

GIOTTO

VI stesura FEBBRAIO 2009

- LE TAVOLE SONO EVIDENZIATE IN GIALLO

(TAV.1 VEDUTA DELLA BASILICA D'ASSISI INFERIORE E SUPERIORE E TAV.2 QUADRIPORTICO)

Il nostro impegno è quello di illustrarvi gli affreschi del ciclo di san Francesco dipinti nella Basilica Superiore che sta di fronte a voi, ma giacchè tutta la chiesa è dedicata al Santo è d'obbligo che io inizi parlando di lui.

(TAV.3 FRANCESCO)

E' inutile ricordare che è in questa città che Francesco è venuto alla luce nel 1181, che suo padre era ricco mercante e la madre era una bellissima donna molto probabilmente venuta dalla Francia. (TAV.4 ASSISI) Aveva diciassette anni quando in tutta l'Italia e quindi anche in Assisi scoppia il finimondo: (TAV.5 FINIMONDO – rivolta dei minori cacciata dei maggiori) l'imperatore Enrico VI che proteggeva i signori dell'Umbria muore e a Assisi esplode la rivolta nella quale il popolo minuto caccia i potenti della città e del contado, arrivando ad abbattere tutte le torri per strappo di cordame, cioè legando alla cima d'ogni torrione corde in quantità per poi scozzonarle a strattoni giù a terra. (TAV.6 E 7 SCARRONATA AD ASSISI + TAV 8 LA SCOZZONATA)

Poi Francesco si unisce alla milizia del rinato Comune e va in battaglia contro Perugia che ne contrasta il diritto all'autonomia (TAV.9 E 10 PONTE SAN GIOVANNI); è fatto prigioniero e tradotto nelle carceri di quella città. Ne esce malconco dopo un anno e gli è imposto di piegar la schiena raccogliendo pietre e di issar mura (TAV.11 FABBRICAR TORRI), onde ricostruire le torri abbattute; così, costretto insieme ad altri giovani dei quartieri ad apprendere il mestiere del muratore, impara il valore della perduta libertà e del vivere in soggezione di un potere.

Quindi eccolo di nuovo al suo posto fra i giovani abbienti a far festa, accompagnarsi con ragazze gioconde, cantare e danzare. (TAV.12 DANZARE E GRAN FESTA)

Ma una notte tornando da una festa e transitando per i vicoli del borgo alto, ecco che s'imbatte in una turba di lebbrosi che attraversano la città. Quei

disperati battono pentole come era d'obbligo fare, onde dar l'avvisata a chi si trovasse intorno nel buio. Uno di quegli infelici cade al suolo. Francesco gli si avvicina senza temere di ammorbarsi, lo raccoglie e, reggendolo con le sue braccia, lo conduce nella propria casa ospitandolo e curandolo per giorni. (TAV. 13 L'INCONTRO COI LEBBROSI) Ma di lì a poco il lebbroso muore fra le sue braccia e per Francesco da quel momento tutta la vita cambia. Scopre il valore della pietà e del vivere non solo per sé ma anche per gli altri.

Il '200 è il tempo delle grandi eresie, nate dalle proteste dei pauperis, (CERCARE) e da una spinta più sociale che teologica: esplodono in Italia eresie dei patari e nella Provenza quelle dei catari e degli albigesi. Per debellarle non si trova meglio che ricorrere a guerre e stragi, organizzate mettendo in campo eserciti con a capo Papi come Innocenzo III, il pontefice che più tardi concederà la *Regola* verbale a Francesco. Nella repressione furono massacrati centinaia di migliaia di innocenti. Il ragazzo d'Assisi visse quelle stragi con grande turbamento.

Il Duecento fu tempo di violenze e miseria ma fu anche il tempo della rinascita di tutte le espressioni di alto valore civile e umano. Innanzitutto sorge il volgare scritto e detto a sostituzione del solo latino. I canti popolari diventano alta poesia in tutta l'Europa; da noi i primi a usare il *volgare* come lingua di poesia sono i giullari. Anche Francesco si dichiara giullare, anzi più precisamente asserisce: "Io sono il giullare di Dio". (TAV.14 E' IL TEMPO DEI GIULLARI)

E si comporta coerentemente da autentico fabulatore danzante. Di lui un cronista spettatore di un suo straordinario discorso detto e mimato tenuto dinnanzi a **Papa Onorio** riferisce: "Di tutto il suo corpo fasea parola", cioè col solo muover di braccia, gambe e tronco riusciva a comunicare ogni pensiero. (TAV.15 DI TUTTO SUO CUORPO FASEA PAROLA)

Francesco fu anche grande poeta, basti pensare al *Cantico delle creature*.

Peccato che tutte le sue concioni, eseguite davanti a migliaia di ascoltatori in luoghi diversi della penisola, siano andate perdute, tanto gli scritti originali che le copie: non fu per incidente ma ogni motto o *legenda* fu intercettata e distrutta su ordine del concilio di Narbone del 1266, esattamente 40 anni dopo la morte di Francesco (TAV.16 CONCILIO DI NARBONE). Nel movimento dei frati minori si erano formate tre correnti di pensiero diverse che, a detta di molti religiosi, con le loro diatribe rischiavano di mandare in rovina tutto l'ordine dei francescani. Quindi si ordinò a Bonaventura da Bagnoregio, allora generale dell'ordine, di eliminare la prima storia di Francesco scritta da Tommaso da Celano che aveva conosciuto di persona il Santo e riscrivere la testimonianza definitiva della vita del poverello d'Assisi, che fu chiamata *Legenda maior*. (TAV. 17 RISRIVERE LA STORIA DI FRANCESCO)

Ma nelle laudi e nei misteri rappresentati dalla gente nei borghi e nelle contrade delle città, si continuava a riferirsi alle storie della tradizione popolare che si rifacevano il più delle volte alle memorie di Celano. Ricercando e mettendo in scena un gran numero di questi testi ci siamo convinti che spesso i pittori che hanno illustrato su tavole e pareti gli episodi della vita del santo si siano ispirati nelle loro opere anche ai racconti dei contastorie di paese e dei giullari. Per dimostrarvelo vi reciterò all'immediata uno dei fatti più straordinari accaduti a San Francesco, cioè il viaggio del povero d'Assisi alla volta di Roma e il suo incontro con Innocenzo III, compreso il sogno del pontefice con l'incubo di vedersi crollare tutta la cattedrale addosso, e altri episodi tragici e grotteschi che, proprio qui alle mie spalle sulle pareti della grande navata, potrete ammirare dipinte a testimonianza e commento di quello che andrò raccontando **(TAV.18 LA NAVATA DELLE STORIE DI FRANCESCO)**. Ma prima voglio solo informarvi che questa prima parte della giullarata la reciterò nel volgare in uso presso i fabulatori di quel tempo che si avvalevano di dialetti diversi mischiandoli per creare una lingua comprensibile ad ognuno. Quindi vi giungeranno termini della piana del Po misti a espressioni delle vostre regioni come dire l'umbro-marchigiano e qualche termine napoletano tanto per gradire. Eccovelo:

A Françesco gh'è vegnut in capo de andar a Roma **(TAV.19 'I ZONZE A ROMA)**. Cossì con quatro fraiti se pone in camino. Pie dopo pie, i zónze a Roma e i demànda: – Per piasér dóe sta ol Pàpie?

– Ol Pàpie? Esta qui, in 'sto palazzio.

Deto fato, i 'riva davanti a una magion granda e quando i en sóta, se retruòveno blocà da 'na fila de guardie.

“Fermi lì! – dicheno doi guardie - Còssa vorsìt? “

“Parlàrghe col Pàpie! “

“Oh, l'è tanto fàzile! Vorsìt n'udienza? Scrivet qui, su chesta carta”.

Françesco scrive la dimànda e la guardia dise: “Adèso sentéve en fondo a la piàssa per tera comodi e sperémo che el Pàpie séa en bòna gràsia de reçéverve!”

Françesco e i quatro so' compari se sèntano lì e 'spèciano.

Passa tūta 'na ziornàda, pœ passa tūta la nòte, ol ziórno aprèso no' ariva nisciùno, nisciün che i ciàma. **(TAV.20 PASSA TUTTA LA GIORNATA)**

“Chi se fa tardi, – ol dise Françesco.

Po’, de bòto ghe végne un’idea... un fülmine. (Si batte la mano sulla fronte)

“Ma che imbrigà!, ma cum’è che no’ m’è vegnüd sùbit in de la mént! Mi chi a Roma gh’ho un amiso caro! (TAV.21 COM’è CHE NON M’E’ VENUTO IN MENTE: IL COLONNA)

“Chi l’è?”

“Colòna! El Cardinàl Colòna!, che l’è anca el consijér del Pàpie! ’Na persona cussì da bén... sant’òmo! Giovanni se ciàma... Com’è che no’ m’è vegnüo sùbit in mente!”

“Dóe sta?”

“Domandémo. Scuséme, dóe sta el Colòna?”

“Colòna? Là in fondo... nel palàgio Majòr!”

I van, i fan per andà dentro e gh’è sùbit le guardie che i blòca: – Dóe andit?

“Dal Cardinàl Colòna!

“Fa’ la domanda scripta!”.

“Ah, chi ghe sèm da capo!

In quel momént el Cardinàl Giuanni, varda caso... s’afàza a un finestrón lassù in zima e cria: – Françescoooo! Françesco te sèt pruòpi ti? Spéciame che desséndo.

E ol végne giò per la scalenàda a cerciòn ’me un fülmine... zira zira zira tutto a riverso e quando l’è baso, ol cata in braso Françesco zizulàndo a torciòn.

– Specia Françesco che ziro a riverso che senò burlo a tera ... che plaser d’embrasarte! Fate véder! Te sèt cunscià ’me un làder! Varda chi che strasceria! Ma còssa che ti fa chi a Roma?

– Sun vegnüt co’ i me’ fràiti parchè ghe vòjo parlar col Pàpie!

– Per che rasón?

– Voraria dimandàrghe la permissiòn de andàr intorno coi me’ fradèli a dire el Vanzélo e vorarèssimo pruopórghe la Regula nostra de fala timbrà!

– Bòn, no’ l’è tanto fàzile. Aspècia chi, che ghe vòj prouvarmi!

Ol Colòna ol va via curéndo invèrso ol palàsio del Pàpie, ol monta sü per le scale e ol va deréntro ol grand’andrón. Quel l’è sentà su la sòa cadréga doràda.

– Oh caro Inocénzo... – che lü, ol Colòna l’è in confidénzia col Pàpie e ol ciàma sojaménte Inocénzo sènsa ’zónzerghe ol numero: Inocénzo e basta. – A gh’è un méo amiso che l’è ’rivào che l’è dòì ziórni... Françesco, üna santa

persona meravegiósa, ti no' te gh'hai idea... bisogna che ti lo cognóssa. Te vòl demandàr una permisión per lü e i sòi fràiti che i vòl seguitàr el Vanzélo a la lètera!

– Come t'è dit che se ciàma?

– Françesco.

– Françesco?... A l'è miga ün de quèi che sta là sóta che són restàit 'na ziornàda intréga e 'na nòte sentadi a 'speciàre? Ol cognóssò!... Me són enformàt... A gh'ho domandàit a Teòfilo, Vescovo de Gubbio, che ol cognósse bén e m'ha dito che l'è un sacranón treméndo, un sprolochión che fa descórsi da catàro, che ol se desnüda sbiòto in giésa, el va intorno a embrassà i strascióni e ol cata in brasso i impestàt e i lebrósi, i basa e i destènde int del so' lèto. De següro l'è anca infettivo!

“Ma no' dire stramperie par plasér! L'è üna brava persona!

“No, no' me piàse! E pœ ol gh'ha sémpre 'sto soriso... soride sémpre!, che me fa 'gnir un nervoso! Anca Pietro Valdo... te se recòrdet quèl mato strasción che l'è 'rivàt de la Provènzia... anca lü ol gh'aveva lo mismo soriso! Anca lü ol parlava de carità e de seguitàr ol Vanzélo a la lètera. Po' te se recòrdet bén còssa ol m'ha combinàt... che m'è tocàt de mètere in pie una guèra treménda e scanà Albigesi come pegurin int de la santa Pasqua! No' voi ristciàr d'avérghe 'n'altra guèra cossì... magari propri chi a Roma, mi! Per plasér, te prègio, càssalo via, no' lo voi véder! Via!”

“Ma no... 'sto ióvine no' gh'ha niente a vidér con Pietro Valdo! Françesco ama la Gésa, la respècta e ghe vòl bén al Pàpie!”

“Sì, a parole! Pòrtamelo via, par plasér, descàssalo emantinénte! Varda, me trema le dida... vardà come i trémba!”

“Va bén, sta tranquìlo, no' èsser cussì nervùso!”

“Càssalo viaaa!”

“Vago! Te salüdo Inocénzo... (*Breve pausa, poi con cattiveria*) Terzo!”

Dessénde, ariva da Françesco.

“Me despiàse ma incœ no' è ziornàda. No' so còssa gh'è catàt al Pàpie... Ghe zira tüto ol Concistoro de 'travèrso! (*Indica un immaginario mulinello sulla testa*) L'è mejór che 'speciémo un altro ziórno. Vegnìt da mi che gh'ho un stansón comodo de ospitàrve”.

La nòte ol Pàpie ol va a dormire int del so' letón sànsa neànca magnàre (TAV. 22 IL SOGNO DI INNOCENZO). Ol è nervoso, ol trémba, ghe végne tüti i sudór de la févre, s'endorménta e de lì a poch ol gh'ha un incubo

treméndo: se tröva deréntro a üna catedral granda, con tante colòne e de bòto stciòpa un tremamòto: tipitipotitomtitiem!, le colòne trémbola, se scaràzza i arcón, végn giò piére e masi, cròda tüto!

“Oh Dio, me schìscia! La giésa végn giò!” (TAV. 23 LA CHIESA VIEN GIU’)

In quèl salta föra un omìn picòlo, smilso, tüto strasciàt che tack!, blòca üna colòna co’ üna manàda, valsa sü un pie e ne stòpa un’altra che l’è lì per ’gnir giò, valsa su le brassa che se slónga, slónga e zónze dóe gh’è l’arcón maèstro: ton!, pœ un pie de qua, un pie de là... tüto fermà, tüto bloccà. Silenzio!!

Ol se desvégia ol Pàpie. O l’è tüto sùdàt... coi trembóri. L’è drìo a spuntà ol sól. Ol manda a ciamàr ol Colòna, ol so’ cunsijér, che de lì a poch arìva. (TAV. 24 IL PAPA HA MANDATO A CHIAMARE IL CARDINAL COLONNA)

“Se sucéd cus’è?”

“Colòna, gh’ho fàit un sógn treméndo, ma l’éra tüto vero!... Me són trovàit de sóta ai arcón de la giésa che vegnìva giò, crolàva tüte le navàde, vegnìva giò le piére a tempesta... Arìva dénter in ’sta giésa un omìn co’ de le brassa che se slónga in de l’aria e blòca tüto: arcón, colòne e cùpole! Tüto gh’ha blocàt!”

“E ti no’ te pénsset chi pòl èsser quèl che t’ha salvàt la giésa, che dovrà salvàr la giésa... per l’alegorìa che gh’è dénter a ’sto sogno?... A l’è Françesco!”

“Chi, el tò amìso strasción col sorìso?”

“Proprio lü! L’è lü che te pòl salvare! Ti te devi fà ’na ròba: ciamàlo con umeltà e pàrlaghe! Pàrlaghe! E ascolta quèl che te végne a dir e no’ tremar coi didi!”

“D’acòrdo, va a ciamàrlo!”

“Ghe vago sübetò!”

El dessénde.

“Frànçesco ghe sémo! Meravégia! Ol Pàpie te vòl véder! Ma bòja ’me te sèt strasciàt, cunscià... e pœ ’sta mania che gh’èt de rapàrve tüta la crapa sul zervèl! Ha vója i colpi de sole che ve caté!... Per fòrsa dòpo ve végne ’ste idee de mati! Va bén, ’ndémo sü, ’ndémo! Ma per plasér, tira via ’sto sorìso beàt che lü va in stràmbula!” (TAV. 25 MA COME SEI CONCIATO?)

Come i zónze davanti al Pàpie quèst ghe punta un dit de contra e dise: “Te set ti Françesco? Par piazzér Colòna, làsème sol con lü. Anca voi fradèli andìt

föra, – e pœ ol dise – Dime Francesco, cossa podo far par ti? Sèntate e parla!” (TAV. 26 DIALOGO CON INNOCENZO III)

“Oh Santo Padre mi voraria contàr del Vanzélo en ogne lògo, dove càpita capita”.

“Ma dove?”

“Che so... intramèso üna strada, un prào, quando gh’è per exémpio i mercati, anca lì!

– E in giésa mai? (Breve pausa).

– Volentére ghe andaria anca in giésa... ma lì ghe són già i préveti... no’ voraria far confusión!

– E che altro desìo te gh’avrèset, ti?

– Voraria la tua permisión de mètere in pie üna Comunetà dove tüti i è iguàli, se vòle bén. Dove tüti i són in povertà e i séguita el Vanzélo cossi come l’è scripto, senza nemàncò üna chiòsa.

– Bèlo, me piàse! E pœ cos’è?

– Vorarèsse che tüti noàltri fœssimo insémbia ma no’ avrèssimo denari: prima regula de la nostra Regula l’è che nisciùn deve avérghe posesióni, case o tère!

– L’è bèlo, me piàse: ogneün no’ débìe tegrer negòta... Ma la Comunetà intréga po’ avérghe de la ròba?

– No, manco la Comunetà!

– Ma come fit a campare? E se stciòpa una carestia come sortìt da le rògne senza avérghe una resèrva?

– Sperèm ne la santa Pruvidénzia! De altra manéra, anca Jesus Cristo ’ndava in ziro senza negòta de resèrva, e ’ndava vestí de un solengo abijament, a pie desnùdi, no’ gh’aveva ròba, no’ se portàva né carèti de magnàre, né spòrte, andava co’ i sòi apòstuli e quèlo che capitava capitava!

– Ah sì, te gh’è resón, – dise ol Pàpie, – ma ti Françesco te se desmènteghi de un particolare de poco!, de niente! Che per caso ’sto Jesus a l’éra anca Fiól de Deo, e lü l’éra Deo mismo... l’éra fiól de la Madòna, ma Deo! Deo ünego, anca se i éreno in trie! E quando ol andava intorno con tüti i so’ apostoli e i fedeli che i seguitàva e andava sü la montagna e la zènte caminàva de drio a lü per ziornàde, e quando lü se piàsava là en zima al monte tüti se sentàva intorno, lü ol parlava e l’ascultàveno encantà, e i piagnéva e i rideva e applaudiséva e i éra contenti... a un zèrto momento, magari verso mesodì, i diséva: “Jesus a gh’avémo un po’ de fame!”

E sübit Jesus ol diséva: “Va bén, d’acòrdo! Gh’è qualche d’ün che gh’ha un tòco de pan?”

“Mi gh’ho una michèta!”

“Dàmela chi! Gh’è qualcün’altro che gh’ha del companatico: formàjo, carne sèca?”

“Mi gh’ho un pèsse...”

“Dove te lo tégne?”

“Chi in sacòcia...” E ol tirava föra.

Pensa ti: un pèsse tegnü per tri ziórni in scarsèla... ’na spüsa che tüti se tiràveno in là!

“Dam chi ’sto pèsse”, dise Jesus. Lü ol metéva pèsse e pan deréntro ’na scudelóna grande... ghe dava üna scurlàda, butàva per aria tüto... e a l’imediàta vegnìva giò üna tempesta de paninón con deréntro ol pèsse già netàt anca de le lische!, con deréntro infilsà le èrbore parfümàde! Tüti i magnàva e i ’sclamàveno: “Cume l’è bòn! Che bèla religión che l’è quèsta!”

