

Seroux d'Agincourt e la tradizione letteraria italiana. Petrarca e Ariosto nella *Histoire de l'Art par les monumens*

Paolo DI SIMONE

Università di Chieti "G. d'Annunzio" - Grup Emac. Universitat de Barcelona
paolo.disimone@unich.it

Riassunto: Il saggio indaga i parallelismi istituiti da Seroux d'Agincourt tra la storia dell'arte e quella della lingua e della letteratura, con particolare riferimento all'Italia. A tal scopo, si esamina il ruolo rivestito da Petrarca e Ariosto nella *Histoire de l'Art par les monumens*.

Parole chiave: Seroux d'Agincourt, Petrarca, Ariosto, *Histoire de l'Art par les monumens*, letteratura artistica.

Abstract: This essay aims to investigate around the links between art and Italian language and literature established by Seroux d'Agincourt in his *Histoire de l'Art par les monumens*. In particular, it deals with the role played by Petrarca and Ariosto in Seroux's historiographical vision.

Keywords: Seroux d'Agincourt, Petrarch, Ariosto, *Histoire de l'Art par les monumens*, Artistic Literature.

Due poeti, due dimore

Tra i soggetti illustrati nel *Tableau comparatif du style de l'architecture civile, pendant sa décadence, avec celui qu'elle reprit à son renouvellement (Architecture, Planche LXXII)*,¹ Seroux inserisce, ai numeri 10 e 19, i prospetti e le piante delle case di Francesco Petrarca ad Arquà e di Ludovico Ariosto a Ferrara (fig. 1). Due scrittori entrano, quasi a sorpresa, nell'*Histoire de l'Art par les monumens*.

Le incisioni, a causa del gran numero di elementi contenuti nella stipatissima tavola, sono minuscole e di non agevole lettura; anche il commento è laconico, e si limita a qualche vaga puntualizzazione di carattere cronologico e topografico: «plan géométral et vue de la maison où Pétrarque se retira en 1370, et vécut jusqu'à sa mort, arrivée en 1374; elle est située à Arquà, dans les monts Euganéens, entre Monselice et Padoue»;² «plan et façade de la maison de l'Arioste, à Ferrare».³ La didascalia relativa alla casa ferrarese è

¹ Seroux d'Agincourt (1823), IV, *Architecture*, tav. LXXII.

² Seroux d'Agincourt (1823), III, *Architecture*, 89.

³ *Ibidem*.

arricchita dall'accento alle celebri iscrizioni inserite in facciata, a ulteriore riprova del costante interesse erudito e archeologico rivolto da Seroux ai documenti epigrafici: «Ludovico Areosto 1510», «Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non / Sordida, parta meo sed tamen ære domus», «Sic domus hæc Areosta propitios deos habeat, olim ut Pindarica». ⁴ Nient'altro, purtroppo. Ma, in entrambi i casi, ci è rivelato il nome dell'autore dei disegni preparatorî: Léon Dufourny. ⁵ Di quelli riguardanti l'abitazione di Petrarca, si dice inoltre che furono eseguiti dal vero nell'anno 1783. ⁶

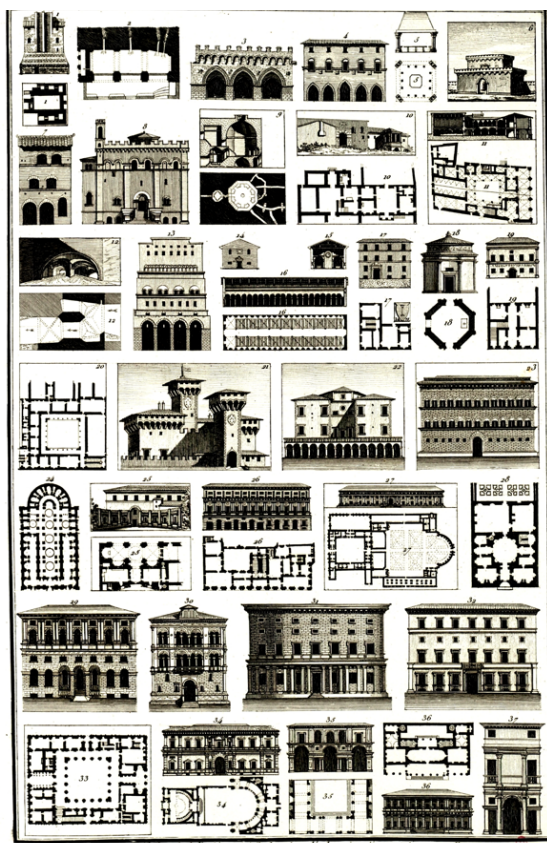


Fig. 1. Tableau comparatif du style de l'architecture civile, pendant sa décadence, avec celui qu'elle reprit à son renouvellement (da Seroux d'Agincourt 1823, IV, *Architecture*, tav. LXXII).

⁴ Ibidem: «Plan et façade de la maison de l'Arioste, à Ferrare; on y lit ces inscriptions, savoir, au-dessus de la porte d'entrée, *Ludovico Areosto 1510*; dans la frise qui sépare le rez-de-chaussée du premier étage, *Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non Sordida, parta meo sed tamen ære domus*. Enfin, dans une table placée au premier étage, au-dessus de la croisée du milieu, *Sic domus hæc Areosta propitios deos habeat, olim ut Pindarica*».

⁵ È assai probabile che questa attribuzione sia stata precisata dallo stesso Dufourny, dal 1809 curatore e responsabile della stampa del testo e quindi in un certo senso autorizzato a «colmare le omissioni dello storico dell'arte, per lo meno per ciò che riguardava la sua partecipazione», come convincentemente proposto da Miarelli Mariani (2005b), 146. Sul ruolo di Dufourny nell'*Histoire*, si vedano ivi le pp. 18, 51-52, 146-147, 172-182 (alle pp. 178-179 si troveranno altre importanti notizie sui cambiamenti effettuati al testo originale e sulle reazioni di Seroux a queste modifiche); sulla sua figura, si veda ora Aurigemma (2015).

⁶ Seroux d'Agincourt (1823), III, *Architecture*, 89. Nella didascalia relativa alla casa di Petrarca: «les dessins ont été pris, sur les lieux, en 1783, par M. Dufourny»; in quella relativa alla casa di Ariosto: «C'est à M. Dufourny que je dois les dessins de cette maison».

Questi disegni ci sono fortunatamente pervenuti, e possono essere rintracciati tra il materiale preparatorio all'*Histoire* custodito presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.⁷

Prospetto e pianta della casa di Petrarca si trovano, in due tavole distinte, nel ms. Vat. lat. 9839, a f. 100v (figg. 2-3):⁸ è facile notare come essi siano più accurati della loro minuscola traduzione su rame, nella quale appaiono del resto invertiti. In più, oltre ai soggetti incisi, ci imbattiamo, qui e a f. 101r (fig. 4), in altri dettagli della dimora e del suo arredamento: il pozzo, una credenza, la sedia del poeta, una gràmola, la celebre teca con la gatta imbalsamata.⁹ Nello stesso manoscritto, a f. 106v,¹⁰ un'intera tavola ci mostra non solo la facciata e la pianta dell'abitazione ferrarese di Ariosto, ma anche il prospetto posteriore e tutta una serie di elementi architettonici e decorativi poi sacrificati nella sintetica *planche* del quarto tomo dell'opera (fig. 5).



Fig. 2. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 9839, f. 100v: prospetto della casa di Francesco Petrarca ad Arquà (© Biblioteca Apostolica Vaticana).

⁷ Su questa importante collezione, si vedano ora i saggi raccolti in Miarelli Mariani, Moretti (2017). Nel volume si troverà anche indice topografico e onomastico dei soggetti raffigurati negli oltre quattromila disegni: Di Simone (2017a), 267-421.

⁸ Questo disegno era già noto a Cipriani (1971), 237.

⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 9839. Credenza, sedia, pozzo e stemma sulla gràmola sono raffigurati nello stesso foglio che riporta la pianta della casa, a f. 100v; il disegno con la gràmola e la teca si trova invece a f. 101r. I soggetti non incisi sono ignorati, *pour cause*, dal regesto di Cipriani (1971), ma censiti in Di Simone (2017a), 276. Si veda ora Miarelli Mariani (in corso di stampa).

¹⁰ Cipriani (1971), 240, registra «pianta e facciata» a f. 106r, dove troviamo invece un più sintetico prospetto anteriore dell'edificio, evidentemente calcolato e isolato per la realizzazione della tavola incisa.

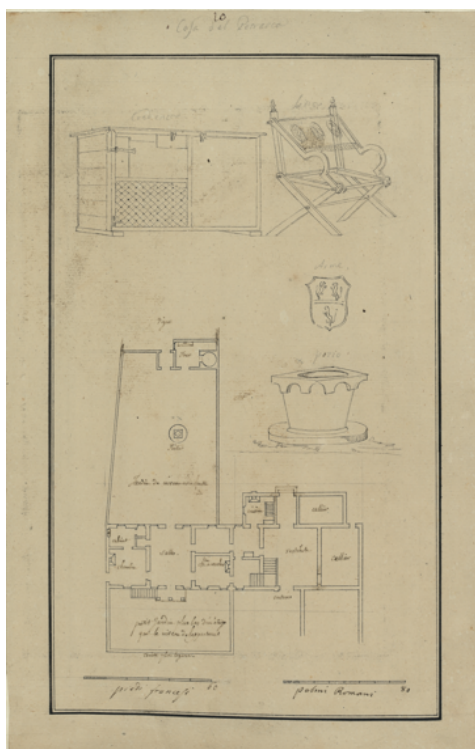


Fig. 3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 9839, f. 100v: pianta della casa di Francesco Petrarca ad Arquà, veduta del pozzo e dettagli del mobilio (© Biblioteca Apostolica Vaticana).

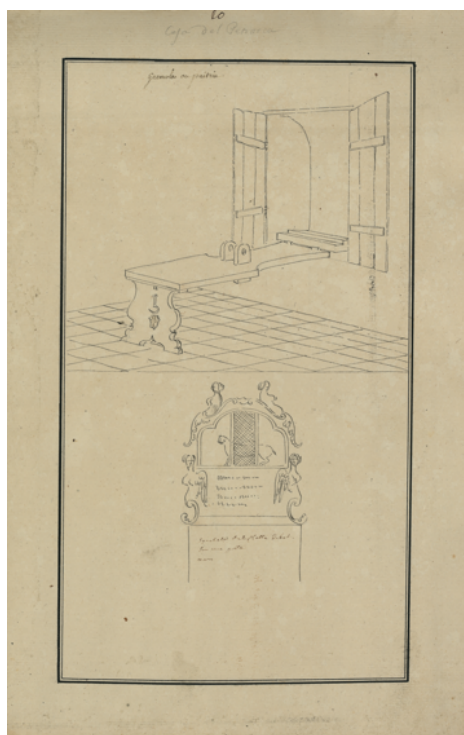


Fig. 4. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 9839, f. 101r: dettagli dell'arredamento della casa di Francesco Petrarca ad Arquà (© Biblioteca Apostolica Vaticana).

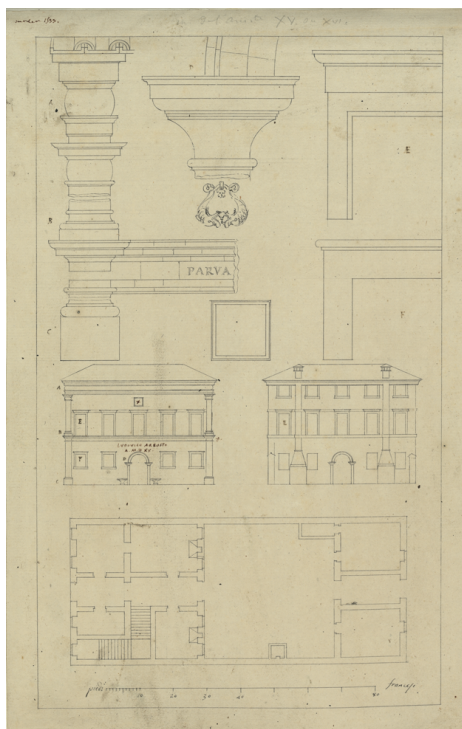


Fig. 5. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 9839, f. 106v: pianta, prospetti e dettagli architettonici e decorativi della casa di Ludovico Ariosto a Ferrara (© Biblioteca Apostolica Vaticana).

Se questa scrupolosa “campagna” suggerisce un interesse metodico nei confronti delle case dei due illustri letterati, già all’epoca oggetto – come sappiamo – di veri e propri pellegrinaggi laici (prova ne sia il culto tributato persino alle più improbabili reliquie, agli oggetti e agli animali che si volevano appartenuti agli inquilini di questi “santuari”), il testo che accompagna le tavole si rivela invece piuttosto deludente perché nulla aggiunge al mero, freddo dato descrittivo. Non emergono elementi nuovi neppure nella trattazione generale dedicata allo sviluppo dell’architettura, dove ci si limita, ancora una volta, a un rapido rimando alle figure 10 e 19 della tavola LXXII, innescando una sorta di circolo vizioso.¹¹

Il legame tra scrittori e architetti è per il momento solo esteriore, quasi casuale: le abitazioni, così illustrate, non ci dicono nulla del gusto e delle attitudini dei loro inquilini, dei quali non siamo neppure in grado di valutare l’eventuale ruolo di committenti. Le due case sono lì come semplici *specimina* di “architettura civile” del Medioevo,¹² scelti forse proprio in virtù della celebrità dei loro antichi occupanti. In effetti, l’intendimento

¹¹ Seroux d’Agincourt (1823), I, *Architecture*, 137: «Enfin, sous le N. 19, on voit le plan et la façade de la maison célèbre que l’Arioste fit construire pour lui à Ferrare, en 1510, comme on a vu sous le N. 10 le plan et l’élévation de la maison située à Arquà, dans laquelle Pétrarque se retira en 1370 et mourut en 1374».

¹² La casa di Ariosto è l’ultimo esempio della serie relativa alle «fabriques du moyen âge, ou du moins dont les dates précèdent le retour de la bonne architecture»: Seroux d’Agincourt (1823), I, *Architecture*, 136.

principe di Seroux è quello di sciorinare, nello spazio di una tavola, un vasto campionario di «architecture domestique», appagando la curiosità del lettore con una panoramica sulla tipologia edilizia più comune ed effimera, soggetta per la sua stessa natura a modifiche radicali e distruzioni, ma che meglio di ogni altra caratterizza il paesaggio urbano e reca evidenti i segni del nostro modo di vivere.¹³

Le dimore di Petrarca e Ariosto – grazie anche alla loro precoce “musealizzazione” – sono giunte praticamente intatte ai tempi di Seroux e di Dufourny,¹⁴ e questo eccezionale stato conservativo ne esalta, ai loro occhi, il valore documentario, pari a quello di manufatti e fabbricati meno illustri ma altrettanto preziosi, come il grande camino bolognese riprodotto a figura 5, assai probabilmente scomparso,¹⁵ e il misterioso “bagno pubblico” felsineo visibile in sezione e in pianta al numero 9, a proposito del quale lo storico non riuscì a raccogliere nessuna notizia,¹⁶ ma che per noi è facilissimo identificare con la cosiddetta Conserva di Valverde (i “Bagni di Mario”), opera dell’architetto cinquecentesco Tommaso Laureti.

Più interessante è l’occorrenza del nome di Ariosto nel secondo tomo, in rapporto a Tiziano: il poeta, così sensibile al fascino femminile al punto di dar vita con i versi a personaggi come Angelica e Alcina, è paragonato al pittore che con il suo pennello rese

¹³ Ibidem: «Les produits de cette partie de l’Art sont sans contredit les plus nombreux dans tous les tems: ce sont eux qui forment essentiellement nos villes, qui portent le plus évidemment l’empreinte de nos mœurs, de notre industrie, de notre état de civilisation, de l’influence de toutes nos institutions. Mais en même tems ce sont eux qui, moins importants et moins solides, cèdent le plus facilement à toutes les causes de destruction que le cours des ans et les vicissitudes des événements amènent sans cesse avec eux: ils se succèdent rapidement chez tous les peuples, et ne laissent après quelques siècles aucune trace de leur existence». Seroux ricorda a questo punto il disseppellimento di Pompei ed Ercolano, e osserva che, se si riscoprisse al giorno d’oggi una casa del IX secolo, ciò sarebbe «un phénomène bien plus extraordinaire encore qu’une généalogie qui remonte d’une manière authentique jusqu’à cette époque». In nota, a proposito della Torre dei Conti a Roma, si ricorda che «Pétrarque, dans la VIIe de ses lettres, nous apprend qu’à la suite d’un tremblement de terre éprouvé à Rome en 1349, la partie supérieure de la tour des Conti, qu’il désigne comme le plus beau monument de ce genre, s’écroula».

¹⁴ Ma sulle modifiche effettuate alla casa di Petrarca a partire almeno dal XVI secolo si vedano Donvito, Magliani (2003), 90-93 e Baldissin Molli (2003), 20-21.

¹⁵ Seroux d’Agincourt (1823), I, *Architecture*, 137; III, *Architecture*, 88. I disegni preparatori per questo soggetto sono nel ms. Vat. lat. 9839, f. 98v e nel ms. Vat. lat. 9844, ff. 48v-49r. Cipriani (1971), 238 censisce il solo foglio del primo manoscritto.

¹⁶ Assai curiose le argomentazioni addotte da Seroux d’Agincourt (1823), III, *Architecture*, 88: «N’ayant pu me procurer aucun renseignement historique sur cet édifice, et sa structure, ainsi que ses distributions, ne pouvant être attribuées ni à l’art antique, ni à l’art moderne, j’ai cru devoir le ranger parmi ceux du moyen âge [...] Cameron, dans son *Traité des Thermes*, a, je crois, publié ce monument, sans éclaircir davantage son origine». Cipriani (1971), 283, indica nel ms. Vat. lat. 9839, f. 101v i disegni preparatori per «spaccato e pianta» di questo «bagno pubblico». Il dubbio riferimento di Seroux a Cameron (1772), è erroneo: la Conserva non vi è riprodotta. Pianta e sezione compaiono invece, con dovizia di dettagli, in Chiarini (1763), tav. III. Confrontando i disegni della raccolta di Seroux (un’altra sezione, questa volta trasversale, è nel ms. Vat. lat. 9845, a f. 43r) con l’incisione di Chiarini e Bonavera, si può concludere che questi siano stati realizzati *ex novo*. Ma di ciò si dirà magari altrove. In Seroux d’Agincourt (1823), I, *Architecture*, 137, il misterioso edificio è citato in relazione al camino: «La figure 5 indique la forme d’une cheminée isolée, construite à Bologne dans le XIIIe siècle. La figure 9 donne le plan et une vue intérieure d’une fabrique voisine de cette ville, qui paraît être du même tems, et à laquelle il serait difficile d’assigner une autre destination que celle d’un bain public».

sublime e tangibile la bellezza di Venere e di Danae. Si ricordano i loro incontri, e si accenna alla presenza, nell'*Orlando Furioso*, dei nomi del cadorino, di Michelangelo e di Raffaello.¹⁷

Ci troviamo, a prima vista, di fronte alla replica alquanto scontata di uno dei *tòpoi* più insinuanti di tutta la letteratura artistica, quello dell'intimo parallelismo tra poesia e pittura, nato da una interpretazione fondamentalmente "non autorizzata" del celebre e frainteso luogo oraziano. L'illustre aedo moderno rende visita all'altrettanto famoso erede di Apelle e lo cita nei suoi versi, consegnando alla fantasia e alle speculazioni critiche dei posteri un'illusoria testimonianza diretta della loro fraterna, intrinseca affinità: il primo canta «les charmes d'Alcine et d'Angélique» esattamente come il suo compagno ideale dipinge i vezzi della più fascinosa delle dee o della figlia di Argo ed Euridice.

Il riferimento è alle prime ottave del canto trentesimoterzo del *Furioso*, dove, sulla scorta di Plinio, Ariosto evoca i grandi pittori del passato assieme ad alcuni dei suoi più celebri contemporanei.¹⁸ Nel giro di pochi decenni, lo stesso Vasari menzionerà più volte il poeta e il suo capolavoro nelle *Vite* di Giovanni Bellini,¹⁹ Mantegna,²⁰ Benedetto Grazzini,²¹ Properzia de' Rossi,²² Alfonso Lombardi,²³ Dosso,²⁴ Marcantonio Raimondi,²⁵ Giovan Francesco Rustici,²⁶ Taddeo Zuccari,²⁷ e – naturalmente – Tiziano, che «fece [...] amicizia con il divino messer Lodovico Ariosto, e fu da lui conosciuto per eccellentissimo pittore, e celebrato nel suo *Orlando Furioso*».²⁸ Da questo momento in poi, il nome del "divino messere" entra di prepotenza nella letteratura artistica, giungendo fino all'*Histoire*.

Rileggiamo le ottave a cui abbiamo alluso. «Timagora, Parrasio, Polignoto, / Protogene, Timante, Apollodoro, / Apelle, più di tutti questi noto, / e Zeusi, e gli altri ch'a quei tempi fôro; / di quai la fama (mal grado di Cloto, / che spinse i corpi e dipoi l'opre loro) / sempre starà, fin che si legga e scriva, / mercé degli scrittori, al mondo viva: // e quei che furo a' nostri dì, o sono ora, / Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino, / duo Dossi,

¹⁷ Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 200: «L'Arioste, qui chanta les charmes d'Alcine et d'Angélique, comme Titien peignit la beauté de Vénus et de Danaé, allait souvent visiter cet artiste à Ferrare, et il lui rend hommage dans son poëme, ainsi qu'à Michel-Ange et à Raphaël».

¹⁸ Seguiremo naturalmente il testo della redazione definitiva del 1532 (d'ora in avanti: *OF*). Edizione di riferimento: Ariosto (1976). Per i confronti con la prima e la seconda redazione (1516 e 1521) si faccia ricorso ad Ariosto (1960). La citazione è invece più esplicita a proposito del rapporto Ariosto-Michelangelo, dove si riporta un verso di *OF* XXXIII 2. Si veda Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 109: «Arioste, qui mourut plus de trente ans avant Michel-Ange, avait dit de lui: Michel più che mortal, Angiol divino».

¹⁹ Vasari (1966-1997), III, 439, 441.

²⁰ Vasari (1966-1997), III, 555.

²¹ Vasari (1966-1997), IV, 288.

²² Vasari (1966-1997), IV, 405.

²³ Vasari (1966-1997), IV, 407.

²⁴ Vasari (1966-1997), IV, 419.

²⁵ Vasari (1966-1997), V, 18.

²⁶ Vasari (1966-1997), V, 486.

²⁷ Vasari (1966-1997), V, 583.

²⁸ Vasari (1966-1997), VI, 159. Alla notizia segue la citazione di *OF* XXXIII 2: «... e Tizian che onora / Non men Cador che quei Vinezia e Urbino» (si adotta la lezione seguita da Vasari).

e quel ch'a par sculpe e colora, / Michiel, più che mortale, Angel divino; / Bastiano, Rafael, Tizian, ch'onora / non men Cadore, che quei Venezia e Urbino; / e gli altri di cui tal l'opra si vede, / qual de la prisca età si legge e crede: // questi che noi veggian pittori, e quelli / che già mille e mill'anni in pregio furo, / le cose che son state, coi pennelli / fatt'hanno, altri su l'asse, altri sul muro [...].²⁹

Il corteo di questi grandi pittori introduce la paradossale trovata dei dipinti "profetici" fatti realizzare da Merlino nel castello di Tristano, raffiguranti «le guerre ch'i Franceschi da far hanno, / di là da l'Alpe, o bene o mal successe, / dal tempo suo fin al millesim'anno».³⁰ Non più semplice pittura di storia, quindi, tesa a celebrare i fasti del passato, le gesta di condottieri e personaggi vissuti in epoche già trascorse e consegnate alla memoria, ma pittura magica, demoniaca, che grazie a un sortilegio infernale anticipa fatti non ancora accaduti. Idea, questa, che riecheggiando l'*Innamorato* di Boiardo,³¹ e ponendosi sulla scia delle narrazioni enciclopediche medievali (il pensiero corre all'*Intelligenza*, all'*Amorosa Visione*, al *Livre de la Mutation de Fortune*, filiazioni dirette e indirette del primo libro dell'*Eneide*),³² funge da pretesto per un ampio *excursus* sulla storia d'Italia.³³ Quel che ci interessa mettere in evidenza è però il rapporto, apparentemente singolare ma già topico, istituito dal poeta tra pittura e letteratura: la prima è effimera, destinata fatalmente a languire sotto i morsi del tempo; la seconda, più durevole, è invece in grado di tramandare ai posteri la fama di persone e opere annichilate dalla forza esiziale delle Parche. Topico è anche il discorso sull'onore portato dagli artisti alle rispettive patrie d'origine.³⁴

In Seroux, a dispetto dell'implicito richiamo letterario, tutto ciò non emerge. Anzi, si direbbe quasi che lo studioso reagisca silenziosamente a questa visione negativa della precarietà delle opere d'arte elevando al ruolo di protagoniste dell'*Histoire* le tavole illustrate, e delegando al testo la funzione di commento.³⁵ Non è l'ècfrasi a fare la storia, bensì, appunto, come annunciato dal titolo, i monumenti stessi.³⁶ In ogni caso, il legame

²⁹ OF XXXIII 1-3.

³⁰ OF XXXIII 7.

³¹ Si veda il commento di Segre in Ariosto (1976), 1378, con rimandi alla quarantatreesima ottava del XXV canto («Chi fu il maestro, non saprebbe io dire, / il quale avea quel muro istoriato / de le gran cose che dovean venire, / né so chi a lui l'avesse dimostrato [...]») e a ulteriori fonti.

³² Ci riferiamo naturalmente alle raffigurazioni del tempio di Giunone a Cartagine, in cui Enea rivede fatti della guerra di Troia (Verg., *Aen.* 1, 453-493). Su questa tipologia narrativa, con additamenti bibliografici: Di Simone (2013), 38-39 nota 28; Di Simone (2015), 33-36.

³³ Assente dalle prime due edizioni del poema, come nota Segre nel commento citato.

³⁴ A tal proposito, è fondamentale Bologna (1982), con discussione dell'ottava ariostesca alle pp. 71-73.

³⁵ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Préface*, i-ii. Sulle idee e sul metodo si Seroux rimandiamo naturalmente alle fondamentali monografie di Miarelli Mariani (2005b) e Mondini (2005).

³⁶ Per uno dei soliti scherzi del destino, alcune delle opere fatte disegnare o incidere da Seroux sono oramai scomparse, ed è proprio grazie a queste rare testimonianze grafiche che possiamo in qualche modo risarcire la perdita degli originali, e renderci persino conto di come una copia anche infedele sia più eloquente di qualsiasi descrizione libresco. Si vedano a proposito, tra gli studi più recenti, Di Simone (2017b); Di Simone (2018a); Miarelli Mariani (2018), 94-95 (sulla distrutta chiesa di Santa Maria delle Cinque Torri a Cassino).

istituito tra il pittore e il poeta, al di là dei sottintesi retorici esaminati al filigranoscopio, ha una funzione esclusivamente documentaria: Seroux chiama Ariosto al banco dei testimoni per dimostrare come la celebrità raggiunta da Tiziano attraverso le sue creazioni sublimi gli fece meritare «les éloges des poètes et des autres écrivains les plus illustres de son tems».³⁷

Lo stesso equilibrio tra retorica e scrupolo critico è ravvisabile in una seconda occorrenza del nome di Ludovico, questa volta in connessione all'opera del Correggio. Non è solo la grazia muliebre a rendere suggestivi molti passaggi del *Furioso*, ma anche l'indugio sulle bellezze del mondo sensibile. Di qui, il parallelismo istituito con Antonio Allegri, che apprese «à peindre les ornemens des campagnes, comme l'Arioste à les chanter».³⁸ Il rapporto tra poesia e pittura sembra di nuovo appoggiarsi al luogo comune per poi assumere più razionali sfumature illuministiche: come i letterati, anche gli artisti osservano dal vero la natura, studiandone i fenomeni atmosferici e attingendo da essa i colori. È soprattutto nei veneti che questa attenzione si fa evidente: a Vicenza o a Verona, infatti, «une vapeur douce, transparente, donne presque toujours à l'air et aux objets qu'il environne, un accord moelleux et des teintes amies de l'oeil».³⁹ Sono le basi, queste, di una sorta di teoria estetica e fisiologica del clima. Seroux, ricorrendo alla sua esperienza, e in particolare al ricordo delle belle donne incontrate durante i suoi viaggi in queste terre benedette da una natura generosa, si chiede se si possa dubitare «que les habitans de ces contrées ne doivent à ces causes physiques la brillante carnation, le coloris animé dont le Corrège y trouva des modèles».⁴⁰

Tante volte eluso, il celebre motto oraziano fa tuttavia la sua comparsa verso la fine dell'opera, a proposito dell'accuratezza "filologica" di Raffaello nella rappresentazione di scene della mitologia, che si direbbero tradotte alla lettera proprio da fonti classiche.⁴¹ In nota, un brano di Apuleio, che ricorda assai da vicino le linee compositive di un'opera dell'urbinate, è introdotto proprio dalle faticose parole *Ut poësis pictura*.⁴²

³⁷ Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 200.

³⁸ Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 198.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 184: «Un mérite éminent de ce grand peintre dans les compositions tirées de la fable de Psyché, mérite indépendant de l'exécution, consiste dans la parfaite conformité des images avec celles de la Mythologie. Ses inventions ne le cèdent en rien aux brillans récits d'Apulée et de notre La Fontaine. Il a suivi ces auteurs [*sic*: l'unico autore, dei due citati, che Raffaello avrebbe potuto seguire, anche solo per questioni banalmente cronologiche, è naturalmente Apuleio] presque à la lettre, comme ferait une poétique traduction, dans la promenade de Vénus sur les eaux, un des plus beaux dessins de cette suite historique».

⁴² Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 184 nota a.

Una sotterranea Histoire de la langue di Seroux d'Agincourt

Il nostro discorso acquista però maggiore interesse se, anziché fermarci alla trattazione più propriamente storico-artistica, passiamo a considerare l'importante ma spesso trascurato *Tableau historique* che funge da erudito preludio all'opera.⁴³

Il primo poeta italiano ad affacciarsi alla ribalta dell'*Histoire*, dopo una serie di citazioni da Giovenale, Orazio, Virgilio e altri autori classici, è proprio Petrarca. La sua entrata in scena, considerando la statura mitica del personaggio, è tutt'altro che spettacolare, e passerebbe persino inosservata se il lettore non prestasse sufficiente attenzione alle note a piè di pagina. Ma procediamo con ordine.

Nel corso di una vivace panoramica sul crepuscolo dell'Impero Romano, Seroux smentisce con forza la *communis opinio* secondo la quale la decadenza delle arti in Italia sarebbe da imputare all'influsso nefasto dei barbari.⁴⁴ Un luogo comune – questo – assai sfavorevole alle “nazioni gotiche”, che può magari essere scusato agli italiani, «aveuglés peut-être par l'esprit de vengeance» (!), ma non ai francesi, discendenti per via diretta proprio da quei popoli di origine settentrionale cui, ingiustamente, si attribuisce una così grave responsabilità. I barbari, infatti, al momento del loro arrivo nella penisola («cette belle contrée»), avevano già assorbito la cultura, la lingua e la tecnica militare dei loro nemici, invasori e dominatori, e ben presto, appena superato il trauma dell'impatto (Seroux parla di “rivoluzione” e del rovesciamento di un impero, e lo immaginiamo ascoltare gli echi di un passato lontano attraverso il fragore del presente, un poco smarrito tra i detriti dell'*Ancien Régime*), esprimevano la volontà di ristabilire l'ordine e favorire la rinascita delle lettere e delle arti.⁴⁵

Ebbene, in una nota a commento di questo più ampio discorso si istituisce un primo, interessante parallelismo tra storia dell'arte e storia della lingua (e quindi della letteratura). Un legame forse imperfetto, ma del tutto coerente con la visione progressista del

⁴³ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 1-106.

⁴⁴ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 16-19 (*Chapitre VI. Italie. Considérations d'après lesquelles la seconde époque de la décadence de l'Art en Italie, ne doit pas être attribuée à l'influence des peuples barbares devenus possesseurs de ce pays. Tableau de l'instruction que ces peuples avaient successivement acquise*).

⁴⁵ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 16-17: certi studiosi «ont raison quant à l'époque de la ruine des Beaux-arts, qui se trouve en effet concourir avec celle de l'empire par les Goths; mais, quant à ses causes, ils nous paraissent injustes, lorsqu'ils prétendent en reverser l'opprobre sur ces peuples d'origine septentrionale, nos grands ancêtres [...] Sans doute, à la première époque, au commencement du IV^e siècle, entre les causes qui amenèrent graduellement la perte des arts et celle de l'empire romain, on doit compter, non seulement les attaques réitérées, mais aussi l'admission de ces nations étrangères, dont l'incorporation dans l'état produisit les mêmes effets que ces plantes sauvages et parasites qui, croissant dans les interstices des pierres les plus fortement jointes, finissent par les désunir et par en faire écrouler l'assemblage. Mais, à la fin du Ve siècle, où nous voici parvenus, quand la révolution fut consommée, quand, ayant renversé l'empire romain en Italie par la force de leurs armes, ces peuples restèrent possesseurs de cette belle contrée, s'y établirent et la gouvernèrent; de ce moment, et à cette seconde époque, on ne peut, sans injustice, continuer à les accuser de l'oubli et de l'espèce d'anéantissement dans lequel les Beaux-arts restèrent plongés pendant les sept ou huit siècles suivans. Une opinion aussi défavorable aux nations gothiques, une aussi injuste prévention, excusables chez les Italiens, aveuglés peut-être par l'esprit de vengeance, ne peuvent se pardonner aux autres peuples. L'histoire nous apprend qu'une fois fixés en Italie, les princes goths et ostrogoths montrèrent le plus grand desir d'y établir l'ordre, et d'y faire reflourir les lettres et les arts».

suo autore. Citando Cassiodoro, Seroux ricorda le celebri parole attribuite ad Atalarico: «pueri stirpis romanae nostra lingua loquuntur», e osserva che proprio alla mescolanza oramai inevitabile del latino con il gotico si può attribuire la fine della lingua ufficiale dell'Impero e l'origine di un nuovo idioma. Questo miscuglio, ulteriore sintomo della *décadence* il cui tetro incedere scandisce il ritmo dell'*Histoire* e rende ancor più eloquente la visione parallela di certe mostruose tavole stipate di edifici, sculture e dipinti privi di qualsiasi grazia, porta in definitiva alla nascita della lingua italiana, che, crescendo e perfezionandosi, diventerà ben presto quella, assai cara alle muse, di Petrarca e di Tasso,⁴⁶ vale a dire dei poeti laureati per eccellenza, gli stessi che, proprio in quel giro di anni, s'incontrano sovente, anche in coppia, tra le pagine del controverso *best seller* di Madame de Staël *Corinne, ou l'Italie*, del 1807, cui Petrarca fornisce persino l'epigrafe posta in esergo: «... Udrallo il bel paese, / Ch'Apenin parte, e 'l mar circonda e l'Alpe».⁴⁷

Cassiodoro è il “nume tutelare” dell'impero di Teodorico, il simbolo di un'epoca: cittadino romano al servizio degli ostrogoti, intellettuale versato nelle scienze, nelle lettere e nelle arti, uomo politico saggio e previdente, egli riveste – secondo Seroux – un ruolo significativo nell'insolito panorama storico-culturale del sesto secolo, caratterizzato dalla decadenza inarrestabile dei romani da un lato e dalla sempre maggiore acculturazione dei barbari dall'altro. Un processo su cui il d'Agincourt insiste perché appartenente alla «histoire de l'esprit humain».⁴⁸ Dobbiamo quindi pensare che è proprio in nome di questa onnicomprensiva storia che le vicende delle arti si intrecciano a quelle linguistiche e letterarie. Del resto, l'espressione «monumento dello spirito umano», a cavallo dei secoli diciottesimo e diciannovesimo, e oltre, è indifferentemente applicata a opere d'arte, libri, sistemi filosofici.

Il rapporto tra letteratura e arti figurative si fa più profondo ed esplicito nel venticinquesimo capitolo del *Tableau*, dedicato alla *Aurore ou premier degré de la renaissance des Lettres et de Beaux-arts*.⁴⁹ Siamo nel Duecento, e la figura dominante è quella dell'imperatore Federico II, sotto il cui regno si possono a tutti gli effetti rintracciare i primi indizi

⁴⁶ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 17 nota 1: «L'effet de cet échange fut prompt, à tous égards: six ou sept mois après la mort de Théodoric Ier, et avant l'année 534, son fils Athalaric disait: *Et pueri stirpis romanae nostra lingua loquuntur* [...] Il n'était guère possible que le mélange d'un idiome barbare ne fit perdre à la langue latine sa pureté; on a donc pu attribuer à ce mélange l'oubli du latin et l'origine de l'italien: mais, tout étrange qu'ait été le berceau de la langue italienne, jamais, sans doute, les muses ne le perdirent de vue, puisque cette langue, en croissant, est devenue celle de Pétrarque et du Tasse». I corsivi sono nel testo. La citazione latina è tratta da Cassiod., *var.*, 8, 21, 7: «Pueri stirpis Romanae nostra lingua loquuntur, eximie indicantes exhibere se nobis futuram fidem, quorum iam videntur affectasse sermonem. Habemus unde tibi, felix pater, praemium debeat referri, qui et filiorum tuorum nobis animos optulisti». Su questo celebre passo, si veda ora Polara (2016), in particolare p. 545.

⁴⁷ La citazione è naturalmente tratta dai vv. 13-14 di *RVF* 146.

⁴⁸ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 26-27. La citazione tra virgolette è tratta dal passo seguente, a p. 27, sempre riferito a Cassiodoro: «Cette sagesse, cette prévoyance, portées à la fois dans toutes les parties du gouvernement, de la législation, des mœurs, des sciences et des arts, dans un moment où, chez deux peuples étrangers l'un à l'autre les extrêmes se touchaient, sont dignes d'observation. C'est à ce titre, qu'en les rappelant pour terminer un double tableau, celui de la dégradation progressive des Romains, et de l'instruction également progressive des barbares, je réclame de nouveau l'indulgence du lecteur pour le développement que j'ai donné à ces deux objets: ils m'ont paru tenir à l'histoire de l'esprit humain».

⁴⁹ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 83-86.

della “rigenerazione” parallela delle lettere e delle arti.⁵⁰ Del grande sovrano svevo non si ricorda solo l’attività di committente ma anche quella di poeta: Seroux cita il suo contrasto *Dolze meo drudo, e vaténe*, a lui noto attraverso il ms. Vat. lat. 3793,⁵¹ ed entra in polemica con Voltaire, che a proposito del dubbio componimento *Plas mi cavalier Francez*, in passato attribuito a Federico, giudicava quei versi assai superiori a tutte le “macerie” degli edifici medievali «qu’une curiosité grossière et sans goût recherche avec avidité».⁵² Seroux è come punto nell’orgoglio: se le parole del filosofo rispondessero al vero, gran parte del suo lavoro, dedicato proprio a quei disprezzati «décombres des bâtimens», sarebbe del tutto inutile. Le fabbriche superstiti di un’età poco amata e capita, per quanto possano apparirci sgraziate, hanno infatti per la storia dell’arte lo stesso valore documentario che un qualsiasi testo ha per quella della letteratura. Se non è possibile paragonare tra loro due linguaggi differenti, è tuttavia necessario considerarne i frutti per quello che sono: testimonianze utili alla ricostruzione storica, da leggere senza alcun pregiudizio.⁵³

Seroux passa poi a sottolineare, nel capitolo successivo,⁵⁴ il contributo di letterati e uomini di potere alla rinascita delle arti in Italia. Petrarca, assieme a Dante e Boccaccio, e – aggiungerei – similmente a Cassiodoro, è un intellettuale di corte, ricercato da sovrani e signori. Il rapporto tra Belle Lettere e Belle Arti si fa strettissimo e produttivo:

⁵⁰ Seroux utilizza, in questo caso, il termine «régénération»: «Le règne de ce prince nous offre une époque intéressante dans la marche de la civilisation: c’est proprement celle où commence la régénération des lettres et des arts»: Seroux d’Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 84. Sulla distinzione tra «renaissance» e «renouvement» si rilegga quanto affermato dallo stesso autore nel primo tomo, alle pp. iii-iv della Préface.

⁵¹ Seroux d’Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 85 nota 1. Sul componimento, si veda ora Federico II di Svevia (2008), 3-16, con ricco apparato.

⁵² Per le citazioni da Voltaire, riportate da Seroux nel testo, si veda la nota che segue.

⁵³ Seroux d’Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 85 nota 1: «Les historiens de la littérature italienne, et plusieurs écrivains français, citent de ce prince de vers qui lui donnent le mérite d’être un des plus anciens versificateurs dans l’idiome italien, ou plutôt peut-être, sicilien. Voltaire, dans son *Histoire générale* [...], en rapporte d’autres en langue romance [...] A ces vers, Voltaire joint une observation qui, si elle était juste, ne serait pas favorable à une partie du travail que j’ai entrepris: il ajoute que “ces vers sont fort au-dessus de tous ces décombres des bâtimens du moyen âge, qu’une curiosité grossière et sans goût recherche avec avidité”. Mais il n’a pas réfléchi, que cette recherche est à l’histoire des Beux-arts, ce que ces vers sont à l’histoire de la langue et même de la littérature italiennes. Quoi qu’il en soit, je donnerai, à ce propos, des vers de Frédéric, moins connus et d’une structure plus bizarre; ils sont tirés d’un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, coté N. 3793, et qui, page 13, contient des morceaux de poésie italienne, inédits pour la plupart: celui-ci est écrit à la manière de la prose, et avec l’ortographe suivante: *Dolce meo drudo e vatene meo Sire, a Dio raccomando che ti diparti da mene, ed io tapina rimaño. Lassa la vita me noia dolce l’amore a vedere jo nom peussai mai guarire membrando me fuori di noia*». Il riferimento è a Voltaire (1756), II, 173-174, consultato da Seroux in una edizione successiva con diversa paginazione. È interessante notare come, all’interno dello stesso discorso, il filosofo illuminista si produca in un elogio di Petrarca, ammettendo però che il suo genio fu «surpassé depuis par l’Arioste & par le Tasse» (p. 178). Sulla corrispondenza e l’incontro tra Seroux e Voltaire, si veda Miarelli Mariani (2005b), 19. Ariosto e Tasso sono citati assieme anche da Seroux d’Agincourt (1823), II, *Peinture*, 175, nella descrizione del *Parnaso* di Raffaello, dove il pittore ha riuniti «des poètes modernes avec les plus célèbres des anciens, sorte d’anachronisme dont Virgile, l’Arioste et Tasse, inspirés par les mêmes motifs, ne se sont pas effrayés plus que lui, et qu’ils se sont pareillement fait pardonner».

⁵⁴ Seroux d’Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 87-90.

«les Beaux-Arts qui, dans tous les tems, semblent destinés à suivre la bonne ou la mauvaise fortune des lettres, participèrent alors à leur renaissance et à leurs progrès: ceux qui les cultivaient se réunirent et formèrent des espèces de communautés ou de corporations, à l'exemple de ce qui avait été établi pour les professeurs des sciences dans les universités». ⁵⁵ Lo stesso può dirsi a proposito degli scambi reciproci tra scrittori e artisti: «Pétrarque forma une des premières collections de médailles antiques, et chanta les meilleurs peintres de son tems. Le Dante possédait l'art du dessin; il a célébré les maîtres auxquels on est redevable de sa renaissance». ⁵⁶

Questo concetto è ribadito e approfondito nell'*incipit* della dissertazione dedicata alla *Renaissance de l'architecture, vers le milieu di XV^e siècle*, dove lo "spirito umano" si erge a protagonista assoluto: «Sorti enfin de son long sommeil, mais portant encore l'empreinte trop visible de sa récente barbarie, l'esprit humain, vers la fin du XIII^e siècle, épuisait ses forces dans une foule de combinaisons plus o moins bizarres, sans pouvoir retrouver les antiques traces de la raison et du goût. Enfin Dante parut, et ses productions sublimes, quoique inégales et quelquefois monstrueuses, commencèrent à jeter sur la littérature de l'Italie une lumière nouvelle. Bientôt après, les poésies de Pétrarque, la prose de Boccace, les efforts de tous deux pour ramener les esprits à l'étude des chefs-d'œuvre de la littérature latine, enfin les travaux des savans hellénistes venus de Constantinople et ceux de leurs élèves, pour rouvrir en Italie les sources d'une littérature devenue étrangère à l'Occident, préparèrent pendant le cours du XIV^e siècle, cette heureuse époque de renouvellement qui s'accomplit dans le siècle suivant». ⁵⁷ Colpisce, in questo paragrafo, il ruolo "intermedio" di Dante, sospeso tra vecchio e nuovo, tra sublime e mostruoso. ⁵⁸ Assai significativa è a tal proposito l'evocazione, poi divenuta luogo comune anche nella

⁵⁵ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 89.

⁵⁶ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 89 nota 1. È da ricordare inoltre il suggestivo quartetto Giotto-Boccaccio-"Simone"-Roberto d'Angiò delineato, sulla scorta di Bernardo De Dominici, in Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 116, per cui si rimanda a Di Simone (2018b), 99. Roberto d'Angiò è altresì evocato alle pp. 62-63 della sezione *Sculpture*, sempre nel secondo tomo: egli «rechercha et connut Dante, et fut constamment le protecteur et l'ami des deux autres génies de la littérature italienne, Pétrarque et Boccace, qu'il accueillit à sa cour». In nota, a ulteriore conferma dell'interesse per la storia letteraria, si rievoca la cerimonia di laurea di Petrarca alla presenza del sovrano angioino. Non poteva naturalmente mancare un accenno alla presenza del nome di Giotto nel *Purgatorio* dantesco, nel testamento di Petrarca e nell'*Amorosa Visione* di Boccaccio: si veda a proposito, nella sezione *Peinture*, la nota di p. 104. Sulla presunta abilità di Dante nel disegno, si veda invece, nella medesima sezione, la nota di p. 82, contenente tra l'altro un commosso elogio del poeta.

⁵⁷ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 86.

⁵⁸ La dicotomia tra sublime e barbaro è riproposta in Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 68-69 nota b, in part. 69, a proposito del paragone di Alexander Pope tra l'architettura gotica e il teatro shakespeariano: «Les poètes anglais ont célébré le même genre de beauté du style gothique. Milton a consacré à cette idée quelques beaux vers dans son *Penseroso*. Pope compare les dissonances qui se rencontrent entre le génie de Shakespear [*sic*] et son style à celles de l'architecture gothique, tout à la fois, dit-il, sublime et barbare». Il riferimento, non esplicitato, è alla celebre *Preface to Shakespeare*, edita per la prima volta in Pope (1725), i-xxiv, in part. xxiii-xxiv.

manualistica, dei celebri versi del decimo canto del *Purgatorio* in cui i superbi sono assimilati a telamoni.⁵⁹

Il cerchio si chiude. Dopo aver viste le arti e le lettere «payer à la barbarie le même tribut» durante tutto il lunghissimo Medioevo,⁶⁰ assistiamo ora al loro progressivo riscatto: entrambe intraprendono un nuovo cammino e si avviano assieme, tra errori di ogni genere, verso la rinascita e il rinnovamento.⁶¹

Un punto d'incontro tra i due linguaggi è ovviamente individuato nella letteratura tecnico-scientifica: la pittura, e soprattutto l'architettura, hanno bisogno, nella pratica, dell'ausilio delle "scienze matematiche", della geometria, della prospettiva e dell'ottica. Non è un caso che la rinascita delle arti si accompagni al fiorire di una rigogliosa trattatistica: Seroux cita gli scritti di Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leon Battista Alberti, Vincenzo Foppa, Bramantino, Bernardo Zenale, Filarete, Francesco di Giorgio e Bramante.⁶² Alcune rare testimonianze rimontano comunque al tredicesimo secolo, vale a dire al periodo in cui ci è dato di ravvisare i primi, incerti lumi dell'arte nuova: si pensi ad esempio a Campano da Novara, autore di un commentario a Euclide.⁶³ La lunga nota che contiene queste informazioni costituisce un vero e proprio capitolo di storia della critica d'arte. Tra le altre cose, suscita curiosità l'inclusione di Francesco Colonna e della sua *Hypnerotomachia Poliphili*⁶⁴ e degli umanisti Ciriaco d'Ancona e Claudio Tolomei,⁶⁵ tutti e tre, in modi diversi, interessati allo studio dei monumenti antichi. Un compendio di letteratura artistica – dicevamo – che non si arresta qui, ma prosegue a margine della sezione *Peinture* con una breve panoramica sugli scritti di Cennino Cennini, Vincenzo Foppa, Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti e Giovanni Paolo Lomazzo.⁶⁶

Ma quali sono le fonti di questa sotterranea *Histoire de la langue et de la littérature en Italie depuis la décadence du latin jusqu'à la renaissance de l'italien avec Pétrarque et Boccace*? Seroux fa più volte esplicita menzione di due importanti contemporanei, l'erudito bresciano Giammaria Mazzucchelli⁶⁷ e l'abate bergamasco Girolamo Tiraboschi.⁶⁸ Il primo

⁵⁹ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 131 nota a. Il riferimento è naturalmente a *Purg.*, X 130-135. È altresì da segnalare la citazione di *Purg.*, XII 66 («Morti li morti e i vivi parean vivi») a proposito del naturalismo di Masaccio in Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 125.

⁶⁰ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 86.

⁶¹ Ibidem. Alla frase citata, Seroux aggiunge immediatamente quanto segue: «Comme elles, nous venons de le voir, dans les douze planches précédentes, sortant avec peine d'un état de décadence presque absolue, et signalant leurs premiers pas par des erreurs de tout genre: comme elles, nous allons le voir conduits à la renaissance, et préparant leur renouvellement presque aux mêmes époques et par l'influence des mêmes causes».

⁶² Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 86-88 nota a, in part. 86-87.

⁶³ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 86 nota a.

⁶⁴ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 87-88 nota a. Nella stessa sezione, a p. 32 nota a, Seroux ipotizza che l'autore della *Hypnerotomachia* si sia ispirato al ravennate Mausoleo di Teodorico per la descrizione di un tempio la cui cupola è realizzata con un solo blocco di pietra.

⁶⁵ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 88 nota a.

⁶⁶ Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 166 nota a.

⁶⁷ Si vedano ad esempio le diverse occorrenze in Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 87 nota, 89 nota, 94 nota; II, *Sculpture*, 77 nota.

⁶⁸ Ad esempio in Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 92 nota 2, 94 nota 1; *Architecture*, 100 nota; II, *Sculpture*, 42 nota c; *Peinture*, 105 nota a, 117 note a-b, 149 nota.

è il responsabile, tra l'altro, del quasi sovrumano progetto degli *Scrittori d'Italia. Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, ambizioso tentativo di raccogliere, in ordine alfabetico, i dati biografici e letterari relativi a cinquantamila autori vissuti tra il Duecento e il Settecento. L'opera, edita a Brescia tra il 1753 e il 1763, si arrestò a quota tremila, al sesto volume e alla lettera B.⁶⁹ Del secondo, conosciamo bene la monumentale, importantissima *Storia della letteratura italiana*, che vide la luce a Modena, in due diverse edizioni, tra il 1772 e il 1794,⁷⁰ ma anche il rapporto di amicizia e collaborazione intrattenuto con Seroux⁷¹ e il suo ruolo di "anticipatore" e in un certo senso ispiratore della *Histoire*, preannunciata dal celebre invito rivolto a una eventuale «società d'uomini intendenti delle Bell'Arti [...] a ricercare diligentemente tutte le pitture, che del XII e XIII secolo abbiamo in Italia, quelle cioè delle quali è certo il tempo in cui furono fatte ed è conosciuto l'Artefice; quindi a ritrarle con somma esattezza in rami e colorirli ancora, imitando quanto è possibile le stesse pitture».⁷²

A questi due punti di riferimento dichiarati e ineludibili (di Tiraboschi si menziona anche l'importante *Biblioteca modenese*),⁷³ andrebbe poi aggiunta la miriade di notizie proveniente dalle fonti più diverse, siano esse testimonianze "di prima mano" (Cassiodoro, ad esempio, più volte chiamato in causa),⁷⁴ o "di seconda",⁷⁵ citazioni di citazioni. Se è impossibile, e fondamentalmente inutile, compilare un prospetto di questi prestiti non dichiarati (difficile e nello stesso tempo irrilevante, ad esempio, stabilire se le informazioni su Campano siano tratte *ex silentio*, come sembra, da Tiraboschi),⁷⁶ è tuttavia di un qualche interesse soffermarsi a riflettere sul metodo adottato da Seroux. Ci sembra che lo storico francese assuma di fronte alla lingua e alla letteratura un atteggiamento di grande equilibrio, paragonabile a quello cui ci ha abituati nell'approcciare le opere d'arte: è evidente in particolare la volontà di controllare ad uno ad uno i dati raccolti, vagliandoli con attenzione e discutendoli con garbo. Nell'istituire parallelismi con le arti figurative non è mai gratuito né dogmatico, e anzi tende a distinguere i diversi linguaggi nelle loro differenti specificità, senza favorire l'apprezzamento dell'uno a discapito dell'altro. La minuscola polemica con Voltaire a proposito dell'architettura medievale – fondata sul rispetto di chi quei monumenti indaga scientificamente, e non per soddisfare il proprio cattivo gusto – è a tal proposito emblematica. Possono essere attribuite all'opera e al metodo di Seroux le medesime caratteristiche che gli studiosi della lettera-

⁶⁹ Lasagna (2008).

⁷⁰ Previtali (1989), 95-98; Capucci (1998), 411-416. Quando l'autore era in vita apparvero altre edizioni a Roma, Firenze, Napoli e Venezia.

⁷¹ Miarelli Mariani (2005b), 30-33, 37, 47, 147.

⁷² Tiraboschi (1772-1782), IV, 400; Tiraboschi (1787-1794), IV, 439. Sulla discussione di questo brano: Previtali (1989), 96; Miarelli Mariani (2005b), 32.

⁷³ Tiraboschi (1781-1786).

⁷⁴ Ad esempio in Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 18 nota 2, 24 nota 3, 25 note 1 e 3, 26 note 1-3, 27 note 1-2; *Architecture*, 121 nota a, 135 nota b; II, *Sculpture*, 53 nota a.

⁷⁵ Tra le poche opere di erudizione letteraria direttamente citate da Seroux, oltre Voltaire (1756), spiccano Bettinelli (1774) e Gabrini (1807).

⁷⁶ Tiraboschi (1772-1782), IV, 134-137; Tiraboschi (1787-1794), IV, 175-177.

tura italiana hanno rilevato nel pensiero di Tiraboschi: in primo luogo, la volontà di esattezza⁷⁷ e la tendenza a verificare i dati risalendo direttamente alla fonte:⁷⁸ «l'esperienza mi ha insegnato, che è cosa troppo pericolosa l'affidarsi agli occhi o alla memoria altrui». ⁷⁹ Una frase, questa, che lo storico francese, persuaso che «l'histoire des arts qui ont l'œil pour juge [...] ne doit s'écrire qu'en lui soumettant leurs productions»,⁸⁰ non poté non leggere senza un sorriso di approvazione.⁸¹

Petrarca e Ariosto redivivi: tra mitografia e fonti figurative

È però ora di tornare a Petrarca. A dispetto della sua poco spettacolare entrata in scena, il ricordo che di lui ci resta appena chiuso l'ultimo dei sei tomi è quello di una presenza autorevole e costante. L'umanista appare infatti in tutte le sezioni dell'opera, dal *Tableau historique* ai tre vasti segmenti dedicati all'architettura, alla scultura e alla pittura.

Al termine del *Tableau* lo vediamo persino indossare il mantello di involontario profeta del rinnovamento delle arti a Roma sotto i pontificati di Giulio II (1503-1513) e del suo successore Leone X (1513-1521): trattando di questo periodo glorioso, Seroux afferma, in nota, che un Petrarca redivivo «aurait pu dire [...] de cette ville, avec plus de vérité que lorsqu'il l'écrivait: *Roma mia sarà ancor bella*». ⁸² Il verso non appartiene ad una «epistola a Cola di Rienzo»,⁸³ come Seroux mostra di credere⁸⁴ sulla scorta di uno studio

⁷⁷ Miarelli Mariani (2005b), 32.

⁷⁸ Importanti osservazioni in Capucci (1998), 413-414.

⁷⁹ La frase, citata da Capucci (1998), 414, è tratta dalla prefazione a Tiraboschi (1772-1782), riprodotta anche in Tiraboschi (1787-1794), I, i-xiv, in part. x.

⁸⁰ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Discours préliminaire*, vi.

⁸¹ Si potrebbe obiettare – d'accordo con Previtali (1989), 157 – che «il d'Agincourt assai più che i monumenti guardava i disegni che di essi gli mandavano gli amici (i vari Dufourny, Gauffier, Ottley, Antonelli, Canova, Paris, ecc.) o le incisioni delle opere a stampa». Eppure, per quanto concerne soprattutto l'architettura (e, non dimentichiamolo, Seroux era un architetto), il disegno (tecnico) è a tutti gli effetti uno strumento necessario per studiare e comprendere le caratteristiche di un edificio". L'esame diretto e approfondito del materiale preparatorio all'*Histoire* conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana permette di rendersi conto di come il lavoro sui disegni presi dal vero dai suoi collaboratori, e comunque – crediamo – sotto la sua direzione e secondo i suoi desideri, abbia condotto a riesami anche clamorosi della letteratura critica precedente, spesso non confluiti nel testo definitivo e quindi non divulgati. Si pensi ad esempio al caso esemplare della leggendaria chiesa costantiniana presso Ponte Milvio, indagata secondo precisi parametri che non esiteremmo oggi a definire archeometrici, e giustamente identificata per quello che, più prosaicamente, doveva essere, al di là di qualsiasi suggestione pseudostorica e antiquaria, cioè una cisterna romana di epoca imperiale: Di Simone (2018a). Per quanto riguarda invece la fiducia accordata alle incisioni (che troviamo in quantità notevole tra le carte vaticane), essa diventa comprensibile quando questo materiale serve a documentare monumenti lontani (Svezia, Africa o India) o difficilmente accessibili. Uno scotto inevitabile per qualsiasi "storia universale".

⁸² Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 97 nota 1.

⁸³ Questo il riferimento indicato da Seroux in calce alla citazione.

⁸⁴ Seroux d'Agincourt (1823), I, *Architecture*, 53 nota a.

erudito di Tommaso Gabrini,⁸⁵ bensì alla canzone *Spirto gentil che quelle membra reggi*,⁸⁶ che si voleva in effetti indirizzata al tribuno.⁸⁷

Delle varie occorrenze petrarchesche nell'*Architecture*, si è detto; del suo rapporto con le arti plastiche tratteremo invece più avanti. Vorremmo ora accennare brevemente ad una fugace apparizione del poeta tra le pagine dedicate alla pittura,⁸⁸ a proposito di uno dei miti più divulgati e dibattuti dell'intera letteratura artistica: il presunto ritratto di Laura, opera perduta (o mai esistita) di Simone Martini.⁸⁹

In un'altra occasione, abbiamo affermato che nessun dipinto attribuito al celeberrimo pittore senese è riprodotto o discusso nell'*Histoire*.⁹⁰ Circostanza, questa, che ci appare davvero insolita, dal momento che Seroux dimostra di conoscere non solo la più recente bibliografia relativa a Simone ma anche alcune delle sue opere più importanti, passate sotto silenzio nel testo definitivo ma assai ben documentate tra il materiale preparatorio depositato presso la Biblioteca Vaticana: in particolare, il *San Ludovico di Tolosa* oggi a Capodimonte⁹¹ e la scomparsa *Maestà con i santi Quattro Coronati* fino al 1798 visibile sulla facciata posteriore del Palazzo del Magnifico a Siena.⁹²

Ebbene, l'affermazione è vera solo in parte. Nell'*Histoire*, a causa di un fatale equivoco, la figura dell'artista si scinde in due distinti *alter ego*: un immaginario Simone napoletano – “creato” da Bernardo de Dominici – cui si attribuivano il *San Ludovico*, la *Pietà* di Roberto d'Oderisio nella chiesa della Pietatella a Carbonara, della seconda metà del Trecento, e il polittico dell'Incoronata dell'anonimo Maestro di San Ladislao, di cui restano oggi solo quattro pannelli cronologicamente riferibili ai primi anni del quindicesimo secolo;⁹³ e un “Simone Memmi” senese, che non coincide con il Simone Martini “storico”, bensì con l'autore degli affreschi del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze, vale a dire Andrea di Bonaiuto. Poiché alcuni dettagli di questi murali sono riprodotti nella *planche* CXXII⁹⁴ è improprio affermare che *nessuna* opera attribuita a Simone sia entrata nell'immaginario museo dell'*Histoire*. Infatti, se sfogliamo le *Vite* di

⁸⁵ Gabrini (1807).

⁸⁶ *RVF*, LIII 42.

⁸⁷ Gli studi recenti avanzano più plausibilmente il nome di Bosone da Gubbio. Si veda a proposito il commento di Marco Santagata in Petrarca (2004), 275-276.

⁸⁸ Le apparizioni, in realtà sono due. La prima, a proposito della sua biblioteca, è in Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 44: «On voyait à cette époque des bibliothèques intéressantes, formées par de simples particuliers. Telles furent celles de Pétrarque, de Boccace, d'Ambroise le Camaldule. Ces hommes, la gloire de leur siècle, croyaient s'associer à celle des écrivains de l'antiquité, en rassemblant et en embellissant les manuscrits de leurs ouvrages».

⁸⁹ Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 111 nota a; III, *Peinture*, 136 CXXII 2.

⁹⁰ Di Simone (2018b), 100.

⁹¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 9847, ff. 45v, 46v. Miarelli Mariani (2005a), 286-287.

⁹² Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 9843, f. 49v: Di Simone (2017b). Sulla questione, si vedano ora le puntualizzazioni di Bartolini (2019), 18-20, che sembrano portare argomenti a favore delle varie ipotesi – ampiamente discusse in Di Simone (2017b), 40, 44-45 – sul ruolo giocato dall'Opera e dall'Arte di Pietra e Legname nella committenza dell'affresco e sui suoi possibili sottintesi iconografici.

⁹³ Anche di queste due opere si conservano i disegni. Per una panoramica di tutto il problema si veda Di Simone (2018b), con additamenti bibliografici.

⁹⁴ Nel sesto tomo dell'opera. Si veda comunque *infra* nel testo e nelle note.

Vasari⁹⁵, le *Lettere Sanesi* di Guglielmo Della Valle⁹⁶ o la *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi,⁹⁷ fonti autorevoli da cui Seroux dichiaratamente attinge, ci rendiamo subito conto del fatto che i dipinti di Andrea, tra Cinquecento e Ottocento, erano riferiti proprio a Simone Martini. Lo storico francese accetta questa paternità e, senza discuterla, la accoglie nell'*Histoire*, intorbidando acque già non troppo limpide e mettendoci di fronte a un paradosso: anziché distinguere un Simone "vero" da uno falso, il d'Agincourt ne presenta un terzo.

Il nome di Andrea di Bonaiuto affiorerà dagli archivi solo nel corso del diciannovesimo secolo,⁹⁸ eppure le prove che Seroux aveva in mano erano forse già bastevoli a ricondurre al Martini la pala autografa conservata a Napoli e a radunare attorno alla sua concreta personalità storica le opere tra loro stilisticamente più vicine. È possibile però che a ostacolare questo passo decisivo si ponessero l'autorevolezza di Vasari, Della Valle e De Dominici, e la difficoltà di osservare da un punto di vista unico un bizzarro corpus simile a una galassia esplosa, dove il *San Ludovico*, a dispetto della firma autografa, era ritenuto di un altro Simone, cremonese o partenopeo,⁹⁹ e la *Maestà* di Palazzo Pubblico, addirittura, di Jacopo Torriti.¹⁰⁰ Considerando la difformità stilistica tra i vari numeri di questo strano catalogo, lo storico si trovò assai probabilmente in grande imbarazzo e finì con l'escludere da un lato le opere napoletane, troppo eterogenee e non sempre ben conservate, e, dall'altro, la *Maestà con i santi Quattro Coronati*, che non poteva non apparirgli assai diversa, nello stile, dai dipinti in Santa Maria Novella.

A "Simone Memmi" *alias* Andrea di Bonaiuto è quindi dedicata la *planche* CXXII della sezione *Peinture* (fig. 6),¹⁰¹ che presenta due dettagli dell'*Allegoria della Chiesa Militante e Trionfante*, tra cui il celebre volto muliebre tradizionalmente identificato con quello di Laura. Seroux, però, si mostra a riguardo alquanto scettico, e non esita a mettere in evidenza la debolezza della congettura, chiedendosi, attraverso un ragionamento storico e iconografico, se la fanciulla non sia in realtà Fiammetta.¹⁰²

⁹⁵ Vasari (1966-1997), II, 195.

⁹⁶ Della Valle (1785-1786), II, 80 (in realtà, come lo stesso autore ammette a pagina 82, si tratta della trascrizione, parola per parola, del brano vasariano nella stampa del 1568) e 89-90, con lunga citazione da Richa (1754-1762), III.1, 83-87, che a sua volta copia da Mecatti (1737), 7-17.

⁹⁷ Seroux d'Agincourt (1823), III, *Peinture*, 136 CXXII 2, con esplicito riferimento a Lanzi (1809), I, 316.

⁹⁸ Per una sintesi della questione: Romano (1991).

⁹⁹ Si veda a proposito la sintesi utilissima di Stefano D'Ovidio in De Dominici (2017), I, 181 nota 18.

¹⁰⁰ Della Valle (1785-1786), II, 15, 71, 98. Sull'identificazione di Simone con Jacopo Torriti, si vedano Tomei (1990), 17-20; Tomei (2000), 254.

¹⁰¹ Seroux d'Agincourt (1823), VI, *Peinture*, tav. CXXII.

¹⁰² Seroux d'Agincourt (1823), III, *Peinture*, 136 CXXII 2: «Vasari a dit, et d'autres ont répété d'après lui, que c'est le portrait de la célèbre Laure, maîtresse de Pétrarque; mais Simon Memmi ne fut à Avignon, où il connut ce poëte et sa maîtresse, que plusieurs années après l'exécution de la peinture dont il s'agit: il est plus probable que ce portrait est celui de la *Fiammetta*, dont parle Boccace; la petite flamme qui paraît sortir de son sein, vient à l'appui de cette conjecture».

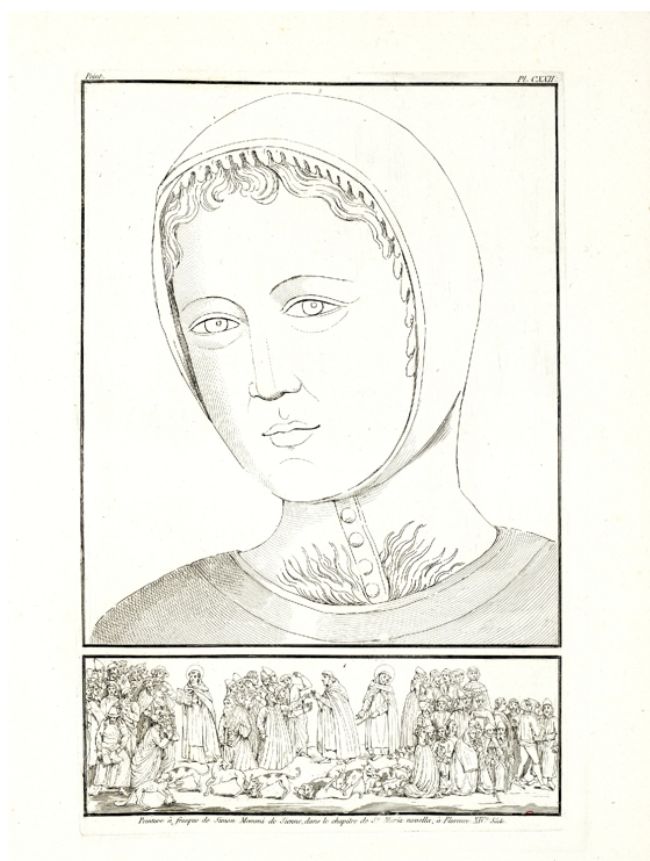


Fig. 6. Peinture à fresque de Simon Memmi de Sienne dans le chapitre de S.a Maria novella, à Florence. XIVE Siècle (da Seroux d'Agincourt 1823, VI, Peinture, tav. CXXII).

Ma il controllo incrociato tra le date del soggiorno napoletano di Boccaccio, durante il quale si consumò lo “storico” incontro tra il poeta e la sua donna, e quelle attribuite all’affresco, ritenuto all’epoca più antico, negano anche questa possibilità, e l’ipotesi è abbandonata con decisione.¹⁰³ La ricerca del “vero” ritratto di Laura aveva tenuto occupato lo storico francese per qualche tempo, come dimostra chiaramente una serie di calchi e disegni conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, la cui analisi si deve a Ilaria Miarelli Mariani.¹⁰⁴ Si trattava dopotutto di un tema tipico, dibattutissimo. Il fatto che Seroux, dopo queste indagini, abbia deciso di non inserirsi in un filone mitografico così fascinoso dimostra ancora una volta la sua volontà di attenersi ai dati sicuri scaturiti da un’analisi oggettiva.

¹⁰³ Seroux d'Agincourt (1823), II, *Peinture*, 111 nota a: «[...] mais nous devons ajouter que cette dernière conjecture n'est guère mieux fondée que la première; car si l'on rapproche les dates, on verra que Boccace n'alla a Naples, où il connut la Fiammetta, que vers l'an 1341, année dans laquelle il lui dédia sa Théséide, tandis que, dès de l'an 1332, Simon Memmi avait déjà exécuté la peinture de S. Maria Novella [...]». Lo storico trae le notizie letterarie dal solito Tiraboschi.

¹⁰⁴ Miarelli Mariani (2005b), 29, 92, 103-105.

Il merito più grande ascritto a Petrarca nell'economia dell'*Histoire* sembra però essere quello di collezionista di monete antiche.¹⁰⁵ In tale veste è persino omaggiato nella *planche* XLVIII della sezione *Sculpture* (fig. 7), dove un suo profilo inciso su di un medaglione chiude, assieme a un cammeo con l'effigie di Lorenzo il Magnifico, una serie di nummi e di conii allineata a mo' di riassunto generale della storia delle arti plastiche.¹⁰⁶ Se il ritratto del signore medico è presentato come opera di Domenico dei Cammei appartenente al «musée de Florence»¹⁰⁷ (si tratta forse dell'esemplare oggi custodito a Palazzo Pitti con attribuzione a Giovanni Antonio de' Rossi),¹⁰⁸ l'effigie di Petrarca, di proprietà di quel Giammaria Mazzucchelli che abbiamo già incontrato, è invece anonima e cronologicamente elusiva.¹⁰⁹ L'istituzione della strana coppia Francesco-Lorenzo non nasconde sottintesi programmatici: per Seroux si tratta di «deux grands hommes, dont l'exemple, le goût, les soins et la magnificence contribuèrent si efficacement aux progrès des belles-lettres et des beaux-arts».¹¹⁰ Di Petrarca si ricorda la sua collezione di monete antiche, e il consiglio dato all'imperatore Carlo IV, a proposito di alcuni esemplari che gli portava in dono, di «imiter les modèles que lui offraient ces précieux restes des tems anciens»;¹¹¹ del Magnifico, invece, il suo ruolo di protettore delle arti.¹¹² Sono due le cose che ci colpiscono maggiormente in questo breve ma icastico passaggio: la nostalgia di un uomo, al tramonto dell'*Ancien Régime*, per uno stretto e illuminato rapporto tra arte e

¹⁰⁵ In questa veste è stato già ricordato in Seroux d'Agincourt (1823), I, *Tableau historique*, 89 nota; *Architecture*, 88 nota. Il collezionista Seroux, per il quale si veda Miarelli Mariani (2005b), 87-127, rende omaggio al collezionista Petrarca.

¹⁰⁶ Seroux d'Agincourt (1823), IV, *Sculpture*, tav. XLVIII: «Espèce de résumé général de l'histoire de la Sculpture par les Médailles et les pierres gravées». Il commento alla tavola è in Seroux d'Agincourt (1823), II, *Sculpture*, 89-96; III, *Sculpture*, 42-48.

¹⁰⁷ Seroux d'Agincourt (1823), III, *Sculpture*, 45. Al numero 53 si legge: «Laurent de Médicis, dit le Magnifique, et le Père des Muses, gravé sur une chalcédonie onyx du musée de Florence, par Dominique, dit des Camées, l'un des plus habiles graveurs de cette époque».

¹⁰⁸ Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, inv. Gemme 1921 n. 111. Si veda Gennaioli (2010), 94-95.

¹⁰⁹ Seroux d'Agincourt (1823), III, *Sculpture*, 45, con riferimento a Mazzucchelli (1761-1763), I, tav. VIII (il testo relativo alla figura, ivi alle pp. 49-50 non fornisce altre notizie sulla medaglia).

¹¹⁰ Seroux d'Agincourt (1823), II, *Sculpture*, 92.

¹¹¹ *Ibidem*. L'episodio ci è tramandato dallo stesso Petrarca in *Fam.* XIX, 3: «[...] sumpta igitur ex verbis occasione, aliquot sibi aureas argenteasque nostrorum principum effigies minutissimis ac veteribus literis inscriptas, quas in delitiis habebam, dono dedi, in quibus et Augusti Cesaris vultus erat pene spirans. "Et ecce" inquam, "Cesar, quibus successisti; ecce quos imitari studeas et mirari, ad quorum formulam atque imaginem te componas, quos preter te unum nulli hominum daturus eram. Tua me movit autoritas; licet enim horum mores et nomina, horum ego res gestas norim, tuum est non modo nosse sed sequi; tibi itaque debebantur". Sub hec singulorum vite summam multa brevitate perstringens, quos potui ad virtutem atque ad imitandi studium aculeos verbis immiscui; quibus ille vehementer exhilaratus, nec ullum gratius accepisse munusculum visus est». Interessante segnalare il ricorrere del topos della scultura "parlante".

¹¹² *Ibidem*: «[...] Laurent de Médicis [...], qui, parmi tant de bienfaits répandus sur les arts, se plut aussi à récompenser les talents des graveurs en pierres et en médailles». In nota, si ribadisce il legame tra il "rinnovamento" delle arti e il ritorno all'antico: «Les soins qu'on prenait, à cette époque, en Italie, et sur-tout à Rome, pour déterrer les monumens en tout genre de l'Art antique, multiplièrent les découvertes de médailles et de pierres gravées, et portèrent sur cette partie, comme sur toutes les autres, l'attention des amateurs et l'étude des artistes».

politica; e, soprattutto, il forte accento posto, ancora una volta a chiusura di un lungo discorso, sul parallelo rinnovarsi delle Belle Lettere e delle Belle Arti.



Fig. 7. Espèce de résumé général de l'histoire de la Sculpture par les Médailles et les pierres gravées (da Seroux d'Agincourt 1823, VI, Sculpture, tav. XLVIII).

Se quanto detto finora basterebbe a giustificare appieno l'inclusione nell'*Histoire* delle case di Petrarca e Ariosto, non bisogna tuttavia trascurare l'analisi delle fonti figurative, dirette o indirette, di Seroux. I due celebri monumenti, infatti, potevano vantare, alla fine del diciottesimo secolo, anche una piccola fortuna grafica.

Prospetto e pianta della *parva domus* di messer Lodovico, prima di essere riprodotti nell'*Histoire*, erano già apparsi in una edizione veneziana dell'*Orlando Furioso*, stampata per i tipi di Antonio Zatta nel 1772 (fig. 8),¹¹³ e poi nella *Guida del forestiere per la città di Ferrara* di Antonio Frizzi, edita nel 1787 (fig. 9).¹¹⁴ Il disegno di Dufourny (fig. 5), con tutta evidenza, non si basa su queste preesistenti tavole ma su rilievi eseguiti dal vero.¹¹⁵

¹¹³ Ariosto (1772), I, tav. a p. xii; Folin (2016), 67.

¹¹⁴ Frizzi (1778), tav. a p. 61; Folin (2016), 67-68. A questo utilissimo saggio, ricco di preziose indicazioni sulle due case ferraresi di Ariosto, si può affiancare ora Ippoliti (2018).

¹¹⁵ Si veda *supra* nel testo e a nota 6.

Alla funzione di semplice “reliquia”, curiosità con la quale solleticare e compiacere il lettore,¹¹⁶ si sostituisce, almeno nelle intenzioni, quella di documento tecnico, destinato allo studio: un esempio concreto di architettura civile è indagato scientificamente nelle sue componenti strutturali e decorative.

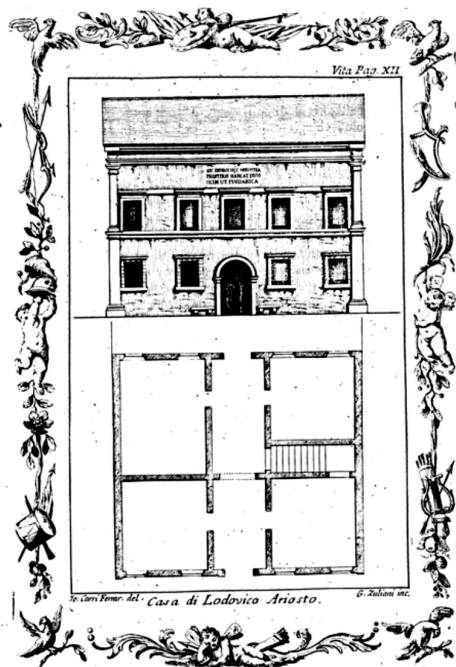


Fig. 8. Casa di Lodovico Ariosto (da Ariosto 1772).

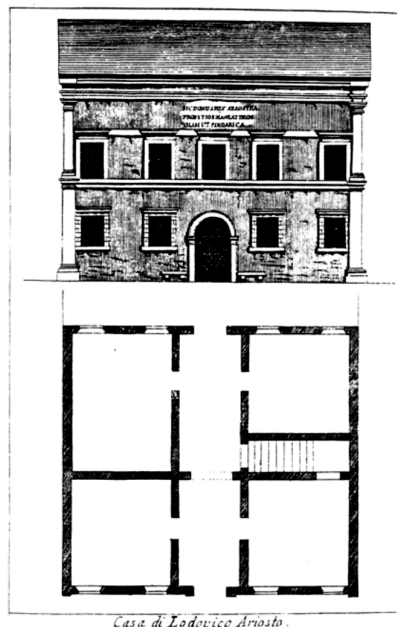


Fig. 9. Casa di Lodovico Ariosto (da Frizzi 1787).

Per quanto riguarda invece i soggetti scelti da Léon Dufourny ad Arquà (figg. 2-4), c'è da dire che essi possono essere quasi tutti rintracciati nelle due edizioni dell'opera di Giacomo Filippo Tomasini *Petrarcha Redivivus*, apparse nel 1635 e nel 1650. Tra le pagine di questa erudita dissertazione ci imbattiamo tra l'altro in una veduta a volo d'uccello della casa, nella sua pianta, alquanto schematica e approssimativa ma dotata di scala metrica (fig. 10),¹¹⁷ nella *sella Francisci Petrarcae* (fig. 11),¹¹⁸ nel misterioso armadio (fig.

¹¹⁶ Non a caso, nel primo volume dell'edizione veneziana del 1772, oltre all'incisione qui discussa, compaiono delle tavole raffiguranti il sepolcro di Ariosto (tav. a p. xiv), il suo calamaio, il facsimile di un autografo e la sua sedia (p. l). Insomma, una sorta di piccolo museo cartaceo.

¹¹⁷ Tomasini (1635), 137; Tomasini (1650), 123.

¹¹⁸ Tomasini (1635), 143; Tomasini (1650), 128. Su questo singolare manufatto, assai probabilmente trecentesco ma oggetto di “restauri” e rifacimenti nel corso dei secoli si veda Baldissin Molli (2004), 60-65, 73.

12)¹¹⁹ e nella mummia della gatta.¹²⁰ Raffigurazioni analoghe sono nel foglio propagandistico della erigenda Accademia Albrizziana, fondata nel 1724 (fig. 13).¹²¹ Anche in questo caso è superfluo sottolineare la distanza persino "ideologica" dai disegni vaticani, innegabilmente più tecnici e meno "aneddotici".¹²² È invece assai suggestivo il fatto che essi furono realizzati proprio nel 1783:¹²³ in quell'anno, infatti, la casa di Arquà fu data in affitto dai proprietari, i padovani Dottori, al cavalier Girolamo Zulian: a lui, nuovo e zelante custode delle memorie domestiche di Petrarca, si deve un "rilancio" in grande stile del singolare santuario, culminato nell'idea di istituire dei veri e propri registri (i cosiddetti "Codici di Arquà") nei quali raccogliere le firme di tutti i visitatori.¹²⁴ Il mito della casa del poeta, creazione del Cinquecento più petrarchista, è ora divulgatissimo, tra visite illustri (Foscolo e Alfieri), descrizioni letterarie, incisioni e cartoline per i turisti.¹²⁵ «I varii e successivi possessori della modesta quanto famosa casetta», divenuta «una specie di San Giacomo di Compostella letterario e laico», «non solo non ne contesero mai l'accesso a nessuno, ma si adoperarono per dare ai pietosi visitatori ogni possibile soddisfazione; e forse al troppo zelo di alcuno di essi si deve l'una o l'altra delle cose stimate del Petrarca che ancor vi si vedono, lo stipo, la scranna, la gloriosa gatta».¹²⁶ Chissà se Seroux avrebbe sottoscritto questa affettuosa ma sottilmente ironica testimonianza di Arturo Graf. Certo è che anche nel caso di Arquà l'attenzione finisce con l'essere tutta rivolta all'aspetto storico e architettonico dell'edificio, evitando qualsiasi pittoresca ma facile fuga nella mitografia e nel culto acritico delle reliquie.

La nostra breve indagine su un aspetto solo apparentemente marginale dell'*Histoire de l'Art par les monumens* ci ha permesso, in conclusione, di penetrare ancora una volta nel laboratorio di Seroux, e di curiosare tra le sue carte e i suoi strumenti di lavoro, alla ricerca di nuovi indizi utili a capire meglio il metodo di uno storico attento non solo alle opere degli artisti via via incontrati lungo il cammino, ma anche ai "monumenti" e alle vicissitudini di quello "spirito umano" la cui grandezza continua a manifestarsi nei periodi di crisi e di decadenza, aleggiando tra le brume crepuscolari di imperi al declino e tra le macerie di un passato lontano da cui estrarre tesori e speranze. La malinconia di monsieur d'Agincourt, in fondo, è un po' anche la nostra.

¹¹⁹ Tomasini (1635), 141; Tomasini (1650), 129. Baldissin Molli (2004), 65-73.

¹²⁰ Tomasini (1635), 137; Tomasini (1650), 130. Sulla gatta: Hendrix (2005).

¹²¹ Donvito, Magliani (2003), 88, 91. Notizie biografiche su Almorò Albrizzi in Ferrari (1960). Precedenti all'*Histoire* sono anche le incisioni di Francesco Bellucco in Zaborra (post 1797): le ultime due tavole in appendice raffigurano il prospetto della casa e una veduta interna con sedia e armadio.

¹²² Si noti a proposito anche la scarsa cura con la quale è indagata la teca con le spoglie del povero felino, ritenuta forse meno interessante. Al contrario, il dettaglio dello stemma sulla gràmola (fig. 3) sembrerebbe alludere alla volontà di storicizzare e dunque datare l'apparecchio.

¹²³ Anche per questo aspetto, si veda supra nel testo e a nota 6.

¹²⁴ Donvito, Magliani (2003), 91.

¹²⁵ Donvito, Magliani (2003). Sulla fortuna primonovecentesca della casa, in rapporto agli anniversari petrarcheschi, si veda anche Berté (2004), 18-20.

¹²⁶ Graf (1888), 39.

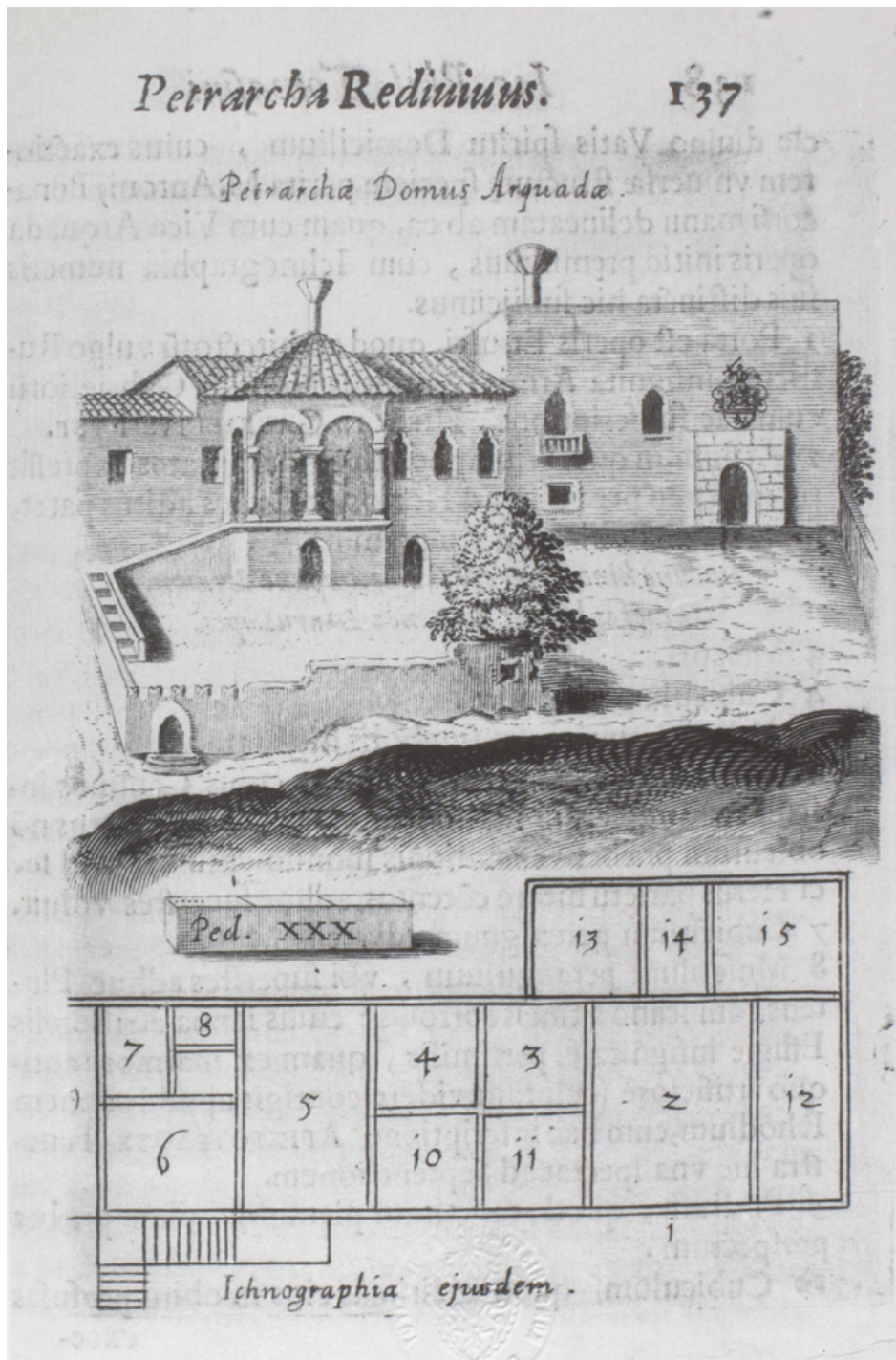


Fig. 10. *Petrarchae Domus Arquadae* (da Tomasini 1635).

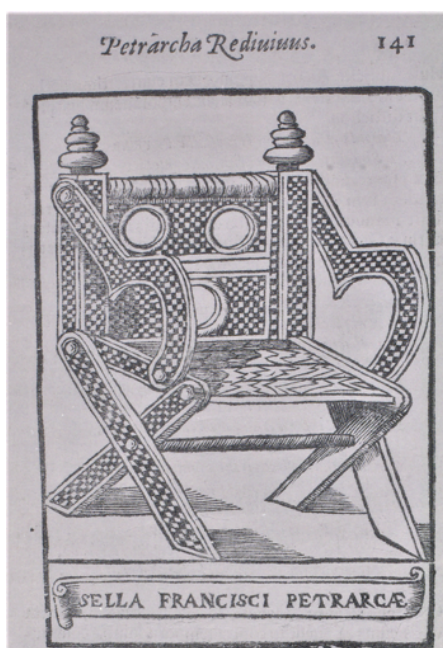


Fig. 11. Sella Francisci Petrarcae (da Tomasini 1635).

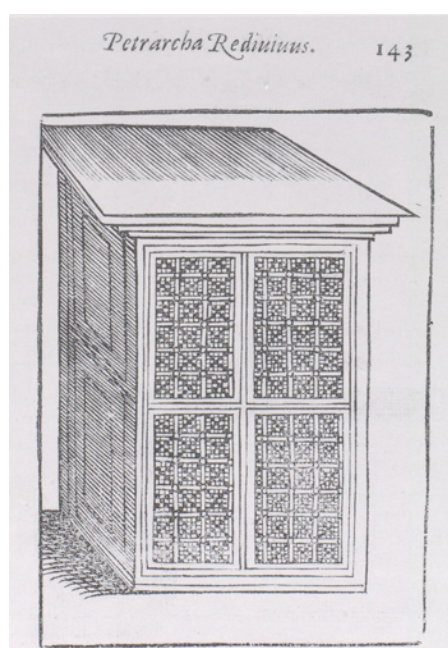


Fig. 12. Armadio nella casa di Francesco Petrarca ad Arquà (da Tomasini 1635).

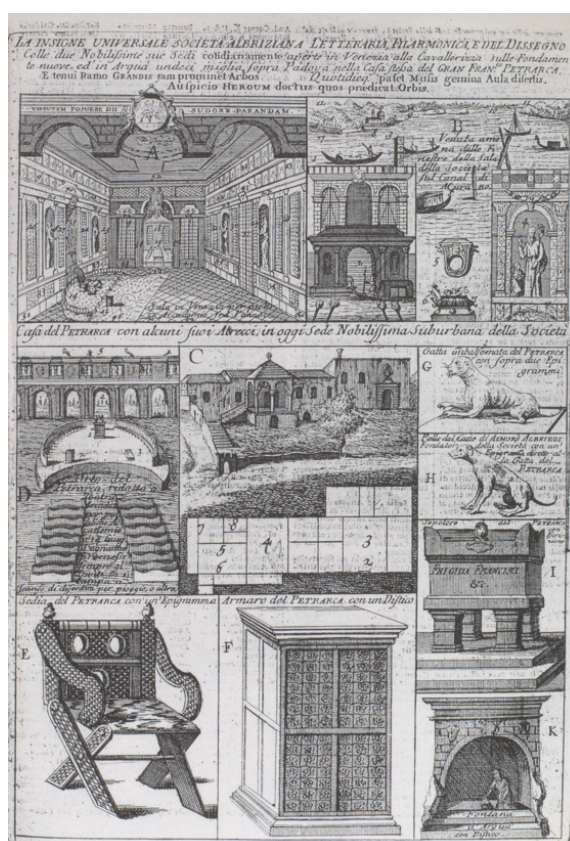


Fig. 13. Foglio propagandistico della Accademia Albrizziana di Venezia e Arquà (da Donvito, Magliani 2003).

Ringraziamenti

Questo studio è stato condotto nell'ambito del PRIN 2009 "Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt: la riscoperta del Medioevo attraverso i fondi della Biblioteca Apostolica Vaticana" diretto da Ilaria Miarelli Mariani, Università di Chieti "G. d'Annunzio" (unità del progetto nazionale "Medioevo disegnato: la riscoperta del patrimonio artistico medievale tra Italia e Francia" coordinato da Antonio Iacobini, Università di Roma "La Sapienza"), e proseguito nello stesso ateneo grazie a un assegno di ricerca sotto la supervisione di Gaetano Curzi e Alessandro Tomei. Nel licenziare lo scritto, desidero esprimere gratitudine a Monica Berté, Carolina Brook, Virginia Caramico, Iole Carlettini, Gaetano Curzi, Francesca Giannetto, Antonio Iacobini, Marcella Lacanale, Ilaria Miarelli Mariani, Simona Moretti, Giuseppe Mrozek, Andrea Pala, Ambrogio Piazzoni, Carlo Tedeschi, Alessandro Tomei, Nicoletta Usai, Paolo Vian.

Bibliografia

- Ariosto L. (1772), *Orlando Furioso*, 4 voll., Venezia: Zatta
- Ariosto L. (1960), *Orlando Furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, S. Debenedetti, C. Segre [ed.], Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Ariosto L. (1976), *Orlando Furioso*, C. Segre [ed.], Milano: Mondadori.
- Aurigemma M.G. (2015), Le affinità di Dufourny, *Arte medievale*, IV serie – Anno V, 261-276.
- Baldissin Molli G. (2004), *Il poeta e il marangone. L'artigianato padovano al servizio di Petrarca e del letterato umanista*, Padova: Il Prato.
- Bartalini R. (2019), *Il Duomo nuovo di Siena. La fabbrica, le sculture, i maestri, le dinamiche di cantiere*, Cinisello Balsamo: Silvana.
- Berté M. (2004), "Intendami chi può". Il sogno del Petrarca nazionale nelle ricorrenze dall'Unità d'Italia a oggi. Luoghi, tempi e forme di un culto. Roma: Edizioni dell'Altana.
- Bettinelli S. (1774), *Delle lettere e delle arti mantovane*, Mantova: Pazzoni.
- Bologna F. (1982), *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino: UTET.
- Cameron C. (1772), *The Baths of the Romans explained and illustrated*, London: Scott.
- Capucci M. (1998), L'erudizione storica e Lodovico Antonio Muratori. Critica e storiografia letteraria, in *Storia della Letteratura Italiana. VI. Il Settecento*, E. Malato [ed.], Roma: Salerno, 369-440.
- Chiarini M. (1768), *Piante con suoi alzati, profili, e notizie delle origini dell'acque che servono al pubblico fonte della Piazza Maggiore della città di Bologna con gli altri annessi che servono alla medesima*, Bologna: Stamperia del Longhi.
- Cipriani A. (1971), Una proposta per Seroux d'Agincourt. La *Storia dell'Architettura*, *Storia dell'Arte*, Anno XI, 211-261.
- De Dominicis B. (2017), *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, F. Sricchia Santoro, A. Zezza [ed.], 5 voll., Napoli: Paparo.
- Di Simone P. (2013), Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine – 2, *Rivista d'Arte*, V Serie – Anno III, 35-55.

- Di Simone P. (2015), «Gente di ferro e di valore armata». Postille al tema degli Uomini Illustri, e qualche riflessione marginale sulla pittura profana tra Medioevo e Rinascimento, in *The Survival of the Trecento in the Fifteenth Century*, Bourdua L. [ed.], Pisa: ETS (= Predella Monografie, 9), 31-64.
- Di Simone P. (2017a), Indice topografico e onomastico dei disegni della raccolta Seroux d'Agincourt conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, in *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Miarelli Mariani I., Moretti S. [ed.], Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana (= Studi e testi, 523), 267-421.
- Di Simone P. (2017b), La Maestà con i santi Quattro Coronati di Simone Martini ritrovata: un disegno per Seroux d'Agincourt, *Nuovi Studi*, Anno XXXIII, 39-60.
- Di Simone P. (2018a), Indagini su una chiesa fantasma. Santa Croce a Villa Madama nel corpus dei disegni per la *Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt, *Hortus Artium Medievalium*, Anno XXIV, 366-378.
- Di Simone P. (2018b), Seroux d'Agincourt e la pittura medievale a Napoli nei disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana, *Arte medievale*, IV serie – Anno VIII, 99-106.
- Donvito V., Magliani M. (2003), Il mito della Casa del Petrarca, in *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, M. Magliani [ed.], Milano: Skira.
- Federico II di Svevia (2008), *Rime*, L. Cassata, L. Spagnolo [ed.], Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Ferrari G.E. (1960), *ad vocem* Albrizzi Almorò, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani
- Folin M. (2016), Ariosto architetto, in *I voli dell'Ariosto*, catalogo della mostra (Tivoli, 15 giugno – 30 ottobre 2016), M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti Hamard [ed.], Milano: Officina Libreria
- Frizzi A. (1778), *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara: Pomatelli.
- Gabrini T.M. (1807), *Commento sopra il poemetto Spirto gentil che il Petrarca indirizzò a Nicola di Lorenzo tribuno e poi senatore di Roma colla interpretazione della lapide che l'istesso Nicola fece apporre al torrione di Ponte Rotto ivi ancora esistente*, Roma: Fulgoni.
- Gennaioli R. (2010) [ed.], *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, 25 marzo – 27 giugno 2010), Livorno: Sillabe.
- Graf A. (1888), *Attraverso il Cinquecento*, Torino: Loescher.
- Hendrix H. (2005), De Kat van Petrarca en de oorsprong van het literaire tourisme, *Incontri*, Anno XX, 85-98.
- Ippoliti A. (2018), *Parva sed apta mihi*. La casa di Ludovico Ariosto a Ferrara, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Nuova Serie – Anno LXIX, 5-30.
- Lanzi L.A. (1809), *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 6 voll., Bassano: Remondini e figli.
- Lasagna P. (2008), *ad vocem* Mazzucchelli Gian Maria, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani
- Mazzucchelli, G. (1761-1763), *Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium*, 2 voll., Venezia: Zatta
- Mecatti G.M. (1737), *Notizie storiche riguardanti il capitolo esistente nel convento de' padri Domenicani di Santa Maria Novella della città di Firenze detto comunemente il Cappellone degli Spagnuoli*, Firenze: Paperini.
- Miarelli Mariani I. (2005a), *Les "Monuments parlants". Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino: Arago.

- Miarelli Mariani I. (2005b), *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monumens*. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo, Roma: Bonsignori.
- Miarelli Mariani I., Moretti S. (2017) [ed.], *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana (= Studi e testi, 523).
- Miarelli Mariani I. (2018), Antolini, Desprez, Marvuglia e gli altri. L'Italia del Sud nei disegni per l'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt, *Arte medievale*, IV serie – Anno VIII, 91-98.
- Miarelli Mariani I. (in corso di stampa), La documentazione grafica dell'Italia del Nord per le tavole dell'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt, in *Luigi Lanzi a Udine. 1796-1801*, Pastres P. [ed.], Firenze: Olschki.
- Mondini D. (2005), *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich: Zurich InterPublishers.
- Petrarca F. (2004), *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, seconda edizione aggiornata, Milano: Mondadori.
- Polara G. (2016), La questione della lingua secondo Cassiodoro, in *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Aldo Setaioli A. [ed.], Trieste: EUT, 538-548.
- Pope A. (1725) [ed.], *The Works of Shakespear in six volumes*, I, London: Tonson
- Previtali G. (1989), *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, nuova edizione riveduta e ampliata, Torino: Einaudi.
- Richa G. (1754-1762), *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Firenze: Viviani.
- Romano S. (1991), *ad vocem* Andrea di Bonaiuto, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, 602.
- Seroux d'Agincourt J.-B. (1823), *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, 6 voll., Paris: Treuttel et Würtz.
- Tiraboschi G. (1772-1782), *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., Modena: Società Tipografica
- Tiraboschi G. (1781-1786), *Biblioteca modenese, o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del serenissimo signor duca di Modena*, 6 voll., Modena: Società Tipografica
- Tiraboschi G. (1787-1794), *Storia della letteratura italiana*, seconda edizione rivista e ampliata, 16 voll., Modena: Società Tipografica.
- Tomasini G.F. (1635), *Petrarcha redivivus*, Padova: Frambotti.
- Tomasini G.F. (1650), *Petrarcha redivivus*, Padova: Frambotti.
- Tomei A. (1990), *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma: Argos.
- Tomei A. (2000), *ad vocem* Torriti, Jacopo, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, 254-258.
- Vasari G. (1966-1987), *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, R. Bettarini, P. Barocchi [ed.], 6 voll., Firenze: Sansoni (poi Studio per Edizioni Scelte).
- Voltaire (1756), *Essay sur l'histoire générale et sur les moeurs et l'esprit de nations*, 7 voll., Genève: Cramer.
- Zabborra G.B. (post 1797), *Petrarca in Arquà. Dissertazione storico-scientifica, scritta nell'anno 1797*. Opera postuma, Padova: Bettinelli.