



Separatum from:

---

SPECIAL ISSUE 14

*Marco Grimaldi*  
*Sylvie Lefèvre*  
*Katharina Philipowski*  
(eds.)

## Medieval Forms of First-Person Narration: Narrativity and Discursivity

(Villa Vigoni Talks II)

Published December 2022.

BmE Special Issues are published online by the BIS-Verlag Publishing House of the Carl von Ossietzky University of Oldenburg (Germany) under the Creative Commons License  
CC BY-NC-ND 4.0.

Senior Editors: PD Dr. Anja Becker (Munich) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: [herausgeber@erzaehlforschung.de](mailto:herausgeber@erzaehlforschung.de)

ISSN 2568-9967

*Suggested Citation:*

Irene Iocca: Éléments narratifs communs entre la tradition des «Tournoiments de dames» français et la «Caccia di Diana» de Boccace, in: Marco Grimaldi/Sylvie Lefèvre/Katharina Philipowski (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: Narrativity and Discursivity (Villa Vigoni Talks II – BmE Special Issue 14) (online), p. 13–45.

*Irene Iocca*

## Éléments narratifs communs entre la tradition des <Tournoiements de dames> français et la <Caccia di Diana> de Boccace

*Abstract.* Starting from the consideration of the role that the presence of lists of famous women has played in the complex question of attributing the <Caccia di Diana> to Giovanni Boccaccio, this article investigates the possibility that the author was inspired by the French tradition of women's tournaments for the construction of these catalogical sections. In fact, the examination of the few contemporary Italian examples suggests turning the attention to Gallo-Romance models (texts in which the poet, as in the <Caccia>, is a witness who gives an account, through poetry, of what he has personally seen): in the last part of this essay is discussed the probability that Boccaccio may actually have known and read these French texts during the years of his stay in Naples.

### 1. Le récit de Boccace

La première œuvre en vers de Boccace est un bref poème composé de dix-huit chants, en tercets d'endécasyllabes, écrit à Naples vers 1334 et intitulé la <Caccia di Diana>.<sup>1</sup> Comme le suggère le titre, une bonne partie du poème est consacrée au récit des événements d'une partie de chasse. Dans seize chants sur dix-huit, le poète raconte à la première personne les aventures de cinquante-neuf chasseresses napolitaines qu'il dit avoir rencontrées alors qu'il marchait dans une prairie, absorbé dans ses peines amoureuses. C'est un esprit envoyé par la déesse Diane qui a invité ces jeunes filles à

participer à la chasse, qui sont issues des plus célèbres familles de la cour angevine de Robert I<sup>er</sup> de Naples.

Le mythe constitue la toile de fond sur laquelle les plaisirs élégants de l'élite napolitaine se déploient. Cette élite n'est pas célébrée à travers ses héritiers mâles – ce que l'on aurait pu attendre, la chasse étant un divertissement typiquement masculin –, mais au contraire par la mise en scène de ses jeunes filles, nommées une par une en deux longs catalogues, que l'on retrouve au début (I, v. 16–45) et au milieu du poème (IX, v. 38–45; X, v. 1–27). Parmi elles figure une dame dont le nom n'est jamais spécifié mais qui est clairement destinée au poète qui l'aime: *la bella donna il cui nome si tace* (IV, v. 1: la belle dame dont on tait le nom). Cette femme inconnue va guider la rébellion des chasseresses quand, une fois la partie terminée, elles vont s'élever contre la chasteté de Diane, déterminées à consacrer leurs vies à l'amour et au culte de Vénus.

Dans la «Caccia di Diana», la matière galante se combine donc avec le thème topique du contraste entre Vénus et Diane. La conquête de l'amour passe par le rejet de la chasteté et de la vie active, selon un schéma bien établi depuis la littérature latine. Dans le texte de Boccace, le traditionnel triomphe de Vénus se concrétise pourtant à travers un miracle: quand la déesse de l'amour se tourne vers le feu que les femmes avaient allumé en son honneur, elle transforme les animaux capturés en jeunes hommes. Ce coup de théâtre révèle que le poète, qui avait jusqu'alors raconté les événements sans jamais être impliqué dans le flux de la narration, est concerné par cette transformation. Il était en effet un cerf qui, une fois devenu un homme, est donné à la femme anonyme: *e vidimi alla bella donna offerto, / e di cervio mutato in creatura / umana e razionale esser per certo* (XVIII v. 10–12: Je me vis offert à la belle femme et, de cerf, je fus transformé en une créature tout à fait humaine et rationnelle).

La description de ce prodige occupe presque la totalité du dernier chant, et il marque un changement significatif dans les modalités narratives et stylistiques du récit. Le détachement du code narratif au profit du code lyrique

devient de plus en plus évident au fur et à mesure du chant: à l'exception des quatre premiers tercets, le chant XVIII se partage entre l'éloge de la dame inconnue – réalisé au moyen des *topoi* les plus classiques de la tradition de la poésie lyrique amoureuse – et l'appel que le poète adresse aux amants, modelé sur les envois des chansons courtoises. Dans l'épilogue du poème, où le poète déclare qu'il veut *dir* de la femme aimée *in parte piú di lode degna* et *con laude piú verace* (XVIII, v. 50–51), on peut reconnaître un renvoi explicite à la conclusion de la «Vita Nuova» de Dante.

Isoler les différentes traditions littéraires présentes dans la «Caccia» n'est pas particulièrement complexe, car celles-ci se chevauchent rarement. Le récit est composé de cinq cadres narratifs principaux: introduction et catalogue des dames (chant I); description des chasses (chants II–VIII); deuxième catalogue des dames (chants IX–X, v. 27); description des chasses (chants X, v. 28–XV); fin des chasses et épilogue amoureux (chants XVI–XVIII). Les tercets ci-dessous sont assez représentatifs des différences qui isolent chacune des séquences du texte:

E, se non mi ingannò il vero ascoltare  
 che far mi parve, Zizzola Barrile  
 la prima fu ch'io gli senti' chiamare;  
 poi Ciancia, l'altra nobile e gentile,  
 Cecca Bozzuta e poi Principessella  
 Caracciola e Letizia Moromile,  
 [...]  
 (I, v. 16–21)

Et si mon écoute que je crois attentive ne m'a pas trompé, Zizzola Barrile fut appelée en premier; puis Ciancia, aussi noble et douce, Cecca Bozzuta et ensuite Principessella Caracciola et Letizia Moromile [...].

Salvossi questa alquanto in alto loco,  
 sonando un corno, raccogliendo i cani  
 ch'erano avanti qual molto e qual poco,  
 impingendoli al toro con le mani:  
 «Ciuffa!» gridava «Pigial buon Pezzuolo!  
 Pigial Dragone e pigial Graffiacani!». (XIV, v. 1–6)

Cette dame se réfugia en hauteur, sonna un cor pour rassembler les chiens dispersés, les poussant avec ses mains en direction du taureau: «Attrape!» criait-elle «Attrape, mon brave Pezzuolo! Attrape, Dragone, attrape, Graffiacani!»

Il piú parlare omai qui non mi piace,  
però che 'n parte piú di lode degna  
serbo di dir con laude piú verace  
quella biltà che l'anima disegna  
di quella, per cui son l'altre onorate  
[...]  
da cui ancora spero aver salute.  
(XVIII, v. 49–53; 58)

Je n'ai pas envie d'en dire davantage ici, mais dans un endroit plus digne d'éloges je me réserve le droit de dire avec de vraies louanges la beauté de l'âme de cette dame, qui se répercute sur l'honneur des autres [...], et de laquelle j'espère toujours obtenir le salut.

Chacune des séquences narratives qui composent le récit a des caractéristiques propres et bien reconnaissables, qui doivent être interprétées à partir de systèmes de référence distincts. Mais avant de les observer de manière plus approfondie, il convient de souligner un aspect lié à l'interaction entre les éléments narratifs et ceux à caractère discursif: dans le poème, la nature de la matière narrée conditionne la visibilité de la voix de celui qui dit <je> (comme le montrent les vers cités: dans les séquences lyriques la voix du poète s'affirme, tandis qu'à l'inverse il disparaît presque dans les passages qui concernent la chasse).

En ce qui concerne les chants dédiés à la narration de la chasse, il faut dire que la documentation sur les chasses vernaculaires du XIV<sup>e</sup> siècle est encore insuffisante et ne permet pas de connaître l'origine et la diffusion de ce genre. Le langage est fortement caractérisé (notons au moins la répétition de l'impératif, qui est le trait distinctif le plus saillant et permanent: *Pigliàl* [...] *Pigliàl* [...] *pigliàl* XIV, v. 5–6), mais on ne peut pas savoir si c'est Boccace qui l'a formalisé et transmis à la tradition ou s'il en a plutôt hérité.<sup>2</sup> Pour les deux autres séquences narratives qui composent le poème

de Boccace, une série de références explicites renvoient à des traditions littéraires déjà bien établies à l'époque de la «Caccia».

Il est certain, par exemple, que le dernier chant est entièrement bâti sur la tradition de la poésie lyrique stilnoviste, évoquée non seulement à travers les références mais aussi au travers des choix formels.<sup>3</sup> L'exposition de la source d'imitation découle d'une stratégie rhétorique visant à stimuler la mémoire poétique des lecteurs, même les moins avertis.

