ISSN: 1824-7482

Publif@rum 6, 2007

Bouquets pour Hélène

Théa Picquet

Il Filosofo de Pietro Aretino - Satire, parodie et pastiche dans la comédie du Cinquecento

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Théa Picquet, *Il Filosofo de Pietro Aretino - Satire, parodie et pastiche dans la comédie du Cinquecento*, Bouquets pour Hélène, Publifarum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 29/04/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=35

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

http://www.farum.it/publifarum/

http://www.farum.it

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=35

Document généré automatiquement le 29/04/2024.

Il Filosofo de Pietro Aretino - Satire, parodie et pastiche dans la comédie du Cinquecento

Théa Picquet

Auteur des célèbres Pasquinades, l'Arétin offre une vision bien particulière de la société :

> *« une société où la naissance et l'argent établissent entre les individus des différences… une société reposant sur une hiérarchie aussi fragile qu'injuste, minée et dominée par les instincts élémentaires du lucre et de la luxure, où la femme habile à exploiter les appétits qu'elle éveille est reine.* 1*»*

Cette société de son temps, l'Arétin en fait l'objet de satire, de pastiche, de parodie, notamment dans son *Filosofo*2 *.*

Notre propos se donne pour objectif de définir en premier lieu les termes, de préciser ensuite les circonstances dans lesquelles l'Arétin a entrepris la rédaction du *Filosofo*, pour voir comment il fait la satire de la société de son temps à travers le pastiche et la parodie.

Si, selon Alain Rey3, le substantif « satire » s'emploie dès les années 1352 et provient de « satre » (1290) qui lui-même vient du latin impérial « satira », « macédoine de légumes », puis en littérature « pièces de genres mélangés », appliqué à certains textes d'Horace et de Juvénal, au sens de « poème qui critique les vices », le mot a ensuite été rattaché à « rassasier » (saturer) en parlant de nourriture, lié à « satis », assez. « satire » se dit d'abord d'une danse parodique et, en littérature latine, d'une pièce dramatique de portée morale, où se mêlaient les vers, la musique et la danse. En 1486, c'est le nom d'un poème en vers, en hexamètres chez les Latins, en alexandrins en France, où l'auteur attaque les ridicules de ses contemporains. Par extension, il s'agit d'un écrit mêlé de prose et de vers, avec la *Satyre ménipée* en 1594, puis un écrit, un discours qui s'attaque à quelqu'un en s'en moquant (1613), genre bien illustré en France par Boileau ou par Furetière. Il existait la variante « satyre » apparue en 1549, du latin « satyrus », drame satirique, mais aujourd'hui les deux formes sont distinctes.
« Parodie »4 est, quant à lui, un emprunt au grec classique (1615) « parôdia », qui désigne l'imitation bouffonne d'un morceau poétique, dérivé de « parôdos », auteur bouffon, formé de « para », à côté, et de « odos », ode, poésie, chant. « Parodie » est d'abord employé dans le contexte des formes poétiques du XVIIe siècle pour désigner l'imitation burlesque d'une œuvre sérieuse, puis, par extension, pour une oeuvre détournée à des fins plaisantes. Au sens figuré, le terme a été employé pour désigner une contrefaçon, une caricature qui ne reproduit que certaines apparences (1827). Autrefois, il a servi à qualifier un texte destiné à être chanté sur une musique connue (1751).
Alain Rey rappelle que « Pastiche »5 a été emprunté, en 1719, comme terme de peinture à l'italien « pasticcio », « pâté » au sens propre et « affaire embrouillée » appliquée à un certain type de productions artistiques. Il désigne d'abord la contrefaçon d'un tableau, puis en général un ouvrage dans lequel un auteur imite le style d'un autre (1787). Le mot entre rapidement dans le domaine de la musique pour désigner un opéra formé d'un assemblage d'airs empruntés à d'autres œuvres (1798). D'abord exercice d'école, le pastiche, retenant de son modèle uniquement ce que l'imitation néglige, élabore une esthétique propre au XIXe et au début du XXe siècle.
Ces termes sont largement illustrés chez l'Arétin.
Celui que son époque qualifie de « condottiere de la plume» commence à écrire des pièces de théâtre très tôt, dès son sejour à la cour de Rome. Elles embrassent les années 1525-1546. *Il Filosofo,* la dernière de ses comédies, est écrite à Venise. De 1529 à 1551, en effet, l'Arétin habite sur le Grand Canal, à proximité du Rialto. Il accueille dans sa demeure des artistes célèbres, tels que le Titien ou Sansovino. Sa renommée recouvre non seulement le plan littéraire mais aussi le plan politique, à tel point que les grands personnages de son temps essayent de gagner son amitié et surtout sa plume, ne seraient-ce que Charles Quint ou François 1er. De cette période vénitienne date la majeure partie de son œuvre, en particulier *Les Pronostiques* qui assureront sa renommée, notamment celui de 1527, où il prédit le Sac de Rome. En 1543, les Vénitiens l'envoient en ambassade auprès de Charles Quint, lors de son passage à Peschiera. Pierre a alors le grand honneur de chevaucher aux côtés de l'empereur. La première édition du *Filosofo* sort donc en 1546, à Venise, chez Gabriel Giolitto de Ferrari.

