



HAL
open science

Voir la ville: topographies urbaines dans le "Décameron"

Anne Robin

► **To cite this version:**

Anne Robin. Voir la ville: topographies urbaines dans le "Décameron". Alessandro Vettori. La città nel "Decameron". Atti della giornata di studi (16 ottobre 2009), Istituto italiano di cultura, p. 13-25, 2010, 978-2-9531837-7-1. hal-01399453

HAL Id: hal-01399453

<https://hal.univ-lille.fr/hal-01399453>

Submitted on 18 Nov 2016

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

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

Collana di studi e testi di letteratura italiana

Quaderni dell'Hôtel de Galliffet

diretta da Paolo Grossi e Pérette-Cécile Buffaria

Comitato editoriale

Denis Ferraris, François Livi, Carlo Ossola,
Gilles Pécout, Martin Rueff

La città nel *Decameron*

Atti della giornata di studi
(16 ottobre 2009)

a cura di Alessandro Vettori

Copertina : frontespizio del Vol. Inc. 1424 c. Ir (*La Novella di Gualtieri Marchese di Saluzo et Griselda figliuola di Giannuccholo*, Morgini, Firenze, 1500 ca.), Biblioteca Casanatense, Roma. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

© 2010 Copyright by Edizioni dell'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
50, rue de Varenne – 75007 Paris
Tél. 01 44 39 49 39 – Fax 01 42 22 37 88
www.icparigi.esteri.it

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,
sous quelque forme que ce soit, réservés pour tous pays.
ISBN : 978-2-9531837-7-1

2010
Istituto Italiano di Cultura
Parigi

INDICE

<i>Premessa</i>	9
<i>Introduzione</i>	11
Anne ROBIN :	
<i>Voir la ville : topographies urbaines dans le Décaméron</i>	13
Claude PERRUS :	
<i>L'urbanité, horizon et valeur dans le Décaméron</i>	27
Renzo BRAGANTINI :	
<i>Spazio cittadino e intreccio narrativo nel Decameron</i>	41
Mathias SCHONBUCH :	
<i>Images de la ville chez Boccace</i>	55
Anna FONTES BARATTO :	
<i>Espace urbain et domaine narratif dans le Décaméron</i>	77
Estelle ZUNINO :	
Florentini, trufatores maximi :	
<i>de la beffa à l'identité florentine dans le Décaméron</i>	95

VOIR LA VILLE : TOPOGRAPHIES URBAINES DANS LE *DÉCAMÉRON*

Anne Robin
Université de Lille III

Une grande partie des nouvelles du *Décameron* a pour scène la ville, des villes très précises même si l'on se fie aux toponymes fournis par les narrateurs dans l'introduction de leur récit : « in Parigi fu », « fu adunque in Genova », « in Bologna fu », « era [...] a Trivigi », « fu adunque in Pisa », et les nombreux « fu adunque in Firenze » alternant avec « fu nella nostra città »... En une occasion (III, 4, § 4), cette précision s'affine encore puisque l'aventure a lieu, dit Panfilo sans même mentionner la ville de Florence, « vicino a San Brancazio », c'est-à-dire dans le quartier florentin du couvent franciscain de Saint Pancrace (près de Santa Maria Novella). Mais une fois passées ces introductions qui appartiennent à « la section informative et statique du récit »¹, hormis une petite poignée de nouvelles très célèbres (la nouvelle d'Andreuccio da Perugia II, 5 ; celle où Guido Cavalcanti échappe à la « brigata » de Betto Brunelleschi VI, 9 ; celle où Bruno et Buffalmacco conduisent maître Simon à la comtesse de Civillari VIII, 9...), la ville s'estompe². En lisant les nouvelles, nous percevons bien que les aven-

1 Giancarlo Mazzacurati, « Rappresentazione », in Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 269-300.

2 « A ben vedere, solo in pochi casi il Boccaccio inserisce nel suo narrare minuti particolari topografici ». (Giorgio Padoan, « Sulla novella veneziana del *Decameron* », *Studi*

tures racontées ont lieu dans une ville, mais la configuration de celle-ci nous échappe. Il est impossible de décrire l'espace urbain et ce qui le structure : ses constructions, ses rues, ses places...

Cela est dû à la *brevitas* qui caractérise la nouvelle, genre que Boccace se préoccupe de définir. Ainsi, sans être nécessairement très courte comme l'auteur le suggère dans la conclusion du *Décameron*³ et comme les narrateurs l'admettent au début de III, 8, § 2⁴, la nouvelle laisse peu de place à une description qui ne soit pas directement fonctionnelle à l'intrigue. Il est vrai par ailleurs que Boccace ne se prive de décrire les *loci amoeni* où se réfugie la « brigata », mais nous sommes alors dans la « cornice » et non dans les nouvelles.

Dans ces dernières l'espace urbain est pourtant bien présent. Nous allons voir comment.

Topographie travelling

Un lieu ne se « raconte » pas, mais il se parcourt, il s'arpente. Et c'est bien ainsi que la ville se révèle dans l'ensemble des nouvelles de Boccace. L'espace urbain apparaît lorsque les personnages vont d'un endroit à un autre, que ce soit à cheval « cavalcando l'uno allato all'altro veggendo le donne per la via onde il palio si corre » comme c'est le cas de messire Antonio d'Orso et de messire Dego della Ratta (VI, 3, § 8), ou à pied pour messire Geri Spina et ses hôtes, les ambassadeurs du pape Boniface VIII, qui « tutti a piè quasi ogni mattina davanti a Santa Maria Ughi passavano, dove Cisti fornaio il suo forno aveva » (VI, 2, § 8).

Dans ces nouvelles florentines où la topographie est un peu plus précise qu'ailleurs, un paysage urbain se dessine. Si en parcourant avec les deux cavaliers la « rue » de Florence où l'on court le palio, autrement dit, en traversant en son cœur la ville d'ouest en est (de Porta del Prato à Porta alla Croce selon les notes de Vittore Branca), le lecteur français d'aujourd'hui n'est pas capable de voir avec la même exactitude que le

sul Boccaccio, X, 1977-1978. Réédité dans Vittore Branca e Giorgio Padoan (a cura di), *Boccaccio, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki, 1979, p. 17).

3 § 20-21.

4 « Venuta la fine della lunga novella d'Emilia, non per ciò dispiaciuta a alcuno per la sua lunghezza, ma da tutti tenuto che brevemente narrata fosse stata avendo rispetto alla quantità e alla varietà de' casi in essa raccontati [...] ».

public florentin contemporain de Boccace les églises, les échoppes et les places qui bordent le parcours du Palio, il n'en reste pas moins qu'on distingue un paysage urbain. Un autre paysage, moins varié du fait d'un déplacement plus court, mais plus précis en raison des indications données par Pampinea, encadre Geri Spina et les émissaires pontificaux : dans leur dos se trouvent les palais Spini et Gianfigliuzzi, le pont Santa Trinità et l'Arno qui les joutent ; ils ont traversé une ou deux rues avant d'arriver devant l'église Santa Maria Ughi et la boulangerie de Cisti ; après quoi ils continuent leur chemin⁵...

Lorsque le narrateur ne fournit pas d'autre indication que le nom de la ville où se déroule la diégèse, un espace urbain, certes plus vague, se révèle pareillement au moment où les protagonistes se déplacent. C'est le cas dans la nouvelle bolonaise où maître Alberto, amoureux de madame Malgherida dei Ghisolieri, ne cesse de passer dans sa rue jusqu'au jour où la dame, voulant le taquiner, le fait entrer chez elle. Maître Alberto

incominciò a continuare, quando a piè e quando a cavallo secondo che più in destro gli venia, la via davanti alla casa di questa donna. [...] Un giorno di festa, [...] essendo questa donna con molte altre donne a sedere davanti alla sua porta e avendo di lontano veduto il maestro Alberto verso loro venire, con lei insieme tutte si proposero di riceverlo [...]. Per ciò che levatesi tutte e lui invitato, in una fresca corte il menarono [...]. (I, 10, § 11-14)

On devine, en filigrane, une rue bourgeoise et une belle maison jouissant d'une cour ombragée. Le transport des morts (notamment dans la tragique journée IV) et leur enterrement, qui occasionnent nécessairement des déplacements, donnent à voir eux aussi des décors urbains : le magnifique jardin d'une demeure noble de Brescia, les rues alentour, le palais du podestat et les rues menant de la cour de ce palais à un cimetière, dans la nouvelle où Gabriotto meurt entre les bras d'Andreuola (IV, 6) :

5 Ces précisions ont été possibles grâce aux cartes et légendes présentes dans l'ouvrage suivant sur l'urbanisme de Florence : Giovanni Fanelli, *Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 2002 (1980).

Con la fante insieme preso il drappo sopra il quale il corpo giaceva, con quello del giardino uscirono e verso la casa di lui si dirizzaro. E così andando, per caso avvenne che dalla famiglia del podestà, [...], furon trovate e prese col corpo morto. L'Andreuola [...] con tutto il corpo di Gabriotto n'andò in palagio. [...] Posto nel mezzo della corte il corpo [...], quivi [...] fu pianto [...]; e [...] tratto della corte publica, sopra gli omeri de' più nobili cittadini con grandissimo onore fu portato alla sepoltura. (§ 31-32 et 42)

La nouvelle IV, 8, dans laquelle le mari de Salvestra transporte le corps de Girolamo, offre pour sa part un aperçu d'endroits anonymes de la ville de Florence : « il corpo morto de' suoi panni medesimi rivestito e [...] levatoselo in su le spalle, alla porta della casa di lui nel portò e quivi il pose [...] » ; le lendemain « Fu [...] questo corpo portato in una chiesa [...] » (§ 28-29). Cependant, faute de noms de lieux, les noms de famille peuvent fournir aux Florentins des indices des « contrade » où celles-ci habitent : ainsi, dans cette même nouvelle IV, 8, le nom de la famille de Girolamo renvoie au quartier de San Pancrazio.

En pastichant Mario Baratto selon lequel « la città è narrata dal Boccaccio attraverso gli eventi », je dirais donc que la ville est montrée par Boccaccio à travers les déplacements⁶. Et plus ceux-ci sont nombreux et variés, plus le panorama urbain est riche. Deux nouvelles le montrent fort bien : les nouvelles III, 7 et II, 1.

La nouvelle III, 7, une des plus longues du *Décameron*, où Tedaldo degli Elisei, déguisé en pèlerin, confesse la dame qu'il aime et regagne ses faveurs, est plus connue pour la longueur du dialogue entre la dame et son ancien amant, et celle de la violente polémique de Tedaldo contre l'hypocrisie des frères⁷, que pour le panorama urbain qu'elle présente. Et pourtant Tedaldo ne se limite pas à parler, il sillonne la ville dans tous les sens pour aller voir les uns et les autres. Nous voyons alors défiler, de l'auberge où il est descendu à la maison de ses frères, en passant par celle de sa bien-aimée, tout un pan de ville :

⁶ Mario Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Roma, Editori Riuniti, 1999 (1984), p. 114.

⁷ *Ibid.*, p. 142.

In Firenze giunti, se ne andò a uno alberghetto di due fratelli che vicino era alla casa della sua donna. Né prima andò in altra parte che davanti alla casa di lei, per vederla se potesse; ma egli vide le finestre e le porti ogni cosa serrata, di che egli dubitò forte che morta non fosse o di quindi mutatasi. Per che, forte pensoso, verso la casa dei fratelli se n'andò, davanti alla quale vide quattro suoi fratelli tutti di nero vestiti [...]. (§ 9-10)

Enfin, à la nuit tombée, « se ne tornò all'albergo » (§ 12). Le lendemain, après un paysage initial identique à celui de la veille, c'est un autre pan de ville qui se révèle au gré des déplacements du faux pèlerin : « E come levato fu la mattina, [...] se n'andò verso la casa della sua donna. E per ventura trovata la porta aperta, entrò dentro [...] » (§ 17). Ensuite, tout d'abord, « da lei si partì e colà se ne andò dove Aldobrandino in prigione era » (§ 69); puis « da lui partitosi se n'andò alla signoria » (§ 75). Et il retourne dormir chez Madame Ermellina (§ 78) ...

Si « l'efficacia della novella è tutta di natura cinetica », comme le dit Mario Baratto⁸ de la nouvelle II, 1 où Martellino feint d'être paralysé pour pouvoir accéder au corps de saint Arrigo, on s'attendra cette fois à y découvrir un vaste panorama de la ville de Trévise. Celui-ci est le plus large de tous ceux du *Décameron* en raison de la multiplicité des personnages et en raison de la variété de leurs trajectoires. Il n'y a pas moins en effet de dix protagonistes, ou groupes de protagonistes : la foule des Trévisans venue honorer le saint, Martellino qui se trouve tantôt avec ses deux acolytes, Stecchi et Marchese, tantôt loin d'eux, le dénonciateur florentin, les gardes du podestat et le juge, ainsi que les adjouvants (l'aubergiste, Sandro Agolanti et le seigneur de Trévise). À la mort d'Arrigo tout d'abord « concorso tutto il popolo della città alla casa nella quale il suo corpo giacca, quello a guisa d'un corpo santo nella chiesa maggior ne portarono » (§ 5). Au même moment, on voit l'entrée de Trévise et un parcours urbain conduisant à une auberge (parcours des voyageurs) : « in Trivigi giunsero tre nostri cittadini [...] e poste le lor cose a uno albergo [...] » (§ 6-7). Un peu plus tard on quitte l'auberge pour un endroit isolé où Martellino met au point son travestissement, avant de repartir vers l'église (parcours du pèlerin) : « usciti fuor dell'albergo, tutti e tre in un solitario luogo venuti [...]

⁸ *Ibid.*, p. 243.

verso la chiesa si dirizzarono» (§ 11-12). Alors que la foule a découvert la supercherie de Martellino et qu'elle est en train de le rouer de coups, Stecchi et Marchese décident de faire appel à la garde du podestat présente aux abords de la cathédrale : «ben dodici de' sergenti corsero là dove era il misero Martellino [...] e menaronelo a palagio» (§ 22) (parcours du justiciable). Au palais du podestat les choses se gâtent, Martellino soumis à la torture risque pour sa vie. Ses deux acolytes repartent en quête d'aide : leur aubergiste, sollicité, va les conduire au Florentin Sandro Agolanti qui va à son tour aller trouver le seigneur de la ville; ce dernier fait venir Martellino. Au gré de ces déplacements on retourne à l'auberge, on va ensuite chez Sandro Agolanti, puis au palais seigneurial où Martellino est transféré depuis le palais du podestat. De multiples rues sont parcourues : «l'oste loro ritrovato [...] esso [...] gli menò a un Sandro Agolanti» (§ 30); Sandro «andatosene al signore impetrò che per Martellino fosse mandato; e così fu. [...] Coloro che per lui andarono [...]» (§ 31); «il quale poi che egli fu davanti (al signore)...» (§ 32). Finalement les trois bouffons «se ne tornarono a casa» (§ 33), c'est-à-dire à Florence.

Ce ne sont là que quelques exemples, mais ils valent pour toutes les nouvelles du *Décameron* où des personnages marchent et courent, vont et viennent. Les verbes de déplacement signalent en quelque sorte le paysage urbain. Selon les cas, il faut imaginer plus ou moins ce que les mots ne disent pas, voir des pans de paysage qui défilent. J'appellerais cette manière de montrer la ville une topographie travelling.

Topographie « pour le plaisir »

Il y a par ailleurs dans le *Décameron* une topographie qui s'appuie sur des toponymes. Ces derniers désignent des endroits connus du public intradiégétique (les dix jeunes gens) comme du public réel de l'oeuvre (les marchands toscans⁹), car ce sont le plus souvent des noms de rues et de quartiers sinon florentins du moins toscans. C'est ainsi que la mention du quartier où vivent les personnages apparaît dans les nouvelles siennoises, les narrateurs précisant que les deux jeunes gens du peuple de la nouvelle VII, 10 habitent «Porta Salaia» (§ 8), tandis

⁹ Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Milano, Sansoni, 1998 (1956), p. 3-6.

que ceux de la nouvelles VIII, 8 résident dans le quartier de Camollia (§ 4). Des indications de ce type se font plus fréquentes dans les nouvelles florentines. Outre San Brancazio, Santa Maria Ughi et la porte Saint-Pierre cités dans les nouvelles dont on a précédemment parlé (III, 4 § 4; VI, 2 § 8 et VI, 3, § 9), il y a l'église Santa Croce où un pénitent est invité à venir écouter une messe chaque matin (I, 6, § 11), celle de San Paolo où sont enterrés Simona et Pasquino (IV, 7, § 24) et les lieux que parcourt Guido Cavalcanti avant sa rencontre avec Betto Brunelleschi : «essendo Guido partito d'Orto San Michele e venutosene per lo Corso degli Adimari infino a San Giovanni» (VI, 9, § 10)...

Lorsqu'on s'éloigne de la Toscane les toponymes désignent certaines des Merveilles de l'époque : Notre-Dame de Paris où Giannotto di Civignò emmène le Juif Abraam se faire baptiser (I, 2, § 28); le palais de la Cuba – c'est-à-dire le magnifique édifice arabo-normand que le roi Guillaume II de Hauteville a fait construire en 1180, près du palais royal de Palerme, au milieu d'un parc luxuriant agrémenté de fontaines et de petits pavillons appelé le Genoard («paradis terrestre») – dans la nouvelle V, 6, où le roi de Sicile Frédéric II d'Aragon se voyant offrir la jeune Restituta, que sa faiblesse physique empêche de posséder sur-le-champ, ordonne qu'elle soit installée «in certe case bellissima d'un suo giardino, il quale chiamava la Cuba» (§ 9); et la place Saint-Marc citée à deux reprises (§ 49 et 52), puis évoquée par le seul «Piazza» (§ 53 et 55) dans la nouvelle de Frate Alberto (IV, 2)¹⁰. Dans cette nouvelle Boccace cite aussi le Rialto, quartier d'affaires et de rencontre que les marchands ne peuvent pas manquer de connaître¹¹.

Cette topographie qui, dans les exemples que nous avons cités, n'est pas toujours indispensable à l'économie de la nouvelle concourt

¹⁰ La place Saint-Marc émerveille ceux qui la voient. Voici comment la décrit vers 1323 le frère mineur irlandais Symon Semeonis : «On a construit en l'honneur de Saint Marc une somptueuse église, tout en marbre et matériaux précieux, décorée et embellie de mosaïques racontant les épisodes de la Bible. En face, une place bien connue est, de l'avis unanime, unique au monde...» («Le voyage de Symon Semeonis d'Irlande en Terre sainte», traduit du latin, présenté et annoté par Christiane Deluz, in Danielle Regnier-Bohler (sous la direction de), *Croisades et pèlerinages. Récits, chroniques et voyages en Terre sainte, XII^e-XVI^e siècle*, Paris, Laffont, 1997, p. 968).

¹¹ Pour la nouvelle de Frate Alberto et les précisions apportées par Boccace voir Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000 (1956), notamment p. 222-232.

avec d'autres détails à rendre crédibles les récits du *Décameron*. À ce titre nous pouvons dire qu'elle vise à susciter le plaisir du public, car la vérité des lieux participe à la vérité des faits, or si l'on en croit Fiammetta « il partirsi della verità delle cose state nel novellare è gran diminuire di diletto negl'intendenti » (IX, 5, § 5).

Topographie fonctionnelle

À côté de cette topographie « pour le plaisir », il y a une topographie fonctionnelle qui peut comme précédemment s'appuyer sur des toponymes, ou bien donner lieu aux rares descriptions urbaines du *Décameron*.

Tel est le cas des détails du bourg fortifié de Castel Guiglielmo : « le porti serrate e i ponti levati », « una casa sopra le mura del castello spostata alquanto di fuori » et « sotto quello sporto [...] uno uscio » (II, 2, § 16-17). Face aux portes fermées et aux ponts-levis relevés, Rinaldo n'a d'autre solution que de passer la nuit à l'extérieur de la petite ville. Il choisit de s'installer au pied de l'enceinte hébergeant la maison de la veuve car son avancée abrite des chutes de neige. Derrière la porte qui se trouve là, la veuve va prendre un bain, entendre Rinaldo claquer des dents et l'accueillir comme s'il était le marquis Azzo, l'amant qui s'est décommandé. Cette topographie sert donc à fournir les conditions de possibilité de l'aventure. Selon Giovanni Getto c'est aussi de cette façon qu'il faut interpréter la description du tabernacle du Baptistère au début de la nouvelle où Calandrino part en quête d'héliotrope¹². « Le dipinture e gl'intagli del tabernaculo il quale è sopra l'altare della detta chiesa, non molto tempo davanti postovi » suscitent du fait de leur nouveauté la curiosité professionnelle du peintre Calandrino qui s'attarde à en regarder les détails. Ce séjour va permettre à Maso del Saggio de lui faire entendre une discussion sur les vertus des pierres (VIII, 3, § 6-7)... Lorsque Guido Cavalcanti arrive à ce même Baptistère où sa route croise celle de la « brigata » de Betto Brunelleschi, Elissa détaille l'endroit comme rarement :

Essendo arche grandi di marmo, che oggi sono in Santa Reparata, e molte altre dintorno a San Giovanni, e egli essendo tralle colonne del porfido che vi sono e quelle arche e la porta

di San Giovanni, che serrata era, messer Betto con sua brigata a caval venendo su per la piazza di Santa Reparata... (VI, 9, § 10)

L'accumulation des gérondifs « essendo arche; egli essendo; messer Betto venendo » indique implicitement que cette description a un rôle fonctionnel. Il s'agit de montrer au public du *Décameron* – les jeunes gens ayant fui la peste ou les lecteurs contemporains de Boccace – que l'ami de Dante se retrouve enfermé dans un cul-de-sac. C'est dans ce but que la narratrice ajoute à son récit les deux propositions incidentes « che oggi sono in Santa Reparata » et « che serrata era ». Pour que les auditeurs ou lecteurs puissent immédiatement comprendre la situation dans laquelle se trouve Guido, il faut en effet restituer le décor tel qu'il était du vivant du poète. Le Baptistère était bordé au sud par un cimetière (dont on a déplacé les tombes monumentales en 1296), au nord par l'enceinte romaine dont la porte se trouvait par hasard fermée ce jour-là (au moment où la scène a lieu la deuxième enceinte existe depuis un siècle et l'on peut supposer que les portes de l'enceinte romaine, quand elles étaient encore là, n'étaient pas fermées). Dans la nouvelle d'Andreuccio da Perugia, c'est même explicitement afin d'améliorer la compréhension de son auditoire que Fiammetta décrit l'endroit d'où est tombé le maquignon : « Il [...] luogo, acciò che meglio intendiate e quello che è detto e ciò che segue, come stesse vi mostrerò » (II, 5, § 39).

Avec ces deux derniers exemples la fonction de la topographie devient double : il s'agit désormais autant de présenter les conditions de possibilité de l'aventure que de faciliter la compréhension du public. Ce double objectif guide d'ailleurs sans cesse Fiammetta dans la nouvelle napolitaine. Bien que le toponyme « Malpertugio » soit un mot signifiant – littéralement « mauvais pertuis », « mauvaise ouverture » et par suite « mauvais passage » – elle souligne à destination de son auditoire que ce nom annonce un mauvais quartier : « una contrada chiamata Malpertugio, la quale quanto sia onesta contrada il nome medesimo il dimostra » (§ 14). De même elle ne se contente pas de dire qu'Andreuccio, qui désire aller vers la mer pour se laver, tourne à gauche et prend une rue appelée « Ruga Catalana » (indication qui serait signifiante pour le seul public napolitain), mais elle insiste sur le fait que cette rue s'éloigne de la mer¹³. Elle met en évidence que la rue

12 Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini, 1958, p. 190.

13 Dans les pages qu'il consacre à la nouvelle Benedetto Croce évoque un possible

monte en antéposant d'abord la préposition adverbiale «su», puis en disant explicitement qu'Andreuccio se dirige vers le haut de la ville : «si torse a man sinistra e su per una via chiamata la Ruga Catalana si mise. E verso l'alto della città andando [...]» (§ 56).

De faciliter la compréhension du public à jouer avec sa complicité, il n'y a pas loin, surtout si l'on vise à divertir. Les toponymes urbains, utilisés dans la nouvelle où maître Simon rencontre la comtesse de Civillari, désignent des lieux de Florence et sont utilisés en même temps pour leur pouvoir évocateur, pouvoir qui ne peut agir que sur un public connaissant bien la ville. En arrivant de Bologne, maître Simon s'installe «via del Cocomero» (VIII, 9, § 6). Cette rue bien réelle située près du Mercato Vecchio pourrait être citée au même titre que Santa Maria Ughi dans la nouvelle de Cisti Fornai, ou l'Orto San Michele et le Corso degli Adimari dans la nouvelle de Guido Cavalcanti : pour rendre le récit plausible et augmenter le plaisir de l'auditoire. Il est évident cependant que ce toponyme est allusif¹⁴ : désignant une variété de cucurbitacée, la pastèque, le mot «cocomero» est également utilisé en toscan comme synonyme de sot. Maître Simon étant «plus riche de biens paternels que de science», il ne peut habiter que «via del Cocomero». L'allusion à sa bêtise est d'ailleurs confirmée lorsque Bruno exploitant la famille des cucurbitacées et formant un néologisme au moyen du suffixe *aggine* (qui sert à indiquer une qualité abstraite, en particulier des défauts physiques¹⁵) évoque de façon

auditoire napolitain : «Se è vero (come è stato congetturato) che un certo numero delle novelle che comoserò poi il *Decameron*, fossero scritte in Napoli e lette nei circoli della corte napoletana, nessun'altra novella ha tanta probabilità di essere collocata in quel numero quanto questa di Andreuccio, narrata da colei tra le donne novellatrici che reca il memore nome di Fiammetta, piena di accenni atti a suscitare speciale interessamento negli esperti dei luoghi e delle cose di Napoli, e che (se non m'inganno) serba traccia dell'uditorio a cui si dirigeva, in qualche particolare espressivo, com'è di Andreuccio che, nell'allontanarsi dal chiassuolo dove era caduto ed era stato minacciato, "si torse (dice il Boccaccio, senz'altra indicazione) a man sinistra"» (Benedetto Croce, *Storie e leggende napoletane*, Milano, Adelphi, 1991 (1919), p. 66. Il ne nous appartient pas de valider ou d'invalider cette hypothèse. Ce que nous pouvons affirmer est que la version du texte intégrée au *Decameron* s'adresse à un auditoire qui n'est pas sensé connaître Naples.

14 Ce caractère allusif ne concerne pas que la topographie, mais tout le langage de Bruno et Buffalmacco.

15 Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1969, § 1058.

ironique le grand amour qu'il porte à la «mellonagine» du médecin – en italien ancien «mellone» pouvait être synonyme de sot et gauche¹⁶ –, et lorsque Buffalmacco jouant toujours avec la même variété de plantes s'adresse à ce dernier en ces termes : «Pinca mia da seme» (§ 74). Parmi les autres toponymes urbains de la nouvelle, Cacavincigli, Civillari et Laterino sont utilisés de manière plus complexe. Alors que Bruno a fait croire à maître Simon que sa «brigata» et lui-même ont le pouvoir de faire venir à leur gré les femmes les plus belles au monde – des reines, impératrice et sultane plus ou moins imaginaires – le médecin parie qu'il sera capable de faire venir la plus belle servante que Bruno ait vue depuis longtemps, une servante qu'il a rencontrée à «Cacavincigli», une ruelle sordide de Florence (§ 43). Cet abaissement de l'objet du désir – une servante à la place de grandes dames – et du «royaume» où il vit – un endroit sordide à la place de lieux merveilleux – produit un effet comique renforcé par le pouvoir évocateur du toponyme¹⁷. Ce dernier par ailleurs va suggérer aux deux farceurs l'idée de la comtesse de Civillari. «Civillari» est le nom d'une rue proche du monastère de San Jacopo di Ripoli. Le lieu ne dit rien ni à maître Simon ni à un public ne connaissant pas la Florence de l'époque. Seul un public florentin complice sait ce que cache le toponyme – des fosses de vidange qui servent ensuite aux paysans à engraisser leurs champs, comme le précise Lauretta juste au moment où le médecin va tomber dans l'une d'elles (§ 98) – et est à même d'apprécier le portrait comique que Buffalmacco fait de la comtesse (§ 74-76) dont la «più continua dimora è in Laterino», avec un calembour sur Laterino (un village du Valdarno) et «laterina» (forme ancienne pour latrines), et d'autres jeux de mots liés à la spécificité du lieu. Le toponyme et le lieu qu'il désigne sont la clé de lecture du passage et le moteur du suspense pour un public averti.

