, et sa famille avait dû subir un long procès contre la Chambre ducale pour l'héritage de Rinaldo Ariosto.

⁷⁷ Voir O. Millet, « La *servitù* de Du Bellay à Rome, entre traités de gestion d'une corte et topique poétique (L'Arioste, Alessandro Piccolomini, Olivier de Magny, *Les Regrets*) », in *Le Cygne : Du Bellay et l'Italie*, op. cit.

⁷⁸ Voir notre « Il torchio e la seta : la nébuleuse des imprimeurs et libraires piémontais à Lyon et leur networking franco-italien », in *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, S. Gambino Longo et S. D'Amico dir., Genève, Droz, 2017, p. 37-88.

piémontais Pullon da Trino, trois ouvrages scientifiques de la série des *Examina* qu'il avait déjà fait paraître en Italie, à Venise, et justement chez un autre Trinois, Comin da Trino⁷⁹. L'*Examen omnium simplicium medicamentorum* qui contient un richissime catalogue de plantes, de graines, de fruits (alors que dans la seconde partie on trouve les propriétés des pierres, des terres et des métaux), est fondé sur des connaissances anciennes, mais aussi sur l'expérience et est dédié à Hercule d'Este et à Renée de France (*Herculem Estensem Ferrarie Ducem et Renatam Galliam*) ; l'*Examen omnium syruporum*, déjà publié à Venise (Divi Berardini, 1538), est dédié à Eléonore d'Este⁸⁰, passionnée de pharmacutique, comme sa magnifique vie de Jésus Christ, *La vita di Iesu Christo*, et il sera réimprimé pour un autre libraire de Trino, Guillaume de Millis⁸¹, toujours par Pullon da Trino en 1545⁸². L'*Examen omnium Catapotiorum, vel Pilularum* de 1545 est dédié à Alphonse d'Este (*Ad illustrem Alphonsum Estensem, Illustrissimum Alphonsi ducum Ferrariae, filium, et optima spei*

⁷⁹ Il s'agit de son *Examen omnium Catapotiorum vel Pilularum, quarum apud Pharmacopolas usu est*, Lugduni, apud Ioannem Pullonum è Tridino, 1544 (Lugduni, Excudebat Ioannes Pullonus, alias de Trin) ; de son *Examen omnium simplicium medicamentorum, quorum in officinis usus est. Addita sunt insuper Aristotelis Problemata quae ad stirpium genus, et leracea pertinet*, Lugduni, apud Ioannem Pullonum è Tridino, 1544 ; de son *Examen omnium simplicium medicamentorum, quorum in officinis vsus est. Addita sunt insuper Aristotelis Problemata, quae ad stirpium genus, & oleracea pertinent*, Lugduni, apud Guilielmum de Millis, 1544 (Lugduni, excudebat Ioannes Pullonus, alias de Trin, 1544) et de son *Examen omnium syruporum, quorum publicus usus est. Omnia ad autore recognita. Cum Indice*, Lugduni, Apud Ioannem Pullonum è Tridino, 1544 (Lugduni, excudebat Ioannes Pullonus alias de Trin). Cf. le catalogue des éditions de Pullon da Trino par M. G. DALAI, *Un editore italiano a Lione nel Rinascimento : Jean Pullon da Trino e il suo catalogo*, Thèse de l'Université de Vérone, 2015, Rosanna Gorris Camos dir. Comin da Trino avait publié à Venise en 1545 son *Examen omnium syruporum, quorum publicus usus est. Omnia ad autore recognita*. Cf. www.the.salerroom.com (ex. en vente).

⁸⁰ *Ad Illustrissimam unâ & pudicissimam virginem ELLEONORAM Estensem, Antonius Musa Brasavolus bene agere* (ff. a2 - f. a3), un texte où il évoque leurs débats et le savoir de la princesse dans ce domaine : « *Tamen quicquid fit, quum precedentibus mensibus de Syrupis inter nos fermo fermo indicidisset, et tu de hac materia docte et abunde disservisses, visum est mihi, nulli magis convenire, quam tibi* » (f. a2). Sur Eleonora d'Este, fille de Lucrezia Borgia et d'Alphonse d'Este, religieuse du *Corpus domini*, voir G. Liboni, « *Imitare le sante donne. Medicina e religione in una lettera dedicatoria di Antonio Musa Brasavola ad Eleonora d'Este* », op. cit., p. 119.

⁸¹ Sur les De Millis qui travaillèrent en France et en Espagne (Medina del Campo, Salamanca, Saragosse et Valladolid), cf. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, IV, p. 195-196 ; M. C. Misiti, *Una porta aperta sull'Europa : i de Portonariis tra Trino, Venezia e Lione. Ricerche preliminari per l'avvio degli annali*, Il Bibliotecario, 1/2, 2008, p. 81 ; C. Perez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, Rivadeneyra, 1895 ; E. Sandal, *Libri e capitali librai italiani nella Spagna dei re Cattolici* (sous presse).

⁸² *Antonii Musae Brasauoli Ferrariensis, Examen omnium Syruporum, quorum publicus vsus est. Omnia ab autore recognita. Cum indice*, Lugduni, apud Guilielmum de Millis, 1545 (Lugduni, excudebat Ioannes Pullonus aliàs de Trin).

*adolescentem*⁸³). Le médecin ferrarais avait déjà publié à Lyon, chez Gryphe, en 1543, son traité *Quod mors nemini placeat*⁸⁴, dédié à Anne d'Este, vigoureuse et frappante évocation des agonies et des différentes peurs de la mort (la réflexion autour de la mort est un thème important de l'humanisme pour Garin⁸⁵) où l'on ressent fortement l'influence d'Érasme, notamment des *Colloquia*, une influence saisissante que l'on perçoit, même dans la forme qu'il adopte dans tous ses traités : le dialogue⁸⁶. Musa est l'un des humanistes du Studio ferrarais qui publient à Lyon, en effet, ainsi qu'Enea Balmas l'a bien remarqué : « è naturale, ad esempio, che i professori dello studio facciano stampare a Lione le loro opere scientifiche (e sia pure da librai italiani emigrati in Francia.⁸⁷ ». À Lyon, publient Lilio Giraldis et Giovanni Mainardi, par exemple⁸⁸.

Or, Musa Brasavola est l'un des maîtres les plus intéressants du Studio ferrarais de ces années, un intellectuel qui doubla son activité scientifique (il contribua de façon importante à faire reconnaître l'extraordinaire élargissement de la variété des plantes et il fut chargé de créer, en 1536, un jardin des simples sur l'île de Belriguardo, le Beauregard de Marot⁸⁹) et didactique, de tout premier ordre, d'une réflexion théologique et morale très importante⁹⁰. Musa est donc l'un de ces hommes aux dangereuses et courageuses inclinations pour une réforme radicale de l'église corrompue qui dominent le milieu scientifique, académique et culturel de la ville des Este ; l'un de ces hommes de culture, ces humanistes ferrarais, capables de greffer leur savoir d'un domaine à l'autre, apparemment renfermés dans leur « *hortus conclusus* », mais tissant des fils rouges entre science, religion, politique et culture et

⁸³ *Examen omnium catapotiorum, vel Pilularum, quarum apud Pharmacopolas usus est*, Lugduni, apud Ioannem Pullonum à Tridino, 1545. La Bibliothèque Mazarine conserve une édition : Lugduni, Subscuto Coloniensi, 1546 (Mazarine 29830) imprimée par Frellon qui contient aussi un ouvrage de Gessner : *Medicamenta purgantia, vomitoria et alvi solutiva, ordine alphabetico, Conrado Gesnero auctore*. L'exemplaire de la même édition, conservé à la BIU Santé pharmacie Rés. 11271 (2), est numérisé.

