

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

ED 122 Europe latine - Amérique latine
Dip. Studi Europei Americani e Interculturali
Dottorato di ricerca in Scienze del Testo

Thèse de doctorat en Études Italiennes et Paléographie

Sara CATALANO

LA COMEDIA DELLE NINFE FIORENTINE
REVISIONE DELL'EDIZIONE E COMMENTO

Résumé substantiel

Thèse dirigée par
M. le Professeur Ph. Guérin
M. le Professeur M. Cursi

Soutenue le 8 janvier 2019

Jury:

M. Ph. Guérin, Professeur des Universités Sorbonne Nouvelle Paris 3
M. M. Cursi, Professeur "Ordinario" Univ. Napoli Federico II
M. M. Residori, Professeur des Universités Sorbonne Nouvelle Paris 3
M. C. Pulsoni, Professeur "Ordinario" Univ. di Perugia
Mme A. Robin, Maître de Conférences Univ. Lille
Mme M. Signorini, Professeur "Associato" Univ. Roma Tor Vergata

Résumé:

La *Comedia delle Ninfe Fiorentine*. Révision de l'édition et commentaire.

La thèse se propose, dans une première partie, d'analyser et d'actualiser la tradition manuscrite de la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, œuvre de jeunesse de Giovanni Boccaccio, composée immédiatement après le retour à Florence de la cour angevine de Naples.

L'édition actuelle de *Comedia delle Ninfe*, est due à Antonio Enzo Quaglio et remonte à 1963. Elle fournit, comme il était d'usage à l'époque, une description brève et peu précise des témoins interrogés. Dans cette thèse les manuscrits seront donc classés selon un critère socioculturel (copie *a prezzo* et copie *per passione*) et datés au quart de siècle. Quand cela est possible, un profil biographique des copistes est fourni. Le travail est complété par les fiches de chacun des témoins individuels acceptés dans le *corpus*.

La deuxième partie de la thèse est un travail de commentaire d'histoire littéraire divisé par thèmes. La composition de la *Comedia delle Ninfe* est liée à l'expérience biographique de son auteur et au développement de son expérience littéraire.

L'histoire du dédicataire de l'œuvre, Niccolò di Bartolo del Buono, nous permet de fournir des repères chronologiques pour chacune des deux rédactions de la *Comedia*.

La proposition de mettre en relation *Caccia di Diana*, *Comedia* et *Amorosa Visione* nous donne l'occasion de comparer trois œuvres de Boccaccio, en considérant l'utilisation du "capitolo ternario" comme premier dénominateur commun.

Le chapitre sur le *prosimètre* donne un aperçu des sources possibles auxquelles Boccaccio peut, ou ne peut pas, faire référence pour cette forme particulière (prose et vers).

Enfin, l'analyse de la production bucolique de Boccaccio et de son évolution amène à considérer le *Comedia* comme une première œuvre de ce genre avec l'utilisation du vernaculaire.

Mots clés: Boccaccio, *Prosimetrum*, Ameto, Codicologie, Tradition Manuscrite.

Abstract:

La *Comedia delle Ninfe Fiorentine*. Revisione dell'edizione e commento.

La tesi si propone, nella prima parte, di analizzare, aggiornandola, la tradizione manoscritta della *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, opera della giovinezza di Giovanni Boccaccio, composta subito dopo il ritorno del Certaldese a Firenze dalla corte angioina di Napoli.

L'edizione esistente della *Comedia delle Ninfe*, datata 1963 per la cura di Antonio Enzo Quaglio, fornisce, come d'uso all'epoca, una descrizione sommaria e poco accurata dei testimoni censiti. Si classificano quindi i manoscritti secondo un criterio socioculturale (copia *a prezzo* e copia *per passione*), datando i codici al quarto di secolo. Si fornisce, ove possibile, un profilo biografico dei copisti. Il lavoro è completato dalle schede di rilevamento dei singoli testimoni accolti nel corpus, redatte secondo un criterio stabilito a priori.

La seconda parte della tesi è un lavoro di commento letterario suddiviso per tematiche. La composizione della *Comedia delle Ninfe* viene messa in relazione con l'esperienza biografica del suo autore e con il dipanarsi della sua esperienza letteraria.

La vicenda del dedicatario dell'opera, Niccolò di Bartolo del Buono, permette di collocare con riferimenti cronologici l'identificazione delle due redazioni della *Comedia*.

Occasione di confrontare tre opere del Boccaccio è la proposta di mettere in relazione *Caccia di Diana*, *Comedia* e *Amorosa Visione* considerando come primo denominatore comune l'utilizzo del capitolo ternario.

Il capitolo sul prosimetro fornisce una rassegna sulle possibili fonti alle quali Boccaccio può, o non può, aver fatto riferimento nella composizione dell'opera con questa particolare forma.

Infine l'analisi della produzione bucolica del Boccaccio, e della sua evoluzione, propone di considerare la *Comedia* come un'opera prima in questo genere per l'utilizzo del volgare.

Parole chiave: Boccaccio, *Prosimetrum*, Ameto, Codicologia, Tradizione manoscritta.

Abstract:

La Comedia delle Ninfe Fiorentine. Edition's revision and commentary.

The aim of this thesis is to analyze and updating the manuscript tradition of the *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, written by a young Giovanni Boccaccio in Florence, as he came back there from Naples. The current edition by Antonio Enzo Quaglio (1963) only provides, as was customary at the time, a brief and inaccurate description of the witnesses surveyed. For that reason, in this work manuscripts have been dated and divided into a pre- and post-1400 copies. Where possible, a biographical profile of the copyists have been included. Moreover, each copy has its own detection form.

The second part of the thesis consists of a historic-literary commentary: the *Comedia delle Ninfe* is has been interpreted on the basis of the biography of the author and of his literary production. The two draftings of the *Comedia* have been also dated according to the biography of Niccolò di Bartolo del Buono, to whom this opera was dedicated. Besides, the *Comedia* has been compared to the *Caccia di Diana* and the *Amorosa Visione*, on the basis of the use of the capitolo ternario. A chapter on the *prosimetrum* provides some hypotheses on the literary sources Boccaccio may have, or may not, referred to. At last, by analysing the bucolic literary works by Boccaccio, the *Comedia* can be considered the first example in this genre, regarding the use of the vernacular.

Keywords: Boccaccio, *Prosimetrum*, Ameto, Codicology, Manuscript tradition

PRÉMISSSE

C'è un problema critico, che è un problema di fondo nella filologia di oggi. Il problema del rapporto fra il testo e il prodotto grafico che di questo è testimone [...] c'è un tipo di metodica che è sostanzialmente nuovo rispetto all'approccio, che ai testi dei prodotti dei prodotti grafici sino a qualche tempo fa poteva farsi [...] sono problemi apparentemente tecnici, ma che affondano nella realtà dei singoli prodotti e nell'ambiente che li ha fatti, che li ha ricevuti, che li ha rivolti a funzioni diverse; un modo per rispondere a delle domande, domande di fondo che io uso sempre presentando, che sono la domanda del come, la domanda sulle tecniche che vengono adoperate per produrre questi prodotti grafici; e attraverso lo spirito delle tecniche, e qui la specificità del determinato momento, rispondere alle domande del chi ha fatto un certo tipo di cose, certi libri, certi prodotti, per chi essi sono stati fatti e perché [...] una domanda del come quel testo si è costruito poiché è assai difficile poi distinguere quello che è grafico da quello che è testuale; insieme han camminato, insieme colui che tracciava parole pensava alle parole e ai segni.

Quelqu'un plus savant que moi a déjà fait recours à cette citation comme *incipit*. En 2007, le Prof. Marco Corsi ouvrait son livre sur le *Decameron* avec les mots qu'Armando Petrucci prononça le 20 mars 1978 à l'occasion de la présentation de la revue *Scrittura e Civiltà* et de l'édition du chef d'oeuvre de Giovanni Boccaccio édité par Aldo Rossi.

Dans la période comprise entre cette communication et la publication de l'oeuvre de Corsi, le parcours espéré par Petrucci eut l'occasion de poursuivre et de proposer de nouvelles méthodes de travail qui lient étroitement le texte au objet-livre, en joignant ainsi deux disciplines complémentaires entre elles.

Au moment où je vous écris ces quelques pages, c'est-à-dire, d'une manière plus générale, à cette hauteur chronologique, «Il traguardo è stato [...] raggiunto: la consapevolezza che ogni libro manoscritto sia un testimone unico e insostituibile, in grado di consegnare informazioni preziose, in primo luogo sulle valutazioni che la società del tempo riservava ad una determinata opera letteraria, e, secondariamente, sulla collocazione sociale, la condizione economica, la preparazione culturale dei copisti e, in qualche misura, dei lettori che si interessarono a quell'opera, è ormai profondamente radicata.»¹

¹ *Ibidem*, p.9.

Travaux de cette nature ont été préparés, jusqu'à maintenant, pour les principaux ouvrages du Moyen-Âge vernaculaire, avec toutes les précautions nécessaires, au fur et à mesure, à une amplitude excessive de la tradition, voire en présence d'un autographe. Les soi-disant "oeuvres mineures" des mêmes auteurs ont été destinataires d'études "mineures", dans le sens où le travail n'a pas été unitaire, monographique. Les éditions critiques existantes présentent les témoins recensés et utilisés mais, très souvent, elles remontent à une période où la recherche philologique était séparée de la paléographie dans la manière où Armando Petrucci l'a définie, entendue uniquement comme histoire de l'écriture et considérée par les philologues comme discipline subsidiaire. Par contre, les codex ont été étudiés comme objets faisant partie d'autres contextes non liés à la tradition d'une oeuvre individuelle mais, par exemple, à leur production, à la matérialité, à l'identité du copiste etc etc. Est ainsi née l'idée d'une "revue" de l'édition della *Comedia delle Ninfe Fiorentine*. Ayant déjà effectué un travail similaire pour mon mémoire de master², un travail capable de conjuguer recherche philologique et paléographique mais limité seulement à deux témoins, nous proposons cette fois, dans le cadre de cette thèse doctorale, l'étude d'une tradition plus ample, quoique non extrêmement large, qui permette de placer la circulation du texte dans un contexte social et culturel et non uniquement littéraire.

Critères de sélection du corpus:

Déjà en 1958 dans son capitale "Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio"³ Vittore Branca recensait vingt huit témoins de la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*. Dans son édition critique de 1963, en partant du travail cité, Antonio E. Quaglio recueillie ces vingt huit témoins manuscrits et huit gravure (anciennes et modernes), et les placent à la base de son travail d'édition.

Ci-dessous la liste des témoins de l'éditions du Quaglio avec les cotes de l'époque (1963)⁴:

1. Berlino Deutsche Staatsbibliothek HAMILTON 92 (B)
2. Cambridge Mass. Harvard University Library TYPH 158 (Cm)

² S. CATALANO, *Jean de Meun traduttore di Vegezio. Il codice vaticano Reg. Lat. 1628*. Thèse discutée à l'Università degli Studi di Roma La Sapienza, aa 2011-2012, sous la direction de la Prof. Arianna Punzi, et la co-direction du Dott. Marco Cursi.

³ V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1958

⁴ G. BOCCACCIO, *Comedia Ninfe Fiorentine / Ameto* éd. critique sous la direction de A. E. Quaglio, Firenze, Sansoni, 1963.

3. Fermo Biblioteca del Seminario Arcivescovile, SS (Fe)
4. Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana, PLUTEO 41.35 (L)
5. Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana, PLUTEO 41.36 (L1)
6. Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana, PLUTEO 90.sup.101 (L2)
7. Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana, PLUTEO 90.sup.102 (L3)
8. Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana, ASHBURNHAM 1346 (L4)
9. Firenze Biblioteca Marucelliana, C.154 (FM)
10. Firenze BNC, II II 15 (già Magl.6.19 e Strozzi 376) (F)
11. Firenze BNC, II II 17 (già Magl.6.84 e Gadd. 525 e 1561) (F1)
12. Firenze BNC, MAGLIAB.6.103 (F2)
13. Firenze BNC, PALATINO 361 (F3)
14. Firenze BNC, PALATINO 362 (F4)
15. Firenze Biblioteca Riccardiana, 1051 (FR)
16. Firenze Biblioteca Riccardiana, 1071 (FR1)
17. Firenze Biblioteca Riccardiana, 2223 (FR2)
18. Ginevra (Cologny) Biblioteca Bodmeriana, SS (già Phillipps 16260) (Gi)
19. Londra British Museum, ADD 10298 (Lo)
20. Londra British Museum, ADD 10299 (Lo1)
21. Modena Biblioteca Estense, α.K.6.26 (E)
22. Montpellier Bibliothèq̃ue de la Ville, fondo ALFIERI fasc.9 n°13 (framm) (Mp)
23. Parigi BNF, ITALIEN 1106 (P)
24. Parma Biblioteca Palatina, DE ROSSI 2805 (Pm)
25. Città del Vaticano BAV, VAT.LAT. 4815 (VI)
26. Città del Vaticano BAV, VAT.LAT. 5206 (VI1)
27. Verona Biblioteca Civica, 195 (Ve)
28. Wellesley Plimpton Collection of Wellesley College, 752 (We)

1. 1478 Ed in 4° per i tipi di J. Schurener
2. 1479 Ed in 4° Treviso per Maestro Michele Manzolo
3. 1503 Ed. in 2° Venezia per Giorgio de Rusconi Milanese
4. CL 1520 Il Claricio. Ed. in 4°
5. G 1521 Giuntina Ed in 8°
6. SANS 1545 a cura di Sansovino Ed. in 4°
7. M 1834 Firenze Ed. in 4° dichiarata emendata sui manoscritti
8. BR 1940 Laterza

Quelques années plus tard, en 1992, Quaglio rajoute au groupe des témoins de l'Ameto le codex King's 322 de la British Library⁵. Avant lui, à nouveau, Vittore Branca avait ajouté à la liste déjà dressée, trois ultérieurs codex: Brescia, Bibliothèque Queriniana C VI 23 (sec. XV);

⁵ A. E. QUAGLIO, *Una sconosciuta testimonianza a penna di un'inedita tradizione extravagante della "Comedia delle Ninfe Fiorentine" (Londra British Library, cod. King's 322)* in "Filologia e critica" 17 1992, pp. 120-123.

Padova, collection privée(già Phillips 7011); Siena, Bibliothèque Communale I VII 13 (1478)⁶.

Les données ainsi recueillies ont été mises à jour et le *corpus* se présente ainsi:⁷:

1. Berlino Deutsche Staatsbibliothek Hamilton 92
2. Brescia Biblioteca Queriniana C VI 23
3. Cologne Biblioteca Fondazione Bodmer cod. 39
4. Fermo Biblioteca del Seminario Arcivescovile senza segnatura
5. Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana Pluteo 41.35
6. Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana Pluteo 41.36
7. Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana Pluteo 90 sup 101
8. Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana Pluteo 90 sup 102
9. Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana Ashburham 1346
10. Firenze Biblioteca Marucelliana C CLIV
11. Firenze BNC II II 15
12. Firenze BNC II II 17
13. Firenze BNC Magliabechiano VI 103
14. Firenze BNC Palatino 361
15. Firenze BNC Palatino 362
16. Firenze Biblioteca Riccardiana 1051
17. Firenze Biblioteca Riccardiana 1071
18. Firenze Biblioteca Riccardiana 2223
19. London British Library Additional 10298
20. London British Library Additional 10299
21. London British Library King's 322
22. Modena Biblioteca Estense α K 6 26
23. Montpellier Bibliothèque Municipale Fondo Alfieri fasc. 9 n 13 (framm)
24. Paris BNF Italien 1106
25. Parma Biblioteca Palatina De Rossi 2805
26. Siena Biblioteca Comunale I.VII.13
27. Città del Vaticano Biblioteca Apostolica Vaticana Vat Lat 4815
28. Città del Vaticano Biblioteca Apostolica Vaticana Vat Lat 5206
29. Verona Biblioteca Civica 195 cfr allegato
30. Wellesley Plimpton Collection of Wellesley College 752

⁶ V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron con due appendici*, Roma Edizioni di Storia e Letteratura 1991

⁷ Les signatures des codex sont les actuelles.

Le codex Harvard Mass. Typ H 58 que Quaglio signe Cm attualmente se trouve à Paris, dans une collection privée et il a ainsi été exclu du *corpus*, exactement comme le code padouan signalé par Branca Le codex d'Alfieri conservé à Montpellier, ainsi que celui signalé par Quaglio comme témoin d'une leçon extravagante de la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, King's 322 de la British Library, ont été exclus du *corpus* analysé car non pertinents pour l'étude ici proposée. Le manuscrit de Londres est en fait un recueil de compositions poétiques, sonnets et chansons, qui remonte à dernière partie du XVe siècle, et contenant certains morceaux des parties en vers du prosimètre. Enfin, le Plimpton Collection du Wellesley College n'a pas été fiché pour des raisons d'opportunité: il n'existe pas de reproduction du manuscrit et est donc à consulter seulement sur place.⁸

Gravures:⁹

1. *Ameto*, Ed. L.A. Fortunati Roma, J. Schurener 1478;
2. *Ameto*, Maestro M. Manzolo Treviso 1479;
3. *Ameto di messere Giovanni Boccaccio, Con le osservazioni in volgare grammatica sopra esso di Hieronimo Claricio*, A. Minuziano a ispesa di A. Calvo, Milano 1520;
4. *Ameto del Boccaccio*, per haer Filippo I Giunta, Firenze 1521;¹⁰
5. *Ameto over comedia delle nimphe fiorentine*, per Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, Venezia 1524;
6. *Ameto over comedia delle nimphe fiorentine*, per Gregorio De Gregori, Venezia 1526;
7. *Ameto over Comedia delle nimphe fiorentine*, per Melchiorre I Sessa, Venezia 1534;
8. *Ameto comedia delle nimphe fiorentine. Con la dichiarazione de i luoghi difficili*, appresso Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1545;¹¹

⁸ Una breve descrizione del codice, datato a Venezia il 18 maggio 1488, è disponibile sul sito internet della Biblioteca <http://luna.wellesley.edu/search~S9?/tPlimpton+collection.+P752+%28access+restricted%29/tplimpton+collection+p752+access+restricted/-3%2C-1%2C0%2CB/frameset&FF=tplimpton+collection+p752+access+restricted&1%2C1%2C>

⁹ https://ustc.ac.uk/index.php/search/cicero?tm_fulltext=&tm_field_allauthr=&tm_translator=&tm_editor=&ts_field_short_title=ameto&tm_field_imprint=&tm_field_place=&sm_field_year=&f_sm_field_year=&sm_field_country=&sm_field_lang=&sm_field_format=&sm_field_digital=&sm_field_class=&tm_field_cit_name=&tm_field_cit_no=&order=year_asc&sm_field_ty=true&start=0&sm_field_author=%22Boccaccio%2C+Giovanni%22

¹⁰ Stampato di nuovo nel 1529.

¹¹ Ristampata poi come *Ameto. Comedia delle ninfe fiorentine di m. Giovanni Boccaccio da Certaldo con la dichiarazione de' luoghi difficili di m. Francesco Sansouino con nuove apostille*, appresso Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1558; Di nuovo con lo stesso titolo presso Giovanni Battista Bonfadino, Venezia 1586, 1590 e 1592.

Nous ne proposerons donc pas ici un travail de descriptions des gravures anciennes, *incunaboli* et *cinquecentine*, mais on traitera le débat né à la seconde moitié du XXe siècle, autour du travail de Girolamo Claricio éditeur, quelques années après la *Comedia*, aussi de l'*Amorosa Visione*.

Methodologie d'analyse et traitement des données:

En citant nouvellement Armando Petrucci «Momento essenziale di una operazione scientifica (...) è dunque l'analisi del codice, che il catalogatore deve compiere in modo sistematico, (...) ricorrendo ad una serie di accorgimenti pratici»¹². Il a été nécessaire, par conséquent, de définir *a priori* un modèle de description dans lequel on a inséré, analytiquement, les parties qui sont considérées à l'unanimité fondamentales pour pouvoir produire un travail rigoureux scientifiquement, uniforme et fiable, capable de tenir compte non seulement de l'approche paléographico-codicologique, mais également de la socio-culturelle de production et de circulation des codex.

Pour les impressions, à défaut d'un texte théorique de référence, on a utilisé comme modèle le travail de XXX pour le fonds X de la Bibliothèque de Siracuse. Les fiches ainsi rédigées résultent plutôt uniformes en contenus aux fiches de la tradition manuscrite. On a en outre estimé important de indiquer à partir de quel exemplaire a été tirée la fiche car, malgré le travail d'impression ait été effectué en série, le soi-disant système para-textuel peut beaucoup révéler sur la « vie » de l'objet livre.

On présente ainsi ci après les différentes parties qui constituent les descriptions des codex et des impressions:

MANUSCRITS:

1. NUMÉRO DE COMMANDE: chaque fiche est introduite par un numéro en chiffres arabes, précédé par un astérisque si la fiche n'a pas fait l'objet d'une consultation directe.
2. COTE: la description s'ouvre avec l'indication de l'actuelle cote. Si nécessaire, dans le texte de la fiche on fera référence à la cote indiquée par Quaglio.
3. DATATION: dans la marge droite, à côté de la cote, on y retrouve la datation du codex. Si le codex peut être daté, on procède à une approximation au quart de siècle.

¹² A. PETRUCCI, *La descrizione del manoscritto. Storia, modelli, problemi. Seconda edizione corretta e aggiornata*. Roma Carocci 2001, pp. 94.

4. **MATIÈRE D'ÉCRITURE:** la matière est définie avec les expressions “mambranaceo” et “cartaceo”. Pour les manuscrit sur papier, là où possible, on a classé la filigrane à l'aide de répertoires de référence.
5. **CONSISTANCE:** on indique le numéro effectif des cartes, en distinguant les cartes de garde, les premières marquées avec les chiffres arabes, les secondes avec les chiffres romaines. On indique également les éventuelles cartes blanches, la numérotation ou les numérotations comme anciennes ou modernes, en décrivant la typologie et la position, ainsi que les éventuelles omissions et duplications. Le *recto* et le *verso* de chaque carte sont indiqués avec les initiales *r* et *v*.
6. **DIMENSIONS ET MISE EN PAGE:** les dimensions du manuscrit, si possible retrouvées sur le recto du papier central du deuxième fascicule, sont fournies en mm, hauteur fois largeur. On fournit également la dimension de la justification, le numéro des lignes et des lignes d'écriture.
7. **STRUCTURE:** la description de la structure du manuscrit est effectuée à travers la collation des fascicules en précisant, selon les usages, les feuillets totales sans en préciser les causes qui peuvent générer des éventuelles irrégularités. On signale la présence de garde réclames.
8. **RÉGLURE:** elle est définie en termes généraux, voire à la pointe sèche. Voir à ce sujet, si possible, la classification d'Albert Derolez¹³.
9. **TYPOLOGIE GRAPHIQUE:** on remarque la présence d'une ou plusieurs mains et on définit les différents types d'écriture présents dans le manuscrit.
10. **RUBRIQUES:** on constate la présence de rubriques et on les décrit brièvement.
11. **FORMULES INCIPITALES ET FINALES:** là où elles seraient présentes, on propose une transcription diplomatique en soulignant la carte de référence.
12. **ORNEMENTATION:** on décrit séparément la décoration et la *mise en page* des parties en prose et des parties en vers du texte. On signale aussi éventuelles notes de possession et d'autres particularités.
13. **HISTOIRE DU MANUSCRIT:** on remarque les éventuelles notes de possession, les notes en marge et tout ce qui pourrait faire référence à l'appareil para-textuel, en proposant une transcription diplomatique et en distinguant les différentes mains d'écriture, en la décrivant brièvement et en la datant comme contemporaine ou successive au manuscrit.
14. **LIGATURE:** on signale le matériel de support et de couverture, l'éventuelle décoration, la présence du titre et d'autres indications.
15. **DESCRIPTION INTERNE:** comme d'habitude, on signale auteurs et ouvrages présents dans le manuscrit, en marquant entre parenthèses rondes les cartes de référence.

¹³ A. DEROLEZ, *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin* Turnhout, Brepols, 1984

16. BIBLIOGRAPHIE: la bibliographie présentée est relative aux études dans lesquelles le manuscrit a été cité de première main à partir de 1958, année de la publication du volume de Vittore Branca.¹⁴

Enfin, il semble être nécessaire de donner des précisions sur la méthode. Pour la description de l'écriture, j'ai utilisé la terminologie que moi-même j'oserais définir « d'école romaine »: de *cancelleresca*, *mercantesca*, *gotica* et *semigotica*, *umanistica*.

Dans le traitement de la tradition, je n'ai guère utilisé une distinction chronologique puisque le *corpus* examiné ne se place pas dans un laps de temps tel à justifier un choix de cette nature. J'ai donc retenu plus opportun d'utiliser deux catégories qui placent les manuscrites dans un contexte socio-culturel de production et de circulation, la copie *a prezzo* et la copie *per passione*¹⁵.

