HAL open science

Histoires d'ânes. De Lucius à Dario Fo

Brigitte Urbani

▶ To cite this version:

Brigitte Urbani. Histoires d'ânes. De Lucius à Dario Fo. Italies, 2008, Italies, Arches de Noé (2) (12), pp.11-44. 10.4000/italies.1188 . hal-02550861

HAL Id: hal-02550861

https://amu.hal.science/hal-02550861v1

Submitted on 22 Apr 2020

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Italies
Littérature - Civilisation - Société

12 | 2008
Arches de Noé [2]

Histoires d'ânes. De Lucius à Dario Fo

Brigitte Urbani

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/italies/1188
DOI : 10.4000/italies.1188
ISBN : 978-2-8218-0190-5
ISSN : 2108-6540

Éditeur
Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée
Date de publication : 1 décembre 2008
Pagination : 11-44
ISSN : 1275-7519

Référence électronique
Brigitte Urbani, « Histoires d'ânes. De Lucius à Dario Fo », *Italies* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 03 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/italies/1188 ; DOI : 10.4000/italies.1188

Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Brigitte Urbani
Université de Provence

HISTOIRES D'ÂNES
DE LUCIUS À DARIO FO

Un coup d'œil à la rubrique « âne » des dictionnaires de symboles suscite au premier abord un sentiment de confusion, tant les significations rattachées à cet animal sont contradictoires : patience et tendances maléfiques, paresse et courage, humilité et puissance, monture infernale et monture royale… De l'âne rouge que les Égyptiens craignaient de rencontrer dans l'au-delà aux oreilles d'âne du roi Midas, de l'animal honoré pendant les fêtes de fous médiévales aux ânes de la crèche et de la fuite en Égypte, que d'ânes ont traversé nos cultures[1]. Au bonnet d'âne dont l'école d'autrefois menaçait de coiffer les prétendus cancres s'opposent de jolis textes que cette même école faisait apprendre aux élèves – « J'aime l'âne si doux / marchant le long des houx » ou la célèbre *Prière pour aller au paradis avec les ânes* de Francis Jammes. Si l'âne de nos cultures européennes a rarement brillé par sa rapidité d'esprit, du moins aujourd'hui la tradition de Noël, de sympathiques figures littéraires comme le gentil Cadichon de la Comtesse de Ségur, ou encore les petits ânes accom-

[1] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, pp. 41-43 ; Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 216-217.

pagnant dans les foires les marchands de bonbons à la sève de pin maintiennent-ils l'image d'un animal paisible, ami de l'homme, contemplé avec d'autant plus de tendresse que la motorisation générale et la mécanisation de l'agriculture ont quasiment balayé du paysage occidental la double silhouette de l'âne chargé de ballots accompagné de son rural propriétaire. Les proverbes que les langues française et italienne ont néanmoins (jusqu'à quand ?) conservés (être « têtu comme une bourrique », « chargé comme un baudet », mais aussi, à un niveau plus trivial, « bander comme un âne » ; « chi lava il capo all'asino perde ranno e sapone », mais aussi : « l'asino dov'è cascato una volta non ci casca più ») sont le témoignage de connotations ataviques liées à cet animal aux noms multiples.

En effet, si l'expérience que nous avons aujourd'hui de l'âne a fixé dans notre imaginaire les contours d'un robuste animal de peine voué au transport de lourds fardeaux, gentil parce que simplet, et, pour cette raison, capable aussi d'être buté, la littérature « asinina » qui a parcouru plusieurs siècles met en avant deux autres caractéristiques récurrentes qu'une certaine bienséance semble désormais avoir presque éliminées (dont une trace est décelable dans l'expression française que nous nous sommes permis de signaler quelques lignes plus haut) : la puissance sexuelle et – qu'on nous pardonne – les flatulences. Éliminer ces deux dimensions dans un exposé sur les "asinerie" serait opérer une censure qui fausserait le discours. La dimension priapesque de l'âne est en effet présente dès l'Antiquité, l'animal ayant rivalisé dans ce domaine avec le dieu Priape, à côté de qui fréquemment il figure[2]. Quant à l'élément scatologique, qu'il apparaisse dans un contexte très littéraire ou franchement populaire (pensons à certaines nouvelles de Boccace ou de Grazzini, et même à l'*Enfer* de Dante), il est souvent facteur de transgression et instrument de satire.

Abondante est la littérature en matière d'ânes, qu'ils soient protagonistes ou accessoires de l'intrigue. C'est pourquoi nous opérerons

[2] Luciano Pelliccioni di Poli, *L'asino in magia e simbologia*, Roma, Cinelli, 1994 (cap. XI, *L'asino come simbolo sessuale*, pp. 97-101).

des choix : les proverbes liés à l'âne ayant souvent trait aux défauts des humains (il est facile de traiter un homme de bourricot) et notre génération ayant été formée à "bien travailler" par le contre-exemple du malheureux Pinocchio devenu âne, notre discours s'ordonnera autour du thème de la métamorphose. Notre point de départ – virtuel – sera l'hypothétique premier texte de littérature "asinina", celui de Lucius de Patras, connu grâce aux deux célèbres réécritures, bien réelles celles-ci, qu'en proposèrent Lucien de Samosate (*Lucius ou l'Âne*) et Apulée (*Les Métamorphoses* ou *L'Âne d'or*), et dont le héros s'appelle précisément Lucius ; notre point d'arrivée sera la version courte qu'en proposa Dario Fo dix-huit siècles plus tard, dans le cadre de spectacles inspirés des fabliaux, avec *Lucio e l'asino*. À l'intérieur de ces deux extrêmes nous considérerons diverses autres compositions liées de près ou de loin au célèbre « Âne d'or », où la métamorphose est, sinon toujours effective, du moins métaphorique et porteuse d'un message tapi sous le poil de la plaisanterie.

Aux sources du mythe : Lucien et Apulée

Lucien de Samosate – écrivain satirique, sophiste et orateur, né à Samosate (Syrie) vers 120, mort peu après 180 – et Apulée (Lucius Apuleius) – né à Madaure (actuelle Algérie) en 125, mort à Carthage après 170 – ont en commun de longs séjours en Grèce et, parmi les œuvres qui leur sont attribuées, la réécriture, le premier en grec, le second en latin, d'une même histoire d'homme métamorphosé en âne dont l'initiateur serait un auteur grec que nous ne connaissons que par son nom, Lucius de Patras. Dans son introduction aux *Métamorphoses* d'Apulée, Paul Vallette transcrit quelques lignes de Photius, patriarche de Constantinople (IXe siècle), lequel dit avoir lu les *Mé-*

tamorphoses de Lucius de Patras, dont les deux premiers livres sont un résumé de celles de Lucien, à moins que ce ne soit le contraire[3].

Il est désormais établi que Lucien et Apulée sont tous deux partis d'une même source, l'une des preuves philologiques étant que le texte d'Apulée, bien plus long que celui de Lucien, comble des lacunes présentes dans le texte grec (dues peut-être à une volonté de réduction mal maîtrisée). *L'Âne* grec est d'ailleurs souvent attribué à un Pseudo-Lucien, d'aucuns mettant en doute la paternité "asinina" de celui qui écrivit les très célèbres *Dialogues des morts* ou l'*Éloge de la mouche*. Quant à nous, nous n'entrerons pas dans ces considérations et appellerons tout simplement Lucien l'auteur de *Lucius ou L'Âne*.

Le roman d'Apulée est beaucoup plus développé que celui de Lucien, mais la trame est identique. Outre le fait que l'auteur latin abonde dans les détails alors que son confrère grec est sobre, la différence de volume vient surtout de ce que pour Apulée les aventures de Lucius devenu âne sont une "cornice" à la manière de celle des *Contes des mille et une nuits* ou du *Décaméron*, à l'intérieur de laquelle l'auteur insère quantité de récits annexes, parmi lesquels, en plein centre, la très longue et célèbre nouvelle d'Amour et Psyché[4].

Dans les deux cas, l'action se déroule en Thessalie (dès l'incipit Apulée avertit son Lecteur qu'il va lire « un roman grec ») et le récit est à la première personne. Poussé par la curiosité d'assister à des prodiges, le protagoniste, Lucius, est venu séjourner dans cette région célèbre pour ses magiciens. Or le hasard fait que l'épouse de l'ami à qui son père l'a adressé est elle-même magicienne. Notre voyageur l'apprend par la petite servante de la maison, qu'il a tôt fait de séduire. Un soir celle-ci lui permet d'assister en cachette à la mé-

[3] Paul Vallette, Introduction à Apulée, *Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. VII. Autre hypothèse : *L'Âne* de Lucien pourrait être le résumé d'une œuvre précédente de ce même auteur (Jacques Bompaire, *Introduction* à Lucien, *Œuvres*, tome 1, Paris, Les Belles Lettres, 1993). Mais cela ne change rien au résultat.

