

DIALOGHI

SARA CIPOLLA

*Le 'mani' di Petrarca:
glosse e disegni autografi del Plinio parigino*

Tra i codici che furono assai cari a Petrarca, e per questo da lui intensamente studiati e riccamente postillati, è il Parisinus Latinus 6802, conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi¹. Il manoscritto, contenente la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, fu comprato da Petrarca in Italia, a Mantova, il 6 luglio 1350, come risulta dalla nota di acquisizione². Stando a quanto rileva Nollhac gli scoli al margine del manoscritto sono tutti di mano del Petrarca, eccetto due, da lui attribuiti a Boccaccio³. Per quanto riguarda la datazione, invece, Petrucci sostiene che le note appartengono in parte al periodo immediatamente successivo all'acquisto del codice (1350-55), ma soprattutto agli anni seguenti⁴. Il segno di attenzione maggiormente utilizzato dal poeta in margine ai suoi codici, e presente con una certa frequenza anche nel Par. lat. 6802, ha in genere la forma di un 'fiorellino' formato da più puntini e da un tratto discendente, la cui lunghezza varia a seconda dell'ampiezza del brano evidenziato⁵. Questo codice risulta particolarmente interessante in quanto presenta con una certa frequenza, oltre che un cospicuo numero di disegni vergati in margine, anche le *manicule*, ovvero quelle 'mani' con l'indice puntato, evidenze scritturali caratteristiche dei codici petrarcheschi, e non solo, che il poeta utilizzava spesso accompagnandole con un «nota tu»⁶ per sottolineare una particolare *sententia* del testo. Questi segni d'attenzione, insieme alle postille, servivano al poeta per muoversi con più facilità nel codice e per evidenziare passi che lo interessavano. Spesso, infatti, le annotazioni eseguite da Petrarca al margine di quei brani che lo avevano colpito maggiormente, perché magari contenevano notizie o sentenze di un certo rilievo o semplicemente perché destavano in lui una certa *curiositas* erudita, venivano poi riutilizzate nei testi per elaborare delle valutazioni critiche: «sui margini dei libri del Petrarca – afferma Feo – nasce *in vitro* la prima rudimentale critica delle fonti»⁷. Questo è in effetti il caso del Par. lat. 6802. Le chiose appuntate da Petrarca ai lati dei paragrafi della *Naturalis Historia* riguardanti la storia dell'arte antica si rivelano di grande importanza proprio in vista del loro impiego immediato in due capitoli del *De remediis* (I 40 e 41), che condensano il giudizio espresso dal poeta in merito alle questioni artistiche. Di notevole interesse inoltre la presenza, nel codice parigino, di un cospicuo numero di elementi decorativi: disegni, cornici e *manicule* di elaborata fattura, testimonianza viva di uno spiccato gusto figurativo del poeta.

Il Par. lat. 6802 risulta essere quindi di fondamentale importanza per una duplice motivazione: le postille e i disegni in esso contenuti si presentano infatti come la più eloquente testimonianza dell'esistenza di un profondo legame bipolare (sviluppatosi sul versante teorico e su quello pratico) che con-

giunge il poeta al mondo delle arti figurative. Dalle annotazioni presenti all'interno del manoscritto si ricavano informazioni su due aspetti fondamentali: quello che riguarda Petrarca critico d'arte e la sua dottrina delle immagini, elaborata sulla base di un approfondito studio dei classici latini, e quello della diretta pratica figurativa, sperimentata dallo stesso Petrarca.

1. Il vocabolario pliniano del «*De remediis*»

La *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, contenuta seppure in forma frammentaria nel codice Par. lat. 6802⁸, ricopre un ruolo fondamentale per studiare il rapporto fra Petrarca e le arti figurative. Essa costituisce infatti il testo base per il reperimento di notizie relative alla storia dell'arte antica, che risultano essere la principale fonte letteraria per la stesura dei due capitoli del primo libro del *De remediis utriusque fortunae*⁹ (40 e 41), dedicati rispettivamente alle pitture e alle statue. Risulta interessante, nel contesto delle numerose annotazioni poste in margine al Plinio parigino, ai fini di una corretta ricostruzione della concezione petrarchesca dell'arte, il fatto che la parte più cospicua di tali postille sia da riscontrarsi proprio in corrispondenza di quei libri della *Naturalis Historia*, XXXV-XXXVI, dedicati alla trattazione dei colori minerali e del marmo. Dall'analisi dei *marginalia* emerge l'attenzione dimostrata dal poeta nei confronti del duplice aspetto teorico e tecnico dell'arte antica, nonché la testimonianza che Plinio sia la fonte esclusiva per la formulazione dei giudizi critici in materia. La quantità di glosse contenute nel Par. lat. 6802 documenta l'intenso lavoro condotto da Petrarca sul manoscritto. Maurizio Bettini¹⁰, riprendendo quanto già rilevato da Nolhac¹¹, mette in luce le non poche difficoltà riscontrate dal poeta nello studio del testo, dovute principalmente alla scorrettezza del codice stesso. D'altronde è lo stesso poeta che, a causa della frequente ricaduta in evidenti errori di comprensione del testo pliniano¹², lamenta il cattivo stato di conservazione del suo manoscritto e, nel *De remediis*, afferma che se l'autore latino tornasse in vita e leggesse la sua opera, trascritta nei codici da qualche amanuense, non riconoscerebbe più i suoi scritti e li crederebbe di qualcun altro¹³. Anche se sconsolato dalle condizioni del codice, Petrarca non si dà per vinto e, rimboccandosi le maniche, annota tutto ciò che riesce a comprendere e che desta in lui particolare interesse. Sono queste note che, rivelando la difficoltà incontrata dal poeta nella lettura del codice, ci danno la misura di quanto Petrarca si accanisce nella ricerca, al fine di comprendere le notizie fornite da Plinio riguardanti la storia dell'arte antica¹⁴. La grande quantità di postille eseguite dal poeta in corrispondenza di questi brani mostra un vivo interesse ad acquisire precetti e assiomi, utili non tanto alla formulazione di una specifica teoria dell'arte quanto piuttosto applicabili alla pratica artistica in generale. Il libro XXXV della *Naturalis Historia*, dedicato alla trattazione dei colori minerali, è quello più annotato dal poeta; le postille eseguite al margine dei paragrafi testimoniano l'interesse da lui dimostrato nei confronti degli artisti e delle tecniche pittoriche. Tra le

pagine più ricche di glosse, e maggiormente utili a chiarire la presenza della concezione petrarchesca di pittura e scultura espressa nel *De remediis*, sono le carte corrispondenti ai paragrafi 56-91 del libro XXXV¹⁵. Alla c. 255v (fig. 1) la prima annotazione rilevante, dopo un paio di riferimenti che stuzzicano il Petrarca postillatore tanto da indurlo a segnare i nomi dei pittori *Timagoras* e *Apollodor*¹⁶ è la glossa che indica il termine tecnico *penicillo*¹⁷. *Penicillus*, raramente impiegato dagli autori classici per indicare lo strumento utilizzato dal pittore e per questo probabilmente sconosciuto al poeta, suscita immediata curiosità da parte di Petrarca, che lo annota due volte al margine del suo manoscritto¹⁸, e lo utilizza nel *De tabulis pictis*, dove segna: «Penicello et coloribus delectari»¹⁹. Come aveva già notato Bettini²⁰, balza subito all'occhio l'evidente discordanza tra il termine *penicello* che risulta impiegato dal poeta nel *De remediis* e la lezione *penicillo* vergata ripetutamente in margine al Par. lat. 6802. Sia la basileense del 1554 sia le edizioni più recenti dell'opera, portano infatti la lezione *Penicello*²¹. Petrarca avrebbe ragionevolmente potuto scrivere *penicillo* come aveva letto in Plinio²² e diligentemente annotato per ben due volte in margine al suo manoscritto. Risulta macchinoso e improbabile dunque immaginare che il poeta, generalmente fedele alla lezione pliniana, abbia qui voluto modificare una grafia che oltre ad essere leggibile nel codice è anche quella corrente nel latino classico²³. Sulla base delle postille e del raffronto tra il manoscritto e i numerosi luoghi del testo in cui il poeta preferisce attenersi fedelmente alla lezione pliniana²⁴, è legittimo optare nel *De remediis* per la lezione *penicillo*.

La stessa sorta di curiosità erudita porta il poeta, alla carta 256r (fig. 2) in corrispondenza del pliniano «multa graphidis vestigia»²⁵, ad annotare con una postilla «graphis». Il termine greco, impiegato da Plinio stesso in più di un'occasione, è poi riutilizzato da Petrarca nel *De remediis*, allorché riconosce nel disegno la comune origine delle arti: «cum preterea pene ars una vel, si plures, unus, ut diximus fons artium, graphidem dico»²⁶. La concezione del disegno come fonte di tutte le arti andrà ad occupare un posto di rilievo nella critica d'arte rinascimentale, seguendo un percorso che va da Leon Battista Alberti a Leonardo, per poi culminare con la trattatistica vasariana nella consacrazione di pittura, scultura e architettura in qualità di 'Arti del disegno'²⁷. L'idea che vi sia una sola origine per tutte le arti risale all'antichità: già Cicerone aveva sostenuto l'unicità del metodo artistico²⁸, ma il fatto che questa sorgente sia il disegno viene suggerito a Petrarca da Plinio. Questi afferma che la pittura nacque dall'uso di tracciare con delle linee il contorno dell'ombra umana²⁹ e, sempre lui, attribuisce la stessa origine 'lineare' alla *plastica*, l'arte di modellare in creta³⁰. Il tema dell'origine dalla pittura seppur affrontato superficialmente nel *De remediis*, poiché estraneo, come Petrarca stesso afferma³¹, alle intenzioni dell'opera, colpisce a tal punto il poeta da indurlo ad annotare, in corrispondenza del brano della *Naturalis Historia* in cui l'autore latino parla della nascita della pittura presso gli egizi³²: «picture inventio»³³. Così anche al margine del suo esemplare contenente l'*Institutio oratoria* di Quintiliano³⁴, postillato nel medesimo periodo³⁵: laddove viene descritta l'origine della pittura dal disegno³⁶ Pe-

trarca segnala, con una nota di rimando a Plinio, che fu proprio questi il primo a parlarne³⁷. Il disegno, considerato quale origine e comune denominatore delle arti, acquisterà un ruolo di primaria importanza soprattutto nella pratica e trattatistica quattro-cinquecentesca³⁸. Verso la fine del secolo XIV, scrive Cennino Cennini: «el fondamento dell'arte, [e] di tutti questi lavori di mano il principio è il disegno»³⁹. Dopo di lui Leonardo, nel codificare i principi della scienza pittorica, propone come suo cardine i precetti matematici che regolano il disegno, ovvero la geometria⁴⁰. È quindi con Vasari che il disegno viene riconosciuto primo principio e unico fondamento di pittura, scultura e architettura, che da quel momento in poi saranno definite 'Arti del disegno'. Petrarca, dunque, in questo caso risulta essere un importante punto di giunzione tra la concezione classica delle arti e le teorie rinascimentali. Dobbiamo anzi riconoscere che proprio nell'esprimere questi giudizi sulle questioni, le tecniche e le problematiche artistiche del suo tempo egli si dimostra in più di un'occasione anticipatore rispetto alla critica rinascimentale sull'argomento. Così in un passo del *De remediis*, poche righe dopo aver parlato del disegno come origine comune delle arti, Petrarca affronta un'altra questione riguardante il carattere coevo di pittura, scultura e architettura⁴¹. Facendo ancora riferimento a Plinio⁴², il poeta racconta l'aneddoto dell'editto promulgato da Alessandro Magno, in base al quale potevano circolare solo i ritratti che di lui fossero stati eseguiti da Apelle per la pittura, da Pargotele per l'intaglio nelle gemme, e da Lisippo per la scultura in bronzo⁴³. Anche questa idea che vi sia una simultaneità d'azione nei processi artistici mutuata da Plinio e maturata in seno al discorso sul disegno in quanto *fons artium*, è destinata ad occupare un posto di rilievo all'interno del dibattito rinascimentale. Così Vasari, nel *Proemio di tutta l'opera*, afferma che pittura e scultura sono sorelle «nate da un padre che è il disegno, in un sol parto e ad un tempo; e non precedono l'una all'altra [...] Laonde a ragione si può dire che un'anima medesima regga due corpi»⁴⁴, concetto ripreso poco dopo nel *Proemio delle vite* laddove, parlando dell'origine di pittura e scultura, aggiunge che il disegno è a fondamento di entrambe⁴⁵.

Tornando alla questione espressa del *De remediis* riguardante la natura del disegno quale comune denominatore delle arti, è importante aggiungere che Petrarca non si limita a prendere in prestito dall'enciclopedia pliniana solo termini tecnici o racconti episodici, bensì l'intero concetto. Il disegno infatti, secondo Plinio, è all'origine della pittura, accolta presso i greci al primo stadio delle arti liberali⁴⁶. Che il poeta avesse molto a cuore il tema dell'onore delle arti lo testimonia il fatto che, in margine al passo di Plinio da lui riportato nel *De remediis*, dove si racconta della pratica diffusa presso i greci secondo cui i giovani prima di affrontare qualsiasi tipo di studio erano tenuti ad imparare la *graphicen*⁴⁷ (pittura su legno), annota accanto ad una delle sue caratteristiche *manicule*: «honus picture»⁴⁸. Testimonianza esplicita dell'interesse verso questo tema è anche la *manicula* che Petrarca verga al margine del suo esemplare ciceroniano contenente le *Tusculanae* proprio in corrispondenza del passo dove si parla dell'onore delle arti: «honus alit artes, omnesque incenduntur ad studia gloria»⁴⁹. Petrarca dice inoltre che le meraviglie dell'arte, nell'antichità, aveva-

no coinvolto non solo uomini occupati negli affari pubblici (come imperatori o uomini di Stato), ma anche gli «arti dextras» e gli «animos maiori exercitio debitos»⁵⁰: quegli ingegni, dunque, che avrebbero dovuto essere impiegati in questioni ben più importanti, così come avevano fatto prima tutti i più nobili filosofi della Grecia. È anche questa una informazione che viene da Plinio, il quale ci parla di come la pratica pittorica fosse in uso presso molti uomini illustri della latinità, tra i quali figurano l'oratore Messalla e il poeta tragico Pacuvio, e di quanto quest'arte godesse del consenso del divino Augusto⁵¹. Del fatto che alla pittura si dedichino gli uomini d'ingegno ne parleranno successivamente trattatisti come Cennino Cennini⁵² e Leon Battista Alberti⁵³. L'idea (mutuata da Plinio ed espressa dal poeta nel *De remediis*) che i romani tenessero in così degna considerazione l'arte del dipingere viene anche ripresa da Castiglione, il quale del resto, nel riportare le notizie relative all'argomento, si manterrà fedele (sia nella forma che nel contenuto) al discorso petrarchesco. Nei paragrafi del *Cortegiano* dedicati alla trattazione delle questioni artistiche il principale modello letterario per l'enunciazione dei principi base di pittura e statuaria è indubbiamente la *Naturalis Historia*. Castiglione tuttavia si serve del lavoro di Petrarca come filtro per lo sviluppo della teoria pliniana sull'arte da cui prende le mosse. Va detto poi che il rapporto tra il *Cortegiano* e i capitoli *De statuis* e *De tabulis pictis* dei *Remedia* non è limitato all'approfondimento dei medesimi concetti, ma rafforzato dalla comunione di mezzi espressivi e di intenti, finalizzati all'elaborazione di una dottrina artistica che affonda le basi nella precettistica classica. Castiglione segue lo stesso ordine impiegato da Petrarca nell'esposizione di argomenti e fa uso di alcune frasi (come l'affermazione «ma non voglio che in questo ragionamento più ci estendiamo»⁵⁴) chiaramente ricalcate sul modello del *De remediis* («Mitto hec quoniam et intentes brevitati et presenti proposito quodammodo sunt adversa»⁵⁵).

Proseguendo con il *De tabulis pictis*, Petrarca sottolinea come a seguito dell'interesse che queste grandi personalità mostrarono un tempo verso le arti derivò che presso i romani la pittura fosse considerata, in quanto più vicina alla natura, la prima delle arti pratiche e presso i greci (come riporta Plinio) il primo passo verso le arti liberali⁵⁶. Da questa affermazione è possibile ricavare due dati di notevole importanza. Innanzitutto Petrarca, riallacciandosi all'arringa pronunciata poche righe prima da *Ratio* contro i «vultum spirantium linamenta», ovvero quelle immagini talmente simili al naturale da sembrare vive e ingannare lo spettatore, ritiene opportuna la precisazione dello scopo insito dell'opera d'arte, che è la corretta imitazione della natura. È utile sottolineare a riguardo che anche in altri casi, qualora affronti esplicitamente la questione inerente la funzione imitatrice della pittura o semplicemente formuli un giudizio critico sull'operato dei pittori, o un giudizio estetico sulle opere d'arte, il poeta si esprime nei medesimi termini⁵⁷. Questa idea, derivata da Plinio, la ritroviamo poi codificata nei principali trattati d'arte cinquecenteschi sull'argomento. Non è un caso che, come per l'arte classica, i canoni critici di Vasari si risolvano in una completa, anche se apparentemente riduttiva, identificazione della perfezione artistica con la capacità di imitare la natura⁵⁸.

Altra nota rilevante riguarda il concetto pliniano di pittura, secondo la definizione che ne diedero i greci prima e i romani poi, in qualità di arte liberale; la citazione, in questo caso, è più che esplicita e si riferisce all'aneddoto riguardante l'educazione presso i greci dei ragazzi nati liberi, che iniziava con l'apprendimento della *graphikè*, la pittura su legno, arte che «recepiperetur in primum gradum liberalium». Il giudizio di preminenza della pittura rispetto alle altre arti largamente diffuso in epoca classica e imperiale, era condiviso pienamente da Plinio, che dedica alla trattazione di quest'arte tre quarti del libro XXXV, un'estensione superiore a quella assegnata alle altre arti figurative (la statuaria, la coroplastica e la scultura in marmo). Inoltre diversamente che per la scultura, Plinio inserisce nel suo discorso sulla pittura i nomi dei maggiori maestri del V e VI secolo a. C. Probabilmente questo diverso criterio di valutazione era dovuto alla concezione che i romani avevano della pittura quale arte nobile e degna pratica per i cittadini, ed era inoltre un modo per mettere in risalto l'apporto romano al progresso della pittura, molto più consistente rispetto alla scultura (arte in cui, come sappiamo, i romani si erano dedicati producendo, perlopiù, repliche di originali greci). Petrarca era evidentemente rimasto colpito dall'alta considerazione di cui godeva la pittura presso i romani e se ne servì, in più di un'occasione, per introdurre il tema della superiorità della pittura sulla scultura in epoca moderna. Nel *De remediis*, per quanto riguarda il discorso sulla scultura (argomento del *De statuis*), Petrarca ci parla delle differenze che la distinguono dalla pittura. Tali differenze sono solo in parte dovute alla sua natura materiale: le statue, infatti, più delle pitture si avvicinano alla natura in quanto esse suscitano il piacere del tatto oltre che della vista. Esse inoltre proprio grazie alla resistenza del materiale con cui sono realizzate, sono sopravvissute in quantità maggiore al trascorrere del tempo rispetto alle pitture⁵⁹, di cui si aveva notizia quasi esclusivamente grazie alla trasmissione di testi scritti (anche in questo caso il riferimento immediato di Petrarca è la *Naturalis Historia* di Plinio, la più completa e dettagliata raccolta di testimonianze storiche sui dipinti dell'antichità, che costituì per gli artisti e i cultori d'arte una fonte inesauribile di informazioni⁶⁰). A queste considerazioni, di natura oggettiva, Petrarca affianca una valutazione personale. Fermo restando che entrambe le arti sono considerate *inanis delectatio* dal letterato, egli sostiene che, proprio a causa della presenza di innumerevoli opere classiche, la scultura moderna, temendo il confronto con gli antichi, non si è sviluppata quanto la moderna pittura che, in mancanza di un immediato paragone con le opere della classicità (non pervenute a causa dell'alta deperibilità propria dei materiali pittorici⁶¹), è stata oggetto di lunghe sperimentazioni sia sul campo tecnico-espressivo sia su quello ideativo tanto da aver raggiunto la perfezione. Lo stesso concetto era stato espresso da Petrarca in una *Familiare* dove, mentre elogia con l'appellativo di 'egregi' due pittori contemporanei, Giotto e Simone Martini, degli scultori a lui noti ci dice solo che erano di minor fama, perché l'età moderna è inferiore a quella antica proprio in quest'arte⁶². Il poeta affronta la questione negli stessi termini di Plinio e probabilmente con le medesime intenzioni di rivalutare l'opera dei pittori moderni da lui giudicati, rispetto agli

scultori, superiori in abilità e ingegno⁶³. Nonostante questa considerazione assuma un valore maggiore in quanto testimonianza di un giudizio estetico di Petrarca sulle arti del suo tempo che come espressione della valutazione critica di un umanista sull'argomento, non bisogna tralasciare che da questi presupposti partirono grandi trattatisti del Rinascimento, quali Leon Battista Alberti e Leonardo, per rivendicare l'appartenenza della pittura al gruppo delle arti liberali e per sancire la superiorità di questa sulla scultura. Quest'ultimo in particolare si avvale di analoghe argomentazioni, divenute oggetto di discussione non solo nel campo delle arti figurative ma anche in ambito letterario, per sostenere il primato della pittura su tutte le altre arti. Essendo basata sulla prospettiva e sullo studio della natura, l'arte del dipingere viene considerata alla stregua di una vera scienza sperimentale. Lo scienziato pittore entrò in aperta polemica con i sostenitori della superiorità della poesia, ribadendo il concetto di pittura quale arte nobile in quanto, tra le arti liberali, questa era la più fedele alla natura, e pertanto la più vicina alla verità: «La pittura serve a più degno senso che la poesia e fa con più verità dell'opere de la natura che'l poeta»⁶⁴. Al fine di rivalutare la scientificità e quindi la nobiltà della pittura, Leonardo, come possiamo vedere utilizza argomenti affini a quelli impiegati da Petrarca nel passo dei *Remedia* in cui cita espressamente Plinio a proposito dell'alta considerazione che i romani e i greci avevano della pittura: dai primi, proprio per la sua aderenza alla natura, era stimata ben più delle arti meccaniche; dai secondi era addirittura considerata il primo grado delle arti liberali⁶⁵. Come rileva Dionisotti, Leonardo doveva certamente conoscere le opere di Petrarca, poiché nella sua biblioteca ne possedeva alcune⁶⁶; questo rapporto certamente va segnalato anche perché Petrarca, e in particolare il *De remediis*, sembrerebbe essere impiegato da Leonardo come veicolo di trasmissione del testo pliniano, per i suoi discorsi sull'arte.

Tornando alla considerazione di Petrarca in merito all'inserimento della pittura nel novero delle arti liberali, notiamo quindi che il poeta, sulla scia di Plinio, riporta la notizia del giudizio su quest'arte *apud Graios*, i quali non solo le riconobbero la qualità di *ars liberalis*, ma la elevarono al di sopra di tutte le altre *artes*, e quindi anche della poesia. Tuttavia è quanto mai azzardato affermare che egli, in questo passo del *De remediis*, si sia ricreduto di quanto sostenuto altrove a proposito della superiorità della poesia su tutte le altre arti e, oltre a rimettersi al giudizio di Plinio, abbia voluto lasciar trapelare una sua eventuale posizione in merito a questa controversia culturale. Del resto Petrarca non esprime alcun giudizio in merito alla questione sulla qualificazione della pittura come arte liberale, ma si limita a riferire la concezione greca, appresa in seguito alla lettura della *Naturalis Historia*. Dunque, a rigore, non la fa propria. Il poeta in realtà si serve di un'idea espressa in Plinio per ribadire un concetto che troviamo alla base della sua concezione dell'immagine dipinta quale simbolo, capace cioè di esprimere significati profondi che vanno al di là del significato apparente. Il valore dell'arte sta dunque non nella materia ma nell'*ingenium*⁶⁷. Questo concetto ben si accorda con l'intonazione moralistica (di derivazione pliniana) del rimprovero mosso da *Ratio* a *Gaudium* (*Rem.* I 41) per

aver apprezzato più la *materia* dell'ingegno (*ars*) inteso come capacità creativa⁶⁸. È chiaro quindi che Petrarca riscatta le opere d'arte non per la qualità estetica ma per il valore e l'ingegno dell'artista. È per questa dote che stimò artisti come Simone Martini e Giotto, che furono guidati nell'operare dall'*alto concetto*⁶⁹. Rimanendo nell'ambito della fortuna che la concezione petrarchesca delle immagini ebbe nel Cinquecento (con particolare riferimento al dibattito in merito alla superiorità della pittura sulle altre arti grafiche) torniamo all'importanza che ebbe il *De remediis* nella formulazione del giudizio sull'arte espresso da Castiglione nel *Cortegiano*. Il 'discorso sulla pittura' occupa gli ultimi paragrafi del primo libro (50-56); in poche righe è condensata tutta una serie di massime e precetti artistici che sono desunti in tutto e per tutto dai due capitoli petrarcheschi *De statu*s e *De tabulis pictis*⁷⁰. Tra le qualità necessarie all'uomo di corte elencate dal conte Ludovico di Canossa è annoverata l'arte del saper dipingere, nonostante a quel tempo fosse considerata «meccanica» e «poco confacente a gentiluomo»⁷¹. Dalla questione prende avvio una controversia riguardante la superiorità della pittura sulla scultura⁷². I punti salienti del dialogo ruotano intorno ad alcuni argomenti, che ricordano molto da vicino le teorie petrarchesche espresse nel *De statu*s. Non mancano nel *Cortegiano* i riferimenti a Plinio; fra l'altro, si parla della pratica diffusa presso i greci di educare i fanciulli nobili all'arte del disegno e soprattutto della considerazione che i romani avevano di quest'arte, esercitata da illustri personaggi quali Fabio Pittore. A rivendicare la dignità dell'arte plastica per eccellenza è lo scultore Giovan Cristoforo Romano che, evidentemente in disaccordo con quanto sostenuto dal conte, avalla una serie di argomentazioni atte a valorizzare l'arte di cui egli è rappresentante. Alla domanda se sia più creativa la pittura della scultura egli risponde che quest'ultima è sicuramente più faticosa, in quanto richiede una maggiore *arte*⁷³ (intesa come tecnica⁷⁴). A questa affermazione aggiunge che, nonostante pittura e scultura abbiano il medesimo scopo di tramandare le storie alla memoria dell'umanità, la statuaria soddisfa maggiormente i sensi poiché oltre che alla vista è presente anche al tatto; inoltre la scultura si preserva più a lungo nel tempo rispetto alla pittura, realizzata con materiali facilmente deperibili: «Io [...] estimo che la statuaria sia di più fatica, di più arte e di più dignità, che non è la pittura». Soggiunse il Conte: «Per esser le statue più durabili, si poria forse dir che fossero di più dignità»⁷⁵. È facile riconoscere in queste affermazioni la radice petrarchesca dell'idea:

Accedunt hec quidem ad naturam proprius quam picture: ille enim videtur tantum, hae autem et tanguntur integrumque ac solidum eoque perennius corpus habent, quam ob causam picture veterum nulle usquam, cum adhuc innumerabiles supersint statue⁷⁶.

Vi è tuttavia una notevole differenza tra l'affermazione di *Ratio* nel *De statu*s e il concetto espresso da Giovan Cristoforo Romano nel *Cortegiano*. Petrarca nel trattare la questione della maggiore resistenza nel tempo dell'opera scultorea rispetto a quella pittorica non si spinge a formulare alcun giudizio critico in materia; Castiglione invece riprende lo stesso discorso, ponendolo ol-

tretutto nei medesimi termini, per illustrare una posizione critica ben definita, quella dei sostenitori del primato della scultura (e Giovan Cristoforo Romano in loro rappresentanza) sulle altre arti. È evidente che ciò che in Petrarca è semplice constatazione in Castiglione diviene giudizio critico⁷⁷.

Lo stesso ragionamento del resto si può fare per il discorso sulle immagini dipinte. La lezione petrarchesca è ancora più evidente nell'elogio del conte dell'abilità propria degli artisti che dipingono dal vivo e dal naturale le cose⁷⁸: qualità questa che com'è noto acquisterà notevole importanza nella concezione vasariana della pittura quale arte nobilissima⁷⁹. Nel *De remediis* la Ragione agostiniana si scaglia contro la capacità della pittura di ingannare la vista⁸⁰. Avendo a disposizione maggiori mezzi (colori, tecnica⁸¹, varietà delle tinte⁸²) il pittore è in grado di realizzare opere che risultano ben più simili al naturale rispetto alle sculture. Ebbene nel *Cortegiano* Castiglione si serve degli stessi argomenti per riportare un preciso giudizio critico ed estetico⁸³: che la pittura è più nobile della scultura in quanto, rispetto allo scultore, il pittore si serve di maggiore tecnica per raggiungere il medesimo scopo, che è l'imitazione della natura. Bisogna insomma riconoscere che Petrarca si limita a fornire dettagli nozionistici sull'arte del tempo, non formulando una vera e propria teoria dell'arte. Ma non si può negare la rilevanza della sua mediazione tra la teoria dell'arte antica di stampo pliniano e la critica cinquecentesca sull'argomento, avendo egli raccolto informazioni dai classici di cui i suoi successori, e in particolar modo Castiglione, fecero largo uso per trattazioni sempre più specifiche sull'argomento.

A stimolare nuovamente la *curiositas* petrarchesca è poi il tema dell'origine della pittura, gli 'sviluppi' di quest'arte («*artis originem atque incrementa*⁸⁴) e i ritrovati degli artisti («*artificium industrias*»⁸⁵). Petrarca, evidentemente interessato alla questione, al margine del suo manoscritto, laddove Plinio racconta dell'arte di modellare la creta (la *plasticem* appunto), di chi per primo la inventò e quali artisti furono i migliori modellatori⁸⁶, annota: «*incrementum plastice*»⁸⁷.

La visione lineare della pittura che nel *De tabulis pictis* Petrarca si limita ad esporre, e che nel discorso sulle statue riferisce anche alla scultura, gli viene per l'appunto suggerita dalla lettura della *Naturalis Historia*⁸⁸. Plinio interpreta la storia della pittura in chiave individualista in misura anche maggiore rispetto alla storia della statuaria. Egli vede lo sviluppo storico delle arti come una serie di tappe finalizzate all'affermazione del soggettivismo, dei valori spaziali, e segnate da significativi progressi ad opera delle più illustri personalità, fino al coronamento di questa ricerca, che per la pittura si ha con l'arte di Apelle. Il concetto di progresso artistico, oltre che in Plinio, era presente nei grandi trattati di eloquenza, quali il *Brutus* di Cicerone e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano (di cui Petrarca possedeva una copia manoscritta⁸⁹), in cui veniva descritto il graduale evolversi delle arti nell'antichità, dagli inizi sino all'apice della perfezione. Le fonti letterarie, dunque, accennano all'esistenza di una suddivisione in generi della produzione artistica. Quintiliano, in particolare, mette in evidenza, sulla scia di Plinio, il fatto che la critica antica aveva definito per ogni

genere artistico le principali caratteristiche di stile, selezionando alcuni artisti che avevano espresso tali caratteristiche a livelli più alti⁹⁰. È noto che la concezione del progresso artistico è alla base della teoria dell'arte del periodo umanistico: basti pensare alle posizioni espresse da Alamanno Rinuccini ed Enea Silvio Piccolomini in merito allo sviluppo parallelo di eloquenza e pittura⁹¹, o ai trattati composti da artisti come Leon Battista Alberti e Lorenzo Ghiberti volti a tracciare una linea della graduale espressione e crescita delle arti dal Medioevo all'età moderna, scandita da una sequenza di piccole tappe corrispondenti alle conquiste tecnico-espressive dei singoli artisti⁹². La concezione del progresso artistico nel Rinascimento sarà alla base delle *Vite* di Giorgio Vasari. Partendo da Cimabue, Vasari racconta, analizza e commenta la vita e le opere degli artisti vissuti nell'arco di tre secoli, per giungere poi ai suoi contemporanei e concludere la parabola ascendente con la vita di Michelangelo, l'artista che secondo lui portò tutte e tre le arti (pittura, scultura e architettura) al grado massimo della perfezione, rivestito dello stesso ruolo di *princeps artis* che Apelle occupa nella piramide artistica pliniana. Se andiamo ad osservare il rovescio della medaglia, spostando l'attenzione verso i letterati, da cui il discorso è partito, notiamo come fosse presente piuttosto precocemente, rispetto agli artisti, la convinzione che la grandezza di un'epoca storica dipendesse dal grado di sviluppo culturale in essa maturato. Il brano del *De remediis* di Petrarca, che, come si è detto, prende le mosse dalla *Naturalis Historia*, ha in realtà un precedente letterario ben più immediato di Plinio. Sappiamo bene che già Dante nella *Commedia* enuncia la teoria del progresso artistico, spiegando come la fama dei discepoli avesse oscurato quella dei maestri. Nel celebre episodio di Oderisi da Gubbio (*Purg.* XI 94-99). Dante sceglie uno dei più famosi miniatori del tempo come esempio dell'artista orgoglioso che crede, con la sua opera, di vincere i tempi e la fama. Da questo incontro il poeta prende spunto per una riflessione sulla vanità delle glorie mondane e sulla loro breve durata. Il risultato prodotto è un sorprendente quadro critico della civiltà artistica al tempo di Dante, il quale mette in luce, attraverso tre coppie di personaggi celebri, – due miniatori (Oderisi da Gubbio/Franco Bolognese), due pittori (Cimabue/Giotto) e due poeti (Guinizelli/Cavalcanti) – il passaggio da una generazione di artisti all'altra. Il progresso cui accenna Dante non consiste nelle novità introdotte nel campo artistico e letterario da parte delle nuove generazioni; per ogni coppia descritta il declino del primo personaggio, a favore del successivo, più che rappresentare un passo avanti nella parabola progressiva delle arti è il presupposto della fama⁹³. La concezione artistica di Dante si basa quindi sulla rivalutazione dell'artista, in quanto individuo capace di modificare in meglio la storia della cultura, e dell'arte come un campo di espressione indipendente. Risulta evidente, a questo proposito, il contributo dantesco alla rivalutazione intellettuale dell'arte che nel Rinascimento troverà piena realizzazione con il riconoscimento di pittura e scultura (definite da Vasari in poi 'Arti del disegno') in qualità di discipline liberali.

Ritornando al Par. lat. 6802, particolarmente ricca di annotazioni risulta la carta 256v (fig. 3), contenente i paragrafi 79-91 della *Naturalis Historia*: Plinio

sta parlando di Apelle di Cos, il pittore che superò tutti coloro che lo precedettero e quelli che vennero dopo di lui. Apelle è dotato di quella particolare grazia «Quam Graeci χάριτα vocant»⁹⁴, Petrarca annota «charis» in margine alla parola greca, che evidentemente lo aveva colpito⁹⁵. Solo pochi fogli prima, affascinato da un'altra parola greca, *symmetria*⁹⁶, aveva annotato in margine «Simmetria latinum non est nomen»⁹⁷. Il termine, proprio a causa della sua radice non latina, nel Cinquecento (ma già con Leon Battista Alberti), suscita la curiosità di molti trattatisti e teorici dell'arte. Ancora più interessante è la nota sottostante, eseguita al margine del passo in cui Plinio racconta della critica mossa da Apelle a Protogene, il quale nel tentativo di ridurre le sue opere ad ultima perfezione, non smetteva mai di lavorare e otteneva il risultato voluto solo con grande fatica⁹⁸. Petrarca pone una 'mano' con l'indice puntato e si consiglia: «Attende, Francisce, dum scribis!», ovvero 'stai attento, Francesco, quando scrivi'⁹⁹. In effetti l'aneddoto pliniano mira alla formulazione di un *memorable praeceptum*, una regola da non dimenticare, propria di ogni attività artistica e destinata ad essere accolta quale massima umanistica: «nocere saepe nimiam diligentiam». Accade spesso, dunque, che l'eccessivo scrupolo nocca al risultato¹⁰⁰. Petrarca, in questo caso, affascinato dalla regola artistica, ne ricava un principio per il suo lavoro letterario. Il poeta annota poi con segno di *proverbium*¹⁰¹ due aneddoti che seguono, aventi come protagonista nuovamente il pittore Apelle. Entrambi gli episodi raccontati da Plinio sono infatti il preludio alla formulazione di due proverbi¹⁰². Il primo passo annotato riguarda una disputa tra Apelle e Protogene¹⁰³, la cui morale si risolve nella regola del pittore di non lasciar mai passare un giorno senza aver tracciato almeno una linea. È il proverbio '*Nulla dies sine linea*', che riassume l'adesione di Apelle alla concezione della linea funzionale come fondamento delle immagini. Tale massima allude anche alla necessità propria di ogni artista di tenersi in continuo esercizio. Petrarca, che era solito lavorare instancabilmente alle sue opere, non soddisfatto mai del risultato raggiunto, certamente condivideva tali principi (si pensi ad esempio al *De viris illustribus* o all'*Africa*, ripresi più volte nel corso della sua vita e cui il poeta attese fino alla morte senza mai giungere ad una versione definitiva). Questa massima verrà ribadita in ambito pittorico da Leonardo, che la inserirà tra i precetti dell'arte¹⁰⁴. Anche il secondo aneddoto segnato dalla nota di *proverbium* riguarda una caratteristica precisa del pittore greco, il quale esponeva in pubblico le sue opere e ascoltava di nascosto le critiche che gli venivano fatte, ritenendo «vulgum diligentiorum iudicem quam se»¹⁰⁵. La considerazione del giudizio del volgo da parte di Apelle rientra nella ben nota affabilità del pittore, quella *charis* già annotata da Petrarca che troviamo esplicitata anche nei paragrafi precedenti della *Naturalis Historia* (XXXV 79-80, 85, 87-88) e che risulta essere coerente con l'ideale estetico della 'grazia'¹⁰⁶, in accordo con una situazione che vedeva il pittore, ormai conosciuto da tutti e dunque affermato nel suo campo come presenza indiscussa, non dover più ricorrere ad atti di presunzione ed esibizionismo per farsi notare. Petrarca dimostra particolare sensibilità nell'affrontare la questione inerente al giudizio estetico delle opere d'arte, soprattutto in rapporto alla sua esperienza

di letterato sempre oggetto ad essere *fabula vulgi*¹⁰⁷. Lo stesso concetto ritorna nel *De remediis*, dove il poeta parlando delle immagini dipinte (I 40, 8), definite «vultuum spirantium liniamenta», afferma che da tale meraviglia sono fatti prigionieri solo i «magna maxime ingenia». Evidente il riscontro con il passo pliniano da lui annotato con molto interesse. Ancora in margine alla testimonianza pliniana della grazia di Apelle, alla c. 256v, Petrarca commenta: «Haec fuit et Symoni nostro Senensi nuper iocundissima». Al principe dei pittori¹⁰⁸ è dunque affiancato per la medesima qualità (*charis*) Simone Martini, alla cui grazia il poeta fa riferimento in più di un'occasione¹⁰⁹.

L'ultima postilla interessante per quanto concerne l'argomento trattato è posta in fondo alla pagina al margine della seconda colonna. In corrispondenza del brano in cui Plinio racconta dell'abilità ritrattistica di Apelle¹¹⁰, capace di realizzare ritratti talmente simili al naturale che si sarebbe potuto indovinare quanti anni avesse la persona effigiata, Petrarca annota di possedere un quadro del genere: «Qualem nos hic unam habemus preclarissimi artificis»¹¹¹. Petrarca si riferisce sicuramente a Simone Martini che, paragonato spesso ad Apelle, più volte viene lodato per le sue qualità di ritrattista e in particolare nei sonetti del *Canzoniere* dedicati al ritratto di Laura (LXXVII e LXXVIII), tanto somigliante alla realtà da mancare solo «voce ed intellecto» perché sembrasse viva. L'abilità di Simone nel ritrarre dal naturale diverrà poi, in seno alla critica quattro-cinquecentesca, un peculiare motivo di elogio per la sua arte pittorica: Peruzzi parla di Simone come pittore che trae dal naturale le effigi¹¹² e il Vasari, dopo di lui, lo riconosce abile in questa arte proprio in riferimento al ritratto di Laura e a due dipinti che ritraevano l'amico poeta, che furono simili al naturale da procurargli fama presso i moderni¹¹³. Vale la pena sottolineare che i due componimenti, grazie ai quali il senese ottenne la fama di pittore 'naturalista', sono all'origine di tutta la tradizione cinquecentesca dei sonetti dedicati ai ritratti di pittori illustri, da Bembo a Della Casa. Nella concezione dell'arte maturata da Petrarca sull'esempio pliniano *charis*¹¹⁴ e *mimesis*, riferite entrambe a Simone Martini, sono dunque qualità fondamentali che determinano il grado di bravura di un pittore. Va sottolineato ancora una volta il contributo petrarchesco alla trasmissione letteraria di temi classici desunti dalla *Naturalis Historia*, quali vanno intese la *charis* e la *mimesis* pittorica, nella trattatistica rinascimentale. Le stesse qualità stilistiche attribuite dal poeta a Simone si trovano alla base della teoria artistica formulata nel Cinquecento. Grazia e naturalismo sono le componenti fondamentali della pittura di Maniera. Vasari già nel *Proemio* della seconda parte delle *Vite* fa una netta distinzione tra il grado di eccellenza raggiunto dalle arti in epoca moderna rispetto al periodo medioevale che, salvo alcune eccezioni (come Giotto e Simone Martini), ha visto il succedersi di artisti dalla maniera rozza e antiquata¹¹⁵. Nel *Proemio* della terza parte delle *Vite*¹¹⁶ (comprendente le biografie degli artisti che vanno da Leonardo da Vinci fino a Michelangelo Buonarroti) Vasari descrive come pittori, scultori e architetti raggiunsero il massimo grado di eccellenza nelle rispettive arti. La rassegna di artisti si apre con «Lionardo da Vinci, il quale, dando principio a quella terza maniera, che noi vogliamo chiamare moderna, ol-

tre la gagliardezza e bravazza del disegno, et oltre il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura così appunto, come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, abbondantissimo di copie e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto et il fiato»¹¹⁷. In questo passo Vasari introduce due concetti di fondamentale importanza: quelli di *grazia* e *giudizio*¹¹⁸. Prima ancora che in Vasari il concetto di *grazia* compare nel *Cortegiano* di Castiglione, al di fuori di quello specifico ambito storico-artistico. Il perfetto uomo di corte deve infatti essere dotato tanto di 'grazia', dote di armonia ed eleganza, quanto di 'sprezzatura', ovvero di quella naturalezza nei gesti, della capacità di dissimulare la fatica dell'essere 'aggraziato', rifuggendo pertanto l'affettazione. Va ricordata inoltre la presenza nel trattato di Castiglione di Raffaello, usato spesso come termine di paragone in positivo e ripetutamente elogiato per l'elevata qualità del suo stile¹¹⁹. Il carattere gentile e aggraziato di Raffaello (da perfetto cortigiano) si riversa nella sua arte: Vasari lo ricorda proprio per la sua «modestia e bontà», per la «natura gentile» e la «graziata affabilità»¹²⁰. Alla luce di queste considerazioni, possiamo quindi inserire la concezione petrarchesca di pittura e scultura, mutuata sostanzialmente da Plinio, nel processo di nobilitazione delle arti grafiche che coinvolgerà poi nell'arco di due secoli (XV-XVI) i maggiori eruditi del tempo. Il rapporto di Petrarca con Plinio tuttavia non si limita all'estrapolazione di concetti-base utili a formulare una teoria dell'arte generale, ma si estende fino all'utilizzo della *Naturalis Historia* come vero e proprio manuale enciclopedico di tecniche artistiche. Così vediamo che, in corrispondenza del brano in cui l'autore latino parla delle *parietes formaceos*¹²¹, annota: «Tales sunt in sancto Miniato et cet.»¹²². Dalla nota possiamo dedurre quanto Petrarca conoscesse approfonditamente le tecniche utilizzate dagli artisti, tanto da rilevarne l'impiego in monumenti da lui conosciuti: come in questo caso la chiesa fiorentina di San Miniato al Monte. D'altronde non sarebbe la prima volta che Petrarca si serve di una terminologia desunta dal linguaggio artistico¹²³ e di certo la *Naturalis Historia* fu per lui una fonte inesauribile informazioni, tanto che, come afferma Bettini, addirittura in alcuni passi dei *Remedia* si dimostra «più pliniano di Plinio stesso»¹²⁴. Spesso infatti Petrarca non si ferma alle note di sentenza con cui aveva dichiarato il suo interesse verso l'aneddotica antica. Si spinge oltre, finanche a formulare giudizi critici in materia di regole d'arte. Così laddove Plinio parla di Pasitele, che «nihil numquam fecit ante quam finxit»¹²⁵, Petrarca segna il margine con un «N[ota] tu»¹²⁶, evidentemente interessato con riguardo al proprio metodo di lavoro da questo criterio artistico. La frase richiama un principio analogo a quello del '*Nulla dies sine linea*' (inerente all'episodio di *Nat. Hist.* XXXV 81-83, precedentemente illustrato ed evidenziato da Petrarca con il segno di *proverbium* alla c. 256v), e cioè quello della necessità che l'artista si eserciti su bozzetti preparatori, arrivando al compimento del suo lavoro attraverso un continuo processo di elaborazione. Immediato è in questo caso il rimando alla prassi e al metodo di scrittura poetica di Petrarca, utilizzato ad esempio per la scrittura dei *Trionfi* o ancora per alcune delle lettere *Familiari*, presenti in più redazioni, ricche di abbozzi e correzioni. Altro

documento della prassi petrarchesca è il *Codice degli abbozzi*¹²⁷ che, ricco di postille e annotazioni, si presenta come la più esplicita testimonianza dell'elaborata operazione di scrittura, correzione e rielaborazione dei testi che caratterizzava la maniera di lavorare di Petrarca.

Dall'esame condotto finora sul rapporto tra i due capitoli del *De remediis* e le annotazioni in margine al manoscritto parigino è possibile giungere ad alcune importanti conclusioni: i capitoli della *Naturalis Historia* dedicati alla storia dell'arte sono quelli maggiormente studiati e annotati nel manoscritto parigino; questi sono essenziali per comprendere la formulazione di una teoria petrarchesca sull'arte e costituiscono la principale fonte letteraria per la stesura del *De tabulis pictis* e del *De statu*s. Essi inoltre offrono al poeta la possibilità di allargare le sue conoscenze, che spaziano dall'aneddotica moraleggiante al più specifico campo delle tecniche artistiche. Sono poi un'ulteriore conferma del suo modo di lavorare, poichè gli consentono di ricondurre il suo metodo alle teorie artistico-letterarie dell'antichità classica: annotando il manoscritto parigino, segnando con postille precetti e assiomi pliniani, Petrarca trova riprova di una concezione dell'arte che già gli apparteneva.

2. Petrarca artista: i disegni al margine del Par. lat. 6802

Come ho illustrato finora, il Par. lat. 6802 è particolarmente interessante per l'analisi e la comprensione del giudizio critico in materia di arte formulato dal poeta nel *De remediis*. Questo manoscritto, al di là delle considerazioni sul rapporto di Petrarca con le arti figurative, si presenta come una vera e propria miniera di informazioni sulle tecniche di annotazione e di evidenziazione del testo messe in opera dal poeta. È qui che Petrarca sperimenta praticamente tutti i tipi di glossa, di cornice e di *manicula* da lui solitamente utilizzati nel periodo che va dal 1350 circa fino alla morte¹²⁸. Singolare è altresì la cospicua presenza di disegni ed elementi grafici decorativi che fanno del codice un'esemplare testimonianza del gusto figurativo del poeta. Per quanto riguarda i segni di nota particolarmente elaborati mi limiterò sostanzialmente a ricordarli in sintesi, ricorrendomi all'accurato elenco compilato da Maurizio Fiorilla¹²⁹. Alla carta 270r, ad esempio, Petrarca disegna, al margine di *Naturalis Historia* XXXVII 14¹³⁰, una *manicula* (fig. 5) fornita di un elegante polsino a rete arricchito con dei monili pendenti, sulla quale è adagiato un grazioso uccellino. Petrucci, nel suo studio sulla scrittura petrarchesca, ha messo in evidenza quanto il tratto grafico del poeta sia assimilabile, per grazia ed eleganza, agli ideali estetici propagandati dai pittori toscani e lombardi che in quel periodo erano impegnati nell'*atelier* avignonese¹³¹. Del resto un analogo riscontro è stato evidenziato anche da Errico Castelnuovo, il quale ha rilevato numerose corrispondenze tra il vivo sentimento della natura, emergente dagli affreschi sulle pareti della Sala del Guardaroba, nel Palazzo dei Papi ad Avignone, e alcune descrizioni petrarchesche dei suggestivi luoghi valchiusani¹³². Un ulteriore parallelo figurativo può essere effettuato, a mio avviso, con le iscrizioni martiniane nell'affresco della

Maestà, nel Palazzo Pubblico di Siena, opera che risulta essere il più significativo contributo di Simone Martini all'arte del Trecento: singolare fusione di eleganza formale e sperimentazione tecnica¹³³. Se si osserva la grafia impiegata dal pittore nella realizzazione dei cartigli apposti in calce all'affresco si nota con evidenza l'utilizzo di uno stile raffinato e ornamentale molto simile alla scrittura utilizzata da Petrarca nel codice.

Oltre ai segni di rimando, ai margini del manoscritto parigino troviamo anche quattro disegni, raffiguranti in ordine, un paesaggio alpino (c. 143v), un volto di uomo barbuto (c. 220v), l'immagine di Roma (c. 266r) e infine due cagnolini (c. 275r). In realtà nessuno dei quattro disegni (figg. 12-7-11-6) vergati ai margini del codice è stato attribuito con certezza a Petrarca. La mancanza di testimonianze figurative del poeta ha indotto i critici a ritenere improbabile la tesi di un Petrarca *dessinateur*¹³⁴, nonostante egli mostri di possedere uno spiccato gusto estetico, visibile sia nell'uso frequente di particolari decorativi all'interno dei suoi codici sia nell'impiego di una grafia sinuosa ed elegante. Due di questi disegni (figg. 6-7) molto probabilmente non sono opera di Petrarca: mi riferisco a due cagnolini, appena evidenti, disegnati con tratto leggero, e la famosa testa di uomo barbuto. La prima delle due immagini è stata recentemente notata da Fiorilla, che l'ha inserita nella lista dei disegni presenti ai margini dei codici petrarcheschi, con l'attribuzione ad una mano posteriore, la stessa che ha vergato la *manicula* poco sopra¹³⁵. Per quanto riguarda la testa di uomo barbuto, invece, questa è ancora di incerta attribuzione. Ricondotta dalla Ciardi Duprè alla mano di Boccaccio¹³⁶, l'immagine è tuttora oggetto di un dibattito riconducibile alla più ampia questione dell'autografia petrarchesca delle note e dei disegni presenti nel codice¹³⁷.

2.1. L'immagine di Roma: una cornice tra il "sacro" e il "profano"

Tra i disegni di incerta attribuzione, uno particolarmente interessante rappresenta un'immagine di Roma ed è vergato alla carta 266v del Par. lat. 6802 in riferimento a *Naturalis Historia* XXXVI 123, dove Plinio parla degli acquedotti romani (fig. 11). Il disegno in questione è stato realizzato con due inchiostri diversi, forse frutto di due mani distinte o più probabilmente opera di una medesima mano (quella di Petrarca secondo Feo) in due fasi di intervento¹³⁸. Vi è rappresentato un edificio composto da più corpi distinti: un basamento merlato di forma rettangolare con un'apertura centrale, che fa da cornice ad una nota di certa autografia petrarchesca¹³⁹ («Roma sola mirabilis toto orbe terrarum»), e una seconda torre merlata, appartengono alla prima fase di realizzazione del disegno. Vi si aggiungono poi una cupola, apposta sulla seconda torre del lato sinistro, e una cuspidata che sormonta l'edificio a destra; fanno parte del secondo intervento altri piccoli accorgimenti decorativi e strutturali¹⁴⁰. Il disegno è sormontato da una nota che richiama il passo di *Naturalis Historia* (XXXVI 122) in cui Plinio parla dei personaggi che vollero la costruzione degli acquedotti: *Iulius Caesar* e *Claudius*¹⁴¹. È difficile dedurre con sicurezza il

modello iconografico usato dal disegnatore per la realizzazione dello schizzo¹⁴². A mio avviso più che della rappresentazione di un edificio reale si tratterebbe di un'interpretazione soggettiva della città di Roma. Per quanto riguarda l'attribuzione del disegno, escludendo l'improbabile autografia boccaccesca ipotizzata da Ciccuto¹⁴³, ritengo sostenibile, sulla scia di Feo, la possibilità di un intervento del poeta in entrambe le fasi di realizzazione. A supporto della tesi sulla paternità petrarchesca del nucleo originario dell'immagine vanno considerati alcuni elementi: l'impiego della medesima tonalità di inchiostro, usato solitamente nelle note, per la realizzazione del primo nucleo dell'edificio¹⁴⁴; il rapporto con un altro disegno, vergato al margine del Vat. lat. 9305 (apografo del poeta), che incornicia la postilla *Roma*¹⁴⁵. Ad ogni modo mi preme sottolineare quanto, al di là dell'affinità tra l'edificio rappresentato e le altre figurazioni autografe di Petrarca, questa immagine ricalchi il prototipo della 'cornice' impiegato di frequente dal poeta nello stesso Par. lat. 6802 (figg. 9-10). Il tipo di immagine usata dal poeta per incorniciare le note, che prende in genere la forma di una piccola montagna (fig. 9), oppure quella di un castello fortificato (fig. 10), è costruita su un triangolo e pertanto richiama sia le guglie delle grandi cattedrali gotiche sia i campanili delle chiese.

2.2. Il disegno di Valchiusa

Alla carta 143v, ritroviamo, in corrispondenza del capitolo 190 del libro XVIII della *Naturalis Historia* (in cui Plinio parla dell'esistenza, nella provincia romana della Gallia Narbonense, di una fonte chiamata *Orge*¹⁴⁶) un disegno, attribuibile con molta probabilità alla mano di Petrarca, che rappresenta un uccello trampoliere con un pesce in bocca (fig. 12). Il paesaggio che si apre alle spalle del volatile richiama il panorama di Valchiusa. Alla destra della rappresentazione è una montagna ripida, sulla cui cima si erge una chiesa e ai cui piedi sgorga un fiume, che Petrarca in un'annotazione al margine indica essere la *Sorgie fons*. Il disegno fa da cornice alla postilla sottostante, di sicura autografia petrarchesca («Transalpina solitudo mea iocundissima»), che identifica ulteriormente il paesaggio con quello di Valchiusa¹⁴⁷. Fu Nolhac il primo¹⁴⁸ a riconoscere autografa di Petrarca l'inserzione delle *S* nell'interlinea del testo latino, aggiunta dal poeta alla fine di correggere l'*Orge* pliniana nella *Sorga* da lui conosciuta, e conseguentemente annotata con la postilla *Sorgie fons* al margine del suo manoscritto. A proposito di questa correzione, Michele Feo ha prospettato l'eventualità che Petrarca, non a conoscenza di altre sorgenti presenti nella Gallia Narbonense, venisse in realtà ingannato dalle divisioni geografiche del suo tempo¹⁴⁹. Vanno aggiunte poi, a questo dato oggettivo, le difficoltà di base nella comprensione del codice incontrate dal poeta in più di un'occasione¹⁵⁰.

Prima di affrontare il discorso sulla paternità e sul significato simbolico ad esso collegato è necessario fare il punto sulla questione cronologica. La datazione del disegno appare indissolubilmente legata al periodo di esecuzione della nota sottostante, in merito al quale non mancano pareri discordanti. È ne-

cessario sottolineare che dal punto di vista paleografico il tratto della nota richiama un preciso stile di scrittura per postille usata da Petrarca, che Petrucci colloca negli anni 1350-55¹⁵¹. Vale la pena di ricordare la proposta di Feo di una più precisa datazione della postilla. Partendo dal dettagliato elenco fornito da Petrucci sulle tipologie di scrittura da glossa impiegate da Petrarca, e considerandola contemporanea al disegno, lo studioso riferisce la nota al periodo che va dal luglio 1350 al giugno 1351: «Psicologicamente – afferma Feo – la nota *solitudo* si colloca meglio prima del ritorno a Valchiusa che dopo il suo definitivo abbandono»¹⁵². Fiorilla invece, mettendo in rapporto la scrittura di questa nota con la grafia di alcuni *marginalia* del Par. lat. 5702, postillato da Petrarca dopo il 1356, evidenzia l'uso di un modulo più grande del segno di richiamo (impiegato frequentemente dal poeta nella seconda fase di postillatura del codice stesso), posticipando quindi la realizzazione della nota al 1355-65¹⁵³. È necessario aggiungere che lo stesso aggettivo *iocundissima* viene adottato da Petrarca in margine al passo pliniano sulla *charis* di Apelle, in occasione di un paragone con l'artista senese Simone Martini con il pittore greco¹⁵⁴. La nota in questione è datata da Nollhac alla seconda fase di postillatura del codice (1355-56¹⁵⁵), ossia quando il poeta, in concomitanza con la composizione dei due capitoli del *De remediis* (I 40-41), si serve maggiormente dei libri XXXIV-XXXV della *Naturalis Historia* per le notizie riguardanti la storia dell'arte. La glossa che accompagna il disegno di Valchiusa sembra essere scritta oltre che con la stessa grafia della nota riferita alla grazia del Martini (fig. 3), anche con il medesimo inchiostro scuro. Il che la differenzia dalla postilla soprastante (*Sorgue fons*), la quale per il modulo grafico più contenuto e alcuni particolari stilistici risulta affine al tipo di scrittura usata da Petrarca negli anni 1350-55¹⁵⁶. Le due annotazioni sono quindi realizzate da Petrarca in due diversi momenti: la glossa posta in margine a *Naturalis Historia* XVIII 190 (*Sorgue fons*) è riconducibile alla prima fase di postillatura del codice (1350-55), la nota «Transalpina solitudo mea iocundissima» e il disegno sono invece databili agli anni 1355-56.

La paternità petrarchesca del disegno (proposta in un primo momento dal Nollhac¹⁵⁷) è stata più volte messa in dubbio. Lo schizzo raffigurante il paesaggio alpino è stato inizialmente ricondotto, sulla base di improbabili raffronti stilistici, alla mano di artisti dell'ambito avignonese (quali il Maestro del codice di San Giorgio¹⁵⁸ e Simone Martini¹⁵⁹). La questione dell'attribuzione è stata poi ripresa e, sulla base dell'accostamento con alcuni disegni presenti nel codice Laurenziano 66 (fig. 8) e nello stesso Par. lat. 6802 (fig. 7), si è ipotizzato un intervento di Boccaccio nel manoscritto petrarchesco¹⁶⁰.

Per quanto riguarda il trampoliere che vi è raffigurato è accettata l'ipotesi (proposta da Nollhac¹⁶¹) che si tratti di un airone¹⁶². Questo uccello, sin dai tempi dell'antica Grecia, figura come simbolo della scienza divina e messaggero di buon auspicio; ἑρωδιός λευκός infatti significa non solo 'airone bianco' ma anche 'uccello favorevole'¹⁶³. Nell'*Iliade*, un airone mandato da Atena in soccorso di Ulisse e Diomede indica loro il giusto percorso¹⁶⁴. Se nell'antichità classica, quindi, si fa principalmente riferimento all'airone bianco, nel Medioevo il simbolismo occidentale si richiama all'airone grigio cenere (*ardea ci-*

nera), comune in tutta l'Europa¹⁶⁵. Nell'emblematica cristiana esso condivide con gli altri trampolieri (gru, ibis, cicogna) il ruolo di *vigilans*, di nemico di piccoli rettili nonché divoratore di carogne, simboli del male e della corruzione che Cristo combatte¹⁶⁶. Per il fatto che vive in un *habitat* solitario e a causa del colore penitenziale del suo piumaggio l'airone cinerino è stato inoltre considerato dai Padri della Chiesa un essere malinconico. Scrive a proposito Charbonneau-Lassay: «la preferenza che l'airone accorda ai luoghi solitari ha anche fatto di lui, nella simbologia cristiana, uno dei rari emblemi del silenzio, di quel silenzio fecondo che si dice sia prezioso e che ha ispirato il proverbio “la parola è d'argento mai il silenzio è d'oro”; attraverso la riflessione, infatti, il silenzio conduce l'uomo alla saggezza»¹⁶⁷. L'aspetto meditativo, simboleggiato dall'airone, caratterizzante la vita solitaria, conferisce al disegno del Par. lat. 6802 un tono riflessivo e ben si accorda con quell'atmosfera di raccoglimento interiore di cui è permeata la *Vaucluse* amata da Petrarca. Per quanto concerne l'individuazione del carattere simbolico (o, secondo alcuni, meramente decorativo¹⁶⁸) che caratterizza l'intera raffigurazione, è necessario *in primis* mettere in rapporto lo schizzo con la nota che l'accompagna: «Transalpina solitudo mea iocundissima». Nolhac ritiene che con questo inciso Petrarca avrebbe voluto alludere all'isolamento che lo aveva accompagnato durante i suoi ritiri in Valchiusa¹⁶⁹. Considerando che l'airone, nella simbologia cristiana, è emblema della solitudine e della meditazione che rendono l'uomo saggio, va detto che il poeta fa esplicito riferimento, oltre che alle condizioni del luogo, anche al raggiungimento di una meta personale: la saggezza conquistata attraverso la vita contemplativa e l'*otium* letterario.

Nelle raffigurazioni medievali dell'airone quale emblema del silenzio, l'uccello è rappresentato nell'atto di tenere nel becco una pietra che non gli permette di emettere il suo verso. Nel caso del disegno, invece ha nel becco un pesce. Charbonneau-Lassay scrive a questo proposito: «Nella simbolica cristiana l'airone raffigura talvolta Satana. In questi casi fu rappresentato con un pesce nel becco o tra le zampe. Come sappiamo il pesce in balia di un essere maligno, come ad esempio una balena o un'aquila, è sempre raffigurazione del cristiano vittima del demonio»¹⁷⁰. Occorre innanzi tutto precisare che Charbonneau-Lassay fa riferimento, per l'interpretazione dell'airone quale simbolo di Satana, a fonti iconografiche relativamente recenti che, oltretutto, non riguardano l'emblematica del Cristo¹⁷¹. La figurazione dell'uccello (che può essere l'airone o, come dice Charbonneau-Lassay, anche l'aquila) con il pesce in bocca, in questo caso permeato di significati negativi, è in realtà suscettibile di numerose interpretazioni: l'aquila che pesca, ad esempio, nella simbologia cristiana viene caricata di simboli positivi (lo spirito, l'ascensione, le prove spirituali¹⁷²). Come la maggior parte dei volatili, che tendono ad assumere nella letteratura dei *Bestiari* un duplice significato (negativo e positivo¹⁷³), in genere l'aquila sta a rappresentare il Salvatore¹⁷⁴. Il pesce invece, emblema tradizionale del Redentore, fu impiegato nella simbologia cristiana per rappresentare il suo discepolo¹⁷⁵. Com'è scritto nel *Bestiaire* di Philippe de Thäun, quando l'aquila cala in picchiata sul mare per prendere i pesci, è Cristo che salva le anime dal

mare del peccato: «Hic pingitur aquila solis cernes lumina, pulli, pisces, equora. Et hec aquila Cristum significay et sol Deum, pulli angelos et pisces gentes et equora secula»¹⁷⁶. Si tratta di un ordine ascendente quanto alla nobiltà del referente simbolico: gli animali (il pesce in questo caso) rappresentano l'uomo 'carnale' che guarda alle cose terrene, gli uccelli il contemplativo che tende al cielo (in questo caso l'aquila, *Christum significat*, che incarna il Verbo di Dio, ma potrebbe anche essere l'airone, dotato di una precisa simbologia cristologica che spesso lo associa all'anima del cristiano che anela a Dio¹⁷⁷), e infine le cose naturali come le pietra, le rocce ecc., nella loro inalterabile immutabilità, Dio. Al fine di comprendere appieno il significato del disegno del codice parigino è tuttavia necessario tener conto di altri elementi che lo caratterizzano. Come già detto al lato destro della rappresentazione è raffigurato un ruscello (la *Sorgue*) che sgorga alla base di una ripida montagna, sotto la quale è collocata la sua fonte. In cima alla montagna sorge una chiesa, che Nolhac identifica con l'antico oratorio di San Vittore, oramai scomparso ma ancora esistente nel sec. XVII¹⁷⁸. Se prendiamo per buona l'ipotesi di Nolhac, secondo cui la chiesa in questione era sicuramente nei pressi della fonte, dunque alla base della montagna, è necessario considerare la possibilità che il disegnatore non sia Petrarca: egli probabilmente avrebbe rappresentato il paesaggio così come lo vedeva, senza aggiungervi nulla. È tuttavia necessario tener conto di alcuni elementi. Innanzitutto non risultano testimonianze storiche che attestino la presenza della chiesa sulla rupe che sovrasta la sorgente, mentre invece il promontorio del disegno è facilmente individuabile nel panorama valchiusano. Va poi aggiunto che la chiesa di cui parla Nolhac, anche al tempo di realizzazione del disegno, non era certamente, sia per dimensioni effettive che per importanza, una struttura in grado di caratterizzare geograficamente il paesaggio. Ma se il disegno è di mano di Petrarca, l'inserimento della canonica si spiega perfettamente con l'intenzione di imprimere ad esso un significato simbolico. Al fatto che la montagna, su cui la chiesa è collocata, presenta una pendenza molto accentuata, si aggiunga inoltre la considerazione che Petrarca, da sempre nei suoi scritti, carica la salita al monte di un preciso senso allegorico morale, come simbolo del difficile percorso dell'uomo verso Dio¹⁷⁹. Per tornare ora all'airone, rappresentato nell'atto di tenere in bocca un pesce, ribadisco che non sempre questo genere di immagine richiama il demonio; il disegno potrebbe infatti alludere, tanto più se lo si mette in rapporto con il resto della figurazione, l'anima del poeta (pesce) che viene salvata da Cristo (airone) ed elevata dalla sua condizione terrena, regolata dall'inesorabile scorrere del tempo mortale (fiume)¹⁸⁰, alla contemplazione dell'eterno (chiesa). Se poi si ricollega il tutto alla solitudine riflessiva tipica dei ritiri valchiusani di Francesco e alla montagna quale simbolo della difficoltosa ascesa dell'uomo a Dio (la cui sede in terra è la chiesa), possiamo dedurre che in tale raffigurazione è ipotizzabile una trasposizione visiva, in immagine, dello *status* psicologico-morale che lega il poeta alla sua Valchiusa. La *solitudo* cui Petrarca fa riferimento è la vita ritirata e contemplativa, la *vita solitaria*. Il forte senso nostalgico che trapela dall'immagine suggerisce un diretto coinvolgimento del poeta nella realizzazione del

disegno. Tutto questo conferma e ribadisce la paternità petrarchesca dell'immagine, escludendo, pertanto, la possibilità di un intervento esecutivo di Boccaccio. È inoltre utile riportare, a sostegno di questa tesi, alcune considerazioni sullo stile grafico del disegno, principale causa della sua attribuzione al certaldese. Pare infatti che Petrarca, non avendo alle sue spalle una carriera di grande *dessinateur*, difficilmente sarebbe stato in grado di abbozzare una figura di simili fattezze. La *silhouette* risulta così corretta da punto di vista naturalistico da lasciare immaginare, dietro la sua realizzazione, il lavoro di un illustre artefice. In realtà se ci soffermiamo ad osservare più attentamente l'esile *silhouette* del volatile, notiamo che questa è dotata delle stesse qualità di grazia e naturalezza visibili in alcuni accorgimenti decorativi impiegati dal poeta per i suoi richiami di nota e facilmente confrontabili con quelli vergati nello stesso Par. lat. 6802 (fig. 5). Sia il disegno che fa da commento a Valchiusa, sia la *manicula* decorativa, sono a mio avviso frutto del medesimo 'gusto figurativo' del poeta. Va poi detto che il profilo dell'airone ricalca perfettamente l'ondulazione della linea del segno di paragrafo, che funge da richiamo di nota per la postilla «Transalpina solitudo mea iocundissima». Il segno in questione presenta addirittura una curiosa terminazione a 'zampette' che ritroviamo trasposta, nel modulo figurativo, nelle zampette dell'airone. Alla luce di questi ulteriori elementi è ragionevole pensare che il disegno in questione sia stato concepito dal poeta con l'intenzione di realizzare una sorta di 'cornice' illustrativa della nota sottostante, come del resto era solito fare¹⁸¹. Questa osservazione non esclude la possibilità che Petrarca abbia voluto accennare alla solitudine valchiusana, secondo la tesi proposta da Nolhac, e insieme caricare l'immagine di un preciso significato simbolico, allusivo della sua situazione psicologico-morale.

APPENDICE I

*De remediis utriusque fortunae***I 40 - De tabulis pictis*

- 1 \G.\ Pictis tabulis delector.
- 2 \R.\ Inanis delectatio! Nec minor vanitas quod magnorum hominum sepe fuit nec tolerabilior quod antiqua, si quidem omne malum exemplum tunc sit pessimum, quando illi vel auctorum pondus adiungitur vel annorum, undecumque orte consuetudinis robur ingens cum senuerit, et ut bona in melius, sic mala in peius etas provehit. Sed o utinam qui maiores vestros vanis in rebus facile vincitis, eosdem in seriis equaretis virtutemque cum illis et gloriam miraremini cum quibus pictas tabulas sine fine miramini!
- 3 \G.\ Valde utique pictas tabulas miror.
- 4 \R.\ O mirus humani furor animi omnia mirantis nisi se, quo inter cuncta non solum artis sed natura opera nullum mirabilius!
- 5 \G.\ Pictae delectant tabule.
- 6 \R.\ Quid de hoc sentiam ex iam dictis intelligere potuisti; omnis quidem terrena delectatio si consilio regeretur, ad amorem celestis erigeret et originis admoneret. Nam quis unquam, queso, rivi appetens fontem odit? At vos graves, humi acclives affixique celum suspicere non audetis et obliti opificem illum solis ac lune tanta cum voluptate tenuissimas picturas aspicitis atque unde transitus erat ad alta despicitis, illic metam fingitis intellectus.
- 7 \G.\ Pictis tabulis delector unice.
- 8 \R.\ Penicillo et coloribus delectaris, in quibus et pretium et ars placet ac varietas et curiosa dispersio. Sic exanguium vivi gestus atque immobilium motus immaginum et postibus erumpentes effigies ac vultuum spirantium liniamenta suspendunt, ut hinc erupturas paulominus prestoleris voces; et est hac in re periculum, quod iis magna maxime capiuntur ingenia, itaque ubi agrestis leto et brevi stupore pretereat, illic ingeniosus suspirans ac venerandus inhereat. Operosum sane neque tamen huius est operis, ab initio artis originem atque incrementa retexere et miracula operum et artificum industrias et principum insanias et enormia pretia, quibus hec trans maria mercati Rome in templis deorum aut Caesarum in thalamis inque publicis plateis at porticibus consecrarunt. Neque id satis nisi ipsi huic arti dextras atque animos maiori exercitio debitos applicarent, quod iam ante nobilissimi philosophorum Graeciae fecerant; unde effectum ut pictura diu quidem apud vos, ut nature coniunctor, ante omnes mechanicas in pretio esset, apud Graecos vero, si quid Plinio creditis, in primo gradu liberalium haberetur.

* Il testo è tratto dall'edizione critica francese curata da Christopher Carraud (cfr. Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes 1354-1366*, Introduction, notes et index par C. Carraud, Grenoble, Millon, 2002, vol. I pp. 202-210). Si corregge, a I 40,8, *Penicillo* in *Penicillo*; cfr. *supra* a p. 111.

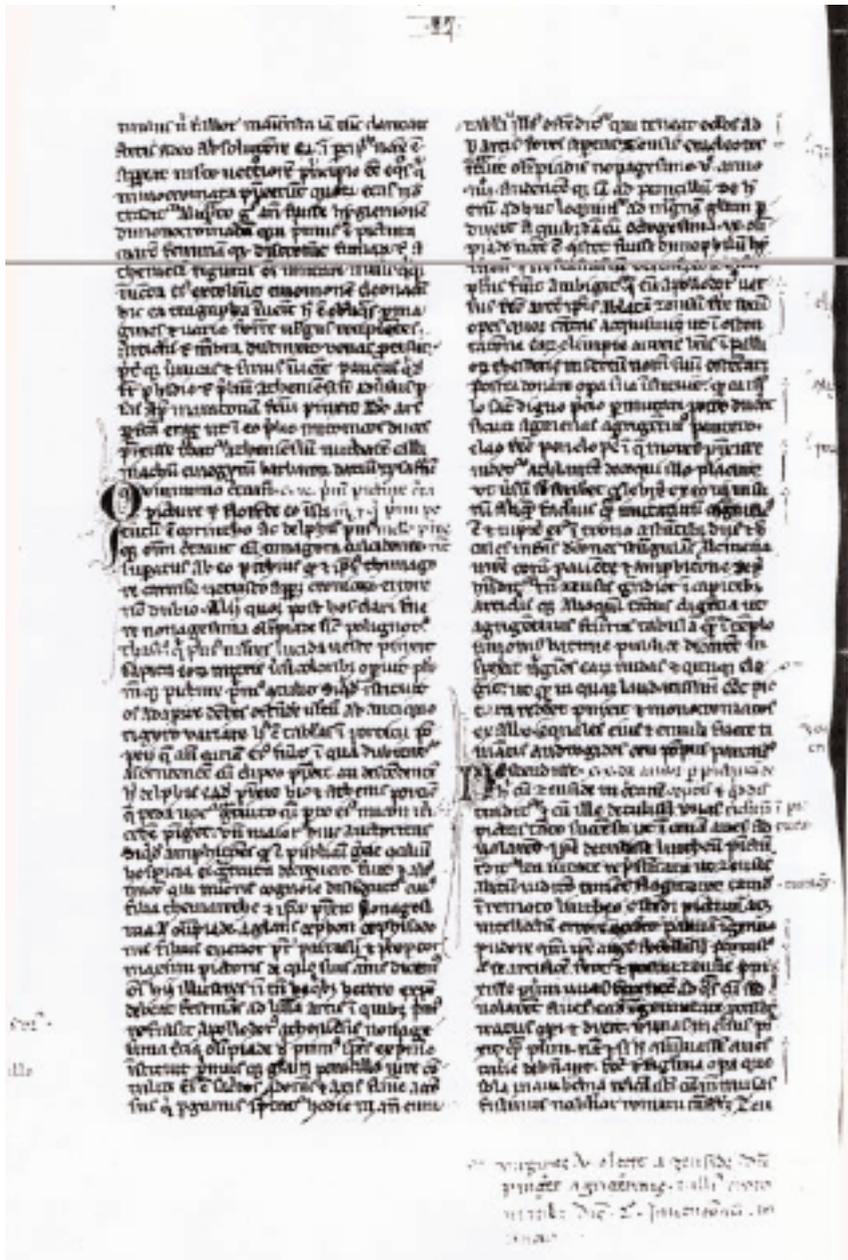
Mitto hec quoniam et intente brevitati et presenti proposito quodammodo sunt adversa: videri enim possunt morbum ipsum cuius remedium pollicebar alere et rerum claritas stupentis amentiam excusare. Sed iam dixi: nichil errori detrahit errantium magnitudo; immo hec quidem ideo attigerim, ut liqueret mali huius quanta vis esset, ad quam tot tantisque sit ingeniis conspiratum, cui et vulgus errorum princeps et consuetudinum genitrix longa dies cumulusque ingens omnium malorum semper auctoritas accesserint, ut voluptas stuporque animos ab altiore furtim contemplatione dimoveat distrahatque. Tu autem, si hec ficta et adumbrata fucis inanibus usque adeo delectant, atolle oculos ad illum, qui hos humanum sensibus, animam intellectu, celum astris, floribus terram pinxit: spernes quos mirabaris artifices.

I 41 - De statuīs

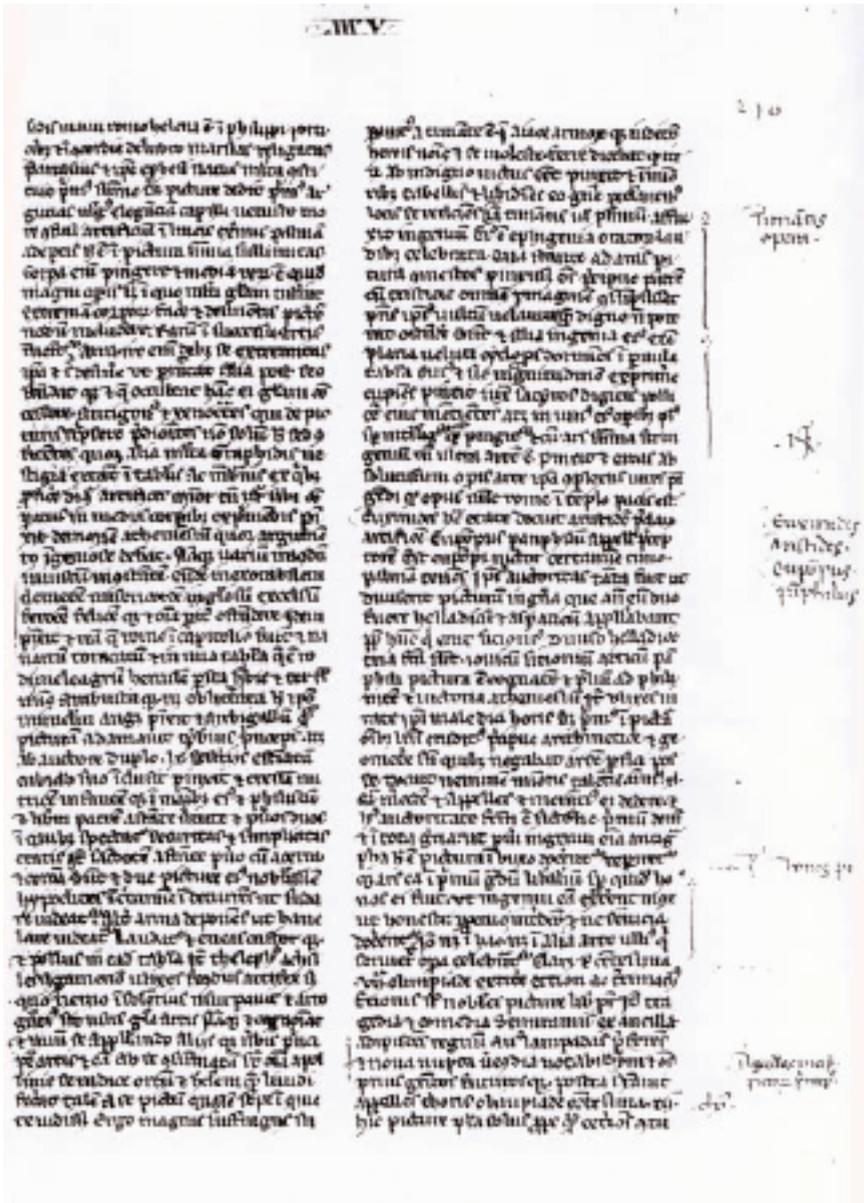
- 1 \G.\ At delector statuīs.
- 2 \R.\ Artes varie, furor idem ipsarumque fons unus atrium, unus finis, diversa materia.
- 3 \G.\ Delectant statuē.
- 4 \R.\ Accedunt hec quidem ad naturam proprius quam picture: ille enim videntur tantum, he autem et tanguntur integrumque ac solidum eoque perennius corpus habent, quam ob causam picture veterum nulle usquam, cum adhuc innumerabiles supersint statuē; unde hec etas in multis erronea picture inventrix vult videri, sive quod inventioni proximum elegantissima consummatrix limatrixque, cum in genere quolibet sculpture cumque in omnibus signis ac statuīs longe imparem se negare temeraria quamvis impudensque non audeat, cum preterea pene ars una vel, si plures, unus, ut diximus, fons artium, graphidem dico, atque ipse procul dubio sint coeve pariterque floruerint, si quidem una etas et Apellem et Pyrgotelem et Lysippum habuit; quod hinc patet, quia hos simul ex omnibus Alexandri magni tumor maximus delegit, quorum primus cum pingeret, secundus scalperet, tertius fingeret atque in statuam excuderet, edictio vetitis universis qualibet ingenii artisque fiducia faciem regis attingere. Nec minor hic ideo furor quam reliqui, immo vero omnis morbus eo funestior, quo stabiliore materia subnixus.
- 5 \G.\ At me statuē delectant.
- 6 \R.\ Non te solum aut plebeis comitibus errantem putes; quanta olim dignitas statuarum quantumve apud antiquos clarissimosque hominum studium desideriumque rei huius fuerit, et Augusti et Vespasiani ac reliquorum, de quibus nunc dicere longum esset et impertinens, Cesarum ac regum virorumque secundi ordinis illustrium solers inquisitio et repertarum cultus et custodia et consecratio indicio sunt. Accedit artificum fama ingens, non vulgo aut mutis duntaxat operibus, sed late sonantibus scriptorum literis celebrata, que tam magna utique parva de radice nasci posse non videtur. Non fit de nichilo magnum: esse vel videri oportet, de quo serio magni tractant. Sed his omnibus supra responsum est: eo autem spectant, ut intelligas quanto nisu obstandum tam vetusto et tam valido sit errori.

- 7 \G.\ Variis delector statuis.
- 8 \R.\ Harum quippe artium manu naturam imitantium una est quam plasticem dixere. Hec gypso et ceris operatur ac tenaci argilla, que cognatis licet artibus cunctis amior sit virtuti aut certe minus inimica, modestie in primis et frugalitati, que magis fictiles quam aureas deorum atque hominum formas probant. Quid hic tamen delectabile, quid quo cereos atque terreos vultus ames non intelligo.
- 9 \G.\ Nobilibus statuis delector.
- 10 \R.\ Avaritie consilium agnosco; pretium, ut auguror, non ars placet. Unam tu auream artificii mediocris multis eneis atque marmoreis multoque maxime plasticis preferendam duxeris; haud insulse quidem, ut se habet extimatio rerum presens, hoc est autem aurum amare, non statuum: que, ut ex vili materia nobilis, sic puro rudis ex auro fieri potest. Quanti vero tu statuam extimares, sive illam regis assyrii ex auro sexaginta cubitorum quam non adorasse capitale fuit quamque hodie multi ultro suam ut facerent adorarent, sive illam cubitorum quattuor quam ex ingenti topazio, mirum dictu, regine Egyptie factam legis? Puto, non anxie quereris cuius esset artificis, contentus de materia quesivisse.
- 11 \G.\ Artificiose oculos delectant statue.
- 12 \R.\ Fuere aliquando statue insignia virtutum, nunc sunt illecebre oculorum: ponebantur his qui magna gessissent aut mortem pro republica obiissent, quales sunt legatis a rege Veientium interfectis, quales liberatori Italie Africano, quas illius magnitudo animi ac spectata modestia non recepit quasque post obitum recusare non potuit; ponebantur ingeniosis ac doctis viris, qualem positam legimus Victorino: nunc ponuntur divitibus, magno pretio marmora peregrine mercantibus.
- 13 \G.\ Artificiose placent statue.
- 14 \R.\ Artificium fere omnis recipit materia. Sentio autem: ut tua delectatio plena sit, ingenii materieque nobilitas iuncta perficiet; neque hic tamen, aurum quamvis Phidiasque convenerint, vera delectatio nulla est aut vera nobilitas: fex terre licet rutila, incus, mallei, forcipes, carbones, ingenium laborque mechanici. Quid hinc viro optabile vereque magnificum fieri possit cogita.
- 15 \G.\ Non delectari statuis non possum.
- 16 \R.\ Delectari hominum ingeniis, si modeste fiat, tolerabile, his presertim qui ingenio excellunt; nisi enim obstet livor, facile quisque quod in se amat in alio veneratur. Delectari quoque sacris imaginibus que spectantes beneficii celestis admoneant, pium sepe excitandisque animis utile; prophane autem et si interdum moveant atque erigant ad virtutem, dum tepentes animi rerum nobilium memoria recalescunt, amande tamen aut colende equo amplius non sunt, ne aut stultitie testes aut avaritie ministre aut fidei sint rebelles ac religioni vere et precepto illi famosissimo: "Custodite vos a simulacris". Profecto autem si hic quoque illum aspicias, qui solidam terram, fretum mobile, volubile celum fecit quique non fictos, sed veros vivosque homines et quadrupedes terre, pisces mari, celo volucres dedit, puto, ut Protenem atque Apellem, sic etiam Polycletum spernes et Phidiam.

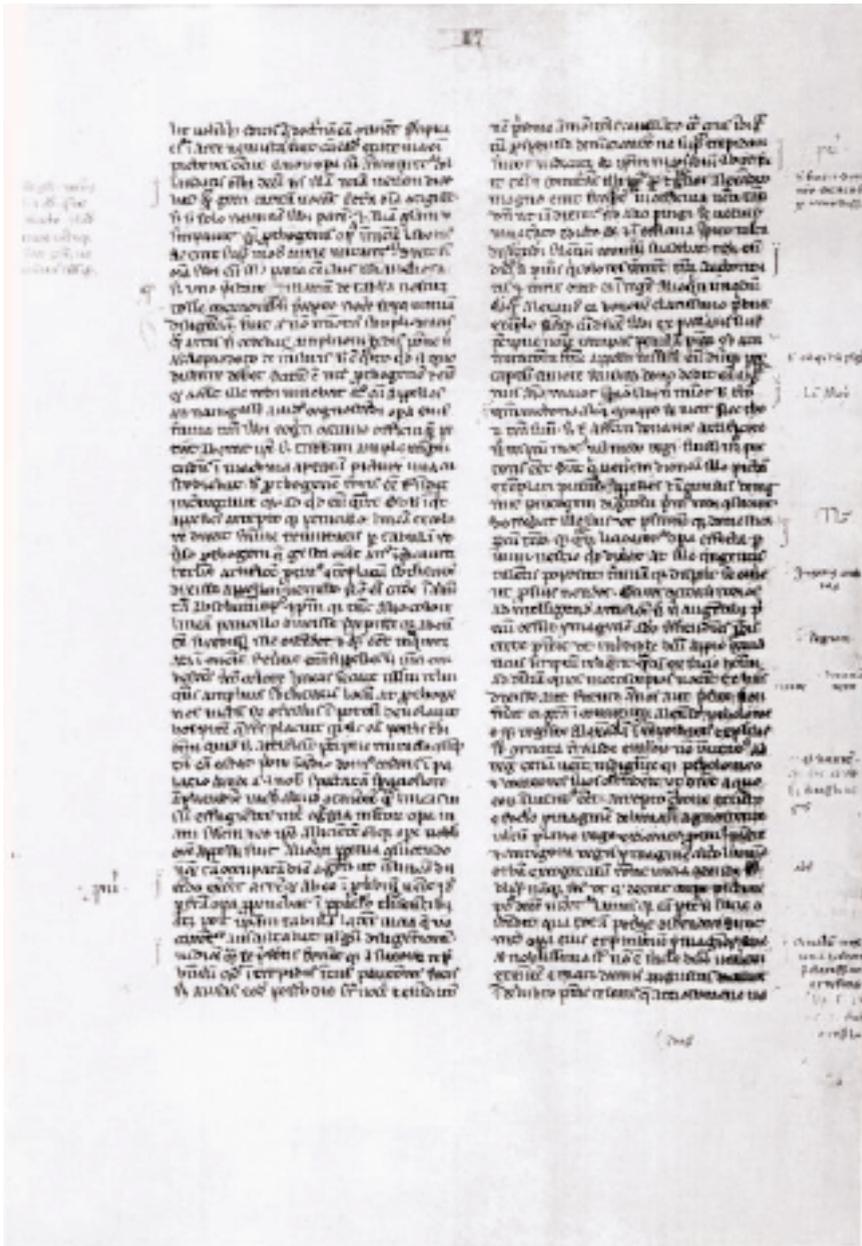
APPENDICE II



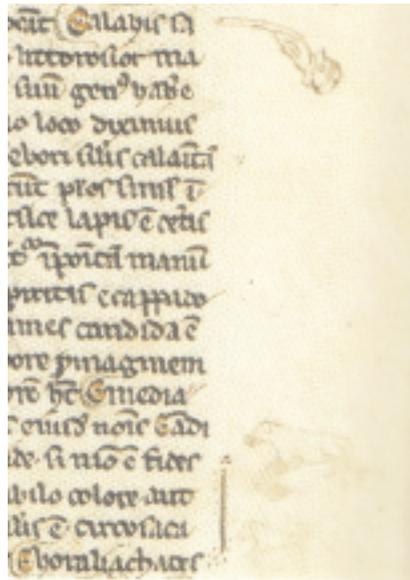
1. Ms. Par. lat. 6802, c. 255v
(Paris, Bibliothèque Nationale)



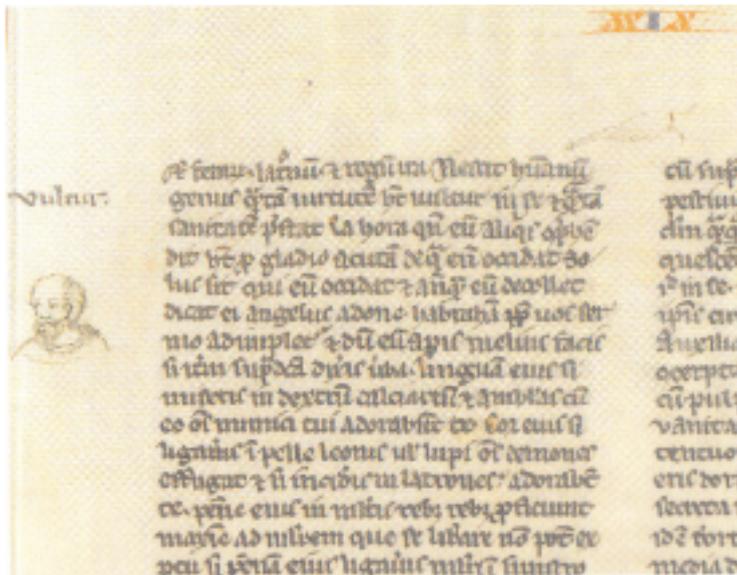
2. Ms. Par. lat. 6802, c. 256r
(Paris, Bibliothèque Nationale)



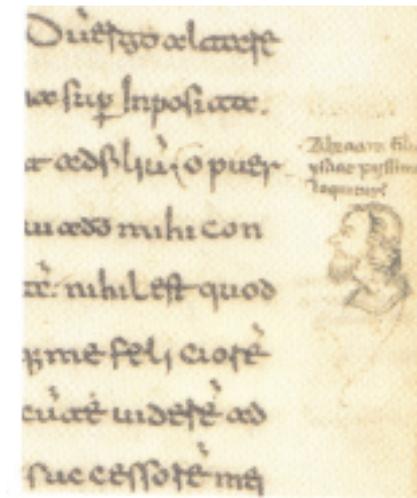
3. Ms. Par. lat. 6802, c. 256v
 (Paris, Bibliothèque Nationale)



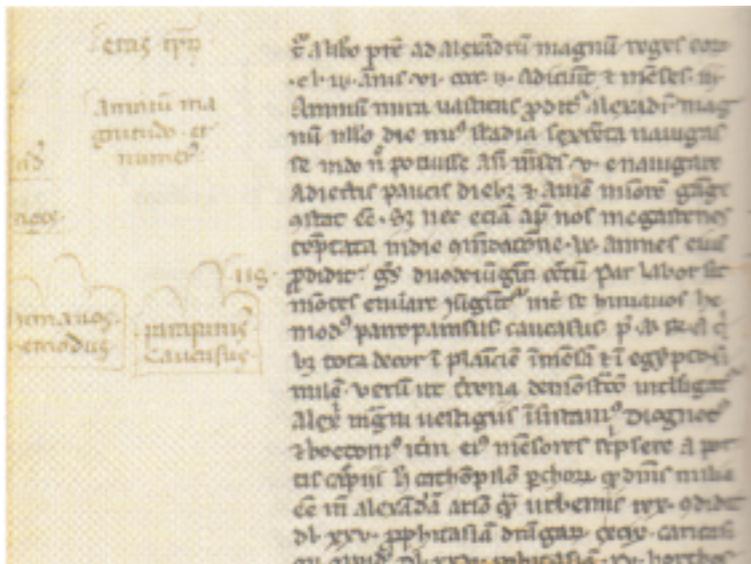
8. Ms. Par. lat. 6802, c. 275r
(Paris, Bibliothèque Nationale)



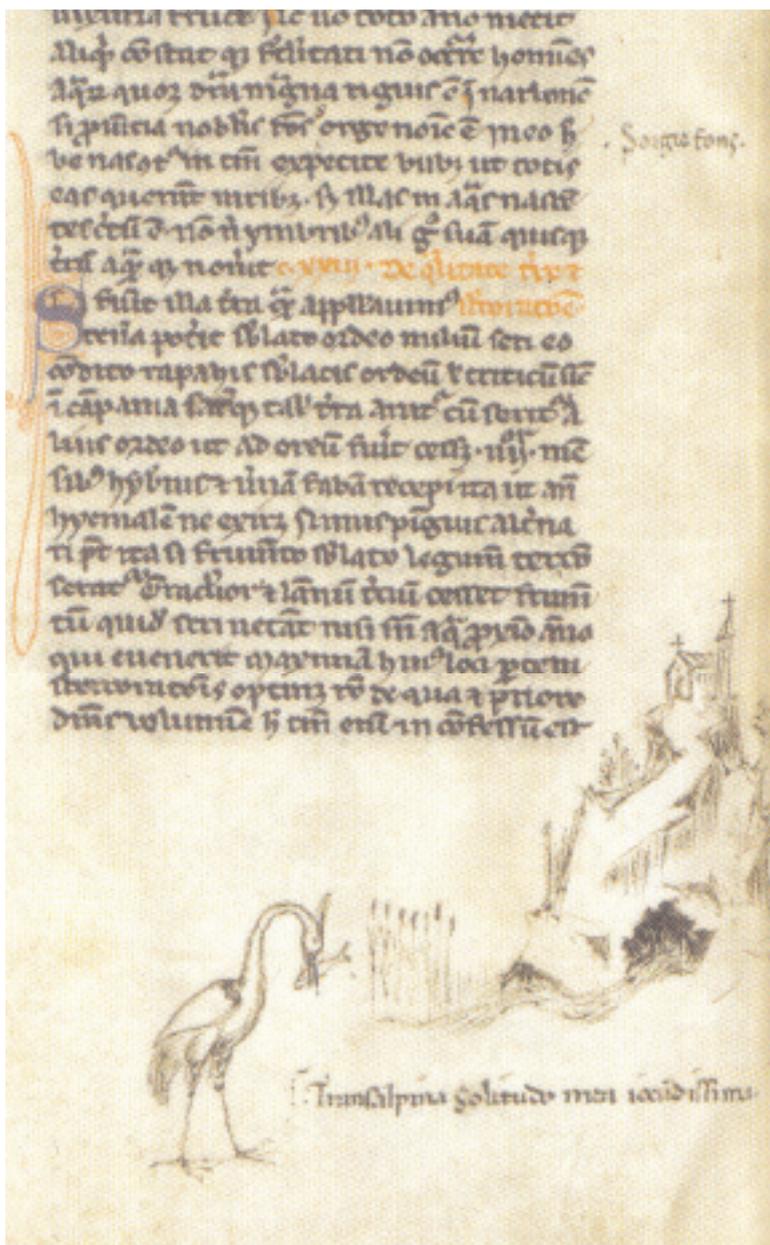
9. Ms. Par. lat. 6802, c. 220v
(Paris, Bibliothèque Nationale)



10. Ms. Laurenziano 66, 1, C. 11v
(Firenze, Biblioteca Laurenziana)



11. Ms. Par. lat. 6802, c. 46v
(Paris, Bibliothèque Nationale)



14. Disegno di Valchiusa, ms. Par. lat. 6802, c. 143v (Paris, Bibliothèque Nationale)

NOTE

¹ Sui diversi momenti in cui Petrarca postillò il codice si vedano P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Champion, 1907, rist. anast. Torino, Bottega d'Erasmus, 1959, vol. II, pp. 69-83 e pp. 269-71; A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967, pp. 48-49 e p. 127 num. 45. Per gli studi sul codice cfr. G. Billanovich, *Autografi del Boccaccio della Biblioteca Nazionale di Parigi (Parigini lat. 4939 e 6802)*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, classe di scienze morali, storiche e filologiche», VIII, 7 (1952), pp. 376-88; Id., *Petrarch and the textual tradition of Livy*, «Journal of the Courtauld and Warburg Institutes», XIV (1951), pp. 205-206; *Petrarca nel tempo. Tradizioni, lettori e immagini delle opere*, (Arezzo, 22 novembre 2003 - 27 gennaio 2004), a cura di M. Feo, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2003, in particolare gli scritti di Michele Feo *Le Cipolle di Certaldo e il disegno di Valchiusa* (tav. A76, pp. 499-511 e figg. 158-64) e *La biblioteca* (p. 486 num. 56, p. 487 tav. M113 e pp. 499-511 tav. A76); M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki, 2005. Per quanto riguarda lo studio delle postille petrarchesche poste in margine ai libri XXXIII-XXXVII della *Naturalis Historia* cfr. M. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino. Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memorie dell'antico nella storia dell'arte italiana*, a cura di S. Settis, vol. I, *L'uso dei classici*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 245-64; M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti, gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaka book, 2007, pp. 77-108. Cfr. inoltre M. M. Donato, "Veteres" e "novi", "externi" e "nostri". *Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in *Medioevo: immagine e racconto. Atti del convegno internazionale di studi di Parma (27-30 settembre 2000)*, a cura di A. Quintavalle, Milano, Electa, 2000, pp. 433-49.

² «Emptus Mantue. 1350. Iul. 6^o», cfr. Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 71.

³ Cfr. Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 81, n. 2. Nella prima delle due note il postillatore cita Petrarca: «F. P. Quid enim vim carminis equet?» (c. 18r). La seconda annotazione segna: «Nondum certaldenses erat» (c. 153v) ed è eseguita al margine di un passo pliniano sulle cipolle (*Nat. Hist.* XIX 6). Interessante, a questo proposito, lo studio condotto recentemente da Feo sulle postille attribuite da Nolhac a Boccaccio. Lo studioso, partendo dalle ipotesi di Billanovich sull'improbabile presenza della mano del certaldense nell'esecuzione della prima postilla, non ne sostiene la paternità boccacciana. In merito alla seconda nota sulle *cipolle di Certaldo*, Feo, prendendo le distanze dall'attribuzione certa che ne danno Nolhac e Billanovich, ritiene improbabile e alquanto macchinoso attribuirle alla mano di Boccaccio (cfr. Feo, *Le Cipolle* cit. pp. 507-508 e 511 fig. 163).

⁴ Petrucci, *La scrittura* cit., p. 48. Tra le due fasi di glossatura non viene registrata dai filologi una sostanziale differenza, almeno per quanto riguarda il tipo di scrittura; le uniche diversità riscontrate, per lo più estetiche, aiutano a comprendere che il manoscritto fu annotato dal poeta con meno frequenza nel primo periodo, probabilmente in seguito all'abbandono del codice a Verona tra il giugno 1351 (Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 71) e la metà del 1353 (Petrucci, *La scrittura* cit., p. 49). A testimonianza del fatto che sicuramente il codice rimase in Italia, Nolhac riporta una lettera di Petrarca (*Fam.* XII 5, datata 8 gennaio 1352), in cui il poeta ad una domanda dell'amico Francesco Nelli sul Plinio risponde di non poterlo aiutare perché il suo esemplare è rimasto in Italia (Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 71 n. 4). Per quanto riguarda il tipo di scrittura solitamente impiegata da Petrarca nella postillatura dei codici si vedano inoltre il catalogo della mostra *Codici latini del Petrarca nelle Biblioteche Fiorentine. (Firenze, 19 maggio-30 giugno 1991)*, a cura di M. Feo, Firenze, Le lettere, 1991, e *Le postille del Virgilio ambrosiano*, a cura di M. Baglio, A. Nebuloni Testa, M. Petoletti, Roma, Antenore, 2006, pp. 152-59.

⁵ In caso di passi molto lunghi il poeta fa uso di più 'fiorellini' (cfr. Fiorilla, *Marginalia* cit., pp. 23-25); ad esempio in margine di *Nat. Hist.* XXXV 72, dove si parla del pittore Timante, Petrarca evidenzia con due 'fiorellini' il passo pliniano e segna «Timantis opera» (c. 256r).

⁶ Alla c. 259v, laddove Plinio narra che lo scultore Pasitele eseguiva sempre dei bozzetti di prova prima di realizzare una statua, «nihil umquam fecit ante quam finxit» (*Nat. Hist.* XXXV 156), Petrarca, rivolgendosi a se stesso, commenta: «N[ota] tu» (cfr. a questo proposito Nolhac,

Pétrarque et l'humanisme cit., vol. II, p. 74; si vedano anche Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 257 e Baxandall, *Giotto* cit., p. 105, n. 28).

⁷ *Codici latini* cit., p. 416.

⁸ Il codice, come riporta Nolhac, contiene solo fino al libro XXXVII, paragrafo 76 (cfr. Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 70 n. 4).

⁹ L'opera, composta da Petrarca tra il 1354 e il 1366, presenta per l'appunto due capitoli dedicati a tematiche artistiche: il *De tabulis pictis* (I 40) e il *De statuis* (I 41). Come è stato rilevato, questi due brani risultano essere, oltre che una sorta di 'summa' della concezione petrarchesca delle immagini, la prima e più ampia discussione che sia stata fatta da un umanista sull'argomento (cfr. a questo proposito Baxandall, *Giotto* cit., pp. 77-108, e soprattutto Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., pp. 245-64).

¹⁰ Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 245. Va detto che le parti più comprensibili del testo e per questo lette con maggiore facilità sono anche le più postillate, ciò induce a pensare che i brani meno leggibili non siano stati presi in considerazione dal poeta. Questo dato, tutt'altro che scontato, ci dà la misura di quanto Petrarca fosse determinato nella sua ricerca, e l'immediato impiego delle notizie da lui apprese in seguito alla lettura del codice ce lo confermano.

¹¹ Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 70.

¹² Alla carta 259r per esempio, allorché lo scrittore latino parla delle donne pittrici (XXXXV 147), Petrarca erroneamente annota in margine al pliniano *M. Varronis*, corrispondente a Marco Varrone, *Martia Varronis*; e ancora alla c. 259v segna, al margine del pliniano *caelaturae* (XXXXV 156), termine che indica la tecnica della 'cesellatura', segna il nome di un personaggio inesistente, che Petrarca crede essere un artista dell'antichità, al pari di Pasitele che compare solo poche righe prima: *Celenius* (per queste e altre annotazioni simili si veda Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 246).

¹³ *Rem.* I 43, 12 «Nunc confusis exemplaribus et exemplis, unum scribere polliciti, sic aliud scribunt, ut quod ipse dictaveris non agnoscas. An si redeat Cicero aut Livius multique alii veterum illustrium, ante omnes Plinius secundus, sua scripta relegentes, intelligent et non passim hesitantes, nunc aliena credent esse nunc barbara?» (cfr. anche Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 245, n. 4). Per le citazioni dal testo latino del *De remediis* in riferimento ai capitoli 40 e 41 del primo libro si veda l'edizione, riportata *infra* nell'Appendice I (*Pétrarque, Les remèdes aux deux fortunes 1354-1366*, Introduction, notes et index par C. Carraud, préface de G. Tognon, Grenoble, Millon, 2002, vol. I, pp. 202-10).

¹⁴ È importante ricordare che Petrarca considera fondamentale la fase di postillatura dei suoi codici e vi si dedica con instancabile lavoro: «Le postille vengono quasi sempre trascritte in pulito, ordinatamente, con attenzione al decoro della pagina. Esse per quanto conchiuse nell'ambito di un personale sistema di riferimento non venivano considerate effimere, provvisorie e private» (cfr. *Codici latini* cit., p. 416).

¹⁵ Mi riferisco alle carte 255v (paragrafi 56-66), 256r (67-78) e 256v (79-91).

¹⁶ Petrarca segna in corrispondenza dei paragrafi 58 (in cui Plinio parla di Timagora di Calcide) e 60 (in cui è nominato Apollodoro di Atene, conosciuto come 'il Vecchio'). Il poeta appare comunque molto incuriosito dai nomi degli artisti citati da Plinio: alla c. 255r segna il nome di *Apelle, Aetion, Melanthius, Nichomachus* (in corrispondenza di *Nat. Hist.* XXXV 50, dove Plinio parla delle opere di questi quattro pittori), poi colpito dalla notizia che anche Fidia fu pittore all'inizio della sua carriera (*Nat. Hist.* XXXV 54: «Phidian ipsum initio pictorem fuisse») postilla: «Phidias primus pictor post statuarius». Ancora alla c. 256r ne nota addirittura sei: *Timantis* (*Nat. Hist.* XXXV 72), *Euxinidas, Aristides, Eupomphus* e *Pamphilus* (al margine del brano in cui Plinio passa al vaglio questa serie di artisti *Nat. Hist.* XXXV 79), per concludere nuovamente con *Apelle, pictorum princeps*, colui che «omnes prius genitos futurosque postea superavit» (*Nat. Hist.* XXXV 79).

¹⁷ Cfr. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 249.

¹⁸ Par. lat. 6802 c. 254r, in corrispondenza a *Nat. Hist.* XXXV 31 («usud ad penicillum»), e c. 255v in margine a *Nat. Hist.* XXXV 60 («gloriam penicillo»). Cfr. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 249.

¹⁹ *Rem.* I 40, 8.

²⁰ Cfr. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 249, n. 20.

²¹ La variante *penicello* compare, oltre che nell'edizione francese cui ho fatto riferimento per il mio lavoro, anche nell'edizione curata da Lucio Ceccarelli ed Emanuele Lelli in F. Petrarca, *Opera Omnia*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Lexis, 1997, sulla base del raffronto del testo a stampa (Basilea, 1554) con alcune delle principali testimonianze manoscritte: la più importante, il Marciano Zan. lat. 475, nonché il Laurenziano Strozzi 90, il Laurenziano 26, 8, il Vat. lat. 4519.

²² Cfr. *supra* n. 18.

²³ Nel *Thesaurus linguae latinae* il lemma *penicillus* compare, con il significato di strumento tecnico utilizzato dal pittore, prima che in Plinio (*Nat. Hist.* XXXV 31, 60, 61 e 112), in Cicerone (*Ad Quintum fratrem* II 14, 2) e, dopo Plinio, anche in Quintiliano (*Inst.* II 21, 24), in Agostino (*Epistulae* 9, 4) e in Ambrogio (*De Jacob et Vita beata* II 12, 58). Di fatto il termine è più frequentemente presente negli scritti di medicina e indica uno strumento con cui vengono somministrati i medicinali. Ed è proprio presso i medici che si trovano entrambe le lezioni *penicillus* (in Chirone) e *penicellus* (in Vegezio e Marcello medico).

²⁴ Spesso troviamo Petrarca ricalcare sulle orme di Plinio non solo singoli termini, bensì intere frasi (cfr. *infra* n. 46).

²⁵ *Nat. Hist.* XXXV 68.

²⁶ *Rem.* I 41, 4. A proposito dell'uso petrarchesco del termine tecnico si veda Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 254.

²⁷ Cfr. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 255.

²⁸ Cicerone, *De Oratore* III 26: «Una figenda est ars, in qua praestantes fuerunt Myro, Polyclitus, Lysippus; qui omnes inter se dissimiles fuerunt, sed ita tamen, ut neminem sui velis esse dissimilem. Una est ars ratioque picturae, dissimilimque tamen inter se Zeuxis, Aglaophon, Apelles; neque eorum quisquam est cui quicquam in arte sua deesse videatur». Cfr. anche Baxandall, *Giotto* cit., p. 103.

²⁹ *Nat. Hist.* XXXV 15: «De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est [...] omnes umbra hominis lineis circumducta».

³⁰ *Nat. Hist.* XXXV 151.

³¹ *Rem.* I 40, 8: «Operosum sane neque tamen huius est operis, ab initio artis originem [...] retexere».

³² *Nat. Hist.* XXXV 16.

³³ Carta 253v.

³⁴ Mi riferisco al Par. lat. 7720 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Cfr. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 250.

³⁵ Gli scoli al margine di questo manoscritto, scoperto da Petrarca a Firenze nel 1350, risultano appartenere tutti al periodo 1350-1355, in concomitanza con le annotazioni del Plinio parigino. Per lo studio delle postille al margine di questo codice cfr. Nollhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, pp. 87-94; Petrucci, *La scrittura* cit., pp. 47, 54 e 127 num. 48. Si veda anche Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 245 n. 3.

³⁶ Carta 89r, in margine ad *Inst.* X 2, 7.

³⁷ Cfr. Nollhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 91: «Pline est invoqué sur l'origine de la peinture, un chapitre de l'invention, X, 2, 7 (f. 89)»; si veda anche Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 250.

³⁸ Sulla trattatistica d'arte cinquecentesca si veda soprattutto *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano, Ricciardi, 1971, voll. I-III.

³⁹ C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza, Neri Pozza, 1982, p. 64.

⁴⁰ Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1993, pp. 93-94: «Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste de tal superfizie».

⁴¹ *Rem.* I 41, 4: «atque ipse procul dubio sint coeve pariterque floruerint, si quidem una etas et Apellem et Pygotelem et Lysippum habuit; quod hinc patet, quia hos simul ex omnibus Alexandri magni tumor maximus delegit, quorum primus cum pingeret, secundus scalperet, tertius fingeret atque in statuam exuderet, edicto vetitis universis qualibet ingenii artisque fiducia faciem regis attingere». Cfr. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., pp. 255-256.

⁴² *Nat. Hist.* XXXV 54.

⁴³ Cfr. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 256.

⁴⁴ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e archi tettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966, vol. I, (testo G) p. 26.

⁴⁵ Vasari, *Vite* cit., vol. II, (testo G) p. 3: «Io non dubito punto che non sia quasi di tutti gli scrittori comune e certissima opinione che la scultura insieme con la pittura fossero naturalmente dai populi dello Egitto primieramente trovate, e ch'alcuni altri non siano che attribuischino a' Caldei le prime bozze de marmi et i primi rilievi delle statue, come dànno anco a' greci la invenzione del pennello e del colorire; ma io dirò bene che l'esser dell'una e dell'altra arte et il disegno, che è il fondamento di quelle, – anzi l'istessa anima che concèpe e nutrisce in se medesima tutti i parti degli intelletti – fusse perfettissimo in su l'origine di tutte l'altre cose». Cfr. anche Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., pp. 255–56.

⁴⁶ Il poeta, che non fa mistero del nome di Plinio quale fonte delle sue informazioni, nel discorso sulle tavole dipinte afferma: «unde effectum ut pictura diu quidem apud vos, ut nature coniunctior, ante omnes mechanicas in pretio esset, apud Graios vero, si quid Plinio creditis, in primo gradu liberalium haberetur» (*Rem.* I 40, 8). La frase evidentemente ricalcata su modello pliniano (*Nat. Hist.* XXXV 77) con la sola differenza che lo scrittore latino usa la variante *graphicen* per indicare la pittura su legno, stimata presso i greci in *primum gradum liberalium*.

⁴⁷ *Nat. Hist.* XXXV 77: «Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur recipierenturque ars eam in primum gradum liberalium».

⁴⁸ Carta 256r; cfr. anche Bettini (*Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 252 n. 43) che però erroneamente la segna alla c. 250r.

⁴⁹ *Tusc.* I 2, c. 149v. il codice cui mi riferisco è il ms. 552 della Bibliothèque Municipale di Troyes, annotato dal poeta dopo il 1355, in concomitanza dunque con le annotazioni del Plinio parigino. Per la datazione delle postille cfr. Petrucci, *La scrittura* cit., p. 129, num. 54. Sulle annotazioni petrarchesche in margine a questo manoscritto si vedano soprattutto Nollac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. I, pp. 226–246 e P. Blanc, *Pétrarque lecteur de Cicéron. Les scolies pétrarquiennes du De oratore ed de l'Orator*, «Studi petrarcheschi», IX, 1978, pp. 109–166. Sul rapporto tra Petrarca e Cicerone si veda inoltre A. Torre, *Fra un virtuoso oblio e una memoria divina. Petrarca, l'ars memoriae e il codice Troyes 552*, «Letteratura e arte», 1 (2003), pp. 11–22. Dell'argomento parla anche Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 252, n. 43.

⁵⁰ *Rem.* I 40, 8.

⁵¹ *Nat. Hist.* XXXV 19–20. Sui puntuali richiami petrarcheschi del testo pliniano si veda Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., pp. 250–51.

⁵² *Il libro dell'arte* cit., p. 63: «Non senza cagione l'animo gentile, alchuni si muovono di venire a questa arte, piacciendoli per amore naturale. Lo 'ntelletto al disegno si diletta solo, ché da lloro medesimi la natura a ciò gli trae, senza nulla ghuida di maestro, per gentileza d'animo, e per questa dilettersi».

⁵³ *De pictura*, II 27, 15–30.

⁵⁴ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 1998, I 52, p. 110.

⁵⁵ *Rem.* I 40, 8.

⁵⁶ Cfr. *supra* nota 46.

⁵⁷ Ad esempio in uno dei sonetti dedicati al ritratto di Laura, *eseguito in carte* (*Rvf* 77, 7) dal senese Simone Martini, il poeta loda l'eccelsa maestria dell'artefice capace di realizzare un'opera talmente simile al naturale che difettava solo di *voce ed intellecto* per sembrare viva (*Rvf* 77, 1–4: «Quando giunse a Simon l'alto concetto / che gli pose in man lo stile, / s'avesse dato all'opera gentile / colla figura voce ad intellecto»). Sull'impiego petrarchesco del *topos* letterario del *vultus vivens*, dell'immagine cui manca solo la parola per sembrare viva, si vedano Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 223 e Baxandall, *Giotto* cit., p. 77.

⁵⁸ In virtù di tali principi trova spiegazione la totale omissione, all'interno della parabola progressiva delle arti riportata nelle *Vite*, dei secoli bui, portatori di un'arte considerata troppo sgraziata e antinaturalistica. Così come il Rinascimento, paragonato per i suoi splendori all'antichi-

tà classica, è considerato il secolo della fioritura delle arti, il Medioevo è ricordato solo come fase di transizione, che ha portato con sé la temporanea decadenza delle arti. Appare quindi chiaro il contributo petrarchesco alla formulazione della teoria estetica vasariana. Non è un caso che il primo pittore ad essere ricordato da Vasari per le doti di gran naturalista (primo ad aver rappresentato spazio e movimento) sia Giotto, elogiato, insieme a Simone Martini, da Petrarca stesso in più di un'occasione e finanche paragonato ad Apelle (*Fam.* V 17, 6: «duos ego novi pictores egregios, nec formosos: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem»). Giotto viene elogiato da Dante nel canto XI del *Purgatorio*, come colui che oscurò la fama del maestro (*Purg.* XI, 94-96: «Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura») ed è ricordato da Boccaccio nel *Decameron* per aver risvegliato l'arte dal lungo letargo del Medioevo (*Dec.* VI 5, 5-7: «avendo egli quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli errori d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipingendo, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote»).

⁵⁹ In merito al tema della durevolezza delle sculture nel tempo rispetto alla facile deperibilità delle pitture, Petrarca vi fa riferimento in altre occasioni: si veda ad esempio in *Rvf* 155, 9-10: «Quel dolce pianto mi dipinse Amor / anzi scolpio»). Questi versi sono stati ripresi poi nel Cinquecento da Benedetto Varchi che se ne servì come argomento all'interno del dibattito sulla scultura e la pittura (Cfr. *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., vol. I, p. 532) per giustificare la pretesa degli scultori di affermare la superiorità della loro arte rispetto alle altre.

⁶⁰ Questa considerazione è motivata dal fatto che nel Trecento non esistevano molte testimonianze delle pitture antiche, sia greche che romane, si conoscevano più che altro attraverso le fonti scritte (come Plinio) o, al massimo, attraverso esempi di pittura vascolare. Maria Monica Donato in proposito afferma: «se è notevole che [Petrarca] fissi alcune linee del "paragone" fra le arti, lo è forse anche di più che le scarse nozioni sugli artisti antichi di cui allora dispone reagiscano con l'esperienza dei *novi*, schiudendo una prospettiva diacronica e comparativa: prospettiva che diverrà topica, ma che qui, sostanziata da nomi storici, opere viste, amicizie vissute, è in *statu nascendi*» (Donato, «*Veteres*» e *novi*» cit., p. 440).

⁶¹ A questo proposito bisogna dire che Petrarca sottolinea l'importanza delle reliquie per tramandare il ricordo degli artefici. È l'aneddoto del *posse deformium opera esse formosa* (tema di *Fam.* V 17 a Guido di Sette) cui Petrarca fa riferimento quando parla in *Rem.* I 41 della superiorità della pittura sulla scultura. La concezione dell'opera d'arte come memoria perenne degli eventi e dei personaggi è presente anche in Vasari; egli, oltre a ricordare le opere degli artisti più eccelsi, inserisce anche quei manufatti che per motivi storici (in quanto conservano le fattezze di personaggi importanti e memorie di cose del passato) o scenografici sono diventate importanti (cfr. M. Pozzi, E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, Olskchi, 2006, p. 186). Sui ritrovati degli artisti si veda Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 250.

⁶² *Fam.* V 17, 6: «novi et sculptores aliquot, sed minoris fame – eo enim in genere impar prorsus est nostra etas – ; ceterum et hos vidi et, de quibus fortasse alius plura dicendi locus dabitur, opera singulorum ab auctoribus suis multum differentia longeque distantia». Il tema della 'fama' risulta essere di notevole importanza al fine di comprendere il giudizio critico maturato da Petrarca sulle opere d'arte. A questo proposito è interessante quanto afferma Maria Monica Donato riguardo l'elaborazione petrarchesca di una vera e propria gerarchia degli artisti e delle arti (cfr. «*Veteres*» et «*novi*» cit., pp. 437-438). La questione riguarda il perché Petrarca ricordi come *pictores egregi* solo Giotto e Simone Martini quando, come sappiamo, egli entrò in contatto anche con altri artisti e particolarmente con miniatori dell'epoca (tra cui la Donato annovera un certo *Magister Benedictus* cui il poeta commissionò la decorazione di alcuni suoi codici; cfr. «*Veteres*» et «*novi*» cit., pp. 436-437). In realtà il poeta ce lo suggerisce in più di un'occasione e ricorda che la *celebritas* è il fine degli uomini di valore (di quei «maximi [...] duces ac principes, philosophi et poete», cfr. *Rem.* II 88), e che il *triumphus famae* sancisce la sua vittoria sulla morte. Petrarca è il portavoce di questa 'fama' ai posteri e, così come gli scrittori nella classicità ricordavano la *fama ingens* dei grandi artisti *scriptorum literis celebrata*, egli ha il dovere di fissare «in carte» (*Rvf* 77, 7) la memoria dei moderni (cfr. Donato, «*Veteres*» et «*novi*» cit., p. 438). La gerarchia di Petrarca è dunque basata non sulle tecniche ma sul valore e la fama. Va ricordato che

è proprio su una gerarchia di valore, molto simile a quella di Petrarca, che si fonda il concetto vasariano di progresso artistico. Nelle *Vite* sono inserite non le biografie di tutti gli artisti che vissero nell'arco di tempo che intercorre tra la nascita di Cimabue e la morte di Michelangelo, ma solo quelle degli artisti che contribuirono con la loro fama al progresso delle arti (cfr. Pozzi-Mattioda, *Giorgio Vasari* cit., p. 186).

⁶³ Bettini a questo proposito afferma con una certa sicurezza che Petrarca, in seguito alla lettura del XXXV libro della *Naturalis Historia*, cambiò parere su alcune questioni. Lo studioso in particolare fa riferimento alla nota e già citata epistola *Fam. V 17*, scritta tra il 1342 e il 1343, dunque in un tempo precedente a quello dell'acquisto del codice (che come sappiamo avvenne nel 1350). Secondo lo studioso, mentre nell'epistola il poeta ha ancora stima della pittura moderna e dei moderni pittori (esalta, lo abbiamo visto, Giotto e Simone Martini) nel *De remediis* mostrerebbe di aver cambiato idea: «dopo aver letto la storia dell'arte pliniana, – afferma Bettini – Petrarca conferma il suo giudizio sull'inferiorità dei moderni nella scultura, ma è molto più preciso nell'affermare questa inferiorità anche nella pittura» (*Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 254). Ritengo invece che non sia ravvisabile alcun cambiamento di idea da parte di Petrarca nei capitoli del *De remediis*, dove permane il concetto di inferiorità della scultura rispetto alla pittura. Semmai si può notare l'acutezza con cui il poeta attribuisce alla mancanza di un paragone con la pittura antica (non sopravvissuta al trascorrere del tempo) la radice della superba ed errata (in quanto Petrarca è a conoscenza, grazie alla lettura di Plinio, dell'esistenza di magnifici dipinti classici) affermazione dei moderni pittori che si vantano di essere inventori di quest'arte: «Accedunt hec [statue] quidem ad naturam proprius quam picture: ille enim videntur tantum, he autem et tanguntur integrumque ac solidum eoque perennius corpus habent, quam ob causam picture veterum nulle usquam, cum adhuc innumerabiles supersint statue; unde hec etas in multis erronea picture inventrix vult videri, sive quod inventioni proximum elegantissima consummatrix limatrixque, cum in genere quolibet sculpture cumque in omnibus signis ac statu is longe imparem se negare temeraria quamvis impudensque non audeat» (*Rem. I 41, 4*).

⁶⁴ Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti* cit., p. 103.

⁶⁵ Sul rapporto tra Petrarca e Leonardo si veda C. Dionisotti, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 21-50.

⁶⁶ Lo studioso rileva, tra l'elenco di libri posseduti da Leonardo, presente nel famoso Codice Atlantico, alcuni testi di Petrarca: «D'altra parte, se in tutto quell'elenco [...] si dovesse scegliere un testo per eccellenza impermeabile agli interessi e gusti di Leonardo, non esiterei, specie per le *Rime sparse* ad indicare Petrarca» (Dionisotti, *Appunti su arti e lettere* cit., p. 30).

⁶⁷ Petrarca ammira l'ingegno degli artisti ma condanna la smania di possesso delle opere d'arte; causa questo della *materia*, ovvero del suo aspetto puramente estetico.

⁶⁸ Riguardo alla distinzione petrarchesca tra *ars* e *materia* cfr. Donato, «*Veteres*» et «*novi*» cit., p. 438; si veda anche Baxandall, *Giotto* cit., pp. 103-104.

⁶⁹ *Rvf* 78, 1.

⁷⁰ Cfr. *supra* p. 113.

⁷¹ Castiglione, *Cortegiano* cit., I 49, p. 103.

⁷² Il discorso si apre con l'affermazione (di chiara discendenza pliniana) che sancisce il disegno quale comune denominatore delle arti e prosegue: «però, come le statue sono divine così ancora creder si po che le pitture fossero; e tanto più che di maggior artificio (inteso come capacità creativa) capaci sono» (*Cortegiano* cit., I 51, p. 107).

⁷³ Castiglione, *Cortegiano* cit., I 51, p. 105.

⁷⁴ A favore di questo argomento riporta la secolare regola dello scultore per cui una statua va ricavata da un unico blocco di marmo e non può subire variazioni o ripensamenti, al contrario della pittura che può essere modificata più volte fino a raggiungere la forma desiderata dall'artefice. In realtà l'argomentazione portata avanti da Giovan Cristoforo Romano a sostegno della maggiore creatività e 'artisticità' della scultura rispetto alla pittura va chiaramente conto i nuovi canoni tecnici stabiliti da Leonardo e dalla precettistica cinquecentesca, che sancisce la qualità di un artista proprio sulla base del suo accanirsi nello studio dei modelli, nella realizzazione di schizzi o bozzetti preparatorie nel *labor limae* cui sottopone le sue opere d'arte. A tali regole sono soggetti anche gli scultori, basti pensare alla ricchezza del taccuino di disegni di uno scultore come Michelangelo, frutto di ore di studio sulle pose e sui modelli.

⁷⁵ Castiglione, *Cortegiano* cit., I 50, pp. 105-106.

⁷⁶ *Rem.* I 41, 4.

⁷⁷ Anche Leonardo, parlando delle differenze tra pittura e scultura, ricorda: «Dice lo scultore che la sua arte esser più degna che la pittura, conciosia che quella è più eterna per tener meno l'umido, el foco, el caldo, el freddo, che la pittura. A costui si risponde che questa tal cosa non fa più dignità nello scultore, perché tal permanenza nasce dalla materia e non dall'artefice» (cfr. *Il pittore e scultore* in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., vol. I, pp. 477-478). In questo caso Leonardo utilizza gli stessi argomenti impiegati da Petrarca, e ripresi poi da Castiglione, per esprimere immediatamente un giudizio negativo sulla scultura, la cui dignità non dovrebbe essere valutata sulla base delle qualità proprie del materiale con cui è realizzata ma sull'abilità dell'artefice. Anche l'opposizione tra la 'fatica materiale' dello scultore e la 'fatica intellettuale' del pittore risulta essere un *topos* frequentemente impiegato nei trattati umanistici sull'arte, proprio da coloro che volevano affermare il primato della pittura sulla scultura; a tale proposito ricordo quanto detto dall'Alberti: «Sed ipse pictoris ingenium, quod in re longe difficillima versetur, semper praeferam» (*De pictura*, II 27, 5, p. 51); dopo di lui Leonardo afferma: «Tra la pittura e la scultura non trovo altra differenza, se non che lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo ch'el pittore, ed il pittore conduce l'opere sue con maggior fatica di mente» (cfr. *Differenzia tra la pittura e la scultura* in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., vol. I, p. 475). Questo discorso si ricollega evidentemente ad alcuni concetti petrarcheschi: innanzitutto alla qualità dell'*ingenii* proprio del pittore (cfr. *supra* pp. 115-16) e anche al tema pliniano del fatto che alla pittura si dedicano uomini illustri e di alto livello morale e intellettuale.

⁷⁸ Castiglione, *Cortegiano* cit., I 49, pp. 104-105: «E veramente, chi non estima questa arte [la pittura] parmi che molto sia dalla ragione alieno; ché la macchina del mondo, che noi veggiamo [...] dir si po che una grande e nobile pittura sia, per man della natura e di Dio composta; la qual chi po imitare, parmi esser di gran laude degno».

⁷⁹ Cfr. *supra*, n. 58.

⁸⁰ *Rem.* I 40, 8: «Penicello et coloribus delectaris, in quibus et pretium ars placet ac varietas et curiosa dispersio. Sic exanguium vivi gestus atque immobilium motus imaginum et postibus erumpentes effigies ac vultuum spirantium liniamenta suspendunt, ut hinc erupturas paulominus prestoleris voces». Sull'idea di *Ratio* quale espressione della ragione agostiniana si veda Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., pp. 246 sgg.

⁸¹ *Ars*, in latino nel testo, va tradotto letteralmente con 'arte'. Il termine a mio avviso, anche qui come nel *Cortegiano* (I 50, ed. cit., p. 105: «La statuaria è di più fatica, di più arte») sta ad indicare l'abilità tecnica, che comprende il sapiente uso delle proporzioni, e della prospettiva (intesa in questo caso come semplice rappresentazione dei corpi nello spazio).

⁸² Per *varietas* si intende la varietà delle tinte; probabilmente con questo termine Petrarca intendeva alludere ai giochi pittorici di luci ed ombra. Ipotesi resa più plausibile dal confronto dell'affermazione petrarchesca (cfr. *supra* n. 80) con l'analoga espressione usata dal conte nel *Cortegiano* (I 51, pp. 107-108: «Ed a questo [al pittore] bisogna un altro artificio maggiore in far quelle membra che scortano e diminuiscono a proporzione della vista con ragion di prospettiva; la qual per forza di linee misurate, di colori, di lumi e d'ombre vi mostra ancora in una superficie di muro dritto il piano e 'l lontano, più e meno come gli piace. Parvi poi che di poco momento sia la imitazione dei colori naturali in contraffar le carni, i panni e tutte l'altre cose colorate?»). I termini del discorso sono invertiti ma i concetti espressi sono i medesimi.

⁸³ È evidente insomma che Castiglione si serve di argomenti affini a quello usati da Petrarca per sostenere la superiorità della pittura sulla scultura, e in più di un'occasione riconosce all'arte del dipingere una dignità culturale. Così nel libro I al capitolo 37, in seno al discorso sull'imitazione, affianca sull'esempio petrarchesco (*Fam.* V 17, 6) ai più illustri poeti e oratori antichi alcuni dei pittori a lui contemporanei: «Eccovi che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vinciò, il Mantegna, Raffaello, Michel Angelo, Georgio da Castelfranco: nientedimeno tutti son tra se nel far dissimili: di modo che alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché si conosce ciascun nel suo stile essere perfettissimo. Il medesimo è di molti poeti greci e latini, i quali, diversi nello scrivere son pari nella laude» (*Cortegiano*, I 37, ed. cit., p.

80); segue a questa affermazione l'elenco degli oratori, greci e latini, noti a Castiglione. È importante sottolineare come nella lista degli artisti da lui enumerati figurì Michelangelo Buonarroti, noto ben più come scultore che come pittore.

⁸⁴ *Rem.* I 40, 8: «Operosum sane neque tamen huius est operis, ab initio artis originem aque incrementa retexere et miracula operum et artificium industrias et principum insanias et enormia pretia, quibus hec trans maria mercati Rome in templis deorum aut Cesarum in thalamis inque publicis plateis at porticibus consecrarunt».

⁸⁵ Delle note riguardanti questi tre temi parla Bettini (cfr. *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., pp. 249-50).

⁸⁶ Cfr. *Nat. Hist.* XXXV 151-153.

⁸⁷ Carta 259v. Il rimando è chiaramente a tutti quei passi in cui Plinio descrive le scoperte degli artisti (cfr. ad esempio *Nat. Hist.* XXXV 16: «Primus invenit eas colore testae, ut ferunt, tritae Ephantus Corinthius»; XXXV 56: «Cimonem Cleonaeum. Hic *catagrapha* invenit, hoc est obliquas imagines»; XXXV 58: «Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare»; XXXV 126: «Pausias [...] primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo»). Dell'interesse mostrato da Petrarca verso l'uso del termine *plastic* si veda Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., pp. 256-257. Vale la pena ricordare che sulla scorta dell'esempio pliniano, e perché no anche petrarchesco, Vasari usa lo stesso termine *plastic* per definire l'arte della scultura (*Proemio di tutta l'opera*, in *Vite* cit., vol. I p. 14).

⁸⁸ Risulta significativo l'impiego da parte di Petrarca della medesima frase usata da Plinio, nella sua opera, per introdurre il problema dell'origine della pittura: «De picturae initiis incerta est nec instituti operis quaestio est» (*Nat. Hist.* XXXV 15).

⁸⁹ Per quanto riguarda il *Brutus*, che poterono leggere solo gli umanisti della generazione seguente, in seguito al ritrovamento nel 1421 dell'archetipo di Lodi, Billanovich suggerisce che Petrarca ne conosceva una parte grazie alla citazione di Svetonio nel *De vita Caesarum*, del quale possedeva vari manoscritti (cfr. Billanovich, *Un altro Svetonio del Petrarca*, in *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore 1996, pp. 278-279). Dell'opera di Quintiliano sappiamo, invece, che Petrarca possedeva un esemplare, il Par. lat. 7720; il manoscritto risulta essere ricco di annotazioni, che rivelano d'interesse del poeta verso il trattato latino. Sulle postille al codice parigino contenente *l'Institutio oratoria* si veda M. Accame Lanzillotta, *Le postille del Petrarca a Quintiliano* (*Cod. Parigino lat. 7720*), Firenze, Le Lettere 1989; cfr. anche Nollhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 91 e Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 250.

⁹⁰ Quintiliano (*Inst.* XII 10 1-9) traccia una linea della storia degli stili retorici e del progresso dell'oratoria servendosi del paragone con altre due arti, la pittura e la scultura. Cfr. E. Gombrich, *Vasari's lives and Cicero's Brutus*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIII, 1960, pp. 309-311.

⁹¹ Alamanno Rinuccini, nel 1473 in un'epistola indirizzata a Federico da Montefeltro (Magliabechiano II.III.48, Firenze; Biblioteca Nazionale, Fondo Italice), formulò l'idea che lo stato delle arti, così come dell'eloquenza, fosse indice della grandezza di un periodo storico. Per quanto priva di originalità questa lettera assume rilievo in quanto testimonianza esplicita di quanto questa convinzione pervase le idee di numerosi umanisti. Così nel 1440 Enea Silvio Piccolomini, nell'epistola CXIX diretta a Niccolò da Ulma, constata come eloquenza e pittura vadano sempre associate e come al fiorire dell'una corrisponda il rigoglio dell'altra: «Due in te res elucet eloquentia et pictura. Sed haec magis, in qua vel Appelli et Zeusi potes aequari. In altera si perseverabilis, gregem exhibis et ad singulares venies. Amant enim se artes ad adinvicem. Ingenium pictura expedit, ingenium eloquentia cupit non vulgare, sed altum et summum. Mirabile dictum est, dum vignet eloquentia, vignet pictura, sicut Demostenis et Ciceronis tempora docet. Postquam cecidit facundia iacuit et pictura. Cum illa revixit haec quoque caput extulit. Videmus pictura ducentorum annorum nulla porsus arte politas. Scripta illius aetatis rudia sunt, inepta, incompta. Post Petrarcham emerserunt littere. Post Iottum surrexere pictorum manus, utramque ad summam jam videmus artem pervenisse» (E. S. Piccolomini, *Epist.* CXIX, in *Opera Omnia*, Basilea, Henricus Petri, 1571, p. 646). È interessante notare come l'umanista, per rendere più chiaro il paragone delle arti si serve di due personalità esemplari:

Petrarca, per le lettere, e Giotto, per la pittura. Per le teorie di Rinuccini si veda E. Gombrich, *Norm and Form, studies in the art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1966, pp. 2-3.

⁹² Leon Battista Alberti, nel *prologus* introduttivo al suo trattato *De pictura*, partendo dalla considerazione che nel Medioevo lo stato delle arti era andato declinando, affermò che proprio nel momento di maggiore sconforto, quando si credeva che l'arte fosse giunta ad un tale livello di decadenza da non potersi più riprendere, questa rinacque a Firenze, grazie all'opera di grandi personalità, quali Brunelleschi (dedicatario del prologo), Masaccio, Donatello ecc (cfr. L. B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza 1980, pp. 8-9). Di sviluppo storico ne parlava anche Lorenzo Ghiberti che, nei suoi *Commentari*, riteneva se stesso partecipe del rinnovamento fiorentino, proiettando la sua opera verso un futuro progresso delle arti (per quanto concerne il concetto di progresso artistico maturato da Ghiberti, si veda quanto da lui scritto, nei *Commentari* in relazione al mutamento incorso tra la prima e la seconda porta del Battistero, entrambe realizzate dallo scultore fiorentino). Questa idea doveva essere presente anche a Leonardo, allorché, dispensando consigli ai pittori, esortava i discepoli a superare i maestri, perché solo in questo modo l'arte poteva progredire in meglio; cfr. a questo proposito Gombrich, *Norm and Form* cit., p. 2.

⁹³ Questa è anche del Landino che, nel commento al verso 91 del XI canto del *Purgatorio* («O vanagloria de l'humane posse») scrive: «che benché alchuno sia il primo in una scientia, o virtù, o arte, nientedimeno dura pocho tempo esser primo, perché viene dipoi qualchuno altro più eccellente di lui» (C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001, vol. III, p. 1223).

⁹⁴ *Nat. Hist.* XXXV 79.

⁹⁵ Cfr. Baxandall, *Giotto* cit., p. 104.

⁹⁶ *Nat. Hist.* XXXIV 65.

⁹⁷ Par. lat. 6802, c. 249r. Cfr. Baxandall, *Giotto* cit., p. 104.

⁹⁸ *Nat. Hist.* XXXV 80: «Et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam».

⁹⁹ Par. Lat. 6802 c. 256v. Cfr. su questa nota Nollhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 74; Baxandall, *Giotto* cit., p. 105. Va detto che Petrarca utilizza spesso questo tipo di avvertimento nei suoi codici: in un manoscritto della Biblioteca Medicea Laurenziana (ms. Laur. 34.1), alla c. 97r, il richiamo «At[tende] F[rançisce]» rimanda al distico oraziano: «ingeniis non ille favet, plauditque sepultis / nostra sed impugnat, nos nostraque lividus odit» (*Epist.* II 1, 88-89). L'Orazio laurenziano (acquistato a Genova il 28 novembre 1347) fu postillato con molta probabilità nel medesimo periodo del plinio parigino (entrato in possesso di Petrarca, come si è detto, il 6 giugno 1350); il modulo di scrittura, più grande e con elementi corsivi, rimanda infatti alla prima fase di postillatura del codice parigino (cfr. a questo proposito *Codici latini* cit., p. 7).

¹⁰⁰ *Nat. Hist.* XXXV 80: «Fuit autem non minoris simplicitatis quam artis», la semplicità di Apelle non fu pertanto inferiore alla sua arte.

¹⁰¹ Cfr. Nollhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 74.

¹⁰² Cfr. anche Baxandall, *Giotto* cit., p. 105.

¹⁰³ *Nat. Hist.* XXXV 81-84.

¹⁰⁴ Barbara Agosti, parlando del continuo lavoro di sperimentazione leonardesca nel campo delle scienze, afferma: «Anche da questo vengono il ripetuto tornare sugli stessi fogli e argomenti [...] instancabile opera di limatura delle proprie considerazioni, la difficoltà a concludere, che diverrà un luogo canonico nella antica storiografia artistica su Leonardo [...] Per quanto ampio e minuzioso potesse essere il codice formale ed espressivo elaborato da Leonardo, a lui non pareva mai sufficientemente adeguato» (cfr. Leonardo da Vinci, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano, Rizzoli, 2002, p. 16).

¹⁰⁵ *Nat. Hist.* XXXV 85. Da qui la replica di Apelle al calzolaio zoppo, troppo critico nei suoi confronti; al suo accusatore il pittore risponde indignato «ne supra crepidam surto iudicaret», ovvero «che la sua critica non doveva salire oltre il calzare», e anche questa espressione – racconta Plinio – è divenuta proverbiale.

¹⁰⁶ Plinio faceva combaciare con l'estetica della 'grazia' di Apelle l'essenza stessa dell'opera

d'arte, intesa non come una ricca esperienza speculativa e tecnica, frutto di un lungo e meticoloso processo acquisitivo, bensì come capacità di cogliere il momento creativo non acquisibile, in quanto dote naturale.

¹⁰⁷ Della distinzione tra spettatore colto e ignorante abbinato al motivo della *fabula vulgi* parla in un brano di *senile* in cui, riferendosi proprio all'aneddoto pliniano da lui evidenziato nel manoscritto parigino, riporta: «Movent profecto animum scribentis aliena iudicia [...] ideoque veri Poetae, ut ait Cicero, suum quisque opus, a vulgo considerari voluit [...] Et pictores facere solitos, et sculptores, quod specialiter de Apelle pictorum principe scriptum est» (*Sen.* XV 3). Il motivo della *fabula vulgi* ha alle spalle una lunga e imponente tradizione di ascendenza biblica (*Lam.* 3, 14: «factus sum in derisu *omni populo* meo, canticum eorum tota die»; *Dt.* 28, 37: «et eris perditus in proverbium ac fabulam omnibus populis»; *III Rg.* 9, 7: «eritque Israhel in proverbium et in fabulam cunctis populis»; *Tb.* 3, 4: «traditi sumus ... in fabulam et in inproperium omnibus nationibus in quibus dispersisti nos») e classica (Ovidio, *Amores* III 1, 19-22: «Saepe aliquis digito vatem designat euntem / atque ait 'hic, hic est, quem ferus urit Amor' / Fabula, nec sentis, tota iactaris in Urbe, / dum tua praeterito facta pudore refers»; Orazio, *Epodi* 11, 7-10: «Heu me, per urbem - nam pudet tanti mali - / fabula quanta fui! Conviviorum et paenitet, / in quis amantem languor et silentium / arguit et latere petitus imo spiritus»). Il tema è sì riscontrato anche nella letteratura latina medievale (si veda per es. Arrigo da Settimello, *Elegia* 5-8: «Gentibus obprobrium sum crebraque fabula vulgi; / dedecus agnoscit tota platea meum. / Me digito monstrant, subsannant dentibus omnes, / ut monstrum monstror dedecorosus ego»). Il motivo ricorre più volte anche negli scritti di Petrarca, lo possiamo trovare da solo, riferito alle conseguenze della sua storia amorosa, che lo aveva portato ad avere un'ambigua popolarità, in più luoghi del *Canzoniere*, cfr. *Rvf* 1, 9-11 «Ma ben veggio or si come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / me medesimo meco mi vergogno», *Rvf* 23, 9 «di ch'io son fatto a molta gente esempio»; torna nel terzo libro del *Secretum* «Pudeat ergo senem amatorem dici; pudeat esse tam diu vulgi fabula; [...] Quod, cum omnibus providendum sit, tibi alquanto diligentius, cui tantum de te loquentium populus absolvendus est» (*Secr.* III, in Petrarca, *Opere latine*, a cura di A. Bufano, B. Aracri e C. Kraus Reggiani, introduzione di M. Pastore Stocchi, Torino, Utet, 1975, vol. I, pp. 224-26). Lo stesso motivo compare accanto alla locuzione di essere «mostrato a dito» in *Epist.* III, 27-24: «fabula quod populo fuerim, digitoque notatus»; e in *Rem.* I 69, 40: «Multos [innamorati] preterea curavi pudor; quod maxime generosis animis accidit dum obversatur infamia irrisioque, dumque se digito signari vulgigue fabulam fieri dolent». Per tutte queste citazioni, inerenti al motivo della *fabula vulgi*, si veda la nota di Santagata a commento di *Rvf* 1 ai vv. 9-10 (F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori 2001, pp. 10-11).

¹⁰⁸ Petrarca in margine del suo esemplare manoscritto annota *pictorum princeps* (c. 256r) laddove Plinio inizia a parlare di Apelle, colui che superò in bravura tutti quelli nati prima di lui nonché i posteri (*Nat. Hist.* XXXV 79).

¹⁰⁹ Mi riferisco sì a *Fam.* V 17, 5-7, dove Simone è paragonato a molti artisti antichi tra cui compare anche Apelle, ai due sonetti del *Canzoniere* LXXVII-LXXVIII (dedicati al ritratto di Laura) in cui figura come moderno Pigmaliione, e infine alla postilla del Par. lat. 6802 c. 256v, appena citata, dove è nuovamente affiancato ad Apelle.

¹¹⁰ Alla carta 256v in corrispondenza di *Nat. Hist.* XXXV 88: «Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut - incredibile dictu - Apio grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum divinantem, quos metoposcopos vocant, ex iis dixisse aut futurae mortis annos aut praeteritae vitae».

¹¹¹ Carta 256v; cfr. Nollac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 78.

¹¹² L. Peruzzi, *Ricordi sulla vita di Messer Francesco Petrarca e di Madonna Laura, scritti da L. Peruzzi*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968, p. 12.

¹¹³ *Vita di Simone Sanese pittore*, in Vasari, *Vite*, cit., vol. II, (testo T) p. 195: «messer Francesco Petrarca ritratto pur di naturale: il che fece Simone per rinfrescar nell'opere sue la fama di colui che l'aveva fatto immortale [...] e si diletto molto di ritrarre di naturale; e in ciò fu in tanto tempo tenuto il miglior maestro de' suoi tempi che il Signor Pandolfo Malatesti lo mandò insino in Avignone a ritrarre messer Petrarca, a richiesta del quale fece poi con tanta sua lode il ritratto di madonna Laura».

¹¹⁴ La parola greca, ricordo, è annotata in margine al manoscritto parigino alla c. 256v (fig. 3). Si veda quanto riferito in merito alla grazia di Apelle, cfr. *supra* p. 119.

¹¹⁵ Vasari, *Vite* cit., vol. III, (testo G) pp. 3-19.

¹¹⁶ Vasari, *Vite* cit., vol. IV, (testo G) p. 3: «Veramente grande augumento fecero alle arti, nell'architettura, pittura e scultura quelli eccellenti Maestri che noi abbiamo descritti sin qui nella Seconda Parte di queste Vite; aggiungendo alle cose de' primi regola, ordine, misura, disegno e maniera, se non in tutto perfettamente, tanto almanco vicino al vero che i terzi, di chi noi ragioneremo da qui avanti, poterono mediante quel lume sollevarsi e condursi a somma perfezione».

¹¹⁷ Vasari, *Vite* cit., vol. IV, (testo G) p. 8.

¹¹⁸ Cfr. in proposito Pozzi-Mattioda, *Giorgio Vasari* cit. p. 204.

¹¹⁹ Cfr. Castiglione, *Cortegiano* I 37, ed. cit., p. 80.

¹²⁰ *Rafael da Urbino pittore et architetto*, in *Vite* cit., vol. IV, (testo G) p. 155.

¹²¹ *Nat. Hist.* XXXV 169. Queste *parietes formaceos* sono dei muri che vengono riempiti comprimendo la terra in una forma delimitata, da ambo le parti, da due pannelli. Come dice Plinio questi muri sono molto resistenti: «aevs durant, incorrupti imbribus, ventis, ignibus omnique caemento firmiores». Come nota anche Baxandall, questi muri servivano da base per la pittura ad encausto (cfr. Baxandall, *Giotto* cit., p. 105); questa tecnica pittorica, di origini antichissime, combina pigmenti di colore con la cera sciolta, al fine di incorporare il colore alla superficie ottenendo un risultato il più possibile resistente.

¹²² Carta 260r.

¹²³ Per l'impiego da parte del poeta di una terminologia tecnica si veda quanto da lui riportato nel passo di *Fam.* XXIII 19, 11 dove parla di una certa *umbra quem pictores aere vocant*: «curandum imitatori ut quod scribit similem non idem sit, eamquem similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior latus artificis, sed qualis filii ad patrem». È utile sottolineare che Petrarca, in questo caso, si serve di un linguaggio specificatamente pittorico: il termine 'aria' ricorre più volte, impiegato nella medesima accezione, anche nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (cfr. M. M. Donato, «*Veteres e "novi"*» cit., p. 444). Sull'impiego di termini tecnici si veda anche quanto detto *supra* (p. 111) in merito all'uso del termine tecnico *penicillo*.

¹²⁴ Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 256 e p. 258 n. 80.

¹²⁵ *Nat. Hist.* XXXV 156.

¹²⁶ Carta 259v. Cfr. Nollac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 74; Baxandall, *Giotto* cit., p. 105; Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., pp. 256-57.

¹²⁷ Il codice Vat. Lat. 3196. Si vedano a questo proposito *Il codice degli abbozzi / Francesco Petrarca; edizione e storia del manoscritto vaticano latino 3196 a cura di Laura Paolino*, Milano, Ricciardi, 2000 e A. Romano, *Il codice degli abbozzi di Francesco Petrarca (Vat. Lat. 3196)*, Roma, G. Bardi, 1955.

¹²⁸ Per questo si veda Petrucci, *La scrittura* cit., pp. 48-49.

¹²⁹ Fiorilla, *Marginalia* cit., pp. 23-28 e figg. 11, 14-16.

¹³⁰ Nel passo citato Plinio parla del trionfo asiatico di Pompeo.

¹³¹ Cfr. Petrucci, *La scrittura* cit., pp. 59-61.

¹³² Cfr. E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino, Einaudi, 1991, p. 37.

¹³³ Cfr. A. Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Milano, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 1999, pp. 72-73. Mi sembra rilevante sottolineare che è in questo affresco ad essere impiegata per la prima volta nella storia della pittura l'iscrizione su pergamena, non dipinta bensì direttamente incollata sulla superficie pittorica, frutto, come afferma Bagnoli, di un ricercato «virtuosismo polimaterico» (p. 72). Mi preme altresì evidenziare che è Simone stesso a preparare le iscrizioni da apporre alle opere da lui realizzate (p. 74).

¹³⁴ Cfr. a questo proposito Feo, *Le cipolle* cit., pp. 508-510; Fiorilla *Marginalia* cit., pp. 41-52.

¹³⁵ Cfr. Fiorilla, *Marginalia* cit. Vale la pena di sottolineare che prima di Fiorilla nessuno aveva preso in considerazione lo schizzo raffigurante i due cagnolini, principalmente a causa del cattivo stato di conservazione del foglio.

¹³⁶ Cfr. M. G. Ciardi Duprè, *Il corpus dei disegni e cod. Parigino It. 482*, in Boccaccio «*visualizzato*» dal Boccaccio, «*Studi sul Boccaccio*», XXII, 1994, 199-200.

¹³⁷ Varie sono le ipotesi avallate dagli studiosi in merito all'attribuzione del disegno. Innanzi-

tutto ricordo che la testina è vergata dal disegnatore al margine di *Nat. Hist.* XXIX, tra i paragrafi 76 e 77, dove Plinio parla delle virtù dell'avvoltoio; sotto il disegno è apposta la nota *vultur*. Suggestiva l'interpretazione fornita da Ciccutto, il quale vede nella particolare iconografia del disegno un probabile richiamo ad un altro passo di *Naturalis Historia* (X 8-11) in cui l'avvoltoio è assimilato ad aquila barbata o ancora il ricordo della costellazione del *Vultur cadens* o *Stellatio Aquilae*, dove il volatile è rappresentato come anziano barbuto (cfr. Ciccutto, *Tra Zibaldoni* cit., p. 115). Feo, d'altra parte, nel suo recente studio sul Plinio parigino, sostiene la totale mancanza di un collegamento tra la testina e la nota sottostante (*vultur*), servendosi peraltro di tale argomentazione per negare la paternità boccacciana del disegno (cfr. *Le cipolle* cit., p. 508). Fiorilla, partendo dalla considerazione di Feo sull'effettiva mancanza di una relazione tra il disegno e la nota, ricollega l'immagine al passo pliniano corrispondente. Nel passo di *Naturalis Historia* XIX 77, al cui margine è vergata la testa, si legge infatti: «Angelus Adone Habraham, propter vos sermo adimpletur»; la frase, estratta dal racconto biblico del sacrificio di Isacco, contiene la formula magica che andrebbe pronunciata da chi uccide l'avvoltoio. La testa, dunque, è quella di Abramo, la cui iconografia, per riscontrata familiarità con altre immagini disegnate da Boccaccio al margine dei suoi manoscritti, come ad esempio quella vergata sul codice Lurenziano 66, 1 alla c. 11v (fig. 8), riconduce ancora una volta alla mano del certaldese (cfr. Fiorilla, *Marginalia* cit., pp. 49-51).

¹³⁸ Cfr. a questo proposito Fiorilla, *Marginalia* cit., p. 60.

¹³⁹ Cfr. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 232.

¹⁴⁰ Cfr. ancora Fiorilla, *Marginalia* cit., p. 61. Fiorilla sostiene la paternità petrarchesca del primo nucleo compositivo dell'immagine (comprendente, ricordo, due torri merlate), rimanendo tuttavia sulle posizioni espresse dalla maggioranza degli studiosi in merito all'attribuzione della seconda parte del disegno ad una mano superiore.

¹⁴¹ Cfr. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino* cit., p. 231.

¹⁴² Come afferma Massimo Miglio, parlato del significato che la città di Roma ebbe nel Medioevo: «Nei *mirabilia* medievali il pellegrinaggio si intrecciava con gli esili fantasmi dell'antichità laica, e Cristo non riuscirà mai ad annullare completamente la realtà di Roma imperiale» (*Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Memorie dell'antico nella storia dell'arte italiana*, a cura di S. Settis, vol. I, *L'uso dei classici*, Torino, Einaudi 1984, p. 75). La città eterna nel Medioevo diviene duplice simbolo di paganesimo e cristianità a un tempo, questo concetto riecheggia non solo in ambito letterario ma anche nel campo delle arti figurative.

¹⁴³ Cfr. *Figure d'artista* cit., p. 115. Lo studioso la definisce «un *exemplum* mirabile condensato in fantasia architettonica».

¹⁴⁴ A proposito della stratificazione delle diverse parti del disegno e il rapporto con la grafia delle note si veda Fiorilla, *Marginalia* cit., pp. 59-60.

¹⁴⁵ Per l'accostamento petrarchesco si veda la *Fam.* XI 1,7; cfr. Miglio, *Roma dopo Avignone* cit., pp. 77-79.

¹⁴⁶ «Est in Narbonensi provincia nobilis fons, Orgae nomine. In heo herbae nascuntur in tantum expetiteae bubus, ut mersis capitibus totis eas quaerant».

¹⁴⁷ Sulla sicura paternità petrarchesca della nota cfr. Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, pp. 70-83.

¹⁴⁸ Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 270. La tesi proposta dal Nolhac è stata in seguito ripresa sia da Feo (*Le cipolle* cit., pp. 499-502) che da Fiorilla (*Marginalia* cit., p. 52).

¹⁴⁹ Cfr. Feo, *Le cipolle* cit., p. 502.

¹⁵⁰ Come sottolinea Fiorilla (*Marginalia* cit., p. 52 n. 129) la congettura petrarchesca *fons Sorgie* per *fons Orge* è attestata anche in *fam.* XII 8, 1-2.

¹⁵¹ Cfr. figure e tavole relative al periodo 1350-55, riportate da Petrucci nella tabella *La scrittura della glossa del Petrarca nelle sue varie epoche*, in *La scrittura* cit.; anche Feo, *Le cipolle* cit., pp. 510.

¹⁵² Cfr. *Le cipolle* cit., p. 509.

¹⁵³ Cfr. Fiorilla, *Marginalia* cit., p. 57. Lo studioso inoltre porta a sostegno della sua tesi molte testimonianze del fatto che Petrarca continua a chiamare 'sua' la fonte di Valchiusa fino agli ultimi giorni di vita.

¹⁵⁴ Cfr. *supra*, p. 120.

¹⁵⁵ Cfr. Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 78.

¹⁵⁶ Cfr. Petrucci, *La scrittura* cit., tav. XIII.

¹⁵⁷ Cfr. Nohac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, pp. 269-71.

¹⁵⁸ Cfr. M. Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry: The late XIV Century and the Patronage of the Duke*, London, Phaidon, 1969 [1967], p. 25.

¹⁵⁹ Mi riferisco al raffronto forzato, suggerito da contini, tra il paesaggio valchiusano e gli affreschi martiniani di Notre Dame des Doms (cfr. *Petrarca* cit., pp. 124-31). Va detto comunque che Contini poggia la sua tesi sulla base di effettive somiglianze tra la montagna del disegno parigino e un'analogo rappresentazione di una rupe con in cima un alberello, presente nella scena raffigurante *San Giorgio e il drago* affrescata da Simone Martini sul portale della Cattedrale avignone, perduto ma conservato in una copia seicentesca contenuta nel ms. Barber. lat. 4426 della Biblioteca Apostolica Vaticana, alla c. 36r (cfr. *Petrarca* cit. tav.V). Il parallelo suggerito da Contini non va, a mio avviso, oltre la semplice affinità, neppure del tutto riscontrabile (in cima alla rupe raffigurata nella copia dell'affresco martiniano è situato un albero e non una chiesa), nel modo di realizzare la rupe. Per quanto concerne invece il resto della figurazione, questa se ne discosta notevolmente dal punto di vista iconografico, fondamentalmente per la diversità dei soggetti rappresentati. Inoltre il parallelo stilistico tra il *dessinateur* di Valchiusa e Simone Martini non può reggere alla luce di un accostamento tra l'opera parigina e una copia settecentesca dell'affresco perduto (che dello stile del Martini ha ben poco).

¹⁶⁰ Cfr. Ciardi Duprè, *L'iconografia nei codici miniati dell'Italia centrale e meridionale*, in *Boccaccio "visualizzato" da Boccaccio* cit., p. 55, figg. 4-6; Ciccuto, *Figure d'artista* cit., pp. 114-15. Per Fiorilla è scontata la formulazione petrarchesca dell'idea e la conseguente paternità dell'iconografia, ma ciò non esclude una eventuale collaborazione tra un Petrarca inventore e un Boccaccio disegnatore (cfr. Fiorilla, *Marginalia* cit., p. 58). Di recente Feo, ribadendo il rapporto dell'immagine con la nota di certa autografia petrarchesca («Transalpina solitudo mea iocundissima»), ha escluso un probabile intervento di Boccaccio nell'esecuzione del disegno, dimostrando la paradosalità di una situazione ipotetica che avrebbe visto i due letterati intenti l'uno a suggerire (Petrarca) e l'altro a disegnare (Boccaccio): «La situazione – afferma Feo – è altamente suggestiva e sembra uscire da una novella di Boccaccio stesso. Proviamo ad immaginarla. Boccaccio è ospite di Petrarca (ma quando? A Padova nel 1351, a Milano nel 1359, a Venezia nel 1368?). Parlano di erudizione storico-geografica e Petrarca mostra al suo amico il Plinio. Boccaccio lo legge qua e là avidamente [...] A un certo punto Petrarca gli mostra il passo con la menzione della Sorga. Boccaccio ha idea di fare in margine un disegno. Petrarca gli descrive minutamente il luogo e muove con precisione la mano abile dell'amico» (cfr. Feo, *Le cipolle* cit., p. 508).

¹⁶¹ Cfr. Nohac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 269.

¹⁶² Fiorilla di recente ha aggiunto qualche particolare sulla natura del volatile, asserendo che si tratta dell'*ardea cinerea* per specifiche peculiarità che lo contraddistinguono, quali il ciuffo in testa e la chiazza sull'ala (cfr. Fiorilla, *Marginalia* cit., p. 54).

¹⁶³ Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario del Cristo, la misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, Roma, Arkeios, 1994, p. 151.

¹⁶⁴ Omero, *Ilias*, X 274-76.

¹⁶⁵ Cfr. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario del Cristo* cit., p. 152.

¹⁶⁶ Charbonneau-Lassay, *Il bestiario* cit., p. 153. A proposito dell'airone quale simbolo della vigilanza di legge: «Dans les traditions européennes et africaines le héron symbolise [...] la vigilance» (cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Seghers 1974, vol. III, p. 22). L'ibis invece, divoratore di carogne e insettucoli, vaga giorno e notte senza pace; di lui scrive il *Physiologus* latino *versio bis* (XIV, cfr. *Bestiari Medievali*, a cura di L. Morini, Torino, Einaudi 1996, pp. 34-36). Sull'affinità tra il significato dell'airone e la simbologia degli altri trampolieri si veda anche J. C. Cooper, *Airone*, in *Dizionario dei Simboli*, Padova, Franco Murzio, 1987, p. 33. Dell'emblematica cristologica dell'airone scrive anche H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti 1999, pp. 14-15.

¹⁶⁷ Charbonneau-Lassay, *Il bestiario del Cristo* cit., p. 154.

¹⁶⁸ Tale ipotesi viene avanzata da Fiorilla (*Marginalia* cit., p. 53, n. 132), il quale non esclude che il disegno, frutto del gusto decorativo e naturalistico del poeta, possa essere una semplice illustrazione di Valchiusa con allusione alla pescosità del fiume *Sorgue*.

¹⁶⁹ Cfr. Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 271: «On peut cependant deviner dans le choix de l'espèce une intention symbolique, très conforme aux habitudes de Pétrarque; notre solitaire n'ignorait pas, en effet, les allures graves du héron et son goût singulier pour l'isolement».

¹⁷⁰ Charbonneau-Lassay, *Il bestiario del Cristo* cit., p. 155. Fiorilla indica nel simbolo del pesce, di cui tratta lo studio di Charbonneau-Lassay, una possibile chiave per la caratterizzazione allegorica del volatile raffigurato nel manoscritto: l'immagine del pesce rappresentato in bocca ad un uccello (che in questo caso è l'airone ma – come sostiene Charbonneau-Lassay – potrebbe essere anche l'aquila) è interpretato quale simbolo del cristiano vittima del demonio (Fiorilla, *Marginalia* cit., p. 53 n. 132).

¹⁷¹ Charbonneau-Lassay in particolare riporta la notizia dell'esistenza di un blasone nobiliare di proprietà della casata degli Eicke della Slesia (*Il bestiario del Cristo* cit., p. 155, fig. 3), risalente al secolo XVII, citato in un testo del 1669, la *Science héroïque* di V. de la Colombière.

¹⁷² Cfr. *Aquila*, in Cooper, *Dizionario dei Simboli*, cit., p. 36. Si veda anche *Aquila*, in Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, cit., pp. 39–43. Sui molteplici significati cristologici dell'aquila, in rapporto alla diffusione dei bestiari nella simbologia religiosa del Medioevo artistico in Francia, ha scritto Emile Mâle (*L'art religieux du XIII siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1923, pp. 27–33). Come sottolinea Mâle, è una ben nota e consolidata tradizione in Francia quella della letteratura moraleggiante; basti pensare ad opere di carattere enciclopedico, come lo *Speculum naturale* di Vincent de Beauvais, o ai bestiari, testi che raccolgono ogni sorta di animale, reale o fantastico, caricato di un preciso significato simbolico; essi costituirono la principale fonte iconografica per i cicli scultorei istoriati sui portali delle principali cattedrali del periodo Romanico, soprattutto, e Gotico.

¹⁷³ Nel bestiario simbolico (*Physiologus*), in particolare, gli uccelli (airone, fenice, aquila, gru, pellicano) sono tutti dotati di un preciso significato che rimanda alla vicenda personale di Cristo oppure ai suoi nemici. A questo proposito è interessante notare la duplice accezione (positiva e negativa) che caratterizza l'emblematica cristologica degli animali, appartenente alla sfera letteraria, si ritrovi espresso anche in campo iconografico. L'aquila, ad esempio, è dotata quasi sempre di un significato positivo; in questo caso la troviamo raffigurata nell'atto di afferrare un bambino e portarlo in alto (intervento divino che salva l'anima) oppure mentre artiglia un serpente (vittoria del bene sul male). Alcune volte, tuttavia, è difficile distinguere quando il rapace assume una connotazione positiva piuttosto che negativa; così nella sfera dell'arte l'aquila che rapisce l'agnello può simboleggiare il male oppure il bene: quando l'agnello è prelevato dal gregge il significato è negativo (il male che fa la sua vittima), quando invece è sottratto dalle grinfie del lupo il suo valore simbolico è chiaramente positivo (intervento salvifico di Dio).

¹⁷⁴ Cfr. *Bestiaire* di Philippe de Thaün, vv. 2067–2080, in *Bestiari Medievali*, cit., p. 220: «Li egles signefie / le fiz sainte Marie; / reis est sur tute gent / senz nul redutement; / e alt maint e luinz vait, / ben set que faire dait. / La mer muistr cest mund, / peisuns gent ki i sunt; / pur nus Deus vint en terre, / pur noz anmes cunquerre; / a nus vinta volant, / del mund par tel semblant / nus traist par raisun / cum egle le peissun».

¹⁷⁵ Charbonneau-Lassay, *Il bestiario di Cristo* cit., p. 315.

¹⁷⁶ Cfr. *Bestiari Medievali*, cit., p. 220.

¹⁷⁷ Cfr. *Airone*, in Biedermann, *Enciclopedia dei simboli* cit., p. 14. Nel testo proto-cristiano del *Physiologus*, l'airone è il più prudente di tutti gli uccelli perché «Ha un solo nido e una sola dimora: non cerca molti nidi, ma là dove costruisce il proprio, ivi anche si nutre e dorme; non mangia corpi morti, né vola in molti luoghi: il suo nido e il suo nutrimento sono in un sol luogo. Anche tu, o fedele, non cercare i molti luoghi degli eretici: tuo solo nido sia la santa Chiesa di Dio e tuo solo nutrimento il pane disceso dal cielo, il Signore nostro Gesù Cristo, e non toccare i morti insegnamenti, se vuoi il ben cotto pane celeste» (*Physiologus, Il fisiologo*, a cura di F. Zambon, Milano, Adelphi, 1975, p. 83).

¹⁷⁸ Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., vol. II, p. 270 n. 3. Nolhac fa riferimento ad una carta geografica del secolo XVII in cui la chiesa è segnata come meta di pellegrinaggio.

¹⁷⁹ Penso soprattutto alla simbolica ascesa al monte Ventoso, oggetto della *Fam. IV 1* indirizzata a Dionigi di Borgo San Sepolcro.

¹⁸⁰ Nel caso del disegno sul codice parigino il fiume, oltre a rappresentare il trascorrere in-

sorabile del tempo (l'acqua che scorre ne fiume non è mai la stessa), è anche, a mio avviso, simbolo del male. Nella tradizione biblica, ma anche in quella letteraria, l'acqua (nello specifico il mare) è simbolo del pericolo e del peccato. Ricordiamo brevemente alcuni esempi, i più *celebri*, della tradizione cristiana: Mosè divide le acque del mar rosso, per lasciar passare il popolo d'Israele, e le fa richiudere sull'esercito egiziano causandone la distruzione; Noè deve far costruire un'arca per poter mettere in salvo la specie umana e le specie animali dal diluvio universale; nel Vangelo di Matteo si racconta che Gesù durante un viaggio in mare con i suoi discepoli riuscì a sedare una tremenda tempesta (*Mt* 8, 23-27); e così via. Il mare è dunque, nell'immaginario medievale, il luogo dove accade l'imprevisto, dove il pericolo è sempre in agguato. Anche nella tradizione letteraria il mare rappresenta il peccato, Petrarca stesso più volte lo interpreta come simbolo di perdizione e spesso l'immagine del mare tempestoso rimanda al peccato in cui cade il vinto d'amore, carnalmente inteso (*Rvf* 26, 1-4).

¹⁸¹ Si veda a questo proposito quanto detto precedentemente in merito alla consuetudine del poeta di disegnare intorno alle note delle cornici particolarmente elaborate (cf. *supra* pp. 33-34). È opportuno ricordare l'impiego, per tali disegni, della forma triangolare che ritroviamo nella forma del castello turrato (fig. 10) o di montagnella (fig. 9). In questo caso la cornice-montagna potrebbe essere individuata nella roccia da cui sgorga il fiume.