

PAOLO RIGO

Francesco Petrarca tra l'arte figurativa, la poesia e le opere artistiche

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PAOLO RIGO

Francesco Petrarca tra l'arte figurativa, la poesia e le opere artistiche

Il rapporto di Francesco Petrarca con le arti figurative è piuttosto complesso e sorprendente. Nel canzoniere ben due sonetti sono dedicati al coevo maestro Simone Martini, nella produzione latina, invece, sono diversi luoghi in cui l'arte è protagonista indiscussa: se in alcune epistole viene identificata quale traslante ottimale per spiegare il modus delle produzioni letterarie, in altri testi l'autore si spinge a lodare i preziosi prodotti dell'arte visiva. Il contributo intende porre in rassegna le tante presenze per cercare di offrire un quadro quanto più dettagliato delle considerazioni sull'arte di Petrarca.

Il rapporto tra Petrarca e le arti visive gode di una discreta fortuna e di alcune interessanti intersezioni, oltre che di un'appassionante contraddizione. Se la contraddizione, il conflitto è la base ideologica del pensiero petrarchesco in senso lato (l'ericleato monito «omnia secundum litem fieri» attorno cui è costruita la prefazione al secondo libro del *De remediis*), rispetto alle arti, nello specifico, deve essere riconosciuta come la risultante dell'atteggiamento transitivo che Petrarca riserva a tutta la sua età contemporanea: il disprezzo per la sua contemporaneità, per il «secol noioso in ch'ï mi trovo, / vòto d'ogni valor, pien d'ogn'orgoglio» (*Triumphus Cupidinis*, I 17-18), l'insanabile preferenza accordata al mondo antico, di cui, tra l'altro, probabilmente, Petrarca conosceva la produzione artistica quasi esclusivamente attraverso fonti letterarie, non potevano che indurlo a un acuto vagheggiamento della pittura e della statuaria classiche (quest'ultima disciplina, per quanto concerne l'età contemporanea, viene considerata del tutto indegna di menzione nella *Fam.*, V 17, 5-6).¹ Nonostante questo lato negativo, in alcuni casi specifici, Petrarca si esalta di aver conosciuto, frequentato o solamente ammirato le opere di alcuni artisti prodigiosi coevi, per esempio Giotto o Simone Martini, in grado, come in effetti anche lui stesso fu – secondo le linee del suo programma intellettuale –, di gareggiare con gli antichi. Ma al di là di queste rare eccezioni agli antichi spetta sempre e comunque la palma di massimo paradigma estetico.

La contraddizione non si esaurisce qui: ancora, l'ammirazione per le rovine dell'Antichità (esemplare la *Fam.*, VI 2, 5-15, dove Petrarca rievocava un vero e proprio pellegrinaggio tra i ruderi di Roma in compagnia di frate Giovanni Colonna, alcuni giorni dopo la sua incoronazione poetica)² è parallelamente accordata alle costruzioni architettoniche moderne; così nella *Seniles*, V 1, desta meraviglia allo sguardo il castello di Pavia fatto erigere nel 1360 da Galeazzo II Visconti; nella *Seniles*, IV 3, ugualmente in grado di suscitare stupore è la vista di piazza San Marco, nella fattispecie la basilica veneziana che irrompe sullo spazio è, secondo il giudizio di Petrarca (che sembra essere in anticipo sul futuro concetto di prospettiva), quanto di più bello abbia creato l'uomo nel mondo.³ Ma è l'ossessione collezionistica tanto di numismatica (una delle passioni più significative tra quelle condivise con il tribuno romano Cola di Rienzo, passione che manifesta anche il gusto per l'antichità), quanto di libri miniati ad aver creato la contraddizione più insanabile con il sostrato filosofico platonico lontano dalle cose del mondo *specimen* dell'ontologia petrarchesca. L'atteggiamento affettivo rivolto verso i libri (in diverse occasioni Petrarca si rivolge alla sua biblioteca appellandola «figlia mia»)⁴ ha finito per formare nel primo Umanista della

¹ Nella lettera, infatti, Petrarca, dopo aver presentato entrambe le discipline attraverso le due eccellenze dell'età classica, Fidia e Apelle, e dopo aver specificato che la scultura è più durevole della pittura («vivacior enim sculptoris quam pictoris est opera; hinc est ut in libris Apellem, Phidiam in marmore videamus»), parla solo dei pittori contemporanei e afferma di aver conosciuto «novi et sculptores [...] sed minoris fame» ma non vuole elencarli perché «in genere impar prorsus est nostra etas». Mi preme aggiungere un doppio ringraziamento: il primo è diretto alle compagne di panel che hanno affrontato temi davvero interessanti, il secondo è riservato al mio maestro Marco Ariani per la disponibilità, per la lettura di questa nota, e per i sempre utili consigli.

² Il paragrafo inizia con un verbo di movimento all'imperfetto «vagabamur» e poi traccia un vero e proprio itinerario dei monumenti di Roma che «linguam atque animum excitaret»: la reggia di Evandro, il tempio di Carmenta, la spelunca di Caco, la Via Sacra, l'Esquilino, il Viminale, il Quirinale, il Ponte Sublicio, la rocca Tarpei sono solo alcuni dei luoghi visitati da Petrarca.

³ Cfr. G. PEROCCO, *Il palazzo ducale, Andrea Dandolo e il Petrarca*, in G. Padoan (a cura di), *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki, 1976, 169-177.

⁴ I libri nella mente e nella vita di Petrarca diventano coscienti e riescono anche a ferire lo studioso (penso al famoso Cicerone 'inquieto' della *Fam.*, XXI 10, episodio accennato anche nella *Disp.*, 46, 100); nella *Fam.*, XVI 1, la biblioteca è, invece, descritta appunto «quam michi in filiam adoptavi». Sulla metaforologia relativa al rapporto Petrarca-libri vige una

Storia ciò che oggi chiameremmo come cultura dell'oggetto o del possesso e, ancora, del bello. Tra i grandi monumenti della sua collezione bibliofila davvero impossibile da far passare sotto silenzio è il Virgilio Ambrosiano. Nel primo foglio del poderoso codice, come risaputo, compare una bellissima miniatura che ritrae il commentatore virgiliano Servio posto sullo sfondo di un cielo azzurro, intento ad alzare un velo trasparente e a indicare Virgilio, disteso ai piedi di un albero e in atteggiamento estatico, a tre figure. Le tre figure sono un guerriero in armi, un contadino intento a potare una vite e un pastore che munge capre su un prato fiorito: si tratta delle personificazioni delle tre opere virgiliane (rispettivamente *Eneide*, *Georgiche* e *Bucoliche*) secondo le regole cataloganti del pensiero medievale che si esprimeva attraverso la *rota Vergilii* dei tre stili, cioè *gravis*, *mediocris* e *humilis*. Nel lungo elenco dei contatti più tangibili fra Petrarca e il mondo delle arti figurative basterebbe ricordare poi il ciclo di affreschi degli uomini illustri posto a decoro della Sala dei Giganti del palazzo dei Cararresi a Padova, su cui lavorarono Altichiero da Zevio e Jacopo Avanzi. I maestri affrescatori trassero ispirazione dal *De viris illustribus* di Petrarca e omaggiarono il poeta raffigurandolo nell'opera pittorica. Altresì imponente è la fortuna figurativa di cui hanno goduto alcuni famosi personaggi, come la principessa berbera Sofonisba (dipinta dal Mantegna e soggetto canonico della pittura del Settecento), oppure opere intere (basti il rimando ai *Triumphs*), ancora non meno celebre – ma assai significativo – è il presunto ritratto di Laura commissionato a Simone Martini.⁵ Meno famosa – ma in questo caso certa – è la possessione di un quadro con una testa di morente eseguito dal celebre maestro senese, che viene menzionato in una postilla pubblicata da Pierre de Nolhac sul codice pliniano di Parigi, BN, lat. 6802 (nella postilla Petrarca propone un confronto tra le abilità del pittore contemporaneo e Apelle, simbolo-leggenda della perfezione artistica).⁶

Studiare la storia delle varie confluenze tra Petrarca e l'arte è un terreno, però, assai scivoloso che sembra non offrire in prima battuta nessun ragguaglio scientifico ma propone solo l'opportunità di un mero elenco di occasioni e momenti. Più efficace, invece, è cercare di capire quale fosse il pensiero di Petrarca nei riguardi della categoria delle arti visive. Per arrivare a tale obiettivo bisogna, prima di tutto, abbandonare l'antico pregiudizio critico, secondo cui negli scritti di Petrarca non vi sarebbe nessun accenno a qualsivoglia teoresi. Per la verità, almeno in parte, questo preconcetto è stato già sanato – ma per quanto riguarda altri campi, come l'allegoria – da diversi studiosi affermati.⁷ Se è scontato affermare che non esiste nulla simile a un *De pictura* nella vasta bibliografia del massimo intellettuale italiano del pieno Trecento (anche se Petrarca a Giovanni Colonna, nel 1341, prometteva addirittura un trattato sulle *Artes liberales et mechanice*, come apprendiamo dalla *Fam.*, VI 2, 17, ma di tale scritto, ammesso che vi abbia mai messo mano, non rimane nulla), ciò non significa che Petrarca non si sia misurato tanto nelle opere latine quanto in quelle volgari con le varie dottrine artistiche: è, invece, vero il contrario e non sono poche le occasioni in cui Petrarca ha manifestato un costante sforzo di determinazione dell'*actio* creativa. Fu lui per primo, parafrasando un'opinione di Micheal Baxandall,⁸ che più di ogni altro stabilì i fondamenti concettuali alla base del dibattito umanistico intorno alla pittura e alla scultura, un primato che lo pone quale primo teorico moderno di tangenti inedite tra arti visive e letteratura. E lo fu in un contesto di corti, su tutte quella avignonese, particolarmente attente al mecenatismo, alle realizzazioni artistiche, alle *artes*

discreta bibliografia: tratta della personificazione dei libri M. FEO, «*Si che pare a' lor vivagni*». *Il dialogo col libro da Dante a Montaigne*, in V. Fera, M. Martelli (a cura di), *Agnolo Poliziano, poeta, scrittore, filologo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Montepulciano, 3-6 novembre 1994), Firenze, Le Lettere, 1998, 245-294. Mi permetto, solo per la bibliografia recente, il rimando a P. RIGO, *Dire "legere": pratica, effetti e metafore della lettura nel Petrarca latino*, in L. Marozzi (a cura di), *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, Firenze, Cesati, 2016, 41-58.

⁵ Sulla cui inconsistenza cfr. G. BILLANOVICH, *Laura fantasma del «Canzoniere»*, «Studi petrarcheschi», XI (1994), 149-158, ma sul presunto ritratto di Laura e su questo saggio di Billanovich tornerò in chiusura.

⁶ «*Hec fuit et Symoni nostro Senensi nuper iocundissima [comitas]*» e «*Qualem nos hic unam habemus preclarissimi artificis*», entrambe le postille sono citate da P. NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme*, 2 voll., Paris, H. Champion, 1907, vol. II, 78.

⁷ Cfr., almeno: A. NOFERI, *La senile IV 5: crisi dell'allegoria e produzione del senso*, in EAD., *Frammenti per i 'Fragmenta' di Petrarca*, Roma, Bulzoni, 2001, 229-243; E. FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di 'Sen.', IV 5)*, «Lettere Italiane», LIV (2002), 170-209; L. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo: mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati, 2003.

⁸ M. BAXANDALL, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971, 53.

meccaniche. Analizzare i luoghi testuali in cui Petrarca offre quella che, dopotutto, altro non è se non una teoresi critica dei rapporti e degli scambi fra arti, magari certo frammentaria (come spesso è il pensiero ermeneutico petrarchesco), credo sia l'aspetto più innovativo di un campo di studi, quello appunto che lega Petrarca all'arte, già indagato con largo profitto da diversi studiosi, soprattutto, negli ultimi anni:⁹ basterebbe ricordare che già Francesco Stella, basandosi anche su alcuni interessanti spunti contenuti nella nota (e recente) monografia di Karlheinz Stierle dedicata a Petrarca,¹⁰ una volta analizzato il ruolo dello spazio geografico nella lettera inviata a Francesco Mandelli nel 1358, testo noto coll'appellativo di *Itinerarium*, ipotizzava che l'«inquieto» cantore di Laura, abbia contribuito a creare il moderno concetto di paesaggio.¹¹ Un'affascinante suggestione che, però, apre una divagazione che sarebbe difficile contenere. Per cercare, invece, di offrire una lettura sistematica della teoresi petrarchesca è opportuno attraversare, cercando di analizzarli il più possibile, i luoghi testuali in cui Petrarca non propone al lettore una riflessione sul metodo, sulla creatività, sull'operazione ma piuttosto offre un personale giudizio estetico su questa o quella creazione artistica: quando vi è il giudizio estetico non manca, infatti, l'espressione di un gusto, di una forma e tale possibilità permette di individuare i lievi tratti di una teorizzazione. È basilare a questo proposito partire proprio dalla lettera odeporica inviata al cortigiano milanese.

L'*Itinerarium* è un testo interessato da una storia esegetica particolare: generalmente viene considerato uno scritto minore dell'Opera petrarchesca e solo negli ultimi anni, alcuni studiosi, tra cui Theodore Cachey hanno iniziato a studiarne in profondità i temi, i motivi e la struttura ponendo alcune questioni di non scarsa rilevanza.¹² Una feconda stagione di studi che permette di affermare, con una discreta sicurezza, che la lettera scritta come guida di viaggio per un oscuro (o quasi) cortigiano milanese, testo di cui manca ancora un'edizione critica, nasconde molto di più di quanto possa sembrare a prima vista: l'*Itinerarium* non è solo un'epistola odeporica e la chiave di lettura più precipua deve essere rintracciata nel rapporto tra il mondo dell'esteriorità e quello dell'interiorità. Nelle parole utili a spiegare il rifiuto a prendere parte al viaggio verso la Terra Santa – viaggio che, curiosamente, non si dovrebbe concludere secondo l'itinerario ideale tracciato da Petrarca sul Santo Sepolcro ma che, invece, proseguirebbe, vista la professione guerriera del Mandelli, sulle orme di Alessandro Magno – se superficialmente Petrarca fa un riferimento esclusivo alla paura di morire in mare, in realtà, leggendo tra le righe non risparmia una tenue ramanzina al destinatario dell'epistola. Quest'ultimo non è, secondo gli insegnamenti platonici e cristiani di cui Petrarca si fa estremo difensore, in grado di rendersi conto che la ricchezza spirituale del viaggio non deve – o non dovrebbe – essere conseguita attraverso la *res* fisica, ergo nella fatica dell'impresa o nel raggiungimento di chissà quale meta, finanche il sepolcro di Cristo. Sarebbe piuttosto preferibile che l'accrescimento spirituale venga perseguito esclusivamente nell'interiorità. Tra le parole del prologo viene, quindi, implicitamente suggerita una *visio respicendi* del mondo e delle sue allettanti tentazioni, che, in un certo senso, coincide con lo stesso libro, con l'atto silenzioso della lettura.¹³ Una divagazione solo apparentemente fuori contesto considerato che nel concetto filosofico di *visio*, da intendersi quasi come un sinonimo di contemplazione nutrita da dettami spirituali, è insito – per forza di cose – il senso deputato alla comprensione delle arte visive,

⁹ Vi è la quanto mai lodevole voce di M. ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, 12 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, vol. IX, 335-343.

¹⁰ Si tratta rispettivamente del saggio F. STELLA, *Spazio geografico e spazio poetico nel Petrarca latino: Europa e Italia dall'«Itinerarium» alle «Epistole metriche»*, «Incontri triestini di filologia classica», VI (2006-2007), 81-94; K. STIERLE, *La vita e i tempi di Petrarca: alle origini della moderna coscienza europea*, traduzione di G. Pelloni, Venezia, Marsilio, 2007 [1979].

¹¹ Ma si veda anche A. KLIMKIEWICZ, *Il paesaggio di Petrarca*, in M. Febbo, P. Salwa (a cura di), *Petrarka a jedność kultury europejskiej. Petrarca e l'unità della cultura europea*. Atti del convegno internazionale di Varsavia (27-29 maggio 2004), Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2005, 199-207.

¹² Cfr. T. J. CACHEY, «*Peregrinus (quasi) ubique*», «Intersezioni», XVII (1997), 3, 369-384; ID., *The place of the Itinerarium. Itinerarium ad sepulchrum domini nostri Ihesu Christi*, in V. Kirkham, A. Maggi (a cura di), *Petrarch. A critical guide to complete works*, Chicago-London, The University of Chicago press, 2009, 229-241. Lo studioso ha anche fornito un'edizione inglese del testo: *Petrarch's Guide to the Holy Land: Itinerary to the Sepulcher of Our Lord Jesus Christ*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2002.

¹³ Sulla lettura in età medievale fondamentali sono i lavori di J. LECLERCQ, *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del Medio Evo*, prefazione di C. Leonardi, Firenze, Sansoni, 1983 e quello più tecnico di B. STOCK, *Lectio divina e lectio spiritualis: la scrittura come pratica contemplativa nel Medioevo*, «Lettere Italiane», LII (2000), 2, 169-183, dedicato, come da titolo, alle modalità di lettura/esegesi testuale.

cioè la vista. Il discorso inerente la *visio* è assai complesso, basterebbe ricordare che sempre il platonismo agostiniano di Petrarca lo induceva a svalutare, se non addirittura a disprezzare, le arti figurative come misere copie della vera bellezza (complice, peraltro, il sistema delle sette arti liberali, che non lo assecondava in un giusto apprezzamento della tecnica artistica, sentita come inferiore in quanto *mechanica*).¹⁴ Non è un caso che uno dei vizi più fortemente recriminati all'allievo da *Augustinus* nel *Secretum*, per esempio, riguarda l'immagine di Laura che *Franciscus* troppo spesso poneva sotto i suoi occhi.¹⁵ Tale problematica è evidente anche se si vuole cercare di stemperare le convinzioni filosofiche alla base del pensiero platonizzante di Petrarca: reputando come specifica del pensiero platonico-petrarchesco la più 'materialistica' corrente vittorina, maggiormente disposta a valorizzare i segni del mondo vano, che riteneva *res* fisica del cosmo alla pari di un passo necessario alla conquista della vera bellezza, comunque insita nell'anima, bisognerà comunque ammettere che i segni esteriori sono poco più che un mezzo utile alla riscoperta dell'interiorità.¹⁶

Si è molto parlato di recente a proposito degli insegnamenti vittorini all'interno della *Commedia* di Dante,¹⁷ non sorprende constatare che questa componente filosofica fa anche parte dell'ampio pensiero petrarchesco: il celebre sonetto *Movesi il vecchierel* è, per esempio, imperniato sugli insegnamenti di Ugo da San Vittore.¹⁸ Anche nel sonetto fa la sua comparsa un riferimento a una creazione strettamente connessa col mondo artistico: la Veronica. Si compie, quindi, una valutazione dell'arte benché si tratti di una riduzione del valore oggettivo: dopotutto per quanto bella una creazione artistica non può che essere inferiore a ciò che è l'oltremondano.¹⁹ Nondimeno non bisogna dimenticare che l'epistola contenente il giudizio sui contemporanei Giotto, Simone Martini, e sugli antichi Manlio, Fidia, Apelle, Parassio, Policeto e ancora su Zeusi e Prassitele, cioè la *Fam.*, V 17, si apre con un rammaricato rimprovero diretto allo stesso Petrarca, reo di essere ricaduto nel vizio della vanagloria: nella lettera, l'autore si era dispiaciuto di aver smarrito un'altra epistola considerata bellissima e in grado di gareggiare con le opere degli artisti classici e contemporanei più celebri. La perdita scatenò nell'animo di Petrarca il pericoloso vizio della vanagloria; peccato strettamente connesso con il mondo elitario dell'arte: egli si rammarica, infatti, come se fosse davanti a un quadro o a una statua, di aver provato piacere per un oggetto materiale andato perduto che, rispetto alla cosmogonia religiosa è minuscolo e vuoto. Stando attenti ai valori allegorici presenti nel testo bisognerà, però, ammettere che il severo giudizio e il frivolo attaccamento rivolti al mondo delle arti manifestano altresì un distinguo di non poco conto: nel caso specifico della lettera, il bersaglio del rammarico evidentemente non era rappresentato dall'oggetto materiale (cioè l'insieme formato dalla pergamena o carta e dall'inchiostro) o tutt'al più dalla grafia quanto piuttosto dal contenuto. La scrittura, insomma, l'arte letteraria, in una scala di valori è allusivamente superiore alle opere artistiche, le quali seppur in grado di scatenare un moto interiore nell'osservatore sono comunque recepitili solo nella materialità che le compone: il moto animi non è possibile senza l'oggetto (sia esso una copia o meno). L'arte è costretta alla *visio*.

Il rapporto arte-visione è evidente, ancora una volta, nelle pagine dell'*Itinerarium*. Nel testo si registra un uso intensivo del verbo *video* ancora più accresciuto in alcuni passi, dove l'arte visiva è davvero protagonista. Nel

¹⁴ Cfr. F. BAUSI, *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, Cesati, 2008, 140-150 ma *passim*.

¹⁵ *Secretum*, III 157: «Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie, unde hec cuncta tibi provenerant, aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum? Veritus ne fortassis arescerent, irritamenta earum omnia vigilantissime cogitasti, negligenter incuriosus in reliquis. Aut ut – omnium delirationum tuarum supremum culmen attingam et, quod paulo ante comminatus sum, peragam – quis digne satis excretur aut stupeat hanc alienate mentis insaniam cum, non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus, quicquid illi consonum fuit incredibili vanitate coluisti».

¹⁶ B. BELEGGA, *Autoritratto d'autore nelle Familiari di Petrarca*, in C. Berra (a cura di), *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*. Atti del convegno di Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002), Milano, Cisalpino, 2003: 675-705.

¹⁷ Cfr. M. MOCAN, *L'arca della mente: Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Firenze, Olschki, 2012.

¹⁸ Ho affrontato questo tema recentemente: P. RIGO, *RVF 16: 'Movesi il vecchierel'. «Ogni detto di quegli amanti è un mistero»: storia e cronistoria di un'antica questione*, «Letteratura italiana antica», XVIII (2017), 377-399.

¹⁹ Lo stato di inferiorità è evidente rispetto alla Veronica, l'icona sacra oggetto del desiderio del *Vecchierel* protagonista del sonetto. La Veronica romana, oggi, altro non è che un'opera artistica. Ma la reliquia originale, ammettendo un principio di fede, era qualcosa di più di un'opera artistica: essa era la vera icona di Cristo in terra, non una sua infedele riproduzione ma, nonostante tale carattere di straordinarietà, essendo comunque una manifestazione che 'tende a' logicamente bisognerà rilevarne l'inferiorità rispetto alla sostanza primigenia da identificarsi con Cristo stesso.

paragrafo 38,²⁰ Petrarca racconta al Mandelli della cappella privata di Roberto D'Angiò a Castel Nuovo: un'opera mirabile, oggi del tutto andata perduta ma che era stata affrescata da Giotto durante il suo soggiorno napoletano avvenuto tra il 1329 e il 1333. Giotto viene definito come il principe dei pittori del tempo. Un titolo prestigioso che Petrarca gli riconosce anche in altri passi: basti ricordare che tra i lasciti del *Testamento* del 1370, al di là del valore letterario del testo, compare anche una perduta tavola con la Vergine e il Bambino, a firma proprio di Giotto, lasciata in eredità a Francesco I di Carrara. Tra le righe del lascito, Petrarca ricorda che la comprensione dell'arte del suo conterraneo non è cosa da stupidi ma è un'operazione riservata a intelletti superiori:

Et predicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget et ego nichil aliud habeo dignum se, dimitto tabulam meam sive iconam beate Virginis Marie, operis Iotti pictoris egregii, que michi ab amico meo Michele Vannis de Florentia missa est, cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent.

(*Testamentum*, 12)²¹

Ritornando all'*Itinerarium*, la visita della cappella napoletana viene consigliata esclusivamente per godere della fattura artistica degli affreschi. Petrarca, infatti, non si interessa del soggetto dell'opera ma solo della tecnica, come è facilmente desumibile dall'enunciato che quasi suggerisce come l'affresco altro non vada considerato che al pari di un lascito, di una reliquia della mano di Giotto:

Proxima in valle sedet ipsa Neapolis [è la città incontrata nell'insolito itinerario verso la Terra Santa condotto partendo da Genova e percorrendo la costa occidentale della penisola italiana], inter urbes litoreas una quidem ex paucis. Portus hic etiam manufactus; supra portum regia, ubi si in terram exeas, capellam regis instrare ne omiseris, in qua conterraneus olim meus, *pictorum nostri evi princeps*, magna reliquit manus et ingenii monumenta.

(Par. 38)

La lode di Giotto è un *tópos* nella letteratura trecentesca (basti il rimando a Dante, *Purg.*, XI 94-96; Boccaccio, *Decameron*, VI 5; *Amorosa visione*, IV 16-18; *Genealogia deorum*, XIV 6; e ancora alle novelle del Sacchetti, *Trecentonovelle*, LXIII, LXXV, CXXXVI). Il luogo citato, però, riveste una propria importanza strutturale: rispetto alla cappella napoletana degli angioini Petrarca, infatti, si pone in confronto col «primo complesso dipinto del Trecento italiano d'ispirazione storica in senso laico»,²² la cui rassegna di uomini illustri (Alessandro, Salomone, Ettore, Enea, Achille, Paride, Ercole, Sansone e Cesare, con le loro donne)²³ e il fondamentale raffronto tra personaggi biblici e classici, sono «in anticipo netto»²⁴ sul Petrarca del *De viris illustribus*; il trattato concepito nel 1338 ma completato, in prima stesura, tra il 1341 e il 1343, con ventitré ritratti da Romolo a Catone ai quali solo nella revisione del 1351-1353 si sarebbero aggiunti i personaggi biblici della sequenza da Adamo a Ercole. A Napoli nel febbraio del 1341, Petrarca intento nella scrittura dell'opera poté dunque ammirare²⁵ un ciclo pittorico che rappresentava una sorta di emblemizzazione dei forti interessi storici dell'*entourage* intellettuale di re Roberto. Sul secondo *De viris*, e sul suo inserimento all'indietro della materia biblica, avrà avuto un suo apporto decisivo²⁶ l'altrettanto perduto affresco del palazzo di Azzone Visconti a Milano. Dove ancora una volta Giotto, tra il 1334 e il 1336, dipinse la famosa Gloria mondana o Vanagloria, e dove i suoi allievi avevano rappresentato «episodi della guerra punica con le figure di antichi eroi quali Enea e Didone, ma anche Ercole, Ettore, Attila,

²⁰ Seguo la numerazione di Francesco Lo Monaco, curatore di una discreta edizione degli anni Novanta: cfr. F. PETRARCA, *Itinerario in Terra santa*, a cura di F. Lo Monaco, Bergamo, Lubrina, 1990.

²¹ Si cita da F. PETRARCA, *Testamentum*, in T.E. Mommsen (a cura di), *Petrarch's Testament. Edited and translated, with an introduction*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1957, 68-93.

²² F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Roma, The Rome University Press, 1969, 220.

²³ Cfr. I brevissimi contributi di G. DE BLASIS, *Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuite a Giotto*, «Napoli nobilissima», IX (1900), 65-67; e di P. SCHUBRING, *Uomini famosi*, «*Repertorium für Kunstwissenschaft*», XXIII (1900), 424-425.

²⁴ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli...*, 220.

²⁵ E. H. WILKINS, *Vita di Petrarca*, a cura di R. Ceserani, Milano, Feltrinelli, 1964, 46.

²⁶ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli...*, 221-222; C. GILBERT, *The Fresco by Giotto in Milan*, «Arte lombarda», n.s., XLVII-XLVIII (1977), 31-72: 56 ma *passim*.

Carlo Magno» oltre allo stesso Azzone, secondo la testimonianza di Galvano Fiamma.²⁷ Un ‘prototipo giottesco’²⁸ è forse dunque alle origini della sequenza che avrebbe visto allineati, nei *Triumphs*, personaggi biblici, classici, cristiani e moderni.

Tornando all’*Itinerarium*, l’esaltazione per la fattura di un manufatto, cioè, quella che si potrebbe nominare come l’*actio* artistica, mi sembra sia rilevabile anche nel paragrafo 16. Dove, descrivendo il venerabile oggetto noto col nome di ‘sacro catino’ di Genova, Petrarca, se non manca di riconoscerne la caratura leggendaria – secondo la tradizione fu il piatto dell’ultima cena –, ne esalta comunque la forma affermando che dopotutto è celebre anche per la fattura («vas, solido e smaragdo [...], pro parapside usus fertur, videas devotum si sic est, alioquin suapte specie claurum opus»). Si è, insomma, davanti a null’altro che un apprezzamento artistico. L’arte nel caso del sacro catino, ha migliorato la natura, la pietra, come viene anche affermato da *Ratio* nel dialogo sulle incisioni delle gemme preziose nel *De rem.*, I 39: nel brano, la beniamina della filosofia, cioè sempre *Ratio*, consegna la palma di maestro d’incisione al greco Pirgotele (riprendendo, quindi, Plinio, 37, 4, 8), in una quaterna classica che comprende anche Apollonide, Cronio e Dioscoride. Quest’ultimo raffigurò, secondo una storia trasmessa da Plinio e Svetonio – il già ricordato manoscritto che raccoglie Plinio posseduto da Petrarca è lacunoso di questo brano – Augusto in un sigillo (gli imperatori successivi tennero l’incisione in venerazione perché davvero rassomigliante al principe romano). Da questo episodio, forse, Petrarca prende ispirazione per donare una moneta romana all’imperatore Carlo IV, la cui effigie cesarea, afferma l’autore, era così perfetta che sembrava quasi che sospirasse (*Familiars*, XIX, 3, 14, del 1355). Il dialogo sulle incisioni mentre chiude una serie dedicata ai beni di lusso (tra cui le stesse gemme) apre un trittico destinato alle altre due *artes*, la pittura e la scultura, possedimenti molto insidiosi. Anche se è vero che lasciarsi attirare dalle pitture significa provare un piacere metafisico segno del possesso di una grande spiritualità (*De rem.*, I 40 4), l’errore consiste nel non ritenere gli oggetti artistici al pari di tappe che possano elevare l’animo verso mete più alte e quindi nel considerarli addirittura al pari del punto d’arrivo della propria esperienza intellettuale e vitale. È, invece, l’animo, secondo la lezione di Seneca, l’unica cosa che meriti ammirazione (*Ad Luc.*, VIII 5).

Dei medesimi pericoli è dotata l’arte scultorea (*De rem.*, I 41), che, però, in una gerarchia delle arti petrarchesche, in quanto in grado di restituire immagini più fedeli dell’oggetto naturale, sembra superare la pittura. La scultura, infatti, dà forma e atto a ciò che, gesso, cera o argilla (vengono disprezzati i metalli pregiati nel programma stoico di *Ratio*, ma abbiamo già visto che Petrarca elogia il sacro catino anche per la preziosità della sua materia), posseggono, aristotelicamente, solo in potenza. Tutto, però, anche il lavoro di Protegene, Apelle e ancora di Policletto e Fidia, conclude *Ratio*, è sempre inferiore al *Deus creator omnium*.

Dopo aver velocemente scorso il *De remediis*, sarà stato possibile rilevare che gli scritti di Petrarca sono ricolmi di statue, pitture, architetture, antiche e moderne, ‘viste’ e assorbite in una visione estetica attenta a ritagliare, fra le tante cose analizzate e annotate, oggetti emblematici per il valore storico (segnatamente i reperti classici), per l’aderenza al modello ‘naturale’ o per l’illusione di vita data alla materia morta. Esempio, in tal senso, la commozione provata dinanzi al tondo in stucco con il ritratto di sant’Ambrogio visibile nella basilica eponima, sopra il sepolcro del santo; come alla presunta Laura dipinta da Simone, anche a sant’Ambrogio manca solo il respiro (*Familiars*, XVI, 11, 12-13, dell’agosto 1353): per Petrarca l’apice dell’espressività figurativa, e dunque il suo valore estetico, coincide con il massimo ‘effetto di realtà’ possibile. Anche i cavalli di San Marco a Venezia gli sembrano quasi vivi (*Seniles*, IV, 2, del 1364), secondo le regole di un «esasperato naturalismo».²⁹

Il rapporto arte-natura, cioè realtà, è sviluppato da Petrarca in due direzioni: un riscontro figurativo avviene con la cosiddetta linea del ‘naturalismo avignonese’³⁰ secondo cui l’arte è espressione della natura. Petrarca in due

²⁷ Cfr. P. SCHUBRING, *Uomini famosi...*, 425; J. VON SCHLOSSER, *L’arte di Corte nel secolo decimoquarto*, a cura e con una prefazione di G.L. Mellini, Milano, Edizioni di Comunità, 1965 [1895].

²⁸ M. CICCUTO, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, 38-39.

²⁹ M. BETTINI, *Tra Plinio e sant’Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell’antico nell’arte italiana*. 3 voll., I, *L’uso dei classici*, Torino, Einaudi, 1984, 221-267: 223.

³⁰ E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1991², 41.

fondamentali e celeberrime lettere inviate a Giovanni Boccaccio (le *Familiars*, XXII, 2 e XXIII, 19, databili tra il 1359 e il 1366), mentre definisce una propria teoria dell'*imitatio*, attraverso simboli e metafore assai studiate come quella della *mellificatio*, non manca di specificare che ogni creazione artistica finanche le «picte tabule ac statue» debbano essere sempre considerate, come le gemme o la porpora, *nature decus* anche se prodotte da un *artifex* (*Familiars*, XIII, 4, 23-24, del 1352). L'arte, insomma, segue un principio imitativo della natura oppure da essa prende spunto (come scritto su una postilla al codice di Vitruvio, Oxford, Bodl. Lib., Auct. F.5.7, c. 37v).³¹ Prima di concludere, vorrei concentrarmi, però, su una senile inviata a Francesco Bruni che non ha goduto di una grande fortuna esegetica nonostante sia una delle poche lettere in cui Petrarca espone chiaramente una teoresi creativa. Il motivo che sottostà alla scrittura della *Sen.*, II 3, è la nomina a segretario pontificio dell'amico. Petrarca – nel ruolo di diplomatico di lunga carriera e maestro di stile – è prodigo nei consigli utili ad affinare uno stile efficace alla scrittura cancelleresca. Al paragrafo 45, mentre è impegnato a definire cosa sia lo stile, ecco che l'umanista viene distratto da un rumore intenso. Decide, quindi, di lasciare la scrittura – così almeno racconta – e affacciandosi sul punto più alto della sua casa veneziana, «que portui imminet», eccolo colto da una visione tremenda e piacevole, sentimento paradossale che molto ha in comune con il moderno concetto di Sublime (ma questa è un'affascinante divagazione): una nave carica di merce e simbolo, come nella canzone delle visioni, della vanità e della cupidigia umane, che si appresta a lasciare il porto in direzione dei confini del mondo. L'episodio è davvero importante: non solo ci fornisce un esempio del *pathos* petrarchesco molto simile a quel sentimento che darà il via alla paesaggistica moderna ma soprattutto perché l'evento nell'epistola diviene funzionale a Petrarca per spiegare al suo amico Bruni che il giusto modo di scrivere compete la necessità di rifarsi alla natura. Attirato dall'uscita della nave Petrarca afferma di aver provato un moto interiore, una *fluctuatio*, che ha cercato di trasporre sulla pagina dando sfogo al suo estro creativo appoggiandosi su una celebre sentenza di Aristotele che riassume perfettamente il concetto imitativo petrarchesco, e che è, inoltre, anche il punto focale ispirativo del naturalismo avignonese, cioè «experientia artem fecit». ³² Ecco, allora, evidenziata ma solo implicitamente, in filigrana, tra le parole dell'epistola senile, la più grande delle problematicità delle *artes* meccaniche: esse sono incapaci, in parte, di restituire nell'oggetto fisico il *pathos* che Petrarca può riprodurre con la scrittura. Alla luce di queste osservazioni e avviandomi definitivamente alla conclusione vorrei offrire un'interpretazione dei due sonetti del canzoniere dedicati a Simone Martini. Entrambi i componimenti appartengono a una fase della storia dei *Rvf* in cui l'*agens*, cioè il protagonista maschile, è ancora del tutto impegnato in una *visio* terrena, che ha procurato anche una riflessione metaletteraria, ravvisabile nel trittico delle canzoni degli occhi. Nella prima quartina di *Rvf* 77 viene affermato che nessun artista, esseri dotati di uno sguardo superiore a quello medio, sarebbe, pur godendo di un tempo infinito («Per mirar [...] prova fiso / [...] / mill'anni»), in grado di scorgere la «minor parte» della bellezza che aveva conquistato il cuore dell'io. L'impresa sembra essere riuscita solo a Simone Martini, il quale non in pittura – ma Petrarca sembra suggerire – in un disegno («la ritrasse in carte», v. 7 ed è una specifica non da poco perché anche l'*auctor* compone sulle carte) era riuscito a raffigurare la perfetta *pulchritudo*, della donna che aveva fatto innamorare il poeta. Nel secondo sonetto, però, l'impresa di Simone viene ridimensionata: sebbene l'immagine sia quanto di più possibilmente fedele all'interiorità di Laura, cioè al suo animo (coperto dalle membra in *Rvf* 77, 11 e, quindi, ancora in terra), la figura è muta, priva di sentimenti e all'io non resta che piangere un impari confronto con la storia di Pigmalione (*Rvf* 78, 11-14). Ora, seguendo un'indicazione di Billanovich,³³ passata un po' sotto traccia, dubito fortemente della storicità di questo ritratto: e mi domando piuttosto se lo scopo di Petrarca nei *Rerum vulgariū fragmenta* non sia quello di ingaggiare un ultimo grande agone contro il più grande pittore dei suoi tempi con l'obiettivo di dimostrare la superiorità della scrittura sull'arte figurativa. Forse, al ritratto di Simone mancano le emozioni e le parole ma il personaggio femminile del

³¹ M. BETTINI, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative...*, 257 nota.

³² ARISTOTELE, *Met.*, I 1, 981a, 2.

³³ G. BILLANOVICH, *Laura fantasma del «Canzoniere»...*, 155: il «ritratto di Laura apprestato dal pittore amico Simone Martini, *Canzoniere* 77 e 78 [...] non è ricomparso perché mai fu eseguito».

canzoniere, invece, creato a modello imitativo di una natura superiore e celeste, più anima che donna, è ben dotato di parola, di sentimenti e, soprattutto, dell'intangibile spiritualità.