

L'amour dans les jardins du *Décameron*

Parler, à propos d'une œuvre littéraire, de hasard relève de la gageure. A moins d'y voir un thème littéraire et non un des aspects du fonctionnement de l'écriture. Exception faite des expériences très contemporaines d'écritures automatique ou aléatoire, et même en tenant compte de la logique interne au texte, qui, dans une certaine mesure, échappe à son concepteur, le hasard en littérature reste avant tout tributaire du projet de l'auteur.

Il existe cependant des lieux qui entrent dans une thématique spécifique et qui, en même temps, fonctionnent au sein du texte avec leurs propres règles et favorisent des rencontres fortuites, des événements occasionnels, des espaces où tout se passe comme si le hasard régnait en maître. Le jardin, parce qu'il échappe en partie aux règles des espaces domestiques ou à celles des espaces urbains, entre dans cette catégorie des lieux casuels où tout semble possible. Dans le *Décameron*, le jardin est un endroit étrange et très particulier qui ne répond pas aux normes en vigueur dans la plupart des lieux dans lesquels évoluent les personnages des nouvelles et de la *cornice*. C'est un espace qui échappe en partie à la rigidité des codes sociaux et qui est le théâtre privilégié de rencontres improbables ou interdites : un lieu qui a toute les apparences du hasard et qui, avant tout, ouvre le champ des possibles et offre aux personnages, à l'instar d'Ève devant l'arbre défendu, l'occasion de défier les lois.

I Un espace intermédiaire

Lieu mythique, espace de protection et de production, moyen de subsistance, le jardin est un lieu complexe parce qu'il recouvre des réalités diamétralement opposées¹. Beaucoup de maisons urbaines avaient à l'époque du *Décameron* un jardin et, dans les maisons d'artisan ou de la petite bourgeoisie évoquées dans les nouvelles, il faisait office de potager ou de verger. Enfin, c'est également un espace de détente, bien sûr dans la *cornice*, mais également dans certaines nouvelles (VII, 8).

Si le jardin fait partie intégrante de l'espace domestique, sa nature est sensiblement différente de celle de la maison proprement dite. Les jardins du *Décameron* apparaissent généralement comme des lieux intermédiaires. D'une part, ce sont des espaces à mi-chemin entre humanité et nature -c'est, dit Emilia, une nature améliorée²— dans la mesure où cette dernière est domestiquée ; d'autre part, ce sont des espaces qui assurent la liaison entre la maison et le monde extérieur, des sortes de sas qui ont un caractère à la fois privé et public. C'est pourquoi ce sont les lieux privilégiés des situations instables, de passage d'un espace à un autre ou d'un état à un autre. Lieux de rencontre ou de circulation pour les amants³, leur présence dans les nouvelles est liée aux intrigues amoureuses⁴.

II Le jardin initiatique

¹ "L'Eden n'est pas un jardin : c'est un désert. Et le paradis terrestre -paradis vient du persan paradyi qui signifie jardin- c'est la présence inespérée d'un jardin au coeur de ce désert, la fraîcheur au milieu des sables. Est-ce un hasard si on trouve un jardin au tout début de l'un des grands récits fondateurs de notre civilisation? A travers le mythe du jardin s'exprime le besoin et le désir des hommes de maîtriser la nature, d'aménager un enclos dans lequel leur existence trouve protection et moyen de subsistance, à l'abri des prédateurs." Daniel MEYER, Paul VANNIER, *Le grand livre des fruits et des légumes, histoire, culture et usage*, Besançon, La Manufacture, 1991, p. 19.

² "E veggiamo ancora non essere men belli ma molto più i giardini di varie piante fronzuti che i boschi ne' quali solamente quercie veggiamo" *Decameron*, VIII, Ccl, (4), p. 1025-1026, t.I.

³ "Il valente uomo, avendo assai compreso di quello che gli bisognava, (...) come il matutino della seguente notte fu, così egli nel giardino entrato e su per l'albero salito e trovata la finestra aperta se n'entrò nella camera, e come più tosto potè nelle braccia della sua bella donna si mise." *Decameron*, III, 3, (53), p. 358, t.I. "Ma quando tempo gli parve, avendo prima molto bene cenato, travestito si uscì di casa per l'uscio de l'orto ; e per una ragnaia calatosi, pervenne ad un fossatello, e per quindi se ne andò per una vigna a casa la fanciulla." *Cene*, II, 8, p. 653-654.

⁴ Cf., entre autres, IV, 7. C'est aussi dans un jardin que, dans le *Décameron*, monna Tessa, la femme de Gianni Lotteringhi, organise ses soupers fins avec son amant ; c'est également là que, dans un autre registre, Charles d'Anjou s'éprend de Ginevra. (*Decameron*, VII, 1 ; *Decameron*, X, 6).

Dans la nouvelle III, 1, où Masetto da Lamporecchio se fait embaucher comme jardinier, afin de se retrouver seul parmi toutes les religieuses, Boccace dénonce, par l'intermédiaire de Filostrato, les conditions de vie imposées dans les couvents. Ce n'est pas la luxure qui est dénoncée, mais la perversité d'un tel lieu⁵. Les couvents apparaissent dans le *Décameron* comme une offense à la nature qui ne doit pas être contrainte mais, au contraire, a besoin de s'épanouir et de se perpétuer. De ce point de vue, le couvent n'est pas, dans cette nouvelle, un simple lieu où habitent les nonnes. C'est, en quelque sorte, une métaphore de la nature contrainte et pervertie. Le jardin, lui, est le lieu où la nature reprend ses droits. C'est l'endroit où les nonnes rencontrent le jeune homme et retrouvent leur féminité. Notons que, pour cette nouvelle, si le hasard a peu de place dans les rencontres entre personnages (dans un espace clos les rencontres sont inéluctables), il intervient cependant au début puisque c'est fortuitement que Masetto entend parler du couvent. Sous l'influence bénéfique du jardinier, les fleurs s'épanouissent et les chrysalides se métamorphosent en papillons : la culture et la fructification du jardin, mises en parallèle avec les naissances consécutives à l'arrivée de Masetto, sont, de ce point de vue, autant de symboles d'une nature qui reprend le dessus. Et jamais la critique ne porte sur la luxure qui règne dans le monastère mais toujours, au contraire, sur l'abstinence et la contrainte des corps⁶. A tel point que lorsque les jeunes nonnes, avec l'aide de Masetto, s'éveillent peu à peu au désir, l'espace est alors totalement investi par l'amour et perd sa vocation première. Les premiers émois des jeunes filles ont lieu dans le jardin, leurs premières expériences se font discrètement dans le cabanon du jardin mais ensuite, la mère supérieure emmène directement le jardinier dans sa cellule. Tout se passe comme si l'amour, en reprenant ses droits, contaminait à la fois le cœur des religieuses et le couvent qui se transforme tout entier en jardin luxuriant.

Dans une autre nouvelle, Galeso, fils d'un noble chypriote et qui, "*quasi per ischerno da tutti era chiamato Cimone, il che nelle lor lingua sonava quanto nella nostra bestione*"⁷, au détour d'un bosquet, conduit par le hasard, arrive dans un jardin extraordinaire⁸.

La beauté de la scène est telle que Cimone, en un instant, va passer du statut de *bestia* au statut d'homme en se révélant à l'amour et à la raison. La description de cet éveil, faite sur le mode de la vision, rend compte du bouleversement de fond qui s'opère

⁵ "Bellissime donne, assai sono di quegli uomini e di quelle femine che sì sono stolti, che credono troppo bene che, come a una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e indosso messole la nera cocolla, che ella più non sia femina né più senta de' feminili appetiti se non come se di pietra l'avesse fatta divenire il farla monaca : e se non fosse alcuna cosa contra questa lor credenza n'odono, così si turbano come se contra natura un grandissimo e scelerato male fosse commesso, non pensando né volendo avere rispetto a se medesimi, li quali la piena licenzia di potere fare quello che vogliono non può saziare, né ancora alle gran forze dell'ozio e della sollecitudine." *Decameron*, III, I, (2), p. 328, t.I.

⁶ "Così adunque Masetto vecchio, padre e ricco, senza aver fatica di nutrire i figliuoli o spesa di quegli, per lo suo avvedimento avendo saputo la sua giovinezza bene adoperare, donde con una scure in collo partito s'era se ne tornò, affermando che così trattava Cristo chi gli poneva le corna sopra'l capello." *Decameron*, III, I, (43), p. 337, t.I.

⁷ *Decameron*, V,1, p. 595, t. II.

⁸ "un pratello d'altissimi alberi circuito, nell'un de' canti del quale era una bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane." *Decameron*, V, 1, (7), p. 596, t. II.

dans l'esprit du garçon⁹. Comme dans un conte de fées, le jeune homme, de rustre qu'il était, devient un "juge de la beauté". Or, cette métamorphose, qui vise à montrer les pouvoirs surnaturels, presque alchimiques, de l'amour, a lieu dans un espace qui s'apparente au jardin, le *locus amœnus*. Là encore, sa qualité de lieu intermédiaire, où nature et culture sont en parfaite osmose, favorise un passage et l'expérience élève le personnage, le mûrit et le transforme¹⁰.

Par ailleurs, le jardin n'est parfois pas seulement le théâtre mais également l'objet de la transformation : *Madonna* Dianora, espérant se débarrasser d'un amant importun exige comme preuve d'amour " *un giardino di gennaio bello come di maggio*". Elle est si sûre de l'impossibilité de la tâche qu'elle promet en échange amour et plaisir, ce qui, bien entendu, sera une fatale erreur pour Dianora, mais une aubaine pour Ansaldo. Ce dernier fait alors appel à un nécromancien,

*il qual venuto, essendo i freddi grandissimi e ogni cosa piena di neve e di ghiaccio, il valente uomo in un bellissimo prato vicino alla città con sue arti fece sì, la notte alla quale il calen di gennaio seguitava, che la mattina apparve, secondo che color che 'l vedevan testimoniavano, un de' più be' giardini che mai per alcun fosse stato veduto, con erbe e con alberi e con frutti d'ogni maniera.*¹¹

Le jardin, décrit comme "*maraviglioso*", devient lui-même une sorte d'allégorie de la métamorphose, avec ses orangers couverts de fleurs et de fruits et le contraste saisissant qu'il forme avec le paysage hivernal. En outre, comme dans la nouvelle citée précédemment, ce miracle entraîne chez les personnages des transformations. Il embarrasse considérablement la jeune femme qui n'imaginait pas un tel prodige possible et qui va devoir faire preuve d'humilité, une fois en confiant son désarroi à son mari, une autre fois en se rendant à contrecœur chez Ansaldo pour honorer son engagement. Dianora qui, dans cette aventure, a risqué son honneur et sa vertu, devient plus sage et moins présomptueuse. Emilia, la narratrice insiste d'ailleurs

⁹ "La quale, come Cimone vide, non altrimenti che se mai più forma di femina veduta non avesse, fermatosi sopra il suo bastone, senza dire alcuna cosa, con ammirazione grandissima la incominciò intentissimo a riguardare ; e nel rozzo petto, nel quale, per mille ammaestramenti non era alcuna impressione di cittadino piacere potuta entrare, sentì destarsi un pensiero il quale nella materiale e grossa mente gli ragionava costei essere la più bella che già mai per alcun vivente veduta fosse. E quindi cominciò a distinguere le parti di lei, lodando i capelli, li quali d'oro estimava, la fronte, il naso e la bocca, la gola e le braccia e sommamente il petto, poco ancora rilevato : e di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto seco sommamente desiderava di vedere gli occhi, li quali ella da alto sonno gravati teneva chiusi." *Decameron*, V, 1, (8-9), p. 596.

¹⁰ De ce point de vue, on peut rapprocher l'expérience de Galeso de celle que connaît Rinieri dans la nouvelle VIII, 7, du *Décameron*. Dans cette célèbre nouvelle de l'écolier, la veuve Elena laisse son soupirant, à qui elle a donné rendez-vous, enfermé toute une nuit dans la cour de son palais, c'est-à-dire un espace qui, comme le jardin, a une fonction de sas entre espace public et espace privé. Ce qui est symptomatique des vertus initiatiques d'un tel lieu, c'est que ce séjour forcé dans la cour transforme là encore totalement le caractère du jeune homme. L'expérience, pénible à la fois pour la santé de Rinieri —la nouvelle se situe en hiver— et pour son orgueil blessé —la veuve pousse la cruauté jusqu'à le narguer de sa chambre, en compagnie de son amant—, ouvre les yeux du garçon naïf et inexpérimenté et en fait un homme d'action déterminé et bien décidé à venger son honneur. La violence de la punition, infligée à froid, quelques mois plus tard, à la veuve qui, elle, passera toute une journée, nue en haut d'une tour en plein soleil, étonne de la part de ce personnage présenté au départ comme une caricature d'intellectuel. On peut donc parler ici de métamorphose dans un lieu qui, par contamination, s'est approprié les vertus du jardin.

¹¹ *Decameron*, X, 5, (10), p. 1151, t.II.

sur le fait qu'elle se rend chez Ansaldo *senza troppo ornarsi*, comme pour stigmatiser le péché d'orgueil. Le mari Gilberto et le soupirant, Ansaldo, en sortent également grandis. Gilberto qui pousse très loin l'honneur et la grandeur d'âme rappelle à sa femme l'importance de la parole donnée en déliant momentanément Dianora de ses engagements conjugaux et en l'obligeant à se rendre chez Ansaldo pour honorer sa dette. Ansaldo, impressionné par le geste de Gilberto va finalement délivrer de son engagement Dianora qui, en fin de compte, s'en tire à bon compte. Et comme souvent dans la dixième journée, un beau geste en appelant un autre, le magicien lui aussi va se montrer magnanime devant tant de grandeur et va refuser d'être payé.

On le voit, le jardin n'est pas seulement un espace privilégié des rencontres fortuites ou illégitimes. Il apparaît comme un lieu ambigu, qui peut à tout instant changer de nature. Charmant et familier, il peut devenir le lieu d'expériences existentielles et transformer, mais également mettre en danger les personnages qui le traversent. Dans la nouvelle VII, 7, Lodovico, le mari de Beatrice en fait la douloureuse expérience lorsque, soupçonnant Egano de courtiser sa femme, il se rend lui-même au rendez-vous dans le jardin et reçoit une bonne correction de la part de son rival¹². Bien qu'il le soit souvent, le jardin n'est donc pas toujours un lieu plaisant et anodin. Il peut être dangereux, voire mortel comme dans la nouvelle IV, 7 où Simona et Pasquino font dans un jardin tout à la fois l'expérience de l'amour et de la mort¹³ ou dans la IV, 6 où Andriuola et Gabriotto se retrouvent pour se raconter les rêves funestes qu'ils ont faits durant la nuit et où le jeune homme meurt subitement¹⁴.

III Le jardin philosophique

Déjà chez Dante, le jardin était un lieu de danger mais aussi celui d'un parcours initiatique. Dans une étude sur le *Paradiso degli Alberti* de Giovanni Gherardi, œuvre postérieure d'une cinquantaine d'années au *Décameron*, Franco Cardini remarque combien

*la via che porta al giardino sia un cammino iniziatico e catartico.
Essa difatti non comincia in un giardino : è un iter dalla "selva oscura"*

¹² *Decameron*, VII, 7.

¹³ "Era in quella parte del giardino, dove Pasquino e la Simona andati se n'erano, un grandissimo e bel cesto di salvia : a piè della quale postisi a sedere e gran pezza sollazzatisi insieme e molto avendo ragionato d'una merenda che in quello orto a animo riposato intendevan di fare, Pasquino, al gran cesto della salvia rivolto, di quella colse una foglia e con essa s'incominciò a stropicciare i denti e le gengie, dicendo che la salvia molto ben gli nettava d'ogni cosa che sopr'essi rimasa fosse dopo l'aver mangiato. E poi che così alquanto fregato gli ebbe, ritornò in sul ragionamento della merenda della qual prima diceva : né guari di spazio persegui ragionando, che egli s'incominciò tutto nel viso a cambiare, e appresso il cambiamento non stette guari che egli perdé la vista e la parola e in brieve, egli si morì." *Decameron*, IV, 7, (12-13), p. 549-550, t.I.

¹⁴ "E avendo molte rose bianche e vermiglie colte, per ciò che la stagione era, con lui a piè d'una bellissima fontana e chiara, che nel giardino era, a starsi se n'andò ; e quivi grande e assai lunga festa insieme avuta, Gabriotto la domandò qual fosse la cagione per che la venuta gli avea il di davanti vietata. La giovane, raccontandogli il sogno da lei la notte davanti veduto e la suspizion presa di quello, gliele contò." *Decameron*, IV, 6, (12), p. 537, t.I.

[...] *al Paradiso terrestre, dal quale poi Dante potrà ascendere al Paradiso vero e proprio, dove tuttavia l'idea del fiore e del giardino tornerà sovente [...]*.¹⁵

Et il avance l'hypothèse que cette expérience initiatique est remplacée, dans les jardins des recueils des XIV^e et XV^e siècles, par une catharsis philosophique, obtenue grâce à la discussion et la narration de nouvelles. Il est certain que la *cornice* du *Décameron*, avant même celle du *Paradiso*, recèle des jardins qui sont d'abord des espaces de création et de réflexion philosophiques, puisque c'est là que sont produites les nouvelles et que se déroulent la plupart des débats. Remarquons également que, chez Boccace, le jardin est un lieu obligé de l'écriture, un topos qu'on retrouve dans beaucoup de ses oeuvres. Dans le *Filocolo*, les personnages évoluent dans un jardin plein de fleurs et rafraîchi par une fontaine ; dans la *Commedia delle ninfe*, la *lieta brigata* se retrouve également dans un jardin naturel rempli de fleurs et de fruits. Mais dans le *Décameron*, le jardin a une valeur très particulière, qui le distingue de tous les autres, parce que l'enjeu est vital pour les devisants : il s'agit pour eux d'assurer leur propre salut et pour ce faire, ils vont se rendre à la campagne dans des jardins.

Or, tout indique que, dans les jardins de la *cornice*, aucune place n'est laissée au hasard. Au contraire, il s'agit de lieux extrêmement organisés. L'espace tout entier semble investi par une multitude de détails qui s'imbriquent les uns dans les autres. Dans l'introduction de la troisième journée, le jardin est aménagé sous la forme d'une structure emboîtée d'une densité étonnante. On trouve, en effet, à côté du palais, une vaste cour dans laquelle vient s'enchâsser, comme un bijou merveilleux, un splendide pré ombragé avec, en son centre, une fontaine de marbre blanc, surmontée d'une statuette d'où s'écoule l'eau qui, grâce à un système de canalisations, est conduite vers l'extérieur pour cerner le pré d'un petit ruisseau¹⁶. Sans doute y a-t-il un rapprochement à faire entre cet aménagement de l'espace et la structure même du *Décameron*. En effet, la multiplication des niveaux narratifs, qui ne se limitent pas à ceux de la *cornice* et des nouvelles¹⁷, indique elle aussi un goût pour les formes emboîtées et la mise en abîme : sans aller jusqu'à parler, à propos de l'espace de la *cornice*, d'une métaphore du texte, il convient de relever des convergences entre la forme et le discours.

Dans ce jardin où tout s'imbrique si étroitement, l'herbe est si verte et si menue, dit Boccace, qu'elle en semble noire. Mille sortes de fleurs embaument l'air et cent variétés d'animaux gambadent paisiblement. Cette abondance que certaines expressions

¹⁵ "In altri termini, Dante ripercorre a ritroso la storia della caduta dell'umanità nel peccato : partendo dalla sua situazione di peccatore, si libera successivamente dei suoi peccati per liberarsi poi di quello originale (...)." Franco CARDINI, *Il giardino tra filosofia e politica, Il Paradiso degli Alberti di Giovanni Gherardi da Prato*, in *Il medioevo in Toscana*, Firenze, Arnaud, 1989, p119.

¹⁶ Nel mezzo del (giardino) era un prato di minutissima erba e verde tanto, che quasi nera pareva, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso dintorno di verdissimi e vivi aranci e di cedri, li quali, avendo i vecchi frutti e' nuovi e i fiori ancora, non solamente piacevole ombra agli occhi ma ancora all'odorato facevan piacere. Nel mezzo del qual prato era una fonte di marmo bianchissimo e con maravigliosi intagli : iv'entro, non so se da natural vena o artificiosa, per una figura (...) gittava tanta acqua (...) che di meno avria macinato un mulino. La quale poi, quella dico che soprabondava al pieno della fonte, per occulta via del pratello usciva e, per canaletti assai belli e artificiosamente fatti fuor di quello divenuta palese, tutto lo 'ntorniava." *Decameron*, III, Intr., (8-10), p. 325-326, t.I.

¹⁷ Tantôt l'auteur évince ses conteurs pour s'adresser directement au lecteur, justifier son travail et raconter une nouvelle (IV, Intr), tantôt les protagonistes des nouvelles racontent eux-mêmes une histoire, comme Melchisedech à Saladino (I, 3), Bergamino à Can della Scala (I, 7) ou le fastidieux cavalier de la nouvelle de Madonna Oretta (VI, 1).

rendent fabuleuse ("*mille varietà di fiori, cedri avendo i vecchi frutti e' nuovi e i fiori ancora*") est aussi servie par le style hyperbolique (il est dit par exemple que le jardin exhalait tant de parfums qu'on aurait dit "*tutta la spezieria che mai nacque in Oriente*"), par l'emploi répété de polysyndètes et par l'usage systématique de tournures superlatives. On pourrait aussi relever la fréquence avec laquelle reviennent des adjectifs comme *tutti, ogni*, et des pronoms comme *ognuno* et *ciascuno*, qui indiquent une volonté de totalité et de perfection étendue à l'espace tout entier. Il semble que le spectateur, où qu'il se tourne, ait l'oeil ravi par un charmant spectacle et les sens satisfaits par une multitude d'informations. Et de ce point de vue, l'évocation des odeurs, du chant des oiseaux, mais aussi de la fraîcheur de l'eau et de l'ombre des arbres, n'est pas sans importance. Cette plénitude d'un espace ponctué régulièrement par les multiples gestes de la journée, qui rappelle la densité du temps dans la *cornice*, participe de l'élaboration d'un monde idéal d'équilibre et d'harmonie, un monde de l'intelligence.

Lucia Battaglia Ricci dans *Ragionare nel giardino*, insiste sur le fait que l'entrée dans ce jardin s'apparente à un retour à l'Eden et à une victoire sur la mort. Les devisants partent de Florence pour fuir la peste et se rendent en des lieux qui se révèlent comme l'antithèse de cet espace de mort et de désolation. Les rapprochements que Lucia Battaglia Ricci fait entre le *Décameron* et le *Triomphe de la mort* du *Campo santo* de Pise sont, de ce point de vue, particulièrement intéressants¹⁸. Elle part de la constatation que cette oeuvre picturale, contemporaine du *Décameron*, est, avec l'ouvrage de Boccace, la seule oeuvre de l'époque qui réunisse le thème de la mort et celui de la *lieta brigata*¹⁹, à cette différence près que les jeunes gens représentés dans la fresque pisane sont justement voués à la mort à cause de leur mode de vie, alors que ceux du *Décameron* assurent leur salut en fuyant la ville et en s'adonnant à cette même vie qui condamne les personnages de la fresque. L'auteur de cette étude souligne qu'il s'agit en fait pour Boccace de revendiquer une certaine éthique en prenant ses distances avec ce qu'elle appelle la culture de la pénitence, dont Iacopo Passavanti et Domenico Cavalca étaient, en Toscane, les plus fervents défenseurs et qu'on retrouve dans la fresque du *Campo Santo* de Pise. Cette culture, qui a eu tendance à s'imposer au XIVème siècle et dont le développement a été encouragé, justement, par l'épidémie de peste, présentait

*una visione del mondo e ideali comportamentali dettati dalla consapevolezza della vanità del mondo e della miseria umana : consapevolezza che la cultura domenicana possiede da tempo ma che certo è accentuata e resa meno remota al pubblico delle prediche dalla tragica moria del '48.*²⁰

On remarque par ailleurs que, dans le *Décameron*, la description de la peste, dont la critique a souligné qu'elle était inspirée par les descriptions antiques de la peste

¹⁸ Lucia BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio e i cicli pittorici del trionfo della morte*, Roma, Salerno, 1987.

