

liturgica» (p. 155). Il capitolo procede con chiarezza espositiva attraverso tre nuclei di analisi: il primo di essi riguarda il riferimento all'intonazione del salmo 113, primo canto liturgico del *Purgatorio*. Esso definisce il clima morale della seconda cantica in chiara opposizione ai contenuti della profana canzone dantesca intonata da Casella. Le due intonazioni melodiche, diverse sia dal punto di vista estetico che ideologico, si fronteggiano all'interno del canto e creano così «il nucleo filosoficamente più interessante dell'episodio» (p. 207). Dopo una lettura dell'episodio che si riaggancia al dibattito presentato nel primo capitolo circa le prassi esecutive della lirica profana medievale, il canto II del *Purgatorio* serve all'autrice per riflettere circa gli effetti delle esecuzioni musicali sui personaggi del poema.

Senza entrare in ulteriori dettagli circa i contenuti dell'indagine portata avanti dalla ricercatrice, che si presenta, inoltre, come un materiale che sarà incorporato in un altro progetto editoriale già in stato embrionale, che prevede lo studio della dimensione musicale nel *Purgatorio*, basta notare le enormi possibilità esegetiche – di cui la tessa pubblicazione è una chiara prova – che si aprono attraverso l'adozione di un approccio analitico che reinterpreta i fenomeni musicali della *Commedia* da una prospettiva organica e unitaria, non come episodi isolati ma come elementi di una struttura narrativa organizzata in modo coerente.

Carlota CATTERMOLE

Raffaele GIRARDI (a cura di), *Boccaccio e lo spettacolo della parola. Il Decameron dalla scrittura alla scena. Atti delle Giornate di Studio "Boccaccio, un modello per l'Europa: il Decameron dalla scrittura alla scena"*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, 124 pp.

Le dieci giornate di seminari del "Progetto Boccaccio" sfociate nel libro qui presentato hanno messo in evidenza la grande macchina narrativa alla base del *Decameron* analizzando gli elementi e le modalità che lo rendono leggibile dal punto di vista della spettacolarizzazione e della teatralizzazione. Questa rilevante pubblicazione che conta su sei contributi scientifici di diversi professori dell'Università di Bari è curata dal prof. Raffaele Girardi ed è scaturita da una serie di giornate seminariali svoltesi presso l'ateneo barese in occasione delle celebrazioni che hanno coinvolto e stanno coinvolgendo diverse istituzioni culturali internazionali per il 700^o anniversario della nascita del certaldense.

«La connotazione performativa della narrazione» è un elemento strutturale del *Decameron*, secondo quanto afferma R. Girardi nell'«Introduzione» e ne è «uno dei modi di lettura più efficaci» secondo il primo contributo intitolato «Boccaccio spettacolare» del prof. Francesco Tateo. E non può essere diversamente, se si pensa all'uso frequente del discorso diretto, agli elementi comici e tragici, ai momenti di «pausa oratoria» in cui l'azione diegetica viene trasformata in monologo, al culmine

di un'azione, trasformando anche l'esito dell'azione stessa. È quanto accade per Frate Cipolla (VI, 10), che nel suo monologo trasforma la sua disavventura in «meraviglia per l'ascoltatore», o per l'oratoria tragica e spettacolare del discorso di Ghismonda (IV, 1), a cui fa seguito l'azione spettacolare del suo suicidio, o nel discorso di Andreuola (IV, 6), la cui oratoria spettacolare fa superare le barriere sociali tanto che Gabriotto viene pianto «non a guisa di plebeio ma di signore». Di mancato spettacolo, o «spettacolo degradato» – sempre nell'interpretazione di Tateo – si parla nella novella di Frate Alberto (IV, 3), dove il frate viene esposto al pubblico ludibrio come punizione della sua blasfemia. Spettacolo è anche manifestazione della magnanimità, che insieme alla magnificenza è il tema finale, quello dell'ultima giornata: due virtù spettacolari, in quanto manifestazione dell'onore la prima, dell'esteriorità la seconda; e non è un caso che l'ultima novella della decima giornata, e quindi del *Decameron*, esalti aristotelicamente in Griselda «lo spettacolo della virtù [...] contrapposto allo spettacolo della bestialità». Non va dimenticato infine lo spettacolo finale, non metaforico stavolta, delle ballate che concludono ciascuna giornata.

