

Da Dianora a Marietta. Metamorfosi di un'illusione cortese

I percorsi ramificati delle narrazioni, il loro inseguirsi ed incrociarsi, i loro destini erratici nel fiume lungo dei secoli, le capricciose corrispondenze, le non casuali sovrapposizioni, i rimandi continui, voluti o accidentali, in cui pure si contiene l'eco lontana di una storia originaria, le progressive trasformazioni che ne traghettano i contenuti da un'epoca a un'altra: tutto questo sembra essere presieduto da un'arte metamorfica e illusionistica, capace di generare la meraviglia di una scoperta continua senza che nulla di veramente inedito sia messo in gioco. Una storia rampolla nelle orecchie di un narratore che la fa sua, ampliandone certi passaggi o sacrificandone altri, dando rilievo a questo o quel personaggio, modificando certi snodi, a seconda della propria sensibilità, del proprio gusto, delle esigenze della trama: egli la restituisce come nuova ai suoi ascoltatori o lettori, rilanciandola per i secoli successivi, quando magari un altro narratore troverà modo di usarla ancora in rinnovate forme, come nei giochi di prestigio dove le mani dell'illusionista nascondono sapientemente un oggetto per restituirne uno diverso agli occhi del pubblico, come in una grande utopia dove la parola diventa strumento di condivisione di temi e racconti nel tempo lungo delle generazioni.¹

Esemplare in questo senso è la durevole fortuna di una delle più famose novelle della decima giornata del *Decameron*, quella di madonna Dianora, che moltiplica peraltro lo stupore del gioco illusionistico avendo al proprio centro, appunto, un'apparizione magica. La vicenda è nota, come pure la genealogia del testo.² A Udine vive il nobile Gilberto marito della bella Dianora, amata a sua volta dal barone Ansaldo Gradense, il quale mette in atto ogni pratica “per essere amato da lei.”³ La dama tuttavia, tetragona alle “sollicitazioni del cavaliere,”⁴ immagina un espediente per allontanare definitivamente Ansaldo: gli fa dire che accetterà le sue

¹ Cfr. Menetti 2012.

² Sulle fonti della novella cfr. Boccaccio 1976, 1514 (commento alla n. 1).

³ Boccaccio 1976, 877 (X.5.5). Sulla novella di Dianora, cfr. Dorigo, 2013; Alfano 2013; Borghello, 2001.

⁴ Boccaccio 1976, 877 (X.5.5).

profferte solo nel caso in cui lui faccia apparire in pieno gennaio “appresso di questa terra un giardino pieno di verdi erbe, di fiori e di fronzuti alberi, non altrimenti fatto che se di maggio fosse.”⁵ Se così grande è l’amore che Ansaldo le porta, egli ne sarà sicuramente capace. La richiesta getta l’innamorato nella più nera disperazione: sarà l’aiuto di un negromante, che accetta di compiere l’opera per una certa somma, a trarlo d’impaccio. Il primo giorno di gennaio Dianora viene condotta nel meraviglioso giardino: afflitta dalla prospettiva di doversi concedere a chi non ama, ella decide di raccontare tutto al marito, il quale, lungi dal dolersene, invita la moglie a rispettare il patto concordato, secondo le leggi della cortesia e della lealtà. Dianora si reca da Ansaldo: quest’ultimo, chiesta ragione della sua vergogna, viene a conoscenza dell’atto generoso di Gilberto. Decide quindi di rinunciare al premio concordato, restituendo la donna al marito. In una gara di liberalità, anche il negromante, saputa tutta la vicenda, rinuncia al proprio compenso, mentre Ansaldo, “spento del cuore il concupiscibile amore, verso la donna acceso d’onesta carità si rimase.”⁶

1. Dal “*Filocolo*” al “*Decameron*”: la novella di Madonna Dianora

Come è noto, la novella di Dianora ha un immediato antecedente nel *Filocolo*,⁷ all’interno della lunga sequenza delle “questioni d’amore”: la quarta questione scaturisce appunto da una novella la cui trama è in tutto simile a quella del racconto decameroniano.⁸ Lungi dall’effettuare un complessivo riscontro tra i due testi, ci soffermeremo qui sulla richiesta smisurata della dama e sul suo esito, la cui realizzazione spetta al quarto personaggio della storia: è infatti il “giardino d’inverno” approntato dal mago a conferire alla vicenda la sua particolare connotazione meravigliosa sospesa tra realtà e irrealtà, la sua atmosfera lieve e sfumata, da apologo fiabesco, com’è tipico della decima giornata del novelliere decameroniano. E verificheremo come tale invenzione rimbalzi da questo ad altri testi, sollecitati evidentemente dall’idea di amore come prova, come cimento estremo e “assurdo.” È que-

⁵ Boccaccio 1976, 877 (X.5.8).

⁶ Boccaccio 1976, 882 (X.5.25).

⁷ Tra gli ultimi studi sul *Filocolo* (opera che non ha mai goduto di troppa fortuna) si vedano Bruni 1983; Andreev 1985; McGregor 1991; Kirkham 1993 e 2001; Morosini 2004.

⁸ Sui rapporti tra la novella del *Filocolo* e quella del *Decameron* si veda da ultimo Guardiani, 1985–1986. Intorno ai rapporti tra la quarta questione d’amore del *Filocolo* e la novella decameroniana, e più in generale sui rapporti tra le due opere si vedano gli interventi ormai classici sull’argomento di Rajna 1902; Tralbalza 1906; Fornaciari 1913, 196–201.

sta prova, del resto, a determinare le relazioni psicologiche fra i personaggi innescando l'esercizio prodigioso del mago, è questo cimento a vanificare infine l'erronea convinzione della dama (ancora un'illusione!) di poter dare il benservito ad un innamorato tenace.

