

ELIO MELLI

ÉPOPÉE ESPAGNOLE, ÉPOPÉE FRANÇAISE, ÉPOPÉE
CHEVALERESQUE ITALIENNE, DANS LA VISION
DE L'ÉCOLE DE GIOSUÈ CARDUCCI

Peut-être ma communication semble-t-elle une page d'archéologie, face à d'autres qui étudient des problèmes d'une plus vive actualité; cependant, comme des collègues d'autres pays ont parfois repris en considération la pensée ou les méthodes de quelques importants romanistes leurs compatriotes, je me permets de rappeler l'activité de romaniste exercée par le grand poète italien Giosuè Carducci, ou, pour mieux dire, un aspect inconnu d'elle.

Le poète Giosuè Carducci, qui était, comme chacun le sait, professeur titulaire de littérature italienne à l'Université de Bologne, fut parallèlement chargé de cours pendant vingt-neuf ans, pour l'enseignement de philologie romane, qui en ce temps-là était appelé "histoire comparée des littératures néo-latines"¹.

De ses recherches sur les littératures néo-latines restent comme témoignage quelques importantes études², et en outre les notes aussi

1. Cf. M. Boni, *Giosuè Carducci e gli studi di filologia romanza nell'Università di Bologna*, Bologna, Azzoguidi, 1960, p. 4.

2. Par exemple: *Un poeta d'amore nel secolo XII*, dans G. Carducci, *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1962, vol. IX, pp. 147 ss.; *Jaufré Rudel*, ibid., vol. II, pp. 203 ss.; *Gli Aleramici*, ibid., vol. XXII, pp. 313 ss.; *Galanterie cavalleresche del secolo XII e XIII*, ibid., vol. IX, pp. 195 ss.; *La poesia e l'Italia alla quarta Crociata*, vol. VII, pp. 239 ss. On ne pense pas qu'il soit opportun de mentionner ici ses admirables études sur l'ancienne littérature italienne, qui toutefois pourraient figurer à bon droit parmi celles de philologie romane.

des cours universitaires faits par lui sur l'épopée française et les troubadours provençaux³. Et bien qu'il ne se soit pas consacré uniquement à cette activité, dans ce domaine aussi il fut certainement un maître, et donna naissance à une école de jeunes particulièrement adonnés à ces études. Quelques-uns de ceux-ci parvinrent par la suite à la chaire universitaire, presque tous à une considérable notoriété.

En général, ces élèves de Carducci reflètent ses enseignements dans leurs mémoires de maîtrise, où quelques-uns d'entre eux se montrent capables d'observations, qui quelquefois devancent la critique postérieure, et d'autres fois concernent des questions que la critique postérieure n'a pas mises en lumière, mais qui sont bien dignes d'être rappelées.

Nous nous proposons de prendre ici en considération les mémoires concernant la matière épique. Quelques-uns ont été en son temps publiés; de tous j'ai controlé les originaux (lorsque ceux-ci existent encore), qui sont conservés dans les Archives historiques de l'Université de Bologne.

Les raisons chronologiques nous imposent de commencer par parler d'un mémoire qu'on n'a pas trouvé parmi les documents conservés dans les Archives historiques de l'Université, c'est-à-dire celui d'Antonio Restori sur le *Cid*, mémoire qui fut jugé digne de mention honorable par le jury⁴.

Mais, étant donné que son étude sur le *Cid Campeador*, publiée à plusieurs reprises dans la revue intitulée "Il Propugnatore", commença à paraître en 1881⁵, l'année même où il avait passé sa maîtrise, il n'y a aucune raison de douter que les parties les plus significatives de son mémoire n'aient conflué dans cette étude.

Au contraire, il n'est pas vraisemblable que des observations métricologiques présentées à Carducci comme une chose nouvelle en fissent partie: observations dont celui-ci lut les épreuves en 1887, en y insérant même quelques corrections⁶.

3. Cf. Boni, op. cit., pp. 8-20.

4. Cf. M. Boni, *Lettore inedite di Antonio Restori a Giosuè Carducci*, "Memorie della Accademia delle Scienze di Bologna", Classe di Scienze Morali, vol. XI, serie V, 1963, p. 125.

5. A. Restori, *Il Cid Campeador*, "Il Propugnatore", t. XIV, parte II, 1881, pp. 3-52; t. XV, parte II, 1882, pp. 350-365; t. XVI, parte I, 1883, pp. 97-351; t. XVI, parte II, 1883, pp. 93-137.

6. A. Restori, *Osservazioni sul metro, sulle assonanze e sul testo del poema del Cid*, Bologna, Fava e Garagnani, 1887; cf. Boni, *Lettore inedite di Antonio Restori*, cit., pp. 116 et n. 16, 128.

