

Elena, donna petra

La simple observation de la longueur des nouvelles du *Décameron* détache loin devant les autres la nouvelle VIII,7 (l'étudiant et la veuve): 8893 mots contre 7875 et 6550 pour les deux suivantes en ordre décroissant (II,7 et X,8)¹, et une moyenne de 2437 mots pour l'ensemble des nouvelles. Pourquoi une telle différence?

Au cœur de la huitième journée, cette nouvelle de *vendetta* plus que de *beffa*² ne cherche pas à divertir l'auditoire féminin de la *brigata* mais plutôt à l'édifier en présentant comme anti-modèle le personnage d'Elena. C'est le sens de l'introduction de Pampinea (§3: « questo udire non sarà senza utilità di voi, per ciò che meglio di beffare altrui vi guarderete ») laquelle précisera en conclusion (§149) : « guardatevi, donne, dal beffare, e gli scolari specialmente. » Ces avertissements ne vont toutefois pas plus loin que ceux qu'Elissa lançait déjà au terme de la nouvelle I,10: « Così la donna, non guardando cui motteggiasse, credendo vincer fu vinta: di che voi, se savie sarete, ottima-

1. Relevés informatiques effectués à partir de l'édition de V.Branca, Milano, Mondadori, 1976 sur cédérom Letteratura Italiana Zanichelli, 1998.

2. §3: « Noi abbiamo per più novellette dette riso molto delle beffe state fatte, delle quali niuna vendetta esserne stata fatta s'è raccontato ».

mente vi guarderete. » (§20)

Cette si longue 77^e nouvelle n'apporterait-elle donc à l'efficacité de la brève 10^e nouvelle que de la cruauté dans le « passage à l'acte » qu'elle met en scène?

Il est vrai qu'ici, le personnage masculin n'est plus un médecin mais un *pur*³ lettré et à ce titre, plus proche de la figure de Boccace, qui valorise dans cette cruelle fable morale les qualités de constance, de maîtrise de soi et de rigueur de l'ex-étudiant.

Par ailleurs, comme souvent dans le *Décameron*, la conclusion énoncée par la narratrice ne traduit pas forcément de manière fidèle les intentions premières de l'auteur, mais insiste plutôt sur l'un des enseignements que l'on peut tirer de la nouvelle. Retenons donc simplement que la narratrice souhaite voir les femmes révéler les lettrés. La conclusion n'insiste pas, en revanche, sur la vertu de « simulation et dissimulation » -déjà louée à la nouvelle III,2- dont le lettré a su faire preuve au cours de sa vengeance contre la dame (§42).

Cette nouvelle misogyne a souvent été rapprochée du *Corbaccio* qui se présente comme un traité autobiographique, et l'on a voulu identifier Rinieri à l'auteur du *Décameron*. Eugenio Giusti⁴, qui voit le *Corbaccio* comme un épisode pouvant même s'insérer dans cette nouvelle, avant la vengeance de Rinieri⁵, précise cependant:

« Al di là comunque di questa possibilità di incastro ritengo, con Vittore Branca, che la similarità tra le due composizioni sia dovuta alla presenza del comune substrato filosofico-letterario della tradizione medievale; per cui gli elementi portanti della narrazione (...) non sono altro che topoi della cultura medievale e quindi non necessariamente vicende personali di Boccaccio. »⁶

V.Branca ajoutait à sa note de présentation⁷: « La novella, ricca di echi danteschi, è impostata sull'idea stessa del contrappasso dantesco. »

Or, à travers ces insistants « échos dantesques » dans le vocabulaire comme dans la structure de la nouvelle, c'est la figure de Dante qui finit par se profiler, en une évocation bien plus poétique qu'historique.

3. §5: « avendo lungamente studiato (...), non per vender poi la sua scienza a minuto (...) ma per sapere la ragione delle cose e la cagion d'esse, il che ottimamente sta in gentile uomo ».

4. E.Giusti, *Dall'amore cortese alla comprensione*, Milano, LED, 1999.

5. « tutta la vicenda dell'opera potrebbe ipoteticamente svilupparsi in quel periodo di attesa in cui lo scolare, una volta guarito e carico di risentimento, si dimostra falsamente innamorato mentre in realtà attende pazientemente l'occasione per vendicarsi. » *op.cit.*, p.93-94.

6. *Ibidem*, p.94-95.

7. G.Boccaccio, *Decameron*, a cura di V.Branca, Einaudi 1987, p.944, n.2.

Les échos dantesques dans la structure de la nouvelle découlent naturellement du fait que le *contrappasso* est un modèle de punition largement développé dans l'*Enfer* et le *Purgatoire* et que la nouvelle VIII,7 veut à son tour montrer « una giusta retribuzione » (§3). Suivant l'opposition ancienne et abondamment exploitée entre neige et soleil, Boccace crée un *contrappasso* double: Rinieri brûle (de désir), Elena le glace (sous la neige)/ Elena est de glace, Rinieri la brûle (sous le soleil); *contrappasso* dans lequel, comme dans la *Divine Comédie*, la métaphore du réel se traduit sur un plan physique⁸.

Outre des réminiscences de la *Vita Nuova* (notamment aux §7 et 125) V.Branca a donc essentiellement relevé dans son édition critique des points communs avec des passages de la *Commedia*. Le froid et la neige endurés par Rinieri, les brûlures du soleil et les piqûres d'insectes subies par Elena pouvaient évoquer spontanément les peines des damnés. De fait, certains emprunts sont très nets: le paragraphe 39 (« quasi cicogna divenuto sì forte batteva i denti ») reprend « eran l'ombra dolenti ne la ghiaccia,/ mettendo i denti in nota di cicogna. » (*Inf.*,XXXII, v.35-36) dans le thème comme dans le sème.

D'autres passages, choisis par Boccace pour leur thème, émettent par ailleurs des signaux sémantiques qui jalonnent l'ensemble de la narration. Ainsi, la soif d'Elena est indirectement comparée à celle des damnés de la 10^e *bolgia* du VIII^e cercle, puisque c'est une image issue du chant xxx qui l'évoque :

<i>Inferno</i> , XXX, 64-68	<i>Decameron</i> , VIII,7, 119
Li ruscelletti che d'i verdi colli del Casentin discendon giuso in Arno, facendo i lor canali freddi e molli, sempre mi stanno innanzi, e non indarno, ché l'immagine lor vie più m'asciuga	(...) niuna altra cosa udiva che cicale e vedeva Arno, il quale, porgendole disiderio delle sue acque, non iscemava la sete ma l'acresceva.

Le phénomène d'amplification de la soif est identique mais les termes utilisés diffèrent à tout point de vue. Cependant, la mention de l'Arno est

8. Le *contrappasso* consiste généralement en l'application au sens propre, sur le damné, du terme métaphorique (ou de son contraire) utilisé pour décrire l'attitude du pécheur. *Inf.*XXVIII,139-142 : « Perch'io parti' così giunte persone./partito porto il mio cerebro, lasso!./ dal suo principio ch'è in questo troncone/Così s'osserva in me lo contrapasso » (...) ».

Guido Almansi notait que « ciò che determina il contrappasso (dantesco o boccaccesco) non è una interpretazione della teodicea bensì il gusto stravagante per la metafora, o la predisposizione simmetrica della psiche umana », p.142 in *Osservazioni sulla novella dello scolaro e della vedova*, « Studi sul Boccaccio », VIII(1974) p.137-145.

un « point de contact » important avec ce chant XXX, encore rappelé pour son vers 127⁹, qui transparait aux paragraphes 114 et 123 de la nouvelle¹⁰. Par ailleurs, il ne nous paraît pas indifférent que le terme « ruscelletti » ait aussi été réemployé par Boccace dans cette nouvelle, dans un autre contexte¹¹, et pour la seule occurrence dans les nouvelles proprement dites. En outre, l'image du porc sortant de la porcherie, que Dante compare à deux damnés au vers 27 de ce même chant XXX a pu, plus encore que celui volé à Calandrino à la nouvelle précédente (VIII,6), suggérer la mention de deux porcs égarés, recherchés par l'employé de la veuve au paragraphe 135.

De la même façon, les emprunts aux chants III et XIV ne sont pas ponctuels, mais se réfèrent à un contexte étendu (*Inf.*III, 64-105; *Inf.*XIV, 16-60 et XV, 24-28) à l'intérieur duquel les emprunts peuvent n'être que sémantiques.

Comme pour les nouvelles X,7 (§24) et II,6 (§69) analysées par Claude Perrus, « Le texte de Dante est certes reproduit par allusion plus que par citation, il est en quelque sorte retricoté, mais sa fonction est là aussi de constituer un arrière-plan de référence (...) »¹², « La citation collabore avec le texte citant, engendrant quelque chose de nouveau; en même temps le texte cité libère des implications latentes, réalisables dans les circonstances pathétiques d'une aventure différente. »¹³

La nature des citations, ou plutôt des allusions, montre que Boccace n'a pas utilisé les passages de la *Comédie* simplement comme des réservoirs littéraires, mais comme des textes avec lesquels il dialogue, en proposant certaines variations¹⁴. Les emprunts les plus visibles agissent comme des signaux qui incitent le lecteur à tisser un lien avec l'ensemble du texte ainsi signalé.

Attendu que ce n'est pas seulement la description de la peine des damnés qui intéresse Boccace pour l'écriture de sa nouvelle, mais tout un co-

9. « tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole »

10. §114: « le doleva sí forte la testa » et §123: «l'asciugaggine e l'arsura ».

11. §100: « non rimproverare al mare d'averlo fatto crescere il piccolo ruscelletto. »

12. C. Perrus, *Citation et allusion dans le Décaméron*, p.166, in AAVV, *La Citation*, « Cahiers d'études romanes », n°2, nouvelle série, Université de Provence (Aix-Marseille 1), 1999, p.159-170.

13. *ibidem*

14. Les vers 22 à 24 d'*Inf.*XIV trouvent un écho aux paragraphes 115-116 et 122; au paragraphe 77, « supin » est devenu « boccone ».

texte, et que les passages les plus pertinents ont été remaniés¹⁵, il apparaît que l'auteur de la nouvelle n'a pas opéré à des fins strictement utilitaires (au service de son propre récit) mais pour contribuer à évoquer la *Commedia*, et à travers elle, le style de Dante. La présence des termes « demoni » (§146) et de « diavolo » (§ 53¹⁶, 89, 107 et 149), même hors contexte, pourrait jouer le même rôle.

L'absence de citations littérales plaide en faveur d'un hommage allusif à l'œuvre de Dante¹⁷ et, selon nous, le même procédé est mis en œuvre à travers la description du personnage du *scolare* pour évoquer la personne de Dante..

Le personnage de Rinieri, « nobile uomo della nostra città » (§5), semble construit à partir d'éléments inspirés de la vie et de la personnalité de Dante, de manière moins réaliste qu'allusive.

L'indication déjà relevée en note 3 rappelle ce que Boccace nous apprend dans le *Trattatello in laude di Dante* sur la formation du poète:

« tutta la sua puerizia con istudio continuo diede alle liberali arti (...). E crescendo insieme con gli anni l'animo e lo 'ngegno, non a' lucrativi studi alli quali generalmente oggi corre ciascuno, si dispose, ma da una laudevole vaghezza di perpetua fama [tratto], sprezzando le transitorie ricchezze, liberamente si diede a volere avere piena notizia delle fizioni poetiche e dell'artificioso dimostramento di quelle. »¹⁸

15. A. Bettinzoli a observé que, « Riconosciuta la sua autentica misura creativa, il Boccaccio tende –per lo più– a evitare le citazioni scoperte e immediate (...) le tessere dantesche denunciano una profonda rielaborazione, che le adegua alle mutate occorrenze senza rinunciare alle suggestioni dell'allusività. », p.239-240 in *Per una definizione delle presenze dantesche nel « Decameron » II. Ironizzazione e espressivismo antifragico-deformativo*, « Studi sul Boccaccio », XIV, 1983-1984, p. 209-240.

16. Il n'est pas nécessairement pertinent de voir ici une allusion au voyage à travers l'enfer.

17. F. Fido avait vu le *Décameron* comme « insieme rispettoso omaggio e voluta deviazione semantica » par rapport à l'œuvre de Dante; p.123 in *Il regime delle simmetrie imperfette, Studi sul « Decameron »*, Milano, Franco Angeli, 1988, Cap.8 « Dante personaggio mancato del libro galeotto », p.111-123.

18. G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cap.III, a cura di P.G. Ricci, in *Tutte le opere di G.B.*, III, Milano, Mondadori, 1974.

Ceci reprend d'ailleurs ce que préconisait Dante lui-même dans le *Convivio*, III,11,§10 (a c. di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, p.220): « Né si dee chiamare vero filosofo colui che è amico di sapienza per utilidade, sì come sono li legisti, medici e quasi tutti religiosi, che non per sapere studiano ma per acquistare moneta o dignitate ».

Rinieri s'est formé à Paris (§5) où il a, selon Elena (§33), appris à supporter le froid. Boccace affirme que Dante, quant à lui, « non curando né caldi né freddi, [né] vigilie né digiuni, né alcun altro corporale disagio », s'est formé à Florence puis « a Bologna; e già vicino alla sua vecchiezza n'andò a Parigi »¹⁹.

Le seul défaut de l'étudiant qui soit mentionné dans sa présentation est d'avoir été pris dans les pièges de l'amour (§6). Le Chapitre IV du *Trattatello* nous apprend que « Dante ebbe fierissima e importabile passione d'amore » et le Chapitre XXV précise que « Tra cotanta virtù (...) in questo mirifico poeta, trovò ampissimo luogo la lussuria », vice que Boccace s'empresse d'excuser, en alléguant des exemples de mythiques passions amoureuses comme celle de « Paris per Elena ».

L'étudiant est conscient de sa valeur (« nella memoria tornandosi chi egli era », §68), sentiment qui s'amplifie jusqu'à de la présomption au paragraphe 89: « un valente uomo, come tu poco avanti mi chiamasti, la cui vita ancora potrà più in un dì essere utile al mondo che centomilia tue pari non potranno mentre il mondo durar dee. » Là encore, le portrait de Dante, appelé « questo valente uomo » au Chapitre XXV du *Trattatello* peut être confronté: « presunse di sé, né gli parve meno valere, secondo che i suoi contemporanei rapportano, che el valesse ».

L'ironie de Rinieri se lit au paragraphe 75: « Buon dì, Madonna: sono ancora venute le damigelle? », celle d'Alighieri se décèle au Chapitre XX du *Trattatello*²⁰. Même si « isdegnoso » (au §42) correspond plus à une réaction qu'à un trait de caractère, il est intéressant de constater que Boccace caractérise Dante par cet adjectif (« Fu il nostro poeta, oltre alle cose predette, d'animo alto e disdegnoso molto »²¹) et que cette caractéristique revient deux fois dans ce même chapitre.

L'aspect de la personnalité de Rinieri le plus remarquable est sans doute la cruauté qu'il montre envers la dame. De Dante, Boccace nous apprend seulement qu'il était capable de faire preuve d'une méchanceté sans égards pour l'âge ni le sexe de ses adversaires (politiques)²².

19. *Trattatello, op.cit.*, cap.III.

20. « Le quali parole udendo egli dir dietro a sé, e conoscendo che da pura credenza delle donne venivano, piacendogli, e quasi contento ch'esse in cotale opinione fossero, sorridendo alquanto, passò avanti. »

21. *Trattatello...op.cit.*, Chapitre XXV.

22. « quello di che io più mi vergogno in servizio della sua memoria è che publichissima cosa è in Romagna, lui ogni femminella, ogni piccol fanciullo ragionante di parte e dannante la ghi-bellina, l'avrebbe a tanta insania mosso, che a gittare le pietre l'avrebbe condotto, non avendo taciuto. E con questa animosità si visse infino alla morte. », *ibid.*

Au vu de ces éléments, plutôt que de définir Dante comme « personaggio mancato » del *Decameron*²³ nous préférons reprendre une autre expression de Franco Fido, qui évoque une présence diffuse de Dante au travers de différents personnages et parle de « la sua assenza in persona propria »²⁴.

En suivant cette hypothèse de rapprochement allusif entre les figures des deux lettrés, on pourrait envisager de rapprocher aussi l'énigmatique dame dont parle l'ex-étudiant aux paragraphes 106²⁵ et 110²⁶, de la dame célébrée dans le *Convivio* ou dans la *Commedia*²⁷.

S'il est vrai que Boccace, dans la nouvelle VIII,7, a cherché par de multiples allusions à évoquer l'œuvre de Dante et sa personne, ce n'est pas pour autant le Dante-personnage de la *Divine Comédie* qui est mis en scène; la rigidité et le désir de vengeance personnelle de Rinieri rappellent en fait bien plus l'état d'esprit du poète-personnage des *petrose*²⁸.

La cruauté et la sévérité du *scolare*, soulignées par l'auditoire (VIII,8, 2-3) rappellent aussi la volonté d'« âpreté » de langage que Dante revendiquait à l'encontre de sa « dame de pierre » : « Così nel mio parlar voglio esser aspro / com'è ne li atti questa bella petra »²⁹, âpreté dont il prétendait manquer, par préterition, pour décrire, justement, les damnés glacés du chant XXXII (v.1-5)³⁰.

La situation dramatique de la nouvelle correspond également davantage à celle des quatre compositions: un poète qui s'oppose violemment à la dame qu'il aime et dont il n'est pas aimé en retour.

23. F. FIDO, *op.cit.*, p.112.

24. *Ibid.*, p.123.

25. « io ho trovata donna da molto più che tu non se' ».

26. « per tal donna me n'hai pregato ».

27. Au chapitre III,11 déjà cité du *Convivio*, D. écrivait: « E così si può vedere chi è omai questa mia donna, per tutte le sue cagioni e per la sua ragione, e perché Filosofia si chiama, e chi è vero filosofo e chi è per accidente. » (§15, *op.cit.* p.223) et, au sujet de Béatrice, Par.XVIII,4 : « e quella donna ch'a Dio mi menava ».

28. F.Fido n'avait pas souhaité s'attarder « sulla straordinaria novella « petrosa » dello *scolare* e della vedova (...), perché il suo possibile dantismo sta in certi particolari della visione e dello stile (...) » *op.cit.*, p.118.

29. *Rime*, XLVI (CIII), v.1-2, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1965.

30. et cf. *Cv.*, « Le dolci rime d'amor ch'i' solia », v.14: « con rima aspra e sottile ».

L'alternance des saisons (décembre et juillet) et les excès climatiques dont sont victimes les deux protagonistes de la nouvelle, occupaient déjà une place fondamentale dans les *petrose*, surtout bien sûr la rigueur de l'hiver. La conjonction des planètes décrite par Dante au début de la chanson XLIII (C) indique d'ailleurs précisément décembre 1296.

Un certain nombre de vers des sextines et des chansons trouvent un écho dans la nouvelle, de « mi torrei (...) *gir pascendo l'erba, / sol per veder do' suoi panni fanno ombra.* »³¹, peut-être rappelé dans l'expression « in questa guisa il tenne gran tempo *in pastura.* » (§14), à « ch'ella non mi meni col suo freddo/ colà dov'io sarò di morte freddo »³² et aux vers 57-83 de la chanson XLVI(CIII) qui concluent la série des *petrose* par « ché bell'onor s'acquista in far vendetta ».

Boccace insiste, dès la *fronte* de la nouvelle (§1), sur la nudité de la veuve au cours du châtement. L'adjectif « ignudo » (« ignuda ») apparaît onze fois dans la nouvelle, soit près du tiers des occurrences de tout le *Décameron*. En revanche, cet adjectif (dans le sens de « indifesa ») est un *hapax* dans les *Rime* (XLVI(CIII),8)³³. Avec cette nouvelle, l'auteur du *Décameron* a donc fermement contredit, d'une manière littérale, l'expression figurée « non esce di faretra / saetta che già mai la colga ignuda. »

Cette « mise en intrigue »³⁴ des *petrose* dans le *Décameron* recontextualise le texte de Dante et lui permet de ce fait d'acquérir des valeurs nouvelles.

Riche de cet arrière-plan de référence, la nouvelle se présente à son tour comme un possible arrière-plan fictionnel des *petrose*, une clef de lecture forgée par Boccace, grâce à laquelle la vengeance désirée par le poète dans le domaine amoureux³⁵ se réalise sur un plan matériel.

Certes, l'emploi répété du terme « ignuda » dans la deuxième partie de la nouvelle joue aussi un rôle interne au récit et renvoie au désir de l'étudiant tel qu'il apparaissait au paragraphe 6: « seco estimò colui potersi beato chia-

31. *Rime*, XLIV (CI), v.34-36.

32. *Rime*, XLV (CII), v.23-24.

33. (La reprise de certains mots-rimes par Pétrarque dans les chansons XXIII et CXXVI fait aussi allusion aux *petrose* de Dante dans un esprit de rivalité plus prononcé, du simple fait qu'il compose lui aussi en vers – et bien sûr, cf. XXIII, 119-120 qui se réfèrent à *Inf.XXV,94-98*).

34. Je reprends en inversant leurs emplois, dans l'esprit que je souhaite illustrer ici, les expressions utilisées par C.Perrus, *op.cit.*, p.167-168 et 166.