¹⁴ V. BRANCA, *Tradizione I*, *cit.*

¹⁵ Pour la définition de copie *per passione* voir V. BRANCA, *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria* in "Studi e problemi di critica testuale" Convegno di studi di filologia italiana Bologna 7-9 aprile 1960. Bologna, Commissione per i testi di lingua 1961, pp. 69-83.

Per la cosiddetta copia *a prezzo* si vedano i diversi contributi di Marco Corsi in merito, ai quali si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici:

M. CURSI, *Copisti a prezzo di testi volgari*, in "Scrittura e Civiltà" XXIII 1999 Firenze Olschki.

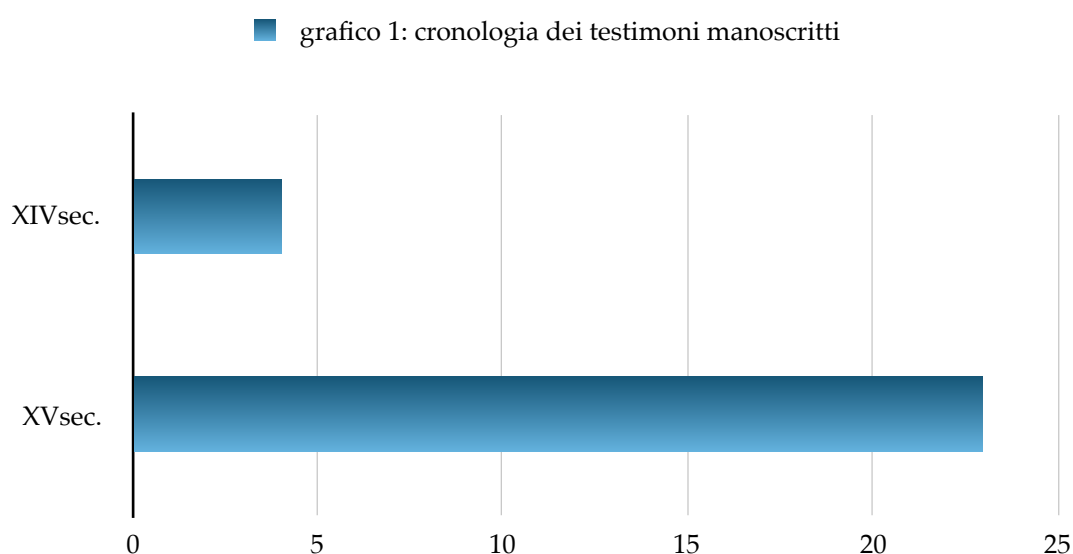
Id., *Un nuovo codice di Ghinozzo di Tommaso Allegretti*, in "Scrittura e Civiltà" XXIV 2000 Firenze Olschki.

Id. *Fare scrivere il Boccaccio: codici e copisti a prezzo fra Bologna e Firenze all'inizio del sec. XV*, in "Studi sul Boccaccio" XXX 2002 Firenze Le Lettere.

LA TRADITION MANUSCRITE

Déjà dans la prémisses, en donnant la définition du *corpus*, nous avons pu remarquer que tous les manuscrits datés ou datables au 14ème siècle, se placent au dernier quart du Treiscents, exception faite pour le codex suisse de la Fondation Bodmer, Bodmer 39, conservé à Cologne. Plus nombreux encore sont les manuscrits du Quatrecent, dont vingt-cinq ceux contenus dans le *corpus*.

Aux fins d'une meilleure compréhension, on propose ici une représentation graphique de la collocation chronologique des témoins manuscrits:



Les motivations de l'abandon du critère chronologique pour la présentation de la tradition sont évidentes. Le *corpus* recensé, non vastissime, se concentre essentiellement sur la première moitié du Quatrecent, et un traitement basé sur une scansion temporelle en plus de la socio-culturelle, réellement choisie, aurait été trop fragmentaire pour tenir un discours cohérent.

Le numéro des témoins connus, bien que non minime, è toutefois moins ample par rapport à d'autres ouvrages de Boccaccio: la diffusion du *Filocolo* et de la *Fiammetta* résulte être nettement majeure, respectivement

quarante-huit et soixante-quatorze manuscrits, et celle de *Teseida* atteint le numéro de quarante-quatre, en excluant les fragmentaires.¹⁶

Nous ne connaissons autographes de la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, alors que nous en disposons du *Decameron* (Berlin Staatsbibliothek Hamilton 90), de la *Vita di Dante*, dans sa première et deuxième édition (Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares Zelada 104.6 et Cité du Vatican, BAV Chigi L.V.176), des *Argomenti in Terza Rima* (Cité du Vatican, BAV Chigi L.VI.213 et Florence Bibliothèque Riccardiana 1035), des *Genealogie Deorum Gentilium* (Florence, BML Pluteo 52.9), du *De mulieribus claribus* dans sa dernière rédaction (Florence, BML Pluteo 90 sup. 98), du *Teseida* (Florence BML Acquisti e Doni 325), du *Bucolicum Carmen* (Florence Bibliothèque Riccardiana 1232).¹⁷

L'absence d'un autographe, qui aurait catalysé l'attention non seulement d'un point de vue textuel, permet d'analyser la tradition, selon les méthodes codico-paléographique, dans son ensemble, sans rapports hiérarchiques préconstitués, à la différence d'une copie de l'auteur, notamment avec un copiste comme Giovanni Boccaccio, qui fait école comme tel. Pensons par exemple au cas des Comédies dantesques copiées par ses soins.¹⁸

Le recueil, actuellement à Tolède, peut être daté à la moitié du XIV^e siècle et, certainement, quand l'homme de Certaldo décida de travailler sur un ouvrage similaire, il le fit avec l'expérience remarquable et consolidée de copiste, là où par copiste, on entend aussi et surtout un architecte et progettista de la page. Nous ne connaissons pas l'antigraphie ou les antigraphies à partir desquelles Boccaccio tira ses copies, mais nous connaissons la forme des typologies libraires de la *Commedia* dantesque à cette période,¹⁹ et pouvons être presque certains qu'il s'agissait d'antigraphies conformes au modèle dominant dans le cadre florentin

¹⁶ Un instrument agile et à jour pour une revue de la tradition manuscrite des oeuvres de Giovanni Boccaccio est le catalogue de l'exposition à la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florence, à l'occasion des sept cent ans de la naissance de Certaldese *Boccaccio autore e copista Firenze BML 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014* a cura di T. DE ROBERTIS, C.M. MONTI, M. PETOLETTI, G. TANTURLI, S. ZAMPONI, Firenze Mandragola 2013.

Les essais sur *Filocolo*, *Fiammetta* et *Teseida* sont respectivement d'Andrea Mazzucchi (pp. 67-72), Carlo Delcorno (pp. 101-103) et William E. Coleman (pp. 89-93) auxquels on renvoie pour d'ultérieures références bibliographiques. La section *Comedia delle Ninfe Fiorentine* est, elle, sous la direction de Alessio Decaria, pp. 107-109.

¹⁷ La liste complète et à jour des témoignages autographes connus de Giovanni Boccaccio se trouve in M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma Viella 2013, pp. 129-134.

Toujours sous la direction de Cursi est la partie "Giovanni Boccaccio" du projet *Autografi dei letterati Italiani* dirigé par M. Motolese et M. Russo, vol. I *Le Origini e il Trecento* sous la direction de M. Fiorilla, Roma Salerno Editrice 2013.

¹⁸ En ordre chronologique: Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular Zelada 104.6; Firenze Biblioteca Riccardiana 1035; Città del Vaticano BAV Chigi L.VI.213.

¹⁹ cfr. M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia Trecentesca...* cit

dans le deuxième quart du XIV siècle. Dante fut certainement fidèle à cette typologie libraire. C'est lui que Boccaccio même commissionna pour un important atelier florentin, afin de l'offrir à Francesco Petrarca, l'actuel Vaticano Latino 3199 (Vat) de la Bibliothèque Apostolica Vaticana:²⁰ un manuscrit de dimensions moyennes-grandes en cancelleresca mis en page sur deux colonnes.

Le choix que la copiste Boccaccio fait au moment où il s'apprête à débiter son labeur sur sa première *Commedia* est, néanmoins, distant, avec conscience, des modèles connus jusqu'à l'époque: mesures moyennes, écriture semi-gothique, mise en page en une colonne, apparat décoratif sobre. Avec la même conscience, le copiste Boccaccio créait une nouvelle forme-livre pour la *Commedia* dantesque, largement adoptée après lui.²¹

Ici l'homme de Certaldo met en oeuvre des interventions significatives sur le texte afin de rendre sa distribution plus correcte. Ceci confirme une extraordinaire conscience des contraintes liées à la mise en page des textes. À la c 13r, dans la marge inférieure, on peut en effet lire:

Meraviglierannosi molti per quello che io advisi perche le divisioni desonetti non o nel testo poste come l'autore del presente libretto le pose ma accio rispondo due essere state le cagioni. La prima percio ch'elli di divisioni desonetti manifestamente sono dichiarazioni di queglii perche piu tosto chiosa appaiono dovere esser che testo. (et) pero chiose lo poste non testo non stando lun con l'altro ben mescolato. Se forse qui dicesse alcuno (et) leteme desonetti (et) canzoni scripte dallui similmente si potrebbon dire chiosa conciosia cosa che esse siano non minore dichiarazione di queglii ch'elli di divisioni. Dico che quantunque sieno dichiarazioni non sono dichiarazioni per dichiarare ma dimostrazioni delle cagioni che affare l'onduessero isonetti (et) le canzoni. Et appare ancora queste dimostrazioni essere dello intento principale perche meritamente testo sono (et) non chiose. La seconda ragione ch'esecondo che io ogia udito piu volte ragionare ad persone degne di fede avendo da(n)te nella suagiovaneza composto questo libello (et) poi essendo col tempo nellascienza (et) nelle op(er)ationi cresciuto si vergognava aver facto questo parendogli op(er)a troppo puerile (et) tralaltre cose diche sidolea daver facto si ramarcava daver rinchiuse le divisioni nel testo forse per quella medesima cagione che muove me. La onde io non potendolo negli altri emendare in queste ch'escritto o novoluto sodisfare all'appetito de l'autore

Boccaccio donc soutient que les “déclarations” que Dante avait inscrit dans le prosimètre, avec des parties intégrantes, sont, à sa manière de voir, *più chiose che testo* et que donc doit être placées dans les marges de page. Le

²⁰ M. CURSI, *La scrittura e il libri...* cit. pp. 98.

²¹ Dans les codex de l'Antica Vulgata, la mise en page en une colonne se retrouve quatre fois contre les soixante-quatorze en deux pages. À part l'Antica Vulgata, la mise en page en une colonne reste très minoritaire par rapport aux deux colonnes, mais avec un rapport de 78 à 85.
cfr. M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia Trecentesca...* cit. pp. 57.

Chig. L V 176 devient ainsi «autographe éditorial»²² selon la classification de Lucia Battaglia Ricci, un manuscrit qui «la dice lunga sulla consapevolezza con sui, da editore, un autore come lui si misura con le convenzioni della *mise en page* dei testi».²³

La copie a prezzo

Il est désormais bien connu que, à côté de la pratique d'auto-écriture de la nouvelle littérature vernaculaire, la soi-disante copie *per passione*,²⁴ l'émergente classe bourgeoise-marchande des siècles XIVe et XVe se remettait à un circuit de vente de manuscrits²⁵ dont la spécificité était un registre de réalisation plus modeste par rapport aux «libri-registri di lusso»²⁶ caratterizzati da un formato medio-grande, in membrana e molto spesso riccamente decorati²⁷. Ce type de produit était certainement destiné à des acheteurs fortunés, qui confiaient ces achats à des ateliers spécialisés et pour lesquels posséder des livres signifiait faire partie d'un *status symbol*.

Toutefois, seulement une petite partie de la haute bourgeoisie pouvait se permettre de tels achats. La majorité de la classe marchande, la petite et moyenne bourgeoisie, ne possédait de ressources économiques si élevées ou plus simplement ne ressentait la nécessité de rechercher un produit si prestigieux. Ces “mercatanti” possédaient toutefois une culture graphique faite de documents économiques, livres maîtres et communications privées, mais probablement pas du temps nécessaire à pourvoir eux-mêmes à la copie du texte littéraire et, certainement, pour leur culture graphique, de l'expertise nécessaire à la conception d'un manuscrit à contenu littéraire.

Il est donc raisonnable, voire même évident, de penser que le marché du livre, de la seconde moitié du XIVe siècle, s'était conformé à ces nouvelles exigences. Par contre, il n'est guère aisé, à cette période, de rechercher

²² Ibidem, pp. 128.

²³ Ibidem, pp. 128.

²⁴ cfr. *supra* nota 20

²⁵ cfr. M. CURSI, *Copisti a prezzo...* cit.;
ID., *Un nuovo codice di Ghimozzo...* cit;
ID. *Fare scrivere il Boccaccio...* cit.;
ID. *Il Decameron...* cit.

²⁶ A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, in “Letteratura Italiana” édité par A. Asor Rosa, II Produzione e consumo, Torino Einaudi 1983, pp. 499-524.

²⁷ cfr. M. SIGNORINI, *I copisti volgari del Trecento italiano*, in “Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni dei copisti dalle origini all'avvento della stampa, Atti del seminario di Erice X colloquio del Comité international de paléographie latine (23-28 ottobre 1993)” édité par E. Condello et G. De Gregorio, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo 1995, pp. 223-233.

des données certaines pour l'identification des copistes et des ateliers partie de ce circuit naissant. Les libraires florentins, par exemple, ne disposaient pas d'une collocation dans les *Arti*²⁸, difficilement ils laissent des signatures, pour éviter le contrôle fiscal et le support sur papier, utilisé surtout en raison du caractère économique du parchemin, est plus facilement repérable de ce dernier.

À défaut de signature, pour identifier un manuscrit traduit sur commission, il faut se baser sur d'éventuelles habitudes de copie remarquées dans plusieurs exemplaires, soit en identifiant, à travers une analyse paléographique attentive, la main du copiste même en plusieurs manuscrit contenant la même oeuvre, ou différentes oeuvres du même auteur²⁹.

Les études citées de Marco Corsi permettent de déterminer un cadre clair et défini de l'organisation de la production et de la diffusion de ces typologies de livres. Trois cas ont été identifiés comme possibles:³⁰

- La stipulation d'un accord, ou d'un contrat, entre le donneur d'ordre et un copiste qui effectuait son travail indépendamment, probablement comme activité secondaire, née pour arrondir les gains d'une occupation principale;
- L'achat d'un codex dans un atelier, notamment lorsque le texte recherché était déjà disponible à la vente;
- La commande d'un manuscrit à un atelier, notamment si celui-ci n'était guère disponible parmi les titres prêts ou si le donneur d'ordre avait des requêtes particulières pour la réalisation du manuscrit. Le titulaire de l'atelier devait donc être en mesure de se procurer le texte, à défaut d'antigraphe déjà disponible, veiller personnellement à la réalisation du codex dans les délais impartis, en le confiant à un ou plusieurs copistes habituels.

Les codex produits dans le cadre de ce circuit sont généralement de niveau exécutif moyen-bas: parchemins, décoration modeste là où présente, écritures essentiellement *mercantesca*, *cancelleresca* ou «hybrides».³¹

²⁸ Les papetiers florentins étaient insérés dans l'Arte dei Medici et degli Speziali dans la catégorie des marchands comme «vendenti carte di papiro o pecorine o di capretto, si nuove come vecchie, si scripte come none scripte e desse libri legati», on leur interdit en outre de effacer écritures légales et livres liturgiques. cfr. M. CURSI, *Copisti a prezzo...*, cit. pp. 215-216 note 11.

²⁹ Id. *Fare scrivere il Boccaccio...* cit. pp. 322-323.

³⁰ Ibidem, pp. 332.

³¹ Au sujet de ces typologies, voir A. PETRUCCI, *Storia e geografia delle culture scritte*, in «Letteratura Italiana» édité par A. Asor Rosa, vol II, tomo 2, Torino Einaudi 1988, pp. 1193-1292.

La copie per passione

Pour définir la *copie per passione* il est nécessaire de faire référence à Vittore Branca lequel, déjà en 1960, constatait que «la tradizione manoscritta delle opere del Boccaccio è caratterizzata da due fatti generali di ordine diverso: dai continui e imprevedibili interventi dell'autore, sensibilissimo alle più varie sollecitazioni culturali e spirituali; e dalla trasmissione operata, in massima parte, non da amanuensi di professione ma da copisti per passione»³² et, en poursuivant, que

« accanto ai soliti centri di diffusione e trascrizione e di diffusione della cultura fiorentina del '300 (scrittoi e conventi: da quello nella casa stessa del Boccaccio e da quelli del Salutati e dello Zambecari alle scuole di Santo Spirito e di Santa Maria Novella), si pongono con forza di propulsione inaspettata gli organi della nuova società finanziaria, cioè le *compagnie* più celebri, che attraverso i loro agenti fanno circolare le opere del Boccaccio (...). È tutta un'ampia legione di amanuensi irregolari e appassionati, che si strappano l'un l'altro gli originali, che li copiano per proprio piacere nelle pause dagli impegni civili o mercantili (...) che lontani dalla dolce terra di Toscana, per impegni di lavoro o per inesorabili condanne politiche, li trascrivono per *consolazione propria* e per *passar maninconia*».³³

Les racines d'un tel phénomène remontent au XIII^e siècle, quand il n'est plus nécessaire d'être un clerc, un maître, un notaire pour pouvoir transcrire le texte, mais il était suffisant d'être capable à le faire. Certainement le degré d'alphabétisation pour pouvoir procéder à la copie dans un texte littéraire vernaculaire non peut être élémentaire, mais un livre à usage personnel ou familial ne doit être soumis aux règles et au jugement du donneur d'ordre.

Pour tracer une ligne guide de ce type de diffusion de la production littéraire de Boccace, on peut se référer, naturellement, à la tradition du *Decameron*.

À la moitié du XIV^e siècle, les temps sont prêts pour avoir un nouveau public de lecteurs constitué par la nouvelle classe moyenne-bourgeoise laïque, artisans marchands et professionnels, de l'Italie du Nord et du centre. Ces lecteurs font de la copie d'un texte comme le *Decameron*, «epopea della borghesia mercantile in fortissima ascesa»³⁴, un témoignage concret de leur évolution sociale, de leurs aspirations culturelles. L'auto-écriture du texte, effectuée avec la culture graphique

³² V.BRANCA, *Copisti per passione...* cit pp. 69

³³ Ibidem, pp. 70

³⁴ M. CURSI, *Il Decameron...* cit. pp. 47.

que chacun a muri en environnements différents par rapport aux environnements usuels d'un écrivain, souligne l'envie croissante d'indépendance de cette classe sociale émergente du monde culturel lié à la tradition des monastères et aux centres universitaires plus récents.

Certainement, la pratique de la copie *per passione* fut déterminante pour la diffusion du *Decameron*, notamment pour sa première diffusion (1376-1425), mais non majoritaire comme retenu pendant longtemps.³⁵

Le plus célèbre copiste *per passione* du chef-d'œuvre de Giovanni Boccaccio est sans doute Francesco di Amaretto Mannelli, dont on reparlera par la suite,³⁶ qui souscrit le Pluteo 42.1 de la Biblioteca Medicea Laurenziana³⁷. Jusqu'à la reconnaissance de l'autographie du manuscrit de Berlin Hamilton 90, le manuscrit de Mannelli, connu comme l'Ottimo, fut la référence de principe pour la *constitutio testum*³⁸. Il s'agit d'un donde parchemin de grandes dimensions (mm. 391x291), avec une mise en page à deux colonnes à deux colonnes, écrit en *mercantesca* avec des influences en *cancelleresca*.

Même s'il représente le prototype de copiste *per passione*, qui décida de ne pas s'adapter aux offres du marché du livre, Mannelli s'élève une marche au-dessus des autres, tout en gardant une attitude participative au regard de la narration typique de ces copistes. En citant nouvellement Marco Corsi³⁹, il:

- fut capable de montrer une grande attention philologique dans son activité de copie et une remarquable préparation culturelle;
- eut la possibilité d'utiliser un antigraphe important, probablement un original de Boccaccio;
- créa un véritable *corpus* des œuvres de Boccaccio en préparant, à distance de peu d'années l'une de l'autre, deux grandes anthologies des

³⁵ Ibidem, pp 48 e pp. 140-142.

À ce sujet, il est intéressant de remarquer comment dans son article précité sur Ghinozzo Allegretti Giuseppina Fermetti le définit "copista per passione" retrodatano en outre les codex de l'*Acerba*, à lui attribués, à une période précédente à l'exil. Il a été largement démontré, avec une analyse paléographique attentive et des filigranes des codex, que ces manuscrits sont datables des trois premières décennies du XVe siècle.

Cfr. G. FERMETTI, *Un copista per passione...*, cit. e M. CURSI, *Ghinozzo di Tommaso Allegretti...*, cit. pp. 221-223

³⁶ cfr. *infra* au sujet de la Questione Claricio.

³⁷ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1 c. 172v *Qui finiscie ladecima (et)ultima giornata dellibro chiamato Decameron cognominato principe galeotto. Scripto p(er)me francesco damaretto mannelli di XIII dagosto 1384. Deo sit laus (et)gloria i(n)ecternu(m) adhonore(m) egregie simacuspinis (et) be(n)eplacitu(m) (et)mandatum*

³⁸ Ce codex aussi est largement étudié. Une bibliographie à jour est présente en marge à la digitalisation du manuscrit dans la base de données online de la Biblioteca Medicea Laurenziana <http://opac.bml.firenze.sbn.it/Bibliografia.htm?idlist=&record=642112446039>

Je me limite ici à citer: M. CURSI, *Il Decameron...* cit. pp. 10 e *passim* es sa bibliographie.

³⁹ Ibidem, pp. 48.

oeuvres de l'homme de Certaldo, une pour les textes en prose et une pour les textes en vers.

En tant que copiste et philologue Francesco copie le texte comme il le trouve, en signalant avec de nombreuses notes en marge et *signa crucis* les lieux qui selon lui sont erronés ou défaillants d'antigraphe, n'intervenant directement sur le texte et en indiquant au lecteur de ne pas faire de la même manière. Quand il fait des amendements par conjecture, il l'indique clairement.

Tous les copistes *per passione*, toutefois, ne sont si soignés et attentifs que Francesco di Amaretto Mannelli. La pratique de copie pour certains d'entre eux est liée à des moments particuliers de la vie, une infirmité temporaire, une isolation forcée en raison d'une maladie, l'impossibilité de s'engager politiquement et, très souvent, l'écriture est finalisée à la possession d'un texte à lire seulement. C'est le plaisir même pour la lecture à les motiver et non l'ambition de posséder un codex de luxe ou philologiquement correct.

Cas douteux

Certains des codex analysés ne peuvent être datés avec certitude dans l'une des catégories proposées, à défaut d'indications certaines dans les *explicit* et dans la structure para-textuelle. On cherchera ci-après de formuler plusieurs hypothèses pour chaque témoin ici provisoirement catalogué, et il est souhaitable de pouvoir poursuivre la recherche, après cette thèse, pour proposer une définition plus certaine.

Comédie, macrotexte et biographie

Quivi beltà gentilezza e valore
leggiadri motti essempro di virtute
somme piacevolezza è con amore
quivi disio movente omo a salute
quivi tanto di bene e d'allegrezza
quant'om ci pote aver quivi compiute
le delizie mondane e lor dolcezza
si vedeva e sentiva e ov'io vado
malinconia e etterna gramezza.
Lì non si ride mai se non di rado
la casa oscura e muta e molto trista
me riteine e riceve mal mio grado
dove la cruda e orribile vista
d'un vecchio freddo ruvido e avaro
ognora con affanno più m'atrasta
sì che l'aver veduto il giorno caro
e ritornare a così fatto ostello
rivolge ben quel dolce in tristo amaro.

(XLIX vv. 67-84)⁴⁰

Dans les derniers vers de la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, en passant de la troisième personne à la première personne singulière, Giovanni Boccaccio insère une de ses nombreuses références autobiographiques avec lesquelles il avait disséminé ses ouvrages. Ces extraits de vie personnelle sont cachés par des fictions poétiques que l'auteur utilise probablement par exigence d'autocélébration, ou par la volonté d'élever son vécu personnel à des standards littéraires et culturels: la naissance

⁴⁰ Les oeuvres de Boccaccio sont citées selon les textes fixées dans les éditions G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, a cura di V. BRANCA, Milano Mondadori 1964-1994
I: *Caccia di Diana-Filocolo* a cura di V. Branca e A.E. Quaglio;
II: *Filostrato-Teseida delle nozze di Emilia-Comedia delle Ninfe Fiorentine* a cura di V. Branca, A. Limentani e A.E. Quaglio;
III: *Amorosa Visione-Ninfale Fiesolano-Trattatello in laude di Dante* a cura di V. Branca, A. Balduino e P.G. Ricci;
IV: *Decameron* a cura di V. Branca
V, 1: *Rime-Carmina-Epistole-Vite-De canaria* a cura di V. Branca, G. Velli, G. Auzzas, R. Fabbri e M. Pastore Stocchi;
V, 2: *Elegia di Madonna Fiammetta-Corbaccio-Buccolicum carmen-Consolatoria a Pino de' Rossi-Allegoria Mitologica* a cura di C. Delcorno, G. Padoan, G. Chiecchi, G. Bernardi Perini e M. Pastore Stocchi;
VI: *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* a cura di G. Padoan;
IX: *De casibus virorum illustrium* a cura di P.G. Ricci e V. Zaccaria;
X: *De mulieribus claris* a cura di V. Zaccaria.

