

La Pístola 1 de Luca Pulci entre louange courtisane et poésie pastorale.

Donatella Bisconti

▶ **To cite this version:**

Donatella Bisconti. La Pístola 1 de Luca Pulci entre louange courtisane et poésie pastorale.. Chroniques italiennes, 2000. hal-01898849

HAL Id: hal-01898849
https://hal.science/hal-01898849

Submitted on 18 Oct 2018

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

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

La *Pístola I* de Luca Pulci entre louange courtisane et poésie pastorale

La première *Pístola* du recueil de Luca Pulci semble être à la fois une introduction aux dix-sept épîtres suivantes et leur clé de lecture. Comme tout prologue, elle obéit à la nécessité de présenter le point de vue de l'auteur par rapport à la suite de l'œuvre, mais également, dans le cas spécifique, à des exigences plus concrètes (la demande de retourner à Florence). Elle est conforme surtout au caractère allusif du genre pastoral auquel l'auteur se rattache consciemment dans la deuxième partie du texte. En effet, si, grâce surtout aux études de Stefano Carrai, le sens de la première partie peut être considéré comme dévoilé, en revanche le cryptage du texte que l'auteur a mis en œuvre dans la deuxième partie n'a pas trouvé, jusque-là, un décodeur adapté. Tandis que dans la première partie prévaut l'intention de célébrer Laurent de Médicis et sa famille, les implications polémiques de la deuxième partie détournent la trame poétique vers un vocabulaire tourmenté et un dialogue obscur. Les registres linguistiques aussi se diversifient dans les deux sections : si le ton lyrique empruntant ses caractéristiques aux conventions du genre de l'éloge – notamment le recours à la mythologie classique et au lexique élevé – l'emportent dans la première partie, dans la deuxième les instruments de la poésie pastorale – *zufoli*, *fistole*, *zampogne* (cf. v. 65, 71, 86) – deviennent synonymes d'un langage plus libre, de l'altération du mètre, d'une structure dialogique dans le style des *Bucoliques* de Virgile.

Chroniques italiennes N. 63/64 (3/4 2000)

Mais, en réalité, le dialogue est présent dans toute la *Pístola*, et c'est un autre élément qui la différencie des épîtres suivantes (où les insertions de dialogues sont sporadiques et marginales). On peut cerner cinq personnages s'alternant dans l'épître, chacun avec un rôle précis : Lucrezia Donati et une napée (nymphe des bois) dans la première partie, Lucrezia et les trois frères Pulci dans la deuxième. L'auteur fictionnel de la *Pístola* est Lucrezia Donati, ce qui permet à Luca de présenter l'épître, entre autres, comme le récit d'une double rencontre, entre Lucrezia et la napée d'une part, d'autre part entre Lucrezia et les frères Pulci. Ce n'est en effet qu'à la fin de l'épître que Luca Pulci formule son imploration de rentrer à Florence, en chargeant implicitement Lucrezia de transmettre ce vœu à Laurent. Le vœu est donc l'aboutissement d'un cheminement complexe où la triste condition des frères Pulci exilés de Florence à cause des dettes de Luca est évoquée en passant par la célébration de la famille Médicis et où elle est soustraite à la logique d'une responsabilité personnelle pour être insérée dans le cadre plus général de la vie socio-économique florentine. C'est dans ce but délicat que la poésie pastorale fournit à l'auteur les moyens pour dissimuler sa pensée ou, du moins, la rendre plus acceptable.

Le parcours que Luca a aménagé à l'intérieur de son texte se développe dans un milieu rural, les Monts Calvanei dans le Mugello, pour une double raison à la fois contingente et littéraire : les frères Pulci avaient ici une propriété, où ils furent obligés de s'installer lorsque, à cause des désordres de son activité bancaire, Luca dut se déclarer en faillite, entre la fin de 1464 et le début de 1465. Mais le Mugello était devenu aussi traditionnellement le décor naturel de la poésie bucolique, à partir du *Ninfale fiesolano* et de l'*Ameto* de Boccace. C'est dans les Monts Calvanei que Lucrezia se rend pour voir Laurent, mais à sa place parmi des hêtres verts (arbres typiques de la poésie bucolique) elle rencontre une napée, une des divinités qui habitent ces lieux (v. 1-6). Un dialogue s'engage entre les deux, portant surtout sur Laurent, qui, amoureux de Lucrezia, à cette époque l'avait déjà chantée dans plusieurs sonnets. Ce dialogue est l'occasion pour exalter les vertus poétiques et politiques de Laurent. Les comparaisons hyperboliques accompagnées de citations de vers ou de parties de vers de Pétrarque[1] illustrent les capacités lyriques du

1. L'allusion à Pétrarque est évidente au début de l'épître aux vers 1-2 : *Lauro, sopra i monti Calvanei* / *sola et pensosa per vederti ascesi*, renvoyant à *Solo et pensoso i più deserti campi* (*RVF* XXXV, 1), dans l'expression *gentile spirto* (cf. *RVF* LIII, 1), dans le substantif *sterpe* (v. 62) utilisé dans le sens de « souche » ou de « racines » (cf. *RVF* CCCXVIII, 4 : *una pianta che si svelse […] mostrando al sol la sua squalida sterpe*, dans la dittologie des adjectifs: *ombroso et irto* (v.11), *umile et pio* (v. 16), *terso et pulcro* (v. 63).

jeune Laurent, qui dépasseraient celles des plus célèbres poètes, depuis l'Antiquité mythique jusqu'à l'époque de Luca, d'Orphée à Pétrarque. Le jeu de mots évident Lauro-Laurent tend à identifier Laurent à la poésie même, à la source de toute inspiration poétique : son nom serait une sorte de tautologie renvoyant d'un côté à Daphné, donc à la sublimation du désir d'amour qui devient texte poétique assurant l'éternité du poète, de l'autre à Laura de Pétrarque, en d'autres termes à l'impossibilité d'atteindre le but de son propre désir (et en effet, comme on le verra, Lauro-Laurent est devenu presque intouchable pour Luca). Ne pouvant plus jouer le rôle de Muse inspiratrice, Lucrezia devient une des Sibylles, la Sibylle de Cumes ou d'Erythrée, car dans la tradition mythologique, les Sibylles sont liées à Apollon, dieu de la poésie, de la lumière et de la musique, dont parfois elles se disent la femme ou la fille. Lucrezia est la Sibylle de Laurent qui, comme Apollon, est poète et musicien ; sa vie et sa réputation (évidemment pour ce qui est de la louange poétique que Laurent fait d'elle) en dépendent strictement. Comme toute Sibylle, elle "prophétise" en vers, car elle est en contact avec la nature et les divinités qui l'habitent[2] : comme il est dit aux vers 46-49 Lucrezia et la napée se dirigent, en chantant les actes héroïques de Laurent et de sa famille dont elles ont une vision inspirée –semble-t-il – de la divinité, au confluent du Severe et de la Lora[3]. L'arrivée au confluent des deux rivières marque le passage dans un milieu bucolique, donc à un changement de ton, de langage et de métrique. Mais, avant que ce passage ne soit accompli, Lucrezia et la napée célèbrent la famille de Médicis, et notamment Laurent, selon les conventions de l'éloge, qui consistent plus particulièrement ici à utiliser des formes d'hyperboles reliant Pierre et Laurent de Médicis d'un côté, et leurs ennemis politiques de l'autre, à des personnages mythologiques à la haute valeur symbolique, positive ou négative, suivant le cas.

Les vers 34-45 offrent donc à l'auteur l'occasion de déployer sa louange courtisane en exploitant les enjeux politiques que les événements d'août-septembre 1466 avaient mis à découvert. Il s'agit, plus précisément, d'une allusion à la conjuration de Luca Pitti, comme l'a bien compris Stefano

2. Pour les Sibylles, leurs vicissitudes et leur rôle dans la mythologie classique, cf. Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 420-21. Luca pouvait lire le récit du mythe de la Sibylle chez Virgile, *En.*, III, 441 sqq. ; VI, 321 sqq. et chez Ovide, *Mét.*, XIV, 130 sqq.

3. L'évocation du Severe ou, pour mieux dire, de la Sieve, et de la Lora fait allusion à une œuvre précédente de Luca, le *Driadeo d'amore*, où il avait chanté, à l'exemple de Boccace, les amours du satyre Severe et de la nymphe Lora, métamorphosés en rivières à leur mort.

Chroniques italiennes N. 63/64 (3/4 2000)

Carrai[4], ce qui nous permet aussi de fixer le *terminus post quem* de la composition de la *Pístola*. La conjuration de Luca Pitti fut montée fin août-début septembre 1466 et l'épître a donc été composée après, mais de toute façon avant le 4 juillet 1468, date à laquelle Luca était désormais rentré à Florence. Comme on le verra par la suite, il est possible aussi que dans la rédaction définitive de la *Pístola* coexistent deux moments différents de la composition, la section de l'éloge et la section bucolique, et que la section bucolique ait été rajoutée un peu plus tard.

Pour comprendre le sens de la louange courtisane adressée à Laurent par Luca et surtout les replis des allusions internes du texte, il convient de dire quelques mots sur cette conjuration, qui se produisit lors du délicat passage du pouvoir des mains de Cosme à celles de Pierre le Goutteux. Tandis que Cosme avait toujours évité un conflit direct avec l'oligarchie[5], Pierre se montra, surtout au début, beaucoup plus maladroit, en réclamant le remboursement des prêts de tous les débiteurs de son père. C'est à ce moment que certains parmi les oligarques les plus influents décidèrent de passer à l'action. Ils obtinrent de rétablir le système du tirage au sort, qui en 1465 concernait à nouveau toutes les institutions. En mai 1466 quatre cents citoyens signèrent un manifeste républicain : « Diotisalvi Nerone était l'âme de la conjuration, car il aspirait passionnément au pouvoir. Angelo Acciaiuoli fut entraîné par des ressentiments personnels à s'engager imprudemment dans une entreprise qui fut la cause de sa ruine. Niccolò Soderini ne désirait que libérer la ville du joug de l'oppression, mais il montra plus de courage que de sagesse. La vanité fit de Luca Pitti, qui ne supportait point d'être le sujet de Pierre le Goutteux, le chef apparent d'une conspiration dont l'échec est dû en bonne partie à sa médiocrité, à sa versatilité et peut-être à sa trahison[6] ».

En même temps se préparait le complot militaire. Les citoyens de Florence se partagèrent en deux factions, qui, chacune de son côté, chercha un appui à l'extérieur : les Médicis s'allièrent avec les Sforza de Milan, les

---

4. Stefano CARRAI, *Le Muse dei Pulci*, Napoli, Guida, 1985, p. 18 sqq.

5. La plupart du temps Cosme avait gouverné la cité en dénaturant le rôle des *accoppiatori*, chargés de rédiger les listes electorales, alors que dans le système républicain on utilisait normalement le tirage au sort parmi les représentants des familles éligibles. Sur la question, voir Nikolaj RUBINSTEIN, *Il governo di Firenze sotto i Medici,* Firenze, La Nuova Italia, 1971.

6. André ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Médicis (1449-1478)*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 80. Pour l'histoire de la conjuration on peut lire Niccolò MACHIAVELLI, *Istorie Fiorentine*, Milano, Feltrinelli, 1962, VII, 10-20, p. 468-84. Voir également Pierre ANTONETTI, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 160 sqq.

conjurés avec la maison d'Este et secrètement avec Venise. Le 27 août 1466 Pierre, qui se trouvait à Careggi, fut avisé que les troupes ennemies approchaient. Il se fit transporter à Florence en litière. Le 28 août une nouvelle Seigneurie fut élue, presque entièrement favorable aux Médicis : elle imposa aux deux factions de déposer les armes, mais ses ordonnances ne furent pas respectées. Le 29 août les principaux conspirateurs, à l'exception de Niccolò Soderini, se rencontrèrent avec Pierre, qui eut aussi un entretien privé avec Luca Pitti. À partir de ce moment ce dernier semble se détacher de la cause des conjurés et peut-être les trahir. En effet les conjurés furent vaincus sans même avoir combattu. Les troupes des Sforza encerclèrent Florence et le 2 septembre Luca Pitti, pour le compte de Pierre, convoqua sur la Place de la Seigneurie la population, qui délégua son autorité à une *balía*. Le 5 septembre le système des *accoppiatori* fut rétabli. Pierre se montra « clementissimo in questo movimento, né patì si punissino altro che quegli i quali sanza pericolo grande non potevano rimanere impuniti[7] ». Les principaux conjurés furent bannis pour vingt ans, sauf Luca Pitti, qui obtint de rester à Florence, où il mena une existence misérable, dans la solitude : dépourvu d'amis, évité par les membres de sa famille, qui avaient perdu leurs biens et leurs honneurs, il se repentit, mais trop tard, de n'avoir pas fait confiance à Niccolò Soderini, qui fut le seul qui ne s'humilia pas devant Pierre[8].

Quel fut le rôle de Laurent lors de ces événements ? Au vers 35 de l'épître il est appelé *nuovo Scipio*, une sorte de sauveur et de réformateur de sa patrie. Mais il semble que son rôle fut assez modeste. Selon Niccolò Valori, lorsque son père retournait précipitamment de Careggi à Florence, Laurent détourna certains des conjurés qui tendaient une embuscade à Pierre, en affirmant que son père le suivait et arriverait peu après, alors qu'il avait changé de chemin[9]. Mais d'autres sources attribuent le salut de Pierre à sa chance personnelle et à celle de sa famille. D'ailleurs, l'épisode n'est pas sûr, ainsi que l'attribution à Laurent des bons résultats des négociations entre les deux factions. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque Laurent n'avait que dix-sept ans et n'avait pas encore assumé de vraies responsabilités politiques. Laurent a probablement participé aux entretiens avec les conjurés et avec Luca Pitti notamment, mais n'a pas vraisemblablement joué un rôle déterminant dans

7. Francesco GUICCIARDINI, *Istorie fiorentine*, a cura di Emanuella Scarano, Milano, TEA, 1991, p. 145.
8. Niccolò MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, Milano, Feltrinelli, 1962, VII, 17, p. 479-80.
9. Niccolò VALORI, *Laurentii Medicei Vita*, Firenze, 1749, p. 9, dans A. Rochon, *ibidem*, p. 82.

Chroniques italiennes N. 63/64 (3/4 2000)

une affaire aussi délicate. Toutefois il a fait un geste qu'André Rochon définit d'une audace calculée[10] : le 2 septembre il se mit à la tête de trois mille fantassins sur la Place de la Seigneurie, où le peuple accourut et approuva de manière plébiscitaire les délibérations de la Seigneurie. Laurent reçut l'hommage du peuple et retourna chez lui *cum grandissimo trionfo*[11]. Il s'agit donc d'une participation tout au plus extérieure : les éloges de la sagesse, du sang-froid, de la diplomatie, du courage du jeune Laurent dans cette circonstance semblent fabriqués *a posteriori* dans l'intention de créer une légende de Laurent à des fins de louange courtisane, à laquelle n'est pas étranger non plus le désir qu'a Luca Pulci de rentrer à Florence de son exil bucolique.

Comme le suggère Carrai en essayant d'établir la datation du texte[12], Laurent est représenté par le *nuovo Scipio*. Il est célébré ici comme celui qui a contribué de manière primordiale à la réédification de l'État, alors que Brutus (v. 35) évoque la figure de son père Pierre le Goutteux. La jacinthe, qui ne ceint plus la tête de Pierre, est le symbole de la douleur[13]. Parallèlement dans les tercets suivants (v. 40-45) Plutus représente Luca Pitti : en effet Luca confond (intentionnellement ?) Plutus, dieu de la richesse, et Pluton, autre dénomination de Hadès (dieu des enfers, et donc des morts et du deuil), qui signifie « celui qui est riche » (ce qui a probablement contribué à la superposition des deux divinités). Plutus est *dolente in su 'n un poggio* : il faut rappeler que la faction de Luca Pitti était appelée *del Poggio*, puisque les habitations des Pitti étaient au pied du colle di S. Giorgio, tandis qu'on appelait la faction des Médicis del Piano[14]. Proserpine est évidemment l'allégorie de la richesse, de la jeunesse, des relations sociales, que Luca Pitti a irrémédiablement perdues. Cerbère, chien de Pluton, symbole de l'avidité et de la gloutonnerie, représente Diotisalvi Nerone, qui, à la mort de Cosme, avait reçu de la part de Pierre la charge de contrôler les finances des Médicis. Ayant constaté un très fort passif, « come quello che più lo strigneva la propria ambizione che lo

10. A. ROCHON, *ibid.*, p. 85.
11. Témoignage de Antonio da Pesaro et Orfeo da Ricavo, dans *Storia di Milano*, vol. VII, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, p. 234-35.
12. S. CARRAI, *ibid.*, p. 21-22.
13. Cette fleur naquit des gouttes de sang, jaillies de la tête du jeune Hyacinthe, aimé par Apollon et tué par le rebondissement du disque que le dieu venait de lancer. Apollon, impuissant à soigner le blessé, accablé par sa mort, traça sur les pétales de la fleur les lettres "AI" "AI", un gémissement, qui reste inscrit sur cette fleur vermeille comme le sang du jeune favori. Luca Pulci pouvait lire le mythe de Hyacinthe chez Ovide, *Mét.*, X, v. 162-219.
14. A. ROCHON, *ibid.*, p. 109, n. 124 ; S. CARRAI, *ibid.*, p. 19, n. 9.

amore di Piero e gli antichi benefizi da Cosimo ricevuti, pensò che fusse facile torgli la reputazione e privarlo di quello stato che il padre come ereditario gli aveva lasciato[15]». Ce fut Diotisalvi Nerone qui conseilla à Pierre d'exiger le remboursement des dettes de la part des Florentins : cette suggestion, selon Machiavel, fut à l'origine du mécontentement de l'oligarchie. Comme on le verra par la suite, Luca Pulci aussi fut frappé par cette disposition. Pierre était un de ses principaux créanciers et la restitution des dettes qui fut imposée à Luca ne lui permit pas de relever sa situation financière. Une allusion polémique à la politique de Pierre est probablement contenue dans la section bucolique de la *Pístola*. Finalement le Minotaure, monstre violent et brutal, mais peu doué d'intelligence, évoque Niccolò Soderini, « uomo d'animo maggiore che di consiglio, che in niuno modo conosceva paura »[16].

Jusque-là, donc, le texte se situe dans le cadre de la lyrique courtisane et son mouvement interne n'est pas très différent de la dynamique d'une chanson du frère de Luca, Luigi : la lettre VI de son épistolaire, portant la date du 22 mars 1465 [= 1466], est constituée presque entièrement de la chanson *Da poi che 'l Lauro più, lasso, non vidi*[17]. Il s'agit d'un poème d'occasion écrit lorsque Laurent se rendit à Rome et ensuite à Naples pour une ambassade en mars-mai 1466. Si Luigi se plaint de l'absence de Laurent de Florence, Luca se plaint plutôt de son absence du Mugello, que Laurent avait visité autrefois. Le jeu de mots Lauro/Laurent est le même, ainsi que le décor sauvage des bois. Luigi aussi rencontre Lucrezia Donati, qui lui apparaît charmante comme Déiopée, la plus belle des nymphes de Junon. Chez Luca c'est la napée qui invoque Déiopée, pour lui demander d'apaiser Eole, afin que le nom de Laurent puisse résonner éternellement. Dans les deux compositions Lucrezia Donati est accablée par l'absence de Laurent, mais elle est soulagée en songeant aux hautes vertus de Laurent, que Luigi compare à Apollon et à Mercure. Chez Luigi, à côté de Lucrezia apparaît une ombre, qu'il n'est pas difficile d'identifier à Piccarda Donati et qui inspire à la bien-aimée de Laurent un désir de chasteté, voire le désir de prendre le voile. L'aïeule de Lucrezia est évoquée au vers 104 de la *Pístola*, car Lucrezia en est la *nuova luce rinata*. Un même esprit anime les deux poèmes, un même sentiment de dépendance à l'égard de Laurent, un besoin de lui complaire, d'en exalter les

15. N. MACHIAVELLI, *ibid*., VII, 10, p. 468.
16. Alamanno RINUCCINI, *Ricordi*, dans A. ROCHON, *ibid*., p. 109, n. 120.
17. Luigi PULCI, *Morgante e Lettere*, a cura di Domenico DE ROBERTIS, Firenze, Sansoni, 1962, p. 945-50.

vertus et les capacités. L'épître de Luca aurait donc pu continuer sur le même ton et se conclure, comme en effet c'est le cas, avec le vœu de rentrer à Florence grâce à l'intervention du petit-fils de Cosme et avec l'annonce du projet poétique que les *Pístole* vont déployer.

Une fracture narrative et stylistique se produit au contraire lorsque Lucrezia et la napée rejoignent Luca dans son milieu bucolique. Qu'est-ce qui a poussé Luca à insérer cette parenthèse pastorale dans une célébration de conception tout à fait traditionnelle ? Probablement, à l'origine il y a d'une part l'influence de la traduction des *Bucoliques* de Virgile que Bernardo Pulci achevait autour de 1464-65[18], d'autre part la lecture des églogues de Francesco Arzocchi, un épisode désormais sûr, après les études de Serena Fornasiero. En effet, pendant l'exil dans le Mugello, Luigi transcrivit, probablement pour Laurent, le texte des quatre églogues d'Arzocchi : il s'agit du manuscrit **P** (Parme, Bibliothèque Palatine, ms. 2508, provenance De Rossi), qui contient également les *Trionfi*[19]. Cette rencontre de Luca avec le poète siennois est évidente non seulement dans la reprise d'un vers de l'*Églogue* **I** d'Arzocchi, mais aussi dans la structure générale de la section bucolique. L'influence d'Arzocchi se manifeste d'abord dans le choix d'une structure dialogique, qui, évidemment, peut aussi remonter à Virgile et ensuite aux *Bucoliques* de Pétrarque et de Boccace, mais dont les autres exemples dans la bucolique en langue vulgaire étaient probablement inconnus à Luca Pulci[20]. Le polymè-

---

18. Les églogues de Bernardo PULCI sont contenues dans *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci fiorentino et da Francesco de Arsochi senense et da Hieronymo Benivieni et da Iacopo Fiorino de Boninsegni senese*. – Impressum Florentiae per me Antonium Bartholomaeum Miscomini, A.D. MCCCCLXXXI, Die ultimo februarii (s.c. 1482).

19. Francesco ARZOCCHI, *Egloghe*, edizione critica e commento e cura di Serena FORNASIERO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995, p. XXXII-XXXIII. Je renvoie à l'introduction magistrale de S. Fornasiero pour le *stemma codicum* du texte d'Arzocchi, ainsi que pour les caractéristiques stylistiques, métriques et lexicales des églogues.

20. Je me réfère aux trois premières églogues de Iacopo Fiorino de' Buoninsegni, composées dans sa jeunesse et offertes avec une quatrième à Alphonse d'Aragon en avril 1468. Mais Buoninsegni était actif à Sienne jusqu'en 1480, lorsqu'il fut exilé, et les rapports d'hostilité entre Sienne et Florence n'autorisent pas à penser à une circulation facile de la production bucolique siennoise à Florence. Le cas d'Arzocchi est différent : il n'est jamais mentionné dans les documents des Archives siennoises ni dans les chroniques anciennes, mais son l'œuvre connut une diffusion précoce dans la plaine du Pô et à Florence. Pour les données biographiques de ces deux poètes cf. Serena FORNASIERO*, Presenze (e assenze) della bucolica senese*, dans *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di Stefano CARRAI, Padova, Antenore, 1998, p. 58-62 et 65 ; pour la biographie d'Arzocchi, aussi Francesco ARZOCCHI, *Egloghe*...., p. XLII-XLIII.

tre de Giusto de' Conti *La notte torna, e l'aria e il ciel si annera*, qui pourrait avoir influencé Luca pour son ton larmoyant et pour ses piques polémiques, n'est pas un dialogue, mais une invocation aux bergers, auxquels le poète adresse son chant désespéré[21]. Arzocchi et Giusto de' Conti appartiennent à la même génération (Giusto naît vers 1390 et meurt en 1449). Après eux, la bucolique se tait pour un moment, hormis quelques exemples isolés, comme le *Tyrsis* d'Alberti. Je crois que le renouveau conscient du genre en langue vulgaire est dû à Luca Pulci, chez qui les modèles classiques semblent se souder avec la tradition poétique toscane entre XIV^e^ et XV^e^ siècles.

La marque stylistique la plus évidente, rapprochant Luca de Arzocchi, est l'hendécasyllabe *sdrucciolo*, avec parfois des mots presque identiques à la rime :

> Deh, or dimmi quella pur *Come la nottola*,
> che tu l'altr'ier cantavi sotto un suvaro. (Arzocchi, *Egl*. I, v. 28-29)
>
> Sibulo, che in versi alterni zufoli,
> or che gli è caldo all'ombra sotto un rovero,
> perché non meni gli affannati bufoli? (Luca Pulci, v. 67-69)

où *suvaro* et *rovero* désignent le même genre d'arbre (*suvaro* indique le chêne-liège, *rovero* le chêne rouvre)[22]. Mais d'autres éléments contribuent à l'impression que Luca a voulu relever le défi contenu dans la première *Egloga* d'Arzocchi, où un dialogue s'engage entre les bergers Grisaldo et Terinto, concernant avant tout la triste situation actuelle de la poésie, notamment pastorale :

> Grisaldo -Dimmi, Terinto, che hai zampogna e cetera,
> trovans'egli oggi di pastor che cantino

21. On peut lire *La notte torna* (CXLIX du recueil) dans Giusto de' CONTI, *La bella mano*, a cura di Giuseppe GIGLI, Lanciano, 1931, p. 123-29.

22. Comme le remarque Serena Fornasiero [*Presenze (e assenze) della bucolica*..., p. 68-69], autour des années 60 du XV^e^ siècle se forme la tendance à privilégier un seul des choix formels proposés par Arzocchi, le vers *sdrucciolo*, comme indicateur spécifique de la poésie bucolique, en négligeant la variété métrique qu'Arzocchi considérait comme l'une des possibilités de la bucolique et qui ne sera reprise que par Sannazaro. Pour les aspects stylistiques et métriques caractérisant le *Pístole* de Luca Pulci, cf. Mario MARTELLI*, Letteratura fiorentina del Quattrocento*. *Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 144-151.

come facevan quei dell'età vetera?
Terinto -Grisaldo, oggi non son maghi che incantino
ed orchi né giganti non si trovano,
né cavalieri erranti che si vantino. (Arzocchi, *Egl.* I, v. 1-6)

Arzocchi déplore l'absence d'une poésie pastorale, après les poètes de l'Antiquité et la production de Dante, Pétrarque et Boccace ; il analyse également les raisons de ce silence, les *mille cure* (v. 22) des bergers (= poètes) et *l'avarizia che le menti accilia* (v. 23), à un tel point que la source Castalia est sèche, les arbres du bois Grynéus sont couverts d'épines, Alexis, Daphnis et les Dryades ont disparu à jamais (v. 14-19), et il n'y a plus trace d'un juge compétent de la poésie (v. 10-11). Mais en même temps il indique des possibilités de développement : bien qu'il n'y ait plus de poème chevaleresque ou de roman, la bucolique «pourrait» être un roman ou un poème chevaleresque. S'il est impossible de ressusciter la bucolique de tradition classique, en revanche Arzocchi nous fournit dans les *Egloghe* I, II, III plusieurs spécimens de la métamorphose du genre, de la *frottola* à l'effusion passionnelle, de la dispute entre bergers à la poursuite symbolique d'un *capro*.