Les sections contenant des catalogues de dames – où le poète/narrateur passe relativement en arrière-plan par rapport aux événements qu'il raconte – sont les parties les plus manifestement redevables aux traditions littéraires de France. La critique a abordé en des termes plutôt généraux les rapports entre Boccace et ses précurseurs en langue d'oïl et d'oc,<sup>4</sup> ces derniers ayant fait l'objet de davantage d'études (à ce propos, voir *infra*). Cette analyse vise donc à évaluer le rôle de la littérature oïlique dans la conception et la formalisation des sections catalogiques insérées dans le récit de la «Caccia di Diana».

Tout d'abord, on exposera le rôle décisif que les listes de femmes célèbres ont joué dans la question complexe de l'attribution du poème. Ensuite, l'exploration des exemples italiens connus du temps de la composition de la «Caccia» montrera la nécessité de rechercher ailleurs des modèles plus pertinents: nous en viendrons alors à l'analyse de textes de la tradition des *tournoiments de dames* français (où le poète/narrateur est aussi un témoin qui rend compte par la poésie de ce qu'il a vu personnellement). Enfin, nous discuterons de la probabilité que Boccace ait réellement connu et lu ces tournois féminins.

## **2. La relation entre les sections catalogiques et la question de la paternité du texte**

Le problème relatif à la paternité de la «Caccia di Diana» découle du fait qu'aucun des témoins manuscrits ne transmet le nom de l'auteur. Cette

circonstance a contribué à différer la publication de l'œuvre jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, bien que le poème ait finalement été publié sous le nom de Boccace par Ignatio Moutier en 1832,<sup>5</sup> cent ans plus tard un savant comme Henri Hauvette écrivait encore:

Je ne me l'explique pas du tout dans l'«*editio minor*», où M. Massèra a fait figurer, en première place, la «*Caccia di Diana*», c'est-à-dire un poème que pas une seule raison sérieuse ne permet d'attribuer à Boccace; j'espérais trouver dans l'«*Avvertenza*» la justification de cette bizarrerie, et ma déception a été grande de n'y voir pas même posée la question de l'authenticité; celle-ci demeure pour moi inadmissible.<sup>6</sup>

Hauvette – qui parle de l'édition publiée par Aldo Francesco Massèra en 1914 pour un important éditeur de Bologne<sup>7</sup> – ne fait que remettre en cause l'attribution de l'œuvre sans pourtant donner des raisons appuyant sa pensée.<sup>8</sup>

L'incertitude relative à l'attribution du texte est à l'origine de la faible attention accordée à la «*Caccia di Diana*» dans l'histoire des études sur Boccace. Pour voir la paternité de la «*Caccia*» devenir l'objet principal d'une investigation critique, il faut attendre 1938, l'année de la première des deux études menées par Vittore Branca. En s'appuyant sur une évaluation rigoureuse et systématique des correspondances stylistiques et linguistiques entre la «*Caccia*» et les autres textes de Boccace, l'érudit s'efforce de démontrer que le poème est la première des œuvres en vers de l'auteur du «*Decameron*».<sup>9</sup> Cette attribution fut favorablement accueillie aussi bien en Italie qu'ailleurs, et est devenue le point d'appui de toutes les études suivantes. Toutefois, une démonstration fondée uniquement sur l'examen des données internes au texte ne satisfait pas Branca qui, vingt ans plus tard, revient sur le problème avec une démarche méthodologique différente.<sup>10</sup> La nouvelle enquête tient compte des modalités de transmission de la «*Caccia*» et essaye de préciser les raisons qui ont mené à une tradition manuscrite anonyme. Aujourd'hui, comme à l'époque de Branca, il existe en effet six

copies de la «Caccia», produites entre la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle:

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1066 [O. IV. 39] Cart., XIV<sup>e</sup> s., ex.  
«Caccia di Diana»; «Contento quasi ne' pensier d'amore»; «Amorosa visione».

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1060 Cart., XV<sup>e</sup> s. (1429)  
«Caccia di Diana»; «Contento quasi ne' pensier d'amore»; «Amorosa visione».

Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. XC su93 Cart., XV<sup>e</sup> s. (post 1420)  
«Contento quasi ne' pensier d'amore»; «Amorosa visione»; «Caccia di Diana».

Wellesley, Wellesley College Library, Plimpton 858 Membr., XV<sup>e</sup> s. (1430)  
«Amorosa visione» (anoure); «Caccia di Diana» (acéphale).

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1059 [O. III. 2] Cart., XV<sup>e</sup> s.  
«Caccia di Diana» et autres textes.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II IX 125 Cart., XV<sup>e</sup> s.  
«Caccia di Diana» (anoure) et autres textes.

Dans la majorité des témoins manuscrits, la «Caccia di Diana» est associée à l'«Amorosa visione» et à une composition en tercets intitulée «Contento quasi ne' pensier d'amore».<sup>11</sup> Avec ces deux œuvres indubitablement attribuables à Boccace, la «Caccia» forme une triade de textes homogènes aussi bien en ce qui concerne l'aspect formel – tercets en endécasyllabes – qu'en ce qui concerne le sujet: ces poèmes contiennent en effet la description de l'éloge d'un nombre considérable de femmes.<sup>12</sup> La tradition manuscrite montre que ces trois textes ne se succèdent pas toujours dans le même ordre. Comme il apparaît peu probable que les trois combinaisons se soient constituées indépendamment, Branca en déduit que l'assemblage originel est ancien, et, par conséquent, que l'initiative de relier les trois œuvres dans une série cohérente pourrait remonter à l'époque de Boccace, sinon à Boccace lui-même.<sup>13</sup>

Ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans le détail de ce raisonnement déductif, que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder ailleurs.<sup>14</sup> Le résultat le plus intéressant pour nous concerne le fait que ce poème fait partie d'un groupe

de textes de Boccace qui ont en commun de présenter une liste de dames, un catalogue de femmes.

### 3. Exemples italiens

On a vu que les vers de la «Caccia di Diana» célèbrent les femmes de la cour napolitaine de Robert d'Anjou. Elles sont désignées par leur nom, prénom et leur nom hypocoristique, comme dans les tercets du premier catalogue cités auparavant. La longue liste occupe plus de vingt vers (I, v. 16–45):

E, se non mi ingannò il vero ascoltare  
che far mi parve, Zizzola Barrile  
la prima fu ch'io gli senti' chiamare;  
poi Ciancia, l'altra nobile e gentile,  
Cecca Bozzuta e poi Principessella  
Caracciola e Letizia Moromile,  
de' Gattoli Berarda con Linella,  
Beritola Carafa, e in compagnia  
degli Scignar Mignana e Isabella,  
e Isolda di Giaquinto e Lucia  
Porria e Berita e Caterina  
de' Brancazzi, e de' Mèlli Maria;  
e seguitò Caterina Pipina  
e Sobilia Capece, e chiamò Fiore  
Curiàl bella, di colei vicina,  
Verdella di Berardo e Biancifiore  
de' Caffettini e Ceccola Mazzone  
e Alessandra d'Anna con valore;  
Caterina di Iacopo Roncione  
chiamò, e Caterina Caradente,  
poi la Crespana seguì nel sermone,  
e di Bolin Caterina piacente  
e Caterina di Serpando, e poi  
Caterina Affellapan similmente;  
Giovannola de' Coppoli e ampoi  
si chiamò, e la Lucciola dop'essa;  
e Fiore Canovara ne' dir suoi

chiamò appresso, e oltre con lor messa  
de' Gambatelli Vannella fu ancora,  
com'io intesi nella voce espressa.

Et, si mon écoute que je crois attentive ne m'a pas trompé, Zizzola Barrile fut appelée en premier; puis Ciancia, aussi noble et douce, Cecca Bozzuta et ensuite Principessella Caracciola et Letizia Moromile, de' Gattoli Berarda avec Linella, Beritola Carafa, et avec elle degli Scignar Mignana et Isabella, et Isolda di Giaquinto et Lucia Porria et Berita et Caterina de' Brancazzi, et de' Mèlii Maria; et encore Caterina Pipina et Sobilia Capece, et après il appela la belle Fiore Curial, voisine de la précédente, Verdella di Berardo et Biancifiore de' Caffettini et Ceccola Mazzone et la valeureuse Alessandra d'Anna; il appela Caterina di Iacopo Roncione et Caterina Caradente, puis la Crespana fut mentionnée dans le discours, et la plaisante Bolin Caterina et Caterina di Serpando, et puis Caterina Affellapan aussi; Giovannola de' Coppoli et encore il appela la Lucciola après elle; et Fiore Canovara il a appelée encore, et encore, avec elles, fut appelée de' Gambatelli Vannella, comme je l'entendis de la voix qui parlait.