Non sarà forse un caso che, nella novella del *Filocolo*, i veri protagonisti siano più quest'ultimo e il mago che non la dama e suo marito: i primi vengono infatti gratificati di un nome proprio (Tarolfo e Tebano) che agli altri due manca (la dama è semplicemente una "donna"; il marito un "cavaliere").⁹ E se nel *Filocolo* nessuna chiara indicazione geografica disegna il paesaggio in cui si svolge la vicenda (Menedon, il narratore, parla genericamente di "una terra là dov'io nacqui"),¹⁰ nel *Decameron* la precisa dislocazione di questa, ancorché recuperi alla storia una maggiore dose di realismo, ne esalta già paradossalmente i caratteri favolosi, quasi da *locus amoenus*, come si conviene al clima di infiammata magnanimità della decima giornata: siamo in "Frioli" (a Udine, come verrà specificato poco dopo), "paese, quantunque freddo, lieto di belle montagne, di più fiumi e di chiare fonti."¹¹ Ma è poi la vicenda del *Filocolo* a lasciare spazio, pleoricamente, a un meraviglioso di matrice classica, subito imboccato dopo una sbrigativa liquidazione dei fastidi della donna e delle ubbie di Tarolfo. Mentre infatti nel *Decameron* la storia trova un abbrivio più disteso nel dialogo tra Dianora e la "buona femina"¹² che si fa portatrice delle profferte di Ansaldo, con le ragioni di Dianora circa la sua impossibilità di amare Ansaldo meglio esposte sul piano psicologico (e dunque, ancora una volta, più realistiche),¹³ nel testo giovanile la richiesta impossibile della donna, senza che sia concesso spazio a battute in prima persona, appare come un semplice innesco della favola, e anche la decisione di Tarolfo di assecondarla viene liquidata senza approfondirne le motivazioni psicologiche per passare subito al racconto del suo peregrinare:

⁹ Boccaccio 1967, 396 (IV.31.2).

¹⁰ Boccaccio 1967, 396 (IV.31.2).

¹¹ Boccaccio 1976, 877 (X.5.4).

¹² Boccaccio 1976, 870 (X.5.6).

¹³ La richiesta della donna sembra avere dunque nei due testi motivazioni psicologiche opposte: nel *Decameron* non è connotata moralmente, si tratta solo di una "nuova ed al suo giudizio impossibil domanda" (X.5.5); nel *Filocolo*, invece, essa è definita "sottile malizia" (IV.31.6). Nel *Decameron* essa trova giustificazione nel desiderio di Dianora di liberarsi del corteggiatore in maniera incruenta e mite, conformemente al suo carattere ("meritò questa donna per lo suo valore di essere amata sommamente," X.5.4); nel *Filocolo* l'accento viene posto sull'astuzia della protagonista, inizialmente decisa a raccontare al marito di Tarolfo ma "mossa da miglior consiglio" (IV.31.6) ad escogitare la spropositata richiesta.

Tarolfo, udendo questo, ancora che impossibile gli paresse e che egli conoscesse bene perché la donna questo gli domandava, rispose che già mai non riposerebbe né in presenza di lei tornerebbe, infino a tanto che il mandato dono le donerebbe. E partitosi dalla terra.¹⁴

Comincia qui il vero nucleo della narrazione, cioè i viaggi di Tarolfo alla ricerca di qualcuno che possa aiutarlo, l'incontro con Tebano, i successivi spostamenti di Tebano per reperire la materia utile all'incantesimo e la descrizione di questo. Di segno opposto è invece lo svolgimento della novella di Dianora, dove lo spazio del viaggio fantastico è compreso in poco più di una riga ("ed in più parti per lo mondo mandò cercando se in ciò alcuno si trovasse che aiuto o consiglio gli desse"¹⁵).

La cifra della novella del *Filocolo* è da cercarsi dunque in uno sfoggio del meraviglioso che attinge ai colori di una tavolozza cromatica ampia, dove, accanto alle tinte squillanti del "giardino d'inverno"¹⁶ realizzato dai poteri magici di Tebano, stanno quelle scure o perfino corrusche di un sortilegio volto evidentemente a impressionare; il tutto composto con virtuosistica erudizione, dai toponimi delle scorribande geografiche di Tebano alle invocazioni mitologiche, sul filo di suggestioni ovidiane che vengono a tramare (in modo privilegiato) l'ordito della favola. Già la misteriosa "Tesaglia"¹⁷ dove Tarolfo incontra finalmente il suo salvatore è l'espressione di un Oriente favoloso e arcano, recuperabile nel bagaglio di letture classiche qui messe a frutto in uno sventagliare compiaciuto di nomi di luogo: "Spagna," "Creti," "Pelion," "Ocris," "Ossa," "monte Nero," "Pacchino," "Peloro," "monte Cocaso," "arene di Gange e di Libia," "rive bagnate del Rodano, di Senna, d'Amprisi e di Ninfeo, e del gran Po, e dello imperial Tevere, e d'Arno, e di Tanai, e del Danubio," "l'isola di Lesbos e quella de' Colchi e Delfos e Patmos."¹⁸ Sono nomi che nelle loro sonorità esotiche evocano gli "strani luoghi"¹⁹ da cui riportare gli ingredienti per l'operazione magica, descritta come stregonesca ed esaltata malia. Nei suoi bizzarri procedimenti Tebano intinge legni dentro un recipiente pieno di sangue, mescola sangue, fuoco, acqua e zolfo aggiungendo erbe e radici sconosciute, pietre raccolte "nello estremo oriente" e brina delle notti pre-

¹⁴ Boccaccio 1967, 397 (IV.31.9).

¹⁵ Boccaccio 1976, 878–79 (X.5.9).

¹⁶ Sul tema del giardino nel *Decameron* si veda Battaglia Ricci 1987, saggio fondamentale soprattutto per aver aggiunto alle note fonti letterarie quella iconografica del Trionfo della morte nel Camposanto vecchio pisano.

¹⁷ Boccaccio 1967, 397 (IV.31.9).

¹⁸ Boccaccio 1967, 401 (IV.31.29–31).

¹⁹ Boccaccio 1967, 401 (IV.31.33).

cedenti, gettandovi “carni e ali d’infamate streghe,” “testicoli del lupo,” il “fegato con tutto il polmone d’un vecchissimo cervio,” senza dimenticare “isquama di cinifo” e “pelle del chelidro,”²⁰ due ingredienti dall’onomastica un po’ stramba e dunque utile a moltiplicare l’atmosfera tetra e misteriosa del rituale.²¹ Non stupisce allora che Tebano invochi la Notte e la Luna per celebrare un rito inquietante protetto dal segreto del buio, dal quale emerge paradossalmente il luminoso giardino ricolmo di frutti e fiori (“[la terra] cominciò tutta a fiorire, producendo nuove e belle erbe, e i secchi legni verdi piantoni e fruttiferi divennero tutti”²²).