Si l'*Arcadia* de Sannazaro est l'exemple le plus connu du déploiement des possibilités implicites de la pastorale, Luca Pulci a également relevé le défi d'Arzocchi, ici, dans la *Pístola* I, et sûrement dans le *Ciriffo Calvaneo*, une sorte de poème épique, entre genre chevaleresque et mythologique, où les protagonistes de la première partie sont, ou deviennent, des bergers.

Dans la première épître, le sens du vers 4 de la première *Egloga* d'Arzocchi est renversé :

Ma che tu di' di que' maghi che 'ncantano
ora in su l'Arno et dicon che gli spirti
nelle camere al buio odono et cantano?

Pulci affirme qu'à son époque les *maghi* ont une nouvelle existence, toutefois ils semblent être non pas les protagonistes de contes féeriques, mais plutôt les poètes eux-mêmes, qui ont retrouvé une inspiration mystérieuse. D'ailleurs, dans le *Driadeo d'amore*, Luca avait défini Florence un *studio di buccoici*, où la poésie est revenue en grâce[23]. La bucolique peut donc assumer

23. Luca PULCI, *Driadeo d'amore*, Parte III, ottava LXXXIV, Carabba, Lanciano, 1916, p. 97.

pour Luca plusieurs formes, du poème étiologique (le *Driadeo*), à l'épître en *terzine*, au poème épico-mythologique. D'un autre côté, l'interprétation de *maghi* = poètes pourrait être confirmée par l'attitude de Lucrezia, qui refuse d'être juge de la *tenzone* entre les trois bergers qui discutent selon l'alternance amébée, au moins pour l'instant (v. 97-99). D'autre part, Lucrezia devrait juger non pas d'une compétition poétique dans le sens strict du terme, mais d'un enchevêtrement d'affirmations, d'avis et de plaintes apparemment chaotique, portant sur des questions disparates et sur des allusions diverses. La citation de Tityre et Mélibée, les protagonistes de la première Bucolique de Virgile, évoque en effet le thème de l'exil, de l'éloignement de la patrie, la campagne de Mantoue pour Mélibée, Florence pour Luca.

Je pense que les trois personnages s'alternant aux vers 67-96 sont les frères Pulci déguisés en bergers et en bouviers : Luca-Pulcro (le nom dont les Pulci s'ornaient par antiphrase), Bernardo-Anibeo (probablement, parce que Sibulo évoque les chèvres et la *fistola* d'Anibeo, une allusion à ses compositions bucoliques) et Luigi-Sibulo[24]. Démêler cet écheveau signifie à la fois pénétrer le sens de querelles privées et de polémiques plus générales.

L'allusion la plus évidente à une polémique d'ordre général se trouve aux vers 82-85, où se croisent deux aspects du même problème, la décadence de l'Église et son renouveau d'un côté, et le rôle des Juifs dans une société chrétienne. Mais ces vers font allusion aussi à la situation personnelle de Luca et de sa famille.

Au cours du XV^e^ siècle, les Juifs font l'objet d'un regain d'intérêt, d'ordre religieux et économique à la fois. L'anathème de l'Église sur l'usure, qui n'est plus depuis le XIV^e^ siècle la condamnation de l'intérêt pratiqué par les marchands-banquiers, mais celle des taux très élevés pratiqués pour les prêts à la consommation[25], se double au XIV^e^ siècle d'une campagne très virulente des Observantins contre les usuriers et plus particulièrement contre les Juifs.

---

24. Différent est l'avis de Francesca BATTERA, *Le egloghe di Girolamo Benivieni*, «Interpres», X, 1990, p. 140-41, qui voit dans le dialogue l'alternance de Sibulo et d'Anibeo uniquement. Ainsi également Serena FORNASIERO, *Le egloghe*…, p. XXX. Il est vrai que l'absence d'indications concernant les interlocuteurs du dialogue dans les incunables complique la tâche de l'attribution des répliques, mais le vers 75 (*ond'io son mosso a cantare una pístola*) ne peut être attribuée qu'à Pulcro, et on ne voit pas pourquoi il devrait se nommer d'abord Pulcro et après Anibeo en l'espace de 15 vers.

25. Cf. Jacques LE GOFF, *Marchands et banquiers au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1972, « Que sais-je ?», n° 699, p. 78-79.

La justification du prêt à intérêt juif est contenue dans un passage du *Deutéronome* (23. 20-21) où l'on affirme que l'usure est interdite à l'égard de son propre peuple, mais pas à l'égard des étrangers[26]. Les Juifs étant des étrangers au sein d'une société qui les tolérait, sans les accepter, les concessions d'une *condotta*, un contrat entre les autorités locales et les Juifs pour le prêt à intérêt et les activités bancaires connexes, s'étaient multipliées entre XIVe et XVe siècles.

Plusieurs facteurs avaient favorisé ce processus : la politique du Saint-Siège, qui à partir du XIVe siècle cherche à maîtriser l'anarchie féodale à l'intérieur de l'État de l'Église, en éliminant sur le plan économique les banquiers chrétiens pour les remplacer par des Juifs, plus dociles à accepter les directives du pontife et plus disponibles pour prêter de l'argent au Saint-Siège sans intérêt ou à des conditions de faveur. En outre, les chrétiens montrent la tendance à abandonner cette activité, au moins officiellement, à cause des interdictions de plus en plus importantes, qui pesaient sur l'accès aux charges publiques pour les usuriers[27]. Mais ce qui a probablement déterminé le succès de l'activité bancaire juive, c'est l'affirmation des Seigneuries d'un côté, et la forme du prêt juif de l'autre. Aux yeux des Seigneurs du bas Moyen Âge et de la Renaissance, les Juifs étaient des sujets plus fidèles que les aristocraties marchandes. La présence d'une activité de prêt dans leurs domaines était primordiale, pour financer leurs propres activités et dépenses, mais aussi pour développer les activités commerciales et artisanales, puisque toute catégorie de citoyens avait recours au prêt, et l'absence d'un *banco di prestito* dans un territoire engendrait des processions de citoyens vers une autre ville ou région, ce qui nuisait à la prospérité et au prestige de la première. Le système du prêt juif constituait à son tour une sorte de révolution dans ce domaine. Les compagnies bancaires chrétiennes, pour échapper au préjugé d'usure, dont le prêt était constamment soupçonné, avaient inventé la lettre de change, qui camouflait le prêt à intérêt sous la forme d'une opération (tout à fait virtuelle dans le « change sec ») entre deux devises différentes. L'intérêt perçu était la différence entre deux cotations, et il était, pour cela, toujours aléatoire et varia-

26. Cf. Shlomo SALOMON, *La condizione giuridica degli ebrei nell'Italia centrale e settentrionale (secoli XII-XVI)*, dans *Storia d'Italia*, *Gli ebrei in Italia*, Annali 11*, Torino, Einaudi, 1996, p. 98.