Dans le cadre d'une narration où le poète raconte les événements dont il a été témoin à la première personne, s'adressant directement au public, l'usage de la mémoire est mis en évidence par des formules à caractère pragmatique – comme *se non mi ingannò il vero ascoltare che far mi parve* (I, v. 16–17), ou *com'io intesi nella voce espressa* (I, v. 45) – utilisées pour transmettre au lecteur une idée de la véracité du récit. Dans ce premier catalogue et l'autre liste qui apparaît aux chants IX–X, un peu plus de cinquante familles de la noblesse napolitaine sont nommées, parmi lesquelles les familles Caracciolo et Brancaccio ressortent particulièrement. Les spécialistes qui ont étudié ce texte ont supposé que le choix d'identifier les femmes en associant les noms de famille non seulement au prénom dans sa forme ordinaire (*Berarda, Isabella, Lucia, Caterina*, etc.) mais aussi sous sa version altérée (*Linella, Principessella, Verdella, Ceccola*, etc.) est une manière d'instaurer un climat de familiarité.<sup>15</sup> On peut désormais tenter d'enrichir cette interprétation en approfondissant la façon dont les

stratégies rhétoriques propres à Boccace se rapportent à la structure de base du genre catalogique.

Comparer la «Caccia» à d'autres œuvres contenant un long catalogue de femmes permettrait d'obtenir des indications utiles en ce sens, mais il n'est pas évident de repérer des textes assimilables sur le plan formel et comparables du point de vue du genre. À l'époque du poème, en effet, cette typologie de textes n'était pas fréquente. En dehors des textes de Boccace, on peut rappeler une célèbre, mais néanmoins perdue, composition de Dante – à laquelle le poète fait allusion dans la «Vita Nuova», en disant que la chanson énumérait les soixante plus belles femmes de Florence<sup>16</sup> – et un texte écrit par le Florentin Antonio Pucci, connu sous le nom de «Legiadro sermintese pien d'amore», composé vers 1335 *in ricordo de le bele done c'erano in Firenze* (en souvenir des belles dames qu'il y avait à Florence).<sup>17</sup> Ces deux textes sont les seuls exemples italiens contemporains ou antérieurs à la «Caccia di Diana».

Dans ces conditions, il nous semble utile de faire une comparaison entre le texte de Pucci – composé de 132 vers consacrés à la louange de vingt-huit dames florentines – et la composition de Boccace intitulée «Contento quasi ne' pensiero d'amore» (mentionnée ci-dessus et souvent associée à la «Caccia» dans les manuscrits). Elle est constituée d'une première partie en tercets – légèrement plus courte, de 70 endécasyllabes au total – où se trouve un catalogue de douze femmes:

Di Giachinotto monna Icta s'apella,  
de' Tornaquinci, e Meliana è colei  
di Giovanni di Nello, ch'è dop'ella.  
E la Lysa e la Pechia, che con lei  
vengono appresso, amendune figliuole  
di Rinier Marignan' son saper dèi.  
[...]  
E la bella lombarda segue poi,  
monna Vanna chiamata, e, se-ttu guardi,  
nulla più bella n'è con essonoi.

Neron di Nigi dia questa bandiera  
a la sua donna, madonna Lottiera;  
però che fia real confaloniera  
di tal setta.  
Di Daldo Marignoli è mona Letta,  
quella piacente e bella giovinetta  
che chi la guarda con gli occhi saetta,  
e ma' non sana.  
Di Giovanni Cristofani onor grana  
per la sua donna, madonna Meliana,

Di Filippozzo Filippa de' Bardi  
 seguita bella, e poi monna Lottiera  
 di Neron Nigi con soavi guardi.  
 La Vanna di Filippo, Primavera  
 da tal conosci tu degna chiamata,  
 vedila poi seguir nostra bandiera.  
 (‹Contento quasi› v. 34–39; 46–54)

che par di vero una stella d'iana,  
 Paradisa.  
 E 'n casa di Peruzi è mona Lisa  
 che fa tremare il core a chi la fisa;  
 Messer Simon da lei non fa divisa  
 come sposo.  
 (‹Legiadro sermintese›, v. 5–20)

Elle s'appelle Madame Icta de Giachinotto, de' Tornaquinci, et après elle il y a Meliana de Giovanni di Nello. Et Lysa et Pechia, qui la suivent, il faut savoir que toutes deux sont filles de Rinier Marignan' [...]. Et puis vient la belle Lombarde, appelée Madame Vanna, et, à la regarder, nulle femme plus belle qu'elle n'est avec nous. Après suit la belle Filippa de Filippo de' Bardi, puis Madame Lottiera de Neron Nigi avec ses doux regards. Madame Vanna de Filippo est connue sous le nom de Primavera, puis on peut voir suivre notre étendard.

Que Neron di Nigi donne cet étendard à sa femme, Madame Lottiera; car elle sera la portedrapeau de ce groupe. Madame Letta, cette jeune fille agréable et belle qui foudroie quiconque pose les yeux sur elle et jamais ne guérit, est de Daldo Marignoli. Di Giovanni Cristofani reçoit l'honneur grâce à sa femme, Madame Meliana, qui ressemble vraiment à une étoile brillante du ciel. Et dans la maison de Peruzi il y a Madame Lisa, qui fait trembler le cœur de celui qui la regarde; son mari Messer Simon ne s'éloigne jamais d'elle.

Les deux textes prévoient pour chaque femme, comme on pouvait s'y attendre, un éloge non circonstancié: elles sont génériquement définies comme *belle*, *piacenti*, au *sguardo soave*, ou capables de faire *tremare il core a chi le fisa*. Ce qui les identifie, en les distinguant les unes des autres, c'est évidemment leur appartenance à une famille, exprimée dans la quasi-totalité des cas par la mention du mari (notons comme les solutions pour livrer cette information sont formellement identiques: *di* + nom de l'homme), mais parfois aussi par celle du père, pour les femmes célibataires.

Au-delà de ces caractéristiques communes, ces inventaires présentent néanmoins de profondes différences. Celui de Pucci est dépourvu de

mouvement narratif – l'intention du texte semble seulement de *nomare* les femmes de la *città del fiore* [...] *piú degne d'onore* – alors que celui de Boccace a un rythme plus soutenu, puisque le catalogue se développe par addition: *e* [...] *e* [...] *e* [...] *e poi* [...] *e poi* sont des éléments qui conviennent particulièrement bien à la progression du discours.<sup>18</sup> La plus notable et la plus intéressante des différences entre les deux textes réside dans le fait que si les dames de Pucci sont présentées au lecteur enfermées dans des médaillons statiques et isolés, celles de Boccace, au contraire, apparaissent progressivement dans un défilé très dynamique: les femmes nommées par Amour sont les protagonistes d'une action, et en fait la composition se termine avec leur voix, alors qu'elles chantent pour invoquer l'aide du dieu (dans la ballade qui clôt le texte).

Pour établir une comparaison productive, il faut donc prendre en compte des textes narratifs. Or, en l'état actuel des connaissances, pour trouver des textes narratifs contenant de longues listes de noms féminins, il est indispensable de regarder hors de l'Italie.<sup>19</sup>

#### 4. Exemples galloromans

Parmi les modèles romans dont Boccace a pu s'inspirer pour construire les sections catalogiques de la <Caccia>, il faut citer la tradition des *tournoiments de dames* français. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une <source>, si ce n'est dans l'acception récemment définie par Philippe Ménard dans son étude portant sur les sources françaises d'une nouvelle du <Decameron>: «ce terme [...] marque simplement qu'aucune création ne se fait *ex nihilo*, qu'on hérite d'une tradition écrite ou orale et qu'on la modifie» (Ménard 2006, 113). En ce sens, on peut dire que la <Caccia di Diana> hérite d'une tradition écrite d'origine française.

Dans la littérature médiévale de France, on connaît quatre tournois de femmes en vers, deux sont lyriques et deux sont narratifs, en couplets d'octosyllabes. Le plus ancien tournoi féminin connu est une pièce lyrique écrite

vers 1185 par le trouvère Huon d'Oisy (châtelain de Cambrai et seigneur d'Oisy-le-Verger) intitulée <Li tornois des dames>. <sup>20</sup> Ce poème – de 216 vers répartis en huit strophes de décasyllabes – nomme une trentaine de femmes appartenant à l'aristocratie du nord de la France qui, irritées par l'indolence des chevaliers paresseux, organisent un tournoi à Lagny-sur-Marne où elles s'affrontent en deux équipes, chacune guidée par une femme particulièrement célèbre. L'identité des deux capitaines – la *contesse de Crespi* (Éléonore de Vermandois, nièce du roi de France Henri I<sup>er</sup>) et *ma dame de Couci* (Alix II de Dreux, mariée à Raoul I<sup>er</sup> de Coucy) – et des autres chevalereses a été révélée par Holger Petersen Dyggve, auteur d'une grande enquête prosopographique concernant les personnages historiques figurant dans la poésie médiévale française. <sup>21</sup>

Les trois autres tournois de femmes connus jusqu'à présent sont une pièce lyrique fragmentaire sans titre attribuée au trouvère Richard de Sémilly (XII<sup>e</sup> siècle); <sup>22</sup> une composition anonyme connue sous le titre de <Tournoiement aus Dames> datée des années 1261–1265; <sup>23</sup> un poème intitulé <Le Tornoient as Dames de Paris>, écrit vers 1270 <sup>24</sup> et dont l'auteur se présente lui-même comme étant Pierre Gencien. <sup>25</sup>

Ceux qui ont étudié cette tradition ont reconnu dans la plupart de ces textes une intention satirique. Cette perspective a été précisée par Alfred Jeanroy: «ce qui fait *leur* caractère propre c'est qu'*ils consistent* essentiellement en la description d'un combat dont les champions sont des dames [...]. Il semble que le poète, en mettant les armes aux mains des dames, veuille railler les chevaliers qui ne savent plus s'en servir» (Jeanroy 1899, 233). Le récit d'Huon d'Oisy a été écrit, selon l'opinion générale, en réponse à l'interdiction des tournois décrétée par le roi Philippe Auguste dans le cadre de la préparation de la troisième croisade. <sup>26</sup> Dans <Li tornois des dames>, le poète – qui raconte à la première personne, au présent – donne dès le départ la raison pour laquelle les dames décident de se battre (v. 1–3):

En l'an que chevalier sont abaubi  
ke d'armes noient ne font li hardi,  
lez damez tournoier vont a Laigni.