Les cinq actes de la comédie, précédés de la dédicace au duc d'Urbin, Guidubaldo II della Rovere (1514-1574), qui succéda à Francesco Maria della Rovere en 1538 et qui jouissait également du titre de gouveneur des armes de Venise, sont introduits par l'Argument et le Prologue. L'action, qui se passe de nuit, dans l'obscurité complète, s'articule autour d'une double intrigue6.
L'une d'elle se concentre sur la mésaventure vénitienne du marchand Boccace, dont la source est la nouvelle d'Andreuccio da Perugia (*Décaméron*, II 5), l'autre sur la farce du philosophe Plataristotele (à la fois Platon et Aristote), mari défaillant de monna Tessa, qui porte de nombreuses réminiscences du *Décaméron*. Les deux intrigues s'alternent sans aucun lien entre elles, au contraire de *La Cortigiana*7 , où messer Maco connaissait Parabolano.
La comédie présente tout d'abord un pastiche de la nouvelle d'Andreuccio da Perugia8.
L'intrigue est en effet identique. Dans les deux cas, il s'agit bien de deux marchands qui quittent Pérouse, mais leur nom et la ville d'arrivée diffèrent. Andreuccio se rend à Naples où se tient un grand marché de chevaux. Par contre, chez l'Arétin, le protagoniste est Boccace en personne, qui, lui, arrive à Venise avec l'intention d'y acheter des pierres précieuses. Pourtant, si dans le *Décaméron*, l'accent est mis sur l'ingénuité du jeune homme, qui n'est jamais sorti de chez lui, sur sa simplicité, sur sa sotte imprudence, puisqu'il exhibe à plusieurs reprises, en plein marché, sa bourse bien garnie, dans la comédie, c'est la logeuse Betta qui raconte tout de son nouveau client à son amie Mea : son statut social, sa situation financière plus que confortable : « … un compratore di belle pietre d'anella ; che a croce di Dio sta molto bene indanaiato, e lo so, perocché a ogni parola ne sguaina fora de la manica un borsotto di quelli »9. Et Mea poursuit ces commérages en fournissant tous les renseignements sur Boccace10 : le lieu où il réside, à savoir l'auberge de Betta, ses liens avec le Pérugin et précise qu'ils se connaissent depuis l'enfance, l'argent qu'il a sur lui, « un borsotto di fiorini che fumano », qui plus est « Nuovi di zecca tutti », le montant « cinquecento e più » ; ce qui correspond d'ailleurs à la somme détenue par Andreuccio. Elle insiste sur son talent d'Achille, les femmes, qui serait une caractéristique des hommes de cette ville : « Le donne lo rovinano ; perocché i Perugini ci nascono con esse in collo ». Elle précise son nom, celui de sa mère, Cencia, de sa femme, Santa, fille de capitaine, de son fils de six ans, Renzo, de son aïeule, Bertoccia, de son père enfin, Gnani de la Cupa. Elle est également très au fait des propriétés qu'il possède dans la région de Pérouse : à Tubiano et à La Spina. Pour finir, Mea dévoile la liasion que le père de Boccace aurait eue avec une Berta, à Pérouse justement, qui de pauvre qu'elle était était devenue fort riche. Il lui aurait confié un demi-carlin en signe de reconnaissance dans l'éventualité d'une naissance illégitime.
En somme, l'intrigue est beaucoup plus précise dans la comédie de l'Arétin, au contraire du contexte temporel.