On doit observer que le travail sur le *Cid Campeador* paraît admirablement organisé et très bien conduit, et montre des capacités et des aptitudes vraiment exceptionnelles en un homme d'étude qui fait ses premières armes.

Cela dès la première partie, celle qui concerne les sources pour la biographie du Cid. À partir des documents populaires, c'est-à-dire les *Romances*, ayant une médiocre valeur historique, jusqu'aux documents érudits, c'est-à-dire les *Crónicas*, parmi lesquelles la plus importante est certainement celle intitulée *Gesta Roderici Campidocti*, Restori les passe en revue un à un, et les classe avec assurance, d'abord soupesant les opinions des savants qui s'en sont occupés avant lui (comme Du Méril, Dozy, Milá y Fontanals, etc.), et puis formulant des observations nouvelles. Même l'interprétation la plus autorisée ne l'intimide pas; il répart des textes, et rediscute tout avec une autonomie totale.

Par exemple, dans la première partie il démontre avec des argumentations très subtiles l'authenticité des documents les plus importants concernant la biographie du Cid, et en particulier de la *Charte d'Arras*, qui constitue l'acte de mariage entre le Cid et Jimena Díaz, acte que quelques savants avaient considéré faux.

Dans la dernière partie aussi, là où, au sujet de la formation et de la diffusion de la légende du Cid, il affirme suivre Dozy, il n'accepte rien acrithiquement, mais chaque fois il analyse et juge de nouveau.

C'est ainsi qu'en désaccord avec Dozy, qui attribue aux frustes coutumes de l'époque l'exaltation de la brutale audace du Cid, il oppose qu'un violent sentiment antifrançais s'étant répandu en Espagne pendant le règne d'Alphonse VI, le Cid s'attira des sympathies chaleureuses parce qu'il apparaissait persécuté par la faction philofrançaise.

Au sujet des rapports entre le poème du Cid et les chansons de geste françaises, il est intéressant d'observer que Restori affirme avec raison que l'auteur du *Cid* connaissait l'épopée française et en particulier la *Chanson de Roland*.

Les ouvrages postérieurs n'ayant pas démenti les grandes capacités que Restori avait montrées pendant sa jeunesse, la chaire universitaire récompensa ses mérites en 1897, et il donna son enseignement d'abord à Messine, et puis à Gênes⁷.

7. Cf. Boni, *Lettere inedite di Antonio Restori*, cit., pp. 119, n. 30, et 146.

Maintenant on veut rappeler le mémoire de Luigi Musso intitulé *Il Cid e il suo poema* (1892).

Ce mémoire se présente tout d'abord comme une revue, pour ces temps-là très complète, de toutes les questions les plus importantes concernant le sujet.

À l'égard de la biographie du Cid, après avoir rappelé les savants les plus anciens qui s'en sont occupés à partir de Risco et de Masdeu, Musso se confie, toujours avec beaucoup de sens critique, aux études les plus récentes. Il montre une préférence pour Dozy, qu'il admire pour le grand nombre des documents consultés (arabes, espagnols, latins, etc.), et dont il juge fondamentales (à bon droit jusqu'à ce moment-là) certaines conclusions. En outre, il apprécie Milá y Fontanals et Restori. C'est certainement sous l'influence de Dozy, qu'afin de justifier les défauts du Cid, Musso cherche à démontrer qu'au xi^e siècle ils étaient très répandus et presque généraux. Du reste, l'intervention de Menéndez Pidal était nécessaire afin que l'histoire du Cid prît une base vraiment scientifique. Il fut alors possible de mettre au point qu'au temps du Cid, tous les gentilshommes exilés se rendaient chez les Mores, et tiraient leur subsistance en les servant dans leurs guerres. En outre, il fut évident que le Code Ancien de Castille et d'autres recueils de lois reconnaissaient aux exilés le droit de faire la guerre à leur ancien seigneur, qu'aucune violence du Cid contre des églises ne résulte documentée, que le traitement réservé à ceux qui étaient sortis des villes assiégées faisait partie de la technique militaire, et enfin que d'après les sources historiques le Cid ne fut pas parjure à la prise de Valence⁸.

C'est avec une bonne intuition que Musso s'oppose aux doutes de Restori au sujet de la véracité historique de l'épisode où Alphonse de Castille aurait fait serment en présence du Cid de n'avoir pas participé au meurtre de son frère Sancho.

En effet, comme Menéndez Pidal l'a remarqué, le soupçon de sa participation était très répandu en Castille. La décharge était donc nécessaire, et la fonction juridique d'accueillir le jugement convenait pleinement à celui qui avait été le porte-étendard du roi défunt⁹.

Mais l'intuition de Musso se fait encore plus surprenante lorsque, en

8. Cf. R. Menéndez Pidal, *La España del Cid*, trad. ital., *La Spagna del Cid*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 27-44.

9. Ibid., pp. 183-184.

analysant les raisons pour lesquelles le Cid parvint à une telle popularité, il met en évidence les raisons sociologiques qui attirèrent la sympathie de la noblesse sur le poème cidien, et favorisèrent son succès. Musso affirme en effet que la condition de rebelle procura au Cid la sympathie des nobles, qui, mécontents de leur état, s'empressèrent de populariser la légende du Cid, au détriment du prestige du roi¹⁰, ce qui n'est pas seulement une conjecture, étant donné qu'Alphonse X, dans sa *Crónica general*, à l'égard du Cid se fonde presqu'uniquement sur des documents arabes, afin d'opposer à la légende née avec la faveur des nobles une histoire plus utile à la monarchie et moins ovationnant le rebelle.

Encore, en attribuant une grande importance aux complexes rapports délinéés dans le poème entre la monarchie et les plus puissants des nobles, Musso devance la critique contemporaine, par exemple de E. de Chasca et de C. Bandera Gómez, et devance les observations aussi de A. Varvaro lorsque celui-ci affirme qu'à travers l'analyse de l'articulation sociale du poème, on rachète l'apparente médiocrité de la trame, qui ne consiste pas seulement dans des événements privés, le poème du Cid célébrant, comme toute la poésie épique, des valeurs collectives¹¹.

En outre, il faut reconnaître que Musso a certainement raison, lorsqu'il affirme que, le Cid ayant soutenu le rite mozarabe contre le gallo-romain introduit par Grégoire VII, ce fait contribua d'une façon déterminante à faire de lui un héros national espagnol¹².

Pour ce qui concerne la chronologie du poème, Musso, après avoir exposé avec clarté les termes du débat, se range du côté des savants qui attribuent le poème à la deuxième moitié du XII^e siècle, et plus précisément il le date vers 1187¹³.

Comme on le sait, Menéndez Pidal, à travers l'analyse des derniers vers, a défini la date de composition vers 1140; mais le débat a poursuivi et des preuves ont été portées soit en faveur d'une date antérieure, soit d'une date postérieure¹⁴. Il est utile de rappeler, à cette occa-

10. Pp. 13-14.

11. Cf. A. Varvaro, *Manuale di filologia spagnola medievale*, II, Letteratura, Napoli, Liguori, 1969, p. 72 et n. 48.

12. P. 14.

13. P. 28.

14. Cf. A. M. Perrone Capanna, *Compte-rendu* de F. López Estrada, *Panorama crítico sobre el "Poema del Cid"* (Madrid, Editorial Castalia, 1982), "Medievo romanzo", IX, 1984, p. 151, n. 1.

sion-ci, que sur la question est récemment retourné M. Formisano¹⁵.

Un autre mémoire qui s'impose pour la qualité du travail est celui de Giovanni Ricagni, mémoire qui, jugé digne de la publication par le jury, fut en effet publié dans la revue intitulée "Il Propugnatore": titre, *La fioritura epica francese nel Medio Evo e la "Chanson de Roland" comparata coi poemi italiani che trattano la Rotta di Roncisvalle*¹⁶.

Ricagni, connaisseur profond de l'ancien français et de l'épopée française, analyse le style de la *Chanson de Roland* avec une pénétration d'esprit très considérable. Certaines de ses observations sur le style paratactique devancent avec une analogie surprenante celles d'Auerbach. Par exemple, il est spontané de se rappeler à Auerbach, lorsque celui-ci dit que dans la *Chanson de Roland* "la structure paratactique appartient au style sublime et constitue une forme nouvelle qui ne se base pas sur une tournure de phrase élégante ou sur les figures de la rhétorique, mais sur la force de blocs linguistiques indépendants, placés les uns à côté des autres"¹⁷.

Ricagni en outre met en évidence le caractère incisif des phrases, la simplicité grande et sublime du poète français, l'espace qu'occupent dans le poème la colère et le désir de vengeance. Enfin il conclut que "tout cela tantôt annule la monotonie, tantôt amène à l'admirer"¹⁸.

Il est aussi digne d'observation que Ricagni comprend par intuition l'intentionnalité du style formulaire, bien qu'il ne puisse pas le justifier avec la précision de Rychner, et qu'il l'attribue au but de favoriser la crédibilité historique des événements. C'est en effet au regard du style formulaire qu'il mentionne à titre d'exemple une série de formules des plus typiques de l'épopée, c'est-à-dire celles de combat, celles qui, comme dit Zumthor, développent d'une manière particulière le sème

15. L. Formisano, *Errori di assonanza e "pareados" nel "Cantar de Mio Cid" (per una verifica testuale del neoindividualismo)*, "Medioevo romanzo", XIII, 1988, pp. 91-94.

16. "Il Propugnatore", t. X, partie II, 1887, pp. 90-117 et 228-280; t. XI, partie I, 1878, pp. 77-139. Aussi le manuscrit de ce mémoire n'a pas été trouvé parmi les documents scolaires de G. Ricagni, bien que le titre et l'appréciation cit. du jury y figurent régulièrement.

17. "... il bellissimo verso; quelle proposizioni ad incisi; quel non fare uso della copula per unire tra loro le proposizioni; l'adoperare frequentissimamente la costruzione parataattica in cambio dell'ipotattica", ibid., t. X, partie II, 1877, pp. 254-255; cf. E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, trad. ital., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, I, pp. 121-122.

18. "Il Propugnatore", cit., ibid., p. 255.

assaillir. Du reste, comme on le sait, la crédibilité historique des événements aussi est un trait correctement attribuable à l'épopée, et Ricagni apparaît très bien orienté lorsqu'il parle de l'attente d'historicité avec laquelle le public médiéval se rapprochait des chansons de geste¹⁹.

Encore, Ricagni montre beaucoup de finesse et d'originalité, lorsqu'il parle du public des chansons de geste, et dit que la chanson était chantée autant dans les salles des châteaux que sur les places, et émouait soit le peuple soit le feudataire, celui-ci écoutant les gestes de ses ancêtres ou de ses pairs. Auerbach affirmera la même chose, en remarquant que malgré les différences considérables d'ordre juridique et social, il n'y avait encore, entre le peuple et le feudataire, aucune différence essentielle dans le niveau de leur culture, et même les idéals, qui étaient des idéals chevaleresques et héroïques, étaient communs²⁰.

Ricagni exprime en outre de considérables observations pour ce qui concerne l'héroïsme et la démesure de Roland. "Roland —dit il— est preux, mais non pas réfléchi; au contraire, plus le danger est grand, plus volontier il l'affronte, au point que sa valeur est, plusieurs fois, téméraire"²¹. Segre dira qu'afin que Roland eût une confiance totale dans sa propre force, il fallait qu'il se plongeât dans le présent et se crût seigneur de son futur²².

Encore, pour ce qui concerne la certitude que les Chrétiens ont raison, tandis que les Sarrasins ont tort, Ricagni remarque que pour l'auteur de la *Chanson*, il n'y a en ce monde que deux types d'hommes: ceux qui aiment le vrai Dieu et ceux qui adorent de fausses divinités, et que les premiers doivent absolument l'emporter. Italo Siciliano écrira que l'extrême nécessité des Chrétiens de battre les Sarrasins inspire dans les chansons de geste une angoisse, qui souvent donne la lumière et le sens au récit²³.

Enfin, Ricagni profère un jugement digne d'être rappelé, lorsqu'il observe que l'épisode d'Olivier reprochant à son tour Roland qui veut

19. Cf. "Il Propugnatore", cit., t. XI, partie I, 1878, p. 109; cf. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, trad. ital., *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973 ("Critica e filologia. Studi e manuali", 7), p. 336.

20. Cf. "Il Propugnatore", cit., t. XI, partie I, 1878, pp. 80 et 109; cf. Auerbach, *Mimesis*, cit., pp. 134-135.

21. Cf. "Il Propugnatore", cit., ibid., p. 113.

22. Cf. C. Segre, *Schemi narrativi nella "Chanson de Roland"*, "Studi Francesi", V. 1961, p. 281, et maintenant dans *La tradizione della "Chanson de Roland"*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, p. 10.

23. Cf. "Il Propugnatore", cit., t. XI, partie I, p. 110; I. Siciliano, *Le origini delle canzoni di gesta*, Padova, CEDAM, 1940, pp. 60-61.

sonner le cor, manque du tout dans *Morgante*, autant que dans la *Spagna*, parce que —dit il— "personne, si non l'auteur de la *Chanson*, ne pouvait se risquer dans une telle ironie affectueuse et sublime".

Il est évident qu'on ne peut pas reprocher Ricagni d'adhérer à quelques préjugés qui étaient propres de son époque. Par exemple, il n'avait pas de doutes sur l'origine des chansons de geste, qui, à son avis, s'étaient formées "de petits chants, ensuite enchaînés par les trouvères; ceux-ci s'attendaient aux chants du peuple, mais introduisaient dans les récits leurs propres observations". Ricagni croit qu'"au début, c'est-à-dire jusqu'à la fin du x^e siècle, il fut suffisant de retenir ces chants par cœur, mais ensuite on dut recourir à l'écriture". Il est évident que Ricagni, nourri des connaissances qui lui provenaient de Gaston Paris et de Léon Gautier, appliquait aux chansons de geste les idées des *khorizontes* sur les poèmes homériques. Ce fut seulement quarante ans plus tard que Bédier donna sa démonstration de l'unité du poème de Roland.

D'une manière analogue, Ricagni dérivait de son époque le concept de la véritable poésie comme création collective de tout un peuple, mithe qui domina incontesté toute l'historiographie littéraire du xix^e siècle et que la philologie historique, liée aux positions de la philosophie positiviste, avait hérité de l'esthétique romantique. Il écrivait: "La *Chanson de Roland* exprime véritablement les idées et les coutumes du temps où elle fut composée; c'est un poème national, et le peuple lui-même a contribué à le former. La matière est toute populaire, et le dernier poète qui y a travaillé pour nous la donner comme nous la connaissons, n'a fait que la perfectionner, la retoucher et lui ajouter des détails, mais ce n'est pas le premier poème composé sur Roland, et, comme le dit Gautier, il est probable qu'un *Roland* ait été composé à la fin du x^e siècle ou au début du xⁱ."

De cette façon, Ricagni, quoique bien fécond d'heureuses intuitions, payait son tribut aux idées de l'époque.

Anna Volta aussi analyse avec finesse la *Chanson de Roland*, dans son mémoire intitulé *Storia poetica di Orlando* (1893), mémoire très riche et plein d'observations originales²⁴.

24. Ce mémoire figure régulièrement parmi les documents scolaires d'Anna Volta. Il fut toutefois publié en 1894 à l'occasion du IV^e centenaire de la mort de M. M. Boiardo: Bologna, Zanichelli, 1894. Nos citations sont tirées du manuscrit.

Elle montre d'avoir constamment présents les deux plans historiques où se déroule le récit: le fictif, contemporain à Charlemagne, et le réel, correspondant au temps où la *Chanson* a été composée.

Mais ce qui frappe le plus c'est la sensibilité avec laquelle Anna Volta, bien avant Köhler²⁵, arrive à refléter dans la *Chanson de Roland* l'histoire du temps où elle a été composée. "Dans les pays de l'Occident —dit elle— une disposition singulière absorbait toute autre pensée, faisait tomber chaque raison particulière, supprimait, pour ainsi dire, l'individualité de chacun, afin que ce fût un peuple seul, chrétien et guerrier, celui qui se présentait au monde"²⁶.

Encore: au sujet des rapports entre l'histoire et l'invention, très opportune apparaît l'observation que "autour de l'empereur se trouvent les douze pairs, qui ne diffèrent pas, pour leurs attributions, des compagnons d'armes du prince germanique dont parle l'historien romain Tacite".

C'est par la comparaison avec l'esprit de l'épopée chevaleresque italienne que quelques observations d'Anna Volta résultent plus évidentes, comme lorsqu'elle remarque que "dans les batailles de la *Chanson de Roland*, il y a quelque chose qui rarement est présent dans nos poèmes chevaleresques: il y a la douleur"²⁷.

Pour ce qui concerne Roland, après avoir mis en évidence que l'impulsion qui meut ce personnage ce n'est que l'honneur, Anna Volta, au sujet de son amitié avec Olivier, affirme, avec une évidente allusion à Aude, fiancée de Roland et sœur d'Olivier, que "dans cette amitié fraternelle, il semble bien percevoir le lien d'une femme gentille"²⁸. Comme on l'a vu, Anna Volta fait donc une analyse très pénétrante. Il faut dire que c'est sans doute sa parfaite connaissance de l'ancien français qui souvent rend possibles ses observations.

25. Cf. E. Köhler, *Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois*, dans *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg Kolloquium 30 Januar 1961, Heidelberg, Winter-Universitätsverlag, 1963 ("*Studia Romanica*", 4), p. 24: "La chanson de geste était 'un article de foire', offert à un public qui partageait encore unanimement une même conception du monde. A l'origine, elle était poésie populaire en ce sens qu'elle s'adressait au peuple tout entier et que son auteur parlait et écrivait en accord avec la mentalité populaire... Dans la conscience homogène de ce public, vie et sens de la vie forment encore une unité."

26. P. 3.

27. P. 8.

28. P. 11.

Pour ce qui concerne l'épopée chevaleresque italienne, ce sont avant tout ces auteurs, qui en font l'objet de leurs analyses, en la comparant avec la française.

Giovanni Ricagni analyse dans le mémoire cité les douze chants derniers de la *Spagna in rima* et les cinq derniers du *Morgante*, en les comparant, entre autres, avec la *Chanson de Roland*.

Ricagni observe tout d'abord que par suite des changements des temps et des coutumes, plusieurs personnages se présentent, dans les poèmes italiens, très différents de ceux qui leur correspondent dans la *Chanson de Roland*. Par exemple, dans la *Spagna*, poème d'un caractère vraiment populaire, les héros s'échangent parfois des insolences triviales.

Mais c'est surtout au sujet du style et de la langue de Pulci, que peu de savants se sont montrés aussi pénétrants que Ricagni. "L'originalité de Pulci —dit il— consiste surtout dans la vivacité de l'esprit et dans la richesse de la langue. C'est cette vivacité et cette richesse qui ravissent le lecteur. Au contraire, le style de la *Spagna*, surtout si on le compare à celui du *Morgante*, apparaît quelque peu fruste"²⁹.

La scène de la mort de Roland —poursuit Ricagni— et en particulier le moment solennel qui précède la mort du héros, autant que le moment mystique de son trépas et le calme qui suit le départ de son âme, trouve dans *Morgante* une réalisation bien digne de celle de la *Chanson*, tandis que dans la *Spagna* elle apparaît froide et presque insignifiante. Au contraire, lorsque l'empereur voit son neveu mort, dans la *Spagna* aussi la complainte apparaît très efficace et émouvante³⁰.

Ricagni observe en outre que parmi les choses les plus sérieuses, Pulci introduit toujours quelques expressions amusantes ou quelques événements pour lesquels on ne peut pas s'empêcher de rire. Pulci n'est pas convaincu de ce qu'il écrit, et s'efforce de charger les événements pour se réjouir en lui-même du ridicule dont il a parsemé son récit³¹.

En définitive, Ricagni, avec ses idées sur le naturel comique de Luigi Pulci, devance la critique moderne, là où elle étudie les raisons psychologiques et poétiques du comique Pulcien (voir Croce, 1946; Mommigliano, 1907-1960), ou exclut avec certitude que Pulci ait voulu se moquer des traditions chevaleresques, qui étaient désormais démodées

29. Cf. G. Ricagni, op. cit., "Il Propugnatore", cit., t. X, partie II, p. 255.

30. Cf. "Il Propugnatore", cit., t. XI, partie I, pp. 83-84.

31. Ibid., pp. 81 et 120-121.

dans la pratique, mais dont la riche bourgeoisie florentine tenait encore compte dans ses coutumes (voir Vittorio Rossi, 1953).

Une analyse très étendue de l'épopée chevaleresque italienne est effectuée par Anna Volta dans le mémoire cité. Elle y caractérise et compare entre eux cinq poèmes italiens: *Spagna in rima*, *Morgante*, *Mambriano*, *Orlando innamorato* et *Orlando furioso*; et pour chacun d'eux elle exprime des observations très subtiles qui devancent la critique postérieure, ou concernent des aspects que cette critique n'a pas convenablement approfondis, bien qu'ils soient dignes d'attention et de réflexion.

Avec un sens historique très considérable, Anna Volta met en évidence que, dans la *Spagna*, les barons qui aident Charlemagne sont des conquérants individuels plus que des sujets disciplinés, et en outre qu'on attribue un rôle très important aux Italiens et en particulier aux Toscans et aux Lombards dans les actions de guerre³². Roland a la mentalité d'un capitaine mercenaire, et les coutumes et les paroles sont celles qu'on retrouve, en général, dans la *Chronica* de Giovanni Villani³³.

Au sujet de *Morgante*, Anna Volta en fixe comme typiques les éléments suivants: la femme, qui est représentée souvent et avec vérité; les guerriers de Charlemagne, peints comme des damerets qui perdent la tête lorsqu'on parle d'une femme; la crise de la religiosité, mise en évidence, entre autres, du fait qu'on profère des prières bien longues, tandis qu'on se moque des choses sacrées et qu'on discute les dogmes; la diffusion de l'élément païen, et enfin les guerres provoquées par des motifs d'ordre chevaleresque, comme la libération d'une femme ou l'intention de faire justice³⁴. Ce sont des observations bien originales, parmi lesquelles toutefois on ressent par moments l'influence des idées de Burckhardt, d'Ozanam et de l'économiste Cibrario.

Digne d'être remarquée apparaît aussi l'observation que Pulci est le dernier de nos poètes qui amène Roland à Roncevaux, car Roland imprégné de paganisme comme dans *Mambriano*, ainsi que Roland amoureux ou Roland furieux, ne pourrait pas être représenté à Roncevaux, lieu de martyre.

Pour ce qui concerne *Mambriano*, Anna Volta observe que l'action

32. *Mémoire* cit., pp. 17 et 21.

33. *Ibid.*, p. 17 cit.

34. *Ibid.*, pp. 33-40.

y est complètement plongée dans la culture du xv^e siècle: les dieux mêmes de l'antiquité paraissent en scène, les bosquets sont pleins de nymphes, et toutefois l'élément païen se fond avec le chrétien.

En outre, d'après Anna Volta, Charlemagne laisse qu'Astolphe lui adresse des insolences, autant que les princes de la Renaissance toléraient les insolences de leurs bouffons, dont ils faisaient taire la médisance par des cadeaux³⁵.

Orlando innamorato aussi reflète pleinement, d'après Anna Volta, l'époque où il fut composé. Ainsi que dans la réalité historique, on y donne une grande importance à l'astrologie et à la magie; de même, le conflit éternel entre Chrétiens et Sarrasins est une vérité historique pour cette époque, les Turcs menaçant sérieusement, au xv^e siècle, de conquérir l'Occident. Et —dit Anna Volta— peut-être Boiardo, en décrivant la puissance d'Agramant et ses succès dans la guerre contre Charlemagne, se proposait-il d'exhorter les princes chrétiens à prendre les armes³⁶.

Pour ce qui concerne l'*Orlando furioso*, Anna Volta observe que la chevalerie y garde ses caractéristiques traditionnelles, mais celles-ci sont représentées à un degré d'exaltation qui produit souvent un effet comique. C'est par suite des études classiques, très cultivées au xvi^e siècle —affirme Anna Volta sur la trace de Pio Rajna—, que le poème est tout envahi d'un esprit païen et que la mythologie y joue un rôle très important.

Anna Volta remarque en outre que les affections et les passions décrites par Ariosto s'en tiennent à la réalité.

En définitive, au sujet de l'*Orlando furioso* aussi, Anna Volta effectue une analyse très subtile, et devance les savants qui sont venus après elle, à partir de Croce, jusqu'à Momigliano, à Santorre Debenedetti, à Walter Binni et à Lanfranco Caretti³⁷.

Un autre mémoire digne d'attention est certainement celui de Gino Favaron, intitulé *L'elemento italiano nel periodo popolare toscano dell'epopea romanzesca* (1899)³⁸.

35. Ibid., pp. 46-55.

36. Ibid., pp. 64-67.

37. Ibid., pp. 77-82.

38. Cette étude fut publiée sous le titre *L'elemento italiano nel periodo popolare toscano dell'epopea romanzesca. Saggio sul "Buovo d'Antona"*, Bologna, Garagnani, 1900.

Favaron met en évidence que dans la version italienne de *Buovo*, l'élément amoureux acquiert un relief tout particulier, soit parce qu'il y a des épisodes d'amour qui manquent dans la version française, soit parce que la passion s'y exprime d'une façon plus fruste mais plus conforme à la réalité.

En outre, Favaron observe que dans les romans populaires toscans le concept de la puissance universelle chrétienne remplace celui de la puissance impériale française qui alimentait les chansons de geste; toutefois —dit Favaron— le sentiment religieux qu'on y retrouve est très complexe: on adresse des prières ferventes à Jésus, mais avec trop de désinvolture on donne des coups de bâton aux moines.

Il faut pourtant remarquer que parfois les observations de Favaron développent des idées de Rajna. Comme lui, il note que le poète toscan place les combats entre Chrétiens et Sarrasins en Lombardie et fait en sorte que les seigneurs de Milan, de Gênes et de Pise y participent, et remarque qu'un guerrier d'une merveilleuse beauté et d'une noblesse exceptionnelle, dont l'auteur italien fait le héros principal du poème, Beuve à part, est italien³⁹.

Au contraire, Favaron suit manifestement les idées de Carducci, lorsqu'il affirme que la force contenue de certains passages qui expriment des émotions ou des passions, reflète l'âme de cette Toscane démocratique, où se concentrat la civilisation italienne du xv^e siècle et se fondaient ensemble tous les éléments d'une nouvelle vie⁴⁰.

Favaron prend aussi en considération la *Spagna in rima*, dont il met en évidence plusieurs éléments qu'il juge typiquement italiens, en observant entre autres que les armoiries sont semblables à celles employées en Italie et en Toscane après les Croisades, et en particulier à celles des compagnies d'armes de Florence, que les tocsins aussi —comme on lit dans la *Chronica* de Giovanni Villani— sont un usage qui appartient aux coutumes florentines du xiv^e siècle, et que les vicaires eux-mêmes (c'est-à-dire les princes des villes, vicaires de l'empereur de nom et maîtres de fait) appartiennent à l'époque où le poème a été composé.