À l'époque où les chevaliers sont stupéfaits [de voir] que les hardis ne font aucun fait d'armes, les dames vont jouter à Lagny.

Seul le <Tournoiement aus Dames> – un texte anonyme de 312 octosyllabes à rimes plates rédigé un peu moins d'un siècle après le tournoi d'Oisy – débute par une déclaration polémique tout aussi explicite (v. 1–7):

A cel tens que chevalerie  
est par tout le monde perie,  
que nus n'ose mès tornoier  
tant sont couart li chevalier,  
que les dames en sont hardies,  
durement en sont esbaudies,  
dient lor seignor sont provoivre  
[...].

En cette époque où la chevalerie a disparu du monde entier, car nul n'ose plus jouter tant sont couards les chevaliers, que les dames en sont hardies, fortement elles s'en étonnent et disent que leurs seigneurs sont des prêtres.

Dans ce texte anonyme, les deux *dames* [...] *hardies* qui organisent un tournoi de femmes sont la *bone dame de Braibant* et la *contesse de Grantpré*: la première mène l'armée de France et la seconde est à la tête de celle de Champagne. Les combats ont lieu à Meaux (qui se trouve, comme Lagny, en bord de Marne) et ce sont environ une trentaine de dames de la noblesse française qui s'affrontent. Dans le catalogue des chevalereses qui se trouve aux v. 101–145, le poète s'attarde sur la présentation de la *contesse de Bre-taigne* (c'est-à-dire Blanche de Navarre, fille de Thibaut I<sup>er</sup> de Navarre, comte de Champagne), en rappelant sa courtoisie, sa sagesse et le prestige de sa famille (v. 101–111):

Adonc s'atorna de premiers  
la bone dame de Poitiers  
et la dame de Maubuisson  
et des autres mout grant fuison  
que nous ne savons pas nommer.  
Cele qui mout est cortoise et sage,  
bien le doit estre par lignage,  
c'est la contesse de Bretaingne  
qui bien atorna son ouvraingne.  
Sa fille, la dame de Blois,  
si s'en revint a grant noblois.

Alors s'apprêta premièrement la bonne dame de Poitiers et la dame de Maubuisson et d'autres, fort nombreuses, que nous ne savons pas nommer. Celle qui est très courtoise et sage, et qui bien doit l'être par hérédité, c'est la comtesse de Bretagne qui bien prépara son oeuvre. Sa fille, la dame de Blois, revint avec bien des richesses.

En raison de cet éloge – mais aussi parce que le tournoi finit par être remporté par Alix de Bretagne (fille de Blanche de Navarre) qui combat du côté de *la contesse de Grantpré* – Petersen Dyggve a supposé que l'auteur du <Tournoiement aus Dames> était peut être lié au Comté de Champagne.<sup>27</sup>

La proximité entre l'incipit du tournoi d'Oisy et celui du texte anonyme montre un rapport entre ces deux œuvres. C'est surtout en raison de cette relation qu'Andrea Pulega – qui a étudié en profondeur les tournois féminins français – s'est demandé si le ton fortement polémique du début du <Tournoiement> (où les dames raillent leurs maris en les appelant *provoire*) peut être considéré comme <authentique> ou s'il doit plutôt être interprété dans le cadre des conventions du genre.<sup>28</sup> Cette hypothèse est basée sur l'idée, implicite dans le raisonnement de Pulega, que la tradition des *tournoiements de dames* est une tradition avec un haut degré de cohérence thématique. Sans chercher à définir ici les contours du genre, il faut relever que les deux autres textes qui peuvent être rattachés à cette tradition semblent ne pas avoir le même but provocateur.

La brève composition lyrique sans titre attribuée à Richard de Sémilly est un texte de 36 alexandrins répartis en six laisses qui raconte – toujours par la voix d’un poète qui emploie le présent à la première personne – un tournoi plutôt singulier, qui se termine en peu de temps et auquel participent seulement quatre dames. Il ne reste que le dernier vers de la première strophe et le reste du texte ne permet pas de comprendre si l’auteur entend glorifier les femmes nommées ou critiquer les chevaliers (v. 6–12):

[...] qui ne soit bien armee.

L'une est la chastelaine devers Mon[t] le Heri,  
et l'autre est Jacqueline, qu'en claime de Vitri.  
Grant paor ai des dames, greigneur que je ne di,  
qu'els ne sont pas aprises de souffrir tant d'ennui!  
*Dex! Gardés moi mes dames, mes sire saint Merri!*  
Qu'els ne sont pas aprises de souffrir tant d'ennui!

[...] qui ne soit bien armée. L'une est la châtelaine de Montlhéry et l'autre, c'est Jacqueline, qu'on dit de Vitry. J'ai très peur pour les dames, bien plus que je ne dis, car elles n'ont pas l'habitude d'endurer tant de tourment! Dieu! Protégez-moi mes dames, messire saint Merri! Car elles n'ont pas l'habitude d'endurer tant de tourment!

Il y a une certaine veine comique dans l'attitude du poète qui, malgré la décision des femmes d'utiliser des lances dépourvues de pointe en fer (*Mès itant on les dames establi sagement / qu'il n'i avra ja lance ou il ait ferrement* v. 15–16), insiste sur la dangerosité de ce tournoi et invoque l'aide d'un saint à la fin de chaque strophe.<sup>29</sup> Mais la description du combat ne s'étend que sur douze vers et, après seulement deux affrontements, l'arrivée d'un messager du roi met fin au tournoi (v. 31–36):

A tant es un message poignant de par[t] le roi,  
qui leur comande a toutes qu'els laissent leur desroi:  
ma dame la roïne a tout ce pris sur soi.  
N'i a puis si hardie qui die ce ne quoi.

Dex! Gardés moi mes dames, me sire saint Eloi!  
Et si doutent els lances defferrees mout poi.

Arrive alors de la part du roi un messenger piquant des éperons qui leur commande à toutes qu'elles abandonnent leur folie: Madame la reine en a pris la responsabilité. Il n'y en a dès lors d'assez hardie pour dire quoi que ce soit. Dieu! Protégez-moi mes dames, messire saint Éloi! Et elles craignent bien peu les lances déferrees.

L'absence du début ne permet pas de confirmer cette interprétation de la composition de Sémilly. Par rapport au contenu référentiel du texte, la comparaison avec le tournoi d'Oisy (approximativement contemporain) ou avec le <Tournoiement aus Dames> plus tardif fait émerger au moins trois éléments qui vont à l'encontre de l'horizon d'attente: 1. l'absence d'un ton explicitement polémique; 2. le tournoi s'achève avant la proclamation d'un gagnant; 3. le nombre de femmes participant au tournoi est réduit, au point qu'on peut difficilement parler de «catalogue». Parmi ces trois points, le dernier présente à notre avis un intérêt particulier: tout en s'inscrivant dans la tradition des *tournoiements de dames*, la composante catalogique purement énumérative du tournoi de Sémilly est en effet inconsistante.

L'énumération d'un nombre remarquable de femmes représente l'essentiel du tournoi de Pierre Gencien. Le <Tournoiement as Dames de Paris> est une longue narration – 1794 octosyllabes – qui raconte un combat féminin en suivant un procédé narratif bien différent des précédents, évident dès le début (v. 1–6; 14–15; 19–22):

Qui veult oir ne escouter,  
ne doit pas l'un l'autre bouter,  
ne fere noise ne murmure,  
ains doit metre s'entente pure  
en bien oir en bien entendre  
ce que les gens vuelent entreprendre  
[...].  
L'autre ior ie songe un songe  
en mon lit si come ie dormoie

[...].

A vis me fu en dormant  
que, tout droit mon chemin errant,  
m'en aloie devers Laigni  
sans compaignie de nulli.

Qui veut ouïr ou écouter ne doit pas l'un l'autre pousser, ni faire bruit ni murmure, mais il doit consacrer toute son attention à bien ouïr et à bien entendre ce que les gens veulent entreprendre [...]. L'autre jour j'ai rêvé un rêve dans mon lit, alors que je dormais [...]. J'eus l'impression en dormant que, allant mon droit chemin, je m'en allais vers Lagny sans la compaignie de personne.