En effet, dans la nouvelle, l'on sait qu'Andreuccio arrive dans la cité parthénopéenne le dimanche soir pour le marché du lendemain matin11. Cependant, s'agissant de pierres précieuses, la scène du marché n'est pas reprise dans la comédie ; Andreuccio y examine un grand nombre de bêtes, dont beaucoup lui plaisent, mais ne conclut encore aucun accord, même s'il montre son intention d'acheter et que pour cela il sort plusieurs fois sa bourse à la vue des gens qui vont et viennent.
En ce qui concerne les personnages qui gravitent autour du protagoniste, il y a également des similitudes frappantes.
Dans les deux cas, entre en scène une courtisane.
Dans le *Décaméron*, son nom, Fiordaliso, n'est pas précisé tout de suite12, mais l'on souligne l'origine sicilienne de la jeune femme comme sa grande beauté, alors que ses activités lucratives sont évoquées avec force délicatesse : « disposée moyennant un prix modique à être complaisante avec le premier venu ». Dans la comédie de l'Arétin, elle s'appelle Tullia et n'est pas sans rappeler la courtisane célèbre, Tullia d'Aragon, fille d'une autre non moins célèbre courtisane ferraraise, Giulia Campana, et du cardinal Louis d'Aragon, née à Rome dans les années 1510. Son éducation raffinée tant littéraire que musicale, sa beauté et la protection d'hommes de lettres illustres, comme Bernardo Tasso (le père de l'auteur de la *Jérusalem délivrée*), Benedetto Varchi ou Girolamo Muzio, lui permirent de se distinguer parmi les « courtisanes honnêtes » de son temps, à Florence, Sienne, Ferrare, Venise ou Rome. En 1547, à Florence, elle publia des *Rimes* et un dialogue platonicien, *Della infinità d'amore*, qui lui valurent l'autorisation de Côme 1er de Médicis de ne pas porter le voile jaune imposé aux courtisanes. À partir de 1548 et jusqu'à sa mort, en 1566, elle résida à Rome13.
Tullia, le personnage de la comédie, professe à Venise, comme les onze mille six cent quatre comptabilisées par le chroniqueur Marin Sanudo au début du XVIe siècle14. Lisa, sa domestique, vante sa grande beauté, qui honore la ville où elle réside15. Elle est comparée à la fée Morgane, mieux à une déesse ; de sa bouche coulent des perles, de sa porte se lèvent le soleil, la lune et l'étoile16. Sa chambre est richement ornée de tapis17. Tullia s'intéresse à l'actualité et connaît les changements politiques survenus à Pérouse qui, en 1540, est passée du gouvernement des Baglioni à celui du pape18. Intelligente, habile, dotée d'une très bonne mémoire, dont elle est consciente, elle met tous ses atouts au service de son art, qu'elle a appris en six jours, en référence aux *Sei giornate* du même Arétin19. Ainsi, excellente comédienne, elle joue la scène des retrouvailles avec force émotion20. Cependant, son monologue révèle au grand jour ses intentions profondes : tout mettre en œuvre pour subtiliser les cinq cents florins d'or21 au joallier imprudent. Elle utilise ainsi tous les renseignements qu'elle a soutirés à Mea. Quoi de plus aisé pour elle que de se faire passer pour sa demi-sœur ?
Bref, l'Arétin donne davantage de précisions, les personnages deviennent plus humains, que ce soit l'aubergiste qui, ici, a une véritable identité, ou la petite servante de la courtisane, Lisa, domestique anonyme dans le *Décaméron*.
Cela dit, dans la nouvelle comme dans la comédie, le personnage principal est victime de trois mésaventures identiques, chez la courtisane, dans le puits et enfin dans le tombeau, même si dans la seconde s'ajoute l'épisode des sbirres qui recherchent un assassin et inquiètent Boccace, obligé de déclarer qu'il est « un uomo da biene », donnant lieu à un dialogue très animé auquel participent Lisa et Tullia22. De la même façon, la scène de désespoir du malheureux tombé dans la venelle en chemise est plus dynamique. Un long monologue permet de connaître ses pensées profondes, sa honte d'être ainsi sali, des

onopatopées ponctuent son désir d'entrer : « tic toc tac tic/ tic toc/ tac tac toc23» . Au dialogue entre Andreuccio et une domestique de Fiordaliso24 se substitue un autre, plus animé, entre Tullia à sa fenêtre et Boccace dans la rue, qui ajoute du piquant à la scène. Ainsi à chaque intervention du pauvre Boccace, la belle rétorque « Non si dice…»25 répété pas moins de sept fois, le laissant dans le plus grand embarras. Dans les deux cas, surgit le ruffian à la grosse voix, mais son nom diffère : Buttafuoco dans le *Décaméron* et Cacciadiavoli dans le *Filosofo*.
La deuxième mésaventure met le protagoniste aux prises avec deux voleurs alors qu'il se dirige vers la mer pour se libérer de la puanteur tenace. Si dans la nouvelle ils se contentent de lui proposer de s'associer à leur « affaire »26, dans la comédie, l'Arétin insiste sur leur maladresse : les outils qu'il transportent sont trop lourds pour eux, la bougie tenue par l'un d'eux est sur le point de s'éteindre et lui brûle les doigts27. La scène du puits est reprise à l'identique, à ceci près que les sbirres qui retirent le malheureux du puits sont pris de panique à la vue d'Andreuccio28, mais croient voir le diable à la vue de Boccace29. Comme le remarque Marga Cottino Jones30, sa réaction aussi suggère la magie. Il parle de « nigromanzie », de « fattura »31. La magie était d'ailleurs déjà présente dans le discours de Cacciadiavoli, qui évoquait la « stregarìa », le « maliamento d'anima dannata »32 ; elle le sera encore dans la conversation des trois petits voleurs à propos du charlatan prêt à montrer le diable pour un sou33. Ce sens du « magique démoniaque » s'accompagne, ajoute-t-elle, de la vision des ombres et des esprit qui prépare la sortie quasi miraculeuse de Boccace.
Quant à la troisième mésaventure, le *Décaméron* insiste sur la splendeur du tombeau tout en marbre, sur la qualité de l'occupant, l'archevêque de Naples Filippo Minutolo, sur la richesse de ses ornements, sur la valeur du rubis qu'il estime à cinq cents florins d'or34. La comédie ne parle que d'un « buonsignor grandissimo con un carboncino in dito e con tante altre pietre di gemme intorno »35. Mais l'accent est mis sur le dialogue entre les voleurs à l'extérieur du tombeau et Boccace à l'intérieur, qui permet de suivre la progression des gestes, grâce à la brièveté des phrases et à l'emploi de l'impératif36.
L'épilogue est bien sûr le même : dans le *Décaméron*, Andreuccio est libéré par de nouveaux voleurs qui réouvrent le sarcophage avec les mêmes intentions et qui s'enfuient épouvantés croyant être « poursuivis par mille démons » lorsque Boccace tire l'un d'eux par la jambe37. Joyeux « au-delà de toute espérance », Andreuccio, qui avait bien pris soin de mettre le rubis épiscopal à son doigt, arrive à l'auberge au petit jour, apprend que ses compagnons et son hôte s'étaient inquiétés de son sort toute la nuit. Il leur raconte ses aventures par le menu. Puis, sur l'avis de l'hôtelier, il quitte Naples sur le champ et s'en retourne à Pérouse, « ayant mis tout son avoir dans une bague, alors qu'il était parti pour acheter des chevaux »38. Dans le *Filosofo*, les aventures de Boccace s'achèvent et celles de Plataristotele se poursuivent. Le joallier imprudent raconte ses aventures à Betta et à Mea et relate comment il a échappé à trois morts différentes : l'une au milieu des cafards, l'autre au milieu des poissons et la dernière au milieu des vers. Il leur dit encore qu'il a perdu son bien sans jouer aux cartes et qu'il l'a regagné sans jouer aux dés. Et tous de conclure en chœur qu'il a eu bien de la chance de rester en vie39.
Ainsi, avec son *Filosofo*, l'Arétin propose une adaptation théâtrale de la nouvelle du *Décaméron.* Il en fait un pastiche plutôt qu'une parodie, mais y met son empreinte, d'abord en accordant un plus grand rôle à la courtisane, comme dans l'ensemble de son œuvre, puis en jouant sur les effets d'ombre et de lumière, grâce aux lanternes et aux bougies portées par les différents personnages, enfin par l'alternance de la présence et de l'absence de Boccace sur scène - Boccace à l'intérieur du puits, absence ; Boccace sort du puits, présence ; Boccace enfermé dans le tombeau, absence ; Boccace réapparaît sur les bords du sarcophage, présence-, à laquelle répond l'absence et la présence des autres personnages : Boccace sort du puits et provoque la fuite des sbirres, Boccace refait surface au bord de la tombe et entraîne la course des petits voleurs hors de l'église. Comme l'affirme à juste titre Marga Cottino Jones, à travers les changements de l'espace scénique, la dynamique de l'action assume un intérêt particulier40.

Pourtant, la satire tient une large place dans la comédie de l'Arétin, que ce soit la satire de la femme, que nous avons traitéé par ailleurs41, ou la satire de la morale ou de la religion.

Contre toute morale, l'Arétin fait avant tout l'éloge du vol et donne au lecteur-spectateur une leçon de « ladreria ». En effet, devant les hésitations du malheureux Boccace qui s'exclame : « Dunque di mercatante devo diventar ladro ? »42 , les malfaiteurs lui rétorquent qu'il ne change pas de métier et que le vol est partout : « … in ogni arte è ladreria : in chi vende, in chi compra, in chi serve, in chi è servito ; et oltra i mugnai et i sarti, solo i Signori, che non rubano ma saccheggiano, non se ne intendono. » Et il poursuit, se cachant derrière le prédicateur, affirmant que le vol est universel : « … ogni cosa è un ladro ed una ladra ; e lo prova con i mariuoli che taglian le borse ; con le donne che imbolano i cori ; con gli invidiosi, che tolgono la fama ; e soggiunge, che la terra ruba i corpi, il cielo l'anime, e lo abisso gli spiriti. »43 D'ailleurs, la loi punit ceux qui dévalisent les vivants, non les morts. Voler un mort c'est d'ailleurs lui rendre service, dans la mesure où cela le libère de la vanité44, lui permet de sauver son âme, son corps et même sa renommée. D'ailleurs, prendre aux vers pour donner à son prochain c'est de la charité et non du vol45.
Rien n'échappe au regard railleur de l'Arétin, même pas la religion. Déjà dans le Prologue du *Marescalco*, on voyait l'entremetteuse, vêtue le plus discrètement et le plus modestement possible, adopter l'attitude de la fausse bigote, « mâchant des 'notre père' et enfilant des 'je vous salue Marie' » , pour mieux repérer sa proie à l'église46. Dans le *Filosofo*, il n'est pas plus tendre avec les gens d'Église. Ainsi, Betta et Mea évoquent une naissance clandestine au couvent, où l'on réussit à faire croire à la mère supérieure que les douleurs de l'enfantement sont de banales douleurs abdominales, où l'on étouffe les premiers cris de l'enfant pour que le secret soit bien gardé, où on donnera un bon pourboire à l'accoucheuse et on trouvera une bonne nourrice pour l'enfant47. En outre, les petits voleurs, anonymes dans le *Décaméron,* portent ici des noms révélateurs : Mezzoprete, Sfratato et Chietino48 et n'hésitent pas un instant à piller la dépouille d'un prélat à l'intérieur même

d'une église49. Aucun scrupule, d'autant plus que, selon eux, les archevêques sont eux-mêmes des voleurs : « i suoi pari rubano e non comprano »50. Les trois compères s'emparent donc des ornements ecclésiastiques que l'Arétin se plaît à énumérer : « guanti, mitere, pastorali, stole, camisci e pianelle »51.
L'église où est enseveli l'archevêque n'est pas la cathédrale comme dans la nouvelle du *Décaméron*, mais l'église Santa Nafissa, « martire, vergine non dico» ajoute avec dérision le voleur52. « Santa Nafissa » , qui n'existe pas, est déjà citée dans les *Sei giornate*, comme la sainte protectrice des prostituées53. Sorti du puits sain et sauf, Boccace invoque Tobias54, héros fictif du livre de Tobit, qui à l'aide d'un poisson miraculeux chassa les démons de Sara qu'il épousa et rendit la vue à son père aveugle, déjà rencontré dans le *Marescalco*55. Il ne respecte ni Jésus-Christ ni la Vierge. Il raille ainsi les paroles que le Christ sur la croix adresse aux deux larrons : « O ladrone da l'hodies mecus in paradiso »56, comme il ironise sur les pélerinages à Monteluce ou à Porta Susanna en l'honneur de la Vierge57. Le petit séminariste commet un sacrilège à propos du signe de croix en jouant sur les mots : « in nomine del pax fix fegatello »58, Boccace blasphème contre le Pater, dans le sens où « nobis hodie » devient dans sa bouche « donne bisodie »59. Enfin, même si Mezzoprete, terrifié d'être tiré dans la tombe, s'exclame : « Non si vuole ischerzare con la fede »60, l'aventure de Boccace s'achève sur la parodie de la résurrection, d'abord celle de Lazare, que le Christ a invité à sortir du tombeau61, puis celle du Christ lui-même, puisqu'il utilise le latin « in laude del mio resurrexit », parle du troisième jour, « tertia dies »62. Le jugement dernier est évoqué sur un ton tout aussi persiffleur, puisque l'archange chargé de donner le signal s'appelle ici Buttaselle63. Pour finir, Boccace se considère un saint martyr au même titre que Saint Barthélémy, Saint Blaise et Saint Sébastien64.
Bref, même la religion n'échappe pas à la plume acérée de celui qui se faisait appeler « le cinquième évangeliste ».
En conclusion, s'il reste fidèle à lui-même par son goût peu mesuré pour la satire, s'il semble ne respecter ni la morale ni la religion, avec son *Filosofo*, la dernière de ses comédies, l'Arétin se reconnaît comme l'héritier de Boccace qu'il imite et qu'il met en scène. En ce sens, il insère son théâtre comique dans la tradition de la renaissance.
Et nous laissons le mot de la fin à Christian Bec qui rappelle qu'avec une plume et une feuille de papier l'Arétin se moquait de l'univers65.

Notes

? 1 Paul Larivaille, *Le XVIe siècle italien,* Paris, Seghers, 1971, p. 89.

? 2 Édition de référence : *Il Filosofo*, dans *Pietro Aretino, Tutte le commedie,* a cura di G. B. De Sanctis, Milano, Mursia, 1968, pp. 463-537.

? 3 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 3, p. 3389.

? 4 *Ibidem*, tome 2, p. 2581.

? 5 *Ibidem*, tome 2, p. 2601.

? 6 Marga Cottino Jones, *Introduzione a Pietro Aretino,* Roma, Laterza, 1993, pp. 116-117.

? 7 Voir : Théa Picquet, *Roma coda mundi*, Actes du colloque « La ville, lieux et limites, signes d'identité »Aix, Cahiers d'Études Romanes, n°12, 2005, pp. 25-40.

? 8 Boccace, *Décaméron*, traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec, paris, Livre de Poche, 1994, 894 p.

? 9 *Il Filosofo*, édition de référence, I1p. 469.

? 10 *Ibidem*, II 2 pp. 483-484.

? 11 *Décaméron*, II 5, p. 136.

? 12 *Idem*.

? 13 *Scrittrici d'Italia*, a cura di Alma Forlani e Marta Savini, Rome, Newton Compton editori, 1991, pp. 49-52

? 14 Voir Théa Picquet, *Profession : courtisane*, dans *Les femmes écrivains en Italie au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 12-14 novembre 1992, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 119-137.

? 15 *Édition de référence*, II 6, pp. 489.

? 16 *Idem*, II 13 pp. 493-494.

? 17 *Idem*, II 7 p. 489.

? 18 *Idem*, II 14 p. 496 : « È pur vero che il Papa ci fa la rocca in Perugia ? … E che i Baglioni non ci sono ? »

? 19 Aretino, *Sei giornate*, Bari, Laterza, 1969, 604 p.

? 20 Édition de référence, II 14, pp. 495-496 .

? 21 *Ibidem*, II 3 p. 485 : « tutti nuovi di zecca e che fumano » répète-t-elle.

? 22 *Ibidem*, III 4-5, pp. 499-500.

? 23 *Ibidem*, III 7 pp. 501-502.

? 24 *Décaméron*, II 5 cit., pp. 143-144.

? 25 *Il Filosofo*, *cit.*, III 7 p. 502 : « Non si dice : son io… Non si dice : deh aprite… Non si dice : volete la baia… Non si dice : quseta è bella… Non si dice : Madonna Tullia… Non si dice : il vostro fratello… Non si dice : il Boccaccio »

? 26 *Décaméron*, II 5 cit., pp. 145-146.

? 27 *Il Filosofo*, *cit.*, III 9, p. 503.

? 28 *Décaméron*, II 5 cit., pp. 146-147.

? 29 *Il Filosofo*, *cit.*, III 11, pp. 505-506.

? 30 Marga Cottino Jones, *cit*, pp. 118-119.

? 31 *Filosofo*, III 11 cit., p. 506.

? 32 *Ibidem,* III 9, p. 503.

? 33 *Ibidem,* IV 12, p. 523.

? 34 *Décaméron*, II 5 cit., pp. 146-147.

? 35 *Filosofo*, III 14 cit., p. 508.

? 36 *Ibidem,* III 16, pp. 510-511.

? 37 *Décaméron*, II 5 cit., p. 149.

? 38 *Idem.*

? 39 *Filosofo*, V 3, cit., pp. 526-527.

? 40 Marga Cottino Jones, *cit*., pp. 119-120.

? 41 Théa Picquet, *Féminisme et féminité dans le théâtre du Cinquecento,* Théâtres du Monde n° 16, Avignon , ARIAS, 2006.

? 42 *Filosofo*, III 10 cit., p. 504.

? 43 *Idem.*

? 44 *Ibidem,* p. 505.

? 45 *Ibidem,* III 14, p. 508.

? 46 L'Arétin, *op. cit. ,* p. 34.

? 47 *Filosofo*, V 2 cit., p. 526.

? 48 Demi-prêtre, Défroqué, Séminariste.

? 49 *Filosofo*, IV 12 cit., pp. 522-523.

? 50 *Ibidem,* p. 522.

? 51 *Idem.*

? 52 *Filosofo*, III 14 cit., p. 508.

? 53 *Sei giornate,* 14-15.

? 54 *Filosofo*, III 11 cit., p. 506.

? 55 *Marescalco*, II, 10, p. 66 : « Ti scongiuro per Tubia, / Che ne vada a la tua via, / Del signore fantasia, / Perché moglie non mi dia / Ne la santa Epifania. » Puis, lorsque la nourrice le fait rependre, il se trompe : « Ti scongiuro Epifania / Per la moglie di Tubia.»

? 56 *Filosofo*, III 11 cit., p. 506.

? 57 *Idem.*

? 58 *Ibidem,* IV 12, p. 523.

? 59 *Ibidem,* V 1, p. 525.

? 60 *Ibidem,* p. 524.

? 61 *Ibidem,* V 1, p. 525 : « sì mi rallegrai de lo aprirmisi de la buca, de la qual sono uscito senza aspettare il Lazzaro veni foras » Évangile selon Saint Jean, 11, 1-45.

? 62 *Filosofo,* V 1, p. 525.

? 63 *Idem.*

? 64 *Idem.*

? 65 Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 209.

Pour citer cet article :

Théa Picquet, *Il Filosofo de Pietro Aretino - Satire, parodie et pastiche dans la comédie du Cinquecento*, Bouquets pour Hélène, Publifarum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 29/04/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=35