35. qu'Amour blesse la dame de sa flèche.

mare al quale Idio grazia facesse lei potere ignuda nelle braccia tenere ». De même, la description de la situation de la dame (§116-117) renvoie autant à la nuit de souffrance du *scolare* (§24) qu'aux souffrances des damnés :

<p>« sé essercitava per riscaldarsi, né aveva dove porsi a sedere né dove fuggire il sereno, e maladiceva la lunga dimora del fratel con la donna; e ciò che udiva credeva che uscio fosse che per lui dalla donna s'aprisse »</p>	<p>« ella né co' piè né con altro vi poteva trovar luogo: per che, senza star ferma, or qua or là si tramutava piagnendo. E oltre a questo, non facendo punto di vento, (...) ella di menare le mani attorno non restava niente, sé, la sua vita, il suo amante e lo <i>scolare</i> sempre maladicendo (...) cominciò a guardare se vicini di sé o vedesse o udisse alcuna persona »</p>
---	--

Les nombreux rappels internes accentuent le caractère symétrique de la vengeance et contribuent ainsi à articuler la nouvelle autour des deux temps forts que sont l'offense de la dame et la vengeance du lettré.

Pendant, l'histoire personnelle de l'ex-étudiant ne se limite pas à ces deux moments, et nous pouvons en fait distinguer nettement, dans son déroulement, deux phases, articulées chacune en plusieurs temps. La première phase, moins développée dans le récit, retrace la naissance du désir amoureux (§6) puis les efforts vains pour voir ce désir partagé (§7-17); la seconde phase montre l'offense (§18-41) puis la vengeance, souhaitée par Rinieri dès le paragraphe 39 et ressentie par Elena à partir du paragraphe 70.

Ces deux phases successives de l'histoire du *scolare*, juxtaposées dans le récit (désir de R./froideur d'E. puis offense d'E./désir de vengeance et vengeance de R.) semblent correspondre à un dédoublement narratif –en chiasme– de la situation exposée dans la chanson XLVI(CIII), où il n'y a pas juxtaposition des phases mais plutôt superposition. En effet, le plan métaphorique (« offense »/ « vengeance ») et la réalité amoureuse (désir/indifférence) y sont mêlés: l'indifférence de la dame y est une offense (v.77), et la vengeance du poète consisterait en ce que la dame brûle de désir (v.53-60). L'accomplissement de cette vengeance finirait donc tout naturellement par se confondre avec le propre désir du poète (v.61-73).

Dans la nouvelle, en revanche, le point de rencontre entre les plans qui étaient chez Dante le réel (c'est-à-dire le désir) et la métaphore (la vengeance) provoque le désarroi de Rinieri, tiraillé entre des élans qui se révèlent contradictoires dans la réalité (désir, désir de vengeance, compassion) (§66-68). Le décalage entre les deux plans avait été signalé avec malice par Elena (§36-37):

« Disse lo *scolare*: « (...) io son tutto divenuto sì freddo, che appena sento di me. » Disse la donna: « Questo non dee potere essere, se quello è vero che tu

m'hai più volte scritto, cioè che tu per l'amor di me ardi tutto; ma io son certa che tu mi beffi.(...) ».

Rinieri réussira finalement à sublimer son désir charnel dans la vengeance, tout en assouvissant matériellement un désir métaphorique (faire brûler la dame), et en assouvissant au sens figuré un désir réel (la tenir nue à sa merci³⁶).

A ce titre, la nouvelle VIII,7 ne fonctionne pas exactement comme la nouvelle IV,5 (Lisabetta) qui se présentait comme une explicitation et un préalable possible à l'écriture de la chanson rappelée à la fin³⁷. La nouvelle du lettré semble s'inspirer des *petrose* et aller au-delà, puisqu'ici Boccace réalise d'une certaine manière le désir de vengeance de Dante. La nouvelle VIII,7 peut donc aussi être interprétée comme un hommage de Boccace à l'auteur de compositions d'une virtuosité « che non fu mai pensata in alcun tempo » (XLV(CII),66).

Mathias SCHONBUCH

36. pour G.Almansi: »quel piacere che lei ignuda nelle braccia non gli ha concesso, lei ignuda sulla torre gli darà », *op.cit.* p.140.

37. V.Branca note à ce propos (IV,5,24,n.3, *op.cit.* p.532): « Col Cocchiara si può ritenere che il B. prese lo spunto dal lamento ma inventò egli stesso i fatti narrati nella novella ».