Gencien ne mentionne pas la lâcheté des chevaliers pas plus qu'il ne regrette l'avènement d'une époque sans chevalerie mais, tel un jongleur, il demande à son public de se taire et d'écouter le récit des courageuses entreprises de gens qu'il dit avoir rencontrés en rêve. Toutefois, dans cet incipit peu conventionnel, le choix de l'endroit vers lequel le poète solitaire se dirige et où il rencontrera ensuite les deux armées de femmes, constitue évidemment une référence au plus ancien des tournois féminins: comme dans <Li tornois des dames> de Huon d'Oisy, le combat aura lieu dans la région de Lagny.<sup>30</sup>

L'extension de la section catalogique, nous l'avons dit, est considérable par rapport au reste du texte (mais aussi par rapport aux autres textes de la même tradition). En effet, dans le tournoi de Gencien, seuls 600 vers sont consacrés au récit du combat, tandis que la longue liste des 91 femmes participant au tournoi occupe plus d'un millier de vers (l'inventaire est divisé en deux parties: v. 121–652; 667–1136).<sup>31</sup> Outre l'ampleur du catalogue, ce qui est particulièrement remarquable dans le <Tornoient as Dames de Paris> c'est le fait que les chevaleresses ne sont plus des reines, des comtesses, des dames ou des représentantes de la haute aristocratie française, mais bien des femmes appartenant aux familles de la bourgeoisie parisienne de l'époque (v. 525–535; 584–587):

Et la fame Estienne Moriau  
qui bien sot chevauchier et biau,  
et la fame Jehan Marcel,  
la fille Phelippe Boucel  
ensamble vindrent a l'estour.  
Chascune avoit son missodour,  
couvert de tres riches atours  
des armes furent leur seignours.  
Ensiques me doinst Diex perdon,  
que la fame Jehan Bourdon  
issi aprez moult cointement;  
[...]  
Je connui bien, se Diex me voie,  
la fame Bertaut Bourgeignon  
et la fame Jehan Begon  
et les fames as Anquetins.

Et la femme d'Étienne Moreau, qui bien et bel savait chevaucher, et la femme de Jean Marcel, la femme de Philippe Boucel, ensemble elles vinrent à l'assaut. Chacune avoit son précieux cheval couvert de très riches atours et des armes qui étaient à leurs maris. Ainsi, que Dieu me pardonne, que la femme de Jean Bourdon sortit après très plaisamment; [...] Je reconnus bien, que Dieu m'en soit témoin, la femme de Bertaut Bourguignon et la femme de Jean Begon et les femmes des Anquetins.

Le changement de niveau social des combattantes entraîne des conséquences en ce qui concerne l'organisation du catalogue. Cette circonstance a été récemment décrite par Bénédicte Milland-Bove, dans sa lecture croisée du <Torneiement as Dames de Paris>:

le fait que *Gencien* mette en scène des bourgeoises [...] induit un certain nombre de changements fondamentaux. Le plus frappant se lit d'emblée au niveau de l'onomastique: à la place des châtelaines et des comtesses, combattent la femme de Jean Marcel ou de Jean Bourdon, la fille de Philippe Boucel, et d'autres pourvues de noms plus savoureux, forgés à partir du nom ou du surnom de leur mari: la Barbete, la Gyffarde, la Paelee, la Bigeuse.... (Milland-Bove 2007, 262)<sup>32</sup>

S'agissant de noms modelés sur les noms ou les surnoms des familles, on peut observer que les autres tournois n'offrent pas d'exemples de ce type, qui paraît donc être une innovation de Pierre Gencien.<sup>33</sup> Sous cet aspect, il nous semble utile de rappeler le cas similaire que nous avons présenté dans la première liste des femmes de la «Caccia di Diana», où le poète présente la chasseresse qui appartient à la noble famille des Crespano comme *la Crespana*, qui est en fait le seul nom avec lequel il désigne cette femme.

La méthode de désignation dans les deux compositions italiennes que nous avons comparées auparavant est semblable à celle qu'utilise le plus largement Gencien, mais pas identique. Dans la composition en tercets de Boccace, comme dans celle de Pucci, la mention du mari sert à fournir une précision indicative mais pas exhaustive pour identifier la femme: ils disent *Meliana [...] di Giovanni di Nello* et pas uniquement *la fame Jehan Marcel*. Or dans les 1002 vers du catalogue du «Torneioient as Dames de Paris», quelques chevalereses sont également citées par leurs noms propres (*Peronnele, / la fame Gervaise Deschamps; Beneoit l'eure qu'el fu nee, / Madame Gile est appelee / Adam de Meullent est ses sires; Fame Jehan des Nez, Jehanne; La fame Colart de Paci / fille Nichole le Flament; etc.*) et aussi occasionnellement par leurs noms complets (*Loys Chançon; Peronnele Deschamps; etc.*).

Parmi les autres tournois, les deux textes lyriques présentent aussi un système mixte, prévoyant l'identification au moyen de la mention du titre (*la contesse de Crespi, la contesse de Canpaigne, la chastelaine devers Mont le Heri, ma dame la roïne*), du nom complet (*Angnès de Triecoc, Margerite d'Oisy, Jaqueline [...] de Vitri*), et aussi par la seule mention du nom propre (dans le texte d'Oisy la dame qui remporte le prix du tournoi est nommée *Yolent*, sans autre précision).<sup>34</sup> Par contre, la composition anonyme présente un système cohérent et très particulier, dans lequel le nom propre des dames est toujours intentionnellement omis, mais aussi celui du mari, au profit du lieu de provenance (v. 101–103; 109–110; 121–130):

Adonc s'atorna de premiers  
la bone dame de Poitiers  
et la dame de Maubuissons  
[...]  
la contesse de Bretaingne  
qui bien atorna son ouvraingne.  
[...]  
Adont i vint, que oublions,  
la visdame de Charlions  
et la dame de Marcilli,  
li et la dame de Foisi,  
s'i vint la dame de Seilli  
et la dame de Limeilli,  
la viscontesse de Linieres,  
et si amena deus banieres,  
dont vint la dame d'Andresel  
appareillie bien et bel.

Alors s'apprêta premièrement la bonne dame de Poitiers et la dame de Maubuisson [...] la contesse de Bretagne, qui bien prépara son œuvre. [...] Alors y vint, que nous oublions, la vidame de Charlions et la dame de Marcilli, elle et la dame de Foisi, y vint la dame de Seilli et la dame de Limeilli, la viscontesse de Linières amena deux bannières. Ensuite vint la dame d'Andresel, apprêtée bien et bel.

Ce système permet cependant de faire ressortir la seule exception: *la contesse de Bretaingne* – celle dont nous avons cité plus haut le long éloge – le poète mentionne son nom de baptême *Blanche de Bretaingne* (v. 251) en dehors du catalogue.

Il est évident que le degré de précision avec lequel l'auteur d'un tournoi féminin soigne la présentation d'une femme, et par conséquent le degré de reconnaissance qu'il a l'intention de lui accorder, n'est pas accidentel. Bien que notre perspective soit irrémédiablement éloignée de celle des lecteurs de ces œuvres, il faut admettre qu'une indication comme *la dame de Limeilli* est incontestablement générique, tandis que *la viscontesse de Linieres* est encore moins précis, même pour l'époque.<sup>35</sup> En outre, dans un

texte comme celui de Pierre Gencien, la possibilité de reconnaître une femme dépend souvent de la notoriété de son mari (et en effet le catalogue féminin s'avère être une longue liste de noms d'hommes illustres: voir *supra*). Quoi qu'il en soit, une composante commune à ces textes semble résider dans la volonté du poète de rendre identifiables tout ou partie des personnalités qu'il mentionne. À quelle fin? C'est une question complexe, pour laquelle il nous semble que les données textuelles ne permettent pas de proposer une réponse univoque et valable pour les quatre textes.

Les spécialistes ont toutefois relevé une circonstance commune qui a certainement contribué à la persistance du sujet:

Il Torneo di Huon precede la terza crociata, quello anonimo e questo del Gencien precedono l'ottava. Se pensiamo al fenomeno storico delle crociate che interessò tutta la cristianità occidentale [...] non possiamo evidentemente negare un rapporto tra la situazione storica e il genere letterario dei Tornei di dame [...]. Ma si tratta di un rapporto non di causa-effetto, ma relativo alla spiritualità di tutta un'epoca [...]. In conclusione i Tornei di dame [...] hanno evidenti rapporti con una situazione politica determinante e, quindi, anche uno scoperto intento satirico-politico. (Pulega 1970, LVII)

Si l'on peut considérer comme justes les prémisses de l'argumentation d'Andrea Pulega, sa conclusion ne nous paraît que partiellement acceptable. La tradition des tournois de femmes comprend des textes plurivoques qu'il ne semble pas possible d'interpréter uniquement dans un cadre de polémique politique. On peut essayer d'intégrer cette perspective en étendant aux autres tournois les considérations formulées par Bénédicte Milland-Bove pour le poème de Gencien:

Le *Tournoiement as Dames de Paris* prend également vie et sens, pour l'observateur moderne, dès lors qu'on peut le replacer dans une constellation textuelle connue. On peut ainsi le relier de manière très large aux textes qui font l'éloge d'une ville, d'un groupe, d'une langue, d'une culture, à travers l'énumération d'éléments métonymiques (Milland-Bove 2007, 271).<sup>36</sup>