⁸⁴ A. Musa Brasavola, *Quod mors nemini placeat*, Lugduni, Gryphum, 1543.

⁸⁵ M. Ciliberto, « Una meditazione sulla condizione umana. Eugenio Garin interprete del Rinascimento », *Rivista di storia della filosofia*, vol. 63, n. 4, 2008, p. 674.

⁸⁶ F. Bacchelli, « Medicina, morale e religione : il caso di Antonio Musa Brasavola » in *Annali di Storia delle Università italiane*, vol. 8, 2004, en ligne à l'adresse : http://www.cisui.unibo.it/annali/à!testi/06Bacchelli_frame.stm.

⁸⁷ E. Balmas, « Ferrara e la Francia nel XVI secolo : uno sguardo d'insieme », in *Ferrara e la Francia*, in *Alla Corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Actes du Colloque de Ferrare, les 5-7 mars 1992, réunis par R. Gorris, P. Carile et M. Bertozzi, Ferrare, Università degli Studi di Ferrare, 1994, p. 109.

⁸⁸ Voir *Ferrara e la Francia*, op. cit., passim.

⁸⁹ R. Gorris Camos, « Un français nommé Clemente : Marot à Ferrare », op. cit., passim et A. Bruni, *Le scienze botaniche semplicistiche e terapeutiche nella Ferrara del Rinascimento*, op. cit., p. 281.

⁹⁰ Sur lui voir notre « Un français nommé Clemente : Marot à Ferrare », op. cit., passim et pour une bibliographie récente voir G. Liboni, « Imitare le sante donne. Medicina e religione in una lettera dedicatoria di Antonio Musa Brasavola ad Eleonora d'Este », op. cit., p. 119.

créant, loin, au-delà de la plaine marécageuse du Pô, des réseaux de relations : en France, où Musa avait suivi Hercule en 1528 et où il avait rencontré Ruellius ; en Allemagne, où il entretient des rapports épistolaires avec Otto Brunfels, l'un des pères, comme lui, de la botanique moderne, et avec Melanchthon.

Ami de Ziegler, *via* Coelius, qui insère dans ses ouvrages géographiques ses réflexions religieuses ainsi que le démontre le paratexte de son traité sur la *Syrie et la Palestine*⁹¹, et de Melanchthon, Musa, dans sa vie du Christ, très long dialogue avec Éléonore d'Este, aux accents visionnaires et savonariens, indique la voie que ses confrères suivront, après la tempête qui secoue le port en 1536 : le silence. Il écrit : « ora tacciamo che non dichini, che siamo eretici a dire la verità » (f. 526). Il s'agit d'un silence prudent qui lui interdit de publier son ouvrage monumental et d'une tendance au nicodémisme qui va connoter plusieurs hétérodoxes ferrarais et que Calvin condamnera sans indulgence. Calvin qui, par sa présence mystérieuse, « caché, lui écrira Synapius, comme ce Silène d'Alcibiade qui recelait un Dieu », et sur laquelle on a tant dit, écrit, querellé et surtout romancé, représente un élément de cristallisation fondamental. Calcagnini, dans ce milieu mouvant où tout semble demeurer à l'état fluide, est un élément de rupture modifiant la situation politique contingente de ce petit duché, constamment sous l'épée du Pape qui avait lancé un premier cri d'alarme : le bref du 8 mai 1536⁹².

⁹¹ Voir R. Gorris Camos, « La Bibliothèque de la duchesse : de la bibliothèque en feu de Renée de France à la bibliothèque éclatée de Marguerite de France, duchesse de Savoie », in *Poètes, princes et collectionneurs, Mélanges offerts à Jean Paul Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2011, p. 473-525.

⁹² Bib. Ariostea, Ms. Antonelli, classe I, 114. Sur cet aspect de l'œuvre de Musa Brasavola, voir A. Prosperi, « Università e fermenti eretici a Ferrara nel '500. Note in margine a una ricerca su Giorgio Siculo », in *Alla Corte degli Estensi : Filosofia, Arte e Cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, M. Bertozzi dir., Ferrare, Università degli Studi di Ferrara, 1994, p. 109-124 et Ph. Home, *Reformation and Counter-Reformation at Ferrara. A Musa Brasavola and Giovanbattista Cinthio Giraldi*, *Italian Studies*, 13, 1958, p. 62-82. La bibliographie sur le séjour de Calvin est très étendue, Fontana réussit à écrire des centaines de pages, cf. Fontana, « Di Calvino a Ferrara », in *Renata di Francia*, cap. VII, tome I, pp. 283-333 et *Id.*, *Documenti dell'archivio vaticano e dell'estense circa il soggiorno di Calvino in Ferrara*, Rome, 1885, des pages « farragineuses » et invraisemblables, voir les objections de J. Bonnet, « Calvin à Ferrare, avril 1536 ? », *BSHPF*, XXXIV, 1885, pp. 327-29 et de C. A. Mayer, « Le Départ de Marot de Ferrare », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 18, 1956, p. 197-221. Voir aussi F. Whitfield Barton, *Calvin and the Duchess*, Louisville, Westminster, John Knox Press, 1989. Le bref papal a été publié par Fontana I, 501-503. Voir maintenant les études plus récentes de R. Gorris Camos, « "Chose de si grande consequence n'estoit à dissimuler" : Calvino e la duchessa », *Schifanoia*, Modène, Panini, 2012, nn. 40-41, p. 13-36 et EAD, « L'ange de Loth : Calvin et la duchesse », in *Calvin insolite, Actes du Colloque Giovanni Calvino nel quinto centenario della nascita. Interpretazioni plurali tra dissenso evangelico e critica cattolica*, Florence, les 12-14 mars 2009, Franco Giacone éd., Paris, Garnier, 2012, p. 155-187.

⁹³ Voir *Caelii Calcagnini Ferrariensis Protonotarii Apostolici, Opera Aliquot, ad Illustrissimum ex excellentiss. principem D. Herculem secundum, ducem Ferrariae quartum*, Basileae,

Or, si la *Vita Christi* de Musa reste prudemment inédite, le traité-dialogue consacré à l'analyse de tous les sirops utilisés dans la médecine du temps et publié par Pullon da Trino en 1544 est justement dédié à Eléonore d'Este (son interlocutrice dans sa *Vie du Christ*) qui possédait de remarquables compétences médicales et qui, pour cette raison, était chargée de préparer des remèdes et de soigner ses consœurs du *Corpus domini*. Or, cette dédicace n'est que l'occasion pour réfléchir sur une question importante, la coexistence de la vie active et de la vie contemplative. Eléonore, princesse d'Este et sœur apothicaire, Marthe et Marie, est pour Musa l'exemple d'une vie parfaite sachant allier la vie contemplative à la vie pratique (comme Beatus l'affirme pour Marguerite de Navarre). Dans ce traité consacré aux sirops, Musa répercutait aussi l'une des aspirations esleues de l'évangélisme : l'*imitatio Christi*. Ce texte, tout comme l'*Examen omnium catapotiorum*⁹³, publié par Pullon l'année suivante, présente donc des enjeux religieux et moraux. Les dialogues médicaux de Musa plongent en effet leurs racines profondes dans les réflexions morales des humanistes qui, à l'instar d'Érasme, indiquaient aux hommes l'*imitatio Christi* comme l'unique voie de salut. Le dialogue entre Musa et Eléonore est frappant. Dans ce même texte Musa exprime une critique sans précédent (s'inspirant peut-être du sermon de Zwingli, *Du choix et de la liberté de la nourriture*, 1522) des prescriptions de l'église au sujet de la nourriture et des jeûnes ; non seulement il démontre leur inexactitude du point de vue médical (le poisson), mais il profite de cette espèce de *summa* pour attaquer les « infami li quali à tempi nostri vogliono rimuovere l'usanze antiche della Chiesa e le sue cerimonie, e questo fanno con le loro ragioni irrationali, con le quali distorqueno mille contesti de gl'Evangelii e di santo Paolo » (ff. 379-381).

