

19-5-2009

1° stesura

Giotto a Firenze

E qui termina la nostra cavalcata intorno al ciclo affrescato degli Scrovegni. Si tratta senz'altro dell'opera più importante eseguita dal pittore fiorentino.

(TAV 94 LA LEZIONE DI ROMA E NAPOLI) Qui egli seppe come nessun altro assorbire invenzioni compositive e impianti scenici nuovi, traendoli dalle opere degli antichi viste a Roma e a Napoli e imparando dai maestri nuovi incontrati nel suo continuo deambulare, dai quali assorbì stile, innovazioni e soluzioni spregiudicate, senza mai arrestarsi alla copia, bensì sviluppando sempre ogni idea con grande leggerezza di segno e potenza d'espressione.

Giotto riesce a non essere mai uguale a se stesso: all'improvviso ti sorprende con varianti e soluzioni completamente fuori d'ogni tradizione e regola. Egli è capace di commuoversi davanti a ciò che racconta, proiettando verso di noi la sua emozione così da coinvolgerci nel profondo.

Molti sono di certo i pittori e i grandi uomini di cultura, compresi scienziati e uomini di lettere e di teatro, che hanno visitato questo tempio e ammirato la grande storia che ci si racconta.

La maggior parte di loro hanno avuto espressioni di plauso e meraviglia; ci limitiamo fra tutte a ricordare quella di Leonardo da Vinci (TAV 95 LEONARDO DA VINCI) che così s'esprime:

“Poniti bene in capo che se un pittore s'arresta a cogliere come soli maestri altri pittori, ciò che pingerà sarà di poco valore; ma s'egli

s'imparerà dalle cose naturali farà bono frutto, e non doverà moverse come aveam veduto ne' pittori dopo i romani, i quali sempre imitarono l'uno dall'altro, e di età in età mandaro detta arte in declinazione. Dopo questi venne Giotto fiorentino il quale, non stando contento a imitare l'opera di Cimabue suo maestro (...) e dopo molto studio sul vivo e lo naturale, avanzò non solo i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati."

(Leonardo, Codice Atlantico)

Leonardo, lo si evince da questo scritto, non aveva certo potuto godere di tutte quelle opere che il suo concittadino aveva prodotto solo o in collaborazione con altri maestri, a partire da Firenze, per scendere a Roma e fors'anche a Napoli e poi risalire nell'Umbria fino a Bologna, Rimini e raggiungere Milano, dove dipinse un ciclo dedicato ai miti della cultura classica. L'affresco, di notevoli dimensioni, ornava le pareti di una parte del castello visconteo fino a metà del XIV secolo, quando proprio uno dei Visconti diede l'ordine di abbattere quella parte della fortezza dove si trovava l'opera di Giotto... per lasciare spazio ad una nuova costruzione.

E dire che quei duchi avevano fama d'essere principi di cultura e profonda conoscenza dell'arte... se tanto mi da' tanto, Dio ci salvi dai conti, visconti e principi!

Del resto anche la Cappella degli Scrovegni (**TAV 96 CROLLO DELLA CAPPELLA SCROVEGNI**) rischiò di crollare ed essere abbattuta più volte. Si deve alla disperata caparbia di alcuni padovani davvero illuminati, se oggi possiamo godere di questo miracolo di forza e stupefacenti dimensioni.

Basterebbe considerare con attenzione questo unico capolavoro, per farci un'idea della nuova filosofia del linguaggio e della pittura espressa da Giotto.

Molte opere di Giotto sono andate perdute, a cominciare dai mosaici eseguiti a Roma, in Vaticano, per non parlare degli affreschi scomparsi a Rimini.

Perfino le storie di Francesco e del Vangelo, nonché quelle del Battista e di S. Giovanni Evangelista dipinte in S. Croce a Firenze (cappella Bardi e cappella Peruzzi) (**TAV 97 FACCIATA DI SANTA CROCE**), hanno subito una vera e propria aggressione, sia dalla natura che dagli uomini: alla fine del '300 l'intero ciclo subì terribili inondazioni (**TAV 98 INONDAZIONE**) causate dallo straripamento dell'Arno, al punto che dentro il tempio, per alcuni giorni, non ci si poteva transitare se non remando su barche...¹

Più tardi, nel '700, gli affreschi scomparvero sotto un'imbiancatura totale, cioè su tutti i dipinti della chiesa fu stesa una passata di calce. Questo nel tentativo di debellare il morbo della peste che rischiava di decimare l'intera popolazione di Firenze.

Poi, nell'800 ci fu il restauro, (**TAV 99 – 100**) che in quei secoli veniva ancora eseguito senza regole e con arbitrii disastrosi: infatti, cinquant'anni fa si dovette intervenire pesantemente per rimuovere gli "aggiustamenti" applicati da quell'orda di bonificatori che resero addirittura irriconoscibile la mano di Giotto.

Ancora nell'800 i responsabili del monumento pensarono di abbellire il transetto della basilica piazzandoci un sontuoso altare che sconciò irrimediabilmente l'affresco della parete di fondo.

Ultimamente ci è capitato di leggere un testo molto importante sulla cappella Peruzzi di Leonetto Tintori e Eve Borsook,² dove veniamo informati sulle tecniche impiegate nei rifacimenti e negli ultimi restauri condotti dallo stesso autore del libro sotto la direzione di Ugo Procacci (tra il 1958 e il '61).

¹ le due piene più disastrose furono quelle del 1333 e 1557

² *Giotto – La cappella Peruzzi*, Torino 1965, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo

Nella cronaca della ripulitura e del nuovo restauro veniamo a scoprire che nella cappella Peruzzi non esiste un solo metro di pittura a fresco (**TAV 101 RESTAURO DI PROCACCI- 102 RIPULITURA**).

Cioè a dire che Giotto, probabilmente sollecitato dagli innumerevoli impegni che aveva accettato in Toscana e in altre regioni, e quindi spinto dalla fretta, aveva optato per la tecnica a secco, più comunemente detta “a tempera”.

È risaputo che questo metodo non impone di stendere i colori sulla stabilità fresca di calce e sabbia, ma direttamente su normale intonaco asseccato, quindi un sistema molto più rapido di esecuzione perché oltretutto a differenza del “pingere a fresco”, permette ripensamenti e varianti da eseguire anche nei giorni appresso, cosa impossibile con il primo metodo. In poche parole, una volta steso tutto l’intonaco su una parete e attesa l’essiccazione, Giotto poteva permettersi, sostenuto da una schiera di aiuti abili e affiatati, di completare una intiera storia con personaggi, panneggi e scenografia, in poche giornate, senza mai obbligo di alcuna pausa tecnica.

Naturalmente ci si serviva di disegni e di un progetto ben delineato che riproduceva, in scala leggermente ridotta, l’intiera opera.

(**TAV 103 LAVORO ORGANIZZATO**) È risaputo che la parete veniva segnata da una specie di reticolato che ripetuto sul progetto permetteva a un numero notevole di collaboratori la possibilità di agire tutti contemporaneamente.

Infatti, i restauratori sui muri non hanno trovato nemmeno un disegno preparatorio, detto “sinopia”, classico della pittura a fresco. Tutti i pittori sanno che purtroppo il dipingere a secco è un metodo che, riguardo la tenuta dell’opera è da definirsi disastroso; (**TAV 104 I ROMANI – TAV 105 ROMANI**) per questa ragione i Romani avevano inventato la pittura ad encausto nel quale procedimento si utilizzavano bracieri ardenti posti alle spalle della parete sulla quale

si andava a stendere una passata di calce, polvere di marmo e ghiaia fine. Tutti i popoli che si servivano di resine e colle hanno determinato la perdita di tutte o quasi le proprie testimonianze pittoriche, salvo gli Egizi di cui non si è ancora scoperto il metodo impiegato.

L'acqua e le infiltrazioni di umidità sono il peggior nemico della tempera su parete. Infatti, come successe anche all'Ultima Cena di Leonardo, le infiltrazioni provenienti dal suolo di lì a poco cominciarono a guastare la pittura sulle pareti.

Ma, come abbiamo già accennato, in Santa Croce il botto definitivo lo diede l'Arno con le sue storiche straripate.

Per fortuna, nella stessa basilica, Giotto si decise ad eseguire le storie di San Francesco e di Cristo, nella Cappella Bardi (**TAV 106 FRANCESCO**), col metodo dell'affresco: infatti quelle pitture sono giunte ai nostri giorni ancora in ottimo stato. Ma sul finire, nelle ultime storie Giotto, sempre pressato dai troppi impegni, preferì di nuovo risolvere velocemente con la tempera a colla e oggi ne vediamo il risultato... o almeno ce lo immaginiamo, giacchè del dipinto originale è rimasto ben poco.

Dobbiamo subito segnalare che gli affreschi e le tempere di Santa Croce destarono vera e propria meraviglia in tutta la popolazione e specialmente nelle nuove leve di artisti. Giovani pittori si recarono a studiare quelle figure e il modo assolutamente originale in cui le storie venivano presentate. Scopriamo la lezione che movimenti scenici ed espressioni dei volti offrirono ai più dotati fra gli allievi delle varie botteghe di Firenze. Basti osservare le opere di Masaccio (**TAV 107 MASACCIO – TAV 108 RESURREZIONE DI DRUSIANA**) esistenti nella Cappella Brancacci, sempre a Firenze, per ritrovare analogie di impianto plastico con la Resurrezione di Drusiana dipinta da Giotto in Santa Croce.

A proposito di lezione, ci sono pervenuti disegni che riproducono parti dei dipinti di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi.

Uno di questi è addirittura di Michelangelo, che riproduce una figura che fa parte di un gruppo di seguaci dell'evangelista. Questo disegno ci rende subito la straordinaria potenza che sa esprimere il Bonarroti ancor giovane d'età ma che è già in grado di leggere i movimenti assolutamente originali dei panneggi dipinti da Giotto che fanno scoprire la forma e la vitalità dei corpi sottostanti.

Nelle cappelle della basilica erano poste le tombe dei più grandi magnati di Firenze, fra i quali senza dubbio primeggiavano i Bardi. Costoro certamente vantavano la più grande forza economica e commerciale di tutta Europa. Tenevano filiali in Inghilterra, Francia Spagna e perfino in Costantinopoli. Possedevano navi, palazzi castelli, immensi fondi agricoli, impianti tessili e naturalmente banchi di prestito a iosa. Offrivano denaro a strozzo non solo alla plebe e ai commercianti, ma arrivavano anche a far credito ai re di tutte le nazioni d'oriente e d'occidente.

E fu proprio una di queste operazioni che determinò il crollo disastroso dei Bardi, giacché il re, Edoardo III d'Inghilterra, all'istante si rifiutò di onorare i debiti contratti per la guerra dei Cento Anni. Il disastro fu tale che una dietro l'altra fallirono le numerose succursali e trascinarono nel classico effetto domino anche tutti gli altri banchieri di Firenze, compresi naturalmente i Peruzzi e gli Acciaiuoli.

A dir la verità, l'avvisata di una tempesta che avrebbe causato la fine di quella strapotente egemonia, i padroni assoluti di Firenze l'avevano già ricevuta con la rivolta esplosa due soli anni prima ad opera del popolo minuto che, stanco delle vessazioni e dei loro strozzinaggi, attaccò i palazzi delle famiglie più abbienti, in testa a tutte Bardi e Peruzzi, saccheggiandoli duramente.

Eppure, nelle loro lettere inviate alle succursali di tutta Europa qualche mese prima della rivolta, i magnati assicuravano che nella

loro città tutto era calmo e ognuno fiducioso sopportava la crisi in atto. Questi disastri furono a loro volta causa ulteriore dell'abbandono in cui si trovarono i dipinti di S. Croce, sede imperitura delle salme dei fondatori di tanta ricchezza ormai in disastroso declino.

Nei giorni del tracollo dei signori di Firenze, Giotto aveva già ultimato di dipingere le sue storie. Qualche studioso maligno insinua che la rapidità con cui il grande pittore era riuscito a ultimare i lavori poteva essere senz'altro dovuta al fatto che vivendo egli sempre in contatto con gente d'affari, ed essendo a sua volta uno di loro, aveva già previsto con certezza la catastrofe che stava per abbattersi su tutto il mondo degli affari; quindi voleva evitare di perdere il saldo del compenso pattuito...

Ad ogni modo, per sua fortuna, egli fece in tempo a morire qualche anno prima dell'apocalisse delle banche e dei commerci.

Oggi visitando gli spazi su cui con fatica si leggono le storie dei due San Giovanni e di Francesco, ognuno che abbia un minimo interesse all'arte si sente quasi mancare. Così succede che numerosi sono in questo momento i ricercatori di fama che considerano ormai svuotato di interesse e valore tutto il grande ciclo giottesco di Firenze. Certo bisogna dire che è difficile dar loro intieramente torto.

Tuttavia, se si analizzano con cura i pochi reperti ancora leggibili e ci si sforza di indovinare, attraverso le minute tracce rimaste, il valore compositivo e lo slancio pittorico e plastico che a tratti riesce ad emergere, io dico che una certa emozione ci può prendere ancora.

Per convincervi che ciò è possibile, ora noi vi mostriamo sia le pitture di Santa Croce fotografate in bianco e nero dopo il primo restauro dell'800, davvero arbitrario e pesante; sia le immagini dopo

la ripulitura, cioè come si ritrovano oggi. Osservatele con calma ed attenzione. Il commento che immagino voi esprimerete sarà senz'altro di sgomento, ma osservate queste altre immagini sulle quali siamo intervenuti soprattutto attraverso il computer: è un intervento forse azzardato, ma se non altro siamo riusciti a rendere il tutto più leggibile e cromaticamente accettabile. Si tratta della Nascita del Battista e dell'Incontro fra San Francesco e il sultano Malik Kamil.

~~...è tutto molto più leggibile.~~

~~Siamo intervenuti, applicando un'attenzione quasi mistica, sulle riproduzioni con interventi in successione, sia cromatici che grafici, badando di non superare mai il limite del reale. Dovete ammettere che finalmente vi trovate di fronte ad immagini un po' più leggibili delle precedenti~~

~~(Sullo schermo vengono proiettate immagini della nascita del Battista, quindi un affresco tratto dalla cappella Bardi che racconta l'incontro fra S. Francesco e il sultano)~~

La storia che ha ispirato Giotto per questo episodio fu scritta da Bonventura da Bagnoregio circa quarant'anni dopo la morte del santo d'Assisi. L'ordine di eseguire quest'opera gli fu imposto dal pontefice del tempo. Con essa si sostituiva la Vita di Francesco scritta anni prima da Tommaso da Celano, che aveva conosciuto personalmente il santo. È una storia molto probabilmente inventata di sana pianta, ma che ebbe molto successo presso un gran numero di fedeli.

~~...nel rifacimento conosciuto con il nome *Legenda maior*, ordinatogli dal papa... in sostituzione delle storie sul santo scritte da Tommaso da Celano.~~

Grazie al dipinto in questione noi partecipiamo alla diatriba che si svolge dinanzi al grande capo dei musulmani Malik Kamil; i sacerdoti dell'Islam si stanno allontanando dal centro della scena riparandosi coi mantelli dalle vampate del falò acceso davanti a Francesco.

Secondo il racconto di Bonaventura, sarebbe stato proprio lui, il poverello di Assisi, a proporre la prova del fuoco (l'ordalia), il tutto per rompere ogni inutile disputa su chi dei due dèi, il musulmano o il cristiano, fosse quello autentico. Francesco è pronto ad attraversare le fiamme, mentre i sacerdoti di Maometto terrorizzati cercano di sguagliarsela.

Questa versione dell'incontro-scontro la si ritrova solo nella *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio. Ma grazie ai racconti popolari giunti a noi attraverso la tradizione orale,

scopriamo un'altra versione assolutamente diversa e a nostro avviso molto più credibile, soprattutto considerando i comportamenti logici del santo.

Françesco reussì a zònze in terra de Palestina, ma non se sape còmm e per dove ce fuésse arrevato.

De 'sta traversata ce fanno testemòne li dò' frati, Semone e Lauro, ke seco lui, Françesco, giònsèro fino allo Soltàno.

La raggióne de tanto viaggio era una sete de grande verità: Françesco vorséa cognòssere co' l'uòcchi sòi de còmm se conzumàva essa guerra a scànno fra l'armata delli cristiani e l'orde mossolmàne e quale fùsso lu slanzo riàle de fede ke li movéa.

Lo so' penziéro all'era anco de far conósce a kelli mossolmàni senza fede, la parola dello Segnóre Jesus ke ce vòle tutti fratelli, ke sémo tutti figlioli de Adamo e màtre nostra Eva, ke no' ce se puòte occidere pe' la kestiòne ke tenimmo defferénte fede.

A lo campo delli cristiani in Damiétta, ke li àrebi ce dicono Zime al Beny, Françesco co' li sòi do' frati ce giónsè ke l'armata de li crociati tegnèa d'assedio kella cittàe. Lu frate nostro fùe di molto scoràto scovréndo ke kella turba de franzósi e allemànni en armi, en ogne gesto loro, ell'ereno mànci de pietà, e maggiormente venne a 'scovrire da lo descùrrer ke feciano, un ànemo treviàle, on dove l'unico ciancià a tromentóne all'era: li danari arrobàti ne' lu sacchéggio, le fémme violàte còmm fùsser mànze, li òmmeni devèlti e sconciàti nella pugna.

“Ce vò annàre subitaménte dallo Soltano ke ce vòjo parlà... emmantinénte!” sbuttò Françesco.

“Ma còmm penzi de povérce ire fin deréntro li muri de Zime al Beny e ànte trapassare l'appostàta de li cristiani sottomùra?” Jé diciano li frati.

“En qualche manéra ce faremo”

“Francesco, tu me pare ke non raggióne. Per giónta, ‘sta notte ce starà una luna piena ke spàrze luce cómme ciento fari appicciàti”.

Ma descéso ke fùe lo sole, spónta la luna e ‘na ombra tóna e nera jé s’appiccica addosso... e tutto entòrno all’astro se legge un alone rosso! Sbotta un criàr tromentàto de li soldati: “L’eclisse! È ‘n’ eclisse co’ lu segno de sangue de l’apocalisse! Se salvi kil puòte!” E tutti fùggono e anco da li spalti l’arabi crìano: “Ell’è una maledizione!” e ognuno s’enfràppa en caverne affossàte.

Francesco e li so’ dòì fraticèlli travèrseno comodi le pustazióni de li crociati, s’appostano a le mura e s’encòcceno en una pustèrta avèrta, senza niùno guardiano.

Derénto, in ogne contrada no’ ce se enbàtte manco en uno cane smarrìto. Appare un gran palàscio con l’arcàte: ce trànseno... son derénto!

“Ki site vuoiàltri?” demànda una vóçe nell’oscùro.

“Sémo frati.”

“Fрати de ke?”

“Fрати e abbàsta!”

“Ah beh, allora transìte e v’accomodate frati!”. S’appizza ‘na luce de dieci ceri e ki t’appàre? Lo Sultano Malik-Kamil in la persona: “Tu se’ Francesco”, diçe lo Sultano e pónta con lo dito allo Santo.

E Francesco de retòrno: “Tu se’ Malik-Kamil... àggio udito contàr di mùlto bene de la tòà perzona”.

“Anco eo de te, Francesco! Te puòzzo offerìre un vaso d’acqua fresca?”

Francesco e li sòi frati se scòlano di molte brocche, proprio da assetàti. Francesco se versa nello gargòzzo una secchiàta dappòì arrespiràno a fònno diçe: “Quanto è bóna e delicata l’acqua de fonte e ke piacere te procura en lo gorgogliàre in lo corpo! Ell’è polita ma senza odore, dìkino, ma eo truòvo ch’èlla ce tène lo più delicato de li savóri.

E ce so' li sapienti e dottoràti, deréntro li monasteri, ke sbércieno desgùsto per lo mónno e lo creato tutto, e dïkeno ke nu' vale fatica de campà' en stò onevèrso ke tanto èsta vita è falsetà et ellusióne”.

Lo Sultano ascoltàva con multa attenzione; a lo so' ‘recchio uno scriba jé traslàva l’entéro descùrso de Françesco en arabesco.

De multa gente l’éra vegnùta a ‘scultàre. Françesco se bivétte ancò' ‘na golàta d’acqua, la gustò assai, dippòì recomenzò: “Beato è killo òmo ke descòvre e se capàcita ke le picciole cose del criàto son kelle de lo màximo valore, ma lo stolto òmo penza ke no' sieno digne d’attenzione, imperocché no' te tocca de pavàrle un soldo... Penza tu a de quanto l’è preziosa l’aire ke ogni uno aspira e ke se mòve e forma vento e mòve frónne de li alberi e le vele e l’onde de lo mare: nulla tu dée pagare, eppure no' se truòva cosa piú preziosa... pe' no' dïcere de lu fòco ke rescalda, arróssa ferro e còce creta!”

“Arréstate cristiano - l’enterròmpe uno délli escultatóri, ke da lo so' aspetto de secùro dev’èsse uno Santone d’Allà – se lo nostro sultano me ce lo concede, io te voleria dïcere una cosa. - Malik Kamil se assetta su uno scranno e fa segno de consenso - Tu, co' codeste tòe filastrocche, ce vòì stopìre! Ordunque, te debbo dar visàta ke tutte èste tòe revelazióni se retruòvano eguali addinta lo Corano e de segùro megliorménte ditte e recitate.

Tu Frate sei giònto infino a ‘ste nostre terre per farce convénzi ke lo to' Déo ell’è lo ùneco Segnóre, lo piú Santo e meglio Criatòre. Ce hanno pur avvèrto ke tu tiène gran reputtazióne. Ma eo te dico ke l’è enùtile: te sfiàti de parole se tu ce vòle convènzere ke la religgióne de li cristiani è la meglióre e ke lo nostro Déo e tutti li profeti d’Allà so' bogiàrdi e da gittàre, fàcce convénzi co' li fatti! Azzèta lo jodizio de lo fòco.”

Frànçesco sgrana l’occhi e anco l’orecchi: “ Lo jodizio de lo fòco? E ke vòle dire? ”

“Ke se fa dòì cataste lònghè de legname... po’ ce se dà fòco... e noiàltri dòì, uno appresso all’altro ce se encammina intrammèzzo a ‘ste affiancàte de calore. Ki de nùie piglia fòco e ce remàne abbrostìto còmme no’ castrato, è causa ke lo sòo Déo véne tòsto scanzellàto, imperocché se evince ke no’ esiste e no’ l’è gimmài stato. Ce resterà nello cielo uno ùnego Déo creatore ke è kello dello venticóre!”

Lo bònno Françesco ce remàne penzóso pe’ ‘no poco, dippòì diçe: “Eo sò foresto e me despiàce de no’ conoscere ki tu se’, tu ke me pruopòne ‘sta tenzòne de lo fòco. Epperò m’è soffecènte farce attenzione allo selènzio ke se fà entórno quànno tu descórre, per divinàre ke ogni uno te varda con de molto respècto e consederaziòne, e te vò’ a diçere ke invéro ‘sta desfida de la fuocàta me strùzzega assài. Pènza tu ke satisfaziòne se m’accade ke nella travesata de ‘sto enférno m’èsko eo lo venzetóre! Anco lo Papa me se dée enginocchiàre... ma invéro me pare uno poco de boriàzza presonziòne ke eo devénto lo campione de lo méo Déo, no’ per sòo elezione, ma soiaménte imperocché da me solo me sono abbrancàto lo standardo co’ l’enségne de la croce!”

Lo sultano Malik se fa ‘na gran ridata ed egualmente sbotta lo santone en un gran sghegnazzo: “Tu ce fai ‘na svìrgola de sofisticherie, lo méo forbacchiòne – dice lo santone – perché tene spavento a passà per l’infiammàta, cotesto è lo vero: ke tu se’ lo primo a no’ avérce fidànza ke lo tuo Déo t’aiùta e te salva de lo fòco, per la raggiòne ke lo vostro Déo cristiano non esiste! E te dico, Frate méo, ke tu te la s’è arrobàta tutta ‘sta reputazione de beato! Tu sei uno vòto sfratazzòne!”

A èsto punto Françesco s’endìgna e diçe: “Santone de li maomettànì, tu ci hai colto nello segno e me ce hai de molto mortefecàto e anco molto sfrugugliàto d’offesa e mo’ so’ obbligàto a scènnere en campo. Segnòr Soltano se voi ce accordate ‘sto

scontro de giudìzio, eo stò preparato... enprontàte pure le cataste pe' lo fòco, ke mo' ce passo!”.

All'immediàta uno stòlo d'òmmeni giónghe con fasci de legnàme, aprònteno lo catastòne e ce danno fòco. Françesco baçia e saluta li so' dòì fratizèlli ke piàgneno 'me fontane, dippòì allàzza con le brazza lo Santone e jé diçe: “En attesa ke lo fòco devàmpe e séano a punto le brace, te vòì porre 'na questione: tu ci hai penzàto, amico méo, ke può anco capetàre ke niùno de noi dòì sòrte vivo da 'sta focàta? Allora, ke soccéde? Noi se va arrosto, ma s'abbrùcia anco tutto lo cielo: de dòì Dei, non ce ne remàne più nessuno! Entrambi li nostri criatòri se rèsteno cancellàti! Varda tu lo desàstro: de fidéli cristiani e mossolmàni ke no' sanno più a ki pregare da po' ke lo cielo è svuotato... a ki te debbi demandàre perdono per li peccati? A ki revòlgerte per uno meràcolo? E se non c'è stà più niùno Déo ke te ne fàje delli sazerdòti, vescovi e Papa, pe' no' parlà de li padri santi? Bada ke desàstro sarèsse! Cotèsti non puòtono entercedere co' niùno eterno... vòte e despoliàte se rèsteno anco le cattedrali... cése e le muschée... Tu l'emmagina! E lo vuòstro Muezzìn che ce va a fa' su lo campanile lòngho, a cantà le letanìe còmmo 'no disperato si nisciùno più l'ascùlta e se póne a pecoróne! Vòto è lo Paradiso e orfani sarèsmo pure dell'ànema! Cancellàti, occìsi l'àngioli e anco li diavoli. Tutta e soiaménte de noi mésmi, sarèsse la cùlpa d'ogne torpetùdine e enfamità!”

A 'sto pònto lo santone de li mossolmàni rèstase 'no poco allocchìto, ma quinci jé reprénne: “E no, furbàzzo de dimònio ke tu s'è, Frate. Tu no' me squàqueri de terrore co' 'sto tòo paradosso: no' ce capeterà tutti li dòì de arrostore, ke lo méo Segnóre Allà, poi zoràrce, me farà salvo e tu solo ce remarrà strabollìto!”

“Ben m'arréndo: eo strabollìto e tu salvato... quinni solo li cristiani ce resteranno orbàti de lo Déo sò, cristiani ke se dovranno ben convénzere d'avérce sobìto 'na tereménda buscheràta. Tu ce riésse a udire li sòì lamenti desperàti? “Déo, Déo, più non existi, ke manco

a le blasfemìe più zozze tu no' respònne! Culpa de la tua desaparùta! Dònque no' ce remàne ke fàrce tutti mossolmàni... ke solo Allà accà ce sta!”

E vàrdale tu le turbe de nòvi fidéli ke varcano lo mare co' mille navigli e zònzene a 'este rive ignudi, disperati e senz'armi. Crieno: “Allà, Allà! Dàtece Allà!” E s'accàttano le regole vostre e l'ordinaménti de lo Corano. Quìnni ciaschedùno se piglia 'na moglièra nòva e più giòvine e dippòi 'n'altra ancora: ce sarà 'na tale catèrva d'arrembàta de màscoli assatenàti de 'sta novetà de fa' spaviènto... ke pe' voi locali no' ce resteràno ke le figliole scarrupàte e le vecchiarèlle! E cotesto, se bada, no' l'è ke 'n'assaggio de sconquàssu, perché li cristiani redenti ve impareranno a bere lu vino ke duramente Maometto ha proibito. E vui anderéte entórno a saltabécco ballando e cantando: Allà! Allà! e Santo Maometto, l'imbriago fatto, è lo fidèle più perfècto!”

'Sta fiàta, a lo Santone dell'àrabi ce pija lo sengùlto, strigne li denti, se pone en ginocchio e batte lo capo su lo paveménto ke rembómba: ben se vidèa k'ellèra desperàto.

“Damme raggióne - jé diçéa Françesco - ell'è de migliore ke lassàmo perde co' 'sta tenzóne. Bada tu, ke en ogni soluzione ce viene uno desàstro sànta remissione”.

Lo Soltàno se leva dallo scranno, jé vène appresso allo sò santone, jé pone uno braccio entórno allo groppóne e jé diçe: “Lassàmo perde, ello è migliore. Lassa ke lo fòco s'abbruci li legni. Èsto Frate cristiano ce ha sarvato de combenà uno desàstro de religgióne”.

Quìnni lo Soltàno diçe a gran vóçe alli servi: “Purtàte cavrètti e quarti de bòve... famo arrostire a kèlli, ke l'è migliore. Li sonadóri sònenno li stroménti loro e vui, fèmmene belle, vegnite e abballàte cun mosse endemoniate. E fàmo allegrèzza pe' 'sta fortuna fortunósa ke ce arregàla dòi Patri Creatori al prezzo de uno solo!”.

E accusi tutti danno a canta' co' festose danze. "Ha-de, cor-me sartapò ogni vergà huve sarizenti vhetrienni henni henni viratre!"

La scena con il sultano e tutte le altre pitture presenti in Santa Croce pare siano state eseguite in dieci anni, fra il 1318 e il 1328. In quegli anni però Giotto si recò anche a Napoli dove realizzò più di un dipinto, quindi raggiunse Rimini, Bologna ed altre città, fra le quali è da segnalare Assisi, dove si era impegnato per eseguire il ciclo della Maddalena.

Di certo il maestro di Bondone in quel periodo aveva superato i cinquant'anni di età, e mostrava una forza e una salute da vendere. Non solo, ma il suo programma era così denso di impegni, da far sospettare un vivere piuttosto febbrile e caotico. Ma quello che è certo è la creatività che esibiva.

Si indovina che alcune parti delle opere prodotte in quel tempo non si possono attribuire totalmente alla sua persona. D'altra parte, non è un mistero – e l'abbiamo già sottolineato – che Giotto di Bondone disponeva di un gran numero di maestri collaboratori, qualcuno dei quali di discreto talento. Ma è soprattutto qui, a Firenze, dove per l'esecuzione dei dipinti aveva scelto la tecnica della tempera a secco, che si trovò sollecitato a disegnare e 'pingere' con grande larghezza di segni e sorprendente agilità.

Questo vantaggio fu sfruttato da Giotto con assoluta spregiudicatezza e fuori da ogni convenzione stilistica: il maestro – ormai giunto all'apice del mestiere – anzi, come si diceva a Firenze, "dell'arte sua" – di certo decise per quell'opera di servirsi quasi costantemente di pennelli "da riga", cioè strumenti chiamati "pennozzi" che grazie ad una fitta mazzetta di lunghi peli, permettevano di contenere una abbondante quantità di colore. Questo vantaggio faceva sì che il pittore non fosse costretto a staccare di continuo il pennozzo dalla parete.

Del fatto ci dà testimonianza ciò che è rimasto segnato sui muri dipinti da Giotto in tutta Santa Croce. Pareti dalle quali, come già sappiamo, il tempo, le inondazioni e le ripuliture hanno tolto ogni colorazione, nonché le velature di rafforzamento cromatico. Alla fine, la sola parte che ci è pervenuta leggibile sono proprio il disegno di base, l'incarnato e l'alletto, cioè la prima stesura di colore leggero di preparazione.

Abbiamo provato a riprodurre alcune figure tratte tanto da "l'Annunciazione a Zaccaria" che da "la Resurrezione di Drusiana", sempre a Firenze, quindi le abbiamo confrontate con bassorilievi di un sarcofago romano del III secolo e un particolare dell'Ara Pacis, opere, quest'ultime, che Giotto ha certamente studiato a Roma con molta attenzione, specie per quanto riguarda i ritmi dei panneggi e le posizioni in cui si trovano i personaggi nella sequenza armonica, solenne, ma nello stesso tempo danzata dell'Ara Pacis.

Ho già raccontato, in altre occasioni, la fortuna di aver avuto personalmente come maestri dell'affresco tre grandi pittori dell'ultimo secolo, Carpi, Funi e Carrà.

Ricordo che da ragazzo, quando ci trovavamo sulle impalcature e si doveva dare inizio alla trasposizione dei disegni sulle pareti, quei nostri maestri ci mostravano come gestire il nostro corpo per ottenere il massimo dell'equilibrio e nello stesso tempo trovarsi nella condizione di muovere braccia, bacino e gambe con agilità.

Funi in particolare ci ripeteva che il pennello si tiene sì con le dita, ma poi il movimento nel tracciare il disegno e le linee d'ombra e di luce non si realizzano muovendo solo il polso, ma tutto il braccio fino alle spalle, e quindi si deve arrivare a coinvolgere i pettorali, il bacino... e perfino i piedi. Insomma il dipingere è come una danza, nella quale tutto il corpo del pittore partecipa e comunica eleganza, ritmo ed energia.

Ed è proprio quella energia ed eleganza gestuale, unita alla commozione e allo stupore, che Giotto da Bondone ci comunica di continuo specie negli anni della sua maturità.

Nella scena in cui *l'Evangelista risuscita Drusiana* (immagini 80-81) ci sorprende il gesto perentorio con cui l'evangelista sollecita la defunta ad levarsi dal letto. A ridosso delle sue braccia, in ginocchio, notiamo due giovani donne che esprimono tutto il loro stupore e la loro commozione, non solo dai visi, ma nel muovere le mani intorno alle proprie facce in una sequenza gestuale che comunica per intero questi loro sentimenti. Sempre attraverso il gesto delle mani, un ragazzo, il cui viso è visto di scorcio dal basso, spalanca la bocca e gli occhi in un'espressione di incontenibile stupore; alle sue spalle, ammutoliti, stanno due personaggi abbigliati in modo dignitoso.

Davanti a loro un altro uomo sta depositando a terra la lettiga, che serviva alla defunta, e piega la sua schiena in un arco ampio sottolineato dalle vesti magistralmente panneggiate; Giotto ci aveva già dato larga dimostrazione a Padova di come si possa con gran sintesi e potenza coinvolgere plasticità e larghi volumi allo scopo di drammatizzare viepiù il racconto.

Lo stesso discorso vale per il blocco di figure che sulla destra concludono la rappresentazione del miracolo, si tratta di un gruppo di autorità, che esprimono nei gesti e nei panneggi la stessa imponenza che abbiamo già ritrovato nei due bassorilievi romani.

È la prima volta che in un dipinto del maestro toscano, attraverso i segni che si rincorrono nel descrivere il panneggio, noi proviamo la suggestione del vento che agita le stoffe dei mantelli, e rimaniamo coinvolti dalla ritmica delle pieghe a canna che si contorcono all'istante.

Sono queste le figure che stupirono le nuove generazioni di pittori e scultori del Rinascimento a partire, come abbiamo già visto, da

Michelangelo al Ghiberti, a Pietro Lorenzetti, Taddeo Gaddi e altri ancora.

Un discorso a parte merita il modo nuovo che Giotto mette in atto nel concepire la scenografia di fondo: le storie si svolgono in larghe strade o piazze che alludono al proscenio del teatro. Ancora, ogni dramma è ritmato dalle cadenze architettoniche di torri o cupole che coprono edifici religiosi dal vago sapore orientale. In altra scena ci ritroviamo invece sotto una specie di porticato di palese gusto e struttura della Roma antica con trabeazioni e colonne leggere ed eleganti che ritroviamo immancabilmente nelle pitture degli ultimi reperti romani venuti alla luce nei primi anni del Trecento (**TAV scenografia romana medea e le pleiadi**).

Tornando alle figure architettoniche delle storie di Santa Croce, dobbiamo sottolineare come quei palazzi o portici non si limitino più ad alludere, come succedeva ad Assisi e a Padova, a elementi scenici del teatro popolare del medioevo, ma al contrario, abbiano già acquisito un peso strutturale molto realistico, che riterremo compiuto solo nelle tavole e negli affreschi di quasi un secolo appresso. In una delle storie più note della cappella Peruzzi, la protagonista per antonomasia è senz'altro Salomè.

Salomè si esibisce danzando per Erode, che è l'amante di Erodiade, la madre della fanciulla.

Tutti sappiamo delle varie versioni della vicenda a cominciare dalla più famosa: quella raccontata da Marco e Matteo, fino a quelle di Giuseppe Flavio (**Antichità giudaiche**), Gustave Flaubert (in **Tre Racconti, "Erodiade"**), quindi la versione, la più famosa, che a suo tempo fece scandalo, raccontata da Oscar Wilde.

La chiave scenica che noi preferiamo è tratta dai racconti popolari dove il re di Galilea, vedendo Salomè accennare un passo di danza, si invaghisce alla follia della giovane danzatrice. Egli vuole assolutamente che la ragazzina si esibisca ancora ma eseguendo le figure coreografiche per intero, compresi i vari passaggi in cui

come da un fiore appena sbocciato, essa stessa si libererà dei petali, cioè i veli, fino a rimanere completamente ignuda. Si arriva a mercanteggiare l'oggetto della trattativa: perché Erode possa godere della danza dei veli fino alla spogliazione totale, la madre di Salomè pretende la testa di San Giovanni.

Erode fa resistenza:

ERODE Mi chiedi l'impossibile! – Risponde alle insistenti pretese della donna – egli è un po' iroso e per questo l'ho fatto imprigionare, ma non ha fatto nient'altro di male!

ERODIADE E urlare verso di me, in pubblico, che sono una squaldrina fedifraga e immonda, ti pare sia una cosa da nulla? Voglio la sua testa, altrimenti la mia figliola non solo non la vedrai danzare e porsi nuda per i tuoi sollazzi, ma non la vedrai più nemmeno con il volto coperto, giacché entrambe andremo lontano da te!

Alla fine Erode cede e giura che dopo la danza farà mozzare il capo al Battista. Nella storia raccontata da Giotto non ci sono nudità esibite, né danze del ventre al limite dell'osceno, ma in compenso ecco che la fanciulla è presentata molto in fiore, una minorenni minuta con l'aria candida di una bambina.

Alcuni studiosi si sono chiesti la ragione che ha portato Giotto a mettere in scena nei panni di Salomè una ragazzina quasi adolescente e dopo accurate ricerche hanno scoperto che in quel periodo a Firenze erano numerosi gli uomini altolocati che si tenevano concubine di giovane età e spesso le prendevano in moglie. Alcuni di loro si ritrovavano con figlioli avuti dalla prima moglie più maturi della giovane sposa. I giullari e i fabulatori satirici più famosi del tempo hanno narrato di nobiluomini attempati che sposata una ragazzina di dodici-tredici anni, si ritrovavano come nella "Scuola delle Mogli" di Molière, a dover scoprire che la

giovane sposa di nascosto amareggiava con il proprio figlio di sedici anni.

Naturalmente noi uomini del Ventunesimo secolo faticiamo ad accettare l'idea di una simile follia, per questo ci siamo dati leggi che puniscono tutti coloro che assumono comportamenti morbosi verso giovani fino all'età di diciotto anni... a meno che agli appuntamenti non sia presente anche la madre...

Ma analizzando un altro aspetto politico-sociale il clima morale e politico esploso in quei tempi, dobbiamo sottolineare come tutti gli abitanti d'Europa continuavano a trovarsi immersi in rivolte, repressioni e guerre. La sete di egemonia fra gli Stati causava conflitti come quello dei Cent'Anni, con relative stragi e catastrofi finanziarie delle quali abbiamo già fatto accenno, con la coda immancabile delle pestilenze.

In Italia in particolare si stava vivendo la fine dei Comuni e la nascita delle Signorie; i conflitti che ne nascevano causavano scontri sanguinari, violenze dentro e fuori le città stesse, con azioni di crudeltà inaudite nelle quali venivano coinvolti donne e bambini. Ma spesso a scatenare gli scontri erano le carestie con relativo sfruttamento della situazione da parte di "banchi" e uomini d'affari. Di ciò che avvenne a Firenze, a proposito del tumulto del popolo minuto contro i Bardi e più tardi i Peruzzi (la rivolta "antimagnatizia"), abbiamo già dato informazione.

Dobbiamo aggiungere che dal nord fino alle isole era un continuo susseguirsi di scontri sanguinosi. Anche dentro e fuori delle città dell'Umbria le violenze si susseguivano una dietro l'altra, e di certo fu questa orrenda situazione che indusse i frati francescani di Assisi a commissionare a Giotto la rappresentazione della strage degli innocenti, così come il pittore aveva fatto nella cappella degli Scrovegni a Padova.

Ma il maestro di Bondone imposta qui il dramma del massacro di bimbi allargando il teatro delle violenze. Inserisce gli stessi

maramaldi scatenati che strappano le creature dalle braccia delle madri per trafiggerli con spade e pugnali.

Però, mentre nel racconto di Padova il pittore si era guardato bene dal coinvolgere nella strage gli ufficiali e la truppa in genere, qui nel dipinto d'Assisi li getta tutti come protagonisti dello sterminio: soldataglia e cavalieri. Questi ultimi appaiono in secondo piano, sovrastando le vittime sui loro destrieri, spuntano scudi e lance e perfino bandiere con vistose insegne che testimoniano la presenza imperante del re. Infatti, Erode s'affaccia da un balcone protetto da arcate, affiancato da un sacerdote e due alti ufficiali generali.

In proskenio l'ammucchiata di corpi delle creature maciullate è raddoppiata rispetto alla prima rappresentazione padovana e ancor più sono cresciute le grida disperate delle madri che tengono in petto i bimbi trucidati.

Nel teatro popolare di tutto il Medioevo l'episodio della strage era la parte centrale di quasi tutti gli spettacoli sacri. Ma gli attori che mettevano in scena quel dramma non si limitavano a rappresentare le varie fasi del massacro, a partire dalla scena Erode furente che ordina la strage, seguita quindi dall'aggressione alle madri con relativa carneficina finale: spesso inserivano situazioni paradossali che disarticolavano la logica del racconto e ne mostravano un contrappunto di diversa e sorprendente tragicità.

È il caso di una delle giullarate lombardo-venete proprio di quel periodo, dal titolo "La strage e la pazza", che si rifà al linguaggio di Bonvesin della Riva, di certo il più grande poeta della piana del Po.

Noi qui, per aiutarvi nella comprensione del linguaggio, abbiamo pensato di tradurre i dialoghi e le parti narrate in umbro medioevale, tenendo come modello le laudi popolari e i poemi di Jacopone da Todi.

Coro dei battuti:

Ohioihi... bati', bative!
Ehiaiehieh!
Cont duluri e cont laménti
Pe' la straze d'innozénti,
re Erode l'ha ordenàto
che ogne un fosse scannato
da le matri desperate
le criature fuor strappate.
Ohioihi... bati', bative!
Ehiaiehieh!

In scena troviamo due Soldati e una Donna. I Soldati stanno per ucciderle il figlio.

prima madre Malnato... maledicto... tene giù ste manazze da lo meo fijòlo!

primo soldato Làssamelo... ammòlla 'sto fijólo o ti mozzo le mano... te slanzo na scarpata in la panza... lascia!

prima madre (*disperata*) Nooo! Accidi a me, pittòsto... (*Il Primo soldato riesce a strapparle il bimbo dalle braccia e lo uccide: urlo terribile della Madre*) Ahaaa... ahaa... me l'hai sconcia, 'sta mea creatura! (*La Donna allucinata esce di scena, piangendo disperatamente, tenendosi stretto al petto il bambino sgozzato*).

Entra un'altra Madre, tiene tra le braccia un bimbo completamente avvolto in uno scialle.

secondo soldato Oh, eccone acca' una nova... Arrèstate in do' stai, femmena... o ve trapasso di lanza a tutt'e doie... a te e allo fijolo!

seconda madre Trapassace pure, che io ce prefèrzo...

secondo soldato Non fa' l'empazzuta, che te tu sei anco' giovine e n'hai dellu tempu pe' sforna' altri fijoli... Ammollami quello... sii bona... (*Tenta di strapparle il bambino*).

seconda madre No... giù 'ste manazze d'addosso (*Gli morde una mano*).

secondo soldato Ahio... me ce hai mozzecato eh... e allora pìjete 'sta froppata... (*le appioppa un violento ceffone*) e mòlla 'stu fagòtto!

seconda madre (*difende disperatamente il bambino*) Pità, te ploro... non me lo accidere... te arregalo tutto quel che tegno...

Il Secondo soldato riesce a strappare il fagotto che la donna tiene tra le braccia. Nella colluttazione, lo scialle cade a terra e lo sbirro si ritrova fra le mani un agnellino.

secondo soldato Ohj, ma che è cotesto?! È uno pecorucchio, 'n'agnello?!

seconda madre Oh sì, illo no' è 'no bimbo, è 'no pecurillo... io no' ce n'ho gimmai sfornati de bimbi... non ce so' capàce. (*Implorante*) Ohj te prégio, suldàto, non me lo occidere 'sto agnello... che non l'è anco' Pasqua... e sarìa urrendo peccàto se tu me lo scannasse!

secondo soldato Ehi, femmena... tu me voi menar per le nateche! O tu sei pazza, di contro?

seconda madre Io? No che non so' ammattuta!

primo soldato Vieni via, làssa perde, ammollale 'st'agnello... (*il Secondo soldato restituisce l'agnello alla Madre*), che a quella le s'è arroversato lu cervello per la raggione che le abbeamo occiso lo fijolo. (*Il Secondo soldato si porta le mani al petto e si preme lo stomaco*). Che te pija? Mòvete, che n'abbiamo 'n altra caterva da scannà.

secondo soldato Aspietta... che me vène da vomegare...

primo soldato Bèlla forza! Màgni come 'na vacca e poi...

secondo soldato No, la ragione è 'n altra! Ell'è pe sto mascèllo, 'sta beccaria di fijoli che abbeamo combenato che me arretruoovo co' lo stommeco arrevotato.

primo soldato Ma si tu lo savea d'esse' accuscì delecato, che ce se' venuto a ffa' co' noaltri soldati? Non è arte pe' te.

secondo soldato Io c'ero venùto alle arme pe' occidere òmmeni nemici...

primo soldato E magari anco pe' sbatterte qualche fijola fresca arroversa su 'no paglione... eh?

secondo soldato Be' certo, se capita... ma sempre femmina de i nemici!

primo soldato E scannarce lu bestiame...

secondo soldato Ai nemici!

primo soldato Abbruscìarce le case... occiderce li vecchi... le galline... e li fijoli... fijoli sempre de' nemici!

secondo soldato Sì, anco li fijoli... ma in guèrra! In guèrra non l'è desonore: ci stanno le trombe che sonano, lu sbattàcchio de tambòri e per gionta anco le benedizioni de li vescovi a te e alle tue arme, co' le sparàte de belle parole alla fine!

primo soldato e do' stà la differenza co' sta mattanza de mo'?

secondo soldato È che a cca' se ammàzzeno delli innocenti!

primo soldato E perchè, in guèrra l'ammazzati so' tutti peccatori? *(Sul fondo scorre un manichino raffigurante la Madonna col Bambino)* mi si puossano acceca' l'uocchi... se chella che è passata mo' non l'è la Verzene Maria con la sòa criatura in braccio, che stammo a cerca'! Immoce appresso, anze che la ce fugga... mòvete che 'sta volta pijamo lu premio, che al l'è grosso assai!

secondo soldato Non lu vojo 'sto prémio zozzo, sporcelénto.

primo soldato Va buono, ce andrò da solo a pijammelo!

secondo soldato No, nemmeno te tu lo pijerai... *(Gli sbarra la strada)*.

primo soldato Ma te se' ammattuto? Famme passa' che teniamo l'ordene de accopparce lu fijolo, a 'sta Vérzene...

secondo soldato Ce caco sull'ordine, io! Non t'azzarda' de mòverte da 'cca, che te cionco!

primo soldato Desgraziato... nun ce hai ancora inteso in lo zervello che se chillo fijolo remane en vita lo deverrà illo lu re de Galilea allo rempiazzo de Erode... che la profezia ci ha dato l'avvisata!

secondo soldato Ci cago anco su Erode e la profezia, io!

primo soldato Tu ce hai besògno de anna' de corpo, mica de stommeco, allora... Fatte da parte e lassame passare... che io mica ci voglio perde' lu premio, io!

secondo soldato No, che ne ho abbasta de vide' criature scannate!

primo soldato Va buono, a 'sto pònto sarà pejore per te! (*Lo trafigge con la spada*).

secondo soldato (*si porta le mani al ventre*) Ohia... che m'hài enfelzàto ~~eeeiio~~... Desgrasiàto... me ce hai sfronnato le bodella...

primo soldato Me dispiace... ma si stato improprio 'nu cojone... nun l'averei voluto mica, io...

secondo soldato Me va pisciando lu sangu d'ogne loco... Oh mamma... mamma... dove sei, mamma... Se face scuro... tengo freddo, mamma... mamma... (*Cade a terra, morto*).

primo soldato Non l'ho ammazzato io '... quèsto ell'era già cadavero in lu momento che ha cuninzato ad aver pietà!

Mentre il Primo soldato se ne va trascinando il cadavere del suo compagno, viene fatto scorrere in scena un manichino ligneo, che rappresenta la Madonna. Nascosto nel retro, nel cavo della schiena, sta un tecnico in grado di azionare braccia, capo e tronco della statua mobile. Alle sue spalle entra la Pazza con l'agnello tra le braccia, avvolto nello scialle. Il coro dei battuti riprende, sommesso, il suo lamento.

Coro:
Ohioihi... batì', batìve!
Ehiaiehieh!
Cont duluri e cont laménti
Pe' la straze d'innozénti,
re Erode l'ha ordenàto
che ogne un fosse scannato
da le matri desperate
le criature fuor strappate.
Ohioihi... batì', batìve!
Ehiaiehieh!

seconda madre (*si rivolge al manichino della Madonna*) Non fùite, Madonna, ... non tremmate ... no' tegnìte spavento, ch'io nun so' soldato... songo una femmena... una matre anco io, co' lo meo citto... Nascunneteve a ccà, senza timore, che li soldati so' annati via. No' tenìte paura... el massacro è fernuto... No' plangìte cchiù, cessate ogne tremore...

Fàteme véde lu vostro fijolino... Oh, comm'è dolzo e accolorito! Bèllo, bèllo cittino mio... comme l'è allegro... Ma che musetto sempateco, tiene! Ne farà de strada quèsto, cara! De quanto è nasciuto? Doverebbe avere justo il tempo de lo meo... Che nome tiene? Jesus? El l'è nu bello nome! (*Al bambino*) Jesus! Bèllo, bèllo... Jesulino... Ride... tiene già doi dentuzzi! Ohi, che sempateco!

Lu meo no' tiene ancora li denti... ello fue 'nu poco malato lu mese passato, ma mo el sta bene... è a ccà che dorme improprio come 'n anzolino... (*Lo chiama*) Marco? (*A Maria*) Tiene nome Marco... duorme proprio di gusto! (*All'agnello che tiene ancora nascosto*) Oh caro, quanto sei bello! Sei bello anche tu, Marcolino!

(*Alla Madonna*) È anche vero che noialtre matri siamo fatte en una manéra che anco se lu nostro citto tene uno qualche defecto noi non

lo vediamo mica. Gli voglio così bene a questo bestiolino, che se me lo portassero via ci uscirei pazza! Se penso al gran dolore ... spavento... quando stamane mi sono desvegliata e l'ho sentuto criare... so' corsa alla culla e l'aggio truovata vota, piena de sangu, e lo mio fijliolino non ce stava più. E ho inteso criare... e pianti e senghiòzzi da fori nella piazzòla... me so' precipitata alla porta... guardo fora e vego 'nu sordato che scànna fijoli... mati che chiàgneno desperàde... e sangu... sangue en ogni dove! "Me l'hanno occiso! Me l'hanno occiso lo meo fijolo! – me so' gittata a criare stramortita... – Me l'hanno occiso!"

Ma non era vero pe' niente... che me l'era tutto inzognato... ma ie non lo emmaginava che fuesse uno sogno... tanto che de lì a poco me songo desvegliata ancora sotto 'st'empresione de l'insognamento, e co' addosso 'sta desperazione che me scarruzzava lu cervello, sortita sono per la corte e ho cumenzato a biastemmare contro lo Signore: "Deo tereméndo e spietàto, –criàvo, – tu l'hai comannato te, 'sta mattanza..."

Te l'hai voluto 'sto sacrificio ne lu cambio di farci scendere lo figlio tuo: mille scannati per uno dei tuoi! Un fiume de sàngue per una tazza chiéna! Te lo poevi tegnere a presso a te, 'sto to' figliolo, se addovea costarce tanto sacrificio a noàltri poveri cristi...

Oh, anche te zonzerà a comprende' alla fine, cossa voja dire schiattare per lo dulce il lo jorno che verrà a morirte il figliolo su la croce!

E zonzerai anco a comprende che fue gran tremendo castigo che ce hai emposto a noaltri ommeni in eterno! (*Accorata*)"

Ma che parole so' coteste che vaco a dicere? (*rivolta alla Madonna*) Ell'ero smarrita, Vérezene santa... Biastemàvo perché no'l savea... ell'ero ammattita...

All'intrassatte me so' sentuta chiamare da lo meo piccirillo... ho volto di là l'uocchi e derentro a l'ovile intrammezzo a li pècuri, aggio scorto lo citto mio che piagneva. Me chiamàva: "Bèèè,

bèèèè...” come ‘na pècura... ell’era lo meo fijolo! All’immediata l’ho arreconosciuto! Me so’ gittata... me lo so’ posto al petto fra le brazza, me lo so’ baciato, e comenzo a piagnere de consolazione: “Te addomando perdono signore misericordioso per le enfami parole che t’ho criato, ca nun le pensavo mica... che l’è stato lu demonio... sì, illu, lo diabolo a soggerirmele! Tu se’ accusì bono, Signore, che m’hai sarvato lo fijolo meo! E tu ce hai fatto en modo che ognuno lo scambi per un agnelluzzo pècoro. E anco li soldàti no’ se n’incòrgheno mica e lo làsseno campàre!” Doverò giusto face attenzione... in campana, nello jorno che vegne la Pasqua, che è lo tempo che s’accidono li pecurini comme oggi le criature. Zonzeranno li beccari, li macellari a zercarne... ma io ce porrò a lu capo na cuffietta e lo faserò tutto con bende de pezza... de modo che lo scambino per uno fantolino appena nasciuto. Ma fernuta che sarà la Pasqua, menerò ‘sto mio piccirillo a i campi pe’ magna’ l’erba de manera che parrà a tutti ‘nu pecurillo... perché je sarà chiù facile a ‘sto fijolo meo campare da pecora che non da omo, in ‘sto munno enfame! (*Cullando l’agnello canta seguita dal coro dei battuti*)

Ohioihi... batì’, batìve!
Ehiaiehieh!
Cont duluri e cont laménti
Pe’ la straze d’innozénti,
re Erode l’ha ordenàto
che ogne un fosse scannato
da le matri desperate
le criature fuor strappate.
Ohioihi... batì’, batìve!
Ehiaiehieh!