Lo spazio della piazza – teatro e «motore diegetico» – è messo in evidenza nell'interessante saggio del prof. Raffaele Girardi, «Il riso di piazza nel Decameron» come «spazio dell'ambivalenza e del riso» in cui si rivela, citando Bachtin, l'ambivalenza di «un secondo mondo e una seconda vita» con valori e spazi diversi da quelli ufficiali che innescano una «metamorfosi di condizioni esistenziali e di rapporti precedentemente garantiti». Un «principio del riso» come vera e propria fenomenologia della manifestazione di piazza, dove si realizza il rito collettivo dello smascheramento pubblico e “teatrale” evidente nella novella di frate Alberto, su cui principalmente si basa questo contributo. Qui la dimensione spettacolare, sottolinea Girardi, è non a caso calata nel periodo festivo del carnevale veneziano che sarà alla fine teatro della comica punizione del frate. Girardi riconosce inoltre in frate Alberto altri procedimenti “teatrali” e archetipici come il mascheramento animale e il rito del “ritorno alla foresta” di cui parla Propp nella *Morfologia della fiaba* che Boccaccio propone in tono provocatorio per sottolineare il vero mascheramento, quello dell'ipocrisia di frate Alberto, che diverrà in seguito proverbiale.

L'incontro tra la parola del testo e la parola interpretativa è alla base del contributo del prof. Augusto Ponzio, «Boccaccio e la parola altrui», in cui la parola “critica” altro non è che «incontro di due narrazioni», in quanto l'interpretazione è essa stessa una narrazione. Anzi, secondo l'autore, mentre il termine “interpretare” suppone comunque una prevaricazione rispetto al testo, in quanto si tratta di una «parola sulla parola», il narrare è una «parola alla parola», che non si allontana dal testo ma lo incontra, cerca di conoscerlo dal suo interno e non dall'esterno, trasformando anche l'interpretazione in un racconto. Così il *Decameron* è una narrazione che tiene insieme molteplici narrazioni, “voci” che sono la “parola altrui”, compresa la “voce narrante” della cornice che non rimane al di fuori della scena ma «interagisce con il testo che incornicia»: un'altra storia, una *fabula*, *fable*, che richiama sia i *fabliaux* medievali, sia le *fabulae* del *Satyricon* petroniano e dell'*Asino d'oro* di Apuleio, come pure il *Simposio* di Platone, tutti costruiti da

“voci che raccontano altre voci”, proprio come è fin dal principio il *Decameron*. Le voci del *Decameron* “divertono”, cioè fanno ridere, ma anche, nel senso latino del termine, sviano dai luoghi comuni del discorso. Non per nulla il libro è dedicato alle donne, costrette dalle convenzioni sociali a celare le «amoroze fiamme» e a vivere rinchiuso nelle loro stanze, offrendo loro – e a noi- una modalità di «sovertimento» della realtà, come spiega Ponzio, ma anche di «trascendenza», invitando a «non restare attaccati alla realtà così come è», a «uscire dalle modalità dicotomiche che organizzano il potere e l’asservimento, e il rimbambimento», perché, come nella novella di ser Ciappelletto (I, 1), «il capovolgimento di una situazione è sempre possibile» e «niente può essere dato per scontato».

