

Comunque sia, per Rossini non mancano altri elementi figurativi destinati ad assolvere lo stesso scopo e per i quali sono similmente individuabili specifici legami testamentari. Il volume e il nodo sono pertanto gli oggetti analizzati nel secondo e terzo capitolo e ambedue sono attribuibili alle impressioni indotte dalla potenza visionaria dell'*Apocalisse* di Giovanni che, nel caso di Dante, è certamente rafforzata dalla potenza suggestiva delle contemporanee raffigurazioni musivo-pittoriche ispirate alla suddetta sezione biblica, che è ben espressa nei mosaici ravennati.

Relativamente al volume, simbolo della conoscenza per antonomasia, l'autore si dichiara pienamente partecipe dell'interpretazione già formulata dal Singleton nella *Poesia della Divina Commedia* (1978), dove per la prima volta si formula l'ipotesi che la *Commedia* debba essere interpretata alla luce dell'allegoria biblica, poiché il poema è scritto a imitazione del "libro" di Dio e dunque la verità letterale non può essere mai disgiunta dal riferimento a verità cosmologiche; allo stesso modo, il nodo è un elemento da decifrare come un raffinato richiamo del mistero trinitario dell'Uno e del Molteplice e del suo/loro legame con l'essere umano. Infine, per quanto riguarda l'ultima figurazione, identificata con l'effigie, tradotta visivamente in un'immagine geometrica, questa è certamente da ricondurre all'impossibile esplicazione dell'inafferrabilità e della totalità delle sensazioni che accompagnano l'intuizione della verità suprema. Per quest'ultima entità, però, la spiegazione è molto più complessa, poiché, anche se riconducibile alla matrice giovannea, richiede un accurato confronto con buona parte della letteratura patristica.

Chiude lo scritto un'appendice con l'analisi rossiniana dell'invocazione a Maria, presente nei primi ventisette versi del

canto, ma effettivamente riferibile ai versi di chiusura, dove trapela il pensiero di come, per il sommo poeta, la possibilità di descrivere determinate esperienze sia fattibile non tanto mediante la semplice espressione verbale, quanto scegliendo di rinunciare per sostituirla con un complesso espressivo che sfrutti l'eloquenza e l'incisività del suono e dell'immagine visiva, cercando così di pervenire a modalità comunicative più fisico-sensoriali che intellettive. (Daria Verzilli)

MARCO CEROCCHI, *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2010, XII, 158 p.

Lo studio di Marco Cerocchi affronta il rapporto tra parola e musica nella fase di transizione dal Medioevo all'Umanesimo, quando l'esperienza letteraria, avvalendosi della forza semantica della musica, innesca il «processo di antropologizzazione della cultura» (p. VII). La chiave di volta del superamento di un assetto teocentrico a favore di una visione antropocentrica è rappresentata dall'affermazione progressiva della musica profana e delle sue differenti funzioni nell'ambito della letteratura trecentesca. La trattazione tende all'analisi sistematica delle implicazioni etiche, psicologiche e filosofiche della musica nella produzione di Dante, Petrarca e Boccaccio al fine di mostrare in che misura l'arte liberale abbia contribuito alla laicizzazione culturale del XIV secolo. Tale fenomeno può essere letto pienamente solo riappropriandosi dell'eredità classica e avvalendosi delle teorie musicali elaborate da Damone, Platone, Aristotele e consegnate ai secoli successivi dal pensiero di sant'Agostino e di Boezio.

La relazione tra letteratura e musica accenna i primi passi verso una prospettiva 'profana' con le *Laudes creaturarum*: san

Francesco rinnova lo spirito della canzone spirituale, ne fa lo strumento di una predicazione originale che, avvicinando Dio alle sue creature, rende l'uomo termine di paragone privilegiato. La lauda veicola nuovi contenuti attraverso cambiamenti di tipo formale: adotta il volgare, prevede la gestualità e opta per un tipo di musica libera dai canoni del repertorio gregoriano. Con Dante la musica diventa parte integrante del testo e viene impiegata per potenziare la capacità espressiva della scrittura: riconoscibile già nel *De vulgari eloquentia*, nel *Convivio* e nelle *Rime*, la 'musicalità' del poeta si esplica compiutamente nella *Divina Commedia*, con implicazioni morali che riecheggiano le elaborazioni dei filosofi greci, in particolare Platone. Dante contrappone due generi musicali differenti per presupposti e forma: se ai gironi dell'*Inferno* non si addice il concetto di musica così come concettualizzata nei due successivi spazi poetici, ma solo effetti sonori indotti da scelte lessicali ben precise, il *Purgatorio*, limitatamente ai passi iniziali, e il *Paradiso* divengono scenario della contrapposizione tra musica sacra e musica profana. Dante avverte la pericolosa ambivalenza della canzone amorosa, capace di ammalare distogliendo l'individuo dal percorso che conduce alla salvezza eterna. Ben diverso è il potere del canto sacro: giudicato di qualità superiore, esso diventa «ausilio indispensabile per descrivere i fenomeni soprannaturali di cui [...] il pellegrino, vuol rendere testimonianza» (p. 36).

Nei primi decenni del Trecento una mutata situazione storico-politica incoraggia un approccio laico all'esistenza e un rinnovamento culturale che coinvolge la musica con una rivalutazione e un rilancio della produzione profana. Espone di questa temperie è Francesco Petrarca, sensibile indagatore delle possibili combinazioni tra parola e melodia anche in virtù della sua naturale vocazione mu-

sicale, condizionata dalle forme provenzalescanti della poesia contemporanea e confermata dall'amicizia con cantori e intellettuali del tempo come Philippe de Vitry, teorico del movimento dell'*Ars Nova*. Petrarca, al pari di Dante, riconosce il valore spirituale della musica, ma si spinge oltre considerandola strumento ideale per comunicare le emozioni contraddittorie, per esprimere il dissidio tra i piaceri fuggevoli e il dovere morale. L'evoluzione della produzione dell'aretino verso una prospettiva sempre più antropocentrica ispirerà numerosi musicisti e poeti, soprattutto rinascimentali, determinando il cosiddetto 'petrarchismo musicale', fenomeno che Cerocchi descrive attraverso l'analisi del madrigale *Zefiro torna*, di Claudio Monteverdi. La lezione del Petrarca viene condotta al suo pieno sviluppo da Giovanni Boccaccio, che nella stesura del *Decameron* affida un ruolo centrale alla musica sia in rapporto all'aspetto organizzativo e narrativo dell'opera sia in relazione ai singoli personaggi. Cerocchi conduce un'indagine sistematica delle numerose allusioni sonore presenti nelle dieci giornate mostrando che il Boccaccio se ne serve sia per alleggerire la lettura dell'opera, sia per arricchire in senso realistico i racconti della brigata attraverso l'inserimento di note di quotidianità. Alla musica il novelliere affida anche una funzione metatestuale, paragonabile al ruolo svolto dalla colonna sonora di un film: indurre emozioni non esprimibili attraverso le parole, lasciando all'ascoltatore-lettore la libertà di trarne personali suggestioni. Seppure convinto come Dante del potere psicologico del canto e del suono sull'animo umano, Boccaccio punta sul loro valore estetico allontanandosi concettualmente dal predecessore: dinanzi ad un presente afflitto dalla sofferenza, la bellezza della musica prospetta una via di evasione, offrendo sollievo fisico e mentale. (*Elena Scrima*)