

STORIADELMONDO



Periodico telematico di Storia e Scienze Umane
<http://www.storiadelmondo.com>
Numero 83 (2016)

per le edizioni



Drengo Srl
Editoria, Formazione, ICT
per la Storia e le Scienze Umane
<http://www.drengo.it/>

in collaborazione con

Medioevo
Italiano
Project

Associazione Medioevo Italiano
<http://www.medioevoitaliano.it/>



Società Internazionale per lo Studio dell'Adriatico nell'Età Medievale
<http://www.sisaem.it/>

© Drengo 2002-2016 - Proprietà letteraria riservata
Periodico telematico a carattere tecnico scientifico professionale
Registrazione Tribunale di Roma autorizzazione n. 684/2002 del 10.12.2002
Direttore responsabile: Roberta Fidanzia
ISSN: 1721-0216
Rivista con Comitato scientifico internazionale e referaggio anonimo (peer review)

Roberto Franco
*Evidenze geologico-artistiche nell'arte sacra.
Giotto e gli affreschi del ciclo francescano
nella Basilica Superiore di Assisi*

Sommario

Assisi, città santa della cristianità, è meta continua di pellegrini che vogliono vedere i luoghi dove San Francesco nacque, operò e morì. In questo piccolo centro, adagiato sui contrafforti del monte Subasio, è normale quindi che tutte le cose parlino del Santo, anche quelle forse a lui più lontane.

In questa sede, viene proposta una *visita paesaggistica ed emozionale* all'interno della Basilica Superiore, rivolgendo, in particolare, l'attenzione ai paesaggi visibili in alcune scene del famoso ciclo francescano affrescato da Giotto sul finire del Duecento.

Introduzione

La "pittura di paesaggio", almeno nella cultura occidentale, è un genere ben definito e circoscritto all'interno del vasto panorama della produzione artistica pittorica, che ha delle regole ben precise e riconoscibili al di fuori delle quali non è possibile parlare di "pittura di paesaggio".

Perché si abbia la "pittura di paesaggio" non è sufficiente che elementi paesistici siano raffigurati in un dipinto: è necessario che lo scenario naturale non sia concepito come elemento accessorio per le composizioni figurative, ma venga sentito come tema autonomo, capace di suggerire di per sé un'emozione spirituale ed estetica¹.

Da questa definizione si evince che *conditio sine qua non* per poter parlare di "pittura di paesaggio" consiste nell'assunzione del paesaggio in quanto "tema autonomo" di rappresentazione visiva, quindi non fungere da *sfondo* di un'azione pratica o mitica dell'uomo, luogo-*scena* in cui l'uomo si muove e agisce, contorno/dintorno gradevole o minaccioso all'agire umano, bensì essere assunto come *figura*, nel senso di luogo (materiale e immateriale) d'investimento di *valori*, esso stesso inteso come agente di senso per l'uomo, con l'uomo e sull'uomo².

Non a caso, infatti, l'investimento valoriale diretto al paesaggio che da *sfondo* viene assunto come *figura* provoca, ed è questa la prova provante, un'indiscutibile *emozione spirituale ed estetica*³. Lungo il corso della storia, il paesaggio ha esercitato un forte fascino sugli amanti dell'arte. Rappresentazioni di elementi paesistici si rinvennero già in Mesopotamia dall'inizio del III millennio a.C. In genere si tratta di semplici elementi naturali finalizzati a suggerire l'ambiente entro cui si svolgono le scene, in particolare quelle di caccia, rappresentate nelle decorazioni dei sigilli cilindrici⁴. La stessa funzione descrittiva ricopre nell'arte egizia la riproduzione dell'ambiente naturale, anche se durante il Nuovo Regno motivi paesaggistici

¹ A. NICCOLI, *Enciclopedia dell'arte Tumminelli*, Istituto Editoriale Europeo, Roma 1974, vol. VII, 1699.

² J. FONTANILLE, *Figure del corpo*, Meltemi, Roma 2004.

³ A. TREZZA, *Il paesaggio in pittura. Da sfondo a figura*, www.ocula.it, 2.

⁴ Cfr. AA. VV., *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1963, vol. X, 334-335.

furono spesso utilizzati nelle decorazioni tombali per evocare la vita ultraterrena⁵. Quanto al bacino del Mediterraneo, in senso stretto, si può notare come già in Età del bronzo il tema del paesaggio era presente nella produzione artistica. Nell'arte micenea la natura circonda pittorescamente i soggetti rappresentati da tutti i lati, e prorompe massicciamente nelle rappresentazioni. Già qui l'uomo è presente, ma il concetto di natura che appare non è quello di oggetto manipolabile dalle facoltà cognitive e fisiche dell'uomo. Infatti lo sfondo-paesaggio incarna le potenze del divino; qui le divinità si manifestano attraverso la natura e l'uomo a stento riesce a sopportarne la presenza e a interagire con essa⁶. Anche nella pittura del mondo greco classico gli elementi naturali raffigurati hanno l'unico scopo di rendere più riconoscibile l'episodio rappresentato, mentre più interessanti si mostrano i paesaggi etruschi, soprattutto nella pittura parietale delle tombe.

Il primo momento di reale interesse per il genere paesaggistico si registra in Età ellenistica, quando, soprattutto negli ambienti artistici d'Alessandria d'Egitto, si sviluppa una particolare concezione del paesaggio, intrisa di una vena bucolica e idilliaca, riscontrabile in rilievi raffiguranti scene mitologiche, pastorali e di genere, che in seguito porterà alla realizzazione di capolavori quali il fregio dell'altare di Pergamo con le storie di Telefo (II sec. a.C.)⁷. Roma farà suo questo concetto rielaborandolo e adattandolo sia a contesti pubblici sia privati. La descrizione del paesaggio stringe un legame con l'architettura e l'urbanistica. La decorazione rappresenta paesaggi naturali all'interno di soluzioni abitative, aprendo e chiudendo finestre immaginarie sul mondo⁸.

L'affermazione della "pittura di paesaggio" come genere autonomo, in cui il paesaggio è in prima persona oggetto di descrizione e d'interesse dell'artista, si manifesta attraverso i secoli con alterne vicende ma, tutto sommato, in un crescendo che lo conduce dal Rinascimento, attraverso il Seicento e il Settecento, agli impetuosi esiti romantici prima e impressionisti poi.

Elementi del paesaggio ellenistico vengono recuperati nel Medioevo in mosaici e affreschi, nonché nella decorazione dei codici, come il Salterio di Utrecht, capolavoro dello *scriptorium* di Reims che, richiamando modelli desunti dalla pittura monumentale romana e dalle illustrazioni di *rotuli* paleocristiani, propone ampi scenari paesaggistici, visti a volo d'uccello e popolati da folle di personaggi resi attraverso veloci segni grafici⁹.

Una più puntuale attenzione al paesaggio si riscontra nelle ricerche degli artisti del Trecento. Il principale artefice di questa rivoluzione fu Giotto che, nell'imponente serie di affreschi realizzati nella Basilica Superiore di Assisi allo scadere del 1200, riprodusse per la prima volta un paesaggio reale all'interno delle storie dipinte. I personaggi di Giotto si muovono in uno spazio realistico, sullo sfondo di città, borghi medievali, paesaggi rocciosi o boschivi che gli osservatori potevano riconoscere: la città in cui si svolgono le vicende è Assisi, con i suoi edifici e chiese perfettamente riprodotti; tutti gli spazi sono creati per rendere il senso della profondità grazie ai contrasti di luci e ombre e all'utilizzo di una prospettiva di tipo intuitivo.

«E l'altro, il cui nome fu Giotto – così Boccaccio descrive il pittore nel *Decameron* – ebbe un ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la Natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui

⁵ Cfr. *Ibidem*, 335.

⁶ A. TREZZA, *op. cit.*, 4.

⁷ Cfr. AA. VV., *op. cit.*, 337.

⁸ A. TREZZA, *op. cit.*, 5.

⁹ L. PASQUINI, *La rappresentazione del villaggio nell'iconografia medievale*. In: *Paesaggi, comunità, villaggi medievali* (a cura di P. GALLETI), Atti del Convegno internazionale di studio a Bologna 14-16 gennaio 2010, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2012, 619.

fatte si trova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto»¹⁰.

Ritroviamo in queste parole la profonda ammirazione dello scrittore per l'artista che conosce la natura nei minimi dettagli: nei suoi affreschi, per la prima volta, il paesaggio diventa un elemento importante e protagonista, dove vengono ambientate le scene rappresentate, e la realtà diventa fondamento della sua ispirazione.

La rivoluzione giottesca si diffuse rapidamente in tutta la penisola e innumerevoli furono i suoi seguaci che aiutarono a modificare radicalmente lo stile pittorico medievale. Accanto a Giotto lavorarono anche artisti che proposero una visione del mondo meno realistica e concreta, utilizzando uno stile più elegante e raffinato, ma contribuendo anch'essi a trasformare le modalità di rappresentazione del paesaggio. Furono i pittori senesi, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini e soprattutto Ambrogio Lorenzetti. Di quest'ultimo è la famosissima rappresentazione della città e della campagna di Siena ospitata nell'affresco "Allegoria del buon e del cattivo governo".

Il paesaggio di Giotto

È innegabile il fatto che Assisi rappresenti un'icona di grande valore nella religiosità mondiale, non altro perché è centro universale del messaggio francescano di pace e fratellanza. La cittadina vive e fa vivere ai milioni di pellegrini-visitatori, che ogni anno affollano le tipiche stradine medievali, l'atmosfera di profonda spiritualità dei luoghi che la storia e la fede di San Francesco e Santa Chiara rendono unici al mondo. Assisi, con il suo centro storico, la basilica di San Francesco e gli altri luoghi francescani, unitamente alla quasi totalità del territorio comunale, sono stati dichiarati Patrimonio Mondiale dell'Umanità dell'Unesco.

Le vicende del Poverello di Assisi viene raccontata ai pellegrini-visitatori in vari modi, ma la percezione del valore storico ed emozionale della vita del Patrono d'Italia appare palpabile all'interno della Basilica Superiore di San Francesco. Infatti, è praticamente d'obbligo la visita agli affreschi di Giotto che hanno un indubbio valore artistico e culturale, ma non è del tutto ovvia l'attenzione dell'osservatore ai paesaggi dipinti alle spalle delle sacre rappresentazioni.

L'emozione degli affreschi deriva sia dallo straordinario messaggio artistico e religioso di Giotto, ma anche dalla capacità di identificare con tratti sintetici, simbolici e cromatici, il paesaggio locale e non solo.

Cogliere gli elementi geologici e geomorfologici nelle rocce, nello *skyline* dei panorami rappresentati è pertanto un approccio nuovo alla fruizione di tali opere d'arte e, consente anche di riconoscere attraverso quei particolari, i segni di un ambiente naturale e, cronologicamente non troppo lontano.

La Vita di San Francesco raccontata all'interno delle basiliche di Assisi e, in particolare, in quella Superiore consente di svolgere una *passeggiata emozionale e virtuale*¹¹ nei luoghi importanti per la vita del Santo. L'area del monte Subasio e i rilievi della Verna sono riconoscibili nelle diverse scene affrescate.

¹⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron*, (a cura di V. BRANCA), Einaudi, Torino 1992, 737.

¹¹ Cfr. L. GREGORI, *La geografia emozionale come nuova risorsa geoturistica*. In: *Convegno Nazionale Associazione Italiana di Geologia e Turismo*, Bergamo 2006.

Nell'affresco della suggestiva “**Impressione delle stimmate**” (fig. 1), il Santo viene rappresentato in ginocchio sul monte Verna. Mentre il beato Francesco sta pregando, la visione di Cristo sotto le apparenze di un Serafino crocifisso gli imprime le stimmate della Croce nelle mani, nei piedi e nel costato. Il paesaggio naturale è essenziale, ma estremamente caratterizzato negli elementi litologici e morfologici. Le rocce, anche cromaticamente, sono assimilabili a rocce arenacee e l'andamento morfologico dei rilievi presenta versanti abbastanza acclivi e una appena accennata stratificazione. Nel suo insieme, il rilievo assume un aspetto grossomodo piramidale con un grande impatto morfologico, come in realtà si presentano le montagne della Verna¹². Anche Dante, che ha incarnato direttamente sulla sua persona le vicende terrene del Santo di Assisi, immortala il monte *come crudo sasso intra Tevero e Arno*¹³, a designare la durezza e scabrosità della roccia arenacea che affiora diffusamente nell'appennino toscano.



Fig. 1 – Giotto, *Impressione delle stimmate*, Basilica San Francesco, Assisi



Fig. 2 – Giotto, *Miracolo della fonte*, Basilica San Francesco, Assisi

Quasi analogo paesaggio, oltre alla rappresentazione simbolico-religiosa che ne vuole dare Giotto, si riconosce nell'affresco “**Miracolo della fonte**” (fig. 2), dove è evidente l'assetto monoclinale di strati ben distinti; i gradini corrispondono a strati sovrapposti come esaltati da fenomeni di morfoselezione, che descrivono un rilievo strutturale assimilabile a una *mesa*¹⁴ (*ambe tigrine* secondo Bruni¹⁵). La fonte, alla base della parete rocciosa, sembra collocata al contatto con un altro rilievo roccioso e, in accordo con una possibile emergenza delle acque in corrispondenza del contatto tra gli strati (sono infatti ancora frequenti le fonti lungo il versante occidentale del monte Subasio).

L'impostazione paesaggistica della scena è fedele a quanto riportato da Bonaventura da Bagnoregio nella sua *Leggenda maggiore*; infatti il biografo di San Francesco scrive di un uomo assetato che bevve l'acqua scaturita dal *sasso durissimo* per la miracolosa preghiera di Francesco¹⁶.

¹² L. GREGORI & S. RAPICETTA, *La geologia e la geomorfologia nell'arte sacra: Giotto e gli affreschi della Basilica superiore di San Francesco di Assisi*. In: *Geologia e Turismo: beni geologici e geodiversità*, Atti del Congresso G&T, Bologna 1-2-3 marzo 2007, 2.

¹³ *Par.* XI, 106.

¹⁴ L. GREGORI & S. RAPICETTA, *op. cit.*, 2.

¹⁵ Cfr. B. BRUNI, *Le pittore giottesche in Assisi*. In: *Miscellanea francescana*, XLVIII(1948)1, 329-344.

¹⁶ BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Leggenda maggiore*. In: *Fonti Francescane*, Edizioni Messaggero, Padova 1990, 1132.



Fig. 3 – Giotto, *Francesco dona il mantello ad un povero*, Basilica San Francesco, Assisi

Nella scena “**Francesco dona il mantello ad un povero**” (fig. 3), che la critica individua come la prima del ciclo a essere stata dipinta, il paesaggio domina la narrazione e lo spartiacque del rilievo sullo sfondo è interrotto da una profonda valle che articola la continuità dello *skyline* con una profonda incisione. Nel rilievo a destra, è stata riconosciuta l’Abbazia di San Benedetto¹⁷, mentre a sinistra sorge la città di Assisi, racchiusa da un circuito di possenti mura di cinta. L’incisione valliva potrebbe essere l’evidenza morfologica del ‘Fosso delle Carceri’ che rappresenta il corso d’acqua più significativo che solca e interrompe la continuità del versante occidentale dell’anticlinale del monte Subasio¹⁸.



Fig. 4 – Giotto, *Predica agli uccelli*, Basilica San Francesco, Assisi

La scena della “**Predica agli uccelli**” (fig. 4) è quella più suggestiva, di grande pregio artistico, religioso, ed emozionale. La scenografia è dominata da due frati, uno dei quali è San Francesco, il quale è intento a predicare ad uno stuolo di uccelli posti in ascolto sotto un grande albero dipinto in modo molto definito.

Dietro la figura del Santo si intravede uno *skyline* che identifica un rilievo a cupola, tondeggiante e morfologicamente assimilabile al monte Subasio, il quale racconta una storia geologica e litologica riconoscibile tra l’altro nell’edificato urbano di Assisi¹⁹. Le Fonti riportano che il miracolo venne compiuto da Francesco mentre si avvicinava a Bevagna²⁰, situata sul lato opposto della valle e questa visuale è, infatti, quella che si potrebbe

¹⁷ Cfr. B. DOZZINI, *Giotto - La leggenda francescana nella Basilica di Assisi*, edizioni Minerva, Assisi 1992.

¹⁸ L. GREGORI, *Geomorfologia d'autore*. In: *la Cartografia*, 18, 2008, 24.

¹⁹ Cfr. L. GREGORI, *La “memoria” geologico-geomorfologica in alcune città dell’Umbria e dintorni attraverso i materiali dell’antico edificato urbano*. In: *Convegno Nazionale “La geoarcheologia: metodi ed applicazioni”*, Verona 2005.

²⁰ Cfr. BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *op. cit.*, 1206.

cogliere dall'area ribassata della cittadina. Da lì, il monte Subasio appare sullo sfondo e molto rilevato rispetto al punto di osservazione; lo *skyline* del monte potrebbe essere la linea più alta, mentre quella immediatamente dietro ai personaggi rappresenterebbe i rilievi più bassi, dove sorge l'abitato di Spello, prima del raccordo con il monte²¹.

Conclusioni

Attraverso l'opera di Giotto si assiste alla ricerca di un nuovo ruolo dell'uomo nel mondo, allo studio della natura, alla capacità di osservare il mondo e rappresentarlo in maniera reale.

Le ambizioni e le aspirazioni dell'uomo del Trecento si manifestano nella città attraverso gli sviluppi urbani, cui seguono programmi di consolidamento o ampliamento delle cinte murarie, attraverso le nuove architetture, con palazzi e chiese, e nel paesaggio fuori dalle mura, dove emerge la capacità dell'uomo che vede nella natura una fonte di ricchezza, salute e benessere. La natura diventa un luogo che dona benessere, salute e armonia e tutti i sensi vengono stimolati da visioni, odori e suoni. Il paesaggio viene interpretato attraverso una rinnovata sensibilità umana che ne evidenzia bellezza e piacevolezza.

E in Giotto, come dice Argan, «la pittura fino a quel momento assorta nella contemplazione del divino, entra finalmente in contatto con la sostanza viva dell'umano [...]. Giotto non ha inventato nuove tecniche per dipingere su un muro o su una tavola, ma ha trasformato profondamente il processo dell'operazione artistica. Il valore dell'arte non è più per lui nella perfezione tecnica dell'esecuzione, ma nella forza e nella novità dell'ideazione [...]. Il carattere intellettuale della ricerca di Giotto spiega il suo interesse per le arti»²².

Giotto è il primo maestro del naturalismo in Italia e la sua arte, nei secoli successivi, ha dato un immenso progresso nella rappresentazione immediata delle cose che prima di lui era inesprimibile con mezzi pittorici²³.

L'arte del Rinascimento deve soprattutto a questa unitarietà della rappresentazione l'effetto di totalità, cioè l'apparenza di un mondo naturale, equilibrato, autonomo e quindi la maggior verità rispetto al Medioevo. L'evidenza della rappresentazione, la sua verosomiglianza, la sua forza di persuasione, risiedono anche qui, come spesso avviene, nell'intima logica dell'immaginazione, nella concordanza di tutti gli elementi, ben più che nella loro corrispondenza con la realtà esteriore²⁴. Le opere di Giotto mostrano uno sconfinato ampliamento degli orizzonti umani dato dallo studio della natura, dall'interesse geografico che porta grandi spostamenti, dalla curiosità per l'altrove, dalla capacità di osservare il mondo e rappresentarlo in maniera reale: tutto ciò è un'anticipazione del secolo successivo. Si afferma un ampliamento delle facoltà dell'uomo, rinnovata da un contatto ravvicinato con la scena del mondo, colta allo stesso tempo con quello sguardo ampio e lontano che sta alla base della moderna concezione del paesaggio²⁵.

²¹ L. GREGORI, *Geomorfologia d'autore*. In: *op. cit.*, 18, 2008, 24.

²² G.C. ARGAN, *Storia dell'Arte italiana, vol. II: da Giotto a Leonardo*, Sansoni, Firenze 2002, 18.

²³ G.B. VAL, *The scientific devolution and Nicholas Steno's twofold conversion*. In: *The Geological Society of America, Memoir* 203-14, 2009, 179-180.

²⁴ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, vol. II, Einaudi, Torino 2001, 13.

²⁵ Cfr. A. PIRAS, *Il senso del tempo nella rappresentazione del paesaggio del Trecento*. In: *Tempo e paesaggio*, VIII(2011)1, 26.

Bibliografia

- Aa. Vv., *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, Sansoni, Firenze 1963.
- Argan G. C., *Storia dell'Arte italiana, vol. II: da Giotto a Leonardo*, Sansoni, Firenze 2002.
- Boccaccio G., *Decameron*, (a cura di Branca V.), Einaudi, Torino 1992.
- Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore*. In: *Fonti Francescane*, Edizioni Messaggero, Padova 1990.
- Bruni B., *Le pittore giottesche in Assisi*. In: *Miscellanea francescana*, XLVIII(1948)1, 329-344.
- Dozzini B., *Giotto - La leggenda francescana nella Basilica di Assisi*. Edizioni Minerva, Assisi 1992.
- Fontanille J., *Figure del corpo*, Meltemi, Roma 2004.
- Gregori L., *Geomorfologia d'autore*. In: *la Cartografia*, 18, 2008, 6-27.
- Gregori L., *La geografia emozionale come nuova risorsa geoturistica*. In: *Convegno Nazionale Associazione Italiana di Geologia e Turismo*, Bergamo 2006.
- Gregori L., *La "memoria" geologico-geomorfologica in alcune città dell'Umbria e dintorni attraverso i materiali dell'antico edificato urbano*. In: *Convegno Nazionale "La geoarcheologia: metodi ed applicazioni"*, Verona 2005.
- Gregori L. & Rapticetta S., *La geologia e la geomorfologia nell'arte sacra: Giotto e gli affreschi della Basilica superiore di San Francesco di Assisi*. In: *Geologia e Turismo: beni geologici e geodiversità*, Atti del Congresso G&T, Bologna 1-2-3 marzo 2007.
- Hauser A., *Storia sociale dell'arte*, vol. II, Einaudi, Torino 2001.
- Niccoli A., *Enciclopedia dell'arte Tumminelli*, Istituto Editoriale Europeo, vol. VII, Roma 1974.
- Pasquini L., *La rappresentazione del villaggio nell'iconografia medievale*. In: *Paesaggi, comunità, villaggi medievali* (a cura di Galletti P.), Atti del Convegno internazionale di studio a Bologna 14-16 gennaio 2010, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2012.
- Piras A., *Il senso del tempo nella rappresentazione del paesaggio del Trecento*. In: *Tempo e paesaggio*, VIII(2011)1, 17-27.
- Trezza A., *Il paesaggio in pittura. Da sfondo a figura*, www.ocula.it.
- Vai G.B., *The scientific devolution and Nicholas Steno's twofold conversion*. In: *The Geological Society of America*, Memoir 203-14, 2009, 175-196.