27. Cf. Michele LUZZATI, *Banchi e insediamenti ebraici nell'Italia centro-settentrionale fra tardo Medioevo e inizi dell'età moderna*, dans *Storia d'Italia*..., p. 180-82.

ble. Les taux d'intérêts étaient très élevés (autour de 80% et plus), entre autres parce que l'opération pouvait aussi bien se conclure par une perte nette du banquier, si le change suivait une courbe à la baisse, plutôt qu'à la hausse. Les banquiers juifs, en revanche, sur la base des négociations contenues dans les *condotte*, devaient assurer un prêt à intérêt fixe (autour de 20% par an), garanti par un gage. Une lettre de crédit, une sorte de reçu ou de garantie, établissait les termes de l'accord entre les deux parties[28].

À Florence, l'affirmation des banques juives suit, entre XV^e^ et XVI^e^ siècles, la fortune variable des Médicis. C'est avec Cosme, en effet, que les banquiers juifs ont accès pour la première fois à Florence, en 1437, trois ans après l'exil des Albizzi, un groupe financier qui comprenait aussi les Bardi, les Gianfigliazzi et les Peruzzi. On peut affirmer que le déclin de l'Art du Change à Florence est en relation stricte avec l'ascension des banques juives[29].

On peut donc aisément comprendre que Luca Pulci devait avoir des raisons assez compréhensibles de ressentiment à l'égard des Juifs, si l'on pense qu'il avait d'abord tenté sa fortune à Rome, avec le banquier Amerigo di ser Arrigo, à un moment où la papauté s'adressait presque exclusivement aux banquiers juifs, et que, à sa rentrée à Florence, il s'inscrivit à l'Art du Change, ce qui détermina sa ruine économique. Il faut aussi considérer que Pierre des Médicis, qui se servait d'ailleurs des banques juives, était le principal créancier de Luca[30], et qu'il avait prétendu la restitution de ses créances de la part de Luca, qui se sentait donc à la fois victime de l'affirmation du prêt juif et de la politique des Médicis. Ce sentiment semble s'exprimer dans l'évocation de la *cervia* (v.73 et 89), sur laquelle je reviendrai un peu plus loin.

Sa situation personnelle, ainsi que son moralisme évident, rapprochaient probablement Luca de la réaction négative des Observantins à la diffusion du prêt juif et, plus en général, à la présence des Juifs dans la société chrétienne. Les Observantins, en effet, en faisant levier sur l'antisémitisme latent des chrétiens et sur l'accusation d'usure, alimentée parfois par la dénonciation venimeuse de quelques convertis, menèrent une campagne contre les

---

28. Cf. Ariel TOAFF, *«Banchieri» cristiani e «prestatori» ebrei?,* dans *Storia d'Italia...*, p. 279-287.
29. Cf. Michele LUZZATI, *Banchi e insediamenti ...*, p. 197-99, et Ariel TOAFF, *«Banchieri» cristiani ...*, p. 280. Pour la politique des Médicis à l'égard des banquiers juifs et le conflit avec l'Observance franciscaine qui en découla, cf. Marina MARIETTI, *Laurent le Magnifique : le « prince » et la religion*, dans *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille*, Université de Paris X, Nanterre, 1998, p. 332-37.
30. Cf. Luigi PULCI, *Lettre XV*, dans *Morgante e Lettere ...,* p. 959-60 et p. 1055-56, note.

Juifs en plusieurs directions. En effet, au cours du XV^e^ siècle les Juifs avaient atteint un niveau de «visibilité» inacceptable pour une bonne partie de la société : leurs affaires ne se limitaient plus au simple prêt, mais s'étendaient au commerce et à d'autres activités bancaires. D'ici les attaques de l'Observance franciscaine, qui débouchèrent, en 1462, dans l'ouverture des premiers Monts-de-piété, qui auraient dû offrir un crédit aux classes économiquement plus faibles. Mais l'attaque allait plus loin, jusqu'à frapper les rapports de toutes sortes entre chrétiens et Juifs, si le franciscain Roberto Caracciolo da Lecce pouvait écrire vers la moitié du XV^e^ siècle :

> Particulare et sacro canone è schifare la molta pratica, conversatione et compagnia et familiarità con gli giudei... la qual cosa hoggi vedemo in tutta quasi la Ytalia cresciuta et abondata tanto, che non pare ce sia prohibitione alcuna[31].

Une fièvre de conversion générale des Juifs et des maures – qui correspond, entre autres à un besoin profond, mais toujours frustré, de réunification de l'Église grecque et latine et des trois religions du livre –semble s'emparer des prédicateurs, itinérants et non, de saint Vincent Ferrer à saint Bernardin, de Roberto da Lecce à Savonarole[32]. À cette fièvre Luca Pulci ne semble pas non plus étranger, s'il peut affirmer, dans le *Driadeo d'Amore*, en parlant des attraits de Florence :

> I nostri divin templi e' sacri oracoli
> A fedeli ed eretici ed ebraici
> Son sempre aperti: in lor non è ostacoli;
> Fan sacrificio i sacerdoti e' laici
> Devoti al contemplar tanti miracoli[33].

---

31. Cf. Ariel TOAFF, *La vita materiale*, dans *Storia d'Italia* …, p. 240-41. Pour la réaction chrétienne, et franciscaine en particulier, à propos du rôle des Juifs, cf. Michele Luzzati, *Banchi e insediamenti* …, p. 229-235, et Roberto RUSCONI, *Da Costanza al Laterano: la «calcolata devozione» del ceto mercantile-borghese nell'Italia del Quattrocento*, dans *Storia dell'Italia religiosa*, vol. 1, *Dall'antichità al medioevo*, Laterza, Bari, 1993, p. 512-13.

32. Cf. Armando F. VERDE, *La conversione degli infedeli e dei giudei in ordine all'unione della Chiesa. Tra san Vincenzo e Savonarola: una traccia di studio da seguire*, dans « Firenze e il concilio del 1439 », Convegno di Studi, Firenze (29 nov. – 2 dic. 1989), Olschki, 1994, p. 243-86.

