



AVENTURE ET MERVEILLEUX VRAISEMBLABLE DANS LES *LE PIACEVOLI NOTTI* DE STRAPAROLA (1480 ?-1557 ?) : L'EXEMPLE DE PIERRE LE FOU (III, 1) ET DE FORTUNIO (III, 4)

Rosaria IOUNES-VONA (Université de Lorraine, E. A. Écritures)

La narration des *Piacevoli notti*, recueil de contes de fées, de fables et d'énigmes publié à Venise en 1550 et 1553, puise sa source dans un contexte historique sombre, exposé dans le proème : l'évêque de Lodi et sa fille veuve, Lucrezia Gonzaga, sont contraints de quitter le duché de Milan « en raison de l'instabilité des temps hostiles, des haines cruelles, des sanglantes batailles dues au changement continu des États »¹. Straparola renvoie le lecteur avec insistance – par l'emploi réitéré de la préposition « per » à valeur causale – aux guerres d'Italie, consécutives à la descente de Charles VIII qui, en 1494, ouvre une période de bouleversements sans précédent pour la Péninsule. Le couple de fugitifs trouve refuge d'abord auprès du marchand vénitien Ferier Beltramo, puis sur l'île de Murano, lieu de villégiature de la noblesse vénitienne : c'est ici qu'il passera les treize dernières nuits de carnaval, dans un palais « d'une beauté merveilleuse »², décrit avec maints détails, entouré par dix demoiselles au profil social très vague et par de hauts représentants de la politique et de la culture vénitienne du XVI^e siècle, dont les traits à peine esquissés les font paraître telles des « ombres évanescences, hormis par leur nom »³. Ce changement de scénario éloigne le lecteur du contexte historique réel ayant conduit les deux personnages sur le chemin de l'exil. L'errance marque les *favole* les plus célèbres des *Piacevoli notti* et se conjugue avec une série d'événements se succédant les uns aux autres : s'agit-il d'aventures ? Pour tenter de répondre à cette interrogation, nous nous référerons à la définition que donne Giorgio Agamben de l'aventure, soit « le fait qu'il arrive à un homme quelque chose de mystérieux ou de merveilleux, qui peut être aussi bien positif que négatif »⁴. Nous nous attacherons prioritairement à identifier la nature merveilleuse des événements narrés, plutôt qu'à leur caractère mystérieux, en raison des nombreux débats que suscite en Italie la notion de merveilleux au cours des trente dernières années du XVI^e siècle. La fiction, entendue, instinctivement, comme « modification de la relation entre un monde qui représente et un monde représenté »⁵ est-elle source de *meraviglia* ? Faut-il entendre par ce terme l'impossible, l'illogique des actions représentées ou l'étonnement du lecteur ? Le merveilleux straparolien, tel qu'il se déploie dans les aventures narrées, ne serait-il qu'une dimension du vraisemblable, de ce qui a la semblance du vrai ? En quoi réside l'exemplarité des personnages et des aventures qu'ils vivent ? Est-elle cohérente ou discordante avec le merveilleux ?

Par quels procédés l'écriture rend-elle plus palpitante l'aventure ? Peut-on affirmer que Straparola, dont le recueil se distingue par sa nature protéiforme, s'est lancé en tant qu'auteur dans une aventure littéraire ?

¹ Giovan Francesco Straparola, *Le Piacevoli notti*, dir. Donato Pirovano, Rome, Salerno, 2000, p. 5 : « per lo ravoglimento de' malvagi tempi, per gli acerbi odii, per le sanguinolenti battaglie, per lo continuo mutamento de' stati ». Nous traduisons toutes les citations figurant dans cet article.

² *Ibid.*, p. 6 : « di maravigliosa bellezza ».

³ *Ibid.*, p. XVII : « ombre vane fuorché nel nome ».

⁴ Giorgio Agamben, *L'aventure*, traduit par Joël Gayraud, Paris, Éd. Payot et Rivages, 2016, p. 25.

⁵ Anne Duprat, « Fiction et définition du littéraire au XVI^e siècle », *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, sous la direction de Françoise Lavocat, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 70.



Nous concentrerons notre analyse sur les *favole* dites de Pierre le Fou (III, 1) et de Fortunio (III, 4) appartenant au premier volume, dans lequel la féerie constitue un élément majeur de la narration.

L'AVENTURE MERVEILLEUSE DE PIETRO PAZZO : DE LA FOLIE À LA SAGESSE

L'histoire de Pierre le Fou débute sur l'île de Capraia, dans la mer ligurienne, dans un temps indéterminé, car, à la différence d'autres *favole*, nous n'avons ici aucune des expressions temporelles du type « il n'y a guère si longtemps » ou « dans les temps passés »⁶ renvoyant le lecteur à un passé récent ou révolu, telles que nous pouvons en trouver dans le *Décameron* de Boccace. Après plusieurs tentatives infructueuses d'attraper du poisson, ce pêcheur pauvre, qui partage sa vie avec sa mère veuve, finit par capturer un thon qui, pour le récompenser de l'avoir laissé libre, lui permet d'effectuer une pêche abondante :

Alors le thon, qui avait reçu un si grand bienfait, ne voulut pas se montrer ingrat et dit à Pierre :

– Monte sur ta petite barque et, avec la rame et ton corps, fais en sorte de bien la faire pencher par l'un de ses côtés, afin que l'eau puisse y entrer.