En ce qui concerne cette dimension particulière, la «Caccia di Diana», composée pour faire l'éloge des plus importantes familles napolitaines appartenant à la cour angevine, semble bien conforme à la tradition des *tournois de dames* français. Paolo Rinoldi, qui a récemment passé en revue les sources vulgaires traditionnellement indiquées pour le poème de Boccace, a confirmé que la «Caccia» partage bien deux aspects essentiels avec les tournois: en plus de la présence d'un catalogue féminin, dans le texte de Boccace «le dame sono identificate e hanno un ruolo dinamico nell'azione.»<sup>37</sup> Dans son analyse lucide, Rinoldi mentionne également des éléments structurels communs:

apertura stagionale (comune nei testi oitanici), indicazione del luogo, alternanza fra registro narrativo e registro dialogico, intervento del narratore in prima persona, [...] esibizione ostentata del nome proprio, e un andamento ribattuto e marziale. Si tratta di elementi che singolarmente Boccaccio può aver attinto da molte sorgenti [...], ma che nel loro insieme acquistano alta plausibilità.<sup>38</sup>

Il nous faut cependant nous en tenir au domaine des hypothèses. Malgré les progrès que les études récentes ont permis de faire sur la bibliothèque dont Boccace pouvait disposer pendant son séjour napolitain à la cour de Robert d'Anjou, les œuvres qui constituaient la culture française de l'auteur de la «Caccia» (et la langue dans laquelle il les lisait) reste une question difficile et encore très débattue.<sup>39</sup>

## 5. Validité de l'hypothèse

Est-il donc raisonnable de supposer une relation entre les tournois féminins et le poème de Boccace? L'environnement dans lequel l'auteur a conçu et écrit sa «Caccia» n'était pas imperméable au charme de la littérature française, comme on sait. Bien qu'il n'y ait que peu de preuves directes, la cour napolitaine semble avoir joué un rôle non seulement en ce qui concerne la

circulation de la littérature de France, mais aussi dans la production de textes littéraires en français.<sup>40</sup>

L'apport de la tradition provençale à la conception du travail boccacien a suscité un grand intérêt dans la critique moderne, notamment en raison d'un manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle qui aurait très probablement été fabriqué et aurait circulé à Naples – le codex Français 12474 de la Bibliothèque nationale de France sous le nom de chansonnier de troubadours *M* –<sup>41</sup> qui contient la composition <Truan, mala guerra> de Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,32), généralement considéré comme le plus proche antécédent roman du poème de Boccace.<sup>42</sup> En effet le <Carros>, nom sous lequel est connue la composition de Raimbaut, pourrait avoir offert à l'auteur de la <Caccia> un modèle de louange d'une cour et de son seigneur (le marquis Guillaume VI de Montferrat) réalisé à travers l'exaltation du triomphe d'une femme ayant appartenu à cette cour, sa fille. Dans le texte, Béatrice de Montferrat prend le dessus sur certaines aristocrates âgées – nommées dans un catalogue de femmes présent aux vers 31–66 – jalouses de sa jeunesse et de sa beauté. Cependant, le <Carros> présente une gestion de la narration différente de celle de la <Caccia>: la voix qui raconte parle sporadiquement à la première personne (seulement dans trois cas); à la fin du récit, le protagoniste répond au poète/narrateur (voir v. 136–141). De ce point de vue aussi, on voit qu'il existe une bien plus grande correspondance entre la structure du catalogue de Gencien et celle du deuxième catalogue de Boccace:

O lui vindrent par compaignie  
.ij. dames que on ne doit mie  
Metre en oubli, c'est verite,  
Quar plaines sont d'auctorité.  
L'une est fame Jehan Boucel [...].  
L'autre est si prez sa voisine  
Que on apele la Perrine ;  
La Potine rest apelee,  
Quar son seignor Tornefusee  
A non Potin en reprouver ;

Ma a quel monte ch'è inver ponente si  
dirizzava piú piacente schiera;  
ch'io vidi all'altre andar principalmente  
Zizzola Faccipecora, la quale  
vidi seguir, se ben mi torna a mente,  
ardita assai Tuccella Serisale,  
e Biancola Carafa dopo lei  
con Caterina, nello andare equale.  
Venía appresso, didietro a costei,  
Giacopella Embriaca, e dell'Acerra

Pour ce la vueill ensi nommer.  
(«Tournoiement as Dames»,  
v. 391–395; 401–406)

Avec lui vinrent comme  
compagnes deux dames qu'on ne  
doit pas oublier, c'est la vérité,  
car elles sont pleines d'autorité.  
L'une est la femme de Jean  
Boucel [...] L'autre est sa proche  
voisine, qu'on appelle la Perrine;  
elle est appelée la Potine car son  
seigneur Tournefusée est appelé  
Potin par dérision; c'est pour  
cette raison que je veux l'appeler  
ainsi.

Tanzella graziosa conoscei.  
(«Caccia», X, v. 1–11)

Mais près de la montagne qui se trouve  
vers l'ouest apparaît un grand nombre  
de femmes ; Je vis à la tête du groupe  
Zizzola Faccipecora suivie – si je me  
souviens bien – par l'hardie Tuccella  
Serisale, et après elle par Biancola  
Carafa avec Caterina, à la même allure.  
À sa suite, je vis arriver Giacopella Em-  
briaica et je reconnus la belle Tanzella  
dell'Acerra.

Pour la tradition des tournois féminins, nous n'avons pas de traces de circulation aussi significative. Cependant, l'un des rares témoignages directs conservés est très important pour nous, car il montre l'intérêt de l'audience aristocratique angevine pour la tradition lyrique en langue d'oïl: il s'agit du manuscrit connu sous le nom de «Chansonnier du roi» – aujourd'hui le codex Français 844 de la Bibliothèque nationale de France – arrivé de France à Naples à l'époque de Charles I<sup>er</sup> d'Anjou.<sup>43</sup> Parmi environ 600 chansons françaises et provençales, ce célèbre manuscrit rédigé vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle contient aussi le plus ancien tournoi connu jusqu'ici, à savoir «Li tornois des dames de Huon de Oisy». L'importance de cette présence réside naturellement dans sa valeur de trace, qui suggère de ne pas exclure *a priori* une circulation italienne (et méridionale) de ce type de textes.

Étant entendu qu'un texte comme le «Carros» est tout à fait représentatif du genre des «poésies énumératives [...] dont l'objet est de magnifier les belles d'un pays ou d'une cité»<sup>44</sup> dont Boccace s'est sans doute inspiré,<sup>45</sup> dans cette contribution nous avons tenté, aussi prudemment que possible, de soutenir la pertinence et l'admissibilité de la tradition des *tournoiements*

*de dames* français parmi les antécédents qui ont joué un rôle dans la composition de la «Caccia di Diana».

## Notes

- 1 Dans cette contribution, le poème est cité selon sa dernière édition critique: Iocca 2016.
- 2 Le problème de l'origine du genre – d'abord lié à la musique – est très complexe. Les deux anthologies les plus riches sont: Carducci 1986 et Marrocco 1961. Sur la question du rapport avec Boccace, voir Campagnolo 2013–2014; Rinoldi 2016; Iocca 2016, XXVIII–XXXII.
- 3 À cet égard, voir Iocca 2017, 130–135.
- 4 En rattachant même parfois des ouvrages moins pertinents, cf. Rinoldi 2016, 51.
- 5 Il s'agit de l'édition *princeps* de la «Caccia di Diana» (Giovanni Boccaccio: La «Caccia di Diana», éd. par I. Moutier, Firenze, Magheri, 1832).
- 6 Hauvette 1916, 19. Le ton explicite et péremptoire de cette déclaration se retrouve aussi dans un passage du livre que Hauvette avait consacré à Boccace deux ans avant, où il parle de la «Caccia» comme d'une «froide composition, dont aucun manuscrit ne porte le nom de Boccace, et dans laquelle n'est introduite aucune des scènes ou descriptions voluptueuses qui sont la marque du poète. Enfin la dame chantée par ce versificateur est désignée comme une «Bella Donna», ou «Donna gentile» (celle qui prêche aux autres le culte de Vénus), sans aucun attribut ou caractère qui fasse penser même de loin à Fiammetta», Hauvette 1914, 139–140.
- 7 Giovanni Boccaccio, La «Caccia di Diana» e le «Rime», éd. par A. Massèra, Torino, Utet, 1914.
- 8 Les réserves exprimées au cours de ces années sur l'attribution de la «Caccia» à Boccace étaient nettes mais aussi génériques: un aperçu figure dans Branca 1938, republié dans Branca 1958, 121–124.
- 9 Ibid.
- 10 Voir Branca 1958, 145–198.
- 11 La composition en tercets a été récemment publiée par Roberto Leporatti dans l'édition critique des «Rime» de Boccace (Leporatti 2013); pour l'édition critique de l'«Amorosa visione», voir Branca 1944. Toutes les citations de ces textes sont extraites de ces éditions.
- 12 Dans les deux textes, le catalogue est introduit par le verbe «nom(in)are» («nommer»). En ce qui concerne «Contento quasi», Amour présente au poète douze

femmes, en disant: *Odile nominare, sì che, quando / forse sarai di fuor da questo loco, / d'onorarle disii per mio comando* (v. 28–30). Curieusement, dans la longue liste de femmes qui parcourt les chants XL–XLIV de l'«Amorosa visione», bien que le poète dit qu'il veut [...] *lodare, / sol procedendo a' nomi di coloro / ch'io vi conobbi degne di nomare* (XL 37–39), les dames ne sont pas nommées, mais leur identité est évoquée à travers des détails qui ne sont pas toujours faciles à comprendre.