[4] Et, vers la fin du roman, la non moins célèbre nouvelle de la jarre que Boccace immortalisera (*Decameron*, VII, 2).

tamorphose de sa maîtresse et à l'envol du hibou qu'elle est devenue vers l'amant dont elle est éprise. Lucius veut à tout prix tenter l'expérience et convainc la jeune fille de lui apporter l'onguent dont il s'empresse de s'enduire : hélas, ce n'est pas oiseau qu'il devient mais âne ![5] La servante s'est trompée de flacon ! Peu importe, l'antidote est tout près : il suffit d'attendre le lever du jour et de manger des roses. Mais ce jour a du mal à se lever pour Lucius, car la nuit même, alors qu'il dort dans l'écurie, des voleurs s'introduisent dans la demeure et emmènent avec eux de quoi transporter leur butin. Ainsi commence pour lui une longue odyssée au cours de laquelle, sans jamais rencontrer de roses, il s'en faut de peu qu'il ne perde plusieurs fois la vie, où il avance à coups de bâton (voire d'épines ou de tisons sous la queue) sous des charges fort lourdes, où il passe de maître en maître, échappe de justesse à la castration, passe du tour de la meule au transport d'une d'idole pour le compte de prêtres paillards, et aboutit plus agréablement dans l'étable de deux cuisiniers dont il dévore les plats en cachette, heureux de manger meilleure pitance que du foin. Par malheur pour lui on le surprend à se régaler en gourmet, d'où un passage à de nouvelles fonctions d'animal prodige, et bientôt de bête à spectacle. Car une riche dame ayant demandé à le louer pour la nuit et ayant apprécié, nouvelle Pasiphaé, les délices d'une union sans pareille, le maître forme le projet de présenter au cirque les ébats amoureux de son âne avec une esclave condamnée aux bêtes. Le voilà tout honteux face au public, et terro-

[5] « [U]ne queue me vient au derrière, mes doigts s'en vont, mes ongles se réduisent à quatre et ne sont plus que sabots ; mes pieds et mes mains deviennent pattes d'animal avec longues oreilles et large face ; enfin, en me regardant de tous points, je vois que je suis un âne, n'ayant pas même voix d'homme pour faire des reproches à Palestra. J'allonge ma lèvre inférieure ; et mon attitude même, mes regards en dessous, à la manière d'un âne, l'accusent de m'avoir ainsi métamorphosé au lieu de me changer en oiseau ». (Lucien, *Lucius ou l'âne*, in *Lucius ou l'âne* suivi des *Dialogues des courtisanes*, Paris, Lattès, coll. "Les classiques interdits", 1979, p. 30 [nom du traducteur non indiqué]).

risé à l'idée d'être, sa mission accomplie, dévoré par les lions avec sa victime. À ce point de l'histoire, Lucien et Apulée diffèrent.

Chez Lucien un homme portant des fleurs traverse le cirque : Lucius se précipite sur les roses et retrouve sa forme humaine. Le danger n'est pas écarté pour autant : pris pour un faiseur de maléfices, il risque le bûcher. Mais le fils de bonne famille qu'il est parvient à se faire connaître. Enfin libre, il souhaite revoir la riche dame qui a apprécié ses vertus érotiques. Mais il n'a plus le bel instrument dont il était paré : la dame le traite de « singe ridicule » et le fait mettre tout nu dehors par ses esclaves.

Chez Apulée, Lucius profite de ce que tout le monde est occupé à regarder la fin du spectacle précédent pour filer en douce et courir jusqu'à la mer. Le livre XI, dernier chapitre du roman, a une tonalité tout à fait différente. Après avoir longuement prié la Lune Lucius s'endort sur la plage et reçoit en rêve une vision céleste qui lui dicte la conduite à tenir. Le soleil levé, il assiste à la procession qui lui a été annoncée, mange les roses de la couronne que lui tend le prêtre d'Isis et redevient homme. Dès lors le protagoniste change de vie : après une longue initiation aux mystères d'Isis, il devient lui-même prêtre d'Isis, puis d'Osiris.

La morale qui ressort du texte de Lucien est qu'il ne fait pas bon être curieux. Au début et à la fin du récit, le narrateur peste contre sa curiosité (« O fatale curiosité ! ». […] « Là je fais un sacrifice aux dieux sauveurs […] pour être sorti […] de la peau de l'âne, où m'avait enfermé si longtemps ma curiosité »[6]). Mais il est évident que l'auteur s'amuse et, ce faisant, tourne en dérision croyances au merveilleux et superstitions. Chez lui comme chez Apulée, par exemple, l'épisode où Lucius doit porter une statue de déesse pour le compte de prêtres paillards et voleurs entourés de "mignons" est une forte satire. La composante érotique est également puissante dans les deux textes : jeux émoustillants avec la petite servante au début de l'histoire, auxquels font pendant, vers la fin du livre, les hardiesses

[6] *Ibidem*, p. 31 et p. 80.

inattendues de la dame lubrique. Si Lucien est plus direct, plus clair et plus cru dans les termes, seul Apulée souligne l'unique satisfaction de Lucius découvrant son corps d'animal (« Je ne vois à ma triste métamorphose qu'une seule consolation, c'est que, bien qu'il me soit désormais impossible de prendre Photis dans mes bras, mon sexe s'accroît. »[7]). La composante scatologique, qui sera un trait distinctif des "asinerie" futures, n'apparaît qu'à deux reprises, et comme moyen de défense (mettre en fuite ses tortionnaires) du pauvre Lucius roué de coups pour avoir brouté chez le voisin quelques légumes ou injustement accusé de la mort du fils de la maison.

Le roman d'Apulée, par son étrange finale développé dans un long et tout aussi étrange dernier chapitre, appelle une signification morale voire mystique. Le livre XI est celui du salut de Lucius qui regrette ses erreurs et rend grâce à Isis. La conversion en ascète du matérialiste lubrique qu'il a été semble faire de cette aventure une histoire édifiante : « Te voilà donc, après avoir affronté tant d'épreuves de toutes sortes, ballotté par les terribles orages de la Fortune et les bourrasques les plus violentes, te voilà donc, Lucius, arrivé enfin au port de Repos et à l'autel de la Miséricorde », lui dit le prêtre ; « entraîné par la pente glissante d'une jeunesse en sa fleur, tu t'es laissé aller à des voluptés serviles et tu as rencontré la récompense mauvaise de ta curiosité impure »[8]. Les commentateurs ont remarqué qu'au centre des *Métamorphoses* se situe ce "roman dans le roman" qu'est l'histoire de Psyché (l'âme, en grec), victime elle aussi de sa curiosité et contrainte pour cela de subir de dures épreuves. On connaît les significations symboliques ou mystiques de la rose, qui, ici, délivre le vilain curieux de sa peau d'âne et lui permet de s'élever. Ce finale, si différent de celui de Lucien, est probablement un ajout d'Apulée dont l'originalité, écrit Paul Vallette, « n'est pas dans l'invention, elle est dans l'arrangement et la mise en œu-

[7] Apulée, *L'âne d'or ou les métamorphoses*, Paris, Gallimard [trad. Pierre Grimal], coll. Folio, 1975, p. 87 (III, 24). Pour l'un et l'autre on a évoqué aussi une parodie des auteurs pornographiques.

[8] *Ibidem*, p. 270 (XI, 15).

vre »[9]. Sans doute n'y a-t-il pas à chercher à tout prix un message global, et suffit-il de savourer le texte. « Recueil d'histoires fabuleuses, roman érotique, symbole philosophique ; œuvre licencieuse, œuvre satirique, œuvre d'édification, les *Métamorphoses* ne sont rien de tout cela et sont tout cela en même temps ». Apulée aime conter. « Chemin faisant, il observe, il note une attitude ou un trait de mœurs ; c'est la peinture vive et spirituelle des milieux les plus différents […]. Sur la vie sociale et les croyances du temps, nul document n'est à la fois plus riche et plus divertissant »[10].

Du début à la fin de son *Lucius ou l'âne*, Lucien s'amuse, tout en donnant une représentation réaliste de la société de l'époque[11]. De même, en dépit du finale, Apulée s'amuse à conduire son lecteur dans un tourbillon d'aventures. Ces deux « histoires d'ânes » ne pouvaient passer inaperçues dans la grande vague de redécouverte du monde antique qui déferla sur l'Italie et l'Europe dès la fin du XIVe siècle. Traductions, réécritures, imitations, échos allaient agrémenter les loisirs et servir d'exutoire à des frustrations personnelles.

Nouvelles métamorphoses : adaptations aux XVe-XVIe siècles

L'apparition de Lucien dans le paysage culturel humaniste italien se situe entre février 1397 et mai 1403, quand Chrysoloras com-

[9] « Car les additions au récit primitif, il ne les a pas plus imaginées que le récit lui-même. Vivant sur un passé, sur une tradition littéraires, il les doit probablement à des recueils de nouvelles, de contes populaires, de thèmes de folklore, dont il assemble les éléments épars, contaminant parfois dans le même épisode deux sources secondaires sinon davantage. Le tour personnel, enfin, du livre XI ne doit pas faire illusion : là encore, divers rapprochements l'indiquent, Apulée travaille sur documents. » (*Op. cit.*, p. XXI).

[10] *Ibidem*, p. XXXV.

[11] Cf. la terreur des serviteurs vis-à-vis de leurs maîtres : la servante des voleurs, par exemple, qui n'a pas pu empêcher l'âne et la prisonnière de s'enfuir, préfère se pendre plutôt que d'encourir leur colère.

mence à dispenser des leçons de grec à Florence. Nombreuses en furent les traductions au XVe siècle, si bien qu'il y a lieu de parler de phénomène culturel que les spécialistes n'hésitent pas à appeler « lucianesimo ». « Tutti gli autori classici riscoperti dagli umanisti hanno suscitato uno straordinario interesse e magari una infatuazione momentanea, ma pochi hanno esercitato una influenza durevole e costante all'interno della cultura nella quale venivano a trovarsi ; uno di questi pochi è Luciano », écrit Emilio Mattioli[12]. C'est surtout l'aspect satirique et pamphlétaire qui séduit les hommes du Quattrocento, lesquels voient en Lucien « un implacabile smascheratore di vizi e un intrepido combattente della ragione »[13]. Quant à Apulée, il avait été redécouvert dès 1355-1357 à Montecassino par l'érudit Zanobi da Strada et apporté à Florence par Boccace.

