



IL LIBRO D'AMORE DI SAN FRANCESCO: IL NOSTRO PRIMITIVO UN RILIEVO SEMIOTICO VISIVO VERSO UNA VISIONE NATURALE DELLA TRADUZIONE INTERSEMIOTICA

*Tania Letizia Gobbett **

ABSTRACT - Since I met for the first time Giotto's art in several study contexts, the term "spazioso" (=spacious, Longhi-Bellosi) has occurred as the heart of invention, possibly after the discovery in Saint Mark of small openings in the matroneum and the 'coretti' (two false spaces painted as theatre coretti in Padua) took a different 'Venetian' taste, now in order to distinguish themselves from the original ones built for the purpose of chanting. However, in Assisi Giotto approached for the first time the tradition of narrative vision in terms of 'specchi di invenzione' (=invention mirrors), as the historical frame style of the Roman painting reached the counterpoint edition of the Levantine school: the colourist Mediterranean. The unfolding of the timeline in the Cathedral of Assisi goes back to the starting point of the Bible books (Old and New Testament), as if to prepare for an increase in depth.

Since the acknowledgement of Saint Clare, historians have thought that 'clarity' was the inner theme in the visual quality as textual message – so that once more we are surprised by the proof of equity which stands facing us. It seems though that history shows levels and deeds, that it demands to be acknowledged for the sake of the pure action of the spirit. Since the Canticle of Creatures, Saint Francis has been recognised as one the subjects shared by the whole humanity. This research will introduce Giotto's primitive school and its historical significance from a visual semiotic perspective, and it will tentatively try a contemporary comparison with Parmiggiani's work.

RIASSUNTO - Da quando ho conosciuto l'arte di Giotto in diversi contesti di studio il termine spazioso (Longhi-Bellosi) occorre come il cuore dell'invenzione, eventualmente dopo la scoperta delle piccole aperture in San Marco del matroneo e i coretti (due falsi spazi dipinti come coretti teatrali, a Padova) assunsero un gusto 'veneziano' differente, ora per distinguersi dagli originali costruiti con l'intenzione del canto. Ma in Assisi, Giotto, per la prima volta, approccia la tradizione della visione narrata in termini di 'specchi di invenzione', in quanto, lo stile di quadro storico della pittura romana, assurge all'edizione contrappuntistica della scuola levantina: il Mediterraneo colorista. L'avviluppo della linea del tempo nella cattedrale di Assisi fa ritorno al punto di partenza del libro biblico (Antico e Nuovo Testamento) quasi a preparare per un incremento di profondità.

Gli storici sin dal riconoscimento di santa Chiara hanno pensato che la chiarezza fosse il tema interno della qualità del visivo come messaggio testuale – e ancora una volta siamo sorpresi dal saggio dell'equità di fronte a noi. Pur sembra che la storia indichi gradi e gesta, la richiesta d'essere riconosciuta in nome della pura azione dello spirito. Sin dal Cantico della Natura, san Francesco è stato riconosciuto come uno dei soggetti dell'umanità intera. Questa ricerca introdurrà la scuola primitiva di Giotto e la sua rilevanza storica da un punto di vista semiotico visivo fino ad un timido confronto in chiave di attualizzazione con l'oggetto semiotico.

I. RICAPITOLAZIONI VS RIVOLUZIONI

Non sono tantissimi a riconoscere in Marco Boschini un trattatista 'naturalista' che si espone nel linguaggio naturale di casa propria, cogliendo una rosa dei venti atta ad interdefinire una logica di tendenze e costanti; in Giotto persino grandi storici come Hyppolite Taine, faticano a vedere la mano dell'artista contro il testo dominante di una certa 'semiotica testuale', e non tardano a rifiutare una ricapitolazione trascurando il senso apocalittico che contiene la dispositio, altrove riconosciuta in Giotto e gli umanisti di Baxandall, come sistema pittorico chiastico, dotato di similitudini che qui vorremmo invece specchi e parallelismi narrativi. L'obiettivo di questa ricerca è dimostrare la rivisitazione di schemi, presupposta l'idea di scena in uno spazio interdefinito dallo sguardo dell'artista che risale all'opera rupestre, dimostrare come il segno della scuola primitiva giottesca sia indelebile traccia di un tipo di discorso storico non facilmente eludibile di cambiamento tra classicismo plebeo ed ellenizzazione coelide, non privo della rappresentazione lottizzata, a cornice, che potrebbe essere assimilabile più alla città e poi alla rosa dei venti e alla ricerca dell'orologio aristotelico; altri schemi a taglio, divisioni, differenze possono discendere da considerazioni di economia, costume, per un approccio sommativo, in grado di attuare un senso del percorso atto a promuovere una riconciliazione con il suo altissimo 'grado zero della pittura': la creazione. Potremmo citare la semplice questione della traduzione intersemiotica, im-

* DAMS arte – SSIS arte - Master a distanza in Informatica per la ricerca storico didattica, giornalistica.



postata da anni teoricamente tra latino e greco e italiano, nell'ordine della metafora visiva e ridotta per i fini dell'opera trasmessa secolarmente come traduzione dal greco al latino per la sua facile comprensione. Il fine di questa opera potremmo già individuarlo nel titolo concesso alla regola cui supplisce lo storico individuando aspetti biografici e storici dubbi, altrimenti non definibili se non nella chiarezza della collezione dei testi e della libertà critica svolta su di essi. Spesso si è alluso a questo contratto tra la pittura e l'umanesimo sorgivo, al punto di non guardare alla Rinascenza ristretta, termine preso in prestito addirittura ad Einstein da Mayer Shapiro, per giustificare l'oggetto epistemologico della rivoluzione spaziosa del XIII secolo; spazio musivo e poi prepotentemente pittorico, come effetto di ritorno, come vedremo ora, sul linguaggio e sul lessico che raggiunge aspetti originali nella tarsia, quanto a rendere implicitamente il segreto e il gesto di ricerca come aspetto grafico e geometrico assieme. L'approccio canonile di Giotto, permesso proprio dalla natura degli 'specchi di invenzione' (III stile pittorico: conoscenza dell'arte romana menzionata dal Vasari come riconoscimento della prima maniera a Giotto) delle opere a facce affrontate e sovrapposte, epistemologicamente disposte secondo un'architettura a layers (Einaudi, *Storia dell'arte*), portano all'organizzazione narrativa accanto alla norma stilistica, non come un di meno ma come effetto dell'uso concettuale dello stile, che assurge a regola argomentativa e a ricapitolazione fenomenica della storia nella sua partecipazione attuale. Per queste ragioni citiamo qui Umberto Eco, in un suo saggio sull'estetica medievale, in cui parla di accesso al testo, quasi problematizzando la questione in chiave di retorica testuale: qui ricostruiamo le potenzialità del 'testo visivo'. In effetti, il dato posto porta a comprendere che, come il ciclo risponde all'history, così non è certo concesso eludere o negare la corrispondenza puntuale tra intero ciclo narrativo e racconto diaristico, di cronaca.

Un 'abito mentale' può incoraggiarci a guardare in profondità nello stile artistico e, se vogliamo, nella visione politica d'insieme: quando il concorso di una sola scienza esatta non può che falsificare e distorcere il risultato, la scienza chiede e deve sostenere l'aiuto della geometria descrittiva, la quale non fa uso certamente solo di declinazioni spaziose, ma tiene conto della linea del tempo e del suo uso metadiscorsivo, dell'abbandono e delle prospettive di rottura di questo fare discorsivo, così come di alcuni 'a posteriori' proposti quasi al limite delle illusioni ottiche, oniriche, rappresentate nel concetto di tempo, del sogno, e altrove nelle volte restituite mediante concetti chiasmici che traspaiono sulla linea della presupposizione immanente e pragmatica della navata. In questa prospettiva, la tavola portata a tutti gli effetti in luce come 'percorso di senso' nella manualistica scolastica da Gillo Dorfles è risultata utile alla disamina. Ma ad accorgerci della tenuta dei passi, delle vele, dei salienti minimi dell'architettura, è forse già il Vasari che conduce a considerare di maniera in chiave di ricerca nella sezione aurea che qui volevamo già orologio aristotelico, tanto più schema riconducibile all'unità tra architettura e discorso, nelle colonnine tortili; ricomposta la sovrapposizione delle piante e l'epiciclo dell'abside, si delineano le sfere del discorso visivo e quindi si potrebbero segmentare i 33 passi ascendenti alla nascita di Cristo, quasi come uno scioglimento delle cause delle sofferenze di San Francesco, tanto è sovrapponibile la prima chiesa con la seconda in superficie, come restituzione qualitativa.