- 13 Voir Branca 1958, 156.
- 14 Voir Iocca 2016, XXI n. 26 et Iocca, *sous presse*.
- 15 Voir Branca 1958, 128. Un tel éventail de noms hypocoristiques et altérés donne au poète de nombreuses possibilités combinatoires, en termes de technique poétique: à cet égard, voir Iocca 2016, XLII–XLIV.
- 16 À ce propos, voir n. 2.
- 17 La composition d'Antonio Pucci (dont on n'a qu'un seul manuscrit: Nuove Accessioni 333 à la BNCf) est un texte probablement indépendant de celui de Boccace; à cet égard, voir Quaglio 1976, 25 n. 14.
- 18 La syntaxe de l'italien ancien admet plus fréquemment la polysyndète dans les listes nominales, voir Medici 1978.
- 19 Il existe un texte narratif qui, bien qu'attribuable à une tradition différente, est proche de notre poème par le caractère allégorique de la vision qu'il transmet, mais puisqu'il ne contient pas de catalogue onomastique nous ne le prenons pas en considération. Il s'agit d'une composition du XIII<sup>e</sup> siècle intitulée «Deo alto pare re de gloria» – connue sous le nom de «Serventesse del Dio d'Amore» – dans laquelle le poète raconte avoir vu défiler deux partis opposés, le premier formé par les fidèles d'Amour – avec le dieu en personne à la tête du groupe – et le deuxième composé de femmes qui, au contraire, ont refusé de servir Amour. Selon Gianfranco Contini, qui l'a étudiée et publiée, cette composition est le plus ancien témoignage de la littérature italienne d'une vision complètement laïque et amoureuse. Voir Contini 1946, republié dans Contini 2007.
- 20 Il s'agit du seul tournoi dont il existe plusieurs manuscrits: deux sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, le codex Français 844 et le codex Français 12615. Le texte est publié dans Jeanroy 1899, 240–244.
- 21 Voir Dyggve 1935; Dyggve 1936; Dyggve 1940.
- 22 Ce tournoi a été découvert dans le manuscrit n. 1050 des nouvelles acquisitions de la Bibliothèque Nationale de France (ms. Clairambault) par Alfred Jeanroy, qui l'a publié: Jeanroy 1899, 237.

- 23 Le texte, transmis par le codex Français 837 conservé à la Bibliothèque nationale de France, est publié dans Méon 1823, 394–403, et a été republié par Holger Petersen Dyggve dans Dyggve 1935.
- 24 Le tournoi est présent dans un unique manuscrit, le Reginense lat. 1522 de la Bibliothèque Apostolique du Vatican (avec un «Roman de la Rose»). Le texte à été publié intégralement pour la première fois dans Pelaez 1917, 5–68, puis avec quelques modifications dans Pulega 1970.
- 25 Dans son étude prosopographique consacrée aux bourgeois parisiens, Boris Bove a montré que l’auteur était écuyer et argentier du roi dans les années 1274–1298; Bove 2004, 351.
- 26 Cette hypothèse est largement partagée: «Il giovane re Filippo Augusto aveva ridotti i suoi maggiori vassalli all’obbedienza e aveva interdetto duelli e tornei. Fu allora che *si* immaginò un torneo di dame, quasi per dire quello che al re non *si* poteva dire: dacché non è più lecito ai cavalieri di torneggiare liberamente, vengano in loro vece le dame!»; Monaci 1902, 18.
- 27 Pour l’hypothèse, voir Dyggve 1935.
- 28 Dans son étude sur le divertissement et les spectacles au Moyen Âge, Andrea Pulega a posé la question dans ces termes: «Sappiamo [...] che molti sono gli aspetti appunto convenzionali in questo genere di poesie. Ad esempio, la ragione che il poeta adduce a giustificare la composizione della sua poesia non è press’a poco sempre uguale in tutti i Tornei francesi?» Pulega 1970, XIV.
- 29 Il s’agit d’une sorte de refrain qui, comme le dit le découvreur du texte, «est l’ordinaire dans les chansons de Richart»; en affirmant que «la galanterie prend ici la forme très discrète d’une crainte exprimée pour les frêles combattantes et d’une prière adressée en leur faveur à différents saints du paradis» (Jeanroy 1899, 236), le savant penche vers une interprétation non-ironique de l’attitude du poète.
- 30 Sophie Cassagnes-Brouquet, dans son étude portant sur le rôle des femmes dans la société politique et militaire au Moyen Âge, a souligné la valeur symbolique du champ de bataille: «les cavalières se rassemblent à Lagny, un lieu [...] *non* choisi au hasard, mais pour rappeler le célèbre tournoi organisé quelques années plus tôt en 1180 à l’occasion de l’avènement de Philippe Auguste, qui a vu s’affronter plus de trois mille chevaliers» Cassagnes-Brouquet 2013, 80.
- 31 Dans les vers 653–666, le poète, tel un véritable jongleur, se tourne vers le public en feignant de se réveiller: *Tout ce vi ie mon dormant, / que vous vois ici devant, / tant me plesoit que ie vausisse / tous iors dormir, se ie poisse; / mes ce ne pot ensiques estre, / je m’esveillai et dessus destre / tornai mon cors, oiez*

*qu'avint (Je vis tout cela en mon sommeil: tout ce dont je vous ai parlé ici, ça m'a tant plu que je voudrais toujours dormir, si je le pouvais; mais il ne peut en être ainsi, je me réveillai et vers la droite tournai mon corps, écoutez ce qu'il advint); et puis se rendort: durmir tantost me reconvint / sans ce que g'ississe de rien / hors de mon songe, sachiez bien, / que sus le pont de Gornai sis, / ce me fu veraiement avis, / ou ie vi maintes grans merveilles; / nulz ne vit onques leur pareilles (il me fallut dormir à nouveau, sans que je ne sorte en nulle façon de mon songe, sachez bien que je me trouvai sur le pont de à Gournay, J'en eus vraiment l'impression, où je vis bien de grandes merveilles: nul n'en vit jamais de telles).*

- 32 Dans le poème, Gencien utilise aussi des surnoms pour présenter les femmes, mais en veillant à donner leur origine, pour des raisons de clarté: *L'autre si est prez sa voisine / que on apele la Perrine; / la Potine rest apelee, / quar son seignor Tornefusee / a non Potin en reprouer; / pour ce la vueill ensi nommer / [...]. / Eudeline la Sommeliere / est apelee en son droit non, / de son seigneur est le seurnon, / qui fu filz Gui le Sommelier: / ensi le soloit on huchier* (L'autre est sa proche voisine, qu'on appelle la Perrine; elle est appelée la Potine car son seigneur Tournefusée est appelé Potin par dérision; c'est pour cette raison que je veux l'appeler ainsi. [...] Eudeline la sommelière l'appelle-t-on par son vrai nom, le surnom est celui de son seigneur qui fut fils de Guy le Sommelier: ainsi avait-on l'habitude de l'appeler; v. 401–406; 944–948).
- 33 Sur cet aspect, nous pouvons trouver un cas intéressant mais ambigu dans le tournoi lyrique de Richard de Sémilly. Au v. 27, dans la laisse qui raconte la seule confrontation de tout le texte, Jaqueline de Vitry se bat avec celle que le poète appelle «la Sarazine» (l'éditeur utilise une lettre majuscule: Jeanroy 1899, 237), or le texte ne donne aucune information permettant d'établir qu'il s'agit d'un nom forgé à partir d'un nom de famille (et la femme n'est pas nommée ailleurs); l'ambiguïté provient de la possibilité d'interpréter «sarazine» comme un nom porteur d'une indication générique, «la sarrasine» (dans un tel cas, il convient d'utiliser une lettre minuscule).
- 34 Selon l'hypothèse de Petersen Dyggve, qui a consacré sa publication de 1936 à la recherche de l'identité de la dame, il s'agirait de Yolande de Coucy, seconde femme de Robert II de Dreux (voir Dyggve 1936). Il faut noter que dans le tournoi d'Oisy, les femmes mentionnées uniquement par leur nom de baptême ne manquent pas (car le poète fait figurer dans le texte des informations qui complètent la présentation de la dame, par exemple à travers le cri de ralliement, souvent lié au lieu d'origine ou à la famille).