Comme l'expose en détails l'ouvrage de Mariantonietta Acocella, *L'Âne d'or* connut une remarquable fortune durant la Renaissance italienne[14]. Ce titre, qui n'apparaît pas à l'origine, se trouve accolé au roman d'Apulée dès les IVe-Ve siècles, sous la plume de saint Augustin (*Asinus aureus* : ce n'est pas l'âne, mais bien le livre, qui est « d'or ») ; s'agissant de la même histoire, dès le XVe siècle il fut attribué aussi bien au récit de l'auteur grec qu'à celui de l'auteur latin.

Nombreuses furent, aux XVe et au XVIe siècles, les éditions du texte d'Apulée (dès 1469 à Rome, puis à Venise, Vicence, Milan et ailleurs) ; l'édition vénitienne de 1500 (assortie du commentaire de

---

[12] Emilio Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1980, pp. 71-72. Il faut dire aussi que la particularité des écrits de Lucien (brièveté, clarté de la langue, caractère satirico-moral) faisait de lui un auteur adapté aux exigences scolaires et universitaires.

[13] *Ibidem*, p. 127. Cf. également Christiane Lauvergnat-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle. Athéisme et polémique*, Genève, Droz, 1988, 434 p.

[14] Mariantonietta Acocella, *L'Asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Ravenna, Longo, 2001, 233 p. Toutefois, l'histoire de Psyché intéresse tout autant sinon plus que celle de Lucius.

Beroaldo, orientant la lecture du livre X vers une interprétation néo-platonicienne) connut plusieurs réimpressions. Quant aux traductions latines du récit de Lucien, il est difficile de les discerner au sein de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur grec, qui connut maintes éditions et réimpressions.

Les *Métamorphoses* d'Apulée furent adaptées en italien à la fin du XVe siècle par Boiardo. Poggio Braccolini avait édité une libre traduction latine de *L'Âne* de Lucien en 1450 (traduction épurée, où seul demeurait le fil conducteur) ; une adaptation italienne parut en 1523, œuvre du médecin humaniste Niccolò Leoniceno[15], qui, malgré des passages édulcorés ou réduits (notamment les aventures érotiques du protagoniste), demeurait assez fidèle au texte original. En 1550, Agnolo Firenzuola proposait à son tour une version apuléienne qui allait supplanter celle de Boiardo.

Mais avant de mentionner l'originalité propre – toscane – de la version de Firenzuola, il convient de souligner le notable mélange/contamination de textes opéré dès la version apuléienne de Boiardo. Celui-ci, en effet, comme le fera Firenzuola, suit Apulée jusqu'au livre X, puis s'en détache et rejoint Lucien pour un finale qui s'inspire de celui de l'écrivain grec, mais qui est néanmoins une réécriture personnelle, fruit en partie de l'invention de l'auteur.

En effet, arrivé à la fin du chapitre X d'Apulée, Boiardo le prolonge à sa façon, éliminant le onzième. Comme Apulée, il raconte que l'âne tente de fuir, honteux du spectacle qu'on veut lui faire donner. Mais il imagine que la dame lubrique était dans le public, le tenait à l'œil et donna l'alerte. Le pauvre Lucius fut ramené sous la tribune où se trouvait le gouverneur romain, lequel tenait dans la main une rose : il s'en approcha et se mit à genoux. Diverti par cet âne savant, le gouverneur lui donna sa main à baiser ; l'âne en profita pour dévorer la rose et reprit sa forme humaine. La suite correspond

[15] Nous ne reproduisons pas ici l'itinéraire très convaincant qui conduit Mariantonietta Acocella à déclarer comme auteur de l'adaptation italienne de Lucien de 1523 non pas Boiardo (auquel elle est d'ordinaire attribuée) mais l'érudit de Vicence, Niccolò Leoniceno. Nous renvoyons pour cela à son livre.

au récit de Lucien : stupeur, accusation de sorcellerie, reconnaissance du jeune homme, soirée chez la dame lubrique. Là, Boiardo s'amuse à allonger l'épisode et y insère force jeux de mots :

> Ma lei, per tutto guardandomi e vedendomi essere homo in ciaschuna parte, sputandomi contra : – Va' – disse – in malora, poi che di tanto bello et utile animale como è l'asino una brutta simia senza coda sei divenuto. Hor ché non ti servavi almancho, sventurato, quella parte che ne lo asino è tanto laudabile ?
> Quella cosa amava io in te, e non questi toi occhii ardenti e questi toi biondi e petenati capigli ! Pazo sei, e li altri homini tutti cum techo, se per queste zancie credesti stare cum nui femine in gratia. La vaga vista bene acquista il nostro amore, ma altra cosa lo conserva e mantiene. Levatime denanti in mal ponto, poi che di tanta sperancia privato me hai, né ti credere più mai con mecho dimorare, perhò che troppo disconviene <a> una ampla e larga casa como è la mia un habitatore cotanto picolino.
> Cusi dicendo, fuor de l'usio iratamente me sospinse, né spacio mi dette di prendere il mio mantello, ma chiuso fuor di quella casa, tutta quella nocte nudo sopra a la nuda terra mi iacqui.[16]

Boiardo dut se sentir mal à l'aise pour formuler la morale à tirer de ces aventures. Sans doute celle de Lucien – que la curiosité est un vilain défaut – lui sembla-t-elle trop banale. Néanmoins la conclusion qu'il propose ne correspond pas à l'ensemble de l'histoire : désormais, dit le narrateur, il déconseillera à quiconque de devenir âne pour plaire aux femmes, car « per dar dilecto ad altrui » on risque de « perder la pelle in breve tempo ».

[16] *Ibidem*, pp. 65-66. M. Acocella met en regard le finale récrit par Boiardo et celui traduit de Lucien par Leoniceno (*op. cit.*, pp. 59-67). Son but est de prouver que le texte de Boiardo est postérieur à la version de Leoniceno, car Boiardo introduit de menus détails qui ne figuraient pas dans la version latine, épurée, de Poggio Bracciolini, et que Leoniceno a maintenus dans la sienne. Cette confrontation nous a permis de prendre connaissance du texte de Boiardo, et donc d'apprécier les ajouts personnels de l'adaptateur qu'il fut.

Mais ce qu'il importe de souligner, dans l'évolution de nos histoires d'ânes, c'est pour ce premier "volgarizzamento", l'abandon du filon mystico-néoplatonicien du livre XI d'Apulée au profit d'un finale de saveur "boccaccesca", parfaitement dans la ligne du plaisir de raconter, évident d'un bout à l'autre des dix premiers livres d'Apulée.

En 1549 est publiée l'adaptation d'Agnolo Firenzuola, qui connaîtra un tel succès qu'elle supplantera celle de Boiardo. Lui aussi est gêné par le livre XI d'Apulée et le transforme. Mais la plus grande réussite de ce récit italien provient de l'appropriation totale de l'histoire par l'auteur. En effet, les aventures, narrées à la première personne, sont celles d'Agnolo, siennois d'origine ; elles se situent dans la péninsule italienne et constituent la « tosca favola » dont il régale le lecteur.

« Io me ne andava per alcune faccende nel regno di Napoli, provincia assai lontana dalle nostre regioni »… : ainsi commence l'histoire. C'est lors d'une étape à Bologne que s'opère la métamorphose. Les noms des personnages sont italianisés : Pamphile, Photis, Milon, Byrrhène deviennent Bertella, Lucia, Petronio, Laura ; le cuisinier Héphaestion se nomme "bocccaccescamente" « Chichibio ». Les mœurs antiques sont modernisées, italianisées, christianisées : on mange assis, les cérémonies religieuses ont lieu dans les églises, les prêtres paillards d'Apulée sont de faux moines de saint Antoine grugeant les villageois crédules (qu'ils font « Calandrini »), à leur service Agnolo transporte sur son dos un « tabernacolo ». Quand il le peut, Firenzuola glisse des piques contre les goûts de ses contemporains : dépréciation des intellectuels, désintérêt du Pape pour son ministère, sottise des gens, etc.[17]

[17] « Vedete adunque in che consiste la fama, la chiarezza, e la felicità d'un gran maestro ! e però non ci maravigliamo, se alla maggior parte di loro oggidì più pare da fare stima d'avere un bel nano per casa, che un uomo litterato ; perché questi l'aombra, e quell'altro il fa conoscere e nominare ». Son maître l'amena à Rome, où toute la ville lui rendit visite, ou presque : « Io non vi voglio dire che io fui visitato da tal pastore, che

Si la ligne du texte latin, hormis quelques détails, est suivie avec précision, Firenzuola néanmoins effectue quelques interventions personnelles, comme le firent ses prédécesseurs, notamment quand le passage pourrait choquer. Par exemple, il élimine la phrase où Lucius se complaisait de l'accroissement de son sexe ; les prêtres paillards d'Apulée folâtraient avec des invertis et s'adonnaient à des orgies, les faux moines de Firenzuola ont des concubines, et l'épisode est décrit avec moins d'indécence. Les moments érotiques sont réduits et édulcorés, qu'il s'agisse des nuits avec la jeune servante ou avec la riche dame (devenue une courtisane). Néanmoins, l'auteur est efficace pour suggérer les scènes de façon plaisante, usant tantôt de diminutifs (Agnolo et la servante), tantôt de métaphores malicieuses (épisode de la courtisane) :

> E posciachè ella [la courtisane] mi ebbe usati tutti quegli atti, e fatte tutte quelle carezze colle quali le donne inducono altri ad amarle [...] ella mi fece far cose, che appena cappion nel mio pensiero or ch'elle son fatte : e perchè vergogna sarebbe a voi l'udirle e a me il dirle, io le tacerò. Questo vi pur dirò, che dove non pensai mai che l'uscio di quella stalla fusse tanto largo, che io vi fussi capito vuoto, io vi sarei entrato colla soma. [...] E perciocchè 'l mio vettureggiare l'era assai ben piaciuto, ella convenne col mio guardiano, che io scaricassi dell'altre some a casa sua.[18]

Comme Boiardo, Firenzuola élimine le livre XI d'Apulée, conférant au chapitre X un nouveau finale : non plus une reprise de Lucien mais une réduction à la fois christianisée et laïcisée du texte original. Comme chez Apulée, le protagoniste parvient à fuir en catimini du cirque où il doit se produire. Arrivé sur la plage il prie avec ferveur, puis plonge dans un lourd sommeil. Saint Jérôme lui apparaît en rêve et lui dicte la conduite à tenir le lendemain. Effectivement, il ren-

non vide mai le sue pecore ». (Agnolo Firenzuola, *L'asino d'oro d'Apuleio*, traslato di latino in lingua toscana, in *Le opere di Agnolo Firenzuola*, Napoli, Francesco Giannini, 1864, vol. 2, p. 186).