Il primo sviluppo proponibile è la messa in chiaro, in luce, della cattedrale stessa la cui sovrapposizione alla pianta dell'architettura soggiacente non è affatto casuale e genera una corrispondenza di aggiunzioni metriche sulla stregua dei battimenti in scultura, conforme agli spicchi spaziosi dei salienti riscontrati nell'abside. La seconda conformità alla idiografia discorsiva canonile di origine egizio-copta è proprio sottolineata dalla dispositio funebre di san Francesco ora riconoscibile come impiantito ciclico privo di alcuni elementi catecumeni che solitamente avremmo in una struttura generale dedicata non tanto al segno particolare, individuato in quella storia specifica, ma nella vocazione del dono in senso universalistico di san Francesco, in un sistema elettivo della comunità (e qui vorremmo individuare delle affinità con l'arte della Val Camonica graffita almeno in alcune forme che ci potrebbero apparire come descrittive di fasi lunari, nei massi istoriati di Cemmo, che indicano l'ideale osservatorio naturale), tanto il progetto non si gerarchizza e stratifica in chiave cattedratica o politica soltanto ma come vorremmo ribadire protoumanistica e antropologica, pur con alcuni aspetti ambigui che sfiorano e disseminano il racconto di ermeneutiche particolari primitive, deduttivamente universalistiche (proprietà costellative). Potremmo per certi versi in alcune di queste tracce definire la regola francescana alla stregua del servizio cortese di un generalato, come riportano quasi sulla scia dell'associazione antica della vera Croce, il manuale di studi dei DeVecchi e Cerchiarì: quando Assisi ricevette la protezione anglo-francese, la funzione cattedratica poté ottenere la doppia articolazione, se possiamo adottare metaforicamente Benveniste, utile a cogliere la profondità della scelta a destinazione architettonica in sviluppo ascensionale e iconologica della cattedrale francescana forse solo a seguito dell'uso del manoscritto vitruviano: salienza qualitativa ammessa dalla complessità della ricerca pittorica. Antico e Contemporaneo si ritrovano quasi nel senso di Classico ed Ellenistico, come per estensione dell'influenza Greca in tutto il Medioevo, l'epoca Paleocristiana e quindi il Rinascimento, senza discontinuità (e potremmo ricordare Alois Riegl), pur come sostiene Edi Baccheschi (1966), con alcune 'imperfezioni'.

Questa sorta di sovrapposizione lineare della restituzione del tempo, con l'argomentazione spaziosa dello sviluppo plastico e cromatico, ora allude all'universalità là dove possiamo trovare per estensione la cultura cristiana denotando inoltre una sorta di indipendenza anche nel concetto di carità, connesso al destino umano, per cui è lecito e regola chiedere alla natura il suo conforto e la sua assistenza, che altrove, troveremmo come mero privilegio in armonia con alcune delle problematiche simboliche afferrate da San Francesco come criterio forse per le sue discussioni: il dialogo agli uccelli – come a quelle forze intersoggettive, individuali che sono propulsive della storia riguardano l'impegno culturale che sta alla base della regola come già aspetto costituzionale e statutario – si innestano nel percorso in modo fedele per quanto concerne l'idea di specchio pur nella consonanza che vedremo, riceve l'idea di ricapitolazione nella forma da un lato di San Pietro, con la crocefissione rovesciata, da un lato prodromica della ricerca del martirio di San Marco, mostrando così un'altra forma di continuità intertestuale, di storia necessaria. Tuttavia nulla di ciò appare con evidenza, fino alla comprensione del ciclo, ovvero al superamento delle divisioni in se stesse per la ricostruzione della posizione del fruitore in senso appunto spazioso, cui fa richiamo l'incipit biblico e l'exit della Morte del cavaliere di Celano – un martirio, un rovesciamento, che ha riscontro, nella storia dell'arte, in rarissime occasioni, Caravaggio medesimo e David con l'Assassinio di Marat – tema dell'immedesimazione, del sacrificio e del perdono per chi non ha saputo rivolgersi al bene. Se leggiamo infatti la mancanza del tema fisso dell'Apocalisse in questa cattedrale, non riusciamo che a meravigliarci per l'anticipazione, una sorta di proscenio che motiva un iato processuale insopportabile e assente o costruito a posteriori: questa Apocalisse è rappresentata in parallelo come cacciata dall'Eden e dall'altro lato come crocefissione di Gesù e suicidio di Giuda e quindi morte di san Francesco – nessuno di questi eventi appare reversibile in sé, tanto la storia diviene ramificazione generativa di operazioni concrete – ma al contrario la sfida: a mettere in discussione la scelta individuale con una lezione differente che appare come astensione dal compiere il male. L'Apocalisse si trasforma in indagine e vocazione letterale; divenendo cronaca di un evento reale nelle storie di san Francesco, rivaluta sistematicamente il diritto al ricorso divino, alla sua ispirazione originaria; al ripristino di modalità di vita e di pensiero, affini al procedere della Genesi, per sviluppi gradualmente, in cui il concetto di indipendenza e di giustificazione morale, appaiono come commisurati al concetto semiotico reale. Alcuni riferimenti discussi riguardano i miracoli, come presupposizione del riconoscimento di san Francesco: a specchio, sono dati, i doni (a partire dalla creazione del mondo nella Genesi sino all'Omaggio dell'uomo semplice) e i fatti che costituiscono l'esegesi salvifica di san Francesco con la Liberazione dell'eretico San Pietro, la Confessione di una donna resuscitata, la Guarigione di Giovanni di Lerida ferito a morte, sovrastati tematicamente dalle scene di storia neotestamentaria che corrispondono all'Annunciazione e alle Nozze di Cana – Resurrezione di Lazzaro e Visitazione: una sorta di Giudizio finale, che specifica il carattere di aula, appreso dalla cappella papale assiate, con un tema profetico (profferire – enunciare - trasmettere) pur trasparente. Sono infatti le tensioni significative che portano alla sequenza finale che mettono in moto la storia di san Francesco come rivelazione: le visioni, le lacrime, i miracoli, sempre intessuti obliquamente secondo lo schema della triangolazione aurea che compongono il senso delle volte a crociera come testimonianza, dunque, come testo e memoria testuale, *picta manent*.