Topographie à double détente

Un autre cas de topographie allusive est fourni par la nouvelle de Frate Cipolla (VI, 10). Lorsque le frère découvre en chaire que la

16 Ce sens est à nouveau exploité dans IX, 3, § 17 où maître Simon, personnage récurrent comme les deux peintres Bruno et Buffalmacco, «allora a bottega stava in Mercato Vecchio alla 'nsegna del mellone».

17 Sur un public non florentin seul subsiste ce pouvoir évocateur.

relique qu'il s'apprêtait à montrer aux paysans des environs de Certaldo, une plume de l'ange Gabriel, a été remplacée par du charbon de bois, il se lance dans un long récit qui va lui permettre de justifier la substitution. Relatant le voyage qu'il a fait en orient à l'issue duquel il prétend avoir rapporté diverses reliques, Frate Cipolla commence en évoquant une topographie imaginaire censée illustrer ce pèlerinage « in quelle parti dove apparisce il sole » :

Di Vinegia partendomi e andandomene per lo Borgo de' Greci e di quindi per lo reame del Garbo cavalcando e per Baldacca, pervenni in Parione, donde, non senza sete, dopo alquanto pervenni in Sardigna. [...] Io capitai, passato il Braccio di San Giorgio, in Truffia e in Buffia [...] arrivai in quelle sante terre [...]. (§ 38-39 et 43)

Pour ses ouailles du moment cette topographie peut effectivement faire allusion à un voyage à Jérusalem : il est parti de Venise d'où les chrétiens embarquent pour l'orient, a parcouru le pays des Grecs, est passé par le royaume de « Baldacca », nom susceptible de leur faire penser à Bagdad, a traversé le « Bras de saint Georges » autre nom du Bosphore... Ce sont là quelques-unes des grandes étapes du voyage en orient – croisades et pèlerinages – dont certaines sont identifiables par le public de paysans qui l'écoute. Ce pèlerinage parodique vers l'est évoque par ailleurs pour les deux amis de Frate Cipolla présents à l'église, pour les jeunes gens de la « brigata » et tout Florentin, une déambulation d'est en ouest à l'intérieur de Florence : la via Vinegia et Borgo dei Greci sont des rues proches de Santa Croce, la via del Garbo se trouve un peu plus à l'ouest au nord de la place de la Seigneurie, tandis que plus à l'ouest encore la via del Parione mène à proximité du pont alla Carraia permettant de traverser l'Arno et d'atteindre « Sardigna » et « San Giorgio », endroits proches de San Frediano. Pour ce public cultivé et connaissant les lieux, la topographie de Frate Cipolla est doublement allusive : il est capable d'apprécier la topographie imaginaire, inventée par le grand rhétoricien pour faire croire à un pèlerinage en orient, et de reconnaître, derrière elle, une topographie urbaine réelle en vertu de laquelle le pseudo-pèlerin va non seulement dans la direction opposée à celle qu'il annonce, mais ne sort pas de la ville de Florence.

Quelle que soit la manière dont les narrateurs du *Décameron* donnent à voir la ville – au cours des déplacements des personnages, au moyen de toponymes ou à travers quelques descriptions – on s'aperçoit que ce qui importe est la capacité de l'auditeur, du lecteur, du public à voir ce que les nouvelles lui offrent. Aux lecteurs que nous sommes, éloignés dans le temps et dans l'espace de la ville médiévale, de la Florence des XIII^e et XIV^e siècles, cette capacité fait souvent défaut. Si, grâce à la bonne conservation de centres historiques médiévaux italiens et grâce à quelques peintures, nous sommes capables d'imaginer une rue, quelques édifices, la toponymie de Florence en revanche ne signifie pas grand-chose pour nous. Non seulement ces lieux qui ont existé ne nous apportent pas le plaisir de lecture qu'ils pouvaient apporter aux contemporains de Boccace, mais ils ne nous donnent pas d'emblée la clé de lecture du récit. Sauf à grand renfort de notes et avec les quelques descriptions que les narrateurs des nouvelles, attentifs comme Boccace à aider leur public, font ici ou là dans le *Décameron*.