[18] *Ibidem*, pp. 187-188.

contre la jeune dame annoncée : elle lui donne son enfant à porter sur le dos, le conduit à une église où un prêtre le purifie, puis l'emmène chez elle et lui fait manger des roses. Agnolo redevient homme et restera toute sa vie fidèle à la belle Costanza, personnage angélique relevant à la fois de la Vierge Marie, de Béatrice et de Laure, qui plus tard l'aidera même du haut des cieux. Surgie quelques pages seulement après l'épisode chez la courtisane, elle en constitue l'antithèse et permet à l'ensemble du roman, si abondamment peuplé de femmes libidineuses ou équivoques, de s'achever sur l'image féminine la plus vertueuse qui soit.

Le récit d'Agnolo se termine sur des louanges à Costanza, et donc à la vertu à laquelle il s'est élevé, quittant la peau d'âne qui l'entravait. Mais il s'achève aussi sur un éloge des lettres, plus nobles que les lois qui gouvernent les hommes :

> Questa fu quella Costanza, la quale fattasi signora dell'anima mia, svegliò l'ingegno a quelli lodevoli esercizj, che mi hanno fatto fra i virtuosi capere : questa fu quella, che trattomi dello asinino studio delle leggi civili, anzi incivili, mi fece applicare alle umane lettere : questa fu quella Costanza, che avanti se ne tornasse al cielo, tenne sempre la vita mia in grandissima dolcezza : questa è quella, che dopo la morte sua non è restata molte fiate di cielo venirmi a consolare ; e riserbandomi sempre il suo bel nome fermo e costante nella memoria, non mi ha mai lasciato all'asino ritornare.[19]

Une fin édifiante, donc, comme chez Apulée, mais plus en harmonie avec l'aventure picaresque du héros et adaptée à un public familier des thèmes de l'amour courtois selon lequel la dame (vertueuse) aimée est pour l'homme une passerelle vers le Ciel.

[19] *Ibidem*, p. 200.

Ânes d'or et autres Ânes

Tout aussi intéressante est la série des imitations ou des créations présentant des échos de Lucien et d'Apulée. Au XVIe siècle, la littérature "asinina" connaît en Italie une notable ferveur. Si l'on ne dénombre qu'un seul « Asino d'oro » qui soit vraiment nouveau, celui de Machiavel[20], d'autres « Ânes » voient le jour, celui de Giordano Bruno, par exemple, ou, à Naples, ceux de Pontano et de Giovan Battista Pino. Quant au XVIIe siècle, il compte au moins deux « Ânes » notables, celui de Carlo de' Dottori et le *Brancaleone* de Giovan Pietro Giussani. Désir de se venger, plaisir de divertir, illustration de convictions personnelles, autant de moteurs d'inspiration qui trouvent dans la figure de l'âne un mode d'expression original.

Deux auteurs au moins sont clairement guidés par le thème de l'ingratitude, Machiavel et Pontano.

L'Asino d'oro de Machiavel est un poème inachevé en "terza rima" entrepris vers 1517[21]. Pastichant la *Divine Comédie*, le narrateur dit s'être retrouvé dans une forêt obscure où il rencontra une nouvelle Circé qui le conduisit en sa demeure. Là, elle lui apprit que par volonté de la divine Providence il devrait « gir […] / cercando il mondo sotto nuova pelle », et cela « pour son plus grand bien ». Le titre du poème et le chant introductif annoncent clairement que le narrateur revêtira la peau d'un âne (« I vari casi, la pena e la doglia / che sotto forma d'un Asin soffersi, / canterò io, pur che fortuna voglia. »). Mais l'auteur n'a écrit que huit chants ; quand s'achève le dernier, la métamorphose n'est pas encore advenue. Le chant I signale d'entrée que ce récit sera une vengeance, notamment contre

[20] Car il y eut d'autres réécritures d'Apulée ou de Firenzuola. M. Acocella signale une paraphrase de Firenzuola en 1585, œuvre de Daniele Tassoni, puis une version de Pompeo Vizzani précédée d'une interprétation allégorique où les passages licencieux étaient censurés. Et sans doute y en eut-il encore. (*op. cit.*, pp. 106-108).

[21] Niccolò Machiavelli, *Dell'asino d'oro*, in *Il teatro e gli scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 267-302.

l'ingratitude ; et peu importe si le narrateur-auteur est ensuite violemment critiqué : ayant un temps revêtu la peau de l'âne, il a pris l'habitude de recevoir des coups. Âne observateur du monde, on ne put l'empêcher de braire ; redevenu homme, il continuera à braire.

Avec Machiavel, dont on connaît le comique truculent, d'entrée sont mises en avant deux caractéristiques qui seront dorénavant de plus en plus appuyées. Les critiques que l'âne voyageur va adresser au monde du lecteur sont annoncées sous forme de « scherzi asinini » bien connus :

> ch'ognun ben sa che sua natura legge,
> ch'un de' più destri giuochi che far sappi
> è trarre un paio di calci e due corregge. (I, 112-114)

Le déguisement lui permettra de faire la satire du monde, satire présentée sous forme de ruades et de pets, par lesquels, comme celui de ses prédécesseurs et comme le souligne d'entrée le titre, cet âne "parlera d'or". Pas question de « ronger son frein », et tant pis pour ceux qui seront mécontents.

Ce pamphlet annoncé contre l'ingratitude n'est pas sans lien avec les déboires que dut supporter l'auteur dans sa vie publique. C'est le même sentiment d'ingratitude qui guide la plume de Giovanni Pontano quand il écrit le *Dialogus de ingratitudine qui « Asinus » inscribitur* dont nous avons pu lire une version italienne : *L'Asino. Dialogo sulla ingratitudine*[22].

L'introduction de M. Campodonico à l'édition que nous avons consultée nous apprend que l'auteur, pour les bons et loyaux services qu'il avait rendus au roi de Naples, espérait devenir grand chancelier du Royaume, mais que le fils aîné du roi, le duc de Calabre, qui avait été son élève, ne fit rien pour lui auprès de son père. D'où l'amertume de Pontano qui, dans ce dialogue, se met lui-même en scène.

[22] Giovanni Pontano, *L'Asino. Dialogo sulla ingratitudine*, in Pontano, *L'Asino e il Caronte*, Lanciano, Carabba editore, s.d., pp. 17-81 [éd. bilingue, trad. M. Campodonico].

La trame est la suivante. Pontano, ayant réussi à ramener la paix entre le Pape Innocent VIII et le roi Ferdinand, revient de Naples, mais au grand dam de ses amis il semble devenu fou ! Il est amoureux d'un âne qu'il traite comme un amant ! Il le lave, le parfume, le caresse, l'embrasse, le pare de riches ornements de soie et d'or… Or l'âne, après avoir lancé ruades et pets contre le garçon d'écurie, ose faire de même avec son maître ! Interloqué, ce dernier éclate en invectives contre l'ingratitude et finit par offrir l'âne en cadeau de noces à son jardinier ; en échange, Pontano pourra jouir des faveurs de la mariée, avec l'accord de l'époux, lequel a l'habitude d'abriter dans sa propre cabane les amours illicites de son maître.

La métamorphose, ici, est toute métaphorique. Ce n'est pas le narrateur qui est devenu âne, c'est le duc de Calabre qui, caressé et choyé, remercie par des ruades et des jets pestilentiels celui qui, lui faisant sa toilette, a commencé par lui laver la queue et « il postriglione ». Le cadeau au jardinier est une forme de vengeance : l'âne transportera la belle fermière et servira les amours ancillaires du vieux maître. N'est-il pas plus doux de caresser une jeune femme qu'un âne ?

Ce dialogue, écrit dans un moment d'amertume (fin 1486, d'après la référence à la paix entre le Pape et Naples), par prudence ne fut édité qu'en 1519[23]. Nulle part (ni dans la préface de Campodonico, ni dans le texte de Pontano) il n'est fait allusion à Lucien ou à Apulée. Néanmoins le thème "asinino" était alors dans l'air, et c'est une sorte de renversement de ce thème que propose l'auteur : l'âne non plus comme protagoniste actif, non plus comme dénonciateur des erreurs du monde, mais comme instrument et bouc émissaire de la dénonciation, l'âne devenu cible-écran des aigreurs de l'auteur.