- 35 Ce n'est en effet pas un hasard si une bonne partie des femmes nommées dans la liste citée plus haut sont restées inconnues, contrairement à celles identifiées par une description incluant au moins leur titre (à ce propos, voir Pulega 1970, 104–109), indiquant peut-être que le poète s'attache surtout à l'éloge de Blanche de Navarre et de sa fille, qui est la gagnante du tournoi (voir *supra*).
- 36 La prise en compte des deux perspectives évite le risque de surinterpréter certains passages du texte, comme lorsque l'auteur mentionne le désir de deux femmes d'entreprendre le voyage sacré (*Qu'els se voloient essayer, / celui jor au tornoient, / en quel maniere ne comment / elles porront armes porter / el saint voiage d'outremer* [Car il voulaient voir ce jour-là au tournoi en quelle manière et comment elles pourraient porter les armes pour le saint voyage d'Outremer]: v. 452–456). Ce désir est valide pour elles, mais non extensible à toutes les participantes au tournoi (le premier à redimensionner la portée de ce passage a été Mario Pelaez, suivi par Bénédicte Milland-Bove: voir Pelaez 1917, 14 et Milland-Bove 2007, 260).
- 37 Rinoldi 2016, 51.
- 38 Ibid.
- 39 La bibliographie sur ce sujet est vaste, voir au moins Mazzoni Peruzzi 2006; Brunetti, 2011; Barbato-Palumbo, 2012; Formisano, 2015.
- 40 Sur la présence du français à Naples, voir De Blasi 2009; Zinelli 2012; L. Minervini 2015; Lee 2015.
- 41 Il s'agit d'un manuscrit assemblé et enluminé à Naples au début du XIV<sup>e</sup> siècle: à ce propos, voir Asperti 1995, 43–48; Zinelli 2012, 158 n. 11; Minervini 2015, 152–153.
- 42 Les citations sont tirées de l'édition Linskill 1964.
- 43 À propos du «Chansonnier du roi», et pour un cadre approfondi de sa circulation napolitaine, voir Asperti 1995, 129–132.
- 44 La citation est tirée de Jeanroy 1899, 232–233.
- 45 Il existe de nombreuses variantes de ce procédé: un cas emblématique est sans doute fourni par «En amour trob tantz de mals seignoratges» d'Albertet de Sisterson (BdT 16.13) – où le poète réalise l'éloge de Conrad Malaspina en passant en revue les plus grandes dames de l'aristocratie italienne en prétendant qu'elles sont trompeuses et cruelles – et son *contrafactum* «Tant es d'amor honratz sos seignoratges», composé à la louange à la défense de ces mêmes dames par Aimeric de Belenoi (BdT 9.21).

## Bibliographie

### Sources primaires

- Antonio Pucci: Legiadro sermintese pien d'amore, in: Dante Alighieri, *La Vita nuova*, éd. A. D'Ancona, Pisa 1884, p. 47–51.
- Cacce in rima dei secoli XIV e XV, éd. Giosuè Carducci, Bologna 1896.
- Dante Alighieri: *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, édition critique, éd. Michele Barbi, Firenze 1932.
- Giovanni Boccaccio: *Amorosa Visione*, éd. Vittore Branca, Firenze 1944.
- Giovanni Boccaccio: *Caccia di Diana*, éd. Irene Iocca, Roma 2016.
- Giovanni Boccaccio: *Rime*, éd. Roberto Leporatti, Firenze 2013.
- Fourteenth-Century Italian Cacce: éd. W.T. Marrocco, Cambridge, Massachusetts 1961.
- Huon de Oisy: *Li tornois des dames*, in: Jeanroy 1899, p. 240–244.
- Le Tornoient as Dames de Paris*: Poemetto in antico francese di Pierre Gencien, éd. Mario Pelaez, in: *Studj Romanzi XIV* (1917), p. 5–68.
- Raimbaut de Vaqueiras: *Truan, mala guerra*, in: *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, éd. J. Linskill, The Hague 1964, p. 204–215.
- Richard de Sémill: sans titre, in: Jeanroy 1899, p. 237.
- Tournoient aus Dames*: Dyggve 1935.

### Sources secondaires

- Asperti, Stefano: Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti <provenzali> e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica, Ravenna 1995.
- Barbato, Marcello/Palumbo, Giovanni: *Fonti francesi di Boccaccio napoletano?*, in: Alfano, Giancarlo/D'Urso, Teresa/Perriccioli Saggese, Alessandra (éd): *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles 2012, p. 127–148.
- Bove, Boris: *Dominer la ville. Prévôts des marchands et échevins parisiens de 1260 à 1350*, Paris 2004.
- Branca, Vittore: Per l'attribuzione della <Caccia di Diana> a Giovanni Boccaccio, in: *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa VII* (1938), p. 287–302.
- Branca Vittore: *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. Un primo elenco di codici e tre studi*, Roma 1958.
- Brunetti, Giuseppina: <Franceschi e provenzali> per le mani di Boccaccio. Con una nota sui manoscritti della <Commedia>, in: *Studi sul Boccaccio XXXIX* (2011), p. 23–59.

- Campagnolo, Stefano: Il contributo di Boccaccio a un genere poetico-musicale: la caccia, in: Atti dell'Accademia di Scienze, lettere e arti di Bergamo LXXVI (2013–2014), p. 481–492.
- Cassagnes-Brouquet, Sophie: Chevaleresses: une chevalerie au féminin, Paris 2013.
- Contini, Gianfranco: rec. a Branca 1944, in: Giornale storico della letteratura italiana CXXIII (1946), p. 69–99.
- Contini, Gianfranco: Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932–1989), éd. Giancarlo Breschi, 2 vol., vol. I, Firenze 2007, p. 555–590.
- De Blasi, Nicola: Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioina (con testimonianze di Boccaccio), in: Lingua e stile XLIV (2009), p. 173–208.
- Dyggve, Holger Petersen: Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. III. Les dames du Tournoiement de Huon d'Oisi, in: Neuphilologische Mitteilungen XXXV (1935), p. 65–84.
- Dyggve, Holger Petersen: Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. IV. Les dames du Tournoiement aux dames (Paris, Bib. nat., ms fr. 837), in: Neuphilologische Mitteilungen XXXV (1935), p. 145–192.
- Dyggve, Holger Petersen: L'Yolent à l'écu déchiqueté du Tournoiement de Huon d'Oisi, in: Neuphilologische Mitteilungen XXXVII (1936), p. 257–261.
- Dyggve, Holger Petersen: Deux dames du Tournoiement de Huon d'Oisi, in: Neuphilologische Mitteilungen, XLI (1940), p. 157–180.
- Formisano, Luciano: Boccaccio e i modelli galloromanzi, in: Marchiaro, Michaelangiola/Zamponi, Stefano (éd.): Boccaccio letterato. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Certaldo, 10–12 ottobre 2013, éd. par, Firenze 2015, p. 123–143.
- Hauvette, Henri: Boccace, Paris 1914.
- Hauvette, Henri: Les poésies lyriques de Boccace: a propos de deux éditions récentes, in: Bulletin Italien XVI (1916), p. 10–26; 57–70.
- Iocca, Irene: «E quinci cantando processe a questi versi»: il registro lirico nei discorsi amorosi dei racconti in versi di Boccaccio, in: Studi sul Boccaccio XLV (2017), p. 119–147.
- Iocca, Irene: Le forme dei libri del boccaccio volgare, in: Le forme dei libri e le tradizioni dei testi.
- Dante, Petrarca, Boccaccio. Atti del Convegno internazionale romoso dal Centro Pio Rajna in collaborazione con la Casa di Dante in Roma (Napoli, 18–20 novembre 2019), *sous presse*.
- Jeanroy, Alfred: Notes sur le «Tournoiement des dames», in: Romania XXVIII (1899), p. 232–244.
- Lee, Charmaine: Letteratura franco-italiana nella Napoli angioina?, in: Francigena I (2015), p. 83–108.

- Mazzoni Peruzzi, Simonetta (éd.): Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno internazionale «Boccaccio e la Francia», Firenze 2006.
- Medici, Mario: Asindeto e polisindeto, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. de Umberto Bosco, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1970–1978, vol. VI, 1978, p. 444–447.
- Ménard, Philippe: Les sources française d'un conte de Boccace: «*Décameron*» (IX 6), in: Mazzoni Peruzzi, Simonetta (éd.): Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno internazionale «Boccaccio e la Francia», Firenze 2006, p. 113–133.
- Méon, Dominique Martin: Nouveau Recueil de fabliaux et contes inédits des poètes français des XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles, vol. I, Paris 1823, p. 394–403.
- Milland-Bove, Bénédicte: Lectures croisées du Tournoiement as Dames de Paris de Pierre Gencien, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes XIV* (2007), p. 259–275.
- Minervini, Laura: Il francese a Napoli (1266–1442). Elementi per una storia linguistica, in: Alfano, Giancarlo [u.a.] (éd.): Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento, Firenze 2015, p. 151–174.
- Monaci, Ernesto: Sul Carros di Raimbaut de Vaqueiras, in: *Bullettino della società filologica romanza II* (1902), p. 17–20.
- Quaglio, Antonio Enzo: Antonio Pucci primo lettore-copista-interprete di Giovanni Boccaccio, in: *Filologia e critica I* (1976), p. 15–79.
- Pulega, Andrea: Ludi e spettacoli nel Medioevo: i tornei di dame, Ist. Editoriale, Milano 1970.
- Rinoldi, Paolo: La Caccia di Diana e la critica delle fonti: una ricognizione, in: Maz-zitello, Pantalea [u.a.] (éd.): Boccaccio in versi, Firenze 2016, p. 47–60.
- Zinelli, Fabio: «Je qui li livre escrive de letre en vulgal»: scrivere il francese a Napoli in età angioina, in: Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento, a cura di Alfano, Giancarlo/D'Urso, Teresa/Perriccioli Saggese, Alessandra, Bruxelles 2012, p. 149–173.

### **Anschrift der Autorin:**

Irene Iocca  
Università di Roma «La Sapienza»  
Dipartimento di Lettere e Culture moderne  
Piazzale Aldo Moro 5  
00185 ROMA  
posta elettronica: [irene.iocca@uniroma1.it](mailto:irene.iocca@uniroma1.it)