“Ah, ah, – Françesco l’è sbotà in üna rigolàda – Pàpie te sèt üna sàguma... te sèt ti un vero jullàre, no’ mi... Ma che bravo che te sèt! Sojaménte che in un bòto ti, te gh’ha sboltunà in ginögio a tüti con ’sto fato de la tempesta di paninón! Per noàltri l’è ciàro che no’ gh’è posebeletà niüna de seguetàr a la lètera el Vanzélo. Còssa andémo a fare intorno a predecàre... che pœ nisciüno de nui l’è capàze de fare miracoli! E alóra disfèmo ’sta Comunetà dei frati Minór e morta lì!”

“No, adeso no’ esagerar! Mi l’ho dito per amor dol paradòxo. Se pòl seguitàr ol Vanzélo, ma con un poco de creànsa, un zervèl elàstego. Per exémpio, besógna pensàr de racoìre qualche cosotina nei tempi bòn... no’ per ti... tüto per ti... ma anca par i povarèti! Se no’ come te riésse de fa’ la caretà, se ante no’ ti gh’hai fàito scorta de quaicòs? E alóra se qualchedün ol s’encòrge de che santa persona ti è, ol arìva e ol dise: ‘Gh’ho gran fiànza in ti, Françesco!’ e te dà dòe spòrte de ròba de magnàre. Ti càààtale! Ün altro zónze co’ un carèto impiegnìdo de pan e formàjo... ‘Gràssie!’ (*Fa il gesto di raccogliere*) e ti càtalo. Arìva vün che dise: ‘Gh’ho üna casa per voàltri con tüto un racòlto de froménto’. ‘Sì, la catémo! E pœ pan, grano e l’altra donasiün la sistemémo tüta in la credénsa!’ De dove végn credénsa... cosa vòl dire? Credere ne la posebeletà de racoìre tüto quèl che te ofrìseno!”

“No, – dise Françesco – no’ se pòle!”

“Come no’ se pòle?”

“No’ se pòle racoir de la ròba, manco per darla ai poverèti, manco de pasamàn... parchè se mi cato nutrigaménto o mercansia de destrebuire ai desperà... del momento che me pàsan per la man donasiòn e ghe le do ai altri, mi gh’ho già un povére, üna puissànza. ‘Varda... ’sta tassina impiegnìda de ròba de magnàre l’è par ti!... Per ti poeràsso che te mòri de fame: dòì sachèti de pan! Varda chi un bel vitelón... vivo! Tégne, màssalo ti, che a mi me fa impressiòn!... Adèsò a ti!... Ti? Ti negòta! Me despiàse... Te gh’èt fame? No’ te do niente parchè no’ te me piàse! L’è un’engiustissia? No’ me empòrta: són mi che desìdo a chi dare e a chi no. Són mi ol padrón de la carità!”

Innocénso, ol varda Françesco e ol dis: “Bravo, Françesco! Ti, te m’è fàit capìr tüto! Varda che te gh’hai üna dialècteca exessionàl! Quèsto vòl dir che chi zestisse la carità l’è ol vero padrón. Che chi gh’ha la potestà de destribuirla intorno, l’è pì forte de l’emperadór!”

“No, no’ digo...”

“Làssame parlàr Françesco... Perdóname, són andàito in sbarlàsò de zervèlo... Mi capisso ben che ’sto tòò pensér l’è nèto e santo, ma ti te déve andàr a farghe ’ste descòrsi a la zènte giüsta... no’ a mi che no’ pòdo capìr. No, anze... capisso ma no’ pòdo azzeptàre! Ti, te déve andare a tegnère i tòì descòrsi ai puòrzi!” **(TAV. 27 E 28 L’INCONTRO COI PORCI)**

“Come?!”

“Dai puòrzi, dai porsèi! Ti va in üna porseléra... ti ghe va deréntro... ti ambràsi i puòrsi e ti ghe parli de ’sto tòò pensér de regola novèla e te vedrà che i puòrzi i te ascolterà con passiòn. Po’ sbasòteli... intòrsecate con lori e rovèrsate ne la buàgna... e sta següro che ti gh’avrà gran satisfassiòn!”

Françesco ol cata un respiro pœ se inginögia: – Gràssie per ’sto conséji Santo Padre!

Po’ va föra dal palàssio... e incontra i fradèli.

– Vegnìt con mi che ol Papie m’ha dàit un conséio maravegióso!

I sòrte da le müra, i va föra da la zitàd e quand i són in dei campi, Françesco ol dise: – ’Specéme chi lòga, là gh’è üna porseléra! Ghe vò da per mi solo.

Va drisso dóe gh’è la porseléra... Come ’riva dentro, ol se encóntra sübet co’ üna scrofa ingrugnàda co’ tante tête... Aprèsò gh’è un verro grofognón, e pœ ’na mügia de puèrci de la famégia. Françesco slarga i brasi.

– Puòrci splendídi!... Fradèli! – el dise. – Mi són vegnüo per l’ordine del Pàpie che me ha convènso de parlàrve del Vanzélo, de la carità e de l’amor che bisogna avérghe fra noaltri!

I puòrci ol guàrdeno coi ögi sbará.

Francesco ol basa... ambràssa i puòrci e con lori se ròtula in la fànga stercoràra. Quando l’è tüto smerdossénto ol va föra coréndo invèrso la zitàd co’ i so’ fràiti che ol següten sturdìt. Zónzeno de fronte al palàssio del Pàpie, aspètan che o ghe sia ol stciàmbio de la guardia e stcium, se infila deréntro, ol monta su le scale... che cognóse già ol camino... e ariva a la porta del salón prinzipàl dóe gh’è ol Pàpie sentàdo a la tavola co’ zénte de gran reguàrdo: fèmene meravegióse de nobeltà, prènze e Cardinàl... són tüti drio a magnàre. I convèrsa, ride e i valsa i biciéri. Come Françesco ol ’riva deréntro, üna sióra la fa: – Deo che spüssa! De dove ariva ’sto tanfo?! **(TAV 29 – 30 - 31 FRANCESCO DANZA NELLA SALA DA PRANZO)**

Frànçesco ghe va encóntro a Inocénso, soridènte.

(TAV 32 FRANCESCO CHE VA INCONTRO A INNOCENZO)

– Pàpie splendído!, grazie d’avérmeghe donàt ’sto gran plasér! Són stàito dove me gh’avevi ordenàto ti: intramèso ai porsèi. Che maravégia! I ho imbrassàit, me són rodolà co’ lori in de lo sterco sgrogolàt... e i porsèi tüti m’han ascoltàt... Gràssie! Gràssie! Són felíz! Són felíz! (Esegue una giravolta danzando).

E scròla tüto lo smerdàssso che va adòso a i invitàt.

– Bòja! Cos’è?!

’Na segnóra vòmega.

Ol Pàpie ol valsa la man de bòto per dà ordine a le guardie de catàrlo e bastonarło.

– Fermo!

Sübetò üna man lo blòca: l’è quèla del Colòna, ol Cardinàl Colòna che ghe parla a l’òregio. **(TAV. 33 DIALOGO FRA INNOCENZO III E CARDINAL COLONNA)**

– Fermete Inocénso, – ghe dise, – ti te gh’hai fàit üna provocassión dura, crüél, sforsenàda a ’sto fiól e lü no’ s’è metüo a piàgnere, lü gh’ha apsetàto la tòà provocassión! Ti te gh’hai dito: vai dai porsèli! Lü l’è andàito davéro! Adèso l’è chi che te rovèrsa adòso la tòà sbefegiàda. Còssa te voi fare? Te ghe voi ordenàr a le tòe guardie de catàrlo, darghe pestàde, sbàterlo en prisón e magari copàrlo! Te lo poi fare, ma aténto che queschi no’ l’è un

povero Giavàn (**nota a piè di pagina**: maschera succube della tradizione lombarda), 'na calsèta scompagnàta, fiól de nisciün.

Questo l'è fiól de tüti e l'è padre de tüti!

Aténto che 'sto cristiàn gh'ha tanta de quèla zènte catà d'amor par lü, intorno, che per so' bén andrìa anca in del fógò... una passìon che ti no' te gh'avrà gimài in dosentomìla ani! Ti te gh'ha dito che no' te voi adòso qui a Roma la guèra santa de Pietro Valdo. Prova! Schiscialo en presón, màssalo! Ti vedrà cosa te càpita! Te gh'avrà chi, in San Petro, la guèra... ol sangu!

– Alóra còssa débio fare?

– Va', dimàndaghe perdono e ambràssalo!

– Davanti a tüti?!

– Sì!

– Così smerdào?!

– Così smerdào!

Ol Pàpie va, slarga le brassa, ciàpa Françesco, se lo tira contra e ol dise: – Perdóname Françesco... gh'ho meritàt 'sto ribaltón: ho zercà de smerdàrte e sòn restào smerdào! Co' la mia presunziòn no' avéa comprendìdo che maravegiósa folia che ti gh'hai in del zervèlo. A la mia ensolénsia ti gh'ha respondüo con tale alegrèssa de smortefecàrme compàgn d'un baltròc (**nota a piè di pagina**: inteso come 'da usare e buttare')! Perdóname!– E lo basa.

Entórno 'sta zènte de nobeltà no' capise còssa stébia capetàndo, ma plaudise i stèso e i pensa: “Oh Deo! El Pàpie l'è andà' föra de mato!”

NASCE L'UMANESIMO, MA L'INUMANO RESTA

Tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento in Italia hanno vita e si propagano movimenti culturali d'altissimo valore, fra questi il *dolce stil novo*, le rime siciliane e gli strambotti. (**TAV 34 CITTA'**) Nelle nostre città grazie a scrittori e poeti della forza di Dante, Petrarca, Guido Cavalcanti, Jacopone da Todi, Bonvesin de la Riva, Bescapé - solo per nominare i maggiori talenti - si sta inventando la lingua italiana. Nello stesso tempo anche le espressioni culturali e d'arte stanno imponendosi con un crescendo straordinario (**TAV 35 CITTA'**).

Si rinnovano i linguaggi di tutte le arti. I movimenti pauperistici e innovatori, nonché quelli espressi dai Comuni più vitali ancorché vessati dal potere continuano a spingere verso un incontenibile rinnovamento sociale,

culturale e politico. Non è una trasformazione facile da realizzare, tant'è che sono molti, specie fra gli intellettuali e gli innovatori, coloro che vengono messi nella condizione di non più nuocere. (TAV 36 UMBRIA, CITTA' DI CASTELLO)

Segalello da Parma, Jacopone da Todi e perfino Dante Alighieri (TAV 36 BIS SEGALELLO JACOPONE DANTE CAVALCANTI BONVESIN) pagano duramente la loro opposizione: Segalello viene condannato al rogo, Jacopone posto in carcere a vita e Dante condannato all'esilio perpetuo con l'avviso che se verrà catturato finirà sulla forca.

Eppure anche il potere, il più egemonico, in quella situazione, intende che per guadagnare consenso deve produrre opere di alto livello artistico e civile, per cui ecco che si aprono cantieri in ogni luogo disponibile e si incentivano scambi di nuove forme del comunicare soprattutto attraverso la scrittura e le arti figurative.

Scorrono sullo schermo immagini degli autori nominati e delle loro opere.

Nel 1240 nasce a Firenze Cenni di Pepi, detto il Cimabue; negli stessi anni viene al mondo uno dei più grandi scultori di quel tempo, Arnolfo da Cambio. Nel 1255 a Siena nasce Duccio da Boninsegna e qualche anno dopo Simone Martini ('84). A Roma intorno al 1250 nasce anche Pietro Cavallini e negli stessi anni Turriti e Rusuti. E per finire, a Vespignano presso Firenze nel 1267 viene alla luce Giotto di Bondone (TAV 36 tris VIENE ALLA LUCE GIOTTO). La data di nascita si deduce da una testimonianza di Antonio Pucci (1373) che lo dichiara morto all'età di settant'anni nel 1337, per cui, riscendendo da quella data, abbiamo la sua venuta al mondo nel 1267.

Giorgio Vasari, il primo storico dell'arte italiana, racconta che Giotto bambino fu sorpreso da Cimabue mentre su una tavola di pietra ritraeva pecore.

“Bimbo mio, ma che stupendo disegno! – esclama il maestro - Quanti anni hai? Solo cinque? Accidenti! Sei un fenomeno! Bene, ti prendo come mio allievo... fai fagotto e vieni a Firenze con me.”

Come vi pare 'sta storia? La prendiamo per buona? Son d'accordo con voi, sa troppo di favoletta elegiaca... la lasciamo sospesa. Però direi di prendere

per valida l'asserzione di molti ricercatori che lo vedono allievo di Cimabue per almeno sette anni.

Siete d'accordo? Andiamo avanti.

Ecco, qui c'è un altro quesito molto serio. (TAV 37 MOSAICI S.GIOVANNI – BATTISTERO, FIRENZE)

Nel 1280 il ragazzo viene segnalato nel novero dei maestri che disegnano cartoni per i mosaici del Battistero di Firenze. Quanti anni ha? 13.

Beh, un'età improbabile... andiamo... ognuno di noi sa che l'arte del mosaico è fra tutte le arti la più difficile e complessa, al pari dell'encausto e dell'incisione! Ma ecco che il Ragghianti, storico di vaglio, propone di far nascere Giotto dieci anni prima... (TAV 38 LO SI FA NASCERE 10 ANNI PRIMA) così che al momento dei mosaici ne avrebbe già 23, di anni! E tutto torna! Come si dice: se il buco è troppo stretto, basta andarci dentro col trapano!

Ma credo che a nessuno di noi piaccia l'idea di aggiustar la storia con la trivella. Ad ogni modo andiamo avanti.

Il Baccheschi e altri ricercatori inviano poi Giotto ad Assisi nel 1290, in età corretta, senza aggiustamenti, cioè a 23 anni.

Ma qui troviamo un altro intoppo: a quell'età a Giotto verrebbe affidato l'incarico di eseguire le *Storie Bibliche* sulla parte alta delle pareti della Basilica Superiore, come aiuto... si immagina! No, addirittura come caput magister, cioè a dire il responsabile massimo del cantiere.

Pare poco probabile visto che in quel tempo ad Assisi erano presenti maestri di chiara fama più esperti e famosi di lui, ma andiamo avanti: esaminiamo un attimo queste storie dipinte ad Assisi e confrontiamole con quelle da lui dipinte a Padova e a Firenze dieci anni dopo circa. Il linguaggio, l'impostazione e soprattutto l'impianto cromatico che queste esprimono non hanno niente a che vedere con quelle di Assisi.

Infatti pochi sono i critici che accettano come simili i due linguaggi.

(Scegliere gli affreschi da proiettare e da porre a confronto) (TAV 39 CONFRONTO ASSISI FIRENZE)

Ecco all'istante a ripianare la questione, appaiono dei sostenitori di Giotto che correggono i tempi. Essi dicono: "Scusate, in verità c'è una variante. Giotto arriva ad Assisi, sì, ma quasi 5 anni dopo, intorno al 1295, cioè poco prima che si esegua il ciclo delle *Storie di Francesco* nella parte inferiore della Basilica Superiore." Oh, così va già meglio.

Ma ecco che s'intromette un gruppo di contestatori feroci.

“No! Anche quest'ultimo aggiustamento non sta in piedi. Giotto non arrivò ad Assisi nel 1295 ma molto più tardi!”

“Chi lo asserisce? Fuori le prove!”

“Eccole. Si tratta nientemeno che dei *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti, redatti nel 1450 circa, nei quali si dichiara: Giotto di suo pugno “dipinse nella chiesa d'Ascesi (Assisi) nell'ordine de' frati minori quasi tutta la parte di sotto.”

Come a dire che scese a dipingere nella Basilica Inferiore, dove infatti si ritrovano le sue *Storie della Maddalena*. (TAV 40 NELLA PARTE INFERIORE DELLA BASILICA spaccato prospettico) (TAV 41 CICLO DI MADDALENA).

Appare l'immagine dell'intera basilica con la parte superiore e quella inferiore. (Effetto di discesa attraverso una panoramica in verticale)

“Ed ecco che tutto si dipana.”

“Si dipana un corno! - rispondono i filogiotteschi - Chi vi assicura che quel 'quasi tutta la parte di sotto' significhi nella Basilica inferiore?”

Altra panoramica con una volè che dall'alto della parete scende a piano terra.

Secondo noi, per *di sotto* si deve intendere la fascia bassa delle due pareti della navata della Basilica Superiore, cioè appunto quella delle *Storie di san Francesco*. È lì che lui ha dipinto!”

Fermi tutti, che a questo punto mi sta girando un po' la testa e anche a voi in platea immagino stia venendo il coccolone... Ho come l'impressione di trovarmi in un'assemblea con professori, maestri, ricercatori, ognuno che vociando dice la sua. “Ha ragione - interviene un professore immaginario - qui a furia di ingarbugliare la matassa siamo arrivati a non capirci più nulla.”

“Già, - dico io - Giotto sì, Giotto no, Giotto qui, Giotto chissà. Non si può andare avanti con supposizioni, deduzioni logiche... Sapete cosa vi dico? Qui c'è solo un difetto grave, che mancano i documenti.

“No”, interviene una voce “i documenti ci sono, e a firma di un cardinale braccio destro del Pontefice, quindi autentici. Eccone qua uno.”

“E di cosa si tratta?”

“Il contratto, a firma del cardinale Stefaneschi, che testimonia un impegno di Giotto per il famoso mosaico della Navicella in Vaticano e altre opere.”

Immagine del politico commissionato dallo stesso cardinale. (TAV 42
GIOTTO: IL POLITTICO STEFANESCHI)

“Già, e qui salta fuori un vero e proprio papocchio: come poteva Giotto operare nello stesso tempo ad Assisi e a Roma?”

Beh, i mosaici e le altre opere le avrà eseguite dopo Assisi.

No... la stipula del contratto è del 1295 con obbligo di esecuzione immediata delle opere, quindi proprio nel tempo in cui, secondo voi, Giotto sarebbe stato impegnato anche alla Basilica d'Assisi.

“Come la mettiamo? Giotto è ad Assisi il mattino e di pomeriggio è a Roma? Fa due giorni qui e due giorni là? Cosa vuoi che sia? Tanto in quel tempo, per arrivare all'Urbe dall'Umbria, ci volevano soltanto due giorni... (TAV 43 DUE GIORNI A CAVALLO) due giorni a cavallo, poi scendi e tanto per sgranchirti un po', vai sui ponteggi e ti fai una bella pitturata di un'intiera giornata, e poi via! Di nuovo a cavallo! Smonti, pitturata ad Assisi, rimonta sul destriero, galoppa. Naturalmente, corsieri sempre freschi. Vuoi vedere che Giotto a tempo perso allevava anche cavalli?”

Non raccogliamo provocazioni... a parte che Giotto, è risaputo, aveva uno staff di aiuti eccezionali, che eseguivano i lavori da lui impostati alla perfezione.

Certo, anche loro sempre a cavallo! Un po' qui, un po' là... hop! Hop!

“No, per favore, non buttiamola allo sghignazzo. Siamo seri!”

“Giusto, allora permettetemi di ricordarvi che Giotto, poco prima di venire ad Assisi, s'è pure sposato, con una splendida ragazza, nel 1290, e siamo a conoscenza del fatto che ha generato quasi subito una nidata impressionante di figli, otto in tutto, quindi ogni tanto doveva tornare anche a Firenze, se non altro per procreare, certe cose non puoi risolverle attraverso gli aiuti, anche se son bravi e fidati! Una cavalcata a Roma, ritorno ad Assisi, ripartenza per Firenze, ritorno ad Assisi e via! Più rapido di un corriere espresso! Se poi pensi che aveva pure un'amante a Roma!”

Per favore, basta così. Stiamo proprio andando sul pecoreccio.

Ma il conflitto su “Giotto c’è, Giotto non c’è” non è ancora arrivato al gran botto.