La minceur de la frontière entre l'homme et l'âne a déjà été signalée (entre autres) par Firenzuola qui fait dire à son Agnolo, dans un

[23] Il ne fut pas publié tout de suite, car d'une part ce pouvait être risqué, d'autre part Pontano obtint en 1487 la charge qu'il briguait. (*Prefazione*, pp. 6-12).

moment de réflexion *a posteriori* : « mentre ch'io era asino, io ve ne vidi di quegli che mangiavano e bevevano, e vestivano panni, e avevano dell'asino più di me »[24]. Giordano Bruno utilise souvent la métaphore de la « bestia » et consacre notamment tout un dialogue à l'âne, *La cabala del cavallo pegaseo*, lui-même suivi d'un court dialogue annexe intitulé précisément *Dialogo dell'asino cillenico*[25]. Son propos vise notamment à souligner la minceur de cette frontière, en jouant sur les contrastes inhérents au concept même d'âne, animal à la fois humble et puissant, savant et ignorant… Outre le fait que nous avons voulu privilégier des textes narratifs où l'âne soit véritablement protagoniste, et étant donné que l'œuvre de Giordano Bruno ne saurait être "expédiée" en quelques lignes et nécessite une contextualisation d'ensemble, nous nous contenterons de renvoyer (par exemple) aux travaux de Nuccio Ordine[26] et au texte même de la *Cabala*. Car le thème de l'animal chez Giordano Bruno pourrait être à lui seul l'objet d'une ample étude à part entière.

Le *Ragionamento sovra de l'asino* de Giovan Battista Pino[27] est un nouvel « Asino d'oro » où l'auteur, au sein d'une "cornice", raconte des dizaines d'histoires relatives à l'âne. Pino imagine un souper, un jour de très mauvais temps, au cours duquel les convives, pour se distraire, sont à tour de rôle chargés par le « roi » de la soirée de discourir sur un thème de leur choix. Un joyeux compagnon, Padre Arculano, choisit de parler de l'âne. Tout le *Ragionamento* consiste dans le plaisant discours de ce Padre Arculano, qui fait

[24] *Op. cit.*, p. 186.

[25] Giordano Bruno, *Cabale du cheval pégaséen*, in *Œuvres complètes*, vol. VI, Paris, Les Belles Lettres, 1993, 217 p. (édition bilingue).

[26] Nuccio Ordine, *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Napoli, Liguori, 1987, 191 p. ; Nuccio Ordine, *Le mystère de l'âne. Essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, 270 p. [trad. F. Liffran et P. Bardoux].

[27] Giovan Battista Pino, *Ragionamento sovra de l'asino*, a cura di Olga Casale, Introduzione di Carlo Bernari, Roma, Salerno editrice, 1982, 179 p.

l'éloge du baudet, exalte ses qualités et sa supériorité sur d'autres animaux (même le lion), invente des étymologies et surtout saisit toute occasion d'illustrer expressions et proverbes par des anecdotes de son invention… À la lumière de ce discours bigarré, l'âne apparaît bel et bien comme une créature universelle[28]. Nombreuses sont les insertions de mini-nouvelles, et les références intertextuelles (Apulée, Pontano…) ne sont pas rares[29]. Pino connaît bien la « letteratura asinina » de son siècle (« la materia asinina essendo infinita… »)[30].

Résumons pour le plaisir une nouvelle[31] que nous avons choisie précisément parce qu'elle est garnie d'échos des ânes de Lucien et d'Apulée, et parce que la métamorphose qui y est narrée souligne à sa façon la faible distance entre homme et animal, annonçant la synthèse finale du livre. Apollon, tombé en disgrâce auprès de Zeus et chassé de l'Olympe, se retira en Thessalie où il devint berger. Il aida le roi à soigner ses troupeaux malades et vit que le monarque avait près de lui un jeune et joli garçon nommé Sino qu'il affectionnait particulièrement. Apollon voulut avoir ce garçon et saisit l'occasion d'un message que le roi fit porter par son favori : quand le roi voulut reprendre son protégé Apollon transforma l'adolescent en âne en lui appliquant une queue et en prononçant une formule magique, comme le raconte Boccace dans une célèbre nouvelle à laquelle le narrateur

[28] Le début du discours place d'emblée l'âne sous un jour solennel et universel, au moyen d'élucubrations philologiques : 'asino' contient à la fois 'si' et 'no', il est une chose et son contraire ; commençant par 'a' et finissant par 'o', il est l'alfa et l'omega, et donc divin, etc.

[29] « E tornando a l'ingegno asinino, Luzio Apuleio non fa memoria d'un asino filosofo ? » (p. 91) ; le titre « asino d'oro » offre l'occasion de parler de « l'asino ricco » (p. 111). Tous les ânes « da bene » sont au Paradis des Ânes. Mais « gli asini furfanti e gli asini poltroni e gli asini mariuoli e gli asini manco utili con gli asini viziosi son condennati in quella pianura di Solfatara [...]. Fra' quali è quell'asino ribaldo che die' que' calci a quel poveretto di Pontano mentre li conciava il postriglione [...] onde lo spinse a scriver quel libro de l'ingratitudine ». (p. 127).

[30] *Ibidem*, pp. 41-42.

[31] *Ibidem*, pp. 51-68.

fait explicitement allusion. Le roi, affligé par cette perte, ne cessait de soupirer – là est l'étymologie du terme – « Ah ! Sino…». Mais les dieux, las de rester dans la nuit (personne ne sait conduire le char du Soleil), réclament le retour d'Apollon. Ce dernier réintègre l'Olympe, oubliant le pauvre Sino, dès lors condamné à demeurer âne et à recevoir, comme ses prédécesseurs, des coups de bâton en abondance. Il décide donc de s'enfuir et se rend en Asie (contraction de « Asina », terre des ânes) puis au large de la Sardaigne, dans « l'isola Asinaria ». Au bout de quelques années, Apollon finit par se rappeler son jeune ami, qu'il retrouve en compagnie d'une jolie ânesse. Pour se faire pardonner, il lui accorde l'éternelle jeunesse et ordonne à l'Aurore de déverser des roses sur le couple : Sino revêt à nouveau sa forme humaine (description dérivée de Lucien et d'Apulée) et l'ânesse devient une belle jeune femme.

Comme Apulée, Pino s'amuse : il invente des légendes, expose des étymologies loufoques, saute allègrement d'un sujet à un autre. Mais le but de ce long discours enjoué et ébouriffé est bien de souligner que les hommes sont des ânes heureux de l'être, et que les plus ânes sont ceux qui les commandent :

> Che resta dunque a dire, Maestà Reale e amici fedelissimi, se non ch'ognuno, per la felicità di se stesso dica : – Oh, come son asino, né voglio esser altro che asino, perché l'asino è il mezo di far sì ch'essendo uomo, son asino, ed essendo asino, altresì, mi trovo uomo e divento asinilmente ARCASINO con asinesco secreto. E da ora innanzi io vo' che mi si veggano nel capo quelle due orecchie gloriose, a tal che sia conosciuto non esser altro che asino –.[32]

Le discours est semé d'allusions à des personnes précises, si bien que ce texte, écrit à Naples vers le milieu du XVIe siècle, déplut et disparut, tout comme les autres écrits de l'auteur[33].

---

[32] *Ibidem*, pp. 170-171.

[33] Sur ce texte et ceux de Machiavel et de Giussani, voir également Jean Lacroix, *Le langage satirique des ânes aux XVIe et XVIIe siècles (Machia-*

De même type est *Il Brancaleone* de Monsignor Giovan Pietro Giussani (1548/52-1623), plus connu sous le pseudonyme de Latrobio : un ouvrage qui détonne dans la production hagiographique de cet évêque milanais, auteur d'une biographie de Charles Borromée[34]. Le *proemio*, signé Ieronimo Trivulzio, annonce que l'auteur a voulu présenter les bêtes « in essempio agl'uomini » et s'attend à être vitupéré.

Il Brancaleone est un véritable roman de formation qui raconte l'histoire d'un âne né en Sardaigne, une île qui, comme l'indique le titre du chapitre 1, « produce asini bellisimi, astuti e forti », et notamment l'île Asinaria, dont les ânes sont « i migliori del mondo, sì per la fortezza loro, quanto ancora perché sono disciplinabili »[35]. Quand débute l'intrigue, le jeune et beau protagoniste va être vendu, c'est pourquoi sa mère ânesse lui fait mille recommandations sur la façon de se comporter dans sa vie d'âne, prodiguant essentiellement des leçons d'humilité ; car il est dangereux, explique-t-elle, de prétendre à plus que ce à quoi l'on a droit. L'âne écoute à moitié ce discours qui l'endort. Le lendemain commencent pour lui les aventures : différents maîtres à servir, épreuves à surmonter, rencontres d'autres animaux. Or la spécificité de cet âne sarde est que, tel un homme, il comprend parfaitement ce que disent les hommes. D'où l'intelligence particulière qui guide sa vie aventureuse. Un entendement dérivé de Lucius/Apulée[36], car le lecteur comprend vite qu'à travers cet âne l'auteur représente l'homme avec son intelligence et ses défauts, et que les aventures décrites sont des leçons de conduite.

En effet, les occasions ne manquent pas à notre âne de faire le vaniteux et de s'en repentir. La dernière série d'aventures prépare une

---

vel, Pino, Giussani), in *Genre et société (I)*, Groupe "XVIe et XVIIe siècles en Europe", sous la direction de Francine Wild, 2000, pp. 15-38.

[34] Latrobio (Giovan Pietro Giussani), *Il Brancaleone*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno editrice, 1998, 317 p.

[35] *Ibidem*, pp. 25-26.

[36] « [B]ien que je fusse devenu un âne en tout […] je conservais pourtant une intelligence humaine », découvre Lucius/Apulée après sa métamorphose (Apulée, *op. cit.*, p. 88 [III, 26]).

morale finale que le lecteur tirera lui-même : l'âne, échappé à ses maîtres, va jusqu'à tromper le lion et devenir le roi des animaux, car le lion, qui ne connaît pas l'espèce « asinina », grugé par la comédie qui lui est jouée, le croit plus fort que lui[37] ; mais à peine a-t-il été déclaré monarque qu'il tombe sous des coups de fusil quelques secondes seulement après le lion, alors que sottement il s'était mis à batifoler de joie pour s'être débarrassé de son rival[38].

Comme ceux d'Apulée et de Pino, ce récit est une épaisse "cornice" à l'intérieur de laquelle sont racontées quantité de nouvelles, en relation ou non avec le parcours du protagoniste. Comme celui de Pino, il est prétexte à des explications burlesques sur l'origine de proverbes ou d'expressions[39]. À l'intérieur, trois épisodes essentiels, placés en des points stratégiques – au début, les longues recommandations de la mère ânesse ; vers le centre, le récit de la révolte des ânes contre leur condition d'âne et les délégations devant Jupiter (qui se moque d'eux) ; tout à la fin, la chute de l'âne-lion victime de sa vanité – démontrent clairement que ce livre est un manuel de bonne conduite destiné aux hommes-ânes, dont sont pointés du doigt les défauts et soulignés les devoirs.

Dans ce roman de formation, l'un des conseils de la maman ânesse est scrupuleusement suivi par le fils : l'expresse autorisation de lâcher des vents chaque fois qu'il en éprouvera le besoin, car telle est la nature des ânes, et il faut s'y plier :

---

[37] Tout à la fin, face au lion, l'âne prétend s'appeler « Brancaleone » (plus fort que le lion).

[38] Les hommes étant leurs ennemis, l'âne pousse le lion à attaquer des enfants qui jouent. Le lion agresse et dévore un enfant, mais il est aussitôt abattu par les paysans tout proches. L'âne, qui a assisté, caché, à la scène, se met à gambader de joie : les paysans l'abattent également.

[39] Un exemple : pourquoi les ânes de Sardaigne sont-ils intelligents ? parce qu'ils mangent du « ranuncolo », une plante de là-bas qui empoisonne les hommes, lesquels meurent en riant. D'où le terme de « rire sardonique » ! (p. 26).

> Noi asini siamo sottoposti al male dell'asino, che è un certo vento il qual ci fa gonfiar la pancia, e ci mette in grandissimo pericolo della vita. Però sia sollecito in cacciarlo fuori e spingerlo con frequentissime correggie, e quanto più lunghe e larghe le farai, sarà meglio per te ; e non averai in questa parte rispetto ad alcuno, che saresti un gran pazzo a voler metter in compromesso la vita per non dispiacer ad altri. E sappia di certo che, o petteggiando o no, ti terranno sempre per un asino : però attendi pure a fare il fatto tuo, non ti curando d'altri rispetti.[40]

Le jeune âne suit ces conseils à la lettre. C'est d'ailleurs à coups de ruades éclatantes et de "scorregge" retentissantes qu'il terrorise le lion et le convainc qu'il se trouve face à un animal supérieur.

Ce détail peu poétique nous conduit vers une autre œuvre du XVIIe siècle sur laquelle nous passerons rapidement, car si l'âne lui a donné son titre, il n'apparaît pas en tant que véritable protagoniste. Il s'agit du poème héroïcomique de Carlo de' Dottori (1618-1686), *L'Asino*[41]. Le proverbe « Padovano impicca l'asino e Vicentino lo disimpicca per un pezzo di salsiccia », né d'un différend entre gens de Padoue et de Vicence, a donné à l'auteur l'idée d'une épopée bur-

[40] « E ti voglio riferire a questo proposito ciò che narrò mio padre, ch'era una gran pezza d'asino, ed era stato per il mondo prima che fosse condotto qua per fare bella generazione. Diceva egli come capitò una volta con un certo patrone che gli dava da mangiar dell'orzo, per farli buon fianco e molta forza nel portar la somma. E perché questo cibo è freddo assai gli generava gran vento, in modo tale che gli bisognava sovente sborar coreggie più grosse del capo. Del che si rallegrava esso patrone, e una volta, sentendolo ragionare con un suo amico, intese come gli disse che non avea mai posseduto il miglior asino di lui, e ne dava la ragione dicendo che petteggiava da asino, il che è un ottimo segno di bontà asinesca ; stando che il petteggiare è una sua proprietà naturale, e quelle bestie che procedono secondo la natura loro sono perfette. Però non dubitare che altri ti riprenda, quando farai cosa conforme alla natura tua ». *Ibidem*, pp. 32-33.

[41] Carlo de' Dottori, *L'Asino*, a cura di Antonio Daniele, Bari, Laterza, 1987, 516 p.

lesque autour de ce fait anecdotique : l'enseigne « vicentina » – un âne – perdue au cours d'une bataille contre les Padouans, fut par dérision pendue à une potence ; une fois la paix conclue, l'âne fut décroché et rendu à Vicence contre des saucisses à distribuer à la population. Cette histoire burlesque, exemple unique au sein de la production poétique "élevée" de l'auteur, appelle à l'esprit *La secchia rapita* d'Alessandro Tassoni dont Carlo de' Dottori fut vite rapproché. Le poème commence avec la perte de l'âne dans la bataille (chant 1) et s'achève avec la restitution de l'enseigne à ses propriétaires (chant 10)[42].

L'âne est le moteur de l'intrigue et le cadre du texte, mais il se limite à une fonction de pomme de discorde. Le souvenir d'Apulée et d'ânes plus récents perce, sous forme de clins d'œil, au sein d'une loufoque description de la glorieuse enseigne[43]. Mais cet âne est surtout, dans ce même chant d'ouverture, l'occasion de railler la sottise de ceux qui lancent les armées dans de sanglantes batailles pour des motifs puérils :

> O per un asinel compagni estinti,
> ancorché troppo questa insegna coste,
> a voi la gloria de' nemici vinti
> si deve, a voi che tanti Orazii foste.
> Farò che nel sepolcro sien dipinti
> i casi illustri, e sopra vi sien poste
> due grandi orecchie d'asino in memoria
> di sì grand'opra a vostra eterna gloria.[44]

Plus loufoque encore est le finale, où est messager de paix un grand âne volant, « di statura elefantina » (« Volan gli asini adun-

[42] À quand remonte cette légende "asinina" ? Dottori s'amuse à l'insérer dans le cadre d'une guerre réelle combattue en 1198.

[43] D'« asinello », il devient « asino gigante », debout, prêt à chanter et à danser : « Non so se Arcadia o l'isola Asinaria / nutrisse mai di simili somari, / né credo ch'Apuleo fosse sì vago / quando l'inasinì quel licor vago. » *Ibidem*, I, 66 (p. 27).

[44] *Ibidem*, I, 87 (p. 33).

que »), chevauché par Pietro l'enchanteur, un âne qui sonne la fin des combats en brayant et en pétaradant :

> Fra l'una e l'altra gente ei si sospese,
> e mandò un ragghio altissimo e sonoro.
> Il culo un suon per dieci trombe rese, [...]
>
> – Pace grida la gente, e 'l monte e 'l piano
> replica : – Pace ! – – Ecco finiti i mali,
> pace ! – replica Pietro, e ne fa festa.
> Suonano il cul dell'ASINO e la testa.[45]

Comme le firent avant lui Pino et Latrobio, Dottori saisit des occasions de railler ses contemporains. D'où un succès immédiat auprès des lecteurs, mais aussi un échange de sonnets satiriques entre l'auteur et ses détracteurs, sonnets tout imprégnés de « loffe » nauséabondes[46].

Avec Carlo de' Dottori, nous nous sommes écartée de notre fil conducteur, la métamorphose, réelle ou métaphorique, du personnage principal. Cet écart a néanmoins permis de souligner une direction déjà bien amorcée par le texte de Latrobio.

Les deux ânes de Dario Fo

Avec Dario Fo nous effectuons un saut de plus de trois siècles. Non pas que la littérature n'ait plus joué avec les ânes, mais d'une part nous ne saurions prétendre à l'exhaustivité, d'autre part notre propos se limite au thème que nous nous sommes fixé[47]. Nous avons

[45] *Ibidem*, 10, 72-73 (p. 253).

[46] Cf. dans la *Nota critico-filologica* d'Antonio Daniele, les pp. 408-412.

[47] Parmi d'autres occurrences intermédiaires : Giovanni Battista Casti est l'auteur d'un *Asino* (fin XVIIIe), de même que Domenico Guerrazzi (*L'asino : sogno*, 1858). « L'asino » est le titre d'un journal satirique de gauche, qui parut entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe, titre déri-

vu se préciser au cours des siècles le motif peu délicat de la « scorreggia ». S'est précisé aussi, dans la ligne amorcée par Lucien et Apulée, celui du travail pénible, cantonnant l'âne à la fonction de bête de somme vouée à tirer la charrette, à porter de lourds fardeauxs et à recevoir des coups. Les ânes des nouvelles de Verga sont des créatures de peine, tel « l'asino di San Giuseppe » des *Novelle rusticane*[48]. Et les petits ânes que deviennent Pinocchio et son ami Lucignolo l'apprennent à leurs dépens.

