

Giotto il pittore di San Francesco

Veronica Andreani

18 Maggio 2026

«Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno»: questa citazione di Cennino Cennini inaugura la mostra [Giotto e San Francesco. Una rivoluzione nell'Umbria del Trecento](#), allestita alla Galleria Nazionale dell'Umbria (dal 14 marzo al 14 giugno 2026) a cura di Veruska Picchiarelli ed Emanuele Zappasodi in celebrazione dell'ottavo centenario della morte di San Francesco. Le parole di Cennini sintetizzano le straordinarie novità introdotte da Giotto nel campo della pittura, che tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento conducono al superamento della ieraticità e stilizzazione bizantina in favore di una ritrovata attenzione alla realtà. Questa svolta avviene ad Assisi, luogo cardine della storia dell'arte occidentale proprio in virtù delle *Storie francescane*, dedicate a loro volta ad un santo eccezionale, che per la prima volta può fregiarsi dell'appellativo di *alter Christus*. Là dove «il genio del pittore fiorentino incontra il carisma del santo» avviene qualcosa di unico e potente: un'unione mirabile di arte e fede che ancor oggi continua ad attirare milioni di visitatori e pellegrini. La mostra parte da questo snodo cruciale per seguire le vicende non solo dei grandi protagonisti del cantiere assisiato - oltre a Giotto, Simone Martini e Pietro Lorenzetti - ma anche degli artisti meno conosciuti, per lo più ancora anonimi, attivi in Umbria tra Due e Trecento, i quali o lavorarono ad Assisi o finirono comunque per esserne influenzati.

Il percorso espositivo è articolato in 8 sezioni. La prima si apre nel segno di Giotto, con tre opere della giovinezza pressoché coeve alla prima fase di decorazione della basilica superiore (ultimo decennio del Duecento): la *Madonna con Bambino* della pieve di Borgo San Lorenzo (1285-1290), la *Madonna di San Giorgio alla Costa* (1290 ca.) e il *Polittico di Badia* (1295-1300), capolavoro proveniente dagli Uffizi. Il nuovo senso del volume e dello spazio, il classicismo mediato dalla lezione di Arnolfo di Cambio e il naturalismo delle figure, con la tenerezza di gesti e sguardi umanissimi tra la Madonna e il Bambino, ben testimoniano le dirompenti novità del linguaggio artistico giottesco.



La sala ospita anche due importanti documenti: la bolla *Reducentes ad sedule*, che dà avvio alla campagna di lavori assistati allorché Niccolò IV, primo papa francescano, nel 1288 consente ai frati minori di utilizzare le elemosine raccolte in San Francesco e alla Porziuncola per la cura e la decorazione della casa madre dell'ordine; e il *Registro* del notaio Giovanni di Alberto di Assisi, che conserva l'unico documento attestante la presenza di Giotto in città, datato al 1309 e relativo all'estinzione di un debito contratto con il Comune, probabilmente per l'acquisto di materiali utili alla decorazione della cappella della Maddalena nella basilica inferiore.

Nella seconda sala trovano posto i grandi pittori del Due e Trecento umbro: il Maestro del Farneto, il Maestro della Croce di Gubbio, il Maestro di Cesi e il Maestro Espressionista di Santa Chiara, ormai identificato con Palmerino di Guido. I primi due concludono la loro carriera entro il primo decennio del Trecento e innestano le nuove istanze plastiche e spaziali giottesche sulla tradizione figurativa precedente. Ciò ben si evince, ad esempio, dal confronto tra due piccole croci processionali opistografe del Maestro della Croce di Gubbio: una più antica, parte della collezione permanente della Galleria Nazionale dell'Umbria, e l'altra datata al 1295-1300, in arrivo da Yale, che rivela una chiara reazione alla cultura assistate. Particolarmente suggestivo è l'accostamento di tre grandi crocifissi dipinti sulla parete di fondo, che permette un confronto ravvicinato di stili e movenze e mostra l'insistenza sugli aspetti più drammatici della Passione. In quello di Palmerino di Guido, ad esempio, proveniente da San Francesco a Montefalco (1305), il santo è intento a baciare l'enorme chiodo che lacera i piedi di Gesù, da cui scendono densi rivoli di sangue; il volto del Salvatore è terreo e contratto in una smorfia; i dolenti nei laterali manifestano la loro disperazione. È la sala della *Passione degli Umbri*, che con questo titolo richiama e omaggia il genio di Roberto Longhi, il quale per primo riconobbe la specificità del contesto figurativo umbro – per lungo tempo appiattito sui vicini centri di Firenze e Siena – individuandone la *koiné* stilistica nell'enfasi espressiva e nella capacità di raccontare i particolari umani più accorati. Sebbene col tempo sia stata sottolineata l'inadeguatezza dell'aggettivo «umbro» a compendiare la grande varietà di scuole locali in una regione fortemente policentrica, gli studi di Longhi degli anni Cinquanta e Sessanta sono stati fondamentali per ridare visibilità ad un nucleo del Trecento pittorico italiano fino ad allora negletto, e la mostra si pone idealmente sulla scia di quei lavori seminali. È emozionante quindi trovarsi davanti allo splendido trittico con *l'Assunzione della Vergine tra le braccia di Cristo e otto scene mariane* (1295 ca.) proveniente da Villa Ephrussi de Rothschild

a Saint-Jan-Cap-Ferrat (originariamente nel monastero agostiniano dei Santi Stefano e Tommaso di Spoleto, come ricostruito da Bruno Toscano), che proprio Longhi nel 1961 aveva pubblicato su «Paragone» assegnando l'opera, allora inedita, al Maestro di Cesi, attribuzione riproposta anche l'anno successivo, in via del tutto indipendente, da Millard Meiss. Il dossale testimonia il passaggio tra due epoche, mostrando l'influsso della pittura di Cimabue nell'immagine della Vergine come *Sponsa Christi*, ripresa dal coro della basilica superiore, e quello delle *Storie francescane* negli episodi laterali, visibile soprattutto nelle architetture. È esposto inoltre per la prima volta nella sala il dossale di Palmerino di Guido - di recente acquisizione della Galleria Nazionale dell'Umbria - con *Cristo benedicente tra San Francesco e Santa Caterina d'Alessandria e Santa Maria Maddalena visitata da Zosimo* (1300-1305), scena quest'ultima di grande suggestione in cui la santa accetta dall'eremita una tunica «di un rosso indimenticabile».



La terza sala si apre con la deliziosa tavoletta della *Madonna col Bambino* (1300 ca.) di Giotto dall'Ashmolean Museum di Oxford, acquistata a Perugia. Opera raffinata per la devozione personale di un committente di rango, essa riporta a

quella poetica degli affetti già vista nella sala iniziale, per la tenera gestualità tra madre e figlio. Compare poi il dossale della *Madonna col Bambino e santi* del 1308 da cui prende il nome il Maestro di Cesi - importante anche perché uno dei pochi pezzi datati dei maestri umbri -, che mostra numerosi riferimenti alla cappella di San Nicola dipinta da Giotto nella basilica inferiore (Millard Meiss ha visto anche nel soggetto principale una citazione della tavola da tramezzo dipinta nella *Ricognizione delle Stimmate delle Storie francescane*). Introduce alla squisita manifattura spoletina la croce-reliquiario del Maestro di Sant'Alò (1300 ca.), commissione delle suore damianite di San Paolo *inter vineas* a suggello di un'importante donazione di reliquie (anche con frammenti delle vesti di San Francesco e Santa Chiara) da parte di papa Gregorio X. Importante è la ricostruzione del *Trittico della Confraternita di San Francesco* (1319-1326) riferibile al Maestro di Paciano, presentato per la prima volta nella sua probabile configurazione originaria. In occasione della mostra, lo scomparto con la *Natività* proveniente dal Pontificio Collegio Teutonico è stato sottoposto a un intervento di restauro che ne ha confermato l'elevata qualità esecutiva, che si unisce all'originalità inventiva e alla spiccata attitudine narrativa del pittore, attento ai dettagli naturalisti e psicologici.

La quarta sala è dedicata alla "Svolta gotica" che caratterizza la seconda fase di decorazione giottesca ad Assisi. A questa temperie rimanda lo splendido frammento di dossale con la *Pentecoste* (1310 ca.) proveniente dalla *National Gallery* di Londra, dipinto da Giotto forse per San Francesco a Sansepolcro, in cui una nuova vena narrativa si esprime nelle memorabili espressioni degli astanti, che comunicano lo stupore della folla per il miracoloso eloquio infuso agli apostoli dallo Spirito Santo.



Sono qui raccolte anche varie opere dei senesi Simone Martini e Pietro Lorenzetti, attivi dal secondo decennio del Trecento nel cantiere francescano, dove il primo filtra l'insegnamento di Giotto con l'eleganza insuperata della sua pittura e il secondo dipinge nel transetto sinistro le *Storie della Passione* - previste ma mai realizzate da Giotto - conferendo loro una viva espressività. I lavori finali di Giotto ad Assisi si concentrano nel transetto destro della basilica inferiore, con le *Storie dell'infanzia di Cristo* e i *Miracoli di San Francesco*, proseguendo poi con le *Allegorie francescane* e il *Gloriosus Franciscus* delle vele sopra l'altare maggiore. La quinta sezione, dedicata proprio alla decorazione della basilica inferiore, inizia con la giottesca *Testa femminile* (1311-1312 ca.) oggi nel Szépművészeti Múzeum

di Budapest, strettamente legata agli affreschi delle vele: si tratta dell'unico frammento superstite della perduta *Gloria celeste* dipinta da Giotto e collaboratori nel catino absidale, sostituita nel 1623 dal michelangiolesco *Giudizio universale* di Cesare Sermei. Ampio spazio è dedicato anche a un importante aiuto di Giotto quale il Maestro di Figline, pittore itinerante, forse appartenente all'ordine dei minori e, a dispetto del nome (da una delle sue opere più importanti, la *Maestà* della collegiata di Figline Valdarno), di probabile origine umbra. Di lui per la prima volta viene ricostruito un polittico riunendo scomparti conservati in diverse collezioni museali (che non si esclude nemmeno possano appartenere a due complessi distinti), tra i quali spiccano il *San Lorenzo* della Courtauld Gallery, *San Filippo* e *San Francesco* del Worcester Art Museum e il celebre *Compianto sul Cristo morto* del Fogg Art Museum di Cambridge (MA), pannello quest'ultimo a cui si deve l'altro nome con cui è conosciuto il pittore (Maestro della *Pietà* Fogg). Tutti i pezzi, ad eccezione delle cuspidi, condividono la provenienza dalla collezione Ranghiasi di Gubbio, a sostegno dell'origine umbra, e per essi si propone di individuare quale luogo di committenza la chiesa di San Francesco a Costacciaro. [IMM.4]

Sesta e settima sezione sono dedicate, rispettivamente, alla maturità di Palmerino di Guido e ai pittori dell'Umbria meridionale (comprensiva dell'Abruzzo aquilano). Di Palmerino - identificato grazie a una convincente proposta di Enrica Neri Lusanna, che ha restituito il nome al pittore che Longhi chiamava «agrodolce espressionista» e Giovanni Previtali «Maestro espressionista di Santa Chiara», per gli affreschi dipinti nel transetto destro e nelle volte della chiesa delle clarisse di Assisi - è esposto qui il trittico con la *Crocifissione tra i santi Chiara, Agnese Clarissa, Rufino e Agnese martire* (1320-1325), proveniente proprio dalla basilica di Santa Chiara, dove è custodito nel protomonastero ed è per questo raramente visibile: la doppia presenza di Agnese e la posizione d'onore della clarissa, sorella di Chiara, vicino al Crocifisso, hanno fatto supporre che potesse decorare l'altare della cappella di Sant'Agnese che ne ospitava il corpo. Efficace è il confronto con un'altra *Crocifissione* (1310-1312) di Palmerino, proveniente dal *Louvre*, in origine parte di un dittico per la devozione individuale che aveva come *pendant* una *Madonna col Bambino attorniata da due angeli e santi*, trafugata dallo stesso museo nel 1976: nelle due opere si ritrova infatti lo stesso Cristo dal busto dilatato, col perizoma allungato fin sotto il ginocchio, che rimanda alla *Crocifissione* affrescata da Giotto nel transetto della basilica inferiore. La settima sala ospita i pittori dell'Umbria meridionale: il Maestro della Croce di Trevi, il Maestro di Fossa e il Maestro del Crocifisso d'Argento. Il Maestro della Croce di Trevi si forma con il Maestro di Cesi ed è influenzato soprattutto dai pittori senesi del cantiere assiate e dal Maestro di Figline. È probabilmente suo allievo il

Maestro di Fossa, affascinante narratore di cui è esposto un impegnativo polittico proveniente dai Musei Vaticani, datato al 1336-1337 e commissionato per la chiesa di San Francesco a Montefalco dall'influente prelado provenzale Jean d'Amiel, rettore del Ducato di Spoleto fino al 1333. Al Maestro di Fossa si lega a sua volta il Maestro del Crocifisso d'Argento, pittore raffinato che mostra ascendenze francesizzanti, di cui per la prima volta vengono riuniti i quattro scomparti laterali di un dossale - forse proveniente dalla chiesa di San Domenico a l'Aquila - diviso oggi tra il Palais Fesch di Ajaccio e la Fondazione Cini di Venezia, i quali documentano al meglio il suo stile che muove dagli esempi del Giotto maturo e di Simone Martini ad Assisi caratterizzandosi però per un accresciuto e singolare goticismo.

L'ultima sezione è dedicata alla «maniera dolcissima e tanto unita» di Puccio Capanna, pittore assisano a lungo rimasto senza nome e confuso con altri maestri di origine fiorentina, che rappresenta uno dei vertici della pittura umbra del Trecento. È sua l'immagine guida scelta per la mostra, proveniente da una *Maestà con i Santi Chiara e Francesco* (1341) che adornava la porta urbana di San Rufino ad Assisi (abbattuta nel 1880), di cui si conserva un frammento staccato. Vi compare un bellissimo San Francesco, dalla fisionomia dolce e individuata, in solenne ed eloquente dialogo con Gesù. Sono perdute invece la Madonna, Santa Chiara e anche gran parte del trono, di cui però si scorge il fianco scorciato con gli specchi rosati della tipica pietra di Assisi; sullo sfondo alcune tracce di azzurro oltremarino, unite alla doratura delle aureole, testimoniano la ricchezza dell'insieme. Attivo nella basilica inferiore, dove dipinge la cappella di San Stanislao con la stupenda *Incoronazione* mariana e la *Crocifissione* della sala capitolare, Puccio Capanna porta alle estreme conseguenze il naturalismo gotico di Giotto, distinguendosi per una testura vibrante di calda fusione atmosferica, cromatica e luministica.



Così si chiude una mostra molto bella che è frutto di un progetto scientifico di grande valore, i cui risultati sono stati consegnati a un poderoso e ricchissimo catalogo. L'allestimento crea un itinerario piacevole per il visitatore, richiamando colori e spazi del santuario francescano: il blu intenso e riposante dei pannelli evoca quello dei cieli di Giotto; l'abside poligonale al centro del percorso e gli archi ogivali che incorniciano alcune opere significative rimandano alle architetture gotiche di Assisi. Utile e d'effetto è il video immersivo che consente di seguire le tappe della decorazione della basilica e di ripercorrere il tragitto dei pellegrini diretti alla tomba del santo.

[GIOTTO E SAN FRANCESCO](#)

Una rivoluzione nell'Umbria del Trecento

a cura di Veruska Picchiarelli ed Emanuele Zappasodi

dal 14 marzo al 14 giugno 2026

Galleria Nazionale dell'Umbria

Catalogo a cura di Veruska Picchiarelli e Emanuele Zappasodi, Silvana Editoriale,
p. 496, ill. 1057

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