Aussitôt monté dans sa barque, Pierre la fit pencher d'un côté au-dessus de la mer ; il y entra une quantité si grande de poissons qu'elle courut le très grand péril de sombrer⁷.

Straparola reprend ici l'un des attributs fondamentaux du conte de fées, le manque économique auquel est généralement confronté le personnage issu d'une classe sociale défavorisée : « Lorsque le conte de fées naît dans des milieux populaires ou modestes, le motif principal de la fuite aventureuse, des pérégrinations et du drame apparaît économique : le manque, la quête, la répartition du bien-être ou des "choses" »⁸. Mais il reprend également ce que Max Lüthi appelle l'« unidimensionnalité du conte », en vertu de laquelle « la créature terrestre n'a pas le sentiment de rencontrer une autre dimension dans l'être de l'autre monde »⁹, ce qui se traduit dans ce conte par l'absence d'étonnement de Pierre à l'égard de l'animal doté de la parole. Toutefois, il ne manque pas de mettre en exergue le courage dont fait preuve son personnage face au danger de sombrer qui le menace, car « il n'avait nullement peur du danger »¹⁰. La narration aurait pu s'achever ici, avec la résolution du manque économique grâce au merveilleux : or l'action rebondit par les moqueries dont est victime Pierre le Fou de la part de la princesse Luciana, qui le dénigre pour avoir clamé haut et fort le résultat de la pêche. Sous l'emprise de la colère, le pêcheur ordonne au thon-fée de faire tomber la princesse enceinte, alors que celle-ci est encore vierge. La réaction des parents de Luciana sera marquée par une extrême violence, envers le « couple » et son enfant :

⁶ Giovan Francesco Straparola, *op.cit.*, p. 180 et p. 264 : « *fu non gran tempo fa* » / « *ne' passati tempi* ».

⁷ *Ibid.*, p. 167 : « *Allora il tonno, vedendo aver ricevuto sì gran beneficio, non volendo dimostrarsi ingrato, disse a Pietro: "Ascendi nella tua navicella e col remo e con la persona pieghela tanto da l'un de' lati, che l'acqua vi possa entrare." Montato Pietro in nave e fattala star curva e pendente da uno lato sopra il mare, tanta copia de pesci vi entrò, che ella stette in grandissimo pericolo di sommergersi.* »

⁸ Giancarlo Mazzacurati, *Forma e ideologia*, Naples, Liguori, 1974, p. 98 : « *Quando la fiaba nasce da ambienti popolari o mediocri, il motivo dominante della fuga avventurosa, delle peregrinazioni e del dramma appare quello economico: la mancanza, la ricerca, la spartizione del benessere o della "roba"* ».

⁹ Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milan, Mursia editore, 1992, p. 21 : « *la creatura terrena non ha la sensazione di incontrare nell'essere ultraterreno un'altra dimensione* ».

¹⁰ Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 167 : « *niente stimava il pericolo* ».



Mais la reine, qui était fort prudente, considéra fort sagement que si on les faisait décapiter, puis brûler en présence du roi, il en résulterait un grand déshonneur et une honte aussi grande : elle conseilla au roi de les placer dans un grand tonneau, et de les jeter à la mer, les laissant aller à leur bonne fortune, sans qu'ils éprouvent, de leur côté, un grand chagrin¹¹.

Mais contrairement à ce que laisse entendre ici la narration, le sort ne leur sera guère favorable, car dans son for intérieur, le roi nourrit l'espoir que le tonneau finisse par se briser contre les rochers, provoquant ainsi la mort de ses occupants¹². La séquence dialoguée dans laquelle Luciana exprime d'une façon très humaine et réaliste sa souffrance pour un péché non commis et sa peur d'être submergée par les flots, accentuée par l'insouciance que dénote Pierre le Fou, fait oublier au lecteur la structure événementielle imaginaire par laquelle a débuté la narration : « Hélas ! Pierre, tu vois que je subis innocemment cette peine qui me fait souffrir à cause de toi, et toi, insensé, tu ris [...], sans songer au danger qui nous menace »¹³. Le récit glisse habilement vers la vraisemblance, en raison de la logique qui caractérise l'enchaînement des événements et du degré de crédibilité que présente la réaction émotionnelle du personnage.