Encore: Roland, qui par suite d'une instigation de Gano et d'un reproche de Charlemagne va pèlerin en Orient —écrit Favaron— annonce l'élément romanesque qui se fond avec l'héroïque, ce qui sera l'âme

39. *Mémoire* cit., pp. 65-71.

40. *Ibid.*, pp. 90-91.

de l'épopée chevaleresque chez Boiardo et Ariosto. D'ailleurs — poursuit Favaron — Roland à la fontaine de Merlin révèle que l'élément breton s'est introduit dans le récit des aventures de Roland, autant que Roland champion de la fille du Soldan y souligne la présence de l'esprit chevaleresque⁴¹.

Un autre mémoire digne d'être pris en considération est celui de Francesco Foffano, intitulé *La rotta di Roncisvalle nel Cinquecento* (1885).

Ce mémoire est très intéressant non seulement pour la méthode avec laquelle il est conduit, mais pour la rareté aussi de son sujet.

En effet, les auteurs épiques du xvi^e siècle imitent Ariosto, et puisqu'il n'avait pas raconté la défaite de Roncevaux, les imitateurs non plus ne la racontent pas, deux exceptés: Leonardo Gabrieli, de Venise, et Giulio Cornelio Graziano, de Trévise.

Leonardo Gabrieli écrit la *Nova Spagna*, ayant comme sources principales les douze chants derniers de la *Spagna* du manuscrit conservé dans la Bibliothèque Laurentienne de Florence.

Foffano observe que l'interprétation que Gabrieli donne de Gano est toute plongée dans la mentalité du xvi^e siècle. "À travers Gano, qui organise la trahison du comte Roland — dit Foffano —, Gabrieli veut prouver qu'un prince rusé a bien le droit de chercher la manière de tromper ses ennemis"⁴². C'est là la mentalité de Machiavelli et du duc Valentino.

En outre, Foffano, comparant avec beaucoup de précision les passages de la *Nova Spagna* avec ceux de la *Spagna in rima* d'après la méthode de Rajna, met en évidence les limites du poème de Gabrieli, mais en signale aussi des passages, qui, bien que quelque peu frustes pour la forme, révèlent un esprit poétique.

Pour ce qui concerne Giulio Cornelio Graziano, il a écrit l'*Orlando Santo*, et Foffano démontre que ce poème a sa source principale dans un texte qui reflète par moments la *Chronique du Pseudo-Turpin* et deux martyrologes respectivement du xm^e et du xiv^e siècle⁴³, tandis

41. Ibid., pp. 125-129.

42. P. 37.

43. Pp. 73-82. Voici les deux martyrologes: Petrus de Natalibus, *Catalogus Sanctorum: vitas, passiones, et miracula commodissime annectens ex variis voluminibus selectus*, Lyon, 1534; *Legenda aurea vulgo Historia lombardina dicta*, Jacobi a Voragine, Dresdae et Lipsiae, 1846.

que la trahison de Guènes, fixée entre Guènes et Marsile dans le jardin de ce dernier à coté d'une fontaine, reflète certainement la *Spagna in rima* et le *Morgante*.

Il formule des observations pénétrantes à l'égard du style aussi, et reconnaît à Graziano quelques mérites comme poète. À ce propos, il affirme que là où Graziano met en scène des personnifications d'idées abstraites, il devance les goûts du xvii^e siècle.

On peut conclure que ce mémoire aussi présente des considérations très subtiles, et qu'il est admirable pour les méthodes de recherche employées, et pour les résultats auxquels il parvient.

Nous omettons de citer d'autres mémoires, auxquels nous attribuons moins d'importance.

En définitive, ces mémoires, qui pour l'originalité et la finesse individuelle de leurs auteurs sont bien dignes d'être appréciés pour eux-mêmes, sous l'aspect historique et scientifique constituent un témoignage très intéressant de l'activité et de l'enseignement de Carducci comme romaniste.

En effet, ils présentent des traits en commun, où se rend bien évidente la pensée du maître.

Avant tout il faut observer que tous ces auteurs appliquent, quoique d'une mesure différente, une méthode qui certainement leur a été indiquée par leur maître, c'est-à-dire une lecture des œuvres sur l'arrière-plan de l'époque où elles ont été composées, époque dont la connaissance relève des documents historiques.

En outre, la pensée du maître se reflète aussi dans l'idée d'une Toscane démocratique où se concentrat la civilisation italienne du xv^e siècle et qui constituait la base d'une nouvelle vie.

Enfin, ces auteurs se montrent intéressés à remarquer, dans les poèmes chevaleresques toscans, la présence de l'élément populaire et national, ainsi que de l'élément ecclésiastique; c'est-à-dire des éléments que Carducci avait bien mis en lumière, lorsqu'il avait traité la littérature italienne des origines.