Et à cette ferveur religieuse me semblent également faire référence les vers 82-84 de la *Pístola* I : la lecture des *calici senza scola* est peut-être une allusion à la prédication simple et à la catéchèse de masses de fidèles pratiquée et recommandée par des frères comme saint Bernardin. Les franciscains de l'Observance essayaient de suppléer à la prédication insuffisante et souvent à l'ignorance du clergé séculier (pour lequel ils multiplient la production de *sermones* tout prêts, même en langue vulgaire). Saint Bernardin avait simplifié sa prédication, en montrant, partout où il prêchait, un tableau en plomb, en évidente fonction apotropaïque, gravé par le monogramme du Christ inséré dans un soleil rayonnant : c'était, pour lui, porter le Christ, donc la paix à l'intérieur des cités[34]. Chez Luca il y a aussi, probablement, une allusion à l'aspiration à une Église pauvre, allusion qui devient transparente dans la *Pístola* VIII (*Polifemo a Galatea*, v. 106-7).

Moins transparentes apparaissent, par contre, l'évocation de la *cervia* (v. 73 et 89) et de la *fucina* (v. 74 et 79). La perte d'un animal est un topos de la poésie bucolique. Dans la troisième églogue de Virgile (v. 16-24) Damoetas accuse Menalcas d'avoir volé un bouc à Damon ; l'églogue III de Calpurnius Siculus met en scène Iolas se plaignant pour la perte d'une génisse[35] ; dans sa troisième bucolique, Pétrarque se plaint d'être obligé de poursuivre une *dura fera*, qui s'identifie à Daphné-Laura (v. 96-7)[36] ; l'églogue III de Francesco Arzocchi est entièrement consacrée à la poursuite, vaine par ailleurs, d'un bouc[37]. Chez Luca, la biche a disparu, mais aux vers 88-90 Sibulo avoue que ce sont ses buffles qui l'ont attaquée. La disparition de la biche semble liée à l'emblème « noli me tangere » qu'elle porte au cou, une réminiscence du sonnet CXC de Pétrarque, où la *cerva* qui porte l'emblème « nessun mi tocchi, libera farmi al mio Cesare parve », est Laura, mais aussi, probablement, une réminiscence biblique, le *noli me tangere* du Christ à Marie-Madeleine après sa résurrection (Jean, 20, 17). La biche, qui dans l'exégèse scripturaire repré-

33. Cf. Luca Pulci, *Driadeo d'Amore*, Parte III, ottava LXXXVII, Carabba, Lanciano, 1916.
34. Cf. Roberto RUSCONI, *Da Costanza al Laterano* ..., p. 510-524 ; Chiara FRUGONI, *L'iconografia e la vita religiosa nei secoli XIII-XV*, *ibid*., p. 490-94.
35. Cf. Enrico CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, s.d., [1908], p. 30.
36. On peut lire la troisème bucolique de Pétrarque, (*Amor pastorius*), chez Lao PAOLETTI, *Retorica e politica nel Petrarca bucolico*, Bologna, Patron, 1974, p. VI.
37. L'églogue III d'Arzocchi est publiée par Serena FORNASIERO, *Le egloghe* …, p. 35-38.

Chroniques italiennes N. 63/64 (3/4 2000)

sente souvent le *desiderium Salvantis*, le profond désir que le Sauveur ressent de racheter l'âme humaine[38], serait donc le symbole de quelque chose ou de quelqu'un qui est devenu intouchable pour Luca, peut-être Pierre le Goutteux, qui n'avait pas laissé à Luca le temps de trouver les crédits nécessaires pour éviter d'être mis *a specchio*, ou son fils Laurent, qui ne visite plus le Mugello depuis longtemps et qui semble avoir oublié son protégé : Luca aurait-il donc perdu son sauveur ?

En ce qui concerne la *fucina*, associée au verbe *frangere*, je crois que là aussi il faut voir une ambiguïté recherchée. Dans la *Pístola* II, v. 60, *frangere* n'a pas le sens de « rompere », mais de « dissipare , rovinare ». *Fucina*, à son tour peut signifier « atelier, forge », mais aussi, au sens métaphorique, « creuset ». La *fucina* pourrait donc être à la fois le four que les frères Pulci exploitaient dans le Mugello, mais qui n'est pas aussi rentable que Luca le souhaite, et/ou une activité poétique insatisfaisante, car elle n'obtient pas l'effet espéré, le retour à Florence notamment[39]. Quelle que soit cette activité (économique ou artistique), elle apparaît gênante pour l'entourage de Luca, ce qui le pousse à chanter une *pístola*, en d'autres termes, à changer de genre poétique, à élever le ton de sa production poétique, qui a maintenant l'ambition de célébrer le mythe grec et l'histoire romaine.

La pastorale, à l'intérieur de ce projet, n'est plus une composition autonome, comme chez Virgile, Dante, Pétrarque et Boccace, pour la bucolique latine, ou comme chez Arzocchi, Alberti et Boninsegni pour la bucolique en langue vulgaire, mais devient une insertion fonctionnelle et subordonnée à la dynamique plus générale du genre qui l'accueille. Parmi les *Pístole*, en effet, seule la *Pístola* VIII peut être considérée une bucolique stricto sensu, alors que dans le *Driadeo* les sections bucoliques sont au service de la narration

38. Pour la symbologie de la biche, cf. Paolo ORVIETO*, Boccaccio mediatore di generi letterari o dell'allegoria d'amore*, « Interpres », 1979, p. 34-37.

39. Que la *fucina* soit le four semblerait confirmé par la lettre dédicatoire du *Driadeo d'Amore*, Lanciano, Carabba, 1916, p. 20 : « [il mio Driadeo] ne vien rozzo e povero e vestito di erba e senza ornamento di porpora ; ché, poiché i' non feci i velli aurei, non ho né oro né argento. Speravo questo nuovo alchimista facesse maggior fucina che Vulcano, e passandovi non vi veggo tanto fuoco che dissolvesse una dramma di cera: e parmi il pozzo la più calda cosa vi sia; e tutti più sonnolenti che i ghiri di questi faggi». L'existence du four est témoignée par la lettre XXI de Luigi Pulci à Laurent, du 2 avril 1471 (=1472), où il se plaint du fait que, tout en essayant de nourrir les enfants de Luca (qui était mort en 1471), il avait perdu le four et tout le reste (Luigi PULCI, *Morgante e Lettere*…, p. 971.

d'un côté, et de la mise en abyme de l'opposition ville-campagne, de l'autre. À son tour, le *Ciriffo* s'ouvre sur un contexte bucolique, qui permet à l'auteur une déviation de la tradition des *cantari* médiévaux, pour s'orienter vers la reprise du mythe classique, mais aussi d'une actualité urgente (la présence des Turcs dans la Méditerranée), bien que Luca n'ait pas pu exploiter toutes les possibilités de ces choix. La recherche d'un équilibre entre tradition classique et héritage de la littérature en langue vulgaire, notamment toscane, est sans doute l'aspect le plus original de la production de Luca Pulci, chez qui semblent se fondre le retour à l'Antiquité latine et le goût de la production traditionnelle en vulgaire, qui au XV^e^ siècle vivaient l'un à côté de l'autre sans se croiser, lorsqu'ils n'étaient pas en conflit ouvert. Cette opération, assez isolée, je crois, nous offre pourtant un spécimen, imparfait et limité, si l'on veut, mais tout à fait intéressant, des potentialités que la littérature de la Renaissance se chargera, plus tard, de faire épanouir.

Donatella BISCONTI

Lucretia a Lauro epistola prima[40]

"Lauro, sopra i monti Calvanei
sola et pensosa per vederti ascesi
dove son nymphe et muse et semidei,
come lampi del sole in cielo ascesi:
fra verdi faggi all'ombra una napea
m'apparse et l'armonia soave intesi.
« Umilia Eolo a' venti, o Deyopea,
onde el suo nome suoni ecterno et l'onde,
come quel colle ove morì Tarpea.
Indi mosse Lucretia onesta, donde
sono i tuo' passi al monte ombroso et irto ».
«Qui non è di Penneo l'amate fronde,
Nympha, - risposi – non di verde mirto
ombra qui cerco, ma veder desio
colui che sempre al cor serra lo spirto.

40. Le texte de la *Pístola* a été établi sur la base de deux éditions conservées à la Bibliothèque Nationale de Paris, les *Pístole di Luca de Pulci al Magnifico Lorenzo de Medici* (s.n., s.d., in 4°, Rés. Yd. 222, Rés. Yd. 729) et l'édition Giunti de 1572, qui contient également le *Ciriffo* de Luca Pulci et la *Giostra* de Laurent de Médicis (Rés. Yd. 220).

Se nessun priego vinse umile et pio,
gentile spirto, deh, ch'i' scorga
l'amore infuso al pecto al Lauro mio ».
Et ella: «Non colui che sopra a Sorga
et Durenza cantò Laura felice,
al vostro amor equal(e) non è chi porga;
non all'inferno Orfeo per Euridice
iscese, come lui per ogni polo
andre' a cercar di te ogni pendice.
Questo la fama tua lucida a volo
al cielo spande, a tutto il mondo squilla
l'onesta ch'e' desia et ama solo.
Tu Eritrea, tu Cumana Sibilla,
se segui l'ombra tersa e' sancti rami,
fonte ove ogni liquor soave stilla,
o felice Lucretia, che tanto ami
il sommo onore, e 'n sì dolce idioma
Lauro et l'ombra sempre invochi et chiami!
Et lustra l'Arno et forse un'altra Roma
riforma il nuovo Scipio; il savio Bruto
libero ha del iacinto ogni sua coma.
Veggio dolente in su un poggio Pruto,
et Proserpina sua rapita il fugge
come serpente o vile animal bruto.
Cerbaro latra furioso, et rugge
nel laberinto involto il Minutauro,
d'Atena il sangue più non pasce o strugge.
Veggio fiorir in piano el verde lauro,
far sancti frutti: onde il fratel del Tevere
di diamante sempre adorna et d'auro ».
Così cantando ov'el fiume di Severe
sparge soave le sue dolce rive,
quando la Lora sua usa ricevere,
venimmo, et viddi quel che canta et scrive
pístole antiche et amorosi versi,
ché sol di speme di te, Lauro, vive.
« Se mai piatosi i dii a nessun fersi
o Lucio Pulcro, a te donin salute»
- così le labbre mia soave apersi -.
Et egli a noi: « Non sien le cetre mute
a scander vostri versi, o sancte Muse.
Quale splendor m'appare o qual virtute?»
Una pietà mi venne che mi chiuse
ogni mio senso ad veder ivi Pulcro,
povero, far di suo infortunio scuse.

Piangea fonte Pietra et fonte Pulcro,
ombroso et fosco d'aspri dumi et sterpe,
che fu sì dolce, fresco, terso et pulcro.
Quivi non Calliope o Euterpe,
ma pastori et bifolchi: odi i lor zufoli
squillar, come nel tempo estivo, serpe.
(Anibeo) « Sibulo, che in versi alterni zufoli,
or che gli è caldo, all'ombra sotto un rovero
perché non meni gli affannati bufoli? ».
(Sibulo) « Anibeo, oh, riprendi altri, et, se povero,
pensa alle capre et suona ormai la fistola,
ché le tue gregge sparte a' campi annovero ».
(Pulcro) « Una cervia mi manca: aresti visto la
fucina mia, che mi fé spesso frangere,
ond'io son mosso a cantare una pístola? ».
(A.) « Quel che mi fa, bifolco, tanto piangere,
è che forza ragion(e) sovente supera
et scripto al collo have "noli me tangere" ».
(P.) « Se la fucina mia questi vitupera,
questo mi duol: lascia i bufoli ch'arano,
et l'alma a consolar vieni et ricupera ».
(S.) « Come a te piace. Dimmi: e' non si parano
i nostri preti a' tempi? Forse i calici
senz'altra scola a leggere oggi imparano ».
(P.) « O sarebbono ebrei fatti l'italici?
Più dolce metro le zampogne squillino,
qui spiri Apollo da' liti tes[s]alici ».
(S.) « S'i' mento, ch'e' mie bufoli oggi assillino;
so ch'alla cervia tua le corna piantano,
così i lor membri al giusto foco stillino ».
(A.) « Ma che di' tu di que' maghi che 'ncantano
ora in su l'Arno et dicon che gli spirti
nelle camere al buio odono et cantano? ».
(P.) « I' non vo' qui cantar di loro o dirti;
Sibulo alfin, silentio! O Anibeo,
lascio a Lucretia ogni secreto aprirti ».
(Lucrezia) Io: « Altra volta il verso amebeo
dissolverà, o pastori et bifolchi,
come Titire all'ombra et Melibeo ».
Pulcro pietoso a me: « Se mai de' solchi
esco ad vedere il Lauro al santo seggio,
non bramo il vello del monton de' Colchi;
ma sì benigno il cor(e) verso te veggio,
nuova luce rinata di Piccarda,
ch'i' sarò all'ombra sua: altro non chieggio.

Gratia, se giugne a' miseri non tarda,
vedrà portar a me l'acqua col cribro
in ogni parte, et in man la fiamma ch'arda.
Vanne, Lucretia, et porta a Lauro il libro,
ch'i' ho composto al suon di queste linfe,
pístole di Penneo, d'Affrica et Tibro,
torna, Lucretia, ad riveder le nymphe ». "