Luciana lui demande alors de lui transmettre la faculté de donner des ordres au thon-fée, devenant ainsi le sujet agissant du dénouement, dans un renversement des rôles aussi immédiat qu'inattendu, par lequel elle démontre sa capacité d'utiliser le merveilleux pour atteindre ses propres fins, c'est-à-dire parvenir à réintégrer la cellule familiale. En demandant à l'animal, son antagoniste d'hier, de faire en sorte que « Pierre, de sale et fou qu'il était, devînt l'homme le plus beau et le plus sage qui existât au monde »¹⁴ et qu'il construise un riche palais sur l'île de Capraia, là où tout avait commencé, avec un jardin doté d'un arbre produisant « des pierres et des perles précieuses »¹⁵, elle prépare sa réhabilitation auprès de ses parents. Elle accuse son père d'avoir volé l'une des pommes en or de l'arbre merveilleux ; une accusation de vol entièrement gratuite, dans la mesure où elle avait demandé à Pierre le Fou de la glisser subrepticement dans l'habit du roi. C'est par ce stratagème qu'elle démontrera la nature merveilleuse de sa grossesse, et donc son innocence : « Ce fut lui qui me fit devenir grosse par enchantement, et non point par de passionnelles étreintes ; et tout comme vous n'êtes pas coupable du vol de la pomme en or, de même je ne le suis guère de la grossesse »¹⁶.

Le merveilleux permet ainsi tant la réhabilitation de Luciana que la transformation totale de Pierre qui, grâce à sa sagesse nouvellement acquise, accède par le mariage à un nouveau statut social, en devenant roi, et ce dans le lieu même où l'aventure avait débuté, sur l'île de Capraia.

L'émotion présente dans les événements merveilleux du récit trouve son prolongement dans celle qu'éprouve la société conteuse entourant Lucrezia Gonzaga, car « le conte narré par Cateruzza fit pleurer les autres femmes maintes fois »¹⁷ : le lecteur en oublierait presque le rôle

¹¹ *Ibid.*, p. 171 : « *Ma la reina, che prudentissima era, molto saviamente considerò che, se costoro nel cospetto del re fussero decapitati e arsi, gli sarebbe non picciolo vituperio e scorno. E però persuase al re che ordinasse una botta, la maggior che far si potesse, e tutta tre dentro rinchiusi, la botte nel mare gittasse, lasciandogli, senza che loro tanto affanno sentissimo, andare alla buona ventura.* »

¹² *Ibid.*, p. 171 : « *Al re tale arricordo molto piacque, e ordinata la botte e messili tutta tre dentro [...], nell'alto mare la fece gittare, pensando che giungendo in qualche scoglio, si dovesse rompere e annegare* » / « *Ce conseil plut grandement au roi, et, après qu'il eut fait préparer le tonneau, il les fit mettre tous trois à l'intérieur [...], les fit jeter en haute mer, pensant qu'en s'approchant d'un rocher, il se briserait et qu'ils se noieraient* ».

¹³ *Ibid.*, p. 172 : « *Pietro, oimè ! tu vedi come io per te la pena innocentemente patisco, e tu insensato ridi [...], né punto consideri al commune pericolo.* »

¹⁴ *Ibid.*, p. 173 : « *Pietro di sozzo e pazzo divenisse il più bello e il più saggio uomo che allora nel mondo si trovasse* ».

¹⁵ *Ibid.* : « *gemme e preziose perle* ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 176 : « *Costui fu quello di cui non con stretti congiungimenti, ma con incantesimi gravida divenni. E sì come voi dell'involato pomo d'oro siete innocente, così parimente della gravedanza io ne fui innocentissima* ».

¹⁷ *Ibid.* : « *la favola da Cateruzza raccontata più e più volte indusse l'altre donne a lagrimare* ».



joué par l'auxiliaire magique dans le dénouement heureux de l'aventure. Parviendrons-nous aux mêmes conclusions pour la *favola* de Fortunio (III, 4) ?

LES IMPRESE FANTASTICHE DE FORTUNIO ET DE DORALICE

En jouant avec son frère, Fortunio – dont le nom renvoie à la *fortuna*, aux aléas du hasard – apprend qu'il a été adopté, ce que ses parents, d'origine sociale modeste, vivant « aux frontières extrêmes de la Lombardie »¹⁸, ne lui avaient jamais dit. Le bouleversement psychologique de l'enfant est immense :

Pour le jeune garçon, ces mots furent autant de coups de couteau au cœur et sa douleur ne fit que croître. Malheureux sans mesure, n'ayant point la force de s'ôter la vie lui-même par un acte violent, il décida de quitter la maison [...] et d'errer par le monde afin de voir si la fortune pouvait parfois lui être favorable¹⁹.

Envisagé dans un premier temps, le suicide trouve son palliatif dans l'errance avec l'espoir de trouver un sort meilleur. Straparola accentue le caractère dramatique de la narration par la réaction extrême de la mère de Fortunio, au moment où son fils adoptif s'apprête à quitter la cellule familiale : « Alchia [...] lui donna sa malédiction, priant Dieu que si jamais il lui arrivait parfois de prendre la mer, il fût englouti par la sirène, comme le sont les navires à cause des vagues grossies par la tempête »²⁰. Par quels moyens parviendra-t-il à échapper à cette malédiction ? Avant de connaître la réponse, l'auteur confronte son personnage à une série d'« actions extraordinaires »²¹ qui seront consécutives à sa fuite et qui se succéderont sans respecter l'unité de temps, comme le fait observer Giancarlo Mazzacurati :

Le développement de la narration est entièrement axé sur le moment de l'épreuve et, par conséquent, l'écrivain peut se permettre de dilater ou de contracter la dimension temporelle, sans se soucier du critère de vraisemblance dans la perception du temps. Le lecteur ne perçoit pas la durée chronologique des déplacements : le personnage part et arrive aussitôt, il pense et est déjà sur le lieu. Même dans les moments décisifs, il manque la sensation que le temps s'écoule : l'action a la rapidité de l'éclair²².

Dans « une forêt dense et broussailleuse »²³, espace topique de l'aventure, Fortunio rencontre un loup, une fourmi et un aigle qui se disputent le cerf qu'ils ont capturé : en récompense de la juste répartition à laquelle le jeune protagoniste a procédé, chaque animal lui attribue le don de métamorphose. Son errance le conduit rapidement de la Lombardie à Polonia, ville située sur la mer de Marmara, où il parvient à approcher la princesse Doralice en

¹⁸ *Ibid.*, p. 216 : « nell'estreme parti di Lombardia ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 218 : « Queste parole al giovane furono tante coltellate al cuore e li crebbero doglia sopra doglia. Or essendo senza misura dolente, né sofferendogli il cuore se medesimo con alcuna violenza uccidere, determinò di uscire al tutto di casa [...], ed errando per lo mondo tentare se la fortuna ad alcun tempo li fusse favorevole ».

²⁰ *Ibid.*, p. 219 : « Alchia [...] dielli la maledizione, pregando Iddio che se gli avvenisse per alcun tempo di cavalcare il mare, ei fusse dalla sirena non altrimenti inghiottito che sono le navi dalle procellose e gonfiate onde marine ».

²¹ Giancarlo Mazzacurati, *op. cit.*, p. 95 : « imprese fantastiche ».

²² Donato Pirovano, *op. cit.*, p. XXII-XXIII : « Lo sviluppo narrativo è tutto concentrato sul momento della prova e quindi lo scrittore può permettersi di dilatare o contrarre la dimensione cronologica senza preoccuparsi del criterio di verosimiglianza nella percezione del tempo. Il lettore non si accorge della durata cronologica degli spostamenti: il personaggio parte e arriva subito, pensa ed è sul posto. Anche nei momenti decisivi non si ha la sensazione del trascorrere del tempo: l'azione è fulminea ».

²³ *Ibid.*, p. 219 : « un folto e inviluppato bosco ».



s'introduisant dans sa chambre, grâce précisément à sa métamorphose en aigle et en fourmi ; puis il remporte la joute organisée pour choisir le futur époux de la princesse, en tuant tous les prétendants de celle-ci²⁴. Mais Fortunio ne se satisfait guère de cette issue heureuse :

Après avoir passé un certain temps avec sa chère épouse, et lui semblant chose inconvenante et lâche de demeurer ainsi blotti dans l'oisiveté, à compter les heures comme le font ceux qui sont sots et dépourvus de discernement, il prit la décision ferme de partir et de s'en aller là où sa grande valeur serait connue aux yeux de tous²⁵.

Désireux de montrer ses capacités intellectuelles et son courage, en quête de reconnaissance, Fortunio prend la mer et est avalé par la sirène de l'Atlantique : la géographie devient imaginaire²⁶, ce qui, joint à l'absence de l'unité de temps et au topos du monstre²⁷, renforce la création d'un univers dépourvu de référence au réel. C'est alors au tour de Doralice, devenue tout juste mère d'être au centre de l'aventure, après avoir appris « l'accident terrible et accablant qu'il avait subi en mer »²⁸. Sa détermination est sans faille car elle est prête à transgresser l'autorité paternelle et à prendre tous les risques : « dans son âme noble et virile, à tout prix, malgré l'opposition du roi, elle voulut prendre la mer au gré du hasard, et tenter le sort »²⁹. Elle est ainsi dotée des attributs typiques du personnage de conte de fées :

Le cadre physique du conte ne connaît pas, en lui-même, de résistances : c'est pour cela que dans le conte, les formules du type "aussitôt dit, aussitôt fait" sont si fréquentes. Le conte ne présente pas la moindre inertie psychologique. Le héros ne connaît pas d'hésitations, il décide et il agit, il pense et se met en mouvement. Toutes les décisions des héros sont rapides et prises sans de longues réflexions³⁰.

La loi du conte de fées imposant un dénouement heureux, celui-ci sera possible par l'épisode au cours duquel Doralice monnaiera avec la sirène la restitution de Fortunio en la séduisant par trois pommes en airain, en argent et en or. La place que revêt le merveilleux dans

²⁴ *Ibid.*, p. 225 : « il en tua vaillamment autant qu'il en affronta ce jour-là » ([...] *quanti quel giorno in giostra ne incontrò, tanti furono da lui valorosamente abbattuti* »).