Infatti ecco che all'improvviso entra in campo Luciano Bellosi, emerito sostenitore della presenza ad Assisi dell'ancor giovane maestro fiorentino all'apertura del primo cantiere della Basilica. Egli è l'autore di un apprezzato testo dal titolo “La pecora di Giotto”. Il Bellosi, per convalidare questa tesi, chiama come testimone addirittura Dante, con la sua *Divina Comedia*, in particolare ci offre un **sonetto** che poco fa abbiamo già illustrato, i versi 94-96 dell'XI canto del Purgatorio, e cioè: “Credette Cimabue nella pittura tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è secura.”

E a tal proposito il Bellosi ci propone un'interessante tesi. Come è noto, il mistico viaggio dantesco è collocato nell'anno 1300, attenzione collocato. Il '300 è l'anno “a mezzo del cammin di nostra vita”, quindi, specificando Dante “ora”, **quel termine significa adesso, in questo anno cioè la data in cui Giotto produsse il “grido”, imponendo la sua indiscussa fama.** Infatti l'anno 1300 segna la conclusione del ciclo d'affreschi più famoso, quello dedicato a San Francesco quindi, a chiudere il sillogismo, è chiaro che Giotto non può essere che il solo autore del grande ciclo d'Assisi.

Ma ahimè il Bellosi è andato un po' di fretta ed è incappato in un inciampo.

Il 1300 non è la data d'inizio della scrittura della *Commedia* ma solo il tempo in cui è collocata la vicenda letteraria. Infatti secondo la critica il poema è stato composto fra il 1304 e il 1321.

Su quali argomenti i critici hanno fondato la datazione dell'opera?

Esattamente sugli avvenimenti di grande importanza storica che si sono succeduti nel primo quarto di secolo e che l'Alighieri tratta nel suo viaggio nell'aldilà: infatti **nell'Inferno**, per esempio, non si trovano accenni a eventi accaduti prima del 1304 né dopo il 1309.

Nel Purgatorio, invece, il cantico in cui Dante introduce la figura di Giotto, non troviamo date di fatti avvenuti dopo il 1313.

E, guarda caso, è proprio intorno a quella data che l'Alighieri si reca nel Veneto, in prossimità di Padova, fra Treviso e Venezia.

E dove sta Giotto in quel tempo? E a che punto stava la sua fama?

Innanzitutto ha già dipinto il suo maggior capolavoro, la Cappella Scrovegni, (1302-1306) e anche gli affreschi di Firenze, nonché realizzato mosaici in Vaticano e in altre Basiliche, quindi si trovava al massimo della sua gloria e solo “ora” l'Alighieri poteva ben dire “ecco di Giotto il grido”! Ma non tredici anni prima.

Come vedremo, le diverse posizioni dei due schieramenti di ricercatori e critici col tempo si sono esasperate. Gli studiosi toscani, all'unisono, davano la quasi completa paternità degli affreschi d'Assisi a Giotto, togliendo di mezzo o collocando i maestri romani, con in testa Pietro Cavallini, al ruolo di semplici aiuti del maestro fiorentino. Uno dei maggiori conoscitori della pittura medievale, Federico Zeri, indignato per queste asserzioni, arrivò a dichiarare che il relegare Cavallini al seguito di Giotto andasse considerato un “tristissimo episodio di teppismo culturale”¹.

Ma andiamo per ordine. Prima di raggiungere Assisi è opinione di un gran numero di ricercatori che Giotto abbia lavorato a Roma. (**TAV 44 A ROMA CON I SUOI MAESTRI**) E perfino Berenson asserì: “Se mai Giotto ebbe un maestro questi non fu Cimabue, ma piuttosto Cavallini...” e, aggiungiamo noi, probabilmente anche Arnolfo da Cambio, coi quali risalì da Roma alla città di San Francesco.

Quindi, a nostra volta, cerchiamo di conoscere meglio la Roma di quel tempo. (**TAV 44 BIS RESTAURO DI SAN PIETRO**)

LE BASILICHE

¹ Pag 148, Mirabilia, Edizioni Panini

Era papa Niccolò IV, a cui seguì Bonifacio VIII nel 1294, quando a Roma si andava creando una straordinaria attenzione per le opere d'arte come non v'era in nessun altro luogo in Italia e nell'intero mondo cristiano. (TAV 45 S.PIETRO, S.PAULO, S.MARIA MAGGIORE)

Le grandi basiliche come Santa Maria Maggiore, San Paolo e San Pietro, sorte a Roma nell'ultimo scorcio dell'Impero (IV e V secolo), venivano una dopo l'altra restaurate, cosicché potessero mostrare di nuovo la ~~erano ancora ben levate ed intatte nella~~ loro originaria magnificenza. Soprattutto, così potevano mantenere viva la memoria di quella inarrivabile cultura prodotta dai mosaicisti e frescatori di gusto greco (TAV 46 – 46bis - 47- 47bis MOSAICISTI GRECI).

Oltre agli artisti già numerosi nell'Urbe, giunsero in quantità ~~gran numero,~~ chiamati dalla notizia dell'apertura di nuovi importanti cantieri ~~straordinaria quantità d'opere in gestazione,~~ pittori, mosaicisti, architetti e scultori da tutta la penisola nonché dalla Grecia e dalla Francia. La scuola ellenistico-romana riprese gran vigore grazie soprattutto a maestri a cui abbiamo già accennato, cioè Pietro Cavallini, Turrizi e Rusuti ai quali bisogna aggiungere i toscani Cimabue e Arnolfo da Cambio, straordinario architetto quest'ultimo, oltre che scultore e pittore, ~~anch'egli di origine toscana.~~ Fu proprio nella seconda metà del secolo XIII che nacque ad Assisi un imponente polo culturale in cui veniva a convergersi tutto il meglio della produzione artistica d'Italia e d'Europa. I romani furono di certo il nucleo portante di quel movimento, seguiti dai fiorentini con capintesta il detto Cimabue e Giotto più tardi; dai senesi e dai pisani; anche i provenzali scesero a prestare la loro opera e a godere di un'occasione così ricca di nuova conoscenza.

E' singolare che tanta decorazione e colore si stendessero all'istante sulle pareti della basilica dedicata a San Francesco dove i frati per anni avevano rifiutato che la chiesa del Poverello cedesse sui valori dettati dal santo riguardo la sobrietà e la nudità delle pareti.

Ma ecco che interviene papa Niccolò IV che per rompere ogni diatriba dichiara la basilica una cappella papale. E da quel giorno, era l'inizio del 1288, ecco che turbe di frescatori invadono i due piani della basilica issando impalcature, argani e scalinate (TAV 48 POTETE IMMAGINARE CHE ENTRANO IN MASSA). Li potete immaginare che entrano in massa qui dietro alle mie spalle reggendo gli attrezzi, i colori, i pennelli e le scale. Si scontrano e ingolfano il passaggio.

“Scusate, ma ci siamo prima noi! Non spingete per favore!”

“Eh no scusate, io e la mia bottega dobbiamo pitturare di sotto, ma se voi montate sui praticabili per raggiungere le impalcature alte, finisce che tutta la scolatura dei colori ci piove in testa e addosso, dappertutto... non parliamo poi se vi cadono i secchi!”

“Ehi voi, che state dipingendo su quella parete?”

“Il Bacio di Giuda...”

“Ma quell’episodio toccava a noi, l’abbiamo in contratto!”

“Contratto un corno! Noi abbiamo già presentato le bozze e abbiamo il benestare del Papa in persona... fatevi in là che se no vi si impasta sull’intonaco al posto di un santo!”

No, scherziamo... non poteva succedere così, giacchè l’organizzazione del cantiere seguiva tempi e metodi di una precisione a dir poco maniacale.

Prima di tutto non c’era un unico cantiere, ma ben tre diversi che riuscivano a operare nello stesso momento. Naturalmente si cominciava ad affrescare le volte, lassù, servendosi di trabatelli giganteschi: impalcature mobili che si spostavano a seconda della bisogna (**TAV 49 TRABATTELLI**) e di sotto, al piano terra, nessuno che si permettesse di dipingere alcunché proprio per evitare ~~le~~ le sguazzate e le secchiate. Un gruppo stava arrampicato fra le prime volte all’inizio della navata e più avanti gli altri due: il lavoro di montare e muovere trabatelli, impalcature e praticabili era affidato a una squadra di carpentieri; gli argani venivano manovrati da altri inservienti. Ognuno dei tre cantieri era coadiuvato da muratori che stendevano la calce della stabilitura tutto ordinatamente e con gran professionalità.

La sovrintendenza all’opera era condotta da un *caput operandi* (**TAV 50 ORGANIZZAZIONE DEL CANTIERE**), cioè una specie di supervisore generale con la responsabilità di uniformare i progetti e le loro applicazioni. Sotto di lui, agivano tre *caput maior* ognuno con la responsabilità di dirigere il proprio cantiere in completa autonomia; ancora, sotto la direzione dei tre maestri agiva un notevole gruppo di affrescatori, carpentieri, muratori e giovani apprendisti. maestranze a partire da due o tre maestri frescatori che avevano il compito di disegnare le sinopie, cioè un

tracciato con figure e paesaggi nonché profili di architetture, direttamente sulla parete.

Oggi, grazie alle inchieste condotte da alcuni geniali ricercatori riusciamo a scoprire lo spazio dipinto in ciascuna giornata di lavoro individuando sulla parete le diverse stesure di stabilitura per l’affresco e siamo anche al

corrente delle tecniche d'uso dei patroni, specie di cartoni che servono per riprodurre sull'intonaco fresco le immagini appunto da affrescare.

Ma a questo punto, perché voi possiate meglio intendere la tecnica e gli espedienti di questa *maniera*, serve che io vi offra una dimostrazione diretta e pratica.

riguardo alla pittura in questione . che sono gli . Queste grafie serviva ad indicare le varie giornate, cioè gli spazi di parete sui quali si doveva di volta in volta stendere la stabilitura... in poche parole, serviva a prevedere le giornate di messa in opera. Ancora, inoltre a quei maestri toccava di manovrare i patroni appena stesa la stabilitura: i patroni, di cui parleremo più precisamente fra poco, erano gli antenati dei cartoni traforati che saranno in uso di lì a un secolo.

Entrano in scena degli assistenti che fanno scorrere su carrelli tavole, colori e tutto il necessario per dare una dimostrazione diretta sulla tecnica del tempo di Giotto e dei romani che Dario e un suo collaboratore andranno ad eseguire. In centro del palcoscenico vengono sistemati due cavalletti che reggono ciascuno una larga tavola sulla quale Dario e il suo aiutante iniziano a disegnare figure. (TAV 51 REALIZZAZIONE DELL'INCARNATO – GIOTTO E I ROMANI)

Attenti, in questo caso entrambi i ruoli, il mio e quello del mio aiuto, sono quelli di caput maior, cioè capi di due diversi cantieri. Andiamo a riprodurre due volti più o meno della stessa fattura.

La grande differenza nella stesura del colore sull'intonaco fresco sarà ben riconoscibile proprio nella cosiddetta campitura dei due incarnati; quello di Padova sta sulla sinistra, di fronte a me, l'altro sulla destra. (TAV 52 GIOTTO A PADOVA) (TAV 53 INCARNATO DEI ROMANI)

Nella cappella degli Scrovegni per esempio, Giotto sul tracciato di un viso stende una prima mano di verde delicato. Il verde in uso a Roma è più intenso seppur trasparente.

Vogliamo sottolineare che il *caput maior* (TAV 53 BIS CAPUT MAIOR) non solo controllava la stesura cromatica e suggeriva varianti ma si prendeva la responsabilità di eseguire di propria mano le parti più delicate o addirittura improvvisate al momento

Ancora, i due maestri frescatori dovevano stendere l'incarnato e soprattutto l'ombreggiato che determinava i volumi. aveva la responsabilità di scegliere linguaggio, impianto scenico del dipinto e canoni a proprio giudizio. Naturalmente il *caput magister* non si limitava a dirigere la stesura, è ovvio che gli interventi più delicati e che imponevano una certa dote d'improvvisazione toccavano a lui, specie nell'operazione del lumeggiare, quel tocco di bianco vivo e in trasparenza che segnala l'effetto della luce diretta sulle figure.

Inoltre sempre Bruno Zanardi si è giovato della grande conoscenza della tecnica del dipingere e del restaurare l'affresco.

I cosiddetti esperti della vecchia tradizione dell'arte muraria hanno sempre pensato di poter individuare i diversi artisti medievali dalla grafia dell'esecutore. Essi erano convinti che bastasse riconoscere il particolare "tocco" dell'artista, la sua inimitabile mano, per stendere un'inconfutabile expertise (dichiarazione d'autenticità).

Ancora, essi conoscitori non si sono mai preoccupati di apprendere in completo il metodo applicato alla "dipintura", di cui tratteremo dettagliatamente tra poco, differente per ogni scuola e bottega, con significative varianti nella progressione delle stesure.

~~A questo punto è proprio il caso di mostrarvi in chiave reale con esempi pratici e diretti le differenze tangibili delle varie scuole d'affresco del Due-Trecento, a cominciare da quella toscana di Giotto, e confrontarla con quella romana di Cavallini, Turrini e perfino di Cimabue che a Roma ha acquisito fortemente quello stile.~~

Vado a scegliere un pennello di media grandezza e lo intingo in un barattolo. Egualmente fa il caput maior del cantiere romano. Quindi iniziamo a stendere il colore.

Questa prima stesura di verde chiaro è detta *d'allettare* (nel senso di “coinvolgente”) e con Giotto si limita al contorno appena allargato del volto. Al contrario, nel cantiere romano, in particolare in quello di Cavallini la mano di verde corretto da una punta di siena naturale è stesa su tutto il viso. Noterete che il mio amico maestro romano (*lo indica*) sta impiegando un pennello più lungo e affusolato col quale esegue una stesura rigata, detta “di punta” ~~Questa seconda stesura viene messa in atto da un mio collaboratore, eccolo, che dipinge stendendo una velatura e usando il pennello di punta così da produrre un effetto rigato della campitura,~~ mentre la mia campitura è stesa, quasi omogenea.

Ora entrambi intingiamo il pennello in una tazza di terra bruna e andiamo ad ombreggiare,

~~Tornando alla stesura giottesca, vado ad ombreggiare. Avrete notato che fino a questo punto l'incarnato di Giotto e dei pittori romani differisce notevolmente dalla quantità di spazio dell'allettare. Quello steso da me si limita al bordo di sinistra del viso, mentre l'altro, cosiddetto romano, è totale, copre l'intero volto. Questa è tempera bruna,~~ cioè sottolineiamo gli scuri determinati dalle ombre proprie, così da indicare il volume del viso; sulla figura romana si usa ancora il pennello di punta; a mia volta invece, vado ad eseguire l'ombreggiato stendendo una pennellata a velatura compatta. ~~sempre usando il pennello di punta e lasciando tracce rigate.~~ Qui è l'ombra del naso, segno anche le narici, risalgo alle palpebre e definisco l'occhio; quindi passo al lato completamente in ombra e scendo a segnare le labbra, così giungo al sottomento, seguendo la mascella su, fino all'orecchio. Il mio aiutante segue lo stesso percorso ma in modo più incisivo e sostenuto di tono.

Ora passiamo al vero e proprio incarnato, (**TAV 53 TRIS E QUADRISSSSS STESURA INCARNATO FINALE**) operazione che nel cantiere di Giotto inizia col sottolineare con un bianco rosato i punti rischiarati dalla luce: naso, zigomo, gota, mento e orecchio. A questo punto entrambi stendiamo una prima mano di rosa più o meno intenso su tutto il viso badando di velare appena le parti dell'ombreggiato. Normalmente giunti a questo punto si attende qualche minuto perché il colore si assesti con la stabilitura. Perché abbiate un'idea più chiara di quanto vi stiamo esponendo, osservate le

immagini proiettate sui due schermi, a destra stanno i volti dipinti dal Cavallini e da altri romani, a sinistra le immagini del cantiere degli Scrovegni a Padova.

Tutta l'operazione viene ripresa da una telecamera che trasmette le immagini in primo piano agli schermi.

~~Questo è l'allerzare usato dai pittori del cosiddetto stile ellenico romano.~~

~~Dario cambia pennello, ne afferra uno più sottile e lo intinge in un caldo rosa pallido. Quindi pingendo di punta copre le zone sfiorate dalla luce sempre creando un rigato continuo e sottile, ma evidente.~~

~~Ora torno sulla prima tela. Qui quasi costantemente con Giotto si distende l'incarnato vero e proprio, cioè un rosa corretto con terra di Siena naturale.~~

~~Appresso intingendo il pennello in un bruno tenero, o terra bruciata, si delineano i volumi segnando le zone in ombra. Bisogna sottolineare che nello stile di Padova il colore è quasi sempre compatto, solo ogni tanto appaiono parti leggermente rigate specie nelle zone in ombra.~~

A questo punto si inserisce il cosiddetto *luminello*: entrambi applicheremo tocchi di biacca pura nei punti battuti dalla luce che vogliamo sottolineare ~~cioè~~

~~a dire pennellate di bianco quasi puro che esaltano notevolmente le forme e i volumi facendo immaginare che quei punti siano colpiti da raggi di luce.~~

Come noterete, nell'affresco di Giotto il bianco viene applicato due volte ~~una~~ prima della velatura finale e l'altra a pittura terminata. , mentre nella pittura romana una sola volta al finale, cioè a conclusione dell'affresco.

Vado a ~~A dimostrazione Dario~~ stendere tocchi di biacca: la prima luce sul fianco del naso dolcemente, in modo quasi trasparente, poi sempre con leggero tocco sullo zigomo, ~~si~~ passo quindi alle palpebre, sulle orecchie e giù sul mento e sulle labbra. La stessa stesura si riproduce sul volto dipinto dai romani, ma come tocco finale (*esegue*).

Zanardi, dal quale ho ricevuto notizie e vere e proprie lezioni sul restauro ~~moderno~~, oltre a trattare di questi particolari tecnici sulla 'dipintura', in un suo libro molto importante riprende l'analisi dei patroni stabilendone l'uso reale, e soprattutto confuta e corregge le date stabilite dai vari studiosi e storici moderni e rinascimentali, confrontandole con l'analisi scientifica delle giornate lavorative dei vari cantieri. Così viene a scoprire che il tempo impiegato per realizzare l'intero ciclo ad Assisi non è stato di quattro anni, come si credeva, bensì addirittura il doppio, cioè dal 1291 al 1299, il che butta letteralmente all'aria i tempi di esecuzione stabiliti e calcolati fino a qualche anno fa.

Per finire, ecco apparire ogni tanto solo nell'incarnato di Cavallini come nell'antico mosaico romano, il rosso sulle gote. (*il cosiddetto "maestro romano" esegue*)

La stessa progressione differenziata di stesura la si nota applicata anche nei panneggi, nelle mani e sulle forme architettoniche.

Gli assistenti sostituiscono le due tele dei volti con altre due sulle quali sono disegnati panneggi e drappi mossi dall'aria. Nello stesso tempo sugli schermi appaiono immagini di particolari di affreschi d'Assisi alternati con altri di Padova.

Il fatto veramente nuovo, diremmo addirittura rivoluzionario, che viene messo in atto ad Assisi e più tardi da Giotto agli Scrovegni è quello della composizione scenica e soprattutto la collocazione assolutamente insolita delle figure. Di norma nella pittura e nei mosaici bizantini i personaggi nei dipinti appaiono quasi esclusivamente di fronte, ed è raro vederli posti di profilo (TAV 54 TEODORA E LA CORTE - MOSAICO). Ancor più difficile è notarli su piani diversi dentro una parvenza di prospettiva. Per la prima volta ad Assisi, negli affreschi concordemente attribuiti a pittori della scuola romana, ~~in poi a partire dai romani del gruppo Cavallini, compreso Cimabue~~ appaiono i piani prospettici (TAV 55 CACCIATA DEI DEMONI DA AREZZO E TAV 56 PARTICOLARE): i cieli si riempiono di immagini di angeli o demoni che si muovono in tutte le direzioni. Gli edifici si trasformano in sagomature di stampo teatrale, ma con una parvenza prospettica già evidente, seppure non compiuta; soprattutto ciò che impressiona è la collocazione dei protagonisti posti addirittura di spalle rispetto al pubblico che osserva il dipinto, seduti o sdraiati a terra, donne e uomini che s'affacciano alle finestre.

Così nella *Morte di San Francesco* (TAV 57 MORTE DI SAN FRANCESCO) ad Assisi e nell'*Apparizione del Santo durante il capitolo di Arles* (TAV 58 APPARIZIONE AL CAPITOLO DI ARLES), decine di frati seduti a terra e su panche ci mostrano bellamente la parte retrostante del corpo (TAV 58 BIS DISTRUZIONE DELL'ASSETTO FRONTALE). Nella *Resurrezione di Lazzaro*, nella Cappella Scrovegni, Maria e Marta stanno inginocchiate con i gomiti a terra e volgono le terga al pubblico (TAV 59 RESURREZIONE DI LAZZARO). Allo stesso modo quasi a specchio un becchino che solleva pietre mostra il suo deretano agli astanti. Nel *Compianto sul Cristo morto* in primo piano stanno due figure sedute a terra di cui leggiamo solo la schiena ripiegata (TAV 60 COMPIANTO SUL CRISTO MORTO part). Ma limitiamoci a questi pochi esempi e passiamo oltre; quindi per chiudere vi ricordiamo l'Ultima Cena (TAV 60 BIS ULTIMA CENA+ TAV 60 TRIS ULTIMA CENA PART.) con tutti gli apostoli seduti al tavolo con Gesù che sta sul lato sinistro, cinque apostoli sul fondo col viso rivolto in avanti e altri apostoli in numero ancora di cinque che stanno completamente di spalle, naturalmente seduti su panche.

Oltretutto, tanto i pittori di scuola e provenienza romana, così come i toscani, in testa a tutti Giotto, non si preoccupano mai di produrre nei loro

dipinti ombre proiettate al suolo o sulle pareti e tanto meno addosso alle figure dei personaggi. Il che fa risaltare ancor più il volume e soprattutto il peso delle figure. Ad Assisi, l'incisività dei panneggi e la corporeità dei volti e delle membra, rendono i corpi e le forme talmente possenti da farli apparire come scolpiti in pietra o addirittura nel metallo (TAV 60 QUADRIS E TAV 60/5 STATUA VERGINE CON FIGLIO DI CAVALLINI). D'altra parte, non bisogna dimenticare che Cavallini era anche scultore e non da poco: basta osservare la plasticità e la potenza di questa sua statua dedicata alla Vergine con il figliolo, e ~~tanto Cimabue che Cavallini erano anche scultori, e~~ trovo un'intuizione più che corretta quella espressa da Zeri che fra i maestri operanti in Assisi fosse presente anche Arnolfo di Cambio, che con Giovanni Pisano, non bisogna dimenticare, è certamente il maggiore scultore di tutto quel secolo e che quasi certamente sapeva anche dipingere. ~~Eceovi appunto una statua di Cavallini raffigurante la Vergine con il figliolo, della quale è inutile sottolinearvi la plasticità e la potenza~~

Le sequenze di stesura continuano diversificate per tutta l'opera, il che permette a un conoscitore di mestiere di individuare senza errore, non tanto la mano di un singolo esecutore, ma tutto un particolare cantiere con un pictor rector, un direttore sicuro: il capo maestro di cantiere, è lui che si preoccupa di scegliere i propri maestri collaboratori, che dirigono altri pittori incaricati di eseguire le varie parti del dipinto. (da inserire nella nuova stesura)

CIMABUE

E qui vi proponiamo una data di grande importanza: quella che ci dà per certo il soggiorno di Bencivieni detto Cimabue a Roma nel 1272 (TAV 60/6 QUATTRO ANGELI), all'età di trent'anni circa. Nella città il pittore fiorentino rimane per più di qualche anno prima di giungere ad Assisi.

Avendo notizia della data di incoronazione di papa Niccolò III che ordinò la costruzione della Basilica di Assisi (TAV 61 VEDUTA DELLA BASILICA), conosciamo di conseguenza anche l'inizio del primo cantiere del transetto della navata superiore, nel quale comincia i suoi affreschi Cimabue (dal 1278 al 1280). Quindi Cimabue è il primo pittore di 'chiara fama' che dà inizio alla decorazione narrata sulle pareti del tempio di Assisi.

Inizia una sequenza di immagini tratte da affreschi di Cimabue del transetto della Basilica di Assisi.

Una delle prime opere certe è la grande decorazione eseguita nel transetto della basilica, fra esse c'è il *Ciclo della Vergine* (TAV 62 ANGELO COL TURIBOLO) con l'Apocalisse. Gli affreschi d'Assisi sono l'opera maggiore

del maestro fiorentino, che comprende anche un notevole crocefisso di grande drammaticità.

Ma dobbiamo lamentare come il tempo e le condizioni atmosferiche abbiano fortemente manomesso l'originale assetto cromatico di questa straordinaria opera di Cimabue. (TAV 63 APOCALISSE ANGELO DEL 4 SIGILLO) Qualcuno fra i responsabili della sovrintendenza ai monumenti aveva tempo fa proposto di intervenire drasticamente nel restauro facendo urlare di indignazione la maggior parte dei ricercatori della pittura medievale.

A mia volta è capitato di interpellare i miei maestri del restauro al tempo in cui frequentavo l'Accademia di Belle Arti. ~~Quasi tutti mi hanno assicurato che in alcuni casi sarebbe sufficiente, con discrezione, rinforzare i fondi, specie i cieli e il terreno e si riuscirebbe a rimettere in valore e ridare leggibilità alle figure e alle immagini cromatiche. Ma un intervento del genere sarebbe perlomeno mistificante e soprattutto fuori d'ogni regola di ristrutturazione pittorica.~~

Così ho scoperto che, di fatto, la deformazione del croma è dovuta più a un assetto chimico che al decadimento causato dall'erosione ambientale, giacché quasi tutti gli interventi su stabilitura² con tempera a secco, sono stati eseguiti da Cimabue e dai suoi collaboratori impastando biacca e frammenti tritati di materiale vetroso legati con colle. Questi ingredienti, nel tempo, subiscono metamorfosi notevoli. Per cominciare, la biacca, che è un composto di carbonato basico di piombo, all'aria si trasforma in un colore che tende al nero, mentre, allo stesso tempo, certi bruni, a base di zinco, sbiancano. Per cui, com'è accaduto proprio ad Assisi, alcuni affreschi di Cimabue hanno subito una mutazione incredibile.

Proiezione di frammenti e totali degli affreschi assisiati.

Potete osservare qui sullo schermo un particolare d'affresco letteralmente rovesciato di colore. (TAV 64 CROCEFISSIONE – PARTICOLARE)

In poche parole, ci si è trovati, dopo qualche secolo, dinanzi a una specie di negativo fotografico. Bisogna ammettere, con un risultato spesso incredibilmente affascinante. Si fatica, è vero, a leggere le storie e a interpretarle, ma l'insieme così stravolto appare magico. In questo caso a nessuno verrebbe in mente di intervenire per riportare il dipinto allo stato originale, salvo a qualche sconsiderato come io sono ... e ve lo mostro subito. (TAV 65 CROCEFISSIONE – PARTICOLARE – RITOCATO)

² La stabilitura è lo strato di calce fine, sabbia di fiume e polvere di marmo, a piacere, per preparare l'intonaco.

Osservate: sulla destra vi appare il dipinto nella condizione attuale. Sulla sinistra lo stesso dipinto ribaltato così da poter immaginare come era stato eseguito quasi otto secoli fa.

Appaiono sullo schermo immagini degli originali affreschi e il loro contrario cromatico eseguito con il capovolgimento dei toni chiari e scuri.

Giorgio Vasari, che vide questo ciclo ancora in ottimo stato, prima che si rovesciassero toni e colori, così commentava: “Questa è un opera che dovette a quei tempi far stupire il mondo. Vedendola pensai come in tante tenebre, Cimabue potesse vederci tanto lume”. Bravo il Giorgio Vasari!

Ma molti si chiedono: “Da dove nasce e cresce il nostro Bencivieni detto Cimabue?” (TAV 66 ANGELO CON TURIBOLO D'ORO - PARTICOLARE)

Pare accertato che il maestro toscano al suo esordio subì l'influsso del gotico francese e del bizantino ravennate, ma poi, recatosi a Roma, come abbiamo già accennato, nel 1272 (in quel tempo Giotto aveva cinque anni), rimase stravolto nello scoprire i monumenti eretti in quella città, ricchi di statue e di pitture antiche (TAV 67 MOSACISTI GRECI). Ancora, operando nell'ambiente dei pittori romani, si liberò d'ogni modello e gusto d'Oltralpe, iniziando a esprimersi fuori dai canoni e dalle convenzioni medievali. Più di uno studioso, a proposito dell'idea che Giotto possa aver seguito da ragazzo il suo maestro prima a Roma e quindi fosse risalito ad Assisi, come suo aiuto nella realizzazione di queste prime opere, incappano evidentemente in un incredibile svarione.

Infatti, i lavori nel transetto in questione hanno inizio nell'anno 1277 e poiché Giotto nasce nel 1267 in questo momento avrebbe dieci anni... un bambino quindi... e per quanto in quei secoli lo sfruttamento dei minori non fosse perseguito penalmente, non credo che nell'ambiente in cui governavano i francescani si accettassero bambini sui ponteggi del cantiere, in equilibrio su assiti posti a diciotto metri d'altezza... così da assistere al volo di quei fanciulli che come angeli svolazzano nelle cadute (TAV 68 BIMBI CHE SVOLAZZANO).

Ma proseguendo oltre il transetto dipinto, tutto affrescato da Cimabue, e passando nella grande sala della navata puntando lo sguardo verso l'alto, scopriamo, nella volta sopra l'altare, i quattro evangelisti con di fianco

immagini di Roma, Antiochia, Gerusalemme e dell'Asia (1278) (**TAV 69 SAN GIOVANNI EVANGELISTA – TAV 70 SAN LUCA EVANGELISTA**), con tutti i loro monumenti più famosi, rappresentati in una strana prospettiva che allude a torri e palazzi situati su declivi di montagna³.

Proiezione degli affreschi nominati.

Come ci fanno osservare alcuni studiosi, quelle architetture fra le quali spuntano cupole di varie dimensioni alludono palesemente alle scenografie bizantine che il Cimabue aveva scoperto sulle pareti delle basiliche di Roma.

Sempre di Cimabue, nel transetto sinistro appaiono angeli (**TAV 71 QUATTRO ANGELI – APOCALISSE, PART.**) la cui fattura svela una forte attenzione alle opere antiche presenti in Roma; (**TAV 71 BIS IL DESEQUILIBRE**) la postura del loro corpo trova assetto in un'attitudine 'neo-ellenistica' cioè il bacino si inclina costringendo l'intera figura ad appoggiarsi su una sola gamba mentre l'altra si articola in déséquilibre dinamico⁴.

Nella *caduta di Babilonia*, (**TAV 72 BABILONIA**)(Cimabue, pag. 203) all'annuncio dell'angelo che attraversa in volo il cielo, tutti gli **edifici** possenti e solenni crollano mentre spiriti immondi e uccelli fantastici fuggono dalle porte spalancate della città. Questo è senz'altro uno dei dipinti più tragici e paradossali insieme fra tutte le opere di Cimabue per la tumultuosa visione degli **edifici** che si aprono come un mazzo di carte di una composizione cubista. A questa stessa immagine si ispira il crollo della Chiesa apostolica romana nel sogno di Innocenzo III (**TAV 73 e 74 SOGNO DI INNOCENZO**), dipinto circa dieci anni dopo nella navata centrale da un grande pittore della scuola greco-romana rimasto ancora oggi incerto, che impianta la tipica composizione con cerchi susseguenti (basilica di S.Francesco, **Mirabilia** Panini, pag 844) .

³ Pag 1105 e segg., *Mirabilia*, Ed. Panini

⁴ Luciano Bellosi "Cimabue", pagg. 198-99 F. Motta Editore

Nella *Crocifissione* (Cimabue, 184 e ss.) che qui vediamo nell'immagine dell'affresco allo stato attuale (TAV 75 CROCEFISSIONE), e qui in un particolare restaurato ad hoc da noi e in particolare dalla nostra Michelina Casiere (TAV 76 CROCEFISSIONE RESTAURATO – PART.) , che è l'opera forse più drammatica **non solo** di Cimabue ma di tutta la basilica, si leva in primo piano l'urlo disperato di Maddalena che solleva le braccia al cielo, gridando a Dio insieme al proprio dolore anche quello di tutta l'umanità. San Francesco ha preso posto ai piedi della croce, nella posizione che nell'iconografia tradizionale appartiene a Maddalena.

Ma l'immagine che più di tutte sorprende è quella dell'*Apocalisse*, (TAV 77 CIMABUE - GIUDIZIO UNIVERSALE) (Cimabue, pag. 199) dove al centro, iscritto dentro una mandorla, sta il Cristo, appena appoggiato a un trono, quasi cancellato (TAV 78 VOLTO DI CRISTO – GIUDIZIO UNIVERSALE, PART). L'immagine del figlio di Dio è solenne ma è presentata con un segno lineare privo d'ogni concessione grafica, alla quale normalmente inducono i bizantini. Tutto è espresso con chiarezza e semplicità, a cominciare dal panneggio, risolto da un conflitto di chiaro e scuro ampio ed essenziale. Sembra di ritrovarci all'istante di fronte a una pittura romana del III-IV secolo (TAV 79 MOSAICO ROMANO DI SANTA PUDENZIANA) . Come diceva Laura Cavazzini: “Lo stile si è fortemente allontanato dal gusto bizantino dove spesso le mani assomigliano a forchette; anche i piedi fanno pensare all'esecuzione di pittori ellenistici.” (da Giotto Giunti)

La sorpresa più stupefacente è il volto di Cristo che esprime un atteggiamento di intensa malinconia.

Intorno a lui sette angeli con le tube incollate alla bocca, (TAV 80 GIUDIZIO UNIVERSALE – 4 ANGELONI CON LE TUBE) intenti, con le gote rigonfie, a spingere il fiato nelle trombe, facendone sortire suoni terribili, “simili a muggiti di buoi che annusano odore di morte”: è l'annuncio del tremamoto finale.

SCENE COME IN UN FUMETTO

Ma è il caso che noi, a 'sto punto, si apra un breve discorso sulla luce nella basilica di Assisi, sia quella prodotta nell'ambiente dove stanno gli affreschi,

che per quanto riguarda il modo, attraverso le cosiddette ‘proiezioni luminose di sguincio’ di mettere in rilievo le figure dipinte.

Nella navata unica della basilica Superiore, (**TAV 81 FINESTRE DELLA NAVATA**) dove è posto l'intero ciclo su San Francesco, notiamo ~~che su entrambe le pareti~~ che i muri laterali lasciano spazio a grandi finestre, nel numero di quattro su ciascuna fiancata, più altre due più vaste alle estremità del transetto, e poi tre finestroni che campano tutto l'abside in opposizione al grande rosone che si apre sulla facciata della basilica.

Sottolineiamo che è difficile trovare un altro luogo sacro nel quale si dia tanto spazio e importanza alla luce, come nel caso di Assisi.

A questo proposito più di un architetto archeologo ha ipotizzato che quando nel 1276 e forse l'anno prima, si convenne di impiegare quel grande spazio di navata per accogliere un numero così alto di affreschi⁵, subito si decise di ampliare le fonti di luce in modo che le immagini all'interno avessero ottenuto massima luminosità.

Una costante a cui badavano già i pittori greco-romani del periodo Pompeiano, di produrre l'impressione a chi guarda gli affreschi che la luce che inondava il dipinto fosse la stessa prodotta dalla finestra, si ripete anche con i frescatori e mosaicisti del tempo di Cimabue, Cavallini e di Giotto. Per sottolineare il valore della luce nell'impianto pittorico, facciamo portare in scena alcuni riflettori, che porremo nel centro del palcoscenico. (*Due tecnici eseguono*)

Ora facciamo entrare ~~in scena~~ alcuni miei assistenti maschi e femmine che ci aiuteranno nella dimostrazione.

Ecco, sugli schermi sono apparsi i due dipinti della storia di Isacco. (**TAV 82 ISACCO BENEDICE GIACOBBE** e **TAV 83 ISACCO SCACCIA ESAU'** e **TAV 84 ISACCO SCACCIA ESAU' part.**) Qual è la situazione narrata in questa prima scena? Si mette in azione un inganno: il vecchio Isacco è malridotto, i suoi occhi non vedono più ed è prossimo alla fine dei suoi giorni. Giacobbe, che è malvolutato dal padre, pensa di farsi passare per il fratello Esaù, che sulle braccia e le mani mostra una notevole peluria. Per fingersi il figliolo preferito, Giacobbe calza dei guanti di pelo di capra. Isacco afferra quelle mani, è convinto di accarezzare il figlio amato e lo benedice. Seconda scena: c'è sempe Isacco sdraiato sullo stesso letto, mentre

⁵ 56 scene sulle pareti e 4 arcate di volta con ben 20 immagini a spicchio

al posto del fratello con le braccia che calzano guanti pelosi abbiamo il vero figlio con autentica peluria, cioè Esaù. Ma Isacco, appena quello si avvicina, si rifiuta di verificare la sua identità pelosa, e lo scaccia.

Ora, grazie ai nostri collaboratori ricostruiremo gli atteggiamenti dei personaggi nella storia in questione. Abbiamo visto che nel dipinto Isacco è sdraiato in proscenio, in entrambi i riquadri. Il ragazzo che ne interpreta il personaggio si sdraia a sua volta su un praticabile. Gli altri interpreti prendono la stessa posizione che figli, Rebecca, nuora e servente assumono nei due affreschi.

Ragazze e ragazzi si mettono in posizione.

Ora ~~In sostituzione della luce proveniente dal finestrone poniamo due riflettori su aste nel centro del palcoscenico~~ puntiamo i riflettori di centro in modo da colpire di taglio ogni gruppo di personaggi che riproducono la scena. Potete rendervi conto da voi che questo espediente ci offre l'impressione che volti, corpi e panneggi abbiano volume e presenza fuori dal normale, proprio come succede negli affreschi proiettati sugli schermi, ombre evidenti e luci ben segnate. Questo significa che i maestri di quel tempo sapevano servirsi in modo corretto e cosciente della luce.

Vengono proiettati i due dipinti che stanno ai lati della terza vetrata: a sinistra sta la scena in cui Isacco benedice Giacobbe (TAV ISACCO BENEDICE GIACOBBE) (p. 794) mentre a destra è ancora Isacco che scaccia l'altro figlio Esaù (TAV ISACCO SCACCIA ESAU) (p. 796).

Ebbene, se osservate con attenzione la collocazione di questi due riquadri, vi renderete conto che i dipinti sembrano ricevere i chiari proprio dalla luce della finestra, nel dipinto a sinistra le figure appaiono come illuminate da destra dove nella realtà giunge la luce della vetrata e tutto al rovescio riguarda

l'immagine che sta sul fianco destro del finestrone.

Di conseguenza la luce che le due storie raccolgono sono di provenienza opposta: nel primo, le ombre proprie e portate sono sulla sinistra dei personaggi; al contrario succede nella pittura del lato opposto.

È ricaputo che i pittori del medioevo si servivano di modelli addobbati con vesti adatte ai ruoli.

Le collaboratori fanno ingresso sul palcoscenico trasportando una tavola che stenderanno su cavalletti. Il più anziano dei modelli, che per l'occasione si è pure calzato una barba fluente, si va a sdraiare sul giaciglio. Ai suoi lati, si porranno gli altri personaggi: Esaù, Giacobbe, Rebecca e un'ancella.

~~Si può anche risolvere sostituendo i modelli con manichini onodabili abbigliati ad hoc mantenendo nella riproduzione uno stile vicino a quello in uso nelle crocifissioni e deposizioni medioevali (ocultori umbro picani). E' del resto ricaputo che i pittori del Due Trecento si valevano spesso di pupazzi in cotto e fieno trattato con gesso e colla per poter meglio studiare i volumi della composizione e perfezionare il gioco delle ombre e delle luci.~~

Sullo schermo di sinistra appare la prima scena descritta e recitata in proscenio.

Ora, sempre tenendo nel mezzo i riflettori che costituiscono la finestra centrale, ricomponiamo lo stesso ambiente con lo stesso vecchio Isacco sul modesto giaciglio, riproducendo le due immagini affrescate della sequenza in questione, costituendo naturalmente fratelli e fomme di casa.

L'inganno ha successo, il vecchio profeta cieco si rifiuta di afferrare le mani di Esaù convinto che quelle accarezzate nella prima scena, ricoperte dal guanto peloso fossero le autentiche mani del suo figlio preferito, quindi Isacco si indigna e ordina che quel suo figlio venga scacciato.

Ora abbassiamo le luci di scena e teniamo accese quelle dei due riflettori issati nel centro. Noterete che entrambe le proiezioni di luce si rivolgono a sinistra e a destra come nella realtà e producono tagli luminosi del tutto particolari, proprio come quelli che notiamo sulle riproduzioni dei dipinti originali: soprattutto noterete l'inecività del disegno dovuta proprio al fatto che le figure, i volti e le mani vengono appena sfiorati dal taglio di uguinec,

cioè radente, della luce.

L'applicazione dei chiari e degli scuri ~~questa della luce~~ è una costante che dovremo sempre prendere in considerazione nella lettura e nel raffronto di tutte le

altre storie affrescate nella basilica ~~Superiore~~. *(Indicando le proiezioni sullo schermo)*

~~Osservate l'ambiente, in particolare la base del letto con quelle colonnine in sequenza che ritroviamo in entrambe le scene. Ancora, il tendaggio è il medesimo in entrambi gli ambienti.~~

Ora all'istante rechiamoci, grazie ad un volo davvero pindarico, addirittura nella basilica di Santa Maria in Trastevere, a Roma, (**TAV 85 MOSAICI S.M. TRASTEVERE – NASCITA DI MARIA**) e osserviamo il mosaico di Pietro Cavallini raffigurante la Natività di Maria, molto probabilmente eseguito qualche anno prima che si aprisse il cantiere di Assisi. Sant'Anna è sdraiata sul letto che presenta sul fianco la stessa sequenza di colonnine che già abbiamo notato nei due affreschi delle storie bibliche d'Assisi.

Eguale sul fondo della Natività ritroviamo un tendaggio molto simile a quello che è disteso come fondale nella stessa basilica. Dietro l'immagine della Santa sono schierate tre figure nella stessa posizione in cui si ritrovano i personaggi attorno a Isacco. I volti delle donne che accudiscono la madre della Vergine sono simili per disegno e fattura a quelli delle storie bibliche di Assisi, e soprattutto è impressionante l'impianto compositivo che sembra provenire da uno stesso progetto strutturale.

Ancora, sempre a Roma, all'inizio del Novecento, è venuto alla luce un affresco formidabile, subito riconosciuto dai maggiori studiosi d'arte come opera del Cavallini (**TAV 86 – 87 S.CECILIA IN TRAST – GIUDIZIO UNIVERSALE**). Si tratta del Giudizio Universale, che si trova in Santa Cecilia in Trastevere, dove intorno ad un Gesù iscritto in una mandorla e attorniato da angeli, vediamo da una parte la madre del Salvatore, dall'altra il Battista, e di seguito, ai due lati, tutti gli apostoli.

Quello che impressiona delle figure è l'intensa plasticità che esse esprimono, e il rapporto sostenuto dalla incisività dei chiari e degli scuri.

Ancora, una figura che subito ci sorprende è quella di san Simone (**TAV 88 S.CECILIA TRAST. – SIMONE L'APOSTOLO**), che ci ricorda in modo straordinario l'immagine del vecchio Isacco, sia per la barba dai ricci torti, che per la capigliatura mossata e arzigogolata, e anche qui troviamo, a proposito del modo di lumeggiare le figure, la stessa tecnica impiegata ad Assisi. Da qui e dalla palese similitudine coi mosaici di Santa Cecilia in Trastevere è nata la convinzione – e non soltanto a noi – che le storie di Isacco siano da attribuire senz'altro al Cavallini.

VARI METODI PER IDENTIFICARE GLI AUTORI DEI VARI DIPINTI E CICLI

Ma altri metodi d'indagine riguardo all'attribuzione di opere a questo o quell'autore sono stati messi in atto dai ricercatori in questi ultimi anni. Fra questi troviamo l'applicazione del *canone* e l'uso dei *patroni*.

Che significa?

Partiamo dall'identificazione del canone.

“Canone” è un termine usato dai Greci attici che, specie nella scultura a tutto tondo e nella pittura muraria, misuravano la proporzione di una statua o di una figura umana dipinta, dividendola orizzontalmente in più sezioni, ognuna delle quali con la stessa misura. Tutto partiva dalla dimensione della testa, quindi si calcolava quante volte quella misura stava in tutto il corpo. (TAV 89 CANONE DI FRANCESCO CHE SI DENUDA – TAV 90 RINUNCIA AI BENI 2) Dal risultato si otteneva appunto il canone; quello usato da Mirone e Scopas era di sette; mentre di otto era quello di Fidia e Prassitele, cioè a dire che la testa della statua stava otto volte nell'intera figura; per concludere, quello di Lisippo era di nove.

Il canone è applicato anche nelle pitture di tutto il Medioevo, e naturalmente anche negli affreschi di Assisi, dove sappiamo che i cantieri in azione contemporaneamente erano tre, diretti ognuno da un diverso *caput maior*.

Gli affreschi biblici, come la scena di Isacco, rispettano il canone di sette e alcune volte di sei, e sia nell'uso della luce che nella composizione seguono uno stile del tutto particolare, che rammenta un modello greco-romano. Più avanti abbiamo la prima serie delle storie di Francesco che applica il rapporto di otto; nell'altra parte del ciclo scopriamo che il rapporto usato è di nove, cioè quello utilizzato da Lisippo.

Il discorso dei canoni e dei patroni è illustrato da diverse immagini proiettate sugli schermi. (TAV 91 GIACOBBE E ISACCO, TAV.92 PATRONI A FIGURA FEMMINILE CON ATTEGGIAMENTI DIVERSI)

Per quanto riguarda poi l'impiego dei *patroni*, dobbiamo informarvi che si tratta di sagome di figure ritagliate su una carta molto solida e spesso detta “lombarda”. Queste figure riproducono la silhouette dei personaggi che verrà riportata sull'intonaco contornando la forma della sagoma impiegata.

Vengono mostrate differenti sagome ritagliate appese a specie di portabiti su ruote che vengono fatte sfilare in proscenio. (TAV 93 PATRONI NUDI DRITTO E ROVESCIO - TAV 94 GLI STESSI PATRONI RIVESTITI)

Zanardi, il grande restauratore, riproducendo meticolosamente i profili delle diverse figure in affreschi, sia in Assisi che alla cappella Scrovegni di Padova, e quindi a Roma nelle varie basiliche, ponendo poi l'un l'altro a confronto ha scoperto che ogni capo cantiere si serviva ~~utilizzava sempre lo stesso~~ di medesime sagome anche in luoghi diversi, e le adattava usandole a dritto e rovescio, cioè sui due lati opposti.

Ancora, i cartoni venivano adattati di volta in volta come si fa con le sagome di marionette del teatro orientale detto "delle ombre", in cui attraverso aste mosse dai burattinai, le figure cambiano atteggiamento e direzione a seconda del diverso articolarsi della storia (TAV 95 TEATRO DELLE OMBRE).

~~Proiezione di un brano di uno spettacolo d'ombre orientale.~~

Così la stessa sagoma o patrono, non è costituita da una sola postura fissa, ma scomposta proprio come una marionetta, per cui la si può impostare seduta, sdraiata, all'impiedi e in movimento. Inoltre la si può addobbare con abiti e panneggi e spogiarla mostrandola seminuda (TAV 96 LO STESSO PATRONO CON ARTICOLAZIONI DIVERSE).

Vengono portati in scena alcuni patroni articolati che vengono mossi di fronte a un grande pannello e quindi gli assistenti contornano i profili servendosi di pennelli da riga (lungi e sottili) e ottenendo così figure diverse.

Così ecco che ricostruendo la sagoma del patrono, comprese le misure dei particolari e dell'insieme, le varie disarticolazioni e soprattutto il profilo del volto, abbiamo la certezza di poter individuare ogni volta quale sia l'identità del *caput maior*, ovvero l'indiscutibile autore dell'opera.

Per inciso va aggiunto che tutte le teste dei patroni potevano essere sostituite di volta in volta, fra di loro. Per cui il volto di un giovane poteva prendere il posto di quello di una ragazza o addirittura di un vecchio barbuto e ogni volto poteva apparire di fronte, di profilo o a tre quarti tanto da un lato che

dall'altro, bastava cambiare parte della sagoma o rovesciarla. Lo stesso discorso vale per il tronco, il bacino e gli arti, comprese le mani e i piedi.

Per concludere si può ben stipulare una definizione che così suona: “Dimmi come si articola la sagoma di un patrono, aggiungici il canone, svelami come si illumina la scena e io ti dirò il nome del pittore che stiamo cercando.”

IL PROBLEMA GIOTTO-NON GIOTTO E LA TECNICA

E qui si potrebbe chiudere il contenzioso di Giotto o non Giotto ad Assisi, ma il problema è troppo delicato per poterlo congedare tanto in fretta. Bisogna prima considerare la progressione storica di questa disputa dove da almeno sei secoli si sta dibattendo una vera e propria tenzone con tanto di sciabolate dialettiche, affondi spietati e colpi bassi spesso brutali.

A questo proposito dobbiamo ricordare che la controversia sul quando e in che veste il grande pittore toscano avrebbe preso parte alla realizzazione di questa opera maestosa ad Assisi, iniziò nel '400 e durò per tutti i secoli a venire. Giorgio Vasari, che ne trattò alla fine del '400, assicura che il suo concittadino partecipò alla messa in opera fin dal primo cantiere.

Ma Lorenzo Ghiberti, notevole pittore, a sua volta fiorentino, per di più scrittore e vissuto un secolo prima rispetto al Vasari, testimonia che Giotto partecipò alla realizzazione di affreschi nella basilica del Santo (TAV 96 BIS GIOTTO HA DIPINTO NELLA PARTE INFERIORE DELLA BASILICA) solo nella parte inferiore, quindi si intende nella basilica di sotto, nel ciclo dedicato alle storie di Maddalena.

Appaiono pitture dell'affresco in questione (TAV. 97 CICLO DELLA MADDALENA).

Ma altri ricercatori filo-giotteschi hanno interpretato che quel “di sotto” significasse non nella basilica sottostante, ma sotto le opere bibliche, cioè nel registro inferiore.

Ecco che a 'sto punto si formano tre fazioni: i filogiotteschi che davano per certa la partecipazione di Giotto a tutte le opere in questione; un secondo

gruppo che ammetteva la presenza di Giotto ma ad una sola metà degli affreschi del ciclo e una coalizione di estremisti che asseriva che Giotto lassù non avesse mai messo piede, nemmeno come assistente di bottega.

Il problema Giotto - non Giotto in Assisi esplose fino alla paranoia man mano che si affacciarono nuovi pretendenti alla gara. E' già complicato designare l'autore di un'opera singola, ma quando, come per Assisi, ci ritroviamo a scoprire l'esistenza di autori diversi diretti da ben tre maestri finisce che ogni certezza rischia di naufragare in un mare di dubbi.

A 'sto punto non resta che cominciare daccapo e analizzare ogni opera o gruppo di opere applicando un'analisi quasi scientifica del raffronto.

Abbiamo già presentato poc'anzi ~~all'inizio del nostro intervento~~ le immagini delle storie di Isacco e, grazie a confronti con le Storie della Vergine in Santa Cecilia a Roma abbiamo convenuto che siano da attribuire al Cavallini. Ma a questo proposito abbiamo un altro affresco da considerare: quello ~~Seguendo l'ordine il periodo cronologico quasi certo dell'esecuzione, il secondo affresco da considerare è senz'altro quello~~ della *Cattura di Cristo*, che si trova sempre nella navata superiore, fra le storie del Nuovo Testamento.

Appaiono le immagini dei particolari e dell'intero affresco (TAV.98 CATTURA DI CRISTO, TAV. 99 DISEGNO ANALITICO, TAV.100 DISEGNO CON INDICAZIONE D'IMPIANTO).

~~La Cattura di Cristo è situata nella seconda campata ovest fra le Storie del Nuovo Testamento.~~

Nel '500 - '600 l'affresco era stato attribuito senza indugio a Giotto, poi più tardi si pensò a Duccio da Boninsegna.

(TAV 101 L'APPARIZIONE DI CRISTO DURANTE LA CENA DEGLI APOSTOLI Affresco di Duccio)

Ma nel '700 qualche altro conoscitore dichiarò essere, quella, opera indubbia di Cimabue. In seguito si pensò a un pittore romano e si indicò il Torriti (TAV 102 PARTICOLARE DE LA CREAZIONE DEL MONDO). Nel '900 si fece il nome di Rusuti (TAV 103 VOLTO DI CRISTO - rusuti), altro valente affreschista romano; poi si decise di farlo risalire al modello di un gruppo d'origine francese, meglio, provenzale. Ma tutto sulla scorta di deduzioni e intuizioni.

Una dietro l'altra appaiono immagini d'opere a cui si sovrappongono, cancellandole, pitture degli artisti nominati.

Credo che se vogliamo riuscire a individuare il bandolo della matassa che s'è andata creando, non ci resti che analizzare con cura il dipinto a cominciare dalla tecnica di impianto compositivo.

Riappaiono due tavole del Bacio di Giuda. (TAV. 104 BACIO DI GIUDA E TAV. 105 BACIO DI GIUDA, PART – TAV 105 BIS ANALISI)

La scena vede Gesù nel centro abbracciato da Giuda che si getta con slancio tirandolo a sé con gesto eccessivamente appassionato. Un fariseo dall'aspetto meschino afferra il Messia soddisfatto d'essere il primo a mettergli le mani addosso. Le tre figure sono iscritte in un largo cerchio che le avvolge sfiorando le tre teste, quindi la schiena di Giuda e quella del gaglioffo sghignazzante, e in basso i piedi.

Il centro del cerchio è segnato dalla mano sinistra di Cristo che tiene stretta una pergamena arrotolata: le braccia dei tre personaggi, puntando verso il centro, cadenzano come raggi la dinamica dell'azione. I panneggi seguono la rotazione del cerchio: a loro volta si trovano iscritte dentro altri cerchi le pieghe ricurve degli abiti.

Questo moto circolare quasi ossessivo proviene senz'altro da un'impostazione compositiva di cultura neoellenistica - romana. (TAV. 106 MOSAICISTI GRECI)

Ma torniamo alla 'cattura' ora osservando il linguaggio del racconto.

Alla sinistra, iscritti in uno dei cerchi, il più laterale, ~~appena fuori dall'arcata principale~~, stanno in ginocchio come nella tradizione, Pietro e uno dei giudei, conosciuto col nome di Malco: costui è raffigurato nelle sembianze di un nanerottolo implorante giacché Pietro sta per mozzargli un orecchio. Nelle storie popolari, Gesù a questo punto impone a Pietro di desistere da quell'atto violento.

Un ulteriore cerchio in alto, rovesciato, segna l'arcata descritta dalle teste dei soldati e dei farisei che s'accalcano da due lati addosso al Salvatore. Qualcuno calza elmi di foggia romana, ma i più portano copricapi di modelli diversi, a sottolineare la presenza di mercenari; ognuno regge lance che sembrano infilarci nel cielo, e torce e lampade accese. Il capo di Cristo è

raggiunto da diagonali che partono da ogni angolo, sottolineando la malinconia del suo viso quasi assente. Al contrario il ghigno ~~l'espressione~~ della faccia del fariseo piccolo di statura che lo ha afferrato, offre la classica espressione del beato ottuso, rafforzata da un naso clownesco e da un piede storpiato. (TAV. 107 GIOCO DEI DADI COL MATTO SOTTO LA CROCE) Il buffo personaggio si potrebbe ben identificare con il folle o il matto delle giullarate popolari, lo 'scemo del villaggio', maschera fondamentale nelle rappresentazioni sacre dette "della Passione", che finalmente gode di un successo inaspettato: catturare un Profeta. Le aste delle lance e delle lanterne puntano in alto, rigando il cielo, e chiaramente alludono a fili di marionette che reggono un esercito di goffi pupazzi che, ammicchiati, agiscono senza capire cosa stiano facendo.

Questo susseguirsi di chiavi tragiche e grottesche a ritmi contrastanti è un altro segno della messa in scena non solo del racconto musivo o parietale romano antico ma, come abbiamo già accennato, soprattutto delle rappresentazioni sacre medievali dell'intera valle del Tevere.

Inoltre osserviamo come tutte queste situazioni di conflitto che si innescano l'un l'altra concorrono in modo straordinario alla scena della Cattura del dio-uomo, una sequenza iscritta in una dinamica ritmata da urla e sghignazzi solo mimati: tutto è senza suono, solo silenzio (TAV. 108 ALTRA IMMAGINE DELLA CATTURA – fare!!!!!!!!!!!!!!). La tragedia si consuma dentro un'ammucchiata di visi stupiti... anzi, stupidi come ogni atto brutale che si rispetti, il tutto contrappuntato da cadenze di sarcasmo paradossale che fanno stridere il paese vuoto di umanità.

Giustamente, molti studiosi d'arte sono concordi nell'indicare questo fra i più importanti affreschi di tutto il ciclo di Assisi e, aggiungiamo noi, è anche l'opera che maggiormente si diversifica da tutte le altre della navata e del transetto.

Ma a 'sto punto, dove ritrovare in altre opere del tempo il segno di un autore tanto geniale e carico di umore al pari di questo? Proviamo a osservare i particolari del viso di Cristo nella *Cattura* (TAV 108 BIS PARTICOLARE DEL VISO) e confrontiamoli con altri volti di Gesù dipinti da maestri noti, a cominciare dal Torriti, detto il *maestro minore*, così scherzosamente appellato poiché faceva parte dei frati minori di Francesco (TAV 109 TORRITI - CRISTO).

Se osserviamo il modo di disegnare l'attaccatura dei capelli sulla fronte di Gesù nella *Cattura*, notiamo che il disegno è pressoché identico a quello di altri volti di Gesù eseguiti dal frate-pittore; ancora più sorprendente, tanto da parte del Maestro della *Cattura* che dal Torriti, è il modo di collocare le orecchie di angeli, santi e dello stesso Messia facendo sporgere da sotto i capelli solo il lobo (TAV. 110 ANGELI - E 111 STUDIO LOBO ORECCHIE E TAV. 112 E 113 STUDIO ORECCHIE TORRITI). Lo stesso discorso vale per la maniera in cui entrambi dipingono il setto nasale: sottile e con l'arco sopraccigliare che si innesta nel triangolo che unisce la fronte al naso stesso. Ancora simile è la forma che entrambi i pittori danno ai baffi e alla barba di Gesù e soprattutto il modo di incorniciare le labbra; per finire, il cerchio dell'aureola in entrambi i ritratti continua alla base del collo, seguendo la scollatura dell'abito. Ma non bastano queste similitudini a gridare: "L'abbiamo identificato!", giacché l'unica certezza che abbiamo acquisito a questo punto è che in entrambi i casi ci troviamo davanti a pittori di cultura e gusto greco-romano... ma insomma, è già qualcosa!

D'altronde le stesse similitudini le rintracciamo osservando i volti dipinti da Pietro Cavallini tanto in Santa Cecilia che in Santa Maria in Trastevere, (TAV ??? CAVALLINI SANTA CECILIA 3 TAVOLE da fare!!!!) con in più una straordinaria somiglianza nel modo di presentare le mani e i piedi nudi, con dita lunghe e sottili sempre alla maniera ellenistica: nel Cristo in trono del Giudizio Universale ci ritroviamo addirittura davanti alle stesse forme tipiche dell'anonimo autore del Bacio di Giuda, come in un calco. (TAV. 114 CAVALLINI DA INSERIRE E CERCARE)

Passiamo al modulo dell'altezza delle figure: scopriamo che il rapporto usato dal cosiddetto Maestro della *Cattura* è lo stesso impiegato dal secondo maestro di cantiere, cioè l'autore della *Cacciata dei demoni da Arezzo* e della figura di Francesco semi nudo nella *Rinuncia dei beni*.

Ma c'è un'immagine che abbiamo scoperto che ci può aiutare nell'inchiesta: a Napoli, in Santa Maria Donnaregina, dipinta una decina d'anni dopo rispetto all'esecuzione della *Cattura di Cristo*, troviamo un affresco di Cavallini che narra dell'*Incredulità di San Tommaso* (TAV. 115, 116, 117 CAVALLINI SAN TOMMASO). In questa scena vediamo Gesù, appena

risorto, che invita Tommaso a infilare le proprie dita nello squarcio prodotto dalla lancia che gli ha forato il costato.

Il gesto di Tommaso è quasi identico a quello di Giuda che abbraccia Cristo nella Cattura, cioè il suo corpo disegna un arco di perfetta geometria che coinvolge l'intero corpo di Gesù e uno degli Apostoli, Pietro forse, il quale sembra affacciarsi dentro il cerchio. Anche qui le orecchie di Gesù ci appaiono seminasconde dai capelli; i visi di Cristo e degli Apostoli sono eseguiti con la stessa tecnica impiegata dal Maestro delle storie del Nuovo Testamento ad Assisi.

A parte la maniera identica di rappresentare i piedi nudi di tutti gli Apostoli nella scena, e la positura delle mani in ogni seguace, il particolare che ci colpisce maggiormente è l'andamento del drappeggio ~~a tecnica del drappeggiare~~ che ricorda sorprendentemente la 'tecnica' seguita dal Maestro della Cattura.

A questo punto però qualcuno potrebbe osservare che le pitture di Napoli risalgono a epoca più tarda rispetto a quelle eseguite ad Assisi, per cui la similitudine fra i due affreschi in questione si potrebbe individuare in una copia dell'impianto originale della *Cattura* da parte di Cavallini e non in una forma compositiva e stilistica originale del Maestro.

Giunti a questo empasse non ci resta che giocare l'ultima carta: Cavallini eseguì un gran numero di affreschi e storie in mosaico in un'epoca che precede di almeno 10 anni quella d'Assisi, il suo intervento pittorico si produsse nel cantiere della Basilica di San Paolo fuori le mura, la più antica fra tutte le costruzioni sacre, voluta addirittura da Costantino, e nella quale apparivano già **nel IV e V secolo** mosaici e pitture di straordinaria fattura in numero esorbitante: quarantadue scene per parete lungo la navata centrale, disposte su due registri.

A Cavallini fu commissionato il ciclo dell'Antico Testamento che eseguì fra il 1279 e il 1285.

Dal tempo impiegato possiamo desumere che il numero delle scene affrescate doveva risultare piuttosto cospicuo.

I testimoni del valore di quest'opera **sono** il Ghiberti, il Vasari e anche il Torrigio⁶, tutti concordi nel considerarle opere del grande maestro romano. Ma, ahimè tutto è andato perduto, scomparso. Che è successo?

⁶ Ricercatore vissuto nel 1600

Disgraziatamente, nei primi anni dell'Ottocento, la basilica andò in fiamme e, di tutti i mosaici e le pitture, sia quelli **di epoca tardo-romana (ATTENZIONE: SOPRA E' IV E V SECOLO)** che gli affreschi del Cavallini, non rimasero che pochi e insignificanti frammenti.

Ma non affliggetevi, anzi gioite, vi prego con moderazione... Per nostra fortuna nella Biblioteca Apostolica Vaticana esistono abbozzi disegnati da un pittore del Seicento che ha **riprodotto** con "impronta rapida" una decina di scene dipinte nel Duecento dal Cavallini a San Paolo fuori le mura.⁷

Abbiamo avuto l'occasione di osservare alcuni di questi documenti con particolare attenzione e siamo rimasti davvero sorpresi scoprendo alcune immagini che si rifanno allo stesso slancio dinamico espresso nella Cattura di Cristo, ad Assisi.

Eccovi l'immagine di due angeli che, brandendo ognuno una lancia, vanno a conficcarne la punta nel corpo di una coppia di giovani fratelli, i primogeniti del faraone, uccidendoli (**TAV.118 e 119 e 120 PRIMOGENITI**); il movimento del corpo di entrambi i santi giustizieri ci comunica l'idea di un impeto inconsueto e il panneggio, sostenuto da una plasticità fortemente incisa, non può essere che opera di un pittore che ha fatto propria la cultura e il linguaggio degli antichi.

Un altro disegno che personalmente ho provato a colorire è quello che ci mostra i bastoni trasformati in serpenti da Giuseppe durante la disputa con i sapienti alla presenza del faraone (**TAV.121 e 122 e 123 SERPENTI**). Anche qui l'impianto compositivo si iscrive in una serie di cerchi, che raccolgono nel lato sinistro il Giuseppe con un suo sostenitore che terrorizzato gli si nasconde dietro le spalle, producendo un arco che crea una spinta dinamica verso il centro dove, racchiuso in una specie di mandorla, sta il faraone; al lato opposto stanno i sapienti, letteralmente impietriti dal terrore. I due scudi ai lati del faraone sottolineano la struttura circolare e drammaticamente la esaltano. Questo tipo di composizione porta indiscutibilmente allo spirito di Cavallini che, non dimentichiamo, eseguì gli affreschi a cui alludono i disegni molti anni prima che si aprisse il cantiere assisiato.

⁷ Le riproduzioni sono disegnate nell'Album Grimaldi e nel cosiddetto Barberiniano Latino, oggi a Monaco.

Per chiudere, vi voglio mostrare un altro abbozzo del pittore seicentesco che riproduce alcuni affreschi di Cavallini a San Paolo fuori le mura, in particolare quello che racconta dell'insidia giocata dalla moglie dell'ufficiale del faraone nei confronti di Giuseppe (TAV.124 E 125). La donna è sdraiata nuda sul proprio letto, ha afferrato il mantello del giovane e lo strattona nel tentativo di costringerlo fra le suo braccia. Una giovane ancella si affaccia alla porta e assiste incredula. Anche qui è evidente un analogo impianto con sequenze di cerchi dentro i quali stanno inseriti i personaggi della vicenda. Ancora, possiamo immaginare l'inserimento di diagonali che vanno da un angolo all'altro, attraversando tutto il dipinto. Si crea così una contrapposizione di forze dinamiche che producono un flusso drammatico eccezionale: anche questo è un modulo d'impianto che permette di individuare una particolare origine culturale e porta a scoprirne l'autore, in questo caso ancora il Cavallini.

E per finire il quinto dipinto ricopiato dal pittore seicentesco: si tratta della costruzione dell'Arca (TAV. 125 bis COSTRUZIONE DELL'ARCA). Noè sta seduto su una specie di trono con l'atteggiamento di un autentico *magister faber* che dirige tutta l'operazione e incita i figli a far presto. In centro c'è il capo cantiere. Potete individuare facilmente la diagonale di struttura nella lunga trave che attraversa diagonalmente la scena e ognuno può scoprire il grande ovale dentro il quale stanno racchiusi tutti i personaggi. Qui il copista degli affreschi ha dato il meglio di sé: il disegno delle figure è di grande fattura e così i panneggi e la gestualità di ognuno è espressa con linguaggio eccezionale.

Ma c'è un ulteriore modulo che immancabilmente ci indica l'autore e proviene dal teatro: nelle commedie di Aristofane e di Plauto così come nelle giullarate medievali e perfino in Shakespeare, si ritrovano sempre uno o più personaggi, meglio sarebbe chiamarli maschere che fanno da contrappunto alla situazione drammatica: sono gli zanni, gli arlecchini o i clown. Queste presenze puntuali dette 'tormentoni di contrappunto' ci indicano immancabilmente l'autore.

L'esempio più lampante di questa pratica lo offre proprio il nostro **dipinto** primario, cioè *La cattura di Cristo* dove fra la folla dei soldati e dei farisei

vicino a Gesù, l'abbiamo già incontrato, si inserisce il matto o clown dal naso puntuto.

E' risaputo che "clown" viene dal latino "colonus" cioè contadino. Ed ecco che nella *Natività* di Cavallini in Santa Maria in Trastevere (**TAV. 126 E 127 NATIVITA' CAVALLINI ROMA**) ritroviamo esatto sputato lo stesso personaggio, nei panni di un contadino che ascolta l'angelo tutto proteso a dargli notizie della nascita del Redentore. Il villano ha la stessa espressione stupita, indossa un abito identico a quello del clown e, addirittura, tende un braccio nella stessa gestualità. Qui si evince senza indugi che il pittore che ha realizzato le due opere, quella di Roma e quella di Assisi, sia il medesimo e che abbia utilizzato ~~si è servito delle~~ lo stesso patrono. Quindi, di nuovo, propendiamo per Pietro Cavallini.⁸

Ma non è finita qui! Nello stesso cantiere di Assisi il medesimo pittore esegue un affresco con l'identica situazione (**TAV.128 E 129 NATIVITA' CAVALLINI ASSISI**), esattamente la nascita del piccolo Gesù, con lo stesso impianto usato nel mosaico di Roma, a partire dalla posizione della Vergine, inserita nella classica conca che allude alla *Mater Terra*, San Giuseppe nello stesso angolo che medita, lo stesso angelo e l'identico contadino clownesco, anzi, stavolta sono due, quasi gemellari ~~entrambi simili~~. A 'sto punto, rimanendo in clima mistico, siamo certi che nemmeno Tommaso avrebbe dei dubbi. Possiamo esclamarlo a tutta voce: "Habemus pictor!" ~~E il suo nome~~ cioè, ancora Cavallini. ~~è Petrus Cavallinus de Corronibus, magister romanus!"~~ (VERIFICARE).

Quando vidi ~~incontra~~ per la prima volta dal vivo, qui ad Assisi, i dipinti del ciclo, avevo poco più di quindici anni. Fu durante un viaggio organizzato dal Liceo di Brera a Milano ed eravamo accompagnati da un professore molto preparato, Guido Ballo. Quando mi trovai di fronte alla sequenza d'affreschi, ricevetti un'emozione difficile da descrivere. La fortuna, per tutti noi, allievi e professori, fu determinata dal fatto che in quei giorni nella basilica superiore si stavano montando i pontili per i lavori di restauro (**TAV 129 BIS IMPALCATURE AD ASSISI**): il sovrintendente alle opere del

⁸ D' altronde è risaputo che gli affrescatori e gli esecutori di mosaici si guardavano bene dal regalare o imprestare ad altri cantieri i propri patroni. Quei cartoni primordiali rappresentavano patrimoni inalienabili per ogni maestro.

cantiere ci permise di montare sulle impalcature e sui ponteggi, onde godere più dappresso di quelle pitture.

Ero letteralmente stordito. Trovarmi così coinvolto dentro una della più conclamate pitture di tutti i tempi con la faccia di Cristo a grandezza naturale, le mani e le braccia tese dei santi, i volti ripetuti di Francesco, gli angeli che ci volavano intorno, che potevo toccare, sfiorare... mi lasciai cadere, seduto sulle scale del ponteggio a prender fiato. Il professore mi si sedette accanto e commentò: “Ti capisco, c’è proprio da rimanere attoniti ~~rimanere senza fiato~~. Capita anche a me per la prima volta di osservare queste pitture tanto da vicino e leggerne la forza, il segno chiaro e deciso. Nessuno è mai riuscito a raccontare così semplicemente e nello stesso tempo con tanta potenza storie tragiche e poetiche insieme.”

“Il fatto che mi impressiona maggiormente - commentai - è l’idea che un ragazzo qual era Giotto agli inizi della nascita di questo ciclo di pitture, seppur aiutato da maestranze capaci, riuscisse a immaginare, organizzare e poi dipingere una quantità così grande di spazio mantenendo costantemente la forza e l’ispirazione creativa.”

“Beh – rispose il professore Guido Ballo – Raffaello non aveva molti anni di più quando cominciò a dipingere le stanze vaticane e Mantegna a Padova aveva da poco compiuto diciassette anni e già veniva chiamato Maestro per il gran numero di eccellenti pitture che aveva già eseguito.”

“Sì, ma – intervenne il frate che ci conduceva sui ponteggi – Giotto qui ad Assisi non arrivava da solo: è quasi certo che facesse parte di un importante gruppo di pittori, forse addirittura due o tre equipe, che ogni giorno si arrampicavano su queste impalcature per realizzare tutti insieme l’intero ciclo. E il ragazzo Giotto non arrivava da Firenze, ma da Roma, dove di sicuro aveva arricchito il suo già formidabile mestiere lavorando spalla a spalla con i più grandi pittori del suo tempo, fra i quali il suo maestro Cimabue.”

E vi dirò che questa ricostruzione del frate, dopo sessant’anni, mi trova ancora oggi completamente d’accordo.

~~“Anch’io – disse Ballo – sono convinto di questa situazione. noi lungo i ponteggi – movendoci sui ponteggi~~ Infatti noterete ~~– aggiunse rivolgendosi agli altri allievi e spostandosi con~~ che lo stile e la maniera di comporre si può scindere in gruppi di episodi diversi di linguaggio ed esecuzione.

Questa per esempio ~~– ed indicò~~

(TAV 130 FRANCESCO DONA IL MANTELLO AD UN POVERO) è impostata dentro una struttura prodotta da ~~composizione~~ di diagonali che attraversano il dipinto puntando verso il centro a partire dai quattro angoli, cosicché la testa di Francesco che sta porgendo il suo mantello, si trova esattamente nel punto di congiunzione delle diagonali, nel centro esatto del dipinto, (TAV 131 FRANC DONA IL MANTELLO AD UN POVERO con diagonali da inserire) e i profili delle due montagne stanno a loro volta inquadrati dalle rette angolari.

~~È il frate aggiunge: "Esatto.~~ E noterete come questa struttura geometrica da sé sola determini una sensazione di un equilibrio carico di armonia.

A dir la verità, quando ancora ragazzo visitai questo ciclo di affreschi, intuitivo ma solo vagamente questi valori. ~~ciò che stavano dicendo il frate e il professore~~ Solo molti anni dopo, ritornando ad Assisi e osservando quei dipinti, mi resi conto di che cosa determinava il movimento compositivo: tutto stava nell'equilibrio fra pieni e vuoti e la gestualità dinamica delle figure; cioè dal gesto di Francesco che tende le braccia nell'offrire il proprio mantello, il povero che si protende a raccoglierlo, il cavallo che inarca il collo verso il basso in opposizione all'arcata prodotta dalle sue natiche e dalle zampe posteriori ~~personaggi, come testimoniava Longhi, il grande storico d'arte, approfittando del rapporto fra pieni e vuoti e la dinamica dei gesti dove sono inseriti i volumi delle figure che compiono gesti nell'offrire e accettare il mantello, del cavallo che inchina il collo verso il terreno e lo spuntare di case e campanili in cima ai monti si produceva~~ insomma è un susseguirsi di cerchi e diagonali che creano un clima con ritmi d'alta magia.

Per la prima volta mi capitava di riuscire a leggere ~~esecutare~~ la macchina fondamentale di una composizione ~~un'analisi così chiara di un'opera e soprattutto di immaginare il muoversi su quegli stessi pontili e scale di pittori, aiuti e maestri coordinati come in un moderno cantiere nel realizzare insieme e un'opera così maestosa. Rimanemmo su quell'impianto per tutta la mattina e la maggior parte di noi ritornò anche il pomeriggio: alla fine mi sentivo come ubriaco e sconvolto da tanta emozione.~~

In quella seconda visita mi ritrovai ~~Mi capitò di ritrovarmi ad un certo punto~~ davanti a questo affresco che vi sto mostrando, dal titolo: *Francesco onorato da un uomo semplice* (TAV. 132 e 133 e 134) attribuito da molti ~~gran parte dei~~ critici ~~opera eseguita~~ allo stesso cantiere del Francesco che dona il mantello.

Sugli schermi uno appresso all'altro appaiono i due affreschi. Poi per dissolvenza rimane in evidenza il solo dipinto dell'uomo semplice.

Esattamente a campare tutto il centro dell'affresco ci sta il tempio dedicato a Minerva, ma non si tratta di un'architettura bellamente inventata; al

contrario, quell'edificio di epoca romana esiste ancora intatto nella via principale di questa città, a un centinaio di metri dalla basilica del Santo.

Nell'affresco, noterete che le proporzioni sono modificate a partire dalle colonne, che appaiono molto più sottili di quelle originali e anche la torre e le case sono fortemente ridotte, tanto da assomigliare a elementi scenografici da teatro, dove finestre, porte e scale non sono nemmeno praticabili. Qui si nota bene l'uso delle sagome o patroni, infatti le figure dei signori della città che assistono all'evento ci appaiono uno la riproduzione dell'altro, con corpi e teste della stessa misura e analogo panneggio. L' "uomo semplice" stende il proprio mantello in terra in segno di omaggio per permettere a Francesco di camminarci sopra e Francesco si accinge ad attraversare lo spazio centrale ringraziando con imbarazzo sorpreso.

Anche qui l'impianto compositivo si risolve dentro due diagonali che attraversano la scena nel quadrangolo. Il tutto è composto da una semplicità e purezza disarmanti, ma ancora qui l'inserito geometrico delle linee che si incontrano formando triangoli e cerchi che sottolineano lo spazio centrale completamente vuoto di figure, ci dimostrano che aveva ragione Euclide quando asseriva che la geometria, sa sé sola, se ben orchestrata, può creare incanto e magia.

Si nota subito che qui le figure sono più slanciate rispetto alle immagini degli altri riquadri, cioè tutto è rappresentato nel canone detto di "Lisippo" e i personaggi tendono a superare la misura di otto. Lo stesso discorso vale per i personaggi che agiscono nella storia della donazione del mantello al povero.

Di otto abbondante, quasi nove, è il rapporto d'altezza per le figure della *La liberazione dell'eretico pentito* (TAV. 135, 136, 136 bis E 137 L'ERETICO), la scena che potremmo ben chiamare: l'Elogio alla tolleranza.

Qui vediamo Francesco che interviene in favore di un eretico, tal Pietro di Alife, ritenuto uomo giusto e mite, seppur di pensiero non da tutti condiviso. Francesco si getta giù dal cielo, spalanca le porte del carcere, sfonda i cancelli di ferro e impone alle guardie di lasciare libero l'eretico. Quindi, impone al capo della guarnigione di liberarlo dalle catene. Il vescovo di Tivoli che ha avuto il prigioniero in custodia dal papa Gregorio IX, saputo del prodigio accorre. Fa appena in tempo a scorgere il santo che risale volando in cielo, e si getta in ginocchio davanti al prigioniero liberato che tiene ancora le catene in mano, e le porge al vescovo. ma ancora con le catene ai polsi, se pure

~~spezzate.~~ Due guardie dall'aspetto possente cercano ancora sconvolti di spiegare al vescovo la loro impotenza davanti alla liberazione ordinata da un san Francesco davvero scatenato.

Sul lato sinistro si presentano frati e monaci dei vari ordini, alcuni indossano paramenti sacri. Anche qui si intravede chiaramente una allegoria: essi esprimono attraverso i gesti perplessità e stupore, per la situazione davvero inconsueta a cui stanno assistendo.

L'assetto scenografico è risolto con la presenza maestosa di due torri, poste rispettivamente ai due lati del dipinto. La prima, sotto la quale stanno monaci e frati, è composta di cinque piani di colonne sottili a stringere in alto e termina con una cupola. La leggerezza architettonica allude evidentemente al potere della fede. L'altra torre, che riproduce in modo metafisico una specie di ~~possente~~ colonna Traiana a torciglioni scolpiti, allude al potere costituito.

La snellezza di tutte le figure in scena ci rammenta l'uso del canone di Lisippo, e san Francesco che se ne sale in cielo con le mani levate in alto e il corpo panneggiato con leggerezza, ci svela un santo ormai del tutto abituato a volare.

La liberazione è dovuta all'intervento di San Francesco che appare come vivo al vescovo: il Santo convince il prelate a liberare l'eretico poiché egli è un uomo di fede sincera anche se è in viso al potere costituito. Questa è un'immagine il cui significato che stranamente sfugge alla gran parte degli studiosi

e nella scena in cui Francesco appare sul carro di fuoco. Anche i frati che nella stessa scena stanno in piedi sul proscenio o accovacciati risultano di alta statura.

Un'altra scena col cielo solcato da esseri volanti è quella della cacciata dei demoni da Arezzo (**TAV 138, 139, 140, 141 DIAVOLI**). L'episodio è raccontato da Bonaventura da Bagnoregio; il generale dell'Ordine Franciscano ci narra come a quel tempo i cittadini di Arezzo fossero continuamente in guerra fra di loro e letteralmente si scannavano a vicenda, aizzati dai demoni che godevano immensamente di quelle risse e applaudivano sghignazzando ad ogni massacro. San Francesco che transitava nei pressi delle mura, vedendo lo sguazzare dei demoni, diede ordine ad un suo confratello "mite come una colomba" di imporre a quegli infami che immediatamente liberassero la città volandosene fuori dalle torri e dalle mura. Il frate tremando si pose con un braccio teso in direzione degli

angeli infernali e inaspettatamente se ne uscì con una voce possente, gridando l'ordine dato da Francesco a quelle orrende creature. I diavoli immediatamente spuntarono dalle finestre di torri e case come presi dal terrore, spingendosi l'un l'altro con urla di sgomento. Per un attimo ancora svolazzarono scontrandosi, e sbattendo le ali all'impazzata sparirono nel cielo. Nella pittura, dietro le spalle di frate Silvestro il cacciadiavoli, sta in ginocchio Francesco con le mani giunte in preghiera.

Notiamo subito che il canone usato dal maestro della Cacciata è di sette, quindi ridotto rispetto al rapporto applicato nelle scene *dell'Uomo Semplice* e del *Santo che offre il suo mantello*, che producono il rapporto di otto.

Ancora ci rendiamo conto del gusto per il fantastico che dimostra il pittore della *Cacciata* nel descriverci gli angeli del male con teste d'animali che vanno rovesciandosi in capriole nel cielo.

Fuggiti i demoni, ecco che dalle porte della città s'affacciano cittadini e anche un contadino con appresso il suo asino, che insieme possono finalmente uscire all'aperto e respirare liberi da ogni oppressione.

Un ultimo particolare vorremmo sottolineare, quello del colore del cielo che nei secoli si è mosso in tonalità del tutto imprevedibili che vanno dall'azzurro brillante al blu profondo con macchie di verde e violetto che tende al grigio. Ma a differenza di ciò che si può pensare, questo è un vantaggio straordinario che il tempo, muovendo il croma dell'affresco, ci regala.

Infatti quei maestri, grandi frescatori, che da ragazzo ho avuto la fortuna di conoscere, come Funi, Carpi e Carrà, quando noi allievi facevamo notar loro questo muoversi incontrollato del colore, che tutti scambiavamo per sciagura, immancabilmente ci rispondevano: "Nessun cielo in natura è profondo e magico come quello di un affresco antico. Purtroppo ci vogliono secoli perché l'affresco cominci a respirare. Gli incompetenti lo credono un danno ma chi è del mestiere sa che è un dono irripetibile che il transito del tempo ci regala".

Questo affresco dove appaiono demoni sembra ispirarsi anche nella struttura scenografica ad un altro dipinto che si trova nella basilica superiore nel transetto di sinistra dipinto da Cimabue più di dieci anni prima (TAV.142 E 143 **pietro e paolo fanno precipitare Simon Mago**). Si tratta della Caduta di Simon Mago, personaggio che tentò di corrompere Pietro offrendogli denaro, e che Dante così ci presenta:

« O Simon Mago, o miseri seguaci
che le cose di Dio, che di bontate
deon essere spose, e voi rapaci
per oro e per argento avolterate,
or convien che per voi suoni la tromba,
però che (= poiché) ne la terza bolgia state».

Costui volle sfidare Pietro e Paolo a un confronto magico, guarda caso proprio quello di volare. Ma c'era il trucco: era quello di farsi aiutare da demoni a galleggiare nel cielo. Infatti nell'affresco di Cimabue, di molto rovinato, si indovina l'eretico provocatore sorretto da orrendi diavoli, che trionfante veleggia lassù in alto. Al piano di terra stanno i due santi, Paolo in preghiera e Pietro nel gesto di imposizione, che costringono i diavoli alla fuga, cosicché il malcapitato sfidante si trova nel vuoto senza sostegno alcuno e precipita sfracellandosi al suolo. È inutile dire che questa similitudine pittorica ci crea il sospetto che l'autore della cacciata dei demoni sia lo stesso della caduta di Simon Mago, cioè Cimabue.

Lo stesso canone ridotto viene impiegato nella *Cacciata dei demoni da Arezzo* e nella scena dell'*incontro fra il sultano e il Santo d'Assisi*.
Nell'immagine del presepe allestito a Greccio, allestito all'interno della chiesa, frati e laici in prima fila rispettano il canone di sei abbondante, mentre quelli che stanno in seconda fila, comprese le donne, superano la misura di sette.

È risaputo che san Francesco, tre anni prima di morire, decise di organizzare a Greccio, piccolo borgo dell'Umbria, un presepe, il primo della tradizione cristiana (**TAV. 144, 145, 146 e 147 GRECCIO**). Si decise di mettere in scena la nascita di Gesù nel presbiterio della chiesa, cioè in quella parte che in antico era destinata ai soli officianti. I fedeli astanti potevano assistere ai riti ma solo seguendoli attraverso l'apertura che comunicava con la navata. La parete divisoria, chiamata iconostasi, attraversava la parte sopraelevata dell'altare, come potete ben osservare sullo schermo dove appare l'intera scena del presepe con frati e "boni omini", ovvero le persone autorevoli invitate al rito.

Quattro cantori con le bocche spalancate intonano un alleluiatico, mentre Francesco accovacciato a terra tiene fra le braccia un bimbo che ha appena tolto dalla greppia. Attraverso l'apertura dell'iconostasi, cioè del pannello che divide la parte del presbiterio dalla navata, si scorgono i volti di un gruppo di donne che spingono curiose per poter assistere al rito. Infatti ancora in quel tempo alle donne non era concesso di entrare nel presbiterio.

L'architettura scenica è espressa con grande libertà: prima di tutto notiamo che l'intera parte alta della chiesa è stata eliminata, così da spalancare le trabeazioni e capriate in modo da mostrare l'intero cielo, nel quale appare un grande crocifisso visto dal retro. Questa è un'immagine davvero originale mai veduta prima in nessun'altra pittura. Quel rovescio di crocifisso trattenuto inclinato da corde tese determina una sensazione di profondità al cielo davvero insolita; lo stesso effetto che ci procura l'immagine che vedremo riprodotta sempre ad Assisi nella scena dell'Accertamento delle stimmate.

Tornando ad individuare i canoni applicati nel ciclo dedicato alla vita di Francesco, scopriamo che sono numerosi i riquadri dove il canone delle figure è ridotto al valore di sei: cioè a dire, tanto nel *Miracolo della sorgente* (TAV.148 MIRACOLO) quanto nel *Dialogo di Francesco con gli uccelli* (TAV.149 E 150), nella *Prova del fuoco* (TAV.151) e ne *L'estasi di san Francesco*. (TAV 152)

La scena dell'*Assetato alla sorgente*, con san Francesco che fa sgorgare l'acqua dalla roccia, riporta a miti antichi come quello di Mosè che colpisce la pietra per farne sortire l'acqua e ancora quello greco arcaico della fonte di Apollo al santuario di Delfi per non dimenticare la nascita di Venere dalla spuma del mare: purissimo simbolo della vita e dell'amore.

Non è un caso che il pittore di questo miracolo pone l'assetato letteralmente steso sulla pietra nel gesto di suggerire l'acqua come dal seno della madre... la madre terra che lo nutre e disseta. Un gesto di una potenza straordinaria.

E non è un caso che proprio qualche anno prima, dal 1280 al 1282, a pochi chilometri da Assisi, esattamente a Perugia, a decorazione di una fonte nuova Arnolfo di Cambio (TAV 153 154 155 E 156 L'ASSETATA) avesse appena scolpito una serie stupefacente di figure di donne e uomini che si dissetano e ristorano, languidamente sdraiati ai bordi di quell'acqua che sgorga intorno ai loro corpi seminudi. Altre sono le fontane monumentali che fan bella vista di sé alla cima della città, giacché fin dal tempo degli Etruschi, quel popolo aveva eletto la fonte sorgiva a simbolo primo della propria comunità.

Osservando il dipinto in questione ci rendiamo conto che l'impianto compositivo è segnato da tre sezioni d'arco a flutto, come onde concentriche che si arrampicano verso l'alto. Questa allusione al mare esalta ancor più il

tema dell'acqua come tempesta, dove alla cima delle onde spruzzano chiove di olivi come fossero getti di schiuma.

Segue dappresso l'episodio della *Predica agli uccelli*. Mettendo insieme la leggenda di Tommaso da Celano con altre dello stesso periodo partiamo dal momento in cui Francesco ha ricevuto a Roma dal pontefice il permesso seppur a voce, di predicare il Vangelo fra la gente, naturalmente in volgare.

Francesco felice abbraccia il Papa e se ne va con i suoi fratelli. Va correndo, e arriva dove c'è un mercato (**TAV 157 ATTRAVERSAMENTO DEL MERCATO**). Monta su un banco e a gran voce dice: – Gente ascoltate! Vi voglio raccontare della gioia che ho nel cuore: il Papa nostro, prima mi ha consigliato di andare in mezzo ai porci. Poi appresso m'ha abbracciato... con tutto che ero sconcio e puzzolente di porcherie... mi domandava perdono e quasi piangeva! Vedete allora che le strade del Signore sono proprio infinite! Bisogna solamente aspettare con umiltà e allegra pazienza che Lui alzi la sua mano e ti benedica.

La gente passa e commenta indignata: – Ma chi è 'sto matto?! Ma di cosa ciancia?! E così puzzolente!

Afferrano dei sassi e glieli lanciano addosso: – Via, blasfemo! Non ti vergogni a venir qua a blaterare di Cristo in mezzo ai mercanti e alle puttane e a bestemmiare il Papa! Fuori!

Uno prende un sasso, glielo lancia: tack!, una sassata proprio sull'occhio! Francesco si palpa dove ha la botta e dice: – Oggi non è proprio giornata! Scende dal banco ed esce dal mercato con i suoi fratelli che lo seguono.

Attraversano la porta grande delle mura e si ritrovano nei campi. Francesco va sotto un albero grande... con un'incredibile quantità di rami e fronde... sopra ci stanno degli uccellini che saltarellano e cinguettano: vanno intorno a cercarsi il posto dove dormire, che è già il tramonto. Francesco li guarda. (**TAV 157 BIS, TRIS, QUADRIS**)

– Beati voi uccelli... ah meraviglia!, leggeri e colmi d'allegrezza... che non avete pensiero alcuno e andate volando con uno «sbatti-ali» così facile e armonioso nel vento e nell'aria così prossima a Dio che di sicuro è il suo fiato... e forse la brezza medesima è Dio... e il vento... e voi siete dentro a Dio e Dio con le sue mani vi leva in alto e vi fa volare! Mentre fa ~~die~~ 'sto laudamento ['sta lode] ci sono tanti altri uccelli che arrivano da ogni parte!

Ci sono uccelli che vengono dalle montagne, perfino le poiane e le aquile... e poi gli uccelli a zampe lunghe che vengono dal mare, dai fiumi, dai campi e l'albero e i rami si riempiono... Tutti gli uccelli ascoltano. E gente in gran numero si è fermata a guardare dalla strada di costa e dal terrazzone e qualcuno, preso da meraviglia, dice: – Guarda laggiù davanti a quel grande albero... 'sto uomo piccolo che parla agli uccelli... guarda gli uccelli che arrivano ad ascoltarlo e con che attenzione stanno a sentire quel che dice! E Francesco continua: – Oh beati voi uccelli che vi ritrovate liberi e leggeri, voi che campate senza nessun peso che vi gravi e vi schiacci a terra, nessun potere vi opprime a differenza di noi uomini che ci troviamo schiacciati, carichi come facchini di masserizie gravose e spesso inutili: vanterie, avidità, golosia di possessione, passione di vanagloria... e schiacciati dalla follia di prender roba a costo di soggiogare gli altri... montare sulle teste pur di emergere sopra a tutti! Che se noialtri, per incanto, ci potessimo liberare di tutto 'sto fardello, denudati da 'sta passione grama, saremmo così leggeri, che da noi soli leviteremmo nel cielo... basterebbe il respiro di un bimbo per farci volare!

E intanto che lui parla, volta appena il viso e s'accorge di tutta quella gente che l'ascolta... che vorrebbe piangere e non respira nemmeno.

Rimane sorpreso e dice: – Ma che succede?! Guarda tu come è strambo il mondo: per farsi ascoltare dagli uomini con attenzione, bisogna parlare alle bestie!

Sul tema della predica agli uccelli, ad Assisi esiste anche un altro dipinto eseguito più di venti anni prima nella basilica inferiore da un maestro rimasto anonimo (INSERIRE IMMAGINE). In entrambi gli affreschi a lato del riquadro campeggia un albero fitto di fronde e rami che ricamano quello spazio di cielo. Gli uccelli dall'albero sono cecchi al suolo ponendosi presso Francesco. Nella scena della Predica più recente, oggi, forse in conseguenza dell'ossidazione dell'azzurrite, si è creata sul fondo una larga striscia di blu intenso, che quasi raggiunge i piedi di Francesco e che sembra alludere ad un vasto mare, che solo all'orizzonte lascia spazio al cielo più luminoso e trasparente.

~~La stessa~~ Una analoga sensazione di prodigio si incontra nella scena di Innocenzo III che nel sogno si ritrova a vivere un disastro, con tanto di terremoto che sta causando il crollo del Laterano (TAV.158, 159 E 160 sogno di Innocenzo III). All'istante appare Francesco che si pone con le spalle sotto una trabeazione e regge così tutto l'edificio sacro, compreso tetti e campanile. Lassù in cima al tempio scorgiamo statue scozzonate dal sisma, una in particolare che rappresenta un santo all'impiedi che sta letteralmente franando. Dobbiamo dire che il gusto del particolare posto in evidenza è uno degli elementi che distinguono questo maestro. Se osserviamo con

attenzione, in cima alla costola del tetto stanno due angeli scolpiti che a differenza delle altre statue rimangono in equilibrio stabile forse grazie alle grandi ali intieramente spalancate. A vegliare il sonno del pontefice notiamo due servi, che accovacciati al fianco del letto faticano a resistere al sonno. Uno di loro poi è letteralmente crollato. San Francesco continua a spingere possente sotto l'architrave, quasi sperando che qualcuno venga a dargli una mano. Abbiamo notato come lo sconquasso del terremoto sia simile a quello che abbiamo già ammirato in Cimabue nella Caduta di Babilonia, dove gli elementi architettonici si trovano fuori sesto creando una situazione grafica da opera di un metafisico surreale.

Egualemente metafisico d'impianto, soprattutto per la parte scenografica, è il dipinto della *Rinuncia ai beni* (TAV 161 E 162 rinuncia ai beni). Anche qui, spuntano dai lati a mo' di quinte, sagome di case irreali, assolutamente impraticabili; nel bel mezzo appare la striscia di un fondale che allude decisamente al mare, (TAV 162 BIS, PART) e a caricare il clima di assurdo vediamo sempre nel centro un giovane che in mezzo a gente del tutto vestita se ne sta seminudo, con le braccia e le mani tese verso l'alto nell'atto di preghiera. Di fronte a lui c'è un signore abbigliato con una veste giallo oro, dall'espressione furente, fortunatamente trattenuto per le braccia da amici che gli impediscono di lanciarsi contro il giovane a sfogare la sua collera. Sul lato sinistro due bambini stupiti si chiedono l'un l'altro cosa stia succedendo. Per di più alle spalle del giovane seminudo sta un vescovo che regge un lembo del proprio mantello intorno ai fianchi dello svestito, che evidentemente non avrebbe nessun problema a che ognuno lo vedesse in tutta la sua nudità. Il giovane in questione naturalmente è Francesco, rappresentato nel momento in cui rifiuta i beni che gli spettano restituendoli al padre, compresi gli abiti che indossa. Notiamo fra l'altro che nella scena appaiono molti uomini più due bambini ma nessuna donna. In certe immagini, dove si esibiscono giovani nudi, le femmine è meglio che non appaiano, ed è giusto, nemmeno la madre, per carità!

Nel *Volo sul carro di fuoco* (TAV 163, E 165) è evidente che si è voluto alludere ad Elia che, come si racconta nella Bibbia, montò in cielo chiamato dal Creatore, col suo carro trainato da due cavalli. Il portento che vede

Francesco auriga del carro è narrato da Tommaso da Celano, che affida il compito di fabulatore testimone di questa straordinaria avventura ad un frate che dà ai dormienti l'avvisata delle evoluzioni di Francesco: il santo, che guidava i cavalli scatenati è entrato attraverso la grande porta nella casa dove dormivano i frati, ha tranquillamente compiuto un giro a tondo tondo dentro lo stanzone, è uscito per una finestra, e ci è ritornato attraverso un'altra. Quindi è risortito puntando col suo carro infuocato verso l'alto, nel cielo. Il sonno dei frati è tanto pesante che solo alcuni di loro si sono svegliati al fragore degli zoccoli e delle ruote che vorticavano al di sopra delle loro teste.

(TAV 164 VISIONE DEL CARRO DI FUOCO) Questo del compiere caroselli e del vorticare è riprodotto nell'intero impianto compositivo. Infatti, nel seguire i movimenti determinati da ruote, cavalli, gesti a braccia tese dei frati, quasi senza rendercene conto ci troviamo a disegnare una sequenza di cerchi che producono un vero e proprio impianto di moti circolari degni di una mappa planetaria.

Eppure, proprio a contrasto, nell'affresco nulla c'è di aereo e leggero: il carro è possente, così come i cavalli nel loro impennarsi lassù nell'aria denunciano un notevole peso che si esprime in una fessità monumentale; così come l'impianto architettonico della casa è insolitamente molto solido. Ancora, a loro volta forgiati con una forte plasticità sono i frati, tanto quelli in piedi fuori dalla casa che discutono stupiti, quanto gli altri accovacciati dietro i pilastri che reggono l'edificio. Indicando carro cavalli e Francesco in veste di cocchiere, i frati discutono sull'assurdità di quella visione giacché essi sanno che Francesco in quel preciso istante si trova fisicamente intento a dormire e a meditare in un tugurio lontano da loro. Insomma o credi nei miracoli o che ci stai a fare qui ad Assisi?

Arrivati a questo punto ci restano ancora poche immagini da analizzare. Tra queste la cosiddetta *Predica davanti a Onorio III*, la *Morte di san Francesco*, il *Commiato di Chiara* e qualche altra ancora. Abbiamo considerato le varie forme, sia tecniche che stilistiche, di una trentina di dipinti; questa analisi ci ha permesso di scoprire potenza e senso straordinariamente plastico di un gruppo, in contrapposizione a quelle forme slanciate ed eleganti o intense e mosse con spirito tragico che caratterizzano il modo di affrontare le storie da parte di altri due cantieri. Quindi a questo punto siamo quasi del tutto convinti che, negli otto anni nei quali si è

realizzato tutto il ciclo di Francesco più la parte dedicata all'Antico Testamento e qualche scena del Vangelo, nonché le volte con i padri della Chiesa e le loro città d'origine, qui nella basilica ad Assisi abbiano operato grandi artisti fiorentini, senesi e romani, fra i quali Cimabue, Duccio da Boninsegna, Simone Martini, Pietro Cavallini, Rusuti, Jacopo Torriti, nonché Arnolfo da Cambio nelle vesti di pittore.

E Giotto?

Siamo già stati informati da più di un ricercatore, come Zeri e alcuni noti maestri del restauro, ~~abbiano decretato~~ che Giotto non ha mai messo piede nei cantieri della Basilica Superiore; il ciclo che sicuramente il maestro toscano più tardi, ha eseguito si trova nella parte inferiore del complesso, e si tratta delle storie dedicate a Maria Maddalena. Quindi la sua venuta ad Assisi è da collocare circa dieci anni dopo il periodo in cui è stato realizzato ciclo di Francesco.

Vi dirò che è da ormai più di 50 anni che studio questo capolavoro con attenzione e mi ritrovo sempre più carico di dubbi a proposito degli esecutori; ebbene da oggi, ~~mi sono fatto la convinzione che~~ seppur in mancanza di testimonianze o documenti che comprovino senza indugi la presenza di questo straordinario pittore che è Giotto nei cantieri di Assisi, ~~in quello che è stato davvero il tempio della rinascita dell'arte in tutta Europa~~, mi sono convinto che l'autore della Cappella Scrovegni fosse stato a sua volta qui. Non vi so dire con precisione in che veste e con quali compiti, se col ruolo di maestro in seconda in uno dei tre cantieri o come disegnatore di patroni e sinopie o ancora come semplice esecutore degli incarnati, ma non c'è dubbio che la sua presenza ad Assisi in questa occasione non può essere negata.

Ne dà dimostrazione proprio la messa in opera della Cappella di Padova, che presenta un numero incredibile di soluzioni ispirate indubbiamente alle opere di Assisi, come l'assetto compositivo attraverso l'uso dei cerchi consequenziali (TAV165 - 165 BIS immagini di Assisi e di Padova, con l'impiego delle circonferenze progressive).

Sappiamo per certo che Giotto, prima che si aprissero i cantieri per le storie di Francesco, seppur molto giovane aveva lavorato a Roma, collaborando e imparando da grandi maestri. Ma le figure (TAV 165 TRIS) poste completamente di schiena che ritroviamo nella sua maturità a Padova e a Firenze, poste in primo piano, con corpi accovacciati e abbigliate con mantelli panneggiati con larghezza di pieghe che ne esaltano il volume, da

dove li ha riprese, se non da Assisi? (TAV 165 QUADRIS) (TAV. 166 LA DISTRUZIONE DELL'ASSETTO FRONTALE) Ancora, da dove ha acquisito per la prima volta il sorprendente utilizzo delle architetture sceniche prive delle pareti di chiusura, come era in uso negli spettacoli teatrali delle laudi medievali, ridotte di volume e con scale e balconate finte e quindi impraticabili? Del resto, dove avrebbe appreso Giotto, se non da Assisi, l'idea straordinaria delle nozze di Emmaus, nella quale è posta in primo piano una sfilata di otri ricolmi d'acqua pronte per il miracolo del vino? (TAV 167)

Ma qui bisogna dare atto a Giotto di mostrarsi veramente geniale: come diceva Picasso non è reato prendere le idee da altri, importante è sfruttarle andando oltre l'appropriazione dell'idea. E infatti Giotto in mezzo alla sequenza delle anfore inserisce un'otre umana: è l'oste che esibisce un ventre che fa concorrenza alle otri. Non parliamo poi dell'idea compositiva della Cattura di Cristo con quella selva di torce fissate su bastoni e di lance che rigano tragicamente il cielo, da dove se l'è imparato Giotto? Un'altra volta da Assisi, da quello straordinario capolavoro che è il Bacio di Giuda dai più ritenuto opera del Cavallini. (TAV 168 – 168 BIS – CATTURA DI CRISTO) E non basta risolvere raccontando che gli sia stato sufficiente passare di lì come curioso d'arte: certe situazioni straordinarie di messa in scena non le acquisisci di transito, ma ci devi essere stato nel bel mezzo per intiero, mani e piedi: cioè le assimili solo se nel cantiere ci hai lavorato per il tempo necessario a dividerle e farle tue.

Ma d'altra parte è risaputo che tanto nelle arti che nelle scienze nessun uomo di ingegno riesce a crescere in solitudine: solo nel caotico conflitto delle idee emergono gli alti valori.

Intendiamoci, non stiamo qui a porre in discussione l'originalità o meno di certe soluzioni acquisite da altri, è risaputo che proprio in quel periodo i pittori che guardavano ad altri maestri e riproducevano opere simili erano numerosi come le api sopra un cespuglio di rose canine, ma Giotto con questa abitudine non c'entra. Il toscano non era solo un maestro del colore di grande forza espressiva; Giotto è stato senz'altro il più grande fra i maggiori creatori d'arte di tutto il suo tempo. Certo se non si fosse dimostrato fuori

d'ogni normalità non avrebbe suscitato l'ammirazione che gli riserva Dante con quel suo:

“Credette Cimabue nella pittura tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura”.

A parte che non siamo d'accordo ci si possa sbarazzare così su due piedi di un maestro del livello di Cimabue, dobbiamo ammettere che un affresco come quella del *Bacio di Anna e Gioacchino tornato dall'esilio* opera del suo allievo (**TAV 169 BACIO – TAV 169 BIS**), non ha eguali: attraverso semplici gesti ed espressioni appena accennate, Giotto riesce a produrre un sentimento di tenerezza e amore irraggiungibile, lo stesso che provano le donne raffigurate nell'arcata e che trattenendo il fiato per tanta commozione assistono a quell'abbraccio tra una coppia di anziani ancora terribilmente innamorati. La genialità compositiva di questo pittore arriva all'invenzione di porre tutti i protagonisti quasi in equilibrio su un ponticello, di cui scorgiamo solo due arcate, ma quell'idea di sospensione serve a procurare leggerezza all'intera immagine che produce il suo culmine nel volto della vedova che per il lutto è costretta a tenere il viso nascosto, ma che non può fare a meno di scoprirsi la metà della faccia per sbirciare quel momento di passione.

E che dire poi del coraggio compositivo quasi provocatorio con cui Giotto, sempre nella cappella Scrovegni, rompe tradizioni e regole della consuetudine sacrale, che normalmente impone che il Cristo seduto a tavola per il convivio finale sia posto nel bel mezzo della scena (**TAV 170 E TAV 171 ULTIMA CENA SCROVEGNI: UN IMPIANTO FUORI CENTRO**).

Qui, da autentico spregiudicato, Giotto sistema il Redentore nell'angolo sinistro del convivio, ponendo come abbiamo già detto, ben cinque apostoli completamente di schiena seduti su una lunga panca. Ancora, qui si sottolinea il gesto amoroso del più giovane degli apostoli, Giovanni, che appoggia il suo viso sul petto del Maestro, in cerca di protezione.

Gesù ha appena pronunciato la terribile profezia: “qualcuno fra poco mi tradirà”. Ma, a differenza di come succede nella totalità delle rappresentazioni figurative e anche teatrali, dove i convitati stravolti si chiedono l'un l'altro a chi abbia alluso il profeta, e mostrano con gesti ed espressioni del viso la propria indignazione, qui invece Giotto pone ognuno in uno stato di stupore raggelato, in cui il tempo si arresta e ognuno rimane solo, isolato in una disperata fissità.

Ma tornando ad Assisi, è il caso di proseguire con le ultime storie della vita del santo, a cominciare da quella che ci presenta Francesco intento a tenere un discorso rivolto a papa Onorio III perché accetti definitivamente il suo programma riguardo il riconoscimento dell'Ordine dei Frati Minori (TAV 172 E 173 PREDICA AD ONORIO III). È qui, in quest'occasione, che un cronista presente all'incontro esclama, seguendo le parole del frate giullare: "Di tutto suo corpo fasea parola".

Ad ascoltare il suo intervento c'è il pontefice, seduto sul suo seggio, col gomito appoggiato al bracciolo e la mano che regge il viso; la sua figura è incorniciata da due colonne che reggono un'arcata. Egli è tutto teso ad ascoltare con attenzione il discorso. Intorno stanno prelati d'alto rango e monaci dei vari ordini. Ognuno mostra una certa tensione imbronciata e perplessa. Qualcuno non sa nascondere un moto di stupore indignato e con una mano si lascia sfuggire un gesto di dissenso. L'unico che pare abbastanza sereno è il giovane frate che se ne sta seduto a terra a piedi nudi. Per lui non ci sono né sedile né scarpe, come del resto per san Francesco, che a sua volta, senza nemmeno sandali ai piedi, se ne sta ritto sul lato sinistro e non accenna a calare l'impeto della sua concione. Si sa che alla fine il papa applaudirà e concederà la Regola richiesta. Non si conosce il parere espresso dai notabili intorno, ma quello non fa storia...

Gli ultimi giorni della vita di san Francesco sono quasi sempre narrati come una cronaca asciutta e priva di compiacimenti emotivi tanto da Tommaso da Celano che dal Bagnoregio e dai seguaci suoi rimasti anonimi. Il frate sta malandato ma s'incaponisce. Non mi resta che recitarvi il testo umbro sugli ultimi giorni di Francesco, naturalmente ricomposto in volgare antico.

Lu jullare Françesco mò che sta en là co' gli anni el s'è redotto en mala condezione, tene addosso a sé tutti li malanni che se pote pensare. Illo se sente in lo cuorpo comme una stringiuta allo stommaco e alle coratelle, tene l'uocchi che làcremeno de sangue, le fevri de la malaria co i tremori... ma non se sta gimmai cheto a pijà fiato.

“Arrestate là! – je crideno li frati soi – co' sto basto de maladiè che tene en groppa statte n'attimo bono! Non te poi arrischiare de restatte secco!

No, illo tene la bisogna de annacce a faticà pe' ccampi. Sempre è là ne' fondi ad aidar i villani comme che 'i fa la raccoita, se ce zonze in lo capo na' tempestata che spiaccica a terra il frommentone e lu farro o 'n allagata

d'acqua per tutti li campi, o lu foco che appiccica li boschi, illu sempre curre a aidar gli desesperati. (TAV. 174 FRANCESCO NELLA TEMPESTA)

“Eh no, ie bisogna ce vao a guadagnamme la limosina che ce danno quelli. Teniteve bene in la capa che nualtri non se pole fasse campà da li villani come fussemo zecche in su le spalle soe. No se pole peretendere che li poverelli sgobbeno pe' nualtri per la razione che nui se dice bene l'orazioni e se canta la Gloria a Deo anco per illi... e intonati, pure.

E accossì 'no ziorno ecchilo là che se scarazza a terra come no frenguello che caschi da lo ramo. Li frati soi lo raccojieno e lu menano da uno medeco de granne riputazione.

- A Gubbio ce sta uno guaritore magistro alla schola maggiore -

E accussì, zonzeno alla torruta alta, co Francesco tegnuto su le spalle de doi frati. Zonti che so' da lo medico lu scarecheno su 'no seggio, lu guaritore lo mira accorto in li uocchi soi, e po' sentenza: “Occurre che lo se cauterizza”.

“E che d'è sto scauterizza?” e lu medeco je arresponde:

“Bisogna abbruciargli la enfezione co lu foco. Se coglie uno tocco de fero, lo se arroventa, depo' se causteca su le tempore appresso a l'uocchi e se scancella tutto lo marcio.

Ed ecco là subbeto all'istante uno frate che svene, 'n altro fuje pe lu terrore.

Il medeco ha tosto affonnato lu ferro intra lo foco. E Francesco disce: “Fratello foco, statte bono te pregio, nu me fa' desgraire de soffremento, sie dulce, per piacere, no'me causa' granne dolore.” (TAV. 175 CAUTERISMO)

Lu guaritore pone emmantenente lu ferro a bordone de l'uocchi. Scorre lo fumo, no puzzo de bruscio se spàmpana attorno. Illo, Francesco, strigne li denti, tremma e sbatte li pedi, ma no cria pe' gnente. Alla fine l'è tutto smorto che se pare dessanguato. Li frati se lo recaricano sulle spalle e se lo menano via.

Pe' doi o tre jorni pare che fusse guaruto, poi retorna de novo a ensanguina'. Accossì ogne uno en accordo pija 'na deliverata. Bigna che annamo a Siena dove ce sta uno ospedale co' mejo doctori che ce stanno allo munno.

Ell'è 'nu cammino longo ma ce tocca de fallo. Prontano 'na lettiga accoccata co' doi stangotti e 'na coverta, se lo arricaricano en quattro e via en cammino (TAV. 176 LA LETTIGA) . Vanno longo lo Trasimeno e a la fine de 'sto lago se arritroveno a Stanziano. Vorriano goderse uno bagno en qualche fonte incalorata, ma no se truova. Passo passo, giongheno a Siena,

senza trovà fonte de che frescarse longo la via. Già de sotto alle mura se encontreno co' 'na moltitudine de frati che so' zonti d'ogne loco per encontrarse col santo: ogni uno l'abbrazza e bascia.

“Faite piano, frati mei, imperocché co' 'sto vostro amor arrischiare de mandarme en tocchi!”

Je vene incontro anco li savienti medichi, lu menano a l'ospitale, e ce pongheno pastrocchi en ogni dove; ce pongheno sovra lu stommego delle coppette arrovente, pe' tirarce fora lo tosseco de lo corpo tutto. Dipoi ce appiccicheno a la schina delle sanguette che se dicono anche sanguisuche, ma Francesco no da' segni de anna' mijore.

Calato 'o sole, lu santu vie' envitao a stassene assettato intra mezzo a tutti li frati soi, che stevino en un prato, pe' arrangia' la prima Regola, che accusi comme sta a lu Papa e a li ministri soi no ce piace.

E la prima chiosa de introdurre saria chella che canzella l'obligazio de fategare comme villani pe' guadagnasse co lu pane anco lu diritto a la lemosina. (occhiali)

Toti li frati comenzava a dire le soe ragioni co' voce dosce, daspo' mano a mano che la disputa se fasea encalorata, andaveno criando un de contra l'altro, con dicti accossi ferozi che 'i era de maravejarse a che no' sbottasseno a biastema'.

Franzesco steva a scolta' senza fiatare, da po' disea: “Sta avvedè che a forza de sistemà 'na chiosa accà e 'na norma a là, sta Regola nostra addiverrà accossi paciona e dolza che je piacerebbe anco a li mercanti de Venessia. Onne jorno a Franzesco ce appiccavano nove spiancionerie, ma nullo annava a mijore, ell'è proprio n'enuale tortura, diceveno li frati. A 'sto ponto, li so' frati che illo teneva plu cari lo carecano su le doi stanghe co' la coverta e se pongheno en cammino pe' tornassene a magione. Su la via de lu retorno, transìteno per li borghi e paesi co la gente tutta che je vene incontro, ce dichenò: “Oh Franzesco, remane a cca co noaltri che nui te ce se fa dono de una casa granne, pe 'te e li to' frati”.

“Ce despiace, grazie de core, ma noi avimme a turnà tosto en Assisi”.

Po' transeta pe' 'n altro borgo e anco in esto loco tutta zente vene a faje festa.

“Dolzo Franzesco, arrimani a cca cu nuje! Te se impronta lu castro antiquo tutto pe' te!”

“Oh no, me spiace assai, che a casa ce attendeno e seamo en retardo...”

se retuorna en cammino e uno frate zoine dimanna: “Ma per che cagione la zente vorria che Franzesco ce rremane co’ loro?” (**TAV. 177 RITORNO AD ASSISI**)

“Ma l’è accosì claro! Perché illi spereno che lo frate nostro vaga a muri presso lori, accussì je rizzano ‘na basilica bella assai! Immo, immo!”

E passo a passo, zongheno a bascio a lu colle de Assisi.

Franzesco dimanda de annare largo in lu cammino pe’ passacce appresso alla Porziuncola e dacce uno saluto. Ma all’intrasatte zongheno de li soldati descenduti da Assisi e che je dichenò (**TAV. 178 SOLDATI AD ASSISI**): “Pe’ carità, no annate pe’ sta via, che ve pole capità de rencontrarve co’ ‘ste bande de malnati che vanno a cerca de lu nostro santo pe’ menarlo en qualche città pe’ aspettà che mora lì da issi, e avecce grande onore. Venite, che ve se protezze nuie”.

Accussì monteno fino alle murate e traseno in la cittade. Ugolino vescovo, amico sojo, sta là che lu attene, l’abbrazza e disce: “Figlio meo, vene intra lu palazzo meo”. E lu pone a duormere en uno letto granne en la soa camara misma. Franzesco se destende commodo, vorerebbe addormirse ma lu matarazzo ene troppo morbedo, squazzoso, e balonza.

“Frate mei, calateme a bascio de sto sballandone che me vene de vomegare”. Lu acchiappano, lu destendeno pe’ terra et illu stave beato: “Ah codesta sì che è vita!”

Entanto a bascio de lo palazzio li armati dello Comune fanno la posta e se danno el cambio per far sorveglio a lu santo.

Franzesco se sta su lo pavimento e chiama li so’ frati: “Faciteme nu piacere tutti vui figli mei. Ci ho una tristizia granne e uno manco fonno ne lu core. Faciteme una regalia: entonateme uno canto dulze e chieno d’allegrezza”.

“E che canto voraresse?”

“Quello che fa: Gloria al Signore per fratello Sole”.

“Va bene, lo facimo; facimo la regolata de le voci”

Tutti se ponghenò intorno. (**TAV. 179 CORO FRATI**) (*con gesti verso un immaginario coro di frati invitandoli ad accordare le varie tonalità*)

“Aeho”

“Seconda vosce: te tu vai de là”

“Aaaaehh”

“Terza. Tenete lu tono! Tu ponete là. Famme ascoltà lo tuo cantare.

“Aaaeeuu”

“Pònete en quello lato. E te?”

“aehhe”

“Tu vattinne”

“Aaaeeooh”

“Se cumenza”.

“Laudato sie méo Signore,

Tòe so’ le grazie e ógne laude cum onore.

Tu séa benedicto in spezialménte per lo frate Sole

che dóna all’òmini luze et calore

et èllo dólzo et radioso cum gran splendore

e de tóa gloria illo ména altissimo tòo grandóre, ò méo

Segnore!

Et de tóa potestàte ógne folgóre...”

Li soldati che fanno de guardia da sotto, senteno cantare.

“Ohi, lu santo sta a tirare l’ultimi fiati, ma va via en allegrezza!”

E ce sta uno prevete che disce:

“No me pare bona cosa, proprio nelli momento che se dovarebbe prepararise a una bona morte, de fa canti de spasso e allegrea”.

Ma li frati seguita a cantà, pe’ tutta la notte sana. A dirce la verità, ne lu mumento mismo che è calato lu sole, a canta’ sono remasti soiamente quattro frati. Franzesco non ce sta cchiù là sovra. Tutti l’altri frati a l’ordine de illo mismo l’aveveno condotto fora le mura, a la Poziuncola, tutto de nasconduo. Così senza da’ ne l’uocchi so’ rivati a la chiesuola.

Lu destendono a terra, et illu, Franzesco, remane lì co’ la fazza per l’aria, a guardasse lu tetto squarciato de la Porziuncola, tutto sfuracchiato che ce se vede lu cielo infiorato de stelle sbrellucenti de lume. E li frati tutti attorno che canteno (*riprende il canto sempre più sommessamente*):

“Laudate sii mi Signore...

per sorèla nostra Morte corporale

che nisciùno pòl scampare

e Morte seconda, male no’ ce pòle fare

’sì preparàti simo in ne la pace spirituale

e laudàte sie me Signore!
Per èsto dolzòre che tu vuòlci dare
ne lo ultimo fiatare
laudàte sie mi' Signore!”

FINE =)

PEZZI TAGLIATI:

