

La rivoluzione silenziosa di Giotto nell'Umbria francescana di Andrea Carnevali

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

C'è un punto, nella storia dell'arte italiana, in cui san Francesco non è più soltanto il santo della povertà e Giotto non è più soltanto il pittore della modernità. È il punto in cui devozione e immagine, spiritualità e racconto, fede e spazio figurativo cominciano a parlare una lingua nuova. La mostra *Giotto e san Francesco. Una rivoluzione nell'Umbria del Trecento*, alla Galleria Nazionale dell'Umbria, prova a raccontare proprio questo passaggio. Allestita nel Palazzo dei Priori di Perugia (14 marzo - 14 giugno 2026), l'esposizione è infatti uno degli appuntamenti più interessanti e meditati del calendario francescano: non una rassegna celebrativa nel senso più prevedibile del termine, né una semplice parata di capolavori, ma un'indagine serrata su uno dei momenti decisivi della storia figurativa italiana. Il progetto, curato da Veruska Picchiarelli ed Emanuele Zappasodi, pone al centro un nodo critico di grande rilievo: comprendere in che modo la lezione di Giotto di Bondone, nata da una nuova percezione dello spazio, del corpo e dell'esperienza religiosa, si entra con forza nel tessuto culturale umbro del Trecento, trasformandosi in linguaggio condiviso, pratica di bottega, grammatica visiva capace di incidere sulle forme della devozione e sulla costruzione stessa dell'immagine sacra.

Non si tratta, dunque, di seguire soltanto la diffusione di uno stile, ma di ricostruire un processo più profondo di assimilazione e rielaborazione, nel quale maestri, cantieri, committenze e istituzioni religiose concorrono a definire una nuova idea di pittura. In questo senso la mostra restituisce Giotto non come episodio isolato o vertice irraggiungibile, ma come principio generatore di una rivoluzione che, nell'Umbria francesca-



Giotto e San Francesco, una rivoluzione nell'Umbria del trecento, installation view at GNU Perugia, 2026

na, trova uno dei suoi laboratori più fertili.

Assisi come laboratorio

L'avvio del racconto non può che essere Assisi. La basilica di San Francesco, con il suo straordinario ciclo decorativo, costituisce il centro propulsore di questa trasformazione. Qui la pittura abbandona definitivamente la bidimensionalità ieratica di matrice bizantina e si apre a una concezione spaziale e narrativa nuova. Le figure acquistano peso, occupano lo spazio, interagiscono tra loro; il racconto sacro si articola in episodi, in gesti, in relazioni. La mostra insiste su questo momento fondativo, evitando tuttavia di iso-

lare Giotto in una posizione di assoluta centralità. Al contrario, lo inserisce in una rete di rapporti, mostrando come la sua presenza — diretta o mediata — abbia agito come catalizzatore, piuttosto che come modello rigido da replicare. Ne deriva un'immagine dinamica del cantiere assisiense, inteso come luogo di scambio, di sperimentazione, di confronto.

La Croce di Trevi e la tensione espressiva

Tra le opere che meglio illustrano questo processo di assimilazione spicca la Croce dipinta attribuita al Maestro della Croce di Trevi. Realizzata per la chiesa di San Francesco a Trevi, essa testimonia una fase in cui



Giotto, *pentecoste*, 1310-1318 tempera su tavola 455x44 cm, the National Gallery London



Giotto, *madonna di San Giorgio alla costa*, tempera su tavola 180x90 cm, Firenze museo diocesano di Santo Stefano a ponte

il linguaggio giottesco viene recepito e al tempo stesso irrigidito in forme più tese, più drammatiche.

Il Cristo crocifisso, con il corpo segnato e la resa insistita del dolore, traduce in immagine una spiritualità intensamente partecipata, in linea con la sensibilità francescana. E tuttavia, rispetto alla misura giottesca, si avverte qui un'accentuazione espressiva, una volontà di rendere il pathos attraverso una stilizzazione più marcata. Tale scelta rivela la capacità della cultura umbra di declinare autonomamente il modello ricevuto, trasformandolo in una lingua figurativa più aspra, intensa e devozionale.

Palmerino di Guido e la varietà delle risposte

Analoga attenzione merita il trittico di Palmerino di Guido, nel quale la *Crocifissione* è accompagnata dalle figure dei santi. Anche in questo caso, la matrice giottesca è evidente nella costruzione dello spazio e nella disposizione delle figure; ma il colore si fa più acceso, la linea più incisiva, la composizione più serrata.

La mostra ha il merito di sottrarre tali differenze alla genericità di una presunta "scuola" e di metterle in evidenza come esiti di un processo di appropriazione. L'Umbria del Trecento emerge così come un territorio tutt'altro che periferico, capace di elaborare soluzioni originali a partire da stimoli esterni.

Puccio Capanna: una misura autonoma

In questo contesto si inserisce la figura di Puccio Capanna, cui è dedicata una sezione di particolare rilievo. Le sue opere rivelano una adesione alla lezione giottesca che si tradu-

ce in una maggiore morbidezza dei passaggi cromatici e in una attenuazione della tensione drammatica.

La sua *Madonna col Bambino*, articolata in un impianto ancora legato alla tradizione polittica, introduce tuttavia una relazione più intima tra le figure, una continuità che tende a unificare lo spazio pittorico. In Capanna, la "rivoluzione" giottesca si trasforma in equilibrio, in misura, in una sorta di classicità precoce, che anticipa sviluppi successivi della pittura italiana.

Il volto francescano

Uno dei fili conduttori più sottili e insieme più efficaci della mostra è rappresentato dalla riflessione sul volto. Il volto di Francesco, in particolare, diviene luogo di una trasformazione iconografica e spirituale. Non più immagine simbolica, ma presenza concreta, individuata, riconoscibile.

I frammenti esposti, provenienti dal cantiere assiate, restituiscono la forza di questa innovazione: lo sguardo, la struttura del volto, la resa della carne partecipano a una nuova idea di santità, fondata sull'esperienza e sulla vicinanza. È una santità che si lascia osservare, che si offre come modello umano prima ancora che come figura trascendente.

Allestimento e strumenti di lettura

Dal punto di vista museografico, l'allestimento è piuttosto sobrio e chiaro. Le opere sono disposte in modo da favorire il confronto diretto; la luce è calibrata con attenzione; i supporti didattici, pur presenti, non risultano invasivi.

Particolarmente significativo è l'impiego di apparati multimediali, i quali accompagnano il visitatore senza sovrapporsi all'esperienza diret-

ta dell'opera. In un contesto spesso incline a sovraccaricare il percorso espositivo mediante dispositivi di forte impatto spettacolare, tale scelta appare non soltanto opportuna, ma necessaria. Particolarmente significativa è la scelta di costruire un percorso espositivo misurato, capace di orientare il visitatore senza imporgli una lettura precostituita. Tale impostazione restituisce centralità all'opera e alla qualità dell'esperienza percettiva.

Oltre la celebrazione

Ciò che rende questa mostra rilevante nel panorama attuale è la sua capacità di sottrarsi alla logica dell'evento celebrativo, proponendo una lettura orientata alla complessità storica e alla qualità formale. L'arte, così, non diventa strumento di commemorazione: si offre come oggetto di indagine. La figura del santo sfugge alla riduzione simbolica e riemerge nel suo ruolo di motore di una trasformazione culturale più ampia.

Alla fine, la mostra convince perché "non alza la voce". Lascia che siano le opere a mostrare come, nell'Umbria del Trecento, la lezione di Giotto non sia stata semplicemente accolta, ma messa alla prova, adattata, talvolta forzata. In quella distanza dal modello, più che nella sua imitazione, si misura la vitalità di una stagione figurativa che fece della devozione francescana uno dei grandi laboratori della pittura italiana.

Andrea Carnevali è giornalista pubblicista. Tra i suoi interessi figurano l'arte, la letteratura e il teatro contemporaneo.

Oliviero Gessaroli, direttore della rivista VivArte
Susanna Galeotti, Presidente L'Arte in Arte, grafica