Pour les *Genealogie Deorum Gentilium* on suit l'édition dirigée par V. ROMANO Bari Laterza 1951 basé sur l'autographe.

illégitime, la vocation littéraire contrastée par le père, l'amour pour une femme d'une classe supérieure.⁴¹

Si, d'une part, les études de la critique moderne ont certainement éclairé, au moins partiellement, la véracité de la biographie et de l'autobiographie de Giovanni Boccaccio, très souvent construite *ad hoc* sur le modèle des conventions des genres littéraires adoptés de temps, d'autre part, il n'en est pas ainsi pour sa carrière littéraire et d'intellectuel. Il est de notoriété publique, en effet, qu'il fut un écrivain et un érudit infatigable, mais la chronologie, absolue et relative, de la plupart de ses oeuvres reste encore aujourd'hui incertaine.⁴²

Reconstruire les premières années de l'événement biographique de Boccaccio est assez ardu, à commencer par sa naissance. Certainement elle eut lieu en Toscane. Il signe, en effet, «da Certaldo» du lieu de provenance de sa famille lieu où il se retirera en âge avancé et où il mourra le 21 décembre 1375⁴³. Mais il est concevable qu'il soit né à Florence entre juin et juillet 1313 de Boccaccio di Chelino (Boccaccino) et d'une femme dont on ne détient guère de nouvelles. Une hypothétique naissance parisienne, où le père d'ailleurs séjourna pendant ces années-là, n'est toutefois point soutenable.⁴⁴ À la naissance illégitime fut tout remédié, avant que le père Boccaccino mariée Margherita de' Mardoli. La famille demeurait Oltrarno, avant, dans le quartier de San Pier Maggiore, puis dans le quartier de Santa Felicità, comme preuve des richesses de Boccaccino comme marchand.⁴⁵

Au jeune Giovanni fut appris, comme d'usage, la profession paternelle, comme Boccaccio même écrit dans *Genealogie XV 10 ut negociator efficeretur, en étudiant les arts du trivium* chez Giovanni di Domenico Mazzuoli di

⁴¹ Encore aujourd'hui fondamentale est la biographie de Boccaccio écrite par V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze Sansoni 1977. À remarquer aussi: L. SURDICH, *Boccaccio*, Bologna Il Mulino 2008 avec une bibliographie facile et à jour à laquelle nous renvoyons pour d'ultérieures références. G.TANTURLI, S.ZAMPONI, *Biografia e cronologia delle opere*, in "Boccaccio autore e copista..." cit. pp. 61-66.

⁴² L. BATTAGLIA RICCI, *Giovanni Boccaccio* in "Storia della Letteratura italiana" dirigée par E. Malato, Vol. II Il Trecento, Roma Salerno Editrice 1995, pp. 733-734. Une revue à jour des études sur la chronologie et datation des oeuvres de Boccaccio se trouve in *Boccaccio autore e copista...* cit. à la fin des fiches introductives des oeuvres. Pour chaque indication successive, nous renvoyons à la bibliographie là citée pour d'ultérieures références.

⁴³ In *Decameron VI 10* (Frate Cipolla) il écrit "Certaldo, come voi forse avete potuto udire, è un castello di Valdelsa, posto nel nostro contado, il quale, quantunque piccol sia, già di nobili uomini e de'agiati fu abitato".

⁴⁴ F. TATEO, *Boccaccio*, Roma Carocci 1998, pp. 4.

⁴⁵ Ibidem, pp. 4.

Strada, père du Zanobi qui deviendra son ami à la cour des Angiò, l'arithmétique et les techniques marchandes et bancaires.

Le début des études pour devenir marchand ne satisfait guère le jeune Boccaccio. Mais c'est grâce à l'activité de son père que la famille déménage à Naples en 1327.

Cet événement marque profondément les années de formation du jeune Giovanni. La position du père Boccaccino, avant comme associé et fonctionnaire de la Banca de' Bardi e poco dopo come consigliere et peu après comme chambellan du Roi Roberto d'Angiò, permet au fils Giovanni, même si peu à l'aise dans les études de mercature, de connaître réalités hétérogènes et d'acquérir «dans les contacts quotidiens avec marchands, gens de mer, aventuriers, gens du peuple et nobles (...), une connaissance et un goût des costumes et des caractères des plus différents niveaux sociaux et des plus différents pays méditerranéens»⁴⁶.

Fils d'un personnage doué de prestige et importance auprès de la cour des Angiò, ami de notables comme les Frescobaldi et les Acciaïoli, en particulier de Niccolò qui débutait à cette période là une brillante carrière auprès du Roi Roberto⁴⁷, le jeune Giovanni eut la possibilité d'entrer en contact avec des milieux raffinés, accéder à l'une des cours les plus vivaces de l'époque et de fréquenter le monde aristocratique et connaître personnalités de grande envergure au *Studium* federiciano, que, malgré lui, avait été souhaité par son père afin qu'il étudie de droit canonique.

Entre la cour, le *Studium* et le savant public de la bibliothèque de Roberto d'Angiò, naît l'intellectuel autodidacte Giovanni Boccaccio, dont l'extraordinaire culture encyclopédique prendra le large entre littérature courtoise et chevaleresque d'OutreAlpes et culture laïque et scientifique, jusqu'aux racines greco-bizantine du bassin de la Méditerranée: «une culture nourrie par les *canzonieri trobadorici* et par les *romans* qu'on lisait à cour; par les classiques latins (Ovidio, Virgilio, Lucano, Stazio, Apuleio, in particolare) et les textes en latin moyen (Bernardo Silvestre, Alano di Lilla, Guido delle Colonne); par la grande poésie vernaculaire de Dante, Guido Cavalcanti (...); par la culture scientifique de Paolo dell'Abaco et de l'astronome Andalò del Negro; par les rudiments de langue et littérature grèque».⁴⁸

Nous disposons d'amples témoignages de cette étude desordonnée et «écuménique» dans les zibaldoni autographes aujourd'hui conservés à Florence dans la Biblioteca Medicea Laurenziana (soi-disant *Zibaldone*

⁴⁶ V. BRANCA, *Vita e opere di Giovanni Boccaccio*, in G. Boccaccio, *Decameron*, édité par V. Branca, Torino Einaudi 1980, pp. XLII.

⁴⁷ L. BATTAGLIA RICCI, *Giovanni Boccaccio...* cit. pp 735.

⁴⁸ Ibidem, pp. 735-736.

Laurenziano) et Nazionale Centrale (soi-disant *Žibaldone Magliabechiano*) avec les signatures Pluteo 29.8 et Banco Rari 50⁴⁹.

C'est pendant ces années que commence à naître également son intense et constant dialogue avec les hommes de lettres de l'époque: Cino da Pistoia, professeur au *Studium* et ami de Dante et Petrarca, qui l'invitera à la lecture des auteurs vernaculaires; le bibliothécaire du roi Paolo da Perugia, qui probablement le mit en contact avec le moine calabrais Barlaam, en le rapprochant ainsi de la culture greco-byzantine; un gruppo de correspondants et amis comme Barbato da Sulmona et Dionigi da Borgo San Sepolcro et peut-être même Sennuccio del Bene.

L'histoire d'amour qu'il chantera à maintes reprises dans ses oeuvres, cachées sous le *senhal* de Fiammetta et protagoniste d'un compte de fées littéraire, pas trop différente de celle de son autobiographie, appartient, elle aussi, à ces années stimulantes et passionnées. De la femme qui apparaît dans le *Filocolo*, dans la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, dans l'*Amorosa Visione*, dans le *Decameron* et qui est protagoniste de l'*Elegia*, nous ne disposons d'aucune information certaine. Il ne s'agisse pas d'un personnage inventé,⁵⁰ mais l'identification avec Maria d'Aquino, fille illégitime de Roberto d'Angiò, est certainement à exclure.⁵¹

À partir de ces expériences, réelles et idéalisées, à travers ces études, naissent des expérimentations littéraires en latin, comme l'*Elegia di Costanza* e l'*Allegoria Mitologica*, et les premières oeuvres vernaculaires, mentionnées après comme celles « de la période napolitaine » : la *Caccia di Diana*, le *Filocolo*, le *Filostrato*, le *Teseida* probablement terminé à Florence où Boccaccio revient à l'hiver 1340-1341.

Il n'est point aisé d'établir un ordre chronologique de la composition de ces oeuvres, et, plus en général, de l'entière production littéraire de Boccaccio. Déjà Vittore Branca, dans l'introduction à l'édition du *Filostrato*, dirigée par lui (et par l'érudit) «la cronologia delle prime opere del Boccaccio (...) fu fissata su un'arbitraria ricostruzione delle relazioni amorose con la mitica Fiammetta: lavorando cioè con una ingegnosa quanto inconsistente acribia sulle presunte confessioni autobiografiche

⁴⁹ Pour les *Žibaldoni* nous renvoyons à la bibliographie déjà citée pour les autographes de Boccaccio et aux références relatives. En outre, A. COSTANTINI, *Studi sullo Žibaldone Magliabechiano*, in "Studi sul Boccaccio" VII/1973 pp. 21-58 e VIII/1975 pp. 79-126. Le manuscrit laurentien est digitalisé dans la thèque digitale de la BML à laquelle nous renvoyons pour une bibliographie à jour. <http://opac.bml.firenze.sbn.it/Bibliografia.htm?idlist=&record=583512430179>

⁵⁰ Dans les sonnets CII aux vers 9-11 on lit *Io so che infra l'altre anime liete/del terzo ciel la mia Fiammetta vede/l'affanno mio dopo la sua partita* e CXXVI ai vv 5-8 *Or se' colà dove spesso il desio/ti tirò già per veder Lauretta/or sei dove la mia bella Fiammetta/siede con lei nel cospetto di Dio.*

⁵¹ cfr. L.BATTAGLIA RICCI, *Giovanni Boccaccio...*, cit pp. 737.

dell'autore, o meglio, su cenni di origine letteraria interpretati in sottili giochi enigmistici»⁵².

Face à cette difficulté générale, la *Caccia di Diana* peut être placée en ouverture de cette «période napolitaine»: comme les femmes nobles contemporaines disposent d'une place dans la chorale de la Déesse, il est possible de prendre en référence les années comprises entre 1334 et 1338.⁵³

De surcroît, Branca remarque, «avec ces données historiques (...) certains éléments intérieurs trouvent pleinement l'accord. (...) Je souhaite me référer plutôt à l'absolue absence du mythe et du *senhal* de Fiammetta qui, après le *Filostrato*, décore tous les écrits de la jeunesse, du *Filocolo* à l'*Elegia di Madonna Fiammetta*».⁵⁴

La même observation et «des indices variés, tant dans la matière que dans le style»⁵⁵ permettent de dater le *Filostrato* aux mêmes années de la *Caccia*, et certainement avant du *Filocolo*, première oeuvre, plus mature stylistiquement, dans laquelle le *senhal* de Fiammetta est présent.⁵⁶

La quatrième décennie du XVe siècle, qui se conclura avec la terrible peste noire, débute, pour Boccaccio, avec le retour dans la Florence natale dans l'hiver 1340-1341. Dissous le lien avec la Compagnia de' Bardi, Boccaccino et sa famille rentrent en terre toscane suite à la modification des rapports entre le cour d'Angiò et la ville de Florence.

L'impact avec la réalité florentine se révéla difficile pour Boccaccio, à lire ce qu'il écrivait à son ami de l'époque, Niccolò Acciaiuoli: «dell'esser mio

⁵² G.BOCCACCIO, *Filostrato*, édité par V.Branca in G.Boccaccio "Tutte le opere" vol. II, Milano Mondadori 1964, pp. 3.

⁵³ Lariella Caracciolo (IX 41) est citée avec le nom de jeune fille alors qu'en 1334 elle était mariée à un Piscicelli; une autre Caracciolo, Mitola, est citée comme vivante, alors qu'elle était décédée en 1334 car elle n'apparaît pas parmi les héritiers de la grand-mère Teodora del Gaudio. Serella Braccaccio (IX 41-42) mourut en 1339, comme indiqué sur sa pierre tombale dans l'église de San Domenico; la famille de Caterina Pipina (I 28), très probablement ses trois frères, se révolta au roi Roberto d'Angiò en refusant de se soumettre pendant l'hiver 1338/39, sa présence parmi les femmes fidèles à la cour n'étant pas admissible après ces événements.

Cfr. G.BOCCACCIO *Caccia di Diana*, édité par V.Branca in G.Boccaccio "Tutte le opere" vol I édité par V.Branca, Milano Mondadori 1967, pp. 3-4.

⁵⁴ Ibidem, pp. 4.

⁵⁵ G.BOCCACCIO, *Filostrato*, cit. pp.5.

⁵⁶ cfr. G.BOCCACCIO, *Filocolo* édité par A.E.Quaglio in G.Boccaccio "Tutte le opere" vol. I édité par V.Branca, Milano Mondadori 1967, pp. 47-48.

Le *Filocolo* est «innegabilmente (...) il prototipo di eccellenza di una letteratura mezzana, secondo la felice formula di definizione enunciata da un critico contemporaneo, Francesco Bruni» L. SURDICH, *Boccaccio*, cit. pp.23.

in Firenze contra piacere niente vi scrivo, però che più tosto co' lagrime che con inchiostro sarebbe da dimostrare» le 28 août 1341.⁵⁷

À cette période, remontent donc les vers de la *Comedia delle Ninfe Fiorentine* cités en ouverture: le retour à Florence, oppose la brillante vie sociale et culturelle de Naples à une «casa oscura muta e molto trista»⁵⁸.

En réalité, nous connaissons bien peu « biographiquement » de ces années florentines, très fécondes d'un point de vue littéraire,⁵⁹ exception faite pour l'opportunité offerte à Boccaccio de fréquenter les cours de la Romagne, comme celles de Ravenne et Forlì entre 1345 et 1347.

En 1348 is est certainement à nouveau à Florence et la terrible peste noire, décrite dans les pages d'ouverture de son chef-d'oeuvre, contera parmi ses victimes aussi le père Boccaccino et différents amis. Le décès du père le rend responsable du patrimoine familial et tuteur du frère cadet. En même temps, l'engagement civique devient de plus en plus intense. Dans les années Cinquante du 1300, il est envoyé et ambassadeur de Florence en Italie. Entre 1355 et 1371, il retournera à Naples à maintes reprises à la recherche d'un logement, en raison des difficultés économiques et du souvenir de sa jeunesse idéalisée. Toutefois, c'est à Certaldo qu'il demeurera le plus volontiers, depuis 1361 jusqu'à sa mort en 1375, comme un refuge pour une vie d'étude et de méditation, comme lui même écrit dans la *Consolatoria a Pino de' Rossi* «Io, secondo il mio proponimento il quale io vi ragionai, sono tornato a Certaldo e qui ho cominciato con troppa meno difficoltà che io non estimavo di potere, a

⁵⁷ G. BOCCACCIO, *Epistole* édité par G. Auzzas, in G. Boccaccio "Tutte le opere" vol. V, 1 édité par V. Branca, Milano Mondadori, 1992.

Les lettres de Boccaccio arrivées jusqu'à nous, vingt-cinq, sont très peu nombreuses si comparées à celles de Petrarca (d'ailleurs son propre correspondant). Deux parmi elles, parmi laquelle celle adressée à Niccolò Acciaiuoli, nous sont parvenues grâce aux vernacularisations successives. L'auteur ne toucha jamais à une récolte et les contemporains ne le firent non plus. Quatre de ces lettres, autographes, sont contenues dans le *Zibaldone Laurenziano* et deux dans le *Zibaldone Magliabechiano*.

L'épître V qui citée est trahie, vulgarisée, par les manuscrits florentins Pluteo 42.38 de la Biblioteca Medicea Laurenziana et A 74 de la Biblioteca Marucelliana (le premier est antigraph du second).

La datation de la lettre a été longtemps débattue, P.G. Ricci propose de postdater l'épître au 1348, Billanovich, Massera et G. Auzzas soutirent plutôt la datation rapportée par les codex, 28 août 1341.

Cfr. *Boccaccio autore e copista...*, cit. pp. 237-238.

⁵⁸ G. BOCCACCIO, *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, cit. XLIX, v.77.

⁵⁹ De ces années: la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, l'*Amorosa Visione*, l'*Elegia di Madonna Fiammetta* et le *Ninfale Fiesolano*. En outre, probablement les premiers *carmina* bucoliques et le *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia* et, si attribué à lui, la vernacularisation de la IV deca de Tito Livio.

cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Giovanni Boccaccio*, cit. pp. 738.

cfr. *Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 107-110; 121-123; 101-104; 115-118; pour l'attribution de la vernacularisation de Tito Livio pp. 125-127 et la relative bibliographie.

confortare la mia vita»,⁶⁰ mais surtout parce que, ami des participants à la conjure faillie du 1361-1362, parmi lesquels de' Rossi et Niccolò di Bartolo del Buono⁶¹, qui changera radicalement ses rapports avec la classe dirigeante florentine.⁶²

Dans la vingtaine d'années comprise entre son retour de Naples à l'"exile" volontaire à Certaldo, Florentine semble être le coeur de l'expérience littéraire et culturelle de Boccaccio. Malgré les mots amers adressés à Acciaiuoli et l'épilogue de la *Comedia delle Ninfe Fiorentine* avant, et les diverses tentatives pour trouver un hébergement bienséant à Naples après, on ne peut guère sous-évaluer l'importance que le rapport entre l'auteur et sa ville eut. À cette période, Boccaccio est la guide de l'environnement culturel florentin, devenu pluraliste et sovramunicipale grâce à sa présence et son activité. C'est à ce moment qu'il devient auteur du chef-d'oeuvre de la narrative occidentale, de la grande compilation encyclopédique, non encore achevées des *Genealogie Deorum Gentilium* (compilation qui l'occupera jusqu'à sa mort) et expert de l'oeuvre dantesque, non seulement comme auteur, mais également comme "éditeur". Toujours pendant ces années, en 1350, à Florence il arrivera ce que Vittore Branca appellera heureusement «il più avventurato incontro delle nostra letteratura»,⁶³ la rencontre avec Francesco Petrarca qui produira une amitié durable, une correspondance intense, un constant échange de livres et, surtout, une liaison culturelle qui marquera profondément l'histoire de la littérature italienne⁶⁴. Pour l'auteur Boccaccio, la rencontre avec Petrarca marque un rapprochement à la culture classique et à la réflexion morale sur les événements humains. La production littéraire de ces années-là est en effet surtout en latin⁶⁵, et, plus précisément, on retrouve de nombreuses interventions sur le

⁶⁰ G.BOCCACCIO, *Consolatoria a Pino de' Rossi*, a cura di G.Chiecchi in G.Boccaccio "Tutte le opere" édité par Vittore Branca vol. V, 2, Milano Mondadori 1994, pp. 650 (171).

La *Consolatoria a Pino de' Rossi* est trahie par au moins 121 manuscrits, dont seulement trois peuvent être datés du XIVe siècle. Il s'agit d'une des rares oeuvres de Boccaccio qui peut être datée avec certitude, car Pino de' Rossi fut condamné en contumace suite à la conjure des derniers jours de 1360, mais en 1363 il était déjà, à nouveau, à Florence, où il eut la possibilité d'écrire son testament.

cfr. *Boccaccio autore e copista...* cit. pp.153.

⁶¹ cfr. *infra*

⁶² L.BATTAGLIA RICCI, *Giovanni Boccaccio*, cit. pp 738

⁶³ V. BRANCA, *Vita e opere...* cit pp XLVII

⁶⁴ C.M.MONTI, *Boccaccio e Petrarca*, in "Boccaccio autore e copista..." cit. pp. 33-40

⁶⁵ En plus des *Genealogie*, à cette époque le *Buccolicum Carmen* est collecté, il compose le *De casibus virorum illustrium*, le *De mulieribus claris* et le *De montibus*
cfr. *Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 203-209; 189-192; 197-201; 181-185.

*Decameron*⁶⁶. L'auteur retravaille aussi l'*Amorosa Visione*, rédigera les trois versions du *Trattatello in laude di Dante*, composera le *Corbaccio* et il commentaire à l'Enfer.⁶⁷

Parmi les difficultés pour placer chronologiquement les oeuvres de Boccaccio d'une manière absolue et relative, une place privilégiée est réservée à la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*. Les traces autobiographiques, malgré les cautions prises ici exposées, et le style adopté pour envisager les différents genres littéraires et simplifier et innover les contenus avec une originalité spécifique, sont cohérents avec l'initiale expérience florentine.⁶⁸

La lettre à Niccolò Acciaiuoli du 28 août 1341 déjà citée, avec la confrontation entre les constitutions politiques de Florence et de Naples, où cette dernière est saluée comme «lieta, pacefica, abondevole, magnifica» constitue le prologue à l'épilogue de la *Comedia*, dans laquelle la rancoeur vers le père caractérise Boccaccino comme «vecchio freddo, ruvido e avaro».

Cet enchevêtrement de sentiments négatifs trouve lumière et ordre dans l'environnement littéraire florentin et dans les nouvelles fréquentations de la moyenne-haute bourgeoisie de la ville natale⁶⁹ où, comme remarqué par Vittore Branca, Boccaccio «risolutamente tentava di inserirsi, anzi voleva chiaramente conquistarlo».⁷⁰

Certainement l'auteur modifia le texte de la *Comedia* après 1360, mais plus pour des raisons d'opportunité que pour produire des variantes rédactionnelles. Pour cette seconde rédaction qu'on appellera ici β , tout en rappelant que la structure et le contenu de l'oeuvre demeurent conformes à la première rédaction, que l'on appellera α , le terme *post quem* peut être considéré l'année 1365: dans le cinquième chapitre ternaire les Napee sont des nymphées florales et la dedicasse à Niccolò di Bartolo del

⁶⁶ L'autographe de Berlin Hamilton 90 est certainement un exemplaire que Boccaccio utilisa comme copie de travail. cfr. M.CURSI, *Il Decameron...* cit. pp. 39-45; Id. Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 90, in *Boccaccio autore e copista...* cit., pp. 137-38 (scheda 22); Id. *La scrittura e i libri...* cit. pp.

⁶⁷ cfr. *Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 121-123; 147-149; 273-276.

⁶⁸ G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, édité par C. Delcorno in G. Boccaccio "Tutte le opere" édité par V. Branca vol V t.2, Milano Mondadori 1994, pp. 3-6.

⁶⁹ Ibidem, pp. 4.

⁷⁰ V. Branca, *Giovanni Boccaccio...* cit. pp.58

Buono est cassée.⁷¹ Pour l'*ante quem*, il est opportun de s'arrêter à l'année 1372 car dans la lettre à Martino da Signa (1372-1374), Boccaccio montre une vision différente du genre bucolique⁷² et dans les *Genealogie* VII 14 les Napee sont plutôt identifiées comme des nymphées des sources.⁷³ Par conséquent, comme pour les oeuvres latines, entre 1365 et 1372, l'impulsion à revoir et toucher doit être appliquée aussi aux oeuvres vernaculaires, avec des modalités différentes et en mesure différente d'oeuvre en oeuvre. Toutefois, la *Comedia* est encore presque intègre par rapport à la rédaction α, témoin d'un moment précis de l'événement biographique et littéraire de son auteur. La dedicasse à un homme, Niccolò di Bartolo del Buono, différemment de celles des autres oeuvres vernaculaires toutes dédiées ou adressées à des femmes, montrera la volonté de l'auteur de s'insérer dans un environnement bien précis, qui lui était inconnu jusqu'à ce moment, en utilisant le nom d'un ami déjà renommé dans l'environnement socio-culturel florentin.

Plus ardue est la charge d'attribuer l'appartenance de la *Comedia delle Ninfe Fiorentine* à un genre littéraire en particulier.

L'auteur même déclare, dans l'avant-propos «non i triunfi di Marte, non le lascivie di Bacco, non l'abondanze di Cerere, ma del mio prencipe le vittorie mi si fa di cantare», pour dire que le sien ne sera point un poème épique, ni lyrique, ni géorgique, mais relevant d'un genre nouveau et que lui même, il sera un chantre d'Amour.