Tutto questo viene rimosso nel *Decameron*. L’operazione magica è solo accennata, per insistere soprattutto sull’apparizione del giardino e dunque sulla vicenda privata di Dianora, per la quale il sortilegio è fonte di grave imbarazzo:

essendo i freddi grandissimi ed ogni cosa piena di neve e di ghiaccio, il valente uomo in un bellissimo prato vicino alla città con sue arti fece sì, la notte alla quale il calen di gennaio seguitava, che la mattina apparve, secondo che color che il vedevan testimoniavano, un de’ più be’ giardini che mai per alcun fosse stato veduto, con erbe e con alberi e con frutti d’ogni maniera.²³

Nella riscrittura della novella le ampie campiture virate al nero del *Filocolo* si trasformano in una piccola miniatura d’interni (a parte la passeggiata nel giardino, tutto si svolge tra la casa di Dianora e quella di Ansaldo), soffusa di quella grazia gentile, solo a tratti malinconica, che le deriva dalla “cortesia”²⁴ a cui si richiama l’intera narrazione e dall’approdo alle sponde di una magnanimità intrisa anche di valori cristiani, secondo il codice morale che impronta tutta la decima giornata. Anche il retaggio classico del *Filocolo*, con i suoi richiami ai pagani “iddii,”²⁵ lascia il posto a delicate risonanze cristiane (purezza, castità, onestà, compassione, carità)²⁶ mentre gli dei scompaiono per lasciar posto all’unico Dio.²⁷ Perfino la figura del mago subisce un drastico ridimensionamento e la qualifica di “negromante” che gli viene assegnata lo sposta senza ambiguità verso la

²⁰ Boccaccio 1967, 402 (IV.31.33).

²¹ In realtà si tratta del fraintendimento della fonte ovidiana che si riferiva alla testuggine marina libica (“cinyphii [...] chelidri”: Ovidio, *Metamorfosi* VII.268–74).

²² Boccaccio 1967, 402 (IV.31.35).

²³ Boccaccio 1976, 879 (X.5.10).

²⁴ Boccaccio 1976, 877 e 881 (X.5.4 e 22).

²⁵ Boccaccio 1967, 397, 404 e 405 (IV.31.7, 45 e 52).

²⁶ Boccaccio 1976, 880–82.

²⁷ Boccaccio 1976, 881–82.

magia nera, al punto che Gilberto afferma di averne “paura.”²⁸ Nel *Decameron* è il giardino a ricevere il maggior rilievo, tanto che il *Filocolo* tace sulla sua sorte alla fine della vicenda ma la novella precisa che il negromante si accomiata da Ansaldo “dopo il terzo dì tolto via il suo giardino,”²⁹ svelandone con un ultimo tocco la natura illusoria.

La meraviglia favolosa e irrealistica del *Filocolo* si trasforma dunque in utopia possibile nel *Decameron*, proprio perché si gioca tutta in uno spazio profondamente umano. E se il quesito finale del *Filocolo* su chi ha mostrato maggiore liberalità, in fondo a una storia così incredibile, appare quasi pretestuoso, tanto più realistico e verosimile risulta il medesimo quesito riproposto nel finale della novella di Dianora, dove la sostanza psicologica dei personaggi è ben altra.

2. “*The Franklin’s Tale*” in “*The Canterbury Tales*”

Lo stesso interrogativo ritroviamo alla fine di *The Franklin’s Tale* nei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, ulteriore riscrittura del motivo illusionistico presente nella novella di Dianora che sembra suggerire un legame diretto fra le due opere.³⁰ Vero è che nel *Prologue* il narratore sostiene di aver appreso il racconto da un *lai* bretone e, se non si vuole ammettere che Chaucer stia tentando di sviare l’attenzione dalla fonte boccacciana, si può forse immaginare che stia pensando al *Dis du chevalier de la mance* di Jean de Condé, possibile ascendente anche della novella di Dianora.³¹

Nel racconto dei *Canterbury Tales*, la vicenda si svolge in Bretagna: Dorigene è il nome della donna, Arvirago il nome del marito, Aurelio quello dell’innamorato, mentre il negromante viene chiamato genericamente “magicien.”³² A differenza dei testi boccacciani, qui il marito si allontana “a yeer or tweyne” da Dorigene, andandosene in Inghilterra “to seke in armes worshipe and honour”³³; la distanza getta nello sconforto Dorigene che paventa l’asperità degli scogli dove teme possa infrangersi la nave di Arvirago sulla via di un eventuale ritorno.

²⁸ Boccaccio 1976, 880 (X.5.15).

²⁹ Boccaccio 1976, 882 (X.5.25).

³⁰ Sul tema si vedano Koff-Schildgen 2000 e Heffernan 2004. In particolare sul rapporto fra le due novelle si veda Schofield 1901; Rajna 1903; Lowes 1918; Lumiansky 1951.

³¹ Cfr. Boccaccio 1976, 1514 (il commento alla n. 1). Il testo francese si legge in De Condé 1990.

³² Chaucer 1966, 140 (v. 1184 e v. 1241).

³³ Chaucer 1966, 136 (v. 809 e v. 811).

Chaucer recupera alcuni elementi centrali della storia boccacciana e ne sposta la collocazione: in particolare il giardino non è più l'esito della magia ma il luogo in cui si consuma la pena d'amore di Aurelio. In un bellissimo giardino, infatti, dove dame e cavalieri si intrattengono piacevolmente, egli dichiara a Dorigene la propria passione, ricevendone in cambio il rifiuto accompagnato dalla solita "enorme" richiesta. E nello stesso giardino trova conclusione la vicenda, poiché in quel luogo la donna ammette la propria sconfitta, acconsentendo a mantenere l'avventata promessa e ottenendo la liberazione perché Aurelio è venuto a conoscenza del gesto generoso di suo marito.

Il rimando al giardino del *Filocolo* e del *Decameron* è garantito non solo dalla ricchezza del giardino stesso, ma dalla menzione del mese di maggio come periodo di maggior rigoglio della natura. In Chaucer è il momento in cui Dorigene e Aurelio si accordano sulla promessa, mentre in Boccaccio è solo termine di paragone per la qualità esuberante della flora:

Ella disse che volea del mese di gennaio, in quella terra, un bel giardino e grande, d'erbe e di fiori e d'alberi e di frutti copioso, come se del mese di maggio fosse.³⁴

Io voglio, del mese di gennaio che viene, appresso di questa terra un giardino pieno di verdi erbe, di fiori e di fronzuti alberi, non altrimenti fatto che se di maggio fosse.³⁵

And this was on the sixte morwe of May,
Which May hadde peynted with his softe shoures
This gardyn ful of leves and of floures;
And craft of mannes hand so curiously
Arrayed hadde this gardyn, trewely,
That nevere was ther gardyn of swich prys,
But if it were the verray paradys.
[...]
At after-dyner gonne they to daunce,
And synge also, save Dorigen allone,
Which made alwey hir compleint and hir moone.³⁶

³⁴ Boccaccio 1967, 397 (IV.31.8).

