

La musica del *Decameron*, tra Boccaccio e Pasolini

Chiara CAPPuccio*
Universidad Complutense de Madrid
chiaracappuccio@hotmail.com

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

RIASSUNTO

In questo contributo si propongono alcune riflessioni sulla funzione che la presenza della musica svolge nel *Decameron* di Boccaccio e nella relativa riscrittura cinematografica di Pasolini. Sia nell'opera trecentesca che in quella contemporanea la musica agisce come principio strutturale di coesione tematica, assumendo i caratteri di una cornice narrativa interna a quella creata dagli autori delle due opere. Nel testo medievale ogni giornata è scandita dallo sviluppo di una prassi musicale declinata nelle varie forme di canzoni a ballo, di cui sono ricchi i repertori lirici dell'epoca, spesso accompagnate dalla musica. Nel film la melopea napoletana, scelta da Pasolini a illustrare il livello sonoro della narrazione, assume spesso le forme di un wagneriano *leitmotiv*, identificando personaggi e motivi ricorrenti nello sviluppo tematico dell'opera. Il lavoro svolto da Pasolini sul contenuto musicale della colonna sonora del film si rivela una scelta consapevole del poeta, volta sia a sostenere la rilettura napoletana dell'opera di Boccaccio da lui proposta che a sottolineare quella funzione strutturale che la musica svolgeva già nell'opera originale.

Parole chiave: Boccaccio, Pasolini, *Decameron*, musica, cornice narrativa.

The music of *Decameron*, between Boccaccio and Pasolini

ABSTRACT

This contribution proposes an analysis of the function that the presence of music plays in Boccaccio's *Decameron* and in the associated rewrite film of Pasolini. Both in the fourteenth-century and contemporary works, music acts as a structural principle of cohesion theme, taking the character of a narrative framework internal to the one created by the authors of the two works. In the medieval text every day is punctuated by the development of a musical practice declined in various forms of dance songs, which are rich in the lyric repertoire of the period, often accompanied by a musical accompaniment. In the film, the Neapolitan melodies, chosen by Pasolini to illustrate the sound level of the narrative, often takes the form of a Wagnerian *leitmotif*, identifying characters and the recurring theme in the development work. The work by Pasolini on the musical content of the soundtrack of the

* Chiara Cappuccio. Contacto postal: Departamento de Filología Italiana, Facultad de Filología, Edificio D, UCM, Ciudad Universitaria s/n, 28040 Madrid.

movie proves to be a conscious choice of the poet, designed both to support the work of the Neapolitan reinterpretation of Boccaccio's work that he proposed as well as to emphasize the structural role that music plays in the work already original.

Key words: Boccaccio, Pasolini, *Decameron*, music, narrative framework.

SOMMARIO

Presenza e funzione del sistema dei riferimenti musicali nel *Decameron* di Boccaccio. Pasolini, il *Decameron* e la melopea napoletana. Riferimenti bibliografici.

Presenza e funzione del sistema dei riferimenti musicali nel *Decameron* di Boccaccio

Le brevi riflessioni che informano questo contributo, relative alla funzione che la musica svolge nel *Decameron* di Boccaccio e nella riscrittura filmica di Pasolini, partono da una considerazione valida per entrambe le opere: in esse la musica sviluppa una trama di riferimenti intertestuali che rinforza il carattere unitario del racconto e ne scandisce lo sviluppo narrativo. La musica non rappresenta una decorazione esteriore ai testi presi in analisi ma entra nella loro organizzazione diventando uno dei parametri strutturali della composizione. In entrambe le opere, inoltre, la musica trova un suo spazio preciso nell'impalcatura generale dello sviluppo dei temi e dei motivi del racconto rientrando nell'organizzazione della cornice narrativa, elemento di centrale e riconosciuta importanza per l'interpretazione delle due opere, sia dalla critica letteraria che da quella cinematografica.

In Boccaccio i riferimenti alle melodie cantate, alle danze e agli strumenti musicali sono molti e variamente orchestrati all'interno dello sviluppo della trama dell'opera. Le sessioni narrative che animano le giornate dei protagonisti del racconto si concludono sempre con l'esecuzione di una canzone a ballo, normalmente accompagnata da ritornelli corali e da strumenti musicali, come l'autore specifica durante la descrizione dell'esecuzione di *Qual donna canterà s'io non canto io*, alla fine della seconda giornata.

La critica tende tradizionalmente ad interpretare tali riferimenti presenti nei testi letterari come un loro arricchimento mediante l'introduzione di un lessico specialistico e fortemente evocativo al tempo stesso, senza il quale la struttura dell'opera funzionerebbe ugualmente.

Già nel Proemio, però, Boccaccio, nell'esposizione dell'argomento, specifica come egli intenda raccontare «cento novelle o favole o parabole [...] e alcune canzonette dalle predette donne cantate a lor diletto» (Boccaccio 1980: 9)¹.

¹ Tutti i successivi riferimenti al *Decameron* di Boccaccio sono tratti dall'edizione di Vittore Branca citata in bibliografia.

L'esecuzione musicale, il canto, la melodia entrano quindi nell'organizzazione della cornice narrativa di riferimento. Il canto segna sempre la fine della giornata e spesso ne scandisce anche l'inizio. Esso è normalmente accompagnato dal suono del liuto, della viola, della ribeca, della cornamusa e del cembalo ed è seguito da una carola. Si tratta di strumenti e danze connotate da un uso cortese e aristocratico, strumenti di alta cappella, che traducono musicalmente la nobiltà della scena narrativa e che rappresentano una piccola *summa* della prassi trecentesca lirico-musicale di tipo profano.

Nelle teorie mediche medievali, tra i consigli per fuggire la malinconia vengono spesso indicati l'ascolto musicale e la recitazione di novelle. Canzoni e novelle piacevoli, come sottolinea la trattatistica medievale, hanno quindi la stessa funzione: portare la mente altrove rispetto ai pensieri che generano angoscia. L'interpretazione musicale di ballate e danze risponde allo stesso principio strutturale per cui i dieci giovani si alternano nel racconto delle novelle: quello di allontanarsi dal pensiero della morte, una volta allontanatisi da essa fisicamente con il trasferimento in campagna.

Del resto, la trattatistica medica classica, medievale e rinascimentale accoglie la musicoterapia tra i rimedi per correggere i diversi stati d'animo, per la sua capacità di concentrare le facoltà percettive in un unico organo, l'orecchio, ed in un'unica funzione, l'atto dell'ascolto². L'esecuzione musicale e il racconto di novelle rispondono, dunque, allo stesso principio strutturale nello sviluppo della trama e nella creazione della cornice narrativa. Lontano dalla morte, si sviluppa la vita dell'allegria brigata, ma per evitare di incorrere nei pensieri angosciosi ad essa legati, i giovani cantano, ballano e si raccontano storie in base ad un ordine da essi scelto e regolato. Il genere lirico eletto per meglio rappresentare la dimensione musicale dell'opera è individuato dall'autore nella ballata, tra i generi colti quello più legato ai travasi con le forme popolari, dato il suo vincolo genetico con le forme della danza e con l'accompagnamento musicale³. Dall'esecuzione di *Io son sí vaga*

² Sul potere della musica in Boccaccio si ricordi almeno il celebre episodio della VII novella dell'ultima giornata del *Decameron* in cui l'esecuzione musicale di un testo lirico alla corte di Pietro d'Aragona produce sull'uditorio quegli effetti di incantamento e sospensione dell'azione già descritti da Dante nel celebre esordio musicale del *Purgatorio*: l'intonazione di Casella che anima il II canto della cantica di mezzo e che Boccaccio richiama nella sua novella mediante una fitta rete di rimandi intertestuali con l'episodio dantesco. Sugli effetti della musica, tra letteratura e medicina medievale, si possono vedere, oltre a uno studio dell'autrice (Cappuccio 2005: 35-80), alcuni interessanti contributi presenti negli atti di due importanti congressi italiani sullo studio del pensiero medievale (Crisciani 2001: 185-194; Fiori 2001: 283-289; Mambella 2001: 123-136; Gallo 1999: 100-120; Mauro 1999: 235-257). Per una visione generale sulle presenze delle teorie mediche nelle opere medievali sono fondamentali i lavori di Natascia Tonelli sull'argomento (Tonelli 2002, 2003a, 2003b).

³ Nel *De vulgari eloquentia* (DVE II, III, 5) Dante definisce, come si ricorderà, la ballata come genere inferiore rispetto alla canzone e al sonetto sia per la presenza del ritornello, che tradisce una commistione con le forme della danza, che per la relazione intima che stabilisce con

della mia bellezza intonata da Emilia e Dioneo (quest'ultimo spesso associato al suono del liuto nel testo) alla fine della prima giornata, fino alle conclusive *Io mi son giovinetta, e volentieri e S'amor venisse senza gelosia*, le dieci giornate risuonano costantemente di canti, suoni e danze. Per motivi di spazio è impossibile riportare e commentare tutti i "momenti musicali" che animano l'opera trecentesca, ci limiteremo, quindi, ad accennare solo ad alcuni di essi per la speciale rilevanza che assumono relativamente alle pratiche dell'esecuzione o per la funzione intertestuale che rivestono⁴.

Fin dall'Introduzione l'autore specifica le qualità musicali dei componenti della comitiva; essi sanno «ottimamente sonare e cantare» e da subito «cominciarono soavemente una danza a sonare. Le donne cominciano a carolare» (Giornata I, Introd., 101-108). Questa prima esecuzione strumentale, precedente l'inizio delle sessioni narrative, prevede la presenza di Dioneo al liuto e di Fiammetta alla viola⁵. Già l'inizio del racconto antepone un'esecuzione strumentale, prima della recitazione delle dieci novelle della giornata, ed una lirica, il cui incipit richiama fortemente la ciniana *Io son sí vaga della bella luce*. Si continua, poi, con l'esecuzione di Pampinea, che segue la carola di Emilia, di un'altra canzone a ballo *Qual donna canterà s'io non canto io* (Giornata II, Concl. 11-16)⁶. La terza giornata si conclude con l'intonazione «alquanto pietosa» di *Niuna sconsolata*, ad opera di Lauretta⁷. Degna di nota è la "provocazione" musicale attuata da Dioneo in

l'accompagnamento musicale, da cui non è autonoma. All'inizio della V giornata Boccaccio fa cenno ad un'altra forma lirica sempre legata alla musica, una *stampita*, ballatetta che ripropone le forme originarie dell'*estampida* occitana, il cui esemplare più noto, e con musica conservata, è, senza dubbio, *Calenda Maya* di Raimbaut de Vaqueiras.

⁴ Per ragioni editoriali le considerazioni sulla presenza dei riferimenti musicali interni allo sviluppo dell'opera di Boccaccio sono qui limitate rispetto ad un'organicità di analisi che l'argomento meriterebbe in considerazione, soprattutto, di tre elementi fondamentali: la relativa esiguità della tradizione bibliografica al riguardo della musica della ballata, la necessità di un aggiornamento dello stato della critica ed, infine, la considerazione degli ultimi lavori sui rapporti tra poesia e musica nel Medioevo italiano, come quello recentissimo, ma già imprescindibile, di Luca Zuliani (Zuliani 2009).

⁵ L'immagine di Fiammetta alla viola ha portato il musicologo Bonaventura, autore della prima monografia su *Boccaccio e la musica*, alla comparazione col famoso affresco di Simone Martini presente nella Cappella degli Spagnoli a S. Maria Novella (Bonaventura 1903:3). Sul tema più generale della presenza degli strumenti musicali nell'opera di Boccaccio si veda Monterosso Vacchelli 1975: 315-343.

⁶ Tale esecuzione sembra, inoltre, richiamare la pratica antifonale del canto sacro applicata alla forma profana della ballata. Dopo l'esecuzione di Pampinea l'autore specifica che si cantarono altre canzoni e si ballarono più danze e vennero suonate altre melodie fino al momento di andare a dormire (II Giornata, Concl. 16).

⁷ Anche in questo caso il lessico musicale boccacesco sembra richiamare la tecnica antifonale della ripetizione corale del ritornello "rispondendo l'altre", che ricorda il precedente, "cantando in coro la ripresa. Inoltre, l'esecuzione musicale di Lauretta non è l'unico intervento musicale che conclude la III giornata, dal momento che precedentemente Dioneo e Fiammetta "cominciarono a cantare di Messer Guglielmo e della Dama di Vergiù". Branca specifica come si tratti di una chiara

conclusione della V giornata dove, prima di eseguire la lirica *Amor, la vaga luce*, egli elenca una serie di canzoni. Le ultime da lui citate sono: *Questo mio nicchio, s'io nol picchio*, poi, *Deh fa pian, marito mio*, e *Io mi comperai un gallo delle lire cento*.

Ancora musicalmente degni di nota sono i riferimenti al *Filostrato* con cui si apre la VI giornata, in cui «Dioneo insieme con Lauretta di Troilo e di Criseida cominciarono a cantare» e al *Teseida*, in conclusione della VII, quando «Dioneo e la Fiammetta gran pezza cantarono insieme d'Archita e di Palemone»⁸. Infine, la Conclusione dell'opera, in un *crescendo* finale, è interamente strutturata intorno ad un giubilo corale di canti e danze, quasi un concertato d'opera cui prendono parte tutti i personaggi del racconto.

Pasolini, il Decameron e la melopea napoletana

Nel suo *Decameron* Pasolini affida alla colonna sonora un ruolo centrale all'interno delle strategie narrative e di significato in esso sviluppate. Tra le scelte estetiche compiute dall'autore nella resa cinematografica dell'opera medievale quelle musicali occupano un ruolo di non secondaria importanza all'interno del progetto culturale ed ideologico rappresentato dalla sua personale riscrittura del testo trecentesco. La critica ha, però, solo sommariamente accennato all'importanza delle scelte musicali operate dall'autore nell'allestimento dell'opera, omettendo un'analisi sul ruolo di profonda adesione che esse invece assumono nel testo cinematografico forse tra i più significativi del percorso pasoliniano.

Ciò che la critica ha, invece, segnalato relativamente al portato innovativo delle scelte del regista rispetto all'originale di riferimento riguarda sia l'ambientazione geografica e linguistica meridionale, segnatamente napoletana, che il lavoro sulla cornice narrativa. Entrambi gli aspetti rientrano all'interno di un'organicità di significati che partono dall'allontanamento pasoliniano rispetto alla cornice aristocratica e fiorentina dell'originale. L'incontro dei dieci giovani in fuga dalla morte - che da vita al ritiro bucolico animato da canti, danze e racconti il cui ritmo viene regolato da un raffinato gioco di alternanze tra tematiche e personaggi - viene cancellato dal poeta delle *Ceneri di Gramsci* e sostituito da un altro sistema di richiami interni all'opera con funzione di riferimento narrativo tra gli episodi.

I personaggi scelti come figure della cornice sono il protagonista di una novella, Ser Ciappelletto e l'allievo di Giotto, un Pasolini-Vulcano che darà vita alla risoluzione tematica del film sul rapporto tra arte, rappresentazione e sogno. La trasformazione della cornice pasoliniana porta con se tutte le trasformazioni dei

allusione alla tradizione italiana dei *cantari*, ed in particolare al rifacimento del poemetto francese *La Chastelaine de Vergi* (Branca 1980: 453).

⁸ I due passaggi appena riportati si trovano alle pp. 714 e 883 dell'edizione di Branca specificata in bibliografia.

parametri di interpretazione dell'opera su cui si è ampiamente ragionato negli ultimi decenni. Un elemento su cui, invece, credo sia utile soffermarsi ancora, proprio perché tradizionalmente relegato ad un discorso ancillare, riguarda proprio la creazione della colonna sonora, che porta con sé elementi riguardanti l'intera architettura dell'opera, sia rispetto alla creazione della nuova cornice del testo cinematografico che delle più generali premesse ermeneutiche dello stesso generate da tali trasformazioni.

La colonna sonora del film viene curata dallo stesso Pasolini, coadiuvato nel compito da Ennio Morricone. Il regista attribuisce al commento sonoro dell'opera, una funzione di senso rispetto alle scelte narrative in essa esibite. Che la presenza della musica nel cinema non si risolvesse per Pasolini in una questione meramente ornamentale ma che invece rivestisse una funzione semantica era già stato chiarito dal regista nel suo *Discorso sulla musica nel cinema*, in cui viene sottolineata la portata strutturale dell'arte sonora all'interno della finzione cinematografica (Pasolini 1973)⁹. Per l'autore della *Trilogia della vita* la musica costituisce, nel cinema, l'unico elemento in grado di rompere la piattezza della narrazione sullo schermo e scavare la scena per restituire la profondità. Le immagini cinematografiche una volta impresse su pellicola e proiettate sullo schermo, perdono la profondità reale e ne assumono una illusoria. Nella piattezza del cinema, secondo Pasolini, la profondità della realtà si perde e la fonte musicale, provenendo da un altrove sonoro rispetto alle immagini, le sfonda e le apre alla profondità del racconto della vita. Sembra probabile che a maturare queste riflessioni agisse ancora con vigore nella formazione del regista la grande riflessione sulla presenza dell'elemento sonoro e musicale nel cinema della prima metà del novecento ed in particolare il *Manifesto dell'asincronismo* di Sergej Ejzestejn e la sua celebre ed esemplare collaborazione con Sergej Prokofief (Ejzestejn 1964:523-524). Il regista russo teorizza, in funzione anti-teatrale, la creazione di un nuovo contrappunto musica-immagine basato sulla non-coincidenza tra elemento visivo e sonoro. Il principio di tali riflessioni risiede nella considerazione di tale relazione come l'incontro di due linguaggi non verbali che entrano in contatto agendo in modo diverso sulla percezione. Anche per Pasolini la musica non è al servizio del cinema ma aggiunge nuovi valori ritmici al montaggio riconducendolo alla rappresentazione della realtà.

L'interesse e le conoscenze musicali del regista erano già apparsi chiari nel suo *Studio sulle sonate di Bach* del '44 per essere poi confermati dal lavoro sulle colonne sonore dei suoi film all'interno delle quali si può rintracciare la presenza di motivi conduttori della narrazione. La *Trilogia* è percorsa da un chiaro *Leitmotiv* musicale, che del resto risuona fin dal suo primo film, *Accattone*. Si tratta di

⁹ Il testo pasoliniano è ora anche presente nella monografia di Antonio Bertini citata in bibliografia alle pp. 51-68.

Fenesta che lucive, le cui note sottolineano già le prime scene animate dalla figura di ser Ciappelletto, diventando così una cornice musicale che apre commenta e chiude la prima parte del film. Si tratta di un testo musicale tra i più studiati della tradizione classica napoletana, caratterizzato dai toni lugubri, interamente attraversato com'è dalla tematica della morte. Pervaso da un gusto caravaggesco per la rappresentazione in chiaroscuri della scomparsa dell'amata, il testo introduce la tematica dell'oscurità, del pericolo e della morte come chiave di lettura dell'opera. Introduce i vicoli bui delle peripezie di Andreuccio, rievocati dalla stradina oscura in cui non brilla più la luce che testimoniava la presenza della ragazza, e conclude le vicende di Ciappelletto. È una canzone il cui testo risale al Seicento ma la cui musica sembra posteriore di almeno un secolo. Per molti anni venne attribuita a Vincenzo Bellini e spesso è stata sottolineata una somiglianza con un passaggio della *Sonnambula* del celebre musicista. Studi più recenti smentiscono la paternità belliniana della melodia napoletana considerando, invece, il testo come un caso classico dei fenomeni di travaso tra forme classiche e popolari. Le false attribuzioni sono, del resto, una costante della canzone napoletana, segno di un'oscillazione tra il repertorio classico e quello popolare che riguarda questa tradizione¹⁰.

Il tema della canzone è la morte di una ragazza ancora nubile mentre il suo promesso sposo è lontano da molto tempo. Si tratta di un tema antico, caro alla letteratura e alla cultura popolare il cui testo più lontano si suole indicare nella commedia menandrea *La fanciulla tosata*. La presenza di *Fenesta che lucive* nell'opera pasoliniana svolge delle funzioni che riguardano l'intera struttura narrativa e ideologica del film: la canzone diventa una cornice musicale degli eventi e tale cornice è interamente attraversata da un senso di morte. Come in Boccaccio il contesto di riferimento che comprende la cornice gioiosa riguarda la presenza e la coscienza della morte così Pasolini, pur sovvertendo completamente l'impostazione strutturale trecentesca, ne ripropone lo stesso contesto ideologico di riferimento grazie al *leitmotiv* rappresentato dalla canzone scelta. La musica richiama, quindi, il gioco delle cornici dell'opera originaria e aggiunge senso alla scena colorando di morte la *Trilogia della vita*. Il contesto aristocratico e bucolico viene rifiutato dal regista come ambientazione per la narrazione mentre viene recuperato, grazie alla

¹⁰ A lungo ed erroneamente attribuita a Bellini, *Fenesta che lucive* viene anche descritta come la versione popolare della *canzunedda* siciliana della *Barunissa di Carini*, risalente al XVI secolo, la cui versione napoletana sarebbe una trascrizione del 1842 ad opera di Giulio Genoino, alla quale Mario Paoletta aggiunse due strofe nel 1854. Si tratta di un testo che ha subito continue interpolazioni strutturate su un continuo rapporto tra immagini macabre e allusioni erotiche. Ne esistono due tradizioni interpretative: una contadina (cui si potrebbe ricondurre l'esecuzione durante l'episodio di ser Ciappelletto che conclude la prima parte del film) ed una urbana. La prima viene spesso eseguita zampognata, tammurriata o tarantellata mentre la seconda acquista i toni più classici che hanno condizionato le false attribuzioni della canzone a musicisti colti. Per una messa a punto dell'argomento si veda Di Mauro: 2009: 195-240, in cui sono anche presenti le distinte versioni del testo e della musica della canzone in questione.

presenza musicale, il senso più generale che dà vita alla riunione dell'*allegra brigata* in campagna e che ne motiva le loro attività quotidiane.

La scelta musicale aggiunge un elemento importante all'interpretazione del film ed instaura un legame intertestuale con il testo di Boccaccio: in entrambe le opere la morte che circonda la vita rappresenta la vera cornice della narrazione ed in entrambe, inoltre, le scelte musicali ricadono su generi che si prestano al travaso di registri e generi di riferimento.

Vi è un'altra canzone cui Pasolini assegna un posto d'onore all'interno della sua colonna sonora: si tratta di un'antichissimo brano conosciuto come il *Ritornello delle lavandaie del Vomero* che diventa il commento sonoro delle vicissitudini di Lisabetta da Messina. È un canto d'amore che rimonta le sue origini tra il due e il trecento e che durante la dominazione aragonese si diffuse come canto di protesta popolare. Il protagonista del testo è un fazzoletto, che da pegno d'amore si trasforma in metafora del fazzoletto di terra occupato dallo straniero nella reinterpretazione del canto in manifestazione del dissenso politico. La sua popolarità è principalmente dovuta alla memorabile interpretazione della prestigiosa *Nuova Compagnia di Canto Popolare* e all'arrangiamento di Roberto De Simone, improntato al suo consueto rigore filologico¹¹. Da molti viene considerato come uno dei primissimi esempi della canzone napoletana, intonato durante il lavoro dalle lavandaie di un quartiere cittadino¹². Canto d'amore, canto di lavoro femminile e poi canto di protesta, l'evocativo *Ritornello* medievale ben si presta a dare voce e a riempire di senso il silenzioso dolore di Lisabetta e la sua protesta privata rappresentata dall'occultamento del teschio dell'amato nel vaso della pianta di basilico. Lisabetta viene individuata dalla musica come la vera eroina del film. Al suo silenzio, fortissimo nella resa filmica di Pasolini, viene data voce grazie al testo musicale scelto dal regista che, lontano dal rappresentare un semplice sottofondo dolce e armonioso, arricchisce il significato della scena narrativa, trasformandone completamente protagonisti e azioni. Lisabetta non è solo vittima ma anche protagonista di una protesta silenziosa, rievocata dall'uso di un canto di lavoro femminile attraversato da una reinterpretazione politica, come per esempio, sempre per rimanere nel solco della canzone italiana, i canti delle mondine.

Si tratta, credo, di due casi in cui effettivamente la musica assolve ai principi che Pasolini aveva indicato nelle sue considerazioni sulla funzione della musica nel cinema. In entrambi la scelta melodica risemantizza il discorso cinematografico creando nuovi scenari di riferimento per l'interpretazione dei personaggi e degli

¹¹ La versione della canzone della Nuova Compagnia di Canto Popolare (N.C.C.P.) si può ascoltare nel CD *Cicerenella* del 1979, in cui è presente anche il testo.

¹² Il canto sembra sia stato notissimo nel Medioevo, diffuso sia tra i ceti popolari e conosciuto da quelli colti. Esiste ancora un altro canto sempre risalente al lavoro delle lavandaie del Vomero *Jesce Sole*, un'invocazione all'uscita del sole che garantiva il buon esito del lavoro. Anche *Jesce Sole* è stato ripreso da De Simone e reso celebre dalla sua presenza nell'opera *La Gatta Cenerentola*.

accadimenti. La musica, inoltre, crea un'altra cornice, diversa rispetto a quella tradizionalmente individuata nelle figure di Ciappelletto e dell'allievo di Giotto, comprendendola all'interno di una più ampia visione dell'opera. Per finire, mediante l'uso del *leitmotiv* Pasolini instaura una rete di richiami intertestuali interni che oltre a confermare le scelte ideologiche del film richiamano la presenza della morte come cornice ultima del testo e focalizzano l'attenzione lirica sul personaggio di Lisabetta de Messina.

Riferimenti bibliografici

- BONAVENTURA, Arnaldo (1914): «Il Boccaccio e la musica», *Rivista musicale italiana*, XXI, fasc. 3, pp.1-56.
- BOCCACCIO, Giovanni (1980): *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- DANTE (1979), *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in *Opere Minori*, vol. 5, T. II, Milano-Napoli, Ricciardi Mondadori, pp. 3-237.
- CAPPUCCIO, Chiara (2005): «Gli effetti psicologici della musica sui personaggi del *Purgatorio*», in *Tenzone 6, Revista de la Asociación Complutense de Dantologia*, UCM, pp. 35-80.
- DI MAURO, Raffaele (2009): «Il caso *Fenesta che lucive*: enigma quasi risolto», *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lucca, LMI, pp. 195-241.
- EJZENSTEJN, Sergej (1964): *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964.
- CRISCIANI, Chiara (2001): «Note di musica medicinale. Appunti rapsodici», *La musica nel pensiero medievale, Atti del IX Congresso della Società italiana per lo studio del pensiero medievale*, Ravenna, 10-12 Dicembre 1999, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, pp. 185-194.
- FIORI, Alessandra (2001): «La voce tra musica e medicina. Tematiche interdisciplinari e suggestioni lessicali», *La musica nel pensiero medievale*, pp. 195-215.
- GALLO, Francesco Alberto (1999): «Anima e corpo nell'ascolto della musica: il raptus secondo Pietro di Alvernia», *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande, S. Vecchio, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 231-233.
- MAMBELLA, Guido (2001): «L'orecchio come organo risonatore nei trattati *De Anima* e in medicina», *La musica nel pensiero medievale*, pp. 123-136.
- MAURO, Letterio (1999): «La musica del polso in alcuni trattati del Quattrocento», *Anima e corpo nella cultura medievale*, pp. 235-257.
- MONTEROSSO VACCHELLI, Anna Maria (1975): «Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio», *L'Ars Nova italiana del Trecento, Atti del 3° Congresso*

internazionale sul tema La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura (Siena Certaldo 19-22 luglio 1975), pp.315-343.

PASOLINI, Pier Paolo (1973): «La musica del film», opuscolo allegato all'album discografico di Ennio Morricone *Un film una musica*, anche in BERTINI, Antonio (1978): *Teoria e tecnica del film*, Roma, Bulzoni, pp. 51-68).

TONELLI, Natascia (2002): «Linee di cultura medica per la lettura di Rvf 47, 48, 49», *Per leggere*, 3, pp. 5-23.

—— (2003a): «Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche», *Guido Cavalcanti e le origini della poesia europea. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*. Atti del Convegno Internazionale (Barcellona, 16-20 ottobre 2001), a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 63-117.

—— (2003b): «Stilistica della malinconia: *Vita Nova* XXIII-XXV e “Un dì si venne a me Malinconia”», *Tenzone* 4, pp. 241-263.

ZULIANI, Luca (2009): *Poesia e versi per musica nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino.