

Arte e letteratura nel Trecento: Petrarca e Simone Martini

Tendenzialmente ancorato a una **prospettiva classica e letteraria**, Petrarca non appare interessato ad approfondire in maniera personale il fatto artistico e neppure si rivela curioso delle tendenze figurative contemporanee; anche laddove ha trattato il problema nello specifico, come nel *De remediis* (XL-XLI) o nel *De otio*, le sue riflessioni si rivelano improntate a giudizi di tipo morale e neppure originali, ma formate sui luoghi comuni delle *auctoritates* quali Cicerone, Plinio, Sant'Agostino o i patristici.

Di questo **interesse solo generico** per l'arte e dell'estraneità di Petrarca alla più attiva vita artistica del tempo è un esempio la lettera a Guido Sette (*Familiares*, V, 17) dove risalta l'ov-

vietà dell'*opinio communis* su Giotto e Simone Martini e soprattutto il giudizio negativo sulla scultura del suo tempo, quella di Arnolfo, dei Pisano e Tino Camaino:

“[...] io ho conosciuto due celebri pittori tutt'altro che belli: Giotto e Simone senese; ho conosciuto anche alcuni scultori, ma di minor fama – poiché in tal genere la nostra età è molto scadente –; ho avuto occasione di vederli, e, come forse dirò altrove con maggiore larghezza, le loro opere mi sono apparse molto lontane e diverse dagli autori [n.d.r. classici]”.

Anche la presenza del Petrarca nella concezione dei cicli pittorici nel *Palazzo Ducale* di Venezia e nella *Reggia Carrarese* di Padova sembra essere limitata al suggerimento di soggetti e personaggi, e, secondo gli studiosi, è da escludersi un vero e attivo coinvolgimento artistico e formale del poeta.

Nel descrivere il rapporto tra arte e letteratura in Petrarca, un aspetto fondamentale è l'amicizia con **Simone Martini** e la sensibilità esclusiva del poeta nei confronti della miniatura. Al pittore Martini Petrarca commissionò un ritratto di Laura, oggi perduto, a cui dedicò i sonetti LXXVII e LXXVIII del *Canzoniere*.

Il primo componimento è forse il più significativo e rivela, in sostanza, la convenzionalità e il ritardo delle riflessioni petrarchesche sulla funzione dell'arte: all'arte figurativa, infatti, viene attribuita la capacità di tradurre in realtà visibile ciò che è per definizione sottratto alla conoscenza sensoriale essendo – secondo la concezione neoplatonica – “copia degli archetipi eterni” esattamente come può, per così dire, riportare in vita individui del passato e farli vivere davanti agli occhi degli spettatori.

“Per mirar Policeto a prova fiso con gli altri ch'ebber fama di quell'arte mill'anni, non vedrian la minor parte de la beltà che m'ave il cor conquiso. Ma certo il mio Simon fu in paradiso (onde questa gentil donna si parte), ivi la vide, et la ritrasse in carte per far fede qua giù del suo bel viso. L'opra fu ben di quelle che nel cielo si ponno immaginar, non qui tra noi, ove membra fanno a l'alma velo. Cortesia fe'; né la potea far poi che fu disceso a provar caldo et gielo, et del mortal sentiron gli occhi suoi.”

da Petrarca, *Canzoniere* XXXIV, 37-45

All'artista senese, insieme al quale frequentò la corte papale ad Avignone, Petrarca commissionò anche il primo foglio del codice dei classici latini che è oggi conservato alla Biblioteca Ambrosiana.

Composto nel 1325 ad Avignone per sollecita-

Fig. 1
Simone Martini,
Allegoria virgilliana, 1338.
Milano, Biblioteca
Ambrosiana,
Codice Virgiliano.



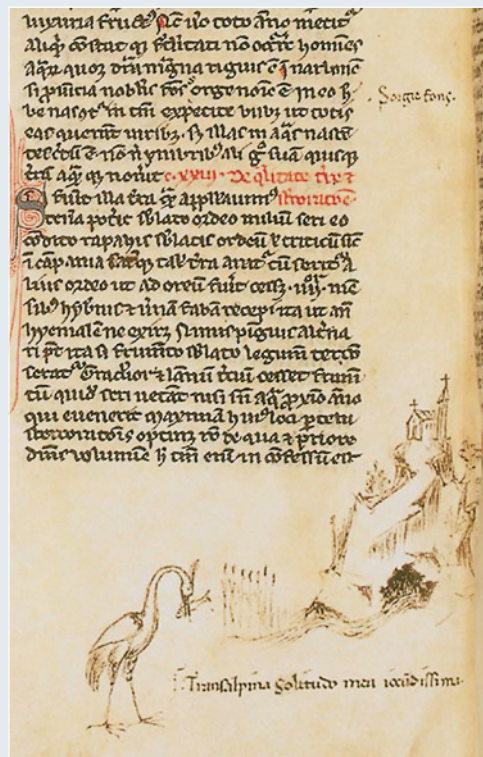
Fig. 2
Francesco Petrarca,
Paesaggio di Valchiusa,
 in margine a un manoscritto
 di Plinio. Parigi, Biblioteca
 Nazionale di Francia.

Il disegno – stato d’animo di Petrarca

Delle capacità di disegno di Francesco Petrarca ci è giunta un’unica testimonianza, ma così significativa da essere giudicata come “un’immagine che segna in qualche modo il discrimine che divide l’età medievale da una diversa, ormai moderna sensibilità legata alla natura e al paesaggio” (C. Maritano, *Paesaggi scritti e paesaggi rappresentati*, in *Arti e storia nel medioevo, Tempi Spazi istituzioni*, Einaudi, Torino 2002, p. 313). Nel codice della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (oggi alla Biblioteca Nazionale di Parigi) riccamente annotato dal poeta, si trova nel margine inferiore di una pagina del libro XVII, laddove viene citato il luogo a Petrarca più caro, la sorgente della Sorgue in Vaucluse, un veloce e spontaneo schizzo a penna. Si tratta di una piccola chiesa con un campanile sulla cima di una ripida montagna ricca di erbe e cespugli, alla base della quale, da una grotta, sgorga un fiume; alcune piante palustri tipo tifaee sono solo accennate in maniera essenziale, mentre in primo piano, come isolato e di dimensioni sproporzionate rispetto al resto del disegno, vi è un airone che tiene nel becco un pesce.

Lo schizzo rivela una grazia e una leggerezza nel tratto proprie di una discreta attitudine al disegno, ma soprattutto risulta interessante perché concentra in sé alcuni temi chiave della poesia e del pensiero petrarchesco; il *titulus* in calce fornisce la chiave per la lettura dell’immagine: “*Transalpina solitudo mea iocundissima*”, “la mia dolcissima solitudine al di là delle Alpi”. Valchiusa è per Petrarca il luogo dell’anima perché assomma in sé la bellezza della natura, la solitudine meditativa e operosa, l’*otium*, la scrittura e la lettura, l’esplorazione e la libertà interiori e il ricordo di Laura. Insomma Vaucluse ha in sé tutto ciò che è indispensabile all’ideale intellettuale di tipo ascetico a cui Petrarca aspira. Il disegno, tuttavia, non va giudicato secondo un criterio di maggiore o minore adesione alla realtà; se è vero che il codice, acquistato a Mantova il 6 luglio del 1350, non uscì mai dall’Italia, allora esso va interpretato come rievocazione di un luogo lontano e mitico, un nostalgico ricordo personale oppure come proiezione di un desiderio. Comunque sia il paesaggio che Petrarca disegna in margine a un nome di luogo che suscita emozioni, non è la realtà esteriore, l’oggettivo “ritratto” del luogo amato, bensì una proiezione della propria interiorità, espressione dello stato d’animo del poeta, pura costruzione mentale al pari di quanto accade nell’opera letteraria.

In questo senso lo schizzo rappresenta una testimonianza significativa della nascita di una moderna sensibilità nei confronti del paesaggio che acquista un nuovo valore in quanto specchio dei sentimenti dell’osservatore e rivelatore della sua interiorità.



zione dello stesso poeta che ne curò la scelta testuale, il volume è di grande formato e contiene le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l’*Eneide* tutte affiancate dal commento di Servio, seguono poi altri testi di Stazio, Orazio e di Elio Donato.

Petrarca portò sempre con sé il codice, postillandolo fittamente di osservazioni di commento ai testi e annotandovi le date e gli avvenimenti più importanti della sua esistenza, tra cui, iscritta in un rettangolo ideale sul verso del foglio di guardia, anche la dolentissima nota della morte di Laura.

La bella miniatura di Simone Martini – piccolo manifesto di Gotico Internazionale – si distende imponente su tutta la pagina sul verso del primo foglio.

È una raffigurazione allegorica del contenuto dell’opera virgiliana, il cui programma iconogra-

fico risale anch’esso allo stesso Petrarca: Virgilio, ispirato e coronato di alloro, è seduto sotto l’ultimo albero di una fila di tre (simbolizzazioni dei suoi tre capolavori); Servio (il commentatore) di fronte, si volge a un guerriero (Enea) mentre, scostando una cortina, rivela la figura del poeta. Nella parte inferiore del riquadro, entrambi con il volto rivolto a Virgilio, sono rappresentati un contadino (*Georgiche*) e un pastore (*Bucoliche*): “*La qualità della pagina è sostenutissima anche dal punto di vista della tecnica esecutiva, le pose di Servio che rivela Virgilio e di Enea ancorato alla lunga lancia [...], gli accenti naturalistici del prato, la resa delle figure del contadino e del pastore, il latte appena munto delle capre appaiono in notevole anticipo sui tempi, precludendo ai ritratti più raffinati del gotico cortese*” (M. Pierini).