II. UNA FILOSOFIA DA RISCRIVERE? HEIDEGGER: IL DISCORSO SUL SENSO DELL'ARTE

Martin Heidegger, che adattiamo in modo cautamente diverso dalla traduzione, come per togliervi un residuo ideologico per la seguente trattazione volta a riscoprire l'eredità euristica francescana proprio nell'identificazione possibile con i maestri d'Oltralpe, sembra affermare ne L'origine dell'opera d'arte: «Nel creare opere, la contesa deve essere retrocessa alla terra e la terra medesima dovrebbe essere portata in luce e concepita in divenire. Questa contrainte non sia un costringere la terra nella morsa della consumazione e dello sfruttamento quanto la condizione perché essa sia liberata da se medesima. (...) L'urto, che l'Opera sia come queste opere e che, non al di fuori di questa, risiedano questi svelamenti fatti di colpo, come costanza del requiare in sé dell'opera»¹. La traduzione è reinterpretata, perché ricorda il concetto che stiamo vedendo attorno alla nascita della regola francescana, con il miracolo della liberazione dell'eretico San Pietro proprio sulla soglia absidale, pur non presupposto come abbiamo detto al riconoscimento del santo e forse redatto da pittori oltremontani (Baccheschi). Dedizione e divenire, un donarsi che è quasi un pretendersi affine, rispecchiandosi, sul lato opposto. Poi questo tratto complicato nella traduzione o nel testo stesso, che vorrei interpretare come *éclat* o addirittura allure del monumento storico, meraviglia e itinerario assieme, per statuto dell'opera d'arte, come se non fosse fatta di mano dell'artista (tanto più convergono preparazioni testuali, ma dalla sua memoria), che in questa mancanza di una finalità ultima quale rispecchiamento dell'Opera sovrana. Testo complesso che giusti-

¹ Im Werkschaffen muß der Streit al Riß in die Erde zurückgestellt, di Erde selbst muß als das Sichverschließende hervorge stellt und gebraucht werden. Dieses Brauchen aber verbraucht und missbraucht die Erde nicht als einen Stoff, sondern es befreit sie erst zu ihr selbst. (Heidegger, p.104)



fica credo in tal senso, la sensazione che si tratti già della ‘destinazione simbolica d’uso’ più che di un sistema psicologico ‘operante’ concesso ai coretti padovani, programmaticamente, in estrema sintesi non riduttiva, anticipati nella forma, dalla nicchia squadrata a compagine di una singola scena che individua due punti di vista linearmente e in cui si fonda la ‘cantoria’ ciclica francescana di Assisi.

Non possiamo certo qui rimaneggiare complessivamente il testo in cui possono collimare precettistiche di vario stampo ma alcune soglie che rimettono in luce, quasi idiograficamente, a partire dal testo come discorso sul senso dell’arte, alcune intuizioni trasponendole correttamente nel divenire dell’Opera e nell’intuitiva ratio ‘non detta’ per altro, che si stia già giustificando l’indice dell’opera, come riferimento alla ricapitolazione necessaria sulla linea di una temporalità, *pars costruens* dello sguardo, piuttosto che una finalità d’uso derivata dalla perdita di senso – l’opera strumento, il soggetto strumento, l’artista strumento - di Heidegger. La trasposizione come comunicazione partecipativa (Zinna, 1991) del percorso di senso testuale dato – il dettato storico tra le condizioni di emergenza del fatto: *pragmata* poi disvelate. Certo interessano alcuni ulteriori elementi oltre agli oggetti metasemiotici o metadiscorsivi sull’arte come Opera aperta e imperfetta che sono indagati nella sovrapposizione delle piante, in margine al sistema absidale che già motivano un ‘discorso visivo’: la figura geometrica descrittiva ritrovata, l’innesto dello spazio nel percorso e, l’emergere dell’oggetto di senso, che diviene territorio: tutti esplorati secondo una ciclicità non rigidamente definita, per la quale occorre definire l’exit di queste stanze metricamente costruite come fatti autonomi, in una ricapitolazione necessaria all’intima coesione del ciclo – tale è il problema dell’ostensione-estensione sollevata dal testo heideggeriano, che diviene ricettacolo di esperienza di riconoscimento: cosa è sufficiente non necessario sapere sull’opera, negazione dell’autore, non dell’oggetto, non lo stile ma il soggetto? Un mostrare l’itinerario con la meraviglia. Portiamo un esempio ora da Claudio Parmigiani, dove l’oggetto è riposto per essere parte integrante della processualità dell’opera (asse x integrante l’asse y verticale, proiettivo per eccellenza): penso ad opere come Apollo, Dedalus, Delphy e Phoebus del 1980, dove la rappresentazione è il mostrare stesso, denudata scena del supporto che riconduce l’oggetto – *unscheinbaren* – alla soggettività proiettiva del suo essere condizione stessa dell’opera: la sua intelligibilità. Spostando l’asse dell’operabilità dell’arte verso l’esterno, non si ridurrebbe l’intertestualità coesa, il fatto interlinguistico della trasposizione, quanto la si dimostrerebbe, come un fare in presenza che riporta l’antico nel qui e ora, attualizzandolo: il suo trasporre intersemiotico è meno un dato apparente che una sonorità indecidibile e faremmo piuttosto riferimento ai noti testi di san Francesco il cui Cantico sembra da sé rappresentazione di un muovere visivamente al creato per non parlare di un altro dissidente politico come Dante Alighieri che indugia sulle illusioni monocrome a bassorilievo come cantorie di conciliazioni possibili tra bene e male, delle simulazioni dell’innocenza e dell’inconsapevolezza proiettate a prima del battesimo.

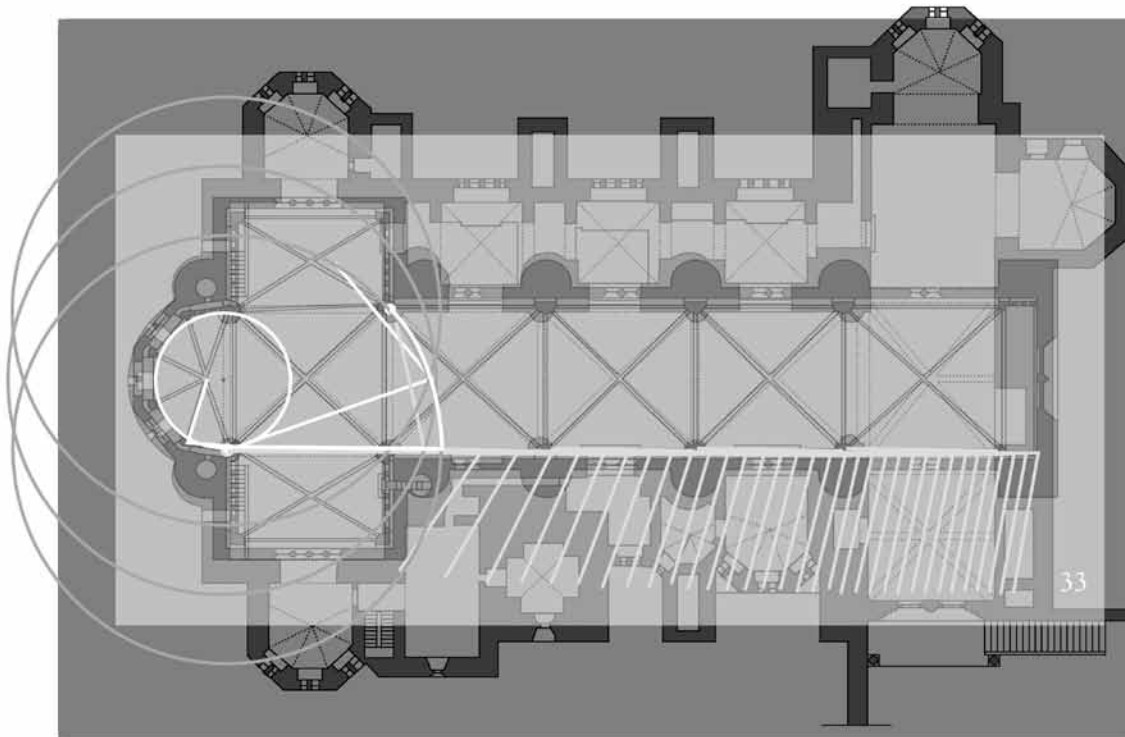
III. GEOMETRIA/MATEMATICA/ TEMPO/OTTICA E COLORE NELLA RAPPRESENTAZIONE ASSIATE DI GIOTTO

La cattedrale di Assisi è stata studiata per il suo orientamento e quindi per la disposizione speculare delle storie, nei registri narrativi a paragone con quelli della stilistica romana ascendente coelide – si potrebbe far ricorso ad almeno due concezioni di ricerca azione possibile rinnovando la domanda all’Enel – fatta già nel 2004 come ispirazione per un nuovo concetto di restauro (presupposti scolari ladini): individuazione della diagonale del cubo/parallelepipedo, determinazione di una scansione detta zonale del colore tratta da MacAdam mescolata con la classica rgb/cmyb da cui deriva l’idea di un timbro cromatico focale, regolato su registri tensivi o lati e la profondità illusionistica a quante date dalle scene stesse; inoltre la tavolozza può esprimere in modo connotativo e denotativo assieme quando assiste logicamente alla figurazione dei personaggi delle storie alcuni percorsi di senso tipicamente visivi. Quindi resterebbe a mio avviso da indagare la possibile corrispondenza con le scale cromatiche lignee delle tarsie successive, le analogie che si creano in modo del tutto spontaneo e motivato al tempo stesso tra segno e colore. Quindi luce come montaggio strutturale delle cosiddette ‘stanze’ giottesche. Scoprire perché il piano di superficie ‘sembra’ essere così predominante – ovvero se Giotto voglia ‘introdurre’ un discorso per profondità tutto da collegare con i testi biblici e neotestamentari e l’esigenza di una storia naturale in presenza (natura e cultura). Così dato lo schema atteso – sopra natura : genesi come storia : vita di Gesù : sotto vita di san Francesco (quale materia, meaning, del discorso) – si comprende come il linguaggio visivo di Giotto sia un vero ‘canone’ spiraleiforme, illustrato come se implicasse una rotazione, ovvero una sorta di ‘durata’ metaforica. Pensando a tale espediente per descrivere la temporalità del racconto – si è incorso ovviamente nel problema <solare> delle meridiane e dei punti più o meno esplicitati che possono far emergere il concetto di ritmo nell’architettura stessa interna, per rapportarsi poi alle emergenze tipiche dei temi storici: le gesta. Il dono del mantello mostra la sua articolazione saliente: storia e natura, chiesa e città, mura chiuse vs natura aperta e il fondamento del diritto canonico, più la scoperta della necessità della legge, che sola può dare la grazia all’umano errare in vita o storicamente ratificare una sorta di grazia divina. Insomma diagonale sopra-storica e funzionalità che potranno esser state viste anche alla Cappella degli Scrovegni,

con l'installazione dei lettori modello/reali e autori modello/reali che riconducono alla griglia di una messa in prospettiva del confronto in chiave dialogica. Interessante è rilevare che c'è coerenza nella logica dello schema della Basilica Superiore di Assisi gotica, con la filosofia scientifica, dove gli archi gotici sono sestanti offerti da archi incrociati quali analogie della misurabilità del cielo e anche in fondo analogia tra strumenti e tempo (si ricordi Cavalcanti), cercate nella forma e l'idea che si diffonde della salvezza dopo il Diluvio Universale già sentito come concetto di speranza della cultura: le diverse interpretazioni del gotico italiano e i suoi 'les-sici palatinizzati', tuttavia, possono richiedere al lettore un sistema di scansioni che ricorda le tappe, le svolte del Libro di Noè, tanto è adottata come griglia di lettura aperta. Sempre rispettando il primo testo filosofico estetico di Umberto Eco come antecedente e riproposizione, l'accesso configura in battuta, la questione dell'e-nunciazione della legge – mi sembra che sia da qui che occorre trovare sia l'interpretazione del percorso, del confronto diaristico e quindi la metafora del Cantico come avviluppo, in cui un limite va riportato come una soglia: la sua envelope. Così San Francesco, non parla tanto di una mente liquida, o di fluidità di schemi; si usa l'analogia nel Cantico, per termini come purezza, chiarezza, dolcezza che non sono contrapposti del tutto ma conviventi con i loro contrari indispensabili e segno del sacro sopra il profano come mirabilia e itinerari naturali, quelli del sole, dell'acqua, dell'aria e del fuoco, elementi animati del naturale schema che è anima del mondo e quindi cromie che sembrano avvalersi di timbri corali. Questo arco che qui inscriviamo, disegnandolo come metafora di una forma di enunciazione, regolato sul doppio punto di vista e sulla gerarchia cattedratica, spazioso come nella traduzione del Longhi, cos'è se non il prototipo del romanzo storico, della lingua volgare romanza visiva, già graphic novel, il racconto delle ore francese restituito ad ascendenze latine e ladine forse per influenze e ancora più al santo sepolcro come origine temporale della storia intesa come diario, attualizzazione di eventi, osservazione e quindi necessità di ricapitolazione. Il testo giottesco, infatti, intreccia una scienza naturale evolutiva con modi nuovi, coltiva e ne costruisce gli oggetti – li osserva, li restituisce al proprio mondo naturale pittorico. È vero che potremmo trovare rinnovata la lettura di Aristotele (l'anima), le discussioni – ma sono certo risolte nell'architettura gotica, nell'articolazione più coesa possibile - come si trattasse di dover descrivere parallelamente questi linguaggi oggetti, al tempo storico ricostruito. Giotto prevede un'istanza dell'osservazione, dell'attesa, dell'astanza o di qualunque altro genere? O si occupa di descrivere, didatticamente, pedagogicamente, cosa poter fare con il cubo, con quel sistema ermeneutico. D'altra parte, tutto è già là, anche per la legge della conservazione – di impulso proiettivo della salvezza – insomma psicologia e obiettività scientifica si generalizzano per trovare equidistanze. L'intelligenza raffinata della semplicità e della naturalità della traduzione riporta come detto alla fenomenologia, solo in quanto riattualizzazione storica 'dal vero' nelle Storie di San Francesco: ora è rinnovatio della storia dell'arte intesa come descrizione possibile, testo, in uno spazio interdefinito che ricorda la città ideale. Non sorprende se la tonalità di Giotto saranno quelle degli Impressionisti, i colori aspri, il rosso antico come norma della descrizione cartografica paleocristiana, poi all'incontro con le tematiche del Boschini diverranno scuola del tocco e della pennellata mossa (del tuchs cartografico imbrunito), della descrizione canonica delle epidermidi, piuttosto che del puntinismo in nuce. Basti citare di Monet, Il palazzo Ducale, di Venezia – ma se questa opposizione non fosse poi tematizzata nel viaggio, dalle spoglie di San Marco ai precedenti viaggi francescani, questa pura forma che anima il territorio in una descrizione paleocristiana e linearista (Nicolò Rasmus), sfuggirebbe alla restituzione tattile e ottica, sensibile tout court che anima la pittura naturalista prima e Impressionista e Post Impressionista poi, rintracciabili quasi come errori programmatici di scuola poi invece riconosciuti come temi magistrali della storia della pittura in cui si uniscono i grandi generi alle scene del graffito, costituendo dei tropi in cui sempre più possono essere validi i tentativi di avvicinarsi con concezioni affini alla martellina rupestre, al graffito che concerne la conferma della sacralizzazione, alla sedimentazione e al contatto con la viva natura en plain air, come stile di vita.

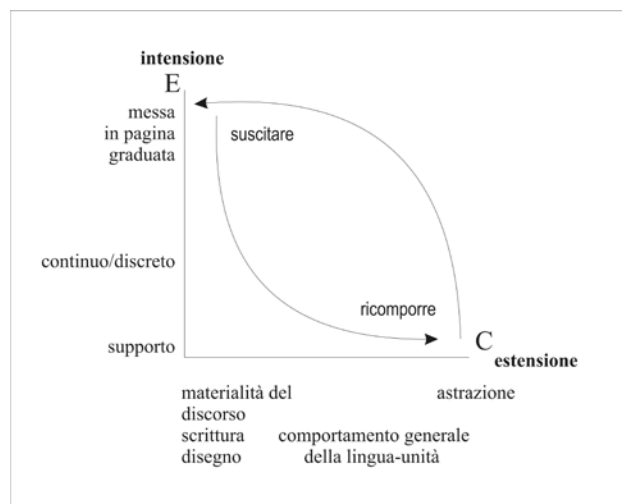
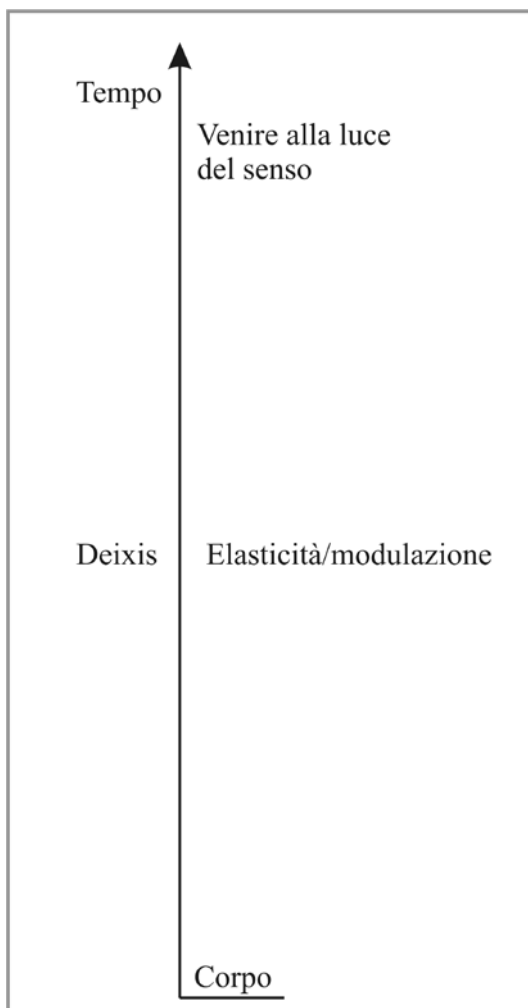
BIBLIOGRAFIA

- | | |
|--|---|
| ANATI, E.
1996 - La civiltà della Valcamonica. Milano, EST.
BACCHESECHI, E.
1966 - L'opera completa di Giotto. Milano, Rizzoli.
BELLOSI, L.
1980 - La rappresentazione dello spazio, Storia dell'Arte Italiana, vol. 4, Einaudi, Torino, pp. 116-129. | GOBBETT, T. L.
2011 - Didattica della ricerca nella comunicazione interattiva della storia dell'arte, IS - Internet e Storia. 9° Forum telematico 15 gennaio – 15 marzo 2011, www.storiadelmondo.com/65/gobbett.didattica2.pdf .
LONGHI, R.
1952 - Giotto spazioso, Paragone, Anno II, N. 31, Luglio.
HEIDEGGER, M.
2000 - L'origine dell'opera d'arte, Milano, Marinotti. |
|--|---|



Basilica di San Francesco (canonizzato 1228 - chiesa consecrata nel 1253) in Assisi
 Schema del sepolcro secondo la tradizione egizia, sez.auree verso l'uscita

1. piante in sovrapposizione: il discorso visivo, l'orologio aristotelico, la sezione aurea



2. grafi: la semiotica visiva ed artistica come traduzione inter-semiotica e linguaggio visivo