Le titre donné à l'oeuvre par Boccaccio, en adoptant une claire référence à Dante majeur, fait explicitement allusion à la forme littéraire utilisée et

⁷¹ Les témoins de la tradition qui n'attestent pas la dedicasse sont:
Città del Vaticano, Vat. Lat. 4815;
Firenze, BNC II II 17;
Ed. Johannes Schurener del 1478;
Ed. Claricio del 1525.

⁷² Dans la première partie de l'épître, qui, dans son ensemble, peut constituer une sorte de préface au *Bucolicum Carmen*, Boccaccio trace une histoire du genre pastoral des origines à son époque. Pour l'antiquité, on y retrouve les noms de Teocrito et de Virgile: si le premier fut le fondateur du genre, le second en fut le principal interprète, se dissimulant parfois sous les significations allégoriques. Après différentes tentatives, qui ne méritent pas d'être notées, Petrarca refonda le genre en le perfectionnant. Néanmoins Boccaccio ne suivra pas le modèle de Petrarca, mais celui de Virgile, qui utilisa sporadiquement les allégories.

«*Theocritus syragusanus poeta, ut ab antiquis accepimus, primus fuit qui greco carmine bucolicum excogitavit stilum, verum nil sensit preter quod cortex ipse verborum demonstrat. Post hunc latine scripsit Virgilius, sed sub cortice nonnullos abscondit sensus...Post hunc autem scripserunt et alii, sed ignobiles, de quibus nil curandum est, excepto inclito preceptore meo Francisco Petrarca, qui stilum preter solitum paululum sublimavit et secundum eglogarum suarum materias continue collocutorum nomina aliquid significantia posuit. Ex his ego Virgilium secutus sum (...)*».

cfr. G. BOCCACCIO, *Epistole...* cit. pp. 712-723;

cfr. la voix de Paolo Falzone "Martino da Signa" dans le *Dizionario biografico degli italiani* Vol. 71 2008.

⁷³ cfr. G. PADOAN, *Habent sua fata libelli...* cit. pp. 143-212.

à la dimension allégorique de l'oeuvre.⁷⁴ Copistes et éditeurs du XVI^e siècle modifièrent le titre en *Ninfale d'Ameto*, probablement par analogie avec *Ninfale Fiesolano*, et de là, la forme ultérieurement simplifiée *Ameto*, du nom du protagoniste.

Dans un cadre narratif unitaire⁷⁵ de cinquante chapitre, chapitres ternaires s'alternent à des parties en prose de différente extension qui racontent la transformation d'Ameto de berger rugueux à homme grâce à la rencontre avec les sept Nymphées.

Dans un endroit non précisé entre les fleuves Arno et Mugnone, dans les bois toscanes, Ameto rencontre une compagnie de merveilleuse Nymphées, toutes dévouées à Venus, en train d'écouter le chant de Lia, celle qui semblerait être leur guide. Capturé par la voix de la Nymphée, Ameto en tombe amoureux et erre à sa recherche jusqu'à ce qu'il la rencontre à nouveau le jour de la fête de Venus. À cette occasion, après avoir reçu les hymnes d'usage, Lia propose que chaque Nymphée conte l'histoire de ses amours à Ameto. Ainsi, assis sur la pelouse dans un lieu agréable avec une fontaine au centre, les Nymphées, Ameto et les autres bergers donnent vie à un rituel courtois consolidé. À chaque conte suit un chant et Lia clôture la série en contant son amour pour Ameto, transformé par Venus. Ameto est ainsi immergé dans le fleuve dans un bain purificateur qui nettoie tous les instincts animaux et l'élève à individu admis à contempler la Déesse afin de comprendre la signification profonde de son expérience.

Malgré les intentions évidemment allégoriques de l'oeuvre, représentées par les sept Nymphées, d'autres propos sont quand même présents: la figure de Ameto représente l'évolution de l'humanité dans une condition animale, brute, caractérisée par des instincts primordiaux et sensuels à la conscience intellectuelle atteinte grâce à la vertu, les Nymphées, et l'amour, Lia.

Avec la *Caccia di Diana* et l'*Amorosa Visione*, la *Comedia* forme une sorte de trilogie allégorique. Les références à Dante, majeur et mineur, sont le dénominateur commun qui permet d'associer les oeuvres entre elles.⁷⁶

Au niveau formel, le titre donné par Boccaccio à l'histoire d'Ameto, *Comedia*, renvoie au chef-d'oeuvre de Dante, aussi en tant que genre et pour le mètre utilisé pour les parties en vers. Au niveau thématique, la catharsis et le bain purificateur symbolique peuvent être associés à nouveau à la *Commedia*.

⁷⁴ L.BATTAGLI RICCI, *Giovanni Boccaccio...* cit. pp. 771.

⁷⁵ Ibidem, pp.771.

⁷⁶ Ibidem, pp.772.

À la *Vita Nuova* renvoient le prosimètre et l'événement de croissance de Ameto, l'amour qu'il a pour la sublimation et la contemplation du transcendant.

Dans la *Comedia*, on retrouve Boccaccio et son *ars combinatoria*. Sur une base stilnovistique, toscane et médiolatine, héritage de sa formation napolitaine, l'auteur pose ce qui deviendra par la suite son *topos*, la "brigade", et le conte comme moyen pour transformer l'individu.

Les «lieti ragionamenti della corte d'amore»,⁷⁷ composée cette fois par des bergers et des nymphées, peuvent être insérés dans une expérience bucolique classique que déjà Dante avait expérimenté dans sa correspondance poétique avec Giovanni del Virgilio, correspondance que Boccaccio même transcrit dans le *Zibaldone Laurenziano*,⁷⁸ en guise de modèle de la sienne, immédiatement successive dans le manuscrit, avec Checco di Meletto Rossi de Forlì⁷⁹. Certainement Boccaccio, à l'époque de la composition de la *Comedia*, ne connaissait pas la correspondance dantesque, mais certaines références plus que citées dans le texte, laissent penser à Giorgio Padoan qui «non è (...) lecito negare a priori la

⁷⁷ Ibidem, pp. 773.

⁷⁸ Parmi les œuvres mineures de Dante, on y retrouve deux églogues, datables entre 1319 et 1320, qui servent de réponse à autant d'autres compositions de Giovanni del Virgilio, professeur de poésie classique au *Studium* de Bologne et homme de lettres dans le cercle classique d'Albertino Mussato.

Les églogues de Dante nous restent en huit manuscrits:

- a) Firenze BML Pluteo 29 8, lo "Zibaldone Laurenziano", autographe de Boccaccio: en plus de toute la correspondance, il contient l'églogue de Giovanni del Virgilio à Mussato, d'autres compositions mineures de Giovanni del Virgilio, ainsi que l'églogue *Argus* de Petrarca: le texte est accompagné par un commentaire qui peut remonter, intégralement ou en partie, à Boccaccio même. Quelque variante de texte est marquée sur les marges;
- b) Vienna Pal. lat. 3198;
- c) Modena, Estense lat. 676 (a x 2 16);
- d) Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini MCF I 16 (x 16);
- e) Firenze, BML Pluteo 39 26;
- f) Kinzward, Bibl. del Castello 2 d 4 (ms. 1);
- g) Siena, Bibl. Com. H VI 33;
- h) Parigi, BNF, Nouv. Acq. lat. 650.

L'Estense et l'Oratoriano, connexes entre eux, tirent origine, selon Giuseppe Billanovich, du codex appartenant à Pietro da Moglio lequel, après 1360, avait tenu un cours universitaire sur la correspondance.

Des quatre derniers manuscrits, les deux premiers, Laurenziano 39 26 et Kinzward, ne contiennent l'épître de Giovanni del Virgilio. Les autres, Siena et Parigi, contiennent seulement les deux églogues de Dante. Tous les quatre remontent, plus ou moins directement, à une vaste sylloge de la poésie bucolique systématisée par Boccaccio même, que, dans le temps, était conservée, avec le Laurenziano 29 8, dans la Biblioteca di Santo Spirito..

cfr. G.MARTELOTI, *Egloghe* in Enciclopedia Dantesca, vol II 1970, pp. 644 - 646.
M.PETOLETTI, *Boccaccio editore delle egloghe e delle epistole di Dante* in "Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale (Roma, 28-30 ottobre 2013)" édité par L.Azzetta et A. Mazzucchi, Roma Salerno Editrice 2014, pp. 159-183.
G. TANTURLI, *La corrispondenza poetica di Giovanni del Virgilio e Dante fra tradizione e critica del testo*, in "Studi Medievali" 52 2011, pp. 809-845.

⁷⁹ cfr. S. LORENZINI, *La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi. L'égloga di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato* Firenze Olschki 2011.

possibilità che a Firenze come a Napoli la corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio fosse reperibile». ⁸⁰

L'allégorie du jardin, le verger de Pomona (XXVI), met en évidence la volonté d'érudition en témoignant l'amalgame entre le mythe d'Ovide des *Métamorphoses* et la description ponctuelle de l'aspect botanique, emprunté par Plinio le Vieux *Naturalis Historia*, et Isidoro de Seville, *Etymologie*. Si dans le *Decameron* cette représentation sera celle du soi-disant *locus amoenus*, un non-lieu distinct de la *civitas* et dominé par une nature luxuriante, dans la *Comedia* est plus concevable comme un *hortus conclusus*, le véritable jardin protégé et fermé au reste du monde.

Ernst Robert Curtius, à moitié du XXe siècle, définit le *locus amoenus*, jusque là non «riconosciuto come categoria retorico-poetica indipendente», ⁸¹ malgré le fait qu'il avait constitué le motif principal de la description de la nature de l'antiquité classique au XVIe siècle..

Le *locus amoenus* est «un angolo di natura, bello ed ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte o un ruscello». ⁸²

L'environnement paradisiaque de la *Comedia* est, comme déjà dit, plus proche d'un *hortus conclusus*, un jardin isolé et protégé du reste du monde grâce à des murs et très souvent identifié avec un espace religieux-spirituel habité et soigné par des êtres divins, surnaturels, les Nymphées en l'espèce. ⁸³

Dans la *Comedia* cohabitent donc allégorie, érudition, monde bucolique, catharsis par Amour, et elles fusionnent en créant une «espressione letteraria di un immobile sogno di composta armonia, di bellezza e di

⁸⁰ cfr. G. PADOAN, *Giovanni Boccaccio e la rinascita dello stile bucolico* in ID. *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno* Firenze Olschki 1978, pp. 27-44.

In *Comedia Ninfe* XXXVIII 65 Edipo est appelé "solvitore de' problemati di Spingòs" ce qui correspond à la traduction presque littéraire de Giovanni del Virgilio "Davus et ambigue Sphingos problemata solvet" même si le passage, comme remarqué par Claudia Villa, est tiré de l'*Andria* de Terenzio, que Boccaccio copie dans l'actuel BML Pluteo 38 17 avec la glosse explicative autographe *ad locum*.

cfr. C.VILLA, *La lectura Terentii I Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova Antenore 1984, pp. 174-176.

⁸¹ E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, édition italienne de R. Antonelli, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze La Nuova Italia 1992, pp. 219.

⁸² Ibidem, pp. 219.

⁸³ Niccolò Acciaiuoli se chargea, à partir de 1338 de la construction de la Certosa di Val d'Ema dans les proximités de Florence, où il fut par la suite enterré. Boccaccio même la cite dans une lettre, dont nous possédons une vermicularisation, à Messer Francesco Prieur des SS Apostoli de Florence "spenditore a Napoli del Gran Siniscalco Niccolò degli Acciaiuoli di Firenze". La Certosa est considérée comme une représentation réaliste d'un *hortus conclusus*.

cfr. F.CARDINI, *Il giardino del cavaliere, il giardino del mercante. La cultura del giardino nella Toscana tre-quattrocentesca* in "Mélanges de l'école française de Rome" 106/1 1994, pp. 259-273;

F.CORAZZINI *Le lettere edite e inedite di Messer Giovanni Boccaccio*, Firenze, 1877, pp. 156.

amore in un quadro appartato, dove le varie leggi normative degli uomini (...) e le costrizioni del tempo sono di fatto inoperanti». ⁸⁴

⁸⁴ G. VELLI, *L'Ameto e la pastorale: il significato della forma* in Id. *Petrarca e Boccaccio...* cit. pp. 185.

Niccolò di Bartolo del Buono

E tu, o solo amico, e di vera amistà veracissimo essemplio, o Niccolò di Bartolo del Buono di Firenze, alle virtù del quale non basterieno i miei versi, e perciò tacciole, avegna che sì per se medesime lucono che di mia fatica non hanno bisogno, prendi questa rosa, tra le spine della mia avversità nata, la quale a forza fuore de' rigidi pruni tirò la fiorentina bellezza, me nell'infimo stante delle tristizie, dando a sé a me con corto diletto a disegnarsi. (L)⁸⁵

De Niccolò di Bartolo del Buono, dédicataire de la *Comedia*, nous savons qu'il fut facteur de la Compagnia dei Peruzzi à Naples dans la période comprise entre 1336 et 1339, rientra donc à Florence juste quelques mois avant Boccaccio.⁸⁶ Comme, avec grande probabilité, les deux s'étaient déjà connus pendant leur séjour à Naples, Niccolò pourrait avoir été pour l'homme de Certaldo le lien entre le monde napolitain et le florentin, du moins pendant une phase initiale. Dans le prologue de l'*Amorosa Visione* sont loués certaines personnes de premier plan de la haute bourgeoisie florentine, signe que Boccaccio commençait à s'insérer avec succès dans les justes environnements. Déjà avant 1348, quand il deviendra administrateur des propriétés de famille, messer Giovanni Boccaccio du peuple de Santa Felicità résident dans le quartier de Santo Spirito, rentre à faire partie d'un groupe restreint de familles marchandes, de banquiers et aristocrates, tous résidents Oltrarno: les Del Buono appunto, les de' Bardi, les Frescobaldi et les de' Rossi.⁸⁷

Dans les années Cinquante du XIV^e siècle, la Mairie de Florence lui attribuera une série d'engagements civiques et de représentation pour lui démontrer confiance et considération. En outre, Boccaccio doit avoir

⁸⁵ G. BOCCACCIO, *Comedia Ninfe Fiorentine...* cit.

⁸⁶ A.E. Quaglio non fournit aucune nouvelle, dans son édition, sur le dédicataire de la *Comedia*: *Nulla sappiamo, per ora, di questo amico del B., se non che partecipò senza successo con Pino de' Rossi a una congiura contro i Guelfi e fu quindi ucciso in Firenze*. Dans la critique des variantes, il attribue l'absence de la dédicasse à d'antigraphes corrompus, c'est-à-dire sa corré conjecture du copiste.

Dans la dédicasse, et de son absence, G. Padoan en parlera largement, à propos de la *Questione Claricio*.

cfr. G. BOCCACCIO, *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, ed. Quaglio cit. *ad locum*;
G. PADOAN, *Habent sua fata libelli...* cit., pp. 144.

⁸⁷ E. FILOSA, *L'amicizia ai tempi della congiura (1360-61): a confortatore non duole capo* in "Studi sul Boccaccio" Vol.42 2014 Firenze Le Lettere, pp. 195-219.

E. PORTA CASUCCI, *Uomo di vetro fra cortili e corti: Giovanni Boccaccio, i Del Buono, i Rossi e gli altri*, in "Heliotropia" vol.12-13 2015-16 où, en outre, on parle d'un rapport de voisinage avec de' Rossi à Certaldo également.

atteint aussi un prestige culturel remarquable dans sa ville en se faisant promoteur, avec succès, de trois initiatives très importantes pour lui: le dédommagement moral de dix florins d'or à la fille de Dante, religieuse sous le nom de Beatrice; l'ambassade à Petrarca, conduite par lui même, pour signifier la révocation de l'exile et de la saisie des biens imposée au père en 1302 et l'offre d'un poste à l'Université de Florence, fondée récemment; et en dernier, la création auprès du *Studium* du premier poste européen de professeur de grec pour Leonzio Pilato.⁸⁸

Les engagements civiques, le succès culturel, la considération dans laquelle il est tenu par les notables florentins prouvent que, à cette période, Boccaccio devait être une figure de respect dans la vie citoyenne de l'époque et que, malgré la nostalgie de Naples et de sa Cour, il avait bien su s'insérer dans un environnement complètement différent de celui connu jusque là. Toutefois, cette période de grâce qui naît littérairement avec la *Comedia delle Ninfe Fiorentine* est destinée à s'achever aux débuts des années Soixante du XIVe siècle.

Matteo Villani dans sa *Cronica* écrit que jusqu'au 1358 «era la città di Firenze (...) in grande tranquillità e pace dentro, e di fuori non avea nemici».⁸⁹ Avec toutes les précautions du cas pour l'acceptation d'une telle thèse, il faut admettre qu'en 1358 une faction Guelph propose une loi contre les personnes soupçonnées d'être des Ghibellini. À travers des accusations anonymes, toute personne accusée peut être "admonestée" et, par là, interdite des engagements publics.⁹⁰

La nouvelle législation est exploitée illégitimement pour des vengeances personnelles, pour poursuivre des sujets réputés maladroits mais non réprimendables différemment. Parmi les premiers à subir l'avertissement, on compte Domenico Bandini et Niccolò di Bartolo del Buono, les deux du peuple de San Jacopo Oltrarno.⁹¹ Encore une fois, Matteo Villani nous informe «in genero tutti i buoni uomini guelfi biasimavano la legge sopra ciò fatta, e le esecuzione che ne seguitava (...); ed essendo senza colpa d'aver perso uficio, e da potersi con giustizia difendere, feciono condannare Niccolò di Bartolo del Buono, Simone Bertini, Sandro de' Portinari e Giovanni Mattei».⁹²

⁸⁸ cfr. V.BRANCA, Giovanni Boccaccio... cit. pp. 83-87;
A.PERTUSI, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Roma-Venezia Ist. pour la collaboration culturelle 1964, pp. 17.

⁸⁹ MATTEO VILLANI, *Cronica di Matteo e Filippo Villani, a miglior lezione ridotta coll'aiuto de' testi a penna*, Firenze Magheri 1825-26, VIII 24.

⁹⁰ cfr. *supra* nota 66;
cfr. E.FILOSÀ, *L'amicizia ai tempi della congiura...* cit. pp. 200.

⁹¹ cfr. *Ibidem*, pp. 201.

⁹² MATTEO VILLANI, *Cronica...* cit. pp.48

Ce climat de mécontentement crée un groupe hétérogène de conspirateurs qui, poussés par des motivations diverses, commence à projeter une conjure contre la faction qui en ce moment était au pouvoir.⁹³

Le coup d'État est prévu pour la nuit du nouvel an entre 1360 et 1361 et prévoit deux phases de mise en oeuvre, d'abord avec l'occupation du palais de la Signoria et ensuite la conquête du pouvoir à l'aide de forces militaires extérieures, parmi lesquelles les Visconti de Milan. La précaire organisation, les motivations non partagées par tous les conjurés, au fond non solidaires entre eux, rendent la conjure mal orchestrées et facile à découvrir, ce qui effectivement se produit de quatre manières diverses.⁹⁴ Les premiers à être capturés sont Niccolò di Bartolo del Buono et Domenico Bandini qui, comme boucs émissaires, sont torturés et condamnés à la décapitation pour haute trahison. Douze peintures sont affichées dans le Palais du Podestà avec des écritures indiquant les fautes commises par les conjurés et leurs condamnations⁹⁵. Parmi ces douze, seulement Niccolò di Bartolo del Buono et Domenico Bandini subissent la peine capitale, les autres, probablement informés par la Signoria même, condamnés en contumace, éviteront le bourreau et quelques années après, une fois la situation politique changée, auront la possibilité de rentrer à Florence.

Nous ne savons pas si Boccaccio était au courant ou s'il était impliqué, mais différents amis, connaissances et voisins sont protagonistes du complot et condamnés: Niccolò di Bartolo del Buono, dédicataire de la *Comedia*, décapité; Pino di Giovanni de' Rossi, destinataire de la *Consolatoria*, à la fin de laquelle sont cités également Luca di Feo et Andrea di Tello,

⁹³ Seront admonestés pour avoir été des participants de la conjure Niccolò di Bartolo del Buono, Domenico Bandini, Andrea dell'Ischia; les notables du précédent régime: les familles Pazzi, Frescobaldi, Donati e Gherardini; beaucoup de la faction des Ricci, ennemis des Albizzi.
cfr. E. FILOSA, *L'amicizia ai tempi della congiura...* cit. pp. 202.

⁹⁴ Ibidem, pp. 203.

⁹⁵ Les noms cités par les Atti del Podestà et par Matteo Villani sont: Niccolò di Bartolo del Buono del Quartiere di Santo Spirito, Domenico di Donato Bandini du peuple de San Frediano, Pino di Giovanni de' Rossi, Uberto di Ubaldino Infangati del popolo di Santa Cecilia, Betramo di Bartolomeo de' Pazzi, Andrea di Tello du peuple de San Jacopo, Niccolò di Guido di Semontana dei Frescobaldi, Andrea Pacchi degli Adimari, Pazzino de' Donati, Pelliccia Sassi de' Gherardini, Luca di Feo du peuple de Santa Felicita in Piazza, Cristofano de' Nucci.
cfr. Ibidem, pp. 205.

Le texte de la condamnation de Bartolo del Buono et des autres conjurés est integralmente reproduits in E.FILOSA, *La condanna di Niccolò di Bartolo del Buono, Pino de' Rossi e gli altri congiurati del 1360 (ASF, Atti del Podestà, 1525, cc 57r-58r)* in "Studi sul Boccaccio" 44 2016 Firenze Le Lettere, pp.235-250.

exilés.⁹⁶ La conjure a donc un impact remarquable sur la vie de l'homme de Certaldo. Elle finit par l'éloigner des engagements civiques, qu'il ne reprendra qu'en 1365, et l'"exile" volontaire à Certaldo est certainement une précaution pondérée, masquée par le retrait dans un endroit d'*otium*. La conjure du nouvel an 1361 fait effectivement perdre à Boccaccio ses amis et ses voisins, ceux qui, avec leur influence politique et économique, l'avaient introduit et soutenu dans l'environnement communal florentin.

On a donc vu que le dédicataire de la *Comedia*, Niccolò di Bartolo del Buono, était un ami très cher, «di vera amistà veracissimo essemplò» à tel point de devenir la destinataire de l'oeuvre qui marque le début florentin de Boccaccio, mais on a aussi remarqué le fait que, dans la rédaction β datable justement entre 1365-1372, la dédicasse a été éliminée du chapitre de clôture. Pourquoi alors Boccaccio casse d'une manière si brutale la dédicasse à un homme que lui même avait défini un vrai exemple d'amitié? La réponse de Boccaccio probablement se trouve dans un autre texte, dont la première rédaction est de cette même période, le *De Mulieribus Claris*.⁹⁷ Parmi les femmes illustres, deux épisodes sont indicatives de l'idée d'amitié soutenue par l'auteur.⁹⁸ Le premier épisode appartient au monde grec, Lena qui participa à la conjure contre Ipparco, et le second au monde romain, Epicari qui adhéra à la conjure

⁹⁶ "A Luca e Andrea, li quali intendo che constà sono, quella compassione porto che ad infortunio d'amico si dee portare, e se io avessi che offerire in mitigazione de' loro mali, fare' lo volentieri; nondimeno, quando via paia, quelli conforti che a voi dono, quelli medesimi e massimamente in quelle parti che loro appartengono, intendo che dati sieno. E senza più dire, priego Iddio che consoli voi e loro."
Cfr. G. BOCCACCIO, *Consolatoria a Pino de' Rossi*, cit.

⁹⁷ La composition de cette oeuvre peut être définie en deux rédactions: la première datable des années 1361-1362, entre le retrait à Certaldo et l'invitation à Naples de la part de Niccolò Acciaiuoli, et la seconde datable des années comprises entre 1362 et 1370-73, années de confection de la copie autographe définitive identifiée par P.G. Ricci, l'actuel Laurenziano Pluteo 90 sup.⁹⁸ L'autographe se qualifie comme une copie *a buono*, il est en effet très soigné dans la confection et dans la *mise en page*. L'écriture est une gothique de petit module, uniforme et régulière. La décoration est sobre avec des rappels figuratifs caractéristiques.

cfr. G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris* a cura di V. ZACCARIA Introduzione, in Id. "Tutte le opere" cit. vol X;

C. MALTA, *De mulieribus claris* in *Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 197-200;

Ibidem S. BERTELLI, Firenze BML Pluteo 90 sup.⁹⁸ scheda 40;

V. BRANCA, *Tradizione I...* cit. pp. 92-95;

Id. *Tradizione II...* cit. pp. 57-62;

P.G. RICCI, *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*, Milano Ricciardi 1985, pp. 115-148;

E. FILOSA, *Tre studi sul "De mulieribus claris"*, Milano LED, 2012;

V. ZACCARIA, *Ancora qualche riflessione sulle edizioni delle tre opere latine maggiori del Boccaccio* in "Studi sul Boccaccio" 33 2005, Firenze Le Lettere, pp. 143-163.