³⁵ Boccaccio 1976, 878 (X.5.15).

³⁶ Chaucer 1966, 137 (vv. 906–12 e vv. 918–20). Traduzione: "Era la sesta mattina del mese di maggio, il quale con le dolci piogge avea dipinto de' suoi colori questo giardino, tutto pieno di foglie e di fiori. E la mano maestra dell'uomo lo aveva adornato così splendidamente, che mai ci fu un altro giardino di tanta ricchezza, se non il paradiso stesso [...] Dopo aver mangiato, tutti se ne andarono a ballare e a cantare, ma Dorigene restò sola a piangere e lamentarsi" (Chaucer 1978, 289).

Se nelle due pagine boccacciane il momento deputato al sortilegio è l'inverno, la magia praticata dal mago di Chaucer avviene in “the colde, frosty seson of Decembre.”³⁷ E se nel *Filocolo* Tebano invoca Ecate e Cerere, Aurelio si rivolge qui a Febo perché compia una mutazione negli eventi naturali, così da poter agevolare la richiesta di Dorigene. Tale richiesta, inoltre, muta di segno: non più l'apparizione di un giardino ma la scomparsa delle onde che s'infrangono sulle coste di Bretagna, la cui scabrosità induce la donna a temere per la sorte del marito. Chi realizza l'incantesimo è un “yong clerk”³⁸ versato in astrologia e arti magiche, incontrato per caso ad Orléans dove Aurelio si reca su indicazione del fratello: quando quest'ultimo studiava in quella città aveva avuto per le mani un libro di magia naturale, proprietà di un compagno che si diletta di “diverse apparences.”³⁹

L'incontro con il giovane è avvolto in un'aura fantastica e misteriosa: i due fratelli si imbattono in un uomo a cavallo che li interpella in latino affermando di conoscere il motivo del loro viaggio; egli li conduce nella propria abitazione, dove dà prova di abilità straordinarie evocando magicamente foreste e scene di caccia e la stessa Dorigene che danza:

And yet remoeved they nevere out of the hous,
Whil they saugh al this sighte merveillous,
But in his studie, ther as his bookes be,
They seten stille, and no wight but they thre.⁴⁰

Sono epifanie illusorie, ingannevoli paesaggi della mente dipinti a vividi colori, incapaci tuttavia di cancellare l'ombra inquietante degli scogli aguzzi che minaccia la felicità di Dorigene. La donna rimira infatti ossessivamente il tratto di costa dove dovrebbe approdare la nave del marito e anche la sua angoscia (come le fantastiche apparizioni magiche) si rivela un inganno mentale, lo spettro suscitato da un'emotività sovraccitata. E a sua volta il sortilegio del negromante, innalzare il livello del mare per far scomparire l'odiata costa, non è altro che trucco, artificio totalmente illusorio:

This subtil clerk swich routhe had of this man
That nyght and day he spedde hym that he kan

³⁷ Chaucer 1966, 140 (v. 1244).

³⁸ Chaucer 1966, 140 (v. 1173).

³⁹ Chaucer 1966, 139 (v. 1140).

⁴⁰ Chaucer 1966, 140 (vv. 1205–08). Traduzione: “Eppure, passando da una all'altra di queste meraviglie, non uscirono mai di casa, ma sedevano tranquillamente nello studio, dov'erano i suoi libri, loro tre soli senza nessun altro” (cfr. Chaucer 1978, 296).

To wayten a tyme of his conclusioun;
 This is to seye, to maken illusioun,
 By swich an apparence or jogelrye –
 I ne kan no termes of astrologye –
 That she and every wight sholde wene and seye
 That of Britaigne the rokkes were aweye,
 Or ellis they were sonken under grounde.⁴¹

Tutta la novella chauceriana sembra così partecipare della sostanza impalpabile e arcana dei sogni (per parafrasare le parole di un altro inglese famoso). Come in un labirinto di specchi, l'angoscia della donna si riflette nell'immagine del possibile naufragio del marito e contemporaneamente la rovescia, negandola nell'adesione a un'immagine opposta, frutto comunque di un giuoco di prestigio. Persino la domanda conclusiva e lasciata in sospeso su chi fu il più liberale, che riprende la questione del *Filocolo* poi passata al *Decameron* ("Which was the moste fre, as thynketh yow?"⁴²), trova corrispondenza negli angosciosi interrogativi che Dorigene pone a Dio per chiedere ragione della sua irragionevole crudeltà:

Eterne God, that thurg thy purveiaunce
 Ledest the world by certein governaunce,
 In ydel, as men seyn, ye no thyng make.
 But, Lord, thise grisly feendly rokkes blake,
 That semen rather a foul confusion
 Of werk than any fair creacion
 Of swich a parfit wys God and a stable,
 Why han ye wroght this werk inresonable?⁴³

Benissimo ha detto Piero Boitani, sottolineando come il racconto sollevi "domande angoscianti e simultaneamente le lasc[i] sospese, le ribalt[i], replic[hi] loro il silenzio,"⁴⁴ dichiarando così, una volta di più

⁴¹ Chaucer 1966, 141 (vv. 1261–69). Traduzione: "L'arguto negromante ebbe tanta compassione di quell'uomo, che giorno e notte si dette da fare quanto potè, aspettando il momento di mettere in pratica il suo proposito, di creare cioè un'illusione, per mezzo di un'apparizione, o di un giuoco di prestigio (ignoro ogni termine di astrologia), onde Dorigene, e chiunque altro, dovesse credere e dire che tutti gli scogli della Bretagna fossero spariti o fossero sprofondati sotto terra" (Chaucer 1978, 297).

⁴² Chaucer 1966, 144 (v. 1622). Traduzione: "Secondo voi chi fu il più liberale?" (Chaucer 1978, 304).

⁴³ Chaucer 1966, 137 (vv. 865–72). Traduzione: "Dio eterno [...] perché hai fatto un'opera senza ragione come queste paurose, infernali e nere rocce, le quali, piuttosto che la bella creazione di un Dio così perfetto, così saggio, e dal consiglio eterno, appaiono un'opera di orrenda distruzione?" (Chaucer 1978, 288–89).

⁴⁴ Boitani 2000, 784.

l'illusorietà del reale. Solo le nere rocce sembrano argomentare la solida consistenza della natura, irriducibile a qualunque tentativo di metamorfosi illusionistica. Il paradosso della novella di Dorigene è appunto questo: mentre da un lato essa rilancia l'ampio spazio della magia riconnettendosi al più antico *Filocolo* (va ricordato che qui l'evocazione della marea da parte del mago è addirittura tecnica, con termini desunti dalle *Tablas toledanas* di Alfonso X di Castiglia), dall'altro, riconducendola entro i termini innocui dell'illusione o del gioco di prestigio ne disinnesci il portato meraviglioso, finendo così per esaltare la parte "borghese" della storia, come nella novella del *Decameron*.

3. La novella di Iroldo e Tisbina nell'*Orlando innamorato*

A questo aspetto non pare invece sottomettersi l'altra notissima riscrittura della vicenda, quella che vede protagonisti Tisbina, Iroldo e Prasildo in una delle più famose novelle dell'*Orlando innamorato* (I.12).⁴⁵ Come già aveva fatto Chaucer, anche Boiardo recupera alcuni elementi della storia boccacciana ridistribuendoli nel corso della trama: dilata alcuni passaggi, ne comprime altri e soprattutto, più ancora di Chaucer, li trasforma in funzione dell'ideologia cortese del romanzo: la sua novella richiama più da vicino l'aura feudale del *Filocolo* che l'atmosfera borghese del *Decameron*.

Nelle sue linee essenziali la trama è quella delle versioni precedenti: la dama Tisbina è sposa innamorata del cavaliere Iroldo, ma di lei si innamora il barone Prasildo; per liberarsi del pressante corteggiamento di quest'ultimo la donna lo invita a compiere un'impresa "impossibile" (prendere un ramo dell'albero magico nell'Orto di Medusa): se l'esito sarà felice cederà al suo desiderio. Ma lo sviluppo della vicenda, dopo l'esaudimento della richiesta, diverge notevolmente: Boiardo introduce elementi nuovi (con echi di altri testi, in una sorta di manierismo intertestuale⁴⁶), dilatando la dimensione dell'inverosimile romanzesco.

Marito e moglie, consapevoli di non poter contravvenire alle leggi della cortesia e perciò sopraffatti dall'angoscia, decidono di darsi insieme la morte subito dopo il convegno amoroso fra Tisbina e Prasildo. Utilizzano per questo scopo un veleno che differisce il decesso di cinque ore. Prasildo, venuto a conoscenza della cortesia di Iroldo e della prossima morte della donna amata, decide a sua volta di uccidersi. La vicenda trova felice scio-

⁴⁵ Sul rapporto fra Boccaccio e la novella dell'*Innamorato* cfr. Savj-Lopez 1901; Alhaique Pettinelli 1970; Moretti 1970; Brusca 1983, 55–66; Donnarumma 1992. Sulle riscritture in ottave delle novelle decameroniane cfr. Parma 2005.

⁴⁶ Cfr. Canova 2011, 37.

glimento nel gesto accorto di un vecchio medico che, ai due coniugi, spaccia per veleno un semplice sonnifero. Prasildo corre al sepolcro dove i due coniugi si sono dati appuntamento: vi trova Iroldo in lacrime di fianco alla moglie esanime e, messolo al corrente del caso fortunato, ne riceve in contraccambio la promessa di avere Tisbina tutta per sé. La conclusione è sorprendente:

Ciascuna dama è molle e tenerina,
 Cossì de il corpo comme de la mente,
 E simigliante dela fresca brina,
 Che non aspeta il caldo, al sol lucente.
 Tutte siàn fatte come fu Tisbina,
 Che non volse bataglia per niente,
 Ma al primo assalto subito se rese,
 E per marito il bel Prasildo prese.⁴⁷

Questa facilità nel passare dall'amore di Iroldo a quello di Prasildo è davvero un contrassegno dell'etica cavalleresca che impronta tutta la novella: la gara di cortesia fra i due nobiluomini li rende alla fine intercambiabili. Ciò ha sicuramente più importanza della valutazione negativa sulla volubilità femminile, dove risuona l'eco della tirata misogina pronunciata poco prima dal provvidenziale medico (tutte le donne hanno un "mobile appetito," la protagonista è una "mala spina [...] che il mal fuoco l'arda!"⁴⁸). Il meraviglioso cavalleresco recupera così l'ambientazione esotica del *Filocolo*, assecondando la vocazione edonistica e d'intrattenimento del genere: la vicenda si svolge a Babilonia e il peregrinare di Prasildo per esaudire la richiesta di Tisbina lo porta sulle coste del Mar Rosso e della Libia, in Egitto, in Nubia e in Arabia.⁴⁹

Sempre alla parte del meraviglioso è da ascrivere la duplicazione dell'emblema del giardino: luogo in cui si manifesta l'amore del cavaliere per la dama (come in Chaucer), ma anche oggetto della richiesta di Tisbina (come in Boccaccio). Il giardino in cui i due si incontrano ha ovviamente i connotati del *locus amoenus*: vi si recano dame e cavalieri per danzare e giocare, ed è proprio un gioco a far nascere la passione di Prasildo. Quando Tisbina lo invita al gioco, egli "sente sì gran foco / Nel cor, che non l'avrebbe mai pensato"⁵⁰ e l'amore cresce poi a dismisura:

⁴⁷ Boiardo 1999, 394 (I.12, 89).

⁴⁸ Boiardo 1999, 392 (I.12, ott. 82.6 e ott. 83.5 e 8). Cfr. Brusciagli 1983, 64.

⁴⁹ Boiardo 1999, 373 e 377 (I.12, ott. 32 e ott. 42).

⁵⁰ Boiardo 1999, 362–63 (I.12, ott. 8.5–6).

Ma poi che il gioco è partito, e la festa,
 Non parte già la fiamma da il suo core,
 Ma tuto il giorno intégro lo molesta,
 La note lo assalisse in più furore.”
 [...]

 Altro diporto non ha ritrovato,
 Se non che dela terra usiva spesso,
 E solia solo in un boschetto andare,
 De il suo crudel amore a lamentare.”⁵¹

L’invocazione di Prasildo alla natura (“Odeti, fior, e voi, selve”) corrisponde a quelle di Tebano nel *Filocolo* e di Aurelio nei *Canterbury Tales*, benché qui non ci sia alcun auspicio di una rivoluzione celeste in grado sovvertire il corso degli eventi, ma solo la necessità di occultare il pianto e la volontà di morire (“Et io me occiderò”).⁵² L’ambientazione boschereccia permette a Iroldo e a Tisbina di ascoltare non visti il lamento, decidendo immediatamente “De riparare il caso doloroso”⁵³ con la smisurata richiesta che darà tempo all’amante per dimenticare; ma la selva ha anche il tradizionale valore di luogo impervio e oscuro, dove ci si può perdere proprio in forza dell’amore.

Anche l’oggetto della prova di Prasildo (cimento analogo a una delle dodici fatiche di Ercole) è ben altro che un semplice giardino: molto simile al mitico orto delle Esperidi, è circondato da un muro di ferro, vi si accede da quattro porte (Vita, Morte, Povertà, Ricchezza) e al centro custodisce “il Tronco de il Thesoro, / Che ha pomi di smiraldi e rami d’oro.”⁵⁴ L’albero è custodito da Medusa e tutti coloro che la guardano negli occhi perdono la memoria, opportuna terapia per l’innamorato infelice. Anche Prasildo, tuttavia, incontra un aiutante che gli permette di superare la prova: un “palmier canuto”⁵⁵ gli svela il trucco per vincere Medusa e appropriarsi del ramo d’oro, ripetendo così la funzione di Tebano nel *Filocolo*, del negromante nel *Decameron* e del “clerk” nei *Canterbury Tales*. Ma il vecchio pellegrino non ha poteri magici, non assistiamo qui a epifanie illusorie: l’orto di Medusa si trova “Oltra ala selva dela Barbaria”⁵⁶ e la sua esistenza viene data per scontata, il suo statuto di realtà si iscrive nell’apparato di prodigi tipico del poema cavalleresco. Allo stesso modo, come nei miti e

⁵¹ Boiardo 1999, 363 e 367 (I.12, ott. 9.1–4 e ott. 17.5–8).

⁵² Boiardo 1999, 367–68 (I.12, ott. 19.1 e ott. 20.6).

⁵³ Boiardo 1999, 369 (I.12, ott. 23.6).

⁵⁴ Boiardo 1999, 371 (I.12, ott. 27.7–8). Cfr. Boccaccio 1967, 472 (IV.85.9): “grandissimi arbori d’oro, i cui frutti sono smeraldi, perle e altre pietre.”

⁵⁵ Boiardo 1999, 373 (I.12, ott. 32.6).

⁵⁶ Boiardo 1999, 370 (I.12, ott. 26.5).

nelle fiabe, al termine della prova il premio attende l'eroe. La disinvoltura con cui Tisbina passa dall'amore per il marito a quello per Prasildo risponde alla logica dei racconti favolosi: l'utopia cavalleresca del valore e della cortesia si sovrappone così all'ordinarietà fantastica della fiaba, dove tutto appare indubitabile e ovvio.

Piuttosto è la già citata immagine finale della novella, con la donna che si scioglie come brina al primo sole, ad imporsi vivamente all'attenzione; perché quell'immagine, in forme ora più distese ora più contratte, si rincorre lungo tutta la narrazione svolgendo la medesima dialettica fra caldo e freddo, giardino primaverile e ambiente invernale, su cui si reggeva l'invenzione boccacciana nel *Filocolo* e nel *Decameron*. Ora è la giovinezza a disfarsi come neve al sole:

Comme dissolve il sol la bianca neve,
Comme in un giorno la vermiglia rosa
Perde il vago color, in tempo breve,
Così fugie la età come un baleno,
E non se può tenir, che non ha freno!⁵⁷

Ora è la speranza di Prasildo di fronte ai dinieghi di Tisbina:

Ma, quale in prato le fresche viole
Nel tempo fredo palide se fano,
Come il splendido giazo al vivo sole,
Cotal si disfacea il Baron soprano.⁵⁸

Ora sono gli occhi di Iroldo pieni di pianto:

E' sembravan duo giazi posti al sole,
Tanto pianto negli ochi li abundava.⁵⁹

Ora è l'incarnato di Prasildo che ritrova colore come un fiore che apra i petali all'apparizione del sole dopo la pioggia:

Comme doppo la pioggia le viole
Se abatino, e la rosa, e il bianco fiore,
Poi quando al ciel sereno appare il sole,
Apren le foglie e torna il bel colore,
Cossì Prasildo ala lieta novella
Dentro si alegra e nel viso se abella.⁶⁰

⁵⁷ Boiardo 1999, 366 (I.12, ott. 15.5–8),

⁵⁸ Boiardo 1999, 366 (I.12, ott. 16.3–6).

⁵⁹ Boiardo 1999, 379 (I.12 ott. 48.1–2).

⁶⁰ Boiardo 1999, 392–393 (I 12, ott. 85, 3–8).

Boiardo fa insomma tesoro dell'invenzione meravigliosa di Boccaccio, risolvendola su un piano interiore e psicologico, e andando così a risarcire quanto di troppo scontato appare sul piano della favola. L'immagine di Tisbina che si scioglie al sole come brina, per corrispondere infine all'amore del cavaliere, illumina retrospettivamente il significato del giardino d'inverno: soddisfacimento della richiesta muliebre ma anche miracolosa incrinatura della freddezza, che scioglie l'algida refrattarietà della dama ai palpiti festevoli di una primavera incongrua.

4. Una riscrittura novecentesca: "The Siege" di James Lasdun

Su questo gioco di una passione via via corrisposta, infine, va costruendosi l'ultimo episodio di questa secolare collana di riscritture boccacciane: perché appunto, attraversando i secoli, la novella di Dianora giunge fino al Novecento, fino a quelle cristalline diagnosi sentimentali e traslucide fotografie di interni borghesi care a certa narrativa minimalista anglosassone.

James Lasdun, sapiente artefice di atmosfere sospese, ci offre con il racconto *The Siege* (*L'assedio* nella traduzione italiana) un bell'esempio di apologo sussurrato a fil di voce: in una città di cui non viene fatto il nome (ma il lettore assennato la dirà inglese), una giovane donna di nome Marietta svolge servizi domestici presso un certo signor Kinsky ("His black hair was silvering but still curly, and always unkempt"⁶¹). Di Marietta non sappiamo nulla, se non che è straniera e, presumibilmente, rifugiata politica: il nome del paese d'origine viene taciuto. Il signor Kinsky appare taciturno, introverso: uno dei principali mezzi di comunicazione tra i due è costituito da un montacarichi attraverso il quale lui passa a lei la biancheria da lavare (Marietta si è ricavata una piccola stanza al piano inferiore della grande abitazione nella quale vive il padrone di casa).

È stato lo stesso Lasdun a raccontare la genesi della breve narrazione, il nucleo della sua limpida trama e la suggestione di una sorprendente intertestualità, descrivendo la sua visita al *set* del film di Bernardo Bertolucci tratto dalla sua novella (*L'assedio*, 1998):

Ero andato in Nepal, dove mi ammalai gravemente e fui portato nel reparto per malati terminali (me lo comunicò spensieratamente un infermiere) di un ospedale di Katmandu, con una diagnosi di sospetto colera. Una raccolta di novelle medioevali apparve misteriosamente accanto al mio letto, e mentre la mia diagnosi accertata veniva continuamente ridimensionata, passando a tifo, a malaria e poi a semplice gastroenterite,

⁶¹ Lasdun 1999, 56. Traduzione: "I suoi capelli neri cominciavano a inargentarsi ma erano ancora ricci, e sempre arruffati" (Lasdun 1999b, p. 43)

lessi il libro dall'inizio alla fine. Uno dei racconti in particolare, la novella di Dianora e Ansaldo di Boccaccio, ebbe un profondo effetto su di me. In questa novella una donna sposata è perseguitata da un uomo che si è precedentemente innamorato di lei. Nel tentativo di respingerlo senza ferire i suoi sentimenti, la donna promette di concedersi a lui ad una condizione: che egli crei per lei un giardino fiorito come in primavera nel bel mezzo dell'inverno. Lo spasimante scompare e la donna si congratula con se stessa per aver risolto la questione così facilmente. Non sa, però, che l'uomo si è rivolto a un mago, che, in cambio di un esorbitante compenso, accetta di creare il giardino... Nel mio stato febbricitante le geometrie del racconto avevano un effetto inebriante. Più tardi, quando iniziai a scrivere brevi racconti, mi trovai a cercare un modo per ridar vita a quell'intelaiatura senza ricorrere alla magia. La mia versione presenta un solitario pianista di nome Kinsky, che vive a Londra in una casa piena di preziosi cimeli di famiglia. Egli si innamora di una studentessa straniera, Marietta, che si trasferisce nel suo seminterrato e che, invece di pagare l'affitto, fa le pulizie per lui. Non sapendo che è sposata, Kinsky le manda regali tramite il portavivande. Marietta fa del suo meglio per ignorarli. Quando alla fine lui la affronta chiedendole di sposarlo, rifiutando di accettare una risposta negativa e offrendosi di fare qualunque cosa per farle cambiare idea, lei gli dice infuriata: "Fate uscire mio marito di prigione." Nelle settimane immediatamente successive, emerge che ciò che era inteso come un chiaro rifiuto è stato in effetti accolto come una sfida.⁶²

Effettivamente nel seguito del racconto la grande casa, lasciato di una zia del signor Kinsky, comincia a svuotarsi di tutte le sue preziose suppellettili: è evidente che hanno preso la strada del misterioso paese straniero da cui proviene Marietta, probabilmente per andare a corrompere i funzionari che tengono prigioniero il marito. I rapporti fra Marietta e il signor Kinsky continuano ad essere formali, distanti, ma Lasdun mostra di avere fatto tesoro (come Chaucer e Boiardo) del meraviglioso su cui Boccaccio costruisce la propria storia conducendola all'esito inaspettato. Come nei testi che lo precedono, infatti, anche in *The Siege* la protagonista femminile deve fare i conti con una malia che potrebbe risolvere la storia a favore dell'innamorato. È la musica, qui, a esercitare il suo pervasivo potere di fascinazione: il signor Kinsky è figura quasi dolente nelle sue timidezze e nel suo pudore (esplicitando un tratto già presente in Tarolfo, Ansaldo, Aurelio e Prasildo), ama suonare il pianoforte e la musica riempie le stanze vuote della grande casa insinuandosi nell'animo di Marietta. Il signor Kinsky suona ossessivamente lo stesso pezzo e crea una sorta di sottofondo rituale o "forcible initiation"⁶³ che avvicina lentamente la giovane

⁶² Lasdun 1999c.

⁶³ Lasdun 1999, 67. Traduzione: "Iniziazione coatta" (Lasdun 1999b, 54).

all'uomo, alla sua magnanimità pudica e ostinata, sino a trasformare il piacere dell'ascolto in una passione sempre più consapevole, e perciò angosciata, per il suonatore: "when she heard it, she was filled once more with that strange, dreadful exultation, only now the discomfort of the feeling far outweighed the pleasure."⁶⁴

La notte precedente l'annunciato arrivo del marito, un sogno turba la mente di Marietta: l'autore ci dice che si tratta di un sogno erotico, ma evita che cascami didascalici offuschino la potenza con cui è descritta l'eccitazione carica di inquietudine provata dalla protagonista. Il sogno, come la musica, tiene la parte di un'illusione stupefacente e inattesa: l'uomo sognato non è il marito ma il signor Kinsky, e il desiderio di Marietta di scacciarne il pensiero si rivela a sua volta illusorio ("Her capacity for self-deception, never great, was now all but exhausted"⁶⁵). L'esito è quasi scontato, ma non per questo meno sorprendente: prima che l'alba le riporti il marito, Marietta si introduce silenziosamente nel letto di Kinsky per dare compimento al desiderio e consumare un amplesso nel quale si mescolano gioia e dolore.

Le reticenze, i silenzi, i reciproci imbarazzi su cui è costruito questo rapporto fanno di *The Siege* un racconto dalla tenuta stilistica impeccabile (la stessa, del resto, del film di Bertolucci): i protagonisti sono solo due e il marito è figura evanescente e lontana; nessun mago, nessun illusionista porta la storia verso derive poco credibili e la cifra naturalistica non è scalfita dalla vaghezza quasi fiabesca dei dati ambientali e dall'alone di mistero che grava sull'antefatto. Nel passaggio dalla Dianora trecentesca alla Marietta novecentesca si è persa la moltiplicazione esemplare dei gesti di magnanimità, ma non l'atmosfera sospesa, e dunque magicamente illusoria, di tutta la vicenda. L'orgoglio di Marietta si specchia nell'astuzia di Dianora, lo smarrimento della prima nella confusa disperazione della seconda.

⁶⁴ Lasdun 1999, 70. Traduzione: "Quando la udiva si sentiva invadere di nuovo da quella strana, terrificante esultanza, solo che adesso lo sconforto prevaleva di gran lunga sul piacere" (Lasdun 1999b, 57)

⁶⁵ Lasdun 1999, 74. Traduzione: "La sua capacità di auto-inganno, mai notevole, era completamente consumata" (Lasdun 1999b, 61)

Il lungo percorso dei secoli ci ha consegnato così declinazioni diverse di una storia dove resta centrale l'intreccio dei destini secondo coordinate sottili dei sentimenti, e dove l'illusorio incanto dei sensi traduce in immagine la tensione, altrettanto umana, verso un'utopia di cortesie ricambiate, di tolleranza e disinteressata devozione.

NICOLA BONAZZI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

Opere citate

- Alhaique Pettinelli, Rosanna. 1970. "Di alcune fonti del Boiardo." In *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Firenze: Olschki. 136–51.
- Alfano, Giancarlo. 2013. *Scheda introduttiva*. In G. Boccaccio, *Decameron*. A cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano. Milano: BUR. 1480–83.
- Andreev, Michail. 1985. "La struttura del *Filocolo*." In *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna. Atti dell'XI Congresso dell' AISLLI*. A c. di G. Pompeo. Napoli: Lofredo. 39–50.
- Battaglia Ricci, Lucia. 1987. *Ragionare nel giardino*. Roma: Salerno.
- Boccaccio, Giovanni. 1967. *Filocolo*. A c. di A. E. Quaglio. Vol. 1 di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori.
- . 1976. *Decameron*. A c. di V. Branca. Vol. 4 di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori.
- Boiardo, Matteo Maria. 1999. *Opere*. I. *L'Innamoramento de Orlando*. Edizione critica a c. di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani. Introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Boitani, Piero. 2000. "I Racconti di Canterbury." In G. Chaucer. *Opere*. II. A c. di P. Boitani. Note a c. di E. Di Roicco. Traduzione di V. La Gioia. Torino: Einaudi.
- Borghello, Giampaolo. 2001. "La neve e il fuoco. La dinamica dei personaggi nella novella di Madonna Dianora (*Decameron*, X 5)." In *Studi in ricordo di Guido Barbina. II. Est Ovest. Lingue, stili, società*. Udine: Forum. 133–58.
- Bruni, Francesco. 1983. "Il *Filocolo* e lo spazio della letteratura volgare." In *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. II. Boccaccio e dintorni*. Firenze: Olschki. 1–21.

- Bruscagli, Riccardo. 1983. "Il 'romanzo' padano di Matteo Maria Boiardo." In *Stagioni della civiltà estense*. Pisa: Nistri-Lischi. 55–66.
- Canova, Andrea. 2011. "Introduzione." In M. M. Boiardo. *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*. Milano: BUR.
- Chaucer, Geoffrey. 1966. *The Canterbury Tales*. In *The Works*. Edited by F. N. Robinson. London: Oxford University Press.
- . 1978. *I racconti di Canterbury*. Introduzione e note di A. Brilli. Traduzione di C. Chiarini e C. Foligno. Milano: BUR.
- De Condé, Jean. 1990. *Opera*. vol. I: *I manoscritti d'Italia. I*. Edizione critica a c. di S. Mazzoni Peruzzi. Firenze: Olschki. 175–321.
- Donnarumma, Raffaele. 1992. "Presenze boccacciane nell'*Orlando innamorato*." *Rivista di letteratura italiana* 10: 513–97.
- Dorigo, Ermes. 2013. "La novella di Madonna Dianora. Giovanni Boccaccio, *Decameron*: decima giornata, novella quinta." *Rivista di studi italiani* 31: 1–22.
- Fornaciari, Raffaello. 1913. "Dal *Filocolo* al *Decameron*." *Miscellanea Storica della Valdelsa* 21: 196–201.
- Guardiani, Francesco. 1985–86. "Boccaccio dal *Filocolo* al *Decameron*: variazioni di poetica e di retorica nell'esame di due racconti." *Carte italiane* 7: 28–46.
- Heffernan, Carol F. 2004. "Chaucer's *Miller's Tale* and *Reeve's Tale*, Boccaccio's *Decameron*, and the French *Fabliaux*." *Italica* 81.3: 311–24.
- Kirkham, Victoria. 1993. *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*. Olschki: Firenze.
- . 2001. *Fabulous Vernacular. Boccaccio's Filocolo and the Art of Medieval Fiction*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Koff, Leonard e Brenda Schildgen (a c. di). 2000. *The Decameron and the Canterbury Tales. New Essays on an Old Question*. Madison and Teaneck, NJ: Farleigh Dickinson University Press.
- Lasdun, James. 1999. *The Siege*. In *The Siege and Other Stories*. London: Vintage.
- . 1999b. *L'assedio*. Milano: Garzanti.
- . 1999c. Sul set con Bertolucci. In *La Repubblica*. 26 gennaio 1999.
- Lowes, John L. 1918. "The *Franklin's Tale*, the *Teseide*, and the *Filocolo*." *Modern Philology* 15: 129–68.
- Lumiansky, Robert M. 1951. "The Character and Performance of Chaucer's Franklin." *University of Toronto Quarterly* 20: 344–56.
- McGregor, James H. 1991. *The Image of Antiquity in Boccaccio's Filocolo, Filostrato and Teseida*. New York: Peter Lang.

- Menetti, Elisabetta. 2012. "Postfazione." In *Novelle stralunate dopo Boccaccio, riscritte nell'italiano d'oggi*. A c. di E. Menetti. Macerata: Quodlibet. 227–42.
- Moretti, Walter. 1970. "Una novella boccacesca dell'*Orlando innamorato*." In *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Firenze: Olschki. 329–37.
- Morosini, Roberta. 2004. "Per difetto reintegrare." *Una lettura del Filocolo di Giovanni Boccaccio*. Ravenna: Longo.
- Ovidio. 2005. *Metamorfosi*. A c. di P. Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi.
- Parma, Michela. 2005. "Fortuna spicciolata del *Decameron* fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari." *Studi sul Boccaccio* 33: 203–70.
- Rajna, Pio. 1902. "L'episodio delle *questioni d'amore* nel *Filocolo* del Boccaccio." *Romania* 31: 28–81.
- . 1903. "Le origini della novella narrata dal Frankeleyn nei *Canterbury Tales* del Chaucer." *Romania* 32: 204–67.
- Savj-Lopez, Paolo. 1901. "La novella di Prasildo e di Tisbina." In *Raccolta di studi critici dedicati ad A. D'Ancona*. Firenze: Barbera. 53–58.
- Schofield, William. 1901. "Chaucer's Franklin's Tale." *PMLA* 16: 405–49.
- Trabalza, Ciro. 1906. *Studi sul Boccaccio*. Città di Castello: Lapi.