Il quarto contributo, «Una novella del Boccaccio sulla scena tragica primo secentesca» della prof. Grazia Distaso mette a fuoco il rapporto novella/teatro a proposito della tragedia *Il Tancredi* di R. Campeggi, pubblicata nel 1614 a partire dalla novella di Tancredi e Ghismonda. Il principe di Salerno è costretto per motivi politici ad accettare le nozze della figlia Ghismonda con il figlio di Ruggiero, re di Sicilia, anche se l’amore paterno glielo scongiurerebbe, così come il fido consigliere Gerace, che cerca di avvertire il suo signore della falsa amicizia del sovrano siciliano. Ne nasce una vera tragedia barocca, in cui il concettismo che mescola verità e finzione sfocia nell’ira del principe alla scoperta del segreto amore della figlia per Guiscardo, nella tragedia capitano dell’esercito di Tancredi. Sarà questo furore a prevalere sulla ragione e a distruggere l’affetto paterno, tanto da ordinare l’uccisione di Guiscardo, di cui il dettagliato racconto – non presente in Boccaccio – viene offerto nel terzo atto da un soldato che ha assistito all’“orribil caso”, accentuando, com’è uso nel Seicento, i toni tragici e orridi della vicenda e facendo di Guiscardo morente un eroe-martire che, come la Clorinda tassiana, perdona il suo uccisore. A questo punto la tragedia si distacca del tutto dal modello boccacciano con un colpo di scena che rivela l’identità nascosta di Guiscardo, che altri non è che Guglielmo, il figlio di Ruggero di Sicilia. Il matrimonio si trasforma così in guerra tra i due regni, mentre viene annunciata da una damigella la morte di Ghismonda, che prima di morire però ha trovato il tempo per pentirsi del suicidio: «una Maddalena pentita e convertita, tanto di moda nella poesia e nella pittura del Barocco». La novella originale viene completamente e controriformisticamente rivisitata nel finale, con una Ghismonda/Clorinda che, come ben spiega Distaso, annuncia il passaggio a un’etica moderna, «che si misura con il senso del peccato e del rimorso, del pentimento e della redenzione» sul modello della *Gerusalemme liberata*.

Lo spazio teatrale e narrativo del *Decameron* non è però solo quello italiano: quella che R. Girardi chiama «proliferazione europea» del testo boccacciano è presentata nel saggio della prof. Ines Ravasini, «Tra prologo e cornice: dal *Decameron* alle *Novelas ejemplares*», che prende in considerazione le relazioni tra Boccaccio e Cervantes, il quale se da un lato nel «Prologo» alle sue novelle prende le distanze dalla tradizione spagnola che ricalcava o traduceva le novelle italiane o orientali affermando che le sue «son más propias, no imitadas ni hurtadas», dall’altro mette in gioco già nel titolo una serie di contraddizioni implicite – e intriganti, come fa ben notare Ravasini – affiancando al sostantivo *novela*, che può

assumere nel castigliano dell'epoca anche una connotazione di menzogna, l'aggettivo *ejemplares* che dovrebbe garantirne la verità, generando «un rebus che sollecita il curioso lettore». Ma il distacco da Boccaccio è evidente sia strutturalmente nella mancanza della cornice, già peraltro abbandonata dai successivi novellieri italiani e quasi del tutto omessa nelle traduzioni castigliane; sia a livello di contenuto, come appare nella novella del *Celoso extremeño* in cui la novella boccacciana di adulterio approda anche qui nel finale, come si è visto nella tragedia secentesca di R. Campeggi, a una morale cristiano-controriformista, con la riconciliazione dei coniugi, la morte dell'anziano marito e la clausura scelta dalla giovane moglie, che non riesce a confessare la sua innocenza. A differenza però di Campeggi, molte e ambigue sono le questioni che Cervantes lascia aperte e irrisolte al lettore: perché il marito rifiuta la vendetta sull'amante? perché la moglie non ha confessato la sua innocenza? L'assenza della cornice nella struttura risponde allo stesso criterio di ambiguità, giacché compare nelle ultime due novelle – e non quindi al principio dell'opera – come racconto nel racconto. L'ultima novella assume quindi una «funzione unificante [...] dal momento che vi riaffiorano molti dei temi dispersi nelle novelle precedenti, instaurando un dialogo con il Prologo a mo' di cornice che idealmente percorre tutta la raccolta». Più che di omissione dunque, spiega il brillante contributo di Ravasini, si può parlare di elusione, in quanto tra le voci dell'autore e quelle dei personaggi delle ultime due novelle si delinea una vera e propria «fusione di novella e cornice, cornice e prologo».

Il libro si conclude con un intervento del prof. Raffaele Cavalluzzi su «Il Decameron di Pasolini», in cui l'antitesi vita/morte – presente nella “trilogia della vita” dei suoi tre film *Decameron*, *Il fiore delle mille e una notte* e *I racconti di Canterbury* – aleggia su tutti i film del ciclo fino a raggiungere, secondo Cavalluzzi, un esito tragico con la morte dello stesso regista. Dalle novelle scelte per il film filtra l'idea che «la sconfitta della vitalità innocente dell'umanità è molto più atavica» del mondo già primitivo e medievale che Pasolini sceglie di rappresentare su pellicola. Realtà e immaginazione si fondono partendo dalla “visione” poetica di Boccaccio e trasformandosi in “visione di secondo grado”, sogno visivo come ultimo baluardo della realtà che fin dagli anni Sessanta cominciava a essere divorata dall'irrealtà dei mass media. Reale e irreale che si scontrano sono però il “fondamento istitutivo” del sogno: «Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?» si chiede l'allievo di Giotto-Pasolini nella seconda parte del film. Ma sono anche alla base della contraddizione violenta generatrice di morte rappresentata nella novella-cornice della prima parte, che si apre con l'assassinio compiuto da ser Ciappelletto e si chiude con la sua morte in odor di santità. Qui emerge, spiega Cavalluzzi, il tema del doppio, di «un lato oscuro non rinnegato né banalmente sublimato» che ha a che fare con l'ossessione sessuale e con la stessa omosessualità di Pasolini che si intreccia strettamente con la sua poetica. Fisicità e sesso liberato, insieme alla morte – fisica anch'essa, che consumerà anche i corpi più perfetti – diventano il tema centrale del film come realizzazione visionaria del testo trecentesco, «l'effetto di un sogno di secondo grado» che Pasolini realizza a partire dai propri sogni, come sottolinea Cavalluzzi. Una trasposizione infedele

dell'opera boccacciana, dunque, ma un'esposizione compiuta dell'"immaginario metafisico" pasoliniano che esplicita attraverso il metalinguaggio cinematografico la compenetrazione indissolubile, per dirla con le parole di R. Esposito, tra vita e morte che è alla base dell'intuizione pasoliniana.

Risalta efficacemente in questi contributi la spettacolarità e la spettacolarizzazione del *Decameron*, attraverso prospettive di studio e di lettura più che allettanti che mostrano come questo testo, mai passato di moda, continui a essere suscettibile di letture trasversali e incrociate e come l'opera sia tuttora in grado di avvicinarsi alla contemporaneità evidenziandone le contraddizioni e ribaltandone ideologicamente i principi forse negli ultimi anni troppo appiattiti sul conformismo, come evidenzia la lettura pasoliniana e fornendo strumenti critici per l'analisi di un contesto storico, filosofico e sociale la cui complessità viene colta anche grazie alla letteratura, del nostro tempo e dei secoli passati.

Rosa AFFATATO

Giorgia MARANGON, *La poesía de Ugo Foscolo y su alter ego en francés, Gabriel Marie Legouvé*. Comares, Granada, 2013, 96 págs.

Per chi ritenga nello spirito, dagli anni di scuola (dalla scuola di quegli anni) la malinconica esaltazione dei *Sepolcri* di Ugo Foscolo, ma come quasi tutti non abbia approfondito filologicamente l'argomento, sarà colpito da questo volumetto: *La poesía de Ugo Foscolo y su alter ego en francés, Gabriel Marie Legouvé* che sembrerebbe togliere qualcosa al merito del grande poeta italiano, poiché identifica e certifica in un altro poema la sua fonte e i suoi motivi d'ispirazione (si tratta, ci dice Giorgia Marangon, professoressa di Filologia Italiana all'Università di Cordova, del poema elegiaco *La Sépulture*, opera del poeta francese Gabriel Marie Legouvé). Ma a lettura conclusa il Foscolo ne esce intatto e anzi arricchito, per avere saputo integrare e trasfigurare un modello che pure, di per sé, è tutt'altro che disprezzabile («uno dei capolavori della letteratura sepolcrale francese», lo definisce l'autrice).

Sarebbe assurdo mettere qui a confronto le qualità poetiche per risaltare l'inferiorità del francese rispetto all'italiano, esercizio al quale spesso si abbandonano gli storici delle letterature (talvolta condannando in questo modo all'oblio dei "minori" a fronte dei quali certi "maggiori" di anni successivi impallidirebbero). Si tratta invece di accostare i due poemi per meglio comprendere, storicamente e non solo, il carme *Dei Sepolcri*, ed è proprio ciò che fa la Marangon senza cadere nel tranello suddetto. Può così permettersi, senza offendere nessuno, di definire il Legouvé «alter ego in francese» di Ugo Foscolo.

Questa impostazione, d'altra parte, è appoggiata dalla traduzione del testo francese offerta dalla Marangon in sostituzione di quella di Luigi Balochi pubblicata nel 1802 (*Il merto delle donne, Le rimembranze, La malinconia e Le*