Dans ce texte qui vise à répandre un idéal de spiritualité, auquel se référer pour une Réforme de l'Eglise que l'humanisme ferrarais et européen invoquait, depuis longtemps, souffle fort l'exigence d'une réforme morale que ce médecin, toujours au service des pauvres et des démunis (pour lui la médecine, l'assistance aux pauvres sont des instruments pour se mettre au service de Dieu et pour rendre sa vie plus proche de la vie du Christ⁹⁴), ressentait profondément. Toujours très attentif au débat religieux et aux thèmes les plus brûlants qu'il greffe dans son œuvre médicale, cet humaniste ressent fortement les effets d'une crise qui touchait la dimension religieuse, mais aussi le domaine de l'humanisme médical, déchiré entre le respect des Anciens et les résultats des nouvelles recherches fondées sur l'expérience et l'observation scientifique. Si Leonicino et Mainardi sont encore rigoureusement liés au commentaire humaniste des Anciens et donnent la sensation que, tout en nous laissant pénétrer dans leur laboratoire, ils ne franchissent pas le pas vers l'autonomie,

Froben, 1544. Sur Calcagnini voir DBI et C. Moreschini, « Per una storia dell'umanesimo latino », *La Rinascita del sapere*, op. cit., p. 168-170.

⁹³ *Examen omnium catapotiorum, vel Pilularum, quarum apud Pharmaco polas usus est*, op. cit.

⁹⁴ G. Liboni, *Antonio Musa Brasavola sul digiuno : devozione, medicina e riforma della chiesa*, op. cit., p. 41-87.

Musa n'hésite pas à étudier les simples et les animaux de façon plus directe et autonome.

Musa est un homme inquiet qui aspire à comprendre comment un homme de science peut contribuer, dans une société chrétienne, à son salut, à son élévation vers le Christ, et qui nous fait penser à un autre grand médecin, Jacques Grévin qui, dans cette même recherche spirituelle, traduira vingt-deux sermons de Bernardino Ochino⁹⁵. On assiste chez Musa à une sorte d'éclatement des genres, à une hybridation qui l'amène à insérer, à greffer dans des traités, apparemment « scientifiques » et donc peu dangereux, des parties morales et, inversement, dans des textes moraux des théories médicales. Un humanisme des herbes qui oriente sa recherche sous-tendue d'aspirations morales et religieuses et qui amène ces humanistes inquiets à entrer dans leurs travaux savants l'*experimentum*⁹⁶.

Dans son *Examen Omnium Simplicium Medicamentorum* (1536) il soutient, contre le dogmatisme de ses collègues qui semblent paralysés sur les textes de Dioscoride, que les plantes doivent être étudiées du point de vue thérapeutique et que les recherches doivent s'élargir au plus grand nombre de plantes (il est l'un des premiers à utiliser le « gaïac », un bois si important que les Fugger en demandent le monopole). L'école ferraraise devient un modèle de clarté, même si la peur des assertions trop indépendantes vis-à-vis des Anciens semble hanter leurs traités et rendre de quelque façon leurs œuvres doubles⁹⁷, déchirées entre la vénération des Anciens et la nouveauté de leurs recherches, entre philologie et *observationes*. Grévin, dans son *Traité des venins*, cite par exemple Leoniceo, Mainardi, Musa Brasavola (Brassavolle, f. 218⁹⁸), à propos du coriandre (Musa est contraire aux deux espèces) et oscille lui aussi entre l'expérience et ce qu'il appelle la « fable », une fable qui continue toutefois à le séduire comme les cultes dionysiaques que Nicandre évoque⁹⁹.

⁹⁵ R. Gorris Camos, « Dans le labyrinthe des Sermons de Bernardino Ochino éditions et traductions », *op. cit.* Voir aussi EAD., « La nuit de l'exil : les Muses anglaises de Jacques Grévin », in *Rappresentare la storia. Letteratura e attualità nella Francia e nell'Europa del XVI secolo*, Pérouse, Aguaplano, 2015, p. 207-245.

⁹⁶ Cf. G. Liboni, « L'*experimentum* nella medicina pratica di Antonio Musa Brasavola », *op. cit.*

⁹⁷ Bruni, *Le scienze botaniche*, *op. cit.*, p. 277.

⁹⁸ Voir Caelii Calcagnini Ferrariensis Protonotarii Apostolici, *Opera Aliquot, ad Illustrissimum ex excellentiss. principem D. Herculem secundum, ducem Ferrariae quartum*, Basileae, Froben, 1544. Sur Calcagnini voir DBI et C. Moreschini, « Per una storia dell'umanesimo latino », *La Rinascita del sapere*, *op. cit.*, p. 168-70.

⁹⁹ Voir notre « "La merveille fit le Desir eveiller" (Peletier) : plantes merveilleuses entre science et poésie », in *Les raisons du merveilleux à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité, Textes et images*, D. de Courcelles dir., Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 51-91. Voir la dédicace *Ad Illustrissimam unâ & pudicissimam virginem ELLEONORAM Estensem, Antonius Musa Brasavolus bene agere* (ff. a2- f. a3) dans laquelle il évoque leurs débats et le savoir de la princesse dans ce domaine : « *Tamen quicquid fit, quam precedentibus mensibus de Syrupis inter nos fermo indicidisset, et tu de hac materia docte et abunde disservisses, visum est mihi, nulli magis convenire, quam tibi* » (f. a2). Musa dédie ses

L'expérience devient toutefois toujours plus importante, même si le patrimoine culturel des Anciens reste incontournable. L'école humaniste ferraraise, de Leonicino à Musa, qui se développe entre réflexion théorique et expérience, philologie et anatomie, devient un centre fondamental pour le développement de la science moderne par « *indirizzo revisionistico sperimentale* » (Muratori) qui attire à Ferrare des étudiants de l'Europe entière (par ex. Copernic et Paracelse). L'engagement de Musa pour la restitution de Galien – son *Index refertissimus in omnes Galeni libros* (7 éditions) est un véritable dictionnaire encyclopédique de médecine galénique et ses commentaires d'Hippocrate, dont les *Aphorismes*, lus et commentés par Musa dans son cours de 1536, sont édités à Bâle et à Lyon, chez Gryphe en 1543 par Rabelais¹⁰⁰ – s'allie à son engagement pour la médecine pratique (*curationes*). *Experimentum* et *ars* sont étroitement liés dans le processus gnoseologique qui conduit du particulier à l'universel à travers l'expérience (voir ses nombreux *experimenta*). L'*experimentum* instaure ainsi le lien nécessaire entre la philologie et la médecine pratique ; il représente l'instrument de la découverte, de l'élan vers l'avancement de l'*ars*, de la science médicale.

Mais l'homme est fragile et entre *experimentum* et *ars*, entre la perception des sens et l'universel, entre *inventio* et *imitatio*, c'est cette dernière qui domine, comme dans sa monumentale *Vita di Iesu Christo*. Musa revendique d'un côté le droit à l'expérimentation, de l'autre il souligne l'impossibilité de renoncer au trésor de l'*imitatio* des Anciens. La structure dialogique de ses *Examina* et de sa *Vie du Christ* cristallise cette tension entre *inventio* et *imitatio* (dans son dernier *Examen* le dialogue entre lui et son fils est révélateur). Pour aborder le monde il faut toutefois un *logos* qui sache dire le monde, et les textes anciens sont le vrai trésor, leur beauté peut éclairer le présent, lui donner force et vigueur. La *renovatio* passe par la Philologie.

La critique de l'anthropocentrisme trouve des prolongements et s'enracine dans une connaissance savante de l'univers, dans une mise en valeur des savoirs scientifiques médicaux, végétal, astronomique et situe l'œuvre des humanistes ferrarais du

magnifiques dialogues scientifiques à des femmes « *ornate di scienza e di virtù* » de la Cour ferraraise, cf. R. Gorris Camos, « Donne ornate di scienza e di virtù : donne e francesi alla corte di Renata di Francia » in *Olimpia Morata : cultura umanistica e Riforma protestante tra Ferrara e l'Europa*, Actes du Colloque de Ferrare, les 18-20 novembre 2004, dir. par G. Fragnito, M. Firpo et S. Peyronel, *Schifanoia*, nn. 28-29, Ferrare, Istituto di Studi Rinascimentali, 2007, p. 175-205. Il offre par exemple son *Antonii Musae Brasavoli Quod nemini mors placeat, ad Illustrem Annam Estensem*, Lugduni, apud Seb. Gryphum, 1543 (ex. Arsenal 8° B.L. 32.361) à « *Anna, puella supra aetatem Latinis, atque, Graecis literis ornata* » (f. a2).

¹⁰⁰ *Antonii Musae Brasavoli ... In octo libros Aphorismorum Hippocratis & Galeni, commentaria & annotationes... Cum duobus indicibus copiosissimis*, Bale, Froben, 1541. Voir l'édition conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal : APHORISMO/RUM HIPPOCRATIS/SECTIONES SEPTEM/*/ Ex Franc. Rabelae/reco[n]gnitio-/ne/Quibus ex Ant. Musae ad./jecius et Octavam : et gradualia,/quea sequens indicabit pagella./[marque Gryphe]/APUD SEB. GRYPHIUM LU-/GDUNI/1543 (Arsenal, 8° S 8800).

côté de la dissidence. La science est un suprême appui que Dieu a donné à l'homme déchu, une ultime possibilité de réunir ce qui a été séparé après la Chute¹⁰¹. La réévaluation du microcosme et de la sympathie universelle au détriment de la *dignitas* redeviennent centrales « *in un colloquio perenne con i viventi immortali che animano le stelle e le case del cielo* »¹⁰².

L'étincelle mystique du « *quasi ipse sit deus* » de l'*Asclepius* s'est éteinte¹⁰³, l'homme n'est plus le « *magnum miraculum* » de Pic, mais il peut, grâce à son effort, devenir « *diis similis* » (ou « *ludus deorum* », dirait Alberti et son interprète Garin¹⁰⁴). « Le curieux désir, le dangereux savoir, mènent l'homme à une excellence qui n'est pas une donnée, mais une acquisition, une conquête graduelle et épuisante, à une dignité qui désormais est dépourvue de toute marque d'une céleste origine, et que l'homme réalise dans sa solitude tragique, grâce aux efforts pénibles qui justifient sa vie » (L. Sozzi). Garin, dans sa « *vision disincantatissima della realtà* »¹⁰⁵, écrit que « *la vita è dramma, è colpa, è peccato. Il bene deve sempre discutere col male ; ciò che si afferma, che riesce, che si colloca nella realtà, è spesso fasciato d'ombra e di male. E Cristo, non a caso, gli uomini venerano inchiodato sulla croce* »¹⁰⁶.

« *Homo è chi seppellisce i morti (Humus-humare) ma per tenerli a cuore, ricordarli con religiosa pietas* », écrit Cacciari dans son *Ripensare l'umanesimo*, pour comprendre le drame de la condition humaine, pour en saisir la dramatique complexité et nous obliger à continuer nos recherches, nos efforts, pour donner une forme durable à notre devenir. Mais avant il faut descendre à l'Enfer... défier les tempêtes et les naufrages.

¹⁰¹ Cf. V. Giacomotto-Charra, « La chute ou la naissance de la poésie scientifique », in *La forme des savoirs. Poésie et savoirs dans La Semaine de Du Bartas*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009, p. 120 sq.

¹⁰² M. Ciliberto, *op. cit.*, p. 687.

¹⁰³ « *L'uomo divino, al cui nascere si chinano i mondi, in cui si riassume il creato, che sale al cielo non incognitus hospes, che l'esperienza cristiana aveva conquistato, che il travaglioso pensiero di tanti secoli aveva illuminato alla luce della sapienza antica. L'uomo i cui atti si ripercuotono all'infinito, è il miracolo grande di Pico della Mirandola, che sulla natura crea il suo mondo, il suo regno e il suo destino* », écrit Garin dans *Umanesimo e pensiero medievale*, p. 17. Garin n'a jamais d'ailleurs voulu republier son Pic de 1947.

¹⁰⁴ La grandeur de l'homme « *sta non nell'essere Dio ma nel potersi fare dio e domino, unica creatura in cui non l'operare segue all'essere, ma l'essere all'operare* », thème obsédant chez Garin, cf. M. Ciliberto, *op. cit.*, p. 663. Le terme « *dramma* » revient huit fois dans *Dignitas hominis e la letteratura patristica* : « *E Cristo, non a caso, gli uomini venerano inchiodato sulla Croce* » « *Miraculum magnum, certo, ma senza spezzare la struttura dell'essere, né la legge di natura, che sarebbe contraddittorio, assurdo e impossibile ; e allora si l'uomo è un miracolo in natura, ma di pura illusione e sofferenza : ludus deorum, un giuoco degli Dei* », cf. M. Ciliberto, *op. cit.*, p. 689.

¹⁰⁵ M. Ciliberto, *op. cit.*, p. 688.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 668.

« I Grandi mentono »

Notaires, juges, avocats, princes, cardinaux et naturellement médecins, tous sont visés dans le *Negromante* ; pour le clairvoyant Temolo dont le rôle va au-delà de celui traditionnel du serviteur rusé pour devenir la voix critique de la société, l'homme de pouvoir du haut de sa position, de son « *scranno* », de son siège, perd toute son humanité et se métamorphose en bête :

Cela se voit faire tous les jours et n'est pas un miracle. [...] N'avez-vous pas vu qu'un qui est mis sur la victoire ou soit contrôleur des gabelles, ou juge, ou notaire, ou soudoyeur des gendarmes, laisse incontinent toute forme humaine, et prend celle d'un loup, d'un renard ou d'un milan ? [...] ¹⁰⁷

Messer Lodovico ne cesse de critiquer l'avidité et l'ingratitude des grands, il dénonce un système de pouvoirs qui tend à s'entourer de courtisans et de flatteurs et à oublier ceux qui ont servi avec fidélité, mais sans flatterie (lui, comme Giral di qui, victime de Pigna, doit s'exiler au Piémont) ¹⁰⁸. Antonio Faentino est un nom parlant, *Fava* pourrait signifier *Boria*, arrogance (dans le *Negromante*, Pocosale signifie, peu intelligent, peu fûté ¹⁰⁹). Antonio est la cible de l'ironie linguistique de l'Arioste : Antonio (comme Musa) le Prétentieux. Dans ces deux textes on assiste au « découronnement du Héros », à une chute, à un renversement comme dans les *Mondi* de Doni : le *Negromante* est chassé ou mieux il s'envole ..., un peu Tartuffe un peu Dom Juan, il s'en va au diable :

Et qui voudra entendre du Negromant, s'y coure après ; mais qu'il se dépêche, car il va si fort qu'il semble que le diable l'emporte... Adieu bénins spectateurs ! Et, avec aucun signe d'allégresse, faites entendre que notre fable vous a plu ¹¹⁰ !

Et, dans sa deuxième version, le Negromant est abandonné par tout le monde et s'enfuit seul pour éviter un procès et une mise à mort.