²⁵ *Ibid.*, p. 227 : « Essendo Fortunio con la diletta moglie un certo tempo dimorato e parendogli sconvenevole e cosa vile il star ne l'ocio avolto raccontando l'ore sì come fanno quelli che sciocchi sono e di prudenza privi, determinò al tutto di partirsi e andarsene in luochi dove il suo gran valore fusse apertamente conosciuto ».

²⁶ Sandra Carapezza, « Il viaggio fiabesco nelle *Piacevoli notti* di Straparola », *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi* (dir. Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich), Associazione degli Italianisti, Atti del XIV Congresso Nazionale, Gênes, 15-18 octobre 2010. « Les vicissitudes de Fortunio (III,4) sont emblématiques de la faible importance attribuée à la connaissance géographique, au profit de l'action et des suggestions engendrées par des noms de localités lointaines » / « *La vicenda di Fortunio (III, 4) è paradigmatica dell'irrelevanza in cui è tenuta la conoscenza geografica, a vantaggio dell'azione e delle suggestioni che scaturiscono da nomi di località lontane* ». Article en ligne consulté le 20 février 2022, URL : http://www.academia.edu/38813909/Il_viaggio_fiabesco_nelle_Piacevoli_notti_di_Straparola, p. 8.

²⁷ Anne Duprat, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 203 : « Le topos du monstre comme paradigme de la fiction dans les poétiques du XVI^e siècle résume la plupart des enjeux de la problématique du fictif dans l'œuvre d'art. Il manifeste ce qui est entièrement nouveau et sans exemple [...] ».

²⁸ Donato Pirovano, *op. cit.*, p. 227 : « *l'orribile e lagrimoso caso che nel mare gli era sopravvenuto* ».

²⁹ *Ibid.*, p. 228 : « *nell'alto e viril animo suo propose di voler al tutto, ancor che'l re consentire non le volesse, mettersi in mare alla fortuna e la sua ventura provare.* »

³⁰ Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, S. Olschki Editore, 1986, p. 80 : « *L'ambiente fisico della fiaba di per sé non conosce resistenze. Perciò nella fiaba sono così frequenti le formule del tipo "detto fatto". La fiaba non ha neppure un'inerzia psicologica. L'eroe non conosce titubanze: decide e fa, pensa e va. Tutte le decisioni degli eroi sono rapide e sono prese senza lunghe riflessioni* ».



les aventures de Fortunio est rappelée dans l'énigme ayant précisément comme solution la sirène :

Très loin de nos terres
habite un animal cruel et doux.
Par nature, il est composé de deux parties :
l'une inhumaine, l'autre féminine.
très plaisante au regard, elle vous montre son amour
mais elle est impitoyable, forte et fière ;
elle émet un chant doux et produit en chantant
un effet tel qu'elle conduit l'homme à la mort³¹.

L'action rebondit avec « une vitalité irrépressible et sans limites »³² par l'épisode final au cours duquel Fortunio se transforme en loup et dévore « Alchia, sa marâtre, et Valentino, son frère, pour l'injure subie »³³, avant de retrouver sa forme humaine et de couler des jours heureux en Pologne, auprès de Doralice ; grâce à l'aventure, « le héros n'est plus le même, et ce qui l'entoure ne coïncide plus avec le lieu qu'il avait quitté »³⁴. Nous en avons eu l'illustration dans les deux *favole* examinées, car aussi bien Pierre le Fou que Fortunio parviennent, par une série d'aventures *fiabesche*, fabuleuses, à un changement d'identité sociale favorable et à une situation familiale harmonieuse. Parce que ces deux textes figurent parmi les plus célèbres des *Piacevoli notti* et parce qu'« événement et parole se trouvent ensemble dans l'aventure »³⁵, il nous faut à présent nous intéresser aux leviers sur lesquels joue l'écriture straparolienne pour faire entrer le lecteur dans son univers fictif.

LE RÉCIT DE L'AVENTURE : DÉSINVOLTURE OU HABILITÉ ?

Dans la lettre qu'il adresse aux femmes amoureuses, placée avant le proème, Orfeo dalla Carta, premier éditeur des *Piacevoli notti*, affiche une position ambiguë à l'égard de l'écriture du recueil car, après avoir affirmé que les contes et énigmes sont l'œuvre « de l'ingénieux Messire Giovanfrancesco Straparola de Caravage, écrits d'une manière aussi élégante que savante »³⁶, il leur fait savoir qu'elles ne doivent pas s'attendre à une écriture de virtuose :

[...] vous ne tiendrez pas compte du style bas et humble de l'auteur, car il les écrivit non selon sa volonté, mais telles qu'elles furent narrées par ces femmes, sans ajouter ni ôter quoi que ce soit. Et, s'il avait failli dans

³¹ Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 231 :

*Molto lontan da queste nostre parti
alberga un animal crudo e gentile.
Naturalmente tiene in sé due parti:
l'una inumana, l'altra femminile.
Vaga è molto al veder, mostra d'amarti,
ma dispietata è, forte e inumile;
canta soave e nel cantar produce
oggetto tal ch'a morte l'uom conduce*

³² Giancarlo Mazzacurati, *op. cit.*, p. 95 : « un vitalismo incalzante e sfrenato ».

³³ Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 203 : « Alchia sua matrigna e Valentino suo fratello per la ricevuta ingiuria ».

³⁴ Matteo Martelli (dir.), Giovan Francesco Straparola, *Le fiabe da Le Piacevoli notti*, Fano, Aras Edizioni, 2015, p. 262 : « l'eroe non è più lo stesso, né quanto gli è intorno coincide con il luogo dal quale egli era partito ».

³⁵ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 72.

³⁶ Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 3 : « l'ingegnoso messer Gioanfrancesco Straparola da Caravaggio non men elegante che dottamente descritti ».



quelque chose, vous ne l'accuserez pas lui, car il fit ce qu'il put et sut, mais moi qui, contre sa volonté, les fit connaître³⁷.

Nous avons ici un écho manifeste du jugement formulé par Boccace dans l'introduction à la quatrième journée du *Décaméron*, où il affirme avoir écrit ses nouvelles « dans un style très humble et simple »³⁸. Le contenu de la *rubrica*, c'est-à-dire de la partie du texte qui présente le motif et l'issue de la narration, renvoie habilement au modèle du genre de la nouvelle qu'est le recueil de Boccace. Ainsi peut-on lire dans la *rubrica* du récit III, 1 :

[...] les actes d'un fou, fussent-ils naturels ou accidentels, ont très souvent une issue heureuse. L'idée m'est alors venue de vous conter l'histoire d'un fou qui, alors que sa folie allait croissant, grâce à l'un de ses actes devint sage et épousa la fille d'un roi, comme vous pourrez vous en rendre compte par mon récit³⁹.

À titre d'exemple, voici, tirée de la deuxième journée du *Décaméron*, « la plus longue, celle où l'on trouve le plus grand nombre de nouvelles d'aventure »⁴⁰, la *rubrica* de la nouvelle d'Alatiel (II, 7) :

[...] de même que les hommes pêchent en diverses choses par leurs désirs, de même vous, gracieuses dames, vous péchez grandement par une seule, par votre désir d'être belles ; puisque la beauté que la nature vous a donnée ne vous suffit pas, et que vous tentez encore de l'accroître par de merveilleux artifices, il m'est agréable de vous conter à quel point, malheureusement, une Sarrasine fut dotée de beauté, elle à qui, en près de quatre ans, il arriva de faire de nouvelles noces par neuf fois se marier neuf fois⁴¹.

Mais l'imitation de l'écriture de Boccace ne caractérise pas entièrement l'écriture des *Piacevoli notti*, comme le laisse entendre clairement Straparola dans la lettre qu'il dédicace lui-même cette fois aux femmes amoureuses et par laquelle débute le deuxième tome : « À dire la vérité, qu'elles ne soient pas de moi, je l'avoue ; et si je disais le contraire, je mentirais. Mais je les ai écrites avec une extrême fidélité, en respectant la manière avec laquelle elles furent racontées devant le consistoire, par dix demoiselles »⁴². Son rôle d'auteur cède la place à celui de fidèle transcritteur, soucieux avant tout de sauvegarder un patrimoine oral : les *favole e enimmi* ne sont le fruit ni de l'inventivité de Straparola, ni d'une tradition littéraire écrite. Et il est vrai

³⁷ *Ibid.*, p. 4 : « [...] voi non risguardarete il basso e rimesso stile dell'auttore, perciò che egli le scrisse non come egli volse, ma come udì da quelle donne che le raccontarono, nulla aggiogendole o sottraendole. E se in cosa alcuna egli fusse stato manchevole, non accusarete lui, ch'ha fatto ciò che puoté e seppe, ma me che contra il voler suo le diedi in luce ».

³⁸ Giovanni Boccaccio, *Decameron* (dir.), V. Branca, Torino, Einaudi, 1992, p. 460 : « in istilo umilissimo e rimesso ».

³⁹ Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 165 : [...] *l'operazioni d'un pazzo, mentre che egli impazzisse, o naturali o accidentali che elle siano, li riusciscono molte volte in bene. Per tanto mi è venuto nell'animo di raccontarvi una favola d'un pazzo, il quale mentre che impazziva, per una sua operazione savio divenne e per moglie ebbe una figliuola d'un re, sì come per lo mio ragionare potrete intendere* ».

⁴⁰ Mario Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi, 2019, p. 236 : « la più lunga, quella dove si trova il maggior numero di novelle d'avventura ».

⁴¹ Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, p. 226 : « [...] come gli uomini in varie cose pecchino desiderando, voi, graziose donne, sommamente peccate in una, cioè nel desiderare d'esser belle, in tanto che non bastandovi le bellezze che dalla natura concedute vi sono, ancora con maravigliosa arte quelle cercate d'accrescere, mi piace di raccontarvi quanto sventuramente fosse bella una saracina, alla quale in forse quattro anni avvenne per la sua bellezza di fare nuove nozze da nove volte ».

