

POLIZIANO NEL SUO TEMPO

**Atti del VI Convegno internazionale
(Chianciano-Montepulciano 18-21 luglio 1994)**



**a cura di
Luisa Secchi Tarugi**



Franco Cesati Editore

INDICE DEL VOLUME

Premessa del curatore	p. 7
Paul Oscar Kristeller, <i>Angelo Poliziano, Miscellaneorum Centuria Secunda</i>	p. 9
1. Lionello Sozzi, <i>Poliziano e la "Dignitas hominis" o l'elogio della dolcezza</i>	p. 11
2. Rossella Bessi, <i>Poliziano e il volgare tra prassi e teoria</i>	p. 21
3. Mark Davie, <i>"Questo Agnol ... nato per gloria di Montepulciano": la testimonianza di Luigi Pulci</i>	p. 33
4. Emilio Bigi, <i>Impegno civile e allegorie neoplatoniche nelle "Stanze"</i>	p. 45
5. Paolo Viti, <i>Su alcune poesie encomiastiche del Poliziano per Lorenzo il Magnifico</i>	p. 55
6. Horst Heinze, <i>Poliziano e Lorenzo. Una comparazione fra le "Stanze" e l'"Ambra"</i>	p. 73
7. Antonio Musumeci, <i>Poliziano: la poesia dei rispetti</i>	p. 81
8. Giuseppe Velli, <i>La memoria poetica del Poliziano</i>	p. 97
9. Giovanni Ponte, <i>La "Gravitas nervosa" del Poliziano</i>	p. 107
10. Stefano Benassi, <i>La filosofia e le lettere: la configurazione mitopoietica in Poliziano</i>	p. 117
11. Jean-Marc Mandosio, <i>Filosofia, arti e scienze: l'enciclopedismo di Angelo Poliziano</i>	p. 135
12. Fosca Mariani Zini, <i>Poliziano, allievo degli antichi, maestro dei moderni</i>	p. 165
13. Johannes Irmischer, <i>Poliziano come grecista</i>	p. 195
14. Bodo Guthmuller, <i>Di nuovo sull'Orfeo del Poliziano</i>	p. 201
15. Federico Doglio, <i>Proposta scenica di uno spettacolo di corte</i>	p. 217
16. Antonio Loyato, <i>Appunti sulle preferenze musicali di Angelo Poliziano</i>	p. 221

17. Luciano Patetta, <i>Poliziano e la cultura architettonica alla corte di Lorenzo il Magnifico</i>	p. 239
18. Thomas Noble Howe, <i>Composizione retorica e composizione architettonica nell'ambiente del Poliziano. Imitatio e canone nell'estetica di Bramante</i>	p. 255
19. Michael Koorbojian, <i>Politian's role in the history of antiquarianism and the rise of archeological methods</i>	p. 265
20. Ingrid Rowland, <i>Tommaso Fedra Inghirami e il dibattito sull'imitazione</i>	p. 275
21. Salvatore Camporeale, <i>L'esegesi umanistica del Valla e il simposio teologico di Lorenzo il Magnifico a Palazzo Medici. L'intervento di Poliziano</i>	p. 283
22. Konrad Eisenbichler, <i>Angelo Poliziano e le confraternite di giovani a Firenze</i>	p. 297
23. Jean-Louis Charlet, <i>L'himne de Politien à la Vierge o Virgo prudentissima</i>	p. 309
24. Henry David Jocelyn, <i>Politian and the study of ancient comedy</i>	p. 319
25. Pierangelo Ariatta, <i>Il prologus in Plauti Maenechmos nell'imitazione di Gaudenzio Merula</i>	p. 333
26. Ubaldo Pizzani, <i>Angelo Poliziano e i primordi della filologia Lucreziana</i>	p. 343
27. Attilio Bettinzoli, <i>Retorica della brevitatis e composizione a mosaico nei sommari virgiliani della Manto: il caso dell'appendix vergiliana</i>	p. 357
28. Cynthia Pyle, <i>Philological method in Angelo Poliziano and method in science; practice and theory</i>	p. 371
29. Hermann Walter, <i>La vicenda del regius antiquus di Angelo Poliziano</i>	p. 387
30. Nicolas Berault, <i>Lecteur de Politien</i>	p. 411
31. Bruno Lavillatte, <i>De la coupe aux levres - Tre riflessioni sul tempo sospeso nell'opera del Poliziano</i>	p. 429
32. Lucia Buratti, <i>La famiglia di Angelo Poliziano nella contrada di Cagnano. Analisi dei documenti catastali</i>	p. 445
33. Giancarlo Borri, <i>Il Poliziano e la critica italiana tra l'800 e il '900</i>	p. 451
Indice dei nomi.	p. 461
Tavole	p. 479

ANTONIO LOVATO

APPUNTI SULLE PREFERENZE MUSICALI DI ANGELO POLIZIANO

La riflessione sugli interessi del Poliziano per la musica rimane generalmente circoscritta alla *Fabula di Orfeo* e alle sue fortune;¹ oppure, ma solo di recente, alle rime del poeta musicate: una decina di testi autentici, dei quali perlopiù sappiamo che erano cantati.² Su quanto, invece, il Poliziano ha scritto, sia pure occasionalmente, intorno alla musica e circa le sue personali preferenze manca ancora una ricerca esauriente. Tale lacuna è già stata evidenziata da alcuni musicologi che si sono interessati alla poesia per musica del Poliziano; Giulio Cattin, in particolare, ha fornito le prime indicazioni in proposito e da esse prende avvio la presente indagine.³ Con una premessa obbligata: la critica ha ormai fatto giustizia di una lunga serie di rapporti più o meno immaginari tra Poliziano e la musica, negando definitivamente numerose attribuzioni, quantunque di testi famosi.⁴ Di contro, indicazioni sulle preferenze musicali del poeta emergono dall'esplorazione dei testi poetici, in particolare le *Rime* e le composizioni latine in

¹ Il riferimento d'obbligo è a NINO PIRROTTA, *Li due Orfel. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975², che ha indagato i possibili rapporti tra *Fabula* e forme poetico-musicali del secondo Quattrocento. Per il contesto culturale e musicale nel quale operò il Poliziano cfr. FRANCESCO LUISI, *Del cantar a libro ...o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, ERI, 1977, e il volume collettivo *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Congresso Internazionale di studi, Firenze 15-17 giugno 1992, a cura di P. Gargiulo, Firenze, Olschki, 1993. Per aspetti specifici cfr. *Ecumenismo della cultura*, Atti del XII, XIII, XIV Convegno internazionale del Centro Studi Umanistici, Montepulciano, 1975, 1976, 1977, II: *La parola e la musica nel divenire dell'Umanesimo*, Firenze, Olschki, 1981.

² DANIELA DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione delle rime del Poliziano*, Firenze, Olschki, 1979 (Biblioteca di "Lettere Italiane" - Studi e Testi, XXIII); GIULIO CATTIN, *Le rime del Poliziano nelle fonti musicali*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, III^o: Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, 1983 (Biblioteca dell'Archivum Romanicum, Serie I, vol. 180), pp. 379-396.

³ GIULIO CATTIN, *Nomi di rimatori per la polifonia profana italiana del secondo Quattrocento*, «Rivista Italiana di musicologia», XXV, 1990, pp. 209-311: in particolare l'indice dei rimatori dove sono dati gli incipit delle rime del Poliziano musicate, ivi comprese quelle apocriefe.

⁴ ID., *Il Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 287-288, dove si afferma anche la necessità di rivedere le attribuzioni sia di PIRROTTA, *Li due Orfel* cit., sia di LUISI, *Del cantar a libro* cit.

versi.⁵ Inoltre, attendono ancora un'esplorazione esaustiva, da una prospettiva musicologica, le *Epistolae*, i *Miscellanea* e le *Praelectiones*, che pure sembrano riservare informazioni rilevanti sulle caratteristiche dell'Umanesimo musicale.⁶

Le indicazioni del Poliziano riguardano canto, musicisti e cantori; ma non sono meno numerosi i richiami a strumenti, teoria e prassi musicale. Riferimenti al canto, alle sue implicazioni soggettive e sociali, ai suoi effetti sono ricorrenti nei *Rispetti*. Fin dalle prime ottave sono declamati il significato ludico e la funzione di rasserenamento del canto, riproposto come elemento di seduzione e per la sua efficacia nell'approccio amoroso, secondo un concetto ribadito anche nella *Nencia di Barberino*.⁷ Con il poemetto attribuito a Lorenzo de' Medici c'è in comune inoltre il motivo della lode alla donna amata e delle sofferenze d'amore, ricorrente nei rispetti del Poliziano che sembra qui richiamare la tradizione della lirica cortese e del Dolce Stil Novo:⁸

I' so ben che tu 'ntendi el cantar mio,
e so ben che tu sai quel ch'i' vorrei.⁹

⁵ Per le *Rime* cfr. l'edizione critica a cura di D. Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986, e la successiva edizione a cura della stessa Delcorno Branca, Venezia, Marsilio, 1990, citata in seguito con la sigla DB. Non vanno trascurate le edizioni delle *Rime* curate dal Carducci e dal Sapegno, per l'utilità del commento, e l'indice redatto dalla Delcorno Branca, per i criteri di autenticità: cfr. *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, a cura di G. Carducci, Firenze, Barbera, 1863, n. ed. Bologna, 1912; *Rime*, a cura di N. Sapegno, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967; DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione* cit. I passi o i raffronti con la *Fabula di Orfeo* si attengono all'edizione di ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986 (Medioevo e Umanesimo, 61), citata in seguito con la sigla FO. Per i testi latini e greci il riferimento è a *Prose volgari inedite e poesie latine e greche*, a cura di I. Del Lungo, Firenze, Barbera, 1867 (rist., Hildesheim-New York, Olms, 1976); *Sylvae*, a cura di P. Galand, Paris, Les Belles Lettres, 1987, citata in seguito con la sigla SY; *I Miscellanea*, a cura di H. Katayama, Tokyo, 1982 (Annali dell'Università di Tokyo, LVII); *II Miscellanea*, a cura di V. Branca - M. Pastore Stocchi, Firenze, Alinari, 1972: editio minor, Firenze, Olschki, 1978; *Epigrammi greci*, a cura di A. Ardizzoni, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

⁶ FIORELLA BRANCACCI, *Le fonti musicali classiche nell'opera di Poliziano*, «Interpres», XII, 1992, pp. 135-149; ID., *L'enciclopedia umanistica e la musica: il Panepistemon di Angelo Poliziano*, in *La musica a Firenze* cit., pp. 299-316.

⁷ «Ardo d'amore, e conviemme cantare / per una dama che me strugge el cuore» (*Nencia di Barberino*, in EMILIO BIGI, *Scritti scelti*, Torino, 1965²: 1-2). Per le questioni inerenti all'attribuzione del poemetto quattrocentesco a Lorenzo il Magnifico e per le relative intonazioni musicali, cfr. *La Nencia di Barberino*, a cura di R. Bessi, Roma, Salerno, 1982 (Testi e documenti di letteratura e di lingua, VI); FRANK A. D'ACCONTE, *Lorenzo il Magnifico e la musica*, in *La musica a Firenze* cit., pp. 219-248; 232.

⁸ Giacomo Pugliese, «Iasciòmi in pene e con sospiri e planti / levòmi da [sollazzo e] gioco e canti» (canzone *Morte, perché m'hai fatta sì gran guerra*); Gianni Alfani, «come m'ha tutto infranto / il tristo bando che mi colse al canto [...] per li gran colpi e forti / che ricevetter tanto / da' suoi nel mi' partir, ch'or piagne in canto» (ballata mezzana *Ballatetta dolente*, 9-10, 15-17). Salvo diversa indicazione, per le citazioni da testi di autori italiani dei secoli XIII-XVI il rinvio è alla collana *La letteratura italiana. Storia e testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951-.

⁹ DB, XXII 1-2.

La forza emotiva del canto dà voce al lamento dell'innamorato:

E dolci accenti del cantar ch'ì sento
al pianto mio raddoppiano el vigore.¹⁰

È un'osservazione che si legge ripetutamente in Petrarca, Boccaccio e Pulci, ma era presente anche nella poesia del Duecento, ad esempio in Sennuccio del Bene e Antonio Pucci, e nella lirica cortese del Trecento, in particolare nelle rime per musica e danza.¹¹

Al canto il Poliziano attribuisce costantemente una natura divina, utilizzando un'immagine che la lirica di Petrarca e Boccaccio, ma anche di Francesco di Vannozzo, aveva ereditato dalla poesia classica e che sarebbe rimasta una costante della tradizione poetica rinascimentale e barocca:

contentami del canto e del bel riso
e abbisi chi vuole il paradiso.¹²

Il riferimento a forme di canto declamato torna nella tecnica alessandrina degli echi adattata al ritmo degli strambotti, «*Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? - Amo*», ricordato dal Poliziano anche nei *Miscellanea* dove egli ci informa che il testo fu intonato da Heinrich Isaac, la cui composizione non ci è, però, pervenuta.¹³ L'esperimento che, qui come nel *Rusticus*,¹⁴ riprende il mito alessandrino di Pan ed

¹⁰ DB, XXIV 1-2.

¹¹ Per il lamento d'amore cfr. il poemetto anonimo *Della caducità della vita umana*, 51-52, «e' ben lo so, ke lo [to] primer canto / sì fo sospir e çenni e guai e planto; ma anche Sennuccio del Bene: «Deh com' farò, chl pur mi cresce amore / e mancami speranza in ogni canto?» (canzone *Da poi ch'ì ho perduta ogni speranza*, 13-14); il fiorentino Antonio Pucci: «Or chi avrà pietà del mio tormento, / poi ch'ì ho perduto l'allegrezza e 'l canto?» (*Centiloquio*, LV 82-84); il Petrarca: «perché cantando il duol si disacerba» (*Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1968: XXIII), «quel celeste cantar che mi disface» (*ivi*, CCXX), «così è 'l mio cantar converso in pianto» (*ivi*, CCCXXXII); il Boccaccio: «Amor l mie' suspir rivolse in canto» (*Rime. Cacchia di Diana*, a cura di V. Branca, Padova, Liviana, 1958: I 59), «Per lei sospiro e per lei vo cantando» (*ivi*, II 5). Un esempio di rime trecentesche per musica e danza sono la ballata anonima *Cantando un giorno* e il madrigale intonato da Giovanni da Cascia, *Appress'un fiume chiaro*.

¹² DB, XIV 7-8. Cfr. Francesco di Vannozzo: «or va, che gli occhi tuoi, la fronte e 'l riso / han fatto in terra un altro paradiso» (sonetto *Leone isnello con le crine sparte*); Petrarca: «et l'angelico canto et le parole» (*Canzoniere*, CXXXIII), «ma canto la divina sua beltate» (*ivi*, CCXVII); Boccaccio: «io udirei quell' angelici canti» (*Rime*, I 100).

¹³ DB, XXXVI; cfr. *I Miscellanea* cit., cap. 22. Per l'analisi stilistica di questo strambotto cfr. DANIELA DELCORNO BRANCA, *Da Poliziano a Serafino*, in *Miscellanea di studi* cit., pp. 426-428; il problema della testimonianza musicale è stato nuovamente discusso da GIULIO CATTIN, *Sulla scia di un'eco musicale spenta*, in *Poliziano e Venezia*, Atti della giornata di studio, Venezia, Fondazione Cini, 16 dicembre 1994, in corso di stampa. Sulla permanenza di Heinrich Isaac alla corte di Lorenzo il Magnifico e i suoi rapporti con la poesia per musica, cfr. s.v. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., London, Macmillan, 1980, IX, pp. 329-337, con l'elenco delle composizioni su testo italiano.

¹⁴ *SY*, II 6, 14-15.

Eco, fu poi largamente imitato, da Pier Adamo da Mantova e Serafino Aquilano fino al Tasso e al Guarino.¹⁵ Ugualmente presente è la tradizione popolare, in particolare nei *Rispetti continuati* che riprendono la tecnica delle serenate in canto alla donna amata,¹⁶ ma non meno note sono le rime dedicate alla cantante Ippolita Leoncini da Prato, il cui virtuosismo è tale che:

Gli angioli al canto suo senza dimoro
scendon tutti dal cielo a coro a coro.¹⁷

Il suo canto è un rimedio, può placare l'ardente passione del poeta-amante e svolge funzioni psicagogiche, secondo una consolidata tradizione che muove dall'interpretazione degli autori classici e dalla scienza dei suoni teorizzata durante il Medioevo:

deh fagli udir la tuo dolce armonia,
da' questo refrigerio alle sue pene!
Se 'l tuo bel canto gli fara' sentire,
allora allor contento è di morire.¹⁸

Lo stesso Dante, a colloquio con Casella, aveva evidenziato l'aspetto catartico della musica, riaffermando la propria convinzione sul potere rasserenante della musica già espressa nel *Convivio*.¹⁹ Anche i preumanisti, come Johannes Vetulus de Anagnia,²⁰ videro nella musica uno

¹⁵ La stanza è oggetto di rifacimento in Pier Adamo da Mantova (il testo è riportato in DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione* cit., p. 15, n. 22), mentre nel testo attribuito a Serafino dall'Aquila, autore più propenso al gusto popolare, il tema dell'eco è rielaborato per decurtazione o *aequivo-catto*: cfr. le ottave n. 183-185 in BARBARA BAUER-FORMICONI, *Die Strambotti des Serafino dall'Aquila. Studien und Texte zur italienischen Spiel- und Scherzdichtung des ausgehenden 15. Jahrhunderts*, München, Fink, 1967, un'edizione che per quanto riguarda le attribuzioni dei testi impone le cautele di ordine filologico indicate da GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI - ANTONIO ROSSI, «Soffrir non son disposto ogni tormento». Serafino Aquilano: figura letteraria, fantasma musicologico, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale, II: Study Sessions*, a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi, F.A. Gallo, Torino, EDT, 1990, pp. 240-254: 242. Quanto alla tradizione tardorinascimentale, si guardi soprattutto al genere pastorale, per esempio in Torquato Tasso: «Odi quell'usignolo / che va di ramo in ramo / cantando: Io amo, io amo» (*Aminta*, II 140-142).

¹⁶ DB, XXVII 1-16.

¹⁷ DB, VII 7-8.

¹⁸ DB, XII 5-8. Ribadita anche nel rispetto XIII, l'idea che la musica sia in grado di produrre effetti speciali nella psiche dell'uomo è ripresa dai teorici del Medioevo (cfr. SEVERINI BOETHII *De Institutione Musica*, a cura di G. Marzi, Roma, Istituto italiano per la Storia della Musica, 1990: I 1), i quali l'avevano mutuata dalla tradizione classica.

¹⁹ Dante, infatti, si rivolge a Casella ricordando «l'amoroso canto / che mi soleva quietar tutte mie doglie» (*Purgatorio*, II 107-108), certo che la musica «trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione» (*Convivio*, II XIII 24).

²⁰ JOHANNES VETULUS DE ANAGNIA, *Liber de Musica*, a cura di F. Hammond, American Institute of Musicology, 1977 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 27), p. 26: «est enim musica scientia mollificans duritiam et pravitatem cordis humani».

strumento per conseguire la felicità e il concetto ritornò nel Quattrocento, per esempio con Leonardo Giustinian, Ambrogio Traversari, Coluccio Salutati, Paolo Cortese e Mario Equicola.²¹ Essi, però, prestarono maggiore attenzione alla musica pratica, in particolare alla monodia accompagnata, che giudicavano «laudabile» perché capace di rilassare l'animo umano e di infondere energia all'intelletto, «fatigato» dalle preoccupazioni del vivere quotidiano.

Il Poliziano è attento alla tradizione lirica anche quando esalta l'arte della cantante Ippolita Leoncini, capace di attizzare il fuoco amoroso con la propria forza ammaliante, che esercita un'attrazione simile a quella dell'incanto fatale della donna-sirena, un *topos* della poesia d'amore qui trasformato nell'immagine dell'amante-fenice:

ma Ipolita mia cantando tiene
sempre nel fuoco e miserelli amanti.
[...]
col canto m'ha ferito e poi sanato,²²
col canto morto e poi risuscitato.²²

Questo rispetto, in realtà, condensa più costanti poetiche relative al canto. Già Dante era ricorso alla metafora delle sirene, descrivendo il loro canto come un riflesso incompleto e deformato della perfezione assoluta o un'immagine dell'inconsistente felicità legata ai beni terreni, mentre Petrarca aveva utilizzato la donna-sirena per associare gli effetti della bellezza a quelli del canto.²³ Il tema è presente nella poesia cortese del Duecento, ad esempio nel poemetto *Il mare amoroso*, ma ricorre anche nei poemi allegorici e didattici del Trecento, come l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli.²⁴ L'immagine dell'amante-fenice, invece, proposta dal Poliziano anche nel rispetto «*Contento in foco sto come Fenice*»,²⁵ discende dalla tradizione della lirica provenzale e italiana; è

²¹ Passi sulla musica relativi a questi autori sono in CARLO VECCE, *Gli umanisti e la musica. Un'antologia di testi umanistici sulla musica*, Milano, 1985, pp. 8, 12, 14. Sul rapporto tra gli umanisti e la musica cfr. le osservazioni proposte in CATTIN, *Il Quattrocento* cit., pp. 274-277.

²² DB, XIII.

²³ Nel *Paradiso*, XII 7-9, Dante descrive il movimento armonioso di luci beate che produce un «canto che tanto vince nostre muse, / nostre seren in quelle dolci tube, / quanto primo splendor quel ch'e' refuse»; nel *Purgatorio*, XIX 19-21, riprendendo il tema delle sirene simbolo delle tentazioni intellettuali, il poeta sogna una bella donna che con voce melodiosa «Io son - cantava - lo son dolce serena, / che ' marinar in mezzo mar dismago; / tanto son di plazer a sentir plena». Petrarca, dal canto suo, si esprime come segue: «... che deuea torcer li occhi / dal troppo lume, et di sirene al suono / chiuder li orecchi ...» (*Canzoniere*, CCVII 81-83), dolendosi per l'incapacità di superare le passioni terrene.

²⁴ «E 'l bel cantare m'ha conquiso e morto / a simiglianza de la serenella / che uccide 'l marinar col suo bel canto» (*Il mare amoroso*, 111-113). Cfr., poi, il poema anonimo in nona rima l'*Intelligenza* (CCXCIII 7-9), oppure il Libro III, cap. 11 dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli. L'associazione fatale tra bellezza e canto permane nella lirica del Rinascimento, ad esempio in Bernardo Baldi che esalta Venere, la cui bellezza supera il canto delle sirene (*La nautica*, II 26-27).

²⁵ DB, LII.

presente in opere enciclopediche come il *Tresor* (VI 26) di Brunetto Latini e compare in Cino da Pistoia per indicare metaforicamente l'amante.²⁶ Nella poesia cortese è ricorrente anche l'ossimoro sofferenza/gioia, morte/vita, quale effetto ineluttabile dell'amore e tale antitesi è stata spesso collegata al canto.²⁷

È persistente nel Poliziano l'adesione al tema del canto-seduzione, generatore di incanto e morte. Nel rispetto «*Che meraviglia è s'i' son fatto vago / d'un sì bel canto e s'i' ne sono ingordo?*» il poeta ripropone un luogo consueto ai repertori di corte, fondendo i miti di Orfeo, la cui arte possiede la forza di modificare le leggi di natura e il volere degli dei; della Sirena, che conquista e poi uccide con il suo canto irresistibile; della Medusa, che impietrisce e uccide a sua volta con lo sguardo:

Ognun fugga costei quand'ella ride:
col canto piglia, poi col riso uccide».²⁸

Il tema del canto, quale espressione di sofferenza-gioia o morte-vita, è ribadito nel mito del poeta-cigno di ascendenza platonica, ma già utilizzato da Cecco d'Ascoli con intendimenti catechetici e divulgativi e ripetutamente citato dal Poliziano, che a sua volta fu imitato da Serafino Aquilano e dal Pulci:

e come Cigno canto nel morire,
però ch'i' spero diventar felice.²⁹

Il concetto che amore e musica producono effetti simili, sia negativi sia positivi, viene riproposto e sviluppato nelle *Canzoni a ballo*,

²⁶ Nel sonetto a Dante, *Novellamente Amor*, Cino da Pistoia riprende la similitudine da Ovidio (*Met.*, XV 391-407).

²⁷ Cfr., ad esempio, la canzone *Gelosamente canto* di Guido Delle Colonne o, ancora, la canzone *Assai mi placera* di Stefano Protonotario; ma anche Bonagiunta Orbicciani, canzone I 51-52: «perché 'l meo dolse canto / amar mi torna e reo», e Petrarca: «non sa come Amor sana, et come anclde» (*Canzoniere*, CLIX 12), «Cantai, or piango, et non men di dolcezza» (*Ivi*, CCXXIX 1), «In dubbio di mio stato, or piango or canto» (*Ivi*, CCLII 1).

²⁸ DB, IV. In *SY* cit., III 3, Poliziano descrive la virtù del canto quando osserva che Plutone «musica permulsus, hoc est cum quodam rhythmo et musica harmonia admiratus elus motum, radium viventem quodammodo accipere permisit». Per i significati attribuiti dal poeta alla figura di Orfeo-cantore cfr. CYNTHIA M. PYLE, *Le thème d'Orphée dans les oeuvres latines d'Ange Politien*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», XXXIX, 1980, pp. 408-419. Per il rapporto tra il canto della Sirena e lo sguardo che uccide cfr. *Rispetti e strambotti del Quattrocento*, a cura di R. Spongano, Bologna, Tamari, 1971, nn. 217 e 327. Quanto al mito della Medusa, derivato da Ovidio (*Met.*, IV 793-803) e già utilizzato da Dante per collegare allegoricamente l'immagine della Gorgone, «terrae cultrix», alla perdizione cui è condannato chi si lega esclusivamente alle passioni e agli affetti terreni (*Inferno*, IX 52-63), cfr. JEAN-PIERRE VERNANT, *La voce della Gorgone*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di D. Restani, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 189-202.

²⁹ DB, LII. Cecco d'Ascoli richiama l'immagine nel suo poema didattico: «El cigno è bianco senza alcuna macchia / e dolcemente canta nel morire / enfino che la morte non l'abbacchia» (*Acerba*, Libro III, cap. 7).

dove ritorna insistente l'immagine della cantante Ippolita Leoncini. Innanzitutto nella canzone «*I' mi trovai un di, tutto soletto*», dove il simbolo dell'uccello meraviglioso è assunto per rappresentare la fanciulla desiderata secondo un modello consueto della poesia per musica, qui trasposto nel paesaggio naturale:

mi ritrovai fra mille vaghi fiori,
bianchi e vermigli, e di cento colori,
fra' qual senti' cantare uno augelletto.³⁰

Il canto dell'uccello, comune alla poesia per musica e caro anche al Petrarca, che lo interpretò in chiave naturalistica superando la visione ancora allegorica di un Paolo Lanfranchi, godrà di grande fortuna con Torquato Tasso per la sua costante correlazione con i sentimenti d'amore.³¹ Sovente, l'accostamento del Poliziano è tra il canto del poeta e quello dell'augelletto:

ma da po' che 'l cantar gli piace tanto,
[...]
mi vo' provar di pigliarlo col canto.
E quest'è la cagion per ch'i' pur canto:
che questo vago augel cantando alletto.³²

Tale parallelismo, sempre nel contesto del rapporto amore-morte, continua nella canzonetta «*Or toi s'Amor me l'ha ben acoccato*», dove ritorna anche il *topos* del canto-seduzione:

O sciagurato a me, che ben fu' giunto
al dolce canto, come 'l tordo al fischio!³³

La canzone «*Donne, di nuovo el mie cor s'è smarrito*» richiama il rispetto I, riproponendo l'immagine del cuore-uccello (qui un falco da

³⁰ DB, CIII. Per il tema dell'uccello nella poesia per musica si rinvia a GUIDO CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III, 1982, pp. 159-252: 193.

³¹ Si segnalano i versi del Petrarca: «Quel rosignol, che sì soave piagne... / ...con tante note sì pietose et scorte» (*Canzoniere*, CCCXI), «et di una ombra uscian sì dolci canti / di vari augelli...» (*Ivi*, CCCXXIII), e «vago augelletto che cantando vai» (*Ivi*, CCCLIII), che si scostano dal tono allegorico di Paolo Lanfranchi: «un rosignol che dicea in s[u]o latino: / Securamente per vostro amor canto; (sonetto *Un nobil e gentil imaginare*), mentre sono più vicini alla sensibilità del Calvacanti: «e per lo bosco augelli audio cantare» (pastorella *In un boschetto trova' pasturella*). Il canto dell'uccello correlato ai sentimenti d'amore fu molto sfruttato anche dal Tasso: «Tacque, e concorde de gli augelli il coro, / quasi approvando, il canto indi ripiglia» (*Gerusalemme liberata*, XVI 16-17); cfr. anche le rime in onore di Laura Peperara: «e le tenere fronde / fra cui vaghi concenti / fan gli augelletti al mormorar de' venti» (madrigale *La giovinetta scorza*).

³² DB, CIII.

³³ DB, CVII.

caccia), smarrito e poi catturato dal canto secondo la tradizione delle allegorie erotiche della lirica per musica del '300 e del '400:

Era tanto gentil questo mio core,
ch'ad un cenno solea tornar volando,
[...]
ma una donna l'allettò cantando,
pur poi lo venne tanto tribolando,
che s'è sdegnato e da lei s'è fuggito.³⁴

Le *Canzoni a ballo* evidenziano anche i legami del Poliziano con la tradizione dei canti, delle feste e delle consuetudini popolari del Calendimaggio. È il caso del celebre «*Ben venga maggio*», dove il ritmo popolare si confonde con la rievocazione di modelli stilnovistici e danteschi³⁵; ma si osservi anche la ballata «*Canti ogn'un, ch'i' canterò / dondol, dondol, dondolò*», caratteristica per i ritornelli cantilenanti, per i fenomeni ritmico-fonici e per il saltimbanco con accompagnamento musicale:

Tu mi meni pel villaggio,
pello naso come un bufolo,
tu mi meni pure a zufolo
e tamburo: or non più, no.³⁶

Ancor più marcato è il legame con le tradizioni popolari nella ballata «*Io vi vo', donne, insegnare*», che richiama i canti carnascialeschi nell'incipit e nel contenuto. Si osservi, in particolare, la quinta ottava, dove il canto è compreso tra i mezzi per farsi notare e, quindi, per innamorare:

Imparate e giuochi tutti,
carte e dadi e scacchi e tavole,
perché e' fanno di gran frutti,
canzonette, versi e favole.
Ho vedute certe diavole
che pel canto paion belle;
ho vedute anche di quelle
che ognun l'ama pel ballare.³⁷

³⁴ DB, CX.

³⁵ DB, CXXII: cfr. anche il commento alle pp. 235-237, dove sono evidenziate le correlazioni con Dante (ballata *Per una ghirlandetta*) e il Cavalcanti (ballata *Fresca rosa novella*). Sui rapporti tra la canzone a ballo del Poliziano e la tradizione di Calendimaggio si rinvia alle recenti osservazioni di FRANCESCO LUISI, *Ben venga maggio. Dalla canzone a ballo alla «Commedia di maggio»*, in *La musica a Firenze* cit., pp. 195-218.

³⁶ DB, CXX. Cfr. anche il poema *L'intelligenza* cit., espressione del gusto allegorico e didattico, dove si fa menzione di «sufoli con tambur ben accordati» (CCXCV 6).

³⁷ DB, CXVIII.

Nell'ottava successiva torna il tema della musica come elemento di seduzione; ma non è più il solo canto, bensì il suono dello strumento ad esercitare nuova forza:

El sonar qualche stormento
par che accresca anche bellezza:
vuolsi al primo darvi dentro
perch'ella è più gentilezza.³⁸

I passi poetici fin qui considerati ci offrono molteplici indicazioni sulla conoscenza e sul gusto musicale del Poliziano e inducono ad una prima puntualizzazione. Infatti, il tema del canto è specifico delle *Rime* del Poliziano, soprattutto nel continuo riferimento alla letteratura classica, ribadito dalle frequenti allusioni mitologiche. Sono pure scoperti gli influssi del platonismo della Firenze umanistica, specie nel tema del canto-amore considerato in senso positivo e/o negativo; ma rimangono forti i legami anche con la tradizione cortese. Da un punto di vista musicologico, è sicuramente interessante l'attenzione riservata al canto monodico accompagnato e alle forme polifoniche semplici, estranee al genere aulico, del quale in apparenza sembra non esserci traccia nelle *Rime*, ma che certamente non fu ignorato dal poeta. Questa tendenza è più marcata quando il Poliziano si richiama al contesto musicale fiorentino, dominato dai canti carnascialeschi e popolari, che costituivano una tradizione parallela e non meno importante della polifonia 'culta' dei franco-fiamminghi, di cui erano rifiutate le complicazioni contrappuntistiche. È questa preferenza che occorre approfondire e ulteriori informazioni ci vengono dai riferimenti a strumenti musicali.

Nelle *Sylvae* si incontra un vero e proprio repertorio organologico, ricco di implicazioni metaforiche. Già nella prefazione della *Manto* ritorna il mito del «pius Orpheus», il quale, al termine del banchetto, «citharam excitat et movet ad doctas verba canora manus».³⁹ È il *topos* della melodia accompagnata, che ha il potere di ammansire le fiere e incantare gli elementi della natura, presente naturalmente anche nella *Fabula* e nei *Nutricia*, e che il Poliziano deriva dalla tradizione della poesia classica.⁴⁰

Successivamente, sempre nella *Manto*,⁴¹ compare una serie di strumenti tutti funzionali «ad modulanda carmina». La loro denominazione

³⁸ *Ivi*.

³⁹ *SY*, I 13-14.

⁴⁰ *FO*, 198-213; *SY*, IV 286-317, dove sono ripresi Orazio (*Odi*, I XII 9-12), Virgilio (*Georg.*, IV 471-472, 481-484, 510), ma anche Ovidio (*Met.*, X 49-47) e Claudiano (*De raptu Proserp.*, II 330-338).

⁴¹ *SY*, I 52-57, 136, 147, 255-260.

è classica, ma è palese il riferimento a strumenti e prassi musicale dell'epoca. La *cithara*, il cordofono a pizzico suonato con le dita o con il plettro, era lo strumento degli aedi e dei musicisti di professione, utilizzato per accompagnare il canto monodico.⁴² Documentata con questa funzione nella lirica italiana fin dal Duecento, la *cithara* è menzionata da Lapo Gianni e, successivamente, dal Pulci nella lezione vulgata «chitarra», che definisce uno strumento ben distinto dalla cetra classica.⁴³ La stessa cetra ricordata da Dante presenta affinità con la chitarra o la «citola» e indica uno strumento destinato ad accompagnare il canto.⁴⁴

La *lyra*,⁴⁵ un altro cordofono originariamente a pizzico, nel Rinascimento designava una famiglia di strumenti ad arco, tra i quali la lira da braccio e la «viuola» derivate dalla fidula medievale. Il suo impiego era di natura improvvisatoria, spesso in accompagnamento al canto o alla recitazione. Così era descritta nella poesia cortese e tale funzione è confermata nelle regole di galateo femminile di Francesco da Barberino, dove il canto è accompagnato dalla viola e dall'arpa.⁴⁶

Il *loton*,⁴⁷ un flauto di legno simile all'*aulòs* dei greci e alla *tibia* latina, era uno strumento a fiato di canna o di legno a doppio calamo, dotato di ancia. Con funzione di intonazione e di bordone, in epoca medievale veniva utilizzato nelle riunioni di gruppo. Gli affreschi di Simone Martini nella cappella di S. Martino della Chiesa inferiore di Assisi offrono una rappresentazione sicura di questo strumento, raffigurato assieme alla *cithara* in una delle scene dell'investitura a cavaliere del santo.⁴⁸

La *fistula* era un aerofono pastorale menzionato anche nella *Fabula*,⁴⁹

⁴² *Ivi*, I 13.

⁴³ Nel sonetto doppio caudato *Amor, eo chero mia donna in domino*, Lapo Gianni associa «sonar di viole, chitar[r]le e canzone»; mentre il Margutte del Pulci «si diletto nel principio sonar la ribeca» e poi preferì «il sonar la chitarra» (*Morgante*, XVIII 118-119).

⁴⁴ «E come suono al collo de la cetra / prende sua forma...», dove è indicato il manico (= collo) sul quale è stesa la tastiera (*Paradiso*, XX 22).

⁴⁵ *SY*, I 53.

⁴⁶ Nella seconda parte *Del reggimento e costumi di donna*, dedicata ai consigli alla ragazza da marito (vv. 76-82), Francesco da Barberino suggerisce: «E se 'l suo intelletto / s'aconciasse a diletto, / porrà imprendere d'un mezzo cannone / o di viuola o d'altro / stromento onesto e bello, / e non pur da giullare, / o vuole d'una arpa, ch'è bene da gran dama». Si segnala anche la prima parte del componimento, dedicata all'educazione delle fanciulle (vv. 29-40), dove si raccomanda il «...canto basso / chiamato camerale», perché «è quel che piace e che passa ne' cuori», con evidente riferimento alla pratica riservata degli intrattenimenti musicali, dove strambotti, ballate e rispetti erano cantati a voce sola con accompagnamento di strumento, ma anche in forme polifoniche semplici, per il piacere di gruppi ristretti di uditori, desiderosi di raffinatezze al di fuori degli artefici intellettuali della polifonia dotta.

⁴⁷ *SY*, I 54.

⁴⁸ DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM, *Kithara und Aulos in Streit. Zur ikonographischen Deutung des Freskos «L'investitura a cavaliere di San Martino» von Simone Martini*, «Imago Musicae», III, 1986, pp. 31-50.

⁴⁹ *SY*, I 132; FO, 57.

costituito da una serie di canne di diversa intonazione e gradualmente decrescenti in lunghezza: «ordine decrescenti», puntualizza il Poliziano. In senso stretto, dal Medioevo fino al XVII secolo il termine *fistula* designò vari tipi di flauto: dal flauto diritto a quello traverso, dal flauto militare alla zampogna fino al popolare cialamello usato in combinazione con la cornamusa. Poliziano utilizza il termine anche negli *Epigrammata* e nei *Nutricia* per designare l'organo: «fistularum melodiam» e «aereum fistularum ordinem» sono le espressioni usate per ricordare lo strumento suonato da Antonio Squarcialupi, l'organista fiorentino ammirato dal poeta.⁵⁰

Questi strumenti erano destinati all'accompagnamento del canto monodico, alla recitazione oppure ad un repertorio tipicamente popolare, spesso citati con riferimento ai mitici cantori dell'antichità, in particolare Anfione, Orfeo e Lino, in funzione del canto solistico. La «cava fistula», per esempio, si accompagna abitualmente a melodie dolci e raffinate, mentre la *tibia* è adatta per esprimere la «querulam musam; di Damone, il musico ateniese maestro di Socrate.⁵¹

La *fistula* ritorna in apertura del *Rusticus*, con la precisazione che lo strumento è composto di sette canne: «Iudere septena gestit mea fistula can». ⁵² Il *Rusticus*, composizione nella quale il Poliziano descrive la vita pastorale, la coltivazione dei campi e l'allevamento, menziona anche altri strumenti: «grande sonat tornata cavo brevis ungula cornu, / ingeriti referens corybantia cymbala pulsu». ⁵³ Il richiamo all'antico idiofono a percussione reciproca, il greco *kymbalon* destinato prevalentemente alle danze pirriche dei Coribanti e ai riti dionisiaci celebrati dalle menadi e dalle baccanti, ci riporta, nel contesto del Poliziano, al mondo dei balli popolari. D'altronde il modello dello strumento si era conservato nei *cymbala* medievali e nella musica popolare europea se ne trova testimonianza sino alla fine del secolo XVIII, per esempio nelle *cymballettes* provenzali, suonate in trio con piccoli timpani e con il *fifre*.

Il corno, invece, qui descritto nella sua struttura di materiali animali, era impiegato in usi prevalentemente bellici e venatori, ma anche per chiamare a raccolta le persone, quindi come segnale: si ricordi non solo il celebre olifante di Orlando, ma anche la funzione del corno di cui si sarebbe servito s. Francesco e dello strumento che Dante udì nel pozzo dei giganti.⁵⁴ Nel nostro caso, il corno invita i pastori e i contadi-

⁵⁰ SY, I 136; cfr. anche gli epigrammi greci n. 37, 51, e l'epigramma latino n. 85.

⁵¹ SY, I 72, 136, 147.

⁵² SY, II 3 che riprende Virgilio: «est mihi disparibus septem compacta cicutis fistula» (*Ecl.*, II 36-37).

⁵³ SY, II 281-282.

⁵⁴ «Ma io senti' sonare un alto corno / tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco» (*Inferno*, XXXI 12-13).

ni alla festa e alle danze descritte subito dopo nella veglia rusticana, che rappresenta l'esaltazione della vita dei campi, dove è possibile l'ozio del poeta.⁵⁵

Utilizzando come fonte principale Lucrezio, ma senza dimenticare Virgilio,⁵⁶ Poliziano descrive la scena del contado, dove i paesani si divertono gareggiando nell'eseguire canzonette accompagnate dal suono invitante e provocante della *tibia*, qui da intendersi come zampogna per via di quel «folle inflato» che rinvia esplicitamente allo strumento popolare munito di sacca in pelle, a insufflazione a bocca, generalmente con due canne coniche a doppia ancia per la melodia e il bordone.⁵⁷

Al suono della zampogna si unisce il rullo dei *tympana* «tenta baculo recusso»; i tamburi, in antichità, erano percossi con le mani⁵⁸ e suonati quasi esclusivamente da donne nei culti di Dioniso e Cibele. Nel Medioevo, invece, il tamburo, ritornato in uso a partire dal XIII secolo, veniva percosso da un esecutore, che suonava contemporaneamente un corno o un flauto, utilizzando un mazzuolo alla cui estremità sporgeva un piccolo bulbo.

Unitamente ai tamburi sono percossi i «cava cymbala» e i pastori «laeti saltant» al loro ritmo assordante che, se da un lato richiama le danze dei Cureti cretesi, particolarmente rumorose perché accompagnate dal cozzar degli scudi («aeribus aera»), è pure confacente alle consuetudini popolari del Calendimaggio e, più in generale, alle abitudini popolarne ovunque diffuse per salutare l'arrivo della primavera. La rassegna si completa con la *tuba* che, per essere «flexilis» e intonata al grave con il «cornu unco», più che la tromba diritta latina o la *salpinx* greca, richiama la tromba ricurva, detta *lituus*, utilizzata anche in epoca moderna per intonare melodie popolari tradizionali.⁵⁹

Un analogo repertorio organologico era già presente nelle *Stanze*, un canto d'armi e d'amore ispirato ai «pomposi ludi» della società borghese fiorentina, desiderosa di imitare i fasti della vita feudale, con cetre, trombe, corni e zampogne, spesso utilizzate in danze o nel canto di versi. Riferimenti analoghi ritornano nell'*Ambra*, dove il Poliziano rievoca la poesia di Omero sullo sfondo della villa del Magnifico di Poggio a Caiano, indulgiando soprattutto sulla natura dei timbri strumentali, ai quali egli attribuisce, con visione platonica, una

⁵⁵ SY, II 359-365. Per le connotazioni arcadiche del *Rusticus* cfr. ATTILIO BETTINZOLI, *Daedalus iter. Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*, Firenze, Olschki, 1995 (Biblioteca di "Lettere Italiane" - Studi e Testi, LI), pp. 273-350.

⁵⁶ *Ivi*: Poliziano, infatti, cita sia la danza con «tympana» e «cymbala» di Lucrezio (*De rerum natura*, II 618-619, 635-636), sia il raduno conviviale descritto da Virgilio (*Georg.*, I 301-302).

⁵⁷ SY, II 359-360; cfr. anche FO, 50-53, 69-75.

⁵⁸ L'espressione ricalca ancora Lucrezio: «tympana tenta tonant palmis» (*De rerum natura*, II 618).

⁵⁹ SY, II 364.

conferma allusiva della divinità dell'arte e del suo valore simbolico. Anche nei *Nutricia*, infine, sono frequenti i riferimenti a strumenti monodici o d'accompagnamento, antichi e moderni, assieme alla costante associazione della poesia alla musica, ribadita dal richiamo ad antichi lirici, cantori e citaredi greci: Orfeo, di cui è riproposto il mito, Museo, Lino, Arione, Crisotemi, Filammone, Tamiri, Demodoco e Femio.⁶⁰

Queste osservazioni, frutto di un sondaggio peraltro non esaustivo, evidenziano un preciso significato presente nella serie organologica del Poliziano, non solo in quanto essa si configura come strumento per una comprensione più ampia della sua poetica, ma anche perché induce ad approfondire alcuni aspetti della civiltà musicale italiana sul finire del Medioevo. Il ricco elenco di strumenti, infatti, risulta complementare ad altre importanti rassegne organologiche, contribuendo ad arricchire le nostre conoscenze musicali relativamente ai secoli XIV-XV. Un precedente appropriato è la descrizione di strumenti presente nel poema allegorico e didattico *l'Intelligenza*, espressione della cultura fiorentina degli inizi del Trecento.⁶¹ L'anonimo autore narra di essersi innamorato di una bella donna, simbolo dell'intelligenza, che abitava in un meraviglioso palazzo fra musiche, canti e danze. Proprio in questo luogo deputato alla vita cortese era possibile ascoltare una gamma molto estesa di suoni, che spaziavano dalle «dolzi melodie» dell'arpa e della «dolze viuola» alle narrazioni in canto accompagnate da gigue e «ciunfonie», cioè da strumenti ad arco e zampogne. Le «dolzi danze», invece, erano sostenute dal suono di chitarre, carribi, trombe, cennamelle, cembali alamanni, «cannon, mezzi cannoni» e «sufoli con tambur», mentre liuti, «ribebe e otricelli» dovevano eseguire parti a solo e «ceterare», cioè suonare durante gli intermezzi.⁶²

Al di là dei possibili riscontri, l'aspetto più significativo della nomenclatura offerta dal poema *l'Intelligenza*, e che più la rende utile per un confronto con le scelte poetico-musicali del Poliziano, sta nell'assenza di riferimenti alla polifonia aulica, giacché gli strumenti citati risultano suonati da «una donzella che organava / ismisurate, dolzi melodie, / colle squillanti boci che sonava, angelicali, dilette e pie», evidenziando una propensione per la monodia accompagnata, le musiche per il ballo e le polifonie semplici. Sebbene estranea alla tradizione cortese, ci conduce ad analoghe considerazioni una successiva rassegna testimoniata in area padano-veneta, di poco posteriore a quella del Poliziano, ma molto più ampia. Si tratta del vasto repertorio organolo-

⁶⁰ *Ivi*, IV 285-332.

⁶¹ *Intelligenza* cit., CCXCIV-CCXCV.

⁶² *Ivi*.

gico disseminato da Teofilo Folengo nelle *Maccheronee*, nell'*Orlandino* e nel *Caos del Triperuno*, di cui Cattin ha considerato gli aspetti collegati alle canzoni e alle danze popolari, dove la voce umana e il canto monodico occupano una posizione di rilievo.⁶³ Ma l'attenzione di Merlin Cocai va sicuramente anche alla musica dotta delle composizioni a più voci, a testimonianza che nell'Italia dei secoli XV-XVI monodia e polifonia erano ugualmente praticate e spesso interdipendenti.

La produzione poetica del Poliziano, dunque, sembra confermare una tradizione musicale costituita da canti monodici accompagnati e collaterale alle grandi forme polifoniche di derivazione franco-fiamminga. Ne danno conferma i cenni che nei *Nutricia* il poeta dedica all'armonia delle sfere, emblema della bellezza e della perfezione perseguita dall'arte poetica lungo il cammino della civiltà.⁶⁴ Qui è possibile cogliere anche una motivazione teorica alle scelte musicali del Poliziano, allorché egli identifica la perfezione della «musica mundana» negli «imparibus intervallis», cioè nella successione orizzontale di toni e semitoni, più che negli accordi verticali di due o più suoni, tipici della polifonia costruita su basi armoniche. La questione è chiarita dal Poliziano nella sezione «De musica» del *Panepistemon*, dove il poeta ripropone il sistema tradizionale di suddivisione della musica.⁶⁵ L'importanza delle osservazioni del Poliziano in questo settore è stata recentemente dimostrata da Fiorella Brancacci,⁶⁶ qui interessa sottolineare come nella triplice divisione della «musica artificialis» Poliziano ricomprenda la metrica. Il fatto acquista risalto perché evidenzia un aspetto precipuo della visione complessiva che della musica ebbe il Poliziano: la volontà di stabilire una stretta relazione tra il canto e la poetica. L'orientamento appare esplicito anche nel commento alle *Selve di Stazio*, là dove il Poliziano parla dei lirici «quorum ad lyram versiculi canebantur», e di «asmatographi» autori di poesia per musica, «hoc est ad lyram, ad cytharam, ad barbiton atque ad omne musicum organum»,⁶⁷ introducendo una correlazione tra una terminologia desun-

⁶³ GIULIO CATTIN, *Canti, canzoni a ballo e danze nelle Maccheronee di Teofilo Folengo*, «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 180-215.

⁶⁴ SY, IV 146-162. Ecco la spiegazione del Poliziano: 1 - la «musica mundana» è prodotta dal moto dei pianeti che si esprime all'interno dei sette toni; 2 - «haec symphonia» non può essere percepita dall'udito umano «propter magnitudinem vocis»; 3 - ogni sfera celeste emette una propria armonia; 4 - la «musica mundana»; si riflette sulla «musica humana», essendo l'uomo un microcosmo; 5 - l'armonia celeste influisce sull'animo umano.

⁶⁵ I due ambiti fondamentali sono il «naturalis» e l'«artificialis», soggetti ad un'ulteriore suddivisione: bipartita nel primo caso («musica mundana» e «musica humana»), tripartita nel secondo («harmonica», «rhythmica», «metrica»).

⁶⁶ BRANCACCI, *L'enciclopedia umanistica* cit., p. 302-309.

⁶⁷ Per questa problematica cfr. il commento di Poliziano alle *Selve di Stazio* a cura di L. Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978 (Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento - Studi e Testi, V), pp. 52-61, con le ulteriori indicazioni di BRANCACCI, *L'enciclopedia umanistica* cit., p. 311, n. 29.

ta prevalentemente dal mondo classico è talune istanze musicali della cultura umanistica.

Le scelte del poeta appaiono, dunque, dettate da una consapevole e motivata preferenza per la musica intesa come «estensione del processo in cui la parola assume forma poetica»;⁶⁸ la musica si confonde nella poesia e, come tale, trova la sua testimonianza più convincente nella *Fabula*. Ma non è solo una questione di rivisitazione della cultura classica, perché era prassi per i poeti del '400 pubblicizzare le loro poesie cantandole o facendole eseguire da cantori professionisti;⁶⁹ e, come certe espressioni poetiche del Poliziano stesso confermano, era comune l'esecuzione del canto «ad lyram» o «ad citharam», cioè con accompagnamento di strumenti a corda anche in funzione di *tenor*:

e temprà tu la cetra a' nuovi carmi
mentr'io canto l'amor di Iulio e l'armi⁷⁰
[...]
così canteran sempre e versi e cetre
gli stral, le fiamme, gli archi e le farette;⁷¹
[...]
Fammi tenor cum tua fistola alquanto
e canterem sotto alle ombrose foglie.⁷²

La posizione del Poliziano non era un'eccezione; un recente saggio di F.A. Gallo ha confermato il livello d'interesse della cultura umanistica del Quattrocento per il canto accompagnato, al quale si adattarono i grandi polifonisti ultramontani attivi presso le varie signorie della penisola.⁷³ Lo stile italiano influenzò anche il gusto di Heinrich Isaac, che nel 1485 fu chiamato da Lorenzo il Magnifico nella Firenze delle canzoni a ballo e dei rispetti: una maniera compositiva che investe il testo poetico, privilegiando l'interesse melodico della voce superiore e, mentre riserva una funzione armonica al basso, assegna eventuali episodi contrappuntistici alle parti intermedie, presentando un impianto generale per canto accompagnato. Si osservino, in Cattin⁷⁴, i testi del Poliziano musicati da Isaac e da altri compositori a lui contemporanei

⁶⁸ PIRROTTA, *Li due Orfei* cit., p. 22.

⁶⁹ *Ivi*, p. 23.

⁷⁰ *Stanze* cit., I VII.

⁷¹ *Ivi*, II XII.

⁷² Il riferimento è all'edizione critica dell'anonima *Orphel Tragoedia* (I 35-36), che in questo caso rimodella i vv. 51-52 della *Fabula* (cfr. *L'Orfeo del Poliziano* cit., pp. 142, 189). Il riferimento è comunque significativo, perché conferma una prassi musicale dell'ultimo Quattrocento, quando poeti e cantori quali Serafino Aquilano e il ferrarese Pietrobono utilizzavano lo strumento come *cantus* sul quale costruire improvvisazioni e variazioni.

⁷³ F. ALBERTO GALLO, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 69, 96, 108-112.

⁷⁴ CATTIN, *Rime del Poliziano* cit., pp. 384-388.

e si avrà un'ulteriore conferma della tendenza generalizzata a fondere omofonia e contrappunto, cioè a codificare il predominio della voce ad interpretazione solistica o su base strumentale. Non si deve dimenticare, ancora una volta, che il periodo coincide con l'età laurenziana dei canti carnascialeschi, dei trionfi e delle maggiolate costruite sulle rubriche «cantasi come» delle laudi, dove la tradizione è riproposta nello schema della ballata e, successivamente, della barzelletta e della frottola:⁷⁵ non a caso gli strambotti in ottava rima e le canzoni a ballo sono entrati anche nella produzione aulica del Poliziano.

Da queste rapide considerazioni risulta abbastanza esplicita la volontà del Poliziano di fondere le immagini desunte dall'erudizione classicista e le persistenze della tradizione lirica cortese con forme poetico-musicali proprie del suo tempo, ivi comprese quelle dei generi popolari. I passi poetici considerati evidenziano, indubbiamente, una preferenza per il canto accompagnato, il virtuosismo solistico e la semplicità dello stile omofonico. Ciò era apparso chiaro agli studiosi che hanno già prestato attenzione agli aspetti musicali dell'opera del Poliziano; tuttavia, non è affatto escluso un interesse del poeta fiorentino anche per la polifonia d'arte. Allusioni ripetute si possono cogliere nelle *Sylvae*, là dove il Poliziano accenna alle forme imitative del canto a più voci, tra loro distinte per la diversa tessitura sonora, oppure richiama la varietà delle costruzioni contrappuntistiche, senza trascurare, a livello teorico, i «sonori modulamina coeli».⁷⁶ Considerata la costante attenzione rivolta dalla corte medicea alla polifonia internazionale del Quattrocento, il Poliziano, autore di poesia per musica e commentatore egli stesso di teorici musicali, non poteva certo ignorare il segno impresso alla cultura fiorentina da autori quali Guillaume Dufay, Bertrand Feragut, Heinrich Isaac, Alexander Agricola e da Antonio Squarcialupi, che di quella esperienza musicale fu per molti aspetti l'animatore.

Con queste riflessioni conclusive non intendo affatto riaprire la dibattuta questione circa la penuria di autori italiani nel campo della polifonia aulica del Quattrocento, sancita dal silenzio inopinato delle fonti, in apparente contrasto con il flusso continuo di musicisti francofiamminghi che si riversarono nella penisola durante tutto il secolo XV. Mi limito a richiamare la possibilità di giustificare la mancata presenza di una tradizione scritta per gli autori italiani con ragioni pratiche, poiché è del tutto naturale che le musiche fossero copiate solo in caso di concreta utilità; diversamente, sarebbe arduo motivare l'esistenza dei numerosi manoscritti di musica mensurata redatti in quel periodo

⁷⁵ PIRROTTA, *Li due Orfei* cit., pp. 53-57.

⁷⁶ SY, I 255-258; II 361; III 233-234; IV 152-153, 161-162, 278-279.

ad esempio nell'Italia del nord e non si spiegherebbe tanto facilmente neppure il fenomeno del nuovo linguaggio polifonico che si andò formando dopo che gli «oltremontani» erano venuti a contatto con la realtà musicale italiana.

Trovarei, dunque, pretestuoso attribuire un significato esclusivo alle testimonianze poetiche del Poliziano raccolte in questo contributo, quasi fossero prova dell'incontestabile egemonia assunta dal canto monodico nella cultura musicale italiana del Quattrocento, a scapito della musica polifonica. Ritengo più corretto, invece, considerare le preferenze musicali del Poliziano come una conferma che nell'Italia del sec. XV, sotto l'influsso degli ideali umanistici, si stavano modificando sensibilmente anche il gusto e le tendenze musicali, perché mutava l'idea stessa di arte. Alla concezione tipicamente medievale, che intendeva la musica come precipua attività intellettuale, per cui erano predilette le complicate costruzioni scolastiche che raggiunsero traguardi insuperabili nelle composizioni degli autori franco-fiamminghi, si sostituiva l'apprezzamento per la naturalezza della «musica pratica»: alla scienza teorica del *musicus* subentrava ormai il virtuosismo del *cantor*, in grado di allietare e rasserenare con la spontaneità e la dolcezza del suo canto accompagnato.⁷⁷ Considerata da questa prospettiva, l'esperienza poetica del Poliziano costituisce un'ulteriore conferma delle tendenze in atto nel complesso e variegato contesto musicale del Quattrocento italiano, e starebbe a dimostrare che gli ambienti aulici e colti delle corti signorili e degli *Studia* universitari favorivano la ricerca di un nuovo linguaggio musicale, meno artificioso e più naturale, capace di esaltare l'espressione poetica nella dimensione della cantabilità.

ANTONIO LOVATO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

⁷⁷ Sul dibattito relativo a questa problematica cfr. l'efficace panoramica tracciata da CATTIN, // *Quattrocento* cit., pp. 266-277, dove sono prospettati interessanti percorsi di indagine proprio nello studio dei mutamenti che riguardarono le forme poetiche nell'Italia del sec. XV e che investirono direttamente anche la produzione musicale.