

Quell'antico pianto, quell'antica fronde...

di Donatella Restani

Una giovane donna, ritratta di tre quarti, accenna un sorriso ambiguo e invita lo spettatore, con gli occhi, a distogliere lo sguardo, per poggiarlo sulla riga di un piccolo libro da tasca, su cui appunta l'indice della mano sinistra. Il gioco allusivo con cui Andrea Del Sarto, a Firenze, probabilmente tra il 1528 e il 1529, coinvolgeva lo spettatore e il lettore, è la ricerca del verso indicato e nascosto dalla copertina. Se resta incerta, oltre all'identificazione del verso, anche quella della donna ritratta – forse Maria del Berrettaio, oppure Lucrezia del Fede, poi sposa del pittore –, non vi sono incertezze invece a proposito del testo: sulla pagina aperta sono infatti leggibili due sonetti del *Canzoniere* di Petrarca, da cui uno dei titoli convenzionali della tela, *Dama col 'petrarchino'* (fig. 1).

La scelta dei sonetti dipinti (*Rvf* 153, 154) è un documento del tipo di ricezione dei *Rerum vulgarium fragmenta* nel primo ventennio del XVI secolo e rinvia alla loro frequente circolazione nelle case aristocratiche e borghesi fiorentine. Come Marc Fumaroli ha ricordato anche di recente, le prime generazioni dei discepoli di Petrarca, chierici o laici che fossero, formarono una «società nella società», impegnata a condividere gli ideali ch'egli aveva prefigurato e capace di avvertire, come *pathos*, il sentimento malinconico della brevità della vita e dell'effimero scorrere delle cose terrene, compensato dal desiderio di una gloria fondata sul servizio a ciò che non muore: la pietà, la bellezza, il senso della grandezza. Seguendo le loro orme, gli aristocratici e i borghesi colti, non solo fiorentini, del Cinquecento, nelle cui stanze, le rime in vita e in morte di Laura erano lette, imparate a memoria e trasmesse come la scienza delle scienze, la scienza del cuore dell'uomo, si sentivano e si autorappresentavano come gli eredi designati per incarnare e trasmettere quel tipo di ideali alle generazioni future. Se Petrarca aveva tessuto l'elogio di Cicerone, sul cui esempio proponeva di intervenire, da uomo pubblico, nella Città malata per tentare di guarirla – è ancora Fumaroli –, alcune tra le prime compagnie di poeti, pittori, scultori e musicisti, che andavano formandosi nei primi decenni del Cinquecento – come la compagnia della Cazzuola, o del Paiuolo, di cui facevano parte, tra gli altri, Andrea Del Sarto e Ottaviano de' Medici, suo mecenate e committente – assumevano sia le quattro qualità ciceroniane, *grauitas*, *uarietas*, *elegantia* e *suauitas*, come modello per la poetica, letteraria, figurativa e musicale, sia le virtù etiche del *De officiis*, come modello per la vita.

Nelle riletture del *Canzoniere*, l'antico e il moderno si fondevano in un connubio inscindibile: i frammenti della mitologia di tradizione classica, e

soprattutto le metamorfosi di donne in piante e in uccelli, secondo il dettato ovidiano, divenivano metafore per descrivere le passioni del cuore umano. Bastino due esempi, in cui la parallela e distinta trasmissione musicale e figurativa fece registrare momenti di fortuna straordinaria, ora nell'uno ora nell'altro linguaggio.

Nel sonetto *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena* (Rvf 310), la voce di Progne e il pianto, muto, di Filomena sono gli unici segni sonori con cui Petrarca allude alla metamorfosi delle due sorelle, sollevate dal delittuoso retaggio delle loro esistenze umane, e smaterializzate nel suono che ritorna all'arrivo della primavera:

e' garrir Progne e pianger Filomena (Rvf 310, 3).

Diversamente si comportarono gli incisori, che accompagnarono con le loro tavole i volgarizzamenti cinquecenteschi delle *Metamorfosi* di Ovidio (VI, 412-674), illustrando la violenza delittuosa del connubio di Progne (o Procne), figlia dell'ateniese Pandione, con Tereo, re di Tracia, e l'intrico di vendette mortali che ne seguì (fig. 2). Nel segno di una piena adesione alla scelta petrarchesca si mossero invece sia Luca Marenzio nelle intonazioni del *Primo libro dei madrigali a quattro voci* (1585), sia Claudio Monteverdi nel *Sesto libro de' madrigali* (1614). Petrarca aveva menzionato soltanto il segnale sonoro di Filomena, quello che già Ovidio (VI, 546, 610-612, 669) aveva descritto come ultima fase della voce capace di far echeggiare le selve, poi forzata al silenzio e al pianto, che contraddistingueva sia la donna sia l'uccello che si ripara sotto i tetti. Analogamente, nel procedimento imitativo del dettato musicale, il verso di Progne si identifica con quello degli uccelli festosi, che popolano i boschi e i giardini a primavera, e Filomena riacquista la voce che le fu rapita.

Nella netta contrapposizione dell'intonazione delle quartine e delle terzine del sonetto, tra la 'piacevolezza' della stagione e del paesaggio e la 'gravità' dello stato d'animo dell'io lirico, l'ascoltatore del Cinquecento e del Seicento, lettore di Ovidio, riandava, forse, con la memoria da quel 'garrir' e 'pianger' al mito antico e accresceva, anche attraverso di esso, la propria empatia con l'autore del testo.

Analogamente, il nucleo tematico delle rime, la metamorfosi della donna fuggitiva in pianta fronzuta, Dafne/lauro/Laura, era divenuto uno dei modi delle descrizioni introspettive dell'amore non corrisposto tra Apollo/'io lirico', vale a dire tra il dio, profeta musicista arciere medico, secondo il dettato ovidiano (Ovidio, *Metamorfosi*, I, 517-524), inteso quale immagine del poeta. Decine di intonazioni madrigalistiche ne moltiplicavano le implicazioni affettive:

Apollo, s'ancor vive il bel desio / che t'infiammava a le tesaliche onde»
(*Rvf* 34 in 1367NV);

Almo sol, quella fronde ch'io sola amo, / tu prima amasti, or sola al bel
soggiorno / verdeggia [...] (*Rvf* 188 in 1709, 2071, 2459, 2909NV).

Accompagnate dalle innumerevoli variazioni e allusioni al tema della donna/albero (tra le altre: *Rvf* 107 in 5, 296, 1734, 2827-2830, 743-7, 1523, 1709, 1843, 1992, 2752NV; *Rvf* 142 in 2069NV), e dal corredo simbolico di Apollo, di cui facevano parte sia Amore con arco e frecce (per esempio: *Rvf* 88 in 2637NV; *Rvf* 90 in 1987NV; *Rvf* 127 in 2339, 2790, 1847NV), sia Fetonte (*Rvf* 105 in 332, 2189NV), saziavano, con i loro suoni per gli occhi, l'udito degli abitanti e degli ospiti delle stanze dei palazzi e delle ville di città e di campagna. Le immagini dell'*Apollo e Dafne* di Dosso Dossi (ca. 1522) (fig. 3), in cui lo strumento del dio richiama anche nel legno l'albero in cui Dafne si è trasformata, e la scultura di Bernini sul medesimo soggetto (ca. 1622) (fig. 4), ripetevano, per l'ascoltatore privilegiato e attento, il ricordo dei suoni. Oggi, si trovano rispettivamente collocate sulla parete e al centro della medesima stanza del Casino di Villa, fatto edificare dal cardinale Scipione Borghese, a Roma (ora Villa Borghese) (fig. 5). Nelle differenze della maniera figurativa che caratterizza le due immagini si riflette uno dei mutamenti estetici intervenuti nell'arco cronologico in cui si svolse l'esperienza madrigalistica petrarchesca.

Sigle:

Rvf = *Rerum vulgarium fragmenta* (citato da F. Petrarca, *Opere*, a cura di E. Bigi, Milano, Mursia, 1968⁴)

NV = *Il nuovo Vogel* (E. Vogel, A. Einstein, F. Lesure, C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Roma-Ginevra, Staderini-Minkoff, 1977)



Fig. 1: Andrea del Sarto, *Dama col 'petrarchino'*. Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3: Dosso Dossi, *Apollo e Dafne*. Roma, Galleria Borghese.

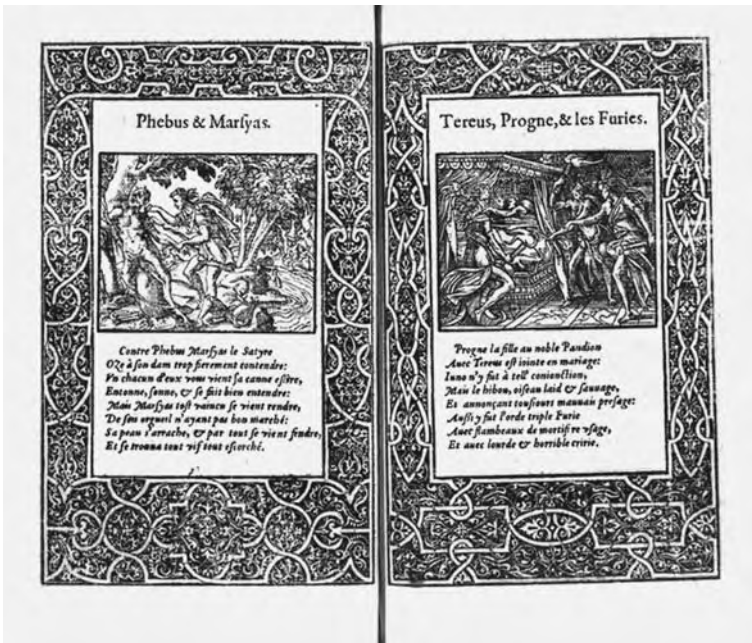


Fig. 2: Tereo, Progne e le Furie, in BERNARD SALOMON, *La Métamorphose d'Ovide figurée*, 1583.



Fig. 4: Gian Lorenzo Bernini, Apollo e Dafne (cosiddetti Barberini). Roma, Galleria Borghese.



Fig. 5: Roma, Galleria Borghese: Stanza di Apollo e Dafne.