

spondenza perfetta di proporzioni numeriche: «nella musica poi, nella geometria, nell'astronomia, nelle leggi aritmetiche l'armonia è sovrana. [...] Tale cultura, se si usa nella giusta misura, nutrice un gregario, anzi un condottiero del filosofare. Ed egli potrà elevarsi liberamente e giungere alla misura ideale, al di là della quale non può, non deve, non desidera ricercare altro» (*De ordine*, II 5 14). Il fascino dell'armonia musicale non deve però fuggire al controllo della ragione; nel caso contrario, non si potrebbe evitare la corruzione dell'animo umano. Secondo Agostino, che riprende quanto già affermato da Platone, i valori di bellezza e armonia comunicati dalla musica possono contribuire a tracciare la via della virtù e divengono importanti al fine dell'istruzione e della formazione della personalità. Quanto a Boezio, nel *De institutione musicae* si fa portavoce delle teorie platoniche che riconoscono nella musica un fenomeno originato da principi matematici. Proprio la proporzione numerica, sul cui ordine fiorisce la bellezza dell'armonia, rifletterebbe il legame con l'ordine dell'universo: «i movimenti delle sfere celesti, i suoni da esse emessi e i sentimenti umani sono il risultato dell'operato [...] di un unico Creatore» (p. 14).

Lo studio dell'A. procede attraverso la menzione di tutti i luoghi del poema dantesco in cui il pellegrino ode canti o melodie celesti. Uno degli episodi più noti e degno di singolare attenzione è il canto di Casella alle pendici del monte purgatoriale. La melodia intonata da Casella si distingue per la «dolcezza» (*Purg.*, II 114), elemento qui evidenziato dal poeta con lo scopo di far risaltare il tratto distintivo del cantare in volgare italico, «che andava discostandosi sempre più dallo stile compositivo provenzale in voga nel tempo in favore di una maggiore semplicità, spontaneità e freschezza inventiva; caratteristiche già apprezzabili delle laude italiane» (p. 19). Dal punto di vista musicologico, l'«amoroso canto» di Casella (*Purg.*, II 107) esprime una delle caratteristiche primarie della musica, ossia la capacità di amplificare il valore semantico delle parole. Tuttavia la melodia intonata diviene occasione di oblio e rapimento, ostacolo alla purificazione delle anime, distraendo i pellegrini dallo scopo del loro cammino. Il canto di Casella presenta quindi il fascino della dolcezza del canto volgare ma, contemporaneamente, mostra le proprietà più pericolose della musica che

diviene, in questo contesto, «simbolo delle tentazioni umane poiché conforme ancora alla vecchia legge, quella che regola passioni e desideri corporei» (pp. 33-34).

L'importanza della musica nella *Commedia* si rintraccia anche negli effetti musicali che plasmano i versi della prima cantica, versi costruiti attraverso la scelta di un lessico volto ad esprimere e riprodurre i suoni percepiti nei differenti gironi infernali. Un esempio esaustivo è la dolcezza delle parole di Francesca, ricostruita attraverso la scelta di suoni palatali. In merito al *Purgatorio*, una lettura attenta rivela che la presenza della musica sacra assume un ruolo di notevole importanza in quanto strumento per esprimere la preghiera che anima le cornici purgatoriali. Salmi ed inni appartenenti alla tradizione della Chiesa si susseguono per esprimere la progressiva ascesa spirituale che costituisce il cammino del pellegrino e delle anime espianti. Quanto al *Paradiso*, alla musica è affidata «soltanto la celebrazione del regno di Dio» (p. 40): il canto diviene così espressione sublime dell'ineffabile gioia e strumento privilegiato della lode. Nei versi proemiali, compare un esplicito riferimento alla teoria pitagorica dell'«armonia» (*Par.*, I 78) delle sfere celesti, risultante dal movimento ordinato dei cieli che, mossi dal desiderio di unirsi a Dio, col loro roteare emettono suoni che compongono le melodie paradisiache. Col procedere dell'ascesi, la percezione uditiva non sarà più in grado di comprendere e codificare i diversi fenomeni musicali. Nel canto xxxiii, anche la musica cede all'eccezionalità della visione che si realizza in un'eterea manifestazione della luce divina.

La situazione storico-politica in cui vive Francesco Petrarca determina una frattura con il passato che si riflette nella produzione artistica del tempo. A questo si aggiunge la grande fortuna della pratica dell'*Ars Nova* francese, cui conseguono l'impiego di nuovi schemi ritmici, una maggiore indipendenza delle voci e l'allontanamento dai dettami della Chiesa. In due luoghi della sua opera, *De remediis utriusque fortunae* (I 23) e *Familiares* (xiii 8), il poeta riflette sulle proprietà della musica riconoscendole la capacità di sollevare l'animo umano e di disporlo alla virtù; la musica stessa può, tuttavia, «circuire e corrompere gli animi proprio grazie alla sua straordinaria dolcezza e all'irresistibile fascino che essa esercita sulla psiche degli individui» (p.

55). Nel *Canzoniere*, Petrarca attinge volutamente alle proprietà armoniche degli elementi musicali al fine di potenziare il tono sentimentale ed evocativo della raccolta poetica. Come ha ricordato Giuseppe Mazzotta, la musica sembra essere il principio estetico che fonda il *Canzoniere* sul modello del mito di Orfeo, poeta e musico. Anche Petrarca, come la cultura a lui antecedente e coeva, considera il fenomeno musicale paradigma dell'ordine dell'universo, secondo quanto argomentato da Boezio e Cassiodoro. Il poeta contempla anche la funzione catartica della musica, già osservata da Aristotele, «il quale definiva il fenomeno come un processo di purificazione in cui essa depura l'animo dell'individuo attraverso le onde acustiche emesse nell'atmosfera» (p. 58).

L'analisi della secolarizzazione culturale avvenuta nel Trecento termina con la figura di Boccaccio. Nella principale opera del Certaldese si rintraccia la presenza di canzoni a ballo – eseguite alla fine di ogni giornata –, canzonette e numerosi riferimenti musicali che arricchiscono la cornice narrativa delineando il passaggio dai versi a chiusura della giornata al testo in prosa che segna l'inizio della giornata seguente. L'A. procede riportando tutti i passi in cui le melodie sono inserite all'interno della narrazione con l'uso di termini precisi che indicano le specifiche forme musicali: *sonare, cantare, carolare e danzare*. L'inserimento di tessere musicali nello scenario narrativo rende le novelle più suggestive, facilitare la lettura, fornisce dettagli quotidiani che contribuiscono a scolpire il realismo delle vicende narrate, riesce «a comunicare sentimenti ed emozioni profonde impossibili da descrivere con le parole, lasciando tale compito al potere immaginativo e creativo della musica» (p. 83). Boccaccio, pur condividendo con Dante la concezione musicale tramandata nel corso del Medioevo, non esita a privilegiare la musica profana, spesso destinata a lenire le ferite dell'animo umano inflitte dalla peste. Nel corso delle dieci giornate, i momenti musicali assumono toni e funzioni differenti: la musica può essere strumento di evasione dalla triste realtà, espressione della bellezza dell'universo creato e dell'armonia bucolica della natura (il tanto ripetuto canto degli uccelli), occasione di puro e semplice divertimento, momento conviviale protagonista di intere serate, sollievo psicologico e corporeo. Il contenuto dei brani musicali è

vario e molteplice: temi mistici di ascendenza e linguaggio dantesco si alternano, infatti, a testi amorosi e terreni, a brani del *Teveida* e ad intonazioni di cantari medievali. È utile, dunque, esaminare il *Decamerone* sotto il profilo musicale: l'opera di Boccaccio può, infatti, offrire molte notizie in merito agli usi del secolo XIV, alla produzione, ai contenuti e alla diffusione della musica profana che, diversamente da quanto accade nella *Commedia*, può divenire stimolo all'esercizio della virtù. Si deve, infine, ricordare che alcune novelle offrono un sintetico affresco delle pratiche musicali sacre del Trecento, testimoniando così gli usi più diffusi e confermando la persistenza della lauda, tramandata oralmente dalla gente più comune. Seppur all'interno di una prospettiva laica, Boccaccio dimostra di conoscere le proprietà sovranaturali della musica, fenomeno misterioso ed etereo degno di elevare l'animo umano e di esprimere nel contempo quanto le sole parole non sono in grado di comunicare. (MARIA SEGATO)

ANDREA CELLI, «Perché mi scerpi?». *Il canto di Pier delle Vigne tra Hegel e De Sanctis*, in «Lettere italiane», a. LXII 2010, pp. 257-75.

«Leggere la *Divina Commedia* è [...] un esercizio che chiede una consapevolezza, anche solo istintiva, per lo stratificarsi storico di molte letture, che corrispondono a diverse generazioni di lettori» (p. 257): con queste parole l'A. introduce la sua analisi della figura di Francesco De Sanctis, una figura fondamentale non solo a livello italiano, ma anche e soprattutto a livello europeo. De Sanctis fu infatti all'epoca il maggior lettore italiano di filosofi tedeschi quali Schelling, Schlegel e Hegel, e fu colui il quale più di tutti, nel nostro paese, assimilò la lezione estetica della stagione romantica franco-tedesca. Il fondo della lettura desanctisiana della *Commedia* è, in particolare, la teoria estetica hegeliana, alla quale il critico napoletano reagisce sempre creativamente. Particolarmente significativo, da questo punto di vista, è il tentativo di percorrere «a ritroso il cammino che da De Sanctis porta a Hegel» (p. 258) rileggendo uno dei canti del poema dantesco in assoluto fra i più celebri nell'Ottocento: il canto xiii dell'*Inferno*, nel XIX secolo definito *tout court* «il Canto di Pier delle