

Lezioni calabresi e abruzzesi
Prof. Paolo Coen
Università della Calabria, 2014-2015
Università degli Studi di Teramo, 2016-2017

3 - La Memoria dell'Antico

Nel 2003 è uscito un film di un regista italiano, Claudio Bondì. Il film si intitola *De reditu suo*, che possiamo tradurre come “Il ritorno”. Per quanto di risorse abbastanza limitate, il film annovera attori anche di livello, come per esempio Roberto Herlitzka. Il film è la trasposizione sullo schermo di un poema omonimo. È un poema autobiografico, scritto da Claudio Rutilio Namaziano, patrizio romano dei primi del V secolo. In classe abbiamo visto la scena del suicidio di Herlitzka, che ricalca quello di Catone o di Seneca. Un tipico costume classico.

Possiamo quasi fare come Manzoni ne *I promessi sposi*. E chi era costui? Chi era dunque Claudio Rutilio Namaziano? Un patrizio romano. Nel 414 occupò una magistratura importante a Roma, il Praefectus Urbis. Doveva fra l'altro mantenere l'ordine in città. Come la maggior parte degli uomini politici romani del tempo – e come del resto molti imperatori – Claudio non era di Roma, bensì originario della Gallia. Pochi mesi dopo avere ricoperto la carica – che, come tutti sanno, durava dodici mesi - fu costretto a lasciare Roma per far ritorno nei suoi possedimenti in Gallia, devastata dall'invasione dei Vandali. È possibile – ed è questa l'ipotesi narrativa che sostiene il film – che egli avesse inoltre e soprattutto un piano segreto. Ovvero, fomentare una rivolta dei maggiorenti locali gallici, quasi tutti pagani, contro l'imperatore Onorio, per acclamare al posto di Onorio un imperatore pagano. Il piano, la congiura vennero tuttavia alla luce e così un drappello di pretoriani fu lanciato all'inseguimento di Claudio Rutilio per ucciderlo. Cosa che effettivamente avvenne e con cui il film si chiude.

Il viaggio di ritorno fu condotto per mare e con numerose soste. Le strade consolari, in particolare la via Aurelia, erano divenute impraticabili e insicure, ancor più dopo l'invasione dei Goti di Alarico, nel 410, ovvero appena quattro anni prima. Meglio perciò la barca. Claudio Rutilio Namaziano era un uomo colto ed educato. Così, avendo molto tempo a disposizione durante la navigazione, decise di descrivere il viaggio di ritorno per poesia. Ecco dunque *De Reditu suo*, un componimento in distici elegiaci. Per inciso, questo componimento ci è giunto incompleto: si interrompe infatti al momento in cui il protagonista, lo stesso Rutilio Namaziano, arriva in Liguria, fra Luni e Albenga.

Namaziano è l'ultimo autore del mondo letterario latino e pagano. Io me ne incuriosii ai tempi dell'università, attraverso i paragrafi dedicati da Ettore Paratore. È l'ultimo per cronologia, certo. Ma lo è anche e soprattutto dal punto di vista spirituale. La posizione di Rutilio è quella di un aristocratico pagano che rifiuta i tempi nuovi, che rifiuta i culti cristiani, da lui considerati estranei alla tradizione di Roma. La cosa bella e per noi importante, è che Rutilio Namaziano non era certo uno stupido. Per cui egli stesso era perfettamente conscio di appartenere a un mondo che non esisteva più. Egli morì dunque conscio di non aver ceduto, di aver difeso fino all'ultimo non solo una "religione interiore" o, se desiderate, una dignità senza dubbio personale ma che era anche un'intera visione del mondo. Una visione del mondo che di lì a poco si sarebbe estinta, sopravvivendo in forme carsiche lungo tutto il corso del Medioevo. Magari in modi e forme apparentemente cristiane, ma intrinsecamente "pagane", nell'ethos, nella condotta, e nella vita.

Con Rutilio Namaziano siamo nel 414. L'Impero Romano non era ancora caduto, almeno nominalmente, ma già era l'ora del rimpianto. E non solo fra il Lazio e la Lunigiana. Da qui voglio tracciare una parabola di circa 1500 anni. All'estremo opposto di questa lunga parabola voglio porre un altro poeta, ovvero Konstantin Kavafis. In classe ho letto una delle sue molte e belle poesie, forse la più nota, *Itaca*. Kavafis scrive ad Alessandria d'Egitto a cavallo fra XIX e XX secolo. Ma è ancora parte integrante dell'universo ellenico, del classico. Utilizza, come in *Itaca*, il materiale del classico.

Queste due testimonianze poetiche, l'una di Claudio Rutilio Namaziano, l'altra di Constantinos Kavafis, circoscrivono – senza peraltro esaurirlo, come vedremo nella parte finale, sempre attraverso un video – un arco di tempo di circa mille e cinquecento anni. Le impiego per introdurre, per introdurvi il concetto di Classicismo.

DOMANDA AD ALTA VOCE: chi sa darmi una definizione di questo concetto?

Avete fatto bene. Ma anche qui vi è spazio per migliorare. Possiamo senz'altro affermare che il classicismo è una rete – una rete fatta di testimonianze, non importa se riempite da parole, azioni, da scritture o da figurazioni – che almeno in qualche misura si ricollegano al mondo, al patrimonio culturale dell'antichità greca o dell'antichità romana. Volendo essere subito un po' più concreti, possiamo aggiungere che il Classicismo individua e trae da questo cospicuo patrimonio culturale dei valori precisi. Spero che voi capiate lo sforzo di semplificare al massimo. Questi valori sono la nobiltà, l'autorità, la razionalità e la verità. In questo senso la

tradizione classica si pone come un vasto repertorio di modelli, appunto non soltanto di ordine figurativo – ma anche etico – pronti ad essere riproposti e magari imitati.

L'esempio di Rutilio Namaziano ci suggerisce che questo processo di imitazione ha origini molto lontane. Fin dagli stessi popoli che formarono questi modelli. Ne cito uno per tutti: l'imperatore Adriano. Che, come tutti sanno, fu un convinto ellenofilo, ovvero fu un grande ammiratore e imitatore del mondo greco.

Cito Adriano e Claudio Rutilio Namaziano non a caso. Se esiste una costante del Classicismo è la sua identificazione con la classe dirigente, con i gruppi dirigenti. Questo, lo ripeto, fu vero fin dalle origini del linguaggio classico, o almeno di una parte consistente del linguaggio classico. Ed ecco un altro nome. Mi riferisco naturalmente ad Ottaviano Augusto e al suo "ministro della cultura", ovvero Mecenate. Questo aspetto è stato sottolineato molto bene da un grande archeologo italiano, Ranuccio Bianchi Bandinelli. Più di recente, è stato indagato ancor meglio in termini politici in un bel libro di Paul Zanker. In pillole, Augusto, il primo imperatore di Roma propriamente detto, al momento di scegliere un proprio linguaggio ufficiale, quello con cui comunicare al mondo il suo impero e la pace che vi era connessa, scelse e raffinò un particolare linguaggio, raggelato, preciso, raffinato. Quello che possiamo ora ammirare, fra l'altro, nella principale opera che ci è stata trasmessa del suo regime, ovvero l'Altare della Pace, l'Ara Pacis, a Roma.

Anche su questa base il linguaggio della classicità fu adottato, fatto proprio nel corso dei secoli da re e da imperatori, come per esempio Carlo Magno; da pontefici, come Giulio II; o anche da *leader* e nobili di primo, secondo e anche terzo rango. Il discorso parte naturalmente dalla classe dirigente stessa. Perché? Perché la classe dirigente per giustificare il proprio potere, il proprio dominio, da un certo momento in poi adottò queste forme per autopromuoversi. Paludarsi con le forme classiche significava infatti rendersi in qualche modo eredi attivi e partecipi dei valori – sempre gli stessi citati all'inizio – che queste forme portavano con sé. Furono poi gli artisti ad adeguarvisi e a dare nuove interpretazioni.

Il mezzo di propulsione più potente alla sopravvivenza del linguaggio classico venne dalla Chiesa Cattolica. L'istituzione più antica del mondo occidentale e anche la più coerente. Laddove per coerenza si intende la capacità di avere mantenuto immutato la missione di base, far conoscere la Parola, la parola di Cristo, espressa principalmente attraverso i quattro Vangeli. Bene, proprio attraverso il processo che ho abbozzato prima, la Chiesa di Roma fin dal secondo e terzo decennio del IV secolo adottò il linguaggio classico come suo linguaggio ufficiale. Pensate alle basiliche di Costantino, San Giovanni in Laterano, San Pietro, ma anche

le cosiddette 'cemeteriali', erette cioè in prossimità di cimiteri o catacombe consacrati dai martiri cristiani, come per esempio San Sebastiano sull'Appia. Le scoperte e ancor più le riflessioni di Richard Krautheimer sono ancora lì, tuttora valide.

E fin dal VI secolo, di fatto, la Chiesa Cattolica ereditò anche la responsabilità fisica, reale, di mantenere vivo il principale centro della classicità, cioè Roma. Il passaggio di consegne vide la sua dimostrazione palmare nel Pantheon. Perché esattamente al principio del VII secolo, nel 609, l'imperatore Foca donò al pontefice Bonifacio IV il grande e straordinario tempio dell'età di Adriano dedicato a tutti i santi pagani. Il quale pontefice lo ridedicò immediatamente alla Vergine. A quell'epoca, siamo ai primi del VII secolo, dovrebbe risalire anche la preziosa icona della Vergine con il Bambino, ancor oggi custodita nella Basilica, anche se non esposta. Per inciso, sotto il mutato segno e culto di Santa Maria dei Martiri, o Santa Maria della Rotonda, il Pantheon è in qualche modo sopravvissuto fino a noi.

Gli esempi possono agevolmente moltiplicarsi. Ne prendiamo uno fuori dall'Italia e perciò relativamente poco noto, se non altro a livello manualistico. In età ottoniana-romanica, a cavallo dell'anno 1000 a Hildesheim, in Germania, si colloca la committenza del vescovo Bernoardo. Bernoardo, Bernward in tedesco, visse fra il 960 e il 1022. Egli fece realizzare tra le altre cose una Colonna di Cristo, alta poco meno di quattro metri. Dopo alterne vicende, la colonna si trova oggi nella cattedrale della città. Bernward proveniva da una nobile e potente famiglia sassone; quanto ad Hildesheim, in quel periodo era uno dei principali centri di potere del Sacro Romano Impero. Bene, la colonna ebbe come diretto modello la *Colonna Traiana*, che il vescovo doveva conoscere bene, evidentemente. Nella presentazione trovate alcune immagini di confronto.

Con il variare delle epoche, dal Medioevo fino ai tempi moderni varia anche il modo di guardare verso il patrimonio dei classici. E naturalmente di interpretarlo. Il concetto di Classicismo non è dunque in alcun modo un concetto fisso, ancor meno un canone. Esso cambia – ripeto – in funzione del punto di osservazione durante le varie epoche, dalle varie culture e talora anche dai vari artisti.

Uno dei punti, anzi, dei gangli di connessione fra passato e presente fu l'impiego della lingua latina. Assai più della greca. Tanto che molto tempo, per secoli, la nostra conoscenza della cultura greca fu sostanzialmente affidata a quanto dei Greci avevano copiato, scritto e pensato i Romani – ovvero gli Arabi. Il latino venne adottato in blocco, praticamente senza soluzione di continuità, dai pensatori e dalla classe dirigente della Chiesa. Figure come quelle di Girolamo, Agostino e Gregorio Magno sono in tal senso fondamentali. Fino a relativamente poco tempo fa, ovvero fino al XVIII secolo il latino rappresentò il linguaggio della classe colta,

dirigente e intellettuale dell'intera Europa. Grazie al latino il patrimonio classico venne per esempio assimilato e rielaborato, rilanciato nel Cinquecento dal poeta francese François Rabelais, l'autore del *Pantagruel* del 1532 e del *Gargantua* del 1534; lo stesso può dirsi, alla fine del Cinquecento da William Shakespeare. Con il latino fu in confidenza il più grande poeta tedesco, Johann Wolfgang Goethe, che alla fine del XVIII secolo, nel giungere a Roma, esclamò: "finalmente in questa capitale del mondo!". Dal XVIII secolo il testimone passò al francese; adesso è il momento dell'inglese – e del cinese. Non va tuttavia dimenticato che ancor oggi, nel 2015, due sono i linguaggi ufficiali della Città del Vaticano, sede di formazione dei prefetti della Chiesa: l'italiano e il latino.

Quello che vi hanno insegnato a scuola – e che è poi la vulgata corrente nella scuola italiana e nella cultura scolastica italiana – pone l'accento in particolare sulla interpretazione che del patrimonio classico venne fornita durante il Rinascimento. Qualcuno ancora sentenzia che il Rinascimento si chiamò appunto Rinascimento perché in quel momento, non altri, si ebbe il recupero dell'arte classica, soprattutto della romana.

La realtà è straordinariamente più complessa. La realtà chiama subito in causa il Medioevo, che - come vedremo fra qualche minuto – soprattutto in determinati momenti fu letteralmente invaso, percorso, irrorato di una vena classicista. Chi abbia interesse per questo tema può ancora leggere un libro entusiasmante di Erwin Panofsky.

Ma non basta. Il termine 'classico' può e anzi deve poi assegnarsi a fenomeni della cultura che in apparenza sono abbastanza lontani dal repertorio greco-romano, pur avendolo perfettamente presente e assimilato. Penso all'opera di Raffaello o di Nicolas Poussin. O, spingendoci più avanti e oltre le barriere della figurazione, alla musica di Richard Wagner; o alla letteratura di Jane Austen.

Volendo essere anche qui un poco più raffinati – o semplicemente più corretti in termini di metodo – possiamo dire che il Rinascimento italiano si limitò a mettere in evidenza, in maggiore evidenza, soprattutto *uno* dei termini, o meglio, dei valori che ho citato prima – li ripeto: nobiltà, autorità, verità e razionalità. Questo termine è razionalità. Semplificando al massimo, la teoria estetica rinascimentale nel guardare al mondo classico vide soprattutto un esempio di razionalità. Secondo questa teoria, in particolare per Brunelleschi e per Leon Battista Alberti, l'arte antica si basava su principi razionali. Se tali erano, essi erano anche misurabili. Per l'estetica del Rinascimento la bellezza classica fu dunque raffinamento, selezione, proporzione, misura. Per ripercorrerla, per imitarla, essa poteva e anzi doveva studiarla in termini scientifici. Ecco spiegato fra l'altro il pellegrinaggio a Roma di Donatello e Brunelleschi.

Esattamente qui, dopo questo lungo preambolo, voglio inserire il nostro percorso storico. Ovvero da quel momento in cui, ancora in pieno Medioevo, iniziò da parte della cultura figurativa di alcune zone, anzi di alcuni precisi artisti della cultura italiana, il lungo e faticoso percorso di un recupero meditato, razionale e misurato delle forme figurative classiche. Gli artisti che prendiamo in considerazione sono tre. I loro nomi sono Giovanni Pisano, Giotto e Simone Martini. Non sono gli unici, attenzione. Ma sono anche le persone, le carriere, i profili che anche grazie all'alta qualità delle rispettive opere meglio di altri riescono a restituire la novità dirompente del fenomeno. Su questa base in un video tutorial – che è parte integrante del programma – li ho voluti chiamare 'I precursori del Rinascimento'.

Partiamo da Giovanni Pisano. Giovanni Studiò alla scuola del padre, Nicola. Innovandone, cambiandone tuttavia il linguaggio, già molto moderno, nella forma come d'altronde nei contenuti.

Oltre al padre, la seconda base importante per il linguaggio di Giovanni fu la scultura gotica francese. Non a caso, un congruo numero di studiosi per dare conto di questa "sterzata" gotica ha ipotizzato un viaggio di Giovanni in Francia, vale a dire un viaggio di istruzione in uno o anche più grandi cantieri d'Oltralpe. D'altro canto, in quel momento, ovvero nella prima metà del XIV secolo, la Francia era all'avanguardia nel campo della plastica, vuoi monumentale, vuoi in formato ridotto. Va comunque detto che la stessa conoscenza poteva essere trasmessa, appunto, da opere di piccole dimensioni. Comunque sia stato il mezzo di trasmissione, Giovanni dalla plastica gotica francese derivò le forme, in particolare lo slancio e l'eleganza del peso inarcato. Vediamo qui qualche esempio: una Vergine con Bambino della fine del Duecento, in avorio, ora al Louvre. Un poco più avanti, la cosiddetta *Vergine di Parigi*, in marmo, a Notre Dame: ormai siamo in pieno Trecento e quest'opera serve solo per dare conto di cosa stiamo parlando. Lo stesso può dirsi, intorno al 1320, per il *Libro d'ore*, ora ai Cloisters di New York, una preziosa offerta di Carlo IV di Francia alla sposa Jeanne d'Evreux, dipinta stavolta in miniatura da un artista di grande raffinatezza, Jean Pucelle.

Il terzo polo del linguaggio di Giovanni fu infine il ricorso, la visione ravvicinata degli esempi classici, che gli consentirono una serie di forti cambiamenti, soprattutto in termini di solidità volumetrica. Questi esempi erano numerosi e importanti in Toscana, in particolare a Pisa. In età romanica i cittadini di Pisa, divenuta una potente repubblica marinara, avevano infatti mandato una delegazione a Roma per comprare pezzi classici, in particolare sarcofagi. Questi sarcofagi vennero inizialmente posizionati intorno al Duomo, anch'esso di età

romanica. Più tardi sarebbero stati posizionati nel Camposanto di Pisa, sempre in Piazza dei Miracoli, dove si possono ammirare tuttora.

L'esempio che qui vi porto è il Pulpito di Sant'Andrea a Pistoia. Per la conclusione dei lavori – che durarono circa tre anni – arriviamo nel 1301. È un'opera che entra a piè pari anche nel programma istituzionale, ovvero nella storia della formazione dell'autocoscienza dell'artista: fondamentale in tal senso è la sua iscrizione. L'iscrizione attesta la paternità di G., la data del completamento dei lavori (1301), i nomi del committente, il plebano Arnoldo, e dei due finanziatori, Andrea Vitelli e Tino Vitali. Eccola:

Sculpsit Iohannes qui res no(n) egit inanes. Nicoli natus sensia meliore beatus. Que(m) genuit Pisa doctum super omnia visa", ovvero "Scolpì Giovanni, che non intraprese cose vane, figlio di Nicola ma beato [scil. felice] grazie a una scienza superiore, che Pisa generò dotto più di ogni cosa mai vista.

Come sottolinea Valerio Ascani, tenendo conto di quanto scritto da Enzo Carli, tutto questo rende conto del carattere di Giovanni. Della precisa coscienza del proprio valore, oltre che dell'importanza che potevano arrivare a rivestire nel tardo Medioevo italiano le maggiori figure di artista nel panorama sociale e culturale delle città.

Vediamo poi nel dettaglio un paio di rilievi. Per esempio quello della *Crocifissione*. Si è detto che il punto di partenza sono la scultura francese e il padre Nicola. Ma Giovanni seppe rinnovare e rinforzare il legame con l'Antico. In particolare, egli prese a modello i ritratti romani del III secolo, come dimostra l'impiego del trapano corrente. In tal modo egli si dimostrò capace di dare nuova vita a questo repertorio, con una forza, un dinamismo un'energia inediti, che sembrano sprigionati dall'interno dei singoli personaggi. Caratteri che si riveleranno più avanti, qualche decina di anni più tardi, importanti per la crescita di Donatello.

La seconda personalità, il secondo dei tre 'precursori' è Giotto. Per molti aspetti Giotto fu veramente il primo vero artista moderno. Giotto, per esempio, fu reso immortale quando era già in vita o, ancor meglio in piena attività. Tale situazione – ripeto: abbastanza inedita per un artista medievale – si dovette ad alcuni scrittori. Azzardando, forzando la mano, si può dire che Giotto ebbe la fortuna di avere critici che lo sostennero. La menzione di gran lunga più importante fu quella di Dante Alighieri. Siamo nel Canto XI del Purgatorio, scritto intorno al 1310. Mentre sta camminando chino, Dante viene chiamato da un'anima che, per vederlo in viso, si scosta un poco dalla parete rocciosa. È questi il miniatore umbro Oderisi da Gubbio.

Già adesso Dante introduce perciò il tema dell'arte figurativa. Bene: Oderisi è una *dramatis personae* con cui Dante introduce un tema essenziale per qualsiasi artista o letterato del tempo. Ovvero la transitorietà della fama, della fortuna dell'uomo. Siamo al verso 91:

Oh vana gloria de l'umane posse!
com'poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse!
Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura:
così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.

Detta più facile: stando a Dante, Cimabue credeva di essere il padrone nel campo della pittura. Eppure questa gloria è transitoria, perché adesso la palma spetta al suo allievo, Giotto che gode del suo stesso, presunto primato.

La cosa è in sé davvero straordinaria. Perché la storiografia fiorentina voleva per tradizione che si potesse gloriare soltanto gli uomini morti. E invece Giotto era vivo. Sarebbe morto circa un quarto di secolo dopo i versi di Dante.

Cosa spinse Dante a tanto? Forse la fama delle imprese precedenti, in primo luogo quelle fiorentine, fino agli affreschi di Assisi. Ma è molto probabile che la spinta decisiva venisse dalla Cappella dell'Arena, o cappella degli Scrovegni. Che Giotto realizzò fra il Giugno del 1303 e il giugno 1305. Il termine ante quem è comunque il 1306. Giotto era in quel momento nella sua piena maturità. Quali furono, in breve le novità introdotte da Giotto? E quali esiti avrebbero avuto più tardi? Al primo posto va il senso di plasticità e di volumetria che contrassegna soprattutto la figura umana. Una lezione importante soprattutto per Masaccio. Strettamente legato è la qualità dello spazio: spazio che viene reso adesso tangibile, se non vero comunque verosimile. Ciò vale in primo luogo per lo spazio reale, fisico, quello della cappella stessa, per intenderci. Giotto nei suoi affreschi trasmette chiaramente allo spettatore, stabilisce un dialogo organico. Si pone in rapporto con il fruitore, anche grazie alla resa illusionistica di alcuni dettagli: celeberrimi in tal senso sono i finti coretti ai lati dell'abside, che hanno fatto parlare Pietro Toesca e Roberto Longhi di 'Giotto spazioso'. Ma lo stesso senso di volumetria organica e stabile si coglie nelle dinamiche interne allo spazio

pittorico. La prospettiva lineare, geometrica e lineare - ovvero la capacità di restituire in termini matematici lo spazio - è estranea allo spirito, all'estetica del Trecento. Ma Giotto immagina e produce comunque per le sue figurazioni spazi reali, vivibili. All'interno dei quali i suoi personaggi poggiano i piedi stabilmente, con peso; sollevano le cose e per farlo hanno bisogno di forza viva, reale, non spirituale. Quel che più conta, queste persone, da Cristo alla Madonna, dalla Maddalena a San Giovanni, respirano, si muovono. In una parola: vivono.

Per ottenere tutto questo Giotto puntò molto sulle variazioni luminose e cromatiche, schiarendo fra l'altro le zone che, secondo l'illusionismo pittorico, dovevano sembrare in aggetto, sporgere verso di noi. La cosa si fa particolarmente evidente nelle zone trattate a monocromo, ma, come si scriveva, vale altrettanto per quelle policrome, con toni e tinte squillanti, forti, prive della minima esitazione.

La vita, la vita vera, quella che circonda tutti noi, è resa poi grazie a un'inedita carica espressiva e psicologica. Le figure di Giotto ridono, piangono, si commuovono, digrignano i denti, si fissano l'uno con l'altro. Valga per tutti un pezzo notissimo, il confronto di sguardi fra Cristo e Giuda, nella scena della *Cattura*. Oppure cadono inertì, laddove sono prive di vita. Come per esempio questi impiccati nel *Giudizio Universale*, cui subito accanto vi sono figure a testa in giù.

Si può quindi affermare, riassumendo, che Giotto nella cappella dell'Arena trasmette un vivo senso di realtà. Realtà che viene restituita nelle sue varie accezioni, spaziale, delle passioni e dei sentimenti, come pure della luce e dei colori. Una realtà che tuttavia proprio in quanto tale rende ancor più universale il messaggio trasmesso. Perché rimane pur sempre una realtà depurata, filtrata. È questa carica che verrà ripresa un secolo dopo da Masaccio e più avanti da Michelangelo. Perché la fissità dello sguardo di Cristo verso Giuda di Giotto è alla base della fissità del *David* di Michelangelo.

La terza figura di 'precursore' è quella di Simone Martini. Simone, soprattutto a livello manualistico, viene spesso interpretato come antagonista di Giotto. Neanche fosse un'altra faccia della nota rivalità tra Siena e Firenze. Se guardiamo tuttavia le opere, tale rivalità, tale competizione appare solo presunta. Si smorza o comunque tende a modularsi nella realtà che contraddistingue tutti i grandi maestri. Che possono anche odiarsi - perché negarlo? - ma che comunque parlano lo stesso linguaggio. E dunque si guardano e magari si copiano l'uno con l'altro, "rubando con gli occhi".

Anche Simone godette di una grande fortuna già in vita grazie alla letteratura critica. Il suo più alto cantore fu Francesco Petrarca. Simone e Francesco furono entrambi negli anni

Trenta del XIV secolo ad Avignone, la nuova città dei papi. Esiste la concreta possibilità che Simone abbia fatto il ritratto di Madonna Laura, la donna celebrata da Petrarca nel *Canzoniere*. Questo almeno ricordano i versi dei sonetti LXXVII e LXXVIII. Riporto qui il primo dei due:

Per ben mirar Policlete a prova fiso
con gli altri ch'ebben fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte
de la beltà che m'have 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 gielo,
e del mortal sentiron gli occhi suoi

Non basta. Simone miniò per l'amico letterato, sempre nei tardi anni Trenta, il frontespizio di un codice con le opere di Virgilio, commentato da Servio. Petrarca dunque fu l'aedo di Simone Martini, più o meno come una trentina d'anni prima aveva fatto Dante con Giotto.

Esattamente come con Giovanni e con Giotto ci limitiamo qui a una sola opera significativa. L'opera di Simone è la *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena, realizzata fra il 1312

e il 1315 ma che ebbe successivi interventi e rilavorazioni autografe, fino al 1321. Simone Martini lavorò all'affresco in più fasi: iniziò presumibilmente nel 1312, continuò il lavoro fino a circa due terzi della superficie, salvo poi abbandonarla (molto probabilmente per recarsi ad Assisi, in cui attendeva la cappella di San Martino) per completare quindi la parte inferiore, oggi assai deteriorata a causa della tecnica adottata (principalmente pittura a secco) solo successivamente. L'opera è firmata da Simone nel giugno del 1315.

Preziosità lineare e delle materie e delle cromie, per esempio nelle aureole punzonate. Ecco la prima caratteristica che ci preme qui porre in evidenza. Simone trasse ispirazione, si rifece da un lato a quanto appreso presso il suo maestro Duccio di Buoninsegna. Ma tenne anche dinanzi a sé altri modelli, altri punti, come gli smalti francesi e il lavoro vivo e concreto delle oreficerie senesi coeve. In tale direzione la *Maestà* poté costituire una sorta di 'manifesto' delle potenzialità di questa importante manifattura.

Simone diede inoltre prova di un rimarchevole senso dello spazio. Significativa in tal senso è la cornice, che può intendersi come una sorta di inganno visivo, o *trompe l'oeil*. La fonte di questa concezione fu certamente Giotto. D'altro canto, Martini ebbe occasione di vedere Giotto e persino di lavorarvi accanto, per esempio ad Assisi.

Simone è stato interpretato da molti storici dell'arte, fra cui Enrico Castelnuovo, come radice del cosiddetto Gotico internazionale. Questo è particolarmente vero se – ancor più della *Maestà* – si considerano le opere di Simone ad Avignone, da solo e ancor meglio in compagnia del suo allievo Matteo Giovannetti.