¹⁹ Le cycle pictural représente, entre autres choses, la mort menaçant de sa faux un groupe de jeunes gens qui présentent toutes les caractéristiques de la vie courtoise et chevaleresque. "Rispetto alle attestazioni pre-decameroniane del motivo boccaccesco della "brigata novellante nel giardino", assolutamente nuova è l'associazione che, nel *Decameron* -come, e solo come nell'affresco del Trionfo- si stabilisce tra la morte e il giardino, e il contrasto che ne deriva tra le macabre scene del Trionfo della morte descritte nell'introduzione alla prima giornata e la serena vita della lieta brigata", Lucia BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio e i cicli pittorici*, p. 168.

²⁰ Lucia BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio e i cicli pittorici ...*, p. 82.

d'Athènes décrite par Thucydide, rappelle également, dans ses accents lyriques, certains passages des Evangiles comme si la ville infestée que décrit Boccace résonnait des prédications apocalyptiques des dominicains²¹.

La proposition, que fait Boccace en emmenant ses devisants loin de la mort, d'une alternative à cette vision du monde diffusée par les prédicateurs dominicains, apparaît donc comme un refus polémique de la contrition et de la vie ascétique. *La lieta brigata* symbolise alors par elle-même un style de vie hédoniste rejeté par cette culture de la pénitence.

Or la *brigata* part symboliquement d'une église, lieu de prédication, de bigoterie et de la culture de la pénitence évoquée précédemment, pour se rendre au jardin, qui a ici une charge polémique et se présente comme une alternative à l'église et un autre lieu de salut individuel. Qui plus est, les jeunes gens partent de Santa Maria Novella, fief des dominicains et notamment de Domenico Passavanti, le promoteur le plus fervent de cette culture fondée sur la pénitence et la contrition :

*che metonimicamente il giardino si opponga al deserto, e che il giardino si possa leggere come luogo della tentazione e del peccato, è idea largamente presente [...].*²²

Certes, les jeunes gens, une fois revenus à Florence, retournent à la même église de Santa Maria Novella. En ce sens il n'est pas certain qu'ils aient beaucoup progressé : ce retour au point de départ peut être assimilé à un semi-échec. Cette écriture d'une culture alternative à la culture officielle, d'une autre façon d'envisager le salut de l'homme, fonctionne dans un monde harmonieux et utopique, mais résiste difficilement à un retour au monde réel.

Reste que les devisants se sont sauvés de l'enfer et qu'ils sont eux-mêmes sauvés (Lucia Battaglia Ricci souligne que le jardin semble les avoir immunisés). En somme, le salut, dans le *Décameron*, passe par le jardin. C'est pourquoi le hasard n'y est pas aussi déterminant qu'il y paraît. On peut bien sûr y faire des rencontres fortuites à l'abri des regards mais les enjeux sont la plupart du temps tout autres. Au jardin, on joue son destin et sa vie. Et puis, dans une certaine mesure, les devisants y refont le monde, leur monde, en s'adonnant à un exercice intellectuel d'un nouveau genre et qui fera ses preuves à la Renaissance, celui, justement, de la philosophie dans le jardin.

Béatrice LAROCHE

²¹ Era con sì fatto spavento questa tribulazione entrata ne' petti degli uomini e delle donne che l'un fratello l'altro abbandonava e il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito ; e che maggior cosa è e quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano." *Decameron*, I, Intr., (27), p. 21-22, t.I.

“ Alors il leur disait : “ on se dressera nation contre nation et royaume contre royaume. Il y aura de grands tremblements de terre et, par endroits, des pestes et des famines (...) Vous serez livrés même par vos père et mère, vos frères, vos proches et vos amis ... ” Luc, 21 ; 11-16. (Cf. Matthieu, 24 et Marc 13).

²² Lucia BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, p. 125.

