

L'épopée des usciti dans le Centiloquio de Antonio Pucci

Patrizia Gasparini

► **To cite this version:**

Patrizia Gasparini. L'épopée des usciti dans le Centiloquio de Antonio Pucci. Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, Écritures de l'exil dans l'Italie médiévale, <<https://arzana.revues.org/206>>. <hal-01372441>

HAL Id: hal-01372441

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01372441>

Submitted on 2 Dec 2016

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

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



Arzanà

Cahiers de littérature médiévale italienne

16-17 | 2013

Écritures de l'exil dans l'Italie médiévale

L'épopée des *usciti* dans le *Centiloquio* de Antonio Pucci

L'epopea degli usciti nel Centiloquio di Antonio Pucci

Patrizia Gasparini



Édition électronique

URL : <http://arzana.revues.org/206>

ISSN : 2429-9499

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 87-112

ISBN : 978-2-87854-583-8

ISSN : 1243-3616

Ce document vous est offert par Université de Lorraine



Référence électronique

Patrizia Gasparini, « L'épopée des *usciti* dans le *Centiloquio* de Antonio Pucci », *Arzanà* [En ligne], 16-17 | 2013, mis en ligne le 16 juin 2015, consulté le 02 décembre 2016. URL : <http://arzana.revues.org/206> ; DOI : 10.4000/arzana.206

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Presses Sorbonne Nouvelle

L'épopée des *usciti* dans le *Centiloquio* de Antonio Pucci

Introduction

Le *Centiloquio* de Antonio Pucci est la mise en vers de la *Nuova Cronica* de Giovanni Villani, non intégrale mais presque, car Pucci s'arrête au chapitre 51 du douzième livre, sur les treize qui composent la *Nuova Cronica*¹. Pour cette raison le poème est souvent défini comme une *chronique en vers*² de la ville de Florence qui, par son contenu totalement dérivé de celui de Villani, ne contribuerait pas, finalement, à mieux éclairer les événements de l'époque.

Cependant, le *Centiloquio* n'est pas exactement une chronique en vers. Certes, sa matière est historique. Mais si l'on veut donner au mot *histoire* la valeur que Croce lui attribuait en la distinguant de la *chronique*³, le statut narratif du poème, sa forme, depuis la sélection des matériaux jusqu'à leur représentation, renvoient à quelque chose de différent.

-
1. *Delle Poesie di Antonio Pucci* [...], éd. I. di San Luigi, 4 vol., Firenze, stamperia G. Cambiagi, 1772-1775 (le texte du *Centiloquio* sera cité d'après cette édition [dorénavant *Centiloquio*], en indiquant les chants par un chiffre romain, suivi d'un chiffre romain pour les tercets); G. Villani, *Nuova cronica*, éd. G. Porta, 3 vol., Parma, Guanda, 1990-1991 [dorénavant *NC*].
 2. Le statut de l'écriture historique est désormais à cette époque la prose. La *Cronica* de Buccio di Ranallo, presque contemporaine, est le seul autre exemple de chronique en vers. Par rapport au *Centiloquio*, elle se différencie par une versification en alexandrins et l'insertions de sonnets. Son éditeur souligne qu'elle reste un *hapax* parmi les genres de la littérature médiévale. En effet, Buccio di Ranallo raconte à la première personne les événements dont il est le témoin direct, comme l'avait fait avant lui, et en prose, Dino Compagni. Cf. *Cronica di Buccio di Ranallo*, C. De Matteis (éd.), 2008, Firenze, Ed. del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini. Des exemples étrangers en sont le *Poema de Alfonso Onceno* de l'espagnol Rodrigo Yañez et la *Chronique de Philippe Mousket*, en ancien français, appartenant pourtant à l'historiographie du siècle précédent (une édition de cette dernière chronique est en cours de préparation par nos soins).
 3. B. Croce, 1912, *Storia, cronaca e false storie*, Memoria letta all'Accademia pontaniana nella tornata del 3 novembre 1912, Napoli, Fr. Giannini & Figli.

Il n'est peut-être pas suffisant non plus de le réduire à un ouvrage d'une faible teneur littéraire, simple étape marquant l'évolution des intérêts et du style de l'auteur qui passerait enfin à une production plus engagée, après l'abandon des *cantari* composés dans la première phase de sa vie, quand il était « banditore » et « approvatore » du *Comune*. La production militante correspondrait en effet non pas au *Centiloquio*, mais aux *sirventesi* du manuscrit Kirkup (BNCF Nuovi Acquisti 333) : notamment aux poèmes sur la guerre entre Pise et Florence des années 1341-1342⁴ et au *Cantare della guerra tra Pisa e Firenze*, première tentative bien réussie, comme l'a montré Maria Cristina Cabani, d'un *cantare* de sujet épico-historique⁵.

L'activité poétique de Pucci continue en tout cas même après l'écriture du *Centiloquio*, dont le dernier chant est rédigé, selon une déclaration de son auteur dans l'incipit, en 1373. Et bien que Pucci dise, dans le sonnet à la fin de ce chant, qu'il se sent désormais « vecchio e stanco », il est l'auteur des *Vangeli della Quaresima* qui datent, selon les conclusions d'Anna Bettarini Bruni, d'une période qui va de la moitié des années 70 jusqu'à l'éclatement du *tumulto dei Ciompi*⁶. Il aurait aussi composé le *Cantare degli Otto Santi* (1375-1378), comme Bettarini Bruni l'a récemment démontré⁷.

Antonio Pucci a été, tout au long de sa vie, un Florentin fier d'appartenir à sa ville et d'y assumer des charges publiques qui l'ont mis au cœur des engrenages administratifs de ses institutions : pendant vingt ans « banditore » et « approvatore » du *Comune*, de 1349 à 1369, jusqu'au moment où il démissionne, comme il le dit lui-même, pour avoir occupé déjà depuis longtemps ces charges⁸. Il est à nouveau présent dans l'administration florentine de 1371 à 1382, donc durant la dernière partie de sa vie (il meurt en 1388), comme

-
4. U. Limacher-Liebord, 2006, « I componimenti di argomento storico di Antonio Pucci », in M. Bendinelli Predelli (éd.), *Firenze alla vigilia del Rinascimento : Antonio Pucci e i suoi contemporanei*, Atti del Convegno di Montreal (22-23 ottobre 2004, McGill University), Fiesole, Cadmo, p. 181-197.
 5. M. C. Cabani, 2006, « I cantari della guerra fra Pisa e Firenze (1362-1365). Dalla cronaca alla storia », in *Firenze alla vigilia del Rinascimento...*, p. 65-84.
 6. A. Bettarini Bruni, 2006, « L'impegno civile di Angelo Pucci versificatore dei Vangeli », in *Firenze alla vigilia del Rinascimento...*, p. 33-63.
 7. A. Bettarini Bruni, 2012, « Un cantare da attribuire ad Antonio Pucci », in I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli (éds), *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico de Robertis*, Lecce, Pensa Multimedia, Quaderni per leggere. Strumenti, 8, p. 115-153.
 8. A. Pucci, *Le Noie*, éd. K. McKenzie, 1931, Princeton-Paris, Princeton University Press, Les Presses universitaires de France, p. XXV-XXVI. Il est devenu d'abord « banditore », charge qu'il déclare avoir occupée pendant trente-cinq ans.

« guardiano », chargé de l'enregistrement et de la sauvegarde des actes de la *Mercanzia*, le tribunal de commerce, l'un des lieux où les classes marchandes affirment le mieux leurs aspirations politiques et définissent leurs intérêts, comme l'a signalé William Robins⁹.

Pucci n'a donc pas été touché par la dure expérience de l'exil : il a vécu toute sa vie à Florence en s'identifiant avec ses institutions. On sait qu'il est guelfe, il soutient donc la *parte* qui a fini par s'imposer, comme on peut le lire dans la chanson qu'il dédie aux habitants de Lucques qui ont enfin chassé les Pisans de leur ville. Dans l'envoi, il se félicite, en tant que Florentin, avec les guelfes qui ont pu rentrer « chez eux » :

Canzone, in prima ch'altrove ti spanda, / vattene a Lucca, e con gran rive-
renza / a' Guelfi che vi son ti raccomanda, / e non ti partir mai di lor pre-
senza. / E se alcun dicesse che ti manda, / rispondi : Antonio Pucci da Fio-
renza, / al qual senza fallenza, / par che voi siate d'ogni pregio degni, / poi che
per vostri ingegni / in casa vostra siete ritornati¹⁰.

Dans son *Centiloquio*, où il s'est néanmoins penché sur les factions qui ont pendant longtemps ravagé la vie de la cité, il a dû, pour raconter les étapes des luttes entre guelfes et gibelins, opérer un tri au sein des épisodes relatés par Villani, et donc prendre position. L'exil, vu comme la conséquence du bannissement de l'une des *partes*, ne fait pas l'objet d'une narration prise en charge par l'auteur : il est plutôt « mis en scène » par lui, puisqu'il le fait raconter par le mouvement des *usciti*¹¹, qui, une fois hors de Florence, souffrent de cet éloignement et ne cessent d'essayer de revenir, de reprendre leur place dans la cité.

9. W. Robins, 2000, « Antonio Pucci, Guardiano degli Atti della Mercanzia », *Studi e problemi di critica testuale*, 61/2, p. 29-70 : 33.

10. E. Ridolfi, 1868, *Canzone di Antonio Pucci ai Lucchesi*, Lucca, per B. Canovetti. La chanson *O Lucchesi pregiati*, datant de 1370 ca, appartient à la série des chansons du ms Kirkup, BNCF Nuovi Acquisti 333. Giovanni Sercambi l'a reprise en supprimant dans l'envoi la dédicace de Pucci aux guelfes rapatriés.

11. Les chroniqueurs (Dino Compagni, Giovanni Villani – Matteo et Filippo aussi –, Marchionne di Coppo Stefani, notre Antonio Pucci) se servent du terme *usciti* pour indiquer les groupes (guelfes et gibelins) qui se trouvent hors de la ville à la suite d'un bannissement, explicite ou implicite. *Fuoriusciti* (et *fuoresciti*) est attesté seulement par l'anonyme *Cronica senese* (jusqu'à l'an 1362), qui se sert par ailleurs de *usciti* aussi, et par Guglielmo Maramauro dans son *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*. Cf. Ovi, *Opera del vocabolario italiano*, et les éditions : « Cronaca senese dall'anno 1202 al 1362 », in *Cronache senesi*, A. Lisini et F. Iacometti (éds), 1939, Bologna, Zanichelli, p. 41-158 ; Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra*

L'image des *usciti* guelfes est évidemment bien plus positive que celle des gibelins, les vrais ennemis de la communauté.

En privilégiant, dans la narration du *Centiloquio*, les chapitres de la *Nuova Cronica* qui concernent Florence, Pucci fait le contraire de ce qu'il trouve dans sa source. Villani déclare dans le premier chapitre (le *prologo* au premier livre) qu'il veut parler de sa ville, mais il élargit ensuite son récit aux événements de l'époque concernant les autres États, italiens et étrangers. Pucci, de son côté, développe un long *prologo* en prose où, pour justifier son écriture, il la rattache d'abord au principe aristotélicien du penchant naturel de l'homme pour la connaissance¹², puis présente la *Nuova Cronica* et son auteur, explique les motivations qui l'ont poussé à mettre en vers la prose de la chronique, donne le titre et définit la structure de son œuvre. Quand les chants commencent, le sujet se concentre surtout sur Florence¹³.

Pucci reconnaît pourtant la richesse de la narration de Villani, qui a ajouté « alle dette Fiorentine storie le peregrine novità, e di strani paesi¹⁴. » Mais, pour Villani, ces « peregrine novità » devaient permettre aux lecteurs d'élargir leur regard sur la réalité et contribuer au sens moral et mémorial de son œuvre. Fidèle au précepte cicéronien, ses histoires devaient proposer « utili ammaestramenti¹⁵ ». Pucci considère ce choix de Villani surtout comme une

L'Inferno di Dante Alligieri, P. G. Pisoni et S. Bellomo (éds), 1998, Padova, Editrice Antenore.

12. Le fait d'avoir une âme rationnelle, « singolare dono di Dio », rend « ciascun uomo [...] per natura disideroso di sapere », *Prologo*, p. XCIX-C. On pense immédiatement à l'incipit du *Convivio* (« Si come dice lo Filosofo nel principio de la Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere »), mais Pucci s'inspire plus probablement du *Fiore d'Italia* de Guido da Pisa (qui reprend par ailleurs l'œuvre de Dante), dont Pucci a inséré des extraits dans son *Libro di varie storie*. Cf. A. Varvaro, 1957, « Il *Libro di varie storie* di Antonio Pucci », *Filologia romanza*, IV/1, p. 49-112, « Antonio Pucci e le fonti del *Libro di varie storie* », *ibid.*, p. 148-224 : 172-175 et 362-388. L'édition de ce texte a été réalisée par Varvaro : A. Pucci, *Libro di varie storie*, éd. A. Varvaro, 1957, Palermo, Accademia di Scienze Lettere e arti, vol. 16, 4.
13. Cf. R. Cella, 2006, « Il *Centiloquio* di Antonio Pucci e la *Nuova Cronica* di Giovanni Villani », in *Firenze alla vigilia del Rinascimento*, p. 85-110 : 86.
14. *Centiloquio*, p. CIV-CV.
15. Déjà par le choix du titre de *Nuova Cronica*, Giovanni Villani affiche sa volonté de raconter les « cose passate e spezialmente dell'origine e cominciamento della città di Firenze, poi di tutte le mutazioni ch'ha avute e avrà per li tempi », de s'occuper donc des événements passés de la ville dont il est « cittadino », et de le faire car les Florentins gardent des souvenirs insuffisants et désordonnés de leur passé (« poche e non ordinate memorie »). Son but est d'exalter la noblesse et la grandeur de sa ville :

tentative habile de varier la narration, un artifice rhétorique reposant sur le principe de la *varietas*, « sì che d'un fiore non fosse ornato il cappello, ma distinto di più colori all'occhio piacesse¹⁶. ». L'agencement même des chapitres de la *Nuova Cronica* portant sur des événements différents se transforme en prétexte, dans les chants du *Centiloquio*, pour introduire des changements thématiques requis par le besoin de diversifier les sujets. Pucci arrive alors à faire une œuvre « dilettevole e fruttuosa », et le « diletto », le *dulcis* auquel l'*utile* doit être associé, est souvent son souci principal¹⁷.

Il renonce ainsi au rôle d'historien proprement dit, se satisfaisant de l'autorité de sa source pour authentifier la véridicité de son récit, et se laisse porter par ce qu'il a appris en composant ses *cantari* : organiser un récit dont le rythme doit maintenir l'auditoire en éveil. Par ailleurs, la péricope de cinq vers au début de chaque chant fait penser à l'harmonie des huitains, surtout pour ses rimes alternées se concluant par un distique à rimes plates (ABACC).

« considerando la nobiltà e grandezza della nostra città a' nostri presenti tempi ». Il déclare qu'il a commencé à écrire pendant le jubilé de 1300 voulu par Boniface VIII (et auquel il a participé, comme il l'expliquera mieux une fois arrivé à relater les événements de cette période, l. IX, 36).

16. Pucci évoque le principe de la *variatio* à l'aide souvent d'images ou métaphores renvoyant à des modalités hédonistes : « Ancora considerando, che quando il corpo dell'uomo d'un solo, e continuo cibo si pasce genera allo stomaco abominazione, e variando nutrica e diletta, pensò soggiungere alle dette Fiorentine storie le peregrine novità, e di strani paesi sì, che d'un fiore... » (*Centiloquio, Prologo*, p. CIV-CV). Le besoin d'éviter l'ennui du lecteur s'impose à plusieurs reprises dans l'écriture des chants, et Pucci utilise le même champ métaphorique quand il affirme, par exemple, son intention de changer de sujet après avoir déjà rassasié son lecteur (XXXV : « 94. Non più però ; che 'l lungo dir m'offende, / e tu debbi esser di tal tema sazio, / e 'l mio cor d'altro omai diletto prende. »), ou de varier les mets à lui offrir (V : « 65. Lascio di questo, perché mi contenta / di tramutar vivanda ad ora ad ora. »). Cf. à cet égard, Cabani, *I cantari della guerra tra Pisa e Firenze...*, p. 80.
17. Dans le *Convivio*, I, 2, le commentaire ajouté aux chansons devait, selon Dante, montrer « la vera sentenza di quelle », produisant grâce à un « sottile ammaestramento » un « diletto buono a udire » (cf. aussi II, 11). Déjà, dans le *Tresor*, Brunetto affichait comme but de la deuxième partie de son œuvre celui d'associer le « delit » du seigneur à la « vertu ». Le *delit* est donc subordonné à la *sentenza*, à l'enseignement moral que les mots peuvent apporter au lecteur en le conduisant à la connaissance et à la vertu. On sait à quel point Boccaccio joue habilement avec ce principe, en proposant aux femmes la lecture des « piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti » pour qu'elles puissent en tirer « diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio » (G. Boccaccio, *Decameron*, éd. V. Branca, Torino, Einaudi, 1987, p. 9).

Que Pucci ne veuille pas que son œuvre soit immédiatement reconnue comme une « histoire », on le comprend déjà à partir du titre qu'il donne à son travail. *Centiloquio* est le mot dont il justifie le choix par la forme de son récit, structuré autour du chiffre symbolique de *cent*, car « il centinaio infra le deche è il numero perfetto¹⁸. » Cent aurait dû être le nombre des chants, cent sont les tercets dont chaque chant se compose, mesure à laquelle l'auteur s'impose de se tenir, comme on le lit par exemple à la fin du chant XI : « 100. Qui faccian fine al Capitol presente, / perché non passi gli altri misurati, / e seguiremo il fatto nel seguente. » Cette longueur limitée contribue par ailleurs à rythmer la narration et à prédéterminer des pauses dans le récit. Des épisodes sont ainsi interrompus et renvoyés au chant suivant, et le principe de la variété intervient alors non seulement dans le montage de récits différents à l'intérieur du même chant, mais dans la distribution des mêmes épisodes d'un chant à l'autre, ce qui confirme sa fonction éminemment structurale, visant le « diletto » du lecteur¹⁹.

Le choix du vers va dans cette même direction. Toujours dans le *prologo*, Pucci dit que « il diletto, oltre a quel del sapere, può stare nella melodia delle soavi, e sonanti rime²⁰. » Il n'est plus question de justifier l'emploi des vers pour traiter une matière historique censée être porteuse d'une vérité narrative, comme l'avaient fait les premiers historiens en langue vulgaire, bien avant Pucci et dans un autre pays, la France²¹. Le recours à la rime doit rendre plus facile la mémorisation du contenu : « l'utile nell'abbreviare, e distinguere i versi, che la ricordanza fanno più agile, e presta [...] L'ultima cosa che vale a memoria, sono i versi e le rime, e cotali cose, le quali con diletto e brevemente comprendono le cose », comme le disait le frère Bartolomeo de San Concordio dans ses *Ammaestramenti degli antichi* dont les préceptes n'étaient sans doute pas inconnus de Pucci²².

18. *Centiloquio*, *Prologo*, p. CVI.

19. Cf. aussi le chant LXII du *Centiloquio* : « 99. Chi più distesamente vuol trovare, / legga la prosa, ch'io per me ne scrivo / a mio diletto quel, che buon mi pare. »

20. *Ibid.*, *Prologo*, p. CV.

21. Pour la prise de position des chroniqueurs français de la première moitié du XIII^e s. à l'égard de la plus grande veridicité de la prose au XIII^e s., voir G. M. Spiegel, 1993, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, p. 55-98.

22. *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani*, raccolti e volgarizzati per Fra Bartolomeo da San Concordio, éd. V. Nannucci, 1840, Firenze, Ricordi, p. 189, dist. 9, cap. 8, par. 35, cité par Bettarini Bruni, 2004, « L'impegno civile di Angelo Pucci

Le chiffre cent est aussi lié, évidemment, à Dante, aux cent chants de la *Commedia*, même si Pucci veut que sa présence reste sous-entendue²³. Loin d'en appeler au trop prestigieux modèle, il évoque une sorte de prédestination qui aurait poussé sa main à dépasser les vingt-trois chants prévus, d'après le nombre des lettres de l'alphabet latin, à cause de « la vaghezza dell'opera » et des « bellissime storie » contenues dans la *Nuova Cronica*²⁴. Mais c'est à la *Commedia* que renvoient la forme métrique, les tercets à rimes enchaînées, et le genre (ou style) que Pucci reconnaît à son récit en le définissant une « *commedia*²⁵ » :

Della quale Opera nostro mezzano intelletto oltramodo invaghito, pensò di ridurre in volgare Commedia, versificando la prosa della detta Cronica sobriamente composta, non senza cagione²⁶.

Une *commedia* présuppose une fin heureuse. En effet, le dernier chant du *Centiloquio* est consacré à la célébration de Florence, dont l'auteur vante la prospérité, le développement et le prestige atteints en 1373 :

versificatore dei Vangeli »..., p. 36, n. 9. Voir aussi l'édition de 1585, Firenze appresso Giorgio Maescotti, p. 103.

23. Finalment, Pucci a écrit 90 chants qui sont la versification de la *Nuova Cronica* jusqu'au chapitre LI du livre XII relatant les événements de l'année 1336. Il a ensuite ajouté un dernier chant, composé vraisemblablement en 1373, dans lequel il décrit de manière originale la ville de Florence. À la fin du chant XC il explique pourquoi il s'est arrêté : « Mancaci qui la prosa per rimare; / ma se Villan, figliuol dell'autore, / vorrà, potremo ancora seguitare; / se non vorrà, mi scuso a te, Lettore ». Roberta Cella a avancé l'hypothèse que la matière versifiée par Pucci correspond à une première phase de la rédaction de la *Nuova Cronica* que Villani aurait interrompue en 1341, quand il fut envoyé par la Seigneurie comme otage à Ferrare chez Mastino della Scala. Onze manuscrits attestent cette rédaction s'arrêtant en 1336. Cf. Cella, 2006, « Il *Centiloquio* di Antonio Pucci »..., p. 87 *sqq.* La versification de Pucci n'a aucun rapport avec les deux abrégés de la *Nuova Cronica*, qui s'arrêtent eux aussi aux événements de juillet 1336, donc toujours au chapitre LI du livre XII. Il s'agit de l'abrégé anonyme signalé par V. Lami et de l'abrégé du cordonnier florentin Domenico di Giovanni del Terosi reperé par A. Tenneroni (*ibid.*, p. 89 n).

24. *Centiloquio, Prologo* : « il caso l'ha in cento Capitoli conchiusa ».

25. A. Casadei, 2009, « Il titolo della *Commedia* e l'Epistola a Cangrande », *Allegoria*, a. 21, n° 60, p. 167-181.

26. *Centiloquio, Prologo*, p. CV.

95. [...] ed io, per grazia del Signor verace, / non ne fu' mai, com'oggi son,
contento. / 96. Perch'io la veggio riposata in pace, / e veggiole recate al suo
mulino / dimolte Terre, onde molto mi piace. / 97. Veggiole sotto in parte il
Casentino, / e del Valdarno di sopra, e di sotto, / e di Val d'Elsa più Terre in
dimino; / 98. agli Ubaldini tolto ogni ridotto / dell'Alpe, del podere, e d'ogni
lato, / ed in più parti, di che non fo motto. / 99. / Non tacerei del bel Castel di
Prato, / Volterra, Valdinevole, e Pistoia, / e 'ntera signoria di San Miniato. / 100.
E veggio Pisa, con Firenze in gioia, / e Lucca a parte Guelfa; laond'io / poco mi
curo omai, perch'io mi muoia, / poich'acquistato è tanto al tempo mio.

Le « contentement » que ce constat procure à l'auteur renoue ainsi, en conclusion, avec le « diletto » par lequel son poème avait débuté. Dans les premiers vers du premier chant, Pucci fait appel au principe de la *brevitas* pour que la narration de Villani puisse plaire et distraire un public plus large, aussi « grosso » que l'auteur. Ces « fatti antichi » se chargeront souvent d'un sens exemplaire, dont la mise en vers facilitera la mémorisation.

1. A laude, ed onor del vero Iddio, / di fatti antichi intendo ragionare / a diletto
d'ogni uom grosso, com'io. / 2. E perché tedia il lungo sermonare, / e par ch'al-
cuna volta ne se doglia / colui che legge e chi lo sta a ascoltare, / 3. venne un
giorno a me talento e voglia / di breviar la Cronica per rima, / se morte in prima
vita non mi spoglia.

C'est cette valeur exemplaire – sa portée et sa fonction – que l'on ira chercher dans des récits conférant par moments une allure épique aux aventures des *usciti*²⁷.

27. Roberta Cella invite à juste titre à ne pas supposer des innovations introduites par Pucci sur la base d'une simple confrontation entre les éditions disponibles du *Centiloquio* et de la *NC* (cf. Cella, 2006, « Il *Centiloquio* di Antonio Pucci », ..., p. 110). En fait, notre analyse ne vise pas à repérer de variantes utiles pour des conclusions philologiques et historiques, mais à essayer de mettre en évidence l'intention narrative de Pucci, et le changement de ton et de style qu'il opère dans son ouvrage par rapport à sa source.

Les moments fondateurs des *discordie* à Florence

Deux moments dans l'histoire de Florence coïncident, selon les chroniqueurs florentins, avec l'émergence des factions et le début de luttes et d'affrontements dont la violence est de plus en plus exacerbée. Il y a, d'abord, la décision prise par Buondelmonte de' Buondelmonti d'épouser une fille de la maison des Donati, après s'être engagé avec la famille des Amidei²⁸. On est en 1216. Les éléments autour desquels se déroule le récit de Villani (l. VI, ch. xxxviii), et qui déclenchent une série d'actions et de réactions néfastes pour la ville, sont essentiellement trois : l'attirance subite et irrésistible de Buondelmonte, sous l'influence du diable, pour la jeune fille (« incontanente per subsidio diaboli preso di lei, la promise e isposò a moglie »), la réaction violente (« il maladetto isdegno ») de la famille des Amidei à l'humiliation que Buondelmonte leur a fait subir (« dogliendosi di ciò che messer Bondelmonte avea lor fatto vergogna, sì presono onde la città di Firenze fu guasta e partita ») et enfin le meurtre de Buondelmonte par lequel s'accomplit la vengeance des Amidei²⁹.

Florence sort de cet événement dévastée et divisée (« la città di Firenze fu guasta e partita ») ; surtout, la mort de Buondelmonte marque la fin de la *societas militum*, car les nobles et les autres citoyens se divisent en choisissant leur champ :

[...] tutti i legnaggi de' nobili e altri cittadini di Firenze se ne partiro [...], onde alla nostra città seguì molto di male e ruina, come innanzi farà menzione, e mai non si crede ch'abbia fine, se Idio nol termina.

28. Pour une analyse de ces mêmes faits, d'une point de vue historique qui replace les sources dans une perspective plus politique que littéraire, cf. R. Davidsohn, 1908, *Die Entstehung der Guelfen und der Ghibellinen Parteien*, in *Id.*, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, 4 vol., Berlin, E. S. Mittler und Sohn, vol. IV, p. 29-67 ; J.-Cl. Maire Vigueur, 2004, *Cavaliers et citoyens. Guerre, conflits et société dans l'Italie communale (XII-XIII siècles)*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales ; G. Milani, 2003, *L'esclusione dal Comune, conflitti e bandi politici a Bologna e in altre città italiane tra XII e XIV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, p. 415-443 ; G. Pampaloni, 1971, « Guelfi e ghibellini », in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, p. 301-303.

29. La phrase, très connue, prononcée par Mosca de' Lamberti commentant la mort de Buondelmonte : « Capo ha cosa fatta » fut « 'l mal seme per la gente toska », comme l'écrivit Dante, qui condamne Mosca de' Lamberti dans la neuvième *bolgia*, parmi les provocateurs de discordes et de schismes, *Inferno*, XXVIII, v. 107-108. Cette phrase est reprise par Villani et Pucci.

C'est à partir de ce moment que les *maladette parti* (les « factions maudites ») des guelfes et des gibelins se forment et s'imposent dans la ville :

E questa morte di messere Buondelmonte fu la cagione e cominciamento delle maladette parti guelfa e ghibellina in Firenze, [...].

La tonalité tragique de l'événement tourne autour des sentiments d'humiliation/vengeance, mais la faute "originelle", à laquelle Buondelmonte est poussé par le diable et de laquelle dérivent tous les malheurs de la ville, acquiert une valeur symbolique grâce également au lieu où l'homicide est perpétré : au pied de la statue de Mars, que les Florentins païens, dit Villani, « adoraient dans l'Antiquité » :

E bene mostra che 'l nemico dell'umana generazione per le peccata de' Fiorentini avesse podere nell'idolo di Mars, che i fiorentini pagani anticamente adoravano, ché a piè della sua figura si commise sì fatto micidio, onde tanto male è seguito alla città di Firenze.

Dans le *Centiloquio* (ch. V), la statue de l'« idolo di Marti » n'est qu'une simple indication topographique du lieu où Buondelmonte est tué :

11. Giugnendo al Ponte vecchio, dov'era anco / la statua dell'Idolo di Marti, / fu morto, avendo di soccorso manco.

En fait, Pucci ne s'approprie pas cet élément de la narration qui aurait pu amplifier la dimension tragique de son chant, mais confère à tout l'épisode un rythme lent, sans envergure, qui lui donne, par moments, l'allure d'un événement ordinaire³⁰. Pucci raconte que Buondelmonte est tombé amoureux selon une dynamique des plus littéraires. Incité par une femme des Donati, il tourne son regard vers la fille (*la dolce viuola*, « la douce violette ») et, dès qu'il la voit, il s'éprend d'elle, car c'est par les yeux, on le sait, que l'amour prend naissance :

30. *L'argomento* du chant anticipe déjà la tonalité des vers qui suivront, et la reprise dantesque du dernier vers ne suffit pas à lui donner un aspect plus soutenu : « Origine di Guelfo, e Ghibellino, / e della guerra tra noi, e' Pisani, / com'ella nacque per un Catellino / di Buondelmonti, e della Torre antica / di Carmignan, che ci facea la fica. » Les mots que Dante fait prononcer à Cacciaguیدا à propos de ce même épisode sont chargés d'une intonation morale et prophétique absente du récit de Pucci (*Paradis*, XVI, 136 sqq.).

4. E [la donna dei Donati] dispregiò la prima tanto, ch'ello / volgendo gli occhi alla dolce viuola, / 5. innamorò di lei, sicché di quello, / ch'avie promesso, non si curò nulla; / prese costei per carta, e per anello.

Au gérondif du regard (« ello volgendo gli occhi ») correspond le parfait de l'action accomplie (« innamorò di lei »), et les pronoms désignant le sujet (« quello ») et l'objet (« lei ») du processus amoureux se trouvent à l'ouverture et à la fermeture de la phrase.

La faute de Buoldelmonte (le « sdegno » du récit de Villani) devient son « errore », et ce mot, placé à la fin du vers, rime avec « dolore » et « disonore », les deux sentiments ressentis par la famille de la fille abandonnée. Le manquement de Buondelmonte à sa promesse est jaugé par un proverbe qui appartient au langage du quotidien : « ci ha data dell'erba trastulla³¹ ». En fait, c'est toute l'intensité dramatique dont Villani avait chargé l'événement qui s'estompe dans le *Centiloquio* :

6. Onde i parenti dell'altra fanciulla / furono insieme, e disser con dolore : / Questi ci ha data dell'erba trastulla, / 7. ed hacci fatto grande disonore; / sicché pensian, per che modo si merti / il Buondelmonte del suo grande errore.

Le commentaire politique de Villani sur la fin de la solidarité de classe entre les nobles de la ville disparaît à son tour. Dans le *Centiloquio*, c'est Florence (toute la ville, donc) qui subit les conséquences du geste de Buondelmonte : « Firenze, benché fosse molte parti, / per la detta cagion si turbò tutta, / e furne molti fuor cacciati, e sparti ». Bien que Pucci soit un lecteur du *Tresor*, copié par lui dans le *Libro di varie storie*³², il délaisse ici sa leçon civique de *concordia* entre les citoyens pour mettre en scène une théâtralisation des affrontements des deux forces antagonistes, les « maladette parti », qui acquièrent une valeur absolue, devenant une incarnation diabolique qui transcende la cité. Prisonnières d'un mécanisme irrépressible, les factions sont soumises à un mouvement égal et contraire, encore plus contraignant et implacable que celui d'une roue de la Fortune, du fait que la chance et le malheur de chacun dépendent de l'adversaire bien davantage que des aléas du sort. En s'adressant alors au

31. « Dare dell'erba trastulla » : c'est la seule occurrence de l'expression signalée dans l'*Ovi, Opera del Vocabolario italiano*, <http://tlioweb.ovi.cnr.it/> et la plus ancienne selon le *Grande dizionario della lingua italiana*, S. Battaglia (éd.), 1961-, Torino, UTET, s.v.

32. Cf. Varvaro, *Il « Libro di varie storie » di Antonio Pucci...*, p. 380.

lecteur, Pucci adopte la modalité du *docere* plutôt que du *monere*, car, au lieu de prononcer une prophétie à la façon de Dante, il énonce une sentence liée à une morale pratique, à la portée de tous, par des vers à leur tour simples et prosaïques – sauf le dernier, qui se termine par un verbe dont la charge métaphorique accentue la cruauté de la situation :

21. E qui, Lettore, aperto veder puoi, / che 'l Diavol battezzò le Sette allora, / che Guelfi, e Ghibellin si chiamar poi. / 22. Le maladette parti sono ancora; / se l'una monta, l'altra va di sotto. / Lascio costor; che l'un l'altro divora.

La volonté de rendre plus efficace, plus plaisant le récit par sa mise en vers justifie certainement le fait qu'il laisse tomber le chapitre suivant de la *Nuova Cronica* (VI, 39), où Villani énumère les membres des familles guelfes et gibelines responsables d'avoir durci un conflit qui existait déjà, mais qui n'avait pas, jusque-là, touché à l'unité de la ville³³. Mais la synthèse opérée par Pucci répond surtout à l'intention, déjà remarquée, de mettre en scène le combat entre les deux factions.

Le deuxième moment où se produit une exacerbation des luttes dans la cité correspond à l'affirmation des « Blancs » et des « Noirs », d'abord à Pistoia, puis à Florence³⁴. Pucci, suivant Villani, structure son récit autour des mêmes éléments qui caractérisent l'histoire de Buondelmonte³⁵. À Pistoia, l'« isdegno e nimistà » entre les factions d'une même famille naissent à cause du diable, source de tout mal (« ch'è sempre d'ogni mal fontana » chez Pucci; « per susidio del diavolo » chez Villani); au tort dont une famille est responsable, l'autre réagit de manière disproportionnée (« per lo modo che fu sì villano / divisi fur »; chez Villani la famille est celle des Cancellieri, blancs, « ingrati e superbi »). Cette rivalité émigre rapidement à Florence. À partir de ce moment, le récit de Pucci s'éloigne de celui de Villani. Pour ce dernier, la nouvelle rivalité entre les Blancs et les Noirs trouve à Florence un terrain

33. *NC VI*, 39 : « E per la detta cagione si cominciaro di prima le maladette parti in Firenze; con tutto che di prima assai occultamente, pure era parte tra' cittadini nobili, che chi amava la signoria della Chiesa e chi quella dello 'mperio, ma però inn-istato e bene del Comune tutti erano in concordia. »

34. Les vers de Dante, qui fait raconter par Ciacco les débuts de « tanta discordia », sont animés, on le sait, par une tension morale profonde et absolue, ramenant les causes de la violence entre ces *parti* aux vices de « superbia, invidia e avarizia » qui ont embrasé les cœurs de tous « li cittadin de la città partita », *Infèrno*, VI, v. 61 *sqq.*

35. *Centiloquio*, XXXV, 34 *sqq.*; *NC IX*, 38 : « Come si cominciò parte nera e bianca prima nella città di Pistoia [...] »

favorable à cause des « 'nvidie³⁶ », les inimitiés qui divisaient déjà les citoyens. Pucci souligne au contraire l'état de prospérité de la ville (comme d'ailleurs le fait Villani), et attribue la responsabilité de la division entre les Blancs et les Noirs à l'influence de Pistoia sur Florence³⁷. Jusque-là, les Florentins ne songeaient qu'à festoyer (« stavano in conviti »); depuis lors, ils abandonnent vite tous les plaisirs (« tutti i diletti ») et ne sont plus animés que par le désir (les « appetiti ») de se combattre. Ce dont il est question, c'est, évidemment, l'affirmation des familles rivales des Cerchi et des Donati. Comme pour l'épisode de Buondelmonte, l'« idolo di Marte » a ici aussi une valeur symbolique, car son déplacement de l'autre côté du Ponte Vecchio, de *levante* à *tramontana* (de l'est au nord), a été perçu par tous les Florentins comme étant de mauvais augure (« malaguria »)³⁸.

Dans les éléments du récit que Pucci sélectionne, la mise en scène efficace des moments historiques et symboliques les plus significatifs de sa ville prime sur la narration détaillée des faits et des motivations politiques. Pucci emploie les moyens qui lui sont propres, un style qui a du mal à prendre de l'élan mais qui n'est pas dépourvu, par moments, d'une véritable légèreté, due à une tonalité souvent *canterina*. On le vérifiera mieux en analysant la théâtralisation des moments topiques de la rivalité entre guelfes et gibelins dans la toute première phase, jusqu'à la bataille de Colle Val d'Elsa.

36. *NC IX*, 39.

37. *Centiloquio*, XXXV : « 34. Nel tempo ch'a Firenze stetter saldi, / erano in grande stato i Fiorentini, / e popolani e Grandi, grassi e caldi. / 35. E faceva trentamila Cittadini / dentro alle mura, e 'l Contado, e distretto, / settantamila, e più di Contadini, / 36. e di ricchezze, e d'ogni altro diletto / bilico di Toscana Firenze era. / Ma il Pistoiese la mise in difetto. / 37. Che per la sopraddetta lor matera / i fiorentin fra lor furon partiti, / chi tenea parte Bianca, e chi la Nera [...] »

38. Dans l'épisode de Buondelmonte du *Centiloquio*, l'« idolo di Marti » n'a pourtant pas la même force symbolique, comme on l'a indiqué plus haut, signe que l'auteur ne prête pas trop d'attention à l'équilibre général de sa versification, se contentant de suivre et d'abrégier le récit de Villani sans revenir en arrière sur ce qu'il a écrit, pratique dont il se justifierait dans le sonnet par lequel se termine le chant XC. Il rajoute en revanche ici un témoignage personnel sur la façon que les Florentins avaient de traiter cette image, en la salissant quand il faisait mauvais temps, pour renforcer finalement l'idée de la réaction négative de l'« idolo » au traitement que les Florentins lui réservent.

Les guelfes et les gibelins : quelques étapes de l'histoire de leur rivalité

Les guelfes *usciti* de Florence

Les guelfes sont chassés pour la première fois de Florence en 1248 à cause du soutien que les gibelins reçoivent de Frédéric II. Villani fait le récit de l'événement dans le même chapitre où il raconte le retour des gibelins et leur décision de détruire les maisons, les tours, les forteresses de leurs ennemis, chose jamais vue à Florence auparavant. La victoire remportée par les guelfes florentins réfugiés à Montevarchi sur les soldats allemands rééquilibre, au moins en partie, leur situation de détresse, même si Villani ne fait pas de leur exploit une étape importante dans leur lutte pour réussir à reconquérir la ville³⁹. Le chroniqueur reconstitue avec précision les différentes phases politiques de la rivalité entre guelfes et gibelins, raconte la montée de la violence en Toscane et en Lombardie à cause de l'intention de Frédéric II de punir les « fedeli di Santa Chiesa », la tension qui gagne en conséquence Florence, les affrontements de plus en plus intenses entre les factions des nobles (les « parti tra nobili di Firenze »). Frédéric incite les Uberti et leurs partisans à chasser de la cité leurs ennemis, les guelfes. Dans le récit de Villani, on s'aperçoit bien qu'on choisit sa *parte* en devenant ainsi l'ennemi de l'autre, mais non de la ville⁴⁰. Jusqu'à, malgré la rivalité entre guelfes et gibelins, l'équilibre avait été maintenu grâce au « popolo e comune di Firenze » qui était resté uni, « a bene e onore e stato della Repubblica⁴¹ ». On sait d'ailleurs que c'est au peuple, rebaptisé le « Primo Popolo », que les guelfes devront deux ans plus tard leur retour dans la ville et la tentative, au début réussie, d'apaiser les esprits des factions.

Pucci allège le récit et concentre le début de la narration autour de la personne de Frédéric II, de son fils Frédéric d'Antioche, et des deux factions, guelfe et gibeline, qui deviennent l'expression de deux forces antithétiques, les

39. *NC*, VII, 33 : *Come di prima fu cacciata la parte guelfa di Firenze per li ghibellini e la forza di Federigo imperadore.*

40. *Ibidem* : « Ma il detto imperadore mandando sodducendo per suoi ambasciatori e lettere quegli della casa delli Uberti ch'erano caporali di sua parte, e loro seguaci che si chiamavano Ghibellini, ch'elli cacciassono della cittade i loro nemici che si chiamavano Guelfi, profferendo loro aiuto de' suoi cavalieri ; sì fece a' detti cominciare dissensione e battaglia cittadina in Firenze, onde la città si cominciò a scominare, e a-partirsi i nobili e tutto il popolo, e chi tenea dall'una parte, e chi dall'altra ; e in più parti della città si combattero più tempo. »

41. *Ibid.*

justes et les injustes⁴². En mettant en scène Frédéric II, Pucci fait de lui un personnage dont il interprète les pensées et les intentions. Le cœur plein de « vizi forti », après avoir été privé par le pape « del titolo dello imperio, e d'ogni onore / della Corona, e d'ogni ben », il décide subitement, par réaction, de faire tout ce qui est en son pouvoir (« subitamente si fermò nel core / di metter suo poder, fatica e ana ») contre « gli amici del Sovran Pastore » – l'accumulation dans un même vers des trois mots « poder, fatica e ana » soulignant l'emportement de l'empereur.

Si, dans un premier temps, il semble que tous soient frappés par la politique impériale, car Frédéric demande aux villes de la Toscane des otages guelfes et gibelins (« stadichi »)⁴³, il devient bientôt évident que son intention est de s'acharner sur les otages guelfes (« i Guelfi fece star tapini »), en même temps qu'il engage les gibelins, surtout ceux de Florence, à chasser « chaque guelfe » de leur ville (« spezialmente con que' di Fiorenza / ched ogni Guelfo ne fosse cacciato »).

Pour mieux mener à bien son plan, Frédéric envoie son fils avec une armée de cavaliers. L'arrivée des étrangers (« forestieri ») enhardit les gibelins (rend les « cittadini Ghibellini [...] ardit e fieri ») contre les guelfes qui, après avoir opposé une résistance de trois jours, sont obligés de quitter leur ville :

VI. 93. E quando s'appressaro i Forestieri, / i Cittadin Ghibellin cominciaro / ad esser contro a' Guelfi ardit e fieri. / 94. Attanto dentro i Cavalieri entraro, / e' Guelfi poi si difeser tre giorni, / e non possendo a lor far più riparo, / 95. lasciar Firenze i Cittadini adorni, / ciascun, come colui, che non sa quando / alla sua vita a casa sua ritorni⁴⁴.

Bien que la narration tende à prendre, au fur et à mesure, une intonation épique, comme le laisserait envisager la résurgence de traces dantesques, le rythme du vers ne se charge pas d'une force apodictique et prophétique, mais

42. *Centiloquio*, VI, 87-98.

43. C'est à cause d'une lecture fautive du texte de Villani, ou bien d'une faute dans le manuscrit de la *Nuova Cronica* dont il se servait, que ces « stadichi » deviennent des « sindachi » chez Pucci.

44. Le récit de Villani, à première vue *super partes*, est plus sobre, proche des faits : « Alla fine veggendosi i Guelfi aspramente menare, e sentendo già la cavalleria di Federigo imperadore in Firenze, entrato già lo re Federigo con la sua gente la domenica mattina, si si tennero i Guelfi infino al mercoledì vegnente. Allora non potendo più resistere a la forza de' Ghibellini, si abbandonarono la difenzia, e partirsi della città la notte di santa Maria Candellara gli anni di Cristo MCCLVIII », *NC*, VII, 33.

reste narratif, lent, modeste, et vise à atteindre le lecteur sur un plan moins absolu, plus terrestre que celui de la *Commedia*. C'est le même rythme que Pucci adopte dans les *cantari* historico-épiques (*cantari epico-storici*). La rime *adorni* : *ritorni*, qu'il utilise pour les guelfes obligés de quitter leur ville, lui vient en effet de la tradition romanesque et amoureuse, du *Filostrato* et du *Ninfale fiesolano* de Boccace, et du *Chansonnier* de Pétrarque⁴⁵.

L'auteur se fait en même temps l'interprète des sentiments des vaincus, qui partent en soupirant (« sospirando »), en ahanant, alourdis par les fardeaux qu'ils traînent avec eux (« trafelando con gl'incarchi ») la nuit de la Chandeleur (« Santa Maria Candellaia »). Il imagine leur affliction et leur angoisse, qu'il exprime à nouveau par une accumulation ternaire de substantifs (« loro ambascia, / e lor distruzione e lor molesto »). Mais le chant a atteint le nombre de vers qui lui est imparti, et l'auteur se sert alors d'une modalité *canterina* pour attribuer l'impossibilité de continuer à l'affliction qu'il ressent et à la nécessité, pour lui et son lecteur, de laisser reposer la mémoire :

99. E perché immaginando loro ambascia / e loro distruzione e lor molesto / mi pesa sì, che rimar non mi lascia / 100. partomi dunque dal capitol sesto, / per dare alquanto posa alla memoria [...] / Nell'altro Canto seguirò la storia.

Cette adhésion sentimentale au sort des vaincus permet à l'auteur d'afficher en même temps son appartenance partisane (tercet 100 : « ben puoi veder con qual parte mi vesto ») : il est du côté des victimes de cette violence injuste, et cela lui permet, dans le chant suivant, de raconter, sur un ton plus fièrement épique que Villani, les victoires des guelfes de Montevarchi sur les gibelins, en soulignant les défaites qu'ils infligent à leurs adversaires :

3. Chiamaronsi allor que' della Lega, / e Montevarchi più, che gli altri, pieno / più volte mise i Ghibellini in piega. / 4. E' Ghibellini per tenergli a freno / dimandar gente, e come furon giunti, / furon da' Guelfi sconfitti al sereno. / 5. Non fa mestier di dir, se furon punti ; / dessi pensar, che da quella brigata / una gran parte fur di sangue munti⁴⁶.

45. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, V, 59, rimes *ritorni* : *giorni* : *adorni* (éd. V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, 1964, Milano, Mondadori, vol. II, p. 17-228 : 172) ; *Id.*, *Il Ninfale Fiesolano*, st. 326, rimes *ritorni* : *adorni* (éd. V. Pernicone, 1937, Bari, Laterza, p. 219-349 : 308) ; Francesco Petrarca, *RVF*, sonnet 62, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* (rimes *giorni* : *adorni* ; *torni* : *scorni*).

46. *Centiloquio*, VII. L'intonation morale est renforcée par des échos de la la chanson de Dante *Tre donne intorno al cor mi son venute* (cf. Dante Alighieri, *Rime*,

La conclusion, clairement affichée, est sous les yeux du lecteur : la responsabilité des souffrances infligées à la ville retombe sur les gibelins (« ben puoi vedere omai, ch'anticamente / da' Ghibellin si cominciò il disfare »), et le choix de l'adverbe « anticamente » place l'événement dans un passé lointain et négatif, dont les conséquences pèsent sur la cité. Ce récit de l'histoire des violences et des destructions engagées par l'une des factions autorise ainsi Pucci à justifier la réaction de l'autre à son retour, et c'est Pucci seulement qui le fait, pas sa source. Selon la logique qu'il a annoncée au début de son poème, les destinées des deux factions dépendent des hauts et des bas qui alternent, en les enchaînant à une succession de victoires et de défaites égales et contraires : à la défaite infligée par les gibelins, les guelfes répondent de la même manière, une fois qu'ils reviennent dans la ville : « Se' Guelfi fur disfatti primamente, / come diren più innanzi, alla tornata / di chi il fe far, fu fatto similmente. »

La loi populaire du talion (mal pour mal) n'empêche pourtant pas Pucci de souligner à d'autres moments l'attachement des Florentins au « bene comune⁴⁷ », car c'est au nom de cet attachement partagé (« Tirando al ben comune tutti una fune⁴⁸ ») que le peuple (le « primo popolo ») voudra le retour des guelfes. Ils ont entre-temps gagné sa confiance et son admiration par leurs prouesses guerrières au combat et la reconquête de « molte Castella⁴⁹. » Les guelfes sont, aux yeux du peuple, les garants de la paix et de leur force :

68. Veggendo il popol così fatte forte, / rimise i Guelfi in casa, e fegli amici, / per aver pace, e per esser più forte. 69. Tre anni s'erano stati alle pendici, / e poi tra lor per uscir di tormento / si fer parenti, e comunar gli uffici.

éd. G. Contini, avec un essai de M. Perugi, Torino Einaudi, 1995 [1939], XLVII, v. 70). Cf. aussi, pour l'expression « in piega » à la rime, Monte Andrea, *Le Rime*, éd. F. Minetti, 1979, Firenze, Accademia della Crusca, chanson 10, v. 83.

47. Cf. par exemple, le commentaire de Pucci à la réaction des Florentins lors de la condamnation injuste infligée à l'abbé de Vallombrosa ; il laisse de côté la réflexion morale négative de Villani (VII, 65) et dit (chant X) : « 19. Erano allora i Fiorentini usati / d'amar più il ben comun, che 'l proprio assai, / e per questo eran molto sormontati. »

48. On retrouve cette phrase à plusieurs reprises, presque un *leitmotiv* appliqué à des moments historiques différents (cf. *Centiloquio*, VII, 38 ; XCI, 62). Pucci, d'ailleurs, n'hésite pas à s'attribuer la voix du défenseur et du promoteur des institutions citadines, quitte même à exalter la fortune (qui se révélera fugace) du *popolo minuto* lors des désordres du *tumulto dei Ciompi*, cf. Bettarini Bruni, 2006, « L'impegno civile di Antonio Pucci »..., p. 48.

49. Cf. *Centiloquio*, VII, 66-67.

Pucci n'a pas trouvé la matière de ces derniers vers dans la *Nuova Cronica*. Villani propose une analyse politique du retour des guelfes, qui devient possible grâce au changement des équilibres à la suite de la mort de Frédéric et du *podestà* qu'il avait mis à la tête de la ville. Ce sont les circonstances de la mort de ce dernier (l'écroulement d'une voûte, qui lui tombe dessus pendant son sommeil) qui signifient la fin, imminente et inéluctable, du régime. Peu de jours après, dit Villani, le « peuple » rappelle les guelfes et leur impose de faire la paix avec les gibelins :

il popolo di Firenze rappellò e rimisano in Firenze la parte de' Guelfi che fuori n'erano cacciati, faccendo loro fare pace co' Ghibellini ; e ciò fu a dì VII di gennaio, gli anni di Cristo MCCL⁵⁰.

Humiliation et vengeance

Le retour des guelfes à Florence engendre le départ des gibelins, jusqu'à la bataille de Montaperti entre Florentins, Siennois et *usciti* gibelins, à la suite de laquelle ces derniers reviendront. Deux faits comptent dans le récit de Villani et de Pucci : la demande d'aide que les gibelins, au nombre desquels figure Farinata, adressent à Manfredi, dont ils obtiennent peu d'hommes armés mais l'enseigne royale ; les attaques des Florentins aux châteaux siennois, jusqu'à l'occupation d'une tour où ils plantent un olivier et mettent la cloche du *carroccio*, pour provoquer les Siennois⁵¹. Ces derniers convaincront les soldats de Manfredi de donner l'assaut aux Florentins, qui aboutira à leur défaite. Les gibelins convaincront ensuite Manfredi de leur donner davantage de soldats, et l'on arrivera ainsi à la bataille de Montaperti.

Chez Pucci, la narration se bâtit autour des sentiments d'humiliation et vengeance : humiliation de Manfredi, d'abord, dont les Florentins ont piétiné l'enseigne. Ce sont les gibelins qui apprennent à Manfredi la défaite infligée à ses soldats pour le convaincre de leur prêter de l'aide supplémentaire, les mettant ainsi à même de le venger :

3. Ed a Manfredi subito mandaro / ambasciadori, che tutta la matera / ornando, i fatti lor gli raccontaro, / 4. dicendo : I Fiorentin vostra bandiera / strascinaro : se voi ci date gente, / noi farem, che ne sia vendetta intera [...]⁵².

50. *NC*, VII, 42.

51. *Ibid.*, VII, 75 ; *Centiloquio*, XI.

52. Villani insiste sur la stratégie militaire mise en œuvre par les Siennois et les *usciti* de Florence : « veggendo la mala pruova che' Fiorentini aveano fatta per l'asalto di si

Pucci néglige ensuite les raisons de stratégie militaire avancées par Villani et met en scène la trahison échafaudée par les gibelins *usciti* pour pousser les Florentins à les attaquer. En fait, seuls les guelfes et le peuple sont appelés « Florentins » par l'auteur ; les autres, devenus *usciti*, sont les ennemis, et ne font plus partie de la cité :

9. Dicendo : Questo val men d'un lupino, [le fait d'avoir enfin une armée prête à combattre] / che' Fiorentini a campo non verranno ; / sicché tener convienci altro cammino. / 10. Ma se trattian con lor con qualche inganno / (disse un di quegli usciti) siate certi, / che noi faren lor gran vergogna, e danno.

Quand Pucci s'apprête à donner la liste des forces qui vont livrer bataille, et qu'il suit de près, pour ce faire, le texte de Villani, il prie le lecteur de l'excuser, car il devient « rauque » (*chioccio*) :

XI, 35. So ben, che or per lungo dir ti noccio ; / ma priegoti, Lettor, che mi perdoni, / che vedi ben, perch'io divento chioccio.

La longueur de ces vers principalement informatifs ralentit en effet le rythme. Mais c'est bien le récit d'un « enfer » qui est annoncé par l'adjectif qui termine le tercet, même si « chioccio » n'a certes pas la même intensité expressive et dramatique que chez Dante⁵³. Il exhibe en effet son appartenance au registre linguistique d'un quotidien sans éclat qui lui a été conférée par Boccace⁵⁴.

Pendant la bataille, c'est l'enseigne qui constitue, encore une fois, le centre symbolique du combat. Mais il s'agit maintenant de l'enseigne des Florentins (les guelfes et le « peuple »), et c'est de son sort que Pucci fait dépendre l'issue de l'affrontement. Les gibelins sont en difficulté :

59. I Ghibellin cominciaro a fuggire / fuor delle schiere, com'era ordinato, / per far tutt'altra gente sbigottire. / E dagli Abati fu incominciato, / e poscia seguitar

pochi cavalieri tedeschi, avisaro che avendone maggior quantità, sarebbero vincitori de la guerra. » Ils demandent des soldats à Manfredi en lui promettant qu'ils gagneront. Ils n'utilisent pas l'argument de la vengeance.

53. *Inferno*, 32, v. 1, « rime aspre e chioce ».

54. Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, VII, v. 124 : les rimes « le quali già fece sonore / ...han fatto chioce gli anni gravi e vecchi » (in *Rime. Caccia di Diana*, éd. V. Branca, Padova, Liviana Editrice, 1958).

que' della Pressa, / ed altri, di cu'io non ho parlato. 61. Allor la gente nemica
s'appressa, / ed assalir la Fiorentina schiera, / i qua' sostenner ben tal manimessa.

Néanmoins, l'acharnement du gibelin Bocca degli Abati contre Iacopo del Vacca, de la famille des Pazzi, qui continue de défendre héroïquement l'enseigne en la brandissant de ses moignons après que Bocca lui a coupé les mains, finit par avoir le dessus :

62. Ma Messer Bocca Abati, che 'n quell'era, / colla spada le braccia taglia e
placa / le mani al Cavalier della bandiera, / e 'l buon Messere Iacopo del Vaca / di
casa i Pazzi rabbracciò la 'segna / co' moncherin, ma pur sua forza vaca ; / peroc-
ché 'l traditor di tal convegno, / non restò mai, che quella insegna allotta / in
terra cadde senza più ritegna. 65. Abbattuta la 'nsegna in poca dotta, / si gridò
forte : Omè noi sian traditi, / onde la gente subito fu rotta.

Le guelfe est le héros ; le gibelin, le traître. Et les cris qui se lèvent du camp florentin, une fois que l'enseigne est jetée à terre, s'expriment par le verbe « *siam traditi* », dont l'étymologie renvoie aux deux actions : le peuple florentin est à la fois livré à l'ennemi et trahi par ceux qui sont originaires de la même ville natale.

La honte est la conséquence de la perte d'autres symboles, la cloche et le *carroccio*, exposés par les Siennois dans leur cathédrale :

69. La campana, e 'l carroccio saper dei, / che ci rimase, e per farci ver-
gogna / nel Duomo lor si mostra a' buoni, e a' rei : / degli altri arnesi dir non ti
bisogna, / che furon tai, e tanti, ch'io ti prometto, / che s'io il dicessi, parrebbe
menzogna.

Pucci refuse l'hyperbole, propre à la narration épique, au nom de la véridicité et plausibilité de la narration, qu'il défend par cet emprunt à la tradition *canterina* de la prétériorité. Il refuse aussi de s'exprimer contre le « *popolo vecchio* » (ou *primo popolo*), comme le fait au contraire Villani, qui stigmatise la réaction du peuple florentin, « *ingrat et orgueilleux* », dont la colère a été à juste titre domptée :

E così s'adonò la rabbia dell'ingrato e superbio popolo di Firenze ; e ciò fu uno martedì, a dì IIII di settembre, gli anni di Cristo MCCLX ; e rimasevi il carroccio, e la campana detta Martinella, con innumerabile preda d'arnesi di

Fiorentini e di loro amistade. E allora fu rotto e annullato il popolo vecchio di Firenze, ch'era durato intante vittorie e grande signoria e stato per X anni (VII, 58).

Pucci termine l'épisode en exaltant la valeur militaire des « popolani », toujours « victorieux » pendant les dix ans de leur gouvernement (« 82. Dieci anni avien regnato i Popolani/vittoriosi, faccendo tremare/della lor forza vicini, e lontani »).

La défaite de Montaperti est, à ses yeux, la défaite de toute la ville : « 72. Non pianse l'una, ma tutte le case. »

La rescousse des *usciti*

Le récit continue, chez Villani et Pucci, en suivant les déboires des guelfes. Le sort le plus injuste frappe ceux qui se sont réfugiés à Lucques, qu'ils doivent abandonner à cause des menaces proférées par Guido Novello, devenu entre-temps le vicaire de Manfredi en Toscane⁵⁵.

Mais le *canterino* Pucci, abrégeant encore une fois le récit de Villani, choisit de ne pas insister sur les souffrances des *usciti* et de leurs familles, et de mettre en valeur plutôt la retombée positive de cette diaspora sur la ville de Florence, qui finit par être redevable de sa richesse à ceux qui l'ont temporairement abandonnée⁵⁶. La rime *allegrezza* : *ricchezza*, bien que très facile, est assez représentative du ton narratif recherché par Pucci et de l'entrain qu'il veut conférer à l'épopée des *usciti* :

32. Ciascun si partì con sua famiglia, / e parte degli usciti Fiorentini / a Bologna n'andaro, e qual più miglia / oltra' Monti pigliarono i cammini, / 35. e diersi al mercatar con allegrezza; / onde ne recar poi tanti fiorini, / che fondamento fur della ricchezza / della città di Firenze [...] ⁵⁷.

55. *Centiloquio*, XII : « 31. I Guelfi, che sentito non l'avieno / di ciò si fecer grande meraviglia, / che star sicuri quivi si crediano. »

56. *NC*, VII, 85. Le chroniqueur raconte les difficultés des guelfes florentins et de leurs familles en marche vers Bologne, après avoir été chassés de Lucques, et s'attarde sur leurs conditions misérables. Cet éloignement est alors appelé par le mot qui lui convient le mieux : c'est un exil. On lit en effet dans ce chapitre que beaucoup de femmes « mogli degli usciti di Firenze per niccissità in su l'alpe di San Pellegrino, che sono tra Lucca e Modona, partoriro loro figliuoli, e con tanto esilio e miseria se n'andarono alla città di Bologna [...] ».

57. *Centiloquio*, XII.

La vraie conclusion de la défaite de Montaperti arrive, on le sait, avec la bataille de Benevento, qui met un terme à la suprématie des gibelins. Villani et Pucci soulignent la coïncidence temporelle entre la fuite des gibelins de Sienne et le jour de l'assassinat de Buondelmonte, qui représente, concrètement et symboliquement, le premier crime perpétré par l'une des factions florentines aux dépens de l'autre.

29. De' Ghibellin fuggiron parte a Siena,/e parte a Pisa senza alcun conforto,/ né mai del ritornar trovar la vena./ 30. E nota, ch'era in tal dì stato morto/ quel Messer Buondelmonte; donde Iddio/ forse gl'indusse a sì malvagio porto⁵⁸.

Pucci confère à la narration une vivacité dramatique qui met encore une fois en évidence son adhésion au "parti" des guelfes. En particulier, il théatralise le discours de Manfredi qui remarque, parmi les soldats de Charles d'Anjou, les cavaliers florentins, les « usciti guelfi », qu'il voit « empanachés et émoustillés » (*adorni, e tanto svegli*) parmi les troupes françaises. Ce n'est certainement pas un hasard si Pucci associe l'adjectif « florentini » à « guelfi » dans un même syntagme (« i Guelfi Fiorentini »), tandis que les « ghibellini » n'entretiennent avec cet adjectif qu'un rapport oppositif, souligné par la rime.

Pucci fait ensuite exprimer par Manfredi, au discours direct, sa prise de conscience (« Or veggio ben », syntagme pétrarquien). C'est ainsi l'adversaire qui reconnaît qu'il s'est trompé de camp : ses vrais *amis*, ceux qui auraient mérité d'être aidés pour leur valeur, étaient en fait les guelfes. Les rimes, encore une fois, rythment la construction narrative. *Amico* rime avec *nemico* : ce sont les épithètes qu'un Manfredi repentí attribue aux guelfes, ses ennemis du moment présent qu'il espère retrouver comme amis dans le futur.

XIV, 71. E sopra tutte queste imbandigioni/ fur quattrocento di Firenze usciti,/ ed altri Guelfi, siccome Baroni./ 72. Molti prima, che fossero a' partiti,/ fe Carlo Cavalier con molta gioia,/ acciocché fosser nello stormo arditi./ 73. E 'l buon Messer Riccardo da Pistoia/ avea la 'nsegna Guelfa loro in mano,/ e 'ndugiar la battaglia gli era a noia./ E 'l Conte Guido Guerra Capitano/ era de' Guelfi, ch'eran tanto begli,/ che rilucean per tutto quel piano. 74. Disse Manfredi : che gente son quegli,/ che veggio là delle schiere vicini,/ e paion tanto adorni, e tanto snegli?/ 77. Diss'uno : e' sono i Guelfi Fiorentini;/ ed e' rispose : Omè, dov'è l'aiuto,/ che mi ritrovo qui de' Ghibellini?/ 78. Or veggio ben, ch'io ho fatto loro;/ della qual cosa i' son molto pentuto./ Niente perderanno qui coloro,/ 81. perché s'i' vinco, i' farò loro amico/ più, ch'i' non sono

58. *Centiloquio*, XVI. Cf. *NC*, VIII, 14.

stato di costoro; / E se vincente sarà il mio nimico, / 82. e paia a lui quel, che ne pare a me, / e' li meriterà più, ch'io non dico⁵⁹.

Trois ans après, pendant la bataille de Colle Val d'Elsa (Tagliacozzo a eu lieu quelques mois auparavant), les guelfes de Florence peuvent enfin venger la défaite subie à Montaperti. Ils doivent affronter les soldats siennois de *messer Provenzano de' Salvani*, accompagné de soldats envoyés par Pise et de gibelins *usciti* de Florence.

Le guelfisme de Pucci anime ces vers où il insiste sur la cruauté de Florentins contre les Siennois pendant la bataille. Les mots exprimant la vengeance recherchée par les guelfes sont mis au discours direct. Les modalités traditionnelles des *cantari* soulignent les pertes énormes subies par les ennemis, dont les cadavres criblés de coups, aux blessures béantes, remplissent tout le champ de bataille jusqu'aux fossés⁶⁰. Le lexique *canterino* transparait également dans cette *popolaglia*, normalement victime méprisée des cavaliers⁶¹, tandis que son absence est ici regrettée, car elle aurait pu grossir les forces florentines :

XVIII, 89. Or vi ritorno alla grande sconfitta, / che in quel giorno ebbe il Comun di Siena, / che forse mai non ebbe tal trafitta; / perocché 'l campo, ed ogni fossa piena / era di que', ch'allora fur diserti, / forati chi nel capo, e chi in ischiena; / perché de' Fiorentin dicevan certi, / quando mettevano loro al cor la punta : / Vattene a star con que' da Monte Aperti. / 92. E se la popolaglia

59. Pucci a suivi de près la narration de Villani, sauf pour le discours de Manfredi, qu'il amplifie; cf. *NC*, VIII, 8 : « E di fuori di queste schiere furono gli usciti guelfi di Firenze con tutti gl'Italiani, e furono più di CCCC cavalieri, de' quali molti di loro delle maggiori case di Firenze si feciono cavalieri per mano del re Carlo in su il cominciare della battaglia; e di questa gente, Guelfi di Firenze e di Toscana, era capitano il conte Guido Guerra, e la insegna di loro portava in quella battaglia messer Currado da Montemagno di Pistoia. E veggendo il re Manfredi fatte le schiere, domandò della schiera quarta che gente erano, i quali comparivano molto bene inn-arme e in cavagli e in arredi e sopra segne; fugli detto ch'erano la parte guelfa usciti di Firenze e dell'altre terre di Toscana. Allora si dolse Manfredi dicendo : "Ov'è l'aiuto ch'io ho dalla parte ghibellina, ch'io ho cotanto servita, e messo in loro cotanto tesoro?", e disse : "Quella gente", cioè la schiera de' Guelfi, "non possono oggi perdere"; e ciò venne a dire, s'egli avesse vittoria ch'egli sarebbe amico de' Guelfi di Firenze, veggendogli sì fedeli al loro signore e a l'loro parte, e nemico de' Ghibellini. »

60. Encore une fois, la tension dramatique de la *Commedia* se perd au profit d'une autre modalité expressive. On pense aux mots que Dante adresse à Farinata en décrivant « lo strazio e 'l grande scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso », *Inferno*, X, v. 85-86.

61. Comme il le restera d'ailleurs dans la tradition du roman chevaleresque, notamment chez Pulci, Boiardo et Arioste.

fosse giunta, / che da Firenze veniva a stagione, / la gente, che campò, era disgiunta. / 93. Pognian, che pochi menati a prigione / ne fur pe' Fiorentin, quest'è palese, / e Monte Aperti ne fu la cagione.

La victoire des guelfes est celle de tout Florentin sur le Siennois orgueilleux ; elle est le signe de la concorde retrouvée entre les deux villes. Les guelfes font rentrer à Sienne les habitants qui en étaient sortis (« lor partiti ») et ils en chassent les gibelins. L'équilibre est rétabli.

94. E questo fu dell'anno detto, e mese, / a poco tempo poi concordia nacque / tra 'l Fiorentino, e 'l superbo Sanese, / e per tema di peggio a ciascun piacque ; / ma puossi dir, ch'ella fosse la fine / di quella guerra, che del tutto tacque ; / e cacciar certe case Ghibelline, / e rimisero i Guelfi lor partiti, / ch'eran di fuor per le Terre vicine.

Dans le récit des affrontements entre les Blancs et les Noirs, Pucci adoptera les mêmes critères narratifs et stylistiques. Il continuera de se ranger du côté des guelfes, et plus particulièrement des Blancs. Lors de la bataille de la Lastra (XLII, 54), par exemple, les guelfes blancs ont beau tenter de rentrer à Florence, en profitant de l'absence des Noirs et accompagnés des gibelins, des Bolonais et des soldats de Pistoia conduits par Tolosato degli Uberti : ils sont, sous la plume de Pucci, les « usciti nostri ».

L'esprit de l'auteur, qui se sent à plein titre *civis super partes* de sa ville, finit par s'imposer. Villani, témoin de la bataille, conclut le récit de ces événements en se félicitant de la défaite des *usciti*, dont la victoire aurait entraîné la destruction de Florence (qui aurait été « diserta, rubata e guasta »), et l'on sait que son point de vue lui est dicté par son appartenance aux guelfes noirs. Pucci, qui reprend au bout du compte ce que dit Villani, ajoute toutefois une petite phrase où il insiste sur la nécessité, pour les guelfes, de reconnaître dans cette défaite une intervention divine en leur faveur. L'épisode devient en somme la mémoire commune de toute la ville. *Pars pro toto*, la *parte* (celle en tout cas qui est au gouvernement à son époque) correspond pour Pucci à la ville, synecdoque habile par laquelle il exprime son appartenance à Florence. Dans les vers qui suivent, il annonce au lecteur qu'il va continuer d'abrégé l'histoire là où Florence n'est pas présente, comme il l'a déjà fait, fidèle au principe de suivre son plaisir (« diletto »)⁶².

62. *Centiloquio*, XLII : « 94. E disse l'Autore, e dicol'io, / che' Fiorentini ebber questa vittoria, / non per ben far, ma per grazia di Dio. / 95. E sarebbe ben fatto per

L'exil dans le portrait de Dante

Dans le chant LV du *Centiloquio*, Pucci met en vers le chapitre 136 du livre X de la *Nuova Cronica*, où est raconté *Chi fue il poeta Dante Alighieri di Firenze*. Voici l'*argomento* de ce chant :

Della morte di Dante, e della vita, / e perché fu cacciato di Fiorenza, / e la cacciata non avea servita, / e delle gran virtù, che furo in lui, / sol di lui dice, e non parla d'altrui.

Pucci rajoute d'abord un long rêve allégorique consacré au poète, où se montrent à lui les Arts libéraux en pleurs, consolés à la fin par Théologie⁶³. Puis, à partir du tercet 47, il reprend à versifier le récit de Villani, en le sectionnant, comme d'habitude, et en l'adaptant partiellement. Il en ressort un portrait où Dante, « orrevole, ed antico cittadino / della città di Firenze », appartenant à cette « nobile nazione », « era Guelfo e non fu Ghibellino ». Enfin, il a été banni de la ville par Charles de Valois à cause de ses charges politiques (il était « priore ») et de son appartenance partisane (il était blanc).

Le mot « exil » apparaît seulement plus loin, aux tercets 82-83, quand Pucci versifie le paragraphe où Villani évoque l'écriture de la *Commedia*. Le chroniqueur, plus proche de Dante par la chronologie, mais pas spécialement du même côté politique, ne peut pas s'empêcher de faire affleurer ses réserves portant sur les invectives et les dépréciations (le « garrire e sclamare ») du poète :

Bene si diletto in quella Commedia di garrire e sclamare a guisa di poeta, forse in parte più che non si convenia.

memoria, / che Santa Margherita si guardasse, / nel cui di fu cosa tanto notoria. /96. Non volle Iddio, che allora si guastasse / tanto bella Città, quant'era questa, / ma che di bene in me' multiplicasse. /97. E però dico, che la detta festa / da' Guelfi dovrebb'essere onorata, / poiché la Santa in lor favor fu presta. /98. Lettore, io ho la Storia abbreviata, / e più intendo ancora d'abbreviare, / dove Firenze non sia ricordata. /99. Chi più distesamente vuol trovare, / legga la prosa, ch'io per me ne scrivo / a mio diletto quel, che buon mi pare. »

63. Pucci se souvient peut-être du rêve prophétique de la mère de Dante, raconté par Boccace dans son *Trattatello*, qu'il réécrit en l'adaptant au contenu de la production poétique et théorique du « theologus Dantes », cf. G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, in *Opere minori in volgare*, éd. M. Marti, Milano, Rizzoli Editore, 1972, p. 309-388 (le rêve aux p. 317-318, et son explication aux p. 380-388).

Pucci, qui ne retient que les invectives (« in garrire »), opte pour une dimension plus familiale et domestique (celle de « la poppa e la balia » échos des dantesques « pappo » et « dindi⁶⁴ »), qu'il subordonne cependant à l'optique citadine (« garrì contro a' suo' cittadin ») :

82. Ben distese in garrire alquanto l'alia / contro a' suo' cittadin, che per consiglio / gli avean tolto la poppa e la balia. / 83. Forse che 'l fe veggendosi in esilio, / contro a ragon cacciato, colla penna, / Né fu di pazienza san Basilio.

L'adverbe dubitatif « forse », qui ouvre le tercet 83, se charge d'ailleurs d'un sens plus fort que chez Villani, qui le réitère (« Bene si diletto in quella Commedia di garrire e sciamare a guisa di poeta, forse in parte più che non si convenia; *ma forse il suo esilio gli ele fece* »). Pucci absout le grand poète réagissant par la plume à un éloignement qui peut être défini, désormais, comme un 'exil injuste'.

L'intempérance de Dante est en effet compréhensible, n'étant pas un parangon de patience comme saint Basile, comparaison certainement bien familière aux lecteurs de la *Légende dorée*⁶⁵. Mais l'intempérance peut même faire partie des « grandes vertus » de Dante, grâce auxquelles, comme l'avait annoncé la péricope, son bannissement de Florence n'a pas eu raison de lui (« la cacciata non avea servita »).

On voit bien que, pour Pucci, l'*exul inmeritus* est « revenu » à Florence, dont il était « antico cittadino », et « guelfo ». L'exil est évoqué, mais le drame qu'il a constitué n'a plus de place.

L'époque de Pucci n'est plus celle de Villani, et Pucci n'est pas Villani. Le *Centiloquio* veut être une histoire « a lieto fine » où les drames, collectifs ou personnels, sont racontés par un style de *commedia*, mesuré et « humble » (pour paraphraser la lettre à Cangrande), qui permet de les résorber dans le projet plus ample de célébrer la « fortuna » et l'épanouissement (le « fiorire ») de Florence.

Patrizia GASPARINI

64. Cf. *Purgatorio*, XI, v. 86, *Paradiso*, XXX, v. 139-141.

65. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf., éd. G. P. Maggioni, trad. G. Agosti... [et al.], dir. F. Stella, introd. C. Leonardi, 2007, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.