⁴² Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. 425 : « Io, a dir il vero, confesso che non sono mie, e se altrimenti dicessi, me ne mentirei ; ma ben holle fedelmente scritte secondo il modo che furono de dieci damigelle nel concistorio raccontate ».



que dans les deux textes soumis à l'analyse, les marqueurs stylistiques de l'oralité, que la traduction en français a aussi tenté de restituer, sont légion : on ne compte pas les substantifs pléonastiques dans les moments décisifs de l'aventure, comme « colère et fureur »⁴³, ou la « juxtaposition multiple et hyperbolique de formes adjectivales »⁴⁴, tels que nous en avons un exemple dans l'épisode inhérent à la dispute soudaine entre Fortunio et son frère : « Mais la discorde ennemie de toute bonté, voyant leur amour fervent et passionnel, et ne pouvant supporter la grande tendresse qui les liait l'un à l'autre, fit un jour son irruption et œuvra en sorte qu'ils commencèrent à goûter ses fruits amers »⁴⁵. Dans son errance, Fortunio traverse une série de lieux dont l'auteur ne donne aucune description : « ayant traversé des étangs, des vallées, des montagnes et d'autres endroits montagneux et sauvages, un matin, entre sexte et none, Fortunio arriva dans une forêt dense et broussailleuse ; en y entrant, il trouva un loup, un aigle et une fourmi [...] »⁴⁶. La parataxe ainsi que les conjonctions de coordination permettent, d'une manière efficace, de mettre en exergue la rapidité avec laquelle les événements se succèdent les uns aux autres et de donner la priorité à l'action, se conformant ainsi à l'une des règles du conte de fées :

Le dépassement des lois de la nature par la fiction et l'absence de résistance de l'environnement ont comme fondement le fait que la transmission de l'intrigue prédomine sur la figuration. Le conte de fées raconte plus qu'il ne décrit ; c'est pour cela qu'il se concentre sur l'action. Ce genre crée les conditions idéales pour le développement de l'action⁴⁷.

Jouer avec les leviers de l'oralité en achevant la narration par l'énigme se révèle être un choix d'autant plus adroit que l'auteur visait un lectorat bien spécifique : derrière les femmes amoureuses se cache « une catégorie de public intermédiaire, assez diversifiée en matière d'origine sociale, de milieu culturel et d'intérêts littéraires »⁴⁸, attirée par des « produits de littérature de consommation ou qui, de toute manière, répondaient à des demandes et à des instances [...] que l'on pourrait qualifier de populaires »⁴⁹, telle que la littérature de voyage dont les archives de la Sérénissime nous offrent un bel exemple par les relations faites au Sénat, comme le rappelle Sandra Carapezza⁵⁰.

⁴³ *Ibid.*, p. 168 : « *ira e furore* ».

⁴⁴ *Ibid.*, p. XXVII : « *accostamento plurimo e iperbolico di forme aggettivali* ».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 217 : « *Ma la discordia d'ogni ben nimica, vedendo il loro fervido e caldo amore e non potendo mai sofferire tanta tra loro amorevolezza, un giorno se interpose e operò sì che gli suoi frutti acerbi assaggiare incominciarono* ».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 219 : « *Passando adunque Fortunio or stagni or valli or monti e altri alpestri e salvatici luochi, finalmente una mattina tra sesta e nona giunse ad uno folto e inviluppato bosco, e dentro entratovi, trovò il lupo, l'aquila e la formica* ».

⁴⁷ Dimitrji Sergueïevith Lichacëv, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie*, in *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, 1975, cité par Renzo Bragantini, *op. cit.*, p. 81-82 : « *Il superamento fiabesco delle leggi di natura e l'assenza di resistenza dell'ambiente hanno come fondamento il fatto che la trasmissione dell'intreccio predomina sulla figurazione. La fiaba non tanto descrive quanto racconta. Perciò essa è concentrata sulle azioni. In questo genere sono create le condizioni ideali per lo sviluppo dell'azione* ».

⁴⁸ Giovan Francesco Straparola, *op. cit.*, p. XII : « *una fascia di pubblico intermedia alquanto diversificata per origine sociale, per preparazione culturale e per interessi letterari* ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. XII : « *prodotti di letteratura di consumo o comunque che rispondevano a richieste e istanze che [...] si potrebbero definire popolari* ».

⁵⁰ Sandra Carapezza, *op. cit.*, p. 4 : « *Au XVI^e siècle, le motif [du voyage] hérité de la tradition se teinte de couleurs particulièrement actuelles, à la lumière des découvertes, de la navigation et de la circulation de la littérature de voyage. Dans la région de Venise cela était encore plus vrai qu'ailleurs, comme le prouvent les riches et intéressantes relations faites au sénat de la ville, conservées dans les archives de la Sérénissime* »./ « *Nel Cinquecento, il motivo [del viaggio] ereditato dalla tradizione si colora di tinte particolarmente attuali, alla luce delle scoperte, delle navigazioni e della circolazione della letteratura di viaggio. In area veneziana ciò è vero persino più che altrove, come provano le ricche e interessanti relazioni al senato cittadino, conservate negli archivi della Serenissima* ».



L'étude des deux textes a révélé que l'aventure trouve son éclosion dans un milieu familial ou social caractérisé par le manque et par l'antagonisme. Si l'unité de temps est absente, l'unité de lieu fait l'objet d'un traitement disparate : la *favola* III, 1 se déroule dans un lieu réel, où l'action débute et trouve son achèvement, alors que la III, 4 transporte le lecteur dans deux espaces géographiques fort différents, non sans une pointe d'incongruité par rapport à la réalité, lorsque la sirène de l'Atlantique est mise en scène dans la mer de Marmara. La fiction merveilleuse fait partie intégrante de l'aventure, car même si la *rubrica* annonce l'issue heureuse, l'événement rebondit, sous des formes différentes, précisément grâce à l'auxiliaire, au don ou à l'objet magique. Les nombreuses péripéties traduisent « la recherche constante de la stupeur, de l'émerveillement et de l'effet inattendu »⁵¹ de la part d'un auteur nous renvoyant à une société qui

[...] ne croit plus à l'initiative individuelle, à la force et à l'intelligence comme vecteurs permettant d'accéder au succès, de conquérir l'ordre des classes sociales tel qu'il est établi, d'occuper le pouvoir qui leur est dû naturellement, et qui n'a pas confiance non plus en une compensation métahistorique, en la récompense de la religion, en la protection de la divine Providence⁵².

Mais la narration se distingue également par un usage habile de la vraisemblance, en particulier à travers la mise en exergue des réactions émotionnelles des protagonistes, ancrées dans le réel : leur détresse, leur incompréhension est aisément compréhensible par le lecteur, qui, dès lors se trouve en présence de ce que Teresa Chevolet nomme « l'exemple fabulaire ou fabuleux »⁵³, la construction d'une fable à même de refléter une image vraie des comportements humains.

En se servant en outre adroitement de l'oralité, Straparola parvient à faire de *l'avventura fiabesca*⁵⁴, résultant de la fusion entre le merveilleux et le vraisemblable – par laquelle il anticipe de quelques décennies la « *concordia discors* »⁵⁵ entre les deux concepts dont le Tasse sera le défenseur acharné – également une aventure littéraire, offrant ainsi au lecteur une œuvre polyphonique qui allait rencontrer un grand succès en Italie de son vivant, mais aussi au XVII^e siècle en devenant la source d'inspiration de Giovambattista Basile, conteur napolitain de renom, pour franchir ensuite les frontières de la Péninsule et se trouver au centre d'un dialogisme intertextuel auquel prendront part des auteurs aussi réputés que Charles Perrault et les frères Grimm.

⁵¹ Matteo Martelli, *op. cit.*, p. 215 : « *la continua ricerca dello stupore, della meraviglia e dell'effetto inatteso* ».

⁵² Giorgio Bàrberi Squarotti, *La letteratura invisibile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed Età barocca*, Treviso, Editrice Santi Quaranta, 2006, p. 269 : « [...] *non crede più all'iniziativa individuale, allo scatto della forza e dell'intelligenza che vale a conquistare il successo, a vincere l'ordine stabilito delle classi, a occupare il potere naturalmente dovuto loro, e neppure ha fiducia in una compensazione metastorica, al premio della religione, alla protezione della provvidenza divina* ».

⁵³ Teresa Chevolet, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 241.

⁵⁴ Aventure fabuleuse.

⁵⁵ Nous empruntons cette formulation latine à Teresa Chevolet, *op. cit.*, p. 495.



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages individuels

- AGAMBEN Giorgio, *L'aventure*, traduit par Joël Gayraud, Paris, Payot et Rivages, 2016.
- BARBERI SQUAROTTI Giorgio, *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed Età barocca*, Trévise, Santi Quaranta, 2006.
- CHEVROLET Teresa, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- DUPRAT Anne, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- LAVAGETTO Mario, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Turin, Einaudi, 2019.
- LÜTHI Max, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milan, Mursia editore, 1992.
- MARTELLI Matteo (dir.), *Le fiabe da Le Piacevoli notti*, Fano, Aras Edizioni, 2015.
- MAZZACURATI Giancarlo, *Forma e ideologia*, Naples, Liguori, 1974.

Ouvrages collectifs

- LAVOCAT Françoise (dir.), *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI-XVIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

Édition de textes anciens

- BRANCA Vittore (dir.), G. BOCCACCIO, *Decameron*, Turin, Einaudi, 1992.
- PIROVANO Donato, *Le Piacevoli notti di Giovan Francesco Straparola*, Rome, Salerno, 2000.

Source web

- CARAPEZZA Sandra, « Il viaggio fiabesco nelle *Piacevoli notti* di Straparola », *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi* (dir. Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich), Associazione degli Italianisti, Atti del XIV Congresso Nazionale, Gênes, 15-18 octobre 2010. Article en ligne consulté le 20 février 2022, URL :

https://www.academia.edu/38813909/Il_viaggio_fiabesco_nelle_Piacevoli_notti_di_Straparola