⁹⁸ En guise d'ultérieur exemple, dans le *Decameron* X 8 on raconte l'histoire de Tito et Gisippo, deux amis grandis ensemble et très proches. Amoureux de la même femme, promise à l'un des deux, la fortune adverse les divise et met Gisippo en grandes difficultés. Ça sera Tito à le sauver, en s'accusant du crime attribué à son ami, et à l'accueillir chez lui, après qu'Ottaviano l'avait acquitté.

contre Nerone.⁹⁹ Du fait que les événements sont très similaires entre eux, nous ne prendrons ici en question que le second: esclave libérée à la Cour de Nerone, Epicari prit partie à la conjure de Pisone en cherchant à recruter, parmi d'autres, Volusio Proculo, officier de la flotte de Miseno, en aide aux conjurés. À cause de la délation de Proculo, elle fut emprisonnée, torturée et se suicida, sans faire les noms des complices.¹⁰⁰ D'autres conjurés, des hommes cette fois, n'eurent la même force et la même loyauté vis-à-vis de leurs camarades. Boccaccio, dans ses considérations en marge à l'événement, se montre impitoyable:

Erubescendum nempe hominibus reor dum, nedum a lasciva femina, sed etiam a constantissima quacunq̄ue laborum tolerantia vincuntur. Nam si prevaleamus sexu, cur non ut et fortitudine prevaleamus decens est? Quod si non sit, cum ipsis effeminati, iure de moribus transegisse videmur (XCIII)¹⁰¹

Niccolò di Bartolo del Buono et Domenico Bandini, arrêtés et torturés, sie tiennent comme les autres hommes de l'événement d'Epicari. Déjà condamnés, il firent condamner leurs amis avec grande lâcheté, certainement non adaptées à des hommes d'honneur.

Sans doute, comme Giorgio Padoan le remarque,¹⁰² la dedicasse à Niccolò di Bartolo del Buono est cassée soit parce que désormais dépassée, un dedicatarie décédé dans le malheur ne pouvant apporter aucune gratification future, soit pour éviter d'être rapproché d'un conspirateur dans la tentative de bâtir de nouveaux rapports sociaux adéquats.¹⁰³ La référence, dans le *De Mulieribus*, à événements légèrement précédents, ne pouvait passer dans le silence aux contemporains qui souhaitaient prendre les distances de leurs anciennes amitiés.

⁹⁹ E.FILOSA, *L'amicizia ai tempi della congiura...* cit. pp.209

¹⁰⁰ G.BOCCACCIO, *De Mulieribus Claris*, a cura di V.Zaccaria in Id. "Tutte le opere" édité par V.Branca vol. 10, Milano Mondadori, 1970, (XCIII). L'éditeur indique P. Cornelio Tacito (*Annales XV 51-57*) comme source. cfr. E.FILOSA, *L'amicizia ai tempi della congiura...* cit. pp. 209.

¹⁰¹ «Gli uomini dovrebbero quindi arrossire, io credo, quando si lasciano vincere da una donna, non dico lasciva, ma anche fermissima a sopportare qualunque fatica. Se infatti prevaliamo per il sesso, è giusto che prevaliamo anche per forza. Se ciò non avviene, ben a ragione sembriamo, effeminati come i compagni di Epicari nella congiura, deviare dalla giusta norma morale» (trad. di V. Zaccaria).

Et après (L 4 nell'episodio di Lena): *quantum esset sanctum atque venerabile nomen amicitiae*

¹⁰² G.PADOAN, *Habent sua fata libelli...* cit. pp.185-186.

¹⁰³ Du fait que l'on a choisi de porter comme exemple un événement lié au monde romain, il est important de dire, d'accord avec Elsa Filosa, que la dedicasse fut radiée comme *damnatio memoriae*. cfr. E.FILOSA, *L'amicizia ai tempi della congiura...* cit. pp.214

Boccaccio prend différemment en considération l'affaire de Pino de' Rossi, destinataire de la *Consolatoria* écrite juste après les événements du nouvel an 1361. Le rôle de "consolateur" va très bien à Boccaccio qui se dit solidaire avec les exilés,¹⁰⁴ même si son confinement à Certaldo est volontaire à la différence de celui de ses amis.

Nous avons déjà précisé que les résultats de la conjure eurent certainement des conséquences sur la vie de Giovanni Boccaccio aussi, mais il est opportun de souligner que celle-ci est également «una delle stagioni più oscure della biografia boccacciana»¹⁰⁵ et que donc, pour le moment, il est impossible de définir avec certitude combien et lesquelles furent les réelles conséquences.

Les mots de consolation utilisées par Boccaccio à l'égard de Pino de' Rossi sont en réalité pour soi-même, afin de faire sembler, de cette manière, un retrait de *otium* comme un confinement volontaire imposé par la situation politique, sociale et économique. C'est d'ailleurs pendant ces années qu'en effet il renouvelle ses efforts pour trouver une collocation digne auprès de la cour des Angiò, malgré le désormais impopulaire Niccolò Acciaiuoli.¹⁰⁶ Toutefois, entretemps, à Florence la situation avait à nouveau changé et Boccaccio y rentra en juillet 1363, peu de temps après Pino de' Rossi même. L'hypothèse formulée par Padoan, que la *Consolatoria* ait été écrite pour recevoir une quelque gratification une fois le destinataire rentré à Florence,¹⁰⁷ même si pour une courte période, est donc plausible. Pino de' Rossi en effet rédige un testament juste en 1363 au retour en patrie et il résulte décédé en 1366.¹⁰⁸

¹⁰⁴ G.PADOAN, *Alcune riflessioni sul testo critico della Consolatoria a Pino de' Rossi* in "Studi sul Boccaccio" XXVI 1998, pp.264-274.

¹⁰⁵ G.BOCCACCIO, *Consolatoria a Pino de' Rossi*, a cura di G.Chiecchi cit. Introduzione pp 618.

¹⁰⁶ cfr. V.BRANCA, *Giovanni Boccaccio...* cit. pp. 134;
L.BATTAGLIA RICCI, *Giovanni Boccaccio...* cit. pp. 743;
L.SURDICH, *Boccaccio...* cit pp. 122.

¹⁰⁷ G.PADOAN, *Alcune riflessioni...* cit. pp. 273.

¹⁰⁸ cfr. Ibidem, pp. 274
P.G.RICCI, *Studi sulla vita e le opere...* cit. pp. 147;
E.FILOSA, *L'amicizia ai tempi della congiura...* cit. pp. 219.

Le prosimetrum

Alla metà del Cinquecento Antonio Minturno dichiarò che il modello del proprio prosimetro giovanile (...) era stata l'*Arcadia* del suo maestro Sannazaro, aggiungendo che questi a sua volta si era rifatto all'esempio dell'*Ameto* boccacciano. (...) Oltre alla testura prosimetrica, le affinità relative all'ambientazione agreste e pastorale giustificano l'accostamento, anche se altrettanto evidente è la divergenza strutturale relativa alla componente metrica. L'omometria delle rime incluse nell'*Ameto* (...) non ha riscontro nella varietà dei metri sannazariani, che vanno dal ternario, (...), e dal polimetro alla canzone e alla sestina. Da questo punto di vista, la divergenza si spiega, (...), non solo e non tanto col riferimento alla mescolanza della *Vita Nova* dantesca, quanto con l'impronta lasciata nel libro di Sannazaro dall'allora incipiente petrarchismo coniugato con l'insorgente moda dell'egloga in volgare.¹⁰⁹

Ainsi Stefano Carrai introduit, dans son article pour la "Rassegna della Letteratura Italiana", la question "Boccaccio e la tradizione del prosimetro", en exposant en quelques lignes sources et réception du modèle Boccaccio.

Dans les textes moyen-latins, comme la *Consolatio Philosophiae* de Boezio et le *De nuptiis Philologiae et Mercuri* de Marziano Capella, la variété de formes rencontrées se retrouve dans les définitions de prosimètre présentes dans les *Artes dictandi* qui, une fois décrite la prose et la poésie, insèrent le prosimètre dans les *dictamina metrica* en le définissant «*prosimetrum possum dicere quando pars versificae pars vero profetur prosaice*».¹¹⁰

On peut à nouveau faire recours à Stefano Carrai pour définir littérairement le prosimètre qui, plutôt qu'un véritable genre littéraire, est considéré par ce dernier comme une «forma di scrittura, le cui coordinate risiedono, (...), nella necessità di sospendere a tratti la narrazione per dar luogo ad effusioni liriche, ovvero nel superamento dell'empiria connaturata al testo lirico inglobandolo in una cornice narrativa che ne corrobora la tenuta e gli conferisce una dimensione prospettica».¹¹¹

¹⁰⁹ S.CARRAI, *Boccaccio e la tradizione del prosimetro. Un'ipotesi per la forma della Comedia delle Ninfe Fiorentine* in "Rassegna europea di letteratura italiana" 29-30 2007, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 61-68.

¹¹⁰ H. BONONIENSIS, *Rationes dictandi prosaice* (1119-1124): *possiamo dire prosimetro quando le parti in versi seguono le parti in prosa.*
[http://www.alim.dfl.univr.it/alim/letteratura.nsf/\(testiID\)/A8C421A9B9BD49AEC1257A36005A43DC!opendocument](http://www.alim.dfl.univr.it/alim/letteratura.nsf/(testiID)/A8C421A9B9BD49AEC1257A36005A43DC!opendocument)

¹¹¹ ID. *Prefazione a Il prosimetro della letteratura italiana*, a cura di A.COMBONI e A. DI RICCO, Editrice Università degli Studi di Trento, 2000, pp. 7-8.

Théoriquement, et, je dirais aussi plus simplement, le prosimètre est un «componimento misto di prosa e versi, entrambi necessari alla sua struttura». ¹¹²

1. Dante Alighieri, *Vita Nuova*

Si on revient à la citation d'ouverture, et donc aux sources et à la réception de la forme prosimètre de Boccaccio, Dante en personne dit, dans le proemio, que la *Vita Nuova* a été aménagée comme une espèce de recueil poétique anthologique et que les rimes excédées de ce recueil ont été résumées dans les sections en prose pour rendre le contenu de l'oeuvre le plus cohérent possible. ¹¹³ Cette déclaration péremptoire laisse en réalité peu d'espace aux réflexions sur les rapports entre poésie et prose dans la construction du texte: la prose, de composition successive, évoque quelque chose déjà exprimé en poésie, per-existant, théorie soutenue par d'illustres chercheurs comme Ignazio Baldelli, Michelangelo Picone et Giorgio Petrocchi. ¹¹⁴ Domenico De Robertis et Roberto Leporatti sont d'avis différent, ou du moins, proposent des conclusions différentes. Si on pouvait envisager que quelque passage poétique a été écrit successivement à la conception de la *Vita Nuova* et non, comme déclaré, déjà pré-existant, et donc composé intégralement ou en partie, expressément pour le recueil, alors la prose perdrait son caractère subsidiaire par rapport aux vers et se profilerait comme une intégration à caractère paritaire. Pour soutenir cette hypothèse, Domenico De Robertis propose ¹¹⁵ de considérer la chanson *Donna pietosa e di novella etate* comme composée contemporanément à la prose respective et donc conçue

¹¹² P.G.BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna Il Mulino, 1991, p. 402.

¹¹³ Ibidem, p. 8. *In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: Incipit vita nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sententia.* D.ALIGHIERI, *Vita Nova*, in ID, *Opere minori*, vol. I tomo 1, a cura di D.DE ROBERTIS, Ricciardi Milano Napoli, 1984.

La *Vita Nuova* comme texte unitaire est transmise, selon l'édition de Michele Barbi, encore aujourd'hui considérée comme un chef-d'oeuvre de la philologie italienne, par 20 témoins, si on y intègre également les plus fragmentaires, les codex deviennent trente-neuf «e quasi altrettanti sono gli estratti delle poesie, a uno dei quali è rimasta attaccata anche qualche riga di prosa».

cfr. D.ALIGHIERI, *Vita Nuova* a cura di M.BARBI, Firenze Soc. Dantesca Italiana 1907, p. XVII;

cfr. inoltre la voce *Vita Nuova* dell'Enciclopedia Dantesca édité par M.PAZZAGLIA.

¹¹⁴ I.BALDELLI, *Sul rapporto tra prosa e poesia nella Vita Nuova* in "Rassegna della Letteratura Italiana" 80 1976 pp. 325-337;

M. PICONE, *Strutture poetiche e strutture prosastiche nella Vita Nuova*, in "Modern Languages Notes, 102 1977, pp. 117-129;

G. PETROCCHI, *La selva del protonotaro. Nuovi studi danteschi*, Morano Napoli 1988, pp. 17-31.

¹¹⁵ Ou mieux, il proposa à nouveau, car la première signalisation fut de Giuseppe Antonio Cesario

expressément pour la *Vita Nuova* et non seulement accueillie dans cette dernière.¹¹⁶

En revanche, il semblerait, même de l'avis de celle qui écrit, que soit l'hypothèse proposée par Roberto Leporatti, que *Donne ch'avete intelletto d'amore* est «nata espressamente in funzione del libro» soit viable.¹¹⁷ Nous sommes en effet à connaissance du fait que la chanson et sa riposte en rime se trouvent dans le *Canzoniere Vaticano*, Vaticano Latino 3793,¹¹⁸ et qu'elles ont les deux connu une circulation autonome. Ceci n'exclut pas toutefois a priori la possibilité que certains textes poétiques ont été rédigés ou réaménagés en fonction de la composition d'un texte qui ne se présente pas comme une simple récolte de rimes de jeunes, mais qui revendique à juste titre sa propre autonomie.

Dans le cas où on prenait en considération cette hypothèse jusqu'ici exposée, les conclusions de ceux qui soutiennent une récolte a posteriori avec les proses comme substitutives de textes poétiques nona accueillis, en guise de postille explicative, devraient être contestées ou du moins atténuées. Du fait de la certitude de la circulation antécédente de la plupart des textes poétiques, la *Vita Nova* se présenterait ainsi comme une «autobiografia prosimetrica»¹¹⁹ dans laquelle vers et prose cohabitent dans un rapport d'égale dignité.

Les rapports avec la forme de la *Vita Nova* ont déjà été cités dans la première partie de ce travail de recherche et nous avons déjà remarqué le travail de Boccaccio en version d'éditeur de différentes anthologies d'oeuvres dantesques, fondamentales pour leur diffusion. Dans l'édition de la *Vita Nova*, plus précisément, il ne se limita guère à transcrire, mais effectua des interventions structurelles significatives en plaçant certaines

¹¹⁶ D.ALIGHIERI, *Vita Nova* cit. p. 158

¹¹⁷ R.LEPORATTI, *Ipotesi sulla Vita Nuova (con una postilla sul Convivio)*, in "Studi Italiani" 4 1992, pp. 5-36.
S.CARRAI, *Prefazione*, cit. p. 9

¹¹⁸ Le manuscrit se prévalait d'une tradition d'études immense. Il est intégralement digitalisé à l'adresse <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Vat.lat.3793> à laquelle on renvoie pour une bibliographie à jour.

¹¹⁹ Ibidem, p.10.

parties du texte en tant que remarques.¹²⁰ Le choix opéré par Boccaccio eut une suite, probablement en raison de son autorité, à tel point que dans le Pluteo 90 sup. 136 de la Biblioteca Medicea Laurenziana le copiste déclare expressément, à la fin du texte: *Explicit liber vite nove viri clarissimi(s) Dantis allighieri poete illustris / scripto p(er) lo modo chello scripse mess(er)e giovanni Boccaccio da certaldo p(er)o che dante le chiose checi sono mise nel testo (et) mess(er)e giovanni nelle cauo (et) acconciolle come stanno la cagione assegnain una chiosa di questo libretto che dice marauiglerannosi.*¹²¹

Il faut mentionner, par contre, les différences structurelle entre la *Vita Nuova* et la *Comedia delle Ninfe*.

La référence constante et consciente à Dante dans la *Comedia* est rendue évidente par le choix du triolet et par le titre reporté par la tradition manuscrite. Toutefois, ces références renvoient au chef-d'oeuvre dantesque et non au prosimètre, connu sous le titre *Vita Nuova*.

La forme prosimètre rapproche les deux oeuvres et l'existence même de la *Vita Nuova* dantesque aura sans doute eu une influence sur Boccaccio dans le choix de ce particulier aspect pour la composition de la *Comedia*, en considérant également que «con i figli del poeta, Giovanni Boccaccio è senza dubbio “il più notevole conoscitore per tutto il sec.XIV delle opere dantesche”; egli fu davvero, per eccellenza, il “fedele di Dante”».¹²² Toutefois, malgré cet hommage au maître, face à la polymétrie des vers de la *Vita Nuova*, on retrouve une homométrie constante et ordonnée; la *Comedia* compte en total cinquante chapitre (dix-neuf en vers et trente-et-

¹²⁰ On fait référence à la déjà citée postille autographe transcrite dans le marge inférieur de la c 13r du Chig. L V 176 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, comme dans le codex de Tolède. Dans l'article de Carrai on signale seulement la présence de la postille dans le 104.6 de la Biblioteca Capitolare de Tolède, la première silloge dantesque de Boccaccio connue jusqu'aujourd'hui.

cfr. *supra*

S.CARRAI, *Boccaccio e la tradizione del prosimetro...* cit. p.61.

Pour le manuscrit vaticano une revue bibliographique à jour peut être trouvée à l'adresse https://digi.vatlib.it/search?k_f=1&k_v=chig.L&p=2 de la Biblioteca Apostolica Vaticana dans laquelle il est intégralement digitalisé;

S.BERTELLI, *Codicologia d'autore...* cit.

M.BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia...* cit.

M.CURSI, *La scrittura e i libri...* cit.

ID. *Cronologia e stratigrafia delle sillogi dantesche del Boccaccio*, cit. pp. 81-130;

S.BERTELLI, M.CURSI, *Boccaccio copista di Dante*, cit. pp. 73-119.

¹²¹ cfr. L.BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche...* cit. p. 60 note 7;

Le codex, sur papier mm 299x285 cc 51 (blanches les cc 24-51), contient la *Vita Nuova* et les chansons de Dante. Il est écrit dans une écriture sémi-gothique avec des influences en *cancelleresca*, mis en page sur deux colonnes avec des rubriques à l'encre rouge du même copiste.

Comme tout le fond Pluteo de la Biblioteca Medicea Laurenziana est intégralement digitalisé dans la chèque digitale à laquelle on renvoie pour une bibliographie à jour. <http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOMTC9BI1A4r7GxMWO2#/book>

¹²² M.CURSI, *Percezione dell'autografia e tradizione d'autore* in *Di mano propria...* cit. pp. 159-184 : 171.

Le citazioni all'interno sono di G.PADOAN *Il Boccaccio fedele di Dante* in ID. *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno...* cit. p. 230.

un en prose, prologue compris), la *Vita Nuova* en compte soixante-treize (prologue compris) avec quarante-et-un proses de raccord entre trente-et-un lyriques distribuées en vingt-trois sonnets, deux sonnets doubles, une ballade, une stance de chanson, une double stance de chanson et trois chansons.¹²³ Mais, principalement, la *Comedia* ne se présente pas comme un aménagement de matériel pré-existant, mais comme un texte conçu comme original et unitaire où, probablement, si on voulait chercher une prééminence, les parties en prose représentent le véritable noyau initial et aux parties en vers sont confiées des interludes particuliers comme par exemple les contes des Nymphées.

Probablement, la plus grande différence structurelle entre les deux textes se trouve justement dans ces derniers aspects: l'originalité dans la composition de la *Comedia* à front de l'arrangement, avec des réadaptations partielles, de la *Vita Nuova* et l'inversion des rôles, dans les deux oeuvres, entre prose et vers.

2. Francesco da Barberino

Les oeuvres de Francesco da Barberino arrivées jusqu'à nous constituent de bons exemples d'écriture mixte, prose et poésie, du début du XIV^e siècle.

Né à Barberino Val d'Elsa en 1264 d'une noble famille gibeline aux moyens limités, la première éducation lui fut donnée par son père Neri di Ranuccio, qu'il approfondira ensuite à Florence entre 1281 et 1290 avec l'étude des arts libéraux avec la rencontre avec Brunetto Latini. Il étudia ensuite à Bologne, où il obtint la licence en droit civil et devint notaire. Il entra ici en contact avec l'environnement littéraire de l'époque dans lequel Guido Guinizzelli commençait à devenir célèbre.

En 1296, au décès de son père, il rentra à Barberino mais peu après il déménagea à Florence où, de 1297 à 1303, il fut notaire épiscopal.¹²⁴ Ici, avec grande probabilité, il approcha le groupe des Stilnovistes dont l'Alighieri et Cavalcanti et peut-être les peintres Cimabue et Giotto. Il fut condamné à l'exil car gibelin en 1304 et il erra autour de différentes cours pendant une dizaine d'années: Padoue, Avignon, Paris et la Navarre. En terre transalpine, plus précisément, il obtint le doctorat en 1313.

Ce ne fut que dans les années 1317-1318 qu'il obtint la permission de rentrer à Florence, où il s'établit définitivement en se dédiant à la

¹²³ cfr. *Vita Nuova* in *Enciclopedia Dantesca* cit.

¹²⁴ cfr. E. PASQUINI, *Francesco da Barberino* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 49 1997.

Les signatures de ses actes ne sont jamais en son nom, mais seulement avec la ville de provenance.

profession de notaire, apprécié universellement pour sa compétence juridique. L'ancienne appartenance à la faction gibeline lui empêcha pendant longtemps l'activité politique (il ne fut prieur qu'en 1348), toutefois il fut une figure respectée et d'influence certaine dans l'environnement civique. Il décéda à cause de la peste pendant l'épidémie de 1348.¹²⁵

La fortune littéraire de Francesco da Barberino est liée à deux oeuvres de masse considérable, les *Documenti d'amore* et le *Reggimento e costumi di donna* qui nous délivrent, parmi autre, des informations sur sa vie et sa culture, qui va de la patristique à la scolastique, aux contemporains Brunetto Latini et Guido Guinizzelli, aux poètes toscans du stilnovo, aux provençaux.

La rédaction du *Reggimento e costumi di donna* débuta avant celle des *Documenti d'amore*, qui peuvent être datés entre 1309 et 1313, et termina seulement après la rentrée en Italie, entre 1318 et 1320.¹²⁶ À la fin des *Documenti* on retrouve également un commentaire latin, auquel Francesco attendit pendant deux ans, de son propre aveu, et qui nous permet, entre autres, de dater avec une plus grande précision la première circulation de l'*Inferno* de Dante.¹²⁷

La lecture des *Documenti d'amore* résulte difficile car les arguments traités ne suivent pas, à l'apparence, un ordre logique. Dans l'ensemble, nous sommes en présence d'un traité de morale pour les hommes de toute condition ou richesse. Les vers vernaculaires, un polymètre rimé, sont assortis d'une paraphrase latine qui élargit le texte poétique, toujours assez pauvre, en se déplaçant constamment vers les «escursioni culturali»¹²⁸ les plus disparates.

Douze parties constituent l'ensemble de l'oeuvre, chacune se composant d'un proème et de *documents* qui abordent allégoriquement différents aspects des préceptes moraux.

La première partie, gouvernée par Docilité, comprend 27 *documents* sur l'adolescence, les bonnes manières, l'ingratitude et d'autres aspects de l'éducation de l'enfant.

¹²⁵ Ibidem

¹²⁶ M.C. PANZERA, *Per l'edizione critica dei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino* in "Studi Mediolatini e Volgari" 40 1994, pp. 91-118;
P. SUPINO MARTINI, *Per la tradizione dei «Documenti d'Amore» di Francesco da Barberino*, in "Studi Medievali" 37 1996, pp. 945-954.

¹²⁷ cfr. le terme *Francesco da Barberino* dans l'Enciclopedia Dantesca, vol. III;
F. EGIDI, *L'argomento barberiniano per la datazione della "Divina Commedia"*, in "Studi romanzi", 19 1928, pp. 135-158.

¹²⁸ E. PASQUINI, *Francesco da Barberino* cit.

La deuxième partie, gouvernée par l'Industrie, comprend cinq *documents*: sur les vertus, sur les honneurs, l'honnêteté et centcinquante *coblas* de règles d'amour.¹²⁹

La troisième partie, plus brève des précédentes, est dominée par *donna Costanza* et est constituée par neuf *documents* seulement.

La quatrième, de *Discrétion*, est composée par seulement trois *documents*.¹³⁰

La cinquième partie, avec *Patience*, présente quatre *documents*.

Sept appartiennent à la sixième partie, avec *Éspero*: le premier présente des traits autobiographiques significatifs.

La septième partie regroupe, avec *Prudence*, vingt-un *documents*.