Antonio Faentino et Iachelino sont des personnages comiques qui se déplacent aux confins de ces mondes, de la médecine expérimentale d'Antonio Musa Brascavola au charlatanisme de Iachelino. Ils ont en commun un langage ambigu, ambivalent et foncièrement théâtral. L'Arioste, homme de théâtre, met en scène, à travers la parole comique, la mise en discussion d'un monde fondé sur la parole et sur

¹⁰⁷ Cf. éd. Rigolot, p. 164, l. 378 et 382-385.

¹⁰⁸ Voir notre « Giovan Battista Giral di Cinthio, entre Ferrare et Turin, vero rifugio e sicurissimo porto », in *Giovan Battista Giral di Cinthio : hombre de Corte, preceptista y creador*, Irene Romera dir., Actes du Colloque de València, les 8-10 novembre 2012, *Crítica letteraria*, anno XLI, fasc. I-II, nn. 158-159, 2013, p. 239-289.

¹⁰⁹ Voir G. Liboni, *op. cit.*, p. 131-132.

¹¹⁰ Cf. éd. Rigolot, p. 207, l. 1423-1426.

l'apparence (cf. le changement des *foggie*, des vêtements et n'oublions pas qu'on est à Carnaval), sur l'ambiguïté des savoirs incessamment mélangés dans une confusion expressément voulue par l'Arioste dans la création de son personnage de « *medico forestiero* » (N2, vv. 86-87) et d'« *Herbolato, erbolatico, erbolario* » dont les savoirs oscillent entre la magie et les sciences naturelles, les herbes et les « *gummi* » (cf. *Herb.* I, 451 et Pline, *HN*, XIII, 1) :

Fisico, Astrologo, Negromante
 Philosopho, d'alchimista, di Medico, di Astrologo,
 Di Mago, & di scongiurator' de spiriti. (N, III, 3, vv. 646-648)

Dans ces deux textes formant une sorte de diptyque, l'on retrouve la même ambiguïté identitaire qui entoure Maestro Antonio Faentino e Iachelino, l'*herbolato* et le *negromante* :

*è ito a ritrovar non so se astrologo
 o negromante debbo dir, un pratico,
 molto circa a tal cose...* (N2, I, 2, vv. 299-300)

*Uom di grande astuzia e di grande dottrina
 In che scienza è egli dotto ?
 In l'arti che si chiamano liberali.
 Ma pur ne l'arte magica
 credo che intenda tutto ciò che si può intendere,
 e non ne sia per tutto il mondo un simile* (N2, I, 2, vv. 342-347)

Une confusion qui ne tient pas compte du grand débat entre magie naturelle, astrologie et magie démoniaque et nécromancie et qui place l'Arioste loin, très loin de l'extrême confiance en l'homme des humanistes florentins, de Ficin à Pic, pour lesquels la magie naturelle est la manifestation de la nature divine de l'homme, la preuve de son pouvoir spirituel, de la grandeur de sa raison qui peut rendre parfait l'homme et la nature. Pour ces philosophes la Magie représente la possibilité de l'homme de remonter l'échelle des êtres et de se réunir avec Dieu. Ils croient dans la possibilité de l'homme de s'élever et de se placer dans une échelle qui va de l'état de brute à celui de l'ange, une possibilité qui passe par la magie. Or, la position de l'Arioste dans sa comédie s'éloigne du néo-platonisme florentin et veut nous reconduire à la brutalité du monde réel où le magicien n'est plus le sage nécromancien des romans anciens (Merlin et les autres, pourtant très aimés par Lodovico dont la tête était pleine de *gallicanae ambubaiæ*), mais « *una volpaccia vecchia* » (I, 3, 337), « un renard plein de feintise » dans la traduction (LT, p. 163¹¹¹). Si le mouvement critique prend donc son élan d'une polémique personnelle, la critique vise toutefois, dans un mouvement plus ample et complexe, le cœur du système politique et social de la cour des Este, la rigueur du contrôle du prince sur ses sujets et sur les membres

¹¹¹ *Ibid.*, p. 163.

de sa cour et en dénonce les contradictions qui sous-tendent les rapports entre le pouvoir et le savoir. Même la médecine, art excellent sur tous, est corrompue par le désir de gain de ses adeptes :

*se la inerzia, l'avarizia, la gola e la libidine e più la superbia non lo vietasse loro. Sono pochi che vogliano la fatica dello studio, e fanno più stima di ogn'altro guadagno che di quello della sanità e della vita ; et a molti pare abbastanza di sapere tanto che loro dia credito e reputazione di medico*¹¹².

Entre ces deux textes il existe un jeu de miroirs qui jette des lumières sur l'un et sur l'autre pour souligner toute l'ambiguïté de ces personnages, « étranges étrangers », nomades et fuyants et qui auront une fortune immense dans la culture européenne.¹¹³ Selon nous ces deux ouvrages de l'Arioste s'insèrent, parodiquement, dans la lignée de Lucien et d'Alberti. Il s'agit de textes complexes qui condensent, comme d'autres textes issus du même milieu, l'intérêt et la fascination de la culture ferraraise pour la nature, étoiles, plantes, animaux et remèdes naturels (Musa). Le personnage de l'Arioste est défini « FISICO », dans la première version mais il devient « ASTRO-LOGO » dans la deuxième ; pour la Taille, *Physicien* ou *Negromant*, une définition cette dernière qui dérive du grec *mort* et *devin*¹¹⁴.

Le *Negromant* condense tout l'intérêt pour le monde des morts qui, ainsi qu'on le sait, connote le théâtre de La Taille et notamment son magnifique *Saül le Furieux*¹¹⁵. L'Arioste met donc en scène des tendances, des personnages bien connus de

¹¹² Ariosto, *Herbolato*, éd. cit., p. 97.

¹¹³ Sur le charlatan qui a partie liée avec la mise en scène de soi et l'usage d'une parole artificieuse, voir D. Gentilcore, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2006 et ID., « "Con trattenimenti e buffoniane". Ciarlatani, protomedici e le origini di un gruppo professionale », in *Interpretare e curare. Medicina e salute nel Rinascimento*, M. Conforti, A. Carlino, A. Clericuzio édd., Rome, Carocci, 2013, p. 189-209 ; ID., *Italian Charlatans Database, 1550-1800 (UK Data Service, SN: 5800*, <http://dx.doi.org/10.5255/UKDA-SN-5800-1>. Voir aussi la Thèse de M. Leta, *Mages, alchimistes et charlatans dans la littérature de la Renaissance*, op. cit. et le volume récent, *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019 où le rapport avec le théâtre est mis en évidence. La charlatanerie métaphorique rencontre le jeu et le dédoublement de l'être : faux savants, faux nécromanciens, les mystificateurs en tous genres sont des comédiens.

¹¹⁴ Le mot dérive du grec *νεκρόμαντις* (composé de *νεκρός* « mort » et *μάντις* « devin »). Génériquement, magicien, devin : *Si ad alto il negromante batte l'ale, Ch'a tanta altezza a pena aquila sale* (Ariosto). Voir sur l'étymologie du mot « *nigromante* » renvoyant au *niger*, *nigra*, *nigrum*, au noir de la magie voir : A. Bettoni, « Du "sage Nigromancien" des romans au nécromancien imposteur de théâtre. Présences d'un rôle dans la prose et sur scène au XVI^e siècle », in *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, op. cit., p. 217.

¹¹⁵ Voir F. Lecercle, *Le Retour du mort. Débats sur la sorcière d'Endor et l'apparition de Samuel*, op. cit. ; ID., « Saül et les effets de spectacle », in *Les Tragédies de Jean de La Taille, Cahiers Textuels*, n° 18, 1998, p. 25-42 ; ID., « Les bénéfices de la trahison. Impératifs

la culture ferraraise (le médecin-charlatan, le vendeur de plantes et de remèdes, l'apothicaire, le mage, le juif marrane et médecin, le pédant du Studio...), mais comme Calcagnini et d'autres humanistes ferrarais, il renverse, grâce aux procédés topiques de la parodie et à son ironie désacralisante, iconoclaste, ces tentations qui sous-tendaient l'humanisme irrégulier ferrarais. Il critique à travers les « dérives » du personnage du charlatan-nécromancien tout dogmatisme, mais il se venge aussi de certains courtisans trop entreprenants¹¹⁶. Mainardi, dont les *Epistolae medicinales* furent publiées à Lyon par Rabelais, est très critique envers l'astrologie et la médecine astrologique¹¹⁷. Il reste que les savoirs sont souvent montrés, théâtralisés, objets de disputes et édités dans l'Europe entière (Alphonse est passionné de botanique et de simples et de pharmacologie ; Eléonore d'Este aussi). L'empirisme médical est un spectacle et les médecins empiriques des comédiens du savoir.

Le *trickster* dont le pouvoir est surtout rhétorique – Rigolot n'a pas manqué de souligner les « brillants discours du magicien escroc¹¹⁸ » – est un escroc de la parole et il représente, dans l'univers de l'Arioste, le contraire du *magus* Atlante qui possède des pouvoirs magiques réels, mais il manque des pouvoirs de la parole. En effet, le magicien Iachelino n'incarne pas simplement, selon nous, la satire des « *magiche sciocchezze* », il incarne aussi une *figura poetae*¹¹⁹, capable de tisser un réseau de mots qui capture, enveloppe le texte, les gens dans sa « *rete* », dans son filet (un thème cher à l'Arioste qui le développe souvent dans son œuvre). Le prologue naît sous le signe des *prisci poeti*, Orphée, Amphion, Apollon, capables de magie grâce à leur pouvoir de poètes et de musiciens, mais la *Satira VI* les évoque en les opposant aux poètes de son temps dont l'Arioste démasque la fausseté et l'hypocrisie. La métaphore de la *rete*, aux connotations métathéâtrales, est au centre de la réflexion du dernier Arioste. Le *Negromante* et la *Lena*, personnages à l'identité complexe et

de foi et exigences dramatiques dans le *Saül* de Jean de la Taille », in *Il tragico e il sacro, dal Cinquecento a Racine*, D. Dalla Valle et D. Cecchetti dir., Florence, Olschki, 2001, p. 17-54 et *Dramaturgies de l'ombre : spectres et fantômes au théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Esthetica », 2005. Voir pour l'influence sénéquienne J.-C. Ternaux, « *Saül le Furieux* au moule de la tragédie sénéquienne », in *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille*, Paris, Champion, 1998.

¹¹⁶ Voir notre *L'humanisme ferrarais*, op. cit.

¹¹⁷ P. Zambelli, « Giovanni Mainardi e la polemica sull'astrologia », in *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo*, Actes du Colloque de Mirandola, les 15-18 septembre 1963, Florence 1965, II, p. 205-279.

¹¹⁸ Cf. éd. Rigolot, p. 135.

¹¹⁹ Voir aussi les travaux stimulants de A. Ansani, *Questioning Poetry in Ariosto's Negromante* in *The Renaissance Dialogue*, R. Ricci et S. Wright édd., *MLA Italian Studies* 38, Buffalo, Northeast Modern Language Association, 2016, p. 68-99 ainsi que sa thèse : EAD., *Imago Magi : Magic and Rhetoric in the Italian Renaissance*, Diss. Yale University, 1990. Voir aussi Cinzia Sartini Blum, « The Shifting Role of Magic in Ariosto's *Il Negromante* », in *Quaderni di Italianistica*, XIV, 2, 1993, p. 221-238.

ambiguë, ont tendu une *rete* dans laquelle ils sont pris à leur tour par une volonté supérieure, Dieu agissant comme *Deus ex machina*, par une volonté suprême¹²⁰.

La Maga Circe

Si le Magicien est une « *volpaccia* » (N2, I, 3, 337), le monde qui l'entoure, rongé par la corruption et la dégradation n'est pas mieux, comme le Négromant le théorise dans une longue réplique où il classe les hommes selon des critères zoologiques (mais aussi alimentaires).

Le *Negromante* se place ainsi loin, très loin de la *dignitas hominis* de Pic, des envois du néoplatonisme florentin et la présence massive du monde animal est paradigmatique. La société contemporaine a effacé les frontières entre la précellence de l'homme et l'état animal (peut-être la raison pour laquelle dans le Prologue I où il évoque Orphée, il remplace les animaux avec les pierres, v. 5, La Taille traduit par « pierres »). La métamorphose animale, qui trouvera son apogée dans la *Circe* de Gelli (1549)¹²¹, un dialogue entre Circé et les hommes transformés en animaux, est partout dans cette comédie Arche de Noé :

dans le nom des personnages : Nibbio (le milan) est celui qui démasque le mieux son maître dans ses *aparte* ;

dans les listes des animaux que le magicien dresse pour montrer ses capacités : du veau noir nécessaire pour son rituel (« *un vitel nero, ma di latte e morbido* », I, 3, v. 399) aux hommes de pouvoir se transformant en loup, renard, milan et bouc : « *lasciar l'umana forma tutta, e prenderla o di lupo o di volpe o d'alcun nibio* » (II, I, 556-557), mais encore en âne (v. 561, cf. *Sat.* VII, 49-54, « *asinello* », « *inasinir* » – qui signifie se démonter superbe), en « *becco* » (v. 563), un mot dont il exploite le double sens de bouc et de cocu, mais aussi de bec et qu'il utilise aussi dans le Prologue (« *battere il becco* », bavarder, N2, v. 42-43) avec toute son ambiguïté sémantique¹²².

¹²⁰ Les variantes de l'*Orlando Furioso* vont dans la même direction et mettent en relief un échange entre le théâtre et les *giunte* du poème, tout en mettant au centre la réflexion sur l'*inganno*, sur le piège. Cf. I. Campeggiani, *op. cit.*, p. 332 sq.

¹²¹ G. Gelli, *La Circe di Giovanbattista Gelli, Accademico fiorentino*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1549. Sur sa fortune en France voir A. Montù, *Gelliana. Appunti per una fortuna francese di Giovan Battista Gelli*, Turin, La Bottega d'Erasmus, 1973 et B. Urbani, « La fortuna francese della *Circe* di Giovan Battista Gelli (1498-1563) » in *Visto dall'altra parte : lingue, letterature, culture in traduzione*, in A. Tylusińska, E. Jamrozik, D. Proła éd., Varsovie, 2013, p. 307-322. Voir aussi C. Cassiani, *Metamorfosi e conoscenza. I dialoghi e le commedie di Giovan Battista Gelli*, Rome, Bulzoni, 2006.

¹²² Cf. « Bouc ». Mari trompé, in Huguot, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Didier, 1925-1967, *ad vocem*. Le traducteur garde la valeur métaphorique du mot, cf. R. Benedettini, *op. cit.*, p. 93.

TEMOLO. *Di molti, che diventano / becchi, mi vo' tacer* (II, 1, 563)
 THEMOLE. le ne dy mot de beaucoup qui deviennent boucs (LT)

La métaphore animale joue d'ailleurs un rôle-clé en II, 4 où le discours animal est appliqué par le Magicien à ses victimes qui sont classées, d'après une typologie animale, par leur valeur alimentaire ou matérielle (peau, lait, viande...). Cette métaphore revient partout dans :

les verbes : *munger*¹²³, *mordere*, *mangiare*, *divorare*, *suggere*, *tosare*, *scorticare*, *tosare*, *pascolare* (II, 4, vv. 734- 779) ;

les noms des animaux : le porc, la vache, le bœuf, la brebis, le chien et l'âne ;
 les parties de l'animal : la peau, les mamelles, le lait... ;

locutions : « *non aver le capre* », ne rien savoir (La Taille traduit par « n'avoir point les sonnettes », éd. Rigolot, p. 172).

La Taille ajoute, ainsi qu'on l'a vu, un autre animal : les sangliers en traduisant, par erreur, le mot italien « *Cingheri* » (Z, f. 13), gitans, par le mot sangliers (« *cinghiali* » en italien¹²⁴) :

NEBBIO. [...] *andiamo come zingani / di paese in paese* (II, 3, 658) ;
 «Cingheri» (Z., f. 13r)
 NEBBIO. seul [...] Nous allons comme sangliers de païs en païs
 (éd. Rigolot, p. 168)

Le *Negromante* et son bestiaire restent donc au centre d'un réseau où l'insaisissable Protée qui est l'homme s'éloigne de la *dignitas hominis*, devient un homme « prédateur » (« *becco* », *Nibbio*), oiseau de proie, qui tisse son filet dont il enveloppe ses victimes. L'homme glisse ainsi, comme dans la *Circe* de Gelli, inexorablement, vers les territoires de la *miseria hominis*, de la métamorphose, vers un univers qui se vend et qui exploite les autres. La morale du *Negromante* est la suivante :

*Non guardate, Cintio,
 mai di far danno altrui, se torna in utile
 vostro. Siamo a un'età, che son rarissimi*

¹²³ Cf. L. B. Alberti, *Vaticinium*, « *emunge* » ; La Taille traduit par « moucher les bourses ». Sur ces métaphores de l'avidité liées à une dimension alimentaire, cf. éd. Stefani, p. 78, n. 34.

¹²⁴ Voir R. Benedettini, *op. cit.*, p. 93-94 et n. 26 qui reporte la voix du Dictionnaire Battaglia : « Battaglia : *Cinghiale*, III, p. 155 et ses variantes anciennes et régionales : *Zingiale* (XXI, p. 1080), *Zingiaro* (*ibidem*, terme employé au Nord, avec changement de suffixe) ; *Zingaro* (*Zingherlo*, *Zinghero*, *ibidem*), l'ancienne forme *Cingaro* (III, p. 153 ; à rappeler le mot *Cingano*, terme rare et littéraire qui signifie joueur de tzigane, III, p. 153), *Gitano* (VI, p. 855), « bohémien espagnol », mot emprunté à l'espagnol *gitano*, du lat. *Aegyptianus* (lat. class. *aegyptianus*), de *Aegyptus*, *Egitto*, « Égypte » (en fr. « gitan » est attesté depuis 1570), car on croyait que les gitans étaient venus de l'Égypte (Égyptien, aphérèse d'*Egitano*). »

*che non lo faccian, pur che far lo possano,
e più lo fan, quanto più son grandi uomini :
né si può dir che colui falli, ch'imita
la maggior parte.*

(N2, III, 1, vv. 964-969)

Le *Negromant* et l'*Herbolato* sont le récit parallèle d'une chute morale, de la corruption des mœurs et de la perte de la précellence de la raison. L'homme a perdu son étincelle de vérité et son langage ne révèle plus son savoir et sa sagesse, mais des pièges et des rêves illusoire.

Traduire le *Negromante*

La traduction du *Negromante* parue dans l'édition Morel de 1573 :

LE NEGROMANT, / COMEDIE DE M. LOUIS / ARIOSTE, NOUVELLE-
MENT MISE / en François, par Iehan de la / Taille de Bondaroy, in La Famine,
ou les / GABEONITES, / Tragedie prise de la Bible, et/ suivant celle de Saül.
/ Ensemble plusieurs autres Oeuvres poëtiques, de / IEHAN DELA TAILLE
de Bondaroy gentil- / homme du pays de Beauce, & de feu laques de la / Taille
son frere, desquels oeuvres l'ordre se void en la / prochaine page. / (marque
éditoriale : arbre avec devise en grec) / A PARIS. / Par Federic Morel Imprim-
eur du Roy. /M.D.LXXIII. /Avec Privilege dudit Seigneur. (BnF, Rés Y^e
1818-1822 ; ff. 99v-142r).

tient une place capitale dans l'évolution de la comédie en France, comme l'a justement affirmé F. Rigolot dans son édition de notre collection du « Théâtre français de la Renaissance¹²⁵ ». La comédie est publiée par La Taille à la suite de son édition de *La Famine*¹²⁶. Il fonde son travail de traduction sur l'exemplaire Zoppino, mais il possède bien probablement d'autres éditions vénitienne de la première version (par ex. l'édition vénitienne des Bindoni Pasini¹²⁷).

¹²⁵ Pour le projet du « Théâtre français de la Renaissance », voir le site du Gruppo di studio sul Cinquecento Francese, www.cinquecentofrancese.it et l'index des 18 volumes déjà parus chez Olschki : <http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/theatre-francais/storia-del-progetto-e-indice-dei-volumi>.

¹²⁶ Cf. sur cette pièce F. Lestringant, « La tragédie ou la colère de Dieu. Les tragédies saintes de Jean de La Taille : *Saül le Furieux*, *La Famine*, ou les *Gabeonites* », in *La Tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, op. cit., p. 269-311.

¹²⁷ *Il Negromante*. Comedia di messer Lodovico Ariosto, In Vinegia, appresso Francesco Bindoni e Mapheo Pasini, il mese di marzo 1535 (ex. Bib. de l'Arsenal, 4° BL 2775). Sur la traduction de La Taille, voir R. Benedettini, op. cit., passim ; l'éd. Rigolot, op. cit., passim ; K. M. Hall, « A Defence of Jean de La Taille as Translator of Ariosto », *Modern Language Review*, n. 767, 1972, p. 536-542 et T. Ambersley Daley, *Jean de la Taille (1533-1608). Étude Historique et Littéraire*, Paris, Librairie Universitaire J. Gamber, 1934, p. 176-82.

Il nous semble toutefois pouvoir exclure que La Taille ait utilisé l'édition Giolito de 1551 qui est très différente (ajout de trois scènes, noms de personnages changés, dispositions des scènes et des répliques altérées, etc.¹²⁸). Le traducteur ajoute des manchettes pour éclaircir des mots et des parties peu claires du texte italien dues peut-être aux erreurs de Zoppino ou pour autoriser certains emplois lexicaux (par ex. des italianismes comme le mot « *Malie* »).

Jean de La Taille essaie, dans sa version, de respecter le « *parlato* » de l'Arioste qui, dans *Il Negromante* comme dans ses *Satire*, utilise un langage familier, populaire, proche du jargon, avec des connotations populaires, comiques voire satiriques. Toutefois, le langage de l'Arioste (le premier *Negromante* utilisait d'ailleurs une langue plus franche et impure, alors que la deuxième version a perdu une partie de sa fraîcheur d'origine), souvent violent et vulgaire, se trouve allégé dans la version française.

Pour traduire le mot « *impotenzia* » (et son dérivé adjectival *impotente*), La Taille utilise les mots « impotence » (III, 3, f. 124v), « débilité et impotence » (II, 3, f. 116 r), « infirmité » (II, 4, f. 118r), ou encore la forme plus discrète d'« indisposition » (I, 3, 108v), tout comme ces adjectifs : « impotent », (I, 2, 106v ; III, 2, 121r), « indisposé et débile » (I, 2, 107r), « [ny] malade ny débile » (II, 1, 113v), « débilés » (I, 1, 102r), « impotent et débile » (II, 3, f. 116r). On retrouve ce même style quand il s'agit des conséquences liées à cette « faiblesse » (l'italien *debiltade*, II, 3, est rendu par « débilité et impotence », 116r) : le *repudio* (G III, 2) qui devient le « divorce » (f. 122r).

Dans la scène II, 5 on assiste à un dialogue entre la mère et une « fantesque » (autre mot d'origine italienne) dont les remarques sur la liberté sexuelle des femmes ont déchainé les commentaires *gender*¹²⁹. La servante soutient encore « qu'on ne devroit point prendre les maris sans les essayer... » (éd. Rigolot, p. 175) ; la mère lui répond vertement : « *Taci, porca, e vergognati* » (II, 5, v. 914 ; Z., 17v). Or, dans la version de La Taille le mot « *porca* » disparaît et devient : « *Tay toy, vilaine, as tu point de honte ?* » (éd. Rigolot, p. 175, l. 650). Le niveau lexical a changé, et l'interrogation réduit le caractère violent et impétueux de l'impératif.

Cette atténuation des expressions liée à la dimension sexuelle et physique du texte italien se retrouve dans les mots populaires et grossiers (« *voglia* », III, 2 est traduit pas « *souhait* », éd. Rigolot, p. 17, l. 686). Les mots d'Aurélien (I, 1) :

AURELIA. *Che nasca una fistola [un cancer] / a chi mai fece questo sponzalizio !*
(I, 1, v. 11)
AURELIE. Que mal advienne à quiconque fait jamais ces espousailles !
(éd. Rigolot, p. 148)

¹²⁸ Voir les éditions critiques italiennes citées n. 1 et le livre récent de I. Campeggiani, *op. cit.*, *passim*.

¹²⁹ Voir les réflexions que nous partageons de I. Campeggiani, *op. cit.*, p. 320.

Mais, parfois, La Taille n'hésite pas à traduire l'expression moins vulgaire, mais assez grivoise : « *che la lancia è spuntata e molto debole* » (v. 83) par « car la lance est épointée et trop faible » (éd. Rigolot, p. 149, l. 22-23). Si l'Arioste évoque le don du corps dans l'acte sexuel « *che di sé gli fesse copia* » (l. 2), La Taille comprend cette union, mais il traduit : « à ce qu'elle luy feist part de sa personne » (éd. Rigolot, p. 154).

Il est évident que, dans cette comédie du *Négromant*, sont importants les termes *incanto* (l. 3), pour lequel La Taille utilise : « charme » (108r), « ensorcellement » (102v) et « malie » avec une manchette : « *Malie : mot italien duquel meme use le Roman de la rose, signifie ensorcellement* » (éd. Rigolot, p. 158 l. 240). Le traducteur explique son choix en se fondant sur l'*autoritas* du *Roman de la rose*, mais il exprime aussi son intérêt pour la magie¹³⁰. Le choix du traducteur est celui de « parler français en italien » et il émaille son texte d'italianismes (pentole, dogane, de grâce, plan plan, la su, soudain que, negoce... ; je donnerai à entendre, je me délibère que...¹³¹) et d'expressions religieuses, alimentaires, monétaires, géographiques liées au contexte italien et notamment ferrarais (St. Godence, tourtre, donner une baie, carlin, livre impériale, diplomatique...)¹³². Or, ces pastiches ne sont jamais gratuits, mais ils contribuent « à rehausser la couleur locale de la comédie de mœurs et renforcent le dépaysement devant l'univers de la sorcellerie » (Rigolot¹³³) qui fascinait le sieur de Bondaroy. Il omet toutefois parfois des éléments importants, comme la référence à la Garfagnana, lieu-clé de la biographie de l'Arioste, où il fut envoyé en 1522¹³⁴, ou il traduit mal le mot « *Studio* », le nom par lequel on définissait l'Université à Ferrare (mais aussi ailleurs) qu'il traduit par « il étudia¹³⁵ ».

¹³⁰ Voir notre *Trois personnages en quête d'auteur : Saül, Jephthé et Josias*, conférence tenue à l'Université du Piémont Oriental (Vercelli), le 9 mai 2019 ainsi que notre intervention, *La nuit de Saül : la Bible et les poètes tragiques* au Séminaire de la Fondation N. Sapegno, *Letteratura e Bibbia*, le 16 septembre 2020, cf. <https://www.sapegno.it/formazione/rencontres-de-larchet/>.

¹³¹ Cf. éd. Rigolot, p. 134. Voir aussi Benedettini, *op. cit.*, p. 84 et n. 9.

¹³² *Ibidem*, p. 135.

¹³³ Cf. éd. Rigolot, *op. cit.*, p. 134.

¹³⁴ Sur le rapport tourmenté (« *mi fecero da poeta a uomo di governo* ») de l'Arioste avec la Garfagnana où il fut envoyé comme gouverneur de 1522 à 1525, voir M. Catalano, *Vita di Lodovico Ariosto*, *op. cit.*, *passim*.

¹³⁵ Sur le *Studio* ferrarais, voir G. Pardi, *Lo Studio di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrare, G. Zuffi, 1903, et A. Visconti, *La storia dell'Università di Ferrara (1391-1950)*, Bologne, Zanichelli, 1950 ; V. Caputo, *I Collegi Dottorali e l'esame di dottorato nello Studio ferrarese*, Ferrare, Università degli Studi di Ferrara, 1962 ; A. Franceschini, « Nuovi documenti relativi ai docenti dello Studio di Ferrara nel sec. XVI », *Monumenti della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria*, VI, 1970 ; V. Caputo - R. Caputo, *L'Università degli scolari di medicina e d'arti dello Studio ferrarese (secc. XV-XVIII)*,

Rigolot a mis en évidence le talent innovateur de La Taille et de sa langue qui est un dosage savant d'italianismes et d'archaïsmes, ainsi qu'une tentative de respecter le « *parlato* » de l'Arioste¹³⁶, mais qui ressent d'une évidente difficulté culturelle et sociale vis-à-vis des mots populaires, grossiers ou obscènes.

Cette comédie à l'italienne, à la ferraraise surtout, sait garder magiquement son caractère étranger et *ammaliante*, ses *malie* utiles aussi à son auteur pour sauvegarder le charme des spectateurs devant l'univers autre de la sorcellerie, son « estranéité » au domaine quotidien. La Taille francise, mais il refuse de naturaliser entièrement le texte. *Le Negromant* devient ainsi pour le public français une « occasion pour feindre l'éloignement culturel pour mieux pouvoir saisir l'essence d'une situation qui le concerne de près¹³⁷. » *Le Negromant* reste une magie qui transporte le spectateur français à Ferrare : Or ne vous semble plus être chose merveilleuse que [Ferrare] soit ici ; et faites déjà votre compte que le Négromant de la fable l'a faite porter par l'air au diable. » (éd. Rigolot, p. 146). *Le Négromant* reste, magiquement, une comédie d'un étranger, une fleur comique qui, bien qu'entée dans le jardin français du Sieur de Bondaroy, reste étrangère par sa langue et par son modèle, parfaite pour un Colloque sur *La comédie et l'étranger*. Et La Taille un magnifique hippogriffe qui la fait voler de Ferrare à Bondaroy.

Rosanna Gorris Camos
Université de Vérone



Iconologia del cavaliere Cesare Ripa, perugino, f. 218

Ferrare, Tipografia Artigiana, 1990 ; *I maestri di medicina ed arti dell'Università di Ferrara (1391-1991)*, F. Raspadori éd., Florence, Olschki, 1991.

¹³⁶ M. L. Doglio, *Lingua e struttura del Negromante*, in *Ludovico Ariosto : lingua, stile e tradizione*, Actes du Colloque de Reggio Emilia et Ferrare, les 12-16 octobre 1974, sous la dir. de C. Segre, Milan, Feltrinelli, 1976, p. 427-443.

¹³⁷ Cf. éd. Rigolot, *op. cit.*, p. 134.