

Simone Martini e il gotico italiano in Europa

ANGELO PAGANO

«**P**ER MIRAR POLICLETO A PROVA FISO / CON GLI ALTRI CH'EBBER FAMA DI QUELL'ARTE / MILL'ANNI, NON VEDRIAN LA MINOR PARTE / DELLA BELTÀ CHE M'AVE IL COR CONQUISO // MA CERTO IL MIO SIMON FU IN PARADISO / ONDE QUESTA GENTIL DONNA SI PARTE / IVI LA VIDE E LA RITRASSE IN CARTE/ PER FAR FEDE QUA GIÙ DEL SUO BEL VISO. // L'OPRA FU BEN DI QUELLE CHE NEL CIELO / SI PONNO IMAGINAR, NON QUI TRA NOI / OVE LE MEMBRA FANNO A l'alma velo. // Cortesia fe', né la potea far poi / che fu disceso a provar caldo e gelo / e del mortal sentiron gli occhi suoi.» (RVF, LXXVII)

Siamo nel 1336 circa ad Avignone e il Petrarca con il sonetto LXXVII dai RVF rende omaggio al suo amico, pittore di già leggendaria fama, Simone Martini. I versi celebrano la bellezza del ritratto di Laura nel quale l'artista di Siena ha catturato tutta la leggiadria della donna. La gloria di Simone infatti era dovuta anche a questa sua straordinaria capacità di esaltare la grazia femminile, guadagnandosi nella pittura l'appellativo di «fratello spirituale» del Petrarca. Le sue *Maria Maddalena* (a Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo) e *Santa Chiara* (ad Assisi) nella loro fragilità, nei sottili «tagli» degli occhi e nelle bocche rimpiccolite sono creature ultraterrene rese ancora più belle dalla deformazione, per capirci quella stessa che secoli dopo ha adoperato Modigliani – quei colli di cigno! – e che è stata condannata dai

Laureato in Lingue e Letterature Straniere Moderne presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, dal 1992 tiene corsi di lingua, storia della letteratura italiana del Seicento e Settecento, nonché di storia dell'arte medievale presso il Dipartimento di Italianistica della Scuola di Studi Superiori *Dániel Berzsenyi* di Szombathely. Si occupa di medievalistica ed in particolare della Scuola Siciliana.

La Maddalena. Pisa, Museo Nazionale ►



suoi contemporanei. Segno che i canoni di bellezza erano cambiati! Simone liricizzava i caratteri della grazia femminile e li riduceva a puri elementi astratti di dolcezza lineare. I panneggi, poi, continuavano il ritmo. Nella già citata Maria Maddalena le pose seducenti lasciano il posto al delicatissimo profilo delle spalle, a quelle mani affusolate all'inverosimile e alla testa leggermente reclinata in segno di umiltà. La poesia Simone la raggiunge non con l'enfasi mimica (di stampo barocco) ma con le linee di un disegno spesso serpeggiante in cerca dell'arabesco atto anche a donare movimento alle figure. Il ritratto di Laura, tuttavia, come è risaputo non è mai stato ammirato da nessuno al di fuori del poeta. Leggendo le parole di Sant'Agostino nel *Secretum* il Petrarca lo avrebbe portato sempre con sé suffragando l'ipotesi secondo la quale l'effigie avrebbe avuto piccolissime dimensioni oppure, elemento da non scartare, si trattava di una miniatura, insomma un disegno su carta. Il Vasari con la sua proverbiale fantasia ci ha offerto una affascinante descrizione, alcuni testi del XV secolo vedono Laura nella principessa liberata dal drago da San Giorgio come si può osservare su un *cartone* per gli affreschi, distrutti nel 1828, della cattedrale di Notre-Dame-des-Doms di Avignone. Noi, oggi, figli della civiltà dell'immagine faremmo carte false per ammirare la «Laura» vista da Simone, per sapere «come era fatta» in un misto di curiosità, tenerezza, stupore per quell'oggetto dal vago sapore feticista: « (...) *quid autem insanius quam non contentum praesenti illius vultu effigie (...) aliam fictam illustris artificis ingenio quaesirisse quam tecum ubique circumferens haberes?*» (in DOTTI:61). Sant'Agostino considera una follia quella del poeta il quale, non soddisfatto di vedere davanti ai suoi occhi la donna, ne cerca l'immagine creata da un famoso artista. Queste parole provano a distogliere il Petrarca dall'insano amore fonte di lacrime e di solitudine e reso ancora più insopportabile dal famigerato ritratto.

Avignone aveva unito in questo modo i destini dell'intellettuale e dell'artista di grido, ma da quell'incontro non nacque necessariamente una comune «estetica» petrarchesca e simoniana. La città della nuova residenza papale era diventata con gli anni un ponte tra Italia e Francia, tra la rivoluzione spaziale ed il realismo e l'aspirazione all'incorporeo e all'astratto. Un divario esistente nella stessa Toscana in cui quella rivoluzione era nata grazie al linguaggio esclusivamente «latino» di Giotto e dell'arte fiorentina, fatto di unità, concisione e forza contro quello pienamente gotico, di respiro europeo della scuola senese. Sono storici, o meglio politici, i motivi di tali divergenze estetiche. Siena, la *Civitas Virginis*, era in stretto contatto con Napoli e con la locale corte degli angioini già dal 1269, anno della battaglia di Colle Val d'Elsa. Simone, nel 1317 chiamato nell'attuale Campania, viene investito cavaliere da Roberto d'Angiò in persona, episodio questo che influirà profondamente sulla carriera del pittore. Lui e gli altri eccellenti artisti eredi di Duccio di Buoninsegna ebbero la possibilità di uscire dal *milieu* romanico dell'Italia centrale per fondere tradizione – il cordone ombelicale con l'arte classica non venne mai reciso dalla città di Santa Caterina – e i nuovi, eccitanti motivi della cultura cortese d'oltralpe, prima di tutto i romanzi cavallereschi che non potevano non ispirare il Nostro. Il XIV secolo era teatro di guerre efferate che spesso venivano combattute dai nobili francesi come un gioco tragico e perverso nel suo lusso, tanto per rivivere le atmosfere e le gesta



Annunciazione. Firenze, Uffizi

dei romanzi di Lancelot. Un mondo fatto di macchine da guerra, di bastioni e di cavalieri trionfanti con le insegne della propria casata. Un mondo non estraneo alle vicende passate e recenti di Siena che, nel suo Palazzo Pubblico, dal 1330 conserva l'affresco raffigurante il capitano Guidoriccio da Fogliano anch'esso superbamente creato dal raffinato pennello di Simone. Il tipico paesaggio delle «crete» senesi è trapuntato di castelli, palizzate da cui si intravedono minacciose lance, stendardi, catapulte e un accampamento militare. Su tutta l'opera aleggia una sensazione di silenzio e di attesa, una tensione che può scoppiare da un momento all'altro. Simone pianta poi Guidoriccio e cavallo al centro dell'immagine, di fatto estranei alla composizione, apparentemente immobili come manichini (dico «in apparenza» perché il movimento è genialmente suggerito da mantello e gualdrappa a losanghe con il loro svolazzo arabescato). Quella che sembra una figura numefantica vista di profilo e immota nella sua rigidità si illegiadrisce con pochi tocchi eleganti. L'estimatore più sensibile e raffinato di Simone, Roberto Longhi, dalle appassionante pagine della sua *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (1914), ci regala momenti di grande poesia nel descrivere, quasi commosso, lo stupefacente Trittico degli Uffizi con la *Annunciazione* e due Santi. La grande tavola con il motivo centrale



Storie della vita di San Martino. Assisi, San Francesco

è realizzata con un sublime gusto in cui si uniscono alla perfezione fiaba, misticismo, movimento e realismo. Le ali delle rondini che volano in circolo vorticosamente e il vaso di gigli al centro dividono la scena in due parti e le assicurano il ritmo. A sinistra è visibile l'angelo annunciante appena disceso che *«tende ad uscire dalla propria casella, ma le ali vi restano ancora alte dopo il volo e l'aria ancor mossa vi insinua*

mollemente il drappo, primo ch'esso ricada» (LONGHI:40). A destra invece la Vergine sussulta all'improvviso apparire dell'angelo. Il realismo è tutto nel dito infilato nel libro (descritto nei minimi particolari) per impedirgli di chiudersi nell'istante in cui la Vergine «*si ritira s'attorce e così (...) dal corpo tortile un mantello ricade leggero s'infrange in lenti festoni armoniosi*». Il fondo oro è contrastato con arditezza dal «*turchino foncé*» dell'abito a sua volta fa a pugni con il «*rosso di brique della veste*» (LONGHI:41). La pulizia delle linee e lo spiccato gusto per il «florealeismo» alla fine evocano al Longhi i grandi pittori giapponesi e assicurano al pittore senese un posto a sé stante nel panorama artistico europeo. Simone aveva, forse volutamente, spesso trascurato le conquiste della prospettiva e degli «spazi abitabili» di Giotto. In modo opposto, per quanto riguarda il movimento, era riuscito però a superare l'innato staticismo del maestro di Bondone. Il ritratto equestre di Guidoriccio è uno dei pochi esempi in cui Simone rinuncia alla raffigurazione di personaggi dai lineamenti gentili. Vi è sempre l'indulgenza verso i dettagli «ricchi», in questo caso la resa del prezioso tessuto della gualdrappa, ma il cavaliere è decisamente rozzo e ha pure il doppio mento, segno questo che il pittore di Siena non dipinse in genere solo ideali astratti di santità o di virtù cavalleresche ma presentò in scene di notevole suggestione anche visioni più dimesse della sua città (si veda il polittico con le storie del Beato Agostino Novello).

Quando Clemente VI decise di installare ad Avignone un grande centro artistico, il compito di dirigere i lavori fu affidato a Simone che dal 1340 fino alla morte, nel 1344, si trasferì in Francia con famiglia e cognato, il pittore Lippo Memmi. Di quel soggiorno oggi ci restano le splendide miniature eseguite per i codici petrarcheschi e le sinopie degli affreschi della cattedrale sopra menzionata. Il grande senese preparò dunque la strada per altri grandi artisti italiani, fra i quali Matteo Giovannetti, che completarono verso il 1368 il complesso programma di decorazione dei palazzi papali. L'arte italiana si impose ad Avignone, dove non esisteva una scuola, e successivamente in tutta la Francia, dopo essere stata a lungo da quella colonizzata. La grande ricchezza dei mercanti e dei banchieri aveva dato un grande impulso al collezionismo, alla commissione e al commercio di opere d'arte fino alla creazione di centri artistici le cui idee originali non solo potevano competere ma addirittura influenzare Parigi. Giotto nella umanizzazione del «santo» e nell'abbandono della visione ascetica nella rappresentazione di Cristo aveva contribuito a rendere meno liturgica la pittura francese rimasta ferma nell'allegoria e nella simbologia ricorrenti fra l'altro soprattutto nelle immagini cortesie. Così Simone nella pala d'altare dedicata a San Ludovico da Tolosa, mentre illustra nella tavola principale la scena della doppia incoronazione terrena e celeste in un colorismo astratto, quasi allucinato passa poi, negli episodi della predella, ad una narrazione movimentata e realistica degna del miglior Giotto anche nelle architetture – palcoscenico dove i personaggi sono perfettamente inseriti.

Il mondo della cavalleria restava in ogni caso la linfa di Simone e il suo indiscusso capolavoro, la sua opera più celebre non è a caso il ciclo di dieci affreschi con le *Storie della vita di San Martino* nella chiesa inferiore della Basilica di San Francesco ad Assisi. Qui il grande senese, uscendo dagli schemi della consueta



Guidoriccio da Fogliano. Siena, Palazzo Pubblico

agiografia pittorica ci offre il magico caleidoscopio della vita del Santo nato in Ungheria (le tradizioni vogliono a Szombathely o a Pannonhalma) e all'epoca non molto popolare in Europa. La castità e la purezza di Martino si fondono ad esempio con la mondanità della scena dell'investitura, «quella con i tre musicisti», entrata a far parte dei classici della pittura italiana. I suoi nobili lineamenti insieme alle due virtù di sopra sono in contrasto – anche per uscirne rafforzati – con le fisionomie volgari e la presunta immoralità dei soldati dell'imperatore Giuliano che ci riportano alla mente il *Guidoriccio* (*La rinuncia alle armi*) o con l'astante che, nel *Miracolo del fanciullo*, esprime la sua scetticità con una smorfia.

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|---------|------|---|
| DOTTI | 1992 | Dotti U., <i>Vita di Petrarca</i> , Roma-Bari |
| GOZZOLI | 1970 | Gozzoli M. C., <i>L'opera completa di Simone Martini</i> , Milano |
| LONGHI | 1994 | Longhi R., <i>Breve ma veridica storia della pittura italiana</i> , Milano, Rizzoli |