

Alessandro ROFFI

IMAGO LOQUENS E IMAGO ELOQUENS NEL DE REMEDIIS PETRARCHESCO

Il rapporto tra Petrarca e le arti figurative, sotto la cifra del contrasto, dell'antinomia e della *damnatio* nel contesto della condanna della dimensione terrena, è già stato esaminato e sondato nei suoi molteplici aspetti, in relazione agli *auctores*, come Plinio e Agostino, alle correnti filosofiche e alle dottrine cristiane e medievali che lo hanno influenzato. È dunque a disposizione una vasta e nutrita bibliografia a questo proposito della quale si terrà inevitabilmente conto¹.

Proprio perché l'argomento è già stato indagato, soprattutto nell'aspetto della *damnatio artis* a partire dai due dialoghi del *De remediis utriusque fortune* incentrati sull'arte, in questa sede si vuole invece proporre uno studio del lessico artistico utilizzato da Petrarca. Dal momento che questi offre raramente coerenti ed esaurienti note sulla sua filosofia estetica, mentre lascia intuire in trasparenza come essa sia imbevuta di una profonda conoscenza dei pensatori a lui precedenti, è necessario prendere le mosse dalla considerazione di quale elemento essenziale della cultura del passato egli si nutra, ovvero la parola. L'indagine non deve partire perciò dalle nozioni e dottrine degli *auctores*, ma deve seguire un percorso contrario: non dalle idee ai testi, ma dai testi, ponendo inizialmente l'attenzione al *uerbum*, che è l'elemento cardine per Petrarca, giungere alle profonde questioni filosofiche, ad un confronto di idee, per scorgere infine quali scenari di critica estetica petrarchesca esse schiudano.

Avviando il lavoro a partire da una prima indagine sul lessico artistico nell'intera produzione del poeta, si evince che egli impiega principalmente i termini *effigies* ed *imago* per indicare, di volta in volta, un ritratto, una statua, o l'espressione di un volto. L'autore si avvale dunque di tali lemmi quasi come sinonimi, denotanti l'aspetto visibile della realtà.

Attraverso una puntuale ricerca lessicale, è possibile constatare che *imago* è il termine maggiormente ricorrente e caricato di una pluralità di valenze e implicazioni semantiche e filosofiche.

¹ V. D'Essling, E. Muntz, *Pétrarque: ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laura, l'illustration de ses écrits*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902; P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Champion, 1907 (in particolare l'exkursus *L'iconographie de Pétrarque*, II, p. 245-257); L. Venturi, «La critica d'arte e Francesco Petrarca», *L'Arte*, 25, 1922, p. 238-244; E. H. Wilkins, «On Petrarch's Appreciation of Art», *Speculum*, 36, 1961, p. 95-116, ora in E. H. Wilkins, *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padova, 1978, p. 197-200; J. Brink, «Simone Martini, Francesco Petrarca», *Medievalia*, 3, 1977, p. 83-117; G. Contini, «Petrarca e le arti figurative», *Francesco Petrarca, Citizen of the world*, Padova, Antenore, 1980, p. 115-131; J. Seznec, «Petrarch and the Renaissance Art», *Francesco Petrarca, Citizen of the world*, Padova, Antenore, 1980, p. 135-150; W. Hirdt, «Sul sonetto del Petrarca 'Per mirar Policeto a prova fiso'», *Dal Medioevo a Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 1, p. 435-447; P. D. Stewart, «L'arte e la natura nel gusto figurativo del Petrarca e del Boccaccio», *Letteratura italiana e arti figurative, Atti del Convegno, Toronto, 1985*, Firenze, Olschki, 1988, I, p. 41-60; G. Mazzotta, «Antiquity and the New Arts in Petrarch», *Romanic Review*, 79, 1988, p. 22-41; M. Ciccutto, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991; M. Ariani, voce *Petrarca* in *Enciclopedia dell'arte medioevale*, IX, Roma, 1998, p. 340-348; M. Donato, «'Veteres' e 'novi', 'externi' e 'nostri'. Gli artisti di Petrarca: per una rilettura», *Medioevo: immagine e racconto. Atti del convegno internazionale di studi di Parma (27-30 settembre 2000)*, Milano, Electa, 2000, p. 433-455; M. Bettini, *Francesco Petrarca sulle arti figurative. Tra Plinio e Sant'Agostino*, Livorno, Sillabe, 2002; 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, p. 77-108; S. Cipolla, «Le mani di Petrarca: glosse e disegni autografi del Plinio parigino», *Per leggere*, 16, 2009.

Passando in rassegna i diversi usi di questo vocabolo è possibile accertare due principali accezioni: l'*imago* che è immagine visiva, e quindi riferibile anche al campo artistico, o percepibile con la mente, equivalente dunque ad un pensiero; nella seconda accezione, sulla quale si dovrà indagare più approfonditamente, essa è funzionale ad una piena comprensione della prima, ed è collegata all'idea di immagine come derivazione, come copia sbiadita e opaca di una qualche entità cui l'*imago* è molto simile.

Per fornire qualche esempio di tale accezione, limitandosi a prendere in considerazione il *De remediis*, è possibile segnalare il dialogo II, 117 in cui il sonno è definito come consanguineo della *mors*², '*mortis imaginem*'; in *De rem.* II, 93 l'anima umana è definita invece come *imago Dei*³: la fonte sottintesa e chiaramente richiamata è la *Genesis*⁴. Vi sono poi altri *loci* petrarcheschi che chiariscono questo significato di *imago* come copia. In *Contra med.* III⁵ Petrarca afferma che l'uomo è immagine di Dio in quanto copia imperfetta, anche se similissima, del modello perfetto, attraverso l'opposizione chiasmica tra *incorruptibilis Dei* e *corruptibilis hominis*. In *De uita solit.* II, 9, invece, l'autore si incentra sulla definizione di falso *imperium* come ombra, cioè copia sbiadita ed inferiore del *uerum imperium*⁶, ovvero come derivazione e svilimento dell'originale.

La nozione di immagine come copia somigliante al modello si ripropone anche in ambito letterario, nei passi petrarcheschi concernenti il concetto di imitazione letteraria. In *Fam.* III, 19, 11 l'autore si concentra sulla definizione del rapporto di emulazione tra lo scrittore e il suo modello: *similitudinem talem esse non oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est ... sed qualis filii ad patrem*. Per esplicitare tale relazione Petrarca inserisce dunque il paragone con il concetto di immagine: chi imita non deve essere simile al modello quanto l'*imago* lo è all'originale, ma deve essere simile come un figlio al padre⁷. La medesima teoria letteraria è ripresa nella *Fam.* XXIII, 2, 20⁸ in cui Petrarca introduce un ulteriore elemento di precisazione: l'imitazione non implica una similarità eccessiva (*similitudo non nimia*), che sfocia in un'equivalenza; non deve cioè tramutarsi in *identitas*, ma deve assicurare un margine di alterità, dissomiglianza e scarto. La concezione di *imago* sottesa, definisce dunque il rapporto esistente, sia in campo letterario, sia a livello filosofico, tra modello e copia,

² *De rem.* II, 117, 12: *simillimum morti est, atque ideo somnum, alii consanguineum, alii uero mortis imaginem.*

³ *De rem.* II, 93, 8: *An autem ... imago illa est et similitudo Dei creatoris, humana intus in anima?*

⁴ *Gen.* I, 26 *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*. Nelle opere petrarchesche si ripropone numerose volte la definizione di uomo come immagine di Dio. Nel *De uiris illustribus*, nel capitolo su Adamo, il progenitore è qualificato come *imago dei*, nel *De otio relig.* I si legge *hominem ad imaginem Dei* e nella *Fam.* VI, 5, 10 *animantium principis sacrosanctam effigiem ad imaginem Dei factam*. Non è solo la *Genesis* a costituire la fonte principale e il modello filosofico-lessicale del pensiero petrarchesco, dal momento che, come dimostra P. D. Stewart in *L'arte e la natura nel gusto figurativo del Petrarca e del Boccaccio*, vi sono altri autori della tradizione cristiano-medioevale che riprendono e circostanziano questo particolare rapporto tra creatore e creatura. Boezio in *De cons. philos.* III, metro 9, 6-9 afferma che la bellezza della natura non è altro che il riflesso della bellezza divina, creata, dunque, con l'intento di essere simile a quest'ultima⁴: *Tu cuncta superno / ducis ab exemplo, pulchrum pulcherrimum ipse / mundum mente gerens similique in imagine formans / perfectasque iubens perfectum absolueres partes*. E così anche Ugo di S. Vittore, nel *Commentariorum in Hierarchiam coelestem* II, scrive che *uisibilis pulchritudo inuisibilis pulchritudinis imago est*.

⁵ *Dicentes enim se esse sapientes, stulti facti sunt, et immutauerunt gloriam incorruptibilis Dei in similitudinem imaginis corruptibilis hominis et uolucrum et quadrupedum et serpentum.*

⁶ *Id si de uero imperio loqui eos constat, non de isto, quod iam non imperium sed imago quedam et imperii umbra est, utinam nostris quoque temporibus uerum esset.*

⁷ Petrarca riprende e varia l'immagine della somiglianza del figlio al padre, da Seneca, *ep.* LXXXIV, 8, *similem esse te uolo quomodo filium, non quomodo imaginem: imago res mortua est*. Sul tema in Petrarca v. anche M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, p. 213 e segg.

⁸ *Sum quem similitudo delectet, non identitas, et similitudo ipsa quoque non nimia, in qua sequacis lux ingenii emineat, non cecitas, non paupertas; sum qui satius rear duce caruisse quam cogi per omnia ducem sequi. Nolo ducem qui me uinciat sed precedat.*

simili e vicini, eppur differenti e distinti. Nella *Fam.* XXIII, 19, 12⁹, dedicata sempre al medesimo tema dell'*imitatio*, Petrarca puntualizza la necessità di un elemento di *diuersitas* nel rapporto di somiglianza con il modello; tale principio è ribadito con un esempio attinto proprio dal campo dell'arte: l'imitazione deve evocare, alludere al modello, deve lasciare un'*umbra quedam et quem pictores nostri aerem uocant*, un'aura misteriosa; deve persistere un *nescio quid occultum*.

Il concetto di *imago* in Petrarca coincide dunque con la definizione che Lorenzo Valla nel quinto libro delle *Elegantie* offre del verbo *effingere* e del sostantivo *effigies*: se il primo assume il significato del creare una figura a somiglianza di una qualche entità, *effigies* è dunque *figura ad uiuam alterius similitudinem, uel ad ueritatis imaginem facta, tam in picturis, quam in sculpturis*¹⁰.

Appare comprensibile, a questo punto, come il *uerbum imago*, inteso come derivazione, possa essere stato assorbito e reinterpretato alla luce del platonismo e neoplatonismo medievale. Esempi mirabili di tale influsso sono rintracciabili nei due sonetti del *Canzoniere*, RVF LXXVII e LXXVIII, dedicati al ritratto di Laura dipinto da Simone Martini¹¹. La bellezza e perfezione del quadro viene infatti giustificata dalla possibilità che ha avuto Simone di contemplare « in paradiso » « l'alto concetto » di Laura, ovvero, in senso platonico, l'idea della donna di cui l'artista ha potuto poi creare una realizzazione materiale, plasmata a sua somiglianza.

Per comprendere in profondità la valenza metafisica, in chiave platonica, assegnata all'arte, è opportuno considerare attraverso quali *auctores* e quali *uerba* giunge a Petrarca tale filosofia. Tra tutti i possibili tramiti vi sono alcune fonti classiche che illustrano la teoria delle idee attingendo esemplificazioni proprio dal campo artistico. Cicerone nell'*Orator* 8-9¹² spiega che lo scultore, nell'atto di forgiare la statua di una divinità, non guarda ad un modello concreto a cui ispirarsi, ma recupera una forma concepita col proprio pensiero.

Anche Seneca¹³ e successivamente Calcidio, nel suo commento al *Timeo* platonico¹⁴, spiegano la natura della creazione artistica a partire dall'idea operante nell'*artifex*: per produrre un'opera d'arte si deve guardare con l'occhio dell'anima il modello perfetto del quale si vuole realizzare l'immagine materiale. Senza soffermarsi sui singoli passi risulta utile sottolineare il lessico che accomuna questi autori: Cicerone e Calcidio utilizzano il termine *species* per indicare l'idea mentale su cui l'immagine è costruita; l'azione astratta del

⁹ *In quibus cum magna sepe diuersitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem uocant, qui in uultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim uiso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diuersa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat uim.*

¹⁰ L. Valla, *Elegantie*, V XLIII.

¹¹ V. S. Baggio, « L'immagine di Laura », *Giornale storico della letteratura italiana*, 156, 1979, p. 321-334; W. Hirdt, « Sul sonetto del Petrarca 'Per mirar Policeto a prova fiso' »; M. Ciccutto, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, p. 81-88.

¹² *Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimitur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius uidemus, et eis picturis quas nominari cogitare tamen possumus pulchriora; nec uero ille artifex cum faceret Iouis formam aut Mineruae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis excimia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.*

¹³ Sen., *ep.* LVIII, 20-21: *Ille cum reddere Vergilium coloribus uellet, ipsum intuebatur. Idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar; ex hac quod artifex trahit et operi suo inposuit idos est ... alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta et operi inposita; alteram artifex imitatur, alteram facit. Habet aliquam faciem statua: haec est idos. Habet aliquam faciem exemplar ipsum quod intuens opifex statuam figurauit: haec idea est. Etiamnunc si aliam desideras distinctionem, idos in opere est, idea extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus.*

¹⁴ Calc., *In Timaeum CCCXXXVII*: *Ut enim in simulacro Capitolini Iouis est una species eboris, est item alia, quam Apollonius artifex hausit animo, ad quam directa mentis acie speciem eboris poliebat – harum autem duarum specierum altera erit antiquior altera -, sic etiam species quae siluam exornauit secundae dignitatis est, illa uero alia, iuxta quam secunda species absoluta est, principalis est species, de qua sermo habetur ad praesens.*

concepire con l'intelletto l'idea stessa è espressa attraverso verbi diversi, *intueor* in Cicerone, *haurio* in Calcidio e *traho* in Seneca, tutti denotanti l'operazione dell'osservare e attingere mentalmente dal modello ; la realizzazione materiale di tale idea nell'immagine è designata coi termini *facies* e *forma* che indicano l'aspetto esteriore e visibile della creazione artistica¹⁵.

Petrarca non esamina queste teorie estetiche nelle proprie opere né ne riprende il lessico. In questo caso, dunque, l'autore non è interessato alla fedeltà al *uerbum* tecnico e filosofico. È tuttavia possibile ricostruire, attraverso i suoi pensatori di riferimento, la concezione petrarchesca del processo artistico sottesa alle sue opere : esso è anamnesi, ovvero reminescenza delle idee pure, e poi realizzazione concreta dell'immagine, copia molto simile dell'idea. L'arte in sostanza imita i modelli della Natura che l'uomo possiede nella propria mente.

Quest'ultimo aspetto in realtà viene affermato da Petrarca diffusamente. Nel dialogo *De tabulis pictis*, *De rem.* I, 40, 8 egli scrive *pictura nature coniunctior* ; in *De statuis*, *De rem.* I, 41, 4 *sculptura ad naturam propius* ; in *Fam.* XIII, 4, 23¹⁶ asserisce che le pitture e le statue sono *nature decus*, hanno pari dignità degli elementi di natura. L'idea che l'arte imiti la natura viene affrontata e chiarita soprattutto in *De rem.* I, 40, 10 : *Harum quippe artium manu naturam imitantium una est quam plasticem dixere*¹⁷.

Questa dottrina estetica dell'arte imitatrice della natura è di matrice classica e aristotelica. Passando in rassegna gli *auctores* cari a Petrarca, troviamo Plinio il quale in *Nat. Hist.* XXXIV, 61 asserisce che *naturam ipsam imitandam esse, non artificem* ; in *Nat. Hist.* XXXV, 103 Plinio narra poi di Protogene che, avendo dipinto un cane, è contristato poiché trova la propria opera poco realistica, dal momento che egli nell'arte mira a raggiungere il vero e non il verosimile (*cum in pictura uerum esse, non uerisimile uellet*), sottintendendo dunque l'idea che il vero, cui l'arte aspira, sia ciò che è prodotto da natura. Allo stesso modo anche Seneca ribadisce che *omnis ars naturae imitatio est*¹⁸, mentre Calcidio nel commento al *Timeo* e Ugo di S. Vittore nel *Didascalicon* sostengono entrambi che tutta l'opera dell'uomo sia non una creazione di natura, ma un'imitazione della natura. Se Calcidio si limita a esporre tale idea¹⁹, le implicazioni metafisiche e gnoseologiche di questa posizione sono delineate da Ugo di S. Vittore. Egli infatti inserisce una discriminante sostanziale tra l'*opus Dei*, l'*opus*

¹⁵ Non è solamente Petrarca ad essere influenzato dal pensiero neoplatonico nella propria dottrina artistica. Parallelamente, Boccaccio nell'*Amorosa Visione* IV, 13-18 scrive : « ... Giotto, al qual la bella / Natura parte di sé somigliante / non accultò nell'atto in che suggella ». Come Simone era in paradiso a contemplare l'idea di Laura, allo stesso modo la grandezza artistica di Giotto è motivata dal fatto che la Natura si è rivelata interamente al pittore. L'espressione « parte di sé somigliante » designa quindi il modello mentale della Natura insita nella mente dell'artista, locuzione che accentua ancora una volta il rapporto di somiglianza tra l'originale e l'immagine. Per il tema dell'arte in Boccaccio v. A. Prandi, « Boccaccio e la critica d'arte dell'ultimo medioevo », *Colloqui del sodalizio*, 2, 1951-1954, p. 90-120 ; G. Padoan, « Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia dell'arte di Giovanni Boccaccio », *Studi sul Boccaccio*, 2, 1964, p. 81-216 ora in G. Padoan, *Il Boccaccio, le Muse e il Parnaso*, Firenze, Olschki, 1978, p. 1-91.

¹⁶ *Qui ingenuam diligant paupertatem, diuitias non tam oderint quam contemnant ; quos nec terreat aurum nec suspendat ; qui pictas tabulas ac statuas et uasa chorintia et coas gemmas ostrumque sidonium non ut possidentium ornamentum sed ut nature decus aut artificum aspiciant eodemque animo illis utantur et careant.*

¹⁷ Anche tale teoria accomuna l'autore a Boccaccio il quale nel *Decameron*, VI giornata, 5, 5 scrive, riferendosi sempre a Giotto : « niuna cosa dà la natura ... che egli ... non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse ». L'arte come *mimesis* è principio presente anche in Dante il quale in *Inf.* XI, 97-105 sostiene che come lo scolaro imita il maestro, così l'arte è figlia della Natura, in quanto la imita : « Filosofia', mi disse, 'a chi la 'ntende, / nota, non pure in una sola parte, / come natura lo suo corso prende / dal divino 'ntelletto e da sua arte ; / e se tu ben la tua Fisica note, / tu troverai, non dopo molte carte, / che l'arte vostra quella, quanto pote, / segue, come 'l maestro fa 'l discente ; / sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote' ».

¹⁸ Sen., *ep.* LXV, 3.

¹⁹ Calc., *In Timaeum* XXIII, 15-16 : *Omnia enim quae sunt uel dei opera sunt uel naturae uel naturam imitantis hominis artificis.*

naturae e l'*opus artificii imitantis naturam*²⁰ : l'*opus* dell'uomo è definito *adulterinum*, poiché questi, imitando la natura, produce un qualcosa che non è natura, ma è falsificato²¹.

Da queste fonti si evince dunque la concezione di arte come creazione. Per questo motivo Petrarca in *De tabulis pictis, De rem.* I, 40, 8 inserisce il verbo cardine dell'arte, *pingo*, attribuendolo a Dio creatore : *Tu ... attolle oculos ad illum, qui os humanum sensibus, animam intellectu, celum astris, floribus terram pinxit*²².

L'argomentazione logica che motiva l'elemento di scarto a livello metafisico tra l'arte divina e l'arte umana è trattata da Agostino che, in *Diuersis quaestionibus* 78²³, sottrae l'opera dell'uomo alla dignità di creazione simile a quella di Dio, rendendola invece a questa compartecipe. L'artista non produce dal nulla, ma trasforma la materia già generata ; l'arte non è attività a sé stante, svincolata dal rapporto con il creato ed il creatore, ma è ad essi intimamente collegata. Per questo motivo, sempre Agostino, nello stesso luogo, specifica che l'artista trae da Dio il modello perfetto cui ispirare la sua creazione artistica²⁴. Proprio alla luce di questa teoria, sempre sottesa in Petrarca, si chiarisce il motivo per cui, nei sonetti dei *Fragmenta*, Simone viene collocato in paradiso ad ammirare Laura : non solo per cristianizzare la visione platonica dell'arte, ma per sottolineare come il modello mentale perfetto della donna possa essere attinto esclusivamente alla fonte della sapienza divina.

Sempre per questa ragione è possibile far aderire la concezione petrarchesca del processo di creazione artistica, implicita nel suo pensiero, alla spiegazione agostiniana approntata in *Conf.* X, 34, 53 : *pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchretudine ueniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte*. I verbi di movimento *traiecta* e *ueniunt* indicano dunque il palesarsi della bellezza nel processo di concepimento dell'immagine e della sua realizzazione : dall'idea divina (*illa pulchretudine*), situata in un luogo separato dal mondo (*quae super animas est*), equivalente al *paradiso* di R/VF LXXVII, attraverso l'anima dell'uomo che contempla l'idea (*per animas*), si giunge alla mente dell'artista che trasmette il modello perfetto alla mano (*in manus*), che lo rende materiale e visibile.

La prima conseguenza sul piano metafisico della teoria agostiniana dell'arte, riguarda dunque la natura di ciò che viene creato. Parallelamente ad Ugo di S. Vittore che, come si è visto, utilizza il termine *adulterinum*, Agostino asserisce che l'arte produce oggetti falsi : ad esempio in *Solil.* II, 9-10²⁵ l'autore afferma, a proposito di manufatti artistici, che *falsa sunt*,

²⁰ Ugo di S. Vittore, *Didascalicon* I, IX : *Sunt etenim tria opera, id est, opus Dei, opus Naturae, opus artificii imitantis naturam ... opus humanum, quod natura non est sed imitatur naturam, mechanicum, id est, adulterinum nominatur...*

²¹ Per il concetto di arte come *mimesis* radicato nella scuola medievale v. E. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Brugge, 1946, 2, p. 267.

²² Il verbo *pinxit* ritorna anche nel cartiglio della miniatura di Simone Martini sul Virgilio Ambrosiano (Milano, Biblioteca Ambrosiana, S. P. 10. 27 a A. 49 inf) : *Mantua Vergilium qui talia finxit / Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit*. Anche la definizione della creazione divina come *pictura*, giunge a Petrarca attraverso una nutrita tradizione di autori cristiani. Alain De Lille, in *Anticlaudianus* V, 288-290 scrive rivolgendosi a Dio : *Qui rerum species et mundi sensibilis umbram / Ducis ab exemplo mundi mentalis, eundem / exterius pingens terrestres ymagines forme*. Dio dunque plasma, dipinge il mondo sulla base di una propria idea mentale. Altra possibile fonte può essere Dante che, in *Mon.* I, III, 12, riferendosi alla creazione del genere umano, specifica che la natura è il prodotto dell'arte di Dio, affermazione ripresa e approfondita in *Mon.* II, 2, 2-3 : *organum est artis diuine, quam 'naturam' comuniter appellant*.

²³ *Ars illa summa omnipotentis Dei ... operatur etiam per artifices, ut pulchra et congruentia faciant.*

²⁴ *Non enim omnis numerositas humani corporis inuenitur in statua, sed tamen quaecumque ibi inuenitur ab illa sapientia per artificis animum traicitur, quae ipsum corpus humanum naturaliter fabricatur.*

²⁵ *Annon tibi uidetur imago tua de speculo quasi tu ipse uelle esse, sed ideo esse falsa, quod non est ? ... Quid omnis pictura uel cuiuscemodi simulacrum, et id genus omnia opificum ? nonne illud esse contendunt, ad cuius quidque similitudinem factum est ? ... et eo tamen falsa sunt, quo id quod tendunt esse non possunt ... tam enim uerus esse pictus homo non potest, quamuis in speciem hominis tendat ... aut unde uera pictura esset, si falsus equus non esset ? unde in speculo uera hominis imago, si non falsus homo ?*

quo id quod tendunt esse non possunt. Le immagini sono dunque dei falsi, perché non possono essere l'oggetto a somiglianza del quale sono fatte²⁶. L'arte, sotto questo aspetto, è dunque mistificazione e falsificazione²⁷.

Petrarca sottintende tali idee ma ne varia i *uerba* che le esprimono: allarga lo *status* negativo delle immagini come finzione dal piano metafisico e gnoseologico al piano etico, giungendo a classificare le arti come una delle malattie cui il *De remediis* vuole offrire un *remedium*. In *De tabulis pictis* l'arte è *mirus furor*²⁸, *malum*²⁹, e infine le arti sono definite *ficta* e vane: *hec ficta et adumbrata fucis inanibus usque adeo delectant*³⁰. Così Petrarca, nei due dialoghi, non si sofferma sulle riflessioni metafisiche come Agostino, ma, traslandole in campo morale, punta l'attenzione sul pericolo derivante dal diletto procurato dall'arte.

Anche il lessico che Petrarca adotta per connotare le immagini come dolci lusinghe per gli occhi, deriva ancora una volta da Agostino e da diverse fonti classiche. Quest'ultimo, ad esempio, in *Conf. X*, 34, 51-53 tratta della seduzione dell'arte contrapponendo la luce terrena, definita come *regina colorum*³¹, alla luce divina: *ista corporalis ... inlecebrosa ac periculosa dulcedine condit uitam saeculi caecis amatoribus*³². Il termine *inlecebrosa* utilizzato da Agostino è ripreso proprio da Petrarca in *De rem. I*, 41, 12 per connotare le statue le quali *nunc sunt illecebre oculorum*. In questo caso dunque il *uerbum* agostiniano è riproposto in quanto utile e fecondo per la trattazione morale che il poeta persegue.

Se le immagini sono lusinghe, Petrarca nel dialogo *De tabulis pictis* sottolinea ben tre volte che le arti sono piaceri inconsistenti: *inanis delectatio*³³, *tenuissimas picturas*³⁴, ed infine, nel passo già citato, *hec ficta et adumbrata fucis inanibus usque adeo delectant*³⁵. Modello per il termine *inanis* riferito all'arte, può essere il *loco* virgiliano di *Aen. I*, 464, *Sic ait, atque animum picturam pascit inani*. La connotazione della vanità dell'arte è dunque un *topos* diffuso nella tradizione letteraria conosciuta da Petrarca e da questi seguita.

La pericolosità della seduzione dell'occhio viene però esaminata dall'autore attraverso la spiegazione del modo in cui le immagini penetrano nell'animo, declinando in pratica una fisiologia della percezione visiva. Nel dialogo *I*, 30 del *De remediis*, *De uariis spectaculis*³⁶, la potenza pericolosa delle immagini, come una forma di *mors*, entra nella mente dell'uomo, si fissa nell'animo (*berent*), anche se l'uomo non vuole (*inuitis*). Gli effetti distruttivi delle immagini sono poi delineati drammaticamente anche in altri due *loci* petrarcheschi: in *Rer.*

²⁶ Per precisare il proprio pensiero, Agostino instaura un paragone tra le arti e il riflesso di un uomo allo specchio, la cui *imago* non è reale ma falsa, mentre in *Diuersis quaestionibus* 78 qualifica le opere d'arte come *imitamenta*: *'Qui uero talia opera etiam colunt quantum denauerint a ueritate, hinc intellegi potest, quia si ipsa animalium corpora colerent, quae multo excellentius fabricata sunt et quorum sunt illa imitamenta, quid eis infelicibus diceremus?'*

²⁷ Anche in Boccaccio troviamo una connotazione negativa dell'arte in quanto inganno. In *Esposizione sopra la Comedia, Inf. XI*, 103-104 egli scrive: « Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé ... sia tanto simile, in quell'atto che egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta, e che naturalmente in quello atto si dispone che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare, facendo di sé credere ch'ella sia quello che ella non è ».

²⁸ *De rem. I*, 40, 4.

²⁹ *De rem. I*, 40, 8.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Aug., *Conf. X*, 34, 51.

³² Aug., *Conf. X*, 34, 52.

³³ *De rem. I*, 40, 2.

³⁴ *De rem. I*, 40, 6.

³⁵ *De rem. I*, 40, 8.

³⁶ *Multum mali auribus inuebitur, sed multo plus oculis: illis quasi fenestribus bipatentibus in animam mors irrupit; nichil potentius in memoriam descendit quam quod uisu subit ... facile audita preteruolant, conspectarum imagines rerum berent etiam inuitis nec se tamen nisi uolentibus ingerunt nisi perraro atque ocuis abiture.*

mem. I, 29, 3³⁷ e in *Secr.* I, 15³⁸ queste entrano dall'occhio e obnubilano la mente, dissipano ogni volontà e, come una malattia, attanagliano il corpo e l'animo. È importante notare come in tutti questi passi Petrarca insista sull'aspetto pericoloso di *imago* attraverso termini ricorrenti, come *mors* e *fantasmata*, e soprattutto attraverso dei verbi di violenta espressività come *irrupere*, *obtundere*, *obstruere*, *pregrauar*, *confundere*, *discerpere*, *lacerare*, quasi a connotare, secondo l'impianto poetico del *De remediis*, una lotta contro l'*imago*, un *bellum* della volontà che deve resistere alle lusinghe nocive dell'arte. Un'altra serie verbale, parallela a questa appena analizzata, si ripresenta nel dialogo *De rem.* I, 37, *De gemmis et margaritis*, in cui le pietre preziose *animum mouent ... immo sternunt, calcant, molliunt et eneruant*. La conclusione su cui Petrarca insiste coincide dunque con la definizione dell'*imago* come elemento che prostra l'animo e lo condanna alla perdizione.

I possibili modelli per l'individuazione degli effetti delle immagini sull'uomo sono vari. Tra gli *auctores* petrarcheschi devono essere citati almeno Cicerone che in *Paradoxa* V, 2, 37 scrive che *Actionis tabula te stupidum detinet aut signum aliquod Polycteti* e Agostino che in *Conf.* X, 34, 51 prega Dio in questo modo : *Non teneant haec (immagini) animam meam, teneant eam Deus*. Successivamente, ammette invece che *regina colorum lux ista ... blanditur mihi ... insinuat ... uehementer*. Entrambi gli autori descrivono la suggestione delle immagini attraverso il verbo *tenere*, termine dotato di intensità espressiva sicuramente inferiore rispetto alle serie verbali petrarchesche che si sono esaminate in precedenza. È dunque possibile affermare che questo tratto stilistico risulti peculiare dell'autore e del tutto innovativo, dettato dalla volontà di enfatizzare e rendere maggiormente incisivo e pervasivo il proprio attacco morale alle arti, in linea con l'intento poetico del *De remediis* e delle sue opere di stampo ascetico-morale.

La condanna dell'arte in Petrarca risulta dunque tratto saliente della sua teoria estetica, e raggiunge il culmine, fino al parossismo, nel dialogo II, 96 del *De remediis*, *De cecitate*. Davanti al lamento di *Dolor* per la perdita della vista, *Ratio* valuta la sopraggiunta cecità come evento salutare e fortunato, un *solatii genus*³⁹ che aiuta l'uomo a concentrarsi sulla propria elevazione spirituale : *O quot simul uite fastidia perdidisti ! Quot feda spectaculorum ludibria non uidebis*⁴⁰.

La critica dell'*imago*, come si è visto in tutti i passi del *De remediis*, deriva perciò dalla considerazione di quanto l'arte sia *uoluptas* e *stupor*. Anche in altre opere l'autore propugna questo principio : per esempio nella celebre epistola *Fam.* III, 18, 3, in cui afferma che i *libri medullitus delectant*, Petrarca contrappone il piacere salutare procurato dalla lettura, al godimento superficiale dato dai beni materiali e dagli oggetti d'arte : *pictae tabulae ... mutam habent et superficialiam uoluptatem*⁴¹.

Si è compreso finora quale sia la fisiologia della percezione, come l'immagine conquista l'animo, perché essa venga condannata, ma non si è specificato in che senso l'arte sia *uoluptas* per Petrarca.

Scorrendo i diversi *loci* inerenti al tema, si nota che tutti i passi sono legati da un elemento in comune, l'impressione di vita e il termine *spirans* riferiti all'*imago*. Nella *Sen.* IV, 3, 18, descrivendo i cavalli di San Marco a Venezia, l'autore tratteggia queste statue come

³⁷ *Siquidem ratus idem uarias imagines que per oculos corpo reos in animam irrupunt cogitationis acumen obtundere, ut huiusmodi fantasmatis aditum obstrueret, oculos sibi passus est erui.*

³⁸ *Imagines rerum uisibilium ... que corporeis introgrese sensibus ... cateruatum in anime penetrabilibus densantur ... pregraunt atque confundunt. Hinc pestis illa fantasmatum uestros discerpens laceransque cogitatus, meditationibusque clarificis, quibus ad unum solum summumque lumen ascenditur, iter obstruens uarietate mortifera.*

³⁹ *De rem.* II, 96, 12.

⁴⁰ *De rem.* II, 96, 2.

⁴¹ *Fam.* III, 18, 3.

fossero animate, *pene uiuis adhibientes ac pedibus obstrepentes*⁴² ; nella *Fam.* XVI, 11, 12 racconta come il ritratto di S. Ambrogio a Milano⁴³ gli dia l'impressione che l'immagine sia *pene uiuam spirantemque*⁴⁴ ; in *Epyst.* I, 6, 146-151⁴⁵ Petrarca narra, parafrasandone i versi, di come, durante una fuga per i monti per liberarsi dal ricordo della donna amata, dei virgulti o un tronco rappresentino ai suoi occhi il temuto volto di Laura o di come questo gli sembri emergere da una fonte, e risplendere tra le nubi o nell'aria, o sembri erompere vivo da una roccia. È evidente come alla natura plasmatrice siano affidati i caratteri dell'artista che crea una statua o un ritratto : non a caso Petrarca utilizza i verbi della rappresentazione pittorica (*representant*) e della scultura (*erumpere saxo*), così come assegna alle forme della natura che gli raffigurano il volto di Laura, lo stesso statuto della bellezza di un'opera d'arte, il sembrare vive e spiranti.

Altro passo da considerare è il *De otio relig.* II in cui l'autore cita esplicitamente una delle fonti da cui riprende l'idea di piacere come vita : *uiuent in pario lapide imagines defunctorum secundum illud principis poete : 'uiuos ducent de marmore uultus'*. Il poeta riportato è Virgilio, *Aen.* VI, 847-848⁴⁶. Il principio estetico dell'immagine viva e che respira viene quindi ripresa dai *uerba* adottati dalla classicità ; altre possibili fonti sono infatti Verg. *Georg.* III, 34 *Parii lapides, spirantia signa* e Mart. 7, 84, 1-2 *Dum mea Caecilio formatur imago Secundo / spirat et arguta picta tabella manu*.

Tornando a Petrarca, è dunque l'impressione di vita il piacere massimo che un'immagine può infondere. Ed è questo che l'autore chiede all'arte, come dimostra il sonetto LXXVIII del *Canzoniere* in cui il desiderio della presenza di Laura si esprime attraverso la fantasia di colloquiare col dipinto della donna, fantasia che si scontra immediatamente con la coscienza dell'impossibilità di un suo avverarsi e sfocia in una sorta di invidia nei confronti di Pigmalione che poté parlare con la sua statua tramutata in un essere vivo e animato⁴⁷. Il mito narrato da Ovidio⁴⁸ assurge dunque a emblema di realizzazione di ciò che Petrarca richiederebbe all'arte, ossia la vita.

Ma è ancora una volta il *De remediis* a verbalizzare con maggior intensità espressiva tale concezione del piacere dell'arte. Nel dialogo *De tabulis pictis* Petrarca ammette chiaramente che ciò che coinvolge l'osservatore, che muove l'animo, sono le sembianze vive e spiranti⁴⁹ : *Sic exanguium uiui gestus atque immobilium motus imaginum et postibus erumpentes effigies ac uultuum spirantium liniamenta suspendunt, ut hinc erupturas paulominus prestoleris uoces*. Tutto il *loco* è informato dalla volontà di manifestare l'opposizione tra la fissità e il movimento delle *imagines*, espresso dal contrasto tra i gesti vivi delle pitture e la loro condizione di essere esangui (*exanguium uiui gestus*) ; dall'opposizione tra il moto impresso alle loro fattezze e il loro stato di immobilità (*immobilium motus*) ; dal contrasto generato dal loro essere

⁴² *Locu est ubi quattor illi enei et aurati equi stant, antiqui operis ac preclari, quisquis ille fuit, artificis, ex alto pene uiuis adhibientes ac pedibus obstrepentes.*

⁴³ V. A. Ratti, « Il più antico ritratto di S. Ambrogio », *Il millennio Ambrosiano*, Milano, Electa, 1988, p. 73.

⁴⁴ *...imagineque eius summis parietibus extantem, quam illi uiro simillimam fama fert, sepe uenerabundus in saxo pene uiuam spirantemque suspicio.*

⁴⁵ *Dum solus reor esse magis, uirgulta tremendam / ipsa representant faciem, truncusque reoste / ilicis et liquido uisa est emergere fonte obuaque effulsit sub nubibus, aut per inane / aeris, aut duro spirans erumpere saxo / credita, suspensum tenuit formidine gressum.*

⁴⁶ *Excudent alii spirantia mollius aera / (credo equidem), uiuos ducent de marmore uultus.*

⁴⁷ R/VF LXXVIII, 9-14 : « Ma poi ch' i' vengo a ragionar co llei, / benignamente assai par che m' ascolte, / se risponder sapesse a' detti miei. / Pigmalion, quanto lodar ti dêi / de l' imagine tua, se mille volte / n' avesti quel ch' i' sol una vorrei ».

⁴⁸ Ov., *Met.* X, 243-97. Sul mito ovidiano v. ad esempio G. P. Rosati, *Narciso e Pigmalione*, Firenze, Sansoni, 1983.

⁴⁹ *De rem.* I, 40, 8.

inanimate e allo stesso tempo spiranti e parlanti, dotate di *uoces*. Il piacere estetico dell'arte per Petrarca si potrebbe dunque riassumere nelle espressioni *imago spirans* e *imago loquens*.

Se le immagini procurano un piacere vano, dal momento che l'*imago loquens* è un godimento puramente illusorio, per tutti i motivi finora analizzati, esse devono essere condannate. Petrarca individua però un aspetto positivo e moralmente valido dell'arte che viene pronunciato nel dialogo *De tabulis pictis*: *Delectari quoque sacris imaginibus que spectantes beneficii celestis admoneant, pium sepe excitandisque animis utile*⁵⁰. La mozione degli affetti generata dalle immagini sacre è dunque *utile* per l'uomo, dal momento che esse spronano verso sentimenti pii e religiosi. Tale giudizio comporta dunque che alcune immagini non siano solo lusinghe per gli occhi, non procurino solo un piacere *inanis*, ma che comunichino qualcosa di più, in questo caso la *pietas* religiosa.

Il medesimo credo viene però affermato anche riguardo alle *imagines* non sacre: nella *Fam.* XIX, 3, 14-15 per esempio, il volto di Augusto ritratto su una moneta donata a Carlo IV è sì *imago loquens* in quanto *spirans* (*Augusti Cesaris uultus erat pene spirans*), ma è da ammirare e imitare perché comunica un alto sentimento morale: *Et ecce quos imitari studeas et mirari, ad quorum formulam atque imaginem te componas*. Se l'immagine della moneta sprona a costruire la propria immagine di imperatore modellandola sull'esempio di Augusto, la formazione della persona può avvenire dunque anche attraverso meccanismi di mozione degli affetti offerti dalla contemplazione artistica. Nella *Fam.* XIX, 12, 7 l'amico Lelio ha portato a Petrarca una *Cesaream effigiem* e il poeta scrive a Carlo IV in merito alla decisione dell'imperatore di partire dall'Italia: *si nel ipsa loqui posset nel tu illam contemplari, ad hoc te prorsus inglorio ne dicam infami itinere retraxisset*. In pratica Petrarca afferma che l'immagine è in grado di mutare la volontà dell'imperatore: in questo modo è dunque mostrato quanto sia forte il potere psicagogico dell'immagine. Anche il volto di S. Ambrogio, sempre nella *Fam.* XVI, 11 possiede tale proprietà, dal momento che, pur mancandogli la voce, è in grado di trasmettere un messaggio morale più alto. I particolari dipinti del volto sono eloquenti, concorrono a veicolare un'atmosfera di santità all'osservatore: la fronte comunica *auctoritas*, il ciglio e l'espressione del viso la *maiestas*, gli occhi la *tranquillitas*⁵¹.

Anche il principio del potere psicagogico dell'*imago*, che muove l'animo verso scopi superiori, viene dalla classicità⁵²: il passo più significativo è costituito da Plinio, il quale, in *Nat. Hist.* XXXV, 2 scrive che le *animorum ingentium imagines* ritratte sulle pareti delle case sono una *stimulatio ingens*, uno sprone e ammonimento per l'osservatore. Tale credo persiste anche in tutta la civiltà cristiana e medievale, culminante nell'espressione dantesca *uisibile parlare* (*Purg.* X, 95), riferito alle statue scolpite nella roccia il cui insegnamento morale si esprime attraverso l'eloquenza che traspare dal loro atteggiamento⁵³. Il medesimo ideale è, del resto, anche il principio informatore del *De uiris illustribus*⁵⁴ e del ciclo pittorico della *Sala*

⁵⁰ *De rem.* I, 41, 16.

⁵¹ *Fam.* XVI, 11, 13: *dici enim non potest quanta frontis auctoritas, quanta maiestas supercilii, quanta tranquillitas oculorum; uox sola defuerit uiuum ut cernas Ambrosium.*

⁵² V. ad esempio il pensiero di Hor. *ars* 180-181, *Segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelis* ripreso da Petrarca nella *Fam.* XXIII 10, 5, *uiuacius in anima est quod per oculos, quam quod per aures introiit*. Nella *Fam.* VI, 4, 11 Petrarca rivela proprio come questo principio estetico fosse valido anche per gli antichi, narrando che Crispo, cognomen di Sallustio, attribuì a Quinto Fabio Massimo e a Publio Cornelio Scipione questa sentenza: *Statue illustrium possunt nobiles animos ad imitandi studium accendere*.

⁵³ Cfr. G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981; G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano, 1983; *'Visibile parlare'. Le scritte esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1997.

⁵⁴ V. G. Martellotti, *Sulla composizione del De uiris e dell' Africa del Petrarca*, Bologna, Zanichelli, 1941; G. Martellotti, *In margine ai Trionfi e al De uiris*, Bologna, Minerva, 1949; G. Martellotti, *Uno stilema del Petrarca biografo*, Padova, Antenore, 1965; M. M. Donato, «Gli eroi romani fra storia ed exemplum. I primi cicli

imperatorum della reggia dei Carrara a Padova, affresco per il quale Petrarca fu incaricato di stilare il progetto iconografico.

Petrarca recepisce dunque tali teorie, ma nelle sue opere non riflette sulle ragioni e la natura del potere comunicativo posseduto dalle *imagines*. Egli sottintende, evidentemente, per usare una terminologia contemporanea, l'analisi semiotica e la filosofia della comunicazione di Agostino. Tale argomento è già conosciuto e ampiamente studiato⁵⁵ e qui varrà la pena solo richiamarlo ponendo al centro dell'esame la distinzione tra segni e icone tracciata dal filosofo nel *De doctrina christiana*. Alcuni segni, oltre all'aspetto esteriore che si presenta ai sensi (*species*⁵⁶), fanno venire in mente qualcos'altro che parte dal segno stesso; perciò vengono definiti *signa translata*, al contrario dei *signa propria* che non comunicano altro se non se stessi e il proprio aspetto esteriore⁵⁷. Se il *signum translatum* trasmette un messaggio, non è solo icona ed *eidolon*, non porta l'osservatore a godere solo del piacere estetico ma lo guida verso un insegnamento. Proprio questa funzione aggiuntiva del segno, il suo potere comunicativo, conduce ad un superamento della condanna della percezione sensibile⁵⁸ cosicché le *imagines* potrebbero essere definite *eloquentes* dal momento che sono dotate anche della capacità dell'eloquenza⁵⁹.

L'umanista non utilizza mai il lessico filosofico agostiniano, ma impiega sempre una terminologia aderente alla realtà concreta. In questo vi è uno scarto rispetto alla prospettiva del filosofo d'Ippona: a Petrarca non interessa la speculazione « semiotica » ma l'esito pratico della riflessione estetica. E proprio perché egli condivide la visione agostiniana dell'*imago eloquens*, giunge addirittura al punto di consigliare la visione di alcune immagini per motivi di *salus* spirituale. Il caso più celebre e sintomatico è rappresentato dalla *Disp. XXX*⁶⁰ a Giovanni Filelfo, in cui l'autore dispensa consigli pratici contro la furia

umanistici di uomini famosi », *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino, Einaudi, 1985, p. 117 e segg.; G. Crevatin, *Il pathos nella scrittura storica del Petrarca*, Firenze, Olschki, 1995.

⁵⁵ V. K. Svoboda, *L'esthétique de saint Augustin et ses sources*, Brno, 1933; K. E. Gilbert, H. Kuhn, *A History of Esthetics*, Bloomington, 1954; E. Panofsky, *Idea: contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952; F. Plotkin, « Augustinian Aesthetics revised », *American Benedictine Review*, 20, 1969, p. 342 e segg.; R. Simone, « Semiologia agostiniana », *Cultura*, 7, 1969, p. 88 e segg.; A. Young, « Some aspects of St. Augustine's Literary Aesthetics », *Harvard Theological Review*, 62, 1969, p. 289 e segg.

⁵⁶ Aug., *De doctr. chr.* II, 1 : *signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire.*

⁵⁷ Aug., *De doctr. chr.* II, 10, 15 : *Sunt autem signa uel propria uel translata. Propria dicuntur, cum his rebus significandis adhibentur propter quas sunt instituta ... translata sunt, cum et ipsae res quas propriis uerbis significamus, ad aliquid aliud significant.*

⁵⁸ Chi non si ferma alla comprensione dell'aspetto esteriore dei segni ma ne comprende il significato più alto, secondo Agostino, venera ciò che è stabile ed eterno. V. Aug., *De doctr. chr.* III, 9, 13 : *Qui uero aut operatur aut ueneratur utile signum diuinitus institutum, cuius uim significationemque intellegit, non hoc ueneratur quod uidetur et transit, sed illud potius quo talia cuncta referenda sunt*; v. anche *De doctr. chr.* III, 5, 9, *Ea demum est miserabilis animae seruitus, signa pro rebus accipere, et supra creaturam corpoream oculorum mentis ad hauriendum aeternum lumen leuare non posse.*

⁵⁹ Questa speculazione filosofica è ripresa anche da Ugo di S. Vittore in *Didascalicon* VII, 3 il quale ripropone la distinzione tra segno e icona, tra l'aspetto esteriore (definito col medesimo termine agostiniano *species*) e il significato profondo cui il segno rimanda : *Qui autem spiritualis est et omnia diiudicare potest, in eo quidem quod foris considerat pulchritudinem operis, intus concipit quam miranda sit sapientia Creatoris ... dum insipiens in eis solam miratur speciem, sapiens autem per id quod foris uidet profundam rimatur diuiniae sapientiae cogitationem, uelut si in una aedemque scriptura alter colorem seu formationem figurarum commendat, alter uero laudet sensum et significationem.*

⁶⁰ *Arbor est rara quidem et paucis nota, sed eo clarior nobiliorque quo rarior: arbor quidem procerca et recta multum lauro qualibet aut oliua, multum cupressu et cedro, multum pinu palmarum et abiete uirentior: nunquam gelu nimio, nunquam calore perurit, nunquam frondibus caret. Umbram habet saluberrimam, fructum succumque mirificum. Locis arduis ac repositis habitat. Aditus modo difficilis: cetera incundissima sunt atque dulcissima. Quam ut nosse possitis, neu similitudine aliqua forte fallamini, signis hanc describam suis. Quatuor tantum haec olim ramos habuit, dum illam fessi operum pastores auidius frequentarent. Venit incognitus celestis agricola, et sarculo cultam pio, serotinique roris suauitate conspersam ramis auxit ac frondibus nimium. Hodie septem habet, quorum inferiores quatuor tellurem, tres altissimi celum spectant: ramuli autem plures*

dell'estate, che si trasformano nel simbolo dei rimedi morali contro le *passiones* che lacerano l'animo.

Petrarca offre infatti una particolareggiata descrizione di un albero situato in un *locus amoenus*, che assicura ristoro dal caldo estivo⁶¹. La minuziosa descrizione del luogo, resa con dovizia di dettagli, mira al soddisfacimento dei sensi tramite una visione immaginaria: Petrarca dichiara esplicitamente che gli occhi sono attirati dal piacere della vista (*ad se oculos trabens color*); non vi è condanna nell'ammirare questa visione, nel godere di questa *uoluptas*, al contrario, essa è fortemente consigliata: *Arborem hanc querite omni studio ... inuentam cupidis ulnis arripite, et tenete, et colite, et amate*. Ovviamente l'autore si riferisce non alla semplice contemplazione dell'aspetto superficiale della visione, all'*eidolon*, ma al significato cui esso rimanda, al suo significato simbolico o, meglio, allegorico, di albero delle virtù. E in questo caso la lettura allegorica della visione trasmette un messaggio di salvezza.

Petrarca, e con lui anche Boccaccio, sostiene che le immagini possiedano capacità comunicative. Nella *Comedia delle ninfe fiorentine* XLVI⁶² Ameto, attratto inizialmente dalla vista delle ninfe, procede per gradi alla comprensione del significato spirituale della visione e a riconoscere nelle ninfe le sette virtù (« le ninfe, le quali più all'occhio che allo 'ntelletto erano piaciute, e ora allo 'ntelletto piacciono più che all'occhio »), e si eleva dallo stato di bruto a quello di uomo (« d'animale bruto, uomo divenuto essere li pare »). Anche Boccaccio dichiara dunque il medesimo principio petrarchesco: le immagini sono *eloquentes* se rinunciano al loro carattere iconico e a procurare un semplice piacere estetico.

Per Petrarca, quindi, è soprattutto la lettura allegorica dell'immagine che permette a questa di comunicare, di essere *eloquens*: del resto, l'interpretazione allegorica ed edificante è la modalità peculiare del poeta di leggere i testi degli *auctores*, e del sistema di costruire e informare le proprie opere. La teorizzazione letteraria dell'*imago eloquens* può essere ravvisata nella *Sen.* IV, 5 che riporta la rubrica *De quibusdam fictionibus Virgilii*: nell'epistola l'autore svela puntualmente il significato allegorico delle immagini letterarie dell'*Eneide* tra cui, ad esempio, quella dei venti come passioni. L'autore spiega che nei testi possono essere sottesi diversi significati, e molteplici sono le spiegazioni, *intellectus*, che se ne possono trarre: *intellectus qui, si et ueri sint et litera illos fert ... non erunt repudiandi*⁶³. Non è tanto importante come ogni lettore possa attingere al significato allegorico del testo in modi differenti, quanto il fatto che il poeta-filosofo esprime delle verità morali attraverso il gioco del velo

sunt de quibus nunc loquendi non est locus. Illic assidue felices aure circumsibilant, canore simul et candide uolucres nidificant, poma predulcia diuites ramos premunt. Mite solum, herbe uarie et purpurei flores tegunt: in quibus leuis accubitus, odor suauissimus, et ad se oculos trabens color. Fons ad umbram nitidus amenitate lympharum scatebrisque perennibus manat, cuius in circuitu roscidis cespitibus ripisque recentibus cursum frenantibus, undarum late gratissimum murmur strepit. Hec igitur summa consilii mei est. Arborem hanc querite omni studio ut facitis: inuentam cupidis ulnis arripite, et tenete, et colite, et amate; amari enim ante alias digna est, sacra coma, ut ait Maro, et cunctis humanorum estuum uaporibus inaccessa. Herete certatim trunco illius usque ad uesperam, nemo uos inde diuullet. Nusquam melius mansuri estis, ibi enim, michi credite, nec Cancrum timebitis, nec Leonem. Vale amice, et clarissimum illum uirum percunctationis tue responsique mei participem, quem, teste animo, profunde diligo, tuo ore meis uerbis iterum atque iterum saluere iube.

⁶¹ V. L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a S. Bernardino*, Torino, Einaudi, 2002 che inserisce l'albero petrarchesco nella tradizione medievale di alberi utilizzati come sostegno e organizzazione della memoria e degli schemi intellettuali.

⁶² « Similmente vede che sieno le ninfe, le quali più all'occhio che allo 'ntelletto erano piaciute, e ora allo 'ntelletto piacciono più che all'occhio; discerne quali sieno i templi e quali le dèe di cui cantano e chenti sieno i loro amori, e non poco in sé si vergogna de' concupiscevoli pensieri avuti, udendo quelli narrare; e similmente vede chi sieno i giovani amati da quelle e quali per quelle sieno divenuti. Ora gli abiti e i modi d'esse donne nota in sé medesimo, debiti a così fatte. Ma sopra tutti gli altri pensieri il rallegra l'esser gli da quelle gli occhi svelati a conoscere le predette cose e a vedere la santa deà venuta quivi e ad avere interamente saputa Lia, e sé sentire ornato, come si sente, e possibile all'amore di tante donne e degno di quello mentre li piacerà; e brevemente, d'animale bruto, uomo divenuto essere li pare ».

⁶³ *Sen.*, IV, 5, 5.

della finzione letteraria. La rubrica della *Senile* sottintende proprio questo concetto di *fictio* : il *uerbum* rientra nel campo della creazione e costruzione artistico-letteraria⁶⁴. Così allo stesso modo, come già stabiliva la definizione di Isidoro da Siviglia *pictura ... quasi fictura*⁶⁵, anche l'*imago eloquens* appare come *fictio* e, come la parola, può elevarsi ed esplicarsi anche nella sua funzione morale, nel quadro dell'intento edificante e pedagogico della filosofia pratica petrarchesca.

Questa è dunque la dicotomia *imago loquens* - *imago eloquens*, l'ambivalente natura delle immagini segnate dalla dualità *damnatio* e *salus*, che informa i due dialoghi del *De remediis* : le teorizzazioni filosofiche illustrate finora, pur rimanendo sottintese, sono riprese attraverso precisi *uerba*, decifrabili alla luce della peculiare forma del genere letterario dell'opera, segnata dai dissidi spesso insanabili e sempre aperti. Anche i *uerba* connessi alla tematica artistica concorrono dunque a tracciare un percorso di introspezione e intervento sulla coscienza, e a delineare una sorta di scenario antropologico e drammatizzazione irrisolta del proprio *Io*.

⁶⁴ Cfr. *Fam.* XIX, 7, 1, *ego* ; *que in tenebris animi manibus fingo et cogito, uel formosiora uel minus certe deformia sunt quam que luce media his digitulis pingo*, e soprattutto il già menzionato cartiglio della miniatura di Simone Martini sul Virgilio Ambrosiano, che associa l'azione della pittura e della scrittura al campo della creazione e della *fictio*.

⁶⁵ Isid., *Etym.* XIX, 16.

BIBLIOGRAFIA

BAXANDALL, M., *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaka Book, 2007, p. 77-108.

BETTINI, M., *Francesco Petrarca sulle arti figurative. Tra Plinio e Sant'Agostino*, Livorno, Sillabe, 2002.

CONTINI, G., « Petrarca e le arti figurative », *Francesco Petrarca, Citizen of the world*, Padova, Antenore, 1980, p. 115-131.

HIRDT, W., « Sul sonetto del Petrarca 'Per mirar Policleto a prova fiso' », *Dal Medioevo a Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 1, p. 435-447.

POZZI, G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

SEZNEC, J., « Petrarch and the Renaissance Art », *Francesco Petrarca, Citizen of the world*, Padova, Antenore, 1980, p. 135-150.

STEWART, P. D., « L'arte e la natura nel gusto figurativo del Petrarca e del Boccaccio », *Letteratura italiana e arti figurative, Atti del Convegno, Toronto, 1985*, Firenze, Olschki, 1988, I, p. 41-60.