La huitième partie avec ses six *documents* se trouve sous l'égide de *Gloire*.

La neuvième, avec ses seuls deux *documents*, de *Justice* et la dixième, trois *documents*, d'*Innocence*. À nouveau deux documents constituent l'onzième partie de *Gratitudine*. Dans le commentaire de la dixième section, Francesco révèle comme gloses et dessins constituent une stratégie rédactionnelle précise comme parties intégrantes du texte.

Le seul *document* de la douzième partie, de l'*Éternité*, est de grande importance en raison des thèmes traités et pour l'insertion dans le commentaire de sa chanson *Se più non raggia il sol, e io son terra* accompagnée par des grosses auto-explicatives ponctuelles.

Après les document, deux autres sections suivent avec des vers vernaculaires et de la prose latine.

Les *Documents d'amour* sont transmis par les Barberiniano latino 4076, Barberiniano latino 4077, lacunaire et dépourvu de commentaire latin, partiellement autographes, Barberiniano latino 4028 de la

¹²⁹ Dans le commentaire on parlera, en plus d'une large paraphrase de ces *coblas*, également des peines de l'Enfer.

¹³⁰ À la fin de cette partie, on retrouve la mention de Dante, rappelée précédemment. cfr. *supra*

Biblioteca Apostolica Vaticana et par les florentins Banco Rari 72 Magliabechiano VIII 683 et Riccardiano 1060.¹³¹

Le seul témoin complet de l'oeuvre est la Barb. Lat. 4076, parchemin de grande taille (mm 300x222) qu'Armando Petrucci date successivement à l'incomplet Barb. Lat. 4077. Pendant longtemps, on a estimé que le manuscrit était complètement autographe, mais toujours Petrucci a proposé l'attribution sur base paléographique à plusieurs copistes.¹³² La main A écrit le texte vernaculaire et le cc 99v -101v dans une «piccola gotica tondeggiate, col corpo delle lettere schiacciato, con la piccola g chiusa o aperta, ma non corsiva»;¹³³ la main B copie le texte latin et les gloses dans une écriture gothique au trait plus contrasté, avec le s final majuscule avec le trait supérieur allongé et le g typique de l'écriture gothique libraire.

Le manuscrit présente une mise en page très élaborée: les parties en vers se trouvent au centre, entourés par le texte latin, disposé sur deux colonnes aux côtés et inférieurement, à son tour encadré par l'apparat de gloses dont l'écriture a un module très réduit.

¹³¹ Les manuscrits du Vatican, autographe et partiellement autographe, sont des codex de facture remarquable, avec nombre d'illustrations. De tous les deux, il existe une reproduction digitale à laquelle on renvoie pour d'ultérieures références bibliographiques:

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4076

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4077

La recensio de la tradition se complète avec les autres manuscrits cités qui appartiennent au Vatican au premier quart du XIVe siècle le Banco Rari 72 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence au XIVe siècle. Successivement, le Riccardiano 1060 datable du XVe siècle in. et témoin également de la *Caccia di Diana* et de l'*Amorosa Visione* (cfr. *supra*), et il Magliabechiano VIII 683 datable du XVe siècle.

V.PACE, *Storia dell'arte e della miniatura (sec. V-XIV)* in *La Biblioteca Apostolica Vaticana luogo di ricerca al servizio degli studi. Atti del convegno di Roma 11-13 novembre 2010*, édité par M. Buonocore e A.M.Piazzoni, Città de Vaticano (Studi e testi, 468) 2011;

P.SUPINO MARTINI, *Per la tradizione...* cit. pp. 945-954;

EAD. *Linee metodologiche per lo studio dei manoscritti in litterae textuales prodotti in Italia nei sec. XIII-XIV*, in "Scrittura e Civiltà" 1993, p.65;

M.C.PANZERA, *Per l'edizione critica...* cit. pp. 91-118;

A.PETRUCCI, *Minuta autografo libro d'autore in Il libro e il testo, atti del convegno internazionale di Urbino 20-23 settembre 1982*, pp. 397-413;

ID. *Scrivere il testo*, in *La critica del testo, atti del convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984*, p.225;

ID. *Minima barberina*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea III*, 1989, pp.1005-1012;

F.B.BERTOLO, *L'officium ritrovato di Francesco da Barberino. In margine ad una allegoria figurata inedita della prima metà del Trecento*, In "Filologia e Critica" 31 2006, pp. 109-116;

¹³² A.PETRUCCI, *Minuta autografo libro d'autore*, cit. pp. 409-410;

ID., *Minima Barberina*, cit. p.1007;

¹³³ Ibidem , p. 1007.

Le manuscrit est complété par un appareil figuratif d'environ trente miniatures et dessins explicatifs dont l'attribution est encore aujourd'hui débattue.¹³⁴

Antigraphe, partiel car incomplet, de ce manuscrit il y a le Barb. Lat. 4077, parchemin de grande taille (mm 308x233), lui aussi en partie autographe, écrit à plusieurs mains (Petrucci en identifie cinq) en écriture gothique libraire. L'autographie se limite, selon Petrucci, au seul texte vernaculaire aux cc 1r-8r, aux corrections et aux instructions aux miniaturistes à l'intérieur des cadres prédisposés. En cherchant les rapports entre ces manuscrits, il est possible de supposer, en datant l'antigraphe des années 1309-1313 pendant un séjour en Provence, que l'insatisfaction de l'auteur que la réussite esthétique de ce manuscrit et l'irrégularité textuelle ait conduit à la décision de mettre en place un autre *ex novo*, le Barb. Lat. 4076.¹³⁵

Il ne semble pas opportun ici de réfléchir sur la complexité des *Documenti d'Amore* de Francesco da Barberino, complexité que probablement l'auteur a voulu transmettre à chaque aspect de l'oeuvre, du contenu à l'interprétation, de la composition en plusieurs formes et plusieurs langues à la confection des témoins, que l'on peut cataloguer avec certitude comme «copie d'auteur», selon l'heureuse définition donnée par Armando Petrucci. Toutefois, certaines considérations qui montrent d'importantes particularités des *Documenti d'Amore* doivent être signalées à ce stade.

In primis, d'accord avec Lucia Battaglia Ricci, les *Documenti d'Amore* ne se présentent comme un texte unitaire de vers et prose, donc prosimètre. Le texte latin, en prose, est donc une paraphrase du texte vernaculaire, en vers. Les gloses, nouvellement en prose mais vernaculaire, sont en revanche (auto) exégétiques des deux précédents.¹³⁶ Deuxièmement, la *mise en page* choisie par Francesco en tant que copiste et "architecte" des manuscrits Barberiniani appartient à la typologie que l'on pourrait

¹³⁴ cfr. V.PACE, *Storia dell'arte e della miniatura (sec. V-XIV)* in *La Biblioteca Apostolica Vaticana luogo di ricerca al servizio degli studi. Atti del convegno di Roma 11-13 novembre 2010*, édité par M. Buonocore e A.M.Piazzoni, Città de Vaticano (Studi e testi, 468) 2011;

P.SUPINO MARTINI, *Per la tradizione...* cit. pp. 945-954;

EAD. *Linee metodologiche per lo studio dei manoscritti in litterae textuales prodotti in Italia nei sec. XIII-XIV*, in "Scrittura e Civiltà" 1993, p.65;

M.C.PANZERA, *Per l'edizione critica...* cit. pp. 91-118;

A.PETRUCCI, *Minuta autografo libro d'autore in Il libro e il testo, atti del convegno internazionale di Urbino 20-23 settembre 1982*, pp. 397-413;

ID. *Scrivere il testo*, in *La critica del testo, atti del convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984*, p.225;

ID. *Minima barberina*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea III*, 1989, pp.1005-1012;

F.B.BERTOLO, *L'officium ritrovato di Francesco da Barberino. In margine ad una allegoria figurata inedita della prima metà del Trecento*, In "Filologia e Critica" 31 2006, pp. 109-116.

¹³⁵ cfr. M.C.PANZERA, *Per l'edizione critica...*, cit. pp. 98-100;

A.PETRUCCI, *Minima Barberina...* cit. p. 1007.

¹³⁶ L.BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche...* cit. p. 86.

qualifier comme “universitaire”, où l’adjectif fait référence certes, au choix d’utiliser un type particulier de construction de page, largement témoigné et familier à l’auteur, mais aussi à la signification que ce choix représente en termes de volonté d’innovation et d’expérimentation de la part de l’auteur. En tant que copiste et “architecte” des manuscrits, Francesco da Barberino, différemment de Boccace, ne s’aventure loin d’un terrain à lui bien connu.

Moins élaboré du point de vue textuel est le *Reggimento dei costumi di donna*, l’alter ego au féminin des *Documenti*. Le texte est en effet un *vademecum* de comportement dédié aux femmes, encore une fois, à travers la personnification d’entités abstraites, un miroir de la vie privée de la classe moyenne florentine entre la fin du XIII et le début du XIV siècle, rédigé exclusivement en vernaculaire, avec une alternance de parties en vers, à nouveau polimètre, mais pas toujours rimé, et des parties en prose.

La transmission de l’oeuvre est limitée à seulement trois témoins: le Barberiniano Latino 4001 qui peut être daté de la moitié du XIVe siècle et me Capponiano Latino 50 de 1667, *descripto* du précédent, de la Biblioteca Apostolica Vaticana et l’Alexianus I 3 du Collegio Internazionale di S. Alessio Falconieri de Roma qui peut être daté du XIVe siècle et qui contient toutefois seulement des *excerpta* qui ne peuvent être classifiés comme texte partiel ni comme hypothétique première rédaction de l’oeuvre.¹³⁷

En observant donc les deux oeuvres de Francesco da Barberino ici citées, on y retrouve peu de points de contact, ne serait-ce que formels, avec la *Comedia delle Ninfe*. Théoriquement, il faudrait les considérer comme des prosimètres, selon la définition citée au début, c’est-à-dire comme une composition mixte de vers et prose. Toutefois, ils ne disposent pas de la “reciproca necessità alla struttura”. Vers et proses des *Documenti d’Amore* et du *Reggimento* vivraient également les uns sans les autres, et la compréhension de l’oeuvre n’en serait guère impactée, même si elle pourrait résulter plus ardue.

¹³⁷ C.GIUNTI, *L’interazione fra testo e immagini (perdute) nel Reggimento di Francesco da Barberino* in “Bullettino dell’Istituto Storico Italiano per il Medioevo” 104 2002, pp. 121-144;
EAD. *Il Reggimento di Francesco da Barberino: prosa ritmica o versi sciolti?* in “Studi e problemi di critica testuale” 63 2001, pp. 47-74;
EAD. «Né parlerai rimato» *Sulla struttura formale del Reggimento e costumi di donna di Francesco da Barberino* in “Studi e problemi di critica testuale” 81 2010, pp. 73-111.

3. Alberto della Piagentina, *Della filosofica consolazione*

Avant de débiter l'analyse d'une autre page "prosimétrique" de Boccace auteur, je souhaiterais, dans cette brève revue, citer, en accord avec Stefano Carrai, la vulgarisation de la *Consolatio Philosophiae* boétienne de Alberto della Piagentina.¹³⁸

Les textes jusq'ici cités, si considérés prosimètres, se caractérisent par les parties en vers comme polimétriques. La vulgarisation de la *Consolatio* de Alberto della Piagentina présente, au contraire, différemment de la source, une constance omométrie. Par conséquent, non seulement, Alberto vulgarisa les carmina de Boezio, mais uniforma leur mètre en les rendant tous capitoli ternari et en les alternant aux relatives proses.

Véçu à cheval entre le XIII^e et le XIV^e siècle, très probablement de naissance florentine, de Alberto della Piagentina nous disposons de très peu d'informations biographiques. Nous savons qu'il exerça la profession de notaire à Florence en 1322, mais peu après il partit à Venice où il décéda en prison autour du 1332 après dix ans de détention pour des raisons inconnues.¹³⁹ C'est pendant cette longue captivité que Alberto procéda à la vulgarisation de la *Consolatio Philosophiae* de Severino Boezio, selon Luca Azzetta datable des années 1330-1332.¹⁴⁰

La pratique de vulgariser ne se limite pas à traduire dans une autre langue: elle met en vers ou en prose la source et l'auteur de ce travail, très souvent, ré-élabore des portions de texte plus ou moins amples. Ces remaniements peuvent être fonctionnels à la compréhension du contenu par le lecteur, dans le cas où le texte traiterait de pratiques tombées en désuétude ou de concepts qui nécessiteraient une actualisation, ou au cas où la transmission successive se prêterait à insertions ou ajouts.

Explications ou simples démonstrations d'érudition de la part de l'auteur de la vulgarisation, ces remaniements éloignent d'une manière plus ou moins incisive, le texte traduit de sa source, en rendant le vulgarisateur un véritable auteur. Le niveau de volonté et de prise conscience en tout cela

¹³⁸ S. CARRAI, *Boccaccio e la tradizione del prosimetro...* cit. pp. 64-67.

¹³⁹ M.MARTI, *Alberto della Piagentina* in *Dizionario Biografico degli italiani* vol. I 1960.

¹⁴⁰ L.AZZETTA, *Tra i più antichi lettori del Convivio: ser Alberto della Piagentina notaio e cultore di Dante* in "Rivista di Studi Danteschi" 9 I 2009, pp. 57-91.
L'édition de référence reste encore aujourd'hui celle de S.Battaglia de 1929.

dépend et varie de vulgarisateur à vulgarisateur, de vulgarisation à vulgarisation.¹⁴¹

De la *Consolatio Philosophiae* (ou *De Consolatione philosophiae*) de Severino Boezio nous savons qu'elle fut composée en prison à Pavia, aux alentours du 523, où l'auteur attendait la peine capitale, intervenue ensuite en 525.¹⁴² L'oeuvre se compose de cinq livres, chacun composé partiellement en vers, avec des mètres différents, et partiellement en prose. Il se présente donc comme prosimètre.

¹⁴¹ Sur les vulgarisations, d'un point de vue général cfr. C.SEGRE *I volgarizzamenti in Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino* Vol. III Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 271-298 et bibliographie. En particulier ID. édité par, *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino UTET 1980; ID. *Lingua stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana* Milano Feltrinelli 1963; G.FOLENA, *Volgarizzare e Tradurre* Torino Einaudi 1991; C.DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in ID. *Geografia e Storia della letteratura italiana*, Torino Einaudi 1971;

Sur les vulgarisations italiennes du XIVe siècle: G.PORTA, *Volgarizzamenti dal latino in Storia della letteratura italiana* sous la direction de E.Malato Vol. II *Il Trecento*, Roma Salerno Editrice 1995, pp. 581-600 et bibliographie.

En particulier, pour Alberto della Piagentina cfr. L.AZZETTA, *Tra i più antichi lettori del Convivio...* cit; D.BRANCATO, *Readers and Interpreters of the Consolatio in Italy. 1300-1550*, in *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, edited by Noel Harold Kaylor, Jr., Philip Edward Phillips, Leiden, Brill, 2012, pp. 357-411; A.FAVERO, *Padre celeste, che 'l mondo governi: uno specimen del commento italiano al volgarizzamento di Alberto della Piagentina del De consolatione philosophiae di Boezio*, in «L'ornato parlare». Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo, Padova, Esedra, 2007, pp. 489-507; EAD. *La tradizione manoscritta del volgarizzamento di Alberto della Piagentina del De Consolatione Philosophiae di Boezio*, in "Studi e problemi di critica testuale" 73 2006, pp. 61-115.

Sur Boccaccio vulgarisateur: G.TANTURLI, *Il volgarizzamento della IV deca di Tito Livio in Boccaccio autore e copista* cit. pp. 125-127 et bibliographie. En particulier ID. *Volgarizzamenti e ricostruzioni dell'antico. I casi della III e IV deca di Tito Livio, la parte del Boccaccio (a proposito di un'attribuzione)* in "Studi Medievali" III 27 1986, pp. 881-888.

¹⁴² Sur la vie et sur les oeuvres de Anicio Manlio Severino Boezio cfr. M.T.FUMAGALLI BEONIO-BROCCHIERI *Le enciclopedie in Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*. Vol. I Tomo II, Roma Salerno Editrice, pp. 641-643 e C.LEONARDI, *Il secolo VI in Letteratura latina medievale (sec. VI-XV). Un manuale* édité par C.Leonardi, Firenze Sismel Edizioni del Galluzzo 2002, pp. 3-15 et bibliographie.

En poursuivant, de la *Consolatio* nous connaissons pas moins de dix vulgarisations.¹⁴³ Toutefois, devant un texte en prose, la plupart des vulgarisateurs met en prose les parties en vers et uniforme ainsi le rendu textuel. Dans ce panorama, seul le travail de Alberto della Piagentina garde la forme de la source, même si en enrichissant le texte avec un prologue (qui fait défaut dans certains témoins),¹⁴⁴ et en transformant, comme déjà souligné, les *varia metra* de la *Consolatio* en triolets dantesques. Le prologue cite clairement les vers 10-12 de Paradiso II (voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo) et reprend, avec moins d'évidence, des extraits du *Convivio*.¹⁴⁵

La vulgarisation est transmise par quarante-neuf manuscrits,¹⁴⁶ dont deux rédigés par Francesco di ser Nardo da Barberino contenant aussi la

¹⁴³ cfr. la base de données DiVo (Dizionario dei Volgarizzamenti) qui, en constante mise à jour, recense la tradition des vulgarisations italiens <http://tliion.sns.it/divo/index.php?op=fetch&type=opera&filter=volg&lang=it&id=13>
 Volg.11, XIVsec, toscane, en prose: Firenze, BNC II II 19. Cette version anonyme est successive à la vulgarisation de Alberto della Piagentina, elle en utilise en effet le prologue;
 Volg.13, XIVsec, toscane, en prose: Firenze, BML Palatino 510; Firenze, Biblioteca Riccardiana 1597;
 Volg.15, toscane;
 Volg.5 vers.I, XIVsec. ex, toscane, en prose: Firenze, Biblioteca Riccardiana 1540;
 Volg.5 vers. II, XIVsec, toscane, en prose: Città del Vaticano, BAV Reg.Lat. 1971;
 Volg. Vénitien, XIVsec. in, en prose: Firenze, BNC II III 131. Cette version est considérée une source du travail de Alberto della Piagentina;
 Bonaventura di Demena, XIVsec, vénitien, en prose: Verona, Biblioteca Civica 212. probablement, la vulgarisation fut faite d'abord dans une traduction en langue d'oïl de laquelle par la suite fut tirée celle-ci en vénitien;
 Giandino da Carmignano;
 Giovanni da Foligno, toscane;
 Grazia da Siena, 1343, en langue de Sienne, en prose: Firenze, BML Pluteo 78.23. Sandro Bertelli date le manuscrit à la moitié duXIVe siècle. cfr. S.BERTELLI édité par, *I manoscritti della letteratura italiana delle origini. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, Sismel-Ed. del Galluzzo, 2011, pp. 61-64.
 Jean de Meun effectua une vulgarisation de la *Consolatio Philosophiae* en langue d'oïl, comme prosimètre, datable du début du XIVe siècle, transmise par au moins vingt-cinq témoins. cfr. https://www.arlima.net/il/jean_de_meun.html#boe et bibliographie.

¹⁴⁴ Témoins manquants du prologue sont:
 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 398;
 Firenze, BNC II II 23;
 Firenze, BNC Baldovinetti 146;
 Firenze, BNC Palatino 382;
 Firenze, BNC Pantacitichiano 54;
 Firenze, Biblioteca Riccardiana 1618;
 London, British Library Add. 31829;
 Paris, BNF Italien 439;
 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati I VI 21.
 Le manuscrit Firenze BNC II III 199, en revanche, comporte seulement le prologue. cfr. A.FAVERO, *La tradizione manoscritta...* cit. pp. 62-63.

¹⁴⁵ cfr. G.PORTA, *Volgarizzamenti dal latino...* cit. p. 592.

¹⁴⁶ cfr. la fiche publiée par DiVo (Dizionario dei Volgarizzamenti):
http://tliion.sns.it/index.php?op=fetch&lang=it&text=piagentina&type=opera&id=131#top_indice

Commedia dantesque, composée par trente-neuf capitoli ternari de différentes longueurs, alternés aux relatives proses et garde la division en cinq livres de la source.

La diffusion de l'oeuvre de Alberto della Piagentina dans l'environnement florentin entre les années Trente et Quarante du XIV^e siècle est si prouvée¹⁴⁷ qu'elle devient, pour les lecteurs, «quasi un *vient de paraître*».¹⁴⁸

Si on suppose donc, avec un certain degré de certitude, que Boccace connaissait la vulgarisation du *De Consolatione* (et certainement la source latine), on peut réfléchir aux points de contact entre le travail de Alberto della Piagentina et la *Comedia delle Ninfe*.

Le tribut à Dante “majeur” est clairement attesté par le choix du capitolo ternario par le vulgarisateur, exemple de la très précoce fortune, au niveau métrique, du modèle dantesque. La citation du *Paradiso* II à ce moment chronologique, est une ultérieure preuve de la diffusion et de l'autorité de la *Commedia*, et de son auteur parmi les contemporains.

La solution isométrique, en triolets, à l'intérieur de la structure prosimétrique de Alberto della Piagentina semble être le seul précédent de la *Comedia delle Ninfe*. probablement, ce dernier aspect, ordonné et linéaire, rencontra la goût de Boccaccio,¹⁴⁹ qui simplifia encore la structure de son ouvrage, en éliminant la partition en livres, présente soir en Boezio que dans la vulgarisation, en se limitant à alterner les parties en vers et les parties en prose sans ultérieures divisions.

Selon Stefano Carrai, les incipit des prologues, les deux introduits par la locution «*Però che...*» et le contenu et les séries ritmiques des deux capitoli ternari en particulier, *Comedia Ninfe* 47 e *Della filosofica consolazione* I 5 vv 1-7, à leur tour débiteurs de *Par.* XXXIII 67-69 e *Purg.* III 34-36,¹⁵⁰ peuvent être considérés comme d'ultérieurs indices de la proximité entre les deux textes.

¹⁴⁷ S.CARRAI, *Boccaccio e la tradizione del prosimetro...* cit. p. 63.

¹⁴⁸ Ibidem p. 63.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 64.

¹⁵⁰ cfr. Ibidem, p. 66.

Comedia Ninfe 47 vv 1-9 *O diva luce che in tre persone / e una essenza il ciel governi e'l mondo / con giusto amore e eterna ragione / dando legge alle stelle e al ritondo / monto del sole prencipe di quelle / sì come discerniamo in questo fondo / con quello ardor che più caldo si svelle / del petto mio in surgo a ringraziarti / e teo insieme queste donne belle;*

Della filosofica consolazione I 5 vv 1-7 *O creator dello stellato mondo / il qual trionfi nella sedia eterna / e con impeto giri il ciel ritondo / e strigni con la forza tua superna / a certa legge osservar le facelle / sì che la luna per te si governa / che ora chiara con le corne belle / piene di fiamme al fratello opposta / faccia col lume suo minor le stelle;*

Par. XXXIII vv. 67-72 *O somma luce che tanto ti levi / da' concetti mortali a la mia mente / ripresta un poco di quel che parevi / e fa la lingua mia tanto possente / ch'una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente;*

Purg. III vv. 34-36 *Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via / che tiene una sustanza in tre persone.*

Il semblerait ainsi que le modèle le plus proche, par forme et par construction, à la *Comedia delle Ninfe* soit justement le *Della filosofica consolazione* de Alberto della Piagentina lequel, bien qu'une vulgarisation, se présente comme une oeuvre originale, basée sur des choix raisonnés et cohérents de la part du traducteur. Le dispositif général de l'oeuvre, tout en gardant les points de contact avec la source (la division en livres, la structure prosimétrique) met également en évidence la volonté du vulgarisateur d'être auteur de son effort, d'où le choix d'uniformiser les mètres et de recourir à des sources pour conférer succès à l'oeuvre.

4. Les ballades du *Decameron*

È la complessa organizzazione dell'opera - in cui a vari livelli si intreccia un'incredibile pluralità di voci e forme di racconto - a costruire questo raffinatissimo gioco, che permette all'esperto inventore di doppi di tanto liberamente manipolare invenzione letteraria e "realtà", e altrettanto puntualmente definire i confini, natura, genere, funzioni del libro, a ribadirne la precisa dimensione di "libro d'autore".¹⁵¹

Ainsi Lucia Battaglia Ricci introduit sa contribution au sujet de la structure du *Decameron*, le chef-d'oeuvre de Giovanni Boccaccio.

La question de la "cornice" a été envisagé par nombre de spécialistes de l'homme de Certaldo sous les aspects et les prospectives les plus variées.¹⁵²

¹⁵¹ L.BATTAGLIA RICCI, *Il Decameron: struttura dell'opera. Elementi tradizionali e innovativi nella "cornice"*, ora in EAD. *Boccaccio*, Roma Salerno editrice 2000, pp. 141-161 : 141.

¹⁵² cfr. Ibidem, pp. 141-161 et bibliographie;

On propose ci-après une bibliographie minima, la revue "Studi sul Boccaccio" avec son *Bollettino Bibliografico* demeure une source inépuisable de références. Sont utiles également les bibliographies des chapitres dédiés à Giovanni Boccaccio dans les principales histoires de la littérature italienne et le terme *Giovanni Boccaccio* édité par V.Branca dans le *Dizionario Critico della letteratura italiana*.

L.BATTAGLIA RICCI, *Per una storia della fondazione del genere novella tra '200 e '300* in "Medioevo e Rinascimento" 12 1998, pp. 307-320;

G.BARBERI SQUAROTTI, *La cornice del Decameron o il mito di Robinson*, ora in ID. *Il potere della parola. Studi sul Decameron* Napoli Federico&Ardia 1983, pp. 5-63;

L.SURDICH, *La cornice di Amore...* cit.

V.BRANCA, *Introduzione a G.BOCCACCIO Il Decameron*, in ID. *Tous les ouvrages* Milano Mondadori 1964-1994;

M.CURSI, *Il Decameron...* cit.

ID. *La scrittura e i libri...* cit.

M.PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale* in "Filologia e critica" I 13 1988. pp. 3-26.

Ce rapport parfaitement symétrique et régulier est toutefois interrompu, mais, en même temps, maintenu, par l'insertion dans le cadre d'une cent et unième nouvelle et d'une ballade, l'onzième, dans le corps d'une nouvelle.

cfr. F.FIDO, *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron* Milano Franco Angeli 1988.

Le chef-d'oeuvre de Boccaccio, appelé par lui *Decameron*,¹⁵³ probablement par similitude avec l'*Hexameron* de saint'Ambrogio, est une référence aux dix journées dans lesquelles sont contées, de la "brigade" de dix jeunes, les cent contes qui composent l'oeuvre. Chaque novella est précédée d'une rubrique-résumé et chaque journée est précédée à son tour par un titre dans lequel on précise la thématique traitée, et suivie par une conclusion et une ballade.

N'importe qui s'approche à la figure de Boccaccio, homme de culture et de lettres, peut facilement comprendre que l'organisation, la structure et la construction de son oeuvre étaient des aspects qui lui étaient particulièrement chers. Le manuscrit autographe, Hamilton 90 de la Staatsbibliothek de Berlin, Fournit un autre exemple du savoir-faire et de l'attention que l'homme de Certaldo mettait dans tout aspect de la composition de son oeuvre.

Encore une fois, je souhaiterais mettre l'accent sur un aspect particulier de ce manuscrit: le système des initiales, choisi par Boccaccio, pour sa confection.¹⁵⁴

En encre rouge et turquois, on retrouve les initiales majuscules, effectuées sur indication de Boccaccio auquel on attribue les lettres guide, qui occupent environ quatre lignes de texte et qui indiquent le début de chaque journée. Chaque nouvelle, les ballades et les reprises en prose qui se trouvent à la fin sont marquées par les initiales majuscules de la grandeur de deux lignes de texte. Cette typologie indique aussi, dans les *Introduzioni* et dans les *Conclusioni*, le passage de la voix du narrateur à celle des conteurs de nouvelles et viceversa. Les traits dans lesquels les narrateurs introduisent les nouvelles, l'accroche réelle de ces dernières et le vers initial des strophes des ballades est enfin marqué par des majuscules d'une dimension légèrement supérieure à une ligne de texte.¹⁵⁵

Cette "hiérarchie" a une fin auto-exégétique, voire aider le lecteur à s'orienter dans la complexité de la structure de l'oeuvre suivant un parcours établi a priori par le même auteur et, en même temps, empêcher que cette structure puisse être démontée en faveur d'une lecture antologique de groupes de contes.¹⁵⁶

¹⁵³ À la c 110v du codex Hamilton 90 de la Staatsbibliothek de Berlin on lit: *Qui finiscie la decima e ultima giornata del libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto.*

¹⁵⁴ En particulier cfr. C.BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 volumes, Torino Einaudi 1993, p. 344;
L.BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio...* cit. pp. 142-143.

¹⁵⁵ D'autres lieux narratifs sont marqués par des initiales au trait, parfois touchées en jaune.
cfr. M.CURSI, *Il Decameron...* cit. pp. 161-164.
M.FIORILLA, *Decameron in Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 129-136.

¹⁵⁶ cfr. L.BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio...* cit. p. 143.

On sait que dans le *Decameron*, ouvrage en prose, on retrouve des ballades. La “ballade” est une «forma metrica elaborata nel Duecento italiano, per musica e danza. (...) La struttura essenziale comprende una *ripresa*, posta all’inizio e ripetuta dopo ogni *stanza*, e una o più *stanze*. La *stanza* è articolata in due o più mutazioni o piedi, (...) uguali tra loro per formula sillabica (...) con diversi schemi di rime (...), e in una *volta*, che ha lo stesso schema della *ripresa*».¹⁵⁷

En observant la structure du *Centonovelle* on se retrouve devant des éléments qui, à la fin de cette brève revue, sont devenus spécifiques et caractérisants l’oeuvre de Boccaccio: la cohérence dans l’usage de la même forme métrique et dans la collocation du texte lyrique à la fin de chaque journée, ainsi que le maintien de la symétrie (imparfaite) avec l’ajout d’une ballade dans le corps d’un conte rétablie par la présence d’un conte dans le encadrement de l’oeuvre.¹⁵⁸

Mais il devient alors nécessaire de se demander si les ballades ont la même dignité de la prose. Sont-elles réciproquement nécessaires dans l’économie du texte? Nous estimons que la réponse aux deux questions est positive.

Les vers sont composés pour le *Decameron*. On ne réutilise ou remanie quelque chose de préexistant.

Même si inférieurs en nombre, - il ne faut pas oublier que le rapport nouvelles-ballades est de dix à un - elles se trouvent en position privilégié car en fin de journée, comme un mot en rime en fin de vers. Dans le jeu des «symétrie imparfaite»¹⁵⁹ que l’auteur met en oeuvre pour son chef-d’oeuvre, ces parties en vers jouent un rôle actif, comme «una sorta di rituale, (una) nobilitante scansione catartico-lirica di ogni microsezione del libro in prosa»¹⁶⁰ pour leur spécifique collocation.

Le système hiérarchique des initiales, mis en place par Boccace, le “gratifie” avec le même traitement des nouvelles (initiales majuscules avec hauteur d’environ deux lignes de texte).

¹⁵⁷ P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana...* cit. p. 383-384 (italiques de la thésarde); cfr. en outre, G.INGLESE R.ZANNI, *Metrica e retorica del Medioevo*, Roma Carocci 2011, pp. 24-29; R.ZANNI, *Per una storia della ballata italiana: il corpus di ballate del Palatino 418 (Banco Rari 217, BNC, Firenze)*, thèse de doctorat en Filologia Romanza XX ciclo anno 2008, Università degli Studi di Roma La Sapienza.

¹⁵⁸ PH.GUÉRIN, *Le Decameron, un prosimètre sui generis?* in *Rencontres du vers et de la prose: conscience théorique et mise en page*, a cura di C.CROYZY-NAQUET e M.SZKILNIK, Turnhout Brepols 2015, pp. 91-104; R.ZANNI, *La poesia del Decameron: le ballate e l'intertesto lirico* in “Linguistica e Letteratura” 30 2005, pp. 59-142.

¹⁵⁹ on reprend le titre de l’essai de F.FIDO, *Il regime delle simmetrie imperfette...* cit.

¹⁶⁰ L.BATTAGLIA RICCI, *Tendenze prosimetriche...* cit. p. 78.

En conclusion, le produit prosimétrique de Boccaccio doit certainement beaucoup aux auteurs plus ou moins célèbres qui l'ont précédé. Toutefois, encore une fois, on se retrouve devant innovation et ars combinatoria de l'homme de Certaldo. C'est en effet lui le premier, si on exclue Alberto della Piagentina, à composer un prosimètre conçu de cette manière. Si la *Comedia delle Ninfe* veut être considérée, ici, comme un premier essai ou tentative, cohérente et pondérée dans sa structure, nous avons la confirmation, ou encore mieux, la réalisation complète, avec le "sistema *Decameron*", notamment grâce à son alternance entre contes et ballades dans un dessein précis où rien n'est laissé au hasard.

Boccaccio et le genre bucolique

Theocritus syragusanus poeta, ut ab antiquis accepimus, primus fuit qui greco carmine bucolicum excogitavit stilum, verum nil sensit preter quod cortex ipse verborum demonstrat. Post hunc latine scripsit Virgilius, sed sub cortice nonnullos abscondit sensus, esto non semper voluerit sub nominibus colloquentium aliquid sentiremus. Post hunc autem scripserunt et alii, sed ignobiles, de quibus nil curandum est, excepto inclito preceptore meo Francisco Petrarca, qui stilum preter solitum paululum sublimavit et secundum eglogarum suarum materias continue collocutorum nomina aliquid significantia posuit.

Ex his ego Virgilium secutus sum, quapropter non curavi in omnibus colloquentium nominibus sensum abscondere; et ob id, cum desideres tam titulorum quam etiam nominum colloquentium in eglogis meis sensum, nolo mireris, magister optime, si absque significato nonnulla colloquentium nomina comperies: de titulis non sic, omnes enim accurate apposui.¹⁶¹

Datant du 1374, l'*Epistola XXIII* à Martino da Signa débute ainsi et se configure comme une auto-exégèse, en réponse à une réquête explicite de la part du frère augustinien, au *Bucolicum Carmen*.¹⁶² Boccaccio y retrace une histoire du genre bucolique de l'antiquité jusqu'à son époque et argumente certains choix rédactionnels de ses seize églogues. Généralement, dans la tradition manuscrite, la lettre accompagne le *Bucolicum Carmen*, terminé à Certaldo entre la fin du 1367 et la première moitié du 1368 et envoyé à Donato degli Albanzani,¹⁶³ même si composée successivement. On en connaît deux rédactions: la première (α) daté du 6 octobre, la seconde (β) datée du 5 mai.

Douze manuscrits constituent la tradition manuscrite du *Bucolicum Carmen* dont nous avons un autographe abbiamo un autografo dans le Riccardiano 1232 qui se présente comme un «originale in

¹⁶¹ cfr. G. BOCCACCIO, *Epistole* in ID. *Tutte le opere*, vol. V édité par G. AUZZAS Milano Mondadori 1992.

¹⁶² Nous avons déjà dit que Boccaccio ne mit jamais la main à une récolte de sa correspondance. La numérotation est celle connue conventionnellement et reportée par l'édition de référence. cfr. Ibidem; M. PETOLETTI, *Epistole*, in *Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 233-241 et relative bibliographie; en particulier, pour la datation, G. BILLANOVICH F. ČADA, *Testi bucolici della biblioteca del Boccaccio*, in "Italia Medievale e Umanistica" 4 1961, pp. 201-221.

¹⁶³ Ce fut, Donato degli Albanzani, grammairien et maître de rhétorique, ami de Petrarca et Boccaccio, desquels il vulgarisa le *De viris illustribus* du premier et le *De mulieribus claris* du second. cfr. voce *Donato degli Albanzani* a cura di G. Martellotti in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1 1960.

movimento»,¹⁶⁴ mais si pour l'oeuvre nous avons trois rédactions, pour la lettre *explanatoria*, comme déjà indiqué, nous n'en avons que deux.¹⁶⁵ Il est toutefois nécessaire de rappeler que l'épître est bien une lettre privée, une réponse à une question précise posée par le destinataire: la signification des *tituli* et l'explication des noms des *collocutores*.¹⁶⁶

Frère Martino naquit à Signa, dans la première moitié du XIVe siècle. Sur son compte nous disposons de peu d'informations, et la plupart obtenues à travers les registres de l'Ordre des Augustiniens. En 1357, il se rendit à Bologne probablement pour étudier et se diplômer en théologie et en 1359 il participa au Congrès général de Padoue. Puis les documents en notre possession deviennent silencieux jusqu'à 1384, quand il apparaît comme *magister sacrae theologiae*. En 1385 il fut nommé prieur du monastère de Santo Spirito à Florence où il décéda en 1387.

Nous ne savons point s'il écrivit autre chose et, en tout cas, aucun ouvrage nous est parvenu. À ces quelques nouvelles tirées des documents, on peut rajouter une lettre de Coluccio Salutati datant entre 1386 et 1387,¹⁶⁷ mais la notoriété de son nom est liée au rapport avec Giovanni Boccaccio approfondi dans la dernière partie de l'existence de l'homme de Certaldo. En plus de l'*explanatoria* déjà citée, encore plus indicatif de ce lien spirituel fut le legs de sa propre bibliothèque (exception faite pour les livres en italien) que Boccaccio laissa en testament avec la requête qu'au décès de

¹⁶⁴ A.PIACENTINI, *Bucolicum Carmen*, in *Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 203-208.

Les témoins sont:

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1232 (autografo);

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 39.26;

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 34.49;

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 52.29;

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 851;

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliab. misc. VIII s. II t. I;

Kynzvalt, Zamecka knihovna, 2.D.4;

London, British Library, Harley 5421;

Paris, BNF, Lat. 8389;

Oxford, Bodleian Library, Bodley 558 (autographe de Domenico Silvestri);

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, H.VI.23;

Viterbo, Biblioteca Capitolare, 44.

La lettre *explanatoria* est transmise dans la rédaction α par mss Pluteo 34.49, Zamecka knihovna, 2.D.4 et Bibl. Intronati H.VI.23 (selon Massera dérivant de X une rédaction intermédiaire avec le second *Bucolicum Carmen* della *Parva Libreria* aujourd'hui perdue) et dans la rédaction β par les autres témoins.

cfr. G.BOCCACCIO, *Opere latine minori* a cura di A.F.MASSERA Bari 1928.

¹⁶⁵ A.PIACENTINI, *Bucolicum Carmen* in *Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 204-207.

¹⁶⁶ La rédaction α de la lettre en effet, ne se limite pas à traiter l'(auto)-exégèse du texte du *Bucolicum Carmen*, mais elle évoque aussi d'autres questions (des disputes entre Frères) qui vont au-delà de l'argument littéraire. La rédaction β , en revanche, se limite à ce dernier.

cfr. G.BILLANOVICH F.ČÁDA, *Testi bucolici della biblioteca del Boccaccio...* cit. pp. 212-213.

¹⁶⁷ Madrid, Biblioteca Nacional 17652, cc. 168v-170r.

Marco Petoletti sta attendendo allo studio e alla pubblicazione.

Frère Martino tout passe à la Bibliothèque du Monastère de Santo Spirito.¹⁶⁸

En revenant aux thèmes traités dans l'*explanatoria*, il ne faut pas exclure que la poésie bucolique a été cultivée à Rome bien avant la diffusion des églogues de Virgile.¹⁶⁹ Certainement, la publication à Rome, dans la seconde moitié du Ier siècle av. J.-C., des éditions commentées des oeuvres de Teocrito, suscita l'intérêt de Virgile à l'égard de la poésie pastorale. La structure de Teocrito des dix idylles bucoliques servira probablement comme modèle au poète de Mantoue, qui peut être considéré comme l'initiateur de ce genre dans le monde romain, ayant été le premier à concevoir un recueil systématique de poésies bucoliques, selon le modèle de Teocrito, malgré la circulation séparée et les lectures publique avant la publication de l'oeuvre complète.¹⁷⁰

Dans la composition de son recueil, Virgile remonte directement au fondateur du genre, en mettant de côté les imitateurs qui l'avaient réduit à un maniérisme peu productif, avec la traditionnelle opposition ville/campagne, simplicité/artifice.

Les grandes nouveautés introduites par le poète de Mantoue, qui le différencient largement du modèle grec, sont le rapport avec la réalité contemporaine et l'idéalisation des personnages, ainsi que la sincère participation à leurs événements, confrontées au recul et à la supériorité du citoyen à l'égard du paysan, critères typiques des écrits de Teocrito.¹⁷¹ Les références à événements contemporains sont souvent cachées sous le voile de l'allégorie, mais d'une manière très systématique et aveugle. Si les bergers de Virgile vivent leurs anxiétés dans les dernières décennies de la République, il est concevable que la sérénité de la campagne, avec ses temps rythmés par la nature, soit le refuge désiré par chaque personnage *in limine*, il faut bien le dire, entre réalisme et allégorie.

¹⁶⁸ cfr. Martino da Signa édité par P. Falzone in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 71 2008;

L.REGNICOLI, *Documenti su Giovanni Boccaccio* in *Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 385-402 : 387-393;

T. DE ROBERTIS, *L'inventario della parva libraria di Santo Spirito* in *Boccaccio autore e copista...* cit.

¹⁶⁹ cfr. P.FEDEL, *Bucolica, lirica, elegia* in *La poesia latina* édité par F.Montanari, Roma Carocci 1991, pp. 77-131, particulièrement pour la poésie bucolique pp. 77-86.

¹⁷⁰ La date de composition fournie par les anciens témoins, 42-39 av. J.-Ch., peut être acceptée aussi en raison des références internes. Il est plus difficile d'établir une chronologie relative aux différents carmina, même Servio y renonce (*incertum est quo ordine scriptae sint*). En revanche, la publication de l'intégralité de l'oeuvre au début de la Principauté est assez probable, ainsi que l'on peut considérer correct l'ordre des carmina proposé par Virgile avec lequel actuellement on connaît l'anthologie. cfr. Ibidem, pp. 77-78.

¹⁷¹ Ibidem, pp. 83-84.

Le paysage bucolique de Virgile est une *koiné* de souvenirs personnels et littéraires, la Sicile de Teocrito et la brumeuse plaine du Pô, qui n'est pas simple cadre des événements des bergers et contribue à en définir les sentiments.¹⁷²

Après Virgile, dans le monde romain, nous avons peu d'exemples exaltants de poésie bucolique, dont la plupart remontent au début de la Principauté de Nerone, salué par les contemporains comme un nouvel âge d'or.¹⁷³

L'autre auteur cité par Boccaccio dans l'*explanatoria* est l'ami Francesco Petrarca. Traditionnellement on prend en considération l'interprétation de la lettre à Martino da Signa qui souligne la critique ouverte de l'homme de Certaldo au *Bucolicum Carmen* de Petrarca.¹⁷⁴ Toutefois, à une période plus récente, Angelo Piacentini a proposé, avec des argumentations valables, de mitiger la rigidité du jugement de Boccaccio pour le style bucolique de Petrarca.¹⁷⁵

En répondant à la demande d'explications de la part du frère Martino, Boccaccio explique que pour certains noms de personnages, il a suivi l'exemple de Virgile et non celui de Petrarca, lequel, comme déjà indiqué, n'a pas donné une signification allégorique systématique aux personnages de ses églogues. Par conséquent, Boccaccio limite son désaccord à Petrarca et son adhésion au modèle de Virgile aux seules *nomina* de ses

¹⁷² Ibidem, p. 82.

¹⁷³ Ibidem, pp. 84-86.

¹⁷⁴ cfr. A.TISSONI BENVENUTI, *Schede per una storia della poesia pastorale nel sec. XV: la scuola guarimiana a Ferrara* in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia* édité par F.Alessio e A. Stella, Milano Il Saggiatore 1979, pp. 96-145 : 97;

G.RESTA, *Codice bucolico boccacciano* in *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea filologica*, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale 1975, pp. 59-90;

S.LORENZINI, *La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi...* cit;

L.BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio...* cit. pp.210-213.

¹⁷⁵ A.PIACENTINI, *La lettera di Boccaccio a Martino da Signa: alcune proposte interpretative* in "Studi sul Boccaccio" 44 2015, pp. 147-176.

«Boccaccio ritiene [nelle *Genealogie*] il *Bucolicum carmen* la massima prova poetica del suo *preceptor*, celebrato come poeta e modello di vita cristiana. Il Certaldese allude all'opera facendo menzione del nome di quattro personaggi delle bucoliche petrarchesche: Gallo e Tirreno, i *collocutores* della IV egloga, *Dedalus*, incentrata sul tema della poesia, nonché Panfilo e Mizione, i pastori *colloquentes* della VI, *Pastorum pathos*, maschere rispettivamente dell'apostolo Pietro e di papa Clemente VI»

Ibidem, p. 155.

propres personnages.¹⁷⁶ On ne pourrait guère expliquer sinon le silence choisi par Boccaccio pour l'expérience bucolique de Dante et la sienne.¹⁷⁷

Dans les précédentes pages nous avons déjà mentionné la correspondance bucolique entre Dante, exilé à Ravenne, et Giovanni del Virgilio de Bologne,¹⁷⁸ que Boccaccio transcrit dans le *Zibaldone Laurenziano*, Pluteo 29.8. Ce manuscrit constituait, avec le Pluteo 33.31 connu comme *Miscellanea Laurenziana*, un manuscrit parchemin unique dans lequel l'homme de Certaldo avait mis tout son enthousiasme d'intellectuel autodidacte entre les années napolitaines et 1350.¹⁷⁹ On retrouve également dans le manuscrit l'églogue de Giovanni del Virgilio à Albertino Mussato et l'échange de carmina en hexamètres avec Checco di Meletto Rossi, datant des années 1347-1348.¹⁸⁰

Certainement né à Forlì, de mère inconnue et de Meletto (ou Mileto) Rossi, nous ignorons l'année de naissance de Francesco, mais il est probable qu'il s'agisse d'environ 1320, lui même définissant Boccaccio comme *maior*. Nous n'avons pas de ses informations jusqu'à la fin des années quarante du XIV^e siècle, mais on suppose qu'il avait entrepris des études juridiques car son activité de notaire est certifiée.¹⁸¹ Il fut en outre secrétaire et chancelier de Francesco II Ordelaffi en 1347-48, période pendant laquelle Boccaccio séjourna à la cour de Forlì. L'épistolaire bucolique avec l'homme de Certaldo, influencé certainement dans sa forme par celui entre Dante et Giovanni del Virgilio, représente un exemple d'allégorie politique contemporaine dissimulée sous le voile de l'allégorie pastorale.

¹⁷⁶ Ibidem, pp. 149-150.

¹⁷⁷ Nelle *Genealogie* (XIV 10, 6) dirà invece: «*Pessem preterea et meum Buccolicum carmen inducere, cuius sensus ego sum conscius, sed omittendum censui, quia nec adhuc tanti sum ut inter prestantes viros misceri debeam, et quia propria sunt alienis linquenda sermonibus*»

«Potrei anche aggiungere il mio Buccolicum carmen, del cui valore io sono consapevole, ma ho preferito tacere, poiché non mi ritengo ancora da annoverare tra gli uomini eccellenti e poiché delle proprie cose è meglio che parlino gli altri»

¹⁷⁸ cfr. *supra*

¹⁷⁹ Une lettre à Zanobi di Strada de janvier 1348 est le texte qui peut être daté le plus récemment. Des études paléographiques récentes ont confirmé que les deux codex constituaient un seul artefact que Boccaccio assembla en grande partie avec cartes de réutilisation d'un « graduale » (texte de prières) en écriture typique de Benevento, de provenance napolitaine.

cfr. M.PETOLETTI, *Gli zibaldoni di Giovanni Boccaccio in Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 291-299 : 291.

¹⁸⁰ A.PIACENTINI, *Carmina in Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 223-229 : 223.

¹⁸¹ Le 28 juin 1348 (*ser Franciscus de Rubeis*), il souscrit, en tant que notaire adjoint, une copie authentique d'un document de confirmation des biens et privilèges émise par Clemente VI en 1347 au profit de l'Ordre augustinien.

cfr. *Francesco Rossi in Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88 2017.

La première composition de Boccaccio, *Postquam fata sinunt*, est une épître métrique dans laquelle Menalca, *alter ego* bucolique de l'homme de Certaldo, invite Meris, Checcho di Meletto Rossi, à s'échanger réciproquement *carmina*. À défaut de paix dans le monde connu, il faut se réfugier dans l'Arcadie ou en Sicile (terre de Teocrito) et laisser la guerre à Mopso, *alter ego* de Francesco Petrarca.

La troisième composition *Tempus erat placidum*, la deuxième de Boccaccio, est dédiée, comme l'*Argus* de Petrarca dont elle dépend,¹⁸² aux événements du Royaume de Naples des années 1347-48. Roberto d'Angiò, Giovanna I di Napoli et Francesco Ordelaffi, y sont représentés avec des noms des bergers de la tradition de Virgile. Les personnages de l'églogue sont à nouveau Menalca et Meris. Successivement, cette dernière églogue, réélaborée et rebaptisée *Faunus* (Francesco Ordelaffi) en dehors du contexte de l'échange de lettres, fut insérée dans le *Bucolicum Carmen* en gardant la forme de dialogue entre Meris e Menalca.

Avant même la correspondance avec Checco di Meletto Rossi, Boccaccio s'était déjà confronté à l'expérience bucolique avec la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*. J'utilise ici volontairement le terme "expérience" au lieu de "genre" car, comme déjà dit dans les précédentes pages, la *Comedia* n'est pas une oeuvre qui peut être située dans un genre précis, ou, encore mieux, dans un seul genre avec des contours nets et définis, selon les dires du même auteur¹⁸³ peut-être à nouveau reflet de l'exubérance et de l'enthousiasme du jeune Boccaccio à l'égard de ses études, de l'expérience et de la culture littéraire propres aux différents panoramas connus par lui. Le chapitre XIV (en vers) de la *Comedia* est un dialogue en triolets entre deux bergers, Alcesto di Arcadia et Acaten di Accademia, lesquels exhalent en chantant l'un les qualités des alpages, l'autre les qualités des prairies, comme dans une dispute poétique.

E quivi Acaten, d'Accademia venuto, vantantesi di più magisterio ch'altro nelle sue gregge, come in versi mostrare intendeva contro Alcesto d'Arcadia che con lui in quelli medesimi confidava nelle sue parole di vincerlo, fece venire avanti e nel suo cospetto puoise l'apparecchiato Alcesto. E disposti amenduni di tenere per sentenza ciò che per le donne ascoltanti si giudicasse, Teogapen proferse a' versi loro l'aiuti della sua sampogna e per guiderdone del vincitore apparecchiò ghirlande. E alla incarcerata canna con gonfiata gola e tumultuose gote largo fiato donando, quello risoluto in suono, con preste dita ora aprendo ora chiudendo i fatti fori, cominciate co' suoi versi cantando, Acaten rispondesse.

¹⁸² cfr. A.PIACENTINI, *Carmina* cit. p. 224.

¹⁸³ Nous reproduisons la citation du Proemio de la *Comedia delle Ninfe*: «non i triunfi di Marte, non le lascivie di Bacco, non l'abondanze di Cerere, ma del mio prencipe le vittorie mi si fa di cantare».

La dispute littéraire entre Alcesto et Acaten, inspirée par celle entre Coridone et Tirsi de la VIIe églogue, représente allégoriquement, selon Giorgio Padoan, la représentation bucolique de Virgilio et Teocrito:¹⁸⁴ Acaten en allant dans les prés «come i pastori siculi», représente la poésie bucolique dépourvue de références allégoriques systématiques. En revanche, Alcesto qui préfère les alpages, représente celui qui cache, sous les voiles de l'allégorie, une poésie bucolique «moralement propositiva».¹⁸⁵ Il est toutefois important de préciser que: la partie de la *Comedia* à laquelle Padoan se réfère apparaît largement remaniée dans la rédaction β (et dans l'édition de Claricio plus particulièrement).¹⁸⁶ par conséquent, s'il s'agit d'une variante de l'auteur, cette partie peut être datée au moins des premières années Soixante du XIVe siècle, quand Boccaccio avait déjà eu l'occasion de se confronter avec son ami et maître Francesco Petrarca et son *Bucolicum carmen* et "se convertir" à la poésie latine.

Encore plus important, et non moins nécessaire, est le fait de devoir signaler que la *Comedia*, parmi les oeuvres de typologie bucolique jusqu'ici citée, est la seule écrite en italien.

L'oeuvre de Virgile, naturellement, la correspondance poétique entre Dante Alighieri et Giovanni del Virgilio, le *Bucolicum carmen* de Francesco Petrarca sont en latin, comme l'échange des carmina entre Boccaccio et Checco di Meletto Rossi.

¹⁸⁴ cfr. G. PADOAN, *Habent sua fata libelli...* cit. p. 169-171.

Le nom Acaten semblerait, selon Padoan, dériver du fleuve sicilien Αχάτηζ, alors que Boccaccio en personne, dans l'*explanatoria* à Martino da Signa, nous dit que «*Alcestus dicitur ab alce, quod est virtus et estus quod est fervor*».

¹⁸⁵ Ibidem, p. 171.

A.E. Quaglio n'est pas du même avis. Ce dernier estime, en effet, la dispute littéraire entre les deux bergers, plus traditionnellement, comme le contraste entre la vie citoyenne (Acaten) et la vie rustique (Alcesto).

G. BOCCACCIO, *Comedia Ninfè...* cit. p. 911 nota 32.

¹⁸⁶ Nous reportons ci après la leçon de l'édition Claricio 1520:

«Et il pastorale Apollo con le sue vaghe Driadi, floride Nepee e montane Oreadi accompagnate dalla lasciviente torma de' petulanti Satiri e nequitosi Fauni prenda la concessa di sette canne con tenace cera composta sampogna del cantante pastore Theogapen e la strudula fistola dell'Arcadico Alceste e del Tirreno Achatì il moltiforo Bosso che primi tra li italici pastori dalli antiqui siracosani e dal Minciade Melibeo mutati li boscherecci versi nelle amenissime selve del frondoso Corito appresso le mormoranti Ripe del lucido Arno in voce tosca hanno avuto ardire di cominciare vicendevolmente a cantare».

La non-reconnaissance de la part de Quaglio de l'allégorie de Teocrito et Virgilio sous les vers d'Alcesto et Acaten est probablement à rattacher à la faible confiance dans l'édition Claricio, placée bien en bas dans le *stemma*. Dans la leçon Claricio, la mention de «antiqui siracusani» et «Minciade Melibeo» est une claire référence aux deux poètes anciens.

cfr. G. PADOAN, *Habent sua fata libelli...* cit. p. 170.

On pourrait dire que le genre bucolique peut être confié, par Boccaccio, à la seule langue latine. Toutefois, j'estime que circonscrire ainsi les frontières d'une réflexion qu'à mon sens est beaucoup plus large, soit réducteur et certainement peu adapté à la figure intellectuelle et d'homme de lettre de Giovanni Boccaccio.

Si on part des données chronologiques, la *Comedia* résulte être la première oeuvre avec des références bucoliques composée par Boccaccio. En effet, la datation de la correspondance avec Checco di Meletto Rossi peut être placée entre 1347 - 1348. L'aménagement et le réaménagement, en tant qu'oeuvre cohérente de tous le matériel latin qui convergera dans le *Bucolicum carmen* remonte aux années 1367 - 1368 selon la datation de *Faunus*, dernière églogue accueillie dans le *corpus*. Selon Pier Giorgio Ricci on peut concentrer la rédaction des quinze églogues en trois groupes datant des années 1346-1348 (I-VI), de 1355 (VII-X) et de 1367 (XI-XV).¹⁸⁷ Par référence aux églogues I et II du plus ancien groupe, dans l'*Explanatoria* à Martino da Signa, Boccaccio même le définit *juveniles lasciviae*.

Pour tout ce qui est du matériel dantesque, on peut affirmer avec un certain degré de certitude que Boccaccio connaissait la correspondance poétique avec Giovanni del Virgilio déjà depuis les années napolitaines,¹⁸⁸ mais la copie dans le Zibaldone Laurenziano remonte aux mêmes années de l'échange hexamétrique avec Checco di Meletto Rossi (1346-1348), qui, dans le manuscrit, suit les vers de Dante et de Virgile.

L'année 1359 est une année fondamentale pour l'histoire du Boccaccio bucolique, car c'est pendant cette année qu'il rendra visite à Petrarca à Milan et effectuera, avec lui, une révision du *Bucolicum carmen* de l'ami-maître. Dans ce contexte, il aura également l'occasion de copier l'oeuvre

¹⁸⁷ P.G. RICCI, *Studi sulla vita e le opere...* cit. pp. 50-66;
A. PIACENTINI, *Bucolicum carmen...* cit. p. 203.

¹⁸⁸ cfr. G. PADOAN, *Boccaccio e la rinascita dello stile bucolico in Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante* a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze Olschki 1979, pp. 25-72 : 33-36.

«Che a Firenze intorno al 1341 potesse esserci copia di quei versi è fatto rilevante, ma tutt'altro che incredibile. A Firenze viveva ancora Jacopo Alighieri, (...), che risultava ancora attivo nel 1347. (...) E per quel poco che sappiamo della primissima diffusione della *Commedia* (...) sarà stato Jacopo quel filius ipsius Dantis che dopoo la morte del poeta fece avere al Del Virgilio la seconda egloga paterna. (...) Ma neppure a Napoli la conoscenza di quei carmi appare in realtà incredibile. Nella città partenopea gli studi danteschi dovettero fiorire precocissimi se Pietro Piccolo da Monteforte (...) ebbe nozione della poesia in volgare dell'Alighieri. (...) Napoli allora era ricca di numerosi intellettuali provenienti da ogni parte d'Italia e di una folta colonia toscana. Per quel che ci riguarda, a Napoli in quegli anni si registrano presenze ben significative: nel 1330-32 vi insegna diritto il vecchio amico di Dante, Cino da Pistoia (...); dal 1334 vi è esule dalla sua Bologna il commentatore della prima cantica Graziolo Bambaglioli; (...) Non è dunque lecito negare a priori la possibilità che a Firenze come a Napoli la corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio fosse reperibile»

de Petrarca, sans toutefois pouvoir la divulguer à défaut de licence de son auteur, licence qui arrivera deux ans plus tard, en 1361.¹⁸⁹

L'autographe du *Bucolicum carmen*, Riccardiano 1232, copié par Boccaccio entre la fin de 1367, date de la composition de la dernière églogue, et l'été 1368, quand le fils de Donato degli Albanzani nommé comme vivant au v. 144 de celle-ci décéda, fut certainement conçu comme une copie *a buono* pour l'envoi au dédicataire.¹⁹⁰ La confection arriva à la fin, avec les initiales, les rubriques, les titres et les noms des *collocutores*, mais, pour des raisons qui nous sont inconnues, le beau produit devint une copie du travail, et donc un original en mouvement.¹⁹¹ Les raisons de cette "rétrocession", si précieuse pour nous, peuvent être: l'insatisfaction de Boccaccio au regard de sa poésie, à cause des *juveniles lasciviae*; ou bien la morte du fils du dédicataire peu avant l'envoi du manuscrit à Donato degli Albanzani.¹⁹² Toutefois, le Riccardiano 1232 est un manuscrit très particulier entre les codex autographes de Boccaccio et les livres possédés par lui:¹⁹³ le petit format (mm 160x115), l'alignement du texte à droite, la présence d'une colonne dans le marge gauche, pour accueillir les noms des *collocutores* (ce qui n'est pas en soi une nouveauté, mais en est une pour Boccaccio) et d'une autre pour les initiales de vers, l'insertion de deux autres réglures (le manuscrit est réglé à la pointe sèche) dans le marge supérieur au dessus de celle qui délimite le partie écrite dans laquelle sera copié le titre.¹⁹⁴

Cette typologie de *mise en page* reflète celle de l'autographe du *Bucolicum carmen*, Vaticano Latino 3358, que, comme déjà dit, Boccaccio eut

¹⁸⁹ cfr. D. DE VENUTO, *Il Bucolicum carmen di Francesco Petrarca. Edizione diplomatica dell'autografo Vat.Lat. 3358*, Pisa ETS 1990, pp. 14-18.

¹⁹⁰ Mais Marco Corsi dans sa fiche pour le projet Autografi dei Letterati Italiani penche pour une datation sur base paléographique aux années 1362-1363.
cfr. M.CURSI, M.FIORILLA, *Giovanni Boccaccio in Autografi dei Letterati...* cit. pp. 52 scheda 16.

¹⁹¹ cfr. supra

¹⁹² T. DE ROBERTIS, *L'autografo del Bucolicum carmen*, in *Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 209- 211.

¹⁹³ cfr. Ibidem, p. 210;
M. CURSI, *La scrittura e i libri...* cit. pp. 23 e *passim*;
M.CURSI M.FIORILLA, *Giovanni Boccaccio in Autografi dei Letterati...* cit. pp. 43-103.

¹⁹⁴ Toutes ces attentions donnent une idée de la qualité du projet de confection du manuscrit. On retrouvera le même système dans le Laurenziano Pluteo 39.26, qui, toutefois, n'est pas une copie du Riccardiano.

cfr. infra;
T. DE ROBERTIS, *L'autografo...* cit. p. 211.

l'occasion de consulter pendant sa visite à Petrarca en 1359,¹⁹⁵ pris comme modèle pour la confection de ce manuscrit.

Il semblerait ainsi que la permanence à Milan chez Francesco Petrarca ait comporté, sans doute, le dépassement du style bucolique dantesque et de la correspondance bucolique, en faveur de l'adoption du style de Virgile et de l'ami et maître, entendu comme un recueil d'églogues, structuré rationnellement et avec cohérence. Il faut donc accueillir et approfondir avec attention l'hypothèse d'Angelo Piacentini de limiter la critique, dans l'*explanatoria* à Martino da Signa, au style de Petrarca.

Je souhaiterais poser l'attention maintenant sur un autre manuscrit de la tradition du *Bucolicum carmen* qui, à mon avis, peut apporter un ultérieur élément pour la définition d'un profil complet du Boccaccio bucolique: le Laurenziano Pluteo 39.26.¹⁹⁶

Dans sa fiche pour le catalogue de l'exposition "Boccaccio auteur et copiste", Teresa De Robertis nomme le manuscrit comme "Il Parnaso bucolico disegnato da Boccaccio", le manuscrit se présentant comme une anthologie de divers textes qui peuvent tous être reconduits à ce genre: les *Egloghe* de Virgilio (cc 1r-16r), le *Bucolicum carmen* de Francesco Petrarca (cc. 16r-50v), le *Bucolicum carmen* de Giovanni Boccaccio précédé par la lettre *explanatoria* à Martino da Signa (cc. 51r-104v), la correspondance poétique entre Dante Alighieri et Giovanni del Virgilio et l'églogue à Albertino Mussato (cc. 104v-107v e cc 107v-114v) et, enfin, les hexamètres de Checco di Meletto Rossi (cc. 114v-116v).

Au delà des mesures, mm 235x173, le manuscrit suit la *mise en page* déjà utilisée pour l'autographe dans le style de Petrarca, Vaticano Latino 3358, et dans le style de Boccaccio, Riccardiano 1232. Il est souscrit à la c 116v *Scriptis totum frater Jacobus de Vulterris*, que Giuseppe Billanovich a identifié avec un Frère, Jacopo di Martino da Volterra présent dans le Monastère de Santo Spirito à l'année 1388 et d'ici expulsé en 1390.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Ce manuscrit est intégralement digitalisé sur le site de la Biblioteca Apostolica Vaticana, auquel on renvoie pour une bibliographie à jour:
https://digi.vatlib.it/search?k_f=0&k_v=3358&f%5B%5D=c%3Afond_mss%2Fvat.lat.

c 4r: *Bucolicu(m) carmen meu(m) incipit egloge p(ri)me tit(u)l(u)s part(h)enias Collocuto(r)es Silvi(us) (et) monic(us)*;

c 49r: *Bucolic(um) carmen meu(m) explic(it) Quod ip(s)e qui an(te) a(n)nos dictavera(nt) scripsi manu p(ro)p(ri)a ap(u)d Mediolanu(m) a(n)no hui(c) etatis ulti(m)e 1357.*

¹⁹⁶ Ce manuscrit également, comme l'intégralité du fond, est présent dans la tique digitale de la Biblioteca Medicea Laurenziana à laquelle on renvoie pour une bibliographie à jour.

Je me limite à citer T. DE ROBERTIS, *Il Parnaso bucolico disegnato da Boccaccio* in *Boccaccio autore e copista...* cit. pp. 211-213.

¹⁹⁷ G.BILLANOVICH F. CĂDA, *Testi bucolici...* cit. p. 204.

Le manuscrit n'est pas présent dans l'inventaire de la *Parva Libraria*, duquel résultent Riccardiano 1232, une copie du *Bucolicum carmen* de Petrarca et un autre exemplaire avec textes bucoliques de Boccaccio, parmi lesquels au moins la correspondance avec Checco di Meletto Rossi. Aucun de ces deux manuscrits a été repéré jusqu'à aujourd'hui, mais il ne faut pas oublier que Massera signalait un second original perdu du *Bucolicum carmen* duquel, avec grande probabilité, le Laurenziano 39.26 dérive.¹⁹⁸

La ressemblance avec le Riccardiano 1232 et la proximité textuelle avec le 2.D.4 de Kynžvart datant du 11 avril 1403 et souscrit par le neveu de Boccaccio, Giovanni di Jacopo, laissent penser que devant les yeux du copiste du Laurenziano 39.26 il y avait un autre autographe du *Bucolicum carmen*.

Effectivement, reconnaître un Frère du Santo Spirito comme copiste n'est pas au fond si nécessaire pour corroborer l'hypothèse que l'anthologie présentée ait été conçue par Boccaccio.

Les auteurs cités dans l'*explanatoria* à Martino da Signa sont tous accueillis ici: Virgilio et Francesco Petrarca, bucoliques majeurs, Dante Alighieri, Giovanni del Virgilio, Checco di Meletto Rossi et Giovanni Boccaccio, bucoliques mineurs (les *ignobiles* de la lettre à Martino da Signa).

Il est intéressant de noter comment l'ordre et le type des compositions reflètent la "nuova via" du genre bucolique suivie après le séjour à Milan chez Francesco Petrarca: les deux églogues dantesques; l'églogue en réponse à Giovanni del Virgilio mais non l'épître métrique d'envoi; l'églogue de ce dernier à Albertino Mussato; les deux églogues de Checco di Meletto Rossi adressées à Boccaccio. En ouvrant les correspondances et répartissant les carmina selon leur auteur, Boccaccio crée une séquence "téocritéenne" qui rend l'anthologie cohérente et complète.¹⁹⁹

Où se place donc la *Comedia delle Ninfe Fiorentine* dans cette revue bucolique publiée par Boccaccio? Elle ne se trouve pas dans le Laurenziano 39.26 et n'est guère associée à d'autres compositions propres au genre non plus. Mais, à la lumière des considérations jusqu'ici exposées, une telle absence n'est point étonnante.

La cohérence de l'anthologie du Pluteo 39.26 aurait été altérée par la présence d'un texte vernaculaire, essentiellement prosimètre, malgré le fait que la forme de dialogue de la dispute littéraire entre Alcesto et Acaten pourrait être considérée comme typique de la déjà citée "nuova via", ainsi que pour la claire référence aux personnages virgiliens.

¹⁹⁸ cfr. supra nota 278.

¹⁹⁹ Ibidem, p.216;
A. PIACENTINI, *La lettera di Boccaccio...* cit. p. 175.

La *Comedia delle Ninfe* représente, dans ce cas, «l'ambizione [del Boccaccio] di battere vie sempre (...) nuove: sì che generalmente si può dire che ogni opera boccacciana intende presentarsi come come sperimentazione innovativa di un genere (almeno per il volgare)». ²⁰⁰ Elle mérite donc une place alternative.

La réécriture du chapitre en prose introductif du dialogue en vers entre Alceste et Admète, si elle est vraiment une variante de l'auteur, arrive à un moment où le fait de composer en latin devenait prioritaire par rapport au vernaculaire pour Boccaccio. Toutefois, le procédé Teocrito grec → Virgile latin → Boccaccio italien met les trois auteurs en continuité directe entre eux, en tant que les premiers représentants de la poésie pastorale.

²⁰⁰ G.PADOAN, *Habent sua fata libelli...* cit. p. 169 où on poursuit:
«Risponde infatti ad una intima sollecitazione psicologica del Certaldese quel suo sottolineare la novità di ciò che sta componendo (...): si va dalla notissima rivendicazione di priorità per la poesia epica in volgare nel *Teseida* e via via fino al *De montibus* e alla appassionata proclamazione nelle *Genealogie* dei propri meriti nella reintroduzione in Italia della cultura greca»

Résumé:

La *Comedia delle Ninfe Fiorentine*. Révision de l'édition et commentaire.

La thèse se propose, dans une première partie, d'analyser et d'actualiser la tradition manuscrite de la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, œuvre de jeunesse de Giovanni Boccaccio, composée immédiatement après le retour à Florence de la cour angevine de Naples.

L'édition actuelle de *Comedia delle Ninfe*, est due à Antonio Enzo Quaglio et remonte à 1963. Elle fournit, comme il était d'usage à l'époque, une description brève et peu précise des témoins interrogés. Dans cette thèse les manuscrits seront donc classés selon un critère socioculturel (copie *a prezzo* et copie *per passione*) et datés au quart de siècle. Quand cela est possible, un profil biographique des copistes est fourni. Le travail est complété par les fiches de chacun des témoins individuels acceptés dans le *corpus*.

La deuxième partie de la thèse est un travail de commentaire d'histoire littéraire divisé par thèmes. La composition de la *Comedia delle Ninfe* est liée à l'expérience biographique de son auteur et au développement de son expérience littéraire.

L'histoire du dédicataire de l'œuvre, Niccolò di Bartolo del Buono, nous permet de fournir des repères chronologiques pour chacune des deux rédactions de la *Comedia*.

La proposition de mettre en relation *Caccia di Diana*, *Comedia* et *Amorosa Visione* nous donne l'occasion de comparer trois œuvres de Boccaccio, en considérant l'utilisation du "capitolo ternario" comme premier dénominateur commun.

Le chapitre sur le *prosimètre* donne un aperçu des sources possibles auxquelles Boccaccio peut, ou ne peut pas, faire référence pour cette forme particulière (prose et vers).

Enfin, l'analyse de la production bucolique de Boccaccio et de son évolution amène à considérer le *Comedia* comme une première œuvre de ce genre avec l'utilisation du vernaculaire.

Mots clés: Boccaccio, *Prosimetrum*, Ameto, Codicologie, Tradition Manuscrite.

Abstract:

La *Comedia delle Ninfe Fiorentine*. Revisione dell'edizione e commento.

La tesi si propone, nella prima parte, di analizzare, aggiornandola, la tradizione manoscritta della *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, opera della giovinezza di Giovanni Boccaccio, composta subito dopo il ritorno del Certaldese a Firenze dalla corte angioina di Napoli.

L'edizione esistente della *Comedia delle Ninfe*, datata 1963 per la cura di Antonio Enzo Quaglio, fornisce, come d'uso all'epoca, una descrizione sommaria e poco accurata dei testimoni censiti. Si classificano quindi i manoscritti secondo un criterio socioculturale (copia *a prezzo* e copia *per passione*), datando i codici al quarto di secolo. Si fornisce, ove possibile, un profilo biografico dei copisti. Il lavoro è completato dalle schede di rilevamento dei singoli testimoni accolti nel corpus, redatte secondo un criterio stabilito a priori.

La seconda parte della tesi è un lavoro di commento letterario suddiviso per tematiche. La composizione della *Comedia delle Ninfe* viene messa in relazione con l'esperienza biografica del suo autore e con il dipanarsi della sua esperienza letteraria.

La vicenda del dedicatario dell'opera, Niccolò di Bartolo del Buono, permette di collocare con riferimenti cronologici l'identificazione delle due redazioni della *Comedia*.

Occasione di confrontare tre opere del Boccaccio è la proposta di mettere in relazione *Caccia di Diana*, *Comedia* e *Amorosa Visione* considerando come primo denominatore comune l'utilizzo del capitolo ternario.

Il capitolo sul prosimetro fornisce una rassegna sulle possibili fonti alle quali Boccaccio può, o non può, aver fatto riferimento nella composizione dell'opera con questa particolare forma.

Infine l'analisi della produzione bucolica del Boccaccio, e della sua evoluzione, propone di considerare la *Comedia* come un'opera prima in questo genere per l'utilizzo del volgare.

Parole chiave: Boccaccio, *Prosimetrum*, Ameto, Codicologia, Tradizione manoscritta.

Abstract:

La Comedia delle Ninfe Fiorentine. Edition's revision and commentary.

The aim of this thesis is to analyze and updating the manuscript tradition of the *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, written by a young Giovanni Boccaccio in Florence, as he came back there from Naples. The current edition by Antonio Enzo Quaglio (1963) only provides, as was customary at the time, a brief and inaccurate description of the witnesses surveyed. For that reason, in this work manuscripts have been dated a divided into a prezzo and per passion copies. Where possible, a biographical profile of the copyists have been included. Moreover, each copy has its own detection form.

The second part of the thesis consists of a historic-literary commentary: the *Comedia delle Ninfe* is has been interpreted on the basis of the biography of the author and of his literary production. The two draftings of the *Comedia* have been also dated according to the biography of Niccolò di Bartolo del Buono, to whom this opera was dedicated. Besides, the *Comedia* has been compared to the *Caccia di Diana* and the *Amorosa Visione*, on the basis of the use of the capitolo ternario. A chapter on the *prosimetrum* provides some hypoteses on the literary sources Boccaccio may have, or may not, referred to. At last, by analysing the bucolic literary works by Boccaccio, the *Comedia* can be considered the first example in this genre, regarding the use of the vernacular.

Keywords: Boccaccio, *Prosimetrum*, Ameto, Codicology, Manuscrit tradition

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 122 Europe latine - Amérique latine
LECEMO - CERLIM
4, Rue des Irlandais - 75005 PARIS



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA