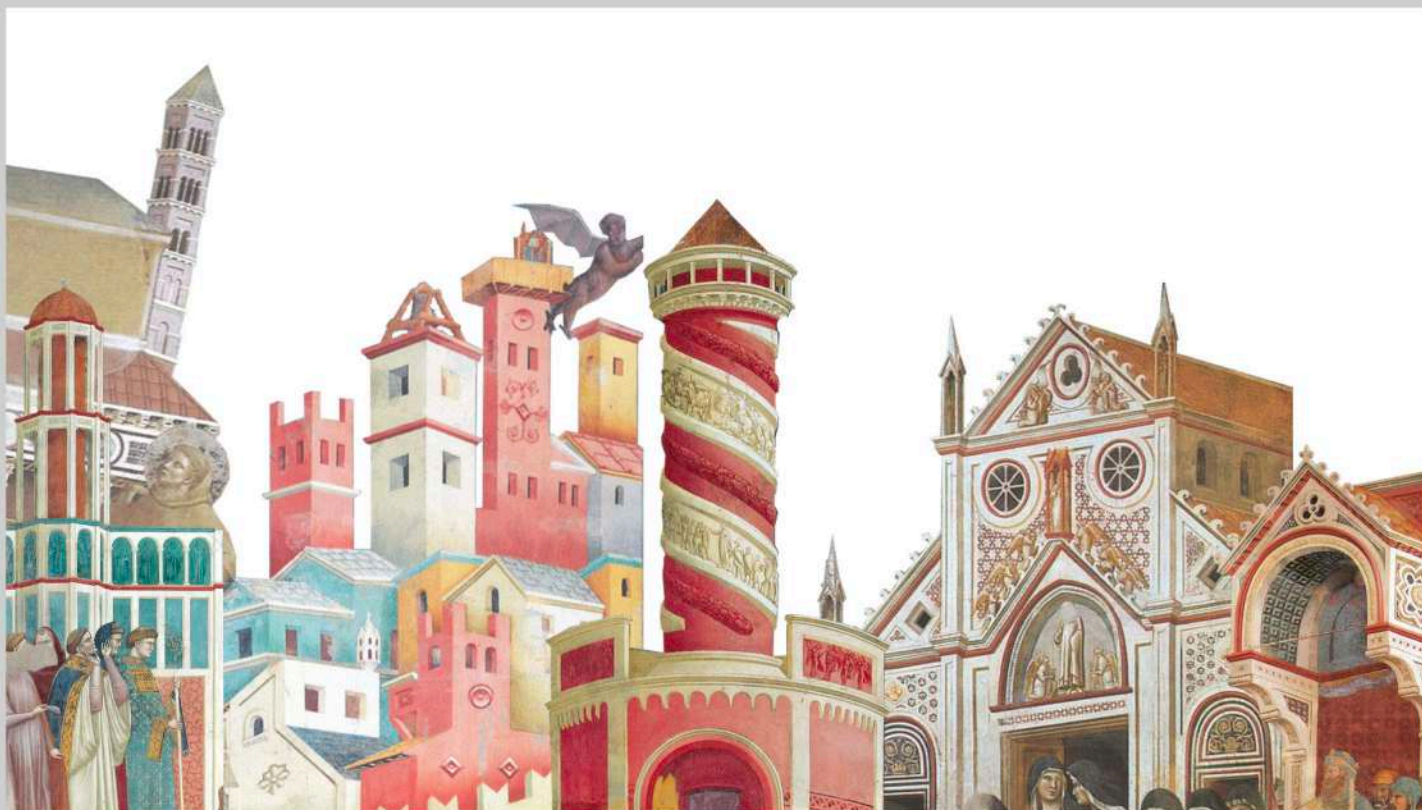


Roberta Ferretti

L'architettura dipinta negli affreschi di Giotto e dei giotteschi ad Assisi

rilievo e interpretazione critica del ciclo delle Storie di San Francesco



Tesi di Dottorato di Ricerca D.P.R. 14/12/2021 - Ciclo XXXVIII



Università degli Studi di Firenze
Dipartimento di Architettura - DIDA

Dottorato di Ricerca in *Architettura, progetto, conoscenza e salvaguardia del Patrimonio Culturale*
curriculum in *Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente*

Università degli Studi di Firenze - Dipartimento di Architettura - DIDA

Dottorato di Ricerca in Architettura, progetto, conoscenza e salvaguardia del Patrimonio Culturale,
curriculum *Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente*

Tesi di Dottorato di Ricerca D.P.R. 14/12/2021 - Ciclo XXXVIII

Coordinatore *Prof. Fabrizio ARRIGONI*

L'architettura dipinta negli affreschi di Giotto e dei giotteschi ad Assisi

rilievo e interpretazione critica del ciclo delle Storie di San Francesco

Settore disciplinare CEAR-10/A

Dottoranda

Dott.ssa Roberta FERRETTI

Tutor

Prof. Stefano BERTOCCI

Referente del Curriculum

Prof. Sandro PARRINELLO

Anni 2022/2025

*Non esiste nessuna raffigurazione della realtà
che sia priva di un'ipotesi sul mondo.*

P. Florenskij

L'architettura dipinta negli affreschi di Giotto e dei giotteschi ad Assisi
rilievo e interpretazione critica del ciclo delle Storie di San Francesco

Roberta Ferretti

INDICE

<i>Introduzione</i>	11	PARTE II	
PARTE I		5. Giotto di Bondone	79
1. Introduzione ai fondamenti teorici della rappresentazione dall'antichità al Medioevo: sapere ottico e arte figurativa	19	<i>5.1 La bottega di Giotto</i>	96
2. L'evoluzione della rappresentazione architettonica e dello spazio pittorico	37	6. La Basilica di San Francesco ad Assisi: "caput et mater" dell'ordine francescano	99
<i>2.1 Dall'epoca arcaica al tardo ellenismo: le origini dello spazio rappresentato</i>	37	<i>6.1 La chiesa Inferiore</i>	101
<i>2.2 L'antichità romana e il Secondo Stile Pompeiano: la costruzione di uno spazio illusivo</i>	39	<i>6.2 La chiesa Superiore</i>	104
<i>2.3 L'età Bizantina: la trasformazione spirituale dello spazio</i>	43	<i>6.3 L'apparato decorativo della Basilica Superiore</i>	107
<i>2.4 Dalla tradizione bizantina alla rinascita dello spazio: l'architettura dipinta in Toscana nella prima metà del XIII secolo</i>	47	<i>6.3.1 La decorazione dell'abside e del transetto</i>	110
3. I modelli nell'arte figurativa	51	<i>6.3.2 La navata</i>	116
<i>3.1 Lo spazio della miniatura: un laboratorio per la pittura medievale</i>	51	<i>6.3.3 La questione giottesca</i>	123
<i>3.2 Il disegno come strumento di rappresentazione e progetto nel Medioevo: dal taccuino di Villard de Honnecourt ai disegni tecnici in epoca gotica</i>	54	<i>6.4 Accenni sulla vulnerabilità sismica e sulle criticità strutturali della Basilica di Assisi</i>	125
<i>3.3 Il linguaggio musivo come modello figurativo</i>	59	PARTE III	
<i>3.4 I grandi cicli pittorici del Duecento: narrazione e spazio</i>	63	7. Il rilievo digitale integrato per la documentazione del caso di studio	131
4. La scenografia nel teatro medievale: nascita, sviluppo e riflessi nella cultura figurativa	71	<i>7.1 La campagna di rilievo laser scanner</i>	132
<i>4.1 Dalla chiesa alla piazza: la nascita della scenografia urbana</i>	72	<i>7.2 La campagna di rilievo fotogrammetrico SfM</i>	134
<i>4.2 Il rapporto spettacolo-spettatore</i>	74	<i>7.3 La restituzione grafica</i>	136
		8. Premesse teoriche e metodologiche per l'interpretazione critica del ciclo pittorico delle Storie di san Francesco	151
		<i>8.1 Confronto con i modelli</i>	154
		<i>8.2 Composizione dello spazio pittorico</i>	155
		<i>8.3 Modalità di rappresentazione dello spazio</i>	157

L'architettura dipinta negli affreschi di Giotto e dei giotteschi ad Assisi
rilievo e interpretazione critica del ciclo delle Storie di San Francesco

Roberta Ferretti

PARTE IV

**9. Architetture dipinte e spazio pittorico:
interpretazione critica**

	165
<i>Cornice architettonica</i>	165
I <i>Omaggio dell'uomo semplice</i>	170
II <i>Dono del Mantello</i>	176
III <i>Sogno del Palazzo</i>	180
IV <i>Pregliera in San Damiano</i>	184
V <i>Rinuncia ai beni paterni</i>	190
VI <i>Sogno di Innocenzo III</i>	196
VII <i>Conferma della regola</i>	202
VIII <i>Visione del carro di fuoco</i>	208
IX <i>Visione dei troni celesti</i>	214
X <i>Cacciata dei diavoli da Arezzo</i>	218
XI <i>San Francesco davanti al Sultano</i>	224
XII <i>Estasi</i>	230
XIII <i>Presepe di Greccio</i>	234
XIV <i>Miracolo della fonte</i>	240
XV <i>Predica agli uccelli</i>	242
XVI <i>Morte del cavaliere di Celano</i>	246
XVII <i>Predica davanti a Onorio III</i>	250
XVIII <i>Apparizione al capitolo di Arles</i>	256
XIX <i>Stimate</i>	260
XX <i>Morte di san Francesco</i>	266
XXI <i>Visioni in punto di morte</i>	270
XXII <i>Accertamento delle Stimate</i>	276
XXIII <i>Pianto delle clarisse</i>	282
XXIV <i>La canonizzazione di san Francesco</i>	288
XXV <i>L'apparizione a Gregorio IX</i>	294
XXVI <i>La guarigione dell'uomo di Lleida</i>	298
XXVII <i>La confessione della donna resuscitata</i>	302
XXVIII <i>La liberazione dell'eretico Pietro</i>	306
Conclusioni	315
Bibliografia	324
Crediti	333
Abstract	334



INTRODUZIONE

L'interesse per la raffigurazione dello spazio architettonico affonda le proprie radici nell'antichità classica e romana e si sviluppa, nel corso dei secoli, come forma di decorazione e di integrazione illusionistica dell'architettura costruita, fino all'età moderna.

Nel corso della prima metà del XIV secolo si assiste tuttavia a un'evoluzione sostanziale: l'architettura dipinta si emancipa dalla funzione di semplice fondale, caratteristica della tradizione bizantina, per acquisire una consistenza volumetrica autonoma, capace di interagire attivamente con la costruzione simbolica e narrativa della scena. In questo contesto di rinnovamento culturale, emerge la figura di Giotto, il quale rielabora in modo originale il patrimonio figurativo di ascendenza romana, attingendo a un ampio repertorio di fonti classiche e integrando le proprie figurazioni con modelli architettonici desunti dall'edilizia coeva. Con Giotto, l'edificio dipinto cessa di essere un mero simbolo allegorico per configurarsi come 'luogo': esso interagisce con i personaggi, struttura la narrazione e introduce, in modo innovativo, il concetto di architettura 'possibile' (Benelli, 2012). Il ciclo delle *Storie di San Francesco* rappresenta il primo esempio pienamente compiuto di questo nuovo approccio alla rappresentazione dello spazio. Lo studio critico delle opere d'arte non rappresenta di certo una novità e, in particolare, l'analisi del ciclo pittorico delle *Storie di San Francesco*, realizzato tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo nella Basilica Superiore di Assisi, gode di una tradizione di studi ampia e consolidata. Tuttavia, nonostante la sua centralità nella storia dell'arte occidentale, l'indagine sul ciclo si è concentrata prevalentemente su questioni attributive, sulla datazione delle scene e sull'analisi filologica delle figure umane. Le architetture dipinte, che organizzano lo spazio della basilica e delle scene sacre, hanno ricevuto un'attenzione più limitata e spesso frammentaria, studiate quasi esclusivamente attraverso singoli elementi formali o simbolici, in pochi casi considerandone anche la funzione spaziale, le modalità di rappresentazione e il ruolo narrativo all'interno dell'immagine.

La presente ricerca intende contribuire a questo ambito di studio conducendo un'analisi sistematica, attraverso gli strumenti propri dell'architettura e della

INTRODUCTION

The interest in the representation of architectural space has its roots in Classical and Roman antiquity and has developed over the centuries, up to the modern age, as a form of decoration and an illusionistic integration of built architecture.

During the first half of the fourteenth century, however, a substantial evolution can be observed: painted architecture becomes emancipated from its role as a mere backdrop — characteristic of the Byzantine tradition — and acquires an autonomous volumetric consistency, capable of actively interacting with the symbolic and narrative construction of the scene. Within this context of cultural renewal, the figure of Giotto emerges, reworking in an original manner the figurative heritage of Roman derivation by drawing on a wide repertoire of classical sources and integrating his compositions with architectural models derived from contemporary building practice.

With Giotto, the painted building ceases to function as a mere allegorical symbol and instead assumes the form of a 'place': it interacts with the figures, structures the narrative, and innovatively introduces the concept of 'possible' architecture (Benelli, 2012). The cycle of the *Stories of Saint Francis* constitutes the first fully accomplished example of this new approach to the representation of space.

Critical study of works of art is certainly not a novelty, and in particular, the analysis of the pictorial cycle of the *Stories of Saint Francis*, executed between the late thirteenth and early fourteenth centuries in the Upper Basilica of Assisi, benefits from a broad and well-established scholarly tradition. Nevertheless, despite its centrality in the history of Western art, research on the cycle has focused predominantly on issues of attribution, the dating of the scenes, and the philological analysis of the human figures.

The painted architectures that organize the space of the basilica and of the sacred scenes have received more limited and often fragmentary attention, having been studied almost exclusively through individual formal or symbolic elements, and only in a few cases with consideration given to their spatial function, modes of representation, and narrative role within the image.

rappresentazione, al fine di indagare le architetture dipinte come elementi progettuali attivi e come chiave di lettura per comprendere l'organizzazione dello spazio e la costruzione narrativa del ciclo giottesco.

◇ ***Struttura della ricerca***

La ricerca che verrà presentata di seguito si articola in quattro parti principali.

La *prima parte* della ricerca è di natura prevalentemente teorica e si concentra sul contesto filosofico, artistico e culturale entro il quale vengono realizzati gli affreschi della Basilica Superiore di Assisi.

Il *primo capitolo* traccia l'evoluzione del sapere ottico dall'antichità al Medioevo, con l'obiettivo di collegare le teorie della visione alla pratica pittorica. Si analizza il passaggio dai fondamenti classici e dagli studi arabi dell'XI secolo fino a giungere a un'epoca più prossima alla realizzazione degli affreschi, caratterizzata dall'influenza dei conventi francescani, che svolgevano un ruolo centrale nella diffusione e nella ricerca scientifica dei saperi legati all'ottica, evidenziando come questo substrato teorico abbia influenzato la percezione dello spazio all'epoca della realizzazione degli affreschi.

Il *secondo capitolo* offre un quadro comparativo sulla rappresentazione dello spazio architettonico. Si esamina la spazialità virtuale dall'antichità romana - in particolare il Secondo Stile pompeiano - alla smaterializzazione simbolica dell'età bizantina. L'analisi si conclude con l'architettura dipinta nella Toscana del XIII secolo. Questa analisi mette in luce l'esistenza di un repertorio standardizzato di soluzioni per gli sfondi delle scene pittoriche, elementi dai quali i pittori attingevano e che, in parte, verranno poi reinterpretati o superati nel periodo successivo.

Il *terzo capitolo* indaga i modelli figurativi e progettuali coevi. Vengono presi in esame i canali paralleli alla pittura monumentale, dalla miniatura ai grandi cicli musivi, fino all'uso del disegno sia come strumento pratico che tecnico.

The present research aims to contribute to this field of study by undertaking a systematic analysis, employing the methodological tools of architecture and representation, in order to investigate the painted architectures as active design elements and as a key interpretative lens for understanding the spatial organization and narrative construction of the Giottesque cycle.

◇ ***Structure of the research***

The research presented below is structured into four main parts.

The *first part* is predominantly theoretical and focuses on the philosophical, artistic, and cultural context in which the frescoes of the Upper Basilica of Assisi were produced.

The *first chapter* traces the development of optical knowledge from antiquity to the Middle Ages. Its aim is to relate theories of vision to pictorial practice. It examines the transition from classical foundations and Arabic studies of the eleventh century to a period closer to the execution of the frescoes. This period is characterized by the influence of Franciscan convents. These convents played a central role in disseminating and investigating optical knowledge. The chapter also highlights how this theoretical framework shaped perceptions of space at the time the frescoes were created.

The *second chapter* provides a comparative framework for the representation of architectural space. It examines virtual spatiality from Roman antiquity — particularly the Second Pompeian Style — to the symbolic dematerialization characteristic of the Byzantine period. The analysis concludes with a discussion of painted architecture in thirteenth-century Tuscany. This investigation highlights the existence of a standardized repertoire of solutions for the backgrounds of pictorial scenes, elements from which painters drew and which were subsequently, at least in part, reinterpreted or superseded in the following period.

The *third chapter* investigates contemporary figurative

Infine, il *quarto capitolo* affronta il tema della scenografia nel teatro medievale, con particolare attenzione al rapporto tra spettacolo e spettatore e alla composizione scenografica. Questo tema è rilevante per comprendere le modalità di fruizione dell'opera pittorica all'interno della basilica, poiché evidenzia come la disposizione nello spazio e la costruzione scenica contribuiscano alla percezione e alla ricezione narrativa da parte dello spettatore.

La *seconda parte* è dedicata al caso studio del ciclo pittorico delle Storie di San Francesco della Basilica Superiore di Assisi.

Il *quinto capitolo* contestualizza il ciclo assisiense all'interno del percorso artistico di Giotto e della sua bottega. Attraverso un *excursus* che tocca i principali cantieri, dalle prime esperienze toscane alla maturità padovana e fiorentina.

Il *sesto capitolo* è dedicato alla Basilica di San Francesco d'Assisi. L'analisi parte dall'evoluzione architettonica dell'edificio per concentrarsi progressivamente sull'apparato decorativo della Basilica Inferiore e Superiore, sui diversi momenti di esecuzione, sui molteplici artisti coinvolti e sul modo in cui la presenza di un cantiere così innovativo abbia potuto influenzare l'innovazione pittorica introdotta da Giotto. Al termine del capitolo viene affrontata la cosiddetta 'questione giottesca'.

La *terza parte* definisce il protocollo operativo partendo dal rilievo laser scanner e fotogrammetrico *SfM* fino alla descrizione delle modalità di analisi critica tramite gli strumenti del disegno e della rappresentazione.

Il *settimo capitolo* illustra la metodologia di rilievo digitale integrato (laser-scanner e fotogrammetria *SfM*) che ha permesso di generare gli elaborati base, mentre l'*ottavo capitolo* esplicita i criteri teorici adottati per l'interpretazione critica, basata sulla scomposizione in diversi layer analitici. In questo capitolo vengono esplicitate le diverse tipologie di spazio rappresentato e

and design models. It examines channels parallel to monumental painting, ranging from manuscript illumination to large mosaic cycles, as well as the use of drawing as both a practical instrument and a technical tool.

Finally, the *fourth chapter* addresses the theme of scenography in medieval theatre, with particular attention to the relationship between performance and spectator and to scenic composition. This topic is relevant for understanding the modes of engagement with the painted work within the basilica, as it highlights how spatial arrangement and scenographic construction contribute to the viewer's perception and narrative reception.

The *second part* is devoted to the case study of the pictorial cycle of the *Stories of Saint Francis* in the Upper Basilica of Assisi.

The *fifth chapter* situates the Assisi cycle within Giotto's artistic trajectory and that of his workshop, through an overview that touches upon the major building sites, from the early Tuscan experiences to the mature phases in Padua and Florence.

The *sixth chapter* focuses on the Basilica of Saint Francis of Assisi. The analysis begins with the architectural evolution of the building and progressively focuses on the decorative program of the Lower and Upper Basilicas, the different phases of execution, the multiple artists involved, and the ways in which the presence of such an innovative construction site may have influenced the pictorial innovations introduced by Giotto. The chapter concludes with a discussion of the so-called 'Giottesque question'.

The *third part* defines the operational protocol, starting from laser-scanner and *SfM* photogrammetric surveys and moving toward a description of the methods for critical analysis using the tools of drawing and representation.

le modalità di rappresentazione dello spazio utilizzate all'interno del ciclo pittorico.

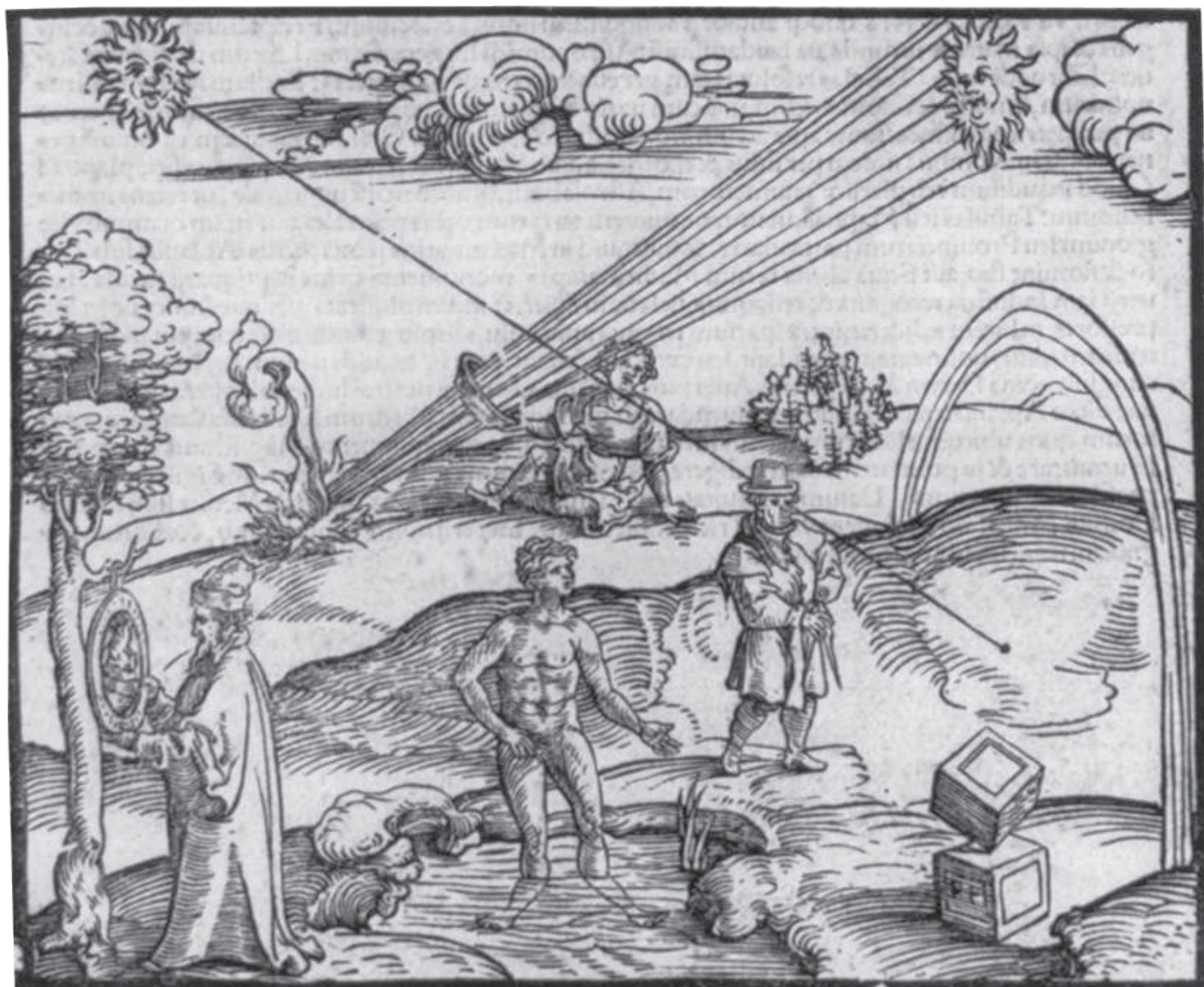
Infine, la *quarta parte*, composta solo dal *nono capitolo*, è dedicata all'analisi sistematica dei ventotto affreschi. Attraverso schede sintetiche ed elaborazioni grafiche, si restituiscono dati quantitativi e qualitativi sul ruolo narrativo e strutturale delle architetture dipinte.

The *seventh chapter* illustrates the methodology of integrated digital surveying (laser scanning and SfM photogrammetry) that enabled the generation of the base documentation, while the *eighth chapter* sets out the theoretical criteria adopted for critical interpretation, based on decomposition into multiple analytical layers. This chapter clarifies the different types of represented space and the methods of spatial representation employed within the pictorial cycle.

Finally, the *fourth part*, consisting solely of the ninth chapter, is devoted to the systematic analysis of the twenty-eight frescoes. Through concise data sheets and graphical elaborations, both quantitative and qualitative information is provided on the narrative and structural roles of painted architecture.



PARTE I



CAPITOLO 1

INTRODUZIONE AI FONDAMENTI TEORICI DELLA RAPPRESENTAZIONE DALL'ANTICHITÀ AL MEDIOEVO: SAPERE OTTICO E ARTE FIGURATIVA.

La ricerca figurativa dei pittori, volta a rappresentare lo spazio visibile, si muove lungo percorsi che non sempre coincidono con l'evoluzione, protrattasi per secoli, delle teorie geometriche e ottiche. Mentre l'indagine artistica tendeva a tradurre in immagine le relazioni prospettiche, la riflessione scientifica rimase a lungo limitata all'analisi delle modalità geometriche della percezione, riducendo l'interesse alla dimensione fenomenica dell'esperienza visiva. Tale approccio, sistematizzato in seguito sotto la denominazione di *'perspectiva naturalis'*, costituì un importante fondamento teorico per i successivi sviluppi (De Rosa et al., 2000).

Già nel mondo antico, l'ottica si era affermata come disciplina scientifica autonoma capace di coniugare spiegazione fisico-matematica e riflessione filosofica: basti pensare alla tradizione geometrica portata avanti da Euclide e Tolomeo, a quella oftalmologica di Claudio Galeno e ai contesti filosofici nei quali si sviluppò il pensiero di Platone e Aristotele. La teoria della visione veniva assunta come fondamento della speculazione cosmologica sulla struttura della materia e, in generale, dell'universo (De Rosa et al., 2000).

Questo patrimonio concettuale venne successivamente arricchito dall'apporto del pensiero arabo: autori come Al-Hazen e Avicenna contribuirono a ridefinire i rapporti tra percezione, luce e conoscenza, fornendo spunti che, attraverso le traduzioni medievali, confluirono nella cultura scolastica europea. Nel XIII secolo, tale tradizione trovò una nuova sistematizzazione nelle sintesi di Gosseteste, Witelo e Peckham, i quali trasformarono l'ottica in una vera e propria scienza della visione, dotata di rigore matematico e rilevanza epistemologica. Pur nella loro natura prevalentemente teorica e speculativa, queste riflessioni produssero effetti significativi anche in ambito artistico, fornendo strumenti concettuali e modelli interpretativi che contribuirono a orientare le modalità di rappresentazione dello spazio.

È in questo orizzonte culturale che intreccia geometria, filosofia e teologia che si inserisce l'innovazione figurativa di Giotto, la cui opera può essere letta come il risultato di una sensibilità nuova nei confronti dello spazio e della visione, capace di recepire e trasformare in immagine un patrimonio di idee maturato nei secoli. Se per l'epoca rinascimentale - la cui concezione

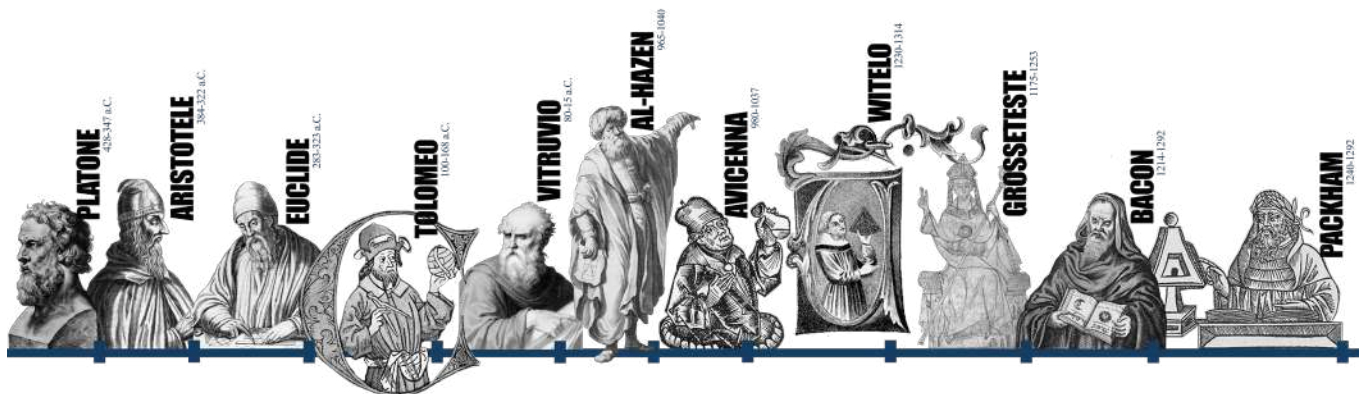


Fig. 1.1 Tavola cronologica.

dello spazio visivo era rigidamente vincolata dalla rappresentazione bidimensionale della prospettiva lineare - risultò necessario riscoprire la curvatura intrinseca del campo visivo umano, configurato in termini 'sferoidi', tale consapevolezza appariva invece quasi ovvia per l'antichità classica, che non aveva ancora elaborato una prospettiva piana ma interpretava il visibile secondo categorie ottiche differenti (Panofsky, 2013). Le implicazioni concrete di questa concezione si riflettono in soluzioni architettoniche ben note: l'entasi delle colonne, adottata per correggere l'illusione ottica di concavità, la leggera curvatura dell'epistilio e dello stilobate per neutralizzare la percezione di flessione, fino alle correzioni ottiche impiegate nella costruzione dei templi. Tutti questi accorgimenti testimoniano la piena coscienza, da parte degli antichi, delle deformazioni prodotte dalla percezione visiva e la loro volontà di intervenire su di esse mediante soluzioni tecniche formali. Ciò conferma come l'ottica fosse un sapere strettamente connesso all'arte e all'architettura, al punto da orientarne le scelte progettuali. In questo senso, l'atteggiamento dell'ottica antica risulta antitetico rispetto a quello della prospettiva rinascimentale.

Laddove quest'ultima costruiva uno spazio astratto, regolare e infinito, l'ottica antica riconosceva la natura sferica del campo visivo e si conformava più fedelmente alla struttura effettiva dell'esperienza percettiva soggettiva (Panofsky, 2013). Essa partiva dal presupposto che le grandezze visive in quanto proiezioni degli oggetti sulla superficie oculare non dipendessero dalla loro distanza dall'osservatore, bensì dall'ampiezza dell'angolo visivo.

Ne conseguiva che i rapporti proporzionali dovessero essere espressi non in termini di misure lineari ma attraverso gradienti angolari o archi di cerchio.

Questa concezione trova una formalizzazione nell'ottavo teorema di Euclide, secondo cui la differenza apparente fra due grandezze non è determinata dal rapporto diretto tra le grandezze stesse, ma dal rapporto - più ridotto - fra gli angoli visivi corrispondenti. Tale impostazione, radicata nella tradizione antica, rivela una sensibilità ottica distante da quella rinascimentale maggiormente aderente alla fenomenologia della percezione visiva¹.

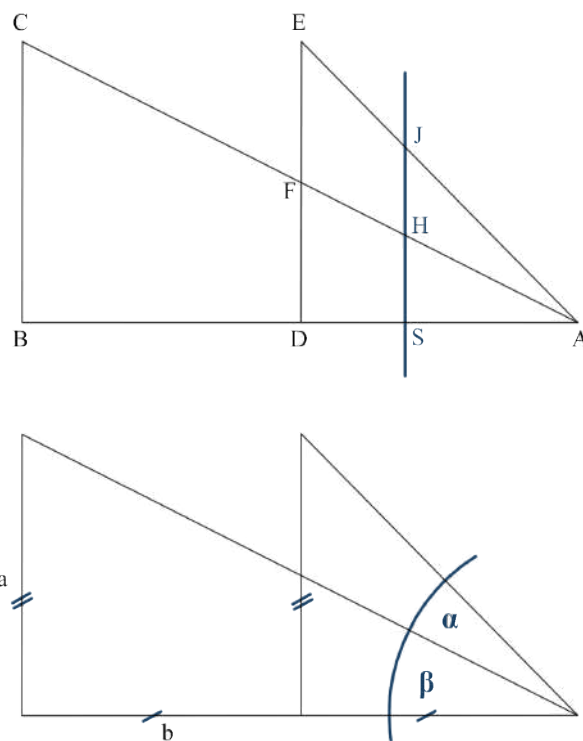


Fig. 1.2 Confronto tra la visione secondo la 'prospettiva piana' e la visione secondo la 'prospettiva angolare'. Nella prima le grandezze visive HS e JS sono inversamente proporzionali alle distanze (AB e AD), nella seconda le grandezze visive (β e $a + \beta$) non sono inversamente proporzionali alle distanze ($2b$ e b), da Panofsky (2013).

◇ **Platone (428-347 a.C.)**

Nel quadro delle teorie antiche sulla visione e sulla rappresentazione dello spazio, la posizione platonica riveste un ruolo di particolare rilievo per la complessità con cui intreccia le dimensioni fisica, epistemologica ed estetica. Come osserva Panofsky (2013), le concezioni antiche dello spazio risultano profondamente eterogenee, ma nessuna di esse giunge a configurare lo spazio come un sistema astratto di relazioni tridimensionali fondato su altezza, larghezza e profondità, capace di risolvere il contrasto tra 'davanti' e 'dietro', 'qui' e 'là', 'corpi' e 'non corpi' in un'unica estensione omogenea.

In Platone, il mondo degli elementi riconducibili alle forme geometriche dei corpi contrappone lo spazio che ne costituisce l'informe (Panofsky, 2013), un ambito di disordine e di mutabilità che si contrappone alla purezza del modello intellegibile. Sul piano ottico, la teoria

platonica della visione si distingue per l'elaborazione di un modello dinamico, in cui la percezione nasce dall'interazione reciproca tra soggetto e oggetto. Platone descrive l'atto visivo come un duplice movimento di effluvi rettilinei: da un lato quelli che emanano dall'occhio, e dall'altro quelli provenienti dagli oggetti stessi (Carlevaris, 2024).

Ogni oggetto possiede infatti un proprio fuoco visibile, che si manifesta come colore, analogamente, l'occhio contiene un fuoco interno, emesso in modo continuo verso l'esterno. L'immagine percepita nasce dall'incontro di questi due flussi luminosi, un fenomeno reso possibile dal terzo fuoco universale, quello del sole, che funge da mediatore tra percezione e realtà (Incardona, 1996).

Questa concezione della visione come interazione di energie luminose evidenzia il carattere eminentemente attivo dell'occhio, non semplice ricettore ma principio emittente, e trova un riflesso implicito nel modo in cui Platone concepisce il rapporto tra immagine e verità. La dimensione visiva, infatti, è per il filosofo uno dei luoghi privilegiati dell'inganno sensibile. Egli critica severamente quelle pratiche pittoriche che ricorrono a tecniche illusionistiche, assecondando la fallacia dei sensi e producendo "parvenze di parvenze" (*Sofista*, 240a – 240b). Platone contrappone a tali espressioni l'arte 'icastica', ossia quella che mira a riprodurre le cose come sono, nelle loro esatte proporzioni, in opposizione alla 'fantastica', che inganna l'osservatore mediante artifici prospettici e deformazioni percettive (De Rosa et al., 2000). Nei passi del *Sofista* e delle *Leggi*, Platone fa esplicito riferimento alla *skiagraphia* — tecnica pittorica attribuita al maestro Apollodoro — come esempio paradigmatico di rappresentazione basata sull'illusione ottica e sulla relatività del punto di vista.

Tale metodo sarebbe riconducibile alle prime sperimentazioni di prospettiva scenica impiegate nelle grandi rappresentazioni teatrali greche, in cui la manipolazione dello spazio pittorico mirava a generare una profondità apparente e un effetto di verosimiglianza (De Rosa et al., 2000). Ne risulta dunque una concezione ambivalente dell'immagine: da un lato, Platone riconosce la potenza conoscitiva del visibile, fondato su un principio di 'fusione luminosa' tra soggetto e oggetto;

dall'altro, ne denuncia il potenziale ingannatore, radicato nella distanza incolmabile tra la verità ideale e la sua imitazione sensibile. In questo senso, la riflessione platonica sulla visione costituisce un passaggio decisivo nella storia del pensiero ottico: prefigura, in termini concettuali, la dialettica tra percezione e rappresentazione che segnerà profondamente la prassi figurativa occidentale.

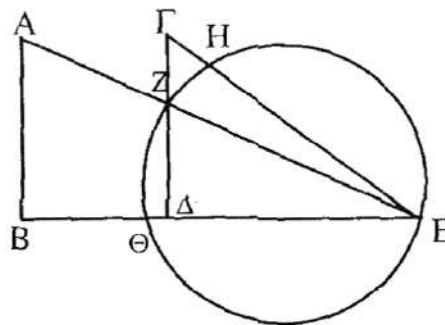
◇ **Aristotele (384-322 a.C.)**

Intorno alla metà del XII secolo si trova il primo uso documentato del termine '*perspectiva*', da cui deriva probabilmente anche la parola volgare 'prospettiva', in un passo della traduzione latina dei *Secondi Analitici* di Aristotele (Salvemini, 1990). Il termine '*perspectiva*' propriamente 'visione distinta', dettato come interpretazione della voce greca '*tà optikà*', stava a significare 'scienza delle visioni' e deve perciò essere considerato corrispondente nel significato globale ad 'ottica', parola che contestualmente figura nelle moderne edizioni dal greco (Salvemini, 1990). La connessione tra scienza della visione e geometria, delineata da Aristotele nel tentativo di interpretare il pensiero euclideo, rappresenta un elemento fondamentale nello sviluppo del sapere scientifico in età medievale.

In questo contesto, il filosofo greco afferma che le dimostrazioni ottiche non solo traggono origine dalla geometria, ma si configurano come subordinate ad essa. La condivisione di un terreno metodologico tra filosofia naturale e approccio razionale costituisce, secondo Aristotele, il presupposto imprescindibile per la definizione di ogni scienza, nonché per l'elaborazione di un sistema coerente di rappresentazione ottico-prospettica. In tale accezione, la geometria include al suo interno anche la questione della rappresentazione grafica delle figure.

Secondo Panofsky (2013), rispetto al significato originario latino di '*perspectiva*', la variante adottata nel volgare si distacca nettamente, se non addirittura si contrappone, in quanto farebbe riferimento non alla teoria ottica, ma al procedimento grafico e alla sua applicazione nelle arti figurative. Per Aristotele, invece, che tendeva a ricondurre le divergenze teoriche entro un sistema

A partire dalla seconda metà del Duecento si dispone di indicazioni più precise riguardo al campo di indagine specifico della *perspectiva*, nonché alle sue molteplici componenti filosofiche e matematiche che confluiscono in modo articolato al suo interno. Il periodo compreso tra il XII e il XIII secolo, caratterizzato da un'intensa attività di traduzione di testi greci e arabi, rappresenta un momento cruciale per la formazione di tale disciplina. È in questo contesto che l'emergere del termine assume



un ruolo significativo, delineandosi come concetto unificante - pur senza risultare rigidamente selettivo - all'interno di un orizzonte concettuale in via di definizione (Salvemini, 1990).

È significativo osservare come l'interesse di Euclide fosse rivolto principalmente allo studio del meccanismo della visione, senza considerare le conseguenze di ordine figurativo o rappresentativo che tale indagine avrebbe potuto implicare. In questo senso, egli si occupa di *'perspectiva'* non ancora come scienza della rappresentazione, ma come scienza della visione. La premessa fondamentale del suo trattato è la tesi secondo cui ogni raggio visivo è assimilabile ad una retta, concepita come 'naturale e sensibile' nel senso aristotelico, quindi distinta dalla linea puramente astratta della geometria. Euclide riprende, inoltre, la

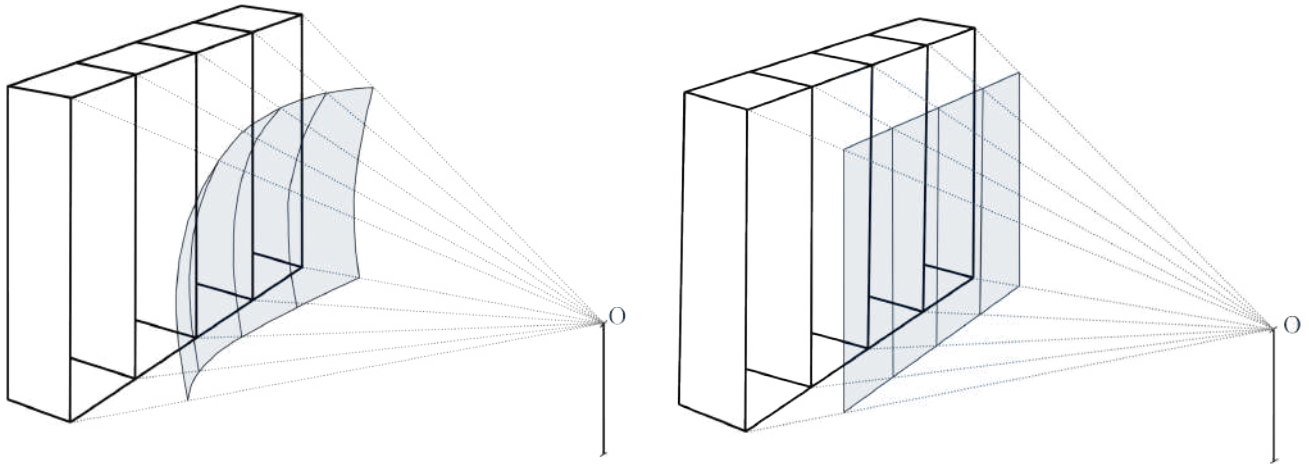


Fig. 1.4 Confronto fra gli schemi prospettici - antico e moderno - secondo A.M.G. Little.

convinzione, già attestata in Platone, che i raggi visivi si irradiano dall'occhio verso gli oggetti³, interpretazione avvalorata dall'osservazione della convessità della superficie oculare. In generale, si può affermare che, secondo Euclide, la grandezza apparente di un oggetto risulti direttamente proporzionale all'ampiezza dell'angolo visivo sotteso. Come si vedrà, questo assunto sarà fondamentale nella comprensione delle modalità di rappresentazione dello spazio pittorico sia nelle rappresentazioni antiche che in quelle medievali⁴.

Come detto, nell'opera di Euclide queste osservazioni non hanno alcuna ricaduta figurativa: il trattato non contiene alcuna allusione a qualcosa, sia pur lontanamente, paragonabile al fenomeno prospettico del punto di fuga (De Rosa et al., 2000). Ciò nonostante, il decimo teorema anticipa, almeno in parte, quella che Leon Battista Alberti successivamente definirà una "costruzione illegittima", formulando l'osservazione che "nei piani sottostanti all'occhio ciò che è più lontano sembra più alto" e che linee parallele, se osservate in profondità, appaiono inclinate verso direzioni opposte (De Rosa et al., 2000).

◇ **Vitruvio (80-15 a.C.)**

Nel quadro della tradizione ottico-geometrica antica, un ruolo significativo è svolto da Vitruvio, il quale, pur non affrontando direttamente la teoria della visione in senso matematico, ne recepisce e applica i principi nel dominio dell'architettura. Nel *De Architectura*, la riflessione vitruviana si distingue per l'attenzione alle modalità percettive dello spazio e alla correlazione delle apparenze visive prodotte dalla distanza e dalla curvatura naturale del campo ottico.

Vitruvio parla della rappresentazione dello spazio in due passaggi del libro I e del libro VII, ed è importante notare, come sottolineato da Migliari e Fasolo (2022), che in questi due passaggi parla di due differenti sistemi prospettici per i quali attinge a fonti diverse.

Nel libro I si tratta del progetto e degli strumenti al servizio dell'architetto e del suo modo di operare, tant'è che le tre rappresentazioni nominate, *icnographia*, *ortographia* e *scaenographia*, si succedono non a caso, ma seguendo le fasi del progetto e della costruzione di un edificio. L'autore, al termine del capitolo II del libro I, definisce le tre *species* (o 'maniere', ovvero le 'idee delle opere') che costituiscono il disegno architettonico.



Fig. 1.5 New York, Metropolitan Museum of Art. Decorazione parietale del cubicolo della villa di Fannio Sinistore a Boscoreale.

La prima, *ichnographia*, è la descrizione e il disegno della pianta, destinati a rendere comprensibile la disposizione delle parti, la larghezza e la lunghezza dell'opera.

La seconda, *orthographia*, riguarda la rappresentazione elevata e frontale, volta a mostrare l'altezza e la forma dell'edificio; essa deve inoltre corrispondere alla pianta, poiché altrimenti "non sarebbe un'istessa cosa quella, che nasce, e quello che cresce esser lo stesso e niuna parte aggiungersi da poi" (Vitruvio, I, 2, 2).

La terza, *scaenographia*, è oggetto di un ampio e complesso dibattito interpretativo. Come notano Migliari e Fasolo (2022), a partire dal presupposto che tale definizione riguardi un procedimento assimilabile a ciò che oggi definiamo 'prospettiva', numerosi studiosi hanno tentato di restituire in modo coerente il significato del passo vitruviano, incontrando tuttavia notevoli difficoltà di traduzione che hanno dato luogo ad una pluralità di letture. Il nodo principale della discussione risiede nell'interpretazione dell'espressione "*circini centrum*". Secondo una prima ipotesi (Amati C., 1829; Corso A., 1985; Romano E., 1985; Migotto L., 1976; Florian G.,

1978; Fleury P., 2019) essa indicherebbe il punto in cui è centrato il compasso, vale a dire il centro geometrico di convergenza di tutte le linee, e dunque un'allusione a un principio di costruzione prospettica.

Altri studiosi (Barbaro D., 1567; Bossalino F., 1998), invece, propongono di mantenere l'ambiguità del passo nella sua interpretazione, traducendo il participio *abscedentium* come un progressivo scostamento delle immagini del fronte e dei lati, e intendendo il "*circini centrum*" non come punto di fuga, ma come un punto di raccordo di tutte le linee. Esiste un'altra linea interpretativa (Casale A., 2005; Stinson P., 2011; Migliari R & Fasolo M., 2022), che, come si vedrà, trova riscontro in questo studio, secondo la quale la *scaenographia*, nel contesto del passo vitruviano, non designerebbe affatto una prospettiva nel senso moderno del termine, bensì un tipo di rappresentazione tridimensionale priva di punti di fuga, affine a quella che, in epoca moderna, verrà definita con il termine 'assonometria'. Tale ipotesi trova un riscontro iconografico significativo nelle pitture pompeiane del cosiddetto 'Secondo Stile' e in diversi



Fig. 1.6 Ricostruzione cinquecentesca dell'ecumene di Tolomeo secondo la prima proiezione.

mosaici coevi.

Un'ulteriore questione riguarda la corretta interpretazione del termine stesso *scaenographia*. Secondo alcuni studiosi, infatti, Vitruvio non intenderebbe con esso la “resa illusionistica delle forme attraverso la prospettiva”, come suggerisce la tradizione terminologica, ma piuttosto la *skiagraphia*, vale a dire la rappresentazione delle ombre proprie e portate (De Rosa et al., 2000). Il libro VII, invece, ha un contesto diverso e tratta delle fonti utilizzate per l'intera opera. Tra queste, Vitruvio ricorda le opere di Agatarco, Democrito, Anassagora, dedicate proprio alla rappresentazione, capaci di evocare nello spettatore l'apparenza visiva degli edifici, perciò alla prospettiva⁵. La definizione vitruviana della prospettiva risulta

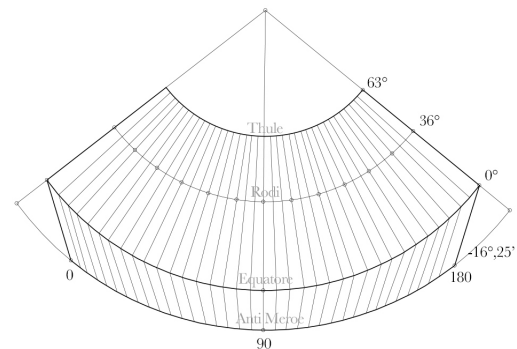


Fig. 1.7 Schema del reticolato geometrico relativo alla prima proiezione tolemaica.



Fig. 1.8 *L'ecumene descritto da Tolomeo secondo la seconda proiezione. Stampa da un'incisione di Johannes Schnitzer, 1482.*

in questo secondo caso più articolata rispetto a quella contenuta nel libro I. Essa ne evidenzia gli aspetti fondamentali: la presenza di un punto di vista determinato nello spazio e la corretta gradazione delle grandezze apparenti, elementi essenziali nella costruzione dell'illusione prospettica. Si può notare che in questa definizione non vi è alcun riferimento al punto di fuga (Migliari & Fasolo, 2022). In definitiva, l'elaborazione vitruviana, pur non configurandosi come una teoria ottica in senso stretto, rivela una profonda consapevolezza delle modalità percettive e delle implicazioni visive nella rappresentazione architettonica.

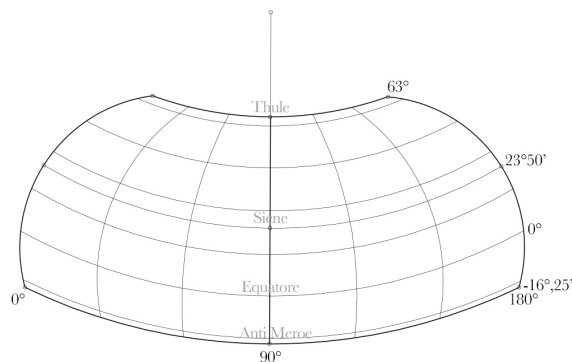


Fig. 1.9 *Schema del reticolato geometrico relativo alla seconda proiezione tolemaica*

La distinzione tra *ichnographia*, *orthographia* e *scaenographia*, insieme alla riflessione sulle apparenze prodotte dalla distanza e dalla curvatura del campo visivo, testimonia l'influenza della tradizione ottico-geometrica ed anticipa alcuni temi che troveranno pieno sviluppo nei trattati di epoca ellenistica.

◇ **Tolomeo (100-168)**

L'opera di Claudio Tolomeo, vissuto nel II secolo d.C. riveste un ruolo centrale nella storia del pensiero scientifico sul tema della scienza della visione. La sua influenza nella cultura antica e medievale si manifesta non solo attraverso l'*Almagesto* e la *Geografia*, ma anche, in modo determinante, nel trattato di ottica, che costituisce un ponte essenziale tra la scienza ellenistica e le successive elaborazioni arabe e rinascimentali. Analogamente all'opera euclidea omonima, anche in questo caso si tratta di un'indagine sul processo geometrico di formazione delle immagini visive, ma Tolomeo se ne distanzia per una serie di intuizioni di notevole originalità. Il testo tolemaico, articolato in cinque libri, ci è pervenuto in forma incompleta: già nella traduzione araba risultavano mancanti l'intero primo libro e la parte finale del quinto. Il primo libro, oggi perduto, doveva analizzare i principi della visione - l'occhio, il flusso visivo, i raggi, la luce e il colore - e le relazioni che intercorrono tra questi elementi. Il secondo libro è dedicato alla visione diretta, che Tolomeo distingue in due forme di pari importanza: la visione monocolare e quella binoculare (o stereoscopica).

Nei libri successivi l'autore affronta la visione indiretta, ovvero i fenomeni in cui i raggi visivi vengono deviati o interrotti. Il terzo libro elabora la teoria della riflessione, il quarto analizza il comportamento degli specchi sferici e concavi, mentre il quinto, conservato solo parzialmente, discute il problema della rifrazione. Il suo approccio alla materia non è puramente matematico: egli si avvicina al problema come un fisico interessato non solo alla meccanica geometrica della visione ma anche agli aspetti percettivi e fisiologici, in particolare al ruolo del colore e ai fenomeni legati alla prospettiva atmosferica (De Rosa et al., 2000). La sua attenzione si concentra sulla visione binoculare sulle illusioni

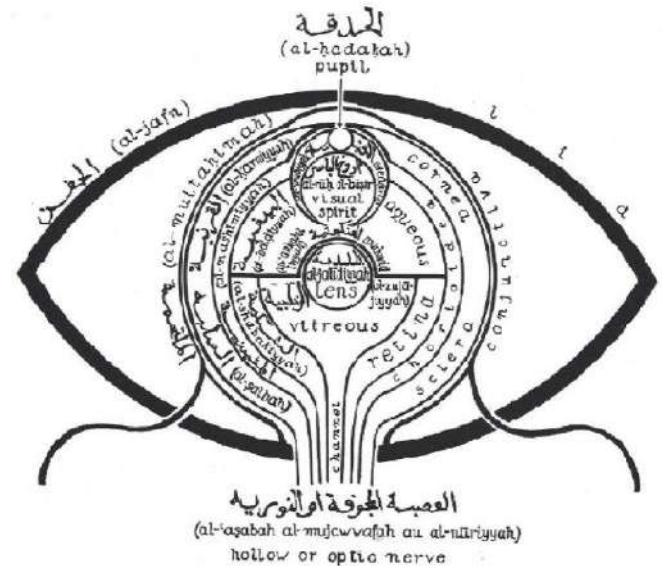


Fig. 1.10 Schema fisiologico dell'occhio umano secondo il *De oculis* di Hunain.

ottiche e sullo sdoppiamento delle immagini, ambiti nei quali, pur restando fedele all'ipotesi dell'estromissione, egli introduce importanti correttivi rispetto all'ottica geometrica di Euclide.

Tolomeo, infatti, contesta l'eccessivo rilievo attribuito da Euclide all'angolo visivo nella valutazione delle grandezze apparenti, proponendo invece una correlazione tra queste e la lunghezza di quella che definisce 'piramide prospettica'⁶ e l'ampiezza della sua base. Particolarmente significativa è la sua analisi del raggio visuale principale: mentre per Euclide i raggi provenienti dall'occhio dell'osservatore sono equivalenti, per Tolomeo assumono un ruolo speciale quelli più prossimi all'asse della piramide visiva, poiché più brevi e quindi meno soggetti a deviazioni o disturbi nel percorso, risultando determinati nella percezione accurata delle apparenze. (De Rosa et al., 2000). Come osserva Carlevaris (2024), l'origine del metodo prospettico rinascimentale - fondato su un osservatore unico e un solo punto di vista - è stata spesso ricondotta alla teoria euclidea, mentre più raramente è stato riconosciuto il contributo di Tolomeo. Il suo trattato, infatti, arricchisce il modello geometrico di Euclide con

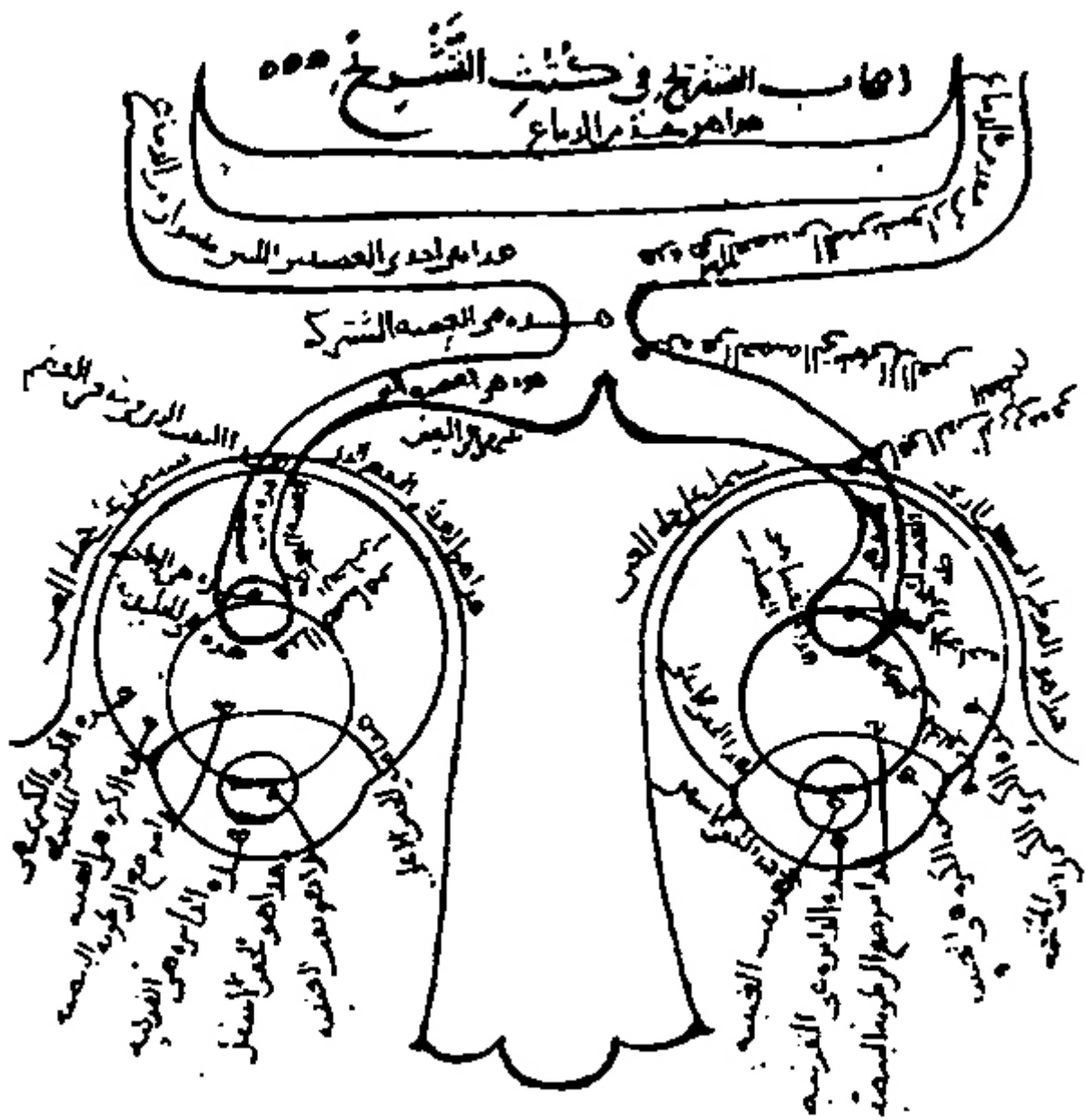


Fig. 1.11 *Schema fisiologico dell'occhio umano secondo il Kitāb Al Manazir di Al-Hazen.*

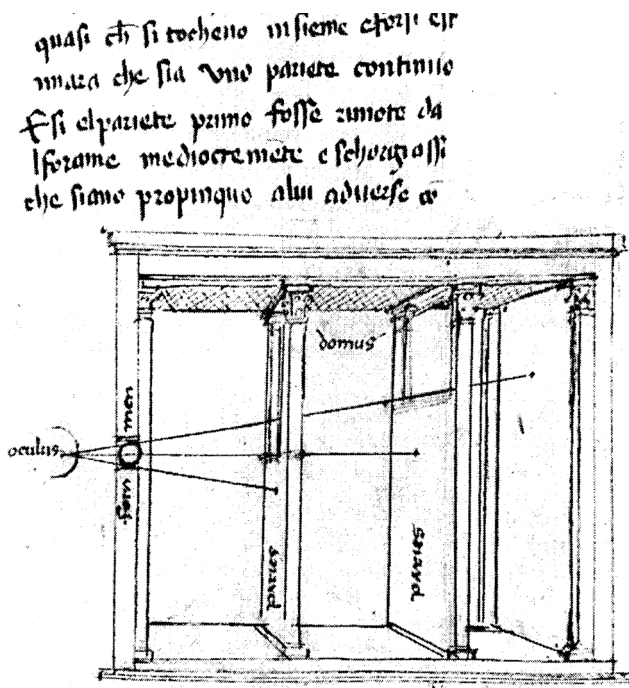


Fig. 1.12 Al-Hazen, *Perspectiva*, primo esperimento, Ms. Vat. Lat. 4895, 30v

elementi di natura fisiologica e percettiva, legati alla luce, al colore e ai fattori ambientali.

Attraverso lo sviluppo di una teoria, pur incompleta, della visione stereoscopica e grazie alla trattazione della catottrica, Tolomeo arriva a concepire modelli che anticipano aspetti fondamentali della rappresentazione prospettica. Se consideriamo, inoltre, che il metodo prospettico presuppone una superficie su cui si proietti l'immagine - poiché non può esservi immagine senza un piano che intercetti i raggi luminosi - il modello euclideo risulta limitato.

Al contrario, nelle analisi tolemaiche emergono suggestioni che prefigurano in modo sorprendente alcuni principi della teoria prospettica rinascimentale. Secondo quanto riferito da Damiano, Tolomeo è anche il primo a proporre una lettura sperimentale dei fenomeni ottici, segnando un passaggio cruciale dal pensiero teorico alla verifica empirica. Accanto all'indagine ottica, Tolomeo elaborò anche un contributo di straordinaria rilevanza nel campo della cartografia.

Il suo 'terzo metodo di proiezione' costituisce la più antica procedura nota per rappresentare una superficie a doppia curvatura - o più in generale un corpo solido - su una superficie piana, assumendo come centro di proiezione un punto coincidente con l'occhio dell'osservatore. Inoltre, egli introdusse un sistema di riferimento ortogonale a griglia che consentiva di uniformare le diverse rappresentazioni della superficie terrestre, ponendo così le basi per una cartografia scientificamente coerente e per un metodo di rappresentazione geometrica dello spazio che avrebbe influenzato, secoli dopo la nascita della prospettiva rinascimentale. Dunque, l'ottica di Euclide e quella di Tolomeo mostrano divergenze significative ma anche complementarità: proprio tali differenze ne hanno permesso la coesistenza e la feconda influenza nell'elaborazione dei modelli successivi (Carlevaris, 2024).

A partire dal IX secolo, tuttavia, parallelamente alla ritrosia dell'arte bizantina nel rappresentare la profondità spaziale, nel mondo arabo si afferma un crescente interesse per la fenomenologia della visione. Questo campo di indagine, noto con il titolo di *Kitāb al-Manāzīr* (studio delle apparenze), diviene il fulcro di un ampio dibattito sulla natura della percezione visiva. Dopo la distruzione della biblioteca di Alessandria nel 640 d.C., gli studiosi arabi si dedicarono alla traduzione e alla conservazione dei testi scientifici sopravvissuti, favorendo così la trasmissione di un sapere che costruirà la base per la ripresa della ricerca in ambito prospettico. In questo contesto si diffusero in particolare gli scritti di Euclide e Tolomeo, mentre a Baghdad sorse una scuola medica di grande rilievo per lo sviluppo degli studi sull'anatomia oculare e sul funzionamento della vista. Tra i protagonisti di questa stagione figura Hunain (IX secolo), autore del *De Oculis*, in cui è contenuta una delle più antiche rappresentazioni dell'occhio umano, descritto attraverso sette tuniche concentriche e tre umori.

Secondo Hunain la percezione visiva avveniva grazie all'afflusso allo sguardo e allo "spirito visibile": un modello che, come sottolinea Pierantoni (1981), può

essere interpretato come schema funzionale dell'occhio privo di intenti naturalistici o iperrealistici.

◇ **Al-Hazen (965-1040)**

Il contributo più innovativo giunge con Al-Hazen (965-1039), autore del *De visu* (*De aspectibus* o noto anche come *Perspectiva*), che affronta il problema dei raggi visivi in modo radicalmente nuovo. Egli fu il primo a sostenere che la visione non potesse essere spiegata come fenomeno di riflessione, ma come risultato di processi di rifrazione: la luce e gli oggetti luminosi agiscono direttamente sull'organo visivo.

In sintesi, secondo Al-Hazen, la visione avviene perché i raggi partono dall'oggetto e raggiungono l'occhio. Il *De aspectibus* di Al-Hazen, ebbe notevole diffusione in Occidente a partire dal XII secolo. Fu la più importante fra le opere di ottica del medioevo e non solo fra quelle di provenienza e cultura arabe. Le esperienze fisiche sperimentali descritte da Al-Hazen nel *Perspectiva*, per dimostrare che le dimensioni dei corpi osservati sotto un medesimo angolo visivo appaiono proporzionali alla distanza dell'osservatore, furono generalmente accolte dai commentatori. In modo analogo, le sue osservazioni pratiche sulla posizione del centro visivo comunemente denominato 'ottico' - e che Al-Hazen individuò nella parte più interna dell'occhio, dietro il cristallino, cioè nell'umore glaciale o *umor vitreo* - non furono mai smentite dalla scienza posteriore (Salvemini 1990). Con la dottrina di Al-Hazen l'occhio viene considerato uno strumento misuratore opportunamente corretto con delle funzioni mnemoniche e delle capacità psico-intellettuali dell'individuo: riceve la luce, che è mezzo fisico della visione e tracciato geometrico della percezione.

La sua ottica si fonda, quindi, su una descrizione fenomenologica diretta piuttosto che sulla formalizzazione matematica, ciò la rende più avanzata rispetto a quella euclidea, pur distinguendosi per l'assenza di schemi quantitativi applicabili in ambito astronomico o topografico (De Rosa et al, 2000). Durante il medioevo, nonostante la portata innovativa delle sue teorie, continuarono a prevalere i modelli euclideo e tolemaico. Una delle principali differenze

introdotta da Al-Hazen riguarda la concezione della piramide visiva: i suoi raggi non vanno intesi come fasci luminosi provenienti dall'occhio o da fonti esterne bensì come linee geometriche che definiscono le condizioni di visibilità di un oggetto. Per Euclide il vertice della piramide era posto sulla superficie dell'occhio; per Al-Hazen, invece, il punto di convergenza si trova dietro al cristallino identificato come 'punto ottico', in cui confluisce il raggio principale attraversando tuniche e umori fino a trasmettere l'immagine al nervo ottico (De Rosa et al, 2000)⁷. All'interno di questo quadro Al-Hazen distingue due modalità percettive: *per visus* e *per intuitio*. Entrambe sono immediate e sensibili, ma si differenziano per il modo in cui interagiscono con l'organo visivo. L'intuizione, in particolare, assicura una comprensione distinta e certa della forma degli oggetti garantita dalla stabilità della posizione dell'osservatore. Un aspetto centrale del pensiero di Al-Hazen concerne la stima delle dimensioni degli oggetti. Egli critica l'insufficienza della sola misurazione dell'angolo visivo - parametro fondamentale nell'ottica euclidea - per stimare correttamente le dimensioni apparenti. Tale grandezza, infatti, non può essere considerata in modo isolato, ma deve essere rapportata alla lunghezza dell'asse visivo. In base a questa considerazione, Al-Hazen osserva che due oggetti posti alla medesima distanza dall'osservatore dovrebbero apparire uguali in grandezza.

A sostegno di questa tesi, egli propone una serie di esperimenti, tra cui uno particolarmente significativo.

In esso un individuo viene invitato a osservare un ambiente chiuso - privo di riferimenti spaziali noti - attraverso un piccolo foro praticato in una parete. All'interno della stanza sono disposte due pareti verticali e parallele, identiche nel colore ma collocate a distanze diverse rispetto al punto di osservazione. In tale configurazione, l'osservatore non è in grado di stabilire né la distanza relativa tra le due pareti, né la distanza assoluta rispetto al foro. Da questo risultato Al-Hazen conclude che la percezione della forma e della dimensione di un oggetto lontano non può basarsi esclusivamente su dati angolari, ma richiede il confronto con elementi prossimali di cui l'osservatore possiede già una conoscenza pregressa. A differenza dell'ottica

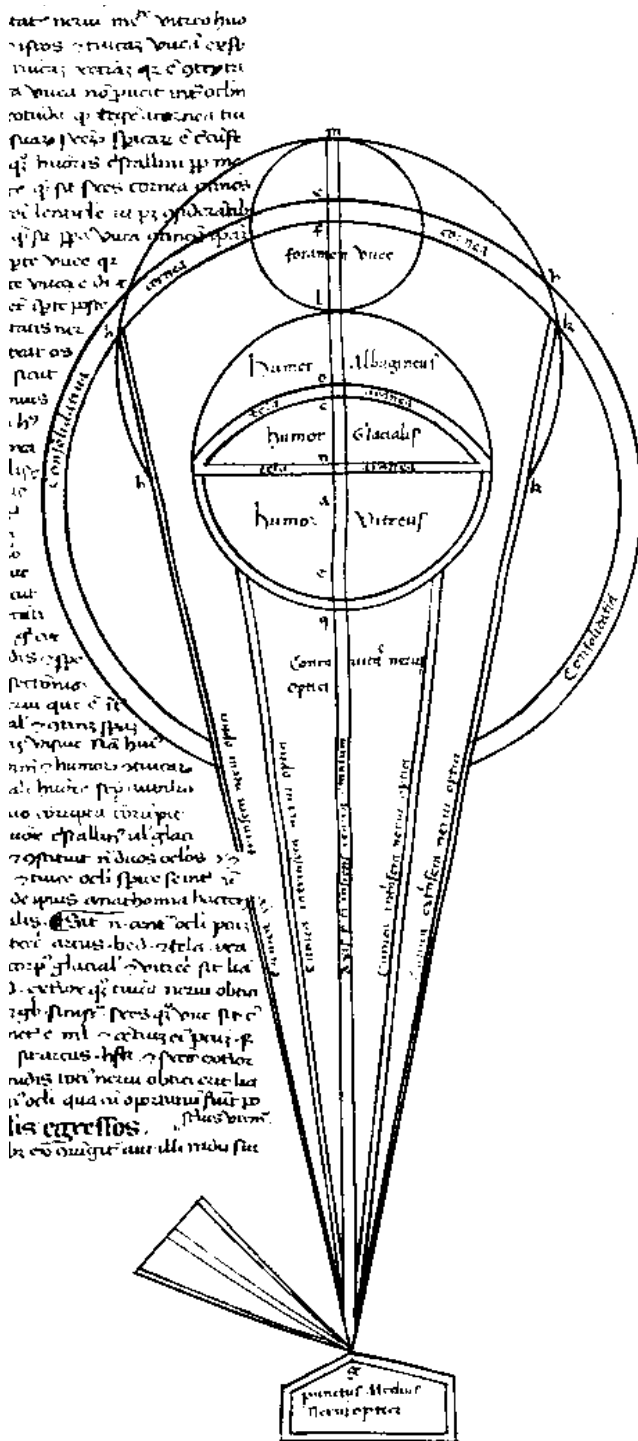


Fig. 1.13 Witelo, *Perspectiva*, XV secolo, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo, 30.14, f.33r

euclidea, elaborata principalmente per rispondere all'esigenza di misurare le grandezze terrestri attraverso il calcolo geometrico fondato sul teorema dell'angolo visivo, la teoria di Al-Hazen si distingue per un orientamento meno tecnico e oggettivo nella confutazione delle teorie euclidee. La sua ottica, per quanto molto più esplicita di quella euclidea sul piano delle conoscenze psico-fisiologiche, ha completamente taciuto sulle applicazioni matematiche degli enunciati, né tanto meno si è estesa a rami liminari del sapere mettendo in discussione l'intera tradizione tolemaica (Salvemini, 1900).

◇ *Avicenna (980-1037)*

In contrapposizione alla concezione fisico-empirista di Al-Hazen, si sviluppa la dottrina del *visus* del filosofo persiano Avicenna, che introduce un mutamento di prospettiva significativo. A differenza del suo contemporaneo, Avicenna privilegia la dimensione psichica dell'atto visivo, riducendo il ruolo delle componenti ottico-fisiologiche nella percezione. Se Al-Hazen ancorava la visione a un processo fondato sulla rifrazione e su una struttura fisica del fenomeno, Avicenna sottolineava, invece, la centralità dell'attività interiore dell'osservatore. Tuttavia, sarà proprio l'approccio empirico di Al-Hazen ad esercitare una forte influenza nel XIV secolo, quando, con l'indebolirsi del primato della speculazione teologica, l'attenzione della filosofia si orienta progressivamente verso lo studio naturalistico (De Rosa et al., 2000).

◇ *Witelo (1230-1280/1314)*

Il trattato di Al-Hazen, ampiamente diffuso negli ambienti medievali, divenne il punto di riferimento per le successive elaborazioni in Occidente. Tra queste spicca la celebre opera del Monaco salesiano Witelo, la *Perspectiva libri X*. In questo testo, l'autore si distacca dall'impostazione empirica del maestro arabo per avvicinarsi maggiormente alla tradizione ottica duecentesca. La struttura del trattato riflette tale orientamento: il primo libro raccoglie e informa sistematicamente le principali teorie geometriche precedenti, a partire da quelle euclidee, mentre i tre

successivi si sono dedicati ai problemi ottici. Particolare rilievo viene dato alle distorsioni percettive prodotte dai raggi obliqui, nonché agli studi sulla riflessione della luce, sugli specchi concavi a capacità ustoria e sui fenomeni atmosferici come la creazione dell'arcobaleno (De Rosa et al., 2000). Di grande interesse risultano anche le osservazioni di Witelo sulla sensibilità della retina alla luce, dove emerge chiaramente un'impronta neoplatonica. In questa prospettiva, la luce è interpretata come prima espressione sostanziale della materia, generata dal 'lume divino', la sua fonte originaria. La visione (*affectus*), cui è riconosciuto il privilegio di cogliere le cause efficienti della realtà sensibile, è anch'essa concepita come un processo luminoso. A partire da queste premesse, Witelo giunge a negare l'esistenza di un punto di fuga, sostenendo che la convergenza assoluta delle linee non si verifica mai dal punto di vista psicofisiologico: lo sguardo, infatti, non è in grado di abbracciare l'infinito, così come la mente riesce soltanto a immaginarlo. È tuttavia opportuno sottolineare che le riflessioni sull'apparente convergenza, pur collocate in un contesto strettamente ottico-percettivo, possano aver esercitato un'influenza indiretta sulle ricerche pittoriche contemporanee (De Rosa et al., 2000).

Il contributo di Witelo si configura dunque come una vera e propria *summa*, un'antologia tipicamente medievale che raccoglie e sistematizza le conoscenze ottiche maturate fino ad allora, molte delle quali erano rimaste poco divulgate nei secoli precedenti. La sua opera assume così un ruolo cruciale nello sviluppo intellettuale europeo, fornendo uno strumento di sintesi e, al contempo, un solido punto di partenza per le conquiste scientifiche successive. Come osserva De Rosa, negli ultimi secoli del medioevo si delineano quindi approcci diversi alla scienza della visione, che in latino veniva designata con il termine *perspectiva*. Da un lato si sviluppa un indirizzo di tipo puramente geometrico, che tendeva a mantenere le teorie sulla natura del *visus* e della luce in una dimensione di astratta validità teorica. Dall'altro lato, i sostenitori di un approccio fenomenico-fisiologico sostenevano che la percezione visiva fosse stimolata da un agente esterno di natura materiale (*lumen*), capace di agire direttamente sugli organi sensoriali. Parallelamente, una lettura di

carattere più filosofico del fenomeno portava a una progressiva metafisica dell'azione della visione e della luce (*lux*), concepite come entità psichiche e soggettive, esistenti unicamente nella mente dell'osservatore, in connessione con il colore.

◇ **Grosseteste (1175-1253)**

Gli studi di *perspectiva naturalis*, come saranno definiti in seguito, iniziarono a svilupparsi in Occidente tra il XII e il XIV secolo e riflettono chiaramente il profondo sentimento religioso degli autori, per lo più esponenti della Chiesa cristiana - prelati o frati francescani appartenenti alle scuole di Oxford e di Parigi. In questo contesto si inserisce la figura del vescovo di Lincoln, Robert Grosseteste, che nel 1230, all'interno dei *Posteriori Aristotelis Analyticorum librum commentaria*, compose il trattato *De iride seu de iride et speculo*. In esso affrontava l'ipotesi aristotelica dei fenomeni visivi legati all'arcobaleno, testo che conobbe una larga diffusione soprattutto in ambienti francescani, in particolare ad Assisi, dove proprio in quegli anni prendeva forma il cantiere pittorico di Giotto. Come nota Edgerton (1975), “potrebbe non essere del tutto casuale che la basilica di San Francesco, sede dell'ordine francescano d'Assisi, fosse pronta in quella precisa congiuntura ad accogliere i grandi cicli pittorici che finirono per trasformarla in una nuova mecca dell'arte cristiana, caratterizzata dal razionalismo ottico e destinata a costruire una pietra angolare del Rinascimento nascente”. Grosseteste rappresenta così una figura di passaggio decisiva nella trasmissione in Occidente degli scritti greci e arabi sulla visione, poiché fu il primo, nel XIII secolo, a conferire una vera e propria dignità fisico-filosofica alla '*perspectiva*'. Egli sosteneva, infatti, che il compito della disciplina non fosse quello di indagare i principi generali della natura, compito proprio della fisica, bensì di interrogarsi sul *quid*, ossia sulla causa prima e sul fondamento essenziale dei fenomeni visivi. In questa prospettiva, il *quid* assume il valore di principio archetipico, forma formante o essenza che distingue ogni ente naturale e trova la sua espressione nella luce pura, la quale, emanata da una fonte originaria, si fa progressivamente più rarefatta avvicinandosi al mondo sublunare. Nel suo commento

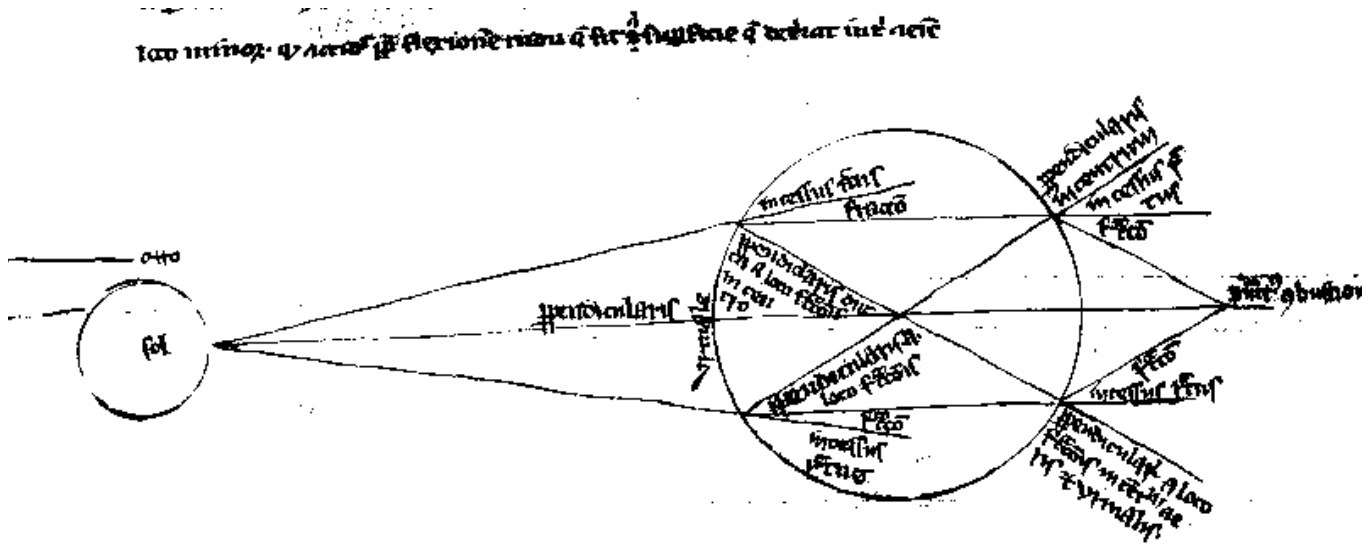


Fig. 1.14 Diagramma ottico che mostra la rifrazione della luce attraverso un contenitore sferico di vetro pieno d'acqua tratto da Roger Bacon, *De multiplicatione specierum*.

ai *Secondi Analitici*, egli accoglierà infatti la proposizione aristotelica, maturando il principio di una sostanziale identità fra prospettiva e geometria (Salvemini, 1990).

◇ **Bacon (1214-1292)**

Sulla scia del pensiero di Grosseteste e sull'esempio delle ricerche di Al-Hazen, Roger Bacon elabora il *De scientia perspectiva*, testo che si distingue per il suo orientamento specificamente ottico-prospettico. Il contributo più innovativo di Bacon emerge già dal titolo, nel quale compare per la prima volta il termine prospettiva in accezione scientifica. All'interno dell'opera, l'autore cita sistematicamente i predecessori ai quali si ispira nell'esposizione dei principi geometrici, includendo tra le fonti le opere di Euclide e Tolomeo, che compaiono qui per la prima volta in un contesto medievale (De Rosa et al., 2000). La sua riflessione, inoltre, risente della mediazione di Avicenna e, sul piano gnoseologico, si richiama alla dottrina aristotelica, inserendo il problema della visione sensibile nell'alveo della *scientia experimentalis*. Il nucleo della dottrina baconiana si fonda, infatti, sull'assunto che il carattere costitutivo della realtà sensibile risieda nella materia e nella quantità; dal riconoscimento di questa condizione originaria derivano, secondo Bacon, le forme geometriche

attraverso cui si manifesta il mondo materiale: angoli, rette, curve, figure solide. Tali configurazioni non sono semplici astrazioni, ma espressioni fenomeniche di un principio attivo insito nella natura, responsabile della produzione e moltiplicazione delle *species* o virtù.

Come prevedibile, le leggi che regolano la moltiplicazione delle *species* corrispondono a quelle definite dall'ottica geometrica, ossia la propagazione rettilinea, la riflessione e la rifrazione dei raggi luminosi (De Rosa et al., 2000). Questi raggi, concepiti come forze naturali esterne, producono una modificazione incompleta ma determinante sull'organo visivo, descritto da Bacon secondo i modelli fisiologici elaborati dalla tradizione araba. È in virtù di questo processo che l'uomo accede alla conoscenza per *species*, cioè attraverso l'immagine visiva. Nella prospettiva baconiana la certezza della visione non deriva unicamente dall'attività sensibile, ma si compie solo quando l'esperienza empirica della realtà materiale si unisce all'azione dell'anima razionale, intesa come manifestazione della grazia divina. Ne risulta una concezione cognitiva a carattere duplice e complementare: da un lato l'esperienza esterna, fondata sull'osservazione, dall'altro l'esperienza interna legata all'elaborazione spirituale. Questa duplice natura della conoscenza si riflette anche nel metodo scientifico di

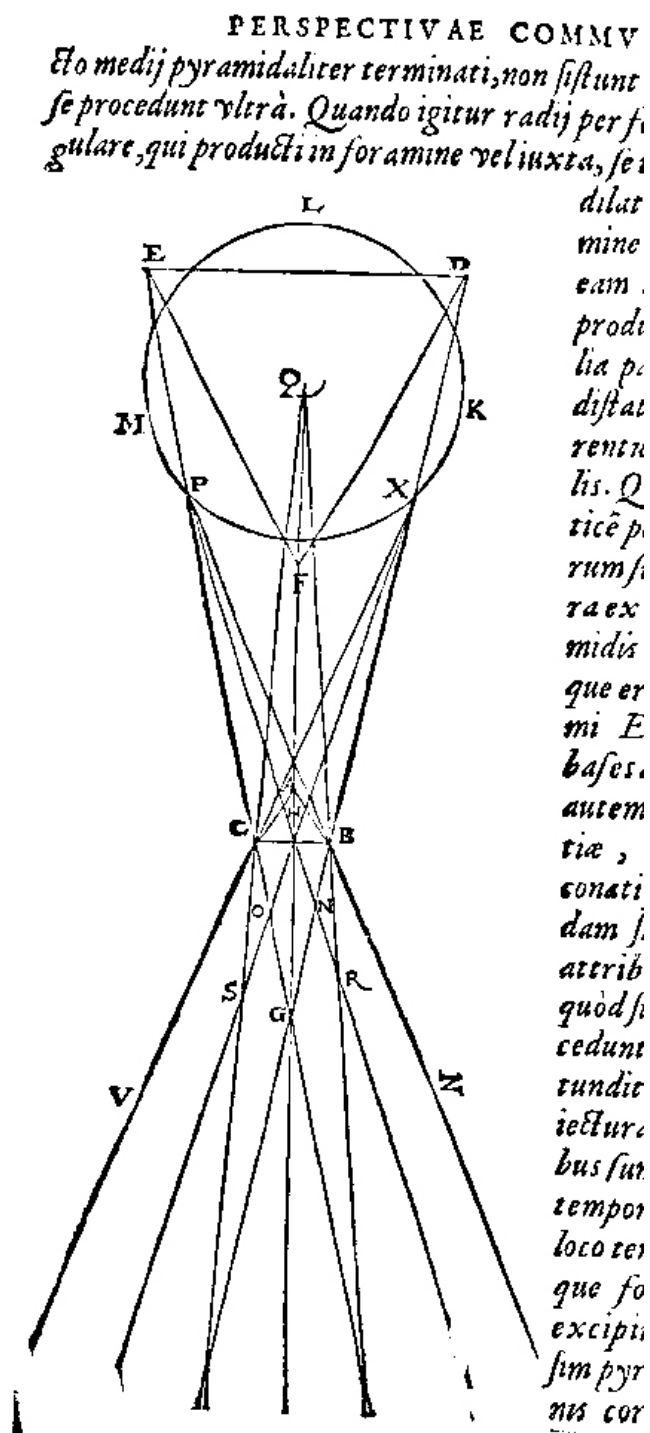


Fig. 1.15 Schema ottico-geometrico tratto da Peckham, *Perspectivae communis, Libri tres*.

Bacon, classificabile al tempo stesso come speculativo e pratico in quanto capace di coniugare teoria filosofica e sperimentazione concreta.

◇ Peckham (1240-1292)

Dopo l'opera di Roger Bacon, che aveva posto le basi per una scienza prospettiva capace di unire esperienza sensibile e riflessione razionale, un altro importante esponente della tradizione francescana si affermò come figura di rilievo nella diffusione degli studi ottico-geometrici: John Peckham. Inglese di nascita, Peckham compì i suoi studi a Oxford e a Parigi per poi giungere a Roma come lettore presso l'università papale, prima di essere nominato arcivescovo di Canterbury. Autore di numerosi scritti scientifici soprattutto in ambito astronomico e geometrico, tra il 1277 e il 1279 compose il *Perspectiva Libri tres*, destinato a larga diffusione, anche grazie alla sua chiarezza e concisione (De Rosa et al., 2000), a cui si affianca un trattato minore, il *Tractatus de perspectiva*. Pur risentendo dell'influenza di Grosseteste e di Bacon, la fonte primaria della riflessione di Peckham, rimane la grande opera di Al-Hazen, che continua a rappresentare il modello teorico imprescindibile per la scienza della visione medievale. Nel *Perspectiva Libri tres* Peckham affronta i consueti temi della geometria della visione, della riflessione e della rifrazione, includendo anche considerazioni sulla fisiologia dell'occhio umano. Così come in Grosseteste la sua dottrina prospettica non si limita a una trattazione matematica, ma integra un duplice livello di analisi: da un lato filosofico volto a chiarire le cause e i principi ultimi dei fenomeni visivi; dall'altro matematico mirato a formalizzare in termini geometrici i meccanismi di propagazione della luce. In questo senso, la sua opera rappresenta un passaggio di continuità tra l'impianto speculativo di Bacon e la successiva tradizione scolastica, contribuendo a consolidare la prospettiva come disciplina autonoma a cavallo tra scienza naturale e filosofia della percezione. Il passaggio dagli studi ottico-geometrici medievali alla loro applicazione nel campo artistico segna una svolta decisiva: dalla riflessione teorica sulla percezione si giunge alla formalizzazione grafica dell'immagine ottica. L'idea che la visione derivi dai raggi luminosi riflessi

dagli oggetti e convergenti all'occhio porta a concepire l'atto del vedere come la formazione di una piramide visiva, il cui vertice è situato all'interno dell'occhio stesso. L'intersezione di questa piramide con un piano – che, nella pratica artistica, viene a coincidere con il quadro – rende possibile la trasposizione geometrica dell'immagine percepita e costituisce il principio fondativo della *perspectiva artificialis*.

In perfetta coerenza con le dottrine ottiche, la prospettiva pittorica medievale si configura come un sistema monoculare, in cui l'ordine figurativo è subordinato ad un unico punto di vista, riflettendo le elaborazioni teoriche coeve. Questo processo si sviluppa in un contesto culturale in cui il sapere, uscendo dai confini monastici e teologici, si avvia verso una progressiva secolarizzazione, trovando nelle arti figurative uno dei suoi ambiti applicativi più fertili.

È proprio in questa direzione che si colloca il contributo di Giotto, il quale, assimilando le teorie ottiche

provenienti dal pensiero filosofico e scientifico, inaugura una nuova concezione dello spazio rappresentato. Tuttavia, la piena maturazione della prospettiva come scienza della rappresentazione avverrà solo con l'affermazione del principio della sezione della piramide visiva con il quadro (De Rosa et al., 2000). Come osservava già Giusto Nicco Fasola nel 1942, i trattati di ottica, da Euclide al Medioevo, pur non essendo scritti per l'arte, “interessano l'arte perché ci danno una via di penetrazione nel mondo contemporaneo di osservare, ci lasciano cogliere abitudini visive, aspirazioni rappresentative, e seguire attraverso di essi il formarsi e il crescere di una coscienza spaziale nuova” (Nicco Fasola, 1942, p. 59). Lo studio di queste opere consente dunque di ricostruire, attraverso la storia della sistematizzazione della visione, il lungo cammino che ha condotto alla nascita della prospettiva.

Note

1 Per una lettura critica sul significato di questa affermazione euclidea e dei suoi possibili significati nell'ambito di un confronto con gli assunti di base della teoria prospettica lineare si veda Carlevaris L. (2024). *L'ottica di Claudio Tolomeo nella storia della prospettiva*.

2 Gli *Elementi* di Euclide costituiscono la più rilevante e influente opera matematica pervenutaci dall'antichità greca. L'opera presenta la prima sistematizzazione organica di quella che sarà successivamente definita 'geometria euclidea', offrendo un quadro coerente e compiuto dei principi geometrici conosciuti all'epoca.

3 Nel corso della storia si sono affermate due principali teorie della visione: una basata sull'emissione di raggi visivi dall'occhio verso l'esterno e l'altra fondata sull'idea che la visione avvenga grazie ai raggi luminosi che penetrano nell'occhio. Entrambe le concezioni sono strettamente connesse alle conoscenze anatomiche del globo oculare e al modo in cui l'occhio veniva interpretato: ora come organo attivo ed emissivo, ora come struttura passiva e ricettiva.

4 Si fa riferimento alle modalità di rappresentazione dette ad 'asse di fuga' utilizzate sia nelle rappresentazioni di epoca romana tipiche del secondo stile pompeiano, sia nelle rappresentazioni degli interni giotteschi del ciclo delle Storie di san Francesco nella Basilica Superiore di Assisi.

5 “in che modo, ha stabilito un luogo certo, converga che le linee rispondano con proporzione naturale all'estensione dello sguardo e dei raggi visivi, affinché le pitture rendano da cosa incerta le

verosimili immagini degli edifici nelle scene teatrali e le cose raffigurate su superfici poste di fronte sembrano alcune regredire, altre sporgersi” (Vitruvio, VII, praef. 11,2).

6 In sostituzione del cono visivo euclideo.

7 Secondo Al-Hazen, il vertice della piramide, cioè il centro visivo, non poteva risiedere sulla superficie dell'occhio come sembrava ritenere Euclide, ma più profondamente dentro il cristallino. Altrimenti, sosteneva lo scienziato arabo, tutte le immagini eventualmente giunte all'occhio sarebbero dovute apparire sotto la dimensione di un punto. Egli riteneva pertanto che la visione avvenisse lungo un asse geometricamente coincidente con l'altezza della piramide e idealmente congiungente tutti i centri delle tuniche dell'occhio alle diverse profondità e la cui funzione logica fosse di stabilire la direzione visuale nello spazio. L'orientamento dell'asse non era evidentemente simultaneo in tutte le direzioni, ma corrispondeva a differenti gradi di chiarezza e profondità visti attraverso successivi spostamenti dello sguardo lungo l'arco visuale. Tuttavia, l'osservatore, volendo stabilire ad occhio relazioni geometriche fra grandezze, doveva mantenere invariata la sua posizione di fronte agli oggetti osservati e, di conseguenza, la distanza di osservazione. Restava comunque indiscutibile il fatto che la misura dell'angolo della visuale di per sé era del tutto insufficiente a stabilire le dimensioni di un oggetto distante a meno che esso non fosse commisurato anche alla lunghezza dell'asse visivo.



CAPITOLO 2

L'EVOLUZIONE DELLA RAPPRESENTAZIONE DELL'ARCHITETTURA E DELLO SPAZIO PITTORICO

2.1 Dall'epoca arcaica al tardo ellenismo: le origini dello spazio rappresentato

Gli autori, nel tentativo di conferire credibilità visiva alle immagini, si confrontano con una sfida fondamentale: tradurre la tridimensionalità reale su una superficie pittorica intrinsecamente bidimensionale. Le più antiche manifestazioni artistiche rivelano una sorprendente varietà di approcci alla rappresentazione. Questo obiettivo fu, perseguito attraverso strategie differenti, spesso rudimentali ma coerenti con la concezione del mondo propria di ciascuna cultura (De Rosa et al., 2000). Nel periodo arcaico, la rappresentazione degli oggetti corporei seguiva criteri di estrema rigidità formale: essi venivano raffigurati secondo le rigorose forme della pianta e del prospetto. Il rapporto spaziale tra gli elementi non derivava ancora da una visione unitaria, ma si fondava sulla combinazione di tali proiezioni o sulla disposizione sequenziale dei prospetti – collocati l'uno dietro l'altro o sovrapposti verticalmente. Questo procedimento, noto come 'scaglionamento orizzontale o verticale', non deve essere interpretato come un tentativo di resa ottica della profondità, bensì come una successione lineare di piani figurativi.

Nel caso dell'antica Grecia, la documentazione disponibile è fortemente limitata: sono sopravvissute soltanto decorazioni vascolari, mentre ogni testimonianza relativa agli affreschi è andata perduta. Le superfici ceramiche presentano una doppia curvatura, il che rappresenta una sfida ulteriore per la rappresentazione spaziale. Nonostante tali vincoli, è possibile delineare un'evoluzione nel trattamento dello spazio figurativo. A partire dal cosiddetto periodo geometrico (VIII-VII sec. a.C.), le immagini appaiono caratterizzate da una forte stilizzazione: le figure umane sono rese mediante forme astratte e schematizzate,

costruite secondo principi iconici piuttosto che ottici. Tali rappresentazioni si collocano nell'ambito della figurazione 'concettuale', analoga a quella dell'arte egizia, in cui le parti del corpo vengono combinate in un'unica immagine secondo viste differenti – di profilo e di fronte. Nel periodo orientalizzante (VII-VI sec. a.C.) non si osservano progressi significativi verso una resa naturalistica dello spazio. Sia nei dettagli formali sia nella struttura compositiva delle scene figurate – su ceramica o nei bassorilievi – permane una rappresentazione bidimensionale, con elementi distribuiti su un unico piano. Come sottolinea White (1971), nella veduta di profilo l'unità di rappresentazione si mantiene assoluta: tutte le forme giacciono in un unico piano e tutto il movimento avviene in un'unica direzione. Nonostante l'assenza di tecniche prospettiche – anche solo intuitive o empiriche – gli artisti greci riescono comunque a comunicare contenuti spaziali complessi, oltre a quelli narrativi. Un esempio emblematico è offerto dal *Vaso François*, attualmente conservato presso il Museo Archeologico di Firenze: nella scena con i guerrieri in marcia, l'architettura è suggerita tramite una porta con un battente chiuso, mentre l'altro è omissso, creando un'illusione spaziale minima ma efficace; nella rappresentazione di *Troilo presso una fonte sacra*, il tentativo di organizzare le figure su piani distinti è reso attraverso la sovrapposizione gerarchica, senza ricorso ad alcuno scorcio prospettico.

Con l'avvento del tardo arcaismo e dell'inizio del periodo classico (530-450 a.C.), si rilevano i primi tentativi consapevoli di alludere alla terza dimensione. La tecnica dello 'scaglionamento orizzontale' si applica non solo alla disposizione generale degli oggetti, ma anche alla struttura interna dei singoli corpi. Ciò si manifesta in particolare nella rappresentazione della figura umana, in cui, in alcuni casi, il volto e il torso assumono una



Fig. 2.1 Firenze, Museo Archeologico. Vaso François: (sinistra) guerrieri in marcia, (destra) Troilo presso una fonte sacra.

torsione di tre quarti, mentre si distinguono le gambe ferme da quelle in movimento. Tuttavia, nel rispetto del principio della ‘linea di base’, le parti posteriori non sono ancora collocate dietro a quelle anteriori, ma si trovano sullo stesso piano orizzontale. Questi segnali indicano un graduale spostamento verso una resa più fedele all’apparenza visiva. Nel V secolo, anche grazie all’influenza della pittura scenografica, si assiste a un progresso verso una resa dello spazio più coerente.

È tuttavia importante ricordare, come sottolinea Panofsky (2013), che i giudizi dei contemporanei sull’illusione naturalistica di un’immagine erano necessariamente limitati alle scoperte ottiche del loro tempo. Basti pensare al caso di Boccaccio, che considerava i dipinti di Giotto tanto verosimili da poter trarre in inganno, mentre agli occhi di posteri essi appaiono fortemente stilizzati¹. In questa fase, la ‘linea di base’ tende gradualmente a trasformarsi in ‘piano di base’: lo spazio figurativo acquista profondità, e i soffitti a cassettoni o le architetture rappresentate iniziano a suggerire una vera spazialità tridimensionale, tanto che figure e oggetti sembrano effettivamente situati all’interno di un ambiente costruito.

Esemplificano questo passaggio i vasi greci, delle numerose necropoli dell’Italia meridionale. Panofsky (2013) osserva come la profondità venga inizialmente resa mediante quella che definisce ‘prospettiva parallela’, ad esempio nelle raffigurazioni delle teste delle travi o

dei cassettoni del soffitto. Quando, però, tali elementi sono disposti simmetricamente, ad esempio nella rappresentazione delle edicole, si giunge naturalmente alla prospettiva ad ‘asse di fuga’.

Tuttavia, la transizione dalla ‘linea di base’ al ‘piano di base’ non è priva di contraddizioni, soprattutto nel rapporto tra gli elementi architettonici e le figure. All’inizio del V secolo a.C., si osserva infatti un crescente interesse per il movimento corporeo e per l’uso dello scorcio anatomico come strumenti per intensificare la narrazione mitologica implicita nella scena. Inoltre, si abbandona progressivamente l’antico schema dei registri sovrapposti: un numero maggiore di figure viene integrato in un’unica composizione continua. Nella seconda metà del V secolo, il trattamento del corpo in scorcio e le torsioni complesse diventano prassi consolidata: basti pensare alla raffigurazione delle quadrighe, in cui appaiono entrambe le ruote – identiche in scena – per suggerire la tridimensionalità (De Rosa et al., 2000).

Lo stesso vale per l’espedito figurativo della porta aperta o semiaperta, in cui il battente, precedentemente omesso, è ora delineato di profilo, con l’aggiunta di dettagli come cerniere e cardini appena visibili.

Parallelamente anche la rappresentazione dell’architettura subisce trasformazioni: a partire dalla fine del V secolo, emerge un interesse per una resa visiva e realistica dello spazio costruito, seppur



Fig. 2.2 Londra, British Museum. Marlay Painter, *Preparativi per le nozze, pyxis*.

ancora moderata, che segna un ulteriore passo verso un progressivo realismo visivo (De Rosa et al., 2000). Soltanto nel tardo ellenismo (150-35 a.C.) si può parlare della nascita del ‘vero interno’ e del ‘vero paesaggio’, quando gli elementi iniziano ad essere disposti sulla superficie del terreno rappresentato in scorcio.

Nei pochi esempi superstiti di pittura pre-pompeiana, la profondità si estende solo fino al piano occupato dalle figure; essa è suggerita piuttosto che costruita (Panofsky, 2013), mediante una serie di quinte disposte in successione. La distanza tra queste è accennata attraverso l’intersezione, la sovrapposizione e le differenze di scala, ma non ancora attraverso una relazione coerente con il piano orizzontale in scorcio. Ancora secondo Panofsky (2013), tale metodo di illusionismo spaziale rimane ‘negativo’, poiché i piani della profondità appaiono simultaneamente come posti l’uno dietro l’altro e, al tempo stesso, uno accanto all’altro - analogamente a quanto accade in certi bassorilievi ellenistico-romani, dove gli intervalli di profondità possono essere intesi sia come simboli di uno spazio ideale, sia come semplici supporti materiali delle figure.

2.2 L’antichità romana e il Secondo Stile pompeiano: la costruzione di uno spazio illusivo

Le pitture parietali di età romana, in particolare quelle riconducibili al cosiddetto Secondo Stile, offrono una

testimonianza preziosa dell’evoluzione delle strategie rappresentative adottate per articolare lo spazio figurativo in epoca antica. Questo stile costituisce, infatti, una delle principali fonti per comprendere lo sviluppo della spazialità illusiva nella pittura, insieme ai mosaici pavimentali, in un arco cronologico che si estende dal tardo II secolo a.C. sino alla tarda antichità. La connessione tra pittura e architettura è strettamente attestata nella trattatistica antica; ne parla, ad esempio, Vitruvio nel VII libro del *De Architectura*.

In particolare, nel Secondo Stile si assiste alla costruzione di una spazialità virtuale, ottenuta attraverso soluzioni figurative che, pur ancorate a una tradizione ellenistico-romana, sono in grado di amplificare il senso di profondità e di apertura dell’ambiente interno, spesso privo di fonti di luce diretta.

In una prima fase, l’effetto di ampliamento era ottenuto mediante la rappresentazione di colonnati prospettici, oltre i quali si dispiegava una fascia continua e arretrata, talvolta ornata con stucchi che simulavano rivestimenti marmorei o murari. Progressivamente, si assiste all’apertura pittorica della parete: nel registro superiore e nella zona mediana inferiore si introducono elementi architettonici dipinti, sollevati su un basamento comune, che suggeriscono una profondità più articolata.

Secondo alcuni studiosi, l’ispirazione per queste architetture dipinte deriverebbe dalla *scaenae frons* dei teatri romani, le quali, con i loro tre generi



Fig. 2.3 Pompei, Villa dei Misteri. Alcova A, cubicolo 16.

scenografici (tragico, comico e satirico), sarebbero state trasposte in pittura sotto forma di complesse strutture architettoniche a transenna con porta, secondo lo schema del *thyroma* (De Rosa et al., 2000). Il legame tra le rappresentazioni parietali e il mondo teatrale emerge anche dall'organizzazione della scena pittorica, spesso articolata in piani di profondità paralleli al piano dell'immagine, che richiamano la disposizione delle quinte nel teatro antico (Aterini, 2018).

Un esempio paradigmatico di questa logica compositiva è rappresentato dalle decorazioni della Villa dei Misteri a Pompei (alcova A, cubicolo 16), dove l'articolazione tripartita in fasce orizzontali costituisce lo schema di base su cui si innesta, in verticale, una successione di volte a botte sorrette da un fitto ritmo di cornici, colonne e pilastri. L'organizzazione prospettica tende a indirizzare la visione verso un unico asse di fuga, con un controllo coerente delle ortogonali, escluse quelle del basamento.



Fig. 2.4 *Oplontis, Villa di Poppea. Cubicolo H2.*

La tipologia più comune di rappresentazione nei dipinti dell'antichità classica è quella detta 'a lisca di pesce' o 'a asse di fuga' in cui le linee di profondità non concorrono, come nella prospettiva centrale, in un punto, bensì concorrono per ciascuno dei piani orizzontali ortogonali al quadro lungo un asse, generalmente posto al centro della rappresentazione. L'adozione non costante del punto di fuga unico o di 'un'area di fuga' ristretta e la preponderanza dello schema ad asse di fuga dovrebbero, secondo De Rosa (2000), interpretarsi

come indicatori di un approccio eminentemente pratico alla questione dell'illusionismo pittorico. Accanto alla rappresentazione ad 'asse di fuga', la pittura romana parietale testimonia anche l'impiego di un diverso tipo di costruzione spaziale, priva di punti di fuga convergenti e fondata su una resa delle tre dimensioni che, per analogia visiva, è stata accostata a quella che, nel XIX secolo, fu definita 'assonometria'. Un esempio emblematico di questa modalità è rintracciabile nella decorazione parietale del cubicolo della villa di Fannio

Sinistore a Boscoreale, attualmente conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York, dove lo spazio è rappresentato secondo una logica geometrica che non prevede la convergenza delle linee di ogni piano verso un unico punto. L'indagine condotta da Philip Stinson (2011), basata su un'analisi statistica delle decorazioni del Secondo Stile in contesti quali Pompei, Roma e Boscoreale, ha messo in evidenza la frequente coesistenza di prospettive 'convergenti' e 'parallele' all'interno di un medesimo ambiente pittorico.

In questa direzione si colloca anche l'interpretazione di Pier Gross (1985), secondo cui le prospettive parallele o asimmetriche avrebbero potuto essere concepite per orientare lo sguardo dello spettatore lateralmente, verso l'esterno, a partire da un punto di vista specifico.

Questo perché nella fase più matura del Secondo Stile, il fine iniziale - ovvero quello di dilatare lo spazio reale attraverso immagini illusorie - viene progressivamente abbandonato in favore di soluzioni più oniriche e decorative (De Rosa et al., 2000).

Questo mutamento, riscontrabile, ad esempio, nella Casa dei Vettii, può essere interpretato, secondo la lettura di Pavel Florenskij (1990), come una risposta alla pluralità dei punti di fruizione, che rende secondaria la coerenza ottica geometrica della rappresentazione. Il decorativismo crescente e la rinuncia a una costruzione coerente dello spazio pittorico rivelano il prevalere di un gusto più marcatamente simbolico ed evocativo in cui l'illusionismo cede il passo a una dimensione immaginativa e narrativa.

L'uso del termine 'assonometria', pur improprio dal punto di vista storico e teorico, viene talvolta adottato per offrire una comprensione immediata del fenomeno, pur nella consapevolezza che la rappresentazione pseudo-assonometrica romana si avvicina a quella ottocentesca solo sotto il profilo dell'effetto visivo, e non certo per le basi teoriche o i procedimenti grafici adottati².

Per superare l'ambiguità terminologica che si genera nel confronto tra sistemi antichi e moderni, Migliari e Fasolo (2022) propongono l'impiego di due espressioni derivate dalla fotogrammetria terrestre e aerea, che riguardano la posizione dell'osservatore rispetto all'oggetto osservato³. La 'prospettiva da vicino' corrisponde a



Fig. 2.5 Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo. Mosaico, *La città e il porto di Classe*, 500-525 ca.

una visione interna allo spazio rappresentato e dunque ammette la costruzione con punti di fuga; la 'prospettiva da lontano' si riferisce invece a una visione esterna, distanziata, che si traduce in una rappresentazione priva di fughe prospettiche. Secondo questi studiosi, il concetto di prospettiva nell'antichità non si fondava su una teoria codificata, bensì su pratiche visuali nate dall'osservazione diretta del mondo. La percezione del paesaggio urbano e naturale poteva essere vissuta in continuità con quella degli spazi architettonici interni, e per questo la distinzione tra le diverse tipologie di rappresentazione, oggi così netta, potrebbe essere risultata molto più sfumata nella sensibilità figurativa antica. La compresenza di differenti modalità di rappresentazione nello stesso contesto decorativo costituisce un precedente significativo per questa ricerca, in quanto, come si vedrà in seguito, un fenomeno analogo si riscontra anche negli affreschi realizzati da Giotto e dalla sua bottega nella Basilica Superiore di Assisi. Nel complesso quindi, la pittura del Secondo Stile riflette un'articolata sperimentazione spaziale, nella quale si avverte una crescente consapevolezza degli effetti



Fig. 2.6 Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo. Mosaico, Palazzo di Teodorico, 500-525 ca.

percettivi della rappresentazione. Le fonti letterarie figurative non consentono di affermare con certezza l'esistenza, in epoca romana, di una teoria prospettica formalizzata paragonabile a quella rinascimentale.

La convergenza delle linee in profondità potrebbe essere semplicemente l'espressione di una raffinata capacità osservativa, più che di una sistematizzazione teorica. Questo tipo di costruzione spaziale è contraddistinto da una peculiare indeterminatezza e da una mancanza intrinseca di consequenzialità interna.

Come osserva ancora Panofsky (2013), l'arte antica si caratterizza per una concezione dello spazio figurativo intrinsecamente non unitaria, fondata su presupposti percettivi e rappresentativi profondamente diversi da quelli della prospettiva rinascimentale. La prospettiva lineare moderna, fondata su una visione coerente dello spazio e principi ottico-geometrici astratti, rimarrà infatti estranea alla cultura antica ancora radicata in una concezione aristotelica dello spazio come entità qualitativa e razionale (De Rosa et al., 2000).

Tale visione continuerà a esercitare un'influenza duratura sulla cultura figurativa medievale, in cui

lo spazio pittorico è concepito come sede simbolica dell'evento, più che come rappresentazione oggettiva del reale.

2.3 L'età bizantina: la trasformazione spirituale dello spazio

Con la fine dell'età antica e il progressivo affermarsi delle influenze culturali orientali, la concezione spaziale maturata nell'arte greco-romana subisce un profondo mutamento. Il paesaggio, articolato in profondità, e gli interni, costruiti secondo logiche illusionistiche, iniziano progressivamente a dissolversi. L'organizzazione delle figure, un tempo ordinata secondo una successione prospettica, tende a perdere la propria coerenza tridimensionale, lasciando spazio a una nuova modalità compositiva fondata sulla contiguità e sulla planarità. Gli elementi della scena – figure, edifici o motivi naturalistici – non partecipano più a un unico spazio organico, ma si dispongono su un fondo omogeneo, dorato o neutro, come forme autonome poste l'una accanto all'altra, senza più la necessità di rispettare



Fig. 2.7 *Strage degli innocenti, dal Salterio Abani, Biblioteca della Chiesa di san Godhead, Hildesheim.*

la logica prospettica classica (Panofsky, 2013). Le ragioni del mutamento e del progressivo irrigidimento linguistico che caratterizzano una parte consistente della produzione artistica tardoantica e alto-medievale sono state oggetto di ampio dibattito critico.

Le interpretazioni proposte oscillano, da un lato, tra spiegazioni di carattere tecnico-formale, riconducibili alla decadenza di una determinata pratica pittorica, e, dall'altro, verso letture di più ampio respiro antropologico e culturale (De Rosa et al., 2000). Una parte della storiografia ha individuato in tale fenomeno l'esito della diffusione, nel bacino del Mediterraneo, di un nuovo orientamento filosofico sulle questioni estetiche e fenomeniche, strettamente legato all'influenza del pensiero neoplatonico di Plotino.

In questa prospettiva trovano legittimazione molte delle convenzioni figurative tipiche di questo periodo, prima fra tutte la cosiddetta 'prospettiva rovesciata'.

Per Plotino, infatti, bellezza e arte – categorie sostanzialmente coincidenti – costituiscono uno strumento privilegiato di elevazione spirituale, volto al superamento della dimensione molteplice e sensibile. Superando il severo giudizio platonico nei confronti delle forme artistiche imitative, incapaci di esprimere l'idea, il filosofo greco attribuisce all'individuo virtuoso la capacità di riconoscere, negli oggetti dell'esperienza estetica, l'espressione dell'*Uno*⁴. L'atto percettivo, in tal modo, si trasfigura in un'esperienza spirituale, poiché consente, nel momento culminante del ritorno all'unità originaria, di oltrepassare i limiti imposti dalla corporeità e dalla materia. Un'arte ispirata a tali principi, il cui fine primario risiede nella conoscenza piuttosto che nell'imitazione, deve pertanto abbandonare qualsiasi deformazione della forma pittorica o musiva riconducibile alla fallacia della percezione sensibile. Ciò comporta la rinuncia alle variazioni dimensionali e cromatiche determinate dalla distanza tra oggetto e osservatore, nonché l'esclusione delle ombre e delle profondità, considerate residui di una 'materia tenebrosa' incompatibile con la purezza luminosa dell'essere.

Sebbene l'arte a cui si riferisce Plotino nella formulazione del suo pensiero è di certo quella classica e, in parte, egizia, non è difficile osservare come, paradossalmente, sia proprio l'arte medievale – in particolare quella di ispirazione cristiana – a incarnare più compiutamente i principi mistici del neoplatonismo: basti pensare, in tal senso, ad alcune scelte figurative dell'arte bizantina, come la disposizione delle figure su un medesimo piano e la rinuncia a qualsiasi accenno di profondità spaziale, in conformità alla concezione plotiniana di corpi privi di peso e di volume. In questa nuova visione, che potremmo definire 'pittoricamente piana', prevale la volontà di salvaguardare l'integrità del contorno: si preferisce disegnare la sagoma di un oggetto arretrato introno a quella di uno in primo piano, piuttosto che interrompere la linea di quest'ultimo. Tale procedimento, che compromette la percezione della profondità, costituisce una delle premesse di quella

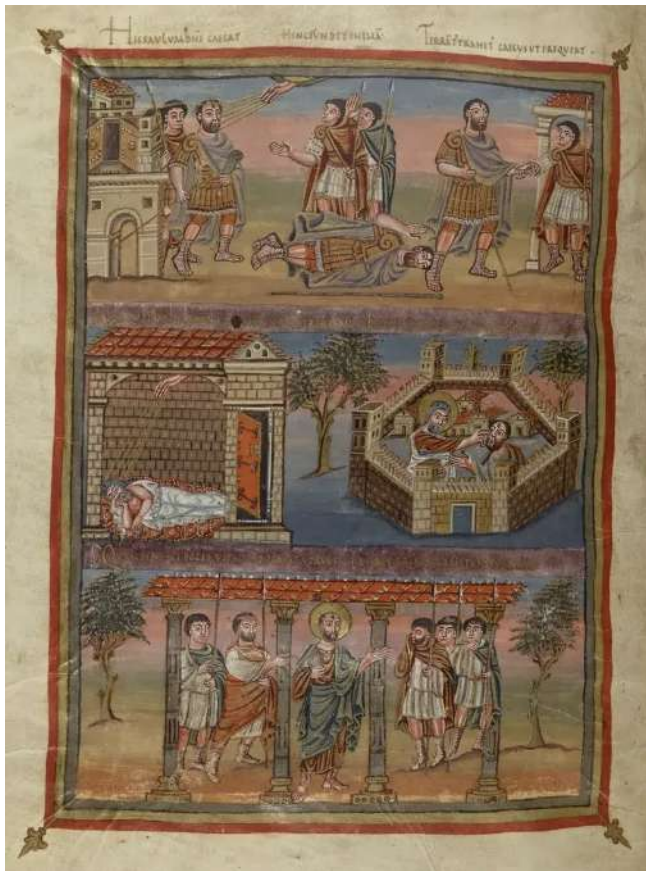


Fig. 2.8 *Bibbia di Vivien, (a sinistra) la conversione, la guarigione e la predica di san Paolo; (a destra) L'esodo. 840ca.*

che Panofsky (2013) definisce ‘prospettiva inversa’ o, secondo Florenskij (1990), ‘prospettiva rovesciata’. Questa modalità rappresentativa, già riscontrabile in esempi precedenti, come le decorazioni vascolari dell'Italia meridionale, trova la propria legittimazione nell'arte paleocristiana e bizantina, dove assume un valore simbolico e teologico più che ottico. L'origine della prospettiva rovesciata è connessa anche a una trasformazione del concetto stesso di ‘piano di base’: l'influsso orientale sostituisce la struttura ellenistico-romana con quella antico-orientale, in cui le linee architettoniche mantengono un andamento obliquo ma non convergente. L'immagine deve essere rappresentata nella sua massima chiarezza, portando tutti gli elementi in primo piano ed evitando scorci e ombre. I solidi vanno ‘svolti’, cioè disposti con le loro facce affiancate,

come una scatola aperta non ancora incollata. Infine, si deve adottare una prospettiva in cui le linee di fuga risultano invertite e divergenti, in modo che le parti dell'immagine appaiano più grandi man mano che si allontanano (Frugoni, 2010). La regola della profondità, che nell'arte classica permetteva di oltrepassare il limite del quadro, cede il passo alla ‘legge della superficie’, che non consente più di guardare attraverso, ma esige di essere riempita e resa compatta (Panofsky, 2013). Questa marcata assenza di coordinazione spaziale tra i diversi elementi della composizione emerge con particolare evidenza tra l'VIII e il IX secolo, nello sviluppo parallelo di due soluzioni differenti al problema della rappresentazione dei fondali pittorici — soluzioni che trovano le proprie radici sia nell'arte protocristiana sia in tradizioni figurative locali.

Da un lato, si individua il cosiddetto modello 'scenico', tipico dell'arte bizantina e di gran parte della produzione pittorica italiana altomedievale; dall'altro, quello 'stratificato', che costituisce il riferimento per molte miniature dei manoscritti nord-europei.

Nel primo caso, la resa dell'ambiente si caratterizza per un cielo uniforme, costellato da nuvole dai contorni schematici e ripetitivi; le figure appaiono rigide e statiche, mentre il piano di calpestio si riduce a una stretta fascia sotto i personaggi, configurandosi piuttosto come una sezione verticale del terreno. Gli edifici risultano quindi 'sviluppati' e poggiati su un'unica netta linea di terra, al disotto della quale si 'srotola' il piano di calpestio.

Il compito dell'immagine è riempire una superficie - quella iconica - anziché sfondarla virtualmente attraverso trucchi scenografici (De Rosa et al., 2000).

Nel secondo modello, invece — quello dello spazio stratificato — il terreno perde la propria identità come piano distinto dal fondale, venendo rappresentato come una delle numerose fasce orizzontali sovrapposte. Anche in questo caso, la porzione di suolo su cui poggiano le figure restituisce l'impressione di una sezione trasversale del terreno, come esemplificano efficacemente le miniature della Bibbia di Vivien.

Dunque se un fine didattico giustifica il meccanismo additivo, la conseguenza immediata è che manca ogni fusione tra il personaggio e lo spazio in cui esso agisce, spazio che, a volte, assume, con il fondo d'oro, lo spessore di una quinta architettonica (Frugoni, 2010).

Talvolta, la presenza sullo sfondo di elementi di grandi dimensioni — quali edifici o formazioni rocciose — contribuisce a generare una tenue illusione di profondità, determinata dal contrasto percettivo fra componenti orizzontali e verticali. Tuttavia, tale effetto resta marginale rispetto all'intento primario dell'immagine, che non mira a riprodurre lo spazio empirico, bensì a evocare uno spazio teologico. In quest'ultimo, le figure conservano un livello minimo di realismo sufficiente a garantirne la riconoscibilità, ma vengono collocate all'interno di una dimensione simbolica regolata da coordinate proprie: la prospettiva rovesciata, le proporzioni gerarchiche e simboliche, nonché le proiezioni pseudo-assonometriche concorrono a

costruire un ordine visivo coerente con la concezione spirituale e trascendente dell'immagine sacra.

In relazione al rapporto tra figura e architettura, è significativo osservare come, nelle rappresentazioni altomedievali, le figure risultino collocate davanti all'edificio piuttosto che all'interno di esso. L'osservatore è pertanto chiamato a un'operazione di reintegrazione mentale, ricollocando idealmente le figure nello spazio architettonico dal quale paiono essere state espulse e, dunque, a situarle 'dentro' ciò che, nella resa visiva, si presenta invece 'davanti' (Frugoni, 2010). È opportuno osservare, inoltre, che non sussiste un rapporto proporzionale realistico tra le figure architettoniche di sfondo e i personaggi che animano la scena. In queste rappresentazioni, la variazione dimensionale dei personaggi risponde a un criterio rigidamente gerarchico, piuttosto che a un principio prospettico: la dimensione dei personaggi è direttamente correlata al loro rango o alla loro rilevanza simbolica (De Rosa et al., 2000). Tale prassi iconografica trova precedenti significativi già nell'arte egizia e in quella romana, dove il criterio gerarchico non determinava soltanto la scala complessiva delle figure, ma anche la dimensione delle singole parti anatomiche: ad esempio, la testa — sede della ragione e della coscienza — poteva essere rappresentata in proporzioni maggiori rispetto al resto del corpo. Questo sistema di rappresentazione, confluito successivamente nell'arte bizantina, si adattò in modo particolarmente efficace alla stilizzazione propria dell'iconografia cristiana, nella quale la deferenza dei soggetti secondari nei confronti di quelli principali trova espressione anche attraverso la scala dimensionale.

In definitiva, in questa concezione, l'antica spazialità aperta viene sostituita da un ordine di natura diversa: le forme, ormai prive di volume e di peso corporeo, si legano tra loro attraverso una trama immateriale, fatta di ritmo cromatico e di luce. L'alternanza tra colore e oro genera un'unità luminosa che riflette una nuova idea di spazio, non più misurabile ma continuo e spirituale. Questa concezione dello spazio rispecchia i presupposti teorici della filosofia neoplatonica, che interpreta la dimensione spaziale come una forma di luce immateriale e priva di consistenza corporea.

Lo spazio bizantino si configura dunque come dimensione incorporea e trascendente, in cui la materia perde consistenza a favore della luce, anticipando quella tensione tra corporeità e spiritualità che sarà poi oggetto di una rinnovata sintesi nell'opera di Giotto.

2.4 Dalla tradizione bizantina alla rinascita dello spazio: l'architettura dipinta in Toscana nella prima metà del XIII secolo

Come illustrato nel paragrafo precedente, in epoca bizantina la rappresentazione dell'architettura dipinta era pressoché scomparsa o, in ogni caso, relegata a un ruolo marginale nei fondali delle composizioni pittoriche. Questo elemento iconografico riacquista progressivamente un'importanza significativa in un periodo che coincide con l'età tardo-comunale e con l'affermarsi delle signorie (Benelli, 2016). Per i maestri che realizzavano tali architetture bidimensionali, l'obiettivo principale non era tanto la resa verosimile del modello reale, quanto piuttosto la funzione didattica e simbolica della veduta, in accordo con principi teorici riconducibili al pensiero neoplatonico di Plotino, formulato nel III secolo. Nel Medioevo la distanza tra architettura reale e architettura dipinta rimase marcata. Nelle raffigurazioni pittoriche, gli edifici erano riconoscibili unicamente attraverso i loro elementi universali — tetti, finestre, porte — che, tuttavia, venivano tradotti in forme astratte, ridotte a semplici facciate prive di consistenza spaziale o tettonica. Le testimonianze giunte fino a noi, prevalentemente dipinti su tavola, mostrano questa concezione semplificata: un esempio emblematico è la *Pala di San Francesco d'Assisi*, realizzata da Bonaventura Berlinghieri nel 1235 per la chiesa di San Francesco a Pescia.

In questa fase di transizione, la rappresentazione dell'architettura si caratterizza per la mancanza di profondità e per un limitato interesse per i rapporti proporzionali tra gli elementi. Le opere medievali, infatti, erano concepite per trasmettere significati allegorici e simbolici: la costruzione di uno spazio illusionistico coerente dal punto di vista prospettico non costituiva ancora una priorità né estetica né teologica.



Fig. 2.9 Pescia, Chiesa di San Francesco. *San Francesco e sei miracoli*, Bonaventura da Berlinghieri. 1235 ca.

Proprio per queste peculiarità, così lontane dalla concezione rinascimentale dello spazio, questi aspetti del periodo medievale sono stati relativamente poco indagati dalla storiografia artistica. Tuttavia, l'analisi diretta delle opere pervenute rivela una notevole coerenza interna nelle modalità di costruzione delle scene pittoriche, segno dell'esistenza di un sistema visivo e concettuale ben definito, all'interno del quale le architetture dipinte appaiono subordinate a precise regole compositive.

In particolare, nelle rappresentazioni toscane della seconda metà del XIII secolo è possibile individuare una serie di elementi ricorrenti che costituiscono un vero e proprio repertorio tipologico dell'architettura dipinta. È evidente come gli artisti attingessero a tale repertorio per

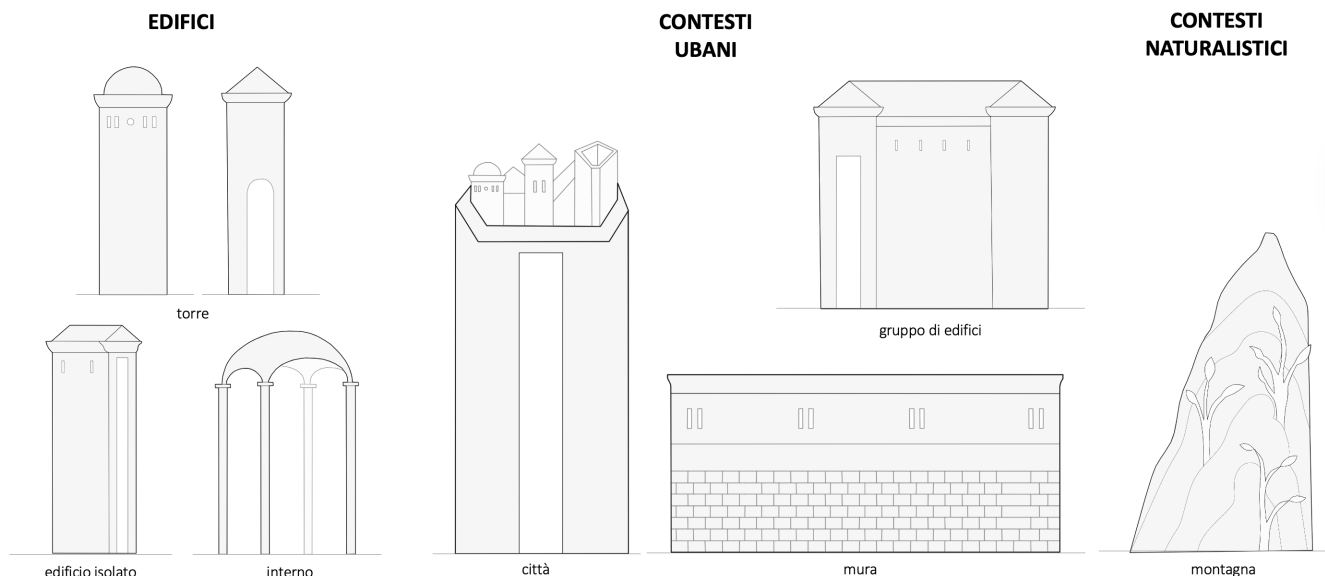


Fig. 2.10 Catalogo degli elementi che compongono la rappresentazione del contesto architettonico nella prima metà del XIII secolo.

la costruzione dei diversi scenari narrativi, selezionando e combinando motivi architettonici in base al contesto iconografico e al significato simbolico della scena.

Le tipologie più frequenti possono essere ricondotte a tre principali modalità di rappresentazione: gli edifici (torri, edifici isolati), nei quali la struttura architettonica funge da semplice fondale dell'azione; gli interni, esemplificati sempre tramite una semi cupola poggiata su colonne; i contesti urbani, in cui la combinazione di motivi derivati dalle architetture isolate suggerisce l'idea di un insieme edilizio o di una città; le mura, rappresentate sempre con la fascia inferiore bugnata e quella superiore liscia; e infine gli elementi paesaggistici o naturalistici, impiegati per evocare ambientazioni esterne o contesti non urbanizzati.

Queste soluzioni, ancora strettamente legate alla tradizione pittorica bizantina e alle sue modalità rappresentative, svolgono una funzione narrativa analoga a quella che caratterizza il ciclo giottesco della basilica superiore di San Francesco ad Assisi: accompagnare e amplificare il racconto visivo degli episodi sacri, in particolare delle storie della vita del santo. Un esempio significativo in questo senso è la

Tavola Bardi, attribuita a Coppo di Marcovaldo e oggi conservata nella basilica di Santa Croce a Firenze.

Nella *Tavola Bardi*, San Francesco è raffigurato al centro, secondo la gerarchia tipica delle rappresentazioni bizantine e medievali, circondato da venti episodi della sua vita. Nei fondali delle singole scene si riconoscono tutte le tipologie che costituiscono il repertorio dell'architettura dipinta dell'epoca, inclusa la cosiddetta 'prospettiva rovesciata', utilizzata, ad esempio, nella resa degli altari.

Emblematico è l'episodio della *Predica agli uccelli*, in cui, il pittore avrebbe potuto limitarsi a rappresentare gli uccelli in primo piano, accennando alle sagome di quelli retrostanti. Sceglie invece di disporli in file ordinate, una sopra l'altra, sapendo che l'osservatore avrebbe interpretato ciò che appare 'sopra' come 'dietro'. Tutti gli uccelli appoggiati alle diverse righe sono, infatti, concettualmente collocati sul suolo, una fila dopo l'altra (Frugoni, 2010). Pur distinguendosi per una notevole originalità espressiva, l'opera di Coppo di Marcovaldo non riesce a superare in modo netto e definitivo i motivi ormai consueti della tradizione figurativa: l'artista porta invece alle estreme conseguenze le tensioni plastiche insite



Fig. 2.11 Firenze, Basilica di Santa Croce. San Francesco e venti storie della sua vita, 'Tavola Bardi', Coppo di Marcovaldo. 1245-1250.

in un linguaggio ancora legato alla struttura pittorica precedente (Salvini & Lorenzoni, 1965). Il concetto di ritratto dell'architettura, inteso come rappresentazione dotata di autonomia spaziale e valore strutturale, non era dunque ancora pienamente sviluppato.

Solo con le opere di Cimabue nella crociera del transetto ovest della basilica di San Francesco ad Assisi, e ancor più con l'arrivo di Giotto nello stesso cantiere, si assiste

a una vera e propria rinascita della rappresentazione architettonica, paragonabile, per portata innovativa, a quella che aveva caratterizzato il cosiddetto Secondo Stile pompeiano.

Note

1 «Giotto ebbe uno ingegno di tanta eccellenza (...) in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto» (Boccaccio, Decamerone, sesta giornata, novella quinta)

2 Anche la pittura orientale utilizza una sorta di pseudo assonometria.

3 In fotogrammetria si parla di *close range* e *long range*.

4 Più volte Plotino nelle sue *Enneadi*, sulla base di spunti platonici, specifica come la nozione di trascendenza si leghi indissolubilmente a quelle dell'uno parmenideo, del *logos* (intelletto) aristotelico, e dello *Pneuma* stoico (anima del mondo) formando una sorta di trinità in cui è necessario ricondurre il fondamentale processo divino di emanazione: se, infatti, ogni apparente manifestazione - organica o inorganica - della realtà (cioè del molteplice) deve rimandare al principio unitario (*uno*) quest'ultimo si caratterizza per essere 'altro da sé', dunque diverso dal mondo fenomenico esperito quotidianamente (De Rosa et al., 2000).

et aliquos interfecerunt. quod accidit ipse iram dei qui prepat p eos iohne ut tolerantes eirentur. et omnes viri in ea occiderunt. vrbisq; ipsa anathema est. nec ex preda quicquam ab aliquo tinge retur. vnus autem filiorum israel contra preceptum dei aliquos ex preda tulit atq; occidit.



و جوی با جانت کفر و ستمی در آمد و مردم را کشت و کشت

و جوی با جانت کفر و ستمی در آمد و مردم را کشت و کشت



valiter iohne iudica suos fuga. ante are. sedens se prostruit. plorans intercedit. q sibi indicauit causam tre sue. et precepit ut iac valit iohne punit eundem illum qui uoca batur achai. cum omni preda et cum fi lius et filia bo sua. et filia 7 omib; ecclesiis

و جوی با جانت کفر و ستمی در آمد و مردم را کشت و کشت

و جوی با جانت کفر و ستمی در آمد و مردم را کشت و کشت

CAPITOLO 3

I MODELLI NELL'ARTE FIGURATIVA

La storia dell'arte figurativa può essere intesa come una catena ininterrotta di modelli, ciascuno dei quali nasce dalla ripetizione e dalla variazione degli esempi precedenti (Pagella, 2002). Da questo punto di vista, la produzione artistica dell'Occidente medievale può essere considerata come una sequenza di rielaborazioni di modelli antichi; tuttavia, la conoscenza frammentaria che oggi possediamo dell'arte classica consente di approfondire soltanto singoli episodi, frammenti di una continuità che possiamo solo intuire.

Per quanto riguarda il disegno dell'architettura anteriore al XIII secolo, le fonti figurative vanno ricercate soprattutto nelle testimonianze letterarie e nelle rappresentazioni pittoriche. Di queste ultime si possono distinguere due principali tipologie: da un lato, il disegno funzionale a esigenze pratiche e immediate, realizzato su supporti effimeri e dunque destinato a non essere conservato; dall'altro, il disegno di carattere decorativo, legato alla pittura e alla miniatura. Le affinità riscontrabili tra le architetture raffigurate nei manoscritti e le coeve creazioni di oreficeria – come cibori, reliquiari o tabernacoli – appartengono a un ambito ancora relativamente indeterminato, in cui le distinzioni tra arte figurativa, arte applicata e rappresentazione architettonica non risultano ancora pienamente definite.

3.1 Lo spazio della miniatura: un laboratorio per la pittura medievale

La miniatura riveste un ruolo centrale nella storia della produzione artistica europea e mediorientale, configurandosi come una forma espressiva che, pur strettamente connessa al libro e alla scrittura, ha conosciuto uno sviluppo parallelo e spesso complementare rispetto alla pittura monumentale. Durante il medioevo, essa si afferma come uno dei



Fig. 3.1 Capolettura B con rappresentazione di San Bernardo di Chiaravalle in un manoscritto miniato medievale.

principali luoghi di sperimentazione iconografica e compositiva, consentendo modalità espressive libere e articolate (De Rosa et al., 2000). Nel contesto del manoscritto, la decorazione non si limita a una funzione ornamentale o alla semplice traduzione grafica del testo, ma le immagini contenute in un codice miniato possono descriverlo, interpretarlo, autenticarlo o perfino manipolarlo (Orofino, 2004).

Tale complessità semiotica diventa ancora più rilevante nel momento in cui, a partire dalla metà del XIV secolo, l'aristocrazia inizia a privilegiare forme di lettura individuale, segnando un passaggio significativo rispetto alla consuetudine precedente, in cui la fruizione dei testi era prevalentemente collettiva e orale. I



Fig. 3.2 *Bibbia Morgan, manoscritto miniato del XIII secolo, (a sinistra) Caino uccide Abele; (a destra) matrimonio di Davide e Betsabea.*

manoscritti destinati alla declamazione erano infatti concepiti in grande formato e corredati da un ricco apparato iconografico, funzionale alla visione collettiva. Le miniature in questa fase si rivolgono a quindi ad un pubblico ristretto e selezionato. Già nel corso del XIII secolo, tuttavia, la nascita degli *scriptoria* laici segna una svolta importante nella produzione libraria, soppiantando progressivamente quelli monastici – in particolare benedettini e domenicani – e rinnovando profondamente il repertorio tematico e figurativo (De Rosa et al., 2000).

Come rileva Volpera (2021), la composizione grafico-visiva del manoscritto è strutturalmente definita da segni convenzionali e non mimetici, che obbligano il miniatore a confrontarsi con la linearità e la direzionalità imposta dal testo scritto. In questo contesto emergono le prime strategie volte a risolvere il problema della coesistenza tra la bidimensionalità del supporto e l'esigenza crescente

di rappresentare uno spazio narrativo coerente.

Al contempo, si afferma una concezione della visione in cui lo sguardo del lettore viene attivamente coinvolto nel processo di decodifica e fruizione dell'immagine. Particolarmente significativo, in tal senso, è l'impiego di elementi architettonici – archi, colonne, nicchie, edifici – i quali rispondono ad una duplice funzione: da un lato articolano la struttura narrativa e compositiva della scena; dall'altro conferiscono ordine, gerarchia e stabilità allo spazio raffigurato. Pur non producendo ancora una profondità prospettica pienamente sviluppata, tali dispositivi spaziali organizzano il campo figurativo in modo coerente, delineando relazioni tra i personaggi e suggerendo la presenza di un ambiente unitario e continuo (Volpera, 2021). Lo spazio cessa così di essere un semplice fondale scenografico e diviene principio strutturante dell'immagine. Le architetture miniate, spesso aderenti ad un formulario gotico semplificato, si



Fig. 3.3 Una pagina miniata della *Somme le Roy*, Maestro Honoré, 1290

configurano come strumenti compositivi che consentono all'artista di superare l'irregolarità del supporto testuale e di costruire un ambiente visivamente plausibile. A queste funzioni formali si affiancano significati simbolici e narrativi: l'architettura allude alla sacralità o al rango dei personaggi, ma al contempo definisce luoghi, percorsi, relazioni di prossimità e gerarchie interne alla scena (Volpera, 2021).

Le soluzioni elaborate nei codici miniati della seconda metà del Duecento si presentano, dunque, come un vero e proprio laboratorio di sperimentazione per la definizione dello spazio figurativo.

Il miniatore, come il pittore murale, si confronta con vincoli materiali e concettuali – la forma della lettera, l'andamento della pagina o la superficie muraria – che dovevano essere superati per dar vita ad uno spazio unitario e narrativamente efficace. In questo senso, la miniatura duecentesca introduce una logica visiva



Fig. 3.4 Vita di saint Denis, manoscritto donato da Gilles de Pontoise a Filippo V di Francia, 1317ca

che eccede i confini della pagina scritta, anticipando quella coerenza spaziale e quella funzionalità narrativa dell'architettura dipinta che caratterizzeranno anche i grandi cicli affrescati giotteschi. Il confronto tra la bidimensionalità del testo scritto e l'istanza di costruzione di uno spazio narrativo integrato si rivela un nodo critico fondamentale per comprendere le origini del linguaggio figurativo che, da lì a poco, troverà piena espressione nelle pitture murali di Assisi, dove le architetture dipinte non solo articolano il racconto, ma definiscono la percezione stessa dello spazio, ponendo lo spettatore in continuità visiva e concettuale con la scena rappresentata.

A conferma della stretta relazione tra miniatura e pittura monumentale, è significativo osservare come i profondi mutamenti del linguaggio figurativo avvenuti tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento trovino un riflesso evidente anche nella produzione miniata. Come

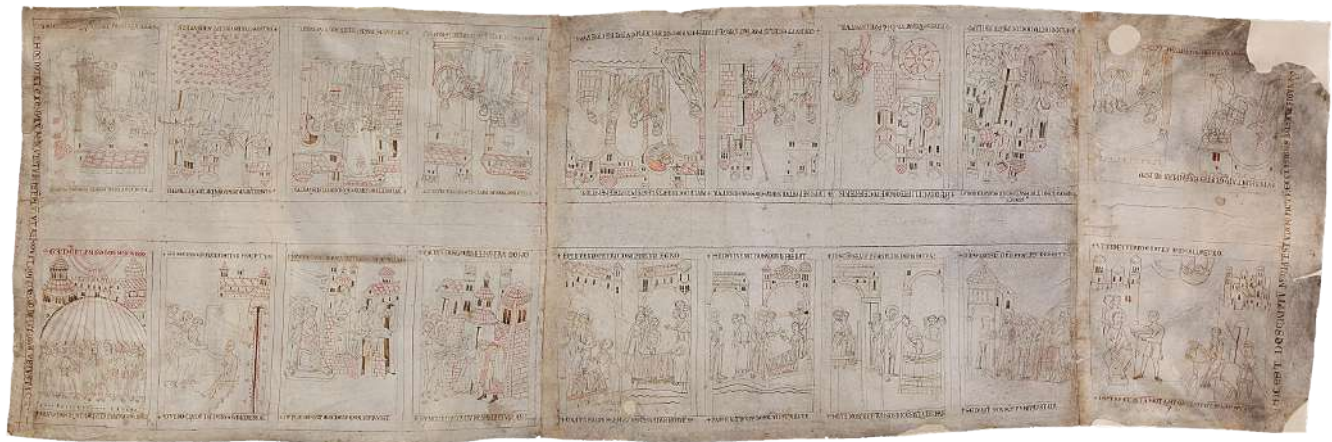


Fig. 3.5 Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo. Rotulo degli Atti degli Apostoli, XII secolo.

sottolineato da Francesca Manzari (2009), non si può trascurare il fatto che molti artisti attivi nella miniatura erano anche richiesti come pittori, a testimonianza di una permeabilità tra i due ambiti che favoriva il trasferimento di soluzioni formali e tecniche. Benché sia funzionale alla classificazione moderna, la distinzione tra pittore e miniatore risulta meno netta nella prassi trecentesca, dove la versatilità dell'artista era spesso considerata un valore aggiunto. Pur non esistendo testimonianze di una produzione di miniature direttamente riconducibile alla bottega di Giotto, le innovazioni introdotte dal maestro fiorentino in ambito pittorico esercitano un'influenza profonda e duratura sul linguaggio figurativo dei miniatori, in particolare per quanto riguarda la resa plastica delle forme, l'organizzazione spaziale e l'articolazione volumetrica delle figure (Manzari, 2009). A partire dai primi decenni del XIV secolo, infatti, si assiste in tutta Europa ad un graduale abbandono delle convenzioni grafiche bidimensionali tipiche della miniatura tardo-duecentesca, a favore di una maggiore illusione spaziale e di una costruzione più coerente dei corpi e degli ambienti. Questo processo, sebbene con tempi e modalità differenti nei diversi centri di produzione, è strettamente collegato alla diffusione del nuovo linguaggio formale elaborato dai pittori italiani – toscani in particolare – tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento.

3.2 Dal Taccuino di Villard de Honnecourt ai disegni tecnici in epoca gotica: il disegno come strumento di rappresentazione e progetto

La prima testimonianza nota dell'impiego del disegno come strumento autonomo rispetto alla produzione letteraria è il *Rotulo di Vercelli*, oggi conservato presso la Cattedrale di Sant'Eusebio. L'opera è formata da tre pelli incollate tra loro e decorate con diciotto riquadri che racchiudono trentaquattro episodi, con vicende tratte dagli Atti degli Apostoli, dalla Pentecoste fino all'arrivo di San Paolo a Cesarea. Sul verso della pergamena è presente un'iscrizione che corre lungo il margine e che indica che i disegni corrispondono a un ciclo di affreschi di cui si progettava il restauro o il rifacimento. Il disegno presenta la disposizione topografica delle scene, la loro inquadratura e un apparato di annotazioni testuali che accompagna la narrazione visiva. Si tratta di una stesura tecnica, elaborata in tempi diversi e in parte rimasta incompiuta, che privilegia una visione d'insieme più che l'attenzione al dettaglio.

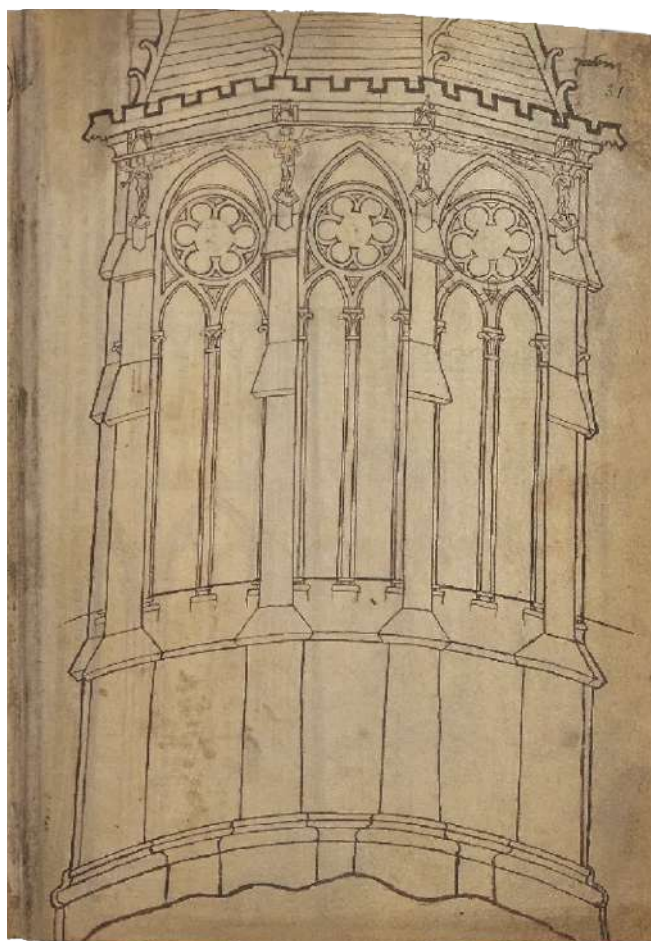
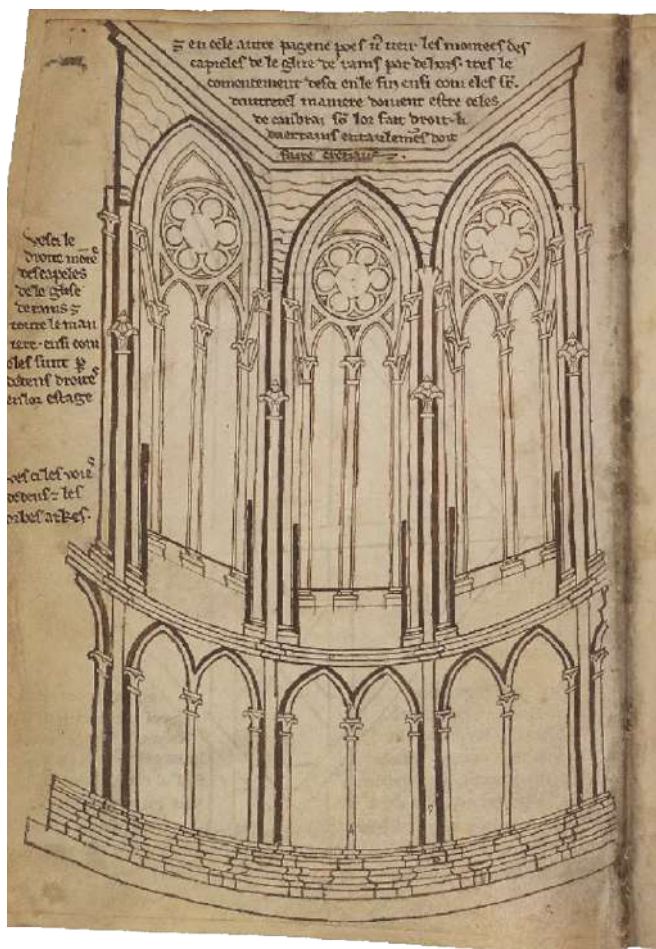
Il *Rotulo* testimonia probabilmente una fase intermedia della progettazione di un grande ciclo narrativo, fornendo un modello di riferimento per gli artisti coinvolti nel lavoro. Tale impostazione risponde alla necessità di definire l'unità compositiva e narrativa del ciclo, più che la sua resa formale definitiva, rivelando un approccio



Fig. 3.6 Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia. Tacuino di Villard de Honnecourt, 1230ca, (a sinistra) foglio 12, (destra) foglio 19.

progettuale orientato alla costruzione di una coerenza spaziale e iconografica complessiva (Pagella, 2002). Un altro caso particolarmente rilevante per comprendere la circolazione di modelli visivi e la complessa relazione tra disegno, architettura e rappresentazione figurativa è offerto dal celebre Tacuino di Villard de Honnecourt. Compilato nella prima metà del XIII secolo¹, costituisce una delle più importanti testimonianze della pratica grafica medievale e del ruolo del disegno come strumento di osservazione, invenzione e trasmissione del sapere visivo. I trentatré fogli di pergamena che compongono il manoscritto raccolgono circa duecentocinquanta disegni di soggetti eterogenei –

figure umane, animali, sculture, elementi architettonici, macchine e strumenti da cantiere – nei quali si manifesta una nuova consapevolezza del potenziale costruttivo e rappresentativo del disegno. Come riportato da Tani (2002) le ipotesi interpretative relative alla natura del manoscritto si articolano principalmente attorno a due filoni: da un lato la possibilità che si tratti di un libro di loggia o di cantiere, con un'applicazione diretta nella pratica edilizia; dall'altro, la teoria del *carnet de voyage*, ovvero una raccolta di appunti eterogenei, annotati nel corso dei viaggi dell'autore e solo in seguito sistematizzati. Di particolare interesse, ai fini della definizione del linguaggio spaziale figurativo, risultano i



disegni relativi alle grandi cattedrali gotiche e, in special modo, quelli della cattedrale di Reims. Villard affianca infatti pseudo-prospetti interni ed esterni della fabbrica, instaurando un'inedita convivenza grafica tra concavità e convessità, e rendendo possibile una corrispondenza strutturale tra le partiture murarie interne ed esterne, come le scansioni orizzontali e verticali dei paramenti (De Rosa et al., 2000). In tali fogli si riconoscono anche esperimenti di natura pseudo-assonometrica – come nelle rappresentazioni di una gabbia per orologio o degli elevati dell'abside – che testimoniano una precoce riflessione sulla rappresentazione tridimensionale e sulla

Il Taccuino di Villard de Honnecourt anticipa dunque un atteggiamento visivo fondato sulla raccolta, rielaborazione e trasmissione di modelli architettonici e figurativi, che trova naturale prosecuzione nei disegni tecnici a fini progettuali tra la fine del XIII e il XIV secolo, i cui esempi più significativi sono i disegni della facciata del battistero di Siena e del Duomo di Orvieto. Questi fogli, oltre alla funzione operativa, rivelano una crescente attenzione per la resa illusionistica e per la dimensione comunicativa dell'immagine architettonica, come attestano i celebri disegni delle facciate A, B e C

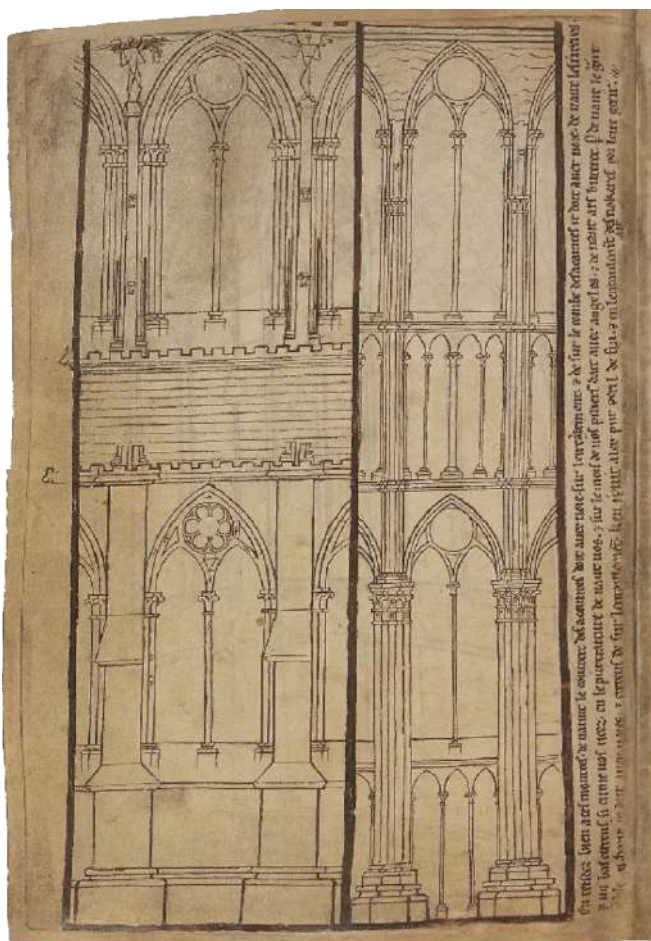


Fig. 3.8 Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia. Taccuino di Villard de Honnecourt, 1230ca. foglio 62: Cattedrale di Reims: prospetto interno e esterno dei muri laterali

della cattedrale di Strasburgo e quelli della cattedrale di Colonia. Essi rappresentano non solo documenti tecnici, ma anche strumenti di presentazione destinati ai committenti, confermando il valore simbolico e rappresentativo attribuito all'architettura gotica (De Rosa et al., 2000).

Un ulteriore esempio di tale evoluzione è offerto dal disegno conservato presso il Museo dell'Opera del Duomo di Siena, che raffigura il progetto giottesco per il campanile di Santa Maria del Fiore, di cui fu realizzato solo la parte basamentale. Dal punto di vista della resa grafica l'immagine si spinge oltre il semplice alzato

lineare, adottando il chiaroscuro, il colore e accenni di costruzione prospettica (De Rosa et al., 2000). Come osservato da Evans (1986), questo foglio rappresenta una svolta nella concezione visiva dell'architettura poichè da un lato, vi si afferma una concezione astratta delle linee proiettive; dall'altro, si introduce l'idea che la rappresentazione non coincida pienamente con la superficie del disegno, ma che quest'ultima possa mediare un effetto di profondità e di deformazione ottica.

L'intenzione di rendere più naturalistica una rappresentazione eminentemente tecnica ha indotto gli storici dell'arte ad attribuirle questo disegno alla cerchia di Giotto, sperimentatore di nuove modalità illusionistiche anche nel campo del disegno architettonico (De Rosa et al., 2000).

In questo contesto il progressivo affermarsi di un'artista laico e di una committenza cittadina alto-borghese contribuisce a ridefinire le modalità di produzione e di fruizione dell'immagine (De Rosa et al., 2000).

Lo sviluppo dell'amministrazione municipale, la diffusione di una letteratura vernacolare laica e l'affermazione dell'architettura gotica – simbolo del nuovo ruolo civile delle città – segnano una svolta nel rapporto tra arte, società e rappresentazione dello spazio. Lo spirito competitivo dell'artista e la sua immersione nella vita urbana favoriscono l'introduzione di innovazioni formali e iconografiche, con ricadute straordinarie sulla costruzione dell'immagine (De Rosa et al., 2000).

Come evidenziato nel paragrafo precedente, la stessa attenzione alla struttura architettonica si riflette nella miniatura gotica, dove le cornici architettoniche si ispirano direttamente ai prospetti delle grandi cattedrali contemporanee. I motivi decorativi di rosoni, pinnacoli e archi ogivali, spesso disposti in sequenze ritmiche, non solo richiamano formalmente gli elevati gotici, ma costruiscono veri e propri spazi narrativi entro i quali si muovono i personaggi. Il confronto tra tali soluzioni miniate e i disegni di Villard de Honnecourt rivela una profonda coerenza nello 'spirito del tempo': la volontà comune di superare la bidimensionalità e di articolare un campo figurativo coerente, in cui la



Fig. 3.9 Firenze, Cupola del Battistero di San Giovanni.



Fig. 3.10 Firenze. Battistero di San Giovanni. Cupola, (a sinistra) angeli, apostoli e inferno; (a destra) le gerarchie angeliche.

rappresentazione architettonica funge da principio strutturante dell'immagine (De Rosa et al., 2000). Tale evoluzione testimonia una profonda trasformazione del linguaggio visivo medievale, che, dalla miniatura al disegno, fino alla pittura monumentale, tende a costruire uno spazio narrativo continuo, coerente e condiviso tra testo, immagine e architettura.

3.3 Il linguaggio musivo come modello figurativo

Nelle chiese italiane dell'XI e XII secolo i grandi cicli narrativi divennero il segno ideale dell'impiego catechetico, e la costosa arte del mosaico fu considerata la più idonea ad onorare Dio e a comunicare l'importanza della città committente (Verdon, 1992).

Prima che la pittura murale assumesse un ruolo predominante nella narrazione figurativa occidentale, il mosaico costituì il principale linguaggio visivo attraverso cui la cristianità elaborò la propria iconografia e la propria teologia dello spazio. La superficie musiva, per sua natura luminosa e non illusionistica, consentiva di trasporre l'immagine sacra in una dimensione trascendente, sospesa tra realtà e astrazione, definendo un paradigma che avrebbe profondamente influenzato la prassi pittorica successiva.

Come osserva Demus (1984), la struttura del mosaico bizantino e altomedievale non imita la realtà empirica, ma la trasfigura in uno spazio simbolico, regolato dalla luce e dal ritmo delle tessere, dove la materia stessa diventa veicolo di spiritualità. Tra i modelli



Fig. 3.11 Roma, Apparato musivo dell'abside di Santa Maria in Trastevere, Pietro Cavallini.

più significativi di questa tradizione si collocano i cicli musivi di Santa Maria in Trastevere risalente al XII secolo e del Battistero di San Giovanni a Firenze risalente al XIII secolo, espressione di una diversa fase del rapporto tra il linguaggio musivo e la costruzione teologica dell'immagine.

Il ciclo musivo della cupola del Battistero di San Giovanni rappresenta uno dei più antichi e rilevanti complessi figurativi fiorentini. La sua cronologia, le attribuzioni e la complessa struttura iconografica sono state oggetto di numerosi studi. Il documento che conferisce l'incarico

per la decorazione musiva della cupola del Battistero di San Giovanni a Firenze reca la data del 1225, mentre il completamento dei lavori è collocato intorno al 1330. Il rivestimento a mosaico dell'intradosso della cupola costituisce la componente più rilevante e spettacolare dell'intero apparato decorativo interno. Secondo gli storici la realizzazione dei mosaici si articola in due fasi: la prima, avviata appunto nel 1225, e la seconda, conclusa attorno al 1330.

Sebbene la cronologia e alcune attribuzioni restino oggetto di discussione tra gli studiosi, è possibile ritenere

accertata la presenza di interventi riconducibili a Cimabue, Coppo di Marcovaldo, Meliore e al cosiddetto Maestro della Maddalena. I cartoni elaborati da questi pittori fiorentini furono poi tradotti in mosaico dalle maestranze, secondo una suddivisione in quadranti.

La prima sezione del sistema decorativo è rappresentata dalla scarsella: sebbene Giorgio Vasari ne attribuisca l'esecuzione a Jacopo Torriti, la critica più recente concorda nel riconoscerla al frate francescano Jacopo. L'inizio dei lavori nel 1225 è confermato dall'iscrizione incisa sui quattro peducci. Roberto Longhi (1914) ha evidenziato analogie stilistiche con opere di maestri del Duecento, tra cui Giotto e altri artisti di ambito protogiottesco. Per quanto riguarda il programma iconografico, anch'esso oggetto di numerosi studi ed interpretazioni, si articola su fasce orizzontali: procedendo dall'alto, al di sotto della lanterna si osserva una bordura con fregio a palmette, seguita da una fascia smerlata che funge da velario. All'interno di quest'ultima, ai vertici di una raffinata struttura ornamentale di ispirazione floreale, sono inserite teste entro tondi simili a medaglioni, intervallate da coppie di animali affrontati, dal valore simbolico. Subito sotto si dispone la fascia delle nove Gerarchie angeliche, ciascuna collocata in uno spicchio della cupola, con Serafini e Cherubini riuniti accanto alla figura del Cristo. I tre registri inferiori sono dominati dalla grandiosa immagine del Cristo Giudice, inscritta in un nimbo circolare multicolore nello spicchio occidentale, situato sopra l'altare. Ai lati, negli spicchi nord-ovest e sud-ovest, si sviluppa la raffigurazione del Giudizio Universale, con gli angeli che recano i simboli della Passione nella parte superiore, gli eletti in adorazione con la Vergine e san Giovanni al centro, e, nella zona inferiore, la resurrezione della carne, il Paradiso e l'Inferno. Gli altri cinque spicchi sono suddivisi orizzontalmente in quattro ordini narrativi: dall'alto verso il basso si susseguono le Storie della Genesi, le Storie di Giuseppe ebreo, le Storie di Maria e di Cristo, e infine le Storie del Battista. Alla base della cupola, tra le aperture che lasciano filtrare la luce, trovano posto riquadri con i busti di santi vescovi e diaconi. Le composizioni si articolano sugli otto spigoli della cupola, dove, in ciascuno, si configura



Fig. 3.12 Roma, Santa Maria in Trastevere. (in alto) l'Adorazione dei Magi, (al centro) la Nascita della Vergine, (in basso) la Presentazione al Tempio. Pietro Cavallini.

una sorta di vaso formato da elementi vegetali fantastici. Tali componenti, che si ripetono per tutta l'altezza della cupola, sono scanditi da colonnine decorative che ne definiscono il ritmo verticale, conferendo al motivo del vaso il significato simbolico di coronamento dell'intero sistema decorativo. Nel contesto del presente studio, il ciclo musivo della cupola del Battistero di San Giovanni costituisce un termine di confronto di particolare rilievo, poiché anche nella Basilica Superiore di Assisi si riscontra l'impiego di partiture architettoniche con funzione ordinatrice.

Ad Assisi, infatti, le scene sono organizzate entro riquadri distinti, scanditi da colonne tortili che strutturano lo spazio secondo una logica compositiva regolare e coerente, conferendo al racconto figurativo un ritmo armonico e pienamente leggibile. Un ulteriore elemento di affinità riguarda la disposizione delle storie in fasce orizzontali sovrapposte, le quali consentono una duplice modalità di lettura: orizzontale, per seguire la narrazione della vita del santo, e verticale, per metterla in relazione con gli episodi della vita di Cristo. Le fasce inferiori, più prossime allo spettatore, sono volutamente più ampie e dedicate agli episodi più noti — le storie di San Giovanni Battista o di San Francesco, seguite da quelle di Gesù — secondo un criterio narrativo e didattico riconducibile al pensiero scolastico medievale (Verdon, 1992). Tale principio, applicato in modo esemplare prima nel Battistero fiorentino e poi ad Assisi, risponde a una medesima intenzione teologica: la vita del santo è presentata come chiave interpretativa per la comprensione delle vicende di Cristo. In questa prospettiva, l'intero percorso figurativo assume una funzione pedagogica e spirituale, invitando l'osservatore a riconoscere, in ogni esperienza umana, un parallelismo con l'esperienza di Cristo e a orientare la lettura dell'immagine verso una dimensione teologica e soteriologica.

L'apparato musivo della basilica di Santa Maria in Trastevere costituisce una delle testimonianze più significative della continuità e del rinnovamento dell'arte romana nei secoli XII e XIII. I mosaici del catino absidale, avviati tra il 1140 e il 1150, rappresentano il Trionfo di Maria accanto a Cristo, un tema che traduce

visivamente la riflessione teologica sulla coronazione celeste della Vergine e la sua funzione mediatrice tra il divino e l'umano (Tiberia, 1996).

Tale impianto iconografico, profondamente radicato nella tradizione bizantina ma già aperto a sensibilità occidentali, pone le basi per la successiva rilettura figurativa, realizzata circa cinquecento anni dopo, da Pietro Cavallini. Su committenza di papa Bonifacio VIII, l'artista completò idealmente la decorazione dell'abside con un ciclo di sette riquadri musivi dedicati alle storie della vita di Maria, nei quali l'enfasi sull'esperienza terrena della Vergine introduce un registro narrativo e antropologico inedito nel panorama romano dell'epoca (Tiberia, 1996). In tali scene, e in particolare nell'Annunciazione, Cavallini dimostra una padronanza innovativa dell'articolazione spaziale: il trono della Vergine è inserito entro una struttura architettonica complessa, che suggerisce la presenza di ambienti laterali coperti a crociera, secondo una logica prospettica di sorprendente modernità. Come osserva Tomei (2018), tale costruzione dello spazio, pur non potendo essere direttamente assimilata ai risultati conseguiti da Giotto negli affreschi della Cappella dell'Arena a Padova, in particolare con i cosiddetti 'coretti segreti' dipinti nel registro inferiore dell'arco absidale, testimonia un analogo interesse per la resa tridimensionale e per l'autonomia dello spazio pittorico. Se il maestro toscano giunge a una più coerente unità prospettica, Cavallini elabora una concezione ancora sperimentale, nella quale la profondità è suggerita da piani successivi e da un calibrato equilibrio tra volumetria delle figure e articolazione architettonica.

Un'analoga attenzione nella costruzione dello spazio si riscontra nella scena della Nascita della Vergine, dove gli edifici di sfondo rivelano una precisa consapevolezza delle regole della convergenza prospettica: i soffitti a cassettoni e le linee architettoniche confluiscono verso un punto di fuga centrale, conferendo alla composizione una coerenza interna che prefigura, seppur ancora in forma intuitiva, le conquiste della pittura trecentesca (Tomei, 2018). La critica ha rilevato, nella costruzione scenica di questo episodio, affinità con le Storie di Isacco nella basilica Superiore di Assisi, attribuite

al cosiddetto Maestro d'Isacco, artista di probabile formazione romana (Tomei, 2018). Tuttavia, mentre in quest'ultimo la costruzione spaziale si risolve in un solido unitario, Cavallini tende a disporre le figure su piani di profondità successivi, ottenendo un effetto narrativo più dinamico e aperto. Tale differenza rappresenta una scelta consapevole che riflette la ricerca di una sintesi tra la tradizione musiva e il naturalismo pittorico, destinata a esercitare una profonda influenza sulla pittura romana e italiana del primo Trecento.

Nel corso del Duecento, quindi, il mosaico non è un mero rivestimento architettonico, ma un vero e proprio spazio teologico e percettivo, in cui la luce — riflessa, frammentata, vibrante — costruisce la dimensione del divino e, insieme, regola il rapporto tra immagine e architettura. L'eredità di tali cicli non si limita all'ambito tecnico, ma incide profondamente sulla formazione della cultura figurativa occidentale, costituendo il terreno su cui la pittura murale duecentesca svilupperà la propria ricerca di un equilibrio tra narrazione, struttura e visione.

3.4 I grandi cicli pittorici del Duecento: narrazione e spazio

Nel panorama artistico del Duecento, i grandi cicli pittorici costituiscono uno dei campi più significativi per comprendere la progressiva affermazione della pittura murale come linguaggio narrativo e simbolico autonomo. In contesti diversi — monastico, aristocratico e urbano — tali imprese decorative si configurano non come semplici apparati ornamentali, ma come veri e propri racconti visivi destinati a pubblici diversi: monaci e religiosi, membri della borghesia laica o pellegrini. Questi cicli non sono la decorazione di un anonimo contenitore, ma bensì di uno spazio, luogo di determinati atti rituali e di altre funzioni, di cui gli artisti dovevano sicuramente tenere conto. Questi cicli dovevano aver avuto un significato derivante dalla loro funzione, che forse andava oltre, o, più esattamente, dava forma specifica ai contenuti letterari (Tronzo, 1994).

Le immagini scaturivano dal medesimo bacino che aveva generato le biografie letterarie dei santi e ne sfruttavano

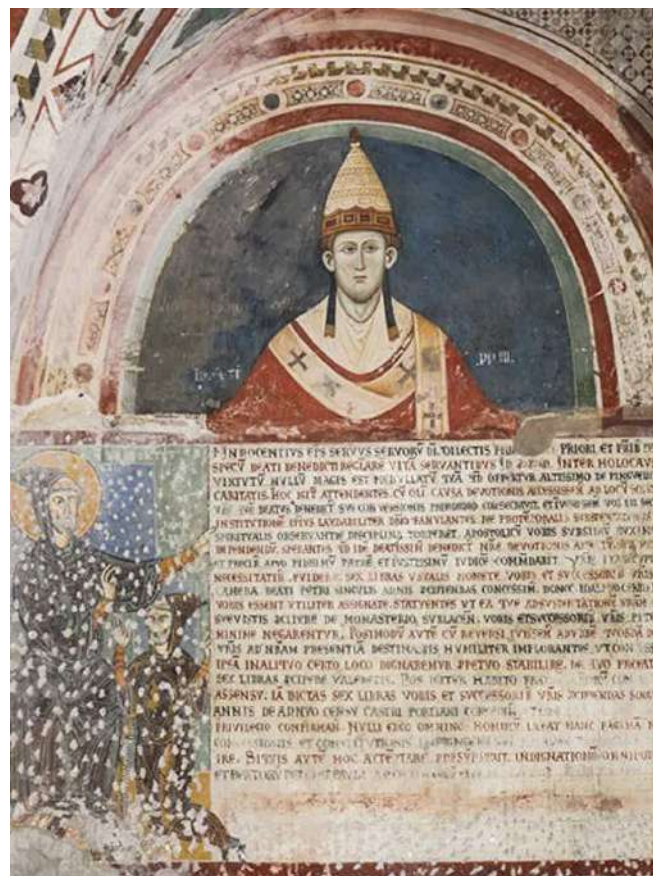


Fig. 3.13 Subiaco, Monastero del Sacro Speco di San Benedetto. Raffigurazione di Papa Innocenzo III, metà XIII secolo.

in medesimi materiali; ma colpivano l'immaginazione in modo diverso, stimolando associazioni mentali e riflessioni tramite i dispositivi propri al mondo della figura, indipendenti da quelli letterari e altrimenti eloquenti (Romano, 2019).

La scala e la funzione del racconto variano di conseguenza, ad esempio, dall'intimità meditativa del ciclo dello Speco di Subiaco, alla complessità ideologica e politica dell'Aula Gotica dei Santi Quattro Coronati a Roma. In tutti questi casi, il rapporto tra pittura e architettura appare profondamente rinnovato: le superfici murarie — absidi, navate, saloni — cessano di essere semplici supporti e divengono spazi attivi della narrazione, in cui la disposizione delle scene dialoga strettamente con l'articolazione architettonica. Tale



Fig. 3.14 Subiaco, Monastero del Sacro Speco di San Benedetto. Interno della chiesa superiore.

interazione produce una nuova sintesi fra struttura e immagine, preludio ai grandi cicli trecenteschi.

Dal punto di vista stilistico, questi complessi mostrano una sorprendente vitalità, fondendo elementi di tradizione bizantina e classica con innovazioni di gusto gotico: alla severità formale e alla monumentalità delle figure si accompagna una crescente attenzione alla dimensione narrativa e all'espressività. Determinante è infine il ruolo della committenza, la cui natura ecclesiastica o laica orienta la scelta dei temi e delle iconografie: la rappresentazione delle virtù monastiche, la celebrazione dell'autorità papale, o l'esaltazione della vita apostolica. In tal modo, la pittura si fa strumento di comunicazione e di identità collettiva, partecipando alla

costruzione visiva del potere, della fede e della memoria. Questi cicli pittorici, distribuiti in chiese e palazzi, non sono quindi semplici componenti ornamentali, ma veri e propri 'libri visivi' in cui l'icona, la narrazione e l'architettura figurata si intrecciano.

Il Monastero di San Benedetto a Subiaco, comunemente noto come 'Sacro Speco', sorge su un affioramento roccioso che, secondo la tradizione, fu il luogo di ritiro di San Benedetto da Norcia all'inizio del VI secolo². La formazione architettonica del complesso monastico si sviluppa attraverso diverse fasi costruttive: solo nel XIII secolo, durante il pontificato di Innocenzo III, il sito assume l'aspetto monumentale che in parte conserva ancora oggi. In questa fase, la piccola chiesa situata al



Fig. 3.15 Subiaco, Monastero del Sacro Speco di San Benedetto. Decorazione pittorica della chiesa superiore, 1290-1330ca.

livello inferiore della grotta costituiva il punto di arrivo del percorso devozionale dei pellegrini. Successivamente, sotto il pontificato di Onorio III, venne edificata una nuova cappella dedicata a San Gregorio Magno, collocata sopra la chiesa preesistente.

I lavori di ampliamento e decorazione proseguirono per tutto il XIII secolo, al termine del quale la parte inferiore del complesso monastico raggiunse la sua configurazione definitiva (Cerone, 2016). Di particolare rilievo è il vasto ciclo pittorico che decora l'intero complesso, che rappresenta un precedente fondamentale per il presente studio, poiché costituisce uno dei primi e più articolati cicli iconografici dedicati alla vita di San Benedetto:

Gioseffi (1963) lo definisce l'antecedente più diretto e più portante per il 'volgare animoso' delle giottesche storie francescane³.

In questo contesto, la pittura murale assume funzioni didattiche e devozionali legate al contesto monastico benedettino: la narrazione visiva accompagna l'esperienza spirituale del luogo, l'osservazione del ciclo della vita del monaco fondatore e la meditazione sul sacrificio redentore. Per comprendere appieno il programma iconografico del Sacro Speco, è necessario considerare la disposizione delle scene pittoriche in relazione alla funzione originaria degli ambienti monastici, profondamente diversa da quella attuale



Fig. 3.16 Roma, Basilica dei Santi Quattro Coronati. Aula Gotica, (in alto) due pareti della campata settentrionale; (in basso) due pareti della campata meridionale.

(Cerone, 2016). Gli affreschi, infatti, erano concepiti per accompagnare i pellegrini lungo il percorso devozionale all'interno del monastero, scandendo le tappe della loro esperienza spirituale. Un ulteriore aspetto di grande interesse risiede nell'uso della componente architettonica dipinta, che non si limita a fungere da semplice cornice narrativa delle scene, ma si integra armoniosamente con la complessa articolazione spaziale del monastero, adattandosi alle sue irregolarità strutturali e contribuendo alla definizione di un sistema visivo e teologico coerente. Un'ulteriore testimonianza significativa è l'Aula Gotica del complesso dei Santi Quattro Coronati a Roma, databile indicativamente tra il 1235 e il 1247, che rappresenta uno dei momenti più significativi della pittura romana del Duecento (Draghi, 2007). Gli affreschi, emersi in perfetto stato di conservazione dagli strati di scialbo, offrono una rara possibilità di analizzare la complessità del linguaggio espressivo dell'epoca e di riconsiderare il ruolo di Roma nella produzione pittorica di metà secolo, stabilendo al contempo relazioni con i grandi cantieri italiani contemporanei o di qualche decennio successivo come quello di Assisi.

L'aula testimonia una cultura artistica composita ed internazionale, in cui l'eredità dei grandi cicli musivi, come quello di San Marco a Venezia, si fonde con una profonda conoscenza della tradizione classica romana, integrando influenze transalpine. Vi si afferma inoltre un naturalismo di grande forza espressiva, coerente con la cultura degli artisti attivi anche nella cripta del Duomo di Anagni e nella cappella di San Gregorio all'interno del Sacro Speco di Subiaco. Tali maestranze, identificate convenzionalmente come Secondo e Terzo Maestro, operarono tra il terzo e il quinto decennio del Duecento, spesso sotto committenza papale o ad essa vicina (Draghi, 2007).

Il ciclo pittorico, la cui lettura procede in senso antiorario, si estende lungo le pareti delle due campate, ciascuna delimitata da bordure fitomorfe caratterizzate da vivaci cromatismi. Nella prima campata, procedendo dall'ingresso, si sviluppa una sorta di rappresentazione del tempo: in una fascia sono raffigurati i dodici mesi dell'anno, ciascuno associato ai lavori caratteristici del

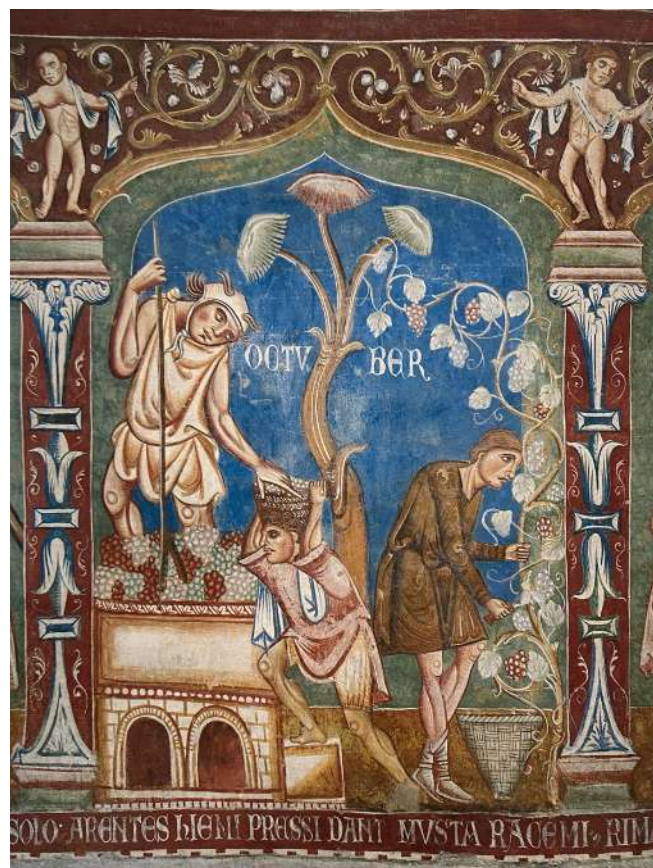


Fig. 3.17 Roma, Basilica dei Santi Quattro Coronati. Aula Gotica, (in alto) il mese di ottobre incorniciato da colonnine e a arco; (in basso) particolare delle mensole dipinte.

periodo, in continuità con la tradizione iconografica che lega il ciclo delle stagioni alle attività umane.

Le scene si inseriscono all'interno di archi inflessi decorati con delfini dalle code intrecciate, sostenuti da

colonnine che richiamano le finestre delle cattedrali gotiche. È significativo osservare come ogni episodio occupi uno spazio chiaramente delimitato, evidenziando la cura compositiva e l'attenzione alla scansione narrativa. Il registro superiore ospita le figure delle arti liberali – grammatica, geometria, musica, matematica e astronomia – sovrastate da una trabeazione con mensole animata da un variegato insieme di volatili. Nei pennacchi, quattro telamoni scandiscono visivamente lo spazio, mentre i costoloni delle volte accolgono le allegorie delle stagioni.

Nella campata adiacente, sempre entro archi inflessi formati dalle code intrecciate dei delfini, sono raffigurate le personificazioni delle virtù e delle beatitudini, rappresentate come figure femminili in abiti militari, capaci di resistere al male (Barelli, 2009). Ciascuna di esse sostiene sulle spalle un personaggio dell'Antico o del Nuovo Testamento, o un santo distintosi nella propria pratica, mentre calpesta due figure più piccole che simboleggiano il vizio opposto e, nel caso, un personaggio storico noto per quella stessa colpa. Tra i santi raffigurati spiccano San Francesco e San Domenico, contemporanei del committente Stefano Conti. La loro presenza testimonia non solo la notorietà di queste figure religiose già nel corso del Duecento, ma costituisce anche una delle prime rappresentazioni iconografiche riconoscibili di tali santi. La sequenza iconografica è interrotta al centro della parete settentrionale dalla figura del re Salomone, emblema per eccellenza della giustizia. Nel registro superiore le figure sono organizzate secondo uno schema simmetrico: a ovest è raffigurato Mitra che uccide il toro, a nord due figure anziane reggono cornucopie e cesti di fiori e frutta, mentre a est trovano collocazione le personificazioni del Sole, su una biga trainata da cavalli, e della Luna, su una biga trainata da buoi.

Questo registro evidenzia una marcata attenzione alla simmetria e alla composizione equilibrata, e al contempo rivela numerosi richiami all'arte classica, sia nella resa dei corpi sia nei dettagli iconografici e ornamentali. Rispetto agli affreschi di Subiaco, il ciclo dei Santi Quattro Coronati si distingue per l'inserimento di elementi appartenenti alla tradizione classica, per un



Fig. 3.18 Roma, Basilica dei Santi Quattro Coronati. Aula Gotica, l'Amore Celeste con sulla spalla san Francesco e ai piedi Giuliano l'Apostata.

nuovo senso dello spazio e per una raffinata capacità narrativa di matrice gotica. Come osserva Draghi (2007), l'équipe che realizzò l'aula possedeva una piena padronanza delle logiche del cantiere e un'adesione totale al linguaggio architettonico: gli elementi costruttivi non rappresentano ostacoli, bensì strutture integrate nella composizione figurativa. All'interno del repertorio decorativo si riconoscono inoltre influenze dall'arte transalpina e da modelli introdotti dagli *scriptoria* romani, rivelando ancora una volta un'interessante



Fig. 3.19 Roma, Basilica dei Santi Quattro Coronati. Aula Gotica, l'Emulatio giusta con sulla spalla san Domenico e ai piedi Simon Mago.

contaminazione tra la pittura murale e le miniature. La stessa struttura narrativa degli affreschi di Assisi era quindi radicata nella tradizione romana ed era visibile non solo nelle basiliche costantiniane ma anche in loro repliche tardo-duecentesche. Già prima di tale impresa, innovazioni di matrice romana si erano diffuse nel Lazio e nell'Umbria, come dimostrano ad esempio gli affreschi di Santa Maria Immacolata a Ceri (XII secolo), dove compare la struttura a registri sovrapposti che mette in parallelo episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento.

È altresì possibile instaurare un parallelo con il ciclo di affreschi eseguito presso l'abbazia di San Pietro in Valle, databile intorno al 1150, nel quale si riscontra un analogo impiego di colonne tortili come elemento divisorio tra le singole scene che articolano la narrazione pittorica. Questa tradizione visiva, radicata nel territorio, recuperava il patrimonio paleocristiano fondendolo con elementi classici, e può aver costituito un riferimento significativo per la formazione di Giotto.

Note

- 1 Sulla base delle didascalie relative a certi disegni, e dalle piante e prospetti di edifici di cui è nota la cronologia, è possibile stabilire che Villard lavorò a questo taccuino negli anni tra il 1210 e il 1230 (Geymonat, 2018).
- 2 La principale fonte di cui si dispone per la conoscenza della vita di san Benedetto è il II Libro dei *Dialoghi* di Gregorio Magno.
- 3 La modalità di rappresentazione utilizzata per la resa figurativa delle mensole è la stessa utilizzata da Cimabue nel transetto della Basilica Superiore di Assisi.

CAPITOLO 4

LA SCENOGRAPHIA NEL TEATRO MEDIEVALE:

NASCITA, SVILUPPO E RIFLESSI NELLA CULTURA FIGURATIVA

Il parallelismo tra prospettiva e scenografia costituisce uno dei temi più persistenti della riflessione teorica sull'arte e sull'architettura, un dialogo che attraversa i secoli e affonda le proprie radici nell'antichità classica. Già Vitruvio, nel *De Architectura* (VII, praef.), attribuisce ad Anassagora e a Democrito l'introduzione della *scenographia* nel teatro greco, riferendosi alla pratica di rappresentare sulla scena le architetture di sfondo delle tragedie di Eschilo. Pur filtrata da una prospettiva tardo-repubblicana, tale testimonianza rivela come la riflessione sulla costruzione dello spazio visivo e sulla messa in scena dell'illusione fosse presente fin dalle origini del teatro occidentale.

Questo nesso originario tra rappresentazione architettonica e rappresentazione teatrale non si interrompe con la crisi del mondo antico, ma viene rielaborato nel Medioevo in forme nuove e profondamente simboliche. Sebbene la teorizzazione geometrica della prospettiva sia ancora lontana, le messe in scena liturgiche e processionali medievali organizzano lo spazio secondo logiche narrative e percettive, anticipando – in senso concettuale – la funzione ordinatrice della prospettiva rinascimentale. È in questo contesto che si colloca il presente capitolo, dedicato al teatro medievale e al suo ruolo nella definizione di una spazialità narrativa e partecipativa, in cui la fruizione dello spettacolo implica un movimento fisico dello spettatore. Analizzare tali dinamiche consente non solo di restituire il valore artistico e sociale del teatro medievale, ma anche di comprenderne più a fondo i parallelismi tra la sua struttura scenica e la costruzione spaziale e narrativa degli affreschi della Basilica Superiore di Assisi.

In particolare, le architetture effimere e le scenografie del periodo medievale mostrano una cura attenta nel guidare lo sguardo dello spettatore, creando percorsi visivi che evocano gerarchie religiose e racconti sacri.

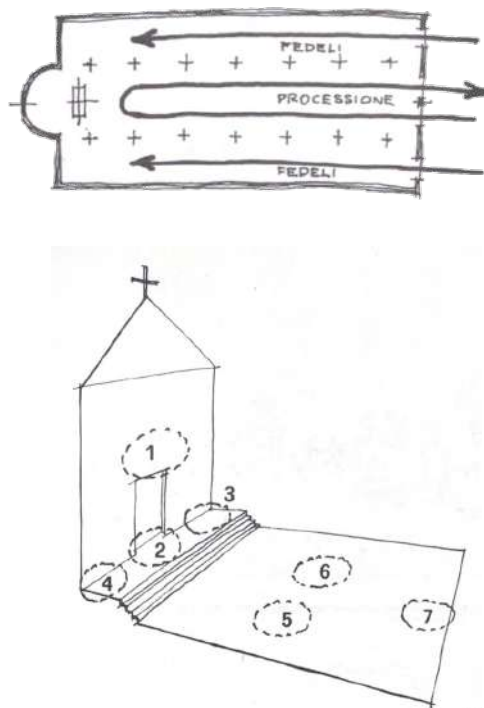


Fig. 4.1 (in alto) La basilica cristiana nel medioevo; (in basso) ipotesi di organizzazione spaziale della più antica rappresentazione francese: la 'Seinte Resurreccion'; 1. Paradiso, 2. Crocifisso, 3. Sepolcro, 4. Prigione, 5. Galilea, 6. Emmaus, 7. Inferno (da G. Salvagnini, 'Il teatro di strada come tipologia').

Questa attenzione alla distribuzione dello spazio scenico testimonia un legame profondo tra funzione narrativa e percezione visiva, anticipando principi che saranno formalizzati solo secoli dopo nel Rinascimento. Allo stesso tempo, il confronto con le superfici pittoriche di Assisi permette di cogliere come il racconto spaziale e figurativo si sviluppi in modalità complementari, con lo spettatore al centro di un'esperienza immersiva. Così, il teatro medievale emerge non solo come luogo di

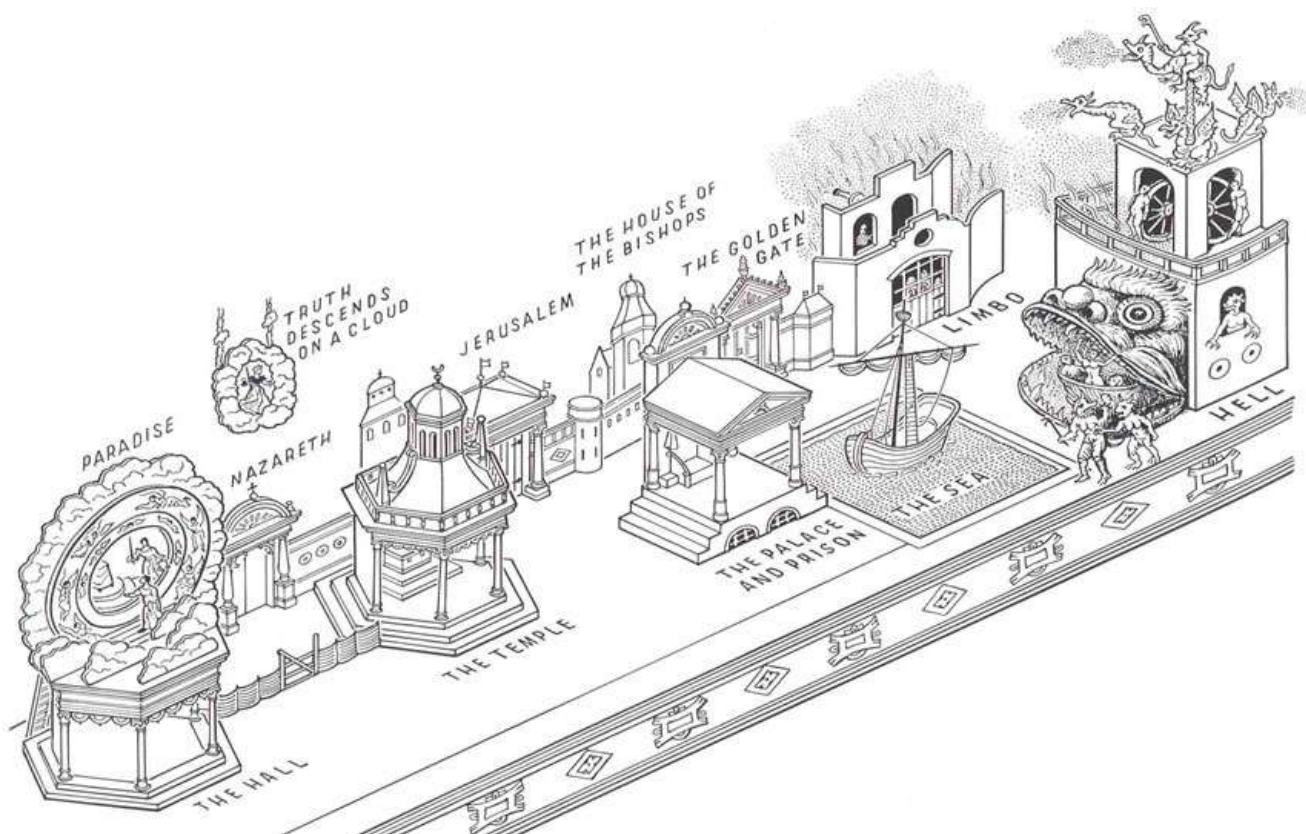


Fig. 4.2 Anonymous, Hubert Cailleau, *The stage set of Valenciennes*, ricostruzione assonometrica, 1547.

intrattenimento, ma come laboratorio di pratiche visive e di codici spaziali condivisi.

4.1 Dalla chiesa alla piazza: la nascita della scenografia urbana

Nel corso del Medioevo, il teatro europeo si sviluppa in stretta connessione con la dimensione religiosa e comunitaria della vita. La sua origine va individuata nei drammi liturgici, nati all'interno della Chiesa come forma di rappresentazione destinata a tradurre i contenuti della liturgia in immagini e gesti. Il fatto che l'istituzione ecclesiastica – pur avendo condannato il dramma antico – avesse riconosciuto nel dramma stesso uno strumento efficace per comunicare le Scritture alla società, rappresenta un passaggio fondamentale nello sviluppo del teatro medievale (Chiriches, 2023).

I protagonisti di queste drammatizzazioni, clerici e giullari, agivano da mediatori tra la sacralità del rito e la partecipazione popolare. Durante le grandi festività religiose o in occasioni di particolare aggregazione comunitaria le rappresentazioni assumevano una dimensione più spettacolare: la vita dei santi veniva teatralizzata attraverso una successione di episodi che ricostruivano l'intera esperienza terrena del protagonista.

Per rendere visibile questa narrazione, si allestivano, in sequenza, palchi o edicole, ciascuno dedicato a un episodio specifico. L'attore – o istrione – si spostava da un palco all'altro, seguito dal pubblico, dando vita a una forma di spettacolo itinerante. Questa struttura narrativa, volta a rappresentare l'intera vita del santo, comportava il superamento delle unità aristoteliche di tempo e di luogo propri della tragedia classica,

introducendo una nuova concezione dello spazio drammatico, fluida e frammentata.

L'edificio sacro assume così una funzione sostitutiva rispetto al teatro romano: la chiesa diviene il principale luogo di rappresentazione e di autorità simbolica. Progressivamente, per ragioni di capienza e partecipazione, il teatro liturgico esce dagli edifici religiosi per trasferirsi prima nei sagrati e poi nelle piazze, mantenendo l'impianto processionale e la dimensione partecipativa (Salvagnini, 1981).

Tale passaggio segna la nascita di una nuova forma di teatralità pubblica, in cui lo spazio urbano diveniva uno strumento di mediazione tra arte, fede e vita civile. L'unità decorativa di base delle rappresentazioni medievali consisteva in un'architettura effimera di carattere trionfale, costruita all'interno di spazi pubblici – piazze o incroci – che si trasformavano in scenari temporanei (Salvagnini, 1981).

Queste strutture configurano dunque una scenografia urbana nella quale convivono effetti prospettici e illusionistici analoghi a quelli ricercati dagli artisti impiegati, tra il XIV e il XV secolo, nel rinnovamento della scena teatrale italiana. Le *mansiones* rappresentavano luoghi concreti e simbolici – monti, fiumi, ambientazioni bibliche o sacre – e, disposte in sequenza, articolavano visivamente il racconto. Lo spettatore non era più un osservatore statico, ma un partecipante attivo chiamato a percorrere lo spazio e a ricomporre mentalmente la narrazione. La teatralità medievale si fonda dunque su una percezione dinamica dello spazio urbano: la città diventa il palcoscenico stesso della comunità, un luogo in cui l'azione scenica si intreccia con la vita quotidiana. Tale carattere urbano e processionale non solo ampliava la fruizione dello spettacolo, ma contribuiva anche a consolidare la memoria collettiva attraverso la ritualità dello sguardo e del movimento. Salvagnini (1981) individua diverse funzioni della scenografia urbana medievale, ciascuna rispondente a specifiche esigenze rappresentative e simboliche.

- *Scenografia naturale*: sfruttava elementi architettonici e paesaggistici preesistenti, trasformando piazze e vie in palcoscenici spontanei;

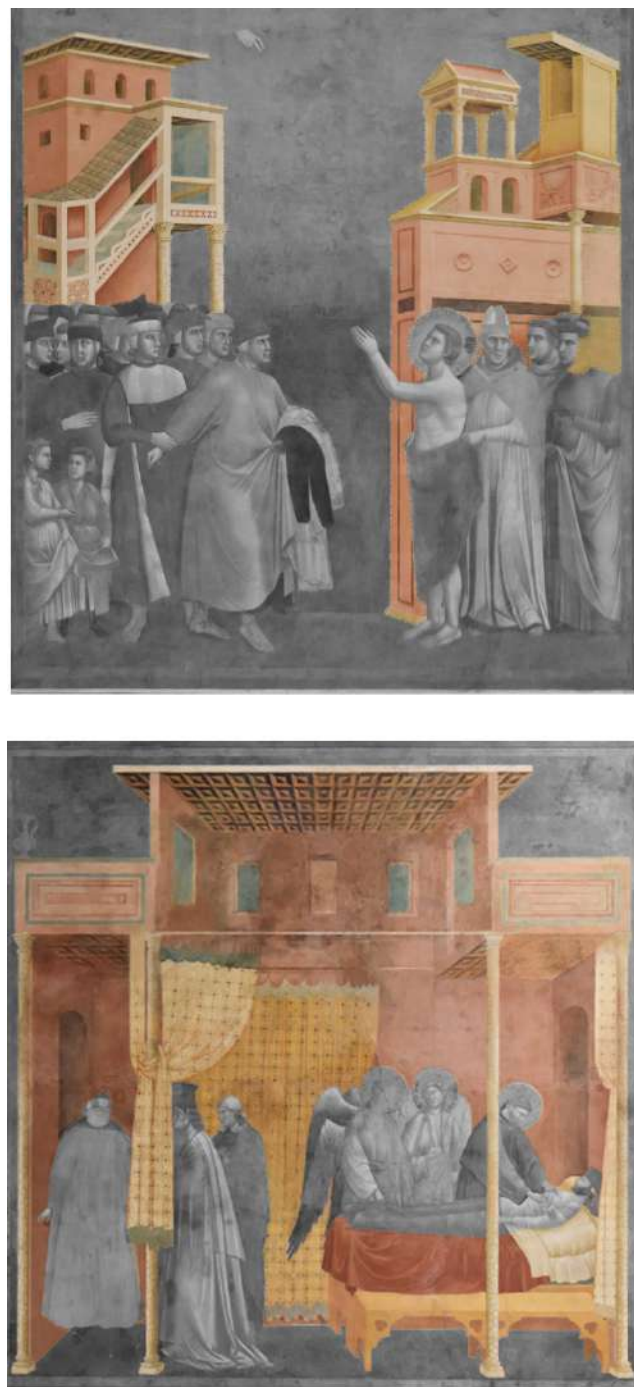


Fig. 4.3 Assisi, Basilica Superiore (in alto) la rinuncia ai beni paterni; (in basso) la guarigione dell'uomo di Lleida: elaborazione dei fotopiani con evidenziazione del contesto architettonico per 'luoghi deputati' in cui sono inserite le scene.

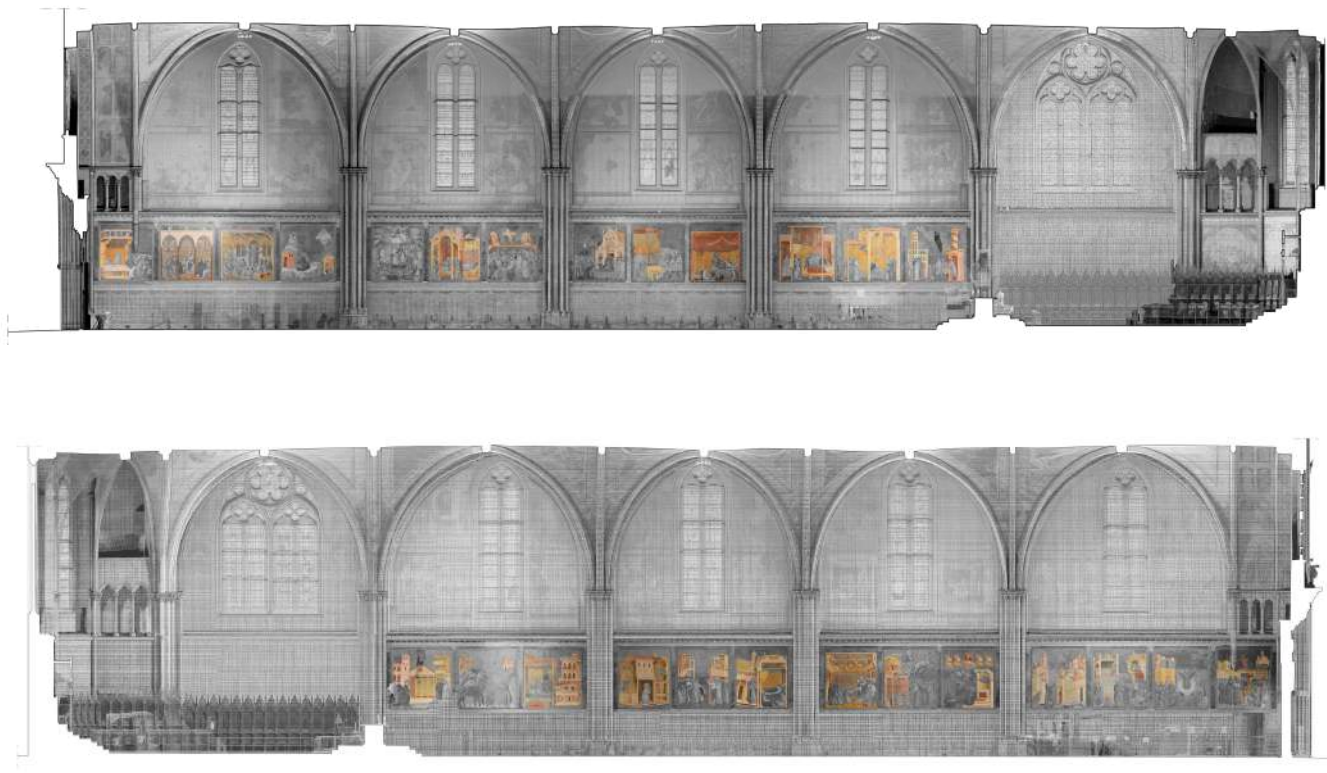


Fig. 4.4 Assisi, Basilica Superiore, sezioni longitudinali ricavate dal rilievo digitale, con integrazione della nuvola di punti ottenuto tramite laser scanner (in bianco e nero) e dei dati fotogrammetrici (a colori) che evidenziano il percorso della narrazione per 'luoghi deputati'.

- *Scenografia coprente o di tamponamento*: destinata a nascondere elementi edilizi dissonanti;
- *Scenografia di mascheramento*: volta a modificare o arricchire elementi reali mediante apparati decorativi temporanei;
- *Scenografia riduttivo-limitativa*: impiegava tende e strutture leggere per delimitare lo spazio e conferire intimità alla rappresentazione;
- *Scenografia prospettico-illusoria*: concepita per guidare lo sguardo del pubblico e valorizzare scorci architettonici naturali;
- *Scenografia connotativa*: offriva una visione simbolica e alternativa dello spazio urbano reale;
- *Arredo urbano*: gli elementi scenografici temporanei venivano trasformati in installazioni permanenti.

Questa varietà testimonia come il teatro medievale avesse già sviluppato un linguaggio scenografico complesso, capace di dialogare con l'architettura e di trasformare la città in una vera e propria opera d'arte effimera.

4.2 Il rapporto spettacolo-spettatore

Come osserva Pasero (2006), lo spettacolo all'aperto introduce una dinamica radicalmente nuova: l'abolizione dei confini architettonici indebolisce la distinzione tra attore e spettatore, favorendo una relazione diretta e mobile.

Gli spettatori potevano rimanere fermi, come nelle rappresentazioni processionali, oppure seguire

lo svolgersi dell'azione nei vari 'luoghi deputati', partecipando a un'esperienza itinerante. Bruno Grieco (1977) sottolinea come il teatro medievale trovi la sua matrice nello spazio ecclesiastico, assumendo un carattere processionale analogo a quello della liturgia e dell'iconografia basilicale: la disposizione scenica riproduceva, in scala teatrale, il percorso simbolico dei fedeli verso il sacrario del martire, un cammino di avvicinamento che nelle chiese a pianta basilicale si concretizzava nel movimento verso l'altare maggiore.

Un parallelo significativo in questo senso può essere tracciato tra l'organizzazione spaziale del teatro medievale e la struttura narrativa degli affreschi della Basilica Superiore di Assisi. Come nelle rappresentazioni processionali, anche nella basilica il fedele-spettatore è chiamato a percorrere fisicamente lo spazio per seguire lo svolgersi degli episodi della vita di san Francesco, che si dispiegano lungo le pareti della navata. La sequenza pittorica assume il valore di un racconto teatrale, articolato in 'luoghi deputati' corrispondenti alle singole scene. Muovendosi nello spazio, l'osservatore ricostruisce il filo narrativo in modo dinamico, partecipando attivamente alla costruzione del senso. Oltre al rapporto con lo spettatore un'altra caratteristica del teatro medievale trova particolare riscontro negli affreschi assisani: la struttura scenografica. Il crescente realismo delle architetture dipinte non va interpretato soltanto come tentativo di verosimiglianza naturalistica, ma come volontà di rendere familiare e concreto il racconto sacro, radicandolo nello spazio conosciuto dallo spettatore.

La narrazione delle Storie di san Francesco si sviluppa lungo le vie di Assisi e nel paesaggio umbro, in un contesto in cui le consuetudini iconografiche risultano radicalmente ridefinite dall'assenza di modelli canonici preesistenti. Le scene sono concepite come un continuum narrativo che trascende la scansione imposta dalle colonne tortili, analogamente alle rappresentazioni teatrali allestite su palchi improvvisati nelle piazze cittadine, dove la gestualità viene amplificata in chiave scenica e la mimica accentuata per massimizzare l'efficacia comunicativa (Lunghi, 1998). Il richiamo alla scenografia teatrale – più che all'architettura reale

– può spiegare, inoltre, la sproporzione tra figure e costruzioni dipinte, comprensibili se considerate come elementi scenici piuttosto che come rappresentazioni architettoniche fedeli.

A questo proposito, Florenskij (1990), chiedendosi: "Da dove ha preso avvio Giotto? Da dove è nata in lui la capacità di servirsi della prospettiva?", osserva che è naturale pensare che Giotto abbia sviluppato l'abitudine e il gusto per gli inganni prospettici nella scenografia teatrale. È probabile che Giotto abbia tratto ispirazione dalle scenografie dei misteri, dalle loro architetture effimere e illusionistiche. Come suggerisce Benois (1912), in alcuni dipinti la presenza di minuscole 'cassette e padiglioni' o di rocce-quinte piatte, come ritagli di cartone, sembra confermare tale influenza; tuttavia, tale dipendenza appare rielaborata secondo le convenzioni della pittura monumentale.

L'uso di espedienti teatrali trova effettivamente sostegno nelle prime manifestazioni di teatro religioso sviluppatesi in Umbria, dal canto delle laude dei disciplinati, dalla predicazione minoritica o dalle stesse prediche di san Francesco, nelle quali era solito avvalersi di veri e propri colpi di scena (Lunghi, 1998). La sua innovazione non risiede dunque nella modalità di rappresentazione in sé, ma nell'applicazione pittorica di un metodo derivato dall'arte applicata, trasponendolo in un linguaggio figurativo di straordinaria modernità.

PARTE II



GIOTTO PITTORE, SCULTORE
ET ARCHITETTO FIOR.

CAPITOLO 5

GIOTTO DI BONDONE

◊ *Formazione e opere giovanili*

Giotto di Bondone nacque a Vespignano del Mugello, oggi frazione di Vicchio, intorno al 1265¹. Trasferitosi a Firenze in giovane età, Giotto si formò in un contesto urbano in rapido sviluppo: la città, in quegli anni, stava assumendo i tratti di una vera e propria metropoli, superando gli altri centri toscani per dinamismo economico, demografico e culturale (Cavazzini, 1996). Sin da subito i contemporanei riconobbero la sua statura eccezionale, tanto che pochi decenni dopo la sua morte la critica e la letteratura lo consideravano già l'artefice principale del rinnovamento della pittura italiana.

Accanto alla produzione pittorica, le fonti ricordano anche la sua attività nel campo della scultura e dell'architettura (Boskovits, 2001).

La storia riportata da Ghiberti per primo e, dopo di lui, da vari altri scrittori, secondo cui la scoperta del giovane talento da parte di Cimabue avvenne sorprendendolo mentre disegnava pascolando le pecore, appartiene chiaramente al repertorio dei *topoi* biografici di ascendenza classica. Più credibile appare invece la notizia fornita da un commentatore di Dante alla fine del XIV secolo, secondo cui il padre avrebbe inizialmente affidato Giotto all'arte della lana, acconsentendo solo in un secondo momento al suo ingresso nella bottega di Cimabue, una volta riconosciute le inclinazioni artistiche del figlio (Milanesi, 1878).

Già agli occhi dei contemporanei, Giotto era considerato il principale promotore del rinnovamento pittorico a cavallo tra il XIII e il XIV secolo, colui che aveva trasformato in profondità i modi di rappresentare il mondo visibile. Non a caso Cennino Cennini, nel *Libro dell'Arte*, scrive che Giotto “rimutò l'arte di dipingere di greco in latino e ridusse al moderno”, sintetizzando con questa formula il passaggio epocale dalla tradizione bizantina, rimasta ancorata a schemi figurativi immutabili e a una dimensione simbolica astratta, alla



Fig. 5.1 Museo di Santo Stefano al Ponte. *Madonna di San Giorgio alla Costa*.

nuova sensibilità gotica. La sua ricerca mirava infatti a conferire alla pittura una nuova veridicità attraverso una costruzione della scena logica e coerente, una sintesi efficace e una narrazione chiara nei suoi nessi interni.

Prima di Giotto, gli aspetti quotidiani dell'esperienza umana non entravano quasi mai nella rappresentazione, che rimaneva esclusivamente orientata verso la sfera sacra, mediata da convenzioni grafiche tramandate di generazione in generazione.

I limiti di tale linguaggio emergono con particolare evidenza quando viene applicato, senza variazioni, alla narrazione profondamente umana della vita di san Francesco (Cavazzini, 1996). Pur partendo dalla tradizione, Giotto ne scardinò i presupposti fin dalle prime opere, rinnovandola in modo via via più radicale.

Questa tensione innovatrice è già percepibile nelle sue opere giovanili giunte fino a noi, come la Madonna di San Giorgio alla Costa, la Croce di Santa Maria Novella e gli affreschi della Basilica Superiore di Assisi, databili all'ultimo decennio del Duecento (Cavazzini, 1996). Quello che ci è pervenuto della tavola della Madonna di San Giorgio – nonostante sia stata segata ai lati – permette di immaginare la presenza di un trono di marmo dalle cornici rosate e dalle liste a decorazioni musive cosmatesche, terminante in una cuspidale gotica sagomata a gattoni rampanti, individuabile anche in opere successive come la Volta dei Dottori ad Assisi (Bellosi, 2014). In questi lavori l'accento è posto sulla resa plastica delle forme, ottenuta tramite un chiaroscuro netto e un uso incisivo delle ombre. A questo nucleo



Fig. 5.2 Firenze, Santa Maria Novella. Crocifisso di Santa Maria Novella, tempera e oro su tavola, 1290-1295.



Fig. 5.3 Rimini, Tempio Malatestiano. Crocifisso di Rimini, tempera e oro su tavola, 1301-1302.

di opere giovanili, come detto, va ricondotto anche il ciclo pittorico delle Storie di san Francesco nella chiesa superiore di Assisi, che costituisce il fulcro della presente ricerca e che verrà approfondito nei capitoli successivi. L'impianto stilistico degli affreschi che gli vengono riferiti manifesta già con chiarezza la capacità narrativa, la solidità volumetrica e la riformulazione dello spazio che caratterizzeranno la maturità dell'artista.

Il ciclo assisiense rappresenta dunque un momento decisivo non solo per la comprensione dell'evoluzione del linguaggio giottesco, ma anche per la definizione del suo ruolo all'interno del più vasto contesto della pittura duecentesca.

◇ **Rimini e Padova**

Il percorso delle committenze giottesche rimane complesso, anche in ragione della natura spesso frammentaria delle fonti. L'esperienza assisana rappresenta il suo ingresso sulla scena artistica con una forza innovatrice senza precedenti. Entro la fine del secolo va collocato il soggiorno a Rimini, dove la sua attività al servizio dei frati francescani è attestata da fonti trecentesche (Cavazzini, 1996).

Di questa fase sopravvive oggi un solo capolavoro certo: il grande Crocifisso su tavola, conservato nell'antica chiesa francescana, trasformata nel XVI secolo nel Tempio Malatestiano. Da Rimini, l'itinerario dell'artista



Fig. 5.4 Padova, Interno della Cappella degli Scrovegni, 1303-1305.



Fig. 5.6 Padova, Cappella degli Scrovegni. Coretti dipinti. 1303-1305.

lo conduce a Padova, dove la decorazione della Cappella degli Scrovegni, eseguita tra il 1303 e il 1305 (Cavazzini, 1996; Bellosi, 2014), costituisce uno dei vertici assoluti della pittura trecentesca e il compimento maturo delle soluzioni narrative e spaziali già sperimentate ad Assisi. Le storie di Cristo e della Vergine qui rappresentate, di formato molto più ridotto rispetto al ciclo assisiato, si distinguono anche per altri aspetti strutturali e stilistici. Gli affreschi padovani mostrano una serie di innovazioni rispetto alla fase precedente, ravvisabili persino in dettagli apparentemente minori, ma in realtà rivelatori: si pensi, ad esempio, alle aureole che si adeguano allo scorcio delle teste dei santi secondo una logica spaziale più coerente. Per questa commissione signorile², Giotto aveva a disposizione le pareti di una chiesa di piccole

dimensioni e asimmetrica, per via delle sei finestre che si aprono soltanto sulla parete di destra. Le storie si dispongono in orizzontale su quattro livelli sovrapposti e sono racchiuse da fasce marmoree larghe, con cornici poco rilevate, entro le quali si aprono formelle lobate che ospitano figurazioni minori. Come già ad Assisi, pittura e architettura dipinta concorrono a costruire un sistema decorativo unitario: lo zoccolo a finti marmi policromi, alternato alle figure delle Virtù e dei Vizi dipinte a monocromo, manifesta ancora una volta la volontà di integrare il piano reale con quello illusivo. L'effetto più sorprendente è prodotto però dai due coretti dipinti sulla parete di fondo, verso l'altare, ai lati dell'arco trionfale, che sembrano aprire lo spazio reale verso l'interno di due piccole stanze coperte



Fig. 5.7 Padova, Cappella degli Scrovegni. Una fascia della decorazione della parete nord, dall'alto: la Consegna delle verghe, le Nozze di Cana, il Compianto sul Cristo morto. Nella fascia inferiore a sinistra l'idolatria e a destra l'ingiustizia. 1303-1305.

da volte a crociera, costruite secondo un sistema di rappresentazione perfettamente coerente. Il virtuosismo di questa rappresentazione è amplificato dalla cura dei dettagli che contribuiscono a rendere la finzione particolarmente persuasiva. Al di là di un arco a sesto acuto, compare la volta a crociera di un vano, sulla cui parete di fondo si apre una bifora gotica; alla volta è appeso un lampadario in ferro battuto, con l'estremità della corda che gli pende accanto.

Il cielo che si vede oltre la bifora non è blu e astratto come il fondo degli affreschi, ma un azzurro ben più chiaro che – cosa del tutto eccezionale per l'epoca – vuole indicare evidentemente il cielo atmosferico (Bellosi, 2014). La coerenza di questa rappresentazione anticipa le soluzioni prospettiche quattrocentesche e costituisce un episodio chiave della concezione dello spazio introdotta da Giotto. Per quanto riguarda le scene, esse presentano una costruzione spaziale più omogenea, articolata in composizioni di crescente complessità e coerenza formale.

Un aspetto di particolare interesse riguarda la resa degli edifici che fanno da sfondo narrativo, spesso rappresentati non paralleli al piano della rappresentazione dipinto: una soluzione che segna un'evoluzione rispetto al ciclo di Assisi, dove invece prevale la cosiddetta rappresentazione 'frontale prospettica' (White, 1971). A Padova, tale modalità compare solo in quattro casi, dei quali uno costituisce un'eccezione significativa e l'altro riguarda un elemento di importanza relativamente minore: il sarcofago nel *Noli me tangere*.

Il caso particolare è quello dell'Annunciazione dipinta nella parete superiore dell'arco trionfale: i due piccoli edifici che vi compaiono mostrano le superfici anteriori parallele alle pareti, mentre le ortogonali, anziché convergere verso il centro dell'arco, divergono verso l'esterno. Questo ritorno alla tradizione cimabuesca consente a Giotto di conservare i balconi sporgenti, armonizzandoli con la curvatura dell'arco trionfale.

La straordinaria unità figurativa e il diverso rapporto proporzionale tra le figure e il riquadro, e tra le figure e lo spazio rispetto agli episodi dipinti ad Assisi sono, secondo Bellosi (2014), anche conseguenza della dimensione minore dei riquadri delle scene,



Fig. 5.8 Assisi, Basilica Inferiore. Cappella della Maddalena. Giotto e bottega. 1314.

determinata dalla morfologia dell'architettura reale e, in particolare, dallo spazio tra le finestre sulla parete di destra. In questa fase, come osserva Cavazzini (1996), il senso della plasticità in Giotto diventa meno aspro, i passaggi tra luce e ombra più morbidi, la descrizione dei particolari più minuta. Questi affreschi segnano l'inizio di una fase completamente nuova nella storia della rappresentazione dell'architettura e della prospettiva, così come di ogni altro aspetto della pittura (White, 1971).

◊ **Ritorno ad Assisi: la Basilica Inferiore**

Il primo intervento di Giotto nella Basilica Inferiore di Assisi è generalmente riconosciuto nella Cappella della Maddalena. Pur ammettendo un apporto meno controllato da parte degli aiuti, è ormai ampiamente

riconosciuto che la responsabilità ideativa dell'impresa sia da attribuire direttamente al maestro (Bellosi, 2014). Le scene, diversamente dalle Storie di san Francesco o dal ciclo pittorico della Cappella degli Scrovegni, non presentano l'idea della 'scatola spaziale'. Le superfici disponibili risultano più ampie rispetto a quelle padovane; le due scene con soggetti presenti in entrambe le imprese, la Resurrezione di Lazzaro e il *Noli me tangere*, assumono qui una dimensione più solenne e dilatata. L'apparato decorativo della cappella è articolato in due fasce principali: una zona inferiore, in cui le scene sono incorniciate entro una finta architettura scandita da eleganti colonne tortili, e una zona superiore, suddivisa da cornici piatte. Il percorso narrativo ha inizio nella porzione mediana della parete sinistra e prosegue in quella corrispondente della parete destra.

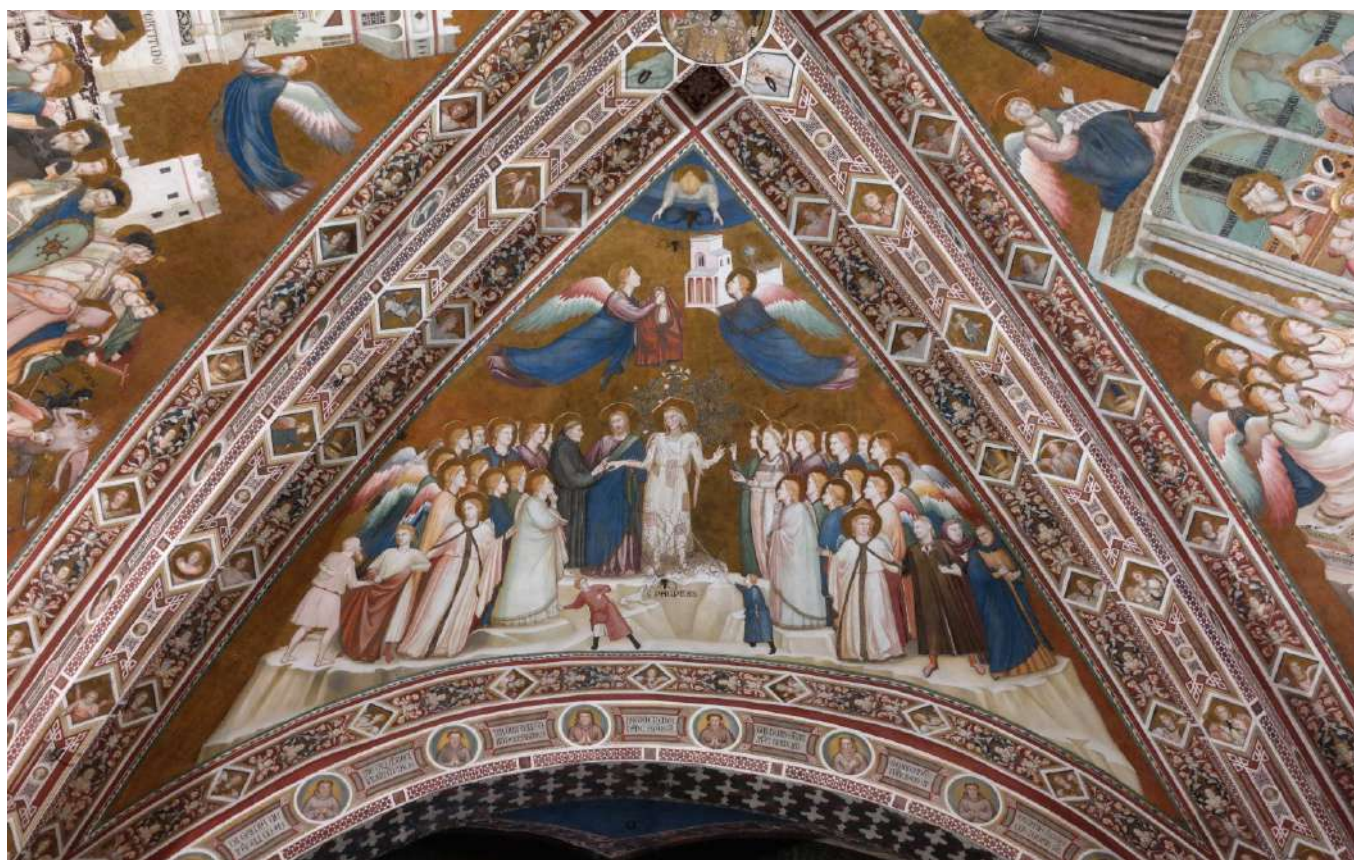


Fig. 5.9 Assisi, Basilica Inferiore. Volta delle allegorie francescane.

Ulteriori figurazioni minori compaiono negli intradossi delle finestre e dei due ingressi laterali; mentre in basso, sulle pareti laterali, trovano posto immagini di santi. Anche in questo caso, l'integrazione tra pittura e spazio architettonico raggiunge risultati di notevole raffinatezza: diverse soluzioni tecniche concorrono infatti a 'correggere' la percezione dello spazio. Emblematiche sono, ad esempio, le decorazioni dell'intradosso dei varchi di collegamento della cappella. In particolare, nel passaggio che conduce al braccio destro del transetto, la complessa fascia ornamentale del sottarco si prolunga – deformata anamorficamente – sulla base del grande contrafforte cilindrico, restituendo all'osservatore situato presso l'altare la continuità visiva dell'arcata (Bertocci & Ferretti, 2025). La datazione di questi affreschi è posta dopo il 1314, e l'impresa costituisce la premessa

per la successiva fase della decorazione giottesca nella Basilica Inferiore. In questo ciclo – che, secondo Bellosi (2014), vide Giotto principalmente come ideatore più che come esecutore – emerge la personalità di uno, o forse due, tra i suoi collaboratori: essi tradussero con fedeltà le indicazioni del maestro, pur manifestando una propria originalità riconoscibile. L'insieme degli affreschi si distingue per un eccezionale splendore e una preziosità cromatica singolare: i colori, densi e vibranti, tipici della tavolozza giottesca, esaltano gli oggetti e le figure, richiamando gli straordinari effetti luminosi delle Storie di san Francesco. In alcune scene – come la Presentazione al Tempio e il Cristo fra i dottori – si riconoscono forse i risultati prospettici più avanzati del Trecento (Bellosi, 2014). L'intervento giottesco nella Basilica Inferiore prosegue infine con la decorazione

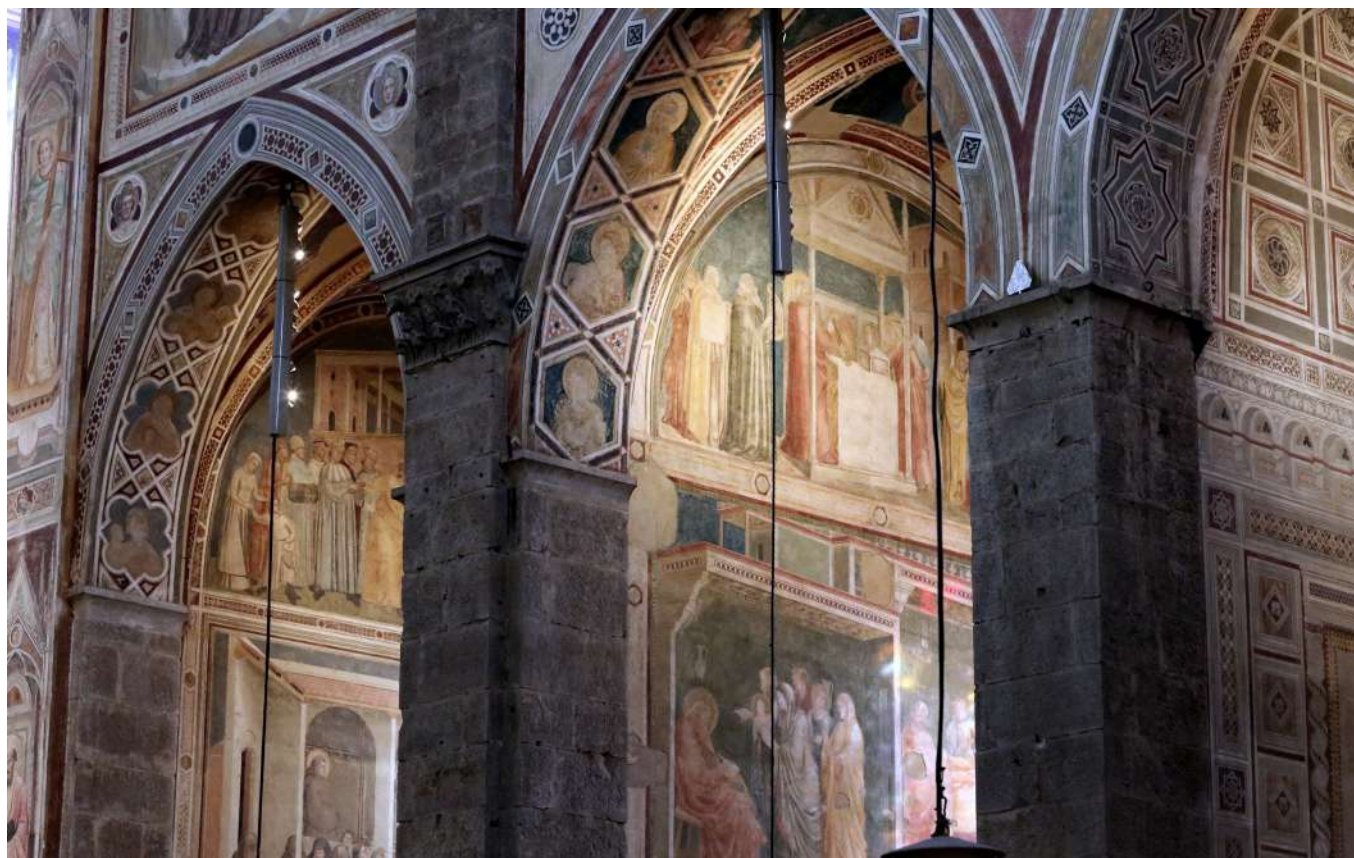


Fig. 5.10 Firenze, Basilica di Santa Croce. (a sinistra) Cappella Bardi, (a destra) Cappella Peruzzi.

della volta sopra l'altare maggiore, caratterizzata dall'uso esteso del fondo oro, che conferisce all'ambiente un'evidente sontuosità. Le vele accolgono quattro complesse e originali figurazioni allegoriche di soggetto francescano³.

◇ **Firenze: Cappella Bardi e Cappella Peruzzi**

L'articolata ed efficiente organizzazione della bottega di Giotto, che doveva consentirgli di gestire simultaneamente più cantieri, contribuì a mantenere saldo il legame con l'ambiente fiorentino. In questo contesto si collocano gli affreschi realizzati nella basilica francescana di Santa Croce, dove fonti antiche attestano l'esistenza di almeno quattro cappelle decorate con cicli murali e pale d'altare riconducibili alla sua mano (Cavazzini, 1996). Dell'imponente complesso originario

oggi sopravvivono soltanto le Storie di san Giovanni Battista e di san Giovanni Evangelista nella cappella Peruzzi, le Storie di san Francesco nell'adiacente cappella Bardi e il polittico firmato nella cappella Barocelli.

Lo stato di conservazione dei due cicli affrescati⁴, non è omogeneo: nel caso della cappella Peruzzi è ancora percepibile la solenne e monumentale impaginazione, mentre nella cappella Bardi, pur presentando una superficie pittorica relativamente meglio preservata, l'opera risulta compromessa da lacune significative. Nonostante questo stato estremamente precario e labile, nella decorazione delle due cappelle è ancora leggibilissima la conclusione eccezionale della dialettica giottesca (Baldini, 1983). In questi lavori l'artista sembra orientarsi verso proporzioni più slanciate, un maggior

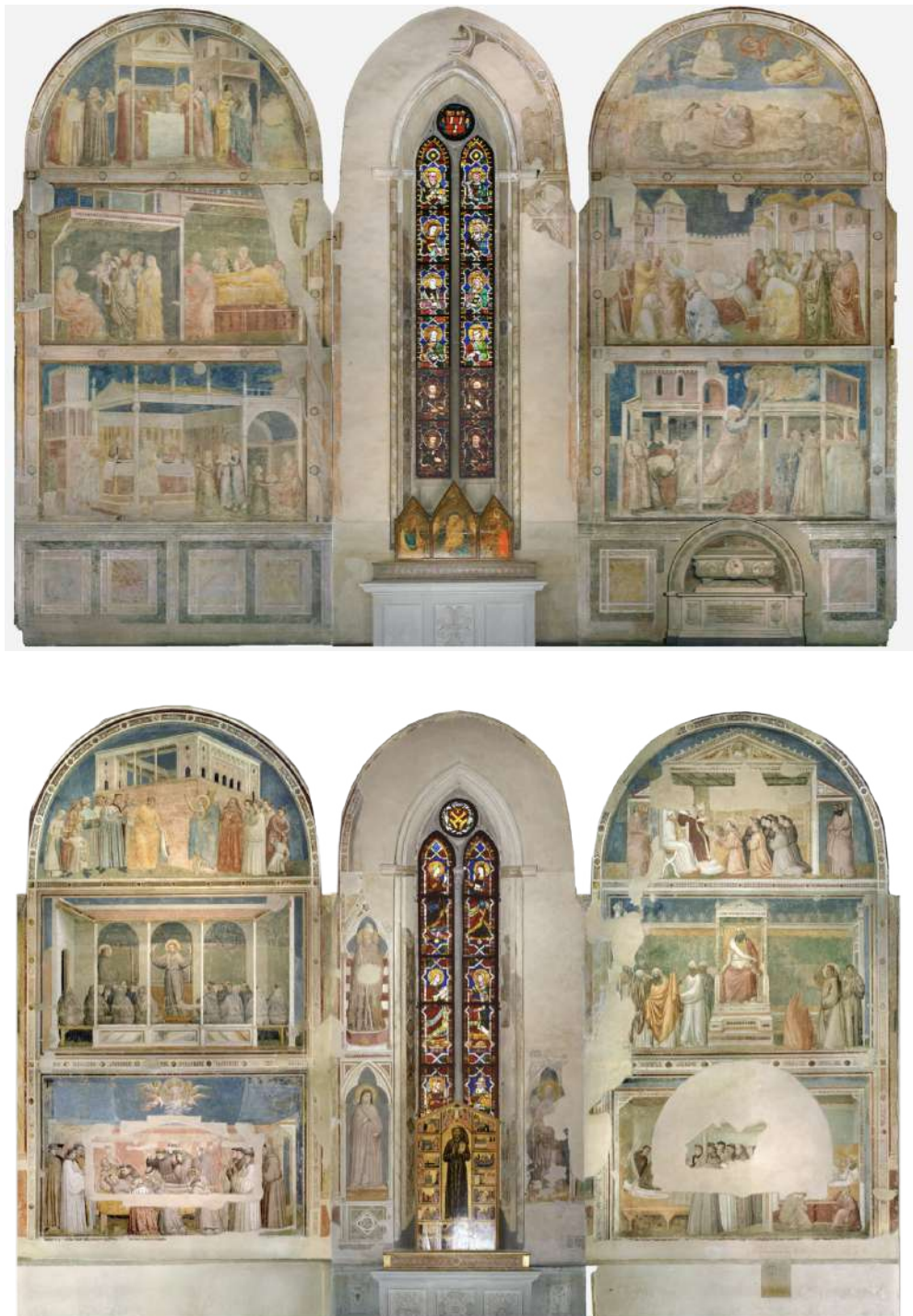


Fig. 5.11 Firenze, Basilica di Santa Croce. (in alto) Cappella Peruzzi, (in basso) Cappella Bardi. (fonte: www.santacroceopera.it)

dispiegamento di dettagli e una crescente sontuosità decorativa. La storia e i fatti della vita di san Francesco narrati nella Cappella Bardi sono ridotti in estrema sintesi a soli sei episodi⁵, in maggiore assonanza con il secco e acuto razionalismo fiorentino (Bellosi, 2014).

Dal punto di vista della rappresentazione, Giotto ha tenuto conto del variare dei livelli su cui erano poste le storie e, nelle scene poste più in alto, gli edifici sono visti più decisamente dal basso, come è evidente nell'edificio che fa da contesto alla Rinuncia ai beni terreni, posta nella parte sommitale della cappella (Bellosi, 2014). Rispetto alle opere precedenti, le scene sono ancor più unitarie e simmetriche, ed è evidente la razionalità della costruzione, testimoniata, ad esempio, dalla disposizione nello spazio in profondità delle figure dei frati nella Conferma della Regola. Si sottolinea inoltre una nota legata alla componente operativa: nella cappella Bardi gli affreschi sono eseguiti secondo i modi consueti di lavoro 'a giornata' sull'intonaco fresco, mentre nella cappella Peruzzi la bottega opera 'a secco' o a 'mezzo fresco', non lavorando quindi 'a giornata' ma 'a pontata', operando cioè su una superficie di ampiezza pari a quella occupata da un ripiano del ponteggio (Baldini, 1983).

In definitiva, in questi anni il linguaggio di Giotto appare progressivamente permeato da elementi propri della cultura gotica europea, con la quale intrattiene un rapporto di contaminazione sempre più intenso.

◇ ***L'esperienza romana di Giotto: formazione artistica, fonti e riflessi nel ciclo di Assisi***

Per comprendere appieno la formazione culturale e scientifica di Giotto a Roma tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, è necessario collocare l'attività dell'artista nel più ampio clima culturale promosso dai pontefici che caratterizzarono quegli anni. Prima ancora di Bonifacio VIII, che con il suo governo segnò uno dei momenti più intensi e discussi della storia della Chiesa medievale, ebbe un ruolo significativo Niccolò IV⁶.

Primo pontefice francescano, Niccolò IV favorì un programma di committenze che rispecchiava la spiritualità e la diffusione dell'ordine minoritico promuovendo importanti imprese decorative e



Fig. 5.12 Roma, San Giovanni in Laterano. Affresco raffigurante Bonifacio VIII.

contribuendo a definire un clima artistico in cui si intrecciavano tradizione bizantina e nuove istanze naturalistiche. Non va dimenticato che fu proprio Papa Niccolò IV, committente dei mosaici absidali della basilica lateranense e di Santa Maria Maggiore, a volere l'esecuzione del ciclo francescano ad Assisi (Kessler, 2009).

Con Bonifacio VIII la scena romana conobbe una rinnovata intensità: la città era in trasformazione, le chiese antiche venivano restaurate, le basiliche medievali arricchite di mosaici e cicli pittorici. Il pontefice commissionò interventi a San Giovanni in Laterano, a San Pietro e a Santa Maria Maggiore. In un clima di grandi committenze legate alla propaganda papale, la sua corte accolse artisti toscani, romani e campani, creando un ambiente vivace il cui linguaggio bizantineggiante conviveva con nuove ricerche plastiche narrative. È in questa dialettica di continuità e di



Fig. 5.13 Copia ad olio realizzata nel 1628 del Mosaico della Navicella, attribuito a Giotto, 1305-1313.

rinnovamento, avviata già con Nicolò IV e perseguita sotto Bonifacio VIII, che va collocata l'esperienza romana di Giotto. A conferma di ciò, è significativo osservare come a Roma si stava sviluppando tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, un linguaggio figurativo sempre più indipendente dal rigore bizantino. Soprattutto attraverso l'opera dei Cosmati, di Jacopo Torriti, di Filippo Rusuti e di Pietro Cavallini si manifestano il vigore e il progresso dell'arte romana. Come sostenuto da Roger Fry (2008), se il trasferimento della corte pontificia ad Avignone non avesse interrotto tale fioritura, Roma avrebbe probabilmente consolidato una delle scuole pittoriche più vitali della penisola.

Già nei mosaici absidali di Santa Maria in Trastevere, databili intorno al 1290, emergono infatti soluzioni compositive pienamente confrontabili con quelle sperimentate da Giotto negli stessi anni ad Assisi. Vi è una stretta analogia fra le origini della pittura cristiana e quelle della scultura della stessa epoca in Italia; proprio come le opere di Giovanni Pisano furono anticipate dalla rinascita classica, culminante nel pulpito di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa, così quelle di Giotto derivano da una uguale rinascita pittorica fondata probabilmente sugli studi dei dipinti murali romani (Fry, 2008). L'attività di Giotto a Roma rappresenta uno dei capitoli più enigmatici ma allo stesso tempo cruciali



Fig. 5.14 Angelo, frammenti del Mosaico della Navicella, 1298 ca, (in alto) Grotte vaticane; (in basso) Chiesa di San Pietro Isapano, Boville Ernica (Frosinone).

della sua carriera. Le fonti documentarie coeve sono scarse e frammentarie: l'unico riferimento certo alla sua presenza nella città risale al 1313, quando un protocollo notarile attesta l'intenzione del pittore di recuperare alcuni beni da un alloggio nei pressi della Torre dei Conti; in quel momento il maestro era arrivato ormai alla maturità e la sede del papato era già stata trasferita ad Avignone (Kessler, 2009).

Nonostante la scarsità di dati, tre opere presenti a Roma vengono generalmente attribuite a Giotto con ampio consenso: l'affresco raffigurante Bonifacio VIII che benedice la folla, che attualmente si trova nella basilica di Giovanni in Laterano, il mosaico della Navicella, originariamente collocato nell'atrio della basilica di San Pietro, e la Pala Stefaneschi, un grande trittico destinato all'altare maggiore della stessa basilica e oggi conservato presso la Pinacoteca Vaticana.

Le fonti antiche, seppur tarde e a tratti imprecise, svolgono un ruolo fondamentale nella ricostruzione dell'intervento giottesco a Roma⁷. Il *Liber Anniversarium*, obituario⁸ della basilica vaticana per il 1361-62 è il primo a menzionare Giotto come autore sia della Navicella che della pala d'altare. Filippo Villani, nel suo *De origine civitatis Florentiae et eorum famosis civibus* (1381-90), attribuisce senza esitazione il mosaico al maestro fiorentino, mentre Leon Battista Alberti, nel *De pictura* (1435-36), ne fa un esempio paradigmatico della capacità dell'artista di rappresentare "l'armonia del movimento fisico ed emotivo", finalizzata alla costruzione di una narrazione visiva. Dieci anni dopo, anche Lorenzo Ghiberti, nei *Commentarii*, ribadisce la tradizionale attribuzione del mosaico a Giotto e vi aggiunge un riferimento a una 'tavola di san Pietro', molto probabilmente identificabile con la Pala Stefaneschi.

Queste notazioni confluiranno, infine, nella prima edizione (1550) delle *Vite* di Giorgio Vasari, che attribuisce a Giotto non solo la Navicella ma anche un intero ciclo pittorico realizzato nella navata centrale della vecchia basilica di San Pietro, gli affreschi nella sacrestia, la pala d'altare e un crocifisso per Santa Maria Sopra Minerva. Nella seconda edizione (1568), Vasari amplia ulteriormente l'elenco, rafforzando così l'assunto per cui Roma assunse un ruolo centrale nello sviluppo



Fig. 5.15 Roma, Pinacoteca Vaticana. Polittico Stefaneschi, tempera su tavola, 1320ca.

artistico e stilistico di Giotto (Kessler, 2009). Ferdinando del Migliore, commentando nelle sue *Riflessioni aggiunte alle vite dei pittori di Giorgio Vasari Aretino* il racconto della convocazione di Giotto a Roma da parte di Benedetto XI, riporta un'iscrizione che afferma di aver trovato in un manoscritto nella quale si sostiene che Giotto lavorò a Roma al tempo di Bonifacio VIII (Kessler, 2009). Dell'affresco commissionato da Bonifacio VIII e distrutto nel 1586 rimane soltanto un frammento salvato grazie all'intervento del canonico lateranense che ne richiese la conservazione (Paravicini Bagliani, 2000).

L'opera, collocata originariamente nella loggia delle benedizioni voluta dal pontefice, è stata oggetto di un massiccio intervento di restauro e si trova attualmente sul primo pilastro della navata centrale della basilica di San Giovanni in Laterano. A completarne la memoria è un disegno acquerellato alla fine del Cinquecento realizzato da Giacomo Grimaldi che consente di farsi un'idea più precisa della scena (Paravicini Bagliani, 2000). Secondo una lettura storiografica tradizionale l'affresco raffigura Papa Bonifacio VIII nell'atto di impartire la benedizione alla folla il giorno della proclamazione del Giubileo. Tuttavia, la presenza alla destra del pontefice di un chierico intento a leggere una

bolla con le parole di incipit pressoché identiche a quelle della seconda bolla giubilare (*Ad Perpetuam Memoriam*), ha suggerito a Chiara Frugoni (2000) un'interpretazione più puntuale. La studiosa ha, infatti, proposto che l'affresco fosse stato eseguito nel 1300 subito dopo l'emanazione della seconda bolla confermando così il significato fortemente politico che Bonifacio VIII volle attribuire all'indulgenza plenaria.

Per quanto riguarda la Navicella, seconda opera romana attribuita a Giotto, essa conobbe un'enorme celebrità: posta sopra l'ingresso occidentale della basilica paleocristiana, restò in loco fino al 1610, quando le ultime strutture dell'antica San Pietro furono abbattute per fare spazio alla navata di Carlo Maderno. Dell'originale restano solo due frammenti con figure di angeli, conservati rispettivamente nella Pinacoteca Vaticana e nella chiesa di San Pietro Ispano a Boville Ernica. La composizione della Navicella e del suo complesso è ben documentata da alcune riproduzioni realizzate tra il XVI e il XVII secolo⁹. Gli angeli superstiti, che probabilmente facevano parte di una cornice ornamentale, mostrano analogie con quelli del mosaico absidale di Jacopo Torriti in Santa Maria Maggiore, confermando che anche in questo caso, nonostante gli



Fig. 5.16 Firenze, Galleria degli Uffizi. Polittico di Badia, tempera su tavola. Giotto. 1300.

elementi di innovazione, l'opera giottesca si inserisce in una comune tradizione decorativa. L'importanza della Navicella risiede tanto nella sua fortuna critica quanto nella sua iconografia. Il soggetto è tratto dal Vangelo di Matteo (14,22-33) e narra del salvataggio di Pietro da parte di Cristo durante una tempesta sul lago di Galilea. Come notato da Kessler (2009), la scena era stata trattata raramente come soggetto autonomo nella pittura medievale.

Con Giotto essa acquista nuova centralità: la barca, ingrandita e popolata da undici apostoli, diventa teatro delle diverse reazioni umane al pericolo imminente. Il confronto con un affresco presente nella basilica di San Piero a Grado, nei pressi di Pisa — opera attribuita a Deodato Orlando e databile intorno al 1300, probabilmente ispirata al ciclo del portico dell'antica basilica vaticana — rivela come, nell'interpretazione giottesca dello stesso episodio, sopravvivano elementi iconografici di tradizione paleocristiana. Tuttavia, questi motivi vengono rielaborati con maggiore vitalità e coinvolgimento narrativo, superando la mera esposizione dei fatti tipica delle raffigurazioni precedenti. L'insieme costituisce un'allegoria visiva densa di riferimenti all'antico e al sacro, tanto da far ipotizzare ad alcuni studiosi un restauro di un mosaico

paleocristiano, ipotesi poi scartata a favore di una lettura che vede Giotto rinnovare un tema tradizionale con linguaggio moderno (Kessler, 2009).

Gli studi stilistici¹⁰ hanno permesso di collocare l'opera tra il primo e il secondo decennio del Trecento. Alcuni studiosi ipotizzano che il cardinale Jacopo Stefaneschi, principale committente di due delle opere romane, abbia richiesto a Giotto non solo l'esecuzione del mosaico, ma anche del cartone preparatorio, affidando poi la realizzazione materiale agli artigiani locali, com'era consuetudine nella tecnica musiva (Kessler, 2009). Oltre alla Navicella, un'altra opera romana attribuita a Giotto è la Pala Stefaneschi, oggi conservata nella Pinacoteca Vaticana. Dipinta su entrambe le facce e destinata con tutta probabilità al coro dei canonici¹¹, essa presenta da un lato Cristo in trono, affiancato da angeli e santi, e dall'altro le scene del martirio di Pietro e Paolo.

Il cardinale committente è ritratto due volte: in preghiera davanti a Cristo e nell'atto di offrire la pala a San Pietro. Dalla sua rappresentazione in una delle due facce della Pala, in ragione della ricca cornice oggi perduta, si può ipotizzare che fosse fissa, non chiudibile, e che le due facce fossero destinate a pubblici diversi. Un confronto tra la Pala Stefaneschi e il Polittico di Badia¹², entrambi attribuiti a Giotto e realizzati a distanza di

circa un decennio, rivela importanti considerazioni sull'evoluzione dell'impaginazione e dell'articolazione spaziale nella pittura giottesca.

È rilevante osservare come in entrambi i casi l'artista ricorra sistematicamente ad elementi architettonici, quali archetti polilobati sorretti da colonnine munite di capitelli e basi, per scandire lo spazio e inquadrare le figure e le scene all'interno dell'opera. Tali dispositivi, seppur appartenenti alla tradizione gotica, vengono impiegati da Giotto con consapevolezza progettuale non solo per organizzare formalmente la superficie ma anche per conferire coerenza e solennità alla narrazione sacra.

Il *polittico di Badia* rappresenta, in tal senso, uno dei primi esempi di polittico costituito da scomparti separati tenuti insieme da una struttura architettonica di cornici e traverse; proprio grazie a questa impaginazione, che richiama nella forma le arcate di una loggia, le figure appaiono inserite in uno spazio unitario e tangibile come se condividessero un medesimo ambiente. Un parallelo significativo può essere tracciato con l'uso dell'architettura dipinta nella Basilica Superiore di Assisi, dove elementi architettonici dipinti servono a delimitare e articolare le singole scene del ciclo francescano, creando una scansione visiva che ordina il racconto pur mantenendone la fluidità narrativa. In entrambi i contesti l'architettura - reale o rappresentata - svolge una funzione strutturante fondamentale, contribuendo alla costruzione di uno spazio figurativo unitario e coerente.

Come nel mosaico, anche nella Pala Stefaneschi Giotto rielabora motivi iconografici della tradizione romana. Il Cristo in trono, ad esempio richiama l'immagine venerata nel *Sancta Sanctorum* del Laterano (Kessler, 2009). Un analogo appare nella Cappella degli Scrovegni, dove Cristo siede su un torno marmoreo con angeli ai lati, secondo un impianto che riecheggia i modelli liturgici della Roma paleocristiana. Particolarmente significativi sono i riferimenti topografici nei riquadri della pala Stefaneschi: la crocifissione di Pietro avviene tra elementi riconoscibili come la *Meta Romuli*, mentre la decapitazione di Paolo è ambientata presso la *Scala Coeli*, rievocando così i luoghi del martirio e del culto.

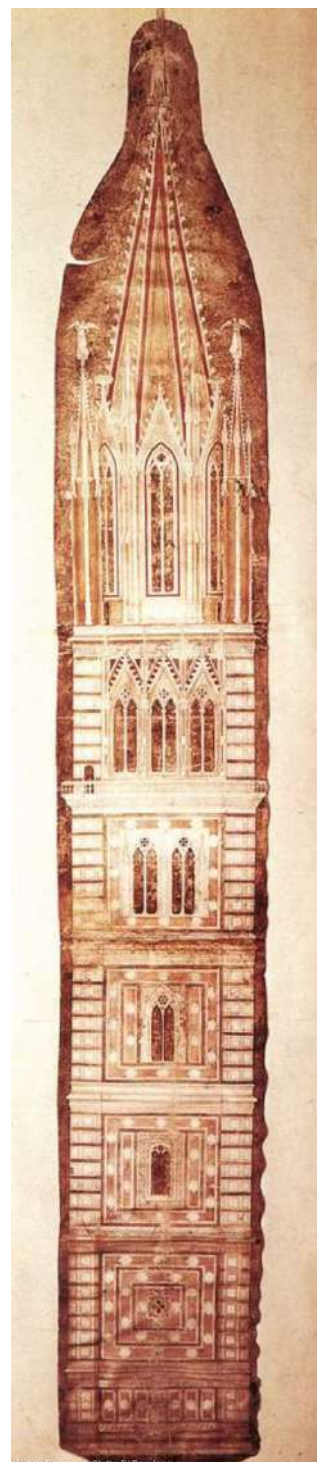


Fig. 5.17 Siena, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, *Pergamena senese*.

Questi elementi dimostrano come Giotto abbia assimilato e reinterpretato le tradizioni locali all'interno di un linguaggio figurativo innovativo. In questo processo, si coglie anche una continuità rispetto all'opera di Cimabue, che nel ciclo del transetto della basilica di San Francesco ad Assisi aveva già utilizzato riferimenti simili per ancorare visivamente le storie sacre ad un luogo specifico. Tuttavia, mentre Cimabue li inserisce in una cornice ancora ampiamente legata alla tradizione bizantina, Giotto li trasforma in strumenti narrativi pienamente integrati, segnando così un'evoluzione decisiva nel modo di intendere il rapporto tra spazio sacro e racconto figurativo.

La rivalità, implicita nelle fonti, tra Giotto e Pietro Cavallini sollecita una riflessione fondamentale circa la natura e l'estensione degli elementi che Giotto potrebbe aver assimilato nel corso del suo soggiorno – o dei suoi eventuali soggiorni – a Roma. Sebbene la sua presenza nella città rimanga scarsamente documentata, è evidente che le esperienze romane lasciarono un'impronta significativa sulle due opere a lui attribuite con certezza: il *Mosaico della Navicella* e la *Pala Stefaneschi*. In entrambe, si nota un chiaro riferimento ai monumenti e alla tradizione artistica locale. Basti pensare all'uso delle tessere musive nella Navicella, o all'inserimento di moduli decorativi di tradizione duecentesca nella pala d'altare.

Valutare nel dettaglio l'influenza esercitata da Roma sull'opera di Giotto è reso più arduo dalle incertezze cronologiche circa la data esatta della sua attività nella città e dal fatto che né la documentazione archivistica né l'analisi stilistica dei resti superstiti permettono di sciogliere con certezza tali dubbi (Kessler, 2009). Tuttavia, sia la Navicella sia la Pala Stefaneschi mostrano quanto le tradizioni iconografiche locali, le convenzioni artistiche vigenti e le esigenze del committente abbiano influito in modo sostanziale sulle scelte del pittore. Gli affreschi dell'Aula Gotica dei Santi Quattro Coronati, così come i mosaici del *Sancta Sanctorum* attestano il ruolo primario di Roma come centro d'innovazione artistica nella seconda metà del Duecento, in grado di influenzare direttamente anche la rivoluzionaria pittura della Chiesa Superiore di Assisi (Kessler, 2009).



Fig. 5.18 Schema cronologico delle committenze giottesche.

Contemporaneamente, le opere di Cavallini, Torriti e Rusuti testimoniano il livello elevato della produzione artistica romana, nonché la sua complessità. Gli affreschi dei Quattro Coronati rivelano come la pittura romana avesse già allora assimilato elementi di verosimiglianza ispirati all'antico, alla pittura bizantina, al gotico e all'osservazione naturalistica (Kessler, 2009).

Torriti, nelle absidi di Santa Maria Maggiore e San Giovanni in Laterano, aveva già saputo fondere motivi tardo-antichi con coerenza compositiva e forza narrativa, elementi che si ritrovano, rielaborati, anche nella Navicella giottesca (Kessler, 2009).

Alessandro Tomei (2000) sintetizza chiaramente questo contesto quando afferma: “La pittura romana di quegli anni, ossia del 1300 circa, dovette costituire per lui [Giotto] e per altri artisti non romani un’importante antologia di capolavori da cui trarre motivi di riflessione,

soprattutto nel rapporto con l'antico". Come nota anche Kessler (2009), in definitiva, Giotto non aveva necessariamente bisogno di giungere a Roma per venire a contatto con la tradizione della romanità: essa era già parte della cultura visiva diffusa tra Lazio, Umbria e Toscana. Anche se fosse possibile chiarire con certezza la data del suo soggiorno romano, di fatto, Giotto potrebbe aver assimilato molte delle suggestioni romane anche prima di visitare la città, e quindi esservi giunto già in possesso di un bagaglio stilistico e iconografico ben strutturato, in grado di interagire criticamente con le esperienze artistiche locali. Nonostante le notizie sulla presenza di Giotto a Roma restino incerte e frammentarie, l'opera realizzata da Assisi costituisce una testimonianza eloquente del ruolo fondamentale che il contesto culturale e artistico romano – sia che sia avvenuto attraverso esperienza diretta o grazie alla sua ampia diffusione nel territorio circostante – ebbe nella formazione e nello sviluppo del suo linguaggio figurativo. La struttura narrativa, i riferimenti iconografici e l'impianto monumentale del ciclo francescano dimostrano infatti come Giotto abbia saputo assorbire e rielaborare in chiave personale elementi profondamente radicati nella tradizione visiva romana contribuendo in modo decisivo alla trasformazione dell'arte italiana tra Duecento e Trecento.

◇ *Ultimi anni:*

Napoli, campanile di Santa Maria del Fiore

Nel 1334 l'artista fu richiamato a Firenze, dove gli venne affidata l'importante carica di capomastro dell'Opera del Duomo, istituita poco prima per sovrintendere al grande cantiere della nuova cattedrale, avviato nel 1296 da Arnolfo di Cambio. Grazie a tale incarico, Giotto poté definire il progetto del campanile di Santa Maria del Fiore e dirigere i lavori dal 1334 fino alla morte, avvenuta nel 1337.

In questo arco di tempo venne realizzata solo la parte inferiore dello zoccolo, mentre l'artista curò personalmente il rivestimento esterno in marmi policromi e la concezione del vasto programma iconografico destinato ai bassorilievi. Presso l'Opera del Duomo di Siena si conserva una monumentale

cartapeccora raffigurante un campanile minuziosamente disegnato e colorato nella quale il Nardini non esitò a riconoscere il modello originario del campanile giottesco, oggi nota come 'pergamena senese'. Dopo la morte di Giotto, si avvicendarono diversi architetti, che rispettarono solo in parte il progetto originario da lui concepito¹³.

Anche in campo architettonico, Giotto riuscì a vivificare e rinnovare i motivi di repertorio, persino quelli più consunti, come nel caso del partito romanico dei fori crescenti, qui ricercato in modo globale, non interrotto, ma piuttosto determinato dal ritmo delle medesime cornici (Gioseffi, 1963). La testimonianza della sua attività come architetto riveste un'importanza particolare, poiché conferma quanto emerge dallo studio delle sue opere pittoriche: Giotto possedeva una conoscenza profonda e aggiornata dell'architettura del suo tempo, che sapeva interpretare e rielaborare con straordinaria consapevolezza progettuale.

Parallelamente, nel secondo e nel terzo decennio del Trecento¹⁴, Giotto fu coinvolto nelle imprese artistiche promosse dagli Angioini a Napoli, operando in un ambiente di grande rilevanza politica e culturale; molte delle opere realizzate per la corte sono tuttavia perdute (Cavazzini, 1996). La continuità dei suoi spostamenti tra centri diversi testimonia l'ampia fama raggiunta e la crescente richiesta di un linguaggio figurativo moderno, capace di rinnovare l'immaginario devozionale dell'epoca. Secondo la testimonianza di Giovanni Villani, negli anni 1335-1336 Giotto avrebbe lavorato anche a Milano per Azzone Visconti. Al momento della morte, nel 1337, era impegnato nella decorazione murale della cappella del Podestà nel palazzo del Bargello a Firenze, decorazione poi completata dalla sua bottega.

In definitiva, come osserva Bellosi (2014), la carriera di Giotto appare al tempo stesso coerente e ricca di svolte, segnata da un continuo processo di meditazioni e ripensamenti. La sua parabola artistica conduce dalla tagliente e polemica vitalità degli affreschi della Basilica Superiore di Assisi alla più serena e classica organicità narrativa della Cappella degli Scrovegni, fino ai caldi e vivaci sviluppi del secondo soggiorno assisiense, che

prefigurano l'ultima, raffinata stagione gotica.

5.1 La bottega di Giotto

La comprensione del ruolo svolto da Giotto nei vasti cantieri fin qui descritti richiede innanzitutto di chiarire che cosa significasse, alla fine del Duecento, dirigere una bottega. Come osserva Bonsanti (2000), il termine rimandava sia a un luogo materiale deputato alla preparazione dei supporti, dei pigmenti e della documentazione grafica necessaria al lavoro *in situ*, sia a una struttura organizzata di collaboratori dotati di competenze e responsabilità differenziate. L'esempio, seppure riferito a un caso tecnico particolare, della descrizione che Cellino Cellini offre della fusione del Perseo — “maestri di fonder bronzo”, “manovali e contadini”, oltre ai “lavoranti particolari di bottega” — illumina bene la varietà di figure coinvolte in un'impresa artistica complessa, offrendo un utile termine di paragone per comprendere la realtà delle botteghe trecentesche.

Nel caso della bottega di Giotto — artista di fama precoce e impegnato in commissioni di grande visibilità — era necessaria una squadra altamente qualificata, capace di sostenere i ritmi e di non creare fratture stilistiche rispetto alla mano del maestro. Le botteghe avevano una struttura fortemente gerarchica, con una vasta base di collaboratori addetti alla preparazione dei materiali — dalla macinatura dei pigmenti all'approntamento degli intonaci — accanto a pittori più esperti incaricati della realizzazione delle parti figurative (Bonsanti, 2000). Fondamentale era anche l'uso di modelli su carta, veri e propri ‘patroni’, parte del patrimonio dell'impresa e probabilmente riutilizzati con variazioni di postura e inclinazione delle figure¹⁵.

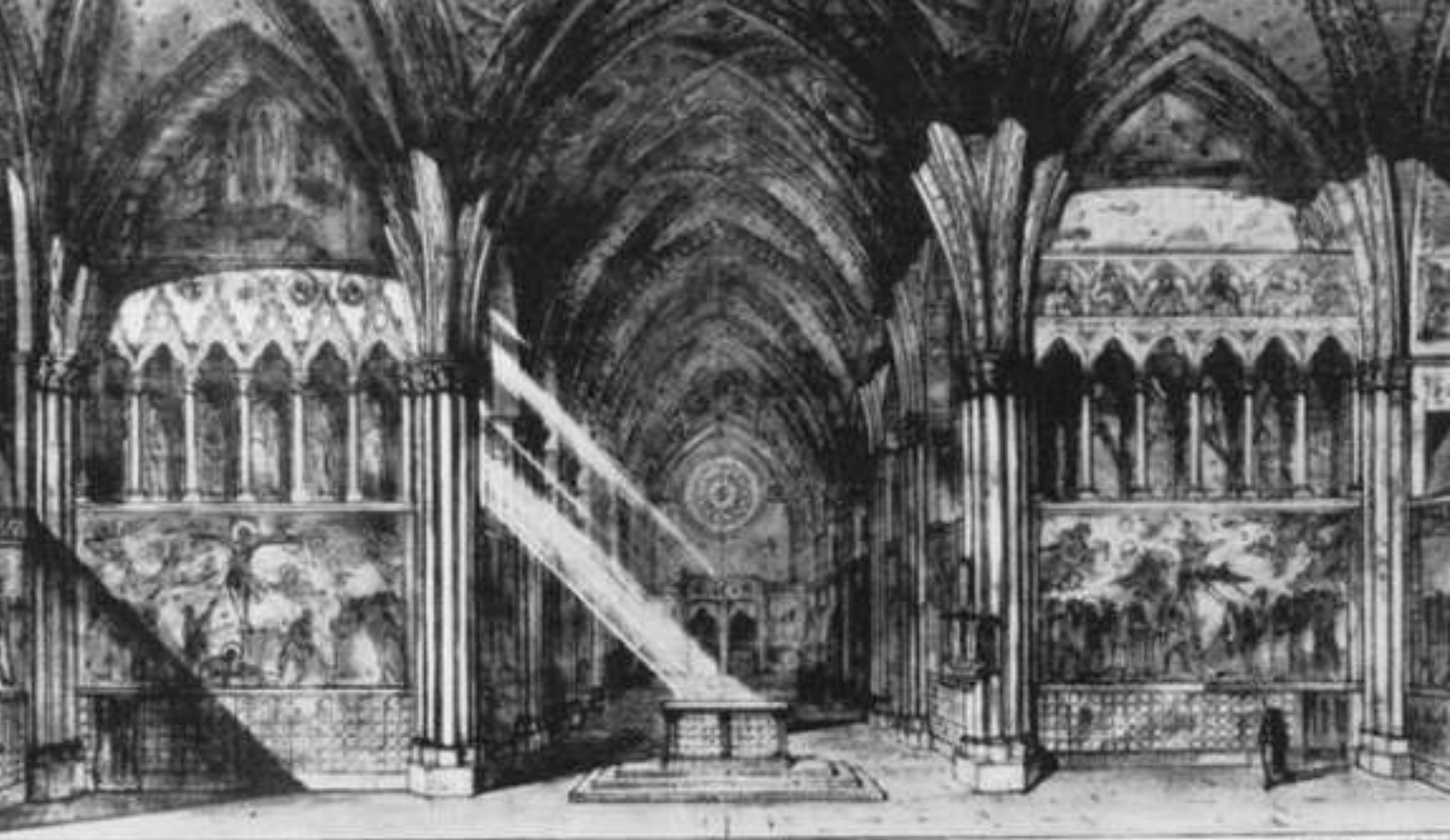
L'officina giottesca era inoltre un luogo di formazione: apprendisti giovanissimi percorrevano un lungo *iter*, al termine del quale potevano restare come collaboratori esperti o aprire una bottega autonoma. A questo proposito è emblematica la figura di Taddeo Gaddi, che rimase con Giotto per ventiquattro anni; la sua partecipazione al cantiere di Assisi e la possibile gestione del ramo fiorentino dell'officina durante le trasferte del

maestro mostrano la complessità di un'organizzazione che poteva operare simultaneamente su più fronti (Bonsanti, 2000). Come si evince dai paragrafi precedenti, Giotto seppe organizzare una bottega efficientissima, in grado di soddisfare le innumerevoli richieste di tavole, affreschi, mosaici che gli venivano da papi e re, ordini religiosi, dai signori delle più importanti città d'Italia, da ricchi mercanti e banchieri (Cavazzini, 1996). Gli storici sottolineano come, nel caso specifico del grande cantiere della chiesa superiore di Assisi, la dinamica di bottega è evidente dalla lettura ravvicinata delle superfici affrescate che, nonostante la straordinaria unitarietà dell'apparato decorativo, in accordo con i numerosi studi condotti su questo tema, conferma l'esistenza di più mani¹⁶. La collaborazione all'interno del cantiere — articolata sia in senso ‘orizzontale’, con pittori impegnati simultaneamente su scene contigue, sia in senso ‘verticale’, con interventi successivi sulla medesima superficie (Bonsanti, 2000) — riflette la complessità tecnica e organizzativa dell'impresa.

Dalle ricerche di Zanardi si evince che l'esecuzione probabilmente richiese circa due anni e che l'équipe di pittori lavorava sulla base di una precisa divisione dei compiti: quelli addetti all'esecuzione di parti non figurative procedevano con una certa velocità, dipingendo simultaneamente più scene, mentre quelli che eseguivano le figure lavoravano più lentamente, seguendo un disegno murale approntato dal maestro principale. Non sorprende, dunque, che le prime scene del ciclo francescano, dal punto di vista narrativo, come l'*Omaggio dell'uomo semplice*, siano state in realtà completate per ultime, quando ormai alcuni aiuti avevano acquisito un'elevata autonomia.

Note

- 1 La data di nascita di Giotto si ricava da un passo del Centiloquio di Antonio Pucci, scritto intorno al 1373, che indica come 1336 l'anno della sua scomparsa e specifica che "morì d'età di settant'anni". Poiché il gennaio del 1336, stile fiorentino, corrisponde al 1337, stile moderno, Giotto dovrebbe essere nato dunque nel 1267. Tale data, generalmente ammessa ancora oggi (ma che, in ogni modo, andrebbe intesa come indicazione approssimativa), è contraddetta da Vasari (1550), secondo cui Giotto nacque nel 1276. Anche questa proposta è accolta a tutt'oggi da qualcuno, benché difficilmente conciliabile con la probabile datazione di diverse, importanti opere ancora all'ultimo decennio del Duecento (Boskovits, 2001).
- 2 La decorazione della cappella gli fu commissionata da Enrico Scrovegni, a quel tempo il più ricco e influente cittadino di Padova. Il committente è ritratto sulla parete di fondo con in mano una rappresentazione fedele della cappella dell'Arena.
- 3 San Francesco in gloria, l'Allegoria dell'Obbedienza, l'Allegoria della Castità e l'Allegoria della Povertà
- 4 Riportati alla luce con i degli interventi di 'ripulitura' dalle integrazioni ottocentesche rispettivamente nel 1961 e nel 1959.
- 5 Le stimmate che si trova fuori dalla cappella, lungo la testata del transetto, la Rinuncia ai beni terreni, l'Approvazione della Regola, l'Apparizione al capitolo di Arles, la prova del fuoco e il funerale di san Francesco.
- 6 Bonifacio VIII: Benedetto Cetani, Papa dal 1294 al 1303; Niccolò IV: Girolamo Masci, Papa dal 1288 al 1292.
- 7 Si veda Kessler H. L. (2009). La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca, di cui di seguito viene riportata una sintesi dei principali contenuti.
- 8 Libro in cui nel Medioevo venivano registrati, al giorno e al mese della loro morte, coloro che, per benemeritenze o donazioni, avevano acquistato diritto alle preghiere di suffragio di una comunità religiosa o di un istituto ecclesiastico
- 9 Sono citati da Kessler (2009) le incisioni realizzate a metà del XVI secolo da Nicolas Beatrixet e Mario Labacco, numerosi disegni e un olio su tela realizzato a scala naturale, dipinto da Francesco Berretta nel 1628 partendo dalla ricostruzione compiuta nel 1617-18 da Marcello Provenzale dei pezzi del mosaico smontato
- 10 Si cita fra tutti Romano S. (2008). La "O" di Giotto. Milano: Electa (p. 139) che colloca temporalmente la realizzazione del mosaico della Navicella alla fine del primo decennio del Trecento.
- 11 Come sostenuto da Kempers e De Blaauw.
- 12 Realizzato per l'altare maggiore della Badia Fiorentina, oggi conservato agli Uffizi. Il polittico raffigura la Madonna col bambino e i santi Nicola, Giovanni Evangelista, Pietro e Benedetto; il Redentore e quattro angeli nelle cuspidi.
- 13 Su questo tema si segnala l'interessante analisi condotta da Gioseffi, D. nel suo volume *Giotto architetto* del 1963.
- 14 Le documentarie attestano la sua presenza a Napoli tra il 1328 e il 1333 (Cavazzini, 1996).
- 15 A conferma della diffusione dell'uso dei patroni nelle grandi imprese murali del Duecento e del primo Trecento, si può richiamare lo studio di B. S. Romaldi e E. Billi (2019) dedicato all'Aula Gotica dei Santi Quattro Coronati a Roma, dove l'analisi ravvicinata delle superfici dipinte ha permesso di riconoscere un ricorso sistematico a modelli grafici ripetuti e modulari. Per quanto riguarda l'uso dei patroni nella Basilica Superiore di Assisi, si segnalano Zanardi, B. et al. (1996). Il cantiere di Giotto: le storie di san Francesco d'Assisi e in *Mirabilia Italiae*. La Basilica di san Francesco ad Assisi.
- 16 A questo proposito si citano gli studi condotti da Bruno Zeri e Federico Zanardi, ed in particolare il volume *Il cantiere di Giotto: le storie di san Francesco d'Assisi* (1996).



CAPITOLO 6

LA BASILICA DI SAN FRANCESCO AD ASSISI:

"CAPUT ET MATER" DELL'ORDINE FRANCESCANO

Quando il processo di canonizzazione di Francesco d'Assisi non era ancora ufficialmente concluso, erano già in corso le trattative per la costruzione di una chiesa monumentale a lui dedicata.

Le parti coinvolte in tale iniziativa erano principalmente tre: la Chiesa romana, interessata a integrare tempestivamente all'interno dell'istituzione ecclesiastica un movimento ancora in gran parte costituito da laici; l'ordine dei Frati Minori, desideroso di celebrare degnamente la memoria del proprio fondatore; e infine la città di Assisi, che aspirava a consolidare il proprio ruolo di meta di pellegrinaggi (Lunghi, 1998). La scelta del sito ricadde sull'estremità occidentale del colle Asio, là dove il pendio del monte degrada rapidamente verso la valle del torrente Tescio. Tale area, utilizzata in epoca comunale per le esecuzioni capitali, era conosciuta come 'colle dell'inferno' (Lunghi, 1998). Il 29 marzo del 1228 il terreno, situato fuori dalle mura cittadine, fu donato a frate Elia, che lo ricevette per conto di papa Gregorio IX¹, con l'intento di erigervi una chiesa destinata a custodire le spoglie del santo.

Il 17 luglio dello stesso anno, lo stesso pontefice pose la prima pietra dell'edificio, sancendo l'avvio ufficiale dei lavori (Lorenzoni & Slavini, 1965; Bonelli et al., 2012). Le fonti documentarie relative alla costruzione della basilica sono eterogenee, frammentarie e di natura prevalentemente indiretta, risultando spesso di difficile interpretazione. La limitata cronologia che può essere ricostruita a partire da esse prende avvio dai due documenti del 1228 già menzionati; seguiti, nel 1230, dalla traslazione del corpo del santo; successivamente nel 1236 frate Elia, allora ministro generale dell'Ordine, donò alla chiesa il celebre crocifisso di Giunta Pisano; nel 1239 è attestata la fusione di due campane; infine, nel 1253, papa Innocenzo IV consacrò la basilica e, successivamente, autorizzò una raccolta di fondi destinata al completamento delle sue strutture e della

decorazione interna, da realizzare "con nobiltà e ricchezza" (Bonelli et al., 2012). La basilica si presenta come un complesso a chiesa doppia, una soluzione architettonica oggetto di dibattito storiografico.

Secondo una parte della critica, tale configurazione sarebbe stata concepita sin dalle fasi iniziali del progetto, poiché strettamente connessa alla particolare morfologia del terreno, la quale rendeva necessario innalzare la quota pavimentale dell'edificio di una decina di metri rispetto al piano di campagna, al fine di garantire la realizzazione di una facciata adeguatamente impostata e in continuità visiva con il tessuto urbano circostante (Bonelli et al., 2012).

A sostegno di questa interpretazione viene richiamata la presenza, sin dall'avvio dei lavori, di quattro torri cilindriche scalari poste agli angoli dell'incrocio del transetto, elemento che indicherebbe una concezione progettuale unitaria e coerente dei due livelli della chiesa. Una diversa linea interpretativa, proposta da Rocchi (1982; 2002), lega invece la configurazione attuale della basilica alla sua proclamazione a Basilica Papale e alla conseguente gestione del flusso di pellegrini, nonché ai cospicui fondi resi disponibili per la costruzione. In tale contesto, si sarebbe deciso di procedere a un ampliamento dell'edificio, non verso est — dove lo sviluppo era impedito dalla conformazione del sito —, bensì verso ovest, determinando così un ribaltamento dell'orientamento originario della chiesa.

A supporto di questa tesi, Rocchi (2002) osserva come, sebbene le murature della navata della chiesa inferiore presentino uno spessore considerevole, il complesso formato dal transetto e dall'abside occidentale rivela, invece, spessori murari più contenuti, nonostante la maggiore altezza complessiva della struttura.

Analizzando la planimetria generale del complesso alla quota della Basilica Inferiore — livello in cui si trovano gli accessi principali, pedonali e carrabili, e dunque



Fig. 6.1 Assisi, Basilica di San Francesco, Piazza Inferiore.

la struttura primaria dei percorsi – risulta evidente come il nucleo basilicale abbia determinato l'impianto complessivo delle altre costruzioni (Rocchi, 1982). Il disegno originario della Basilica era invertito rispetto all'attuale e prevedeva un'aula con abside orientata a est anziché a ovest, più breve di circa un terzo rispetto alla configurazione attuale². Gli edifici situati oltre il Chiostro di Sisto IV presentano un orientamento parallelo alla Basilica, mentre i corpi di fabbrica più prossimi risultano disposti a ventaglio verso il centro urbano di Assisi. Tale disposizione consentiva di raccogliere il sistema viario convergente e, al contempo, di mantenere spazi di servizio adeguati attorno alla chiesa, in armonia con l'andamento naturale del terreno.

Il disegno generale dell'intero complesso si articola, pertanto, in due zone funzionalmente distinte: una, maggiormente aperta e in diretto rapporto con il suolo pubblico, configurata da volumi disposti a imbuto; l'altra, riservata alla vita conventuale, organizzata in una successione di chiostri, caratterizzata da una distribuzione più regolare e sistematica degli ambienti. A causa della conformazione del sito, il convento risulta inaccessibile dal lato sud, mentre sul lato nord si concentrano gli spazi di servizio e gli impianti di

approvvigionamento – come cisterne e stalle – che necessitavano di un accesso agevole per i carri (Rocchi, 1982). La chiesa inferiore si distingue per la presenza di un sistema di volte basse e marcatamente scandite, definite da robusti costoloni che riflettono l'adesione dei costruttori al linguaggio architettonico di matrice aggregativa tardoromanica, diffusi nei principali centri dell'Italia settentrionale e centrale.

Nel momento della progettazione o nel corso della costruzione della chiesa superiore dovette intervenire una sostanziale revisione del progetto originario - il cui fine ultimo era probabilmente quello di realizzare la navata come un vano unico coperto a tetto - che culminò nella decisione di dar vita a un organismo architettonico radicalmente nuovo. Quest'ultimo si caratterizza per uno spazio di notevole chiarezza e coerenza compositiva, non compromesso dalla consueta suddivisione in campate, grazie all'impiego di pilastri a fascio addossati alle pareti, che sostengono volte a crociera. La modifica progettuale avvenuta in corso d'opera, probabilmente nel quinto decennio del Duecento, trova riscontro nell'esecuzione dei contrafforti cilindrici della navata, elementi strutturali indispensabili per il contenimento delle spinte delle volte, che risultano — almeno fino a una



Fig. 6.2 Assisi, Basilica di San Francesco, Piazza Superiore.

6. 1 La chiesa inferiore

certa altezza — addossati in una fase successiva rispetto ai corrispondenti tratti murari (Bonelli et al., 2012). Le fasi costruttive successive al mutamento del progetto in senso ‘gotico’ non si sviluppano in modo lineare, ma rivelano momenti di ripensamento e, talvolta, un affievolirsi della tensione progettuale originaria.

Risultano di epoca posteriore le cappelle della chiesa inferiore e l'introduzione degli archi rampanti. Anche la facciata della chiesa inferiore, di carattere tipicamente umbro, costituisce l'esito di una fase progettuale regressiva (Bonelli et al., 2012), conseguente alla costruzione della quarta campata della chiesa superiore — di profondità maggiore rispetto alle altre — nel quale un'ulteriore variante in corso d'opera, ossia l'inserimento di una breve ante-campata coperta a botte, compromette la coerenza e la rigidità dello schema strutturale inizialmente concepito.

Nello stesso periodo si diede inizio al campanile a torre che testimonia il ritorno a forme e tecniche costruttive di tradizione più consolidata. Le vicende edilizie del grande convento si protraggono per più secoli e trovano compimento con i lavori di sistemazione della piazza inferiore nel 1547.

La chiesa inferiore, come osserva Lunghi (1998), presenta l'aspetto di una monumentale cripta dalle possenti forme romaniche, immersa in una penombra perenne e destinata al culto del santo deposto sotto l'altare maggiore. Il progetto originario prevedeva un'unica navata, suddivisa in quattro campate coperte da volte a crociera, conclusa da un'abside a calotta e da un breve transetto con volta a botte, a cui, intorno al 1302, furono aggiunte cappelle terminanti a pianta poligonale.

L'illuminazione interna era originariamente garantita da sette monofore, una per ciascuna campata, una nel catino absidale e due lungo le pareti del transetto. Tali aperture furono parzialmente obliterate a seguito dell'aggiunta delle cappelle. L'atrio d'ingresso, riconoscibile per il diverso profilo dei costoloni rispetto a quelli della navata, fu costruito in un momento successivo, ma comunque antecedente al completamento della chiesa superiore, che insiste sulle medesime strutture murarie.

La campata corrispondente all'abside originaria, probabilmente in seguito al trasferimento delle spoglie del santo nella loro collocazione definitiva all'interno del transetto occidentale, perse la propria funzione



Fig. 6.3 Assisi, Basilica Inferiore, interno. Transetto.

liturgica e venne successivamente riconvertita in transetto d'ingresso, assumendo quindi il ruolo di un endonartece della nuova chiesa, ormai orientata verso ovest. La copertura di questo ambiente si differenzia in modo significativo da quella adottata per il resto della basilica: fu infatti realizzata una volta a semiombrello, concepita come richiamo formale all'antica abside, secondo soluzioni tipiche dell'architettura francese dell'Île-de-France come riconosciuto dalla critica (Rocchi, 2002). Inizialmente, l'accesso alla tomba del santo, oggi possibile grazie a due scale collocate nella seconda campata, era delimitato da un pontile, elemento architettonico che separava la zona riservata alle donne dal santuario e, al contempo, fungeva da filtro per i pellegrini. Tale struttura aveva anche una funzione liturgica, poiché vi si celebrava la messa da un altare collocato sopra un pulpito³.

Attualmente, la chiesa inferiore è articolata in tre

campate, scandite da pilastri e costoloni, riccamente decorati con motivi geometrici e fitomorfi. Lungo la parete meridionale si aprono due cappelle, mentre tre si dispongono lungo quella settentrionale. I principi di austerità adottati dai francescani, mutati in origine dalla tradizione cistercense, non consentivano decorazioni pittoriche di vasta estensione. Ad Assisi, infatti, non furono intrapresi interventi pittorici di rilievo fino alla seconda metà del XIII secolo (Romano, 2019). Solo con il generalato di Bonaventura da Bagnoregio, eletto nel 1257, venne promosso il primo progetto decorativo per la chiesa inferiore: un'iniziativa di notevole impatto comunicativo e di rilevante valore spirituale, ideologico e politico (Romano, 2019). La decorazione della Basilica Inferiore costituisce, quindi, un'occasione figurativa inedita e di grande importanza: da un lato offriva la possibilità di intervenire organicamente su un ampio spazio per narrare, per la prima volta in scala

monumentale, la vita del Santo; dall'altro imponeva la necessità di interpretare e integrare la complessa articolazione architettonica, conciliando le irregolarità strutturali con un ciclo narrativo di vasto respiro - impresa senza precedenti per tipologia ed estensione nell'Umbria del tempo (Bonsanti, 2002). In tal senso, gli affreschi rivestono un'importanza capitale non solo per la storia decorativa del monumento, ma anche per l'intera produzione artistica francescana.

Il programma iconografico della chiesa inferiore si fonda su una lettura spirituale della figura di san Francesco, elaborata e promossa da papa Alessandro IV. Sulle pareti della navata, cinque episodi della vita del santo, collocati sul lato sud, sono messi in relazione con altrettanti episodi della Passione di Cristo, sul lato nord⁴. La sequenza si apre nella campata prossima al nartece e si conclude in corrispondenza dell'antico pontile.

Particolarmente rilevante è l'iconografia delle stimmate di Francesco, con l'apparizione di un Serafino, che segue la narrazione della Vita Secunda di Tommaso da Celano (1246), da cui è tratto anche uno dei titoli che accompagnano le scene (Romano, 2019). Nella *Legenda Maior*, scritta da Bonaventura da Bagnoregio, si legge che fu Cristo crocifisso ad apparire a Francesco sul Monte della Verna sotto le sembianze di un Serafino, come raffigurato negli affreschi della Basilica Superiore. Tale differenza consente di datare gli affreschi della chiesa inferiore ad un periodo sicuramente anteriore al 1263, anno di completamento della *Legenda Maior*⁵. Secondo Lunghi (1998), i committenti concepirono la decorazione pittorica come accompagnamento visivo alla via sancta del pellegrino, dal portale d'ingresso fino al sepolcro del Santo. Tale apparato figurativo si sovrapponeva all'impianto architettonico della chiesa-reliquiario, rafforzandone la valenza simbolica e funeraria. Le scene appaiono oggi tutte gravemente lacunose, distrutte dall'apertura degli accessi alle cappelle; per questo la conoscenza materica dell'opera è piuttosto generica. Si può rilevare che la stesura dei colori non è a fresco, ma a tempera, e che piccoli specchi convessi circolari sono stati inseriti nelle volte per aumentare la preziosità della superficie (Bonsanti, 2002). Gran parte del ciclo è attribuita dagli storici dell'arte ad un pittore anonimo,

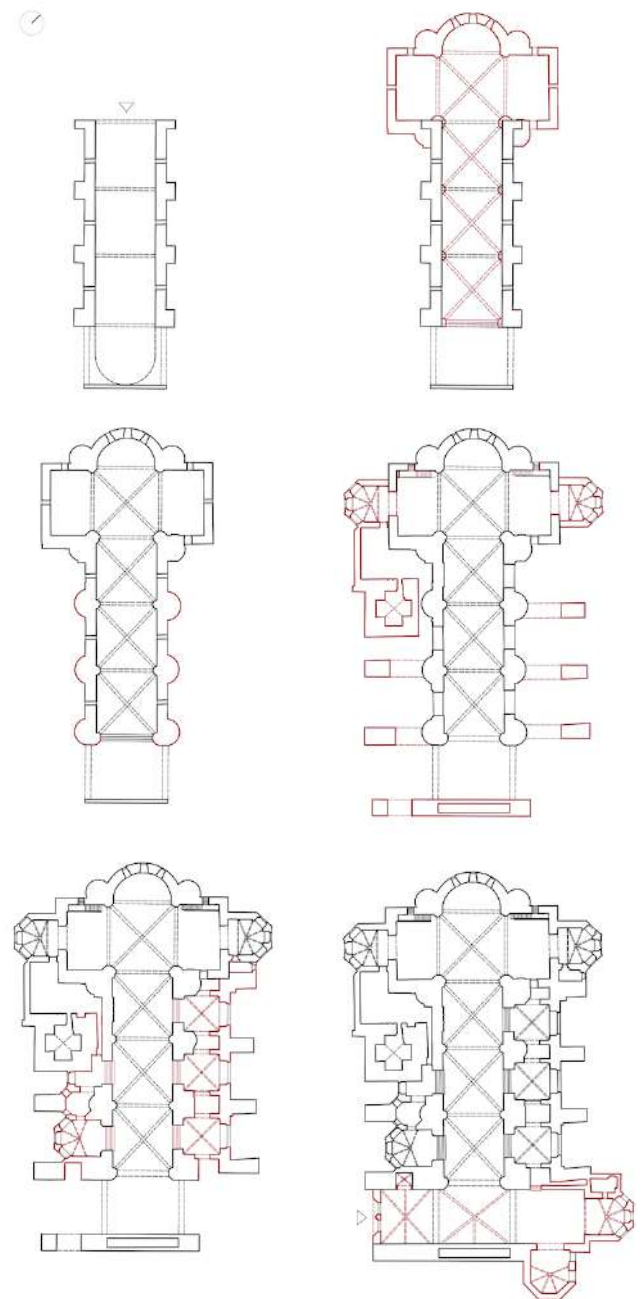


Fig. 6.4 Schema diacronico delle fasi costruttive delle due basiliche: 1. inizio della costruzione seguendo uno schema di chiesa a Tau; 2. ribaltamento dell'orientamento a ovest secondo un nuovo transetto absidato; 3. inspessimenti murari; 4. sopralzo della basilica inferiore; 5. completamento del transetto d'ingresso assieme alla facciata della Basilica Superiore; 6. costruzione delle cappelle della Basilica Inferiore e completamento del transetto della Basilica Superiore (crediti: Luigi Perrotta).



Fig. 6.5 Assisi, Basilica Inferiore. (a destra) *Compianto*; (a sinistra) *La predica agli uccelli*. Maestro di San Francesco. 1260ca.

identificato convenzionalmente come il Maestro ‘di San Francesco’. La sua presenza documentata in altre chiese francescane e l’influenza esercitata sulla pittura umbra inducono a ipotizzarne l’origine locale. Secondo Lunghi (1998), il maestro era probabilmente un religioso residente nel Sacro Convento di Assisi. All’interno del convento operava, infatti, un atelier specializzato nella produzione di immagini devozionali – in particolare crocifissi – destinati alle comunità minoritiche. La permanenza ad Assisi mise il maestro in contatto con le maestranze d’oltralpe impiegate nella realizzazione di alcune porzioni dell’apparato pittorico e delle vetrate della Basilica Superiore, per le quali egli avrebbe probabilmente fornito i cartoni preparatori (Lunghi, 1998). In definitiva, sebbene non sia possibile ricostruire con esattezza il programma iconografico del transetto d’ingresso né conoscere le raffigurazioni che ornavano quello già voltato a crociera, la decorazione duecentesca

della Basilica Inferiore assume un ruolo cruciale nella diffusione di schemi iconografici che, in alcuni casi, vennero codificati per la prima volta proprio in questo contesto (Bonsanti, 2002).

6. 2 La chiesa superiore

Se la chiesa inferiore era nata con una precisa e mai abbandonata fisionomia e destinazione funeraria; quella superiore è da subito, nei documenti, definita come la ‘cappella papale’: uno spazio fortemente pontificio, o un luogo romano fuori da Roma (Romano, 2019). Pur condividendo i caratteri distintivi del gotico italiano — come la continuità visiva della parete, la limitazione delle aperture alla sola parte centrale della campata, l’equilibrio rigoroso tra elementi orizzontali e verticali e il controllo proporzionale delle masse — la chiesa superiore di Assisi manifesta un’intensità d’influenza



Fig. 6.5 Assisi, Basilica Superiore, interno.

del gotico *rayonnant* difficilmente riscontrabile altrove. La comparsa di forme tanto radicalmente nuove e di un gusto così innovativo non può essere attribuita esclusivamente all'intervento di un diverso maestro o al rinnovamento delle maestranze attive nel cantiere; essa rivela piuttosto la precisa intenzione della committenza di proiettare un'immagine moderna e internazionale dell'Ordine, coerente con la sua affermazione nel panorama religioso e artistico europeo attorno agli anni Quaranta del Duecento (Bonelli et al., 2012).

La chiesa superiore è a croce latina, caratterizzata da una navata unica scandita in quattro campate, con transetto e abside poligonale. La Basilica è interamente coperta da volte a crociera ogivali, sostenute da costoloni che si concludono con pilastri a fascio. Le prime tre campate a partire dal transetto sono di uguali dimensioni; la quarta, invece, è più lunga: la luce della volta a crociera, i cui costoloni poggiano su due peducci,

ha dimensioni simili alle altre e si raccorda alla parete della controfacciata tramite un arco.

La zona absidale riprende il motivo frequente nell'architettura romanica dell'abside con basamento semicircolare - nella chiesa inferiore - ed elevazione semiottagonale (Rocchi, 1982). In questo caso, però, la poligonale che definisce l'abside della basilica superiore è inconsueta: non si tratta infatti di un ottagono ma, come nota Rocchi (1982), della porzione di un decagono non regolare⁶. L'abside è coperta da una mezza volta a ombrello. Lungo tutto il perimetro della Basilica corre un 'cammino di guardia' che, in alcune porzioni del transetto e dell'abside, si trasforma in un triforio caratterizzato da colonnine policrome e archi polilobati. Lo spazio della navata è scandito dalla presenza di pilastri a fascio che sostengono le nervature delle volte a crociera. I capitelli delle colonnine sono realizzati in pietra caciolf, un tufo locale affine al travertino,

sebbene più tenero e quindi meno resistente. I fusti delle colonnine risultano completamente intonacati e dipinti. Le basi eseguite in travertino lucidato sono impreziosite da una modanatura di particolare raffinatezza formale; si presentano appiattite e allargate, decorate a bassorilievo con motivi di foglie di vite. I capitelli della navata appartengono per lo più al tipo a *crochet*, con forme tese e semplificate; nel transetto, invece, si osserva una maggiore varietà tipologica, che comprende capitelli a foglie d'acqua, a foglie aperte di vite e, in alcuni casi, ornati con motivi di sedano e pampini (Rocchi, 1982). Nella parte sommitale, il collarino è costituito da una gola rovescia sormontata da un listello dritto, mentre la cornice superiore riprende alcuni motivi decorativi presenti nei basamenti. Si distingue, in particolare, l'elaborazione dei capitelli dei pilastri a fascio lungo il fianco meridionale che appaiono più complessi e articolati rispetto agli esemplari a *crochet* della navata, caratterizzati da una maggiore uniformità e serialità. Analoga ricercatezza si riscontra nei capitelli del triforio adiacente alla facciata e in quelli del triforio situato nel braccio settentrionale del transetto.

Secondo quanto osserva Rocchi (1982), i pilastri a fascio della navata della Basilica Superiore devono essere il risultato di una decisione progettuale maturata in una fase successiva all'avvio della costruzione. L'autore basa tale ipotesi sull'analisi delle aperture che si trovano dietro i pilastri a fascio, in corrispondenza del cammino di guardia: esse presentano infatti una larghezza inferiore ai 30 cm, dimensione che risulterebbe insufficiente a consentire il passaggio. Tali varchi appaiono inoltre ampliati, poiché buona parte dello spessore delle murature della navata risulta scalpellata in corrispondenza dell'attacco con le torri, ossia in un punto che poteva essere modificato senza compromettere la stabilità strutturale complessiva dell'edificio. A differenza di quanto riscontrato nella navata, il percorso absidale, tuttavia, è contestuale alla costruzione delle murature: i passaggi posti dietro i pilastri a fascio, sebbene di larghezza ridotta, furono realizzati contemporaneamente all'innalzamento delle pareti, e non ottenuti, come nel caso della navata, mediante successiva scalpellatura del muro esterno.

La luminosità dell'ambiente è conferita sia dalla presenza di grandi bifore sia nella navata che nell'abside e dalla presenza di quadrifore sulle pareti di testa del transetto. La basilica superiore ospita il primo, per ordine di tempo, e il più esteso, per superficie, complesso di vetrate figurate in Italia (Lunghi, 1998). Quelle della zona absidale, antecedente al 1253, sono attribuite ad artisti della Germania orientale; si caratterizzano per riferimenti alla cultura figurativa di stampo neolatino, ispirata ad iconografie bizantine, caratteristica della miniatura e dell'oreficeria. Un'evidente discontinuità stilistica separa, invece, le vetrate absidali da quelle del transetto e della navata. Nella quadrifora del transetto meridionale prevalgono soluzioni iconografiche di derivazione francese, mentre la quadrifora del transetto settentrionale e le prime due vetrate della parete sinistra dell'ingresso sono riconducibili alla bottega umbra del cosiddetto Maestro di San Francesco e databili alla seconda metà del XIII secolo (Lunghi, 1998). L'assenza di precedenti nella lavorazione del vetro dipinto fu ovviata ad Assisi grazie al ricorso a maestranze d'oltralpe capaci di impiantarvi fornaci per la fusione e la colorazione del vetro, istituendo un legame con i cantieri delle grandi cattedrali del gotico europeo e con i costruttori delle chiese francescane oltremontane (Lunghi, 1998). Rimangono visibili le mensole terminali in legno, incastrate rispettivamente nel cielo dell'episodio dell'*Omaggio dell'uomo semplice* (I) e di quello della *Liberazione dell'eretico Pietro* (XXVIII), tracce dell'iconostasi che in questo caso era probabilmente ridotta a una trave che attraversava la navata all'incontro col transetto (Lunghi, 1998). L'aspetto esterno della Basilica, pur presentando alcuni elementi riconducibili al linguaggio gotico — limitati essenzialmente ai due portali, alla forma allungata e acuta delle finestre e al motivo degli archi rampanti — non può tuttavia essere interpretato come espressione di uno stile propriamente romanico. L'edificio, infatti, si configura come il risultato della combinazione di volumi principali ben riconoscibili: il corpo quadrangolare, il campanile — reso tozzo a seguito della demolizione della cuspide ottagonale originaria —, la sequenza dei contrafforti a torrione che scandiscono le fiancate e la solida facciata

conclusa a timpano. Tali masse architettoniche, definite con grande rigore geometrico, sono organizzate secondo un principio di composizione razionale che conferisce all'intero organismo edilizio un'elevata coerenza logico-formale.

6.3 *L'apparato decorativo della Basilica Superiore*

Nel quadro dei regolamenti interni all'Ordine francescano, durante il pontificato di Alessandro IV, il ministro generale Bonaventura da Bagnoregio presentò al Capitolo generale riunito a Narbona nel 1260 una serie di disposizioni volte a regolamentare la vita comunitaria

Tra le prescrizioni relative all'osservanza della povertà, veniva riservata particolare attenzione all'architettura: si proibiva l'adozione di volte in muratura – salvo che nella cappella maggiore – e si raccomandava di evitare decorazioni pittoriche e scultoree eccessive, nonché elementi architettonici complessi quali ampie finestre o colonne. Le chiese dovevano mantenere proporzioni conformi alle consuetudini locali. L'unico ornamento ammesso consisteva nell'installazione, nel coro dietro l'altare maggiore, di finestrone figurati. La Basilica di San Francesco ad Assisi, tuttavia, probabilmente, grazie al suo *status* di sede apostolica, non era apparentemente vincolata da tali restrizioni, sfuggendo così ai limiti imposti alle altre fondazioni dell'Ordine. In questo cantiere si concentrò quindi l'opera congiunta di artisti e tecnici, capaci di introdurre soluzioni radicalmente nuove e di trasformare in profondità sia il linguaggio architettonico sia quello figurativo.

Per la decorazione della Basilica si scelse di utilizzare la tecnica dell'affresco, considerata più 'povera' rispetto ai mosaici - più preziosi - o agli apparati scultorei fino ad allora prevalenti.

Tale tecnica, tuttavia, venne adottata in modo così esteso e programmatico da investire ogni superficie disponibile: non solo le pareti e le volte, ma anche gli elementi strutturali come i costoloni, i pilastri a fascio e le superfici di raccordo. Nel transetto si riconoscono l'intervento del cosiddetto Maestro 'oltremontano', cui

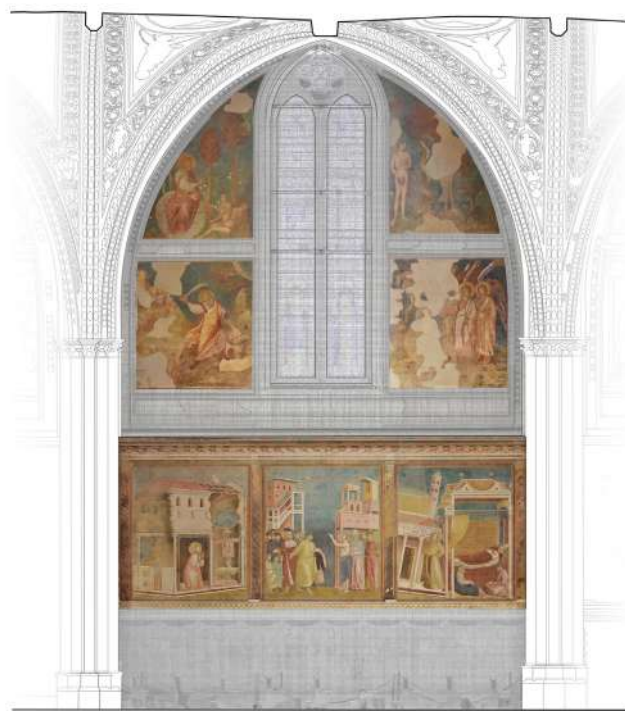


Fig. 6.6 Schema dell'organizzazione narrativa della navata: nei primi due ordini storie dell'Antico e del Nuovo Testamento e nell'ordine inferiore le Storie di san Francesco.

si deve una delle prime fasi decorative, e, soprattutto, il monumentale ciclo pittorico di Cimabue, che occupa le pareti e le volte con una complessa articolazione iconografica. La navata, invece, presenta un'organizzazione narrativa più articolata e saldamente strutturata, distribuita su tre registri sovrapposti: nei due ordini superiori si sviluppano le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, in un dialogo tipologico volto a predisporre il significato della narrazione successiva; nel registro inferiore, impostato sulla parte di muratura aggettante al disotto del passaggio di guardia, si dispiega il ciclo delle Storie di San Francesco. Dal punto di vista stilistico si osserva un marcato ricambio generazionale rispetto agli artisti attivi nella Basilica Inferiore, la cui decorazione riflette un linguaggio radicato nella tradizione umbra (Lunghi, 1998).

Nella chiesa superiore operano invece maestranze chiamate a confrontarsi con un impianto architettonico inconsueto rispetto alle pratiche costruttive locali, abituate all'impiego di strutture più massicce. Ai pittori

Roberta Ferretti

Storie di Maria

- 1 - Annuncio a Gicchino e sua offerta
b - Madonna tra due angeli;
- 2 - Natività e sposalizio della vergine
b - Madonna col Bambino, Vergine leggente,
Santo che colpisce un legno;
- 3 - Trapasso della Vergine
- 4 - Dormitio Virginis
- 5 - Busti di santi
- 6 - Assunzione della Vergine
- 7 - Cristo e la Vergine in gloria

Storie dell'Apocalisse

- 8 - Crocifissione
- 9 - Cristo in gloria
- 10 - Visione del trono e libro dei sette sigilli
- 11 - Visione degli angeli ai quattro angoli della terra
- 12 - Cristo apocalittico
- 13 - Caduta di Babilonia
- 14 - San Giovanni e l'angelo
- 15 - San Michele e il drago
- 16 - Angeli a figura piena

Storie dei Santi Pietro e Paolo

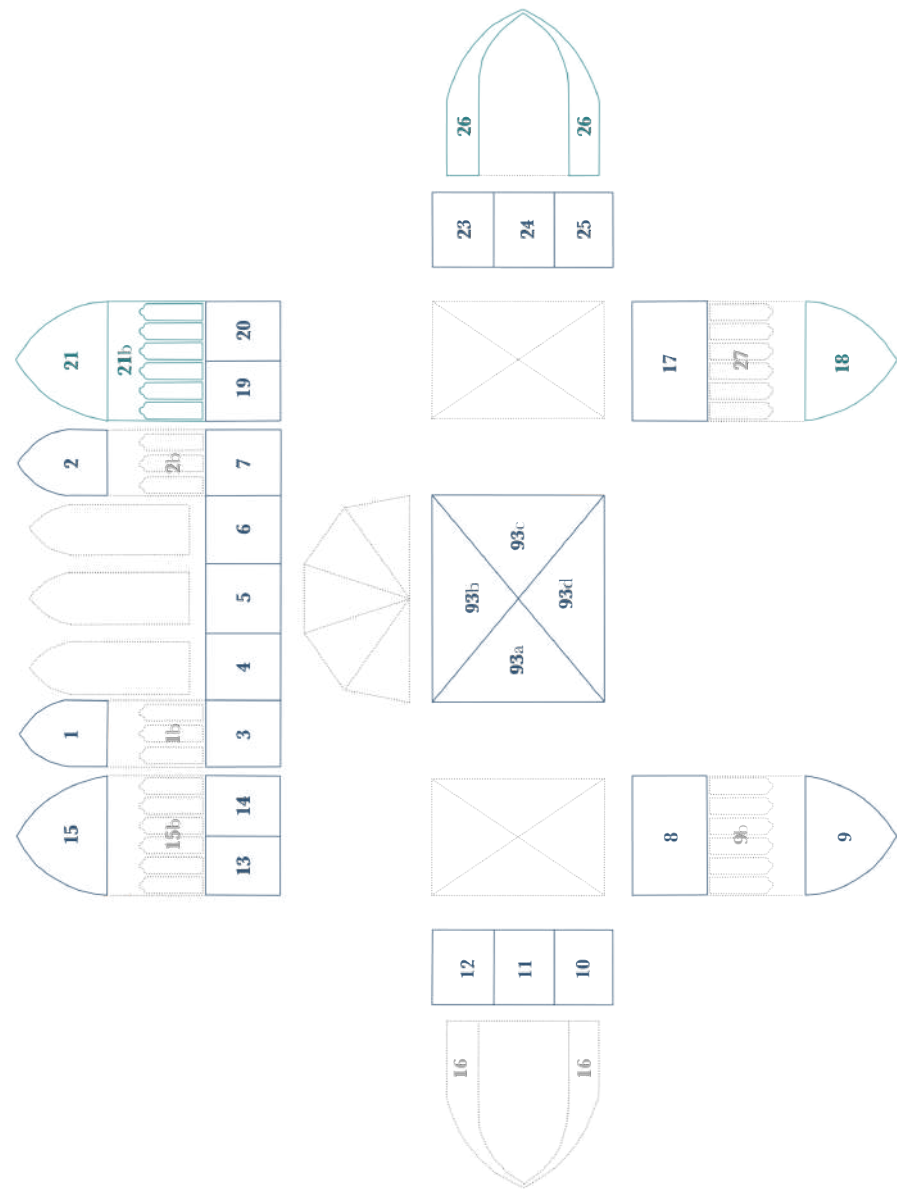
- 17 - Crocifissione
- 18 - Trasfigurazione
- 19 - San Pietro guarisce lo storpio
- 20 - San Pietro guarisce gli infermi e libera gli indemoniati
- 21 - San Luca inginocchiato accanto a un libro
- 21b - Loggetta con ghimberghie
- 23 - Crocifissione di san Pietro
- 24 - Decapitazione di san Paolo
- 25 - Angeli a figura piena
- 26 - Profeti Isaia e David
- 27 - Loggetta destra

Antico e Nuovo Testamento

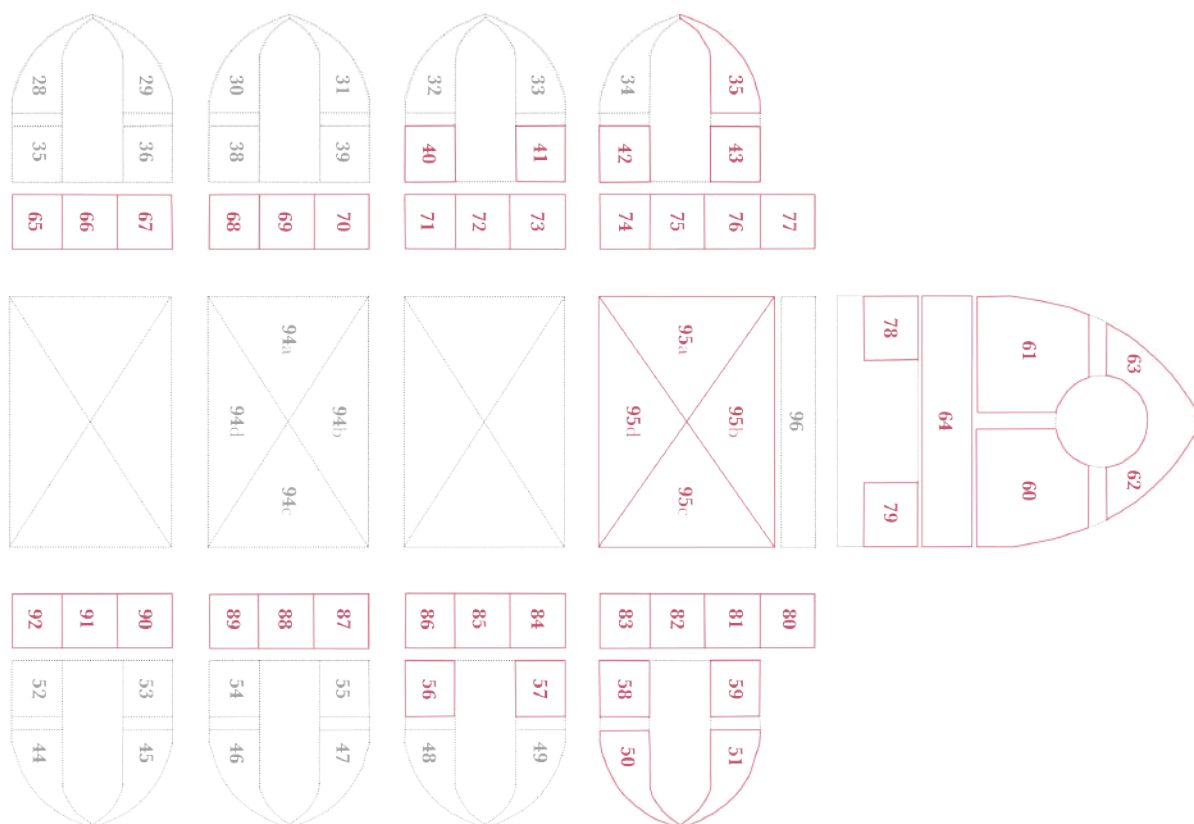
- 28 - Separazione della luce dalle tenebre
- 29 - Creazione di Adamo
- 30 - Creazione di Eva
- 31 - Peccato originale
- 32 - Cacciata dal Paradiso
- 33 - Lavoro dei progenitori
- 34 - Sacrificio di Caino e Abele
- 35 - Uccisione di Abele
- 36 - Costruzione dell'arca
- 37 - Diluvio universale
- 38 - Sacrificio di Isacco
- 39 - Abramo visitato dagli angeli

- 40 - Benedizione di Isacco a Giacobbe
- 41 - Esaù respinto da Isacco
- 42 - Giuseppe calato nel pozzo
- 43 - Ritrovamento della coppa nel sacco di Beniamino
- 44 - Annunciazione
- 45 - Visitazione
- 46 - Natività
- 47 - Adorazione dei Magi
- 48 - Presentazione al tempio
- 49 - Fuga in Egitto
- 50 - Disputa con i dottori
- 51 - Battesimo di Cristo
- 52 - Nozze di Cana

- 53 - Resurrezione di Lazzaro
- 54 - Cattura di Cristo
- 55 - Cristo deriso
- 56 - Andata al Calvario
- 57 - Crocifissione
- 58 - Deposizione dalla croce
- 59 - Resurrezione
- 60 - Ascensione
- 61 - Pentecoste
- 62 - Tondo di san Pietro
- 63 - Tondo di san Paolo
- 64 - Madonna col Bambino ridente



- Maestro 'oltremontano'
- Ciambue e bottega
- Giotto e bottega



Storie di san Francesco

- 65 - Omaggio dell'uomo semplice (I)
- 66 - Dono del mantello (II)
- 67 - Sogno delle armi (III)
- 68 - Preghiera in San Damiano (IV)
- 69 - Rinuncia ai beni terreni (V)
- 70 - Sogno di Innocenzo III (VI)
- 71 - Conferma della regola (VII)
- 72 - Visione del carro di fuoco (VIII)
- 73 - Visione dei troni celesti (IX)
- 74 - Cacciata dei diavoli da Arezzo (X)
- 75 - San Francesco davanti al Sultano (XI)
- 76 - L'estasi (XII)

- 77 - Il presepe di Greccio (XIII)
- 78 - Miracolo della fonte (XIV)
- 79 - Predica agli uccelli (XV)
- 80 - Morte del cavaliere di Celano (XVI)
- 81 - Predica davanti a Onorio III (XVII)
- 82 - Apparizione al capitolo di Arles (XVIII)
- 83 - Le Stimmate (XIX)
- 84 - La morte di san Francesco (XX)
- 85 - Le visioni in punto di morte (XXI)
- 86 - L'accertamento delle stimmate (XXII)
- 87 - Il pianto delle Clarisse (XXIII)
- 88 - La canonizzazione (XXIV)
- 89 - L'apparizione a Gregorio IX (XXV)

- 90 - La guarigione dell'uomo di Lleida (XXVI)
- 91 - La confessione della donna di Benevento (XXVII)
- 92 - La liberazione dell'eretico (XXVIII)
- 93 - Volta dei quattro evangelisti
 - a - Giovanni (Asia); b - Luca (Grecia);
 - c - Marco (Italia); d - Matteo (Giudea)
- 94 - Volta degli Intercessori
 - a - san Giovanni; b - san Francesco;
 - c - Vergine; d - Redentore
- 95 - Volta dei dottori
 - a - Sant'Ambrogio; b - San Gerolamo
 - c - Sant'Agostino; d - San Gregorio Magno
- 96 - Arcone dei Santi



Fig. 6.6 Assisi, Basilica Superiore. Triforio decorato con affilate ghimberghe dipinte attorno agli archi polilobati, Maestro 'oltremontano'.

spettò il compito di correggere visivamente le numerose irregolarità dell'edificio. Come nel caso delle volte che presentano difetti sia nel tracciato delle nervature sia nella curvatura delle volte, soprattutto in prossimità delle imposte dei capitelli, che furono abilmente mascherate mediante la pittura (Rocchi, 1982). La Basilica Superiore di San Francesco costituisce un osservatorio privilegiato per analizzare l'evoluzione delle modalità di rappresentazione dello spazio e dell'organizzazione della superficie dipinta, processi che trovano pieno sviluppo nei secoli successivi (White, 1971).

6.3.1 La decorazione dell'abside e del transetto

◇ Il Maestro 'oltremontano'

L'area del transetto della chiesa superiore conserva una decorazione fortemente lacunosa e alterata, ma ancora leggibile nei suoi elementi principali, appartenente a una fase decorativa anteriore all'intervento di Cimabue. Tale ciclo si integra con particolare coerenza nell'assetto architettonico dell'edificio, contribuendo a compensare alcune delle irregolarità strutturali che lo distaccano dai prototipi transalpini (Lunghi, 1998). Il programma originario fu concepito in stretto collegamento iconografico e compositivo con le vetrate

figurate. Come detto, per i cartoni delle vetrate è stata riconosciuta la paternità del Maestro di San Francesco, mentre nei dipinti murali è stata individuata l'attività di un Maestro 'oltremontano', anch'esso pittore di vetrate e figurativamente vicino all'*atelier* francese responsabile della quadrifora meridionale (Lunghi, 1998).

La formazione nordica dell'artista emerge chiaramente nelle affilate ghimberghe dipinte attorno agli archi polilobati del triforio, ispirate alle architetture del gotico *rayonnant*. Nel passaggio del triforio del transetto, sulle pareti interne che fiancheggiano l'abside, si dispongono monumentali figure di apostoli: sei per lato, caratterizzate da un'intensa ricerca plastica che richiama esplicitamente modelli statuari. L'esecuzione della decorazione nel braccio settentrionale del transetto è generalmente collocata nel pontificato di Clemente IV, il cui stemma compare più volte riprodotto negli archivolti (Lunghi, 1998).

L'intervento del Maestro 'oltremontano' interessò anche la volta del coro, dove nei costoloni sopravvivono le brillanti tonalità violacee e le stilizzazioni vegetali mutate dal repertorio miniati d'ambito inglese (Lunghi, 1998). L'attività della bottega gotica venne tuttavia interrotta – forse in coincidenza con la sospensione dei lavori imposta dal Capitolo generale dell'Ordine riunitosi ad Assisi nel 1269 – e successivamente sostituita dall'arrivo di Cimabue. La chiamata del maestro fiorentino segnò un deciso cambio di rotta: all'orientamento gotico d'oltralpe, fin lì dominante, subentrò un gusto più marcatamente classicizzante, in linea con le tendenze promosse a Roma nelle imprese artistiche successive all'elezione del papa romano Niccolò III.

◇ **Cimabue**

Un indicatore cronologico decisivo per la ripresa dei lavori di decorazione nel presbiterio della basilica superiore è offerto dalla volta sopra l'altare. La crociera è occupata dalle personificazioni degli evangelisti, ciascuno seduto su un trono ligneo mentre redigono i loro vangeli, accompagnati dalle figure del Tetramorfo e rivolti verso le regioni del mondo cui la tradizione assegna la loro predicazione: Matteo verso la Giudea, Marco verso l'Italia, Luca verso la Grecia e Giovanni verso

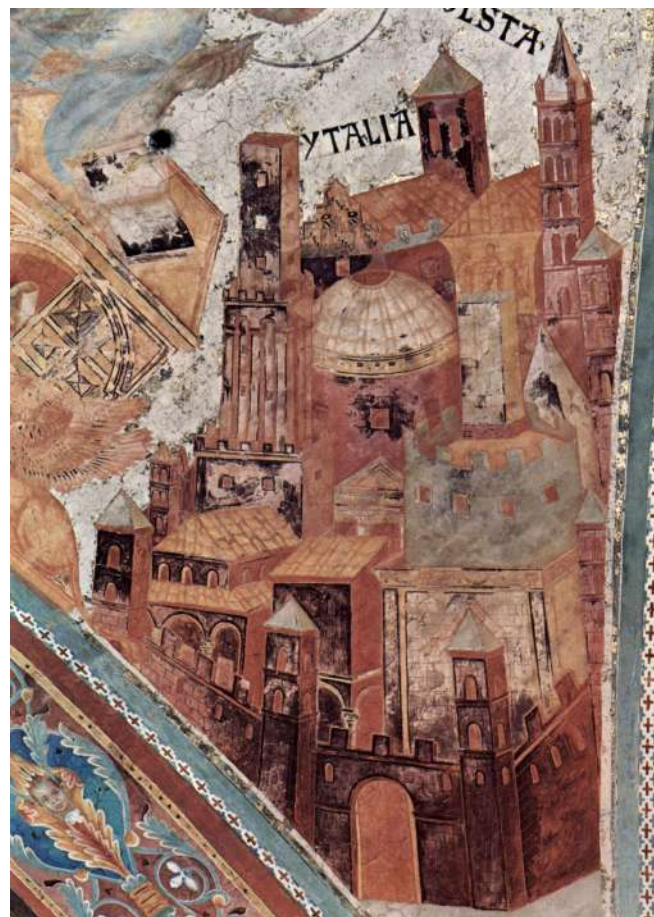


Fig. 6.7 Assisi, Basilica Superiore. *Italia*, Volta degli Evangelisti, Cimabue.

l'Asia. Di particolare interesse è l'*Italia*, rappresentata da una veduta sintetica di Roma racchiusa entro le mura aureliane e punteggiata da sette o otto edifici monumentali ben in evidenza⁷, resi con un'attenzione tale da far supporre un riferimento diretto al vero.

Queste raffigurazioni rivestono un ulteriore rilievo in quanto costituiscono uno dei primi tentativi sistematici di rappresentare uno spazio architettonico facendo esplicito riferimento a edifici realmente esistenti, anticipando una concezione della pittura come strumento capace di tradurre la realtà in forma narrativa e visiva. Come fa notare Lunghi (1998), il palazzo Senatorio è segnato dallo stemma della famiglia Orsini e da quello del Senato romano, fissando così l'epoca in cui l'affresco fu realizzato.



Fig. 6.8 Assisi, Basilica Superiore. Crocifissione, transetto sinistro. Cimabue. 1227ca.

Tra il 1278 e il 1280, anno della sua morte, il pontefice Niccolò III Orsini ricoprì personalmente la carica di senatore di Roma, prima di essere succeduto da Simon de Brion (Lunghi, 1998). Gli stemmi degli Orsini dipinti sulla vela consentono quindi di collocare cronologicamente questi affreschi e di definire il contesto stoico in cui la decorazione venne concepita. Il programma iconografico adottato nella 'cappella papale' di Assisi – dominata dal trono papale – mira a celebrare il primato della Chiesa.

Le storie della Vergine nella tribuna absidale rappresentano la Chiesa generata da Maria; le storie apostoliche nel transetto nord alludono ai fondatori

della Chiesa di Roma; l'Apocalisse nel transetto sud simboleggia la venuta del Regno di Dio, con la conferma del dominio della Chiesa sulla società. Dietro gli altari sono dipinte due grandi Crocifissioni ispirate a momenti successivi del Vangelo di Giovanni (Lunghi, 1998). La maggior parte dei critici è concorde nell'ammettere che gli affreschi del coro e del transetto della chiesa superiore, attribuiti a Cimabue e alla sua cerchia più immediata, siano stilisticamente unitari (White, 1971). Gli affreschi di Assisi costituiscono indiscutibilmente l'opera di maggiore rilievo del maestro toscano e uno dei principali monumenti della pittura italiana anteriore a Giotto. Nel contesto del presente studio,



Fig. 6.9 Assisi, Basilica Superiore. Crocifissione, transetto destro. Cimabue. 1227ca.

essi rappresentano il precedente più immediato e il riferimento principale che ha esercitato un'influenza diretta sull'opera pittorica oggetto di analisi.

La notorietà dell'impresa non si esaurisce nel suo significato politico né nella corrispondenza alle istanze religiose del tempo, ma trova fondamento nell'eccezionale qualità e nell'innovativa concezione delle scene pittoriche, nonché nel rapporto articolato che queste intrattengono con lo spazio in cui sono collocate. Cimabue, infatti, apre la strada al realismo gotico, rompendo con le iconografie tradizionali e privilegiando una drammaticità accentuata. Giorgio Vasari commentò a proposito di Cimabue: “La quale

opera veramente grandissima e ricca e benissimo condotta, dovette, a mio giudizio, fare in que' tempi stupire il mondo, essendo massimamente stata la pittura tanto tempo in tanta cecità, et a me, che l'anno 1563 la rividi, parve bellissima, pensando come in tante tenebre potesse veder Cimabue tanto lume”. Gli affreschi sono giunti sino a noi in cattivo stato di conservazione, e appaiono ben diversi dalla descrizione del Vasari a causa dell'ossidazione della biacca⁸, ampiamente utilizzata nel ciclo, che annerendosi ha provocato l'oscuramento generale della pellicola pittorica, creando un effetto simile a un negativo fotografico. Come già osservato, l'opera si distingue per la marcata coerenza stilistica

e per un'inedita attenzione al dramma narrativo di ciascuna scena; tuttavia, l'aspetto di maggior interesse risiede nel modo in cui l'artista espande questa unità originaria all'interno delle strutture architettoniche.

L'elemento più singolare è, senza dubbio, la ripetizione della scena della *Crocifissione* in entrambi i transetti. Tale ripetizione ha un profondo significato religioso: gli stalli erano collocati nel coro in modo che i monaci avessero costantemente davanti agli occhi il momento culminante della Passione (White, 1971). Analizzando le altre scene che compongono il ciclo pittorico, si nota come questa scelta sia coerente anche sul piano compositivo, poiché tutte sono disposte e progettate in modo simmetrico. Le singole composizioni sono variate e ripetute, in modo che ogni parte risulti equilibrata e presenti una simmetria precisa.

Dal transetto settentrionale, con gli episodi di *San Pietro che guarisce lo storpio* e *San Pietro che guarisce l'ossesso*, emerge che, in entrambi i casi, è presente una struttura centrale fiancheggiata da gruppi di edifici minori che si combinano per creare quinte in fuga prospettica. Sulla parete di fondo del transetto sono invece raffigurate tre scene. *La Caduta di Simon Mago* e la *Crocifissione di San Pietro* sono divise visivamente in tre: nel primo caso, due sottili scene architettoniche verticali si ergono alle spalle dei gruppi di figure e affiancano l'alta torre a traliccio al centro; nel secondo caso, la figura dell'apostolo crocifisso è affiancata da due edifici piramidali che richiamano tipologie di edifici antichi come la Piramide Cestia o la *Terebinthus Neronis* e la *Meta Romuli*⁹.

La scena della *Decapitazione di San Paolo* è scandita da tre monti rocciosi che si elevano fino al margine superiore, conferendo un maggiore senso di massa alle figure e alle architetture in primo piano. La vera novità introdotta da Cimabue, destinata a condizionare anche la decorazione della navata, è la volontà di integrare lo spazio reale dell'edificio con quello dipinto mediante una serie di espedienti pittorici. Come nota White (1971), nessun ciclo precedente è sottoposto a una disciplina compositiva così rigorosa. Il proposito di unitarietà di Cimabue ad Assisi è particolarmente evidente nel modo in cui egli tratta l'inquadratura architettonica delle scene. Cimabue riprende dal Maestro 'oltremontano'



Fig. 6.10 Assisi, Basilica Superiore. *Crocifissione di san Pietro*. Cimabue. 1227ca.

l'invenzione di ambientare il dramma sacro all'interno di un'architettura illusionistica, ma se ne allontanò nei modelli architettonici preferendo alle architetture *rayonnant* le forme più sobrie del romanico tosco-romano o di fabbriche paleocristiane (Lunghi, 1998).

Egli impiega, ad esempio, logge ad archi ribassati, colonnine scanalate con capitelli corinzi e inserti musivi¹⁰. L'arretramento del muro necessario per far posto al cammino di guardia che corre ininterrotto intorno alla chiesa - passando dietro alle arcate dei transetti e ai pilastri a fascio della navata - è parzialmente annullato dall'artista con la pittura. Egli, infatti, concepisce il loggiato come un oggetto, immaginando la superficie inferiore della sporgenza come un cassettonato su mensole a volute. Sul piano ottico, le mensole non convergono verso il centro, ma sono tutte rappresentate da linee parallele direzionate verso l'esterno dell'affresco, come se le narrazioni si estendessero oltre il coro per avvolgere i due transetti, culminando nelle Crocifissioni monumentali. È interessante sottolineare come, nel punto di incontro al di sopra del coro papale, si venga a

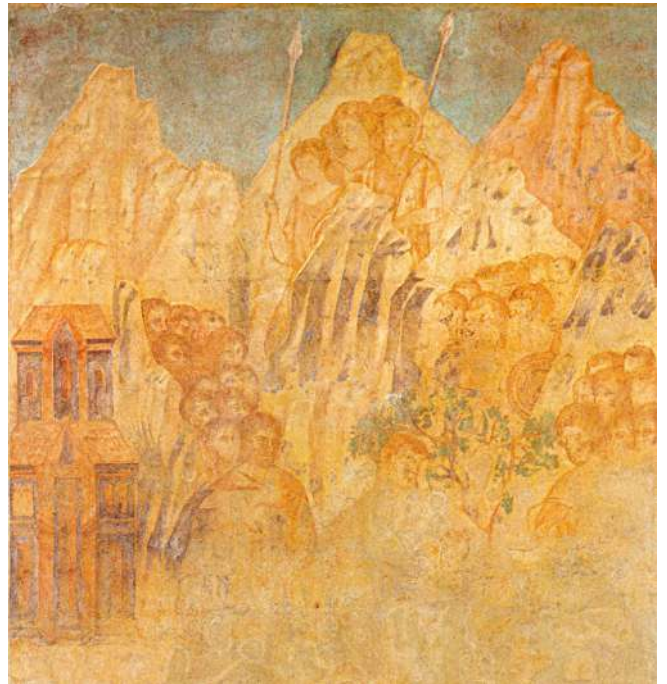


Fig. 6.11 Assisi, Basilica Superiore. (in alto) a sinistra *La caduta di Simon Mago*; a destra *Il martirio di san Paolo* (in basso) a sinistra *San Pietro che guarisce lo storpio*; a destra *San Pietro che guarisce gli infermi e libera gli indemoniati*. Cimabue. 1227ca.



Fig. 6.12 Assisi, Basilica Superiore. *Il commiato della Vergine*. Cimabue. 1227ca.

formare una sorta di 'prospettiva rovesciata'.

Per le architetture rappresentate nelle scene, invece, domina la rappresentazione 'frontale prospettica'. Calzante, da questo punto di vista, è la scena di *San Pietro che guarisce lo storpio* che costituisce un esempio tipico del modo di risolvere la costruzione dello spazio pittorico. Il grande edificio poligonale al centro dell'affresco è visto frontalmente; tutti gli altri edifici sui due lati conservano un solo piano, privo di distorsioni, parallelo alla superficie, mentre uno dei piani è rappresentato di scorcio. Il punto di vista a volo d'uccello attenua ulteriormente gli scorci, e gli edifici si inclinano non verso il centro, ma verso l'esterno: ne derivano una lettura divergente e una tensione delle verticali che si oppone alla centralizzazione rinascimentale.

Secondo White (1971), è questa concezione compositiva a distinguere l'opera di Cimabue da quella di molti suoi contemporanei, le cui rappresentazioni di edifici, benché costruite secondo gli stessi principi, sono in fuga prospettica del tutto casuale, senza tener conto della loro posizione nel quadro.

Attraverso tali scelte si costituisce una trama spaziale coerente, capace di conferire alle storie figurate una

monumentalità e una veridicità mai sperimentate in Occidente dopo l'antichità (Lunghi, 1998). Il repertorio architettonico definito da Cimabue diventa così modello per tutte le maestranze attive nella Basilica Superiore, assicurando una straordinaria unitarietà all'intera impresa decorativa.

6.3.2 La navata

◊ ***I registri alti: Jacopo Torriti, Maestro della cacciata e giovane Giotto***

Le due pareti presentano tre registri sovrapposti di affreschi, distribuiti lungo le quattro campate comprese tra l'ingresso e il transetto. Al di sopra del camminamento di ronda, ciascuna campata è suddivisa da un'ampia finestra, ai cui lati si dispongono le scene dei due registri superiori. L'organizzazione narrativa procede orizzontalmente: si svolge interamente il ciclo del registro superiore prima di passare a quello mediano. Per quanto riguarda i soggetti, sulla parete di destra sono raffigurati episodi dell'Antico Testamento, mentre sulla parete di sinistra compaiono le storie del Nuovo Testamento, che trovano conclusione sulla controfacciata. La questione attributiva relativa a queste decorazioni è tra le più complesse della disciplina storico-artistica, poiché proprio nei cicli vetero e neotestamentari si colloca il momento di svolta tra la tradizione pittorica duecentesca, di matrice romanico-bizantina, e le nuove istanze gotiche che daranno impulso ai grandi sviluppi del Trecento (Bonsanti, 2002). In queste scene si può probabilmente riconoscere la convergenza di due differenti tradizioni pittoriche del Duecento, quella romana e quella fiorentina.

La *Creazione*, collocata nella fascia superiore, è attribuita con notevole concordia critica a Jacopo Torriti, maestro di formazione romana, appartenente all'ordine francescano e figura particolarmente stimata da papa Niccolò IV (Bonsanti, 2002). Gli affreschi mostrano infatti motivi iconografici e soluzioni formali riconducibili al lessico figurativo di matrice classica, circostanza che ha indotto gli studiosi a individuare negli esecutori una solida preparazione maturata nell'ambiente artistico romano. Nel registro mediano

della parete opposta si trovano le *Storie di Isacco*, un altro caso ampiamente discusso nel dibattito sulla questione attributiva. Le scene sono caratterizzate dalla presenza di un'ambientazione dipinta, una stanza pressoché quadrata caratterizzata su un lato da una grande porta d'ingresso architravata e sormontata da una lunetta con trifora; sopra una trave rettilinea che chiude lo spazio, decorata con commessi marmorei, e un piccolo frontone (Bonsanti, 2002). L'edificio è rappresentato in una posizione frontale prospettica che consente di guardare all'esterno della parete destra e dei limiti esterni del muro anteriore aperto (White, 1971).

La spazialità complessiva dell'affresco appare però in scala radicalmente mutata e i margini dell'edificio sono stretti contro tutti i lati della cornice, annullando così il movimento tra delle figure tra la stanza e lo spettatore (White, 1971). Nella prima scena, la volumetria del guanciale, del letto, delle figure, definisce l'azione con evidenza impressionante. L'architettura è dunque allusiva, nel senso che non si propone di riprodurre fedelmente la costruzione in tutte le sue componenti, ma, al contempo, è reale per il preciso senso dello spazio che la pervade (Bonsanti, 2002).

Non c'è dubbio che una così coerente e razionale concezione dello spazio, che si attua sistematicamente, si presenti qui come una scoperta e costituisca una novità di incalcolabile portata per le sorti della pittura occidentale (Bellosi, 2014). Molti studiosi riferiscono queste pitture ad un giovane Giotto; altri sono di parere diverso¹¹. Il ciclo dell'Antico Testamento prosegue e si conclude con due storie di Giuseppe nel registro mediano. Lo stato di conservazione dei dipinti, particolarmente critico nel primo episodio, risulta complessivamente problematico; tuttavia, gli elementi superstiti consentono di attribuirne l'esecuzione a una bottega operante sotto la direzione del medesimo maestro responsabile delle Storie di Isacco (Bonsanti, 2002).

Le scene rivelano, nonostante le lacune materiali, una costruzione compositiva fondata su una notevole padronanza dello spazio, indice di una progettualità figurativa di alto livello. Nella seconda scena, l'impianto compositivo mantiene una chiarezza strutturale di notevole evidenza. Colpisce in particolare l'architettura



Fig. 6.13 Assisi, Basilica Superiore. (in alto) Benedizione di Isacco a Giacobbe; (in basso) Isacco respinge Esaù.

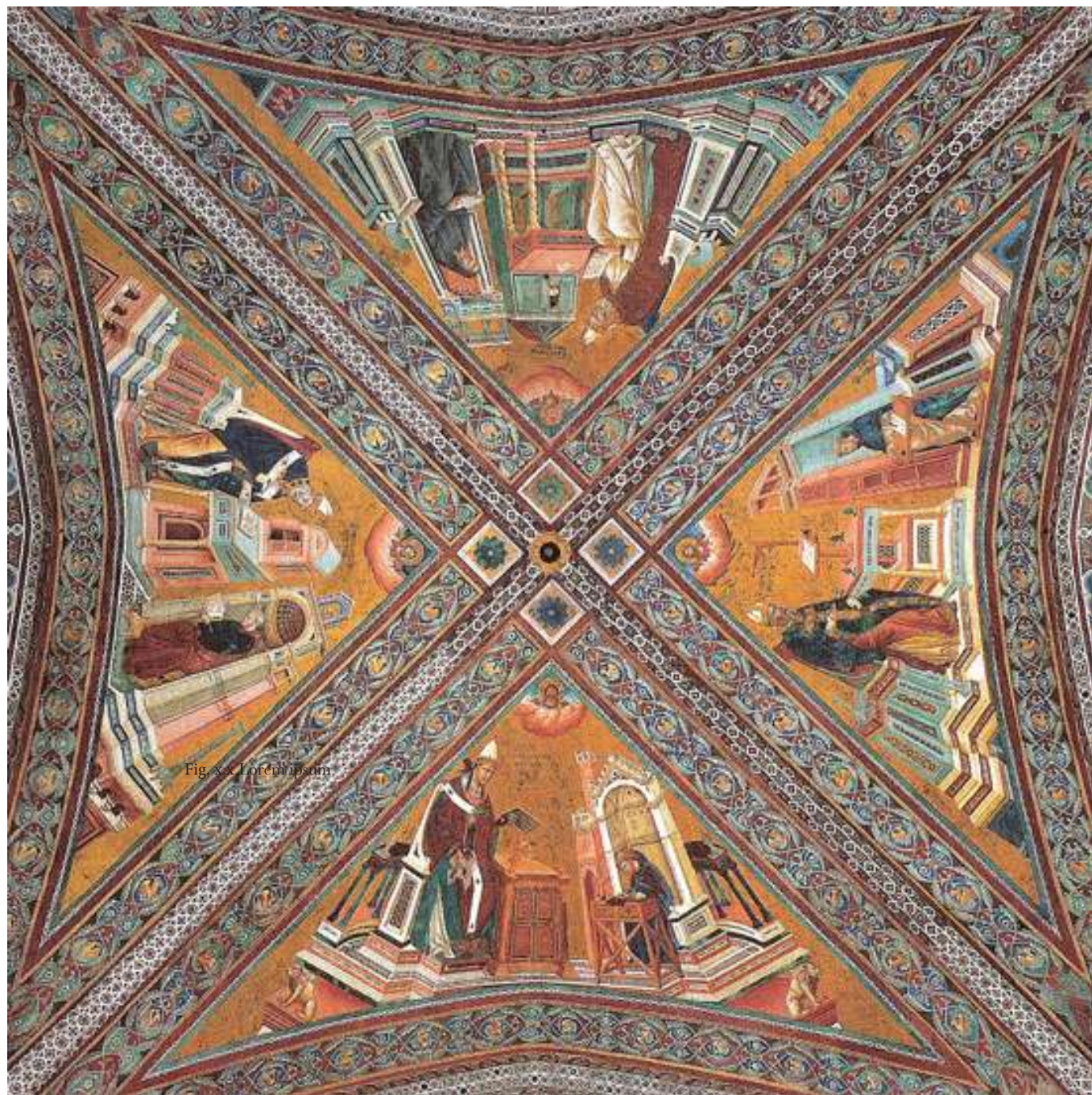


Fig. 6.14 Assisi, Basilica Superiore. Volta dei Dottori. Giotto.



Fig. 6.15 Assisi, Basilica Superiore. La Pentecoste. Giotto.

retrostante le figure, che si presenta, per la prima volta nella pittura occidentale, con un livello di complessità, inventiva ed eleganza del tutto inedito. Tale concezione spaziale è pienamente riconducibile al linguaggio giottesco, di cui, secondo Bonsanti (2002), costituisce una manifestazione precoce, destinata a ricorrere con sempre maggiore definizione nell'ambito della Leggenda francescana.

Nei registri superiori della controfacciata si dispiegano gli episodi dell'Ascensione della Pentecoste: si tratta di opere dotate di una marcata individualità, nelle quali gli elementi caratteristici del linguaggio giottesco emergono in modo via via più riconoscibile. Nella Pentecoste, in particolare, la veduta centrale dell'edificio

sacro – con i frontoni di gusto gotico, i soffitti a lacunari, scorciati dal basso, gli archi acuti dell'ordine inferiore e quelli rampanti all'esterno – configura un'architettura restituita attraverso una comprensione dello spazio che non trova precedenti nella produzione medievale (Bonsanti, 2002). In questa scena si trova, per la prima volta, un edificio rappresentato dal centro. La solidità dell'architettura e lo spazio occupato dalle figure insieme alla costruzione centralizzata che pone l'accento sulla prospettiva dello spazio chiuso, segnano un'importante tappa verso i numerosi interni delle Storie rappresentate nella fascia inferiore, che completa la decorazione della navata (White, 1971).

◊ **Volta dei dottori**

Nei quattro spicchi della volta sono raffigurati i Dottori della Chiesa allora riconosciuti: Ambrogio, Girolamo, Gregorio Magno e Agostino. Ciascuno di essi è rappresentato seduto accanto a un leggio, mentre un chierico, posto di fronte, trascrive quanto gli viene dettato. I santi sono rappresentati seduti su troni marmorei di elaborazione formale eterogenea; al centro dei triangoli si colloca il pulpito-*scriptorium*, anch'esso configurato secondo modelli differenti, analogamente alle edicole che accolgono le figure dei diaconi.

La rappresentazione è caratterizzata da scorci fortemente accentuati, dovuti anche alla necessità di adeguarsi alla conformazione delle vele. L'insieme delle raffigurazioni suggerisce l'impressione di trovarsi sulla sommità di una costruzione altissima, quasi sospesa in una dimensione celeste, ulteriormente sottolineata dal fondo dorato¹² (Bonsanti, 2002). Le architetture immaginifiche dei sedili, delle nicchie e dei pulpiti sono state più volte giudicate improbabili, ed è evidente che non ci si possa attendere una resa prospettica assimilabile a quella dei quadraturisti sei-settecenteschi. Tuttavia, essi testimoniano uno sforzo concettuale di straordinaria portata, volto a risolvere un problema figurativo mai affrontato, e condotto con un'ammirevole libertà inventiva (Bonsanti, 2002). All'interno del complesso cantiere pittorico della Basilica Superiore di Assisi, la presenza di Giotto e della sua bottega rappresenta quindi uno dei momenti più alti dell'intero

L'architettura dipinta negli affreschi di Giotto e dei giotteschi ad Assisi
rilievo e interpretazione critica del ciclo delle Storie di San Francesco

Roberta Ferretti



I - L'omaggio dell'uomo semplice



IV - La preghiera in San Damiano



VII - La conferma della regola



X - La cacciata dei diavoli da Arezzo



II - Il dono del mantello



V - La rinuncia ai beni paterni



VIII - San Francesco sul carro di fuoco



XI - San Francesco davanti al Sultano



III - Il sogno del palazzo



VI - Il sogno di Innocenzo III



IX - La visione dei troni celesti



XII - L'estasi



XIV - Il miracolo della fonte



XIII - Il presepe di Greccio



XVI - *La morte del cavaliere di Celano*



XX - *La morte di san Francesco*



XXIII - *Il pianto delle Clarisse*



XXVI - *La guarigione dell'uomo di Lleida*



XVII - *La predica davanti a Onorio III*



XXI - *Le visioni in punto di morte*



XXIV - *La canonizzazione*



XXVII - *La confessione della donna di Benevento*



XVIII - *L'apparizione al capitolo di Arles*



XXII - *L'accertamento delle stimmate*



XXV - *L'apparizione a Gregorio IX*



XXVIII - *La liberazione dell'eretico Pietro*



XIX - *Le Stimmate*



XV - *La predica agli uccelli*

ciclo decorativo. L'intervento del maestro, come detto, si inserisce in un contesto già riccamente definito dagli apporti di Cimabue e della sua bottega, del Maestro 'oltremontano' e di altre maestranze - probabilmente provenienti dalla scuola romana - attive nella seconda metà del XIII secolo. Il problema attributivo rimane di grande portata; possiamo sicuramente affermare che a questo ciclo decorativo lavorarono moltissimi artisti.

◇ **Il registro inferiore: Giotto e bottega, le Storie di san Francesco**

Il grandioso programma iconografico della Basilica Superiore trova il suo compimento nei ventotto riquadri dedicati alla vita di san Francesco, affrescati nella parte inferiore della navata. Gli affreschi non sono disposti in relazione all'entrata della basilica, ma si snodano da sinistra a destra con continuità, passando anche per la parete d'ingresso (Milizia, 1994). Dall'XI secolo in poi, in Occidente, era diffusa l'usanza di dipingere isolati episodi della vita o dei miracoli di un santo confessore sulle pareti della chiesa che ne conservava le reliquie o dove godeva di speciale devozione popolare, ma mai prima di Assisi era stata raggiunta una tale organicità nella narrazione (Lunghi, 2019). Gli affreschi della Leggenda francescana inaugurano un fenomeno di portata epocale nell'ambito delle arti figurative applicate. La loro rilevanza iconografica è attestata dalla vasta produzione di copie a scopo devozionale: numerose repliche, sia ad affresco sia su tavola, furono infatti realizzate a partire dal modello originario. Nel corso del Trecento, inoltre, molte cappelle e chiese si dotarono di cicli pittorici dedicati alla vita e ai miracoli di santi vissuti in epoca relativamente recente, divenuti oggetto di una crescente devozione popolare. Il programma iconografico della navata principale venne probabilmente formulato da Matteo d'Acquasparta, generale dei francescani tra il 1287 e il 1289.

Gli affreschi che compongono la decorazione seguono la struttura della *Legenda Maior*¹³, la biografia del santo scritta da Bonaventura da Bagnoregio su commissione dell'Ordine dei Frati Minori e approvata dal capitolo generale di Pisa nel 1263.

La successione degli episodi della vita di san Francesco

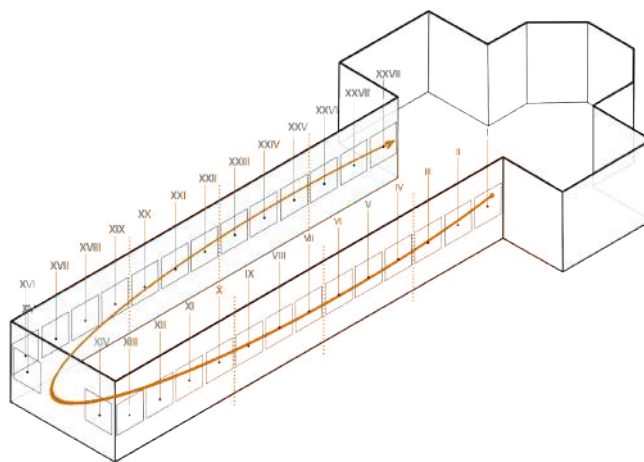


Fig. 6.17 Schemi del programma iconografico delle Storie di San Francesco: senso di lettura delle scene.

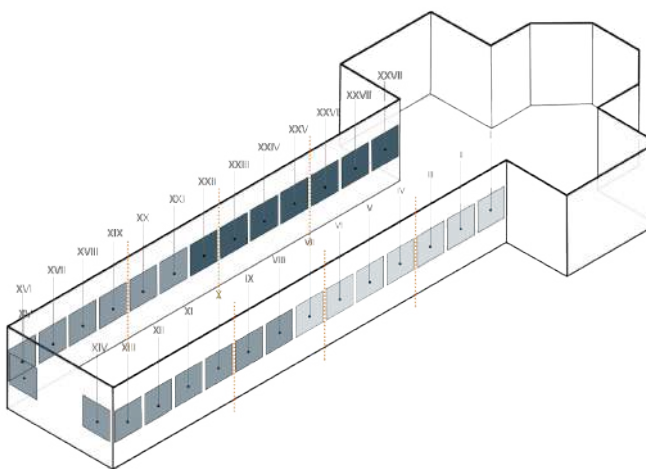


Fig. 6.18 Schemi del programma iconografico delle Storie di San Francesco: divisione tematica.

I - Omaggio dell'uomo semplice; II - Dono del mantello; III - Sogno del palazzo; IV - Preghiera in San Damiano; V - Rinuncia ai beni terreni; VI - Sogno di Innocenzo III; VII - Conferma della regola; VIII - Visione del carro di fuoco; IX - Visione dei troni celesti; X - Cacciata dei diavoli da Arezzo; XI - San Francesco davanti al Sultano; XII - Estasi; XIII - Presepe di Greccio; XIV - Miracolo della fonte; XV - Predica degli uccelli; XVI - Morte del cavaliere di Celano; XVII - Predica davanti a Onorio III; XVIII - Apparizione al capitolo di Arles; XIX - Stimmate; XX - Morte di san Francesco; XXI - Visioni in punto di morte; XXII - Accertamento delle Stimmate; XXIII - Pianto delle clarisse; XXIV - Canonizzazione di san Francesco; XXV - Apparizione a Gregorio IX; XXVI - La guarigione dell'uomo di Lleida; XXVII - La confessione della donna resuscitata - XXVIII - La liberazione dell'eretico Pietro.

non si limita a seguire, per quanto possibile, un criterio cronologico; essa, analogamente a quanto avviene nella *Legenda Maior*¹⁴, risponde anche a una scansione tematica. Tale organizzazione è ulteriormente rafforzata dai continui e puntuali richiami ai protagonisti delle narrazioni bibliche ed evangeliche rappresentati sulla parete, che fungono da modelli morali da imitare.

L'architettura reale scandisce lo spazio in quattro campate: le prime tre ospitano tre episodi per lato, mentre l'ultima ospita quattro episodi per lato, gli ultimi due episodi si trovano sulla controfacciata. Lo spazio delle campate è scandito da una sontuosa incorniciatura illusionistica composta da un colonnato monumentale dipinto che, pur superandole, rappresenta un elemento di continuità con le soluzioni figurative adottate nella decorazione del transetto.

Le massicce colonne tortili posano su ricchi fregi e sorreggono un architrave cassettonato sormontato da mensole dipinte, le quali, a loro volta, sostengono la vera cornice che rappresenta il limite superiore. Questa soluzione, che sarà approfondita più avanti in questa trattazione, rappresenta una delle principali innovazioni introdotte da Giotto nella decorazione della chiesa superiore e la chiave dell'intera concezione del suo linguaggio pittorico. La narrazione che si svolge come una predica oltre il colonnato può essere suddivisa in tre gruppi: le prime sette scene raccontano dalla conversione di san Francesco all'approvazione della regola, le successive sette coppie di scene riguardano lo sviluppo dell'ordine fino alla morte di san Francesco e le ultime sette raccontano episodi relativi alla canonizzazione di san Francesco e ai suoi miracoli. La linea narrativa ha inizio dalla destra dell'altare e prosegue verso la controfacciata per poi tornare verso l'altare sul lato sinistro. Ogni gruppo di episodi francescani trova un corrispettivo nelle storie bibliche sovrastanti, in modo che l'intera narrazione funzioni attraverso analogie visive e concettuali.

Le triadi della parete nord riprendono la figura dei patriarchi dell'Antico Testamento (Noè, Abramo, Giacobbe), utilizzati come modelli narrativi per chiarire il senso delle azioni del giovane Francesco: il suo distacco dai beni terreni, la definizione della sua missione e il

riconoscimento della sua autorevolezza sono presentati come tappe di un percorso che trova un parallelo nelle storie superiori. Allo stesso modo, nella parete d'ingresso gli episodi francescani dialogano con le scene neotestamentarie dell'Ascensione e della Pentecoste, che fungono da chiave interpretativa per la rappresentazione del potere operativo e comunicativo del santo. Infine, lungo la parete meridionale, il racconto della maturità e della morte di Francesco è costruito in relazione con la grande narrazione cristologica sovrastante, seguendo un andamento a ritroso che conduce idealmente alla scena finale della sua elevazione postuma. L'intero ciclo, dunque, non si limita a illustrare la biografia del santo, ma la iscrive in una struttura comparativa che utilizza le immagini dell'ordine superiore come dispositivo interpretativo e organizzativo.

6.4 La questione giottesca

Come sottolinea Bonsanti (2002), quando si ha a che fare con le decorazioni artistiche di un monumento antico, fra i quesiti da sciogliere vi saranno frequentemente quelli relativi alle circostanze degli incarichi, al ruolo di eventuali committenti, ai contenuti e ai vari aspetti del programma iconografico, all'identità dell'autore o degli autori, alle cronologie. E, in seguito, sulla base di questi accertamenti, si tratterà di determinare il valore e l'importanza di questa impresa artistica, il suo ruolo nel percorso generale dell'autore e la sua funzione nei confronti del contesto culturale in cui si colloca. Ma l'approccio all'analisi di un complesso artistico non deve partire dall'idea che esso sia stato intenzionalmente concepito ed eseguito con l'obiettivo di presentare un quadro coerente con uno sviluppo stilistico.

Le pitture realizzate nei primi due secoli di vita delle basiliche assisane sono, di fatto, un esempio paradigmatico della discussione su tutti questi interrogativi. Come descritto nei paragrafi precedenti, nella basilica superiore intervengono moltissimi maestri di cultura prettamente duecentesca, come Cimabue, Jacopo Torriti e altri, succeduti dagli inizi dell'arte di Giotto. Scendendo nella basilica Inferiore si trovano gli unici resti della fase più antica della decorazione, poco

posteriori alla seconda metà del Duecento, affiancati da opere che testimoniano i moderni sviluppi del pensiero di Giotto e di Pietro Lorenzetti, Simone Martini e Puccio Capanna.

Le due basiliche di San Francesco conservano un'unicità particolare, derivante dalla coesistenza tra le decorazioni appartenenti all'antica pittura medievale di matrice romanica e bizantina e quelle che, grazie al determinante intervento di Giotto, aprono alla cultura artistica un futuro di straordinaria ricchezza, ponendo lo studioso di fronte a un vero e proprio cambiamento epocale (Bonsanti, 2002). In questo contesto si trovano alcuni cicli decorativi completamente ancorati all'arte del passato, il cui ruolo è quello di chiudere un'epoca, e altri, come la *Leggenda francescana*, che pur appartenendo alla nuova arte, non sono ancora del tutto distaccati dallo stile precedente (Bonsanti, 2002).

Il processo di trasformazione epocale delineato in questo contesto è stato progressivamente individuato dalla ricerca storico-artistica attraverso un articolato percorso di studi e un'elaborazione critica di notevole complessità. L'eccezionale rilevanza del contesto e il ruolo fondativo che le decorazioni pittoriche delle basiliche hanno esercitato sull'intero sviluppo dell'arte successiva, in particolare nella Basilica Superiore, si confrontano con la scarsità quasi assoluta di documentazione e con il fatto che porzioni determinanti delle pitture murali versano oggi in condizioni di leggibilità estremamente compromessa. Questo ha fatto sì che la complessità dei quesiti legati alle due chiese assisane di San Francesco e, in particolare, alla Basilica Superiore, sia divenuta, nell'ambito della ricerca storico-artistica, un paradigma emblematico della difficoltà e dell'impegno richiesti nello studio dell'arte del passato più remoto (Bonsanti, 2002). La storiografia sembra aver raggiunto un consenso minimo sul fatto che, sulle centinaia di metri quadrati di affreschi che rivestono pareti e volte della chiesa superiore, operarono almeno due generazioni di pittori, differenti per origine e formazione culturale, ciascuno dei quali contribuì, nei limiti delle proprie possibilità, a dare forma a un approccio alla decorazione murale destinato a orientare lo sviluppo dell'arte fino all'avanzato Quattrocento (Tomei, 2009b).

Il nodo cruciale della cosiddetta 'questione giottesca' riguarda le due scene delle Storie di Isacco, in cui si osserva un'interruzione della continuità stilistica della decorazione e, più in generale, l'avvio di una nuova fase nella pittura occidentale (Tomei, 2009b).

Le principali posizioni si riducono sostanzialmente a due: la prima attribuisce le Storie di Isacco a Giotto agli esordi del suo percorso¹⁵, mentre la seconda ipotizza l'intervento di un pittore già maturo, forse appartenente a una generazione precedente, capace di padroneggiare tecniche allora inedite di impaginazione dello spazio pittorico. Quest'ultimo, definito da alcuni Maestro 'd'Isacco', è stato identificato alternativamente con Pietro Cavallini (Hermanin, 1902), Gaddo Gaddi (Mather, 1932) o Arnolfo di Cambio (Romanini, 1997). La questione assisana si concentra, quindi, sul riconoscimento delle prime prove della presenza di un giovane Giotto in cantiere, considerato che le attestazioni documentarie sono scarse.

L'unica testimonianza indiretta attesta la sua presenza nella Basilica a partire dal secondo decennio del Trecento (Tomei, 2009b). Sono molto importanti poi gli studi sulle tecniche di realizzazione, in particolare quelli condotti da Bruno Zanardi (1996), che evidenziano una sostanziale distanza dalla tradizione fiorentina: lo studioso ha infatti individuato una stretta somiglianza, per non dire quasi un'identità, con le tecniche impiegate da Pietro Cavallini e, più in generale, dai pittori attivi a Roma verso la fine del Duecento. Su questo tema non va inoltre dimenticato che ad Assisi la lavorazione 'a giornate' piuttosto che 'a pontate' compare per la prima volta proprio nelle Storie di Isacco (Tomei, 2009b). Questa tecnica, derivata dalla lavorazione dei mosaici, rafforza ulteriormente il legame con l'attività artistica romana della fine del Duecento, i cui maggiori esponenti furono Pietro Cavallini e Jacopo Torriti.

Nel caso specifico delle Storie di San Francesco, oggetto del presente studio, risulta evidente che le scene siano state eseguite da più mani anche in ragione dell'organizzazione delle grandi botteghe pittoriche duecentesche. L'apporto dei collaboratori è infatti così significativo e sistematico da consentire, in taluni casi, tentativi di individuazione personale degli



Fig. 6.19 Assisi, le volte della chiesa Superiore dopo i crolli in seguito al terremoto del 1997.

interventi (Bellosi, 2023). Tale consapevolezza evidenzia ulteriormente l'esigenza di riconoscere, in tutte le scene, il persistere di un'unità progettuale e di una coerenza visiva attribuibile a un unico maestro. È importante sottolineare, in definitiva, che, per le finalità di questa indagine, la mano esecutrice degli affreschi non costituisce un dato rilevante; pertanto, nel corso della trattazione si farà riferimento all'autore o agli autori dell'opera con l'espressione 'Giotto e la sua bottega'.

6.5 Accenni sulla vulnerabilità sismica e sulle criticità strutturali della Basilica di Assisi

Le fonti documentarie relative alla Basilica di Assisi attestano l'occorrenza, nel corso dei secoli, di eventi

sismici anche di notevole intensità, circostanza del resto prevedibile in un'area caratterizzata da elevata sensibilità sismo tettonica. La seconda metà del Novecento fu particolarmente segnata da episodi tellurici rilevanti. Per quanto concerne la Basilica Superiore, è significativa la segnalazione comparsa sulla stampa nazionale nel 1979, proprio mentre si erano appena conclusi gli interventi di restauro delle pitture, avviati nel 1975 dopo la campagna condotta negli anni precedenti nella Basilica Inferiore (Rocchi, 2022). Gli eventi sismici degli anni Settanta e Ottanta determinarono ulteriori dissesti strutturali: tra essi, uno dei più gravi fu il distacco della facciata della Basilica Superiore dalla sottile volta a botte che la collega alla cosiddetta volta dei Dottori, effetto diretto delle oscillazioni prodotte dalle scosse.

Nel corso del tempo, in diversi studi¹⁶, sono stati individuati alcuni punti critici della struttura, tutt'ora ritenuti problematici. Tra questi, il difetto originario della volta della prima campata della Basilica Superiore, impostata sul precario appoggio di due peducci, e la vulnerabilità della volta centrale trapezoidale del transetto, fondata su quattro pilastri eccentrici rispetto ai sottostanti; segnalato come particolarmente allarmante risulta il pilastro forato del pulpito (Rocchi, 1982).

A tali criticità 'genetiche' si sono sommati, nel corso del tempo, gli effetti delle modifiche strutturali introdotte nella seconda metà del Novecento.

Degno di nota è l'intervento degli anni Cinquanta, quando la copertura lignea venne sostituita da una assai più pesante e rigida, costituita da cordoli e terzere in cemento armato e da falde in laterocemento (Rocchi, 2002). Tale trasformazione rese necessaria l'installazione di catene trasversali nel sottotetto della navata della Basilica Superiore, con l'eccezione della campata posta sopra l'arco d'imbocco del transetto e del transetto stesso, non interessati dal vincolo. La situazione appare ancora più complessa nella zona absidale, dove i quattro pilastri della volta centrale non risultano allineati con quelli sottostanti, poggiando in parte sulle vele della volta tramite tamburi murari destinati alla ripartizione dei carichi¹⁷. La presenza predominante di ampie superfici vetrate e l'appoggio delle relative colonnine, talora sulla muratura e talora direttamente sulla calotta absidale, contribuiscono a rendere questo quadro ancora più allarmante. In definitiva, si tratta di singolarità costruttive che costituiscono di per sé fattori di vulnerabilità in presenza di sollecitazioni sismiche, ulteriormente aggravate dall'irrigidimento non omogeneo introdotto dagli interventi di consolidamento successivi. Il terremoto del 26 settembre 1997 rappresenta l'episodio più drammatico della storia recente della Basilica.

Dopo alcuni giorni di attività sismica, il momento culminante delle scosse provocò il crollo di due archi trasversali della navata della Basilica Superiore che trascinarono con sé tre vele: una appartenente alla volta dei Dottori della Chiesa e due consecutive dalla volta cimabuesca degli Evangelisti. Subì danni anche

una delle volte stellate della navata. Il crollo coinvolse, inoltre, la trifora collocata nel timpano del braccio meridionale del transetto, aggravando ulteriormente il quadro dei danni (Rocchi, 2002).

Note

1 Gregorio IX altri non era che il cardinale Ugolino di Segni, il protettore di Francesco, colui che ne aveva favorito il rapporto con i Papi precedenti, Innocenzo Innocenzo III e Onorio III, e si era adoperato intensamente per accogliere e contenere l'esperienza francescana all'interno della Chiesa (Romano, 2019).

2 La decisione di ampliare per la prima volta la chiesa inferiore fu presa probabilmente durante il generalato di frate Elia, tra il 1232 e il 1239 (Bonelli et al., 2012).

3 Una rappresentazione del pontile originario potrebbe essere individuata nella scena del presepe di Greccio, raffigurata nel ciclo delle storie di San Francesco all'interno della chiesa superiore.

4 Gli episodi rappresentati sono: I) Cristo depone gli abiti ai piedi della Croce – Francesco rinuncia ai beni paterni; II) Cristo dall'alto della croce affida Maria a Giovanni – Innocenzo III sogna Francesco che sostiene la Chiesa di Roma che crolla; III) La deposizione di Cristo dalla Croce – Francesco predica alle creature; IV) Il compianto sul Cristo morto – Francesco riceve le stimmate da un serafino; V) Cristo riconosciuto dai discepoli di Emmaus – La scoperta delle stimmate di San Francesco

5 Durante il capitolo di Narbonne del 1266 fu imposta quale unica biografia del Santo, con la conseguente condanna e distruzione delle precedenti versioni – una decisione senza precedenti, che testimonia le tensioni interne all'Ordine e la volontà di fornire una rappresentazione ortodossa e unitaria della figura di Francesco e della sua straordinaria vicenda (Romano, 2019).

6 Sempre secondo Rocchi (1982), questa anomalia si può spiegare considerando che nella navata della Basilica Superiore si poté ottenere una maggiore larghezza rispetto a quella della Basilica Inferiore sottostante, assottigliando la muratura da quasi 2 m a 55 cm. Nella zona dell'abside e del transetto lo spessore della muratura della Basilica Inferiore è minore rispetto a quello della navata; quindi, vi è un vincolo imposto dalle murature sottostanti.

7 Il palazzo Senatorio, la basilica di San Pietro, la Torre delle Milizie, il Pantheon e Castel Sant'Angelo.

8 L'agente che ha trasformato la biacca della pittura Cimabue esca in solfuro di piombo nero, si può individuare nelle esalazioni di acido solforico provenienti dalle sepolture, fluenti dalla botola posizionata sopra l'alta laterale del braccio meridionale del transetto (Rocchi, 1982).

9 Queste due tombe vaticane, denominate convenzionalmente *Meta Romuli* e *Terebinthus Neronis*, certamente dovevano essere eccezionali anche agli occhi dei contemporanei: un sepolcro a piramide e un grande mausoleo circolare, verosimilmente una tomba 'a tumulo'. Questi monumenti, oggi scomparsi, in antico si ergevano lungo la via Trionfale (Petacco, 2017).

10 Una soluzione simile si trova nel ciclo pittorico dell'Aula Gotica della Basilica dei SS. Quattro Coronati a Roma, dove l'arco ribassato che inquadra le scene è formato dalle figure di due delfini.

11 Si segnalano, ad esempio, gli studi di Angiola Maria Romanini, che attribuisce queste pitture al fiorentino Arnolfo di Cambio.

12 Il fondo dorato che caratterizzava anche le vele di Cimabue, sebbene la doratura in quel caso sia oggi pressoché perduta.

13 Il Capitolo generale di Narbona del 1260 stabilì che, tra le diverse *legendae* allora circolanti, si dovesse redigere un'unica biografia ufficiale, affidandone la composizione a san Bonaventura. I fatti riportati dall'autore non risultano del tutto originali, poiché derivano da una rielaborazione dei materiali presenti nelle *Vite* di Tommaso da Celano, arricchita da alcuni elementi tratti dalla *Vita* di Giuliano di Spira e dalla *Leggenda dei Tre Compagni*. Tuttavia, la loro organizzazione narrativa risulta innovativa e include testimonianze, sia orali sia scritte, che Tommaso non aveva mai impiegato

14 Nella prefazione della *Leggenda Maior*, san Bonaventura spiega i criteri seguiti nella stesura della biografia di san Francesco: "Inoltre non ho sempre intrecciato la storia secondo l'ordine cronologico, allo scopo di evitare confusioni; mi sono studiato piuttosto di osservare una disposizione più adatta a mettere in risalto la concatenazione dei fatti. Perciò mi è parso di dover ridistribuire sotto argomenti diversi cose compiute in uno stesso periodo di tempo, oppure di dover disporre sotto un medesimo argomento cose compiute in periodi diversi" (Lunghi, 2019).

15 Già Vasari, nelle *Vite*, riporta che Giotto fu chiamato da Giovanni di Minio da Morrovalle, generale dell'ordine dal 1296 al 1304; tuttavia, l'attribuzione tradizionale a Giotto del ciclo di affreschi era già stata messa in discussione all'inizio del XX secolo (Fry, 2008)

16 Si segnala la monografia di G. Rocchi del 1982

17 A conferma di tale configurazione, Rocchi nella sua pubblicazione "La basilica di San Francesco ad Assisi prima, durante e dopo il 1997" confronta i rilievi da lui eseguiti nel 1982 con i rilievi stereofotogrammetrici del 1998-99, evidenziando una sostanziale corrispondenza tra i due.

PARTE III



CAPITOLO 7

IL RILIEVO DIGITALE INTEGRATO PER LA DOCUMENTAZIONE DEL CASO STUDIO

Il rilievo architettonico rappresenta uno strumento conoscitivo essenziale per l'analisi degli organismi edilizi, indipendentemente dalla loro tipologia o dal periodo storico di appartenenza.

Esso costituisce un passaggio imprescindibile della ricerca scientifica sull'architettura, poiché consente di tradurre l'osservazione dell'opera in un sistema strutturato di informazioni verificabili (Docci & Maestri, 2012). Il rilievo architettonico permette di comprendere con precisione le proporzioni dell'oggetto di studio e di organizzare un sistema informativo complesso ed eterogeneo, che può comprendere rappresentazioni grafiche bidimensionali e tridimensionali, modelli fisici, visualizzazioni statiche e dinamiche, nonché applicazioni di realtà virtuale e aumentata. Tale sistema mira a restituire una sintesi coerente degli aspetti rappresentativi dell'oggetto analizzato, favorendo l'acquisizione di una conoscenza più approfondita e specifica. Nel suo significato più alto, dunque, il rilievo non si limita alla semplice misurazione geometrica, ma aspira a raccogliere un insieme il più possibile completo ed esatto di dati, necessari a comprendere l'origine e l'evoluzione dell'edificio nel tempo. In questa prospettiva, il rilievo si configura come una vera e propria ricostruzione critica del processo formativo dell'opera. Il lavoro del rilevatore, in senso analitico, ripercorre idealmente le scelte del progettista e degli artigiani che hanno contribuito alla costruzione, con l'obiettivo di cogliere la sequenza degli interventi, le discontinuità formali, le anomalie costruttive e le condizioni attuali (Bini & Bertocci, 2012).

Attraverso la sistematizzazione grafica delle informazioni – forme, cromie, materiali e stati di conservazione – il rilievo diventa una sintesi documentaria capace di restituire la complessità del caso studio in oggetto in un quadro interpretativo coerente.

La necessità di un rilievo accurato emerge con particolare forza quando si studiano manufatti storici. Ogni architettura del passato, infatti, è il risultato di tecniche, saperi e condizioni socioculturali profondamente diverse da quelle odierne (Docci & Maestri, 2012).

Per questo motivo la conoscenza approfondita di un edificio storico richiede un processo di osservazione rigoroso, capace di tradurre la complessità materiale in rappresentazioni significative. Il rilievo, inteso come operazione scientifica, consente di riconoscere sia gli elementi distintivi sia quelli apparentemente marginali, analizzandone la morfologia, le condizioni statiche e il valore architettonico. Grazie a tale approccio assume un valore interpretativo di primaria importanza: organizza in forma grafica la più ampia gamma di informazioni, descrivendo aspetti geometrici, costruttivi, spaziali, funzionali, e stilistici dell'opera (Docci & Maestri, 2012). Il prodotto delle operazioni di rilievo costituisce, quindi, un insieme ordinato di dati, frutto di un'attività di 'discretizzazione' dei molteplici aspetti della realtà, un lavoro di conoscenza, interpretazione, selezione e organizzazione, il cui prodotto finale consiste nell'attività di trasmissione dei modelli mentali, descrittivi, grafici o di altro che sia ritenuto utile al fine della trasmissione della conoscenza acquisita (Bini & Bertocci, 2012).

I sistemi attualmente disponibili per il rilevatore consentono di generare un vero e proprio 'doppio digitale' dell'architettura oggetto di studio. L'elevata quantità e qualità dei dati raccolti, integrando diverse modalità di documentazione, consentono di costruire un *database* digitale estremamente dettagliato, suscettibile di essere rielaborato, strutturato e restituito secondo le forme e finalità più consone all'oggetto di studio. Tale opportunità offre, anche in contesti di ricerca riferiti a manufatti ed opere già ampiamente indagati, come in questo caso, nuove potenzialità in termini di diffusione

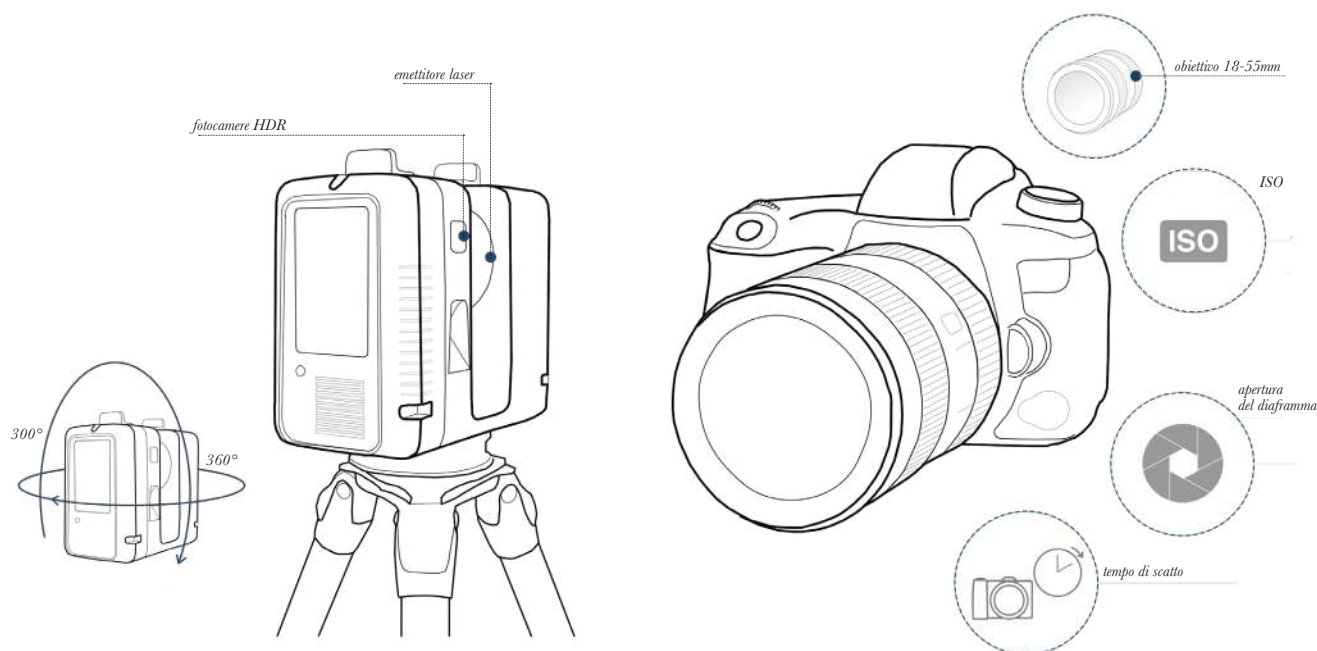


Fig. 7.1 Schema della strumentazione utilizzata e delle principali caratteristiche e parametri.

e fruibilità dei contenuti, ampliando le possibilità di analisi, interpretazione e narrazione.

Inoltre, la creazione di modelli digitali accurati contribuisce alla conservazione del bene sotto forma di *Digital Heritage*, facilitando al contempo la comunicazione e la trasmissione della sua storia e dei suoi valori (Bordini, 2021).

In questo capitolo verrà illustrato brevemente il *workflow* metodologico relativo alle procedure e alle modalità di indagine adottate, delineate sulla base di una metodologia di rilievo digitale integrato consolidata, già applicata in precedenti studi dedicati alla documentazione delle architetture dipinte di età barocca¹.

Tale metodologia ha previsto l'impiego congiunto di sistemi *range-based* — in particolare mediante l'uso di laser scanner terrestri — e di sistemi *image-based*, con riferimento specifico alla fotogrammetria *SfM*². L'obiettivo del rilievo è stato, pertanto, la realizzazione di elaborati bidimensionali sia di carattere generale — riferiti all'interno della basilica superiore — sia di

dettaglio, relativi ai ventotto affreschi che compongono il ciclo delle Storie di San Francesco. L'analisi degli affreschi e dell'architettura dipinta che li incornicia non può prescindere da una conoscenza approfondita del contesto spaziale e ambientale in cui essi sono inseriti. Tali elaborati costituiscono una base conoscitiva imprescindibile per le successive fasi di analisi.

7.1 La campagna di rilievo laser scanner

Il rilievo laser scanner della Basilica Superiore si inserisce in una più ampia campagna di documentazione dell'intero complesso svolta dall'Ufficio Tecnico del Sacro Convento con la collaborazione dei Vigili del Fuoco a partire dal 2020/21. Per acquisire la documentazione relativa alla componente metrica e morfologica della chiesa, è stata adottata la tecnologia TLS (*Terrestrial Laser Scanning*), impiegando uno scanner Leica RTC360 con sistema a differenza di fase. Nei sistemi che impiegano il principio della *phase shift* o della *phase difference*, un segnale



Fig. 7.2 Immagini estratte dalla nuvola di punti esito del rilievo laser scanner.



Fig. 7.3 Spaccato assonometrico estratto dalla nuvola di punti generata tramite rilievo laser scanner.

laser continuo viene emesso e diretto verso l'oggetto da rilevare, che ne riflette una parte verso la sorgente.

La distanza dell'oggetto è determinata in funzione della variazione di fase che il segnale subisce lungo il percorso di andata e ritorno. Lo strumento in oggetto ha un campo visivo di 360° in orizzontale e 300° in verticale, una velocità di scansione fino a 2.000.000 di punti al secondo e una portata massima di 130 m.

L'elevata precisione dello strumento (precisione angolare pari a 18" e precisione della portata di 1,0 mm + 10 ppm) ha consentito di acquisire una nuvola di punti altamente affidabile dell'interno della Basilica Superiore, garantendo un livello di dettaglio adeguato tanto per gli elementi architettonici quanto per quelli decorativi. Per acquisire tutte le componenti evitando la presenza di coni d'ombra, è stata eseguita una serie di scansioni consecutive, garantendo una sovrapposizione minima dei punti omologhi non inferiore al 50%, sia alla quota del pavimento sia a una quota sopraelevata, ottenuta mediante l'utilizzo di un treppiede telescopico capace di estendersi fino a 4m di altezza. Tale configurazione ha consentito di acquisire anche i dati relativi, ad esempio, alla zona del cammino di guardia.

Ciascuna scansione descrive parzialmente l'oggetto tridimensionale, sia perché il raggio laser emesso dal punto di stazione non riesce a incidere sulla totalità delle

superfici, sia perché alcune parti dell'oggetto potrebbero trovarsi fuori dalla portata dello scanner (Bini & Bertocci, 2012). La presenza di tre fotocamere HDR da 36 MP integrate ha inoltre consentito di associare le informazioni cromatiche a quelle geometriche, generando una nuvola di punti ad alta capacità descrittiva.

I dati così acquisiti sono stati successivamente elaborati all'interno del software dedicato alla gestione delle nuvole di punti, *Leica Geosystems Cyclone*, attraverso il quale sono state eseguite le principali fasi di filtraggio, registrazione, certificazione e processamento della nuvola globale (Forgione et al., 2022).

La nuvola di punti globale è stata ottenuta mediante una procedura di allineamento visuale che prevede l'identificazione e la sovrapposizione di punti omologhi tra scansioni contigue mediante rotazioni e traslazioni rigide. Il rilievo è stato progettato con l'obiettivo di garantire una lettura chiara e accurata dei dati in fase di restituzione. La nuvola di punti tridimensionale complessiva costituisce la base metrica da cui sono stati estratti i dati necessari per la produzione degli elaborati bidimensionali.

7.2 La campagna di rilievo fotogrammetrico SfM

Nel corso del 2023 e del 2024 sono state condotte diverse campagne di rilievo fotogrammetrico (*SfM*), con particolare attenzione all'apparato decorativo, al fine di integrare i dati metrici e morfologici ottenuti dal rilievo laser scanner con un prodotto capace di restituire, mediante modelli 3D texturizzati, informazioni sull'aspetto e sullo stato di conservazione degli affreschi oggetto di studio (Forgione et al., 2022).

Per le acquisizioni fotografiche sono state impiegate due fotocamere digitali: una Sony $\alpha 7$ mark IV e una Canon 1100D, entrambe dotate di un obiettivo 18–55 mm. Le fotografie sono state realizzate tenendo conto delle caratteristiche ambientali dell'area da documentare, con particolare attenzione alle condizioni di illuminazione, elemento essenziale alla corretta calibrazione dei parametri di scatto. In particolare, vista

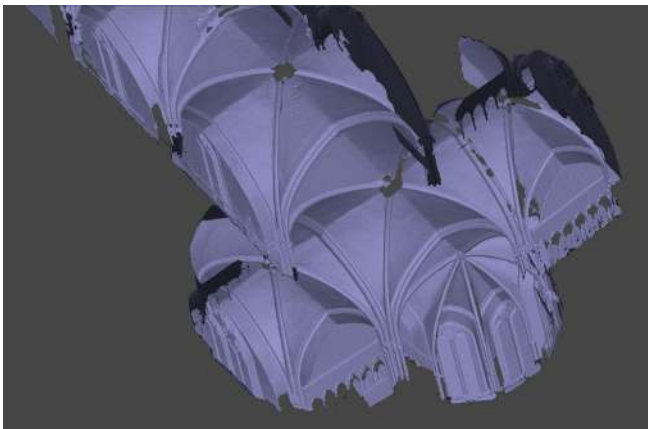
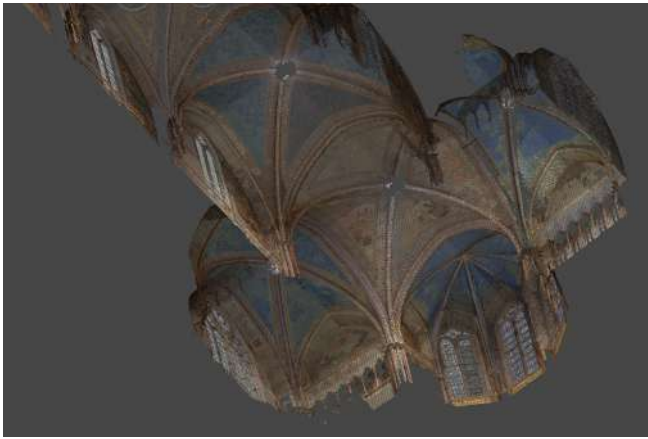


Fig. 7.4 Fasi di elaborazione del modello fotogrammetrico relativo alle volte della Basilica Superiore tramite il software Agisoft Metashape: (in alto) nuvola di punti densa; (al centro) mesh; (in basso) texture.

la scarsa illuminazione in alcune zone della basilica, per tutta la fase di acquisizione è stato necessario utilizzare un cavalletto per poter aumentare il tempo di scatto senza incorrere in problematiche come il micromosso.

In conformità alla metodologia di acquisizione, le immagini sono state realizzate in sequenza, mantenendo una sovrapposizione minima del 50% tra scatti successivi (Pancani et al., 2022). I dati sono stati acquisiti in formato RAW, che consente di preservare le informazioni cromatiche per una successiva elaborazione all'interno di uno spazio colore specifico (Pamart et al., 2017).

La campagna di acquisizione è stata organizzata per superfici (pareti, volte, ecc.), in modo da garantire una copertura completa degli affreschi oggetto di studio e una risoluzione adeguata, tale da assicurare una lettura chiara e accurata dei dati in fase di restituzione.

La calibrazione cromatica delle immagini è stata effettuata scattando preliminarmente un'immagine contenente un *Color Checker* inserito nella scena. Le fotografie sono state successivamente calibrate con il software *Spider Checker*®.

L'insieme di immagini, bilanciate e cromaticamente corrette, salvate in formato .jpg, è stato caricato nel software *Agisoft Metashape*. La maggior parte delle fasi della *pipeline* digitale — calibrazione e orientamento delle camere, generazione della nuvola densa, ricostruzione della superficie poligonale e applicazione della texture — è stata eseguita in modo completamente automatico. Dopo la definizione di un sistema di coordinate locale, il software di fotogrammetria *SfM* ha generato automaticamente un ortofotomosaico a partire dalle immagini raster acquisite a distanza ravvicinata (Grifoni et al., 2017), proiettandole su un piano ortogonale a quello della parete, oppure al piano di imposta della volta per le coperture. Una volta ottenuto il modello 3D texturizzato ad alta densità, questo è stato riferito e calibrato utilizzando le coordinate di punti omologhi derivanti dal rilievo laser scanner.

Tale procedura ha permesso l'integrazione delle due metodologie di rilievo digitale, consentendo di ottenere modelli 3D mappati caratterizzati da un elevato livello di affidabilità (Minutoli et al., 2020).

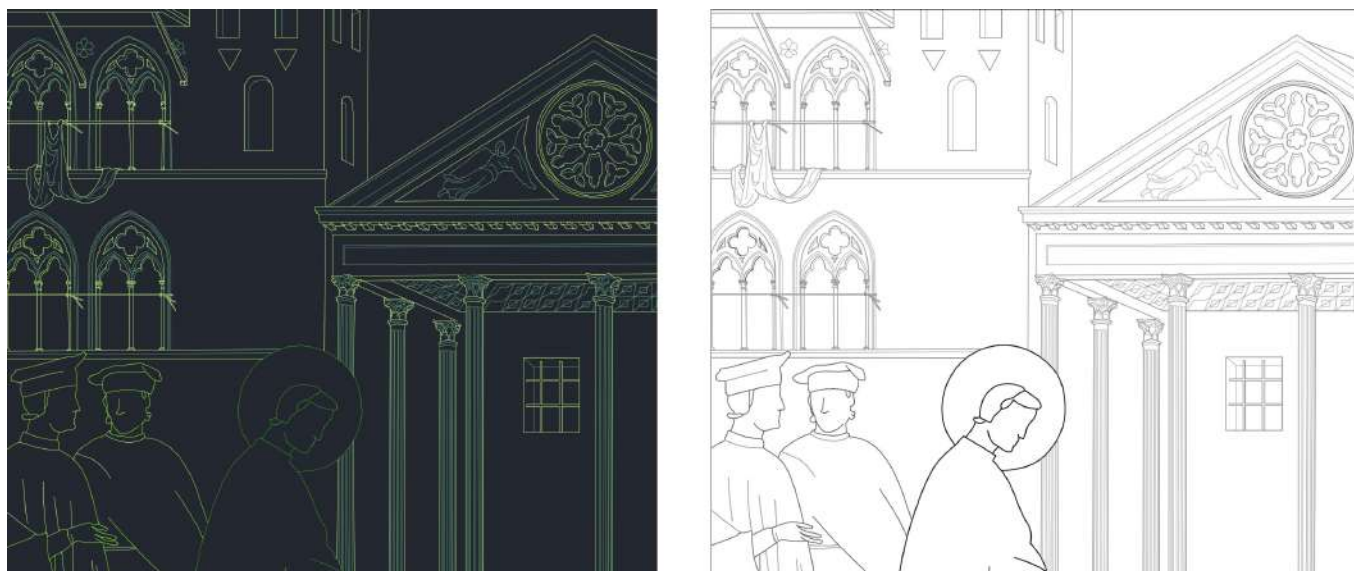


Fig. 7.5 Omaggio dell'uomo semplice - (a sinistra) immagine di un dettaglio della restituzione grafica dell'episodio dipinto estratta dal software AutoCad con divisione in diversi layer; (a destra) la stessa immagine esportata in wireframe.

7.3 La restituzione grafica

La corretta gestione delle fasi operative di un rilievo digitale rappresenta un aspetto fondamentale per la creazione di elaborati grafici bidimensionali affidabili e utili alla lettura completa di un oggetto architettonico (Bini & Bertocci, 2012). La grande mole di dati acquisiti attraverso le operazioni di rilievo digitale integrato ha costituito il punto di partenza per le successive fasi di restituzione degli elaborati bidimensionali.

Le rappresentazioni prodotte, opportunamente affiancate da ulteriori contenuti informativi, costituiscono una base fondamentale per un'analisi approfondita, una lettura consapevole e una conoscenza più completa del manufatto oggetto di studio.

Il disegno, in questo contesto, è inteso non soltanto come strumento di mediazione, ma anche come vero e proprio veicolo di conoscenza all'interno dei processi di analisi dell'esistente, oltre che come imprescindibile supporto per qualsivoglia approfondimento (Manetti, 1989). Tale funzione conoscitiva del disegno si articola attraverso diversi livelli dimensionali, secondo un principio per cui ogni oggetto, indipendentemente dalla sua scala,

contiene al proprio interno elementi di livello inferiore – i particolari – ed è simultaneamente inserito in un livello superiore – il contesto ambientale. Come osserva Manetti (1989), nessun oggetto può essere isolato dai suoi particolari, che ne determinano le qualità intrinseche, né dal contesto che lo contiene, che a sua volta contribuisce alla sua qualificazione. Questa relazione gerarchica può essere rappresentata efficacemente attraverso lo schema dei cerchi concentrici; ciascun livello è inglobato e definito dal successivo. Sulla base di tali presupposti teorici, la fase di restituzione grafica ha comportato un'accurata discretizzazione della nuvola di punti e degli ortomosaici fotogrammetrici. Da questi dati sono state ricavate, da un lato, rappresentazioni generali in *wireframe* di piante, prospetti e sezioni in scala 1:50, riferite al contesto ambientale in cui sono inseriti gli affreschi oggetto di studio; dall'altro, elaborazioni di dettaglio in scala 1:20 dedicate specificamente agli affreschi. Per la restituzione dei dettagli delle scene pittoriche si è fatto uso di un *image banking* di immagini *gigapixel* ad alta risoluzione fornito dall'azienda Haltadefinizione³. Tale risorsa è stata integrata nel flusso di lavoro mediante procedure di comparazione con i dati di riferimento.



Fig. 7.6 Omaggio dell'uomo semplice - Tre immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

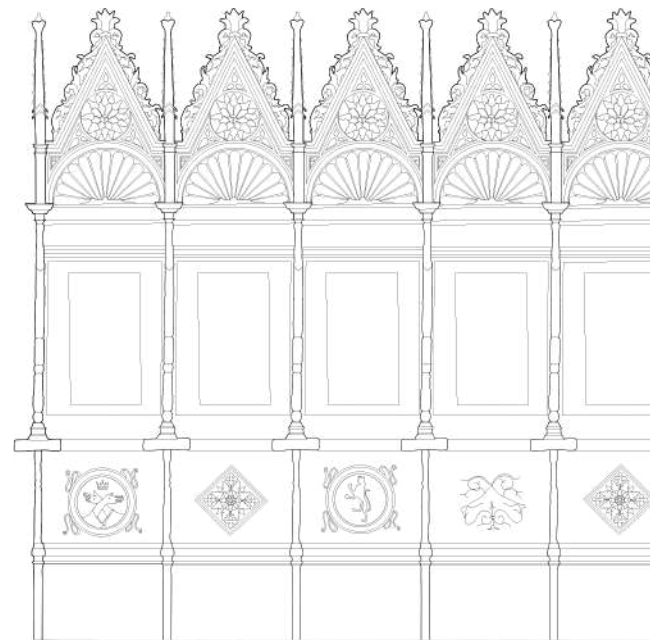


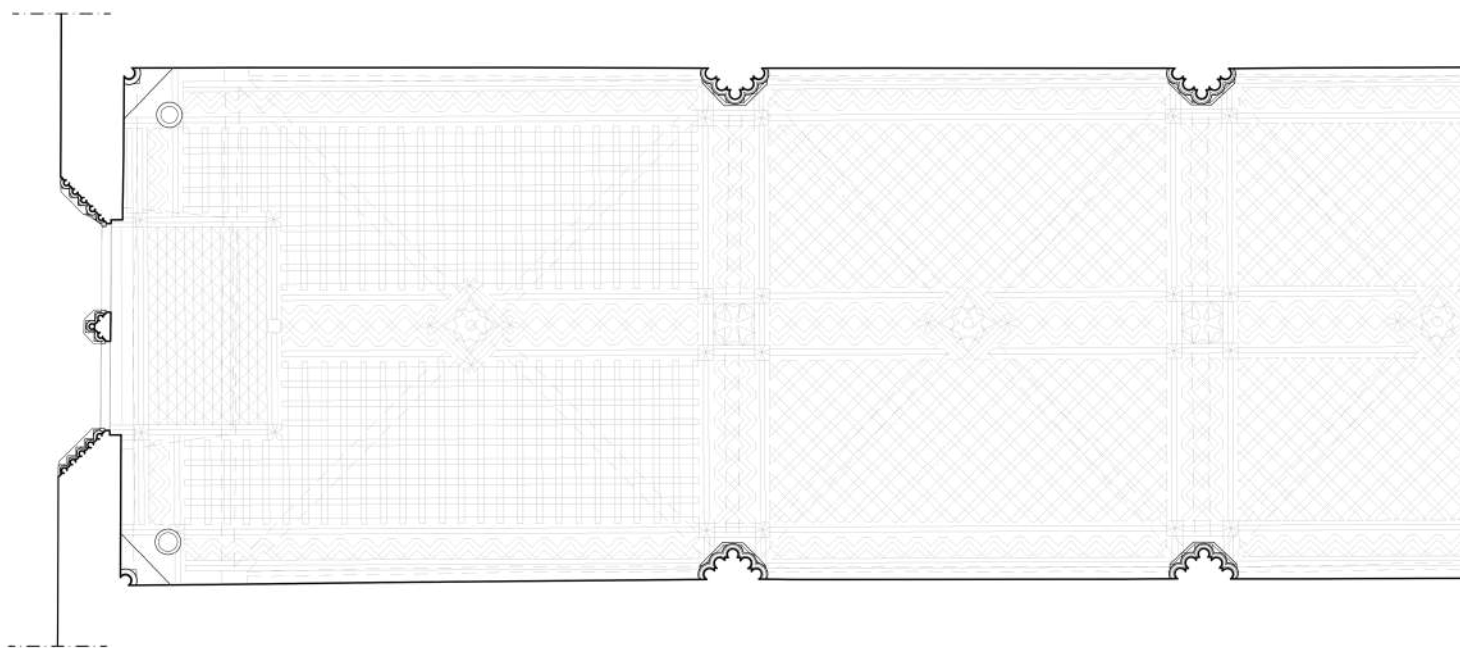
Fig. 7.7 Restituzione wireframe di una porzione del coro ligneo situato nel transetto della Basilica Superiore.

Note

1 Gli studi sulle architetture di epoca barocca si inseriscono all'interno del progetto di documentazione "L'architettura dell'Inganno" che si occupa da oltre un ventennio di studiare i pittori di quadratura a partire dalle opere realizzate, in particolare, dalla famiglia Natali nelle città di Pontremoli e Piacenza. Su questo tema si segnalano: Cottini, A., Ferretti, R. (2020) *Rilievo digitale integrato e documentazione delle quadrature all'interno della chiesa di Santa Teresa a Piacenza*; Bertocci, S., Bercigli, M., Ferretti, R. (2022) *La documentazione digitale per la comprensione degli impianti decorativi nella chiesa delle Teresiane a Piacenza*; Bertocci, S. (2023) *Le prospettive architettoniche dei Natali fra Piacenza e Pontremoli*; Ferretti, R. (2023) *La documentazione grafica delle opere dei Natali a palazzo Pavesi a Pontremoli*; Bertocci, S., Ferretti, R. (2024) *La decorazione di Francesco e Giovan Battista Natali nella Chiesa di S. Giorgio Sopramuro a Piacenza*.

2 *Structure from Motion*

3 Questa risorsa che consente di visualizzare, misurare e correlare in modo sistematico aree estremamente dettagliate delle superfici architettoniche e pittoriche (<https://www.haltadefinizione.com>).



Le restituzioni bidimensionali in scala 1:50 della Basilica Superiore di Assisi sono state realizzate nell'ambito del progetto "Documentazione del Sacro Convento di Assisi" (*Responsabile scientifico: Prof. Stefano Bertocci*) dagli studenti del Laboratorio di Rilievo dell'Architettura dell'Università di Firenze a.a. 2023/24; a.a. 2024/25 (*Prof. Stefano Bertocci; tutor: Dott. Roberta Ferretti*) e da Matteo Bianchi con la tesi di laurea triennale intitolata: "Il rilievo della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi: proposta di applicazione progettuale di un allestimento per la valorizzazione dei cicli di affreschi realizzati da Giotto", a.a. 2024/25 (*Relatore: Prof. Stefano Bertocci; Correlatori: Prof. Fabio Fabbrizzi, Dott. Roberta Ferretti*).

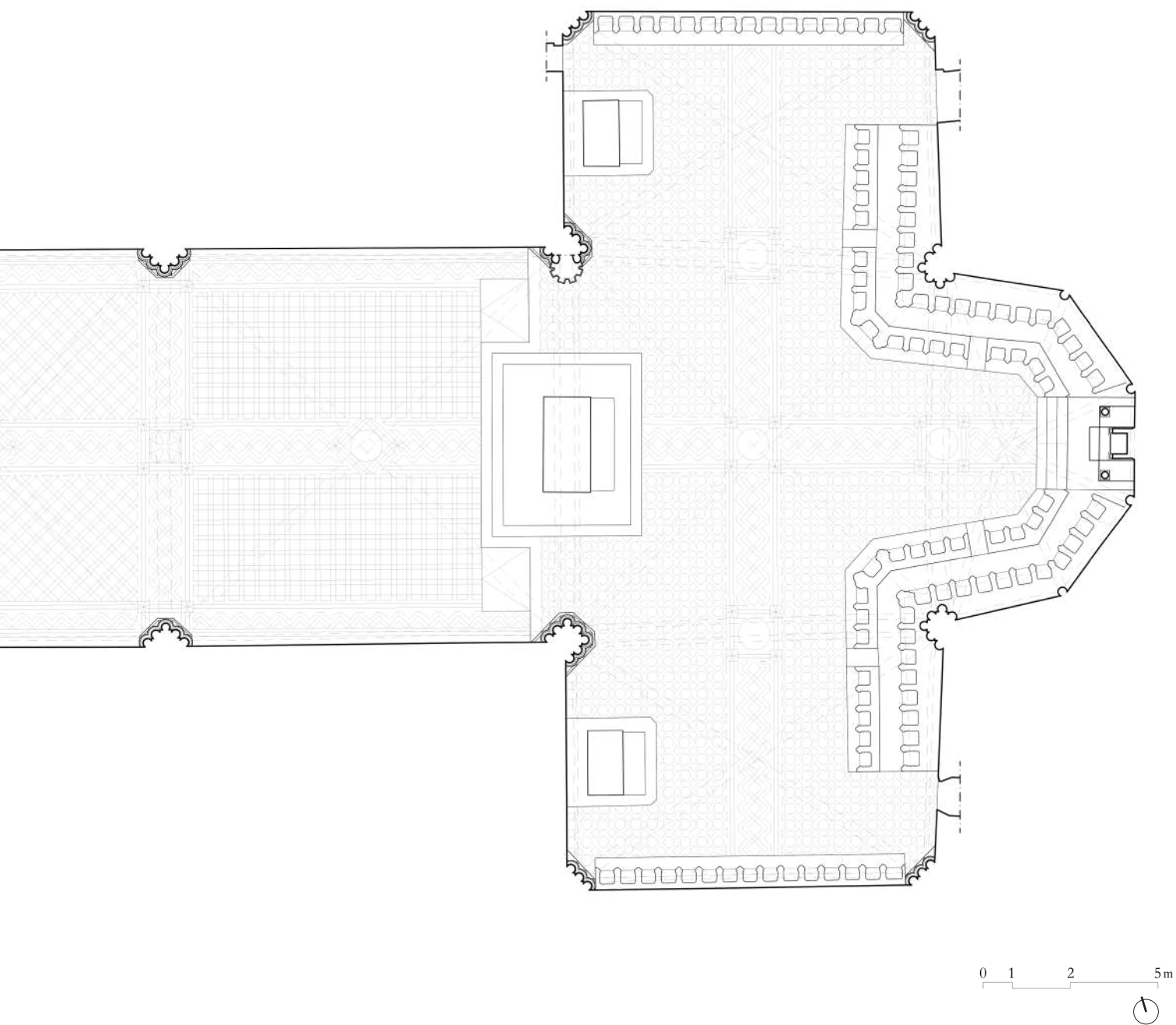


Fig. 7.8 Assisi, Basilica Superiore. Pianta fil di ferro.

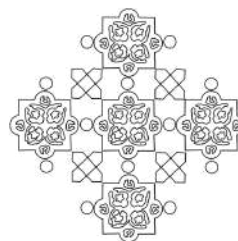
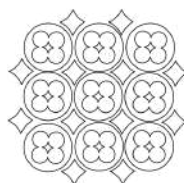
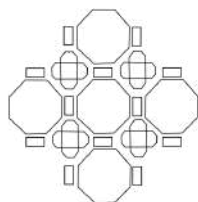
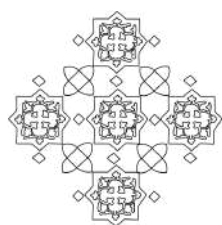
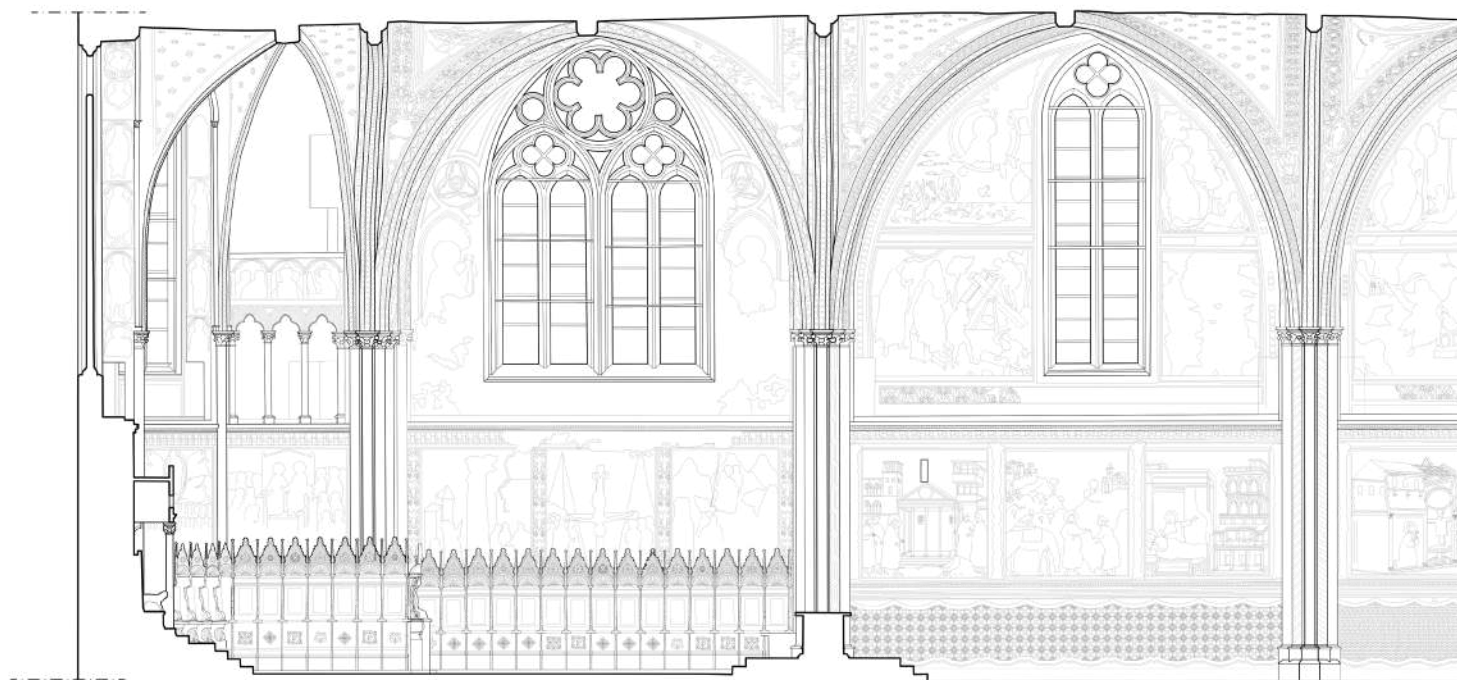
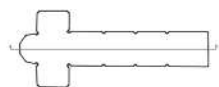


Fig. 7.9 (in basso) Basilica Superiore, fil di ferro delle trame delle pitture dei tendaggi dipinti situati nella fascia inferiore della navata.

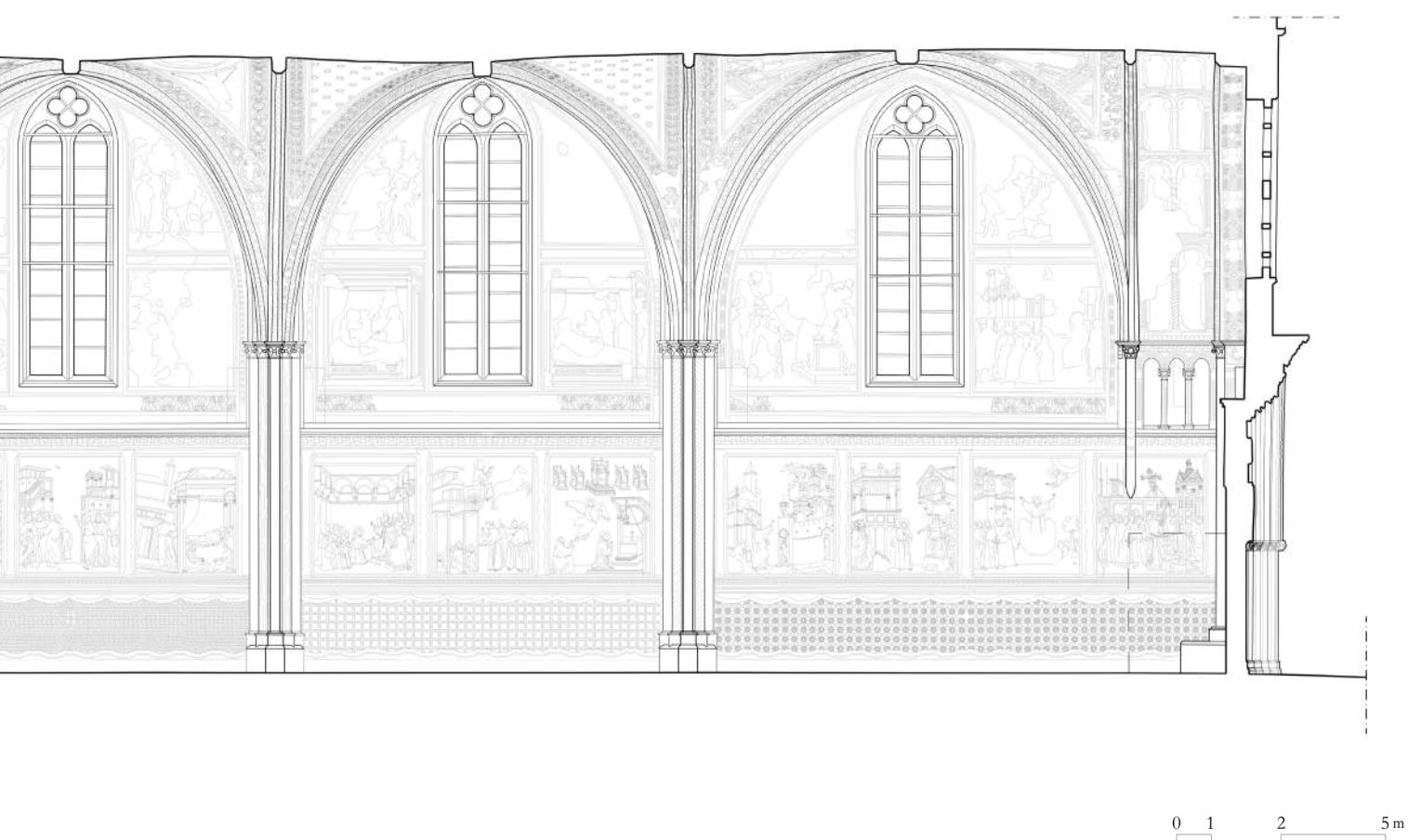


Fig. 7.10 Assisi, Basilica Superiore. Sezione longitudinale AA' fil di ferro.

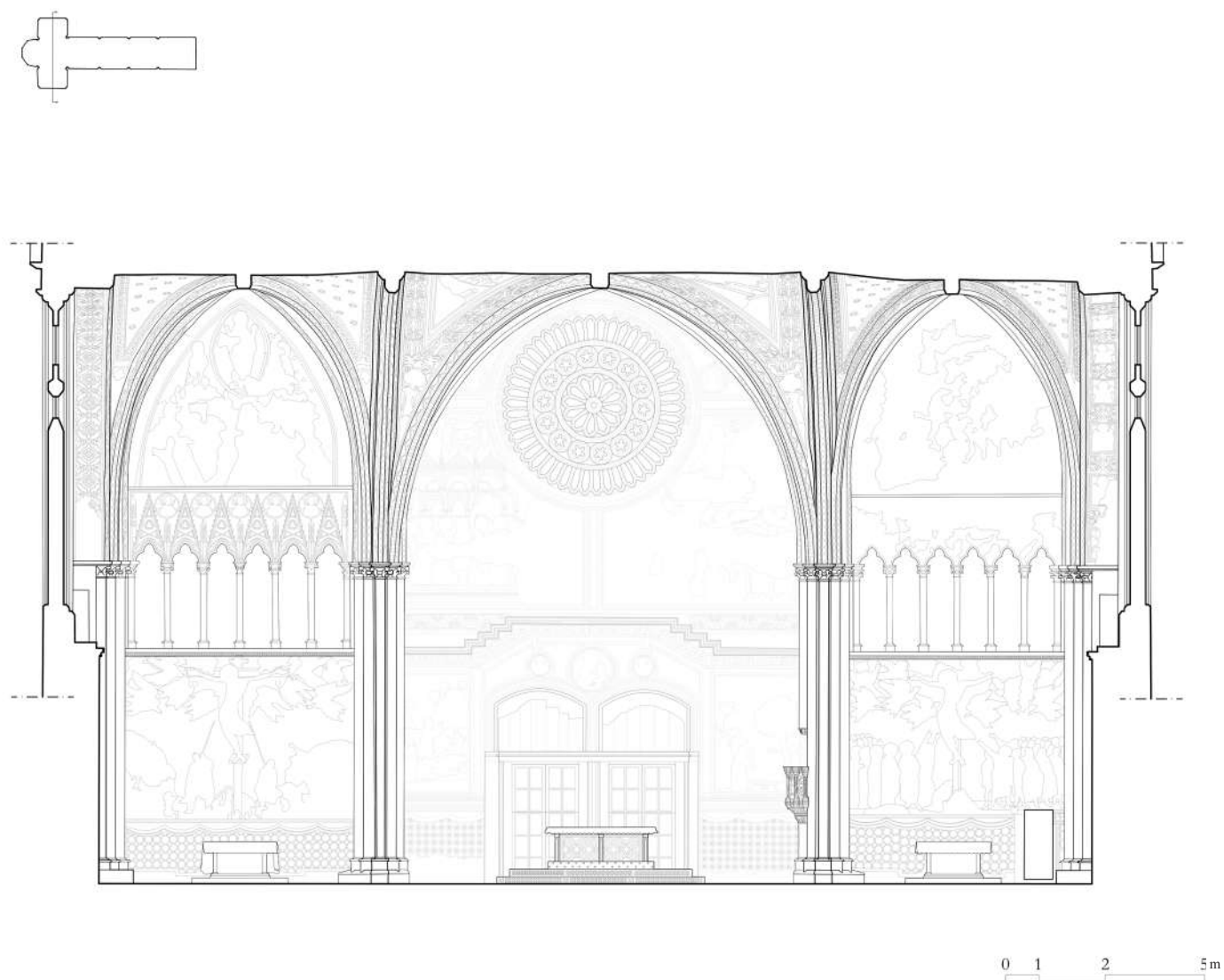


Fig. 7.11 Assisi, Basilica Superiore. Sezione trasversale BB' fil di ferro.

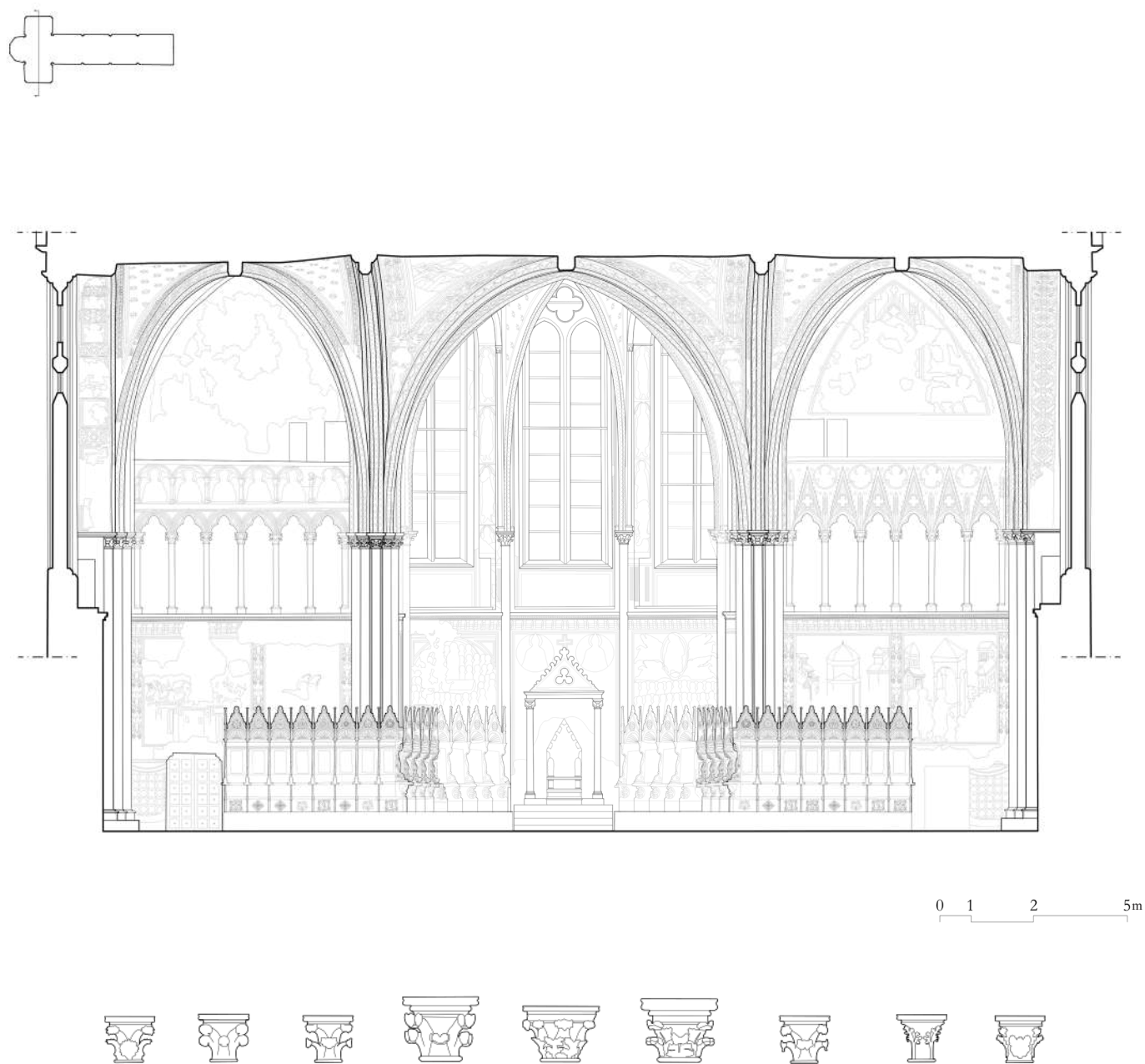
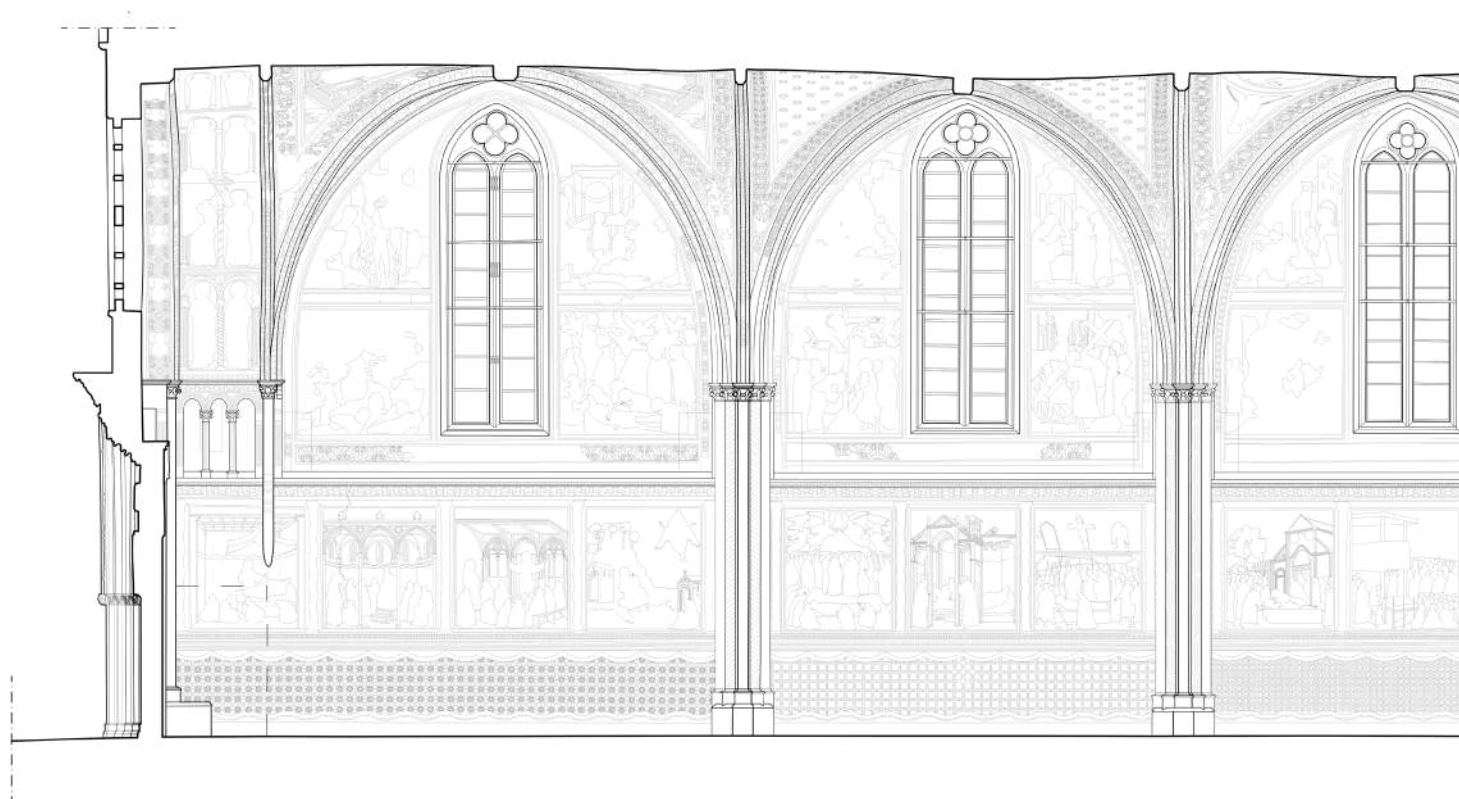
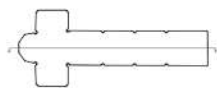
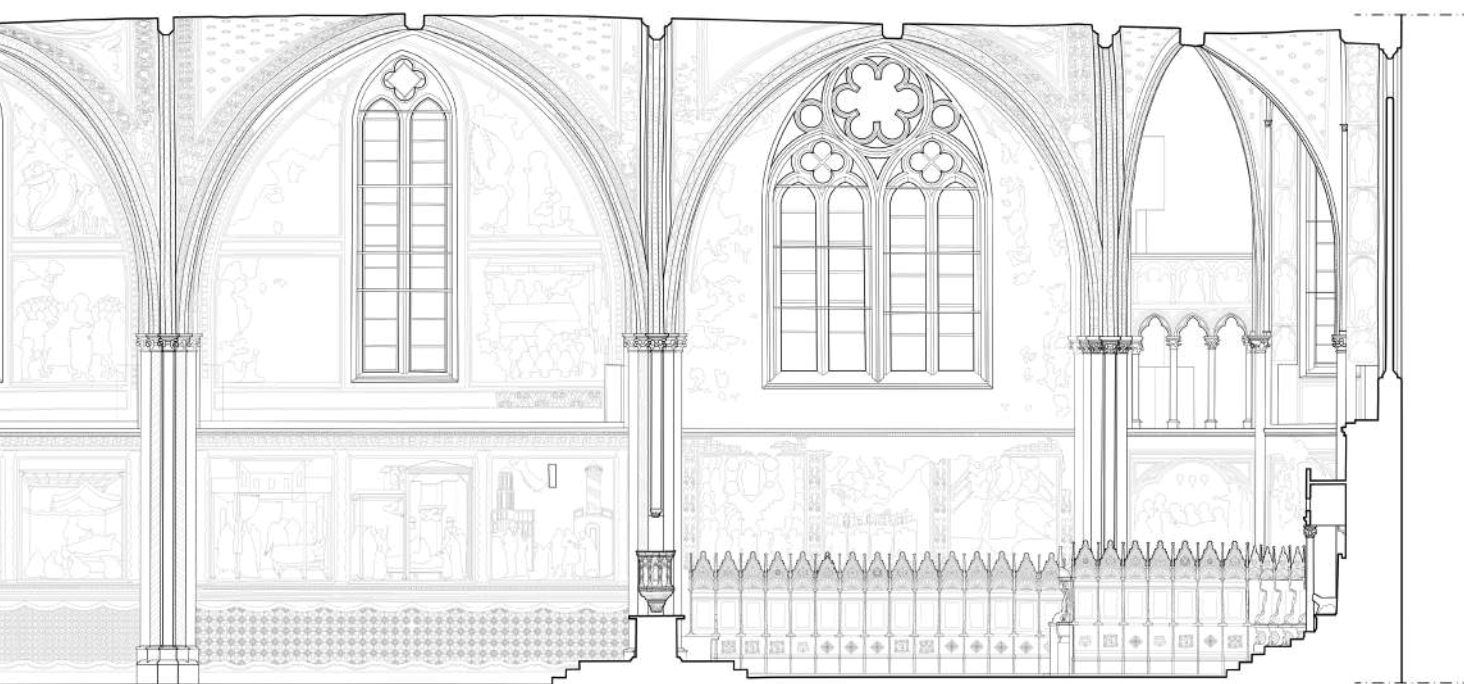


Fig. 7.12 Assisi, Basilica Superiore. (in alto) sezione trasversale CC' fil di ferro; (in basso) restituzione di dettaglio di alcune delle tipologie di capitelli presenti 'crochet' e fitomorfi.

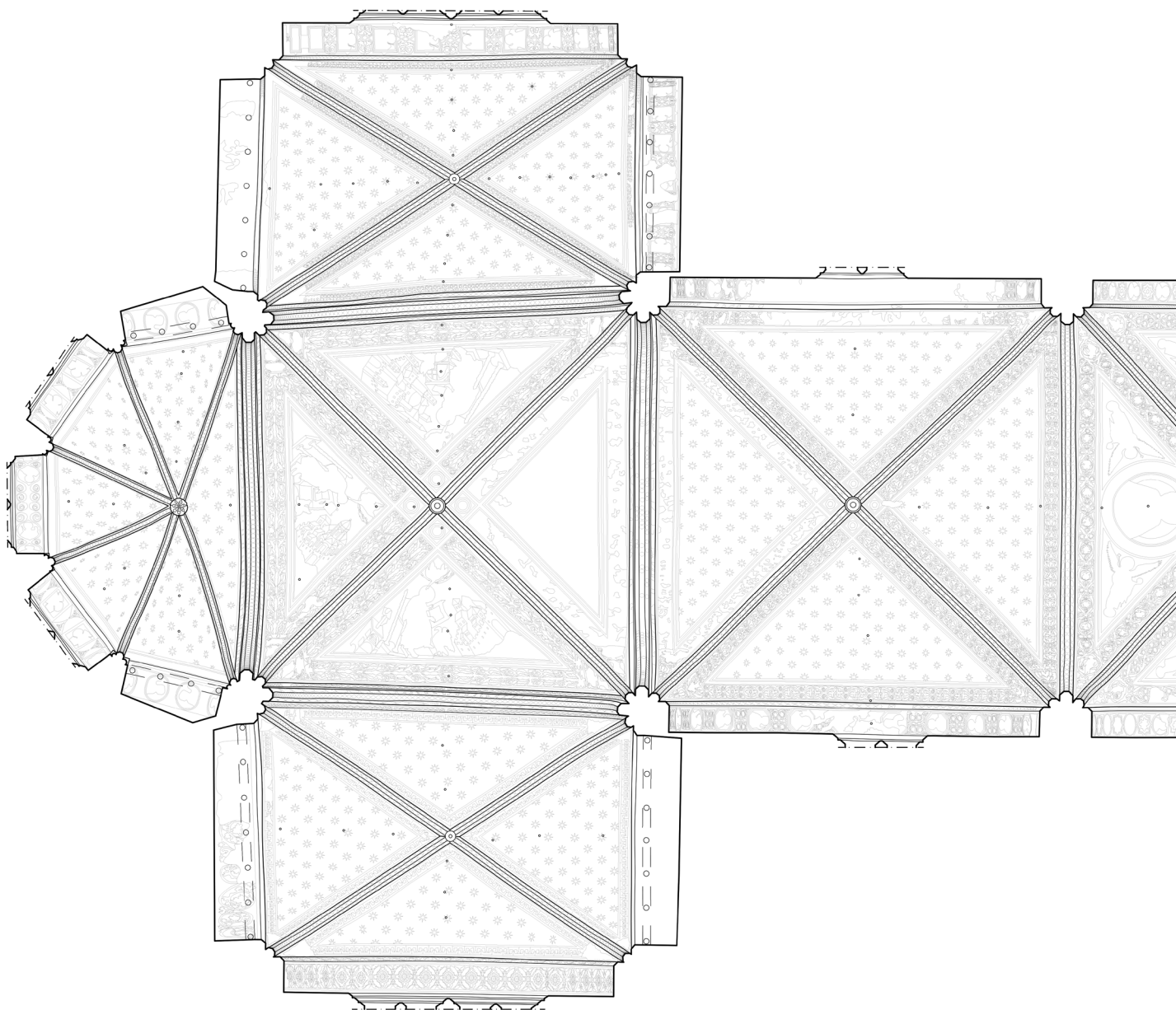
Roberta Ferretti





0 1 2 5 m

Fig. 7.13 Assisi, Basilica Superiore. Sezione longitudinale DD' fil di ferro.



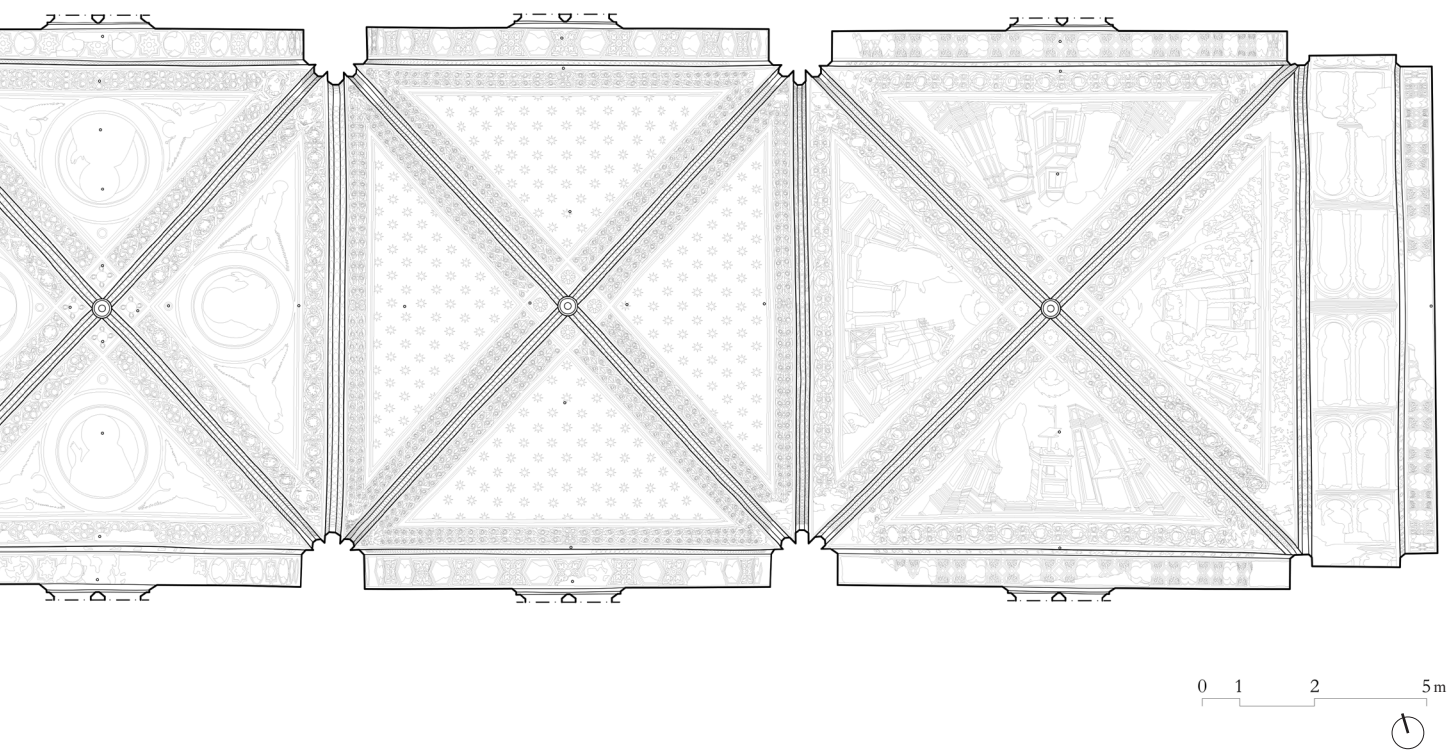


Fig. 7.14 Assisi, Basilica Superiore. Pianta delle coperture fil di ferro.



Fig. 7.15 Assisi, Basilica Superiore. Prospetto della facciata fil di ferro.



Fig. 7.16 Assisi, Basilica Superiore. Prospetto della facciata fil di ferro e fotopiano.



CAPITOLO 8

PREMESSE TEORICHE E METODOLOGICHE PER L'INTERPRETAZIONE CRITICA DEL CICLO PITTORICO DELLE STORIE DI SAN FRANCESCO

L'analisi critica delle grandi opere d'arte, orientata alla ricerca di elementi inediti e di chiavi interpretative originali, si colloca all'interno di una tradizione consolidata che riconosce all'opera non solo un valore storico-artistico ed estetico, ma anche il ruolo di fonte privilegiata per la ricostruzione delle dinamiche culturali e intellettuali del suo tempo (Bertocci & Ferretti, 2026).

Il dibattito sul ciclo pittorico delle *Storie di san Francesco* si concentra prevalentemente su questioni attributive, sulla distinzione delle diverse mani coinvolte nell'esecuzione dei dipinti e, più in generale, sull'analisi della componente figurativa delle rappresentazioni. Solo in misura più marginale l'attenzione degli studiosi si rivolge alle architetture dipinte e alle componenti legate alla rappresentazione e di conseguenza, al tema di un possibile 'Giotto architetto'.

Un contributo fondamentale in questa direzione è rappresentato dagli studi di Decio Gioseffi¹, che sostiene la tesi secondo cui Giotto non possa essere esclusivamente pittore, ma debba possedere anche una solida competenza architettonica. Gioseffi sviluppa la propria argomentazione attraverso l'analisi di alcune delle architetture rappresentate nel ciclo francescano, considerate sia dal punto di vista della resa formale e spaziale sia in relazione ai modelli e ai riferimenti dell'architettura reale. Tale indagine viene poi estesa ad altre opere giottesche, come la Cappella degli Scrovegni, e culmina nell'esame della produzione architettonica attribuita all'artista, in particolare del Ponte alla Carraia e del campanile di Santa Maria del Fiore.

Di diverso orientamento è lo studio di John White², più volte citato nel corso della presente trattazione. Lo studioso affronta l'analisi dell'apparato decorativo della Basilica Superiore nell'ambito della storia della prospettiva, pur senza riconoscerne esplicitamente la paternità giottesca. La sua analisi è principalmente volta all'individuazione delle modalità di rappresentazione degli edifici.

Su questa base, White (1971) ricostruisce un articolato percorso evolutivo che inizia da Assisi con Cimabue e Giotto, passa per Padova e giunge fino agli esiti estremi della ricerca giottesca, per poi proseguire con altri artisti come Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti e altri. Il suo contributo risulta pertanto maggiormente incentrato sui problemi della rappresentazione spaziale piuttosto che sul rapporto con modelli architettonici concreti.

Un ulteriore apporto significativo è offerto da Francesca Flores d'Arcais³ nel suo volume dedicato a Giotto. La studiosa affronta il tema del 'Giotto architetto' attraverso l'analisi degli spazi architettonici entro cui si collocano le figure, soffermandosi sulla costruzione degli ambienti e sulla loro funzione compositiva. Tuttavia, anche in questo caso, la riflessione sulle architetture rimane prevalentemente incentrata su una lettura di Giotto come pittore, senza tradursi in un'indagine sistematica della sua conoscenza diretta dell'architettura. In questa prospettiva si collocano anche gli studi di Serena Romano⁴, che si concentrano in particolare sull'individuazione e sull'interpretazione dei riferimenti all'architettura antica nelle opere giottesche. È opportuno richiamare anche il contributo di Arturo Carlo Quintavalle⁵, che esamina alcune delle architetture dipinte all'interno del ciclo pittorico, individuandovi la testimonianza di una profonda conoscenza dell'architettura da parte di Giotto. Lo studioso avanza l'ipotesi che all'interno della bottega giottesca fossero disponibili repertori o codici di disegni, ai quali sia il maestro sia i collaboratori avrebbero potuto attingere per l'elaborazione degli sfondi architettonici. Tali materiali grafici vengono distinti in diverse tipologie, tra cui raffigurazioni di monumenti contemporanei ed edifici appartenenti alla Roma antica.

Più recente è il contributo di Francesco Benelli⁶, che propone un'analisi dell'architettura dipinta di Giotto focalizzata sulla logica strutturale, sulla chiarezza compositiva e sulla

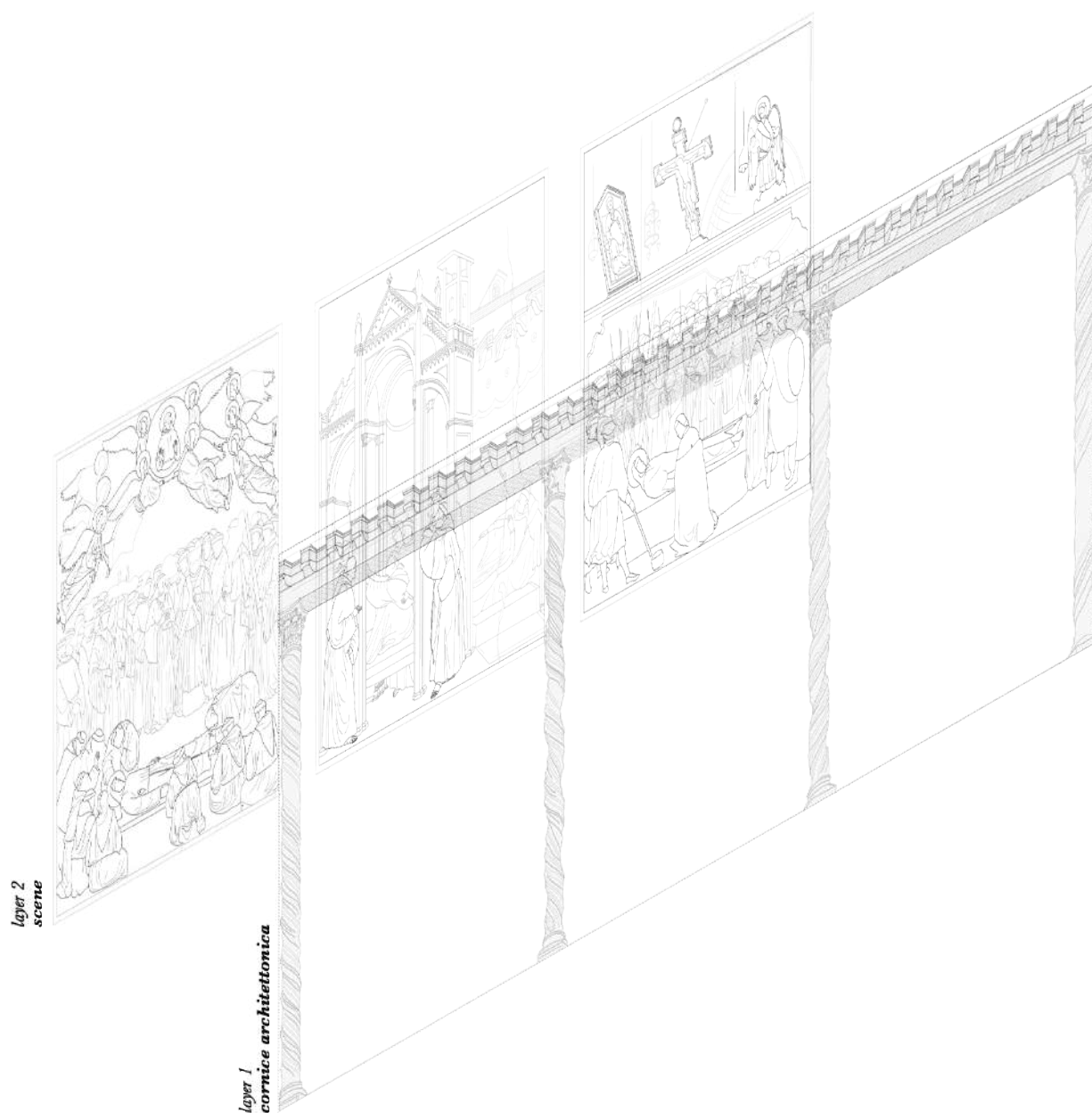


Fig. 8.1 Schematizzazione della modalità di analisi del ciclo pittorico delle Storie di san Francesco che prende in considerazione prima la cornice architettonica che inquadra le scene, e successivamente le singole scene che rispondono ad una logica rappresentativa propria.

funzione narrativa degli edifici all'interno della scena.

In questo caso, l'attenzione si concentra soprattutto sulla coerenza dei modelli e sulla loro derivazione dalle fonti, più che sulle problematiche specificamente legate alla resa prospettica e rappresentativa.

L'interpretazione critica del ciclo pittorico delle *Storie di san Francesco* nella Basilica Superiore di Assisi in questo studio è stata affrontata attraverso una metodologia d'indagine integrata, volta a coniugare strumenti di rilievo digitale, tecniche di restituzione grafica e analisi storico-critica, con l'obiettivo di indagare in modo sistematico il rapporto tra spazio dipinto, architettura reale e modalità di rappresentazione dello spazio pittorico.

Tale approccio si fonda sulla convinzione che l'analisi dello spazio pittorico non possa prescindere da una lettura congiunta degli aspetti pratici e teorici della rappresentazione, né da un confronto costante con la singola opera d'arte nella sua configurazione concreta, visiva e materiale.

Il tema della rappresentazione dello spazio pittorico è stato pertanto considerato nei suoi diversi gradi di elaborazione e di realismo, in relazione ai differenti sistemi spaziali sviluppati nel corso del ciclo pittorico e alle soluzioni compositive adottate per organizzare la narrazione figurativa. L'analisi ha preso in esame il rendimento tridimensionale delle architetture e dei solidi rappresentati, verificando la coerenza geometrica delle costruzioni, l'eventuale presenza di punti di fuga, le distorsioni degli angoli e delle superfici, nonché le strategie adottate per suggerire profondità e continuità spaziale. In questo senso, la possibilità di effettuare queste considerazioni sulla base degli elaborati bidimensionali, esito del rilievo digitale integrato, ha consentito di valutare con maggiore precisione il grado di consapevolezza sotteso alla rappresentazione delle diverse scene. All'interno di questo percorso, il disegno assume quindi un ruolo centrale quale strumento critico di conoscenza (Docci, 2017), capace di tradurre l'osservazione visiva in un sistema analitico e verificabile.

La restituzione grafica non si limita a una funzione descrittiva, ma diviene un mezzo interpretativo attraverso il quale emergono le matrici geometriche, i criteri compositivi e gli espedienti ottici che regolano l'organizzazione dello spazio figurativo.

L'intera superficie affrescata è stata pertanto analizzata secondo una logica stratificata, articolando l'indagine in diversi livelli interpretativi in grado di restituire la complessità e la coerenza interna del progetto pittorico. Un primo livello di analisi riguarda l'impianto decorativo complessivo, costituito dalla cornice architettonica dipinta che scandisce e inquadra le singole scene. Un secondo livello prende in considerazione i ventotto episodi, insieme agli elementi architettonici, paesaggistici e figurativi che si sviluppano all'interno delle inquadrature stabilite e instaurano un dialogo continuo con lo spazio reale della basilica, all'interno del quale l'osservatore si muove.

Tale articolazione consente di leggere il ciclo non come una sequenza di immagini isolate, bensì come un sistema unitario in cui la rappresentazione pittorica e l'architettura concorrono alla costruzione di uno spazio narrativo condiviso. L'analisi critica è stata condotta mantenendo costante il confronto tra la teoria e la prassi, secondo un'impostazione che, come osserva White (1971), evita che la riflessione sui sistemi di rappresentazione dello spazio perda il contatto con la realtà dell'opera, dove l'astratta teoria trova la sua manifestazione concreta.

La discussione dei modelli teorici costituisce così l'antecedente logico e il necessario strumento di controllo rispetto al quale ogni singola scena può essere valutata. In questa prospettiva, per ogni episodio, particolare attenzione è stata rivolta al confronto con l'iconografia e i modelli figurativi e architettonici di riferimento, affinché l'interpretazione dello spazio pittorico si fondi su un confronto diretto con le fonti visive e culturali che sottendono il ciclo. L'indagine si è poi concentrata sulla composizione dello spazio pittorico, sulla distribuzione dei soggetti all'interno delle scene secondo piani di profondità consecutivi e sulle modalità di rappresentazione dello spazio pittorico.

L'integrazione tra rilievo digitale, restituzione grafica e analisi interpretativa ha così consentito di superare una mera lettura documentaria, per giungere a una comprensione più profonda della struttura tecnico-progettuale del ciclo, rivelandone la natura di un dispositivo narrativo e spaziale pienamente integrato con l'architettura della Basilica Superiore.

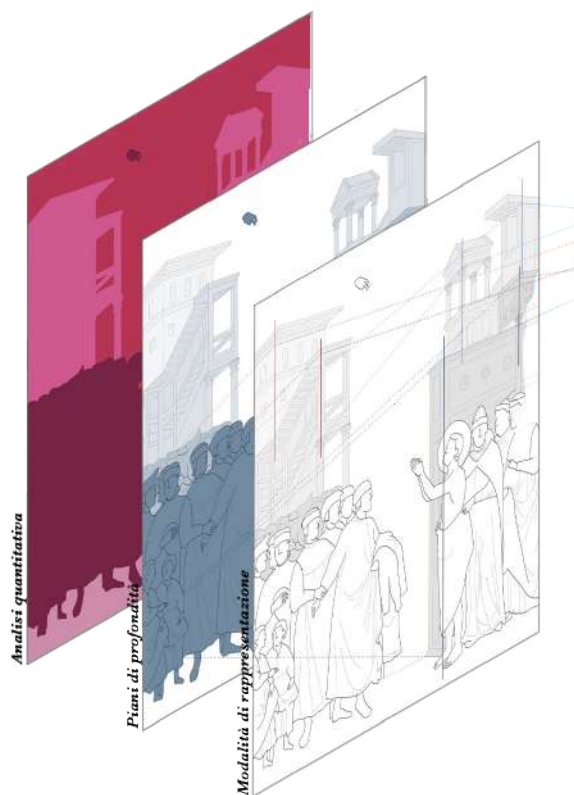


Fig. 8.2 Schematizzazione della modalità di analisi delle scene che compongono il ciclo pittorico delle Storie di san Francesco.

8.1 Confronto con i modelli

L'analisi del ciclo pittorico delle *Storie di san Francesco* non può prescindere da un confronto sistematico con i modelli figurativi, architettonici e iconografici che ne hanno orientato la concezione. Giotto per primo fra i pittori della sua generazione, recupera in maniera originale la tradizione pittorica romana e si ispira a fonti visuali classiche come bassorilievi, affreschi, monete, mosaici e anche alle grandi rovine (Benelli, 2016) e le integra con riferimenti all'architettura coeva, dando vita a un linguaggio visivo innovativo capace di coniugare tradizione e innovazione. All'interno del ciclo si riscontrano, in alcuni casi, riferimenti diretti a spazi e contesti reali, riconoscibili sia negli interni ecclesiastici sia in quelli urbani e naturali.

Ne sono esempi le raffigurazioni riconducibili a modelli come le basiliche di Santa Maria in Trastevere e San

Lorenzo Fuori le Mura, così come gli spazi urbani identificabili con le città di Assisi e Arezzo, o con luoghi emblematici del paesaggio francescano quali La Verna.

In questi casi lo spazio dipinto sembra instaurare un rapporto privilegiato con la realtà, rafforzando la dimensione storica e topografica della narrazione.

Accanto a tali riferimenti espliciti si osserva una resa particolarmente accurata di dettagli e strutture architettoniche, descritti con un elevato grado di realismo che suggerisce l'osservazione e la conoscenza diretta di edifici esistenti. Elementi quali coperture lignee, murature, sistemi di aperture o articolazioni murarie appaiono costruiti secondo criteri verosimili, pur essendo spesso riassemblati in configurazioni nuove. L'architettura dipinta risulta così composta da parti realistiche, tratte dal repertorio dell'edilizia contemporanea, ma organizzate secondo esigenze narrative e compositive specifiche.

In altri casi emergono riferimenti architettonici più espliciti e riconoscibili, che sembrano rimandare a modelli monumentali di particolare rilievo, come la rappresentazione della Basilica di San Giovanni in Laterano o del Tempio di Minerva. Tali rimandi non vanno intesi come citazioni letterali, bensì come appropriazioni selettive di forme e schemi architettonici, funzionali alla costruzione di un immaginario condiviso e riconoscibile.

Il confronto con i modelli non si limita, infine, alla dimensione architettonica, ma si estende anche a quella iconografica. Le scelte compositive, la disposizione delle figure e la costruzione delle scene rivelano un dialogo costante con la tradizione figurativa precedente, rielaborata alla luce di nuove esigenze narrative e spaziali. In questa prospettiva, il ciclo assisiense si presenta come un luogo di sintesi, in cui modelli differenti, di natura figurativa e architettonica, sono integrati e trasformati in un progetto unitario, restituendo in forma visiva la complessità del sapere pratico e teorico che sostiene l'operato del pittore.

Il confronto con i modelli, tuttavia, non va sempre inteso come una riproduzione letterale di edifici specifici, bensì come un richiamo a tipologie architettoniche consolidate, riconoscibili attraverso schemi spaziali e soluzioni formali condivise.

L'architettura dipinta attinge a un repertorio tipologico diffuso, rielaborato in funzione delle esigenze narrative e

compositive, che consente di evocare contesti verosimili senza rinunciare alla libertà inventiva.

8.2 Composizione dello spazio pittorico

Un'ulteriore linea di indagine riguarda la composizione dello spazio pittorico, intesa come esito dell'interazione tra quantità, gerarchia e disposizione degli elementi figurativi e architettonici.

Tale analisi, condotta scena per scena, mira a comprendere le logiche sottese all'organizzazione dell'immagine, mettendo in relazione la distribuzione delle componenti con le esigenze narrative, simboliche e percettive proprie della rappresentazione.

L'analisi della composizione dello spazio pittorico parte dallo studio del numero, della tipologia e della distribuzione delle architetture all'interno di ciascuna scena, nonché della collocazione delle figure nello spazio rappresentato. Tali elementi concorrono in modo determinante alla definizione dell'impianto narrativo e alla costruzione gerarchica dell'immagine.

Un aspetto centrale dell'indagine riguarda la posizione delle figure, che, nella rappresentazione medievale, risponde a criteri prevalentemente simbolici e narrativi, più che a un principio di proporzionalità naturalistica (De Rosa et al., 2000). La collocazione dei personaggi è strettamente correlata alla loro importanza all'interno del racconto. Le figure risultano sproporzionate rispetto al contesto architettonico o paesaggistico in cui sono inserite, poiché costituiscono il fulcro visivo e semantico della scena. In questo senso, lo spazio non è costruito secondo una rigorosa coerenza spaziale, bensì adattato alle esigenze della narrazione.

La disposizione delle figure nello spazio può, in alcuni casi, assolvere a una funzione risolutiva rispetto a incertezze o ambiguità nella rappresentazione spaziale. Attraverso la collocazione strategica dei personaggi, gli artisti riescono a mascherare discontinuità, sovrapposizioni o incongruenze prospettiche, mantenendo la leggibilità complessiva della scena e rafforzandone l'efficacia narrativa.

L'analisi congiunta del sistema architettonico e della distribuzione delle figure consente, infine, di elaborare,

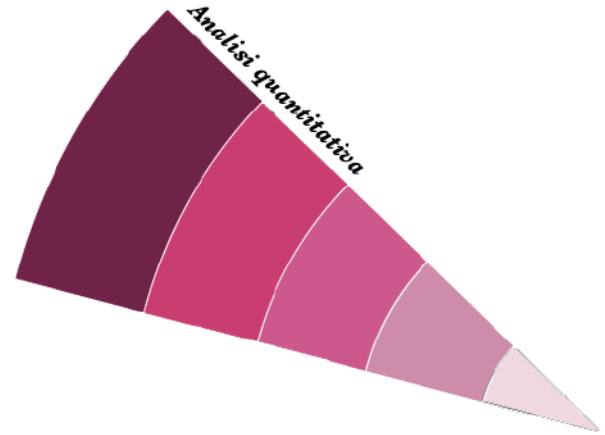


Fig. 8.3 Range cromatico utilizzato per gli schemi relativi l'analisi quantitativa della superficie pittorica.

per ciascuna scena, uno schema sintetico dello spazio pittorico, in cui vengono messi in evidenza i rapporti tra figure e architettura e le principali articolazioni spaziali.

◇ **Analisi quantitativa della superficie pittorica**

L'analisi quantitativa della superficie pittorica è stata condotta mediante l'individuazione e la classificazione delle principali componenti che concorrono alla costruzione delle singole scene del ciclo pittorico.

Tale procedura è finalizzata a misurare e confrontare il peso visivo e compositivo attribuito a ciascuna categoria, con particolare riferimento al ruolo del contesto architettonico all'interno dell'organizzazione spaziale e narrativa degli affreschi. Sono state innanzitutto definite diverse categorie analitiche: il contesto architettonico, il contesto naturalistico, le figure, il cielo e il terreno.

Per *contesto architettonico* si intendono le architetture dipinte, gli oggetti e gli arredi rappresentati all'interno delle scene, successivamente distinte in base alla loro tipologia. A questa si affianca la categoria del *contesto naturalistico*, che comprende elementi paesaggistici quali montagne, alberi e altri elementi naturali.

Un'ulteriore categoria è ovviamente costituita dalle *figure*, ossia dai personaggi rappresentati, presenti talvolta nella loro interezza, talvolta solo in forma parziale.

Completano lo schema analitico due componenti di fondo: il terreno e il cielo. Il *terreno* è inteso come il piano di appoggio sul quale, in alcuni casi, si collocano le architetture e, nella quasi totalità delle scene, le figure. Il *cielo*, invece, riveste un ruolo di particolare rilievo nel ciclo pittorico in esame. Esso è costantemente reso mediante una stesura di un blu intenso, evidente retaggio della tradizione bizantina. Analogamente al fondo oro delle icone e dei mosaici, il cielo uniforme non rimanda a condizioni atmosferiche specifiche, ma contribuisce a collocare la scena in una dimensione sospesa e atemporale, accentuandone la valenza simbolica. A partire da questa classificazione è stato elaborato uno schema quantitativo per ciascun affresco, finalizzato a rappresentare la percentuale di superficie pittorica occupata da ciascuna categoria. Tali schemi sono restituiti mediante una scala cromatica graduata, in cui le tonalità più scure corrispondono alle componenti che occupano una porzione maggiore della superficie dipinta, mentre quelle più chiare indicano una presenza quantitativamente minore. Questo sistema di visualizzazione consente un confronto immediato tra le diverse scene, rendendo evidenti le ricorrenze e le variazioni nella distribuzione delle componenti lungo l'intero ciclo pittorico.

◇ **Piani di profondità**

Nel Medioevo la prospettiva, intesa come costruzione geometrica oggettiva dello spazio, non trova un'applicazione sistematica in ambito pittorico, per ragioni legate anche a componenti di natura ideologica e filosofica (Aterini, 2012). L'immagine non è concepita come illusione ottica di uno spazio misurabile, ma come rappresentazione di una realtà rivelata, fondata su intenzioni simboliche e su una concezione del mondo di matrice teologica. In questo contesto, la pittura obbedisce a criteri di organizzazione prospettico-percettiva, volti a garantire la leggibilità e la gerarchia del racconto. Il linguaggio figurativo proposto da Giotto nell'ideazione del ciclo pittorico delle *Storie di san Francesco*, più che una rottura netta con la tradizione appare come il risultato di un recupero e di una rielaborazione consapevole dei modelli precedenti, riorganizzati secondo nuove esigenze narrative e percettive. La profondità dello spazio non è ancora costruita secondo un sistema

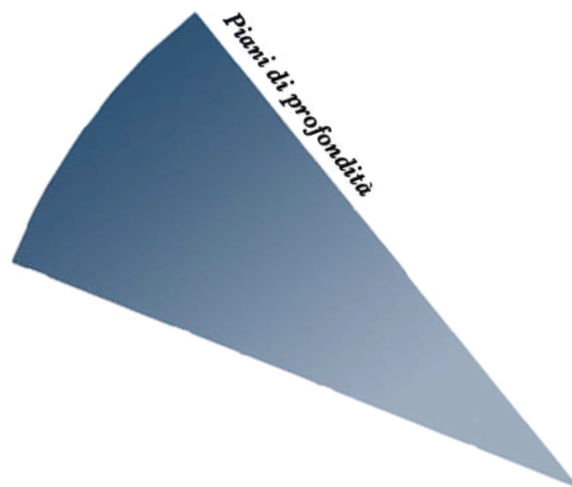


Fig. 8.4 Range cromatico utilizzato per gli schemi relativi ai piani di profondità.

prospettico unitario, ma viene allusa attraverso una serie di espedienti compositivi che contribuiscono a suggerire una maggiore articolazione spaziale delle scene.

Tra questi, un ruolo centrale è svolto dallo scaglionamento degli elementi figurativi e architettonici su piani successivi, organizzati secondo una gerarchia visiva e semantica.

Le figure, le architetture e gli elementi del contesto naturale sono disposti su livelli distinti, che non corrispondono a una profondità misurabile, ma costituiscono una sequenza ordinata di piani, funzionale alla narrazione e alla chiarezza compositiva. Tale organizzazione consente di suggerire una relazione spaziale tra gli elementi. Un ulteriore aspetto rilevante è l'uso del colore nella definizione della volumetria. Le superfici architettoniche e le figure sono modellate attraverso un sapiente impiego del chiaroscuro, che contribuisce in modo determinante alla percezione plastica dei volumi. I colori non sono stesi in modo uniforme, ma modulati mediante passaggi tonali che definiscono superfici, spigoli e rientranze, rafforzando l'illusione di solidità e profondità. Questa modulazione cromatica rende più credibile l'inserimento delle architetture e delle figure nello spazio dipinto. In questo senso, la stratificazione dei piani di profondità individuata nelle scene del ciclo assisiato può essere letta come espressione di ciò che Panofsky (2013) definisce uno spazio non omogeneo, costruito per l'aggregazione di

ambiti distinti, piuttosto che come un *continuum* misurabile. Tali osservazioni sono state tradotte in una serie di schemi grafici, nei quali vengono distinti e visualizzati i diversi piani di profondità su cui si collocano oggetti, figure, architetture e contesto naturalistico.

◇ **Tipologia di spazio rappresentato**

Un ulteriore livello di analisi riguarda la tipologia di spazio rappresentato nelle singole scene del ciclo pittorico, variabile determinante nella definizione delle modalità di costruzione dello spazio tridimensionale.

- ***Interni***

Ambienti chiusi e coperti che occupano l'intera superficie della scena e definiscono un volume unitario, concepiti come una sorta di scatola alla quale è stata tolta una parete per consentire la visione dello spazio interno. Questa tipologia rappresenta uno degli elementi di maggiore innovazione nella pittura giottesca, poiché lo spazio interno assume un ruolo strutturante nella composizione e nella costruzione della narrazione, organizzando in modo coerente la disposizione delle figure;

- ***Interni-esterni***

Spazi interni combinati con la veduta del loro esterno. Tale modalità di rappresentazione trova un parallelo nell'architettura gotica, caratterizzata dalla leggibilità e dalla coerenza strutturale tra lo spazio interno e l'involucro esterno;

- ***Esterni***

Ambienti aperti costruiti attraverso la disposizione di uno o più edifici variamente collocati nello spazio pittorico. Le architetture fungono da elementi di riferimento spaziale e narrativo, delimitando l'azione e suggerendo la profondità mediante giustapposizioni, variazioni di scala e relazioni tra figure e costruito.

- ***Spazio urbano (rappresentazione della città)***

Spazi esterni complessi nei quali la città è evocata attraverso un insieme di architetture emblematiche. La rappresentazione non è generalmente finalizzata

a restituire l'idea di contesto urbano più che la sua configurazione reale.

- ***Oggetti e arredi***

Elementi quali altari, tavoli, troni, crocifissi e altri arredi che, pur non costituendo una tipologia spaziale autonoma, svolgono un ruolo fondamentale nella definizione della scala, nella costruzione della tridimensionalità e nell'organizzazione dello spazio pittorico.

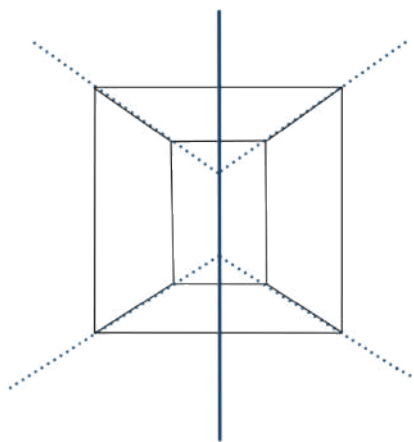
- ***Interni senza involucro architettonico***

In due scene del ciclo pittorico si riscontra un'eccezione significativa, poiché gli ambienti interni sono rappresentati senza la definizione dell'involucro architettonico. In tali casi, il principio compositivo non parte dalla rappresentazione dello spazio nella sua globalità, bensì dalla disposizione e dalla valorizzazione degli elementi e degli oggetti che lo occupano.

Per ciascuna di queste tipologie, l'analisi grafica evidenzia uno specifico impiego delle modalità di rappresentazione dello spazio, mettendo in luce come la costruzione dello spazio dipinto si adatti alle esigenze narrative e simboliche specifiche delle singole scene.

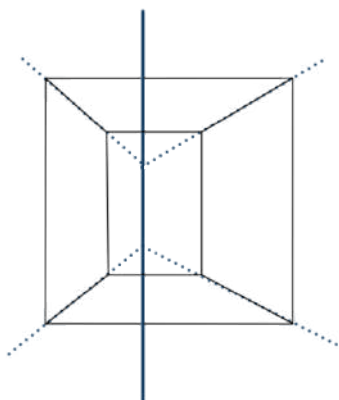
8.3 Modalità di rappresentazione dello spazio

Nella cultura medievale in generale, e nel ciclo pittorico delle *Storie di san Francesco* in particolare, le modalità di rappresentazione dello spazio non si manifestano in forma episodica o discontinua, ma risultano inserite all'interno di un sistema coerente e strutturato. La reiterazione sistematica di determinate soluzioni formali esclude l'ipotesi di una mera ignoranza tecnica e rimanda piuttosto all'adozione consapevole di un preciso metodo espressivo: ciò che viene comunemente interpretato come una trasgressione delle regole prospettiche o come prospettiva 'empirica' deve essere considerato, invece, come l'esito di una scelta intenzionale e deliberata (Florenskij, 1990). Alla luce di tali premesse, la rappresentazione dello spazio, con particolare riferimento alle architetture dipinte nelle scene del ciclo pittorico delle *Storie di san Francesco*, può essere ricondotta a sei differenti tipologie, illustrate di seguito.



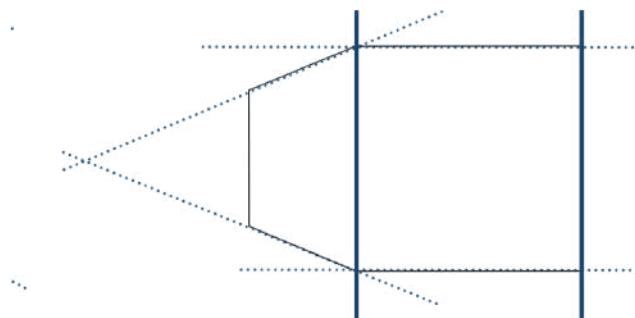
- *Asse di fuga⁷ (o spina di pesce⁸)*

Nel saggio *La prospettiva come forma simbolica*, Erwin Panofsky (2007) afferma che gli antichi, in particolare in età ellenistica e romana, elaborarono un proprio sistema di rappresentazione prospettica fondato sul principio secondo cui le grandezze visive non dipendono dalle distanze, bensì dagli angoli di visione. Tale modalità di organizzazione dello spazio pittorico è comunemente definita prospettiva 'a spina di pesce' o, più precisamente, 'ad asse di fuga'. In questo sistema, le linee che arretrano in profondità non convergono in un unico punto, ma si dispongono secondo uno schema progressivo, convergendo a coppie verso un asse ideale di simmetria del dipinto;



- *Frontale asimmetrica⁹*

Questa modalità rappresenta un'evoluzione della precedente impostazione a 'spina di pesce' o ad 'asse di fuga'. A differenza di quest'ultima, l'asse non è collocato al centro della figurazione, ma risulta decentrato, disposto lateralmente rispetto al campo visivo. Tale slittamento dell'asse determina una maggiore articolazione spaziale dell'immagine, rendendola complessivamente più dinamica, credibile e unitariamente organizzata, pur senza aderire pienamente ai principi della prospettiva centrale di età moderna;

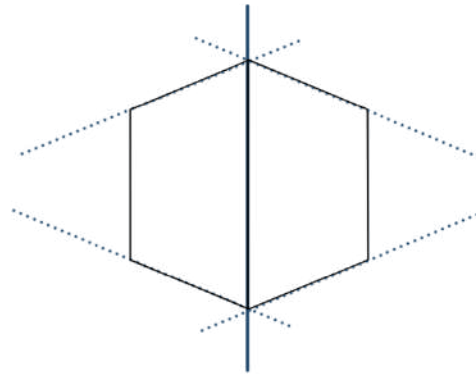


- *Frontale prospettica¹⁰*

In questo tipo di rappresentazione, uno dei lati dell'edificio rimane disposto frontalmente e privo di distorsioni, contribuendo a enfatizzare la bidimensionalità della superficie pittorica, gli altri lati appaiono invece in scorcio. Tale modalità figurativa è quella che più direttamente si ricollega alla tradizione pittorica precedente in cui gli edifici risultano sviluppati e appoggiati su un'unica e ben definita linea di terra, al di sotto della quale si 'srotola' il piano di calpestio. Tale concezione risulta parzialmente superata, poiché, nei casi in cui siano visibili le parti inferiori delle architetture, anche queste vengono raffigurate di scorcio, introducendo un più articolato trattamento della profondità spaziale;

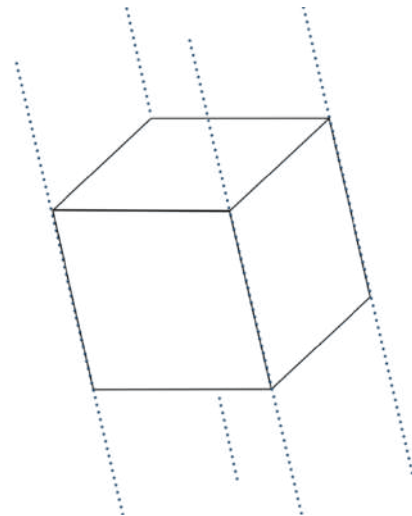
- *Rappresentazione obliqua¹¹ (o visione d'angolo¹²)*

In questo caso l'architettura è disposta obliquamente rispetto al piano della rappresentazione; di conseguenza, entrambe le facce visibili dell'edificio risultano raffigurate in scorcio, con lo spigolo rivolto verso l'osservatore. Tale soluzione compositiva contribuisce ad accentuare la profondità spaziale e la resa plastica delle scene dipinte. Come rileva John White (1971), la comparsa sistematica della costruzione obliqua si colloca nell'ultimo quarto del XII secolo. L'analisi delle soluzioni adottate dagli artisti che per primi ne fecero uso conduce lo studioso a individuare la sua origine nell'osservazione diretta della realtà;



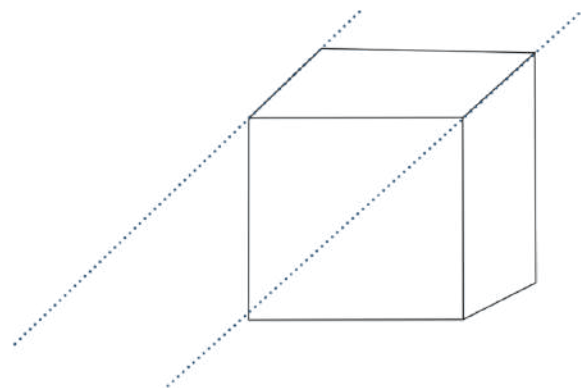
- *Rappresentazione per linee parallele*

Per risolvere il problema dei piani inclinati si utilizza una sorta di visione assonometrica, in cui tutte le linee appartenenti allo stesso piano sono rappresentate parallele. Questo espediente si applica sia a oggetti sia ad edifici;



- *Prospettiva rovesciata¹³ (o inversa¹⁴)*

La prospettiva rovesciata costituisce una modalità di rappresentazione dello spazio in cui gli elementi collocati in posizione più lontana risultano di dimensioni maggiori rispetto a quelli posti in primo piano. In rapporto a tali piani complementari, le linee parallele non giacenti sul piano dell'icona, che secondo le regole della prospettiva lineare dovrebbero convergere verso la linea dell'orizzonte, nell'iconografia risultano invece divergenti. Tipica dell'arte bizantina e medievale, questa soluzione formale esprime una concezione simbolica dello spazio, alternativa alla resa naturalistica della realtà visibile. Essa è infatti riservata a elementi riferibili non al mondo sensibile, ma alla dimensione trascendente, e allude all'inafferrabilità e alla non misurabilità dello spazio sacro. Le apparenti trasgressioni delle regole prospettiche non vanno pertanto interpretate come ingenuità tecnica, bensì come l'esito di un procedimento intenzionale: esse rappresentano l'applicazione consapevole e deliberata di un metodo espressivo da parte dei pittori di icone.



Note

- 1 Gioseffi, D. (1963). *Giotto architetto*. Milano: Edizioni di Comunità.
- 2 White, J. (1971). *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*. Milano: Il saggiatore
- 3 Flores D'Arcais, F. (2012). *Giotto*. Milano: 24 Ore Cultura.
- 4 Romano, S. (2008). *La O di Giotto*. Milano: Electa.
- 5 Quintavalle A. C. (2009). *Giotto architetto, l'antico e l'Île de France*.
- 6 Benelli, F. (2012). *The Architecture in Giotto's paintings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 7 Così definita in Panofsky, E., Filippini, E., Dalai Emiliani, M. (2007). *La prospettiva come forma simbolica* (Carte d'artisti 90). Milano: Abscondita.
- 8 Così definita in Panofsky, E., Filippini, E., Dalai Emiliani, M. (2007). *La prospettiva come forma simbolica* (Carte d'artisti 90). Milano: Abscondita.
- 9 Così definita in Gioseffi, D. (1963). *Giotto architetto*. Milano: Edizioni di Comunità.
- 10 Così definita in White, J. (1971). *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*. Milano: Il saggiatore
- 11 Così definita in White, J. (1971). *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*. Milano: Il saggiatore.
- 12 Così definita in Panofsky, E., Filippini, E., Dalai Emiliani, M. (2007). *La prospettiva come forma simbolica* (Carte d'artisti 90). Milano: Abscondita.
- 13 Così definita in Panofsky, E., Filippini, E., Dalai Emiliani, M. (2007). *La prospettiva come forma simbolica* (Carte d'artisti 90). Milano: Abscondita.
- 14 Così definita in Panofsky, E., Filippini, E., Dalai Emiliani, M. (2013). *La prospettiva come forma simbolica* (Carte d'artisti 90). Milano: Abscondita.

PARTE IV



CAPITOLO 9

ARCHITETTURE DIPINTE E SPAZIO PITTORICO: INTERPRETAZIONE CRITICA

CORNICE ARCHITETTONICA

L'analisi dell'apparato decorativo della Basilica Superiore di Assisi implica un attento esame della struttura architettonica che incornicia le scene del ciclo pittorico, dei modelli iconografici e formali che ne hanno guidato la concezione, nonché delle strategie rappresentative adottate per costruire un articolato effetto di profondità e coerenza spaziale.

La navata della basilica è suddivisa in quattro campate voltate a crociera, sorrette da pilastri a fascio che scandiscono le vaste pareti laterali. Al di sotto del livello dell'ambulacro, le pareti si sviluppano in modo continuo, offrendo uno spazio destinato al grande ciclo delle Storie di san Francesco. La fascia più bassa della muratura è decorata da una cortina di tendaggi dipinti, simile a quella presente nel coro e nei transetti, che introduce visivamente alla sequenza narrativa sovrastante.

A inquadrare le ventotto scene si articola una sontuosa architettura dipinta: un colonnato monumentale con colonne tortili, sovrastate da un fregio riccamente decorato, sorregge un architrave cassettonato, a sua volta sormontato da mensole dipinte che reggono la cornice superiore, delimitando il margine sommitale del campo figurativo. Particolarmente rilevante è la soluzione adottata sulla parete d'ingresso, dove la trabeazione, anziché mantenere un andamento orizzontale uniforme, si inclina seguendo la pendenza delle due brevi rampe di scale, per poi riprendere la propria linearità. Questa raffinata invenzione formale, che alterna la continuità delle linee orizzontali alla solennità verticale delle colonne, costituisce la chiave di lettura dell'intera concezione strutturale del ciclo decorativo (Gioseffi, 1963).

◇ Iconografia e modelli

Le scelte compositive, la distribuzione spaziale delle scene e l'impiego di elementi architettonici dipinti come dispositivi narrativi ed illusionistici si radicano in una tradizione visiva che affonda le sue radici tanto nella pittura contemporanea quanto in esempi più antichi, provenienti dalla scultura tardoantica, dall'architettura e dalla scultura medievale e dal linguaggio musivo. Il confronto con questi precedenti non solo consente di comprendere più a fondo le strategie figurative adottate, ma rivela anche il grado di innovazione introdotto nel ciclo di Assisi, la cui resa spaziale e coerenza prospettica segnano un superamento rispetto alle soluzioni tradizionali.

L'articolazione spaziale del ciclo francescano della Basilica Superiore, fondata, come detto, sull'impiego di partiture architettoniche dipinte, può essere letta alla luce di una più ampia tradizione figurativa che trova un significativo antecedente nell'arte funeraria romana, in particolare nei sarcofagi marmorei. Questi manufatti sono infatti spesso caratterizzati da fronti scanditi da colonnine, nicchie e frontoni. La scansione ritmica degli elementi non svolge soltanto una funzione ordinatrice dello spazio, ma assume anche una valenza simbolica, richiamando l'immagine del tempio funerario (*heroon*), di derivazione orientale e successivamente adattato al contesto romano. Emblematici in questo senso sono i due sarcofagi del II secolo d.C., oggi conservati presso il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze: in età medievale furono riutilizzati come sepolture del patriziato cittadino, contribuendo a definire il paesaggio religioso e monumentale intorno al Battistero e alla Cattedrale. La loro visibilità costante e il prestigio culturale attribuitogli resero probabilmente tali manufatti veicoli di trasmissione formale, la cui



Fig. 9.1 (a sinistra) Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Sarcophago degli sposi con *dextrarum junctio*, Castore e Polluce, II secolo; (a destra) Roma, Museo Nazionale Romano. Sarcophago con le Muse, 280-290 d.C.

influenza - mediata dall'elaborazione medievale - può essere ricondotta al linguaggio figurativo duecentesco, fino a riflettersi nelle soluzioni adottate nella basilica assisiata. È ad esempi di questo genere, infatti, che bisogna far risalire in larga parte l'importanza delle tradizioni antiche sulla formazione delle arti del primo Medioevo, dalle quali la cultura figurativa successiva trasse fondamentali strumenti formali e simbolici.

L'arte dell'alto gotico, come osservato da Panofsky (2013), elabora a sua volta un nuovo 'sentimento del corporeo': le statue si emancipano dalla parete come entità autonome e, insieme ad esse, lo spazio che le circonda si emancipa. Non si tratta di un semplice ritorno all'antico, bensì di un'apertura verso il moderno, in cui figure ed elementi architettonici trovano equilibrio e connessione. La statua, con il suo baldacchino, o il rilievo con la sua copertura a volta, non solo afferma la propria autonomia plastica, ma definisce anche una zona spaziale specifica. Questa concezione costituisce un interessante termine di confronto con l'impaginazione architettonica entro cui si collocano le scene della Basilica Superiore, dove lo spazio dipinto assume una funzione ordinatrice analoga. Leonetto Tintori e Millard Meiss (1962) notavano, infatti, che le colonne tortili delle Storie di San Francesco sono di due tipi, una piena e 'rigida', un'altra 'sinuosa' e meno consistente: se la prima segna i limiti esterni della parete, la seconda scandisce le partizioni interne, da una scena all'altra.

Le colonne giottesche, nel rivitalizzare la tradizione scenica dei cicli paleocristiani romani, punteggiano le Storie francescane di un apparato di architettura illusiva strutturante che si integra nella narrazione, senza sovrastarla, intermediando il salto dallo spazio dipinto allo spazio reale (Caramico, 2018).

Un ulteriore termine di confronto è offerto dal ciclo musivo del Battistero di San Giovanni a Firenze, considerato dagli storici tra i più rilevanti esempi di arte medievale post-romana. La sua realizzazione si articola in due fasi principali: la prima, avviata intorno al 1225, e la seconda, conclusiva, databile intorno al 1330. Pur permanendo dibattiti sulla cronologia precisa e sulle attribuzioni, è riconosciuta la partecipazione di artisti quali Cimabue, Coppo di Marcovaldo, Meliore e il Maestro della Maddalena (Pasquali, 2023). Questo ciclo testimonia un impiego particolarmente significativo di partiture architettoniche: le scene sono scandite da colonne che suddividono lo spazio in riquadri distinti, secondo una logica ordinatrice che conferisce al racconto visivo un andamento regolare.

Non mancano precedenti significativi anche in ambito pittorico. Nella produzione romana duecentesca si osservano frequentemente riquadri figurati separati da colonne tortili: White (1971) richiama, a questo proposito, i casi di San Crisogono alla Cafferella, così come gli elementi tortili e le mensole prospettiche presenti nella zona attribuita a Consolo nella decorazione

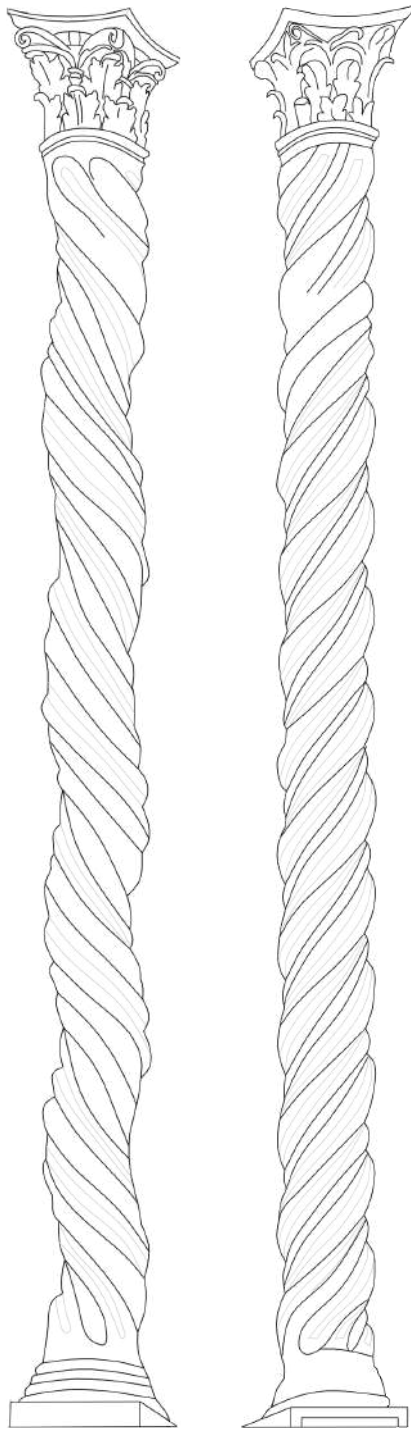


Fig. 9.2 Elaborazione fil di ferro delle colonne tortili che inquadrano le scene del ciclo pittorico delle Storie di San Francesco.

del Sacro Speco di Subiaco. Un precedente diretto, che ha sicuramente influenzato le scelte di Giotto nell'articolazione dello spazio pittorico della navata, è rappresentato dall'incorniciatura delle storie dipinte da Cimabue nel transetto della stessa Basilica Superiore. È certo che Giotto abbia assunto le mensole come modello per la propria struttura compositiva.

Tuttavia, la portata illusionistica delle campate giottesche si distacca radicalmente dai precedenti: basti confrontare l'andamento regolare, obliquo e simmetricamente parallelo delle mensole in Cimabue – che, nel punto mediano, si raccordano in una prospettiva rovesciata – con il più convincente effetto di profondità generato dal sapiente uso della prospettiva ad asse di fuga e dal conseguente ‘ventaglio spaziale’ determinato dalle stesse mensole e dal sottostante soffitto cassettonato nelle rappresentazioni giottesche (Gioseffi, 1963).

L'impiego di elementi architettonici dipinti o musivi, come cornici, non risponde dunque unicamente a esigenze compositive, ma introduce una dimensione illusionistica che trasforma la superficie parietale in uno spazio ritmicamente organizzato, suggerendo un'analogia con la scansione architettonica reale e, come spesso accade, creando una sorta di filtro tra l'architettura reale e le singole scene. Infine, nella fascia inferiore delle pareti si osserva una decorazione a tendaggi pendenti, simile a quella visibile nel coro e nei transetti e riscontrabile anche in contesti coevi, come testimonia il frammento conservato nell'area archeologica di Santa Reparata a Firenze.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

La divisione dello spazio della parete creata dagli intercolumni non è accettata passivamente dall'artista; ciò emerge con chiarezza dalla costruzione prospettica, che, invece di trattare la navata come un unico spazio, attribuisce a ciascuna campata un punto focale distinto (Gioseffi, 1963). In ogni campata, tutte le ortogonali delle basi e dei capitelli delle colonne, del cassettonato e degli elementi aggettanti delle cornici superiori e inferiori convergono in una fuga prospettica parallela verso il centro della campata stessa.

Tale costruzione segnala un profondo mutamento



Fig. 9.3 Firenze, *Tendaggi dipinti dell'antica Basilica di Santa Reparata.*

rispetto al modello di Cimabue, in cui le ortogonali erano orientate verso l'esterno; qui, invece, il centro non è indicato da una solida mensola, bensì dallo spazio tra i due elementi plastici.

Il senso del realismo è ulteriormente rafforzato dal fatto che l'artista concepisce l'intera composizione come se fosse osservata dal basso, in accordo con la posizione reale dello spettatore. Per comprendere appieno il senso della scelta di considerare ogni campata come un'unità spaziale autonoma, l'osservatore non deve limitarsi a seguire la narrazione o a godere del gioco formale del singolo affresco, ma deve percepire ogni campata sia come unità autonoma sia come parte integrante di un sistema decorativo più vasto, in relazione alle campate adiacenti e a quelle opposte nello spazio libero.

La modalità di rappresentazione utilizzata in questo caso è la prospettiva di origine romana detta 'ad asse di fuga', in cui tutte le ortogonali convergono in punti posti lungo uno stesso asse posto al centro della figurazione.

Giotto sviluppa così un nuovo modo di rappresentare la realtà, fondato su rapporti ottici e geometrici che coinvolgono maggiormente il fruitore medievale, pellegrino o fedele, nel dialogo tra l'ambiente gotico e i contenuti religiosi. Particolare attenzione merita la

prima campata adiacente all'ingresso, dove l'artista non rispetta la reale partizione architettonica tra il ristretto pseudo-nartece coperto a botte e la prima campata a crociera, unificando pittoricamente i due spazi in un unico ambiente percepito dal visitatore come centrale e raccolto. In questo spazio le scene si dispongono quattro per lato, a differenza dei gruppi di tre delle altre campate. La rappresentazione del colonnato riflette questa organizzazione, presentando al centro della scena una colonna tortile che occupa lo spazio centrale del finto porticato, anziché lasciare il vuoto della campata centrale come nelle altre.

La performance prospettica di Giotto coinvolge non solo le superfici piane, ma anche elementi architettonici tridimensionali, come la semicolonnata che sorregge l'arco adiacente alla controfacciata: qui la finta cornice architettonica si estende sulla superficie semicilindrica emergente dalla parete, realizzata in modo da apparire rettilinea all'osservatore collocato al centro della campata, mentre la parte inferiore della stessa appare campita, come il cielo della figurazione sottostante. Questo anticipa effetti anamorfici che verranno ampiamente sviluppati dal tardo Rinascimento al Barocco (Aterini, 2012).

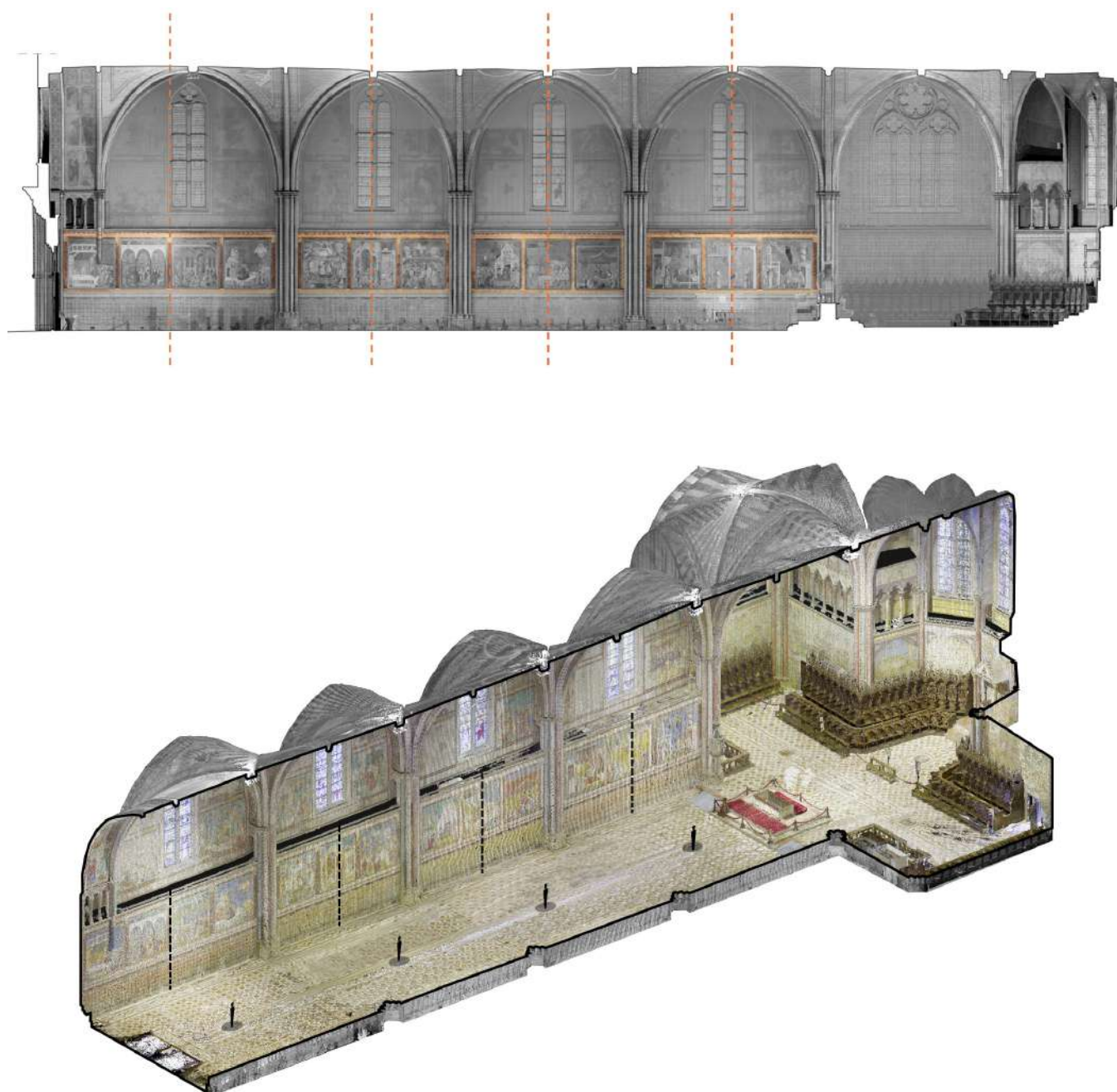
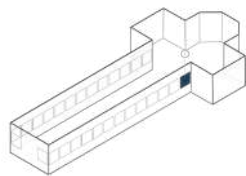


Fig. 9.4 Assisi, Basilica Superiore. (in alto) elaborazione della sezione longitudinale degli interni della Basilica Superiore da una nuvola di punti, con interpretazione dell'organizzazione del ciclo pittorico delle Storie di San Francesco; (in basso) spaccato assometrico con schematizzazione dei punti di sosta dell'osservatore suggeriti dalla posizione degli assi di fuga

I L'OMAGGIO DELL'UOMO SEMPLICE



Caratteristiche della scena

A. Tipologia di spazio rappresentato

Esterno, urbano

B. Numero e disposizione delle architetture

3 / Gli edifici sono rappresentati uno di fianco all'altro, in continuità tra di loro

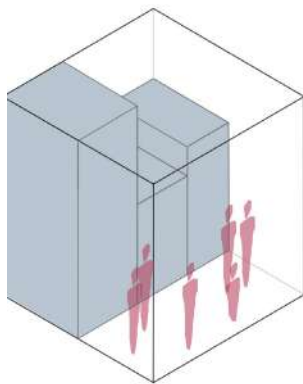
C. Numero e posizione delle figure

6 / In primo piano una figura in piedi ed una a terra, le altre quattro figure in sono poste in forma di emiciclo.

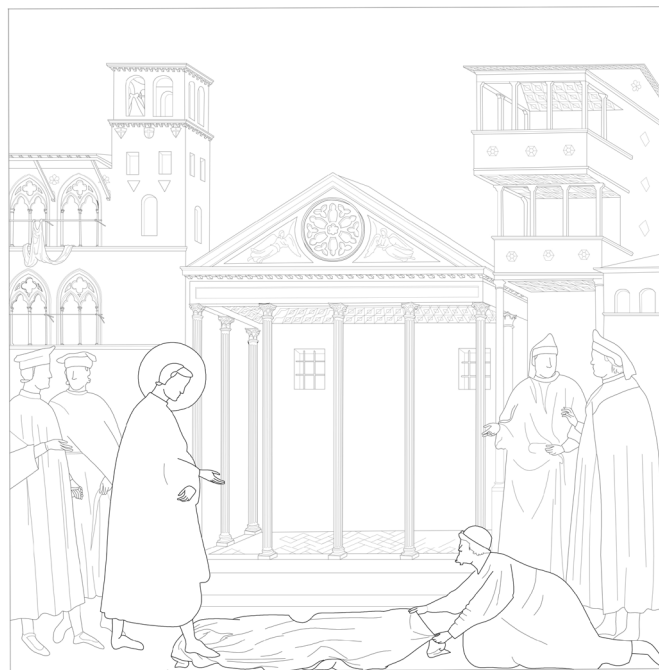
Modalità di rappresentazione dello spazio

frontale prospettica

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



Fotopiano



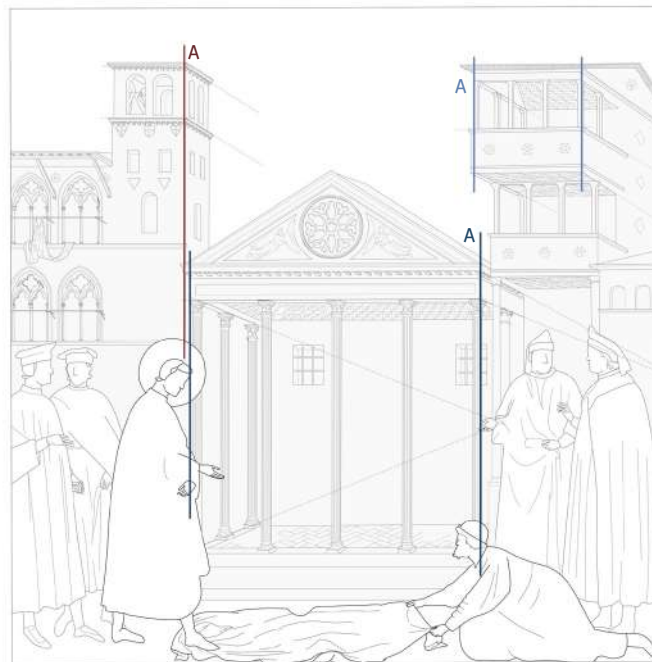
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



A
Rappresentazione
frontale prospettica

«Quando un uomo semplice di Assisi stese le vesti dinanzi al beato Francesco e rese omaggio a lui che passava; oltre a ciò - si crede per ammaestramento di Dio - asserì essere Francesco degno di ogni riverenza, come chi era per fare in un tempo prossimo grandi cose, e perciò dover essere onorato da tutti.»

(*LM I, 1*)

Il primo episodio del ciclo pittorico, riprendendo un gesto che richiama simbolicamente l'accoglienza riservata a Cristo all'ingresso in Gerusalemme, raffigura l'incontro di Francesco con un uomo 'semplice' intento a stendere il proprio mantello ai suoi piedi. L'episodio è tratto dal capitolo iniziale della *Legenda Maior*, in cui si delinea in modo sintetico il contesto entro cui la scelta di vita cristiana del giovane Francesco prese forma. Nella rappresentazione figurativa, lo sfondo architettonico assume i tratti di uno spazio chiaramente riconoscibile: la piazza principale di Assisi, e si configura come un vero e proprio ritratto urbano. Le scelte operate dall'artista trovano una puntuale corrispondenza nell'*incipit* della *Legenda Maior*: "Vi era, nella città di Assisi, un uomo di nome Francesco". Tale ambientazione assume, inoltre, un forte significato simbolico ed è stata interpretata da Lunghi (2023) come una sorta di allegoria del "Buon Governo" e come la più antica attestazione di tale tema nella pittura italiana.

◇ **Iconografia e modelli**

La scena è ambientata in uno spazio urbano che, pur con alcune semplificazioni e variazioni, mantiene tratti sufficientemente riconoscibili da poter essere identificato con l'attuale Piazza del Comune di Assisi, sulla quale si affacciano ancora oggi il Tempio di Minerva, il Palazzo del Popolo e la sua torre, raffigurati anche nell'affresco. Nell'area dell'attuale Piazza del Comune di Assisi sorgeva, in età romana, il foro cittadino, sul quale già dal 30 a.C. si affacciava un tempio. Con la caduta dell'Impero Romano, lo spazio dell'antico santuario subì un processo di progressiva occupazione da parte di abitazioni private. Il recupero della piazza nelle sue dimensioni originarie è connesso alla formazione del comune medievale, quale diretta conseguenza dei disordini scoppiati nel 1198 tra la nobiltà di origine germanica e il popolo di Assisi (Lunghi,

2023). Nel 1212 i monaci benedettini di San Benedetto al Subasio concessero in enfiteusi ai consoli del comune quello che al tempo era conosciuto come Casalino di San Donato, ossia la cella del tempio, riservandosi l'uso degli ambienti compresi tra le colonne. La cella fu così destinata a residenza del podestà, fatta eccezione per una parte adibita a carcere (Lunghi, 2023; Benelli, 2012). Nel 1228 il comune acquistò alcune abitazioni adiacenti al tempio allo scopo di ampliare la piazza; in quella occasione venne liberato il vestibolo tra le colonne. Successivamente furono edificati la Torre del Popolo e il Palazzo del Capitano. L'area assunse in tal modo il ruolo di principale spazio laico della città, circondata dai suoi edifici più rappresentativi e teatro dell'intera vita sociale, politica e culturale di Assisi. Il tempio collocato al centro della raffigurazione risulta pienamente riconoscibile, pur presentando alcune rilevanti difformità rispetto all'edificio reale. Il tempio di Minerva appartiene alla tipologia del tempio prostilo *in antis*, caratterizzato da un pronao delimitato lateralmente dal prolungamento delle pareti della cella, da colonne scanalate impostate su alti plinti quadrangolari e coronate da capitelli corinzi che sorreggono la trabeazione e il frontone.

La discrepanza più evidente tra la realtà e la raffigurazione pittorica riguarda il numero di colonne: nella rappresentazione sono cinque anziché sei. Come osserva Benelli (2012), tale scelta può essere ricondotta a modelli dell'arte romana; un tempio pentastilo, ad esempio, compare in un frammento dell'*Ara Pietatis*, un bassorilievo raffigurante il Sacrificio davanti al tempio di Marte Ultore, in cui l'uccisione rituale di un toro è ambientata davanti a un edificio sacro sullo sfondo. Come emergerà dall'analisi complessiva degli affreschi del ciclo pittorico, l'architettura è frequentemente plasmata per rafforzare l'efficacia della narrazione: in questo caso, l'inserimento della colonna centrale consente, nonostante la compattezza e la continuità degli edifici raffigurati, di materializzare l'asse mediano della scena, introducendo un limite fisico tra le due parti contrapposte. Alla sinistra dell'osservatore Francesco è ancora rappresentato come un giovane borghese, mentre sul lato opposto del tempio compare l'uomo 'semplice'. La colonna assume pertanto una funzione eminentemente narrativa, riconducibile



Fig. 9.5 Assisi, Piazza del Comune.

a una lunga tradizione attestata in pittura, scultura e miniatura (Benelli, 2017). A questa motivazione se ne aggiunge una terza: il motivo del ‘pieno in asse’ era ampiamente diffuso nell’architettura contemporanea a Giotto, e almeno due esempi dovevano essergli ben noti: la facciata del transetto est della Badia fiorentina e la loggia delle Benedizioni lateranense voluta da Bonifacio VIII (Benelli, 2012). La presenza della colonna sull’asse centrale indusse probabilmente il pittore a omettere nella raffigurazione la porta d’ingresso alla cella; sono invece raffigurate due finestre munite di grate, che all’epoca della rappresentazione erano effettivamente collocate

in quella posizione. Un’ulteriore differenza sostanziale riguarda l’architrave e il frontone del tempio: il primo sostituisce il fregio ed è caratterizzato dall’inserimento di motivi cosmateschi, ricorrenti nelle rappresentazioni architettoniche dipinte da Giotto e nelle architetture dell’Italia centrale della fine dell’XI secolo. Il secondo, invece, presenta un rosone idealmente sostenuto da bassorilievi di angeli: tali elementi potrebbero essere stati introdotti per richiamare le peculiarità formali e simboliche dell’architettura sacra medievale (Milizia, 1994). Nel complesso, l’edificio assume un carattere marcatamente gotico, soprattutto nelle proporzioni, poiché le colonne risultano insolitamente sottili e fortemente slanciate. Il portico è coperto da una volta ribassata molto simile a quella reale, ma decorata con cassettoni piramidali, un motivo architettonico che appare con frequenza nel ciclo pittorico.

Alla sinistra del Tempio sono rappresentati il Palazzo del Capitano e la Torre del Popolo, raffigurata secondo l’aspetto che aveva fino al 1305, quando la struttura culminava in una cella campanaria e la sua altezza era inferiore rispetto a quella attuale, poiché non era ancora stata portata a compimento (Piras, 2012). Tale configurazione architettonica costituisce un significativo terminus ante quem per la datazione degli affreschi. A conferire ulteriore realismo alla scena sono alcuni dettagli apparentemente secondari, come le stanghe collocate circa a metà dell’altezza delle finestre dell’edificio di sinistra, utilizzate per stendere la biancheria (Piras, 2012). Nell’edificio di colore verde alla destra del Tempio sono raffigurati due balconi sovrapposti, sostenuti da una struttura in legno, tipici dei palazzi del Trecento.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

In questa scena, l’architettura occupa gran parte della superficie pittorica e svolge una rilevante funzione topografica, poiché consente all’osservatore di contestualizzare l’episodio attraverso il riconoscimento degli edifici più significativi di Assisi. La raffigurazione è chiaramente ambientata in uno spazio esterno, nello specifico in un contesto urbano, reso mediante tre edifici affiancati e disposti in continuità tra loro. Per la prima volta nella pittura medievale, l’impostazione della scena



Fig. 9.6 Frammento dell'Ara Pietatis, bassorilievo raffigurante il Sacrificio davanti al tempio di Marte Ultore.

prevede, al centro del pannello, non un personaggio, ma una costruzione (Benelli, 2012). All'interno della scena sono presenti sei figure, disposte ad emiciclo, secondo uno schema che avrà grande fortuna nella pittura del Quattrocento (Milizia, 1994).

In primo piano, ai lati dell'asse centrale, sono collocate rispettivamente la figura di Francesco, rappresentato in posizione eretta, e quella dell'uomo semplice nell'atto di stendere il mantello ai suoi piedi. La diversa collocazione spaziale dei personaggi è suggerita dalla disposizione non allineata delle teste, che ne indica la disposizione su piani differenti. Per quanto riguarda i personaggi, l'opera

consente inoltre di distinguere la loro appartenenza a diverse classi sociali.

Risulta significativa, in tal senso, la contrapposizione tra la figura dell'uomo semplice e quella degli uomini dotti, attestata anche nelle fonti letterarie (Milizia, 1994). Tale opposizione è ulteriormente enfatizzata attraverso la scelta cromatica degli abiti: Francesco e l'uomo che stende il mantello indossano vestiti dai toni freddi, rispettivamente blu e verde, mentre i personaggi alle loro spalle sono caratterizzati da cromie più calde, come il rosso, l'arancione e il rosa.

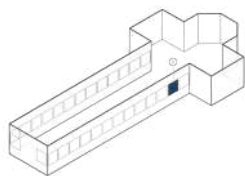


Fig. 9.7 Omaggio dell'uomo semplice - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

◇ Modalità di rappresentazione dello spazio

Per la resa degli edifici che fungono da sfondo alla narrazione viene adottata una rappresentazione frontale prospettica, conferendo alla composizione pittorica una marcata unitarietà. Le costruzioni risultano rappresentate con un lato parallelo al piano della raffigurazione e un secondo lato in scorcio; in questo caso, il lato visibile in profondità è sempre quello destro. Tale modalità rappresentativa consente di cogliere una differenza sostanziale tra l'architettura reale e la sua trasposizione pittorica: mentre nel primo caso l'edificio corrisponde alla tipologia del tempio *in antis*, caratterizzata dal prolungamento delle pareti della cella, nella raffigurazione dipinta queste pareti vengono sostituite da due colonne. Secondo White (1971), nella scelta delle modalità di rappresentazione dello spazio dell'intera prima campata, l'artista ha voluto riprendere le storie dei santi Pietro e Paolo, che occupano la parte terminale del transetto nord, per rendere più scorrevole il passaggio da una narrazione all'altra. L'impiego della rappresentazione frontale prospettica contribuisce a enfatizzare il punto focale dell'intera composizione, individuabile nella figura di Francesco raffigurata nella scena successiva.

II IL DONO DEL MANTELLO



Caratteristiche della scena

A. Tipologia di spazio rappresentato

città; esterno

B. Numero e disposizione delle architetture

2 / Sul margine sinistro della scena pittorica c'è la rappresentazione di una città, sulla destra la rappresentazione di un convento

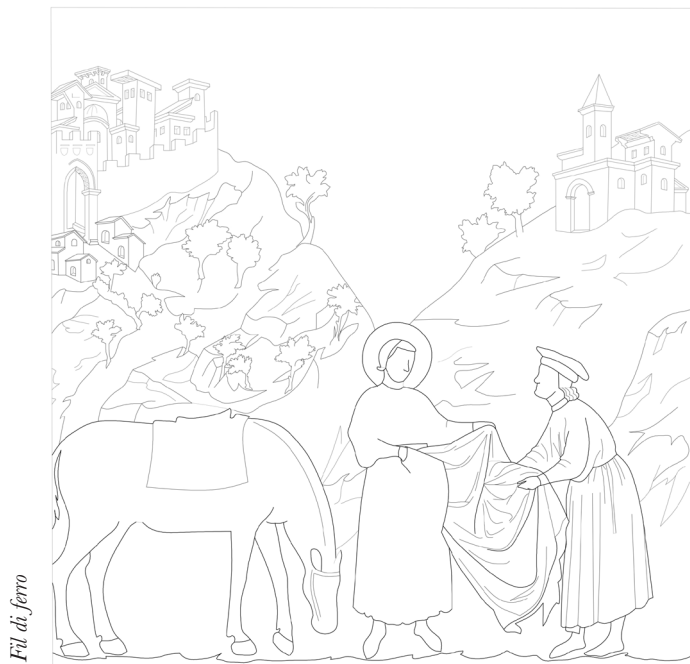
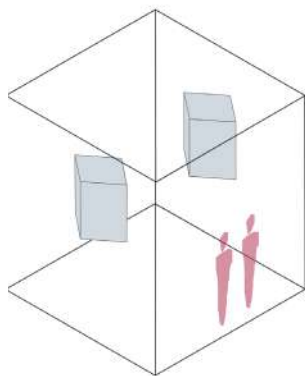
C. Numero e posizione delle figure

3 / Le figure si trovano in primo piano.

Modalità di rappresentazione dello spazio

visione d'angolo

Schema dello spazio pittorico

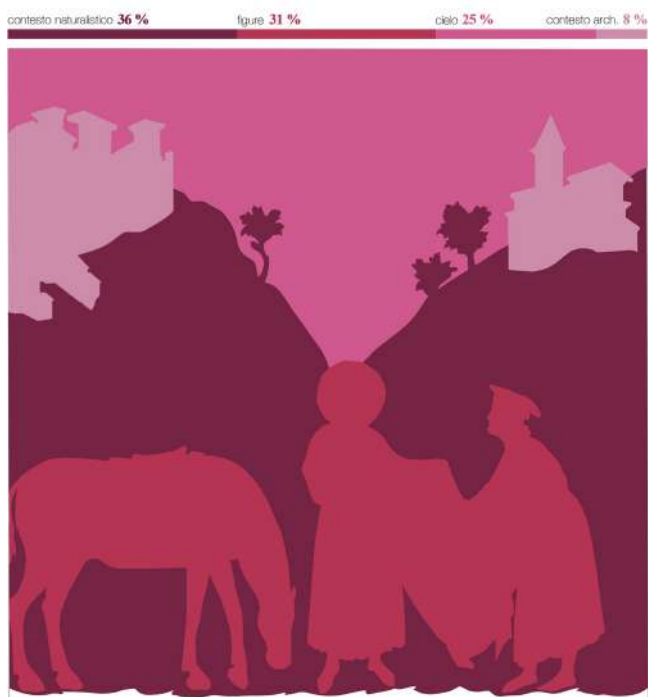


Fil di ferro

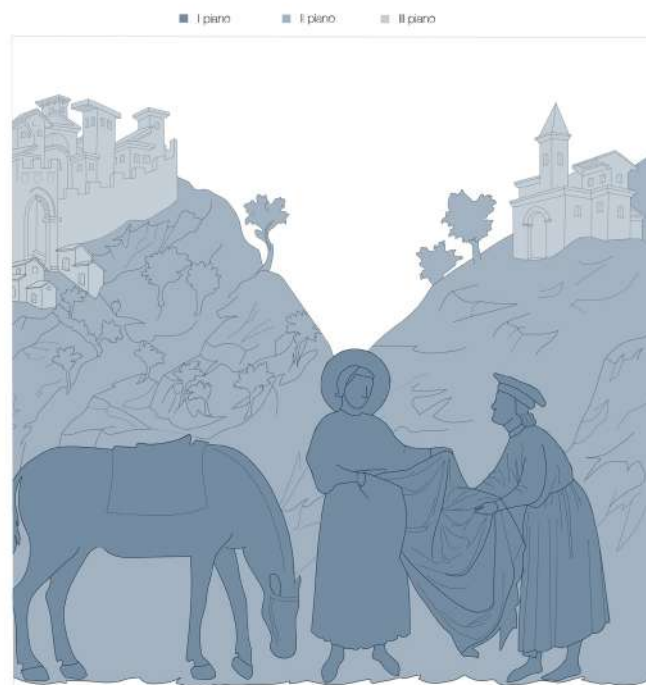


Fotopiano

Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Quando il beato Francesco si incontrò con un cavaliere,
nobile ma povero e malvestito, dalla cui indigenza, mosso a
compassione per affettuosa pietà, quello subito spogliatosi,
rivestì.»

(*LM I*, 2)

Il secondo episodio della prima terzina di affreschi raffigura il *Dono del mantello*, gesto con cui Francesco offre il proprio mantello a un cavaliere povero, riconoscendo in lui una condizione di bisogno che interpella direttamente la sua coscienza. L'episodio riveste un valore decisivo nella vicenda biografica del santo, poiché è tradizionalmente interpretato come uno dei primi segni della sua conversione. Le fonti agiografiche attestano infatti tale gesto come una manifestazione del progressivo distacco di Francesco dai beni materiali: il mantello, simbolo di *status* sociale e di dignità cavalleresca, viene ceduto in favore della carità.

Nella *Vita prima* di Tommaso da Celano e nella *Legenda Maior* di san Bonaventura, il sogno – primo annuncio esplicito della chiamata divina rappresentato nel riquadro successivo – segue questo atto di misericordia, a indicare che la rivelazione di Dio avviene dopo che Francesco ha già dimostrato la propria disposizione interiore attraverso l'azione (Milizia, 1994).

Giotto struttura l'affresco secondo una chiara opposizione simbolica, collocando da un lato la città, emblema della vita passata, e dall'altro la chiesa, segno della nuova esistenza orientata alla vocazione spirituale (Milizia, 1994).

◇ **Iconografia e modelli**

Secondo gli storici dell'arte, questo episodio sarebbe il primo ad essere stato affrescato; esso conserva infatti alcuni caratteri propri della tradizione pittorica bizantina, riconoscibili nell'impostazione compositiva e nella resa formale delle figure. La scena è dominata dalla rappresentazione del contesto naturalistico: sullo sfondo si ergono due montagne, su una delle quali è collocata una città fortificata, mentre sull'altra compare un complesso conventuale. La città rappresentata è caratterizzata dalla presenza di una cinta muraria che racchiude il tessuto urbano. Tale conformazione risulta tipologicamente riconducibile ai borghi umbri dell'epoca.

Lunghi (2023) identifica questo borgo con la città di Assisi e in particolare con la porta di Moiano. L'attenzione per le mura è evidente nella pittura di Giotto, che ne riconosce il ruolo determinante nel paesaggio urbano, rappresentandole in diverse scene del ciclo pittorico, come *La cacciata dei diavoli da Arezzo* o *l'Estasi* (Piras, 2012). All'interno della cinta muraria, la città è raffigurata attraverso una sequenza di edifici e torri ravvicinati e strettamente connessi tra loro, alcuni dei quali conservano tratti riconducibili alle modalità bizantine di rappresentazione architettonica; in particolare, risalta l'unico edificio caratterizzato da una cromia rossa.

Immediatamente all'esterno delle mura, in prossimità della porta urbana, compaiono anche alcune abitazioni, quasi a delineare un borgo extramurale che si sviluppa lungo il percorso di accesso alla città. Tali insediamenti, oltre la cinta muraria, iniziarono a formarsi con poche case situate all'esterno delle porte, lungo le principali direttrici viarie e in relazione agli edifici ecclesiastici suburbani¹ (Piras, 2012). Questo elemento iconografico testimonia il periodo di intensa crescita e trasformazione a cui le città medievali erano sottoposte. La chiesa, raffigurata sull'altra montagna, è identificabile come un monastero benedettino, secondo Lunghi (2023), il monastero di San Benedetto al Subasio, caratterizzato dalla presenza di una serie di corpi di fabbrica e di un alto campanile. Le due montagne, che si distinguono per conformazioni diverse, sono separate da una valle piuttosto profonda. La montagna su cui sorge il monastero appare più compatta, con un declivio graduale; la roccia appare più aspra e con scarsa vegetazione.

Al contrario, la montagna sulla quale è arroccata la città è caratterizzata da numerosi alberi, disposti su superfici che evocano l'idea di terrazzamenti.

Una concezione del paesaggio così marcatamente petrosa, di evidente matrice bizantina, verrà adottata da gran parte della pittura successiva fino agli inizi del Quattrocento (Bellosi, 2014). Essa trova una sistematizzazione teorica nel celebre passo del *Trattato della pittura* di Cennino Cennini, probabilmente ispirato ai precetti giotteschi, in cui si legge: “Se vuoi pigliare buona maniera di montagne, e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non polite; e ritra'ne

del naturale, dando lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente".

Tale indicazione conferma la centralità dell'osservazione della natura e della resa materica nella costruzione del paesaggio pittorico di ascendenza giottesca. Anche in questo caso non mancano i richiami alle modalità di rappresentazione classiche: in particolare, gli alberi evocano la stilizzazione e la distribuzione spaziale tipiche dei bassorilievi di epoca romana.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

Lo spazio pittorico della scena del *Dono del mantello* si fonda su un attento equilibrio delle masse e su una chiara organizzazione assiale. L'assetto dello sfondo è il naturale completamente delle forme bilanciate in primo piano: da un lato il mantello e la figura del cavaliere povero, dall'altro l'asino, elementi disposti in modo simmetrico attorno alla figura centrale di Francesco, che funge da perno compositivo e visivo dell'intera scena (White, 1971). All'interno di tale impianto, Giotto dimostra una nuova consapevolezza del valore narrativo e simbolico dello spazio urbano e naturale (Piras, 2012). La scena non è più interamente assorbita dall'azione dei protagonisti: le figure di san Francesco e del cavaliere occupano solo una parte dell'affresco, mentre una porzione significativa della superficie pittorica è dedicata alla descrizione del paesaggio. L'importanza attribuita al contesto, in questo caso naturalistico, in cui la scena è ambientata, anticipa una concezione del paesaggio destinata a svilupparsi nel corso del Trecento e a esercitare un'influenza duratura nei secoli successivi (Piras, 2012). L'equilibrio compositivo è rafforzato anche da un uso misurato e consapevole del colore; le due alture risultano differenziate: quella di sinistra è dominata da tonalità verdi, mentre quella di destra tende a sfumature più giallastre, suggerendo una maggiore aridità del terreno (Piras, 2012). La figura centrale di Francesco è caratterizzata da tonalità fredde, in accordo con il cielo che converge simbolicamente dietro la sua aureola, mentre il cavaliere povero e il cavallo sono definiti in tonalità calde.

Di particolare pregio esecutivo è il trattamento chiaroscurale del mantello, nel quale la modulazione dei passaggi di luce e di ombra contribuisce a definire

efficacemente il volume del tessuto.

I monti e le architetture della città e della chiesa sono invece resi con toni più neutri, talora addensati, fungendo da elemento di raccordo cromatico e spaziale tra le figure e lo sfondo. Per quanto riguarda la disposizione delle figure all'interno dello spazio pittorico, va osservato che ognuna di esse è concepita come chiusa entro una propria massa volumetrica, al punto che i piedi, che evidentemente Giotto non concepisce ancora come pienamente inseriti nello spazio, risultano disallineati e trattati in modo sostanzialmente autonomo (Milizia, 1994).

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

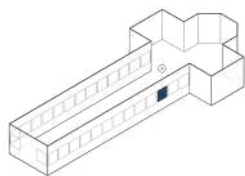
La scena del *Dono del mantello* si trova al centro della prima campata, sulla parete meridionale. Il centro focale della scena, delle tre composizioni e della cornice architettonica che le inquadra coincide con l'asse su cui è collocata la figura di Francesco, che assume pertanto un ruolo strutturale e simbolico nell'organizzazione dell'intero impianto figurativo (White, 1971).

Sia per quanto riguarda la rappresentazione della città che per la rappresentazione della chiesa, l'artista sceglie di usare una visione d'angolo. Ogni corpo di fabbrica è disposto in modo che entrambi i lati non siano paralleli al piano dell'immagine; questo genera un effetto di maggiore profondità spaziale. In entrambi i casi le architetture sono rappresentate in modo da mostrare il lato destro degli edifici; secondo Milizia (1994), tale scelta potrebbe essere motivata dal fatto che i visitatori accedono alla scena da destra. Fanno eccezione la porta di accesso alla città e il tratto di cinta muraria, che appaiono come osservati in senso inverso, mostrando il lato sinistro.

Note

1 Sono descritti anche da Boccaccio nell'introduzione della I giornata del *Decameron*: "il circostante contado, nel quale, lasciando star le castella, che erano nella loro piccolezza alla città, per le sparte ville e per li campi".

III IL SOGNO DEL PALAZZO



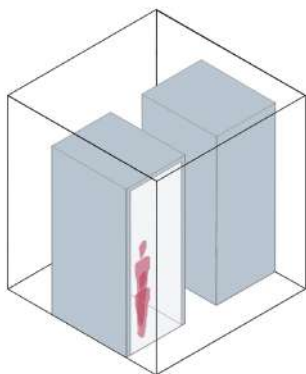
Caratteristiche della scena

- A.** Tipologia di spazio rappresentato
interno-esterno; esterno
- B.** Numero e disposizione delle architetture
2 / Gli edifici sono disposti ai margini della raffigurazione pittorica
- C.** Numero e posizione delle figure
2 / Le due figure si trovano all'interno dell'edificio di sinistra.

Modalità di rappresentazione dello spazio

frontale prospettiva; prospettiva rovesciata

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



Fotopiano



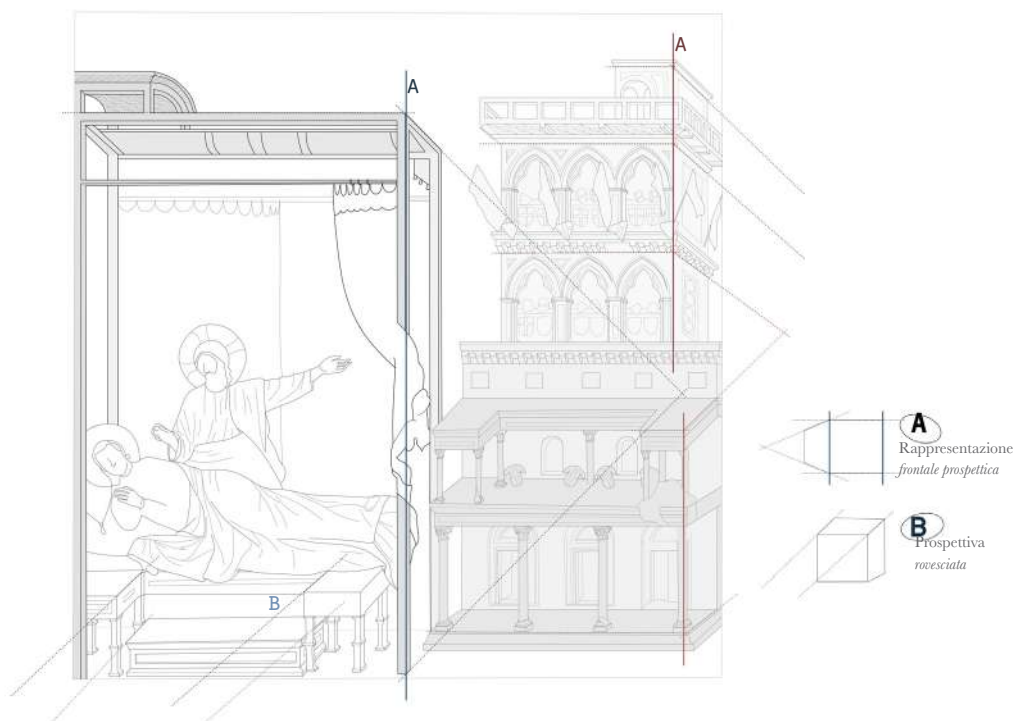
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«La notte seguente, essendosi il beato Francesco assopito, vide un palazzo splendido e grande con armi guerresche fregiate del segno della croce di Cristo; e chiedendo di chi fossero, da una voce celeste gli fu risposto che esse sarebbero divenute tutte sue e dei suoi soldati.»

(*LM I*,3)

Il terzo episodio della prima campata costituisce la prima occorrenza del tema del sogno nel ciclo pittorico, destinato a ricorrere più volte nel corso della narrazione figurativa. Il *sogno del palazzo* si distingue dagli altri casi poiché nei successivi il soggetto del sogno è invariabilmente san Francesco, mentre in questo è Francesco stesso a sognare e l'oggetto della visione onirica è Cristo.

I racconti riportati nelle fonti agiografiche narrano che, nel 1204, Francesco, ristabilitosi da una malattia e dopo aver compiuto il gesto caritativo del dono del mantello al cavaliere povero, ebbe un sogno in cui gli apparve un palazzo colmo di armi e una voce gli promise il possesso di tali ricchezze.

◇ **Iconografia e modelli**

Nella porzione sinistra del dipinto è raffigurato Francesco addormentato all'interno di un'alcova, delimitata da un telaio chiuso e da tende verdi. Il letto è collocato su una pedana rialzata, dipinta di azzurro e impreziosita da decorazioni intarsiate, preceduta da un gradino rosso che evidenzia la separazione dal piano di calpestio. La struttura del letto, nella sua semplicità formale, è restituita con un elevato grado di verosimiglianza.

L'edificio che occupa la parte destra della composizione si distingue invece per la ricchezza decorativa e l'abbondanza di dettagli. Si tratta di una costruzione articolata su più livelli: i primi due, a partire dal basso, presentano un portico e una loggia sovrapposti, caratterizzati dalla presenza di colonne pseudo-corinzie in marmo bianco che sorreggono architravi decorati con motivi cosmateschi. Il portico al piano inferiore è articolato in tre campate di uguale ampiezza, mentre la loggia al piano superiore presenta una configurazione a U, con le due porzioni aggettanti di larghezza pari a circa la metà delle campate sottostanti; la parte centrale è divisa in due campate. La colonna che le separa corrisponde all'asse centrale dell'edificio (Benelli, 2012).

Al livello terreno ci sono tre portali semichiusi, incorniciati da elementi marmorei, mentre al primo piano due aperture di maggiore semplicità formale, collocate alle spalle di vesti bianche ornate da croci, apparentemente sospese. I piani superiori sono caratterizzati da ampie aperture di marcata ascendenza gotica, trilobate e decorate con tarsie marmoree, alle quali sono esposte bandiere, dal campo rosso con l'insegna della croce d'argento. All'interno delle finestre sono visibili elmi e scudi rossi, anch'essi contrassegnati dal simbolo della croce. Il palazzo è contraddistinto da una marcata simmetria compositiva, interrotta unicamente dalla presenza di una piccola loggia collocata sul lato sinistro della terrazza di copertura. Come nota Benelli (2012), l'edificio non corrisponde a nessun palazzo esistente nonostante le sue caratteristiche e gli elementi che lo compongono siano verosimili. Negli edifici di epoca medievale una composizione così rigorosamente simmetrica non costituiva una soluzione consueta. Tale possibilità è qui determinata dal fatto che l'aspetto esterno dell'edificio raffigurato non è vincolato a una logica distributiva interna, ma va piuttosto inteso come un vero e proprio progetto architettonico ideale. Proprio questa accentuata simmetria contribuisce a conferire alla rappresentazione del palazzo una marcata dimensione onirica. I modelli a cui Giotto si ispira nella raffigurazione del palazzo possono essere ricondotti a due ambiti principali: la parte superiore manifesta una chiara ispirazione gotica, mentre la porzione inferiore dell'edificio presenta numerosi richiami al mondo classico, con elementi di chiara derivazione romana.

Una loggia di questo tipo risulta infatti inusuale nell'architettura di epoca medievale, mentre trova numerosi e significativi precedenti nel mondo romano: basti pensare alla *scaenae frons* dei teatri antichi, alla facciata della Basilica Ulpia caratterizzata da colonne che sorreggono un architrave o al Settizonio, monumentale fronte architettonico di un ninfeo articolato su più ordini di colonne, situato sul versante sud-orientale del Palatino oggi non più esistente (Benelli, 2012).

Nel complesso, la costruzione appare come un edificio moderno concepito come ampliamento di una struttura più antica (Benelli, 2012).

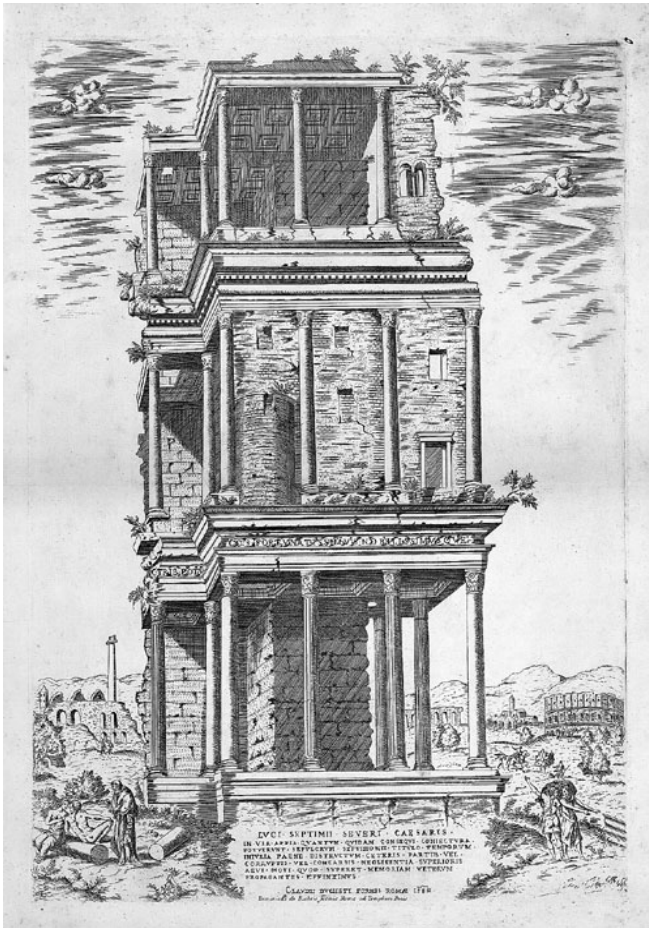


Fig. 9.8 I resti del Septizodium in una stampa del 1582, poco prima della definitiva demolizione.

◇ Composizione dello spazio pittorico

La scena del Sogno del palazzo è strutturata in una netta bipartizione verticale: la porzione destra è occupata dal baldacchino e quella sinistra dalla rappresentazione del palazzo. Dal punto di vista della resa spaziale, si osserva la coesistenza di due tipologie di spazio distinte: l'alcova è concepita come uno spazio interno, chiuso e coperto, combinato alla veduta del suo esterno, mentre il palazzo è rappresentato come uno spazio esterno. All'interno del baldacchino sono collocate le uniche due figure che animano la rappresentazione, ovvero Francesco, disteso sul letto, e Cristo, raffigurato alle sue spalle mentre indica l'oggetto della visione onirica. È significativo osservare come Giotto riesca a rendere chiara la gerarchia tra i

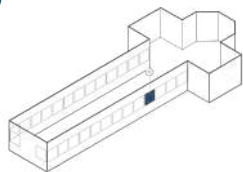
personaggi senza ricorrere al tradizionale espediente bizantino della variazione dimensionale determinata dall'importanza dei personaggi. In questo caso la preminenza del Cristo è affidata alla postura eretta della figura, contrapposta alla posizione distesa di Francesco, questa soluzione sottolinea con efficacia la superiorità del personaggio divino (Milizia, 1994). L'edificio rappresentato sulla sinistra della scena è invece molto più massiccio e ricco di dettagli.

Per accentuare l'ambientazione di una parte della scena in una dimensione non reale, l'edificio di destra non risulta connesso al contesto circostante e dà l'impressione di fluttuare nello spazio (Benelli, 2012). Lo spazio pittorico è occupato prevalentemente dall'architettura e si articola in sei piani di profondità. In primo piano si colloca il baldacchino, seguito dai personaggi raffigurati, mentre il palazzo è rappresentato in una posizione leggermente arretrata.

◇ Modalità di rappresentazione dello spazio

La modalità di rappresentazione dello spazio adottata per entrambe le architetture presenti nella scena è riconducibile a una rappresentazione frontale prospettica: uno dei lati degli edifici è disposto parallelamente al piano della rappresentazione, mentre l'altro — in entrambi i casi il lato destro — è raffigurato in scorcio. Giotto non si preoccupa di integrare il palazzo all'interno di un'unica e coerente visione prospettica; tuttavia, la composizione risulta complessivamente omogenea, poiché tutti gli elementi collocati nella parte bassa — il letto, il piano terra e il primo piano del palazzo — del dipinto sono osservati dall'alto, mentre quelli situati nella parte superiore — il baldacchino e la parte alta dell'edificio — sono visti dal basso (Milizia, 1994). Nel caso del baldacchino, Giotto costruisce nello spazio un vero e proprio parallelepipedo. La tenda anteriore è raffigurata raccolta attorno a un piedritto, contribuendo a rafforzare la percezione volumetrica della struttura. La convergenza delle linee ortogonali al piano del palazzo genera una sorta di linea d'orizzonte, collocata approssimativamente all'altezza della testa della figura raffigurata in piedi.

IV LA PREGHIERA IN SAN DAMIANO



Caratteristiche della scena

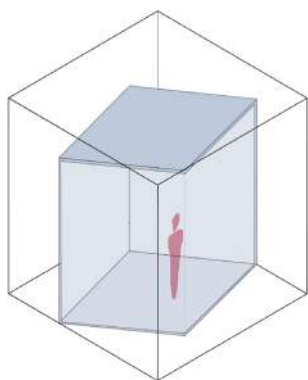
A. Tipologia di spazio rappresentato
interno-esterno

B. Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura occupa quasi la totalità dello spazio pittorico

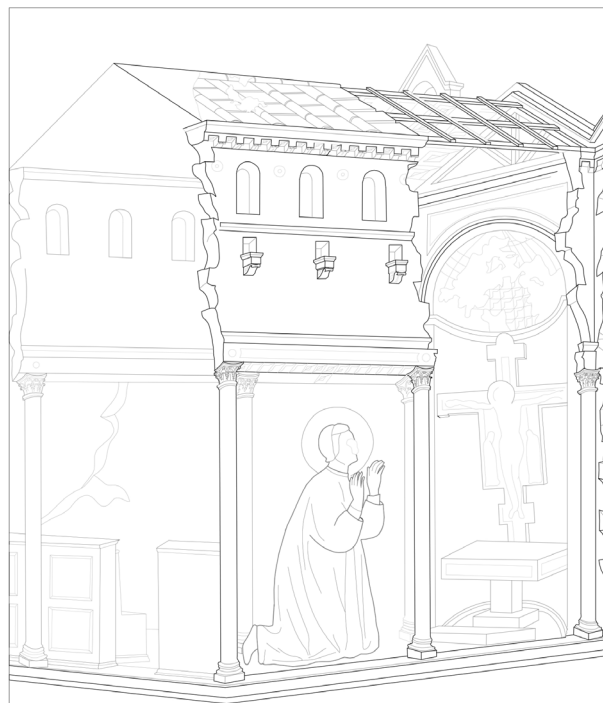
C. Numero e posizione delle figure
1 / nella scena è presente solo una figura, all'interno dell'architettura dipinta

Modalità di rappresentazione dello spazio
visione d'angolo; prospettiva rovesciata; parallele

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



Fotopiano



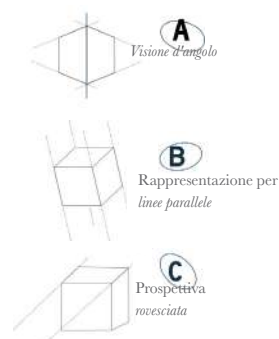
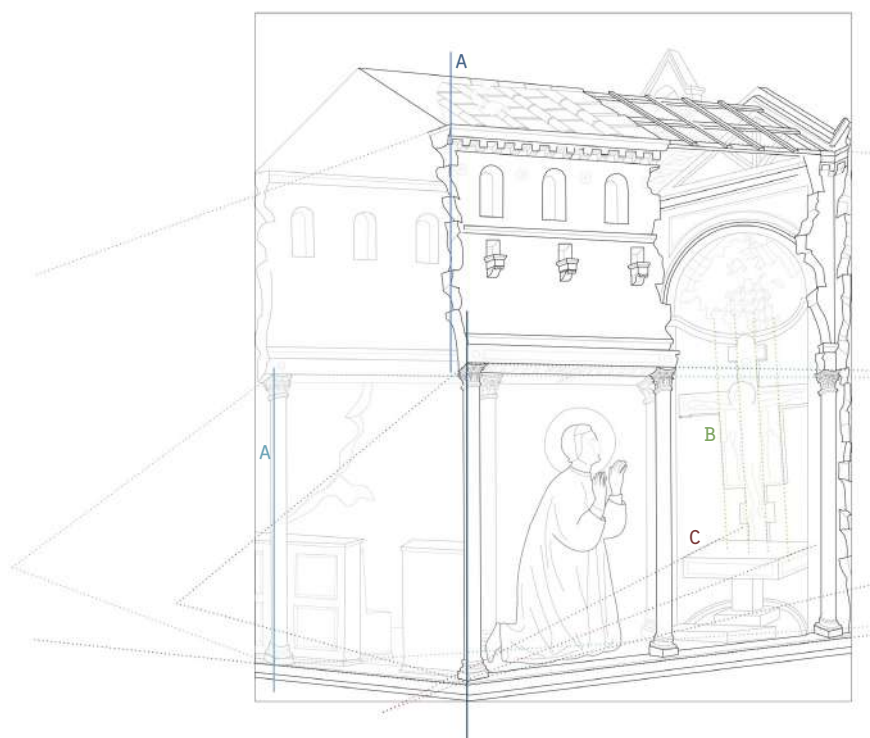
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Pregando il beato Francesco dinanzi all'immagine
del crocifisso, dalla croce venne una voce disse tre volte:
"Francesco va", ripara la mia chiesa che tutta si distrugge",
con ciò alludendo alla Chiesa di Roma.»

(LM II,1)

L'episodio della Preghiera in San Damiano, tratto dal secondo capitolo della *Legenda Maior* di San Francesco e raccontato nelle agiografie del santo a partire dalla *Vita secunda* di Tommaso da Celano, segna un momento cruciale nella biografia del santo: la sua conversione spirituale. L'incontro miracoloso con il crocifisso, avvenuto secondo la tradizione nella piccola chiesa di San Damiano ad Assisi, viene trasposto da Giotto in una scena pittorica di straordinaria intensità narrativa e innovazione formale. L'ambientazione rappresenta una chiesa in stato di rovina, con pareti e copertura parzialmente crollate, al cui interno si scorge la figura del santo, inginocchiato in preghiera, davanti a un crocifisso collocato su un piccolo altare, entro un'abside semicircolare.

◇ Iconografia e modelli

Questa scena assume una rilevanza particolare in quanto, come sottolineato da Francesco Benelli (2012), è all'interno di questo ciclo pittorico che si registra, per la prima volta e verosimilmente anche nel più ampio contesto della pittura italiana, la scelta di rappresentare un edificio sacro nella forma di rovina. Tale espediente iconografico verrà successivamente ripreso sia dallo stesso autore sia da altri, diventando un elemento espressivo ricorrente. Per quanto riguarda l'architettura dipinta in questa scena, risulta evidente che l'edificio raffigurato non è una riproduzione fedele della chiesa di San Damiano, che, secondo le fonti, Francesco visitò intorno al 1205. L'edificio raffigurato nell'affresco presenta chiaramente una configurazione a tre navate, come attestano i fori per l'alloggio delle travi del tetto della navata laterale. Si tratta di una scelta che si discosta dalla reale struttura della chiesa di San Damiano, allora a navata unica con volta a botte acuta, a cui furono aggiunte solo successivamente cappelle laterali, secondo una prassi comune nell'architettura dell'Osservanza francescana¹.



Fig. 9.9 Assisi, Chiesa di San Damiano. Interno.

Dal punto di vista tipologico, l'edificio raffigurato nell'affresco della Preghiera in San Damiano costituisce una rappresentazione accurata della tipologia ecclesiastica propria dei secoli XII e XIII. L'artista dimostra una conoscenza puntuale delle caratteristiche architettoniche dell'epoca, restituendo con precisione elementi formali e costruttivi che richiamano modelli reali riconducibili al contesto romanico e alle prime fasi del gotico. In particolare, la soluzione costruttiva basata sull'impiego di colonne sormontate da un architrave - in questo caso arricchito da decorazioni cosmatesche - risulta coerente con la prassi architettonica del tempo, riflettendo una concezione strutturale ancora legata alla tradizione romanica. A conferma di ciò si evidenzia anche la presenza di tre monofore, funzionali all'illuminazione della navata centrale. Tale configurazione si ritrova in diversi edifici di riferimento, tra cui le basiliche romane di Santa Maria Maggiore, San Lorenzo Fuori le Mura e Santa Maria in Trastevere, che fungono da modelli tipologici per molte chiese tra il XII e il XIII secolo, specialmente nell'Italia centrale. Francesco Benelli osserva come, in questo caso, la chiesa non venga rappresentata unicamente come rovina, bensì come un edificio disassemblato in modo arbitrario per finalità narrative (Benelli, 2012). Gli elementi in rovina sono selezionati strategicamente al fine di rendere visibili gli altri soggetti presenti nella scena, in particolare l'unica figura che la popola e il crocifisso. Le

porzioni dell'edificio che risultano integre contribuiscono comunque a mantenere la verosimiglianza della sua stabilità strutturale. Particolarmente significativo è il trattamento del tetto, generalmente il primo elemento architettonico a crollare e dunque simbolo per eccellenza della rovina - che viene raffigurato per metà intatto, mentre l'altra metà lascia intravedere la struttura lignea delle capriate. Tale soluzione iconografica, più che documentare uno stato di reale degrado, richiama il moderno principio dello spaccato assonometrico: un artificio visivo utile a far comprendere quante e quali parti costituiscono un oggetto o un edificio, e che, ai fini della costruzione della scena pittorica, consente di mostrare contemporaneamente l'interno e l'esterno dell'edificio. L'iconografia del crocifisso — affine al celebre crocifisso di San Damiano conservato presso la Basilica di Santa Chiara — si rifà al modello del *Christus triumphans*, immagine di Cristo vittorioso sulla morte, tipica fino al XII secolo².

◊ Composizione dello spazio pittorico

In questo caso, la scena si struttura attorno a un'unica architettura, che occupa quasi per intero lo spazio pittorico e accoglie al suo interno una sola figura, a conferma di una concezione compositiva già orientata verso una rappresentazione volumetrica e tridimensionale dello spazio. L'impostazione spaziale della scena conferma ulteriormente la volontà dell'autore di superare i moduli rappresentativi precedenti, tanto sul piano simbolico quanto su quello strutturale. All'interno della scena pittorica si possono individuare quattro piani di profondità: il primo, il terzo e il quarto comprendono le pareti che delimitano le tre navate della chiesa, mentre la figura del santo in preghiera, l'altare e il crocifisso si trovano in secondo piano.

L'edificio che dà contesto alla scena pittorica è raffigurato non frontalmente, come avveniva di consueto nella tradizione pittorica duecentesca, bensì è posizionato obliquo rispetto al piano del quadro, mostrando così simultaneamente due lati principali, raffigurati in scorcio (White, 1971). Si tratta di una scelta compositiva che introduce una costruzione scenica più articolata e tridimensionale, anticipando soluzioni che troveranno



Fig. 9.10 Roma, (in alto) Basilica di Santa Maria in Trastevere, (al centro) Basilica di San Lorenzo Fuori le Mura, (in basso) Basilica di Santa Maria Maggiore.

pieno sviluppo nei cicli della Cappella degli Scrovegni e di Santa Croce.

La struttura in rovina, resa attraverso tagli compositivi calibrati, non è solo funzionale alla leggibilità della scena, ma testimonia anche un avanzato grado di riflessione sulla costruzione dello spazio pittorico. Come ha osservato ancora White (1971), la disposizione obliqua dell'oggetto architettonico "oltre a mettere in luce l'intensificarsi del conflitto tra mondo reale e mondo pittorico, rivela anche una certa connessione tra i nuovi metodi e le più antiche soluzioni di Cimabue". L'accostamento di elementi strutturali rappresentati secondo angolazioni diverse innesca un effetto visivo che tende a ridurre l'importanza dello spazio intermedio, confermando come l'interesse dell'artista risieda più nella definizione volumetrica che nella coerenza illusionistica dell'intero spazio scenico. L'uso del colore riveste un ruolo essenziale nella costruzione dello spazio e nella definizione delle relazioni tra figura, architettura e narrazione. In questo episodio, Giotto adotta una gamma cromatica misurata, dominata da toni terrosi e ocra caldi, funzionali non solo a suggerire l'umiltà del contesto, ma anche a restituire la consistenza plastica delle superfici murarie. Il colore diventa così un mezzo per conferire profondità e volume, in particolare nella resa dell'edificio diruto, dove la modellazione chiaroscurale delle pareti e delle capriate contribuisce alla credibilità strutturale dell'ambiente.

Particolarmente interessante è il trattamento cromatico delle colonne, che non solo delinea con precisione la scansione architettonica ma contribuisce anche a suggerire i diversi piani di profondità: le colonne in primo piano sono rese con toni più caldi e saturi, mentre quelle sullo sfondo appaiono progressivamente più fredde e smorzate, secondo un criterio che potenzia l'illusione spaziale. Questo uso calibrato del colore si pone in parallelo con la tradizione pittorica duecentesca. Ad esempio, nella tavola di Bonaventura da Berlinghieri raffigurante il miracolo della bambina dal collo torto - attualmente conservata presso la chiesa di San Francesco a Pescia - per suggerire la profondità si è aiutato con i colori, ma le colonne che sarebbero dovute stare davanti ai frati, celando la parte la loro vista, per non disturbare

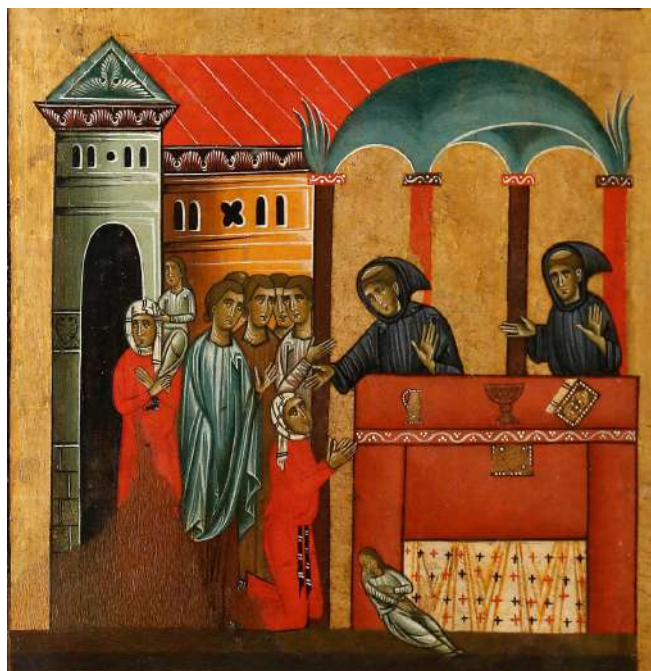


Fig. 9.11 Pescia, *Miracolo della bambina dal collo torto*, Bonaventura da Berlinghieri. 1235ca.

sono state arretrate e allineate alla consorelle (Frugoni, 2010). In entrambi i casi, il colore agisce come veicolo di una profondità visiva regolata, più che descritta, e coerente con la volontà dell'artista di privilegiare la chiarezza narrativa. Si produce così un effetto di leggera incongruenza prospettica, che tuttavia non compromette la tenuta dell'immagine, ma anzi la richiama, chiamando l'osservatore a reintegrare mentalmente le figure nello spazio al quale sembrano essere state sovrapposte, "situate dentro quello che appare davanti" (Frugoni, 2010). Il colore, pertanto, non solo definisce la materia e la luce, ma funge da strumento interpretativo che media tra la verosimiglianza architettonica e le esigenze della narrazione sacra.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Nella *preghiera in San Damiano*, Giotto adotta una modalità compositiva che, secondo White (1971), può essere ricondotta alla rappresentazione obliqua. In questa configurazione, l'architettura è disposta diagonalmente

rispetto al piano dell'immagine, con entrambe le pareti principali in scorcio, l'angolo orientato frontalmente verso lo spettatore. Tale scelta accentua la profondità spaziale e conferisce maggiore plasticità alla scena, segnalando un significativo allontanamento dalla frontalità tipica della tradizione bizantina. White (1971) interpreta questa modalità come l'inizio di una nuova fase nella storia della prospettiva empirica, in quanto indice di un crescente interesse per l'osservazione diretta e per la resa più naturalistica dell'esperienza visiva. L'elemento strutturale dominante in questo tipo di rappresentazione è la verticale d'angolo dell'edificio, che funge da asse organizzatore della composizione e da punto di orientamento spaziale. Come osserva Gioseffi (1963), questa scena rappresenta un unicum ad Assisi perché è la sola 'scatola spaziale' rappresentata per angolo; una modalità che, pur non rara nelle storie, è solitamente riservata a oggetti o corpi di fabbrica concepiti come blocchi.

La singolarità della composizione risiede dunque non tanto nell'adozione della veduta angolare in sé, quanto nell'applicazione di tale schema a un ambiente architettonico interno, costruito come contenitore spaziale. Secondo Gioseffi (1963), questa scena potrebbe essere una delle ultime a essere state dipinte, proprio per la sua complessità spaziale; secondo altri studiosi, come Lunghi (2023), si tratterebbe invece di una delle prime, a testimonianza di un precoce interesse di Giotto per la sperimentazione prospettica.

Parallelamente, l'altare è reso attraverso una prospettiva rovesciata, modalità in cui il punto di fuga è collocato verso l'osservatore. Tale tecnica, tipica della tradizione bizantina e medievale, non risponde a un'esigenza mimetica, ma riflette una concezione simbolica dello spazio. Essa, infatti, è riservata alla raffigurazione di elementi connessi a una dimensione trascendente, sottolineando così l'inafferrabilità dello spazio sacro. Il crocifisso, invece, è rappresentato con tutte le linee parallele, una sorta di rappresentazione assonometrica utilizzata in tutto il ciclo pittorico per raffigurare oggetti inclinati. La compresenza, nella scena, di una rappresentazione orientata per l'edificio e di una rappresentazione simbolica per l'altare rivela la



Fig. 9.12 *Preghiera in San Damiano* - Immagine gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

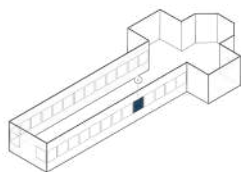
complessità del linguaggio figurativo giottesco, sospeso tra osservazione del mondo sensibile e tensione verso il trascendente.

Note

1 La prassi costruttiva per le chiese dell'epoca prevede che possano avere una singola navata e un coro quadrato con tetti a capriate, con o senza controsoffitto in legno. Di solito, lo spazio del presbiterio è leggermente rialzato. In alcuni edifici si nota la presenza di numerosi altari secondari, solitamente aggiunti nel XVI secolo. Tipicamente, il coro, uno degli spazi più importanti per la comunità dei frati all'interno della chiesa, ha una pianta quadrata o rettangolare; quella circolare è più rara e, in tutti gli insediamenti, è separata dalla navata della chiesa dalla struttura dell'altare maggiore, chiamata tramezzo (Bertocci, 2024).

2 Il *Christus triumphans* è un'iconografia della Crocifissione, diffusa fino al XII secolo, che raffigura Cristo vivo sulla croce, in posizione eretta e composta, con piedi accostati l'uno accanto all'altro, con occhi aperti e privo di sofferenza, a sottolineare la sua natura divina e la vittoria sulla morte. A partire dal XIII secolo, sarà progressivamente sostituita dal *Christus patiens*, più attento alla dimensione umana e dolorosa della Passione (Frugoni, 2010).

V LA RINUNCIA AI BENI PATERNI



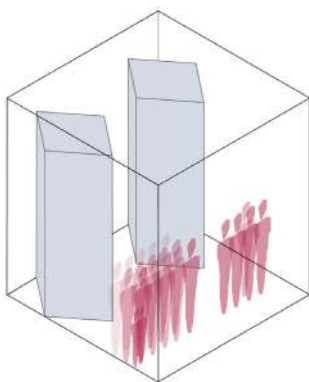
Caratteristiche della scena

- A.** Tipologia di spazio rappresentato
esterno
- B.** Numero e disposizione delle architetture
2 / adiacenti ai margini della scena
- C.** Numero e posizione delle figure
21 / I due gruppi di figure sono disposti ai due lati della scena in corrispondenza delle architetture che fanno da sfondo

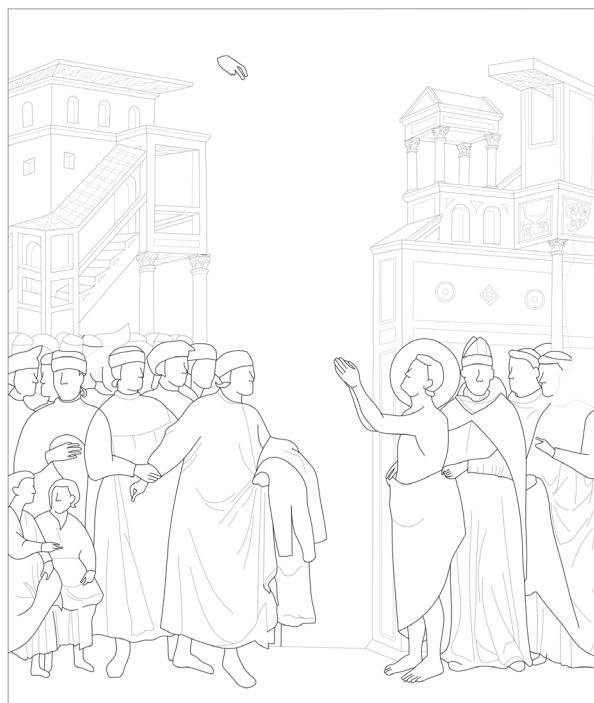
Modalità di rappresentazione dello spazio

visione d'angolo

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



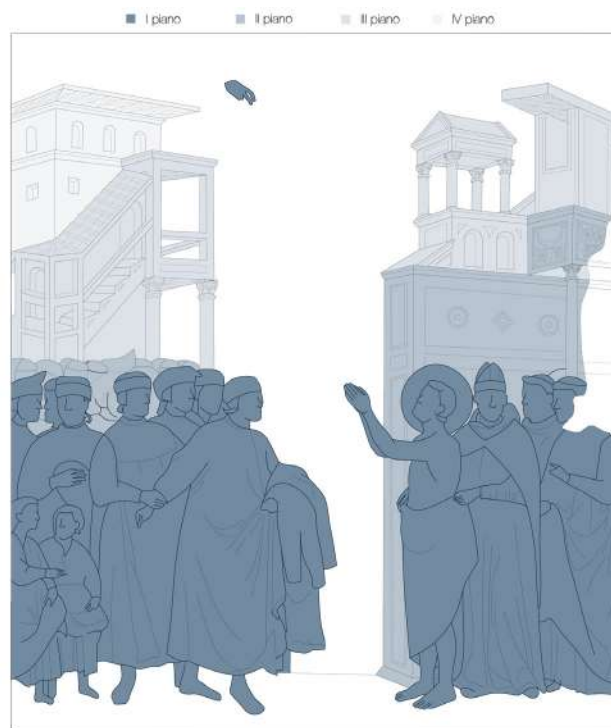
Fotopiano



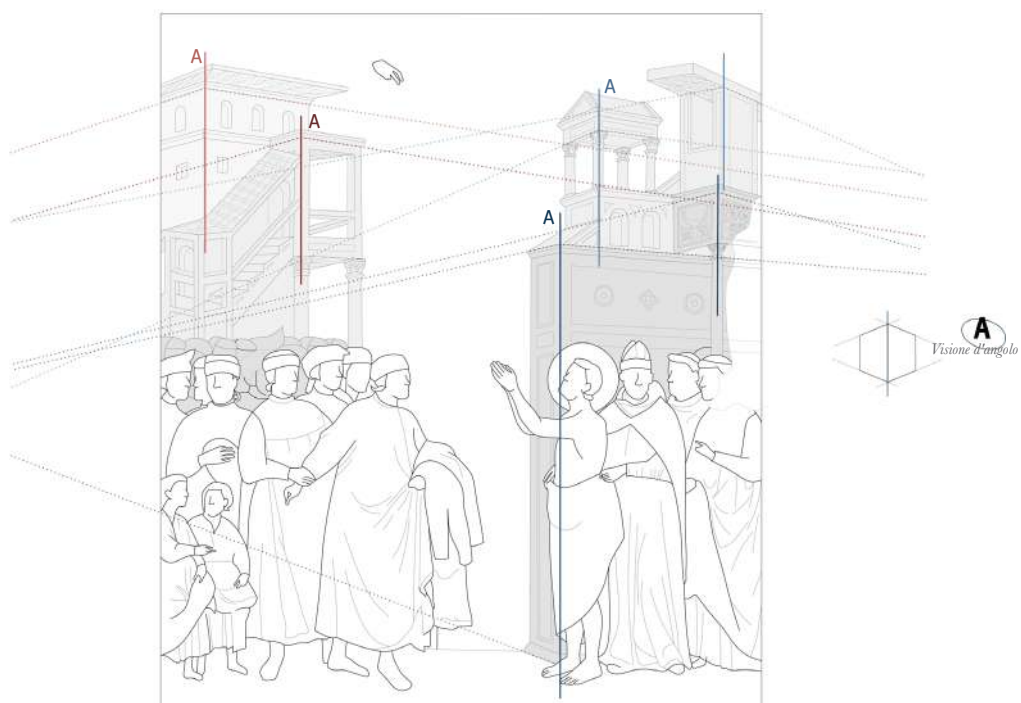
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Quando restituì al padre ogni cosa e, deposte le vesti, rinunciò ai beni paterni e temporali, dicendo: "Di qui in avanti posso dire con certezza: "Padre nostro che sei nei cieli", poiché Pietro di Bernardone m'ha ripudiato.»

(LM I,3)

La quinta scena del ciclo pittorico raffigura la *Rinuncia ai beni paterni*. Questo episodio è narrato sia nelle prime biografie scritte da Tommaso da Celano, sia nella *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio.

La scena rappresenta il momento culminante del processo di conversione di Francesco, in cui egli, davanti al vescovo di Assisi e alla cittadinanza riunita, rinuncia pubblicamente all'eredità paterna e, simbolicamente, a ogni legame terreno, spogliandosi delle proprie vesti e restituendole al padre, Pietro di Bernardone.

Il programma iconografico, coerente con l'intento agiografico e didattico del ciclo, traduce visivamente il radicale distacco dal mondo secolare attraverso una composizione di forte tensione narrativa. Al centro della scena, la nudità del santo è attenuata dal gesto protettivo del vescovo che lo avvolge nel proprio mantello, allusione visiva alla protezione della Chiesa e al riconoscimento ecclesiastico della sua scelta. L'impianto architettonico urbano, scandito da elementi stilizzati e funzionali alla narrazione, e la presenza di numerosi testimoni contribuiscono a sottolineare la dimensione pubblica e irrevocabile dell'atto, trasformando questa scena in un momento di alta densità simbolica e narrativa all'interno del ciclo.

◇ **Iconografia e modelli**

A differenza della scena precedente, l'episodio della *Rinuncia ai beni paterni* è ambientato in uno spazio astratto, quello che Lunghi (2023) definisce un "non luogo", identificabile con una piazza caratterizzata da due articolate architetture contrapposte, connotate dalla presenza di elementi complessi quali scale esterne, ballatoi e altane. L'edificio retrostante al gruppo guidato da Pietro di Bernardone presenta un volume compatto e regolare, assimilabile al tipo del palazzo privato borghese. È dotato di una scala, visibile solo l'ultima rampa, decorata con motivi cosmateschi e sorretta da colonne marmoree, che collega il piano terra all'ingresso



Fig. 9.13 Assisi, Basilica Inferiore. *Rinuncia ai beni paterni*, Maestro di San Francesco. 1250-1265ca.



Fig. 9.14 Firenze, Basilica di Santa Croce. *Tavola Bardi, Rinuncia ai beni paterni*. 1250.

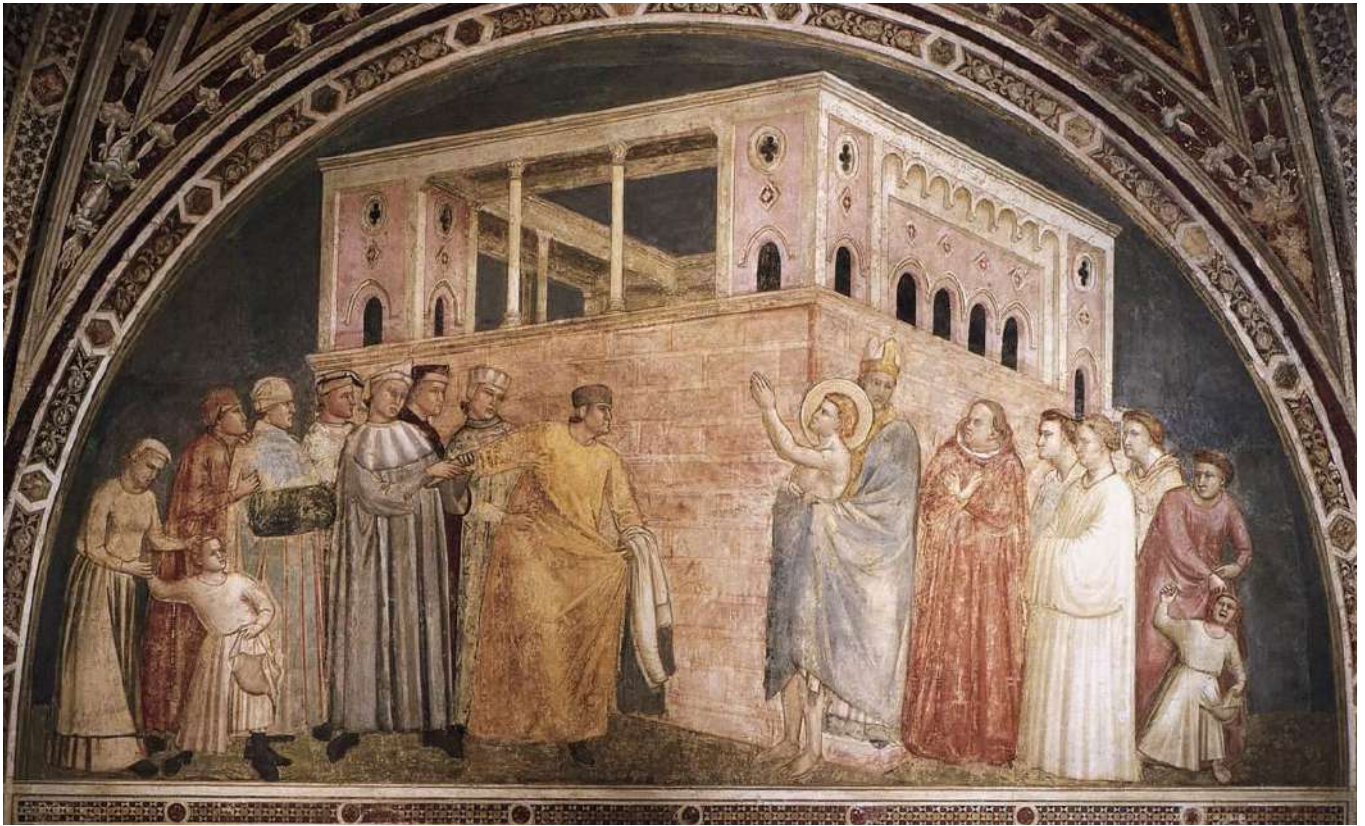


Fig. 9.15 Firenze, Basilica di Santa Croce. Cappella Bardi, *Rinuncia ai beni paterni*. 1325.

dell'edificio, protetto da una tettoia anch'essa in pietra. Sebbene non si possa parlare di un 'ritratto' del palazzo della famiglia del santo, è plausibile che l'intento dell'artista fosse quello di alludere alla condizione agiata della famiglia attraverso la rappresentazione di un edificio 'tipo' borghese, simbolo della vita che Francesco sta per abbandonare, in aperto contrasto con la volontà paterna (Benelli, 2016).

L'edificio associato al gruppo di Francesco e al vescovo di Assisi risulta invece decisamente più complesso e ambiguo nella sua configurazione. La ridottissima profondità del corpo di fabbrica, incompatibile con una funzione abitativa, suggerisce una funzione simbolica o scenografica, assimilabile a una quinta architettonica più che a un edificio reale. Potrebbe richiamare, per analogia formale, strutture come un arco trionfale o un

muro urbano, definendo uno sfondo che assume un forte valore emblematico.

La porzione inferiore, visibile tra le figure, è volutamente spoglia di dettagli architettonici, per non distogliere l'attenzione dalla centralità narrativa dei personaggi. Una cornice chiara delimita la porzione inferiore e ruota per accennare a un timpano, parzialmente interrotto da una loggia con due finestre ad arco, sopra la quale si innalza una struttura con quattro colonne agli angoli. Sul lato destro dell'edificio è collocato un balcone aggettante, sorretto da una colonna marmorea, sopra il quale si sviluppa un volume più slanciato, sormontato da una tettoia sporgente. Questo elemento, per forma e cromia, si distacca visivamente dal resto della costruzione, contribuendo ulteriormente a frammentare la struttura architettonica e a renderla meno unitaria. Si tratta di

un episodio particolarmente rilevante nell'agiografia francescana, tanto che, come osserva Natalia Gozzano (2018), compare in opere pittoriche sia precedenti sia successive a quello della Basilica Superiore di Assisi.

La prima attestazione monumentale delle *Storie di san Francesco* si trova negli affreschi attribuiti al cosiddetto Maestro di san Francesco e alla sua bottega nella Basilica Inferiore di Assisi. Gli affreschi che compongono questo ciclo risultano oggi gravemente compromessi a causa degli interventi strutturali effettuati in epoche successive per la realizzazione delle cappelle laterali. Dell'episodio della *Rinuncia ai beni paterni* resta unicamente la porzione relativa alla figura di Francesco, raffigurata secondo il modello letterario stabilito sia da Tommaso da Celano, sia dalla *Legenda Maior*, al quale si rifarà anche Giotto. Si vede infatti il santo raffigurato nudo e il vescovo intento a coprirlo con il proprio mantello.

Un ulteriore esempio significativo si riscontra nella Tavola Bardi (1245-1250), oggi conservata nella Basilica di Santa Croce a Firenze e attribuita a Coppo di Marcovaldo. In quest'opera sono narrati venti episodi della vita del santo, e anche qui la scena della *Rinuncia ai beni paterni* è bipartita ed è interpretata come un confronto tra due coppie: da un lato Francesco e il vescovo, che lo protegge con il proprio mantello; dall'altro il padre e la madre del santo, con al centro della scena gli abiti. Il fondale architettonico, in questo caso, si sviluppa orizzontalmente, unificando i due blocchi edilizi sullo sfondo, secondo modalità e modelli legati a convenzioni bizantine, come del resto tutto il contesto architettonico alle spalle delle scene che compongono la tavola. Questo episodio è rappresentato anche nel ciclo pittorico della Cappella Bardi realizzato da Giotto e dalla sua bottega per la Basilica di Santa Croce. In questo caso, la composizione dell'episodio si confronta con specifici vincoli imposti dalla forma lunettata del supporto, che si colloca al culmine di un ciclo a sviluppo verticale, e non orizzontale, come ad Assisi. In questa configurazione, il contesto architettonico occupa quasi interamente lo spazio disponibile, costringendo l'artista a una diversa strategia di rappresentazione. Impossibilitato a inserire due edifici distinti per rappresentare i gruppi antitetici, come nella versione assisiata, Giotto affida la funzione

simbolica della bipartizione spaziale a un'unica costruzione, le cui due facciate, profondamente diverse dal punto di vista tipologico e formale, alludono ai due poli narrativi (Benelli, 2016). La facciata situata a destra dell'osservatore, in corrispondenza di Francesco accolto dal vescovo, presenta caratteristiche architettoniche tipiche dei palazzi vescovili. Barbara Deimling (2005) nota come tale porzione dell'edificio sia riconoscibile come una residenza episcopale grazie alla presenza di una grande aula al primo piano, illuminata da quattro finestre, e da una rampa ascensionale, parzialmente nascosta dai personaggi, che percorre l'intera altezza della parete.

◊ **Composizione dello spazio pittorico**

Lo spazio pittorico nella scena della *Rinuncia ai beni paterni* presenta una chiara struttura bipartita, che si manifesta sia sul piano compositivo sia su quello simbolico. I due gruppi di personaggi sono separati da uno spazio centrale vuoto, che si amplia tra i due edifici. Questo spazio intermedio non funge solo da elemento di distanziamento fisico, ma riflette anche simbolicamente la separazione tra due periodi della vita di Francesco: la sua giovinezza vissuta nel privilegio e nell'agiatezza e la vita povera che sta abbracciando, rinunciando ai beni paterni. Le due metà della scena, occupate rispettivamente dal padre di Francesco con i rappresentanti del potere civile e dal vescovo con il clero, sono incorniciate da distinti fondali architettonici, concepiti e posizionati per enfatizzare la contrapposizione tra le due fazioni. Tali elementi non svolgono una mera funzione scenografica, ma rispondono a precise esigenze compositive e simboliche, accentuando la bipartizione dello spazio pittorico. Un elemento simbolico di collegamento visivo tra i due gruppi di persone può essere individuato nella mano di Dio, situata in alto nella scena. Un asse verticale la collega visivamente alla testa del padre di Francesco, stabilendo una relazione non solo formale ma anche simbolica tra le due autorità – quella divina e quella paterna – e, contestualmente, un asse diagonale collega la stessa mano al capo di Francesco (Benelli, 2016). È importante sottolineare che, in questo caso, tutte le teste dei personaggi siano raffigurate alla stessa altezza,

superando definitivamente la convenzione bizantina, secondo cui le dimensioni delle figure nella scena erano conseguenza della loro importanza simbolica. In corrispondenza della linea isocefalica si nota anche un mutamento delle caratteristiche del contesto architettonico: compatto e privo di dettagli nella parte inferiore, per dare maggiore risalto al racconto e quindi alle figure. In entrambi i casi si va arricchendo di elementi e volumi nella parte superiore, dove l'architettura, libera da vincoli pittorici volti a evidenziare i personaggi (Benelli, 2016), diventa più complessa. Nell'edificio di destra si individua una fascia intermedia decorata da tre formelle, che funge da elemento mediatore fra la parte inferiore e quella superiore. Dal punto di vista cromatico, emerge la figura del padre di san Francesco, raffigurato con una veste gialla, colore tradizionalmente associato al tradimento e, pertanto, a una connotazione negativa. Tale scelta cromatica sarà ripresa dall'artista anche nel ciclo pittorico di Padova per caratterizzare la figura di Giuda.

◇ Modalità di rappresentazione dello spazio

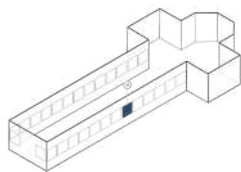
In riferimento alle modalità di rappresentazione dello spazio precedentemente descritto, in questo caso le architetture che compongono la scena sono disposte in modo che nessuna delle loro facce sia parallela al piano della rappresentazione, ossia secondo quella che White (1971) definisce visione d'angolo. Questa inclinazione degli oggetti scenici conferisce alla scena una maggiore solidità percettiva, permettendo allo spettatore non solo di riconoscere la tridimensionalità dei corpi di fabbrica, ma anche di percepire una tensione tra la finzione pittorica e lo spazio reale (De Rosa et al., 2000). La scelta di rappresentare gli edifici che compongono l'ambientazione pittorica con angolazioni oblique si inserisce in una prassi che, pur innovativa, mantiene un legame con le soluzioni adottate da Cimabue (White, 1971), in cui, nella rappresentazione degli edifici, inizia a essere presa in considerazione anche la loro componente volumetrica, più che quella di spazio aperto e praticabile. Giotto, quindi, rielabora la lezione del maestro in funzione di una più avanzata concezione dello spazio e utilizza spesso la rappresentazione 'per angolo' per



Fig. 9.16 *Rinuncia ai beni paterni* - Immagine gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

oggetti e corpi di fabbrica considerati come 'blocchi'. L'edificio di destra risulta essere particolarmente complesso e frammentato nella parte alta, sono quindi visibili diverse verticali d'angolo. Questo può essere considerato un retaggio della tradizione pittorica precedente caratterizzata da punti di vista multipli all'interno di un'unica composizione. All'interno della Basilica Superiore è possibile osservare, ad esempio, in Cimabue, dove alla rappresentazione di tre edifici corrispondono tre diversi punti di vista all'interno della medesima composizione, che rappresentano l'edificio centrale frontalmente e gli edifici laterali con fuga verso l'esterno. Il vuoto tra i due edifici, dal punto di vista della rappresentazione, rende visibile una porzione della parte inferiore dell'edificio di destra, accentuando la visione d'angolo e mostrando la convergenza delle linee di fuga dei piani orizzontali verso un'unica zona di fuga. Grazie a questo tipo di rappresentazione dello spazio, che White (1971) definisce 'obliqua massima', l'attenzione dell'osservatore tende a incentrarsi sui due volumi anziché sullo spazio intermedio. Se l'autore avesse scelto una rappresentazione frontale prospettica, al contrario, lo sguardo si sarebbe concentrato sullo spazio tra i solidi anziché su di essi.

VI IL SOGNO DI INNOCENZO III



Caratteristiche della scena

A. Tipologia di spazio rappresentato

Interno-esterno; esterno

B. Numero e disposizione delle architetture

2 / Le due architetture occupano quasi la totalità dello spazio pittorico.

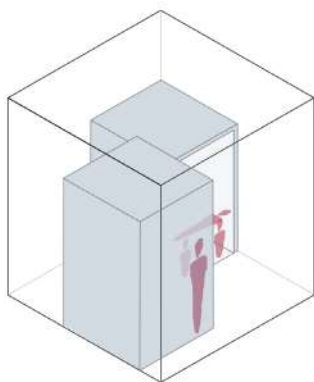
C. Numero e posizione delle figure

4 / Tre figure sono raffigurate all'interno dell'architettura di destra, l'altra all'interno dell'architettura di sinistra.

Modalità di rappresentazione dello spazio

frontale prospettica; parallele

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



Fotopiano



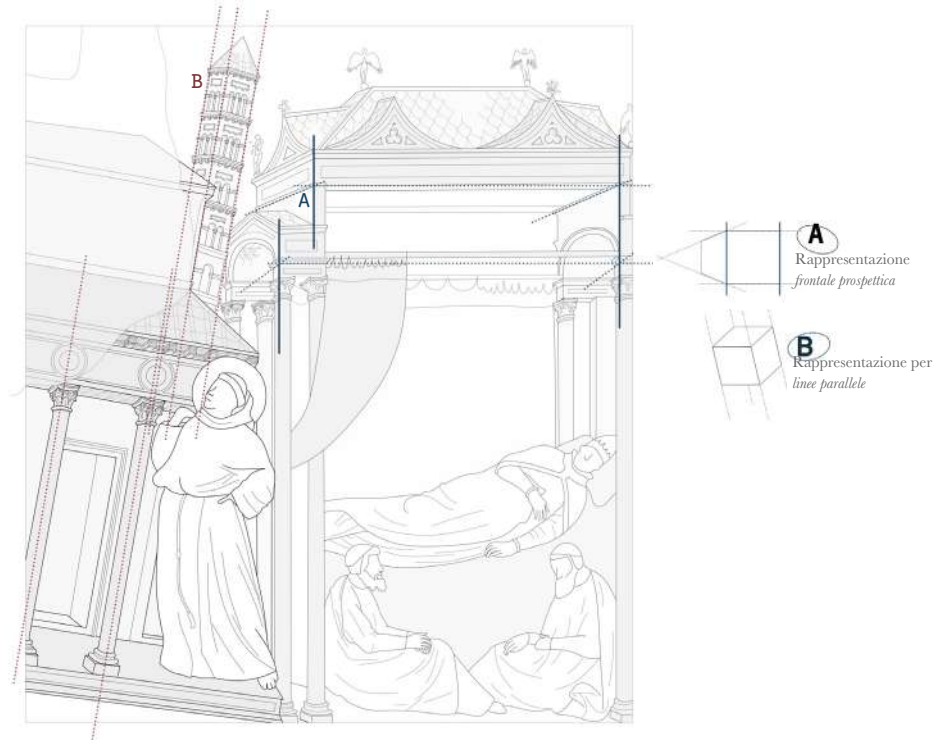
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Come il Papa vedeva la basilica lateranense esser già prossima alla rovina; la quale era sostenuta da un poverello - si intende il beato Francesco -, mettendole sotto il proprio dosso perché non cadesse.»

(LM III, 10)

La sesta scena del ciclo raffigura il *Sogno di Innocenzo III*. La narrazione si concentra sulla visione notturna del pontefice, in cui egli vede la basilica di San Giovanni in Laterano, simbolo della Chiesa universale, sul punto di crollare, sorretta miracolosamente da Francesco. L'episodio, dal forte valore simbolico ed ecclesiologico, anticipa il riconoscimento ufficiale della *fraternitas* francescana da parte della Curia romana, sottolineando il ruolo del santo quale rinnovatore della Chiesa.

L'immagine traduce in termini figurativi l'autorevolezza divina della missione di Francesco: il papa dormiente contrasta con la concretezza vivida della visione, accentuata dall'impianto architettonico che rende immediatamente leggibile il significato salvifico dell'intervento del santo. La scena, pur avvolta in un'atmosfera onirica, possiede un'evidente funzione legittimante, ribadendo che la scelta radicale di Francesco non è frutto di iniziativa personale, ma parte di un disegno provvidenziale accolto e confermato dalla Chiesa.

◇ Iconografia e modelli

Il motivo del sogno ricorre in più episodi del ciclo pittorico giottesco, configurandosi come uno strumento narrativo di particolare rilievo. Le architetture che occupano la maggior parte della superficie pittorica sono rese con straordinaria accuratezza nei materiali, nei dettagli costruttivi e negli elementi ornamentali, anche se inserite in un contesto immaginario o visionario (Piras, 2012), generando un effetto di verosimiglianza che amplifica la forza evocativa della dimensione onirica.

Nella scena in oggetto sono rappresentate due architetture, sulla destra l'alcofa nella quale dorme il pontefice e sulla sinistra l'immagine del suo sogno, Francesco, che regge quello che al tempo era l'edificio simbolo della chiesa latina, la Basilica di San Giovanni in Laterano. Ancora una volta il contesto architettonico non solo occupa gran parte della scena pittorica, ma



Fig. 9.17 Roma, Battistero di San Giovanni in Laterano. Veduta della facciata della Basilica Lateranense prima del 1647.

è rappresentato con molti dettagli che permettono di confrontare la rappresentazione con il suo modello. Il portico cosmatesco e la decorazione del fregio presentano forti analogie con gli elementi originari della basilica lateranense — oggi perduti, ma documentati da frammenti rinvenuti in alcune fonti iconografiche. Nello specifico è ritratto nella sua complessità in un affresco databile al quinto decennio del 1600, visibile nel Battistero Lateranense. La veduta più fedele del portico, prima della sua demolizione avvenuta nel Settecento per far spazio ai rifacimenti borrominiani della facciata, si trova nel *De sacris aedificiis a Costantino Magno constructis*, pubblicato da Giovanni Giustino Ciampini nel 1693. Il portico occupava circa due terzi della lunghezza della facciata ed era composto da sei colonne che sorreggevano un articolato sistema architettonico.

Sopra le colonne si trovava un architrave costituito da una cornice aggettante, un fregio mosaicato — di cui restano alcuni frammenti —, una seconda cornice di dimensioni minori e, infine, una fascia con l'iscrizione che celebrava il ruolo della Basilica Lateranense come '*Mater et Caput*' di tutte le chiese. Nell'affresco giottesco sono fedelmente raffigurati tutti gli elementi, ad eccezione delle iscrizioni. La parte alta della facciata è attualmente interessata



Fig. 9.18 Framenti del fregio del portico della Basilica di San Giovanni in Laterano.

da una grossa lacuna, ma una copia firmata da Giotto, conservata nel museo del Louvre a Parigi, che ritrae nella cimasa l'immagine del Salvatore tra gli arcangeli Gabriele e Michele consente di ipotizzare la decorazione della parte perduta (Lunghi, 2023). La porzione dell'edificio al di sopra del portico è caratterizzata da una giunzione curva e da una copertura piana originariamente affrescata, non trova corrispondenza nella struttura del Laterano, ma, come sostenuto da Benelli (2012), sembra piuttosto fare riferimento ad altre basiliche cristiane romane, come San Pietro o Santa Maria in Trastevere. Si configura dunque un processo di sintesi tipologica, in cui l'edificio, sebbene ispirato a una realtà esistente, viene arricchito da elementi tratti da altri modelli analoghi. Il campanile, coerentemente con la realtà topografica, è collocato a destra della facciata; pur non potendo essere considerato un ritratto fedele di



Fig. 9.19 Parigi, Museo del Louvre. Predella della tavola raffigurante le Stigmatie di san Francesco, l'episodio del Sogno di Innocenzo III. Giotto, 1300ca.

quello reale, ne riprende alcune caratteristiche formali, come la suddivisione in tre registri: il primo con una bifora e i due superiori con trifore impostate su cordoli (Benelli, 2012).

L'alcova – che si trova sulla parte destra della scena pittorica – è sormontata da un tetto spiovente embricato, che richiama alcune tipologie di sarcofagi romani, il cui coperchio a doppia falda era ornato da tegole a forma di squama. Un esempio significativo è il *sarcofago degli sposi con Castore e Polluce* (II secolo d.C.), oggi conservato presso il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze. La struttura è arricchita da elementi ornamentali di varia natura: decorazioni architettoniche, come l'architrave con motivi cosmateschi, statue di coronamento sulla copertura e drappi tessili impreziositi da pattern geometrici, che contribuiscono a delimitare lo spazio interno dell'alcova. Anche in questo caso, gli elementi che definiscono



Fig. 9.20 Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Dettaglio del Sarcofago degli sposi con Castore e Polluce. II secolo d.C.

lo spazio architettonico sono modellati in base alla narrazione. Ne è un esempio la tenda collocata nella parte anteriore dell'alcova, arrotolata attorno a una colonna, espediente che consente una piena visibilità della scena raffigurata.

Nel complesso quindi, l'articolazione degli elementi architettonici, sebbene ancorata a riferimenti reali e riconoscibili, è costantemente adattata alle esigenze narrative e simboliche della scena, secondo una logica rappresentativa che privilegia la funzione comunicativa dell'immagine rispetto alla sua aderenza mimetica al modello. In questa scena un elemento di rilievo dal punto di vista iconografico e semantico è la porta aperta della basilica del Laterano, edificio rappresentato nell'apparizione onirica al pontefice dormiente. Questo dettaglio, apparentemente marginale, si inserisce in una più ampia tradizione figurativa che vede nella porta – soprattutto quando aperta o semiaperta – un espediente

visivo per distinguere l'interno dall'esterno (De Rosa et al., 2000) e, per estensione, per suggerire un passaggio di stato: fisico, psicologico o spirituale.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

Lo spazio pittorico della scena raffigurante il *Sogno di Innocenzo III* si articola attorno alla presenza di due edifici, strettamente connessi sia sul piano compositivo, che su quello simbolico.

La duplice struttura architettonica consente di rappresentare simultaneamente due dimensioni differenti: da un lato la sfera del reale, incarnata dall'alcova papale; dall'altro quella del sogno, espressa nella rappresentazione della basilica lateranense. Tale compresenza non solo sottolinea il carattere liminale della scena – sospesa tra realtà e visione onirica – ma introduce anche una riflessione sulla natura dello spazio pittorico, inteso come luogo capace di accogliere e articolare molteplici livelli di significato. Dal punto di vista della resa spaziale, si osserva la coesistenza di due tipologie di spazio distinte: l'alcova papale è concepita come uno spazio interno, chiuso e coperto, combinato alla veduta del suo esterno, mentre l'edificio sorretto dal santo è rappresentato come uno spazio esterno.

Nel primo caso, l'artificio delle tende, che delimitano lo spazio della scena, contribuisce a enfatizzare la natura privata e raccolta dell'ambiente, pur mantenendo una permeabilità visiva verso l'interno. Le due architetture presenti nella scena delimitano e incorniciano spazialmente i rispettivi personaggi, contribuendo a definirne i ruoli narrativi e simbolici. I tre personaggi posti sulla destra sono interamente inseriti all'interno dello spazio architettonico chiuso, chiaramente definito. Di particolare rilievo è, invece, la posizione del personaggio sulla sinistra: san Francesco sostiene la Basilica Lateranense sulla spalla, mentre i suoi piedi poggiano sul pavimento dell'edificio stesso.

Questa scelta iconografica assume un chiaro valore simbolico, suggerendo che l'opera di riforma affidata a Francesco non debba avvenire dall'esterno, ma maturare all'interno della struttura ecclesiastica, incarnandone i fondamenti e operando da una posizione di appartenenza anziché di rottura.



Fig. 9.21 *Il sogno di Innocenzo III* - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

A rafforzare ulteriormente la lettura simbolica e la gerarchia dei significati all'interno della scena concorre l'uso consapevole delle proporzioni dei personaggi. San Francesco appare significativamente sovradimensionato rispetto all'edificio stesso: il suo corpo si sviluppa in verticale fino a superare in altezza la struttura architettonica. Questa sproporzione, lontana da ogni intento naturalistico, riflette un principio tipico dell'arte medievale, in cui la scala delle figure risponde a un retaggio della logica gerarchica delle icone bizantine, più legata alla componente spirituale che a quella ottica.

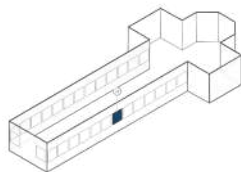
◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

In relazione alle modalità di rappresentazione dello spazio e delle architetture si riscontrano due differenti tipologie di rappresentazione. L'edificio sulla destra – l'alcova papale – è raffigurato secondo una rappresentazione frontale prospettica, quindi con un lato dell'edificio perfettamente frontale al quadro della rappresentazione e un lato in scorcio, orientato in questo caso verso il centro della scena.

Diversamente, la basilica del Laterano è rappresentata con tutte le linee appartenenti allo stesso piano e a piani paralleli ad esso, tra loro parallele, in una sorta di visione assonometrica. Questo espediente viene utilizzato all'interno del ciclo pittorico per rappresentare tutti gli elementi inclinati, sia oggetti sia edifici, come in questo caso. Tale modalità rappresentativa si riscontra altresì nei crocifissi inclinati raffigurati nelle scene del Presepe di Greccio e dell'Accertamento delle Stimate.

Dal punto di vista simbolico, le linee oblique del Laterano sorrette da san Francesco non riflettono una diversa concezione spaziale, bensì l'inclinarsi dell'intero corpo della chiesa che, simbolicamente, sta per crollare (White, 1971).

VII LA CONFERMA DELLA REGOLA



Caratteristiche della scena

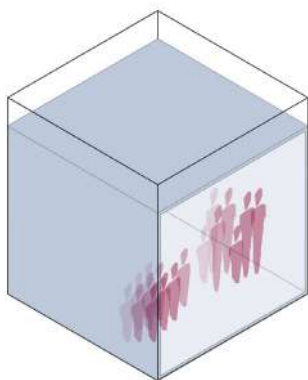
A. Tipologia di spazio rappresentato
interno

B. Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura occupa quasi la totalità dello spazio pittorico

C. Numero e posizione delle figure
18 / le figure sono divise in due gruppi disposti da centro dello scena fino ai margini dello spazio pittorico

Modalità di rappresentazione dello spazio
asse di fuga

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



Fotopiano



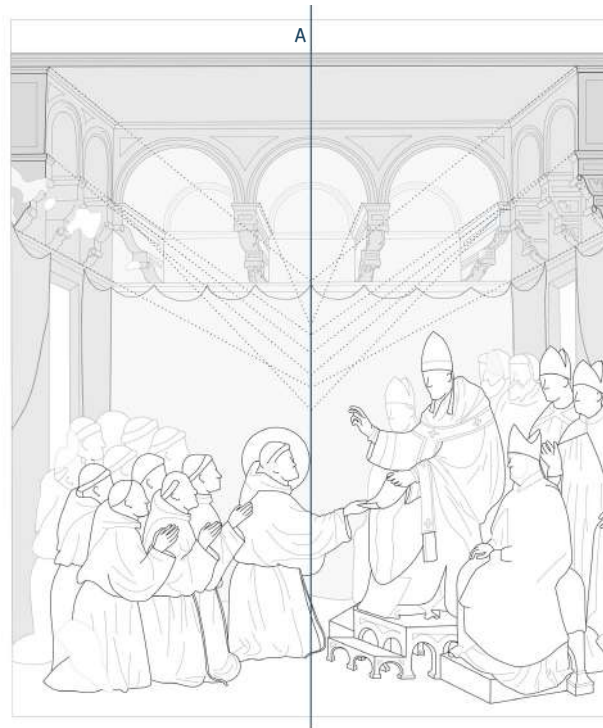
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Quando il papa approvò la regola e dette l'incarico di predicare la penitenza, e fece tonsurare i frati che accompagnavano il santo, perché potessero predicare la parola di Dio.»

(LM III, 10)

La settima scena del ciclo raffigura la *Conferma della Regola*. Il momento rappresentato è quello in cui il pontefice, seduto in trono e circondato dalla corte pontificia, ratifica ufficialmente la forma di vita proposta da Francesco e dai suoi compagni. L'episodio sancisce l'ingresso della *fraternitas* nel riconoscimento istituzionale della Chiesa, segnando un passaggio decisivo dall'ispirazione carismatica all'approvazione canonica. L'immagine insiste sulla dimensione giuridica e solenne dell'evento, traducendo in termini visivi il rapporto tra l'autorità ecclesiastica e il movimento mendicante.

L'ambiente riccamente decorato accentua l'imponenza del contesto papale, contrastando la semplicità francescana dei sai ruvidi dei frati, resi con realismo materico. La scena, pur nella sua rappresentazione apparentemente sobria, risuona di una funzione simbolico-legittimante: sancisce che la povertà e l'ideale francescani non sono una scelta avulsa o marginale, ma sono approvati, tutelati e promossi dal vertice della Chiesa—secondo un disegno provvidenziale che lega il carisma del fondatore all'istituzione ecclesiastica.

◇ Iconografia e modelli

Nella scena della *Conferma della Regola*, l'ambientazione si sviluppa all'interno di un ampio e solenne spazio architettonico. Questo spazio è concepito principalmente per soddisfare esigenze pittoriche, più che per rappresentare un ambiente specifico del complesso lateranense, sede papale in cui l'episodio ebbe effettivamente luogo. L'ambiente è caratterizzato da pareti rivestite di ricchi tendaggi e da un soffitto cassettonato, sostenuto da massicci archivolti sorretti da mensole e ornati da decorazioni cosmatesche.

Questi elementi testimoniano non solo un'attenta assimilazione di modelli architettonici di matrice classica, ma anche una consapevole elaborazione spaziale finalizzata alla resa di un ambiente monumentale e, verosimilmente, abitabile. Tale impostazione dello spazio



Fig. 9.22 Parigi, Museo del Louvre. Predella della tavola raffigurante le *Stimate di san Francesco*, l'episodio della *Conferma della Regola*. Giotto, 1300ca.

pittorico e la sua resa grafica richiamano la tradizione delle pitture murali romane, in particolare del secondo stile pompeiano, in cui l'architettura è costruita secondo esigenze essenzialmente compositive e narrative, funzionali a conferire solennità alla scena e a definire un saldo rapporto tra le figure e lo spazio che le accoglie. Dal punto di vista formale, le mensole che sostengono le volte a botte sono analoghe a quelle della cornice architettonica che inquadra le scene. L'iconografia della *Conferma della Regola* è inoltre ripresa nella celebre Pala delle Stimate oggi conservata al Louvre, già citata come termine di confronto per l'episodio VI.

Nel confronto emergono tuttavia alcune differenze significative: la più evidente è l'assenza dei tendaggi sulle pareti, che nella predella delle Stimate lascia visibili tre finestre aperte sulla parete di fondo; inoltre, le volte a botte, sostenute da mensole nella parte superiore, sono cinque anziché tre, presentando quindi una luce minore. L'ambientazione architettonica differisce invece nella



Fig. 9.23 Firenze, Basilica di Santa Croce. Cappella Bardi, *Conferma della Regola*. 1325.

rappresentazione della cappella Bardi, dove l'artista opta per uno spazio interno-esterno, mantenendo comunque i rapporti proporzionali tra i personaggi, disponendoli specchiati. Particolarmente significativo è, inoltre, il trattamento dei tendaggi, sui quali è applicato un pattern regolare e modulare che rivela un'evidente attenzione per la costruzione geometrica: la ripetizione accurata delle forme suggerisce la familiarità dell'artista con sistemi ornamentali basati su scansioni proporzionate e iterabili, analoghi a quelli studiati nel taccuino di Villard de Honnecourt, dove compaiono numerosi schemi geometrici destinati a essere replicati in contesti decorativi o architettonici.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La scena è ambientata in uno spazio interno, costituito da un unico ambiente di ampie dimensioni che si sviluppa verticalmente fino ad occupare quasi per intero l'altezza della superficie pittorica. Questo è il primo spazio interno conchiuso che incontriamo nel ciclo pittorico, la rappresentazione di queste 'scatole spaziali' è una delle principali caratteristiche delle rappresentazioni giottesche. La parte superiore dell'ambiente rappresenta l'elemento architettonico più caratterizzante ed è articolata in una serie di mensole finemente ornate che sorreggono volte a tutto sesto, mentre la porzione centrale dello spazio è coperta da un soffitto piano a cassettoni. La fascia inferiore dell'ambiente, delimitata

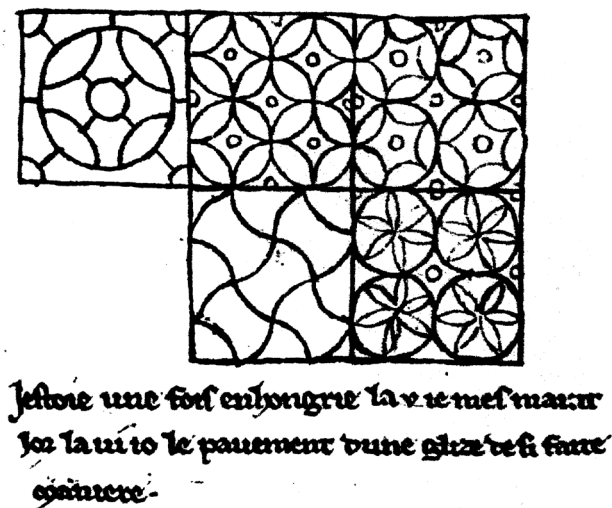


Fig. 9.24 Taccuino di Villard de Honnecourt, tav. 30. *“J’étais une fois en Hongrie, où je demeurai maints jours; là je vis le pavement d’une église – fait de telle manière”. 1230ca.*

da una cornice continua che si estende lungo tre pareti visibili, è contraddistinta dalla presenza di tendaggi che costituiscono uno sfondo uniforme alle spalle delle figure, vere protagoniste della scena pittorica.

Sul margine destro della scena una figura in piedi è rappresentata solo parzialmente, mentre il bordo inferiore della scena interrompe la visione del pavimento, che idealmente prosegue oltre i limiti fisici della rappresentazione. La composizione si sviluppa su quattro piani di profondità, strutturati in sequenze spaziali che organizzano le figure in due gruppi distinti: a sinistra, san Francesco e alcuni suoi compagni sono raffigurati in posizione inginocchiata dinanzi al pontefice e al suo seguito. Va rilevato come lo schieramento dei frati inginocchiati dietro San Francesco, disposti in file che si sviluppano in profondità, costituisca un'assoluta novità. Un precedente può essere rintracciato nei fratelli inginocchiati davanti a Giuseppe nella scena della Coppa ritrovata raffigurata nelle pareti alte. Prima di Giotto, infatti, la disposizione delle figure seguiva invariabilmente linee orizzontali parallele al piano dipinto, come se i personaggi retrostanti fossero collocati

su sgabelli progressivamente più elevati. (Bellosi, 2014). Il punto di contatto tra i due gruppi è rappresentato dalla pergamena contenente la Regola, che, nel momento raffigurato, è tenuta contemporaneamente dal santo e dal pontefice¹. La doppia serie di figure disposte in profondità sulla destra contribuisce ad accentuare il realismo di questo spazio (White, 1971). Come osservato da Lunghi (2023), la particolare sagomatura della giornata d'intonaco che circonda la figura di Francesco – eseguita secondo la tecnica del buon fresco – suggerisce che, nella fase progettuale originaria, il santo dovesse essere rappresentato in posizione eretta. Tale ipotesi è ulteriormente avvalorata dal fatto che né il pontefice né i cardinali rivolgono lo sguardo verso il basso, dove attualmente si trova il volto di Francesco. La successiva decisione di raffigurare il santo in ginocchio potrebbe essere stata dettata dall'intento di accentuare la centralità e l'autorità della figura pontificia all'interno della scena. La disposizione delle figure nello spazio pittorico risulta ancora più verosimile grazie alla non isocefalia: i volti dei personaggi sulla destra, raffigurati in piedi o seduti su troni e sedie, si trovano infatti più in alto rispetto a quelli sulla sinistra, che invece sono inginocchiati.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

In questa scena Giotto prova ad armonizzare i personaggi con l'ambiente architettonico, cercando di eliminare la frattura tra lo spazio di fondo e quello della scena (Gandolfo & Ghione, 2009).

Per la raffigurazione di questo ambiente interno viene adottata una rappresentazione ad asse di fuga, in cui tutte le ortogonali al quadro convergono a coppie verso un asse collocato al centro della figurazione.

La modalità rappresentativa prescelta, di evidente derivazione antica, risulta coerente con i richiami a elementi architettonici tipici delle pitture murali di età romana. In questa scena l'artista mostra una notevole padronanza nella resa coerente dello spazio interno: nella parte superiore dell'affresco, infatti, una serie di volte solidamente costruite e di ortogonali nettamente distinte chiarisce in modo inequivocabile sia la struttura plastica sia la profondità spaziale dell'architettura (White, 1971). Non si rileva alcuna interferenza tra le linee che guidano lo



Fig. 9.25 *La conferma della regola* - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

sguardo in profondità e le cornici trasversali e orizzontali. La principale novità è che i punti di convergenza si avvicinano tra loro e tendono a sovrapporsi in un unico punto, come se, progressivamente, ci si fosse resi conto che, in questo modo, fosse possibile amplificare l'effetto illusivo e la profondità dell'ambiente, che di conseguenza poteva adattarsi meglio ad accogliere i molti personaggi presenti nella scena (Gandolfo & Ghione, 2009). Come osserva Lunghi (2023), lo scorcio degli arconi che sostengono il soffitto piano costituisce quanto di più vicino si possa immaginare alla prospettiva centrale del XV secolo. La modalità di rappresentazione dello spazio è qui orientata ad accentuare l'unitarietà dell'ambiente interno e a concentrare l'attenzione sulla zona centrale della scena, dove si colloca simbolicamente il punto di contatto tra il nascente ordine francescano e la Chiesa di Roma.

Note

1 Francesco in ginocchio ai piedi del trono papale e riceve dalle mani del papa un cartiglio sul quale c'è scritto "Questa è la regola e la vita dei frati minori: seguire il santo Vangelo di nostro Signore Gesù Cristo, vivendo in obbedienza senza nulla di proprio e in castità". La frase – come ha notato Chiara Frugoni (2010) – è in realtà ripresa dall'incipit della Solet annuere, la regola concessa da Onorio III nel 1223, che si apre con l'obbligo a vivere in obbedienza, in castità e senza nulla di proprio, e seguire le orme del Signore nostro Gesù Cristo.

VIII LA VISIONE DEL CARRO DI FUOCO



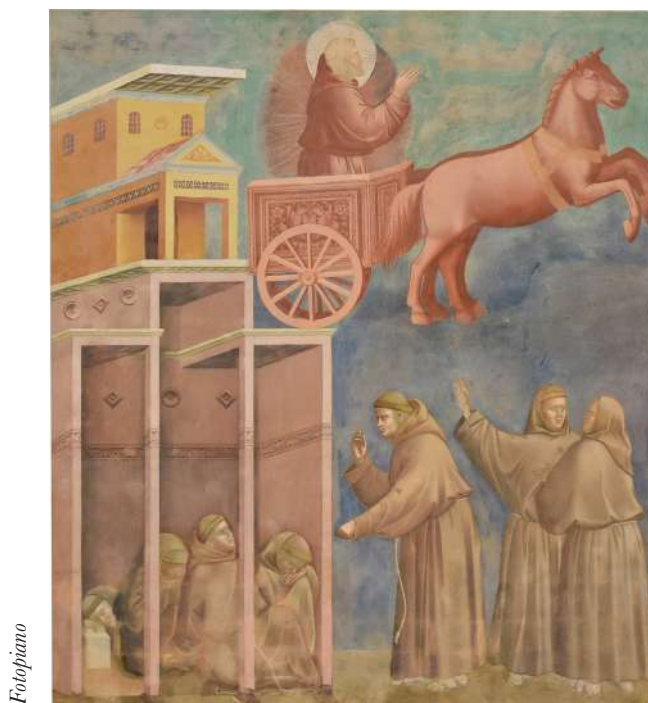
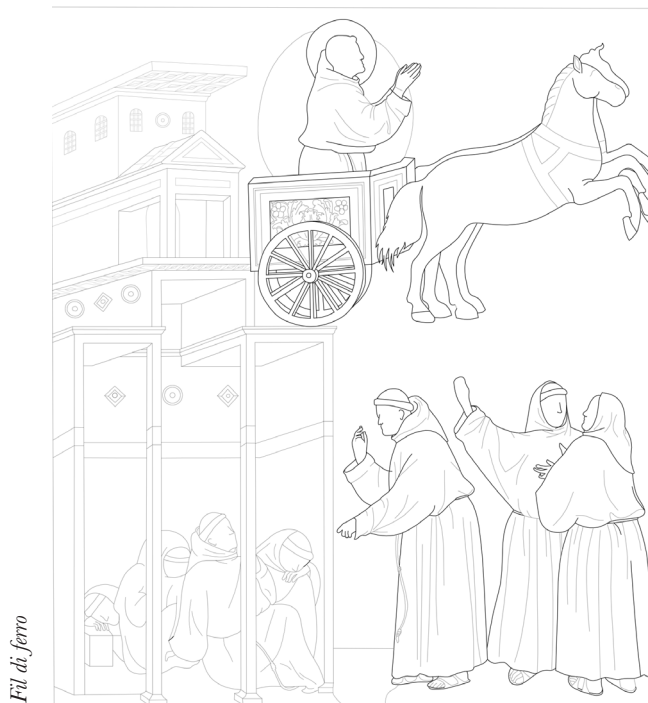
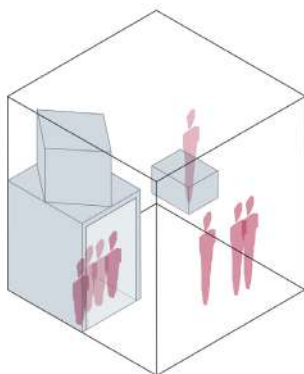
Caratteristiche della scena

- A. Tipologia di spazio rappresentato
interno-esterno
- B. Numero e disposizione delle architetture
1 / L'architettura è posta al margine sinistro della scena.
- C. Numero e posizione delle figure
7 / Quattro frati si trovano all'interno dell'architettura; tre frati si trovano fuori dall'architettura; san Francesco sul carro di fuoco.

Modalità di rappresentazione dello spazio

frontale prospettica; visione d'angolo;
rovesciata.

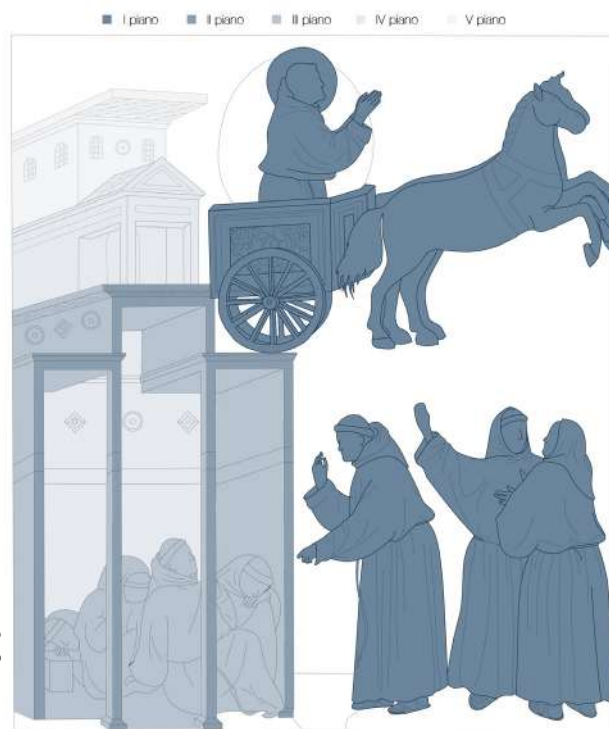
Schema dello spazio pittorico



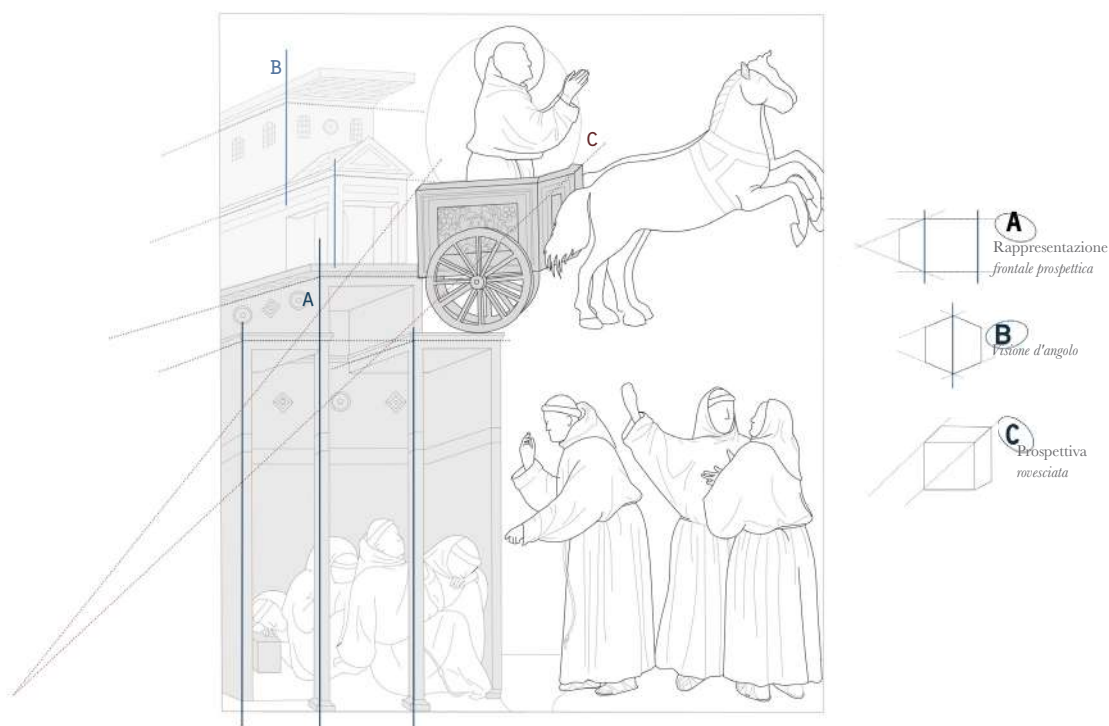
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Pregando il beato Francesco in un tugurio ed essendo i suoi frati in un altro tugurio fuori dalla città, alcuni riposando e altri perseverando nelle orazioni, ed essendo il Santo corporalmente lontano dai suoi figli, ecco che costoro videro il beato Francesco sopra un carro infocato e splendente correre per la casa, circa la mezzanotte, mentre il tugurio risplendeva d'una grande luce; onde stupirono quelli che vegliavano, si destarono e spaventarono gli altri che dormivano.»

(LM IV,4)

L'ottava scena del ciclo delle Storie di san Francesco, tradizionalmente collocata dalle fonti a Rivotorto, raffigura la visione miracolosa concessa ai frati mentre il santo era assorto in preghiera, fisicamente distante dalla comunità. Mentre alcuni confratelli dormivano, l'interno dell'umile abitazione fu improvvisamente illuminato dall'apparizione di un carro di fuoco, sul quale si manifestava la figura di Francesco.

L'immagine traduce visivamente il carattere profetico attribuito al fondatore, sottolineando il valore simbolico dell'evento come segno della sua particolare elezione spirituale e della continua assistenza divina alla fraternitas nascente. L'episodio, tratto dalla tradizione agiografica, simboleggia la partecipazione del santo alla dimensione profetica dell'Antico Testamento, evocando figure come Elia e il suo rapimento in cielo. La rappresentazione insiste su questo nesso tipologico: il carro, luminoso e sospeso, irrompe nello spazio terreno come segno della vicinanza divina e della vocazione trascendente di Francesco. L'episodio di Rivotorto segue la concessione della regola e precede la visione dei troni, che simboleggia la benedizione impartita da Innocenzo III al prediletto Francesco, venuto a preparare il mondo alla salvezza, e prefigura la sua gloria celeste (Lunghi, 2023).

◇ **Iconografia e modelli**

Nella scena in esame, l'artista introduce per la prima volta una trasformazione iconografica rilevante rispetto alla narrazione tramandata dalle fonti agiografiche. La discrepanza più significativa riguarda la rappresentazione del carro di fuoco: mentre i testi, in particolare la Legenda Maior di Bonaventura, collocano l'episodio

nell'ambiente in cui i frati si trovavano e in cui si aggirava anche simbolicamente il carro. L'immagine proposta dall'artista sposta l'evento all'esterno, mostrandolo elevarsi verso il cielo. Tale scelta non solo altera il contesto scenico, ma enfatizza anche la dimensione ascensionale e miracolosa dell'episodio (Milizia, 1994). La semplice capanna evocata da Bonaventura nella sua descrizione viene sostituita da un edificio piuttosto articolato, caratterizzato da diversi elementi decorativi, come fregi, lacunari, medaglioni e motivi cosmateschi. Dal punto di vista tipologico, si tratta di una composizione architettonica arbitraria che non segue né le descrizioni fornite dalle fonti letterarie né mira a trasmettere un'idea di povertà (Benelli, 2012). Il pittore doveva conoscere bene Roma e i suoi monumenti, come dimostrano i cavalli che tirano la biga che porta San Francesco, simili a quelli del gruppo dei Dioscuri in piazza del Quirinale a Roma (Lunghi, 2023). La familiarità dell'artista con la cultura figurativa romana è ulteriormente confermata dal confronto con la decorazione della campata settentrionale dell'aula gotica della basilica dei Santi Quattro Coronati, dove compaiono raffigurazioni del Sole e della Luna in forma di divinità trainate da carri. La presenza di questi motivi, derivati dalle tradizioni iconografiche tardoantiche e altomedievali, offre un precedente significativo per comprendere la scelta del pittore di nobilitare l'episodio francescano attraverso modelli di ascendenza classica. L'assimilazione di tali riferimenti contribuisce a dotare la scena miracolosa di un'aura monumentale: la biga luminosa di san Francesco, sostenuta da cavalli dal forte dinamismo plastico, si inserisce in una strategia visiva più ampia che intreccia l'eredità dell'antico con la simbologia cristiana, rafforzando la dimensione teofanica e universale dell'evento rappresentato (Quintavalle, 2009).

Dal punto di vista iconografico, san Francesco è rappresentato avvolto dal nimbo e dall'aureola, due elementi che contribuiscono a definire la sua condizione di figura trasfigurata (Frugoni, 2010). Questi segni affondano le loro radici nell'antichità: il nimbo, concepito come un disco o un cerchio luminoso intorno al capo, era già in uso nel mondo greco-romano quale emblema di dignità e potenza, esso distingueva le divinità, gli



Fig. 9.26 Roma, Basilica dei SS Quattro Coronati, Aula Gotica. Rappresentazioni del Sole e della Luna in forma di divinità trainate da carri.

imperatori e, più in generale, i personaggi investiti di un'aura di autorità o di sacralità. L'aureola si presenta invece come una cornice raggiata o a forma di mandorla che avvolge l'intera figura.

Nel linguaggio figurativo cristiano essa è impiegata soprattutto per Cristo, quando viene raffigurato nella sfera celeste o in momenti di particolare rivelazione teofanica; tuttavia, la sua estensione ad altri santi, come in questo caso Francesco, assume il valore di una dichiarazione visiva della loro partecipazione alla dimensione divina.

L'unico collegamento con la descrizione dell'ambiente in cui avviene la scena secondo le fonti scritte è dato dalla dalle piccole dimensioni dell'ambiente in cui si trovano i frati che dà l'idea di una grotta.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

Come detto, la scena si svolge all'interno e all'esterno, per rendere possibile questa simultaneità, l'artista adotta una soluzione molto frequente nel ciclo assisiato, che unifica in un'unica veduta le parti interne ed esterne della struttura. Ne deriva un'architettura che, nella zona inferiore, presenta una sorta di portico aperto entro il quale sono collocati i frati dormienti. L'edificio che occupa l'intera metà sinistra della composizione non trova, questa volta, un corrispettivo sulla destra, lasciata intenzionalmente vuota. Come osserva Benelli (2012), tale disposizione consente di garantire la continuità narrativa tra le scene contigue.

A sinistra si colloca, infatti, la *Conferma della Regola*, dominata da un interno architettonico compatto, mentre



Fig. 9.27 Roma, Piazza del Quirinale. Uno dei cavalli che compone il gruppo dei Dioscuri.

la scena a destra, quella dei troni celesti, è caratterizzata soprattutto dalla presenza del cielo. L'architettura rappresentata nella scena può essere concettualmente suddivisa in tre sezioni di dimensioni uguali: i due terzi inferiori corrispondono alla parte aperta della struttura, mentre il terzo superiore è occupato da un corpo architettonico più complesso. Quest'ultimo sembra rispondere a una scala diversa, come rivelano le proporzioni delle porte e delle finestre. La distinzione tra le due parti che compongono la struttura è evidenziata anche dal punto di vista cromatico. Le proporzioni dell'edificio enfatizzano la scena prin-

cipale, motivo per cui la zona inferiore è ampliata per accogliere le figure. L'irrealità delle proporzioni, in particolare la sottigliezza dei pilastri, allude simbolicamente a una struttura dall'ossatura debole (Benelli, 2012), ma, anche in questo caso, si tratta di una scelta finalizzata alla narrazione: pilastri più robusti avrebbero ridotto lo spazio necessario alla rappresentazione dei frati.

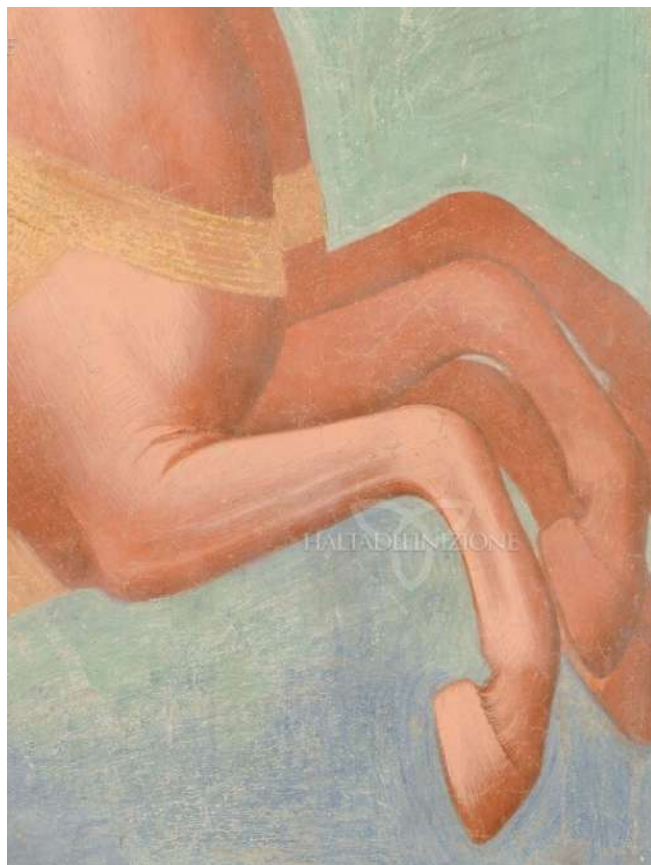


Fig. 9.28 La visione del carro di fuoco - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

L'altro elemento che compone la scena è il carro trainato da due cavalli. Esso non è collocato al centro della scena, scelta che – come nota Milizia (1994) – rivela un'intenzionalità precisa e testimonia una spiccata maturità compositiva da parte di Giotto e della sua bottega. La forma del carro non è regolare: l'artista mostra un lato parallelo al piano dell'immagine e altri lati inclinati secondo angolazioni differenti, accentuando la complessità spaziale della raffigurazione. Le figure sono distribuite in modo calibrato: quattro all'interno dell'edificio, tre all'esterno e il santo rappresentato di profilo sul carro. Tuttavia, la loro disposizione e la gestualità convergono nell'indirizzare l'attenzione all'apparizione miracolosa. Milizia (1994) osserva come la direzione degli sguardi sia sempre accompagnata da una corrispondente inclinazione del capo, accrescendo il senso plastico e la verosimiglianza della scena.

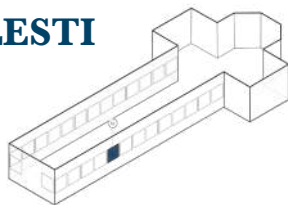
◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

La visione del carro celeste è resa con una marcata inclinazione, che contribuisce a evocare una dimensione onirica; la straordinarietà dell'apparizione del carro è ulteriormente enfatizzata dal fatto che il punto di vista adottato per il carro è in netto contrasto con quello impiegato per l'architettura.

Per l'edificio si utilizza una visione d'angolo, disponendolo in modo che entrambi i lati non siano paralleli al piano dell'immagine, per generare un effetto di maggiore profondità spaziale. Il carro, invece, è rappresentato attraverso una prospettiva rovesciata, tipica degli elementi che fungono da ponte tra il mondo terrestre e quello ultraterreno: il punto di fuga, determinato dalla convergenza delle linee ortogonali, non si colloca oltre il quadro, ma è orientato verso l'osservatore.

Particolarmente efficace è la resa volumetrica del cavallo in primo piano, mentre il secondo è solo parzialmente visibile, coperto dal primo: una convenzione iconografica ereditata da modelli più antichi. Anche la forma del carro e le sue decorazioni rimandano chiaramente a motivi dei bassorilievi architettonici di età romana.

IX LA VISIONE DEI TRONI CELESTI



Caratteristiche della scena

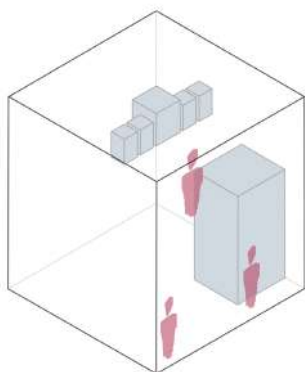
A. Tipologia di spazio rappresentato
esterno-interno; arredi

B. Numero e disposizione delle architetture
6 / L'architettura interna-esterna è situata al
margine destro dello spazio pittorico; nella parte alta
sono posizionati sei troni

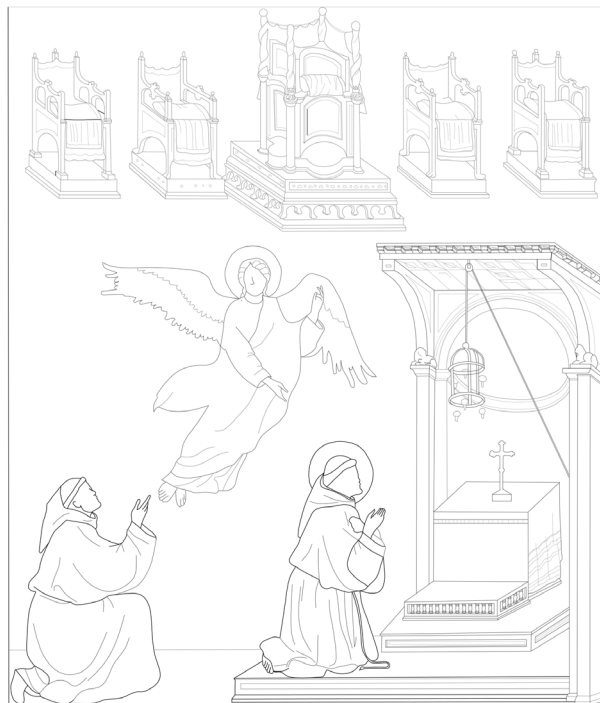
C. Numero e posizione delle figure
3 / Una figura si trova al centro, in basso una al
margine sinistro dello spazio pittorico e una al centro

Modalità di rappresentazione dello spazio
frontale prospettica; prospettiva rovesciata

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



Fotopiano



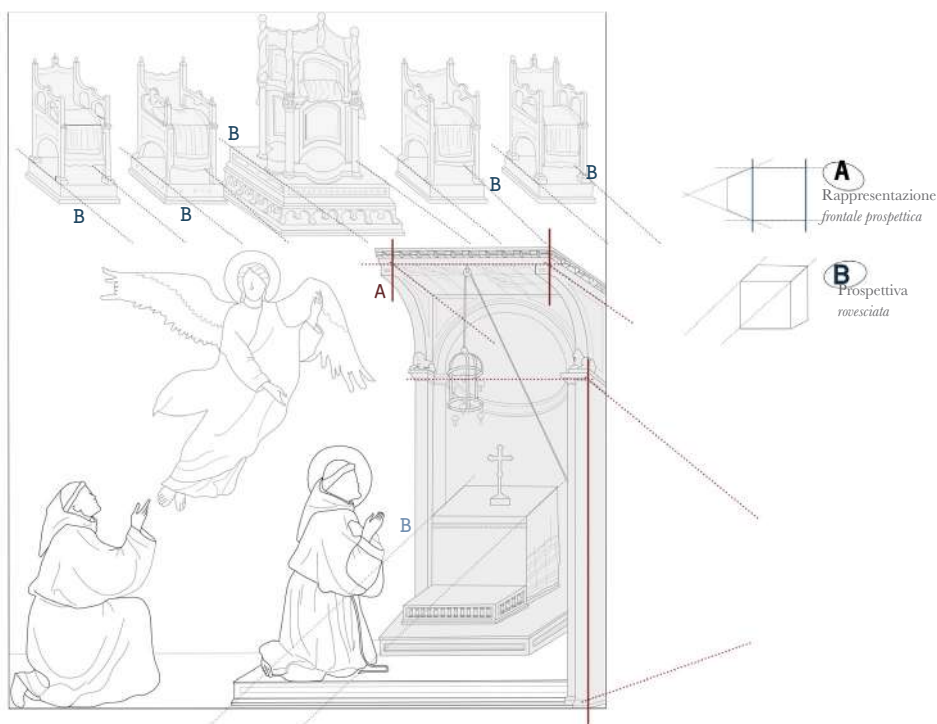
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Visione di un compagno di San Francesco che vide in cielo molti seggi, e uno, più degli altri degno, d'ogni gloria rifulgente; e udì una voce che diceva "Questo seggio fu di uno degli angeli che caddero, e ora è riservato all'umile Francesco".»

(LM IV/6)

L'episodio narrato nel nono riquadro trova il suo riferimento nella *Legenda Maior*, dove si riferisce di un frate che accompagnò Francesco durante un viaggio.

Entrati in una chiesa solitaria per pregare, il compagno del Santo fu rapito in estasi e contemplò in cielo una moltitudine di troni, tra i quali uno si distingueva per magnificenza e gloria; egli udì inoltre una voce che affermava: "Questo seggio fu di uno degli angeli che caddero, e ora è riservato all'umile Francesco".

Lo stesso episodio è narrato con maggiore dettaglio nella *Vita Secunda* di Tommaso da Celano, che aggiunge ulteriori elementi narrativi. Egli racconta, infatti, che Francesco stava attraversando la valle spoletana in compagnia di frate Pacifico, uno dei primi compagni; i due sostarono presso il lebbrosario di Trevi e da lì raggiunsero la chiesa di San Pietro di Bovara¹, tuttora esistente e rilevante testimonianza del romanico umbro. In questa versione, mentre il frate veniva elevato in estasi e contemplava i troni celesti, Francesco si trovava raccolto in preghiera davanti all'altare, all'interno del coro. Come osserva Lunghi (2023), risulta evidente che l'autore della raffigurazione pittorica fosse a conoscenza di entrambe le tradizioni agiografiche.

◇ **Iconografia e modelli**

L'altare dinanzi al quale Francesco è rappresentato inginocchiato costituisce, come nota Lunghi (2012; 2023), un documento figurativo significativo dell'arredo liturgico in uso nelle chiese medievali. Esso si configura come un plinto isolato, collocato al centro dell'abside e rialzato mediante un gradino ornato da tarsie marmoree; è corredato da una predella lignea con balaustre torniti, da un paliotto in tessuto damascato e da una tovaglia d'altare in lino, impreziosita da un ricamo color indaco. La croce d'altare, in metallo dorato, presenta terminali trilobati ed è priva del Cristo a rilievo.

Corrente con la realtà storica, e quindi utile a conferire

ulteriori elementi di veridicità alla scena rappresentata, è anche il sistema di illuminazione, costituito da un lampadario metallico munito di sei garbate – ossia coppe in vetro per contenere l'olio – sospese a due cerchi collegati fra loro ad aste incrociate con un anello sommitale che permette l'aggancio ad una corda. Tale meccanismo consente di sollevare ed abbassare il lampadario tramite una carrucola fissata al soffitto a cassettoni. La stessa tipologia di lampadario è rappresentata in altre scene – ad esempio nell'*Accertamento delle Stimate* – e anche nei due celebri coretti raffigurati nella Cappella degli Scrovegni.

Oggetto della visione sono cinque troni che appaiono sul fondo azzurro del cielo. Il magnifico seggio centrale, destinato ad accogliere Francesco, presenta le spalliere ornate da tralci vegetali intarsiati e pomelli decorati con figure angeliche realizzate a graffito su lamina d'oro (Lunghi, 2012). Tale inserto visionario si integra armoniosamente con la resa minuziosa dell'arredo liturgico reale, contribuendo a intensificare la percezione di sacralità e solennità della scena.

Ulteriore elemento di verosimiglianza, percepibile probabilmente anche agli occhi dei contemporanei, è la tovaglia che ricopre l'altare, riconducibile ad una tipologia tessile tradizionale dell'Italia centrale: una tovaglia bianca con ricami blu disposti in due bande parallele, oggi nota come 'tovaglia perugina'. Tale tipologia è attestata in diverse altre rappresentazioni coeve, confermando la volontà dell'artista di ancorare la scena a un contesto liturgico autentico e riconoscibile.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La scena si caratterizza per la presenza di forme isolate e per una disposizione fortemente rarefatta degli elementi figurativi. I toni chiari e brillanti degli elementi architettonici "si stagliano come isole nel vasto azzurro del cielo" (White, 1971), generando un marcato effetto di sospensione visiva. Anche in questo caso è evidente che il pittore scelga consapevolmente di non riprodurre fedelmente quanto riportato dalle fonti per perseguire il suo intento narrativo. La chiesa, infatti, non è rappresentata nella sua interezza: il santo e il frate che assiste alla visione sono collocati contro un fondale

uniforme e azzurro, nel quale si stagliano anche i cinque troni. Dell'edificio sacro sembra sopravvivere solo ciò che è funzionale all'azione, vale a dire la zona absidale, dove è collocato l'altare presso il quale Francesco stava pregando. Lo spazio architettonico è pertanto ridotto a un dispositivo scenico essenziale, con il quale solo la figura del santo in preghiera entra in contatto. Tale essenzializzazione risulta sufficiente ad indicare il luogo della visione e comporta al contempo una notevole economia strutturale e operativa (Milizia, 1994).

Giotto adotta dunque, come nella scena precedente, una soluzione di spazio interno-esterno: se da un lato suggerisce che l'evento si sta svolgendo all'interno di un edificio sacro, dall'altro i personaggi sono trasposti all'esterno per favorire la continuità visiva con la dimensione celeste della visione. In questo episodio, la maggior parte della superficie pittorica è occupata dallo sfondo blu, che riveste quindi un ruolo centrale. Si tratta chiaramente di una caratteristica ricorrente nell'intero ciclo pittorico: il cielo piatto e uniforme ha la funzione di collocare la scena in un tempo eterno e immobile, conferendole un carattere atemporale, in contrasto con il tempo atmosferico, percepito come attuale e contingente (Frugoni, 2010).

Per quanto riguarda i personaggi, sono presenti tre figure isolate, come avviene per gli elementi che costituiscono il contesto architettonico. Un angelo, rivolto verso il frate, indica con la mano sinistra il trono centrale – il più magnifico – e con la destra san Francesco. Le fonti letterarie non menzionano la presenza di un angelo, parlando unicamente di una voce; Giotto, tuttavia, sceglie di dar corpo a tale voce, come già nell'episodio del sogno del palazzo, trasformandola in una figura angelica (Lunghi, 2023). Questa scelta iconografica evidenzia l'interesse dell'artista per la traduzione visiva degli elementi immateriali del racconto agiografico, mediante soluzioni volte a rendere più immediata la comprensione dell'episodio da parte dello spettatore.

◊ Modalità di rappresentazione dello spazio

Come già rilevato, gli elementi della scena sono concepiti come entità autonome; tale autonomia si riflette anche nelle modalità adottate per la loro resa figurativa, poiché



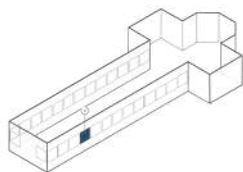
Fig. 9.29 *La visione dei troni celesti* - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

ciascuno di essi risponde a una logica rappresentativa specifica. La resa dell'architettura che occupa la parte bassa a sinistra della scena impiega una costruzione frontale prospettica: uno dei lati dell'edificio risulta parallelo al piano della rappresentazione, mentre l'altro lato visibile è presentato in scorcio. Diversa è invece la modalità adottata per l'altare al suo interno, per il quale si impiega una prospettiva rovesciata, tipicamente utilizzata per gli elementi appartenenti alla sfera del sacro, che fungono da tramite simbolico tra il mondo terreno e quello ultraterreno. Analogamente, anche i troni celesti, resi attraverso una prospettiva rovesciata, obbediscono ciascuno a una logica prospettica propria. Si sottolinea infine che gli elementi posti nella parte superiore della composizione sono orientati in modo da mostrare il lato sinistro, mentre quelli collocati nella parte inferiore mostrano il lato destro, probabilmente allo scopo di rimarcare, ancora una volta, la loro distinta natura celeste e terrena. L'intero riquadro rivela dunque una serie di accorgimenti che, lungi dall'essere irregolarità casuali, sembrano possedere un'intenzionalità precisa e funzionale alla lettura dell'immagine (Milizia, 1994).

Note

1 La zona absidale dell'edificio è stata ricostruita nel XVII secolo, non è quindi confrontabile con quella rappresentata nell'affresco

X LA CACCIATA DEI DAVOLI DA AREZZO



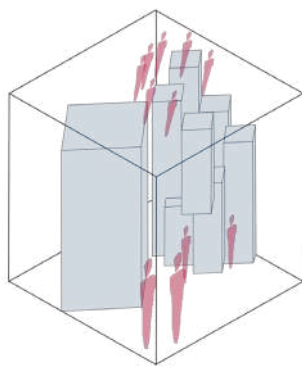
Caratteristiche della scena

- A.** Tipologia di spazio rappresentato
esterno; città
- B.** Numero e disposizione delle architetture
11 / un'architettura si trova sul margine destro, le altre compongono la città che si trova sul margine destro
- C.** Numero e posizione delle figure
11 / due figure si trovano in primo piano sul lato destro della raffigurazione, due nelle porte delle mura della città, le rimanenti sono le figure dei diavoli.

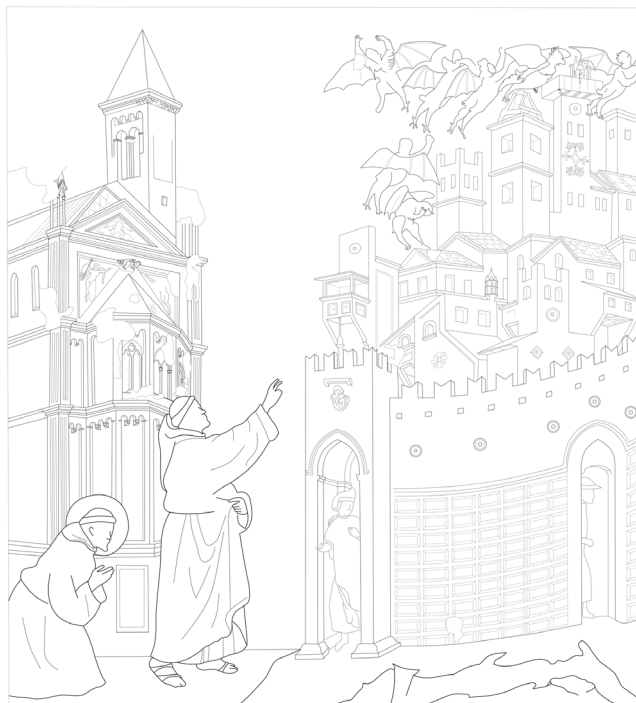
Modalità di rappresentazione dello spazio

visione d'angolo

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



Fotopiano



The diagram illustrates the concept of 'A' (Anamorphosis) in architecture. It shows two views of a building facade. The left view is a standard perspective drawing. The right view shows the same facade with vertical lines and points labeled 'A', indicating a distorted or anamorphic representation.

«Quando il beato Francesco vide sopra la città di Arezzo i demoni esultanti e al suo compagno disse: “Va’, e in nome di Dio scaccia i diavoli, così come dal Signore stesso ti è stato ordinato, gridando da fuori della porta”; e come quello obbedendo gridò, i demoni fuggirono e subito pace fu fatta.»

(LM VI, 9)

La cacciata dei diavoli da Arezzo costituisce il decimo episodio del ciclo pittorico e apre l'ultima quartina di scene disposte lungo la parete nord; si tratta del primo episodio ambientato al di fuori della Valle Umbra (Lunghi, 2023). Secondo le fonti agiografiche, Francesco, giunto ad Arezzo in compagnia di frate Silvestro, trovò la città sconvolta da violente lotte intestine.

Dal sobborgo in cui era ospitato, egli avrebbe scorto, sopra la città, la presenza di demoni intenti ad aizzare i cittadini alla discordia. Di fronte a tale visione, Francesco inviò frate Silvestro, descritto da san Bonaventura come un uomo semplice e puro “come una colomba”, a scacciare i demoni. Sul piano simbolico, l'episodio enfatizza il valore dell'obbedienza all'interno della regola francescana e si configura come una celebrazione paradigmatica del rapporto comando-obbedienza-esecuzione, cardine della spiritualità e dell'organizzazione dell'ordine francescano (Milizia, 1994).

◇ Iconografia e modelli

Questo è uno degli episodi più celebri del ciclo pittorico o perlomeno quello che è stato più volte riprodotto come esempio di città medievale (Lunghi, 2023). Dal punto di vista materico e cromatico, non si tratta di una rappresentazione fedele di Arezzo, città caratterizzata dall'uso della pietra arenaria e del laterizio, e quindi da una cromia prevalentemente grigia e rossastra.

Il pittore, al contrario, raffigura le mura come realizzate in marmo bianco e anima l'abitato con edifici dai colori accesi – rosso, giallo, azzurro e bianco – trasfigurando la città in una versione irreale e accesa, simile a un bagliore infernale evocato dalla fuga dei demoni. Anche in questo caso, secondo Lunghi (2023), tali scelte non rispondono a criteri mimetici, ma a precise motivazioni simboliche: la scena si configura come la rappresentazione di una *civitas*, come suggeriscono i merli a coda di rondine di matrice ghibellina che coronano le mura¹.



Fig. 9.30 Firenze, Basilica di Santa Croce. Tavola Bardì, San Francesco imprigionato dal padre viene liberato dalla madre. 1250.

In tale prospettiva, la scelta di Arezzo non appare affatto casuale: sebbene la cacciata dei diavoli rappresenti un episodio marginale nella vita di Francesco, essa assume qui un valore esemplare, proponendosi come allusione ideologica rivolta ai frati, nel contesto delle aspre contrapposizioni tra guelfi e ghibellini che segnarono l'Italia del tempo.

Per quanto riguarda la resa figurativa delle mura e dell'abitato, è possibile individuare diversi modelli di riferimento cui il pittore sembra attingere. Le mura vengono rappresentate con grande precisione, con un alto zoccolo in bugnato, delimitato da una cornice con sopra una fila ordinata di caditoie quadrate, che servivano per la difesa, ed in alto la corona di merli ghibellini (Piras, 2012). Questa soluzione formale appare riconducibile, almeno in parte, a una convenzione consolidata nella pittura di matrice bizantina, che prevede l'impiego del bugnato nella zona inferiore delle mura e una di superficie uniforme nella parte superiore. Al contempo, la scelta trova riscontri concreti anche nell'architettura reale, come nel caso dell'antica cinta muraria che circondava la città di Prato, costruita tra il XII e il XIV secolo. Le mura di Prato costituiscono un



Fig. 9.31 Prato, Castello dell'Imperatore. 1240ca.

importante esempio di architettura militare medievale e presentano, in alcuni tratti, un basamento bugnato aggettante sormontato da una fascia superiore realizzata in muratura lisci, soluzione che trova un significativo riscontro nella rappresentazione pittorica.

Le mura raffigurate mostrano inoltre due porte ad arco acuto incorniciate in marmo, elementi riconducibili alla tipologia tradizionale delle porte urbane fortificate di età medievale. Arezzo è così restituita attraverso un'immagine fortemente schematizzata del tessuto urbano, concepita come una città in salita, ricca di case, torri e chiese, completamente avvolta dalla cinta muraria. Il tessuto edilizio appare compatto e privo di spazi liberi, configurandosi come un organismo solido e unitario, chiaramente definito e isolato dal contesto circostante mediante il confine delle mura (Piras, 2012).

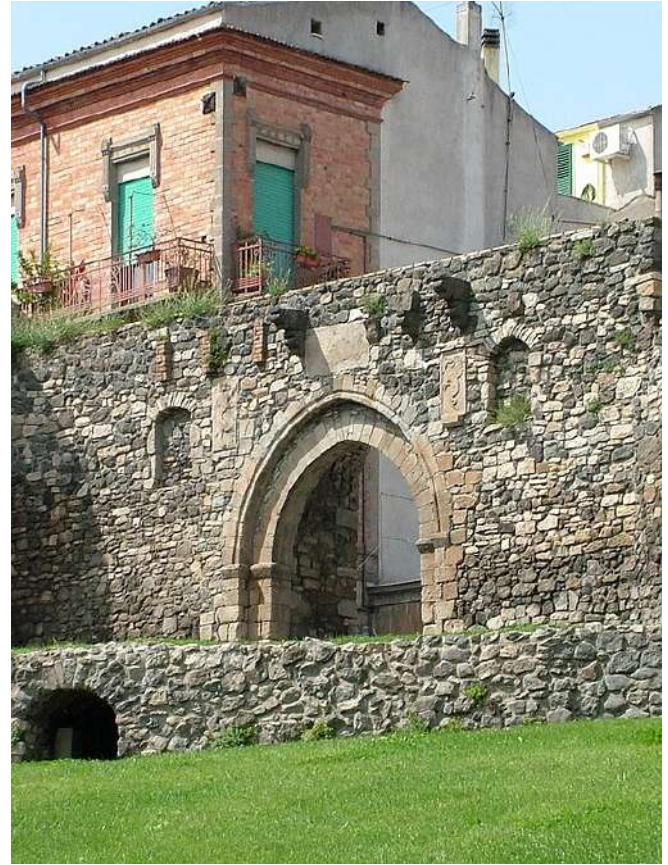


Fig. 9.32 Melfi, Porta Venosina.

Gli edifici compresi entro la cinta muraria presentano torri dotate di aperture e loggette, e abitazioni munite di ballatoi, in stretta aderenza alla realtà architettonica dell'epoca.

Il realismo della rappresentazione è ulteriormente accentuato dalla presenza di elementi quali le strutture lignee aggettanti, che consentivano l'ampliamento delle abitazioni ai piani superiori e sporgevano sulle strade grazie a sostegni infissi obliquamente in apposite aperture murarie, nonché da mensole in pietra (Piras, 2012). A fare da sfondo alla narrazione compare un'altra architettura, generalmente identificata con il Duomo vecchio di Arezzo, situato sul Colle di Pionta, sede della cittadella vescovile appena fuori dalla città (Fratì, 2019). La resa della topografia risulta sostanzialmente corretta, poiché l'antica cattedrale era effettivamente collocata al

di fuori della cinta muraria. L'edificio non è attualmente visibile poiché stato distrutto per volontà di Cosimo de' Medici nel 1561 (Benelli, 2012).

Le fonti storiche e i risultati degli scavi archeologici condotti negli anni Sessanta e Settanta del Novecento attestano una complessa stratificazione edilizia: alla primitiva chiesa paleocristiana si affianca, tra il 650 e l'840, la cattedrale di Santa Maria e Santo Stefano, seguita infine dal grandioso complesso del Tempio di San Donato, progettato dall'architetto Maginardo sul modello della Basilica di San Vitale a Ravenna e consacrato nel 1032 (Fрати, 2019). Un disegno attribuito a Giorgio Vasari il Giovane, insieme ad altre fonti iconografiche, documenta chiaramente la conformazione della chiesa, caratterizzata da tre absidi semicirculari addossate al coro, ornate da colonne prive di archi sui capitelli. Nella rappresentazione pittorica, tuttavia, le forme dell'edificio appaiono semplificate: per dimensioni e volume, la chiesa sembra presentare un'abside poligonale e una navata unica priva di transetto, in contrasto con il modello appena descritto (Benelli, 2012). La rappresentazione conserva comunque un grado di realismo in alcuni elementi come, ad esempio, la posizione del campanile.

In definitiva, l'immagine dipinta si colloca consapevolmente in una posizione di equilibrio tra convenzione iconografica e osservazione del reale. Non mancano riferimenti a modalità espressive legate alla tradizione antica, ciò risulta particolarmente evidente nella resa dei demoni e nel modo in cui sono delineate le figure che si affacciano dalle porte. Per quanto riguarda i demoni, il pelo e le piume che ne rivestono i corpi richiamano una maniera di origine bizantineggiante nella resa delle pieghe delle vesti, attestata lungo tutto il Medioevo fino a Cimabue stesso; al contrario, ali e zampe sono tratte dal mondo animale con un marcato naturalismo.

Negli atteggiamenti e nelle espressioni dei volti, infine, ciascuna figura manifesta una risposta emotiva individualizzata, contribuendo a una narrazione dell'evento rappresentato più dinamica e articolata.

♦ **Composizione dello spazio pittorico**

Lo spazio pittorico nella scena della Cacciata dei diavoli

da Arezzo è dominato dall'architettura, che organizza la composizione attraverso due tipologie spaziali. Sul lato sinistro è raffigurato uno spazio esterno: la grande cattedrale gotica, la cui verticalità occupa quasi per intero l'altezza del riquadro. Sul lato destro, invece, una porzione più ampia è occupata dalla rappresentazione della città di Arezzo, evocata tipologicamente attraverso il motivo delle mura, oltre le quali si dispiega il tessuto urbano, articolato in torri e palazzi. Si ripete, quindi, uno schema consueto del ciclo pittorico² il quadro è diviso in due parti verticalmente da una porzione di cielo che arriva sino a terra, e una linea orizzontale allinea le mura della città e la parte superiore del primo ordine della chiesa, che corrisponde anche all'altezza del personaggio in piedi.

Per quanto riguarda i personaggi, all'estrema sinistra della scena è raffigurato un frate il cui capo è circondato da un nimbo, elemento che ne consente l'identificazione con san Francesco. Poco più avanti, di profilo, si distingue un altro frate, vestito del saio e raffigurato in posizione eretta, con un braccio sollevato mentre solleva un lembo della tonaca, lasciando intravedere la veste bianca sacerdotale indossata al di sotto (Lunghi, 2023).

Dai tetti delle abitazioni si levano in volo schiere di demoni, rappresentati nell'atto di fuggire in direzione opposta rispetto all'arrivo dei frati, visualizzando così l'effetto salvifico della loro presenza. Al contempo, dalle porte della città escono due figure maschili, un signore e un mercante, che si interpretano come simboli dell'avvenuta pacificazione tra le opposte fazioni sociali, nuovamente riconducibili alla dialettica tra nobili e popolani (Lunghi, 2023). Come di consueto nell'intero ciclo pittorico, risultano particolarmente significative le proporzioni dei personaggi rispetto alle architetture, che appaiono volutamente alterate. I frati collocati sulla sinistra, infatti, raggiungono un'altezza pari alla metà dell'edificio ecclesiastico, mentre i due personaggi intenti a uscire dalle porte della città sono rappresentati con una statura quasi pari a quella delle aperture stesse.

Tali sproporzioni dimostrano come, nonostante il ruolo visivo e quantitativo rilevante attribuito all'architettura, essa assolva principalmente a una funzione di sfondo e di contestualizzazione dell'azione.



Fig. 9.33 New York, Metropolitan Museum of Art. Decorazione parietale del cubicolo della villa di Fannio Sinistore a Boscoreale. Prospettiva 'da lontano'.

◇ Modalità di rappresentazione dello spazio

Per quanto riguarda le modalità di rappresentazione dello spazio, per entrambe le architetture è adottata la medesima strategia. Gli edifici collocati ai lati opposti della composizione sono raffigurati secondo una visione d'angolo, in cui nessuno dei lati risulta parallelo al piano della raffigurazione, mentre lo spigolo che separa i due lati visibili è posto in primo piano, più vicino all'osservatore. Nella costruzione strutturale della città, le abitazioni sono raffigurate come strette e ravvicinate tra loro, quasi ammassate, in modo coerente con la realtà delle città medievali. Il divergere delle linee dagli spigoli contribuisce ad accentuarne la dimensione spaziale, effetto ulteriormente valorizzato dalla scelta di omettere la parte inferiore delle costruzioni, che favorisce la percezione dell'illusione di profondità (Milizia, 1994). Questa tipologia di rappresentazione, utilizzata



Fig. 9.34 La cacciata dei diavoli da Arezzo - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

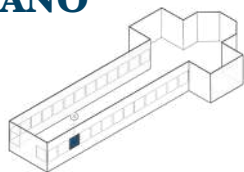
per la città, trova un significativo precedente nella 'prospettiva da lontano' di epoca romana. Quanto alla rappresentazione delle mura, emerge il problema della resa spaziale di superfici curve, che il pittore risolve mediante l'impiego di una serie di linee di simile curvatura, utilizzate per articolare il corpo murario. Particolarmente significativo risulta anche il trattamento dei merli, raffigurati secondo visioni d'angolo differenti e contrapposte, in relazione al variare della curvatura delle mura stesse. La porta collocata più a sinistra risponde anch'essa a una visione d'angolo e, in questo caso, è visibile anche la parte inferiore della struttura, generalmente occultata dalla presenza delle figure.

Note

1 Questo elemento assume un significato particolarmente rilevante se messo in relazione con la storia politica della città, schierata sul fronte ghibellino e filoimperiale, orientamento mantenuto anche sotto il governo del vescovo Guido Tarlati di Pietramala, il quale guidò l'esercito aretino contro le città guelfe circostanti, incorrendo nella scomunica di Giovanni XXIII per il suo sostegno all'imperatore Ludovico il Bavaro (Lunghi, 2023).

2 Lo schema caratterizzato da due architetture contrapposte è, ad esempio, utilizzato nell'episodio della Rinuncia ai beni terreni.

XI SAN FRANCESCO DAVANTI AL SULTANO



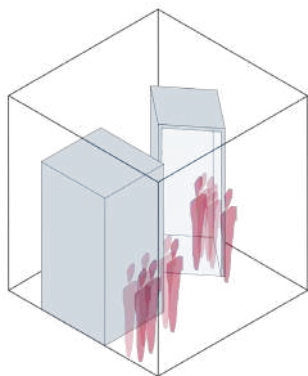
Caratteristiche della scena

- A.** Tipologia di spazio rappresentato
esterno
- B.** Numero e disposizione delle architetture
2 / le due architetture si trovano ai margini della raffigurazione
- C.** Numero e posizione delle figure
11 / Le figure sono disposte in tre gruppi: quattro al margine sinistro, due al centro e cinque al margine destro

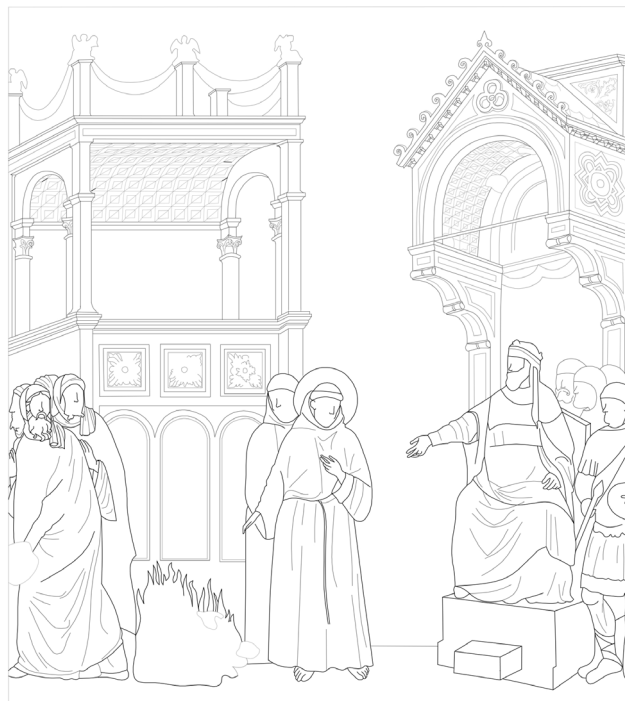
Modalità di rappresentazione dello spazio

frontale prospettica; visione d'angolo

Schema dello spazio pittorico



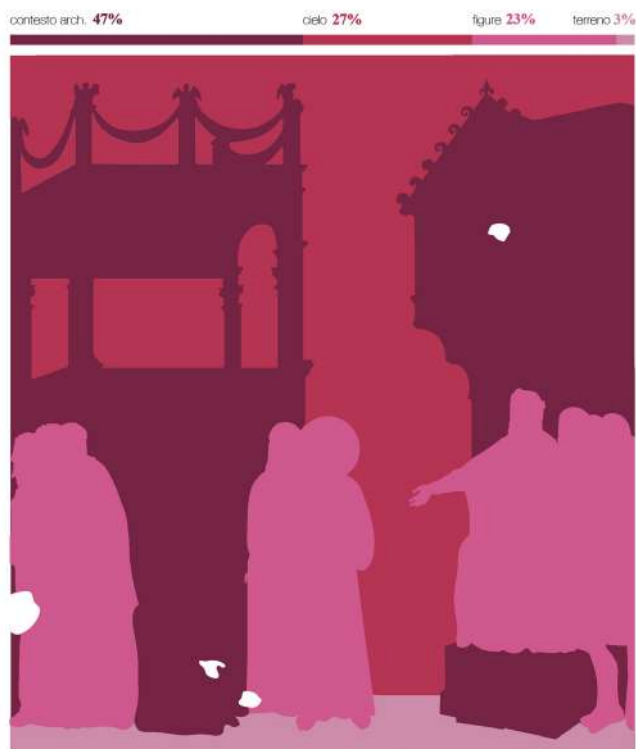
Fil di ferro



Fotopiano



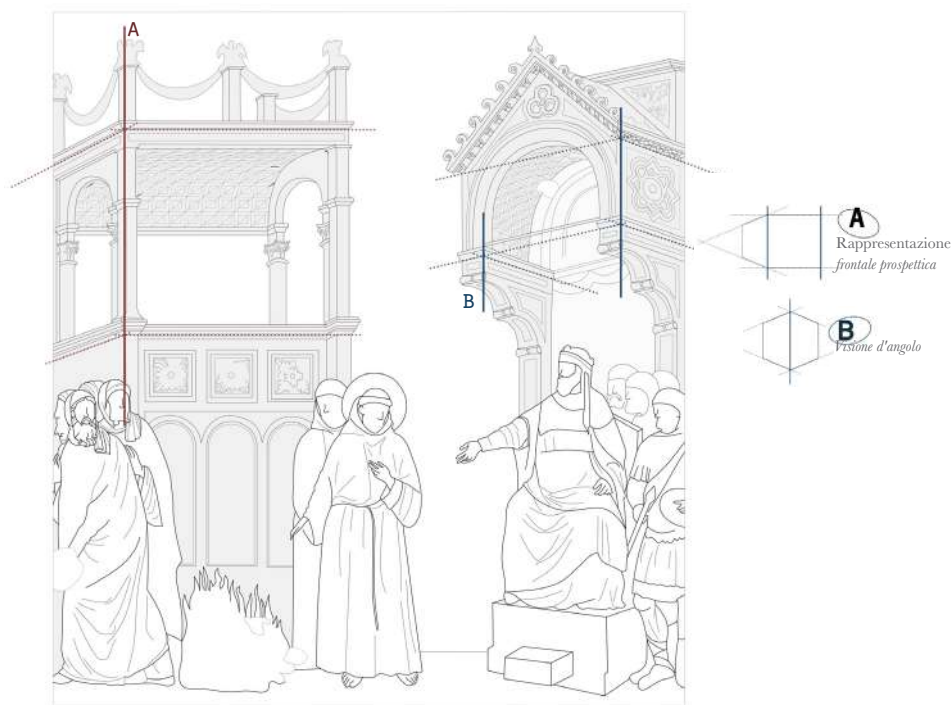
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Quando il beato Francesco per la fede in Cristo volle entrare in un grande fuoco coi sacerdoti del Sultano di Babilonia; ma nessuno di loro volle entrare con lui, e subito tutti fuggirono dalla sua vista.»

(IX, 8)

Nella *Legenda Maior* di san Bonaventura, si narra che Francesco riuscì a ottenere udienza presso il sultano Malik Al-Kâmil, al quale predicò il Dio uno e trino dei cristiani, sfidando i sacerdoti musulmani a entrare con lui nel fuoco per dimostrare quale delle due religioni fosse la più vera e santa. Fu tuttavia il sultano a rifiutare questo *iudicium Dei*, temendo una fuga disonorevole da parte dei propri sacerdoti; a quel punto, Francesco si dichiarò disposto a entrare nel fuoco da solo.

Ammirato dal suo coraggio, il sultano ascoltò con rispetto le sue parole e, prima di rimandarlo all'accampamento crociato, gli offrì dei doni. Elvio Lunghi (2023) osserva come alcune delle storie raffigurate sulle pareti della Basilica Superiore di Assisi restituiscano un'immagine di Francesco in parte distante dalla sua esperienza storica, assumendo piuttosto i tratti di un racconto di carattere quasi fantastico.

Il pellegrinaggio del santo nei territori d'Oltremare è infatti tramandato da diversi autori, tra cui Tommaso da Celano; tuttavia, con il progressivo allontanarsi nel tempo, la narrazione tende a farsi via via più sfumata e leggendaria. Lo stesso Tommaso da Celano, insieme ad altri cronisti della Quinta Crociata, riferisce che Francesco poté effettivamente incontrare il sultano, ma racconta anche che il sovrano tentò di corromperlo offrendogli oro e vesti preziose, offerte che Francesco rifiutò, chiedendo soltanto del cibo.

◇ Iconografia e modelli

Nella scena in esame sono rappresentate due architetture molto diverse tra loro. Sulla sinistra si trova una struttura più essenziale, assimilabile a un baldacchino, caratterizzata da un soffitto curvilineo cassettonato sostenuto, nella parte anteriore, da due pilastri.

Ai lati si aprono due arcate poggianti su colonne, che conferiscono alla costruzione una maggiore articolazione spaziale. La parte superiore è ornata da motivi cosmateschi ed è coronata, oltre la copertura



Fig. 9.35 Viterbo, Chiesa di San Francesco. Monumento funebre di Adriano IV.

piana, da pilastrini che sorreggono piccole statue, collegati tra loro da festoni decorativi. La struttura collocata sulla destra della composizione si distingue per la ricchezza dell'apparato decorativo, caratterizzato da



Fig. 9.36 Assisi, Basilica Superiore. Trono di Niccolò IV.

motivi cosmateschi e da preziosi intarsi marmorei. Due mensole sorreggono una volta a botte cassettonata, la cui stabilità è garantita da una catena metallica, elemento che, in assenza di ulteriori rinforzi laterali atti a contenere la spinta della volta, contribuisce a rafforzare l'effetto di verosimiglianza della costruzione. Superiormente l'architettura si conclude con una copertura a falde inclinate, sulle quali sono accuratamente disposte le tegole a scaglie. A coronamento della parte alta corre una serie di gattoni sporgenti, elemento di chiara ascendenza gotica, che accentua il profilo aggettante della copertura e ne potenzia l'effetto plastico e monumentale.

Alle spalle della figura del sultano è collocato un pesante

drappo damascato, generalmente impiegato nel ciclo pittorico per la rappresentazione di ambienti interni. Si nota immediatamente come Giotto mostri una certa difficoltà nel concepire un'architettura orientale; egli attinge piuttosto al repertorio dell'architettura gotica europea. L'artista rappresenta, infatti, la struttura in cui siede il sultano, unendo elementi di strutture quali troni, tombe o cibori in elementi architettonici autonomi e indipendenti, adattandoli alle esigenze narrative e simboliche della scena (Benelli, 2012).

Tale limite risulta del tutto irrilevante per la mentalità dell'epoca: le architetture raffigurate erano, fino a quel momento, concepite essenzialmente come rappresentazioni simboliche dello spazio che intendevano evocare (Milizia, 1994). Giotto qui dimostra che le ambientazioni architettoniche venivano costruite, in alcuni casi, selezionando elementi ambientali e trasformandoli in elementi funzionali alla scena, più che in riproduzioni fedelmente mimetiche.

Solo quando l'artista aveva l'opportunità di un riscontro diretto, sceglieva di copiare dal vero per accrescere l'immediatezza e l'efficacia percettiva dell'immagine per lo spettatore. Gioseffi (1963) rileva inoltre che un possibile stimolo iconografico per Giotto potrebbe provenire dalla basilica stessa. La grande macchina architettonica, allora molto innovativa, non poteva non esercitare un'influenza sulla progettazione dell'ambientazione delle scene.

Egli individua come possibili riferimenti per le architetture presenti nella scena di *San Francesco davanti al sultano* il monumento funebre di Adriano V, situato nella chiesa di San Francesco a Viterbo – richiamato nella costruzione del trono del sultano –, oppure lo stesso trono di Niccolò IV. Per l'architettura posta sulla sinistra segnala, soprattutto per le componenti decorative, il Sacro Speco di Subiaco e, in particolare, la decorazione a rosette dell'ambone.

Infine, dal punto di vista iconografico, è significativo osservare come, analogamente a quanto avviene nell'episodio della *Rinuncia ai beni terreni*, anche la scena di *San Francesco davanti al sultano* venga rielaborata, alcuni decenni più tardi, nel ciclo pittorico della Cappella Bardi mediante una soluzione compositiva differente, fondata sull'impiego di un'unica architettura che occupa quasi



Fig. 9.37 Subiaco, *Sacro Speco di San Francesco*. Ambone decorato con rosette.

per intero lo sfondo della scena, all'interno della quale è inserito il trono, anziché di due strutture distinte.

In questa versione, infatti, Giotto e la sua bottega optano per la raffigurazione del sultano su un trono collocato al centro della composizione, affiancato simmetricamente, a destra e a sinistra, da san Francesco e da un altro frate, nonché dal gruppo dei sacerdoti musulmani, secondo un impianto più unitario e accentrato.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

In questa scena, Francesco è raffigurato in piedi al centro della composizione, con un secondo frate alle sue spalle; con un gesto della mano indica il fuoco che arde alla sua

destra, mentre volge lo sguardo verso il sultano, seduto alla sua sinistra. Quest'ultimo occupa una posizione di particolare rilievo su un trono ed è circondato da un gruppo di soldati saraceni, riconoscibili dalle armature preziose che ne sottolineano il rango e la funzione. Sul lato opposto compare un ulteriore gruppo di personaggi, vestiti con lunghe tuniche dai colori vivaci: si tratta dei sacerdoti musulmani, rappresentati nell'atto di allontanarsi precipitosamente.

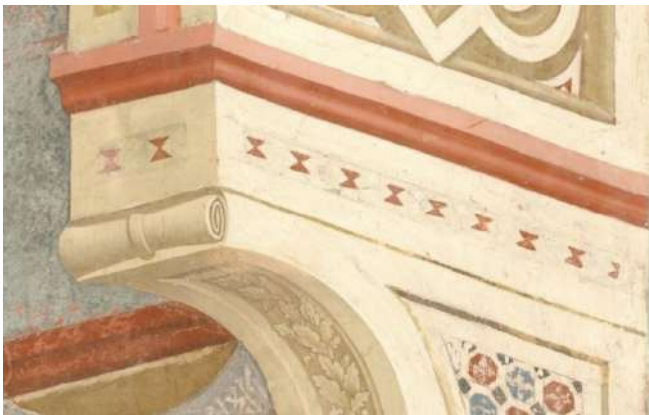
Le due architetture che fanno da sfondo all'azione dei personaggi hanno il ruolo di coordinare la scansione dei gruppi e, di conseguenza, di facilitare la lettura della scena. (Milizia, 1994). Esse si collocano sui due lati della scena, separate da uno spazio vuoto, leggermente decentrato verso destra.

La composizione è organizzata su due piani di profondità e si sviluppa, rispetto ad altre scene del ciclo, entro uno spazio relativamente poco profondo. Il primo e il secondo piano sono articolati in tre settori distinti, corrispondenti ai tre gruppi di personaggi: i sacerdoti musulmani a sinistra, i frati al centro e il sultano con il suo seguito a destra. Lo spazio retrostante, tuttavia, non ripropone tale tripartizione in modo rigoroso: i due gruppi di personaggi collocati sulla sinistra sono infatti disposti in corrispondenza degli spigoli dell'architettura, mentre il gruppo sulla destra si trova in parte davanti alla struttura architettonica, ad eccezione del sultano, che è invece collocato al suo interno.

Al fine di accentuare l'effetto di profondità, i personaggi sono distribuiti su tre livelli di altezza: quelli in primo piano occupano il registro più basso, quelli in secondo piano si collocano su un livello leggermente più elevato, mentre l'unica figura a trovarsi a un'altezza superiore a tutte le altre è il sultano, seduto sul trono. Dal punto di vista quantitativo, lo spazio della scena è occupato in larga parte dalle architetture, le quali, proprio per la loro predominanza visiva, rivestono un ruolo di primaria importanza nella resa complessiva dell'episodio.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Per le due architetture che costituiscono il contesto della scena, il pittore adotta modalità diverse di rappresentazione dello spazio. Nel caso dell'architettura

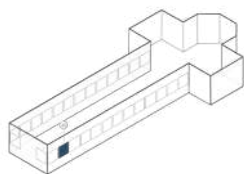


che accoglie il sultano, viene impiegata una rappresentazione d'angolo: tale soluzione consente di suggerire una maggiore profondità spaziale e di enfatizzare l'interno architettonico che ospita una serie di figure. L'impiego della visione d'angolo, congiuntamente alla maggiore complessità strutturale e alla ricchezza di dettagli riservate esclusivamente a una delle due architetture, determina una concentrazione privilegiata dell'attenzione dell'osservatore su di essa.

Per quanto riguarda invece il baldacchino collocato sul lato sinistro della composizione, esso è raffigurato secondo una costruzione frontale prospettica, nella quale uno dei lati risulta parallelo al piano del dipinto, mentre l'altro — in questo caso il lato destro — è reso in scorcio. Secondo Milizia (1994), la scelta di porre uno dei lati del baldacchino in scorcio contribuisce ad accentuare il senso di movimento dei sacerdoti musulmani, raffigurati nell'atto di allontanarsi precipitosamente, rafforzando così la dinamica narrativa della scena.

Fig. 9.38 *San Francesco davanti al Sultano* - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

XII L'ESTASI



Caratteristiche della scena

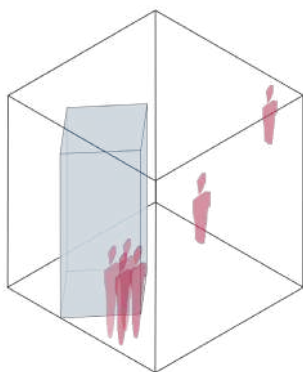
A. Tipologia di spazio rappresentato
esterno

B. Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura si trova al margine sinistro della raffigurazione

C. Numero e posizione delle figure
6 / Quattro figure si trovano nel quadrante inferiore sinistro, una al centro e una nel quadrante superiore destro

Modalità di rappresentazione dello spazio
visione d'angolo

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



Fotopiano



Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



*«Come il beato Francesco, pregando un giorno fervidamente,
fu scorto dai frati levarsi da terra con tutto il corpo, con
le mani protese; e una fulgidissima nuvoletta risplendette
intorno a lui.»*

(LM X, 4)

Secondo il racconto della *Legenda Maior*, Francesco, provato dalla malattia, nel 1178 attraversa la popolosa località di Borgo San Sepolcro a dorso d'asino; nel contatto con la folla egli appare del tutto insensibile alla realtà circostante, tanto che Bonaventura lo descrive come “un corpo senz'anima”, immagine efficace della sua totale astrazione dal mondo sensibile.

Il santo si ferma quindi fuori dalle mura cittadine e, durante la notte, è protagonista di una manifestazione straordinaria: come riferisce Bonaventura, egli “fu visto con le mani stese in forma di croce, sollevato da terra con tutto il corpo e circondato da una nuvoletta luminosa”, una luce prodigiosa che rende visibile lo splendore interiore del suo spirito unito a Dio.

L'episodio configura un'esperienza autenticamente estatica, nella quale l'elemento corporeo non viene annullato ma trasfigurato, divenendo segno tangibile dell'intima comunione del santo con il divino e della sua progressiva conformazione a Cristo crocifisso. Nella raffigurazione pittorica sono ripresi tutti gli elementi del racconto: quattro frati in piedi alle porte di una città osservano ammirati Francesco levarsi in alto sopra un bosco, a braccia aperte come se fosse crocifisso, per volare in direzione del Cristo che gli mostra il suo volto dalle sfere celesti e lo benedice (Lunghi, 2023).

◇ **Iconografia e modelli**

L'architettura rappresentata in questa scena può essere intesa come una città cinta da mura di colore giallo, coronate da merli ghibellini, e dotata di una grande porta ad arco passante. Anche in questa scena, Giotto raffigura la città e lo spazio naturale circostante come ambiti distinti, separati dalle mura. Su questo tema, Piras (2012) fa notare che, in questo ciclo pittorico, le porte urbane sono costantemente rappresentate aperte, attenuando la funzione di barriera delle mura e suggerendo una continuità simbolica e spaziale tra i due contesti. In questo caso, tuttavia, risulta complesso individuare una

tipologia edilizia precisa: la struttura raffigurata potrebbe essere interpretata tanto come una città vista dall'esterno quanto come una fortezza, ma, in ogni caso, non sembra riferirsi a un'architettura realmente esistente (Benelli, 2012). Qualora si trattasse della rappresentazione di una città o di una sua porzione, emerge una significativa differenza rispetto ad altre raffigurazioni urbane presenti nel ciclo, come negli episodi del Dono del mantello o della Cacciata dei diavoli da Arezzo. In questi ultimi, infatti, le città appaiono più realistiche, con un numero consistente di edifici oltre le mura e con sistemi difensivi resi secondo tipologie più standardizzate e aderenti alla realtà, come le porte ad arco acuto (Benelli, 2012). Nel San Francesco in estasi, al contrario, la struttura fortificata è caratterizzata da colori brillanti, che sembrano riflettere la luce emanata dalla figura di Francesco, e da elementi decorativi applicati alle superfici edilizie. Nonostante il carattere non realistico dell'impianto architettonico, la resa materica contribuisce a conferirgli una maggiore verosimiglianza: i volumi murari presentano una profondità credibile e proporzioni coerenti, così come gli edifici di colore rosa risultano realistici in termini di dimensioni e collocazione spaziale. Anche il balcone posto sopra l'arco della porta, nella porzione gialla dell'edificio, appare più plausibile grazie all'inserimento di una porta sul lato destro, presumibilmente collegata a un elemento non visibile, che rende il passaggio percettivamente utilizzabile (Benelli, 2012). Secondo Quintavalle (2009), la rappresentazione dell'architettura in questa scena potrebbe riferirsi alle mura aureliane e testimoniarebbe che Giotto e la sua bottega si servissero di appunti comuni, presi, in questo caso, da monumenti antichi.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

Nell'Estasi, la composizione è articolata in due ambiti distinti: sulla sinistra sono collocati i frati e la porta della città, caratterizzati da una cromia vivace dominata da tonalità di giallo, celeste e rosa; sulla destra compaiono la figura divina e la natura, quest'ultima rappresentata da una collina con alberi di diverse dimensioni. In questo episodio coesistono quindi due tipologie: la rappresentazione di una città o, più in generale, di uno



Fig. 9.39 Roma, Mura Aureliane. Porta Tiburtina.

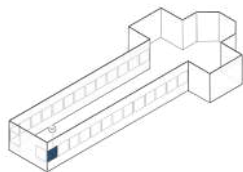
spazio esterno e quella di un contesto naturalistico. Nella scena sono presenti sei figure, di cui quattro frati disposti nel quadrante inferiore sinistro, san Francesco al centro della scena, e il Cristo benedicente nel quadrante alto a destra. L'architettura in questa scena è collocata sul lato sinistro della composizione e occupa più di un terzo della sua altezza. Secondo Benelli (2012), le sue proporzioni derivano dalle dimensioni e dalla posizione del trono del sultano nella scena adiacente. Nella composizione dell'edificio si rileva una netta distinzione tra la porzione inferiore, caratterizzata da una configurazione formale più semplice, e la parte superiore, che, a partire dai due terzi dell'altezza complessiva, presenta una maggiore complessità compositiva e articolazione volumetrica. Questa è una caratteristica comune a molte scene del ciclo adottata probabilmente per dare risalto all'azione scenica. La componente architettonica più essenziale si interrompe in corrispondenza della linea delle mani

sollevate del Santo e coincide con la rappresentazione della porta urbana; oltre tale limite si sviluppa il sistema delle torri e degli edifici che definiscono il tessuto edilizio della città propriamente detta. La scena è visivamente divisa in quattro parti dalla figura del santo sollevato dal suolo, con le braccia a croce. A sinistra in alto, come detto si trova l'architettura, sotto la quale i quattro frati assistono alla scena, mentre a destra in alto si colloca il Cristo benedicente e in basso la raffigurazione di una piccola collinetta con degli alberi di dimensioni diverse. La scena si sviluppa su sei piani di profondità, risultando particolarmente accurata; tuttavia, gli elementi citati non sono integrati in una visione spaziale unitaria, ma restano riferiti a singoli episodi del racconto, ciascuno collocato in uno spazio autonomo e separato dagli altri (Milizia, 1994).

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

L'architettura raffigurata nella scena è impostata secondo una visione d'angolo: nessuna delle superfici che costituiscono l'architettura di sfondo risulta infatti parallela al piano della rappresentazione. Tale modalità compositiva è ampiamente impiegata nella raffigurazione degli spazi aperti e, in particolare, nei contesti urbani o nei complessi edilizi articolati, poiché consente di restituire con maggiore efficacia la complessità spaziale e volumetrica della scena.

XIII **IL PRESEPE DI GRECCIO**



Caratteristiche della scena

A. Tipologia di spazio rappresentato

interno senza involucro architettonico

B. Numero e disposizione delle architetture

3 / Lo spazio architettonico è definito dalla presenza di elementi dell'architettura: l'ambone sulla sinistra, l'iconostasi sul fondo, il ciborio sulla destra

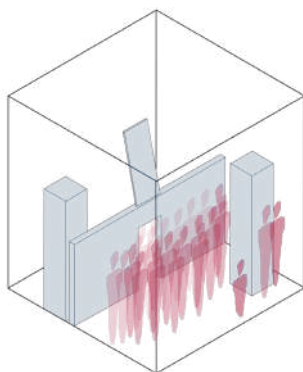
C. Numero e posizione delle figure

27 / Le figure sono disposte in tutto lo spazio pittorico

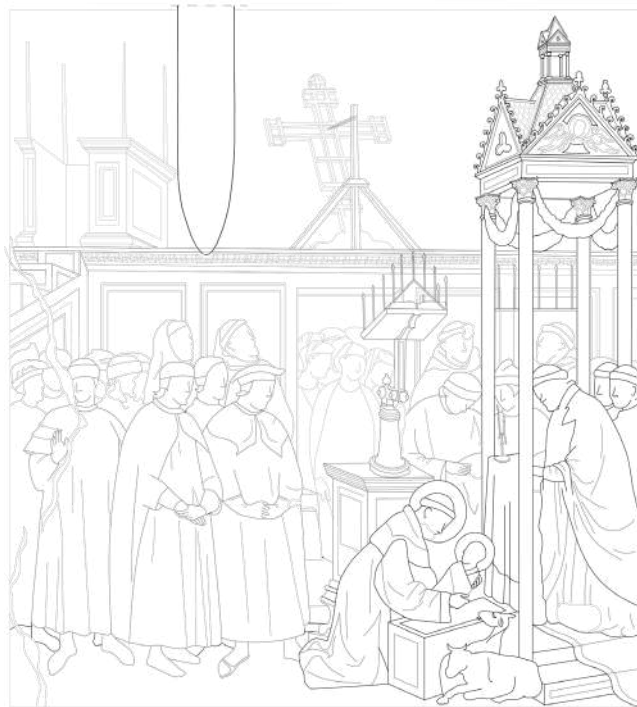
Modalità di rappresentazione dello spazio

frontale prospettica; frontale asimmetrica;
parallele; prospettiva rovesciata

Schema dello spazio pittorico



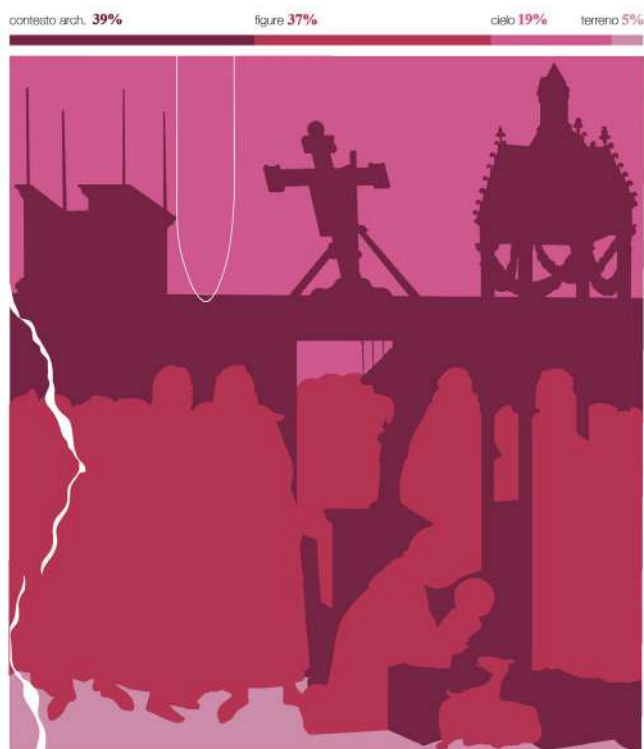
Fil di ferro



Fotopiano



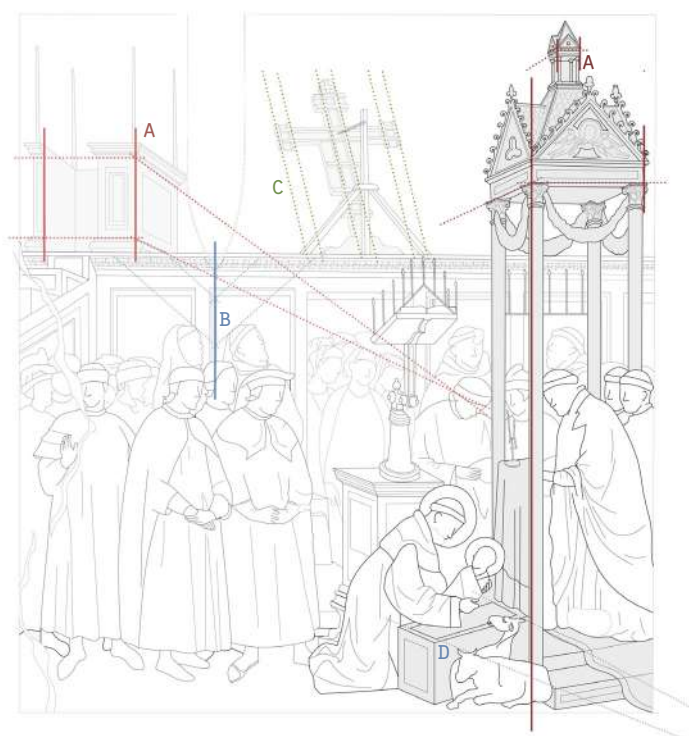
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



- A** Rappresentazione frontale prospettica
- B** Rappresentazione frontale asimmetrica
- C** Rappresentazione per linee parallele
- D** Prospettiva rovesciata

«Come il beato Francesco, in memoria del Natale di Cristo, ordinò che si apprestasse il presepe, che si portasse il fieno, che si conducessero il bue e l'asino; e predicò sulla natività del Re povero; e, mentre il santo uomo teneva la sua orazione, un cavaliere scorse il 'vero' Gesù Bambino in luogo di quello che il santo aveva portato.»

(LM X, 7)

Secondo quanto riportato nella *Legenda Maior*, nella notte di Natale del 1223, a Greccio, Francesco volle rievocare la nascita di Gesù attraverso una rappresentazione vivente dell'evento.

Le fonti agiografiche sottolineano che la scena ebbe luogo in una stalla immersa nel bosco, un luogo umile e non consacrato scelto volutamente per conferire maggiore autenticità e immediatezza al racconto. Si nota quindi subito una rilevante discrepanza rispetto alla tradizione, poiché la scena viene trasposta all'interno di una chiesa. Questo cambiamento non è neutro ma incide profondamente sul significato originario dell'evento. Le fonti ricordano, infatti, che Francesco aveva chiesto esplicitamente il permesso al papa, e non al vescovo, per celebrare la messa in uno spazio non consacrato, una pratica piuttosto rara per l'epoca (Milizia, 1994).

È probabile che la scelta di un ambiente ecclesiastico risponda all'esigenza di rendere la scena più familiare e comprensibile all'immaginario dell'osservatore comune. Allo stesso modo, l'apparato figurativo si discosta sensibilmente dall'ideale di povertà che Francesco aveva inteso comunicare con il presepe di Greccio.

Elementi come il tappeto riccamente decorato davanti all'altare, i paramenti liturgici sontuosi indossati dal sacerdote e dallo stesso Francesco, così come l'abbigliamento dei personaggi presenti, riconducibile all'alta borghesia dell'epoca, contribuiscono a costruire un'immagine distante dalla semplicità e dall'essenzialità che probabilmente avevano caratterizzato l'intenzione originaria del santo.

◇ **Iconografia e modelli**

La scena del Presepe di Greccio si distingue per la straordinaria ricchezza di dettagli e per i numerosi riferimenti a strutture architettoniche e a oggetti d'uso reale. L'ambientazione è quella dell'interno di una



Fig. 9.40 Roma, Basilica di San Lorenzo Fuori le Mura. Ciborio, Arnolfo di Cambio. 1285.

chiesa, osservata dal punto di vista del presbiterio, cioè oltre l'iconostasi che separava lo spazio presbiteriale dalla navata. Lo sguardo dello spettatore è collocato all'interno, come se si trovasse dietro l'altare: sono visibili l'ambone con i ceri accesi, il supporto che regge il leggio corale su cui i frati stanno leggendo il canto, e il ciborio sovrastante l'altare (Lunghi, 2023). L'intero ambiente appare predisposto per la celebrazione del Natale, come suggeriscono le numerose candele accese e le ghirlande decorative che ornano il ciborio. Al di sopra



Fig. 9.41 Roma, Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere. Ciborio, Arnolfo di Cambio. 1293.

dell'iconostasi si scorge inoltre il retro di una croce rivolta verso la navata: se ne distinguono la parchettatura lignea e il sistema di ancoraggio, caratterizzato dalla presenza di una trave dalla quale pende la corda che ne assicura il sostegno, dettagli che contribuiscono a rafforzare il carattere concreto e realistico della rappresentazione. Molti studiosi hanno individuato nell'ambientazione di questa scena la zona absidale della Basilica Inferiore, dove al tempo si trovava una parete in pietra ornata da mosaici che impediva l'accesso ai fedeli e che venne rimossa negli stessi anni in cui furono eseguiti questi affreschi (Lunghi, 2023).

In questa ottica il dipinto potrebbe non raffigurare l'episodio originario del Presepe di Greccio, ma piuttosto una celebrazione successiva, quando i frati allestivano il presepe all'interno della basilica di Assisi¹. Secondo altri studiosi, tuttavia, risulta difficile identificare con precisione la chiesa in cui si svolge la scena. Sebbene l'ambiente sia ricco di elementi che ne chiariscono inequivocabilmente la natura ecclesiastica, non presenta caratteristiche architettoniche sufficientemente definite da consentirne una localizzazione puntuale (Milizia, 1994). Inoltre, quasi tutte le iconostasi, soprattutto dopo il Concilio di Trento, sono scomparse dalle chiese italiane, rendendo impossibile qualsiasi confronto con un modello concreto.

Allo stesso modo, il crocifisso visto dal retro consente, sì, di inserirlo nella tradizione artistica dell'area umbra, ma non consente di identificarlo con certezza con un esemplare specifico. Gli elementi raffigurati, come già osservato, permettono di comprendere che la scena si colloca sul lato sinistro dell'altare, visibile nell'affresco, rivestito da una tovaglia riccamente ricamata e sovrastato da un alto ciborio. Quest'ultimo è sostenuto da quattro colonne che reggono una copertura marmorea articolata in cuspidi, decorata con rilievi figurati e con inserti musivi, che contribuiscono a definire con chiarezza il contesto liturgico e la solennità dell'ambiente.

Dal punto di vista stilistico, il ciborio rimanda con evidenza all'architettura arnolfiana, che costituisce senza dubbio il precedente più significativo per l'elaborazione dell'iconografia dell'intero ciclo delle Storie di san Francesco. Secondo Gioseffi (1964), tali citazioni, tuttavia, non devono essere interpretate come un tentativo di riaffermare o rilanciare il goticismo di questi modelli, bensì come una loro rielaborazione critica in chiave classicistica. In questa prospettiva si comprende come Giotto, riprendendo i cibori arnolfiani, ne elimini alcuni elementi caratteristici, quali l'arco trilobato e, in questo caso specifico, anche i pinnacoli, semplificando la struttura e orientandola verso un linguaggio formale più misurato e razionale. Gli elementi utilizzati permettono comunque di inserire la scena in un linguaggio figurativo coerente con i modelli architettonici più autorevoli dell'epoca.



Fig. 9.42 Roma, Basilica di San Lorenzo Fuori le Mura. Monumento funerario.

Anche in questo caso, le caratteristiche del ciborio sembrano richiamare anche modelli di matrice classica. Un riferimento plausibile è rappresentato da alcuni monumenti funerari di età romana, caratterizzati da una copertura a doppia falda sostenuta da colonne, come il monumento oggi conservato nel portico della basilica di San Lorenzo fuori le mura. Alle spalle di Francesco, al centro del coro, c'è un badalone, ossia un grande leggio dove venivano messi i grandi libri per la recita comune dell'ufficio divino. Di questo elemento sorprende, per l'accuratezza della riproduzione, la serie di incastri e perni che reggono il supporto del codice e ne permettono l'orientamento in diverse direzioni. Accanto alla base è visibile una tavoletta con scritte, appesa tramite un gancio e una corda, è caratterizzata da una serie di linee disposte su due colonne, tutte iniziate da una lettera minuscola. Questi dettagli, seppur apparentemente secondari, rivelano la volontà di rendere la scena quanto più realistica e coinvolgente possibile per l'osservatore (Milizia, 1994). Dal punto di vista iconografico, questo episodio richiama direttamente quello dell'Accertamento delle Stimate, anch'esso ambientato nella zona absidale di una chiesa, ma con l'osservatore collocato dal lato della navata, in modo da

presentare le due scene come speculari l'una rispetto all'altra. Secondo Quintavalle (2009), ciò evidenzia il metodo di lavoro di Giotto e della sua bottega: i dettagli architettonici sono resi con una precisione tale da far ipotizzare l'uso di uno schema progettuale predefinito, un vero e proprio catalogo di modelli e, forse, anche un libro di disegni a guidare l'esecuzione delle scene.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

In questo episodio, la concezione per 'luoghi deputati', tipica del teatro medievale e presente in molte scene precedenti, dove strutture isolate o scatole spaziali prive di una parete fungevano da sfondo, viene quasi completamente abbandonata. Al loro posto viene costruito un ambiente il più possibile realistico, capace di evocare la concretezza dello spazio reale e di rendere la scena più convincente per l'osservatore.

Nella scena sono raffigurati diversi personaggi che occupano la superficie maggiore dell'affresco e sono distribuiti secondo una precisa gerarchia spaziale e sociale, in modo funzionale alla narrazione visiva. Al di là dell'iconostasi sono rappresentate le donne, mentre al di qua trovano posto esclusivamente uomini laici, frati e chierici, tra i quali spicca San Francesco in paramenti diaconali. Sulla destra, si colloca il sacerdote celebrante e a sinistra un gruppo di nobili. Nella parte inferiore, la rappresentazione del presepe: la greppia reinterpretata come un cassettone istoriato, mentre il bue e l'asinello sono raffigurati in dimensioni ridotte rispetto alle proporzioni reali, conferendo loro un aspetto simile a quello delle statue del presepe.

È particolarmente interessante osservare come i frati che cantano, e quindi devono poter vedere il leggio, si trovino più in alto rispetto agli altri personaggi della scena. Nel caso dei due frati a sinistra, si nota in basso un arredo ligneo, probabilmente una porzione del coro, che li solleva visivamente rispetto agli altri individui presenti. In questa scena le proporzioni tra le figure e l'architettura sono più verosimili.

Per quanto riguarda il contesto architettonico in cui le figure sono inserite, si tratta di un interno, riconoscibile però solo grazie alla presenza di elementi isolati: l'iconostasi rivestita in marmo a fare da sfondo, l'ambone

a sinistra, l'altare e il ciborio a destra. Analogamente a quanto avviene nella scena dell'*Accentramento delle Stimmate*, non è rappresentato uno spazio chiuso e definito, bensì singoli elementi tipici di un interno che si stagliano sul caratteristico fondo di cielo blu.

Ci troviamo quindi di fronte a un dipinto in cui si abbandona la concezione secondo cui ogni elemento del racconto possiede uno spazio autonomo o in cui i gruppi di personaggi sono organizzati in gruppi contrapposti (Milizia, 1994). La dinamica interna, organizzata su sei piani di profondità, guida lo sguardo dello spettatore e valorizza le relazioni tra le figure.

◊ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

La scena del Presepe di Greccio si distingue non solo per la sua spiccata ricerca di realismo, ma anche per la complessità e la varietà delle soluzioni adottate nella rappresentazione degli elementi che compongono lo spazio pittorico. Il ciborio e l'ambone sono trattati secondo una rappresentazione frontale prospettica, con una faccia parallela al piano dell'affresco e l'altra rappresentata in scorcio: nel caso specifico, la faccia rappresentata in scorcio è opposta per i due elementi, ossia la sinistra per il ciborio e la destra per l'ambone. L'iconostasi, che a un primo sguardo può sembrare priva di profondità, è in realtà resa attraverso una rappresentazione frontale asimmetrica: le ortogonali convergono a coppie verso un asse di fuga, che, in questo caso, non è posizionato al centro della figurazione, ma è decentrato. Le mensole che sostengono la cornice superiore mostrano, a sinistra, il lato destro e, a destra, quello sinistro. La mensola centrale, posta lungo l'asse di fuga, non coincide esattamente con il centro della composizione, ma si colloca circa al limite del terzo sinistro dell'inquadratura (Milizia, 1994). Elementi come l'altare, la greppia e il bardalone, che fungono da collegamento tra il mondo terreno e quello ultraterreno, sono raffigurati secondo la consueta prospettiva rovesciata. Il crocifisso, inclinato verso la navata, è rappresentato mediante linee parallele, tecnica ricorrente in tutto il ciclo pittorico. Nonostante l'assenza di una logica prospettica unitaria, emerge un'elevata coerenza nella costruzione dello spazio pittorico, che organizza gli



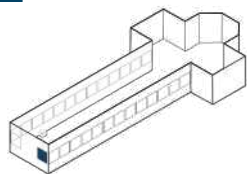
Fig. 9.43 Il presepe di Greccio - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

elementi con un'attenzione funzionale alla lettura visiva della scena. La combinazione tra la rappresentazione frontale prospettica, utilizzata per il ciborio e l'ambone, e la rappresentazione frontale asimmetrica dell'iconostasi contribuisce a concentrare lo sguardo dell'osservatore in una medesima zona dell'affresco. Questo accorgimento indirizza naturalmente l'attenzione verso un centro visivo coerente, nonostante la varietà di soluzioni prospettiche adottate.

Note

1 Questa consuetudine è attestata anche dalle fonti scritte: Tommaso da Celano ricorda infatti che, nel Natale del 1252, mentre Chiara era malata nel monastero di San Damiano, i frati celebrarono il presepe ad Assisi, permettendole di partecipare spiritualmente all'evento. Tale riferimento conferma come la scena dipinta rimandi a una pratica liturgica ormai stabilizzata e svolta in un contesto ecclesiastico, piuttosto che alla rievocazione fedele dell'esperienza originaria vissuta da Francesco a Greccio (Lunghi, 2023).

XIV IL MIRACOLO DELLA SORGENTE



Caratteristiche della scena

A. Tipologia di spazio rappresentato

esterno

B. Numero e disposizione delle architetture

- / -

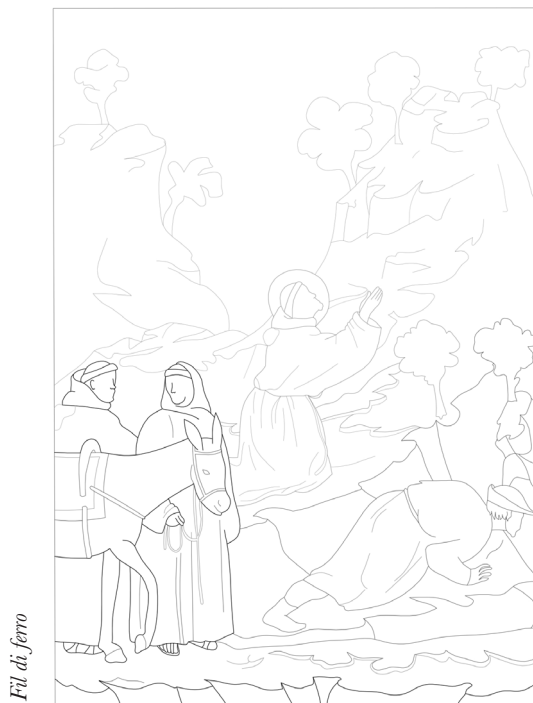
C. Numero e posizione delle figure

5 / Due frati e un asino sul margine sinistro, le altre due figure sono disposte una al centro e una a sinistra della scena

Modalità di rappresentazione dello spazio

-

Schema dello spazio pittorico



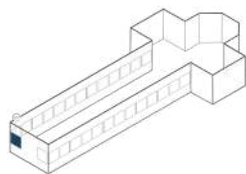
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Modalità di rappresentazione dello spazio



XV **LA PREDICA AGLI UCCELLI**

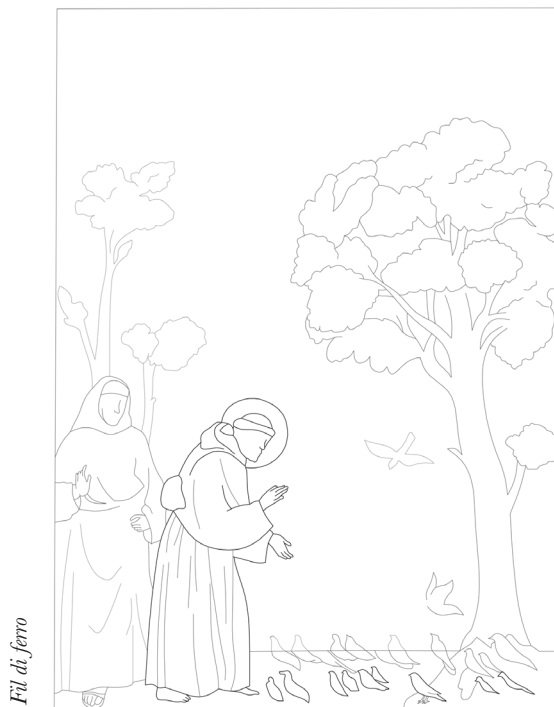


Caratteristiche della scena

- A.** Tipologia di spazio rappresentato
esterno
- B.** Numero e disposizione delle architetture
- / -
- C.** Numero e posizione delle figure
2 / Le figure si trovano al margine sinistro della
raffigurazione pittorica

Modalità di rappresentazione dello spazio

Schema dello spazio pittorico



Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio

Le due scene poste sulla controfacciata costituiscono una sorta di anello di congiunzione tra le due pareti della navata e, al tempo stesso, una cornice statica per le due porte principali poste al centro; queste scene sono l'ultima cosa che lo spettatore vede prima di uscire dalla chiesa (White, 1971). È significativo che, mentre i tredici affreschi precedenti che compongono la decorazione della navata si susseguono senza deviare dall'ordine stabilito dalla *Legenda Maior*, queste due scene non occupano il posto che hanno nella fonte letteraria.

Un'altra cosa che le accomuna è che sono le uniche due scene in cui non c'è alcun elemento architettonico, oggetto o arredo a contestualizzare la scena, dominate invece dal contesto naturalistico e dal cielo. Queste due scene hanno il compito di sottolineare il legame del santo con il creato: il miracolo della sorgente e la predica agli uccelli.

«Salendo il beato Francesco sopra un monte in groppa all'asino di un povero uomo a causa di un'infermità, e invocando il detto uomo, che si sentiva morir di sete, un poco d'acqua, ne cavò da una pietra: la quale né prima v'era stata, né poi fu vista.»

(LM VII, 12)

San Bonaventura narra che Francesco, desideroso di ritirarsi in un luogo solitario per dedicarsi alla preghiera, si fece accompagnare, a causa della sua infermità, da un povero uomo. Durante il cammino, l'uomo iniziò a gridare che sarebbe morto di sete se non avesse bevuto. Francesco allora si mise in preghiera e, al termine di essa, in un punto dove prima non vi era nulla, sgorgò una sorgente (Lunghi, 2023). Nelle fonti letterarie, l'acqua sgorgata dalla fonte scompare subito dopo aver dissetato il contadino, per accentuare il senso del miracolo; tutti gli autori sono concordi nell'accentuare questo particolare. Naturalmente, nella raffigurazione giottesca è rappresentato solo il punto centrale dell'episodio, mentre san Francesco prega e il contadino si disseta. Anche qui sono presenti due frati a testimoniare la veridicità dell'accaduto.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La scena si svolge in montagna ed è dominata, dal punto di vista quantitativo, dal contesto naturalistico, caratterizzato da montagne prevalentemente rocciose, rese con un sapiente uso del colore. Le rocce, infatti, terminano tutte con bordi taglienti e spigolosi in cui le parti verticali sono ombreggiate mentre quelle orizzontali sono in luce. La struttura della composizione è simile a quella già vista nell'episodio del *Dono del mantello*: due monti, uno a destra e uno a sinistra, dividono la parte superiore in due zone, tra le quali una larga porzione di cielo si restringe a V, terminando con il vertice quasi in corrispondenza della figura del santo.

Le montagne e i personaggi si trovano su piani distinti: in primo piano ci sono l'asino e i due frati su una porzione orizzontale della montagna; in secondo piano il contadino che beve dalla sorgente miracolosa; al terzo piano si trova la figura del santo, leggermente più in alto; le due montagne che formano la V costituiscono i due piani successivi. L'alto gradone su cui si trova il santo trova giustificazione nel collocarlo più in alto degli altri personaggi, nonostante sia in ginocchio (Milizia, 1994). Dal punto di vista della composizione dello spazio pittorico, ogni personaggio occupa uno spazio distinto, conferendo alla scena un aspetto non del tutto unitario.

«Andando il beato Francesco verso Bevagna, predicò a molti uccelli; e quelli esultanti stendevano i colli, protendevano le ali, aprivano i becchi, gli toccavano la tunica; e tutto ciò vedevano i compagni in attesa di lui sulla via»

(LM XII, 3)

In tutte le fonti letterarie l'episodio della *Predica agli uccelli* è collocato immediatamente dopo il momento in cui il Santo di Assisi, interrogato dallo Spirito Santo, decide di dedicarsi definitivamente alla predicazione. Anche se i destinatari del suo sermone sono creature della natura, San Francesco compie qui, a tutti gli effetti, un atto di predicazione. Gli uccelli assumono un chiaro significato allegorico, rappresentando l'insieme dei seguaci del Santo; tale interpretazione risulta particolarmente evidente nel racconto di San Bonaventura (Milizia, 1994). L'episodio, attestato già a partire dal XIII secolo, ha goduto e continua a godere di un rilievo particolare all'interno della tradizione francescana e, come quello precedente, si prestava a evocare l'immagine di un santo dispensatore di grazie a chi lo invocava con devozione.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

In netto contrasto con la scena precedente, l'episodio si svolge in una pianura aperta. La composizione è dominata dal cielo, che occupa una porzione significativa della superficie pittorica. Le figure sono due: San Francesco e il frate che lo accompagna.

Il Santo non è collocato esattamente al centro della scena, ma leggermente spostato verso sinistra; tuttavia, la sua postura inclinata in avanti contribuisce a conferirgli una posizione visivamente centrale.

Un ulteriore elemento fondamentale per l'organizzazione dello spazio è rappresentato dagli alberi di grandi dimensioni: uno è collocato all'estremità destra del dipinto, l'altro, dietro le figure, verso sinistra. In primo piano, tra San Francesco e l'albero, si trovano gli uccelli, ai quali il Santo predica secondo le modalità descritte dalle fonti letterarie. Anche in questo caso la profondità spaziale è contenuta, sebbene più accentuata rispetto alla scena precedente, soprattutto per l'assenza di rilievi montuosi.



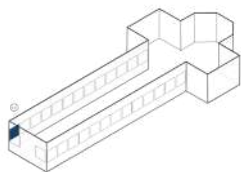
Fig. 9.33 Firenze, Basilica di Santa Croce. Tavola Bardi, *Predica agli uccelli*. 1245-50.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Nonostante la mancanza di architetture che strutturino lo spazio pittorico, la scena mostra un significativo progresso rispetto alle rappresentazioni precedenti. È utile, a questo proposito, il confronto con lo stesso episodio raffigurato da Coppo di Marcovaldo nella tavola Bardi, oggi conservata nella basilica di Santa Croce a Firenze: in quel caso, gli uccelli sono disposti in linee orizzontali sovrapposte.

Qui, invece, essi sono distribuiti in modo più naturale sulla superficie del terreno condivisa con le figure, riuniti in gruppi e resi in modo più verosimile, avvicinandosi maggiormente a una percezione realistica dello spazio e della scena.

XVI **LA MORTE DEL CAVALIERE DI CELANO**



Caratteristiche della scena

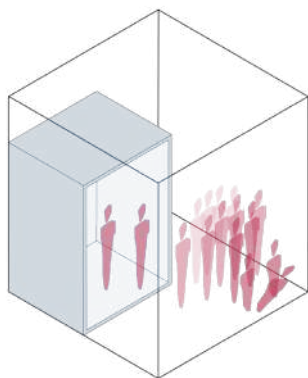
A. Tipologia di spazio rappresentato
interno-esterno

B. Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura è disposta nella parte sinistra della raffigurazione pittorica, adiacente al margine

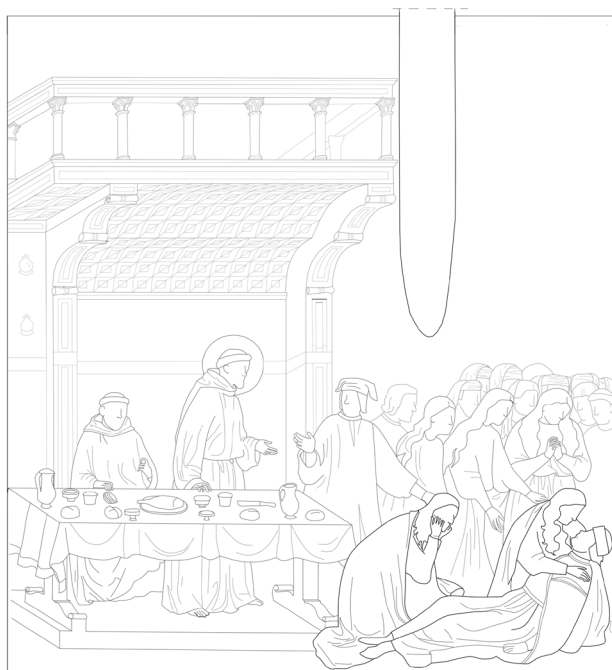
C. Numero e posizione delle figure
20 / due figure si trovano all'interno dell'architettura, le altre si trovano su diversi piani di profondità sul lato destro della raffigurazione pittorica

Modalità di rappresentazione dello spazio
frontale prspettica; rovesciata

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



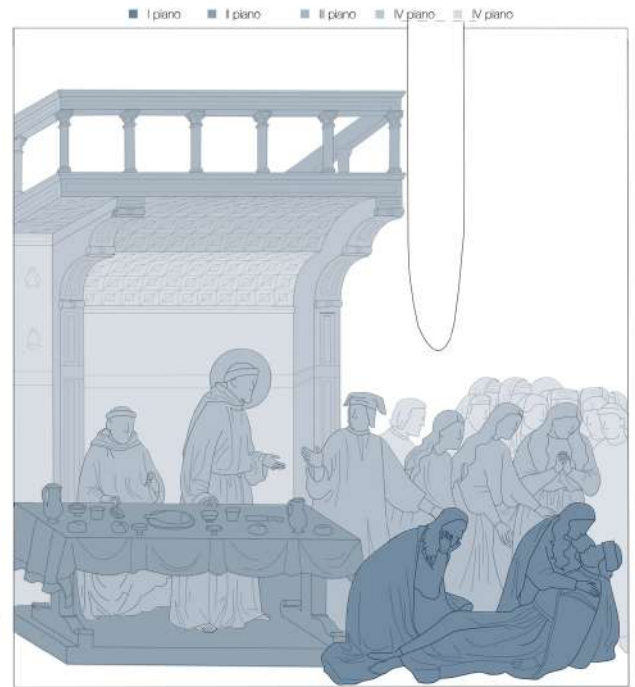
Fotopiano



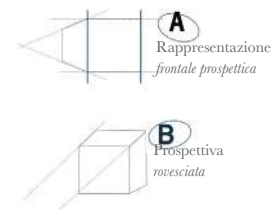
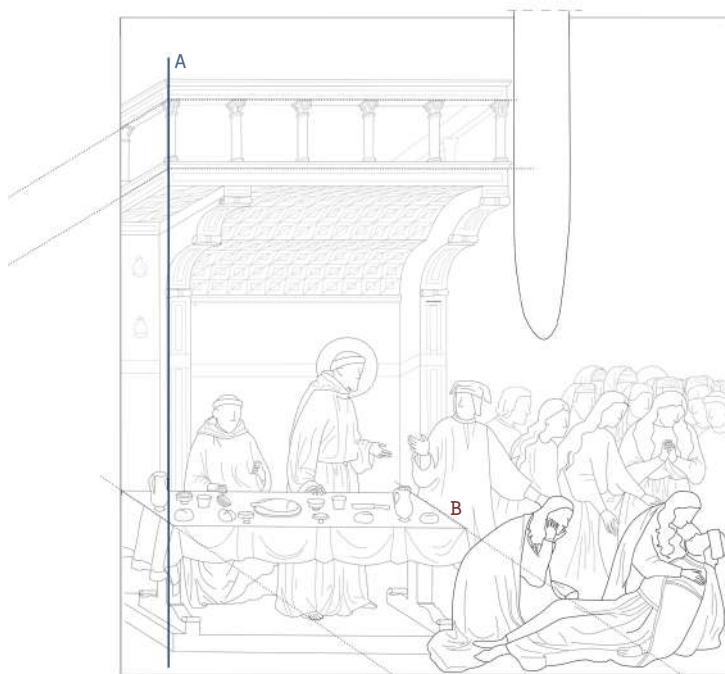
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Quando il beato Francesco impetrò la salute dell'anima per un cavaliere di Celano, che devotamente a pranzo l'aveva invitato; il quale, dopo la confessione e dopo aver disposto per la sua casa, mentre gli altri si mettevano a mangiare, d'improvviso esalò l'anima, addormentandosi nel Signore.»

(LM X, 7)

Il sedicesimo episodio del ciclo pittorico raffigura la storia del Cavaliere di Celano, un nobile abruzzese che aveva organizzato un ricevimento in onore di Francesco, il quale, profeticamente rivelandogli l'imminenza della morte, gli offre l'occasione di confessarsi e quindi di salvare la sua anima. La vicenda è tratta dalla *Legenda Maior* ed occupa una posizione significativa sulla parete sinistra della Basilica Superiore, risultando immediatamente visibile a chiunque entri nello spazio liturgico. Tale collocazione non appare casuale, ma sembra funzionale a una lettura morale e sacramentale dell'immagine: l'osservatore medievale era infatti implicitamente sollecitato a riconoscere, attraverso la narrazione figurativa, un chiaro richiamo al sacramento della confessione e alla necessità della penitenza in vista della salvezza dell'anima (Lunghi, 2012).

◇ **Iconografia e modelli**

In questo episodio l'artista adotta un impianto architettonico volutamente essenziale, funzionale alla chiarezza narrativa e alla leggibilità dell'evento rappresentato, secondo una soluzione ormai stabilmente sperimentata nel ciclo pittorico della basilica superiore di Assisi. L'edificio che inquadra la scena rientra nella tipologia degli edifici 'impossibili', come li definisce Benelli (2012): strutture che, pur essendo rese con grande attenzione mimetica, risultano, per le caratteristiche degli elementi che le compongono, irrealizzabili dal punto di vista architettonico, strutturale o formale. L'impossibilità non risiede dunque nella qualità della rappresentazione, che anzi appare estremamente accurata, bensì nelle caratteristiche dimensionali, costruttive e stilistiche dell'edificio, che ne negano una concreta traducibilità nel reale. L'architettura si configura come una sorta di tettoia, conclusa superiormente da un coronamento articolato in colonnine di marmo bianco che sorreggono un architrave decorato con motivi cosmateschi.

Al disotto del coronamento, i pilastri che sostengono l'aggetto del balcone presentano una conformazione particolarmente elaborata: terminano superiormente incurvandosi in avanti mediante una mensola ad arco lobato, il cui andamento è ripreso dalla copertura a doppia curvatura cassettonata. La soluzione richiama visivamente le coperture lignee a carena di nave rovesciata, tipiche dell'epoca gotica. L'apparente continuità formale tra l'elemento strutturale e la superficie decorativa è contraddetta da una significativa incongruenza: superata la seconda mensola a sinistra nella rappresentazione, la copertura abbandona improvvisamente l'andamento curvilineo per trasformarsi in una copertura piana, anch'essa cassettonata, generando una frattura visiva. Accanto a questa architettura 'impossibile', Giotto introduce un livello di straordinario realismo nella resa degli elementi d'arredo. La tavola del banchetto, collocata sotto la copertura, è apparecchiata con grande cura: le vivande, le stoviglie e le posate sono descritte con minuzia di dettagli e appaiono saldamente poggiate sul piano del tavolo, coperto da una tovaglia finemente ricamata (Bellosi, 2014). La tavola imbandita evoca simbolicamente l'Ultima cena (Romano, 2019). La scena dipinta è piena di persone caratterizzate da una particolare espressività, tra cui spiccano le donne della casa, riconoscibili dai capelli sciolti, tradizionale segno iconografico del lutto (Milizia, 1994).

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La tipologia di spazio rappresentata in questa scena è concepita come uno spazio coperto, coniugata alla veduta del suo esterno. Il riquadro narrativo è articolato in una netta bipartizione spaziale: sul lato sinistro è collocata l'architettura, nella quale sono rappresentati san Francesco e il frate che lo accompagna; sul lato destro compare invece il corpo del Cavaliere di Celano defunto, attorniato da numerosi personaggi.

Dal punto di vista quantitativo, la scena pittorica è sorprendentemente equilibrata tra la superficie occupata dall'architettura e quella occupata dai personaggi. La separazione tra i due ambiti è affidata alla metà inferiore di uno dei pilastri che sostengono la tettoia aggettante sopra la tavola del banchetto. L'architettura

si estende fino al margine sinistro della raffigurazione, dove, superato il pilastro, la copertura prosegue piana. Lo spazio compreso tra i due pilastri è chiuso da una parete che prosegue verso sinistra, decorata con gli stessi motivi ornamentali della parte superiore dei pilastri e arricchita da un fregio a motivi floreali, che rafforzano l'impressione di una continuità decorativa non pienamente coerente dal punto di vista strutturale. Questa disposizione risulta particolarmente problematica se si considera che lo spazio "privilegiato", definito dai due pilastri, dal balcone e dalla tavola imbandita, non è sufficiente a contenere integralmente né il tavolo né la pedana su cui esso poggia. Il frate, in particolare, risulta otticamente tangente al pilastro di sinistra, evidenziando una tensione spaziale che rende difficile comprendere la logica distributiva dell'architettura (Milizia, 1994).

La composizione dell'affresco è strutturata secondo una scansione in profondità articolata su quattro piani distinti, attraverso i quali Giotto organizza la complessa interazione tra figure, architettura e spazio narrativo. In primo piano si collocano il corpo del cavaliere defunto e due figure femminili, nel piano immediatamente arretrato trova posto la tavola del banchetto, elemento cardine sia dal punto di vista spaziale sia simbolico, successivamente si trovano le figure dei frati, disposte dietro il tavolo e parzialmente protette dalla struttura architettonica soprastante. Il gruppo di personaggi situato sulla destra della composizione — comprendente amici e donne della casa raccolti attorno al defunto — si articola a sua volta su più piani di profondità, ottenuti mediante la sovrapposizione delle figure e la variazione delle posture, che suggeriscono un avanzamento e un arretramento nello spazio. Per quanto riguarda la disposizione delle figure: Francesco è collocato in posizione eretta e lievemente avanzata, così da emergere con maggiore evidenza all'interno dello spazio figurativo. Tuttavia, lo spazio che conferisce centralità al Santo non coincide con quello delimitato dall'architettura dipinta del balcone, bensì con un'area definita dalla cornice del riquadro e dalla semicolonna reale che sporge dalla parete della basilica (Milizia, 1994). Quest'ultima, dipinta dello stesso azzurro uniforme del fondo, risulta quasi annullata dal punto di vista pittorico, ma continua

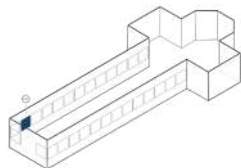
a esercitare una funzione strutturale e compositiva determinante, pur non appartenendo formalmente alla scena. Sul lato destro si concentra un fitto gruppo di personaggi attorno al corpo del cavaliere, situato nell'angolo inferiore destro. Un ruolo cruciale di mediazione narrativa è svolto da un personaggio vestito di rosso che indica contemporaneamente Francesco e il cavaliere, attestando visivamente il miracolo profetico e consentendo allo spettatore di collegare i due momenti della scena: l'annuncio della morte e il suo compimento. In questo modo, Giotto riesce a unificare un racconto complesso in un unico spazio figurativo, utilizzando l'architettura non come semplice sfondo, bensì come elemento attivo di separazione, connessione e significazione teologica (Romano, 2019).

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Per la rappresentazione del contesto architettonico, Giotto ricorre a due modalità di costruzione spaziale, applicate agli elementi della scena in base alla loro funzione narrativa e simbolica. L'architettura e l'insieme delle sue componenti sono rese mediante una rappresentazione frontale prospettica, nella quale uno dei lati dell'edificio è disposto parallelamente al piano della rappresentazione, mentre l'altro è rappresentato in scorcio, in questo caso il lato destro. Nella parte superiore dell'edificio è inoltre visibile un tratto del lato sinistro della balaustra del balcone, rappresentato tra le colonne con la medesima inclinazione del lato destro. Tale soluzione consente di suggerire una profondità sufficiente a definire lo spazio e ad ospitare i personaggi, pur mantenendo una chiara leggibilità della struttura. Diversa è invece la soluzione adottata per la rappresentazione della tavola del banchetto, che viene costruita secondo una prospettiva rovesciata, con il punto di fuga collocato davanti al piano della rappresentazione. Questo espediente, già noto nella tradizione figurativa medievale, non risponde a un'esigenza di coerenza geometrica, bensì a una precisa intenzione semantica e iconografica. La prospettiva inversa è infatti impiegata per elementi che rimandano a una dimensione non puramente terrena, rafforzando in questo caso il legame simbolico tra il banchetto del cavaliere e il tavolo dell'Ultima Cena.

XVII

**LA PREDICA DAVANTI
A ONORIO III**



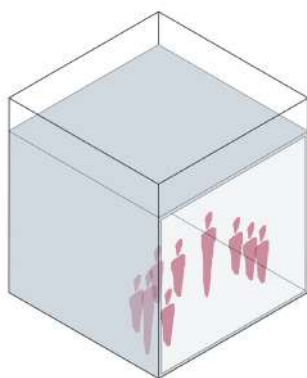
Caratteristiche della scena

- A.** Tipologia di spazio rappresentato
interni
- B.** Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura occupa quasi la totalità della
superficie pittorica
- C.** Numero e posizione delle figure
9 / le figure sono disposte a gruppi di tre negli
spazi definiti dall'architettura

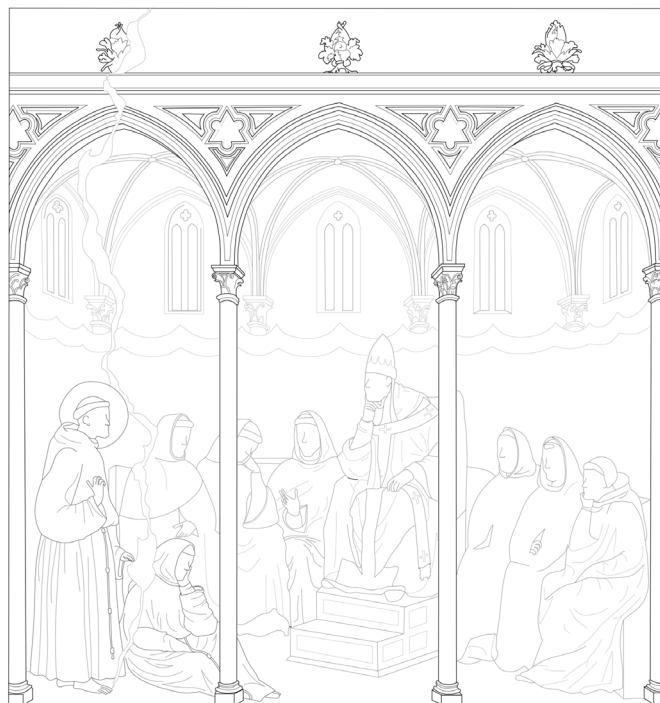
Modalità di rappresentazione dello spazio

asse di fuga; rovesciata

Schema dello spazio pittorico



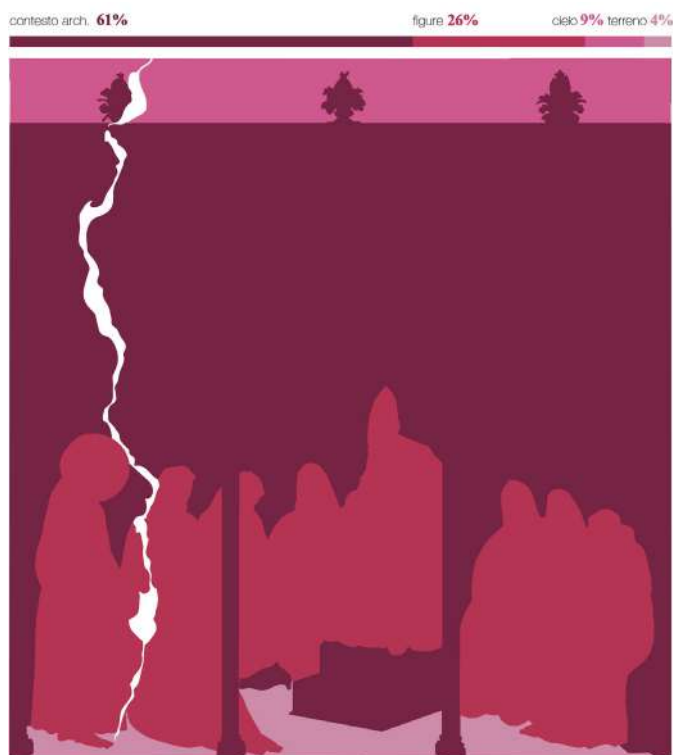
Fil di ferro



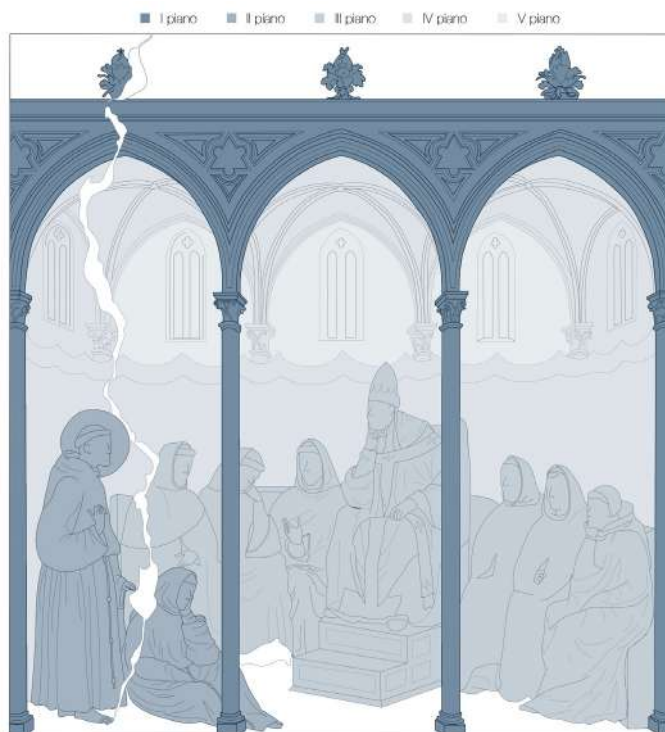
Fotopiano



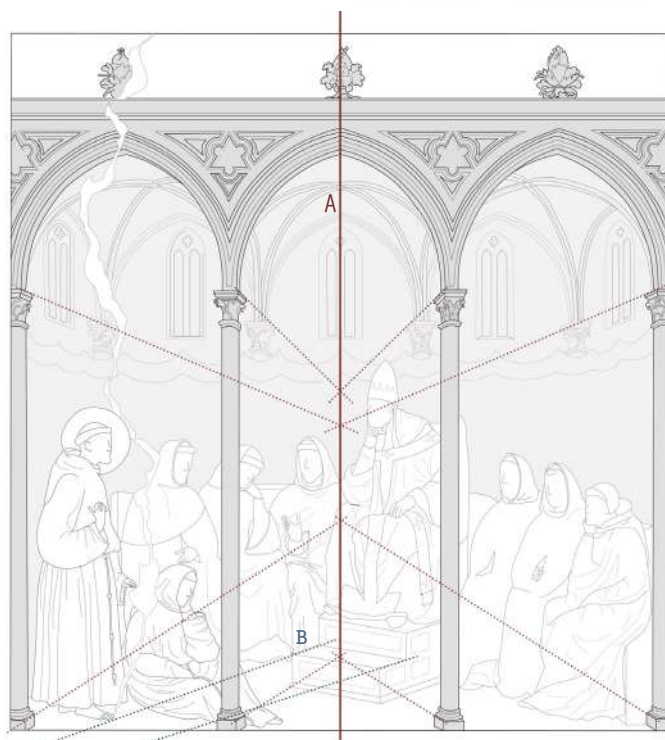
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



- A**
Rappresentazione
ad asse di fuga
- B**
Proseppiva
invesciata

«Quando il beato Francesco, al cospetto del santo papa e dei cardinali, predicò con tale devozione e tale efficacia da apparire chiaramente come egli parlasse non con dotte parole d'umana sapienza, ma per divina ispirazione.»

(LM XII, 7)

La *Predica davanti a Onorio III* è la diciassettesima scena del ciclo pittorico e rappresenta san Francesco mentre si rivolge al pontefice, alla presenza della curia romana, chiedendo il riconoscimento ufficiale della missione francescana e la sua piena integrazione all'interno della Chiesa. L'episodio segna un momento di particolare rilievo nella narrazione giottesca, poiché pone in primo piano il rapporto tra san Francesco e l'autorità pontificia, trasferendo l'azione in un contesto ufficiale e istituzionale. La vicenda è attestata in modo sostanzialmente coerente nelle principali fonti agiografiche: compare, infatti, sia nelle due versioni delle *Vite* di Tommaso da Celano sia nella *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio.

La centralità dell'episodio risiede nel suo valore simbolico, volto a ribadire la piena fedeltà dell'Ordine francescano alla Chiesa di Roma e, al contempo, a sottolineare che la nascita e la strutturazione dell'Ordine stesso fossero già inscritte in un disegno divino (Milizia, 1994). Rispetto alle fonti scritte, la rappresentazione pittorica introduce un'unica variazione: accanto a san Francesco compare un altro frate, la cui presenza non è casuale né meramente accessoria. Tale scelta iconografica risponde all'esigenza di affermare visivamente l'indissolubilità tra la figura del Santo e l'Ordine da lui fondato, evitando una lettura esclusivamente carismatica o individuale della sua missione.

◇ Iconografia e modelli

La scena è ambientata in un interno di grande solennità, organizzato in tre campate di uguali dimensioni, coperte con volte a crociera a sesto acuto costolonate.

I costoloni decorati con motivi geometrici e le superfici voltate, dipinte di azzurro e costellate di stelle, rendono del tutto plausibile che la grande macchina della basilica sia stata fonte d'ispirazione per il pittore 'architetto' (Gioseffi, 1967).

Le volte poggiano su otto colonne alte e sottili, la cui slanciata verticalità conferisce all'ambiente un marcato



Fig. 9.44 *La predica davanti a Onorio III* - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).



Fig. 9.45 Subiaco, *Sacro Speco di San Francesco*. Triforio presbiteriale.

carattere gotico. Le colonne addossate alla parete di fondo risultano solo parzialmente visibili, poiché schermate da un pesante tendaggio, elemento d'arredo diffuso negli ambienti di rappresentanza medievale anche con funzione di isolamento termico (Milizia, 1994).

Il tessuto è riccamente decorato da motivi geometrici e svolge un ruolo compositivo importante, costituendo una superficie decorativa uniforme che conferisce maggiore unitarietà allo spazio pittorico. Particolarmente significativa è la differenziazione cromatica delle colonne: quelle in primo piano sono rese in tonalità più scure, mentre quelle retrostanti risultano più chiare. Questo espediente, già adottato da Giotto in altri episodi del ciclo – come nella preghiera in San Damiano –

risponde a una precisa strategia percettiva, volta a rafforzare la distinzione tra i piani spaziali e a rendere più leggibile la profondità dell'ambiente. Sulla parete di fondo e sulle pareti laterali, nello spazio compreso tra l'imposta delle volte e il tendaggio, si aprono cinque bifore. Come frequentemente avviene nella resa degli interni giotteschi, la parete frontale, scandita da tre archi a sesto acuto, è caratterizzata da una ricca decorazione marmorea nei toni del bianco, dell'oro e del rosso.

Secondo Gioseffi (1967), un precedente significativo per questa architettura dipinta potrebbe trovare un riferimento nel triforio presbiteriale della chiesa superiore del Sacro Speco di Subiaco, suggerendo un legame con i modelli architettonici dell'Italia centrale.

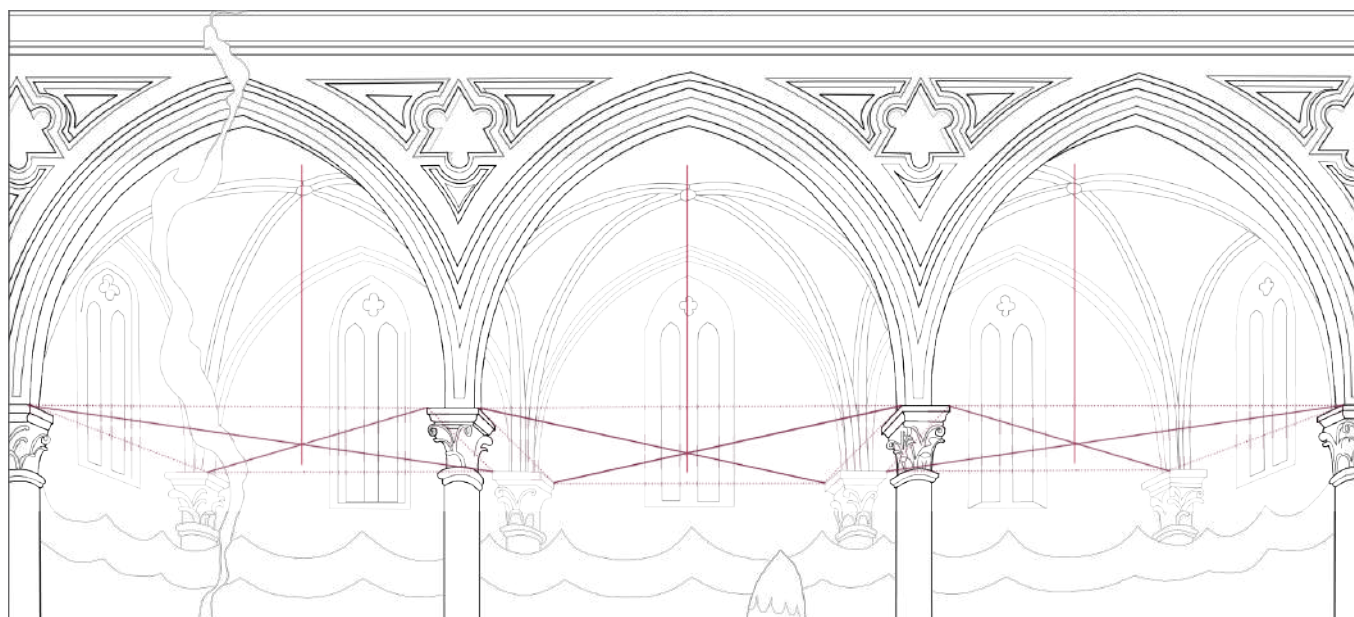


Fig. 9.46 *Costruzione geometrica delle volte che dimostra l'applicazione del principio di conservazione.*

A completare l'insieme concorre lo sgabello papale, la cui fitta decorazione cosmatesca, animata da una vivace policromia, richiama gli elementi della Volta dei Dottori, evidenziando una continuità di repertorio ornamentale (Bellosi, 2014). Dal punto di vista esecutivo e stilistico è importante sottolineare come la rappresentazione delle volte a crociera sarà ripresa con le medesime regole di realizzazione nei coretti della Capella degli Scrovegni a Padova, creando così uno stretto legame di continuità esecutiva tra le due opere (Gandolfo & Ghione, 2009).

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La scena è ambientata in uno spazio interno articolato in tre campate. Dal punto di vista tipologico, l'impianto scenico si configura come un interno conchiuso, assimilabile ad una 'scatola spaziale'; tuttavia, a differenza di altre scene strutturate secondo un principio analogo, in questo la parete prossima allo spettatore viene mantenuta, contribuendo ad organizzare lo spazio e a definire ambiti distinti per ciascun personaggio principale. Nonostante la tripartizione, lo spazio risulta sostanzialmente unitario: le tre campate non

costituiscono, come avviene in altri affreschi del ciclo, tre ambienti autonomi, bensì generano un effetto simile a quello di un trittico, determinato dalla scansione delle colonne anteriori (Milizia, 1994).

L'articolazione spaziale risulta più complessa nella porzione superiore, caratterizzata da una ricca strutturazione architettonica con volte a crociera decorate e finestre, mentre nella parte inferiore appare più omogenea grazie alla presenza di un tendaggio continuo, decorato con lo stesso motivo geometrico.

Tale espediente concorre a rafforzare l'unità visiva della scena e a conferire maggiore enfasi allo svolgimento narrativo. Dal punto di vista quantitativo, la superficie pittorica è occupata principalmente dal contesto architettonico e dalle figure. La campata centrale e quella di destra accolgono un gruppo di personaggi disposti secondo un andamento semicircolare, nella posizione centrale si colloca la figura del pontefice, seduto su uno sgabello che ne sottolinea la posizione gerarchicamente preminente rispetto agli altri personaggi. La campata di sinistra è invece occupata prevalentemente dalla figura di san Francesco, rappresentato in piedi, e da

un altro frate seduto a terra. Le due colonne centrali svolgono quindi una funzione strutturante e delimitante, assegnando al santo uno spazio distinto rispetto a quello riservato al Papa (Milizia, 1994). Nonostante la posizione decentrata di san Francesco, è opportuno notare come la disposizione complessiva delle figure orienta lo sguardo dell'osservatore verso di lui, rendendolo il fulcro visivo e narrativo della composizione. Lo spazio pittorico si articola, infine, su cinque piani di profondità, in primo piano si collocano i tre archi a sesto acuto; immediatamente oltre trovano posto i due frati; seguono i membri del clero disposti in semicerchio e, sullo sfondo, la parete di fondo.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Dal punto di vista della rappresentazione spaziale, questo affresco si distingue come uno dei più unitari dell'intero ciclo. L'architettura è costruita secondo una rappresentazione ad asse di fuga, in cui tutte le ortogonali al piano della rappresentazione convergono a coppie verso l'asse centrale della composizione.

L'impianto definito dal sistema architettonico, fino al limite del tendaggio appeso alle pareti, risulta eseguito in un'unica giornata; tale dato tecnico ha indotto alcuni studiosi a ipotizzare la presenza di un collaboratore specializzato, definibile come una sorta di quadraturista ante litteram (Gandolfo & Ghione, 2009).

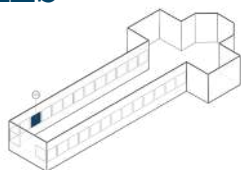
Un'interessante particolarità geometrica si riscontra nel fatto che la chiave delle volte è collocata esattamente al centro del quadrato definito dalle quattro colonne, secondo un'impostazione che rispetta le regole della trasformazione prospettica. Questa osservazione consente di individuare un principio di conservazione, ossia una proprietà dell'oggetto che permane invariata anche nella sua rappresentazione, mantenendo costante la relazione strutturale che intercorre tra questi elementi nella realtà (Gandolfo & Ghione, 2009).

Tale principio trova un antecedente teorico nell'Ottica di Euclide, in particolare nel Teorema 6, secondo cui «segmenti paralleli visti da lontano appaiono non paralleli», il che enuncia una delle leggi fondamentali della percezione visiva e della rappresentazione spaziale. Fa eccezione rispetto a questo rigoroso impianto

prospettico lo sgabello papale, unico elemento a rispondere a una logica differente. Esso è infatti costruito secondo una prospettiva rovesciata, in cui il punto di fuga è collocato davanti al piano della rappresentazione. Questa scelta produce un duplice effetto: da un lato instaura un rapporto più diretto con lo spettatore, dall'altro orienta l'attenzione verso sinistra, verso la figura di san Francesco, rafforzandone il ruolo centrale all'interno della narrazione.

XVIII

L'APPARIZIONE AL CAPITOLO DI ARLES



Caratteristiche della scena

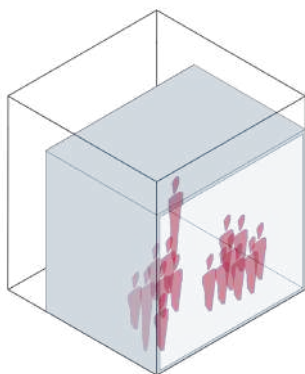
A. Tipologia di spazio rappresentato
interno

B. Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura occupa quasi la totalità dello
spazio pittorico

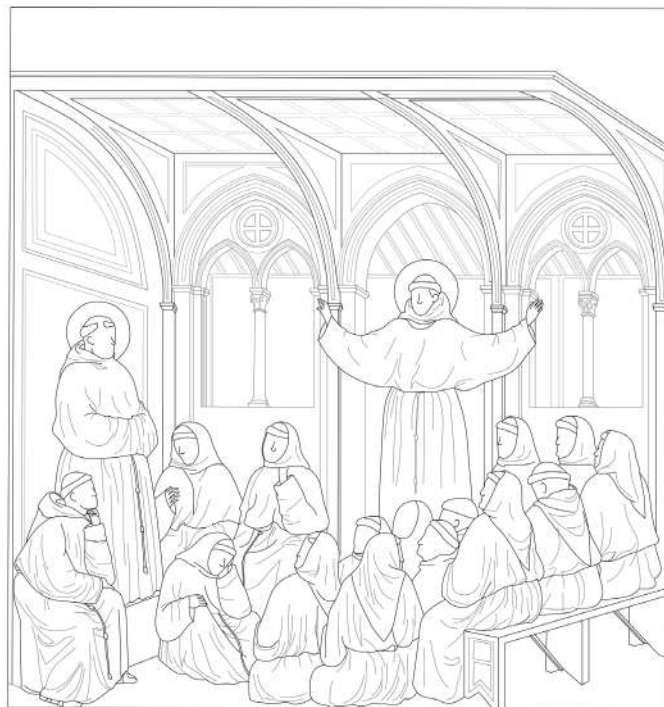
C. Numero e posizione delle figure
17 / la maggior parte delle figure occupa la parte
bassa dello spazio pittorico, ad accezione di due

Modalità di rappresentazione dello spazio
frontale prospettica

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



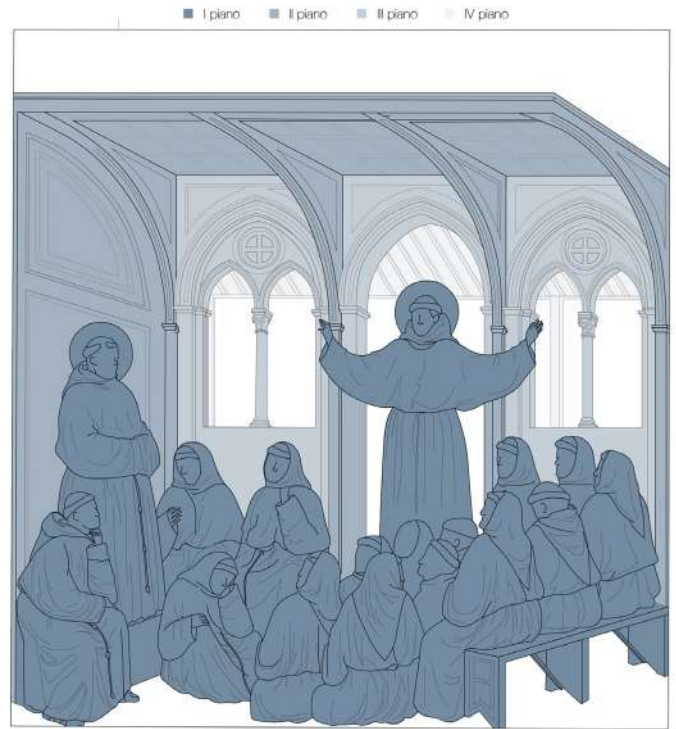
Fotopiano



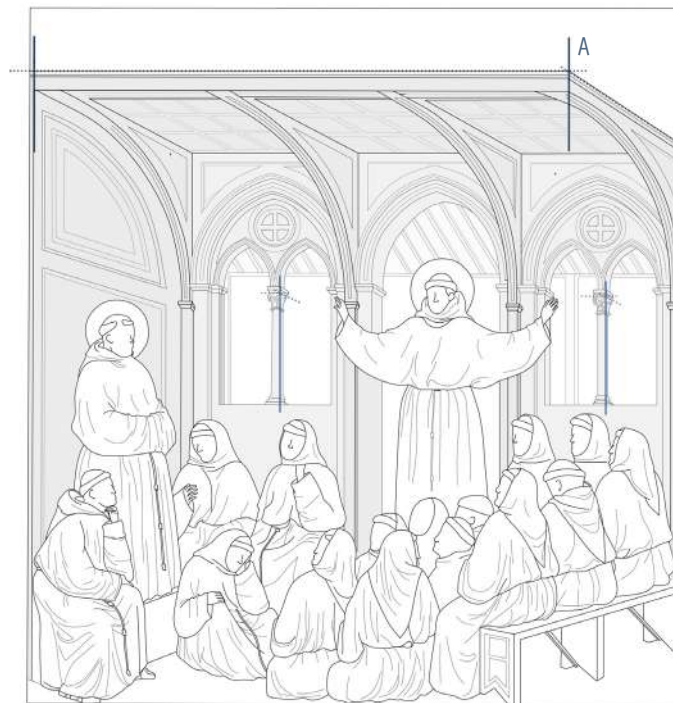
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Predicando il beato Antonio in capitolo ad Arles sul titolo della Croce, il beato Francesco, benché corporalmente assente, apparve; e stese le mani, benedisse i frati, così come poté vedere il frate Monaldo; e gli altri frati ne ebbero una grande consolazione.»

(LM IV,10)

L'Apparizione al Capitolo di Arles, diciottesima scena del ciclo pittorico, rappresenta i frati riuniti in capitolo mentre assistono a una predica all'interno di una sala capitolare, identificata dalla didascalia come il convento di Arles, in Provenza.

A differenza di quanto ci si potrebbe aspettare, il predicatore non è Francesco, bensì sant'Antonio da Padova, collocato in posizione eretta lungo il margine sinistro dell'ambiente. L'episodio trova riscontro nelle fonti agiografiche già nella Vita prima di Tommaso da Celano, redatta su incarico di Papa Gregorio IX, immediatamente dopo la canonizzazione di Francesco nel 1228, quando Antonio da Padova era ancora in vita (Lunghi, 2023). In tale testimonianza, san Francesco è descritto mentre appare sulla porta, sospeso in aria, con le braccia aperte a formare una croce (Milizia, 1994), in una modalità che trova puntuale corrispondenza nella rappresentazione pittorica.

La Legenda Maior insiste ulteriormente sul valore attestativo dell'apparizione, sottolineando che la presenza di Francesco conferma la veridicità delle parole pronunciate da sant'Antonio. Sebbene entrambi gli autori collochino l'episodio nei capitoli iniziali delle rispettive opere, nel programma iconografico della Basilica Superiore esso è inserito nella seconda metà del ciclo pittorico.

◇ **Iconografia e modelli**

L'episodio è ambientato all'interno di una sala capitolare, caratterizzata da una copertura piana con travi lignee a vista, sostenuta da setti murati articolati in ampi arconi. Le superfici murarie sono decorate con motivi pittorici che imitano tarsie marmoree e fasce a ornato vegetale. La parete di fondo è suddivisa, secondo la tradizione, in tre aperture: due grandi bifore a sesto acuto che affiancano un portale centrale con le medesime caratteristiche. Oltre lo spazio dell'aula capitolare è visibile un portico

esterno, coperto da una semplice tettoia. L'impianto architettonico richiama modelli effettivamente diffusi nelle sale capitolari dei conventi urbani del XIII secolo (Lunghi, 2023), pur senza alludere a un ambiente specifico. Come avviene anche in altri episodi del ciclo pittorico, l'architettura risponde prevalentemente a esigenze compositive e narrative, più che a intenti di restituzione topografica o documentaria di una sala capitolare specifica (Benelli, 2016). Dal punto di vista iconografico, è significativo osservare come la figura di san Francesco che appare al Capitolo di Arles, sospesa in aria con le braccia aperte, riproponga esattamente lo stesso schema figurativo dell'Estasi raffigurata sulla parete opposta, costituendo un efficace dispositivo visivo e mnemonico volto a stabilire una relazione tra momenti diversi del racconto agiografico (Romano, 2019).

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

Per questa scena l'artista sceglie di ambientarla in uno spazio interno, concepito come una 'scatola spaziale' architettonica, aperta su due lati: quello frontale e quello destro rispetto al campo della rappresentazione. Come di consueto, quando il tetto è tagliato rispetto al piano ideale della rappresentazione, la cornice è ornata da motivi cosmateschi e da tarsie marmoree (Milizia, 1994). L'organizzazione dello spazio pittorico è articolata dalle aperture delle due finestre e dal portale, collocato in posizione centrale tra di esse. Sul vano della porta si staglia la figura di san Francesco, raffigurato con le braccia aperte e leggermente orientato verso il lato sinistro dell'affresco, dove è collocato l'altro protagonista dell'episodio, sant'Antonio da Padova, colto nell'atto di predicare. Dal punto di vista compositivo, Giotto risolve la compresenza dei due santi disponendoli in posizione eretta e più in alto degli altri – Francesco dà l'impressione di essere 'in aria', mentre sant'Antonio è in piedi su una panca - in contrasto con gli altri frati, raffigurati seduti e collocati al di sotto della linea dei davanzali delle finestre, tutti concentrati nell'ascolto della predica o immersi in un atteggiamento meditativo. Tra questi, il frate destinatario della visione si distingue, poiché rivolge lo sguardo direttamente a san Francesco, fungendo da elemento di raccordo visivo e narrativo tra il piano

terreno dell'assemblea e la dimensione soprannaturale dell'apparizione A conferire dinamismo e un marcato senso di verosimiglianza alla scena contribuisce in modo determinante la resa dei sai dei frati, modulati in una gamma articolata di tonalità brune, che spaziano da valori più caldi a sfumature più fredde. In contrasto con la chiarezza e la stabilità geometrica dell'impianto architettonico, colpisce la libertà con cui sono disposte le figure dei frati intenti all'ascolto: alcuni sono raffigurati frontalmente, altri di profilo o di spalle; alcuni siedono su panche, mentre altri sono accovacciati al suolo, secondo una varietà di pose che contribuisce a vivacizzare la composizione e a rafforzarne l'efficacia narrativa (Lunghi, 2023). Dal punto di vista quantitativo, la scena è dominata dall'architettura, che occupa la maggior parte della superficie pittorica e svolge un ruolo strutturante nell'organizzazione dello spazio e della narrazione.

◇ Modalità di rappresentazione dello spazio

Lo spazio della scena è costruito con notevole efficacia e coerenza. L'architettura è resa mediante una rappresentazione frontale prospettica, in cui un lato dell'ambiente è disposto parallelamente al piano della rappresentazione, mentre l'altro – in questo caso il destro – è raffigurato in scorcio. All'interno di tale impianto, lo spazio verso destra non è delimitato da un limite architettonico esplicito; tuttavia, l'area in cui si svolge l'episodio risulta definita idealmente dal piano verticale innestato sulla rigorosa struttura geometrica su cui siedono i frati. Il gruppo compatto delle figure occupa interamente la fascia inferiore dell'architettura; è tuttavia significativo osservare come le linee orizzontali della parte superiore, determinate dalle travi del soffitto, e quelle della parte inferiore, costituite dalla panca e dal basamento di sant'Antonio, convergano verso una linea collocata approssimativamente all'altezza dei davanzali delle finestre (Milizia, 1994).

In relazione a tale linea, san Francesco è posto leggermente al di sopra, mentre sant'Antonio si colloca immediatamente al di sotto, in una disposizione che riflette e visualizza la gerarchia dei personaggi. Considerando l'insieme delle scene della campata, emerge come la presenza di due ambienti interni affiancati generi

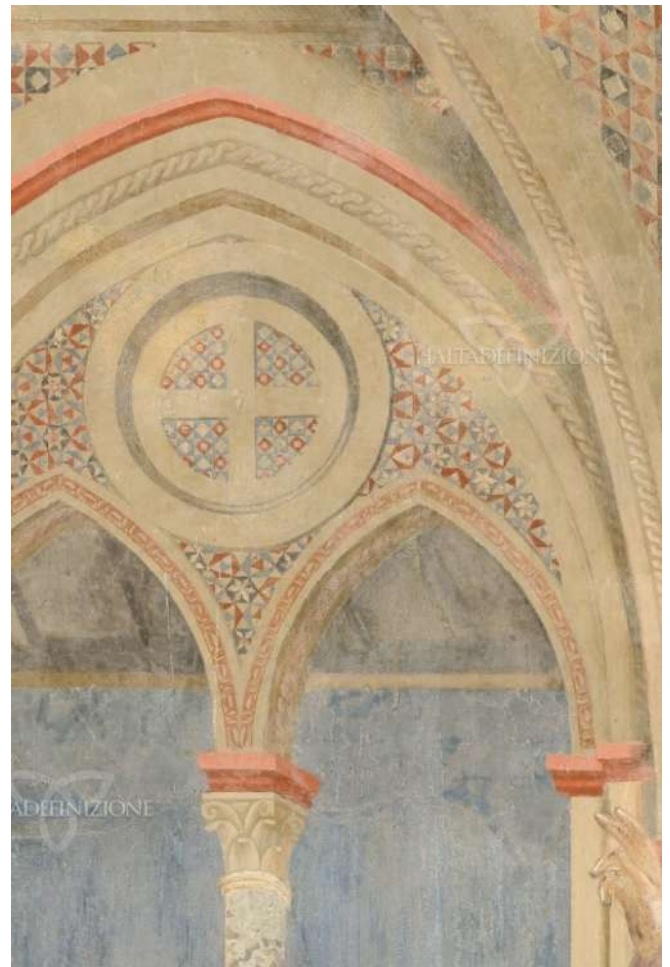
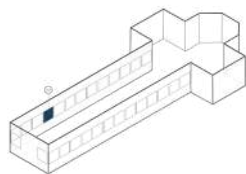


Fig. 9.47 *L'apparizione al capitolo di Arles - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).*

due ampi blocchi architettonici contigui; la possibile monotonia derivante da questa soluzione compositiva è evitata attraverso l'adozione di differenti modalità di rappresentazione dello spazio (White, 1971). Come già osservato nell'episodio precedente, in quel caso si ricorre a una visione ad asse di fuga, mentre in questa ad una frontale prospettica.

XIX LE STIMMATE



Caratteristiche della scena

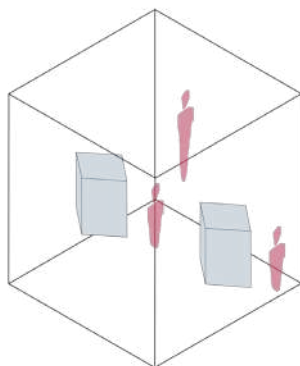
A. Tipologia di spazio rappresentato
esterno

B. Numero e disposizione delle architetture
2 / le architetture sono disposte ai margini dello spazio pittorico

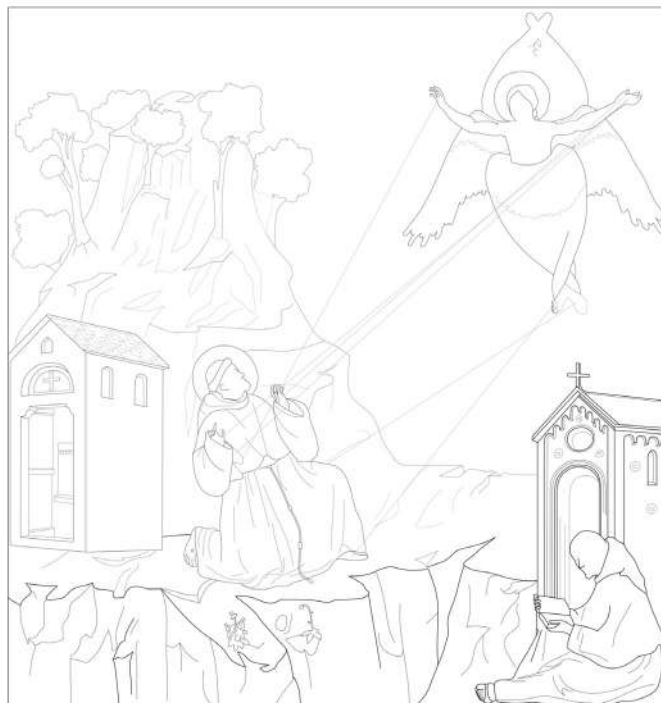
C. Numero e posizione delle figure
3 / Una figura si trova in basso al centro dello spazio pittorico, una in basso a destra. L'ultima si trova in alto a destra.

Modalità di rappresentazione dello spazio
visione d'angolo

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



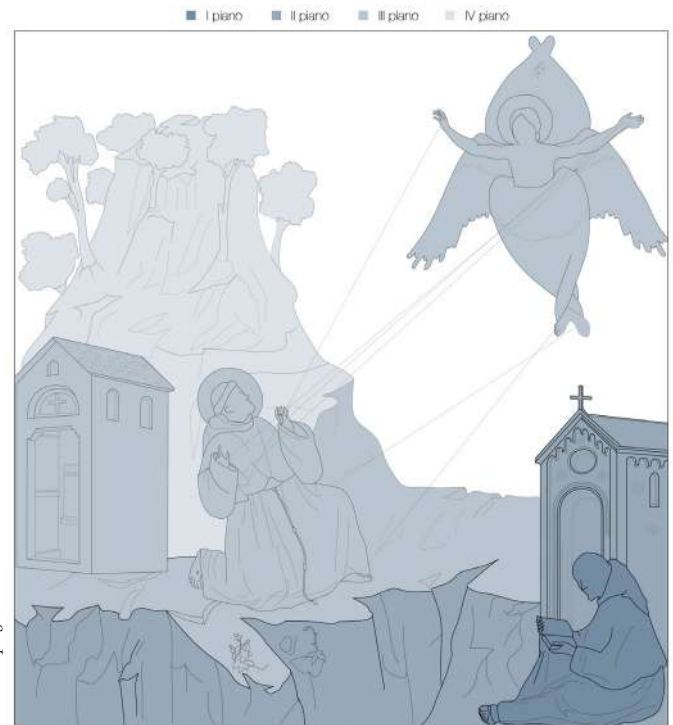
Fotopiano



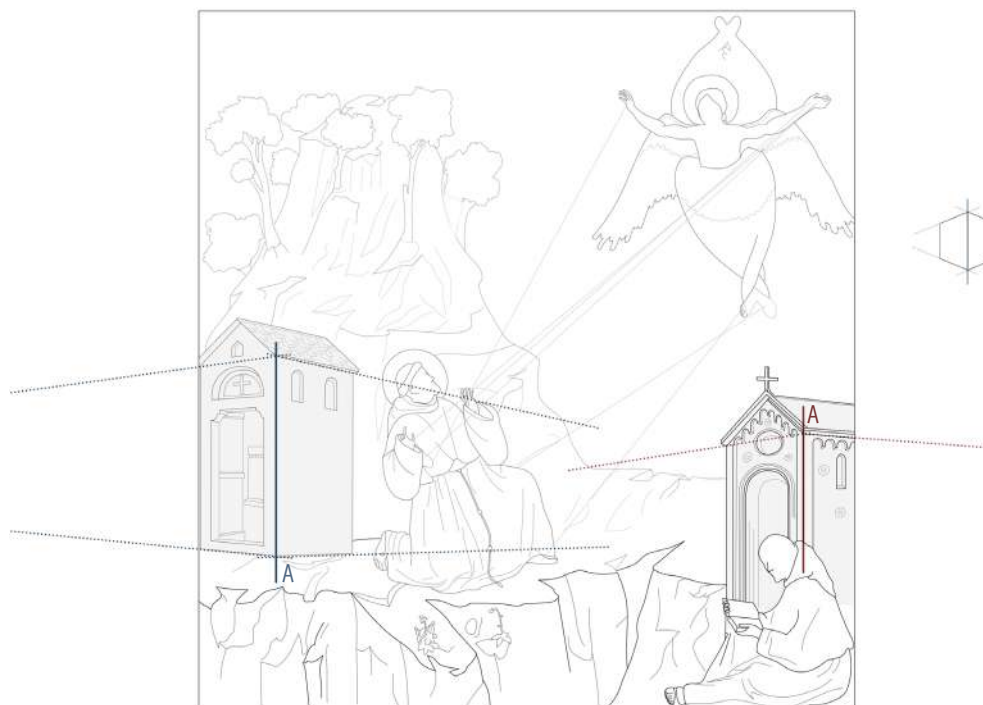
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Pregando il beato Francesco sul fianco del monte della Verna, vide Cristo in aspetto di serafino crocefisso; il quale gl'imprese nelle mani e nei piedi e anche nel fianco destro le stimmate della Croce dello stesso Signore Nostro Gesù Cristo.»

(LM XII,3)

Il miracolo delle stimmate, all'epoca di Giotto, era ancora percepito come un evento del tutto singolare ed eccezionale; tale carattere di unicità rese probabilmente complessa anche la sua piena accettazione sul piano iconografico (Milizia, 1994). San Francesco d'Assisi rappresenta il primo cristiano nella storia della Chiesa a ricevere le stimmate, circostanza che avvicina in modo diretto la sua figura a quella di Cristo e che, proprio per questo, richiedeva una resa visiva improntata alla massima chiarezza e riconoscibilità.

L'episodio ebbe luogo sul Monte della Verna il 17 settembre 1225. La raffigurazione prende in considerazione almeno due delle principali fonti agiografiche che narrano l'evento: la *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio e i *Fioretti* di san Francesco. La prima – così come la rappresentazione pittorica in oggetto – si distingue dalla biografia precedentemente redatta da Tommaso da Celano poiché nella prima è un serafino ad apparire a san Francesco, nella seconda è Cristo stesso, inchiodato alla croce e al contempo assimilato iconograficamente ad un serafino coperto di ali (Romano, 2019). Un ulteriore riferimento utile per la definizione della struttura compositiva del dipinto potrebbe essere individuato, secondo Milizia (1994), nelle *Considerazioni sulle sacre stimmate*, collocate in chiusura dei *Fioretti* di san Francesco. Le altre fonti più antiche, invece, non si soffermano su una descrizione puntuale delle condizioni del luogo né sulla successione degli spostamenti materiali compiuti dal santo e dai suoi compagni sul monte della Verna; al contrario, risultano estremamente scarsi anche gli accenni alle modalità temporali e concrete del miracolo.

◊ Iconografia e modelli

L'iconografia dell'episodio delle Stimmate di san Francesco si fonda su un articolato sistema di riferimenti agiografici e figurativi, rielaborato in una sintesi visiva



Fig. 9.48 Firenze, Basilica di Santa Croce. Tavola Bardi, *Le Stimmate*. 1245-50.

di forte efficacia narrativa. Il complesso della Verna è articolato in due nuclei principali: da un lato il convento vero e proprio, dall'altro l'area delle Stimmate e dell'eremo, collegati tra loro ma distanti. La raffigurazione del contesto architettonico e naturale risulta quindi essere verosimile tanto da non svolgere una funzione meramente decorativa, ma da concorrere a legittimare visivamente il racconto del miracolo, rafforzandone la credibilità e ponendosi alla base di una progressiva sacralizzazione dei luoghi, strettamente connessa allo sviluppo dei percorsi di pellegrinaggio francescani (Bertocci, 2025). Le raffigurazioni precedenti a quella giottesca del miracolo delle Stimmate vedono sempre una contestualizzazione del contesto naturalistico e architettonico, ma, in accordo con la tradizione duecentesca, questo assume un valore prevalentemente simbolico e stereotipato, come si nota, ad esempio, nel bassorilievo della cappella delle Stimmate alla Verna o nella Tavola Bardi.

Come rileva Lunghi (2023), nelle *Storie di san Francesco* della si assiste alla prima restituzione di un paesaggio verosimile della Verna, caratterizzato dalla presenza delle due chiese e dalla marcata fenditura del Sasso Spicco, elemento topografico ricorrente che sottolinea la

separazione fisica e simbolica tra l'eremo e il cenobio. Le due chiese raffigurate assumono un ruolo centrale nella costruzione del contesto: la chiesa riferibile a quella delle Stimmate presenta le monofore sulle pareti laterali, la facciata a cuspide con il portale sormontato da una lunetta, ed una apertura verso il colmo del tetto; si intravede anche l'interno attraverso la porta socchiusa, con un altare decorato da un paliotto che contribuisce alla veridicità della rappresentazione. La figurazione mostra, dalla parte opposta, anche la chiesa di Santa Maria degli Angeli di poco precedente alla chiesa delle Stimmate, consacrata nel 1260. Quest'ultima ha un aspetto leggermente diverso: la facciata presenta il portale d'ingresso con arco a tutto sesto decorato da modanature, gli angoli rinforzati da paraste, un ampio rosone e gli archetti pensili sotto la cornice terminale della cuspide. Tutti gli elementi e la loro disposizione concordano con la topografia della Verna e restituiscono l'immagine dell'insediamento primitivo, in base alle poche testimonianze dell'epoca (Bertocci, 2025).

Dal punto di vista compositivo, l'affresco presenta significative affinità con la tavola oggi conservata al Louvre, soprattutto per quanto riguarda l'ambientazione montana scandita da due piccoli edifici sacri e dalla presenza delle rocce, sebbene in quest'ultima, probabilmente per ragioni di spazio, manchi la figura di frate Leone (Milizia, 1994). Per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi, la soluzione adottata da Giotto si discosta in modo significativo rispetto alle raffigurazioni precedenti, in particolare nell'iconografia dell'apparizione celeste. Nelle raffigurazioni precedenti, ad esempio negli affreschi della basilica inferiore, in linea con le prime biografie del santo, l'evento è raffigurato attraverso la figura del serafino, secondo una tradizione iconografica già consolidata. Nella scena della basilica superiore, invece, Giotto recepisce l'indicazione fornita dalla *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio, raffigurando Cristo stesso, inchiodato alla croce e al contempo assimilato al serafino mediante la presenza delle ali. Come in altre scene del ciclo, emerge una marcata attenzione al contesto naturalistico: la montagna è resa come un ambiente aspro e sostanzialmente spoglio, animato soltanto da alcuni alberi collocati



Fig. 9.49 Parigi, Museo del Louvre. *Stigmate di san Francesco*. Giotto. 1297-99ca.

in cima, allusivi alla presenza del bosco e funzionali a una caratterizzazione essenziale ma riconoscibile del paesaggio.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

L'affresco presenta una composizione non simmetrica, tuttavia, le masse figurative e paesaggistiche risultano comunque ben bilanciate, anche sotto il profilo cromatico. Lo spazio pittorico è dominato dall'ambientazione naturalistica: la montagna, con alberi sulla sommità, occupa il lato sinistro della scena e, nella parte inferiore, si degrada e si appiattisce per accogliere le figure e gli elementi architettonici. A conferire coesione e armonia all'insieme contribuisce il fatto che l'andamento della montagna e del precipizio segue con precisione la postura della figura di san Francesco, collocata leggermente a sinistra dell'asse centrale della composizione (Milizia, 1994). Nella zona inferiore destra compare invece un secondo frate, raffigurato nell'atto della lettura, la cui presenza introduce un efficace contrappeso visivo rispetto alla figura del santo. A fare da ulteriore elemento di equilibrio, le due piccole architetture, caratterizzate da cromie differenti — una rossa e una gialla —, contribuiscono a stabilizzare la scena e a ordinarne la struttura compositiva. Sul lato destro rispetto all'asse centrale è collocata la figura del serafino, che nell'affresco si identifica con Cristo crocifisso; dal punto di vista cromatico, la sua immagine è resa attraverso gli stessi toni rossi e luminosi dell'edificio posto sul lato opposto, rafforzando così il bilanciamento visivo dell'insieme (Milizia, 1994). A sottolineare ulteriormente il significato simbolico della scena — ovvero l'identificazione di san Francesco come *alter Christus* — sono rese visibili le linee che collegano le mani e i piedi del serafino a quelli del santo; poiché le due figure sono poste frontalmente l'una rispetto all'altra, tali traiettorie si incrociano, materializzando in forma visiva il legame diretto e miracoloso tra Cristo e Francesco. Si evidenzia inoltre il sapiente impiego del chiaroscuro nella resa della massa rocciosa, caratterizzata da accenti luminosi intensi che suggeriscono una fonte di luce proveniente dal lato sinistro della scena, contribuendo così a rafforzare la coerenza spaziale e la percezione volumetrica dell'insieme.

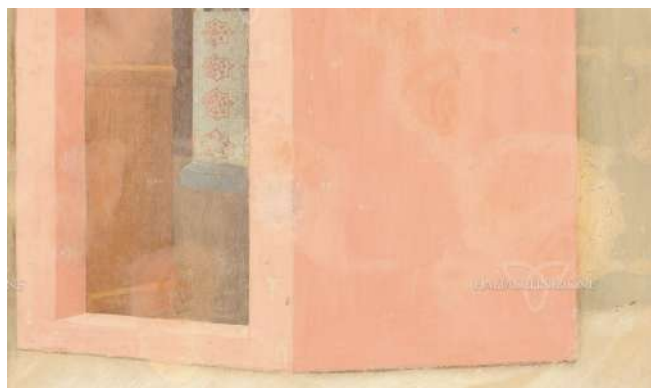


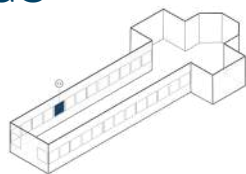
Fig. 9.50 *Le Stimate* - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Le due architetture inserite nella scena delle *Stimmate* sono raffigurate secondo una visione d'angolo; quindi, ogni corpo di fabbrica è disposto in modo che entrambi i lati non siano paralleli al piano dell'immagine.

Esse risultano orientate in modo coerente, con l'angolo destro messo in evidenza in entrambi i casi; tale scelta prospettica contribuisce in modo significativo ad accentuare la profondità dello spazio pittorico e a rafforzare l'organizzazione tridimensionale della composizione.

XX LA MORTE DI SAN FRANCESCO



Caratteristiche della scena

A. Tipologia di spazio rappresentato

-

B. Numero e disposizione delle architetture

- / -

C. Numero e posizione delle figure

57 / Le figure sono disposte in tre fasce orizzontali

Modalità di rappresentazione dello spazio

-

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



Fotopiano

Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio

«Come, nel momento del trapasso del beato Francesco, un frate vide l'anima sua salire al cielo sotto forma di stella fulgidissima.»

(LM XIV, 6)

Il ventesimo episodio del ciclo pittorico è incentrato sulla raffigurazione della *Morte di san Francesco* e si configura come una vera e propria apoteosi figurativa. La scena si discosta dal racconto tramandato dalle principali fonti agiografiche, privilegiando invece la rappresentazione del momento esatto del trapasso dell'anima del santo in cielo. Tale episodio è infatti descritto a partire dalla *Vita prima* di Tommaso da Celano, che riporta la testimonianza di un frate che afferma di aver visto l'anima di Francesco ascendere al cielo "come una stella, grande come la luna, splendente come il sole", trasportata da una candida nuvola (Milizia, 1994).

Anche l'atteggiamento dei frati, in particolare dei due che assistono più da vicino il santo — l'uno nell'atto di baciare il piede, l'altro nel gesto di sorreggergli la mano — risulta pienamente coerente con la narrazione visiva dell'episodio e trova puntuale riscontro nel racconto della *Vita prima*.

◇ Iconografia e modelli

-

◇ Composizione dello spazio pittorico

La scena della *Morte di san Francesco* costituisce l'unico episodio del ciclo pittorico privo sia di un contesto architettonico sia di un contesto naturalistico; lo spazio figurativo è infatti dominato dalla presenza delle figure. La composizione è organizzata secondo una rigorosa scansione in tre fasce orizzontali. La fascia inferiore è caratterizzata dall'andamento orizzontale del corpo del santo, disteso e circondato da undici frati — numero che rimanda simbolicamente agli undici compagni presenti al momento dell'approvazione della Regola — alcuni dei quali raffigurati di spalle. La fascia intermedia, delimitata dalla compatta concentrazione delle figure, è la più densa dell'intera composizione e accoglie una folla di frati, alcuni dei quali in paramenti sacerdotali.

La fascia superiore, infine, è occupata dalla rappresentazione dell'anima del santo condotta in



Fig. 9.51 La morte di san Francesco - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

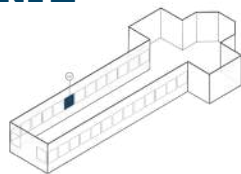
cielo da dieci angeli. Questi ultimi sono disposti simmetricamente: sei, tre per lato, collocati più esternamente, e quattro impegnati a sorreggere un disco luminoso, assimilabile alla luna, sotto il quale compare una candida nube (Milizia, 1994).

All'interno del disco è raffigurato san Francesco a mezzo busto, nell'atto di mostrare le stimmate sulle mani e sul costato. Secondo l'interpretazione proposta da Milizia (1994), la disposizione gerarchica e orizzontale delle figure richiama simbolicamente la struttura di una chiesa: la raffigurazione dell'anima di Francesco, circondata dagli angeli, assumerebbe il valore di un rosone; il gruppo dei frati disposti nella fascia centrale, organizzati secondo un andamento semicircolare, evocherebbe l'abside; mentre il corpo terreno del santo, collocato nella fascia inferiore, rimanderebbe alla cripta o, più in generale, al corpo del santo posto sotto l'altare.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

-

XXI APPARIZIONI IN PUNTO DI MORTE



Caratteristiche della scena

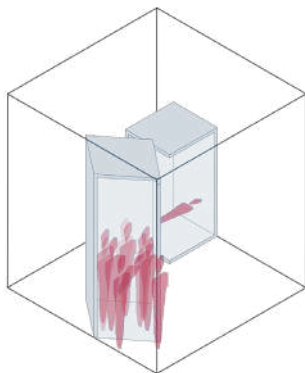
A. Tipologia di spazio rappresentato
interno-esterno; interno

B. Numero e disposizione delle architetture
2 / sulla sinistra è collocata un'architettura facente parte della tipologia interno-esterno; mentre sulla destra si apre una porzione di uno spazio interno.

C. Numero e posizione delle figure
11 / i personaggi sulla sinistra si trovano a gruppi di tre nello spazio definito dalle campate dell'architettura, mentre due si trovano all'esterno. Sulla destra si trova solo una figura

Modalità di rappresentazione dello spazio
visione d'angolo; frontale prospettica; rovesciata

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



Fotopiano



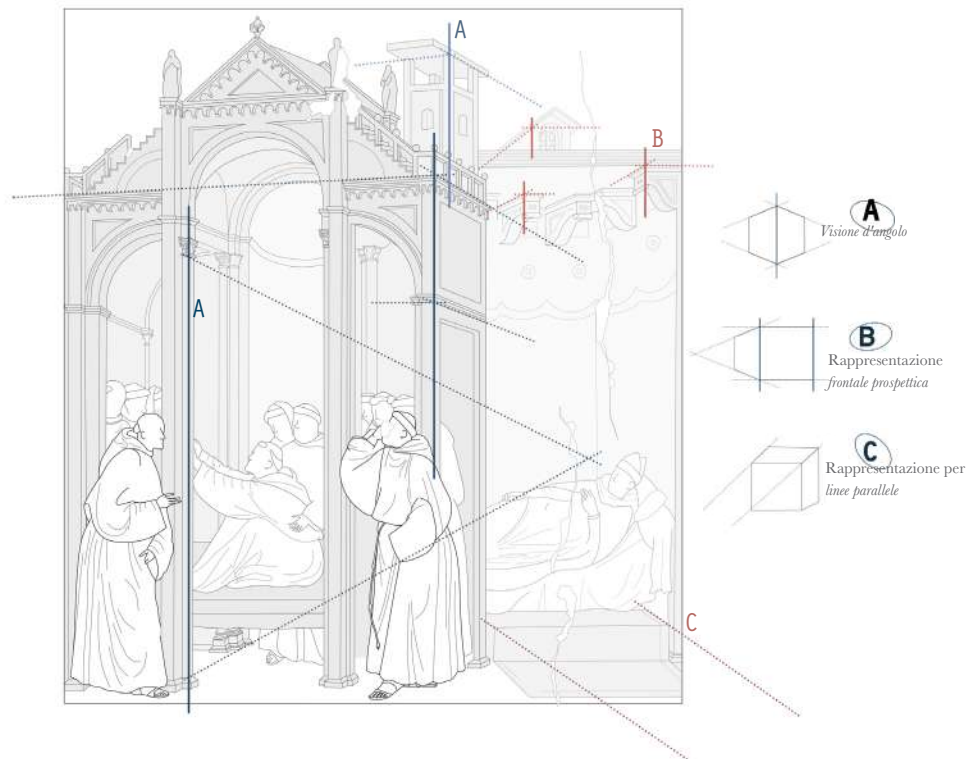
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Il ministro, in Terra di Lavoro, infermo e presso alla fine e già da tempo avendo perduto la loquela, gridò e disse: «Aspettami, padre, vengo teco»; e subito spirato, seguì il santo padre. Oltre a ciò, essendo il vescovo sopra il monte di San Michele arcangelo, vide il beato Francesco che gli diceva: «Ecco che salgo in cielo»; e in tale ora fu così trovato.»

(LM XIV, 6)

Nel ventunesimo episodio del ciclo pittorico sono raffigurati, in conformità a quanto attestato da tutte le principali fonti letterarie, due episodi distinti ma strettamente connessi. Il tema è ancora una volta quello del sogno, declinato questa volta nella forma di una duplice visione. I protagonisti sono due figure centrali nella storia dei Frati Minori e nella vicenda biografica di Francesco: frate Agostino, ministro provinciale della Terra di Lavoro, e il vescovo di Assisi, in pellegrinaggio verso il santuario di San Michele sul Monte Gargano (Lunghi, 2023). La narrazione si sviluppa secondo un tempo unitario, mentre lo spazio è differenziato, consentendo la rappresentazione simultanea dei due eventi onirici. Secondo le fonti agiografiche, san Francesco appare in sogno a entrambi: al primo per annunciargli la propria morte e invitarlo a seguirlo, al secondo per esortarlo a interrompere il pellegrinaggio e a fare ritorno. Si tratta del primo episodio del ciclo in cui il santo non è raffigurato; tale assenza assume tuttavia un preciso significato logico e narrativo se interpretata in continuità con la scena precedente, nella quale Francesco è rappresentato morto nel corpo mentre la sua anima ascende al cielo (Milizia, 1994).

◇ **Iconografia e modelli**

L'episodio si articola in due ambiti spaziali distinti, che rispondono non soltanto a esigenze narrative, ma soprattutto a una consapevole organizzazione tipologica degli ambienti rappresentati. Sul lato destro della composizione è raffigurato il vescovo di Assisi, primo a riconoscere Francesco come appartenente all'ordine religioso, collocato in un ambiente domestico, di cui sono visibili soltanto due pareti, una porzione del soffitto e, nella parte superiore, un abbaino. La stanza è caratterizzata da una ricca decorazione, costituita da

drappi ornati da motivi geometrici, elemento ricorrente nella rappresentazione degli interni, così come dal tappeto di matrice orientale posto ai piedi del letto.

Dal punto di vista iconografico, l'organizzazione della scena, e in particolare di questa sezione, riprende chiaramente il modello del *Sogno di Innocenzo III*, in cui il pontefice, riconoscibile per le vesti, come in questo caso, è rappresentato addormentato sul lato destro dello spazio pittorico. La porzione sinistra della rappresentazione, dedicata alla visione di frate Agostino, si sviluppa invece all'interno di un organismo architettonico di maggiore complessità.

L'episodio non si svolge in un ambiente di scala ridotta, come una stanza o una cella, bensì in uno spazio configurabile come un edificio ecclesiastico a sviluppo longitudinale, assimilabile a una chiesa a tre navate. Tale scelta comporta un salto di scala architettonica. L'elemento di maggiore interesse di questa architettura risiede nella parte superiore, articolata in modo più elaborato, secondo una prassi compositiva volta a mantenere la fascia inferiore libera da elementi che possano interferire con la leggibilità narrativa della scena. Tale soluzione decorativa è affidata a una serie di dispositivi architettonici, tra cui spiccano le statue marmoree collocate in sommità dei pilastri, visibili in tre, mentre una quarta risulta verosimilmente occultata dalla copertura, nonché le due scale munite di ringhiera che, dalle coperture delle navate laterali, conducono alla navata centrale (Milizia, 1994). In questo contesto, l'artista opta per l'adozione di elementi riconducibili al linguaggio dell'architettura romanica, come l'impiego di archi a tutto sesto in luogo di quelli acuti, presenti in altre raffigurazioni del ciclo pittorico. Coerentemente con le prime basiliche romaniche, la navata centrale si eleva più in alto rispetto ai transetti e alle navate laterali, coperte da mezze volte.

Questa soluzione, diffusa soprattutto nell'architettura dell'Italia meridionale, rispondeva all'esigenza strutturale di contenere le spinte generali esercitate dalla copertura della navata centrale (Benelli, 2012). Un'ulteriore interpretazione, proposta da Gioseffi (1967), suggerisce che la monumentale macchina architettonica della basilica abbia costituito una fonte diretta di ispirazione



Fig. 9.52 Assisi, Basilica di San Francesco. Contrafforti.

per il pittore. In tale prospettiva, l'articolazione degli archi rampanti rappresentati potrebbe derivare dall'osservazione di quelli che effettivamente cingono l'abside della basilica.

Nonostante l'architettura raffigurata sia chiaramente funzionale alle esigenze narrative della scena, emerge con evidenza una crescente attenzione alla plausibilità costruttiva e strutturale dell'organismo architettonico rappresentato, segnalando un progressivo interesse per una resa dello spazio costruito più coerente e verosimile.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

Lo spazio pittorico è caratterizzato dalla compresenza di due episodi, costruiti mediante tipologie spaziali diverse. Sul lato sinistro, frate Agostino è raffigurato insieme agli altri frati all'interno di uno spazio interno-esterno, riconducibile alla sezione trasversale di una chiesa a tre navate. Sul lato destro, al contrario, il vescovo di Assisi è collocato in uno spazio strettamente interno, definito dalla rappresentazione di due pareti e di una porzione della copertura; risulta ovviamente assente il lato che dovrebbe trovarsi verso l'osservatore.

Questa soluzione si configura come un'eccezione all'interno del ciclo pittorico, in cui gli ambienti interni sono generalmente concepiti come volumi chiusi, assimilabili a vere e proprie 'scatole spaziali'.

L'episodio collocato sulla sinistra occupa la porzione prevalente del dipinto, assumendo un ruolo dominante non solo nella definizione spaziale, ma anche nell'organizzazione gerarchica della composizione. L'intero impianto è fortemente verticalizzato dalla presenza di pilastri slanciati e sottili, che contribuiscono ad ampliare la percezione dell'interno e a scandire lo spazio in una successione ordinata di campate.

Anche la collocazione e il numero di figure raffigurate rafforzano la distinzione tra i due episodi. Nella scena di destra compare un unico personaggio, il vescovo, mentre in quella di sinistra frate Agostino è circondato da numerosi confratelli che lo assistono e partecipano all'evento. La presenza collettiva dei frati fino al momento della morte ribadisce il carattere intrinsecamente comunitario dell'ordine francescano, che viene così posto al centro della narrazione visiva (Milizia, 1994). La disposizione delle figure nella scena di sinistra contribuisce inoltre a delineare una chiara articolazione della profondità spaziale.

Due frati sono collocati al di fuori dell'involucro architettonico, in prossimità dello spazio dell'osservatore, svolgendo una funzione di raccordo tra lo spazio reale della basilica e quello dipinto. All'interno delle campate dell'architettura raffigurata si dispongono invece nove frati, organizzati in gruppi di tre, secondo una scansione regolare che rafforza la leggibilità dell'impianto architettonico.

Nel complesso, la scena si sviluppa su quattro piani di profondità chiaramente distinguibili. La porzione dell'affresco dedicata al vescovo di Assisi e allo spazio architettonico che lo ospita appare arretrata rispetto alla scena principale. Tale arretramento, unito alla minore imponenza dell'architettura e al vuoto decorativo della parte superiore della scena rispetto all'edificio adiacente, contribuisce a ridurre il peso visivo e simbolico. In questo modo si conferma la volontà di rispettare formalmente la gerarchia ecclesiastica, pur collocandola in una posizione marginale rispetto a ciò che viene

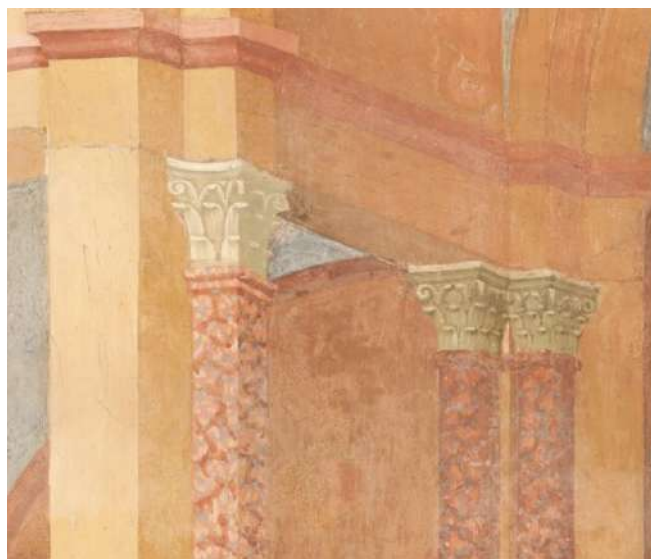


Fig. 9.53 *Apparizioni in punto di morte* - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

presentato come elemento centrale della narrazione, ovvero l'Ordine francescano (Milizia, 1994).

È inoltre significativo osservare come, rispetto ad altre scene del ciclo — quali, ad esempio, il *Dono del mantello* — si riscontri un'evoluzione nella disposizione dei personaggi sul piano di calpestio, qui organizzati in modo più coerente e plausibile dal punto di vista spaziale. Confrontando questa scena con le altre del ciclo pittorico, e in particolare con le restanti rappresentazioni architettoniche di interni-esterni, essa mostra una maggiore aderenza e plausibilità rispetto alla realtà, sia per quanto riguarda le proporzioni dell'impianto architettonico, sia in relazione al rapporto dimensionale tra architettura e figure (Benelli, 2012).

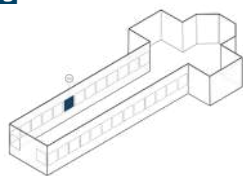
◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Per quanto riguarda le modalità di rappresentazione dello spazio, si utilizzano due soluzioni diverse, probabilmente per sottolineare che le due scene si svolgono contemporaneamente, ma in due spazi distinti. L'edificio sulla sinistra è raffigurato secondo una visione d'angolo non particolarmente accentuata secondo cui entrambe sono visibili in leggero scorcio. Anche l'articolazione spaziale interna dell'architettura è resa in maniera coerente con tale impostazione.

Diversamente, lo spazio interno che accoglie la figura del vescovo è rappresentato secondo una rappresentazione frontale prospettica: uno dei lati risulta parallelo al piano della rappresentazione, mentre l'altro è raffigurato in scorcio. Lo scendiletto del vescovo è reso attraverso una prospettiva rovesciata, in cui il punto di fuga è posto verso l'osservatore. Si sottolinea, inoltre, che l'intera composizione è costruita secondo un punto di vista ribassato, scelta che accresce la verosimiglianza dell'impianto

XXII

L'ACCERTAMENTO DELLE STIMMATE



Caratteristiche della scena

A. Tipologia di spazio rappresentato

interno senza involucro architettonico

B. Numero e disposizione delle architetture

- / L'interno è reso tramite l'uso di oggetti, arredi e singoli elementi architettonici

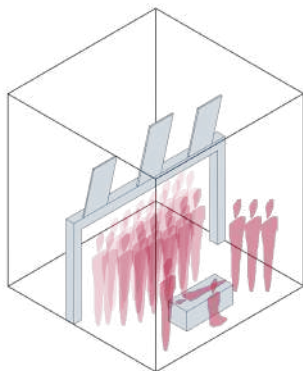
C. Numero e posizione delle figure

47 / La zona inferiore è dominata dall'orizzontalità della figura del santo, attorno alla quale si dispongono sei personaggi, alcuni dei quali raffigurati di spalle. Gli altri personaggi formano una fascia compatta al centro della rappresentazione e, ad accezione di quelli in prima fila, sono rappresentati solo parzialmente.

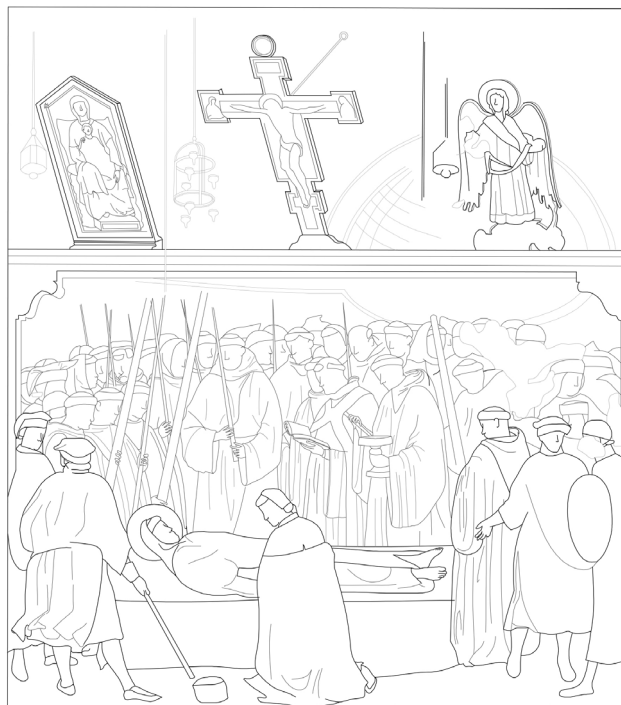
Modalità di rappresentazione dello spazio

frontale prospettica; parallele; rovesciata

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



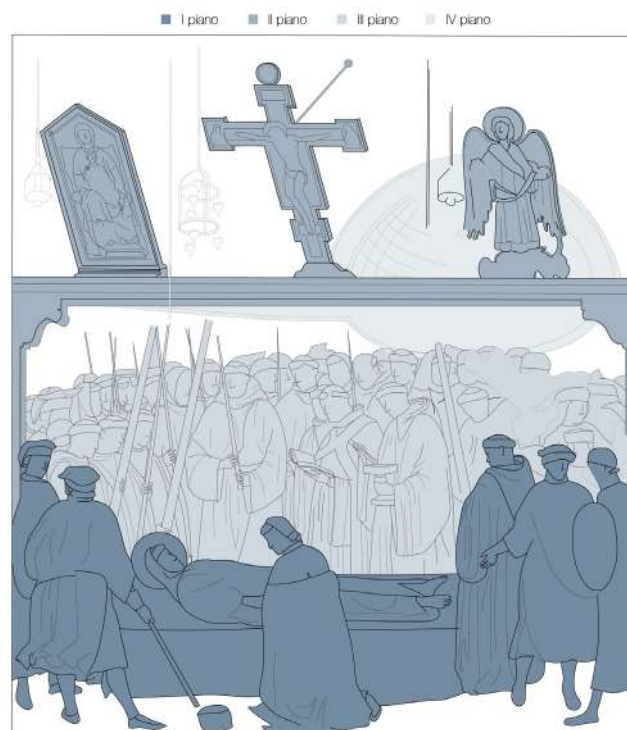
Fotopiano



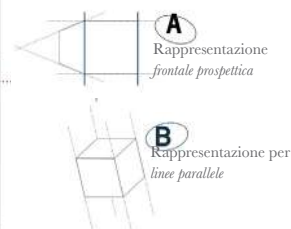
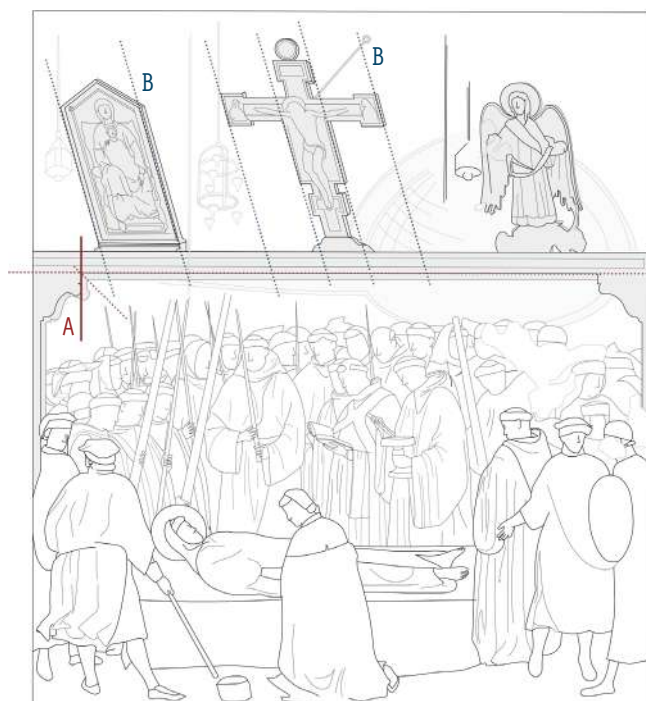
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Nella Porziuncola giacendo morto il beato Francesco,
messer Geronimo, celebre dottore e letterato, moveva i chiodi,
e le mani, i piedi, il costato del santo con le proprie mani
frugava.»

(LM XV, 4)

Il ventiduesimo episodio del ciclo pittorico raffigura il momento in cui, durante le esequie del santo, numerosi presenti intesero verificare l'autenticità del miracolo delle stimmate. Tommaso da Celano, nella *Vita prima* redatta su richiesta di Gregorio IX, riferisce che i segni furono scoperti durante la preparazione della salma di Francesco per la sepoltura, alla presenza dell'intera comunità di Assisi e degli abitanti dei territori circostanti. Quando, circa trent'anni più tardi, lo stesso episodio venne ripreso da san Bonaventura, il quadro storico risultava profondamente mutato: si erano infatti diffuse posizioni fortemente critiche nei confronti della veridicità del miracolo (Lunghi, 2024).

Dal punto di vista delle fonti letterarie, l'episodio è attestato non solo nella *Legenda Maior*, ma anche, in epoca successiva, nelle riflessioni sulle sacre stimmate che concludono i Fioretti (Milizia, 1994).

◇ Iconografia e modelli

La scena dell'Accertamento delle Stimmate, costituisce un nodo iconografico di particolare rilevanza, poiché rappresenta anche l'unica testimonianza figurativa dell'aspetto antico della Porziuncola (Lunghi, 2012). Secondo le fonti e come esplicitato dal *titulus*, l'episodio si svolge presso la piccola chiesa di Santa Maria degli Angeli; tuttavia, secondo alcuni studiosi, l'ambientazione potrebbe essere la Basilica Superiore, che, come testimoniato dagli alloggi tuttora visibili, presentava una trave passante tra l'inizio del transetto e la navata. Tuttavia, lo spazio rappresentato rimanda a una struttura liturgica arcaica più che a un'architettura gotica compiuta. La presenza della sola trave, priva di una vera iconostasi lignea, suggerisce infatti l'uso di una tenda come separazione dello spazio sacro, soluzione attestata con maggiore frequenza nelle chiese più antiche (Milizia, 1994). Attualmente la parete absidale della Porziuncola è occultata dalla pala d'altare dipinta da Ilario da Viterbo nel 1393; tuttavia, dietro di essa



Fig. 9.54 Assisi, Porziuncola. Abside in pietra visibile in seguito alla rimozione della pala d'altare.

è presente un'abside semicircolare in pietra a vista, elemento che può essere ricondotto, almeno sul piano tipologico, a quello raffigurato nell'affresco.

Sopra la trave sono collocate tre immagini sacre — una Madonna col Bambino, un Crocifisso e una statua identificabile con san Michele Arcangelo — che definiscono un preciso assetto devozionale. Alle loro spalle si intravede una calotta absidale a cassettoni, priva di aperture. Al di sotto della trave è disposto il catafalco, coperto da un drappo prezioso, sul quale giace la salma di san Francesco; davanti ad esso, un personaggio nobilmente abbigliato, inginocchiato, scosta il saio del santo e introduce il dito nella ferita del costato, rendendo visibilmente esplicito il gesto di verifica del miracolo (Lunghi, 2023).

Particolarmente significativo, sul piano dei modelli iconografici, è il Crocifisso rappresentato sopra la trave, raffigurato secondo l'iconografia del *Christus patiens*. Tale scelta assume un valore non secondario se si considera che, secondo una diffusa interpretazione storiografica, Giotto fu tra i primi a impiegare consapevolmente questa tipologia, come attestato dal celebre Crocifisso di Santa Maria Novella.

Il confronto con un altro Crocifisso presente nel ciclo, quello raffigurato nella scena della preghiera di san Francesco davanti al Crocifisso di San Damiano, mostra l'adozione di due iconografie differenti — *Christus triumphans* nel quarto episodio e *Christus patiens* nel diciannovesimo — confermando l'attenzione dell'artista alla varietà dei modelli reali e alla specificità dei contesti devozionali, piuttosto che a una ripetizione stereotipata delle immagini sacre.

La raffigurazione dell'interno della Porziuncola, pur non essendo architettonicamente rigorosa, risulta sostanzialmente verosimile: i restauri successivi al terremoto del 1997 e le indagini sugli intonaci (Sperandio, 2001) hanno infatti confermato la presenza di fori nelle murature laterali destinati all'alloggiamento della trave, sulla quale doveva essere collocata un'icona, probabilmente il Crocifisso di Giunta Pisano oggi conservato nel Museo della Porziuncola (Lunghi, 2012). L'artista sembra dunque selezionare e rielaborare alcuni elementi caratteristici e simbolicamente pregnanti dell'edificio, sufficienti a renderlo riconoscibile, pur adattandoli alle esigenze narrative e monumentali della scena.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La composizione dello spazio pittorico di questa scena è articolato in tre fasce orizzontali ed è pienamente assimilabile a quella della *Morte di san Francesco* (White, 1971). La zona inferiore è dominata dall'orizzontalità della figura del santo, attorno alla quale si dispongono i personaggi, alcuni dei quali raffigurati di spalle, in una soluzione che accentua la profondità dello spazio e il coinvolgimento dello spettatore.

La fascia mediana è qui definita dalla presenza della trave passante, mentre nella scena della morte era



Fig. 9.55 Assisi, Museo della Basilica di Santa Maria degli Angeli. Crocifisso. Giunta Pisano, 1230-40ca

delimitata dalla compatta linea formata dalle teste dei presenti. La parte superiore, infine, accoglie gli oggetti collocati sulla trave, laddove, nell'episodio della morte, era occupata dalla visione dell'anima del santo, accolta in cielo dagli angeli.

Dal punto di vista tipologico, lo spazio rappresentato rientra tra le rare scene del ciclo pittorico in cui si ricorre alla raffigurazione di un interno privo di un involucro architettonico definito. In questo caso, la costruzione dello spazio è affidata principalmente agli oggetti e alla trave, che scandiscono e organizzano la superficie pittorica, mentre sullo sfondo è appena accennata la calotta absidale della chiesa, l'unico elemento architettonico esplicitamente riconoscibile. Si tratta dunque di un interno suggerito più che descritto, non concepito come

una 'scatola' chiusa, bensì come uno spazio aperto e articolato per piani visivi. Le figure assumono in questa scena un ruolo dominante anche per la superficie occupata, prevalendo nettamente sull'architettura, sul cielo e sul terreno. L'azione si svolge interamente nella fascia inferiore del dipinto: l'orizzontalità del corpo del santo, contrapposta alla verticalità delle figure stanti, ne sottolinea la centralità visiva e narrativa.

Il dottor Gerolamo si distingue dagli altri personaggi sia per la postura inginocchiata sia per il gesto di accertamento, che interrompe la linea del corpo del santo e, con esso, crea un nucleo compositivo unitario (Milizia, 1994). Gli altri presenti, raffigurati in atteggiamenti differenziati e dinamici, sono colti nell'atto di partecipare alla cerimonia, contribuendo a rafforzare il carattere processuale e collettivo dell'evento rappresentato.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Per quanto riguarda le modalità di rappresentazione adottate in questa scena, l'unico elemento architettonico raffigurato in maniera compiuta è la trave passante con le mensole che la sostengono.

Essa è resa mediante una visione frontale prospettica: la faccia principale della trave è infatti rappresentata parallelamente al piano della raffigurazione, mentre la profondità è suggerita da uno scorcio visibile su un solo lato, in questo caso quello sinistro. Diversamente, gli oggetti collocati sopra la trave sono raffigurati inclinati verso lo spettatore; nel caso del Crocifisso è visibile anche la corda che ne suggerisce la sospensione a un supporto non esplicitamente rappresentato, verosimilmente il soffitto o la parete di fondo. Tale inclinazione, sebbene orientata in senso contrario a quanto avviene nella scena del Presepe di Greccio — dove gli oggetti risultano inclinati nella direzione opposta poiché la scena si svolge oltre l'iconostasi — risponde alla medesima modalità di rappresentazione per linee parallele, adottata sistematicamente per gli elementi architettonici e gli arredi disposti obliquamente all'interno dell'intero ciclo pittorico. Per quanto concerne il catafalco su cui è adagiato il corpo di san Francesco, le estremità non risultano visibili, rendendo impossibile evidenziare le linee principali che ne definiscono la modalità di

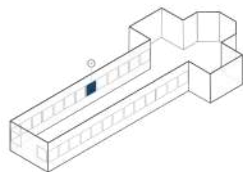


Fig. 9.56 Accertamento delle Stimmate - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

rappresentazione. Tuttavia, la visibilità della superficie superiore della struttura, perpendicolare al piano della rappresentazione, consente di riconoscere l'adozione di una prospettiva rovesciata, coerente con le soluzioni spaziali impiegate da Giotto in altre scene del ciclo.

XXIII

IL PIANTO DELLE CLARISSE



Caratteristiche della scena

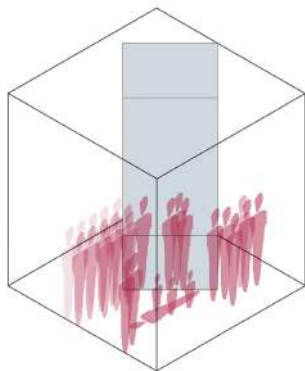
A. Tipologia di spazio rappresentato
esterno

B. Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura è posta al margine destro della
raffigurazione pittorica

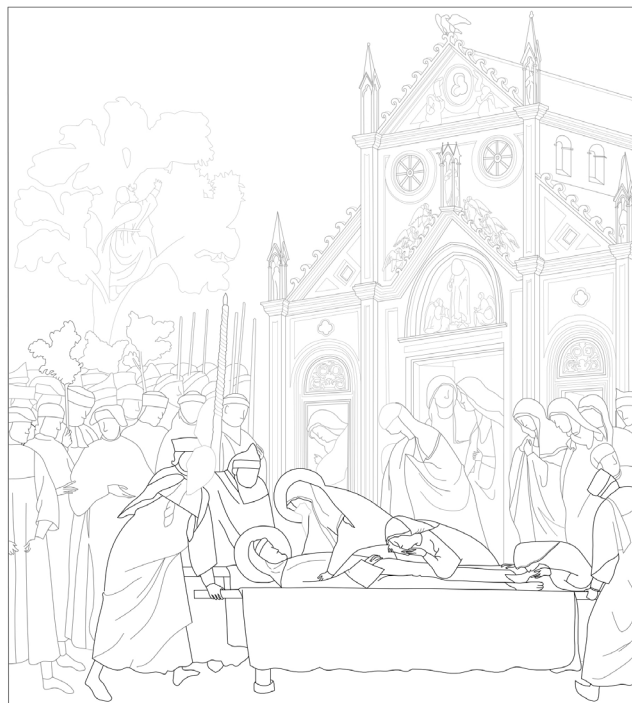
C. Numero e posizione delle figure
39 / Le figure sono disposte su diversi piani di
profondità: sul margine, davanti e di fianco rispetto
all'architettura

Modalità di rappresentazione dello spazio
visione d'angolo

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



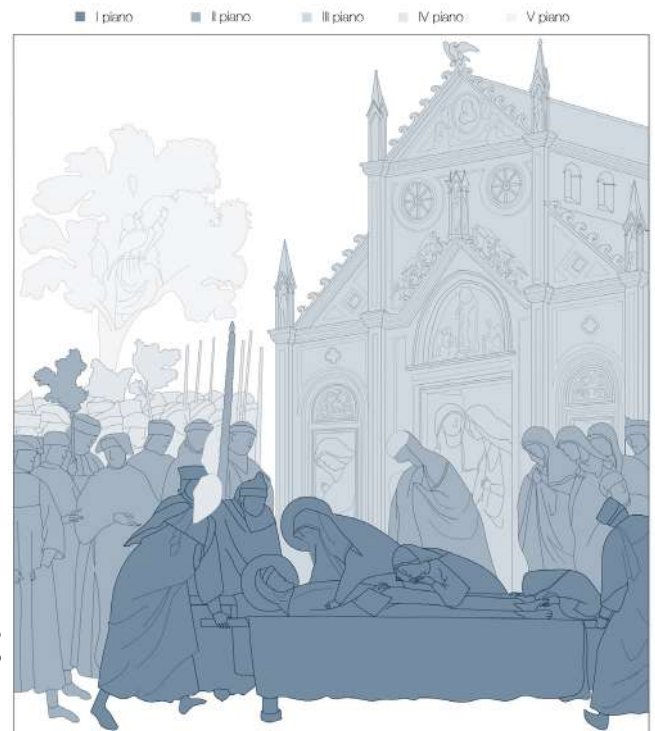
Fotopiano



Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Le turbe che erano convenute, trasportando verso la città d'Assisi con rami d'alberi e moltitudine di ceri accesi il sacro corpo fregiato delle celesti gemme, lo presentarono alla vista della beata Clara e delle sacre vergini.»

(LM XV, 5)

L'episodio rappresentato nella ventitreesima scena del ciclo pittorico - *il pianto delle Clarisse* - è attestato esclusivamente nella *Vita prima* di Tommaso da Celano e nella *Legenda Maior* di san Bonaventura (Milizia, 1994). In accordo con il racconto di san Bonaventura, la scena rappresenta il momento in cui, la mattina successiva alla morte di Francesco, una grande folla accompagnò il corpo del santo dalla piccola chiesa della Porziuncola verso Assisi; la processione si arrestò davanti alla chiesa di San Damiano per consentire alle clarisse e alle altre sorelle di rendere l'ultimo saluto al fondatore (Benelli, 2012). Nel racconto di Tommaso da Celano l'episodio è ambientato all'interno di una chiesa; la raffigurazione pittorica, invece, lo colloca all'esterno, probabilmente allo scopo di fondere il racconto del trasporto della salma con quello del pianto delle clarisse.

Si tratta dell'unico episodio del ciclo in cui compaiono delle religiose, la cui presenza assume un valore eccezionale: pur in assenza di elementi propriamente miracolosi, la scena acquista un carattere straordinario poiché rappresenta la temporanea sospensione della chiusura delle clarisse, evento che, come sottolineato da Tommaso da Celano, si verificò unicamente in questa circostanza (Milizia, 1994).

◇ **Iconografia e modelli**

La scena è ambientata davanti a una chiesa di grandi dimensioni, articolata strutturalmente dallo spigolo sinistro della facciata, che divide la composizione in due parti di dimensioni disuguali.

Per la prima volta nel ciclo pittorico compare la rappresentazione integrale della facciata di una chiesa, che richiama in particolare i caratteri delle facciate gotiche dell'Italia centrale, riccamente decorata non solo con rivestimenti marmorei e motivi cosmateschi, ma anche con un articolato apparato scultoreo (Bellosi, 2014). Tale scelta si inserisce coerentemente nella poetica giottesca, che, dovendo raffigurare eventi storicamente prossimi,



Fig. 9.57 *Il pianto delle Clarisse* - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

rinuncia alle gerarchie formali e agli stilemi arcaizzanti propri delle storie bibliche, adottando invece soluzioni tratte dall'osservazione della realtà contemporanea.

Come per le architetture, anche i personaggi laici sono vestiti secondo le consuetudini del tempo, una scelta destinata a esercitare un'influenza duratura sull'arte dei due secoli successivi (Bellosi, 2014). Benché la chiesa rappresentata sia identificabile sul piano narrativo con San Damiano, il suo aspetto non corrisponde in alcun modo all'edificio reale, né nella forma attuale né in quella conosciuta all'epoca di Francesco.

La chiesa di San Damiano era infatti una chiesa di modeste dimensioni, a navata unica e con una facciata semplice e priva di apparati decorativi.

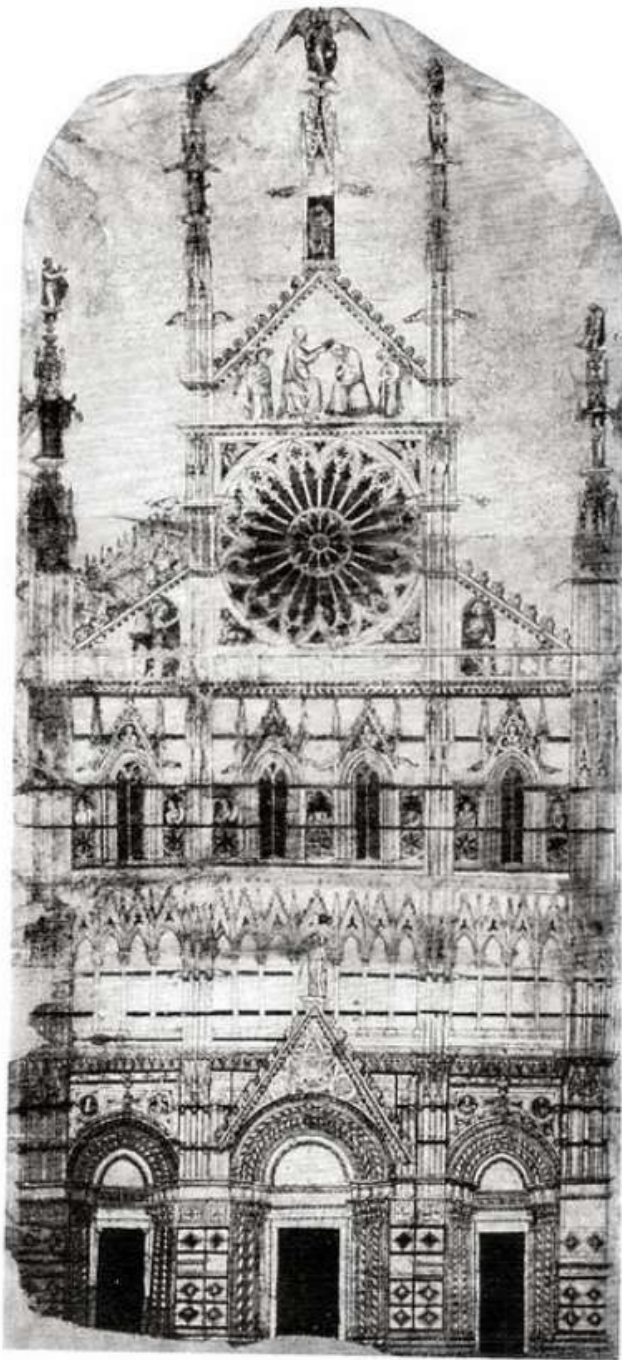


Fig. 9.58 Siena, Museo dell'Opera Metropolitana. Pergamena raffigurante il progetto per l'ampliamento del Duomo di Siena.

L'architettura dipinta appare piuttosto come una costruzione idealizzata, che attinge a modelli diversi: alcuni elementi rimandano al romanico toscano, come le finestre romboidali nei mezzi frontoni delle navate, presenti in edifici quali la pieve di Calci o San Frediano a Pisa (Benelli, 2012); altri dettagli, come i timpani con pinnacoli che proseguono i pilastri trovano confronto nelle facciate del battistero di Siena e del Duomo di Orvieto, grandi cantieri dell'epoca di cui esistevano e probabilmente circolavano i disegni di progetto¹. La sequenza centrale della facciata – con il portale sormontato da una lunetta scolpita inserita in una nicchia ad arco e conclusa da un timpano che funge da baldacchino – trova un possibile confronto in Toscana nella facciata della cattedrale di San Romolo a Fiesole (Benelli, 2012), e in Umbria nella cattedrale di San Rufino, ben nota anche ai pellegrini. La decorazione cosmatesca, sebbene in parziale contrasto con i caratteri del romanico toscano, rimanda a un gusto di matrice romano-antica che Giotto conferisce con frequenza alle sue architetture dipinte.

Nel suo insieme, la facciata non intende restituire un'immagine fedele di una chiesa in particolare, ma propone una sintesi coerente con le più aggiornate esperienze architettoniche dell'Italia centrale all'inizio del XIII secolo. In questo senso, l'architettura assume anche un valore simbolico: la chiesa non è raffigurata come un edificio in rovina, bensì come una costruzione monumentale e trionfante, con un'allusione evidente all'affermazione e al successo dell'Ordine francescano (Milizia, 1994).

Si sottolinea, inoltre, il netto contrasto con la precedente raffigurazione di San Damiano nel ciclo: se nella prima apparizione la chiesa è rappresentata come un edificio in rovina, con interni di ascendenza romana e apparati cosmateschi, nel ventitreesimo episodio essa assume l'aspetto di una facciata gotica a più spioventi, rivestita di marmi chiari, mosaici policromi e statue a rilievo, in analogia con le grandi cattedrali gotiche dell'Italia centrale (Lunghi, 2023).

Sul piano iconografico, a destra della composizione compare un grande albero che si apre a ventaglio, sul quale si arrampica un fanciullo, secondo un antico



Fig. 9.59 Orvieto, *Disegno di progetto per la facciata del Duomo risalente alla fine del Duecento. Ramo di Paganello.*

topos di ascendenza classica. Tale motivo richiama esplicitamente l'episodio evangelico dell'ingresso di Cristo a Gerusalemme, assimilando la gloria riconosciuta a Gesù a quella tributata dalla città di Assisi al proprio santo, in un processo di evidente trasposizione simbolica (Benelli, 2012). In questo senso, la raffigurazione presenta significative analogie con la scena dell'*Ingresso a Gerusalemme* dipinta da Giotto nella Cappella degli Scrovegni.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La scena è dominata da una grande architettura vista dall'esterno, che occupa anche, dal punto di vista quantitativo, la maggior parte della superficie pittorica. La scena è popolata da numerose figure: Santa Chiara è collocata esattamente al centro della composizione, assumendo un ruolo di assoluto rilievo visivo e simbolico. La scena è strutturalmente divisa in due dallo spigolo sinistro della chiesa: a destra si dispongono le suore piangenti, mentre a sinistra è raffigurata la folla che accompagna il corpo del santo durante il trasporto.

Le religiose emergono dalle porte della chiesa con il capo inclinato e lo sguardo rivolto a san Francesco, generando una fitta rete invisibile di linee di sguardo che converge sugli occhi chiusi del morto (Milizia, 1994).

Il corpo di san Francesco, rigorosamente orizzontale, è trasportato su una barella coperta da un drappo che ricade lungo i lati, accentuando la staticità e la solennità della figura. Tra i personaggi della folla compaiono anche magistrati, riconoscibili dai bordi di ermellino che ornano i mantelli, mentre altri esponenti delle autorità civili sono individuabili tra i presenti (Milizia, 1994).

I frati, invece, occupano uno spazio più ridotto e sono identificabili soprattutto per i lunghi ceri che portano, che prolungano visivamente il verticalismo delle guglie architettoniche sullo sfondo.

Sul margine destro della scena, un grande albero si apre a ventaglio e ospita un fanciullo che si arrampica tra i rami. Anche dal punto di vista compositivo, l'immagine è regolata da un criterio di equilibrio e simmetria: la linea superiore, formata dalle teste della folla, corrisponde approssimativamente all'architrave del portale centrale, mentre quella inferiore si allinea ai portali laterali,

confermando l'adozione di una scansione rigorosa dello spazio figurativo.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

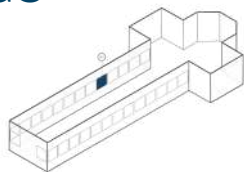
Per quanto riguarda le modalità di rappresentazione dello spazio, nella scena è presente una sola architettura che, pur nella sua articolazione complessa, risponde interamente a un'unica modalità: la visione d'angolo. In questo caso, entrambe le facce dell'edificio raffigurato non risultano parallele al piano della rappresentazione, ma sono rese in scorcio. La barella sulla quale è trasportato il corpo di san Francesco è invece rappresentata con una leggera prospettiva rovesciata, meno accentuata rispetto a quella adottata nella scena precedente.

Note

- 1 I progetti per la realizzazione della facciata del Duomo di Orvieto sono conservati nell'Archivio dell'Opera del Duomo. Il più antico risale alla fine del Duecento.]

XXIV

LA CANONIZZAZIONE DI SAN FRANCESCO



Caratteristiche della scena

A. Tipologia di spazio rappresentato
esterno

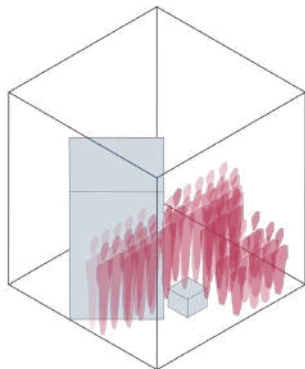
B. Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura occupa la parte sinistra della
raffigurazione pittorica

C. Numero e posizione delle figure
- / le figure occupano la maggior parte della
superficie pittorica e si estendono su tutta la superficie
del dipinto nella fascia bassa

Modalità di rappresentazione dello spazio

visione d'angolo; rovesciata

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



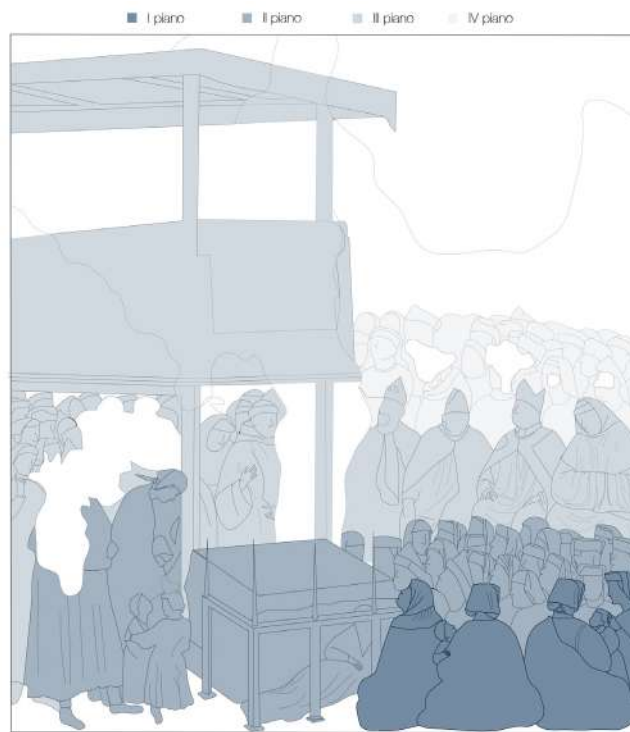
Fotopiano



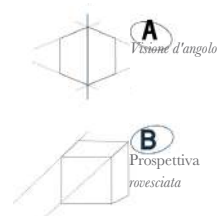
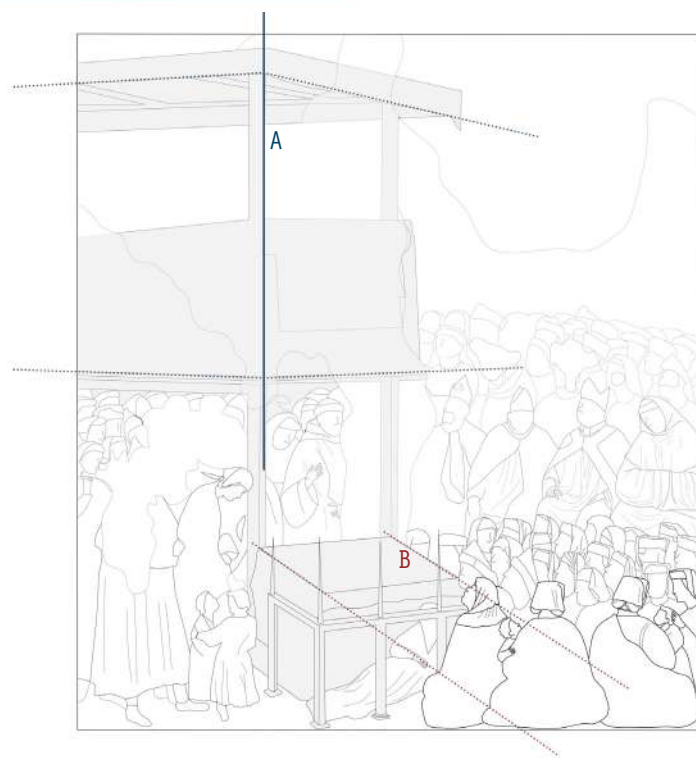
Elementi



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Quando il santo Papa venendo in persona alla città di Assisi, diligentemente esaminati i miracoli, per consiglio dei frati suoi canonizzò il beato Francesco e l'iscribbe nel novero dei santi.»

(Bolla papale *Mira circa nos*, luglio 1228)

Il ventiquattresimo episodio del ciclo pittorico raffigura la solenne *Canonizzazione di san Francesco*, celebrata ad Assisi il 16 luglio 1228 (Milizia, 1994).

Le fonti agiografiche non dedicano a questo evento un'ampia trattazione, fatta eccezione per la più antica tra esse: nella *Vita prima* di Tommaso da Celano, infatti, un'intera sezione è dedicata al racconto della canonizzazione, probabilmente in ragione del fatto che l'opera fu redatta su commissione di Gregorio IX. Già nella *Legenda Maior* l'atteggiamento nei confronti di questo episodio muta sensibilmente, poiché viene menzionato in modo estremamente conciso, quasi un evento ovvio e dato per acquisito (Milizia, 1994).

È opportuno sottolineare come il ruolo delle testimonianze dei frati durante il processo canonico, esplicitamente richiamato nel *titulus*, assuma un'importanza centrale. In questo senso risulta evidente che, anche nella rappresentazione pittorica, in tutti gli episodi della prima e della seconda parte del ciclo, siano costantemente presenti testimoni oculari, i quali, soprattutto nella seconda parte del ciclo, siano invariabilmente frati. La scena della canonizzazione risulta essere la più compromessa dal punto di vista conservativo: ampie porzioni dell'affresco sono state reintegrate, in sede di restauro, mediante campiture cromatiche neutre atte a suggerire l'andamento generale della composizione. Tale stato di conservazione è verosimilmente riconducibile ad una consistente infiltrazione di umidità proveniente dalla finestra sovrastante (Lunghi, 2023).

◇ **Iconografia e modelli**

La composizione è strutturata attorno a un ampio baldacchino rialzato, privo di figure sulla sommità, che riveste una funzione determinante nell'organizzazione dello spazio figurativo. Tale elemento architettonico consente di articolare la scena attraverso una netta separazione dei gruppi coinvolti nella cerimonia, contribuendo a definire una scansione gerarchica e

rituale dell'evento rappresentato (Milizia, 1994).

Dal punto di vista ambientale, Lunghi (2023) sottolinea che l'episodio, per coerenza con il resto del ciclo pittorico, avrebbe potuto essere ambientato in una piazza o in un contesto urbano riconoscibile, capace di identificare con maggiore chiarezza la città di Assisi dove effettivamente l'episodio ha avuto luogo.

La scelta di uno spazio astratto e fortemente cerimoniale concentra, invece, l'attenzione sugli elementi simbolici e liturgici della rappresentazione. Il baldacchino è raffigurato come una struttura lignea composta da travi, rivestita da stoffe damascate e sormontata da una copertura anch'essa in tela. A causa del cattivo stato di conservazione dell'affresco, non è possibile accertare la presenza originaria di figure collocate sul baldacchino; tuttavia, è stata avanzata l'ipotesi che vi fossero rappresentati personaggi di alto rango, quali alcuni cardinali e forse una figura regale (Lunghi, 2023).

Anche in assenza di tali elementi figurativi, la struttura conserva una marcata valenza simbolica, alludendo all'autorità ecclesiastica e politica sottesa all'evento rappresentato. Il motivo del baldacchino trova riscontro iconografico nella *Pala di Ilario da Viterbo* realizzata per la Porziuncola, in relazione all'episodio della proclamazione dell'Indulgenza del Perdono, nonché nella raffigurazione dello stesso soggetto eseguita da Tiberio d'Assisi nella *Cappella delle Rose* a Santa Maria degli Angeli e a Montefalco (Ferretti, 2024), a conferma della diffusione di tale modello figurativo nell'ambito francescano.

Al centro della composizione, sotto il palco, è collocato un altare coperto da una tovaglia e ornato da un paliotto ricamato, delimitato da un'inferriata. All'interno di questo spazio sacro è raffigurata una fanciulla che entra nel recinto per toccare con le spalle l'urna che contiene la salma di Francesco. Il medesimo episodio è attestato in una tavola del XIII secolo conservata nel Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco, raffigurante quattro miracoli avvenuti presso la tomba di Assisi; in questo caso, tuttavia, la chiesa di San Giorgio¹ è identificata dalla presenza di un altare sormontato da un ciborio e da una veduta urbana sullo sfondo, con la città cinta da mura. Come nella scena precedente,



Fig. 9.60 Assisi, Santa Maria degli Angeli. Ortofoto ottenuta da fotogrammetria (SfM) della pala d'altare di Ilario da Viterbo; (in alto a destra) schema del programma iconografico della pala d'altare: 1. Annunciazione, Indulgenza della Porziuncola; 2a. san Francesco penitente visitato dagli angeli; 2b. gli angeli guidano san Francesco alla Porziuncola; 2c. Cristo, per intercessione della Vergine, appare a san Francesco; 2d. san Francesco chiede a Onorio III l'approvazione dell'indulgenza; 2e. san Francesco proclama l'indulgenza alla Porziuncola; 3. sei episodi miracolosi; (in basso a destra) dettaglio dell'ultimo episodio estratto dall'ortofoto.

l'opera è caratterizzata da una notevole attenzione alla resa degli abiti, raffigurati secondo la moda dell'epoca di realizzazione, così come le architetture derivano da modelli tratti dalla realtà. Tale scelta risponde all'esigenza di rappresentare eventi percepiti come cronologicamente prossimi, evitando soluzioni antiquarie che avrebbero compromesso la verosimiglianza storica della narrazione (Bellosi, 2014).

Dal punto di vista iconografico, la separazione tra figure maschili e femminili rispecchia le consuetudini delle celebrazioni religiose medievali.

La disposizione dei personaggi principali segue inoltre un preciso ordine gerarchico, coerente con il racconto di Tommaso da Celano: accanto al pontefice sono collocati il cardinale, il vescovo e l'abate, secondo la medesima

sequenza gerarchica attestata nella fonte agiografica (Milizia, 1994).

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La scena si svolge in uno spazio esterno, definito più dalla presenza dell'apparato architettonico che da elementi topografici o urbani riconoscibili, e caratterizzato da una forte densità figurativa, tale che la maggior parte della superficie del campo pittorico è occupata dalle figure.

Lo spazio è organizzato attorno al baldacchino, che occupa interamente la metà sinistra della composizione e si sviluppa per quasi tutta l'altezza della rappresentazione, fungendo da asse strutturante e divisorio dell'intero impianto figurativo (Milizia, 1994).

Al di sotto della struttura, tra i due pali di sostegno,



Fig. 9.61 Rappresentazione pittorica dell'episodio dell'indulgenza della Porziuncola. (a sinistra) Cappella delle Rose, chiesa di San Fortunato, Montefalco; (a destra) Cappella delle Rose, Santa Maria degli Angeli, Tiberio d'Assisi.

sono collocati i frati, disposti frontalmente davanti a un altare, mentre sulla metà destra della scena trovano posto le principali autorità ecclesiastiche: il pontefice, affiancato da un cardinale, un vescovo e un frate. Al di sotto di questo gruppo si dispone un insieme compatto di figure femminili, spesso accompagnate da bambini; alle loro spalle si estende una folla di notabili, rappresentata come una massa indistinta, che contribuisce a saturare ulteriormente lo spazio disponibile.

La linea mediana della composizione coincide con il piano del pavimento del baldacchino ed è evidenziata all'esterno della struttura da un marcato tratto scuro. Essa si allinea con le teste dei personaggi seduti accanto al pontefice, stabilendo un rigoroso riferimento spaziale. Tale regolarità è tuttavia infranta dal gruppo dei notabili sullo sfondo, che si espande oltre i limiti imposti dall'architettura, determinando una percezione spaziale meno definita. Ne risulta una differenziazione nel trattamento dello spazio pittorico, fortemente strutturato dall'apparato architettonico ma più fluido

e indeterminato nella disposizione delle figure, che tendono a occupare quasi integralmente il campo visivo (Milizia, 1994).

◊ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Per quanto riguarda le modalità di rappresentazione dello spazio, la scena è caratterizzata da un apparato architettonico estremamente ridotto, limitato al baldacchino e all'altare.

Qualsiasi valutazione sull'architettura rappresentata è tuttavia condizionata dal cattivo stato di conservazione dell'affresco, che ha reso necessarie ampie integrazioni e interventi di restauro, compromettendo in parte l'affidabilità dell'analisi geometrica.

Il baldacchino, che costituisce l'elemento architettonico principale della scena, è rappresentato secondo una visione d'angolo: la struttura è resa con entrambe le facce visibili in scorcio, soluzione che ne evidenzia la volumetria e incrementa la profondità dello spazio pittorico, permettendo al contempo l'inserimento e

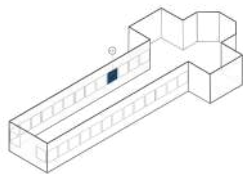
la distribuzione verosimile dei numerosi personaggi all'interno della composizione. Diverso è il trattamento riservato all'altare, per il quale si adotta una prospettiva rovesciata, modalità di rappresentazione ricorrente negli elementi connessi alla sfera del sacro. In questo sistema, il punto di fuga non è collocato in profondità, verso il fondo della scena, ma è idealmente proiettato verso l'osservatore, accentuando la frontalità e la centralità dell'oggetto liturgico e sottolineandone il valore simbolico e rituale rispetto al contesto circostante.

Note

1 La salma di Francesco rimase nella chiesa di San Giorgio per il tempo necessario al completamento della chiesa inferiore della basilica, nella quale fu trasferita il 25 maggio 1230 nel corso di una cerimonia descritta dalle fonti come particolarmente tumultuosa.

XXV

L'APPARIZIONE A GREGORIO IX



Caratteristiche della scena

A. Tipologia di spazio rappresentato
interno

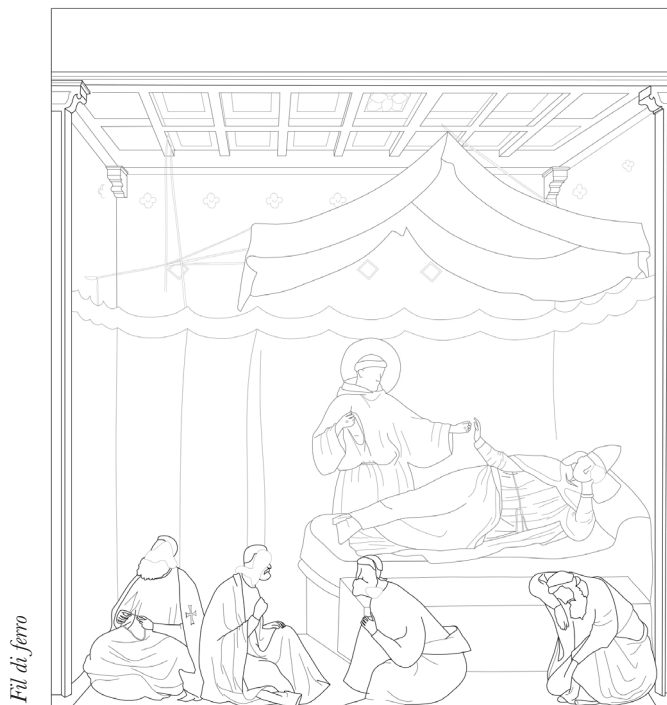
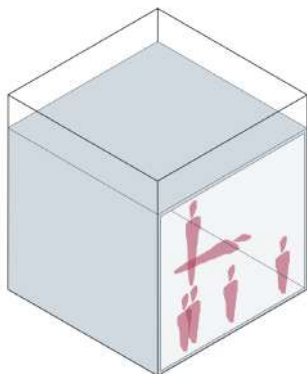
B. Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura occupa quasi la totalità dello
spazio pittorico

C. Numero e posizione delle figure
6 / quattro figure si trovano in primo piano e due
in secondo piano

Modalità di rappresentazione dello spazio

frontale asimmetrica

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro

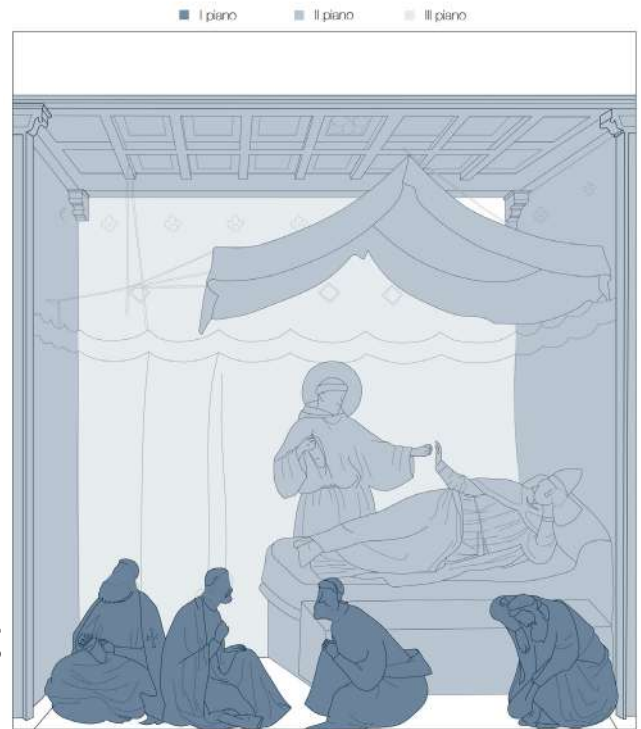


Fotopiano

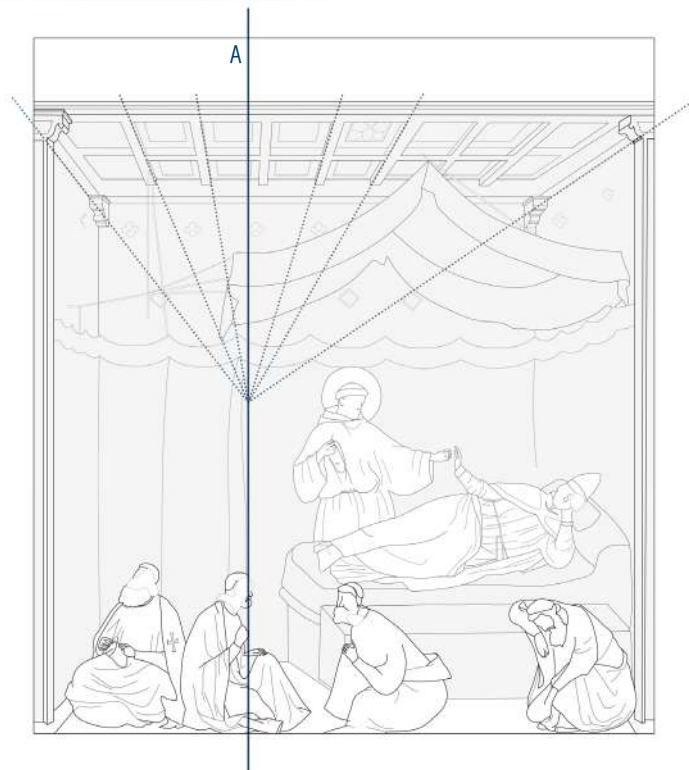
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Dubitando alquanto il santo papa Gregorio della piaga del costato, gli disse in sogno il beato Francesco: «Dammi una fiala vuota». E, come gliela diede, la si vide riempire dal sangue del costato.»

(LM – Mir. II, 1)

Il venticinquesimo episodio del ciclo assolve alla funzione di chiudere la sequenza degli affreschi dedicati alla morte e alla canonizzazione di san Francesco attraverso un esempio miracoloso (Milizia, 1994).

Esso inaugura una nuova serie narrativa, quella dei miracoli *post mortem*, finalizzata a manifestare la grandezza del Santo e, soprattutto nei riquadri successivi, la persistenza della sua potenza taumaturgica oltre la morte fisica. In questa prospettiva, la scena assume un ruolo di raccordo strutturale e concettuale tra gli episodi precedenti e quelli successivi.

L'unica fonte letteraria che attesta questo miracolo è la *Legenda Maior* di san Bonaventura, nella quale emerge con chiarezza l'intento di dimostrare il pieno accordo tra l'Ordine francescano e la gerarchia ecclesiastica. Tale obiettivo risulta pienamente soddisfatto attraverso la rappresentazione delle sacre stimmate, considerate il miracolo supremo e la prova definitiva della natura di *alter Christus* attribuita a san Francesco, proclamate in questo contesto con solennità istituzionale (Milizia, 1994). In questa scena il Santo, con un gesto molto eloquente, appare a Gregorio IX dormiente; ne prende la mano e lo invita a toccare le stimmate sul costato, che scopre con l'altra mano. Questo episodio rafforza visivamente la funzione del miracolo come dimostrazione tangibile della santità e della continuità della sua potenza spirituale anche dopo la morte. Anche all'interno della *Legenda Maior*, l'episodio occupa una posizione peculiare: tra i miracoli elencati nella sezione conclusiva dell'opera, è infatti il primo della serie e segue immediatamente la parte dedicata all'esaltazione delle sacre stimmate, svolgendo così una funzione di raccordo narrativo tra la celebrazione del segno cristologico e la successiva sequenza dei miracoli (Milizia, 1994).

♦ Iconografia e modelli

L'affresco presenta un ambiente riccamente articolato, caratterizzato da un soffitto ligneo a cassettoni intarsiati,

sostenuto negli angoli da mensole. Le pareti, come di consueto all'epoca, sono coperte per poco più di metà con pesanti tessuti decorati con motivi geometrici. L'ambiente è ulteriormente arricchito e reso verosimile dalla presenza di un baldacchino sospeso tramite un sistema di corde che lo sostiene, sottolineando la complessità tecnica dell'apparato. La stoffa del baldacchino, visibile simultaneamente da entrambi i lati, costituisce un artificio formale ardito, paragonabile per innovazione alla creazione di nuovi espedienti prospettici (Milizia, 1994). Il pavimento, decorato con una serie di mattonelle dai disegni molto simili tra loro, e il soffitto cassettonato concorrono a creare uno spazio omogeneo dal punto di vista stilistico. La tenda sospesa al soffitto cassettonato rafforza la credibilità dello spazio architettonico in cui si svolge la scena, conferendo profondità e continuità alla rappresentazione.

Il pontefice è immediatamente riconoscibile dai suoi abiti tradizionali: una tunica bianca sormontata da un manto rosso, con il capo coperto da una tiara (Lunghi, 2023). Il suo sonno è sorvegliato da quattro figure in primo piano: una dorme appoggiata al gradino del letto, due dialogano tra loro, mentre la quarta, identificabile come Cavaliere dell'Ordine di San Giovanni per la croce bianca sul mantello nero, sta sgranando un *paternoster*. Questo insieme di figure, organizzato con cura nello spazio, contribuisce a rendere viva e plausibile la scena, pur all'interno di un ambiente fortemente decorativo e stilizzato (Lunghi, 2023).

♦ Composizione dello spazio pittorico

La scena è rappresentata in un ambiente interno, una tipica 'scatola' spaziale ricorrente nel ciclo, che delimita chiaramente il contesto in cui si svolge l'azione. In questo caso, l'architettura assume un ruolo predominante nella composizione, occupando gran parte della superficie pittorica.

Lo spazio appare dipinto con una profondità ridotta: confrontando le proporzioni di questa scena con quelle della *Conferma della Regola*, si nota come la compressione spaziale avvicini i personaggi allo spettatore, aumentando l'impatto visivo dell'episodio (Milizia, 1994).

L'organizzazione della scena si fonda su due linee



essenziali: una orizzontale, coincidente con il bordo del letto e con le teste dei quattro personaggi seduti a terra, e una verticale, tracciata tra il Santo e il secondo personaggio a destra. Tutti i personaggi, ad eccezione di due, si collocano a destra dell'asse centrale della composizione. I protagonisti della scena sono gli unici a trovarsi oltre la linea tracciata dalle teste dei personaggi a terra. Questa articolazione dello spazio interno genera una scena intensamente ravvicinata, concentrando l'attenzione dello spettatore sui personaggi principali e sull'evento narrativo rappresentato (Milizia, 1994).

◊ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

L'affresco dell'*apparizione a Gregorio IX* offre una soluzione particolarmente significativa dal punto di vista della rappresentazione dello spazio pittorico (Bellosi, 2014).

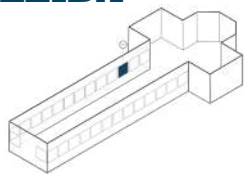
Sebbene riprenda il razionalismo spaziale già adottato in episodi come la *Conferma della Regola* e la *Predica a Onorio III*, in questo caso la costruzione dello spazio non è perfettamente centralizzata, segnando un passo evolutivo rispetto alle impostazioni precedenti.

Viene impiegata quella che Gioseffi (1963) definisce rappresentazione frontale asimmetrica, evoluzione della tradizionale rappresentazione ad asse di fuga. Le linee ortogonali continuano a convergere lungo un asse, ma, a differenza della soluzione a 'spina di pesce', l'asse non occupa il centro della scena: corrisponde invece all'asse verticale menzionato nel paragrafo precedente, collocato tra la figura del Santo e la seconda figura seduta a terra, a partire da destra (Bellosi, 2014). Questa scelta accentua l'asimmetria compositiva e conferisce alla scena un senso di dinamismo e profondità, pur all'interno di un ambiente chiuso. I lacunari dello spazio, pur distribuiti su sole tre file di profondità, risultano scorciati secondo il consueto procedimento 'della diagonale', consolidando la sensazione di tridimensionalità. La rappresentazione frontale asimmetrica, adottata in questo episodio, rappresenta un passo avanti rispetto alle esperienze pittoriche coeve, anticipando soluzioni che saranno adottate nei cicli pittorici di Padova e Firenze (Gioseffi, 1963).

Fig. 9.62 *L'apparizione di Gregorio IX* - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

XXVI

LA GUARIGIONE DELL'UOMO DI LLEIDA



Caratteristiche della scena

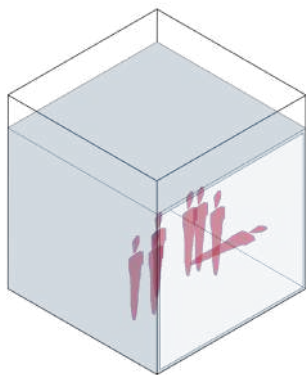
A. Tipologia di spazio rappresentato
interno

B. Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura occupa quasi la totalità dello spazio pittorico

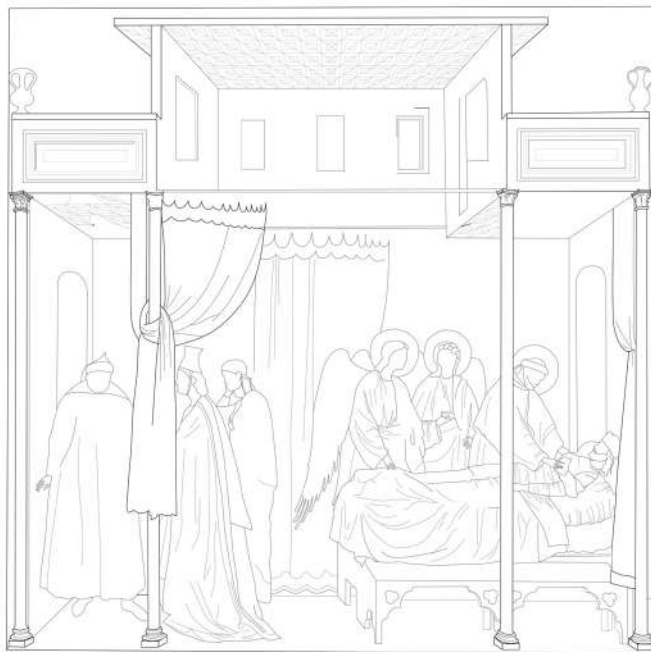
C. Numero e posizione delle figure
7 / i due gruppi di figure sono disposti ai due lati dell'asse di fuga, si trovano tutte all'interno dello spazio pittorico rappresentato

Modalità di rappresentazione dello spazio
asse di fuga

Schema dello spazio pittorico



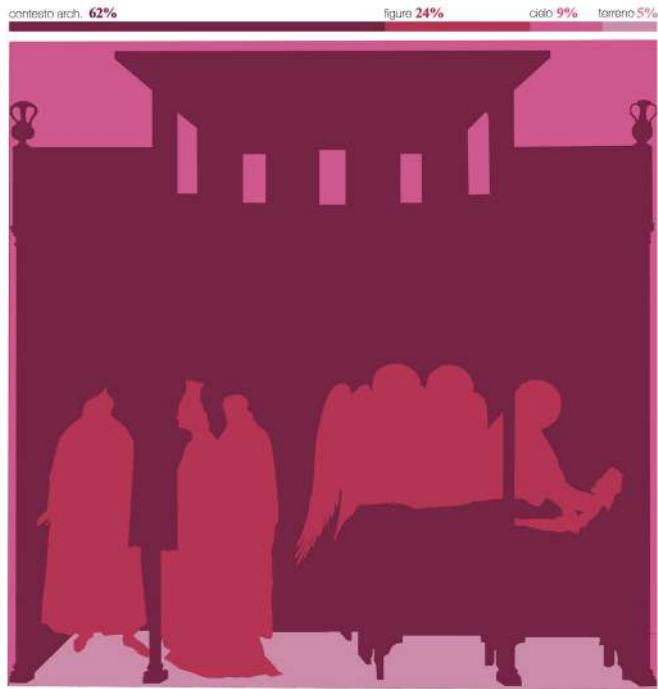
Fil di ferro



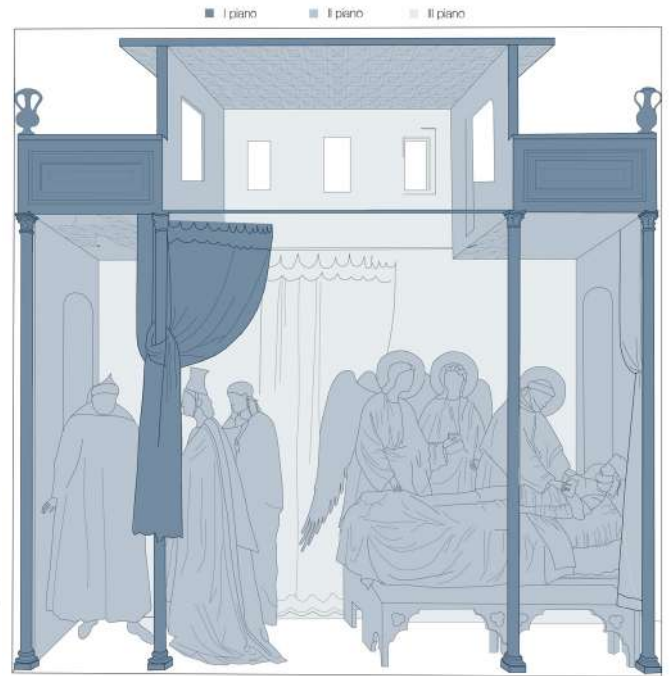
Fotopiano



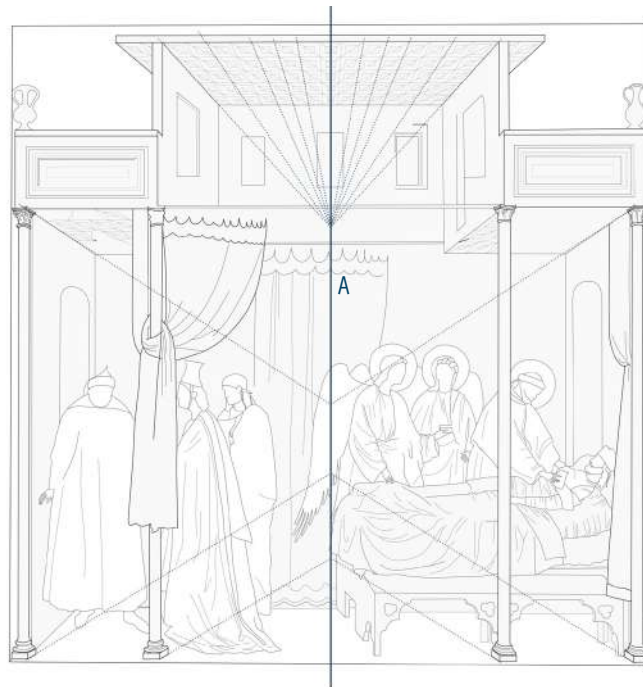
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Il beato Francesco sciogliendo con le sue mani le bende e toccando soavemente le ferite, all'istante risanò perfettamente Giovanni da Ylerda, colpito a morte e dato per morto dai medici, che lo aveva invocato devotamente nell'ora del ferimento.»

(LM – Mir. I,5)

L'episodio della *Guarigione dell'uomo di Lleida* costituisce il primo dei tre miracoli che chiudono il ciclo pittorico e testimoniano la continuità della potenza e della virtù di san Francesco anche dopo la sua morte (Milizia, 1994).

La scelta di includere nella narrazione pittorica tre miracoli, richiesti tradizionalmente nei processi di canonizzazione, sottolinea l'intento di provare la santità di Francesco con il quale il ciclo pittorico è stato realizzato.

In questo primo episodio si racconta che un cavaliere, colpito a morte per errore durante un agguato, venga risanato da san Francesco, il che suggerisce che l'invocazione del Santo potesse produrre guarigioni e prodigi straordinari. L'episodio, riportato esclusivamente nella *Legenda Maior*, è rappresentato mettendo in rilievo il contatto con le piaghe delle mani di Francesco, attraverso il quale avviene la guarigione del cavaliere catalano, evidenziando la dimensione taumaturgica delle stimmate (Milizia, 1994).

◇ **Iconografia e modelli**

La scena è ambientata in uno spazio architettonico tripartito: il vano centrale, di pianta quadrangolare, è affiancato da due ambienti laterali di minore ampiezza ma di pari profondità; il vano centrale è sopraelevato rispetto ai due laterali. Nella porzione rialzata si aprono cinque finestre, mentre l'intero complesso architettonico è coperto da un soffitto a cassettoni, elemento ricorrente nelle rappresentazioni giottesche.

La scansione visiva dello spazio e il sostegno strutturale della parte ribassata sono affidati a due snelle colonne in marmo bianco, coronate da capitelli caratterizzati da un doppio ordine di foglie lisce. Disposte ortogonalmente alle colonne si collocano due aste lignee destinate a sostenere tendaggi gialli; una delle tende è avvolta attorno a una colonna, consentendo allo spettatore di osservare la scena che si svolge all'interno dell'architettura.

Come osservato da Lunghi (2023), tale configurazione spaziale potrebbe alludere a un contesto ospedaliero, in cui i tendaggi avrebbero la funzione di separare le diverse corsie. La narrazione figurativa si concentra principalmente sulle estremità del ciclo pittorico. Sul lato sinistro sono raffigurati due medici intenti a consultarsi: uno indossa una veste azzurra e un berretto orlato, l'altro è abbigliato in un elegante abito viola e porta un copricapo tubolare; alle loro spalle compare una donna, rappresentata in atteggiamento partecipe e preoccupato mentre ascolta il dialogo. Sul lato destro, invece, è collocato un letto ligneo su cui giace il malato; alle sue spalle si trova san Francesco, raffigurato nell'atto di applicare un unguento alle ferite dell'uomo, assistito da due angeli.

Sul piano simbolico, l'azione del santo si configura come l'esercizio di un'opera di misericordia verso un infermo, richiamando le pratiche assistenziali svolte dai frati minori negli ospedali cittadini (Lunghi, 2023).

Nelle ultime tre scene si assiste a un'evidente trasformazione del linguaggio formale, in cui sia le strutture architettoniche sia le figure umane vengono progressivamente rarefatte e assottigliate, assumendo proporzioni accentuatamente slanciate e filiformi.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La scena è ambientata in uno spazio interno chiuso e concluso, configurato come una tipica scatola spaziale priva della parete frontale verso l'osservatore, soluzione ricorrente nel ciclo pittorico giottesco.

In tale contesto, l'architettura assume un ruolo di primaria importanza, occupando la maggior parte della superficie pittorica e imponendosi come elemento strutturante della composizione, capace di orientare la lettura spaziale e incidere in modo significativo sulla gerarchia visiva delle figure.

La costruzione dello spazio pittorico si caratterizza per un impianto fortemente unitario e, al contempo, relativamente originale rispetto agli altri interni del ciclo pittorico (Milizia, 1994).

All'interno di tale assetto si riscontra una modalità di definizione delle figure sensibilmente diversa: esse appaiono infatti più eleganti sul piano formale, ma al

contempo meno solide e compatte dal punto di vista volumetrico. La suddivisione dello spazio in più settori non risulta pienamente funzionale allo sviluppo narrativo della scena. Sebbene l'ambiente sia articolato in tre parti, la narrazione si concentra su due sole unità: da un lato i medici e la donna, dall'altro il malato, san Francesco e gli angeli. Gli elementi architettonici, in particolare le colonnine, interrompono la figura del Santo e quella di uno dei medici. Tale soluzione compositiva determina uno spostamento dell'attenzione visiva verso i due angeli, che emergono come le presenze più evidenti dell'intera scena. Questa articolazione spaziale non è usuale, in quanto, come osservato da Milizia (1994) nel complesso del ciclo pittorico, la narrazione è generalmente organizzata attraverso una netta distinzione delle fasi, delle figure o dei gruppi di figure collocate in una zona spaziale autonoma. La scelta adottata in questo caso, pur inserendosi in modo coerente nel disegno complessivo del ciclo e nel rispetto dell'impianto narrativo generale, si discosta da tale impostazione, suggerendo un processo esecutivo caratterizzato da una maggiore autonomia degli aiuti.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Per quanto riguarda le modalità di rappresentazione dello spazio, trattandosi di un ambiente interno unitario e concluso, si adotta una delle soluzioni più consuete per questo tipo di impianto pittorico, ossia la rappresentazione ad asse di fuga, nota anche come costruzione 'a spina di pesce'. In tale configurazione, le linee appartenenti ai piani ortogonali al piano dell'immagine convergono verso un unico asse di fuga collocato al centro della composizione.

Questa scelta, tuttavia, risulta solo parzialmente coerente con la dinamica narrativa della scena. I personaggi, infatti, orientano gesti e sguardi prevalentemente verso l'esterno della figurazione, mentre la struttura architettonica, attraverso la convergenza delle linee ortogonali, indirizza l'attenzione visiva verso il centro dell'ambiente rappresentato. Ne deriva una tensione tra l'orientamento narrativo delle figure e la logica costruttiva dello spazio, che contribuisce a rendere più complessa la lettura dell'insieme.

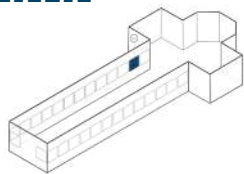


Fig. 9.63 *La guarigione dell'uomo di Lleida - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).*

In relazione alle tecniche di resa prospettica degli elementi architettonici, in particolare dei soffitti a lacunari, appare pertinente il riferimento al metodo della diagonale (Gioseffi, 1963). Tale procedimento è reso ancora più esplicito dalla continuità rettilinea delle diagonali, che risulta non solo teoricamente corretta sul piano prospettico, ma anche visivamente evidenziata attraverso la suddivisione dei lacunari in campiture triangolari alternate, cromaticamente differenziate. Questo espediente rafforza la percezione della profondità spaziale e rende immediatamente leggibile la struttura geometrica alla base della rappresentazione.

XXVII

LA CONFESSIONE DELLA DONNA RESUSCITATA



Caratteristiche della scena

A. Tipologia di spazio rappresentato
interno-esterno

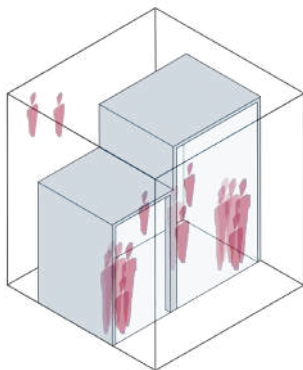
B. Numero e disposizione delle architetture
1 / l'architettura occupa quasi la totalità dello spazio pittorico

C. Numero e posizione delle figure
18 / all'interno dell'architettura ci sono due gruppi di figure disposte ai margini dello spazio pittorico; due figure al centro della scena; e due in volo. Altre due figure di scala minore si trovano nell'angolo in alto a sinistra della rappresentazione

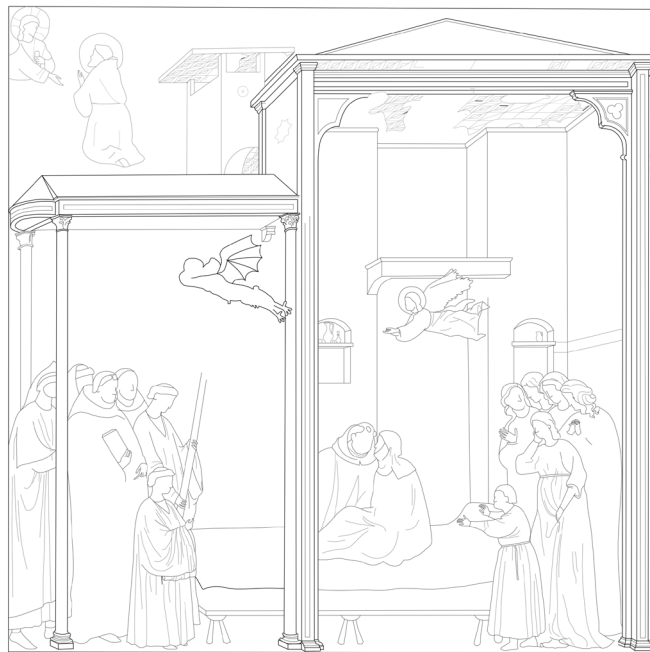
Modalità di rappresentazione dello spazio

frontale prospettica

Schema dello spazio pittorico



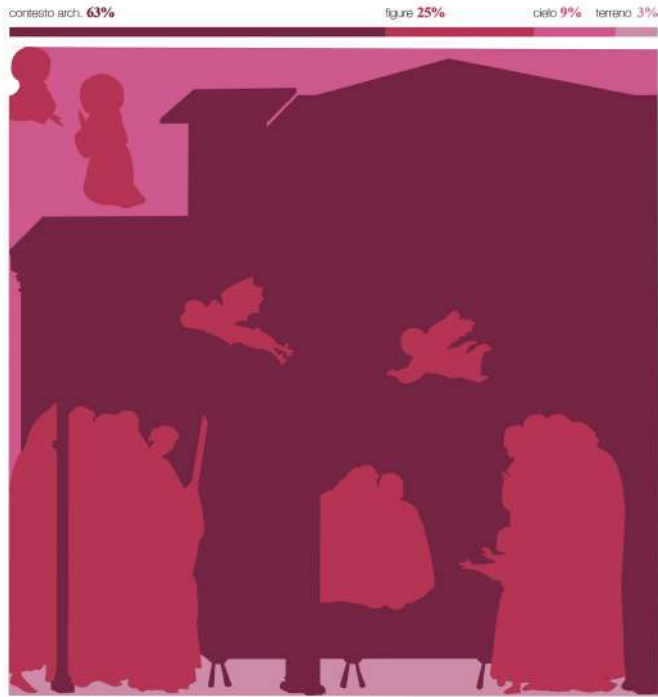
Fil di ferro



Fotopiano



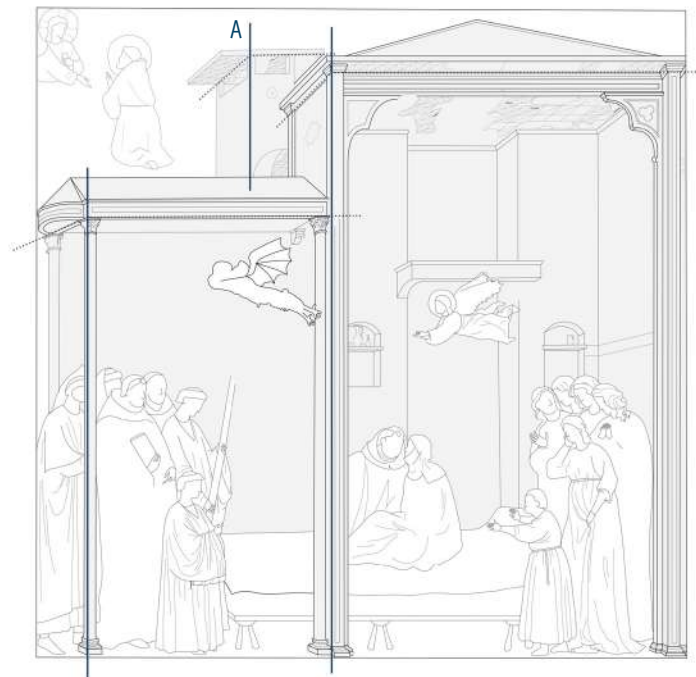
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Il beato Francesco resuscitò una donna morta, la quale dopo aver fatta la confessione di un peccato che non aveva confessato, sotto lo sguardo dei chierici e di altri presenti, di nuovo morta si addormentò nel Signore e il diavolo fuggì confuso.»

(LM – Mir. II, 1)

Il ventisettesimo episodio del ciclo raffigura la *Confessione della donna resuscitata*. L'episodio rientra nella serie dei miracoli postumi attribuiti al santo e presenta la vicenda di una donna deceduta senza aver ricevuto il sacramento della confessione, che viene ricondotta in vita per intercessione di Francesco presso Cristo. Dinanzi allo stupore dei familiari, la donna riprende conoscenza e confessa i propri peccati a un religioso; contestualmente, nella stanza è raffigurato un angelo che scaccia un demone, elemento iconografico che allude alla redenzione dell'anima della donna.

Il racconto è attestato sia nel *Tractatus de miraculis* di Tommaso da Celano sia nella *Legenda Maior*, in forme sostanzialmente coincidenti; in entrambi i testi questo episodio costituisce il primo di una serie di miracoli in cui san Francesco ottiene la resurrezione dei morti. Rispetto alle fonti letterarie si riscontrano tuttavia alcune divergenze: in primo luogo, la figura del confessore è identificata come frate francescano; in secondo luogo, è introdotto un dettaglio non esplicitamente presente nelle fonti scritte, rappresentato dalla scena dell'angelo che scaccia il demone (Milizia, 1994).

◇ **Iconografia e modelli**

L'intera composizione è dominata da un grande edificio, un'abitazione signorile articolata in due stanze che si aprono sulla fronte, con altissime colonne e pilastri di marmo decorati da mosaici, che sorreggono soffitti a cassettoni lignei e un tetto sfalsato a quattro spioventi; completano la struttura torri con altane e un belvedere. Sul fondo della stanza si distinguono la cappa di un camino e due nicchie che contengono vasi di ceramica bianca.

L'ambiente interno è occupato da un grande letto posto su cavalletti, con il materasso coperto da un telo azzurro, sul quale è seduta una donna, vestita di verde – probabilmente un tempo azzurro – e con il capo avvolto

da un velo bianco (Lunghi, 2023). Per quanto riguarda la riconoscibilità dei personaggi, alla destra del letto si dispone un gruppo di donne in lutto e un bambino, verosimilmente parenti della defunta, mentre a sinistra si arresta un corteo funebre aperto da due chierici; in primo piano è raffigurato un fanciullo che regge una croce accanto a un'adolescente con un cero, seguiti da un sacerdote che tiene in mano il libro per l'ufficio dei defunti. Dalla stanza si leva in volo un diavolo, scacciato da un angelo, anch'esso in volo.

Questa simbologia, con il demone allontanato dall'angelo, richiama le due possibilità cui era destinata l'anima secondo la credenza popolare: il paradiso o l'inferno, confermando l'uso di riferimenti facilmente comprensibili anche per l'osservatore laico (Milizia, 1994). In alto a sinistra, sullo sfondo, Francesco è raffigurato inginocchiato davanti a Cristo che gli appare a mezzo busto, con un cartiglio nella mano sinistra e la destra tesa, come per concedere quanto richiesto.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La scena è ambientata in uno spazio interno-esterno piuttosto articolato, che domina anche sul piano quantitativo la scena pittorica. La stanza, occupata quasi interamente dal letto su cui giace la donna, presenta una struttura irregolare: la parte sinistra è più bassa e culmina in un tetto a spiovente; all'estremità sinistra si trova una porzione semicircolare sostenuta da due esili colonnine in marmo bianco, ciascuna sormontata da un capitello decorato con due ordini di foglie.

L'architettura è ulteriormente suddivisa da un pilastro, non centrato rispetto alla composizione, mentre la parte destra è più ampia e più alta, anch'essa con copertura a spiovente.

La scena non presenta, dunque, un principio di simmetria architettonica ma risulta comunque equilibrata grazie alla disposizione delle figure (Milizia, 1994).

Asinistra è rappresentato il diavolo in fuga, mentre a destra l'angelo che lo scaccia; le figure adulte e i bambini sono disposti in due gruppi contrapposti, simmetrici rispetto all'asse centrale della scena. Le figure si trovano tutte all'interno dell'architettura ad eccezione delle due figure in alto a sinistra



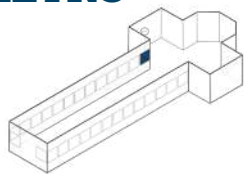
Fig. 9.64 *La confessione della donna resuscitata* - Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>).

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Nella scena è impiegata una modalità unica di rappresentazione dello spazio, ossia la rappresentazione frontale prospettica. In questo approccio, uno dei lati dell'edificio è rappresentato parallelo al piano della rappresentazione, mentre, in questo caso, quello sinistro è reso in scorcio, contribuendo a creare un effetto di profondità e di articolazione dello spazio pittorico.

XXVIII

LA LIBERAZIONE DELL'ERETICO PIETRO



Caratteristiche della scena

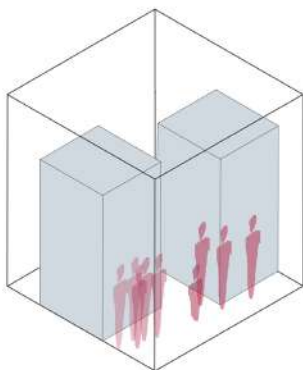
A. Tipologia di spazio rappresentato
esterno

B. Numero e disposizione delle architetture
2 / le architetture sono disposte al margine destro
e sinistro dello spazio pittorico

C. Numero e posizione delle figure
9 / cinque figure sono raggruppate al margine
sinistro della scena, tre si trovano nella parte destra e
una inginocchiata al centro

Modalità di rappresentazione dello spazio
asse di fuga; frontale asimmetrica

Schema dello spazio pittorico



Fil di ferro



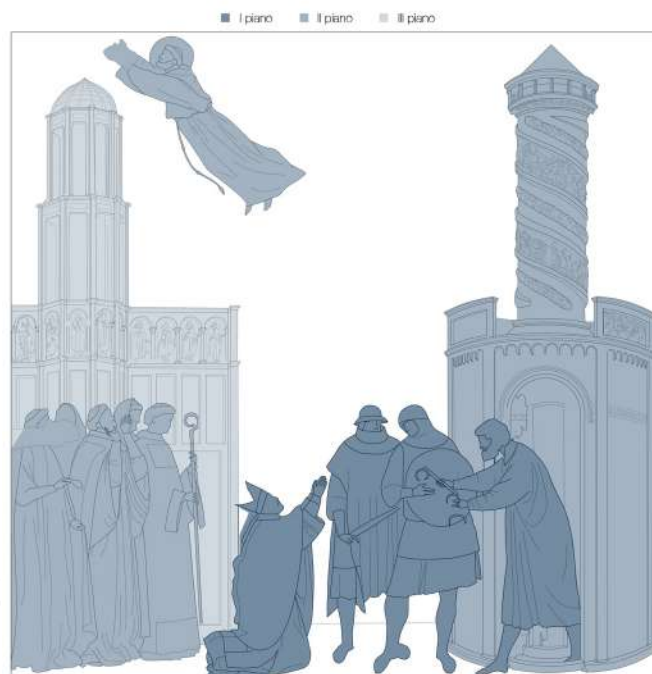
Fotopiano



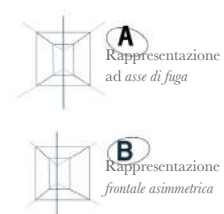
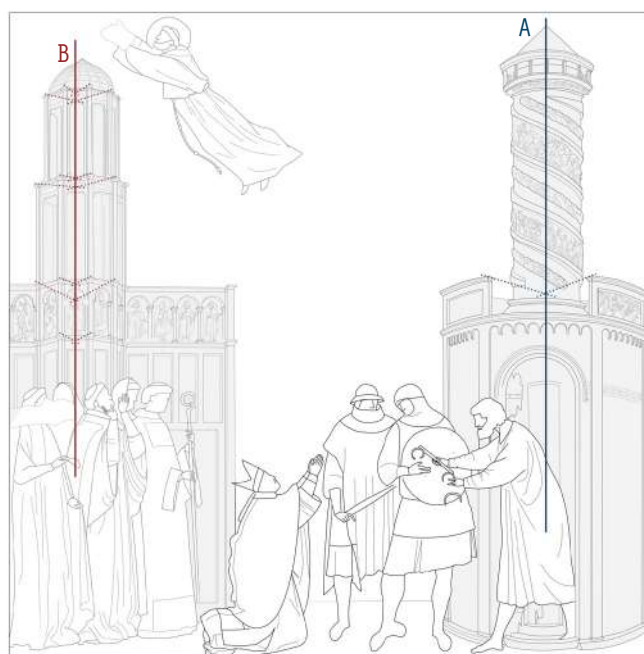
Analisi quantitativa dello spazio pittorico



Piani di profondità



Modalità di rappresentazione dello spazio



«Il beato Francesco liberò un prigioniero accusato di eresia e per mandato del Papa affidato al vescovo di Tivoli; e ciò avvenne nella festa dello stesso beato Francesco, alla cui vigilia lo stesso prigioniero aveva digiunato, secondo il costume della chiesa»

(LM – *Min.* V,4)

L'episodio della *Liberazione dell'eretico Pietro* chiude la serie dei miracoli rappresentati nell'ultima triade di episodi e il ciclo pittorico, sottolineando la capacità di intercessione di san Francesco e la sua autorità spirituale riconosciuta anche dai vertici ecclesiastici. Questo evento è narrato sia nella *Vita prima* di Tommaso da Celano sia nella *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio, seppur in forme differenti: nel primo caso il racconto offre una descrizione dettagliata, evidenziando il contesto storico e le reazioni dei protagonisti, mentre nel secondo la viene proposta una versione più sintetica, concentrandosi sul carattere miracoloso dell'intervento del Santo.

Secondo Tommaso da Celano, al tempo di Gregorio IX, un uomo di nome Pietro, accusato di eresia, fu imprigionato a Roma sotto la custodia del vescovo di Tivoli, con la minaccia di destituirlo qualora il prigioniero fosse fuggito. L'eretico invocò l'intercessione di Francesco, noto per essere invisibile agli eretici, e il Santo, lo liberò dai ceppi.

Stupito dal miracolo, Pietro riferì l'accaduto alle guardie, le quali, a loro volta, informarono il vescovo; questi concesse il perdono, imitato successivamente dal Papa. La narrazione pittorica mette in rilievo il carattere taumaturgico dell'episodio, evidenziando la liberazione del prigioniero quale manifestazione della potenza e della misericordia di Francesco (Milizia, 1994).

◇ **Iconografia e modelli**

L'episodio della *liberazione dell'eretico Pietro* si svolge in un contesto con chiari riferimenti alla città di Roma, pur presentando anche alcuni richiami a Tivoli (Benelli, 2012). La composizione si articola attorno a due nuclei architettonici principali: a destra, una colonna tortile istoriata che sormonta un edificio circolare dall'aspetto antico, identificabile nella narrazione come la prigione dalla quale esce Pietro, un uomo vestito modestamente e con i ceppi ancora in mano, simbolo della sua recente

liberazione. La sua condizione di ex prigioniero è ulteriormente enfatizzata dalla presenza di due guardie armate, i cui gesti ampi segnalano chiaramente l'avvenuto miracolo. Sul lato sinistro, un gruppo di figure, riconoscibili come uomini di curia dagli abiti formali, osserva la scena.

Nessuno presenta caratteristiche tipiche dei frati, e i volti e le posture comunicano stupore di fronte all'evento miracoloso.

Il gruppo si staglia davanti a un'architettura dalle pareti rivestite di marmi antichi, arricchita da un loggiato ornato da statue monumentali (Benelli, 2012). In questo caso, risulta evidente che l'intento del pittore non fosse quello di riprodurre un edificio reale, bensì la creazione di una rappresentazione architettonica composita.

Le strutture raffigurate combinano caratteristiche verosimili di edifici diversi, creando una scena plausibile ma non riconducibile a un luogo concreto.

Secondo Benelli (2012), tale scelta potrebbe essere collegata alla consuetudine medievale di riutilizzare elementi architettonici antichi in posizioni diverse rispetto al loro collocamento originario, sia per ragioni pratiche sia per motivazioni ideologiche, adattando la memoria del passato alla funzione narrativa o simbolica dell'opera. L'edificio a destra richiama senza dubbio la Colonna Traiana, simbolo dell'alleanza in corso tra le città di Assisi e Roma, ma costituisce anche un riferimento araldico alla potente famiglia dei Colonna, promotrice dell'elezione a pontefice di Girolamo d'Ascoli e vicina al Papa sia ad Assisi sia a Roma durante il suo breve pontificato (Benelli, 2012; Lunghi, 2023).

La colonna raffigurata differisce dall'originale modello romano perché il fregio con scene di battaglia alterna elementi a festone, secondo un motivo tipico delle decorazioni cosmatesche (Benelli, 2012). È interessante osservare come le figure rappresentate nei bassorilievi della colonna, pur illustrando una battaglia, siano vestite secondo le consuetudini contemporanee alla realizzazione degli affreschi, anziché con abiti propri dell'epoca romana. Questa scelta iconografica sembra voler trasporre il racconto storico nella contemporaneità, conferendo al miracolo una dimensione immediata e riconoscibile allo spettatore del tempo.



Fig. 9.65 Roma, Colonna Traiana.

Un altro possibile riferimento è il *Mausoleo dei Plautii* a Tivoli, una tomba composta da un basamento quadrato sormontato da un volume cilindrico, molto simile all'edificio rappresentato (Benelli, 2012).

L'edificio sul lato sinistro della scena si presenta molto diverso rispetto a quello opposto, pur mantenendo una simmetria complessiva che aiuta ad organizzare in modo coerente l'intera scena e a definire lo spazio narrativo. La struttura è articolata in tre ordini orizzontali: il livello più basso è rivestito in marmo rosso, fornendo uno sfondo uniforme e neutro per la narrazione; il secondo livello è caratterizzato dall'alternanza di marmo bianco e verde; il terzo, infine, consiste in una loggia formata da archi su colonne e decorata con bassorilievi o dipinti posti sulla parete di fondo, soluzione comune in epoca medievale, riscontrabile, ad esempio, nel triforio del Duomo di Modena o nel triforio del transetto della stessa Basilica Superiore opera del Maestro 'oltremontano'. Un ulteriore parallelismo può essere rintracciato nei sarcofagi romani, spesso ornati da bassorilievi inseriti all'interno di archi sorretti da colonne, o in alcune rappresentazioni presenti sulle monete romane (Benelli, 2012). L'uso delle monete come riferimento iconografico appare del tutto plausibile, considerando la loro diffusione, la portabilità e la chiarezza schematica delle immagini, che offrivano al pittore una suggestione di forma più che un modello architettonico completo.

◇ **Composizione dello spazio pittorico**

La scena è ambientata in uno spazio esterno e riprende una tipologia compositiva ricorrente nel ciclo pittorico, simile, ad esempio, a quella della *Rinuncia ai beni terreni*, seppur con alcune differenze.

Lo spazio è diviso in due parti, caratterizzate a destra e a sinistra da due edifici. Pur condividendo analogie volumetriche, i due edifici svolgono ruoli distinti all'interno della composizione: l'edificio di destra, identificabile come prigione, interagisce direttamente con la scena narrativa, poiché il prigioniero è rappresentato nell'atto di uscirne, mentre l'edificio di sinistra assume una funzione puramente scenografica, senza alcuna interazione con i personaggi (Benelli, 2012). Gli edifici sono inoltre rappresentati a scale

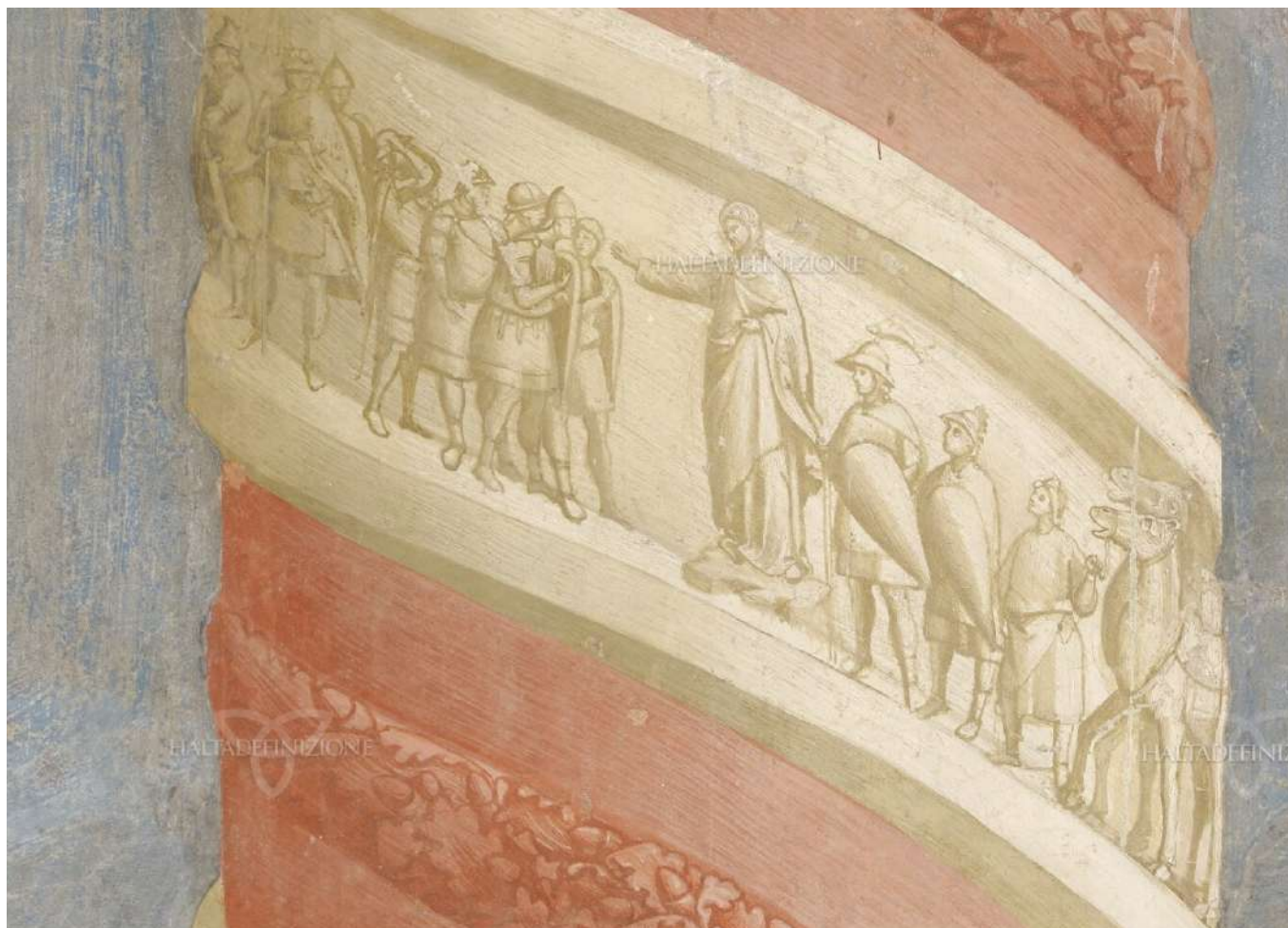


Fig. 9.66 Dettaglio dei bassorilievi sulla 'torre' dell'architettura dipinta nella parte destra della scena. Immagini gigapixel di dettaglio dalla image banking di Haltadefinizione (<https://www.haltadefinizione.com>)

diverse, come evidenziato dalle dimensioni della porta dalla quale il prigioniero emerge e dalle aperture del portico all'ultimo piano del blocco inferiore dell'edificio di sinistra. Entrambi presentano una base più larga e una parte superiore che si innalza verticalmente, ricordando la forma di una torre.

La disposizione dei personaggi risulta leggermente decentrata verso sinistra: un gruppo di cinque figure occupa il margine sinistro della scena, mentre il centro è dominato dalle guardie e dal vescovo inginocchiato; il prigioniero, rappresentato davanti all'architettura di destra, è in procinto di uscire, lasciando libero il margine destro.

L'ultima figura, San Francesco, appare in volo sopra l'edificio di sinistra. La linea isocefalica dei personaggi si colloca a circa metà del secondo ordine dell'edificio di sinistra. La scena si sviluppa su tre piani di profondità: il primo piano è occupato dal vescovo e dal prigioniero; il secondo accoglie le altre figure e l'edificio di destra; il terzo, leggermente arretrato, ospita l'edificio di sinistra. In termini quantitativi, la superficie pittorica è dominata dal cielo, che nella parte centrale si estende fino alla linea che delimita il terreno, contribuendo ad accentuare la separazione tra le due parti del dipinto; segue l'architettura, le figure e, infine, il terreno, creando una gerarchia visiva chiara e una composizione equilibrata.



Fig. 9.67 Roma, Colonna Traiana. Dettaglio.

◇ **Modalità di rappresentazione dello spazio**

Per la resa figurativa dei due edifici si adotta una modalità inusuale nella rappresentazione degli spazi esterni. L'edificio di destra è costruito secondo un impianto ad asse di fuga, mentre quello di sinistra è rappresentato secondo una visione frontale asimmetrica, con l'asse di fuga spostato lateralmente rispetto al centro dell'architettura. Questa differenziazione contribuisce a definire il diverso ruolo dei due edifici all'interno della composizione.

Rispetto ad altre architetture presenti nel ciclo pittorico, entrambe le strutture sono caratterizzate da una resa volumetrica particolarmente contenuta.

La profondità spaziale è suggerita in modo minimo e si deduce esclusivamente da alcuni elementi architettonici: le mensole dell'edificio di destra e l'inclinazione dei capitelli e delle colonne dei pilastri dell'edificio di sinistra.

CONCLUSIONI



CONCLUSIONI

La presente ricerca ha inteso indagare il ruolo delle architetture dipinte nel ciclo pittorico delle *Storie di san Francesco* della Basilica Superiore di Assisi, assumendole non come semplici elementi decorativi o fondali simbolici, bensì come componenti progettuali attive, capaci di strutturare lo spazio figurativo e di concorrere in modo determinante alla costruzione narrativa del ciclo. A partire da questa ipotesi, lo studio ha inteso contribuire allo sviluppo della ricerca in un ambito ancora poco approfondito degli studi scientifici sul tema, che solo raramente ha affrontato in modo sistematico e sull'intero ciclo pittorico il tema dell'architettura dipinta attraverso gli strumenti propri dell'architettura e della rappresentazione.

Il percorso di ricerca ha mostrato come la raffigurazione dello spazio architettonico in ambito medievale – e in particolare nel contesto giottesco – non debba essere interpretata come frutto di approssimazione o di errore, bensì come l'esito di scelte consapevoli e funzionali alla costruzione narrativa.

Come evidenziato dal confronto con le teorie di Panofsky e Florenskij, la mancanza di unitarietà prospettica, oltre che di un centro geometrico unico, e la coesistenza di diverse modalità di rappresentazione all'interno della medesima scena rispondono a un sistema di rappresentazione coerente e consapevole, fondato su esigenze percettive, narrative e simboliche proprie della cultura medievale. In questo senso, la policentricità dello spazio figurativo e le cosiddette 'trasgressioni prospettiche', spesso notate dagli studi critici, non costituiscono una debolezza del linguaggio giottesco, ma ne rappresentano piuttosto un carattere fisiologico, funzionale alla riorganizzazione di porzioni di spazio in unità autonome. Piuttosto che a una teorizzazione astratta della visione, questa modalità di concepire lo spazio pittorico sembra legata all'osservazione diretta della realtà, derivante dall'esperienza concreta dell'architettura e dei volumi costruiti, e finalizzata a rendere immediatamente comprensibile la struttura e la funzione dello spazio rappresentato.

In questo quadro teorico, l'analisi condotta sui ventotto affreschi ha consentito di individuare sei modalità ricorrenti di rappresentazione dello spazio e cinque

CONCLUSIONS

This research set out to investigate the role of painted architectures within the pictorial cycle of *The Stories of Saint Francis* in the Upper Basilica of Assisi, considering them not as mere decorative elements or symbolic backdrops, but rather as active design components, capable of structuring the pictorial space and playing a decisive role in the narrative construction of the cycle. On the basis of this hypothesis, the study aims to contribute to the advancement of research in a field that remains insufficiently explored within scholarly literature on the subject, which has only rarely been addressed, in a systematic manner and across the entire pictorial cycle, the theme of painted architecture through the methodological tools specific to architecture and representation.

The research path has demonstrated that the depiction of architectural space in the medieval context, particularly within the Giottesque milieu, should not be interpreted as the result of approximation or error, but rather as the outcome of conscious choices, functional to the construction of the narrative.

As highlighted by the comparison with the theories of Panofsky and Florenskij, the lack of perspectival unity – together with the absence of a single geometric center – and the coexistence of different modes of representation within the same scene respond to a coherent and self-aware system of representation, grounded in perceptual, narrative, and symbolic requirements intrinsic to medieval culture. In this sense, the polycentric nature of the pictorial space and the so-called 'perspectival transgressions', often noted in critical scholarship, do not constitute a weakness of Giotto's visual language, but rather represent a physiological characteristic of it, functional to the reorganization of portions of space into autonomous units.

Rather than stemming from an abstract theorization of vision, this way of conceiving pictorial space appears to be linked to the direct observation of reality, deriving from concrete experience of architecture and built volumes, and aimed at rendering the structure and function of the represented space immediately intelligible. Within this theoretical framework, the analysis of the twenty-eight frescoes identified six recurring modes of spatial

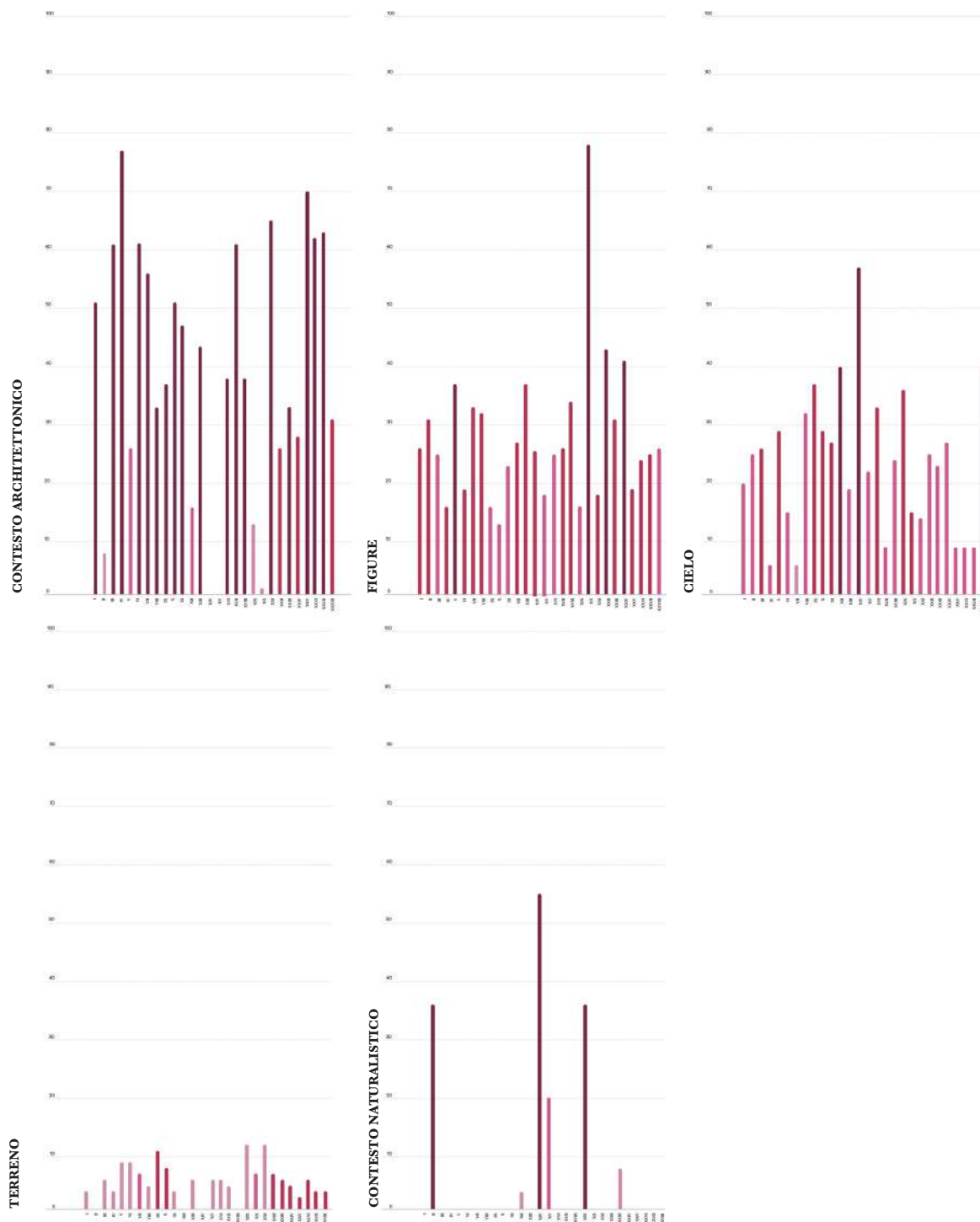


Fig. 10.1 . Confronto della distribuzione percentuale della superficie occupata dalle diverse componenti iconografiche nei singoli affreschi. La scala cromatica utilizzata consente di visualizzare il peso relativo di ciascuna componente all'interno dei singoli affreschi: le tonalità più scure indicano una maggiore estensione superficiale, mentre quelle più chiare corrispondono a superfici progressivamente minori.

tipologie di spazio rappresentato, ciascuna calibrata in relazione alla natura degli elementi raffigurati e al loro ruolo all'interno della scena. La messa in relazione delle modalità rappresentative e delle tipologie spaziali costituisce la peculiarità del presente lavoro, e ha evidenziato come a ciascun tipo di spazio venga associata in modo prevalente una specifica modalità di rappresentazione, mentre altre soluzioni risultano sistematicamente escluse. Questo dato conferma l'esistenza di una regola interna al ciclo, secondo cui le scelte figurative non rispondono a una logica episodica o contingente, bensì a un principio organizzativo consapevole, funzionale tanto alla chiarezza percettiva quanto all'efficacia narrativa della scena.

All'interno di tale impianto interpretativo, l'analisi sistematica ha consentito di quantificare e classificare con precisione le architetture rappresentate nel ciclo pittorico. Complessivamente sono state individuate trentasei architetture dipinte, riconducibili a cinque tipologie di spazio: esterno, interno, esterno-interno, città e interno privo di involucro architettonico. La tipologia maggiormente attestata è quella degli spazi esterni, con diciassette occorrenze, seguita dagli spazi interno-esterno, presenti in otto scene. Gli interni sono rappresentati in sei casi, mentre la città compare in tre scene. Le raffigurazioni di interni privi di involucro architettonico risultano invece marginali, con soltanto due attestazioni.

Il confronto incrociato tra la tipologia di spazio rappresentato e le modalità di rappresentazione dello spazio ha portato all'individuazione di quindici combinazioni differenti, confermando ulteriormente il carattere non casuale delle scelte figurative. Gli spazi interni, pari a sei, risultano rappresentati per metà dei casi mediante una costruzione ad asse di fuga; in un caso mediante una rappresentazione frontale asimmetrica e in due casi mediante una rappresentazione frontale prospettica. Gli spazi interno-esterno, che costituiscono otto occorrenze, sono raffigurati prevalentemente secondo una rappresentazione frontale prospettica (sei casi), mentre nei restanti due si adotta una visione d'angolo. Gli spazi esterni, che rappresentano la tipologia più frequente, sono raffigurati nella

representation and five types of represented space, each calibrated to the nature of the depicted elements and their roles within the scene. The correlation between representational modes and spatial typologies constitutes the distinctive feature of the present study and shows that each type of space is predominantly associated with a specific mode of representation, while other solutions are systematically excluded.

This finding confirms the existence of an internal rule governing the cycle, according to which figurative choices do not respond to an episodic or contingent logic, but rather to a conscious organizational principle, functional both to perceptual clarity and to the narrative effectiveness of the scene.

Within this interpretative framework, the systematic analysis enabled the quantification and precise classification of the architectures represented in the pictorial cycle. Overall, thirty-six painted architectures were identified, attributable to five spatial typologies: exterior, interior, exterior-interior, city, and interior without an architectural enclosure. The most frequently attested typology is exterior spaces, with seventeen occurrences, followed by exterior-interior spaces, present in eight scenes. Interior spaces are represented in six cases, while the city appears in three scenes. Representations of interiors lacking an architectural enclosure are instead marginal, with only two attestations.

Cross-comparison between the type of represented space and the modes of spatial representation identified fifteen different combinations, further confirming the non-random character of the figurative choices. Interior spaces, numbering six, are represented in half of the cases through a construction based on a vanishing axis; in one case through an asymmetrical frontal representation; and in two cases through a frontal perspectival representation. Exterior-interior spaces, which account for eight occurrences, are predominantly depicted in frontal perspective (six cases), while the remaining two cases adopt an angled view. Exterior spaces, which constitute the most frequent typology, are represented in the majority of cases (nine) through an angled view; in five cases through a frontal perspectival

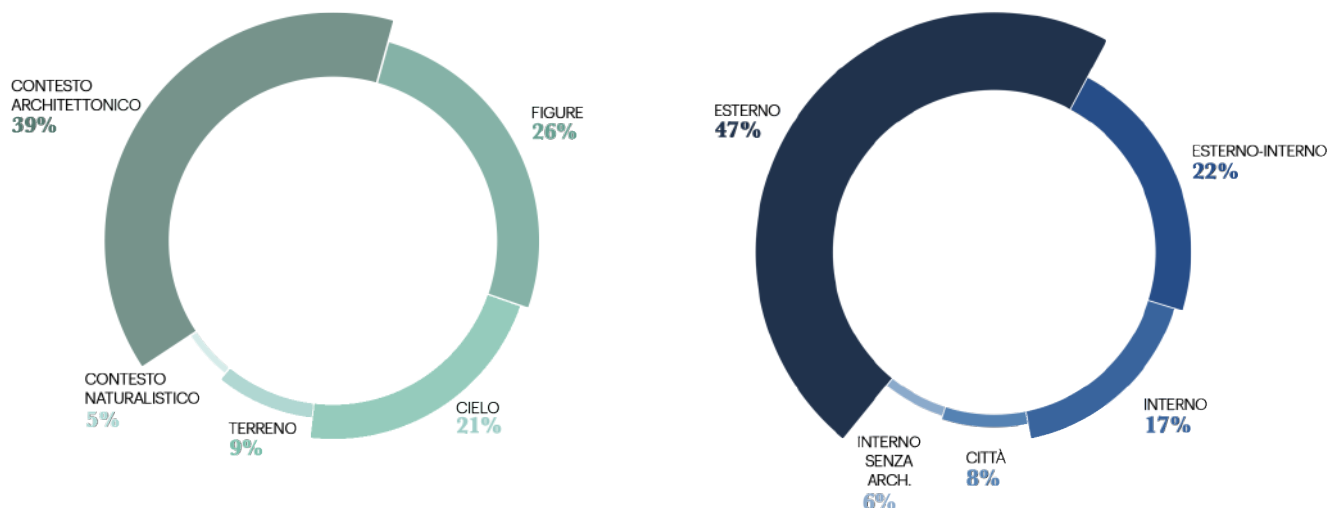


Fig. 10.2 (a sinistra) grafico che rappresenta la percentuale di superficie occupata da ciascun elemento; (a destra) grafico che mostra la distribuzione delle architetture per tipologia di spazio.

maggioranza dei casi (nove) mediante una visione d'angolo; in cinque casi mediante una visione frontale prospettica; in due casi mediante una costruzione ad asse di fuga; e in un solo caso mediante l'uso di linee parallele per la resa di un edificio inclinato. La città, invece, è sempre rappresentata secondo una visione d'angolo. Per quanto riguarda, infine, gli interni privi di involucro architettonico, le porzioni architettoniche e gli arredi che li caratterizzano presentano una maggiore variabilità, con l'adozione di rappresentazioni frontali prospettiche, frontali asimmetriche e visioni d'angolo; gli oggetti e gli arredi inclinati risultano invece sempre resi mediante linee parallele, mentre in tutti gli altri casi si ricorre a una prospettiva rovesciata. Ad esempio, la frontalità degli interni, volta a garantire la massima leggibilità dell'azione, convive con la rappresentazione obliqua dei volumi architettonici, che ne restituisce la consistenza spaziale e la tridimensionalità. Come già osservato da Gioseffi, il principio della 'massima evidenza' appare qui come una chiave interpretativa centrale: l'architettura viene mostrata non secondo un criterio geometrico astratto, bensì secondo modalità che ne rendano immediatamente comprensibili la struttura

view; in two cases through a construction based on a vanishing axis; and in a single case through the use of parallel lines to render an inclined building.

The city, by contrast, is always represented from an angled perspective. Finally, with regard to interiors lacking an architectural enclosure, the architectural fragments and furnishings that characterize them display greater variability, with the adoption of frontal perspectival representations, asymmetrical frontal views, and angled views; inclined objects and furnishings are instead consistently rendered through parallel lines, while in all other cases an inverted perspective is employed.

For example, the frontality of interior spaces is intended to ensure the maximum legibility of the action. This frontality coexists with the oblique representation of architectural volumes. In this way, the spatial consistency and three-dimensionality are conveyed.

As already noted by Gioseffi (1963), the principle of 'maximum evidence' emerges here as a central interpretative key. Architecture is not presented according to an abstract geometric criterion. Instead, it is shown through modes that render its structure and function immediately intelligible, in relation to both

e la funzione, in relazione tanto ai personaggi quanto allo spettatore.

Uno degli esiti più significativi della ricerca riguarda il riconoscimento della centralità quantitativa dell'architettura dipinta nel ciclo pittorico.

Dall'analisi quantitativa della superficie degli affreschi, svolta confrontando la distribuzione percentuale della superficie dei singoli affreschi occupata dalle diverse componenti iconografiche, emerge chiaramente che, nella maggior parte delle scene (18/28), il contesto architettonico occupa la porzione predominante della superficie pittorica. Seguono, in ordine decrescente, i personaggi, il cielo, il terreno e, infine, il contesto naturalistico, che compare solo in un numero limitato di scene. In termini percentuali, il contesto architettonico rappresenta il 36% della superficie complessiva, i personaggi il 26%, il cielo il 21%, il terreno il 9% e il contesto naturalistico il 5%. Questo dato conferma che l'architettura non svolge un ruolo secondario, ma agisce come dispositivo organizzativo della scena, definendo gerarchie spaziali, orientando lo sguardo dello spettatore e scandendo il ritmo narrativo del racconto, oltre a contribuire a collocare la scena dipinta in un luogo più simile alla realtà conosciuta dagli osservatori e a conferirne la validazione. A questo proposito, si nota come scene cruciali nella narrazione, come la *Preghiera in San Damiano* e le *Stimmate*, siano collocate in luoghi che presentano una speciale assonanza con i siti reali e un altissimo grado di veridicità.

L'edificio dipinto si configura come un vero e proprio luogo, dotato di coerenza interna e di una logica costruttiva che rimanda a modelli architettonici reali e possibili, più che a schemi simbolici astratti.

Il confronto sistematico con i modelli figurativi e costruttivi coevi ha inoltre permesso di mettere in luce la profonda conoscenza dell'architettura del suo tempo da parte di Giotto. L'accuratezza dei dettagli costruttivi, la coerenza delle soluzioni spaziali e la plausibilità delle configurazioni architettoniche rappresentate rivelano una familiarità concreta con le tecniche edilizie medievali, che va ben oltre l'uso di repertori iconografici convenzionali. In questa prospettiva, il ciclo delle *Storie di San Francesco* può essere interpretato anche

the figures and the viewer. One of the most significant outcomes of the research is the recognition of the quantitative centrality of painted architecture within the pictorial cycle.

From the quantitative analysis of the fresco surfaces, conducted by comparing the percentage distribution of the surface area occupied by each fresco's different iconographic components, it clearly emerges that, in the majority of scenes (18 out of 28), the architectural context occupies the predominant portion of the painted surface. This is followed, in decreasing order, by the figures, the sky, the ground, and finally the naturalistic context, which appears only in a limited number of scenes. In percentage terms, the architectural context accounts for 36% of the overall surface, figures for 26%, the sky for 21%, the ground for 9%, and the naturalistic context for 5%.

This evidence confirms that architecture does not play a secondary role, but rather acts as an organizational device of the scene, defining spatial hierarchies, directing the viewer's gaze, and articulating the narrative rhythm of the account, while also contributing to situating the painted scene within a setting closer to the reality familiar to contemporary observers and thereby conferring upon it a sense of validation.

In this regard, it is noteworthy that crucial scenes within the narrative, such as the *Prayer at San Damiano* and the *Stigmatization*, are set in locations that display a particular resonance with real sites and an exceptionally high degree of verisimilitude. The painted building thus takes on the character of a true place, endowed with internal coherence and a constructive logic that refers to real and plausible architectural models, rather than to abstract symbolic schemes. The systematic comparison with contemporary figurative and constructive models has further highlighted Giotto's profound knowledge of the architecture of his time. The accuracy of constructive details, the coherence of spatial solutions, and the plausibility of the architectural configurations represented reveal a concrete familiarity with medieval building techniques, which goes well beyond the use of conventional iconographic repertoires. From this perspective, the cycle of the *Stories of Saint Francis* may

come un repertorio visivo dell'architettura medievale, una sorta di manuale figurativo capace di restituire, attraverso l'immagine, conoscenze tecniche, soluzioni costruttive e modelli progettuali diffusi nella pratica edilizia dell'epoca. L'architettura dipinta assume così una duplice valenza: da un lato, strumento narrativo e organizzativo della scena, dall'altro, deposito di saperi costruttivi, testimonianza del dialogo stretto tra arte figurativa e cultura materiale nel cantiere medievale.

Dal punto di vista metodologico, la ricerca ha dimostrato l'efficacia dell'uso del supporto del rilievo digitale ad alta affidabilità metrica, con lo sviluppo di più affinate possibilità di interpretazione critica. L'impiego di consolidate tecniche di rilievo digitale integrato (laser scanner e fotogrammetria SfM) ha consentito di produrre una base metrica affidabile, sulla quale innestare un'analisi sia quantitativa sia qualitativa, fondata sulla scomposizione in layer analitici. Questo approccio ha permesso di rendere esplicite relazioni spaziali spesso solo intuitivamente percepite e di fornire dati quantitativi a supporto dell'interpretazione storico-artistica, aprendo nuove prospettive allo studio dell'architettura dipinta nei cicli monumentali.

Il caso studio di Assisi conferma, qualora ancora ce ne fosse bisogno, il cantiere assisano come un laboratorio privilegiato per comprendere la trasformazione della rappresentazione dello spazio tra il XIII e il XIV secolo. Nel ciclo delle Storie di San Francesco, Giotto, con la sua scuola, elabora un linguaggio spaziale capace di coniugare tradizione e innovazione, attingendo a repertori figurativi consolidati e superandoli attraverso una concezione dello spazio come costruzione narrativa e progettuale. L'architettura dipinta diviene uno degli strumenti principali con cui l'artista organizza la visione, rende intelligibile l'azione e instaura un rapporto diretto tra l'immagine e lo spettatore.

Le prospettive di ricerca future appaiono molteplici. L'approccio qui adottato potrà essere esteso ad altri cicli pittorici trecenteschi, consentendo confronti sistematici sulle modalità di rappresentazione dello spazio e sul ruolo dell'architettura dipinta nella costruzione del racconto visivo. Allo stesso tempo, l'integrazione tra storia dell'arte, architettura e discipline della rappresentazione

also be interpreted as a visual repertoire of medieval architecture, a kind of figurative manual capable of conveying, through images, technical knowledge, constructive solutions, and design models widespread in the building practice of the period. Painted architecture thus assumes a dual significance: on the one hand, as a narrative and organizational instrument of the scene; on the other, as a repository of constructive knowledge, bearing witness to the close dialogue between figurative art and material culture within the medieval building site. From a methodological standpoint, the research has demonstrated the effectiveness of employing high-metric-reliability digital surveying as a support for the development of more refined possibilities of critical interpretation. The use of established integrated digital survey techniques (laser scanning and SfM photogrammetry) made it possible to produce a reliable metric base, upon which both quantitative and qualitative analyses were developed, grounded in decomposition into analytical layers. This approach made explicit spatial relationships that are often perceived only intuitively and provided quantitative data to support art-historical interpretation, opening new perspectives for the study of painted architecture in monumental cycles. The Assisi case study further confirms, should any further confirmation be needed, that the Assisi workshop is a privileged laboratory for understanding the transformation of spatial representation between the thirteenth and fourteenth centuries. In the cycle of the *Stories of Saint Francis*, Giotto, together with his workshop, develops a spatial language capable of combining tradition and innovation, drawing on established figurative repertoires while moving beyond them through a conception of space as a narrative and projective construction. Painted architecture becomes one of the principal instruments through which the artist organizes vision, renders action intelligible, and establishes a direct relationship between the image and the viewer. Future research prospects appear manifold. The approach adopted here could be extended to other fourteenth-century pictorial cycles, allowing for systematic comparisons of the modes of spatial representation and the role of painted architecture in

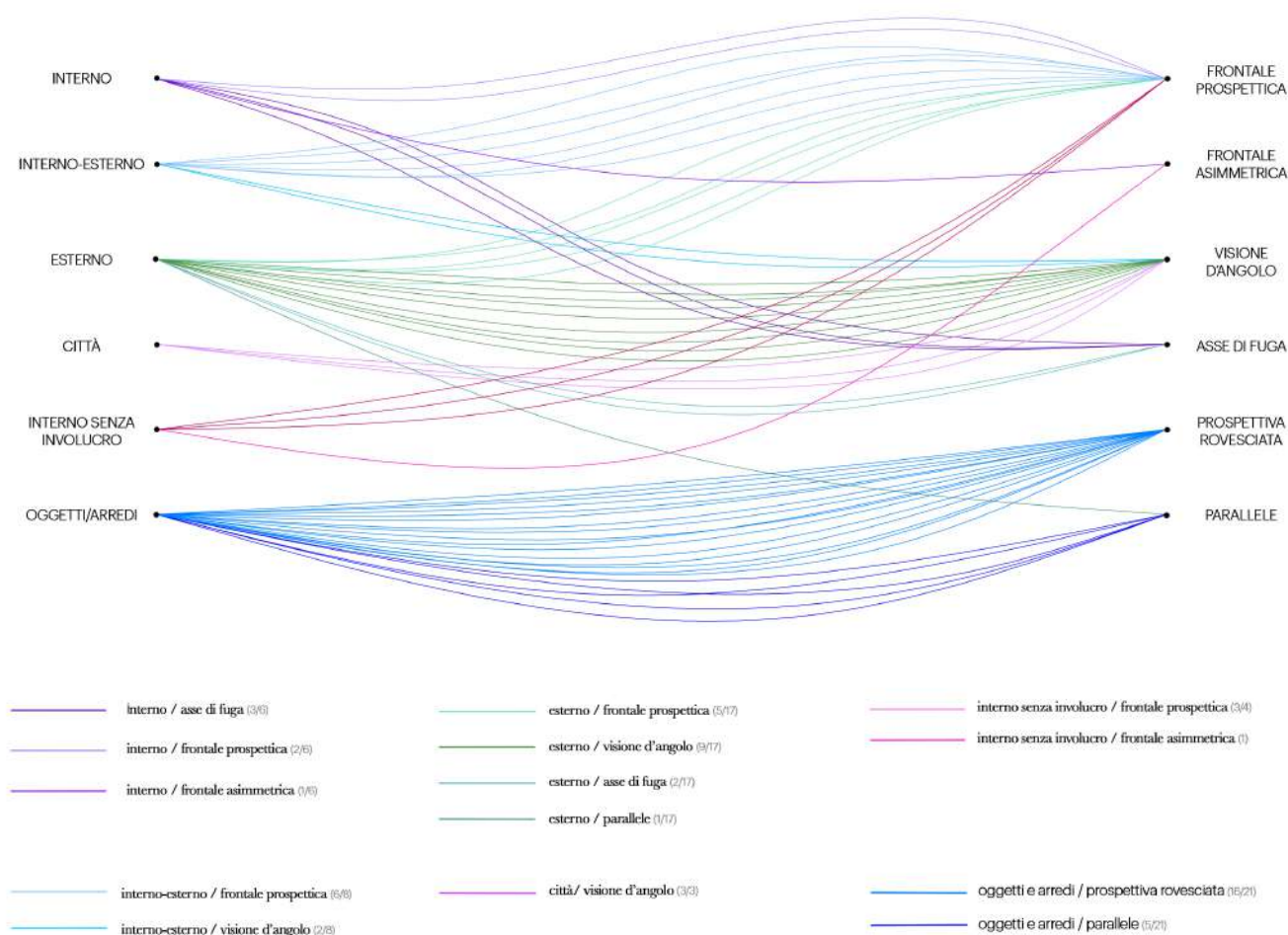


Fig. 10.3 Grafico di correlazione tra le tipologie di spazio (a sinistra) e le modalità di rappresentazione (a destra), che esplicita le quindici combinazioni individuate all'interno del ciclo pittorico.

offre un terreno fertile per ulteriori approfondimenti teorici sullo spazio figurativo prerinascimentale. In questa direzione, lo studio delle architetture dipinte si conferma una chiave interpretativa privilegiata per comprendere non solo l'opera di Giotto, ma, più in generale, le modalità con cui l'immagine medievale costruisce, ordina e rende percepibile il mondo rappresentato, intrecciando in modo inscindibile rappresentazione, progetto e pratica del costruire.

the construction of the visual narrative. At the same time, the integration of art history, architecture, and representational disciplines offers a fertile ground for further theoretical investigations into pre-Renaissance pictorial space. In this regard, the study of painted architectures proves to be a privileged interpretative key, not only for understanding Giotto's work, but more broadly, for examining the ways in which the medieval image constructs, organizes, and renders the represented world perceptible, inseparably intertwining representation, design, and the practice of building.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Acidini Luchinat, C. (1994). *Il Battistero e il Duomo di Firenze*. Milano: Electa

Arrighetti, A., Bianchi, G., Manganelli Del Fà, R., (2016). *Fotogrammetria ultra close range per la digitalizzazione dei Beni Culturali. La fibula medievale di Montieri*. In *Archeologia Medievale*. XLIII, 2016, pp. 249-257.

Aterini, B. (2012). *Il segreto dell'illusione, spazio immaginato e architettura dipinta*. Firenze: Altralinea Edizioni

Ansaldi, B. (2023). *Perspective and the Blind Rappresentazione e comunicazione inclusiva per l'accessibilità dei dipinti prospettici*. Napoli: FedOAPress. ISBN 978-88-6887-173-4

Baldini, U. (1983). *Giotto*. In Baldini, U., Nardini, B. (a cura di) *Santa Croce. La basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*. Firenze: Nardini Editore

Barbero, A., Frugni, C. (1999). *Medioevo. Storia di voci, racconto di immagini*. Roma: Laterza Editore.

Barelli, L. (2016). *Il complesso monumentale dei Ss. Quattro Coronati a Roma*. Roma: Viella. ISBN 978-88-8334-425-1

Basile, G. (2010). *Giotto com'era. "Restituzione virtuale" delle Storie Francescane nella Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*. In Basile, G. (a cura di) *I colori di Giotto. La Basilica di Assisi: restauro e restituzione virtuale*. Milano: Silvana Editoriale.

Benelli, F. (2012). *The Architecture in Giotto's paintings*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-1-107-01632-3

Benelli, F. (2016). *Architettura dipinta nella pittura toscana medievale*. In (a cura di) Frommel, S., Wolf, G. *Architettura Picta nell'arte italiana da Giotto a Veronese*, pp. 21-42. Modena: Franco Cosimo Panini Editore. ISBN 978-88-570-0778-8

Benevolo, L. (1993). *La città medievale*. Roma: Laterza.

Benois A. (1912). *Storia della pittura*. Ed. Sipovnik, parte I, primo fascicolo.

Bertocci, S. (2015). *L'interpretazione delle procedure geometriche per la progettazione e la realizzazione delle Quadrature su superfici voltate nell'età del Barocco*. In (a cura di) Bertocci S., Farneti F., *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età Barocca*. Roma: Editoriale Artemide.

Bertocci, S., Bercigli, M., Ferretti, R. (2022). *La documentazione digitale per la comprensione degli impianti decorativi nella chiesa delle Teresiane a Piacenza*. In Diliddo I., Pasculli Ferrara M. (a cura di), *atti del IX Convegno Internazionale di studi: "Arte della quadratura. Storia e Restauro. Quadraturismo e grande decorazione in età barocca"*. Fasano: Schera Editore.

Bertocci, S. (2023) *Le prospettive architettoniche dei Natali fra Piacenza e Pontremoli*. In Bertocci, S., Còccioli Mastroviti, A., Farneti, F. (a cura di) *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*. Firenze: Altralinea Edizioni

Bertocci, S. (2024). *Franciscan Landscapes. Recording and monitoring European religious architectural heritage*. In Bertocci, S., Cioli, F. (a cura di) *Franciscan Landscapes. Conservation, Protection and Use of Religious Cultural Heritage in the Digital Era*, vol.1, pp. 181-194. Firenze: Dida Press. ISBN 978-88-3338-222-7

Bertocci, S. (2024a). *Una storia per immagini: l'iconografia dell'insediamento francescano della Verna*. In Bertocci, S., Guarducci, A. (a cura di) *Il convento della Verna. Storia, Architettura e Arte Franciscana*, pp. 61-75. Firenze: Polistampa. ISBN 978-88-596-2459-2

Bertocci, S. (2024b), *L'ordine corinzio nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, in TRIBELON, I, 2024, 1, pp. 10-21.

Bertocci, S., Ferretti, R. (2024) *La decorazione di Francesco e Giovan Battista Natali nella Chiesa di S. Giorgio*

Sopramuro a Piacenza. In Acanfora, E. (a cura di) *Ingannare l'occhio "a meraviglia". Quadraturismo e grande decorazione*. Roseto degli Abruzzi: Edizioni D'Andrea.

Bertocci, S., Ferretti, R. (2025). *Giotto e la costruzione dello spazio. Le Storie di San Francesco nella Basilica Superiore di Assisi*. Disegno. 17/2025. ISSN 2533-2899

Bini, M., Bertocci, S. (2012). *Manuale di rilievo architettonico e urbano*. Torino: Città studi edizioni

Bigongiari, M. (2021). *Il rilievo digitale di una fabbrica del Quattrocento: la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo/Digital Survey of a Building Site of the Fifteenth Century: the Sagrestia Vecchia in San Lorenzo*. In A. Arena, M. Arena, D. Mediatì, P. Raffa (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi Distanze Tecnologie. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Connecting. Drawing for weaving relationship. Languages Distances Technologies. Proceedings of the 42th International Conference of Representation Disciplines Teachers*, pp. 2092-2109. Milano: FrancoAngeli.

Bolzini, L. (2002). *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Torino: Einaudi Editore.

Bonelli, R., Bozzoni, C., Franchetti Pardo V. (2012). *Storia dell'architettura medievale*. Bari: Editori Laterza

Bonsanti, G. (2000). *La bottega di Giotto*. In Tartuferi A. (a cura di) *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, pp. 55-73. Firenze: Giunti Editore.

Bonsanti, G. (2002). *La pittura del Duecento e Trecento*. In Bonsanti, G. (a cura di) *Mirabilia Italiae. La Basilica di san Francesco ad Assisi*. Modena: Franco Cosimo Panini

Boskovits, M. (2001). *Giotto*. *Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 55*. Treccani.

Bellosi, L. (2014). *Giotto*. Firenze: Scala.

Cambiaghi, M., Moja, E., Innamorati, I., Sapienza, A. (2026) *Storia del teatro : Scena e spettacolo in Occidente*. Milano : Pearson.

Carlevaris L. (2024). *L'ottica di Claudio Tolomeo nella storia della prospettiva*. Roma: Edizioni Quasar.

Cavazzini, L. (1996). *Giotto*. Firenze: Giunti Editore.

Cennini, C. (1859). *Il libro dell'arte*. Milanese G. & C. (a cura di). Firenze: Giunti.

Cerone, R. (2016). *Picturing the Founder. A New Reading of the Stories of St. Benedict in the Lower Church of Sacro Speco at Subiaco*. In *Actual Problems of Theory and History of Art*, 6, pp. 325–332.

Chiriches A. (2023). *L'influenza dei frati francescani nello sviluppo del teatro medievale inglese*. In (a cura di) *Frati Minori d'Italia, Studi Francescani, Trimestrale di vita culturale e religiosa*, anno 120 - luglio-dicembre 2023 - n. 3-4

Coden, F. (2011). *Sguardo d'insieme all'architettura umbra del Duecento*. In Menstò E. (a cura di) *L'Umbria nel XIII secolo*. Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII centenario della morte della beata Angela da Foligno (1309-2009). Spoleto: Fondazione Centro di Studi Sull'Alto Medioevo.

Conejo da Pena, A. (2017) *Fer pintar un patró de l'obra. Algunas consideraciones sobre las trazas en la arquitectura gótica catalana*. In (a cura di) Rabasa, E. , López, A., Alonso, M. Á. *Obra Congrua*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

Cottini, A., Ferretti, R. (2020) *Rilievo digitale integrato e documentazione delle quadrature all'interno della chiesa di Santa Teresa a Piacenza*. In (a cura di) Arena A., Arena M., Brandolino G.R, Colistra D., Ginex G., Mediatì D., Nucifora S., Raffa P., atti del 42° Convegno Internazionale UID 2020 “Connettere: un disegno per

annodare e tessere” pp. 2012-2029. Milano, Franco Angeli.

De Rosa, A., Sgroso, A. & Giordano, A. (2000). *La geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese. ISBN 88-02-05543-2

De Neayer, A. F. (2024). *Modulation and Allegories in the Franciscan Mother-Churches of Saint Francis and Saint Clare in Assisi*. In Bertocci, S., Cioli, F. (a cura di) *Franciscan Landscapes. Conservation, Protection and Use of Religious Cultural Heritage in the Digital Era*. Vol. 1, pp. 53-63. Firenze: Didapress.

Della Bella, E. (2012). *Sulla geometria e armonia nel rilievo dell'architettura. Il Medioevo*. In (a cura di) Filippa, M., Elogio alla Teoria, Atti del 34° convegno internazionale dei docenti della rappresentazione, pp. 47-55. Roma: Gangemi Editore.

Delpriori, A. (2010). *Giotto, Storie di san Francesco. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco*. In (a cura di) Basile, G., *I colori di Giotto. La Basilica di Assisi: restauro e restituzione virtuale*, pp. 38-45. Milano: Silvana Editore.

Docci, M., Maestri, D. (2012). *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*. Bari: Laterza Editore.

Docci, M., Chiavoni, E. (2017). *Saper leggere l'architettura*. Bari: Laterza Editore.

Docci, M., Gaiani, M., Maestri, D. (2017). *Scienza del disegno*. Torino: UTET.

Draghi, A. (2007). *Gli affreschi dell'Aula Gotica del monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*. Milano: Skira.

Edgerton, Jr., S.Y. (1975). *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. p. 75. New York: Basic Books.

Evans, R. (1986). *Traduzioni dal disegno all'edificio*. In “Casabella” n. 530, Dicembre 1986, p. 49. Milano.

Federici Vescovini, G. (2006). *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo: studi sulla prospettiva medievale*. Perugia: Morlacchi.

Ferretti, E. (2023). *Con lo sguardo di Leonardo. L'arte edificatoria e il microcosmo del cantiere*. Firenze: Giunti Editore.

Ferretti, R. (2023) *La documentazione grafica delle opere dei Natali a palazzo Pavesi a Pontremoli*. In (a cura di) Bertocci, S., Còccioli Mastroviti, A., Farneti, F., *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*. Firenze: Altralinea Edizioni

Ferretti R. (2024). *Integrated Digital Survey Techniques for the Documentation of the Artistic Heritage of the Franciscan Observance: the Pictorial Cycle of the Indulgence of Porziuncola by Tiberio d'Assisi*. In Bertocci, S., Cioli, F. (a cura di) *Franciscan Landscapes. Conservation, Protection and Use of Religious Cultural Heritage in the Digital Era*. Vol. 1, pp. 247-259. Firenze: Didapress.

Florenskij, P. (1977) *Le porte regali*. Saggio sull'icona. Milano: Adelphi.

Florenskij, P. (1990). *La prospettiva rovesciata e altri scritti sull'arte*. Roma: Gangemi Editore.

Flores D'Arcais, F. (2012). *Giotto*. Milano: 24 Ore Cultura.

Forgione A., Arrighetti A., Lumini A., Brusaporci S. (2022). *La cattedrale di San Massimo di Forcona (AQ). Primi dati dalla lettura archeologica delle architetture*, *Archeologia dell'Architettura XXVIII*, pp. 189-216.

Frati, M. (2006). *"De bonis lapidibus concius": La costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*. Firenze: Firenze University Press.

Frati, M. (2019). *Battisteri o cappelle palatine? Nuovi studi sulle grandi chiese a pianta centrale dell'XI secolo*. In Toscana:

Arezzo, Lucca, Firenze, «Studi e Ricerche di Storia dell'architettura», a. III, 6, pp. 22-37.

Frugoni, C. (2000). *Due Papi per un Giubileo. Celestino V, Bonifacio VIII e il primo Anno Santo*. Bergamo: Rizzoli.

Frugoni, C. (2010). *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino: Einaudi Editore. ISBN 978-88-06-19187-0

Fry, R. (2008). *Giotto*. Milano: Abscondita. ISBN 978-88-8416-850-4

Geymonat L.V. (2018). *Taccuini e disegni di viaggio nel XIII secolo*. In Bilotta M.A. (a cura di) *Medieval Europe in motion: the circulation of artists, images, patterns and ideas from the Mediterranean to the Atlantic coast (6th - 15th centuries)*. Palermo: Officina di Studi Medievali.

Gioseffi, D. (1958). *Perspectiva artificialis: per la storia della prospettiva: spigolature e appunti*. Trieste: Tipografia Smolars.

Gioseffi, D. (1963). *Giotto architetto*. Milano: Edizioni di Comunità.

Gozzano, N. (2018). *Giotto e la Commedia Nuova. Un modello iconografico antico per La Rinuncia ai Beni di Assisi*. June 2018, *Storia dell'Arte* 143-145, pp. 27-45.

Grieco, B. (1977). *Nuovi indirizzi nella politica dello spettacolo*. In "Casabella" n.431, dicembre 1977.

Gros, P. (1985). *Le Rôle de la scaenographia dans les projets architecturaux du début de l'Empire romain*. In "Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques". Actes du Colloque de Strasbourg. Strasburgo.

Hermanin, F. (1902). *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*. In "Le Gallerie Nazionali Italiane", V, pp. 61-155.

Incardona F. (1996). *Immagini*. In (a cura di) Incardona

F., Euclide, Ottica. Immagini di una teoria della visione, pp. 23-100. Roma: Di Renzo Editore

Kessler H. L. (2009). *La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca*. In (a cura di) Tomei, A., *Giotto e il Trecento*. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura", pp. 85-99. Milano: Skira Editore.

La Placa S., Ricciarini M. (2023). *Documentare e rappresentare bassorilievi e decorazioni per conoscere e valorizzare il patrimonio/ Documenting and Representing Bas-Reliefs and Decorations to Know and Value Heritage*. In (a cura di) Cannella M., Garozzo A., Morena S., *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1572-1589.

Longhi, R. (1914). *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Firenze: Sansoni

Longhi, R. (1998). *Giotto Spazioso*. In (a cura di) Ladis A. T., *Giotto as a historical literary figure: miscellaneous of specialized studies*, p. 198-204. New York: Routledge.

Lunghi, E. (1998). *La Basilica di San Francesco di Assisi*. Firenze: Scala.

Lunghi, E. (2012). *Le prime immagini della Verna*, in (a cura di) Baldini N., *Altro monte non ha più santo il mondo. Storia, architettura ed arte alla Verna delle origini al primo Quattrocento*. Atti del convegno di Studi – Convento della Verna (Arezzo) – 4-6 Agosto 2011, pp. 139-142. Firenze: Edizioni Studi Francescani

Lunghi, E. (2019). *L'iconografia dell'indulgenza della Porziuncola*. In (a cura di) Lunghi, E., *Immagini degli spirituali. Il significato delle immagini nelle chiese francescane di Assisi*, pp. 193-232. Foligno: Il Formichiere. ISBN: 9788894805864

Lunghi, E. (2023). *Le storie della vita di San Francesco. Nella chiesa superiore di San Francesco in Assisi*. Assisi: Casa Editrice Francescana. ISBN 9788884131430

Manetti, R. (1989). *Rilievo e disegno. Analisi e rappresentazione architettonica*. Firenze: Alinea Editrice

Manzari, F. (2009). *La miniatura nel secolo di Giotto*. In Tomei, A. (a cura di) *Giotto e il Trecento*. “Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”, pp. 271-285, Milano: Skira Editore

Mather, F. J. (1932). *The Isaac Master. A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*. In “Princeton Monographs in Art and Archeology”, XVIII.

McNamara, D.R. (2011). *Leggere le chiese*. Modena: Logos Edizioni. ISBN 978-88-576-0189-2

Meiss, M. (1962) *Reflections of Assisi: a tabernacle and the Cesi Master*. In *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, pp. 75-111. Roma: De Luca Editore

Merlo, A., Bartoli, M. (2021) *Modelli interpretativi a servizio dell'arte: la porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti / Interpretative models employed by Art: the Gates of Paradise by Lorenzo Ghiberti*. In (a cura di) Arena A., Arena M., Brandolino G.R., Colistra D., Ginex G., Mediatì D., Nucifora S., Raffa P., atti del 42° Convegno Internazionale UID 2020 “Connettere: un disegno per annodare e tessere” pp. 2012-2029. Milano, Franco Angeli.

Migliari, R. (2005). *La prospettiva e Panofsky, Panofsky and perspective*. Disegnare Idee Immagini - Ideas Images.

Migliari, R. (2014). *Le prospettive architettoniche: un ponte tra arte e scienza*. In Valenti G. M. (a cura di) *Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio*, Volume I, pp 1-4. Roma: Sapienza Università Editrice.

Migliari, R., Fasolo, M. (2022). *Prospettiva. Teoria e*

Applicazioni. Milano: Hoepli.

Milanesi, G. (1878). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. Firenze: G.C. Sansoni

Milizia U. (1994). *Il ciclo di Giotto ad Assisi. Struttura di una leggenda*. Cambiago: De Rubeis.

Minutoli G., Lumini A., Clausi G. (2020). *La Cappella del Santo Sepolcro a Orgia: analisi dell'edificio e progetto di restauro di un inedito modello del Santo Sepolcro di Gerusalemme*. *Restauro Archeologico*, 28(1), pp. 38-57.

Nanetti, A., Benvenuti, D., Bigongiari, M., Radzi, Z., Bertocci, S. (2020). *Animation for the study of Renaissance treatises on Architecture*. Francesco Di Giorgio Martini's corinthian capital as a showcase. *SCIRES-IT*, 10(2), 19-36.

Nicco Fasola G. (1942). *Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca*. In *Le arti*, anno II, pp. 59-71.

Orofino G. (2004). “Leggere” le miniature medievali. In (a cura di) Castelnovo E., Sergi G. *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*. Volume III. pp. 341-367. Torino: Giulio Einaudi Editore

Pagella, E. (2002). *Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico*. In (a cura di) Castelnovo E., Sergi G. *Arti e storia nel Medioevo. Tempi, spazi, istituzioni*, pp. 473-511. Torino: Giulio Einaudi Editore.

Petacco, L. (2016). *La Meta Romuli e il Terebinthus Neronis*. In Parisi Presicce, C., Petacco, L. (a cura di) *La Spina. Dall'agro vaticano a via della conciliazione*, pp 33-39. Roma: Gangemi Editore. ISBN 978-88-492-3320-9.

Pamart A., Guillon O., Faraci S., Gattet E., Genovis M., Vallet J.M., De Luca L. (2017). *Multispectral photogrammetric data acquisition and processing*

for wall paintings studies. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Volume XLII-2/W3, 3D Virtual Reconstruction and Visualization of Complex Architectures, 1-3 March 2017, Nafplio, Greece, pp. 559-566.

Pancani G., Bigongiari M. (2022), *The aerial photogrammetric survey for the documentation of the Cultural Heritage: The Verruca Fortress on the pisan mountains*, D-SITE Drones – Systems of Information on cultural heritage for a spatial and social investigation, vol. 2. Pavia University Press, Pavia.

Panofsky, E., Filippini, E., Dalai Emiliani, M. (2013). *La prospettiva come forma simbolica* (Carte d'artisti 90). Milano: Abscondita.

Paravicini Bagliani A. (2000). *Bonifacio VIII, l'affresco di Giotto e i processi contro i nemici della chiesa. Postilla al giubileo del 1300*. In *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, tome 112, n° 1. 2000. pp. 459-483; DOI : <https://doi.org/10.3406/mefr.2000.3762>

Parrinello S., (2012). *Il disegno dell'imperfetto. Esigenze descrittive per l'analisi architettonica*. In APEGA_Asociación De Profesores De Expresión Gráfica Aplicada a La Edificación. Investigación Gráfica Expresión Arquitectónica

Parrinello S., La Placa S. (2019). *Vectorialization practices of the image drawing of the floor mosaics of the Basilica of Nativity in Bethlehem*. *Scires-IT*, vol 9, Issue 2.

Parrinello, S., Picchio, F., Dell'Amico, A. (2019). *When the Future is Past. Digital Databases for the Virtualization of Museum Collection*. In Luigini, A. (a cura di), *Proceedings of the 1st International and Interdisciplinary Conference on Digital Environments for Education, Arts and Heritage* (Vol. 919, *Advances in intelligent systems and computing*), pp. 212-222. Cham: Springer International Publishing AG.

Pasero, N. (2006). *Teatro medievale: teatro popolare?*. In

(a cura di) Casaretto F. M., *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, Certosa di Pontignano, 13-16 Giugno 2004). Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Pierantoni, R. (1981). *L'occhio e l'idea/Storia e fisiologia della visione*. Torino: Bollati Boringhieri.

Piras, A. (2012). *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*. Firenze: Firenze University Press. ISBN 978-88-6655-284-0

Portal F. (2024). *Sui colori simbolici nell'Antichità, nel Medioevo e nell'Età moderna*. Milano: Luni Editrice.

Quintavalle, A. C. (2009). *Giotto architetto, l'antico e Île-de-France*. In Tomei, A. (a cura di) *Giotto e il Trecento*. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura", pp. 389-437. Milano: Skira Editore.

Raynaud, D. (2018). *L'ottica di al-Kîndî e la sua eredità latina. Una valutazione critica*. In Ebert-Schifferer, S., Roccasecca, P., Thielemann, A. (a cura di) *Lumen, Imago, Pictura*. Convegno internazionale (Roma, 12-13 marzo 2010) organizzato dalla Biblioteca Herziana, dal Istituto Max Planck e dall'Accademia di Belle Arti di Roma. Roma: De Luca Editori D'Arte.

Raynaud, D. (2021) *Witelo, Perspectiva*, In C. Vecce, (a cura di) *La biblioteca di Leonardo*, pp. 445-448. Firenze: Giunti Editore.

Rocchi G. (1982). *La basilica di san Francesco ad Assisi. Rilievo ed interpretazione*. Firenze: Sansoni editore.

Romanini, A. M. (1997). *Arnolfo pittore: pittura e spazio virtuale nel cantiere gotico*. In "Arte medievale", II serie, XI, pp. 3-22.

Romano, S. (2008). *La O di Giotto*. Milano: Electa. ISBN 9788837059347

Romano, S. (2017). *Giotto narratore*. In Tomei, A. (a cura

di) Giotto Pictor Egregius, pp. 97-157. Torino: Utet.

Romano, S. (2019). *La Basilica di Assisi e le storie dipinte di Francesco. San Francesco d'Assisi*. Roma: Treccani.

Ronchi, V. (1949). *Critica dei concetti fondamentali dell'ottica. II: "Bontà" dell'immagine ottica* - Atti Fond. G. Ronchi, 4 (1-2), 1-9.

Salvemini, F. (1990). *La visione e il suo doppio. La prospettiva tra arte e scienza*. Bari: Laterza. ISBN 88-420-3545-9

Salvagnini, G. (1981). *Il teatro di strada come tipologia*. Firenze: Alinea Editrice.

Salvini, R. (a cura di) (1965). *Forma e colore. Giotto: gli affreschi di Assisi*. Firenze: Sadea/Sansoni editori.

Salvini, R., Lorenzoni G. (1965). 9: *L'arte nel Medioevo: il Duecento e il Trecento*. Milano: Touring Club Italiano.

Santuccio S. (2023). *La cena picta. Osservazioni sull'ultima cena prima di Leonardo*. Roma: Tab Edizioni

Sodi, S., Buresi M. (2010). *La Basilica di San Piero a Grado*. Pisa: Edizioni ETS.

Sperandio D. (2001). *Il restauro della Santa Cappella della Porziuncola in Santa Maria degli Angeli*, in Garibaldi V. (a cura di), *I lunedì della Galleria. Grandi restauri in Umbria*, Atti delle conferenze (18 ottobre – 29 novembre 1999), Perugia 2001, pp. 59-110.

Stinson, P. (2011). *Perspective Systems in Roman Second Style Wall Painting*, in "American Journal of Archeology" 115.3

Tani C. (2002). *Villard de Honnecourt: divulgatore di cultura scientifica? Ricerca di tracce degli Elementi di Euclide nel "Taccuino"*. Heliopolis. Culture e Civiltà. Quadrimestrale dell'Istituto Politeia, 1/2002, pp. 107-123.

Tarasov, O. (2024). *How Divine Images Became Art: Essays on the Rediscovery, Study and Collecting of Medieval Icons in the*

Belle Époque. Cambridge, UK: Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0378>

Tiberia, V. (1996) *I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi*. Todi: Ediart Editrice

Tomei A. (2000) *Pietro Cavallini*. Cinisello Balsamo: Silvana Editore.

Tomei, A. (2009a). *La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca*. In Tomei, A. (a cura di) *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, pp. Milano: Skira Editore.

Tomei, A. (2009b). *La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca*. In Tomei, A. (a cura di) *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, pp. 31-49. Milano: Skira Editore.

Tomei, A. (2018) *La Bibbia di Pietro Cavallini: storia e stile di un manoscritto*. In *Il manoscritto Civ. A. 72. La Bibbia di Pietro Cavallini. Commentario*, pp. 33-93. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Tosco, C. (2016). *L'architettura medievale in Italia. 600-1200*. Bologna: Il Mulino.

Tronzo, W. (1994). *I grandi cicli pittorici romani e la loro influenza*. In (a cura di) Bertelli, C. *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, pp. 355-368. Milano: Electa Editoriale

Vagnetti, L. (1979). *De naturali et artificiali perspectiva: bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva: contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale nei suoi sviluppi da Euclide a Gaspard Monge*. Firenze: LEF.

Verdon, T. (1992) *Il Battistero: un monumento religioso al servizio della città*. In (a cura di) Verdon, T. *Alla riscoperta di Piazza del Duomo a Firenze*. 1. Dal Battistero al

Duomo. Firenze: Centro Di

Volpe, A. (2021). *Intorno alle cornici di Giotto*. Roma: Campisano Editore. ISBN 978-88-85795-77-8

White, J. (1971). *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*. Milano: Il saggiatore

Zanardi, B., Frugoni, C., Zeri, F. (1996). *Il cantiere di Giotto: le storie di san Francesco d'Assisi*. Milano: Skira

Zanardi B. (2002). *Giotto o Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*. Milano: Skira Editore. ISBN 108-88-4910-56-0

—, Assisi. La basilica di San Francesco. Rizzoli, Milano.

TESI DI DOTTORATO

Bordini, E. (2021). *Il cielo dipinto nella sagrestia vecchia di San Lorenzo a Firenze. La rappresentazione e fruizione virtuale del Patrimonio Culturale*. [Tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura (DIDA), XXXIV ciclo, Tutor: S. Bertocci].

Caramico, V. (2018). *Pitture al Sacro Speco di Subiaco fra Due e Trecento. Una rilettura della strategie narrative fra spazi monastici e percorsi della devozione locale*. [Tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia e Spettacolo (SAGAS), XXXI ciclo, Tutor: A. De Marchi, S. Romano Gosetti di Sturmeck]

Pasquali, A. (2023). *La tecnica digitale nel rilievo e nella rappresentazione. Lettura del rilievo del Mosaico del Battistero di San Giovanni a Firenze per la definizione del metodo di fotogrammetria digitale ravvicinata*. [Tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura (DIDA), XXXVI ciclo, Tutor: G. Verdiani].

Radojevic N. (2014). *La proiezione centrale nel pensiero*

scientifico. Dal Pantheon alla Cappella Pazzi. [Tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura, XXVI ciclo, Tutor: Marco Bini, Maria Teresa Bartoli].

Volpera, F. (2021). *Lo scriptorium di San Domenico e la miniatura a Genova nel Duecento: un riesame e aggiunte al corpus*. [Tesi di dottorato, Università degli Studi di Genova, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia, XXXIII ciclo, Tutor: Gialuca Ameri].

ELENCO DELLE FONTI AGIOGRAFICHE

Paolazzi, C. (a cura di) (2011). *Fonti Francescane*, Terza edizione rivista e aggiornata. Padova: Editrici Francescane

Tommaso da Celano (1228/29). *Vita Prima*.

Tommaso da Celano (1228/29). *Vita Secunda*.

Tommaso da Celano (1252/53). *Trattato dei Miracoli di San Francesco*.

Bonaventura da Bagnoregio (1263). *Legenda Maior*.

Anonimo (-). *Leggenda dei tre compagni*.

Ugolino da Montegiorgio, (1327/40ca). *I fioretti di san Francesco*

*le attribuzioni relative agli esecutori sono quelle universalmente accettate dalla critica.



CREDITI

DOCUMENTAZIONE ARCHITETTONICA E RILIEVO DIGITALE
INTEGRATO DEL SACRO CONVENTO DI SAN FRANCESCO AD
ASSISI

Durata:	2022-2025
Responsabile Scientifico:	Prof. Arch. Stefano Bertocci <i>Università degli Studi di Firenze</i>
Coordinatori Scientifici:	Prof. Ph.D. Arch. Stefano Bertocci <i>Università degli Studi di Firenze</i> Ph.D. Stud. Arch. Roberta Ferretti <i>Università degli Studi di Firenze</i>
Collaboratori:	Chiara Cieri, Diletta Brunelli, Emma Cusimano, Erica Cardeti, Lucia Basile, Mariana Di Ninni, Martina Cerri, Matteo Bianchi, Roberta Castellana, Sibilla Capriotti, Silvia Bianchini, Stefano Condotti, Teresa Cambi, Tommaso Ciampi, Valentina Conchio, Vittoria Lucia Crescenzi, Luigi Perrotta <i>Dipartimento di Architettura</i>
Partnership:	Custodia Generale del Sacro Convento di San Francesco - Frati Minori Conventuali

FIGURE

IMMAGINI A TUTTA PAGINA

- p. 10 - La Cacciata dei diavoli da Arezzo, Dettaglio - Franco Cosimo Panini Editore ©
- p. 15 - Omaggio dell'uomo semplice, Dettaglio - Franco Cosimo Panini Editore ©
- p. 18 - Witelo, *De Natura*, Illustrazione con composizione di vari fenomeni delle scienze naturali: specchio; uomo che cammina nell'acqua per mostrare la rifrazione della luce; scatola in equilibrio su un fulcro sopra un'altra scatola; luce del sole che passa attraverso il vetro per accendere il fuoco; arcobaleno.
- p. 36 - Matera, Museo Archeologico Nazionale, *Hydria* del Pittore di Baltimora, ceramica a figure rosse. IV secolo a.C.
- p. 50 - Bibbia di Morgan, miniata da maestranze francesi. 1250.
- p. 78 - Ritratto di Giotto di Bondone (c 1267 - 1337). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di G. Vasari. Prima Edizione, 1550.
- p. 98 - Basilica di San Francesco. Spaccato delle due chiese sovrapposte e della Cripta. Ugo Tarchi, 1940.
- p. 130 - Acquerello rappresentante l'interno della Basilica Superiore di Assisi: una sezione, una volta e un dettaglio. 1845.
- p. 150 - Restituzione *wireframe* di un dettaglio della scena XXVIII - La liberazione dell'eretico Pietro.
- p. 164 - Architetture dipinte negli affreschi del ciclo pittorico delle Storie di San Francesco, rielaborazione grafica dell'autore.
- p. 314 - Sogno del Palazzo, Dettaglio - Franco Cosimo Panini Editore ©
- p. 332 - Predica davanti a Onorio III, Dettaglio - Franco Cosimo Panini Editore ©

Credits

Si ringraziano la Custodia Generale e l'Ufficio Tecnico del Sacro Convento per il supporto e la disponibilità e lo staff di Haltadefinizione s.r.l.

ABSTRACT

ITA

L'interesse per la riproduzione dello spazio, delle strutture e dei materiali architettonici si manifesta fin dall'antichità romana. Nel corso dei secoli, la scenografia e, più tardi, lo sviluppo della prospettiva lineare insieme ai progressi negli studi ottici e geometrici hanno reso possibile creare effetti sempre più sofisticati di fusione tra realtà e rappresentazione pittorica. Dopo un periodo di marginalizzazione seguito alla caduta dell'Impero Romano, l'architettura dipinta riprende rilievo durante l'era tardo-comunale e l'affermarsi delle signorie, distaccandosi dai modelli bizantini e assumendo una consistenza volumetrica autonoma. In questo contesto, gli edifici dipinti iniziano a interagire con i personaggi e a svolgere un ruolo significativo nella costruzione simbolica e narrativa delle scene pittoriche.

Con Giotto, l'edificio raffigurato si emancipa dalla funzione di semplice fondale simbolico di ascendenza bizantina per assumere la consistenza di un organismo spaziale dotato di coerenza volumetrica, capace di interagire con i personaggi e di contribuire attivamente alla costruzione narrativa della scena. L'architettura dipinta diviene così non solo elemento figurativo, ma vero e proprio 'luogo' dell'azione, configurandosi spesso come edificio 'possibile', fondato su logiche proporzionali, compositive e costruttive plausibili.

La ricerca si concentra sul ciclo delle *Storie di san Francesco* della Basilica Superiore di Assisi, uno dei primi e più compiuti esempi di questo nuovo modo di concepire e rappresentare lo spazio. Lo studio si inserisce all'interno di una tradizione di studi ampia e consolidata, la cui attenzione si è però concentrata prevalentemente su questioni attributive, cronologiche e figurative, mentre le architetture dipinte sono state analizzate in modo episodico. Il presente studio ha come obiettivo quello di analizzare in modo sistematico l'intero ciclo, considerando le architetture come componenti progettuali attive e come chiave interpretativa per comprendere l'organizzazione spaziale e narrativa dell'opera.

La ricerca si articola in quattro parti principali: la prima inquadra il contesto teorico e culturale, la seconda si concentra sul caso studio della Basilica Superiore di Assisi e del ciclo pittorico, la terza descrive la metodologia di acquisizione dei dati e i successivi criteri per l'analisi critica

degli affreschi condotta mediante gli strumenti del disegno e della rappresentazione, e la quarta presenta l'analisi sistematica degli affreschi con particolare attenzione al ruolo strutturale e narrativo dell'architettura dipinta.

La scomposizione degli affreschi in layer analitici ha consentito di indagare in modo sistematico le modalità di costruzione dello spazio figurativo e le relazioni tra architettura dipinta e narrazione, evidenziando la presenza di logiche rappresentative coerenti e consapevoli.

La compresenza di differenti soluzioni spaziali all'interno delle scene emerge così come parte integrante di un linguaggio figurativo orientato alla chiarezza percettiva e all'efficacia narrativa. Dal punto di vista metodologico, la ricerca evidenzia l'efficacia dell'integrazione tra rilievo digitale ad alta precisione e analisi grafico-interpretativa nello studio dell'architettura dipinta, offrendo un modello metodologico applicabile anche ad altri cicli monumentali e per future applicazioni nell'ambito della documentazione e valorizzazione del patrimonio culturale.

ABSTRACT

ENG

The interest in reproducing architectural space, structures, and materials has been present since Roman antiquity. Over the centuries, scenography, and later the development of linear perspective, together with advances in optics and geometry, enabled increasingly sophisticated effects of blending reality and pictorial representation. After a period of marginalization following the fall of the Roman Empire, painted architecture regained prominence during the late-communal era and the rise of the signorie, distancing itself from Byzantine models and acquiring an autonomous volumetric consistency. In this context, painted buildings began to interact with figures and to play a significant role in the symbolic and narrative construction of pictorial scenes.

With Giotto, depicted buildings emancipate themselves from the role of mere symbolic backdrops of Byzantine heritage, taking on the form of spatial organisms with volumetric coherence, capable of interacting with the figures and actively contributing to the narrative construction of the scene. Painted architecture thus becomes not only a figurative element but a genuine “place” of action, often configured as a “possible” building, founded on plausible proportional, compositional, and structural logics.

This research focuses on the *Stories of Saint Francis* cycle in the Upper Basilica of Assisi, one of the earliest and most accomplished examples of this new approach to conceiving and representing space. The study is situated within a broad and established scholarly tradition, which has so far focused primarily on attribution, chronology, and figural analysis, while painted architectures have been examined only episodically. This study, by contrast, addresses the entire cycle systematically, considering architectures as active design components and as key interpretative tools for understanding the spatial and narrative organization of the work.

The research is structured in four main parts: the first frames the theoretical and cultural context; the second focuses on the case study of the Upper Basilica of Assisi and its fresco cycle; the third describes the data acquisition methodology and subsequent criteria for critical analysis; and the fourth presents a systematic

analysis of the frescoes conducted using the tools of drawing and representation, with particular attention to the structural and narrative role of painted architecture. The decomposition of the frescoes into analytical layers made it possible to systematically investigate the modes of spatial construction and the relationships between painted architecture and narrative, revealing the presence of coherent and deliberate representational logics. The coexistence of different spatial solutions within the scenes thus emerges as an integral part of a figurative language aimed at perceptual clarity and narrative effectiveness.

From a methodological perspective, this research highlights the effectiveness of integrating high-precision digital surveying with graphic-interpretative analysis in the study of painted architecture, providing a methodological model applicable to other monumental cycles and for future initiatives in the documentation and valorization of cultural heritage.

Università degli Studi di Firenze

Dipartimento di Architettura - DIDA

Dottorato di Ricerca in Architettura, progetto, conoscenza e salvaguardia del Patrimonio Culturale

Curriculum in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente

Tesi di Dottorato di Ricerca D.P.R. 14/12/2021 - Ciclo XXXVIII

Settore disciplinare CEAR-10/A

Coordinatore

Prof. Fabrizio **ARRIGONI**

L'architettura dipinta negli affreschi di Giotto e dei giotteschi ad Assisi

rilievo e interpretazione critica del ciclo delle Storie di San Francesco

Dottoranda

Dott.ssa Roberta **FERRETTI**

Tutor

Prof. Stefano **BERTOCCI**

Referente del Curriculum

Prof. Sandro **PARRINELLO**