C'est sous ces tristes auspices que surgit le premier âne du répertoire de Dario Fo. Il intervient dans l'un des nombreux épisodes du plus célèbre de ses spectacles, *Mistero buffo* (1969), où l'auteur-interprète devient pour la première fois jongleur du Moyen Âge[49]. Il interviendra à nouveau, paré de connotations dérivées de Lucien, dans *Fabulazzo osceno* (1982), un spectacle de la même veine, placé sous le sceau de la culture populaire médiévale.

Mistero buffo offre une série de récits empruntés à la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, textes de jongleurs souvent fort satiriques et textes de la Passion tirés de *Sacre rappresentazioni*. Un spectacle qui est l'aboutissement de recherches en bibliothèque, fondé sur du matériel authentique revisité et adapté par

vé d'une poésie de Carducci où le poète s'insurge contre « la matta popolazione di asini / divisa in due categorie : / Gli asini da soma e gli asini d'oro […] I primi portano la farina ; i secondi… la mangiano ! ». Depuis, la politique italienne a eu l'occasion de réutiliser la figure de l'âne…
Un journal anarchiste, créé en 1893 par des immigrés au Brésil, portait pour titre « L'Asino umano » (et comme mot d'ordre : « Lavorare per vivere e non vivere per lavorare ») : un journal à « ragliata settimanale » dont le dessin illustratif représentait un ouvrier à tête d'âne tenant un gourdin dans la main droite, brandissant de la gauche un flambeau allumé, et mettant en déroute bourgeois, clergé, monarque, militaires… (Isabelle Felici, *Les Italiens dans le mouvement anarchiste au Brésil (1890-1920)*, thèse de doctorat, Université Paris 3, 1994).

[48] Cf. également l'âne de la nouvelle *Rosso Malpelo* (*Vita dei campi*).

[49] Mistero = mystère, représentation sacrée donnée au Moyen Âge sur le parvis des églises et sur les places publiques.

l'auteur. Par ces textes initialement adressés au peuple, Dario Fo à son tour raconte pour le peuple, remontant aux Évangiles et aux légendes de la mythologie chrétienne comme pouvait se les représenter le peuple : avec comme héros le Christ du côté des pauvres et des exploités, contre le bloc des riches et de l'Église de Rome. D'où des monologues très satiriques, destinés à être entendus avec, présente à l'esprit, la situation économique et sociale d'aujourd'hui.

Le texte faisant intervenir l'âne s'intitule *La nascita del villano*[50]. Il raconte que l'homme, las de travailler dur pour gagner son pain à la sueur de son front depuis le funeste jour où il fut chassé du Paradis terrestre, alla trouver Dieu et se plaignit de sa triste condition. Dieu en fut ému et, cherchant à soulager l'humanité, voulut d'abord fabriquer un autre type d'homme à partir d'une côte d'Adam. Ce dernier ayant protesté, le hasard fit germer une idée de génie dans l'esprit du Créateur :

> In quel mentre passava di lì un asino e al Signore gli è fulminata un'idea : che, per quello, lui è un vulcano ! Ha fatto un segno verso l'asino e quello di colpo si è gonfiato. Passati i nove mesi, la pancia della bestia era ingossata da scoppiare... si sente un gran fracasso, l'asino tira una scoreggia tremenda e con quella, salta fuori il villano puzzolente.[51]

Le vilain nouveau-né est d'abord abondamment lavé – une pluie torrentielle ponctuée de coups de tonnerre se déverse sur lui – puis contraint d'entendre un long décalogue à travers lequel l'ange du Seigneur édicte les multiples tâches qu'il devra accomplir et précise le mode de vie qu'il lui faudra accepter. Les frustrations et les de-

[50] Dario Fo, *La nascita del villano*, in *Mistero buffo*, in *Le commedie di Dario Fo*, a cura di Franca Rame, vol. V, Torino, Einaudi, 1977, pp. 82-96. Il s'agit, comme souvent chez Dario Fo, d'une édition bilingue : le texte original, en "padano" (idiome mêlé de différents dialectes de la plaine du Pô), est accompagné de la traduction italienne. Nous citerons toujours le texte dans sa traduction italienne.

[51] *Ibidem*, pp. 84-86.

voirs, présentés comme voulus par l'Éternel, énoncés de façon solennelle dans un vocabulaire pittoresquement contrasté, soulignent férocement l'inéluctabilité de cette répartition des tâches.

Ce texte satirique est clairement présenté par l'auteur comme une réécriture (et un montage) de textes de jongleurs médiévaux[52], par lesquels les bateleurs fustigeaient un pouvoir présenté comme une collusion des riches et de l'Église contre un peuple de « poveri cristi ». Le Christ est impuissant face au pouvoir des riches, il ne peut donner au pauvre que l'arme de la parole, une langue acérée par laquelle il pourra dénoncer (en se faisant jongleur). Telle est la teneur d'un autre texte magistral de *Mistero buffo*, *La nascita del giullare*, qui précède immédiatement le nôtre. Dans *La nascita del villano*, le *giullare* récitant adopte ironiquement le point de vue du riche propriétaire pour qui vient d'être créée cette bête de somme qu'est le vilain, créature dépourvue d'âme en tant que « fils de l'âne », mais à qui l'on fait croire qu'il en a une, afin de mieux l'exploiter. Il peut bien prier pour passer le temps :

> ché tanto non gli viene niente,
> ché tanto non ne avrà salvamento,
> ché l'anima non ce l'ha
> e Dio non lo può ascoltare.
> E come potrebbe avere l'anima questo villano becco
> se è venuto fuori da un asino con una scoreggia ?[53]

Chez Lucien et Apulée, puis avec les adaptations de Boiardo et de Firenzuola, s'opérait la métamorphose de l'homme à l'âne ; avec Dario Fo s'opère la transmutation inverse, de l'âne à l'homme, tandis qu'entre ces deux extrêmes s'est développée toute une littérature allusive à la mince frontière existant entre les deux natures. Si la min-

[52] « È Matazone da Caligano che parla. Esiste un testo stampato in una forma un po' diversa da questa, che è stata ricostituita mettendo insieme vari frammenti, per dare maggiore continuità e logica al testo. » (*Ibidem*, p. 83).

[53] *Ibidem*, p. 94.

ceur de cette frontière jusque là visait à souligner les défauts des humains, et donc la nature "asinienne" de bien de nos congénères (Machiavel, Pino), la métamorphose racontée par Dario Fo, loin de donner les leçons d'humilité de Latrobio, de railler la sottise humaine comme le faisait Carlo de' Dottori ou encore d'exprimer une vengeance personnelle en "asinifiant" un ingrat (Pontano), désigne toute une partie de la société comme coupable d'avoir inventé une situation où les uns tiennent le bâton tandis que d'autres sont contraints d'avancer sous les coups, et de la perpétuer. L'"asinification" du paysan – plus généralement, de l'ouvrier, car l'auteur, à l'occasion, effectue quelques digressions en relation avec notre époque – loin d'avoir pour effet de railler le vilain, dénonce en fait l'abrutissement ("l'imbestialimento") opéré sur de larges couches de la société par une minorité de nantis, dans la ligne du fort engagement politique qui caractérise toute la carrière de l'auteur.

Il fabulazzo osceno, par lequel Dario Fo revient, treize ans après la création de *Mistero buffo*, sur le genre médiéval populaire, se compose de trois textes où « per osceno l'autore monologante intende tutta l'area dell'interdetto, del barrato, del censurato dalla classe dominante : il sesso, i genitali, gli escrementi e le altre componenti di un repertorio scatologico che è sempre stato, per la repressa inventiva popolare, il patrimonio della fantasia e della libertà trasgressiva »[54]. « Il "fabulazzo osceno" », précise le prologue, « è un genere di rappresentazione che ha origine dai *fabliaux* della Francia settentrionale del decimo e dell'undicesimo secolo »[55]. En réalité deux textes sur trois, le premier et le dernier, sont dérivés de fabliaux ; le deuxième, est une réécriture "giullaresca" du *Lucius* de Lucien. *La parpàjola tòpola* place au centre de l'histoire le sexe féminin (la *tòpola* de la jeune mariée) ; au centre de *Lucio e l'asino* se dresse le sexe masculin ; dans *Il tumulto di Bologna* c'est en bom-

[54] Roberto Nepoti, Marina Cappa, *Dario Fo*, Roma, Gremese editore, 1997 (nuova ed.), p. 136.
[55] Dario Fo e Franca Rame, *Fabulazzo osceno*, Milano, Fabbri, 2006, p. 8.

bardant d'excréments le légat pontifical que les habitants de Bologne délogent l'indésirable personnage de la citadelle où il s'est installé.

Dans le prologue à *Lucio*, Fo évoque la veine satirique de Lucien de Samosate, qui sait « sfottere i miti ». Le mythe que lui-même va tourner en dérision – il ne le déclare pas d'emblée mais la réécriture est éclairante – est celui du culte rendu par le mâle à ce que le Lucius d'Apulée considère, épouvanté à l'idée d'être bientôt châtré, comme la partie la plus profonde de lui-même[56]. Le récit s'ouvre sur un rappel enjoué des « frottole » racontées par les poètes, ces êtres « golosi di curiosità », ces « fanfaroni » – « frottole » qui toutes traitent des métamorphoses par lesquelles Jupiter en personne vécut des amours merveilleuses, prenant l'aspect d'un aigle, d'une pluie d'or, d'un taureau, d'un cygne… À tel point que le narrateur protagoniste finit par s'interroger : « 'sto Giove non ha mai provato a far l'amore in modo normale ? » Le dénouement de l'histoire donnera une réponse.

Le texte de Fo suit le fil conducteur des aventures narrées par Lucien et Apulée, mais resserre fortement le parcours aventureux du protagoniste en le limitant aux moments essentiels de l'épopée[57] : d'abord la métamorphose imprévue du narrateur, immédiatement suivie de l'arrivée des voleurs, du passage par une autre maison à dévaliser, de l'enlèvement de la jeune fille, puis de la fuite de la prisonnière et de l'âne. Dans l'étable des parents, tout près de la cuisine, l'âne, qui n'aime pas le foin, dérobe un plat de poisson et un panier

[56] « […] j'étais fort malheureux d'être réservé au dernier supplice et je pleurais de devoir périr entièrement au plus profond de moi-même. Si bien que je songeais à me détruire, soit en m'abstenant de nourriture, soit en me précipitant dans le vide : sans doute mourrais-je, de toute façon, mais je mourrais entier. » (Apulée, *op. cit.*, p. 173 [VII, 24]).

[57] L'époque est précisée de manière sympathique, selon un langage d'ancien combattant qui peut s'adapter à n'importe quel siècle, et donc au nôtre : le narrateur se rend en Thessalie où il profite de l'hospitalité d'un ami de son père qui « aveva fatto la guerra con lui nell'Ellesponto » (p. 41). De même à la fin, il est sauvé car le consul le reconnaît comme fils de « Levio di Zante » : « Abbiamo fatto insieme la guerra dell'Ellesponto ! » (p. 59).

de cerises, menus larcins auxquels s'ajoute l'emprunt d'un livre, qu'il entreprend de lire tout en mangeant et en prenant quelques notes (griffonnées au charbon de bois sur le mur de l'écurie). La découverte par la famille de l'incroyable scène est suivie de la vente immédiate (oh ingratitude !) de l'âne savant au patron d'un cirque, lequel l'entraîne pour un spectacle dont l'évocation est toute pénétrée du souvenir intertextuel du chapitre XXIII de *Pinocchio* (âne honteux car frisotté, pomponné, contraint de danser, belle dame attentive assise sur les gradins…). Suit l'épisode de la location de l'âne par la dame (une aristocrate richement parée, accompagnée de serviteurs !), immédiatement accompagné (chez Dario Fo, quand il y a de l'argent à gagner, le propriétaire ne perd pas de temps) de l'organisation d'un spectacle lubrique dans une grande arène, non point avec une femme condamnée à mort comme chez les deux auteurs antiques, mais avec une jolie esclave. La suite est proche de celle de Lucien, en raccourci : l'âne dévore les roses qui ornent la conque nuptiale, retrouve sa forme humaine, plaide son innocence, et veut rendre une dernière visite à la noble dame qui l'a apprécié quand il était âne. Mais il est éconduit.

À la lumière des précédentes histoires d'ânes, signalons d'abord que la métamorphose inattendue[58] a été préparée par un détail précis inséré par Fo : le narrateur est étonné de constater que dans la recette qu'il est en train de suivre (il la prépare lui-même à partir du grimoire de la magicienne) on lui demande de mêler à la mixture « due scoregge » (« Ma non l'ha fatto lei ! Si vede che l'ha fatto prima che noialtri si arrivasse. Dunque: TUM ! TUM ! PRUM ! A posto. »). Au centre du résultat, un autre détail, souligné fortement par l'auteur et qu'Apulée avait mentionné de manière précise mais seulement accessoire : la grosseur de l'appareil génital. C'est là une donnée qui scande tout le parcours du protagoniste. Dès le bain avec la petite servante, son anatomie a fortement réagi (« Tutta la notte fermo, sono restato bloccato come il tronco di un albero, dritto ! E adesso

[58] Ici, le protagoniste pensait devenir non pas hibou, comme chez Lucien, mais aigle.

dove lo pianto questo chiodo ? ! »). L'unique constatation satisfaite du Lucius d'Apulée se mêle ici de stupéfaction (« E poi, tra le gambe dietro, due coglioni mai visti ! Un pisellone che arriva fino a terra ! »). À partir de là, ce volumineux appareil va lui causer plus d'embarras que de plaisir. Car d'abord il le gêne pour marcher (« Andavo giù, coi coglioni che sbattevano ovunque : TON TON TOROTON TOROTON… » [...] E a ogni passo che facevo, mi davo delle gran ginocchiate ai coglioni : un male tremendo ! E mi davano bastonate, e mi davano calci. Indovina dove ?... Sui coglioni ! »), car à chaque fois qu'on veut le faire aller plus vite, c'est en cet endroit qu'on le moleste ; même chose quand la compagnie d'une belle fermière ou même d'une jument lui fait « rizzare il pisello », suscitant la réprobation (des humains) ou la jalousie (des étalons) : d'où le refrain amorcé chaque fois d'une tape douloureuse lui est assenée : « TOCH ! calci ! Indovina dove ? […] PEM ! Un calcio ! Indovina dove ? [...] TUM ! Un calcio ! Indovina dove ? Che a momenti me li stacca ! » etc.

Or c'est précisément en cette monstrueuse virilité, que les hommes, vaniteux, refusent de croire supérieure à la leur (au cirque, les spectateurs des gradins lui crient : « Fatti onore ! Anche da asino sei sempre un maschio, non dimenticarlo ! ») que consiste le charme de l'animal, un charme digne des dieux (d'où l'évocation initiale des métamorphoses de Zeus). Le narrateur, au début du récit, se moquait des fanfaronnades des poètes ; à la fin, l'expérience lui apprend que les hommes ne sont pas les rois du sexe. Alors que ni Lucien ni Apulée ne le mentionnent, Fo lui fait préciser, en miroir avec sa première transformation, que « i coglioni » « si sciolgono » et « ritornano normali » et que « il pisello » « scompare ». D'ailleurs, dans la rédaction la plus récente du texte, celle publiée en 2006, Dario Fo, qui dans l'édition de 1982 signalait un déshabillage du protagoniste suivi du coup d'œil déçu de la dame, élimine cette séance mortifiante. La dame, compréhensive, demeure câline et congédie avec tendresse, et même de façon maternelle, le pauvre homme si prosaïquement « normal » :

> Quando ti abbracciavo e tu mi prendevi tutta, corpo e anima, mi sembrava che tu fossi un dio... Apollo o Giove trasformato... era un amore impossibile... una follia fantastica... Adesso sarebbe solamente un amore normale, come tanti. Certamente appassionato... ma non mi sconvolgerebbe lo spirito come se fossi nell'Olimpo, trasformata io stessa... in una ninfa divina ! Non ti voglio mortificare... ma preferisco ricordarmi di te come animale impossibile, piuttosto che come uomo normale. Da normale, non mi interessi. Vai pure !

Une bonne mortification, quand même, pour les prétendus séducteurs et astres de la virilité que sont bien des hommes. Leur bijou de famille n'est qu'un maigre avorton comparé au glorieux appareil qu'arborent les animaux. Voilà pourquoi les dieux de l'Olympe se sont infiltrés dans l'arche de Noé pour séduire les belles mortelles.

L'édition Fabbri de 2006 mentionne comme auteurs de ce texte à la fois Dario Fo et Franca Rame. À travers la déconvenue finale du machiste, présenté comme sexuellement bien inférieur à l'âne, transparaît d'une part un clin d'œil féministe et d'autre part – élément nécessaire et obligé de tout texte de Fo – une allusion/raillerie directe à l'endroit du machisme institutionnel élevé à un niveau politico-socio-économique tel qu'il donna naissance à ce que d'aucuns (d'aucunes) appelèrent (appellent) le « celodurismo ». S'il ne s'agit pas ici (seulement) de fermeté/autorité, du moins s'agit-il de taille, une taille, qui, "asinesca", a pu être encombrante mais qui, réduite à échelle humaine, est ridiculisée. Le précédent fabliau s'achevait sur l'attendrissement émerveillé du jeune marié simplet devant le retour de la tant désirée « parpàjola tòpola » de son épouse ; *Lucio e l'asino* s'achève sur une pensée compatissante envers le blason trop "normal" du jeune coq déconfit. Indéniablement, ici et dès les premières écritures de « l'Âne d'or », c'est la femme qui est victorieuse : une victoire dont il n'y avait pas lieu de tirer gloire chez Lucien, car la mésaventure finale du protagoniste n'allait pas à gloire de la gent féminine, alors que chez Dario Fo c'est la figure masculine et elle seule qui ressort flouée et humiliée.

De la satire lucianesque et apuléienne des mythes à la satire politico-sociale mise en scène par Dario Fo, nous avons assisté à une belle parabole sur la courbe de laquelle les ânes ont glissé, volé, caracolé, tout en brayant, ruant et pétaradant. Quel autre animal peut se targuer d'être aussi pittoresque, aussi diversement connoté, et, au final, aussi proche de l'homme à la fois par sa résistance et son humilité, ses défauts et ses qualités ? Entre l'humble bourricot et le noble cheval il y a le mulet, plus digne que le premier, plus solide que le second, mais privé de ce qui fait le piment de la vie. La mule du Pape est devenue proverbiale pour la vengeance qu'elle nourrit pendant sept ans, l'âne de Buridan pour être mort sans avoir su choisir. Ces images d'Épinal nous renvoient à un monde révolu, celui des contes et des fables, un monde appartenant désormais à une autre civilisation que la nôtre. C'est ce passé fabuleux que fait revivre Dario Fo, infatigable inventeur-découvreur d'histoires, un passé qui nous parle de notre monde moderne, de même que parlaient de leur monde ses prédécesseurs en matière « asinesca ». Mais jusqu'à quand les ânes nous parleront-ils ? Survivront-ils autrement que dans l'imaginaire ? Faudra-t-il un jour attendre d'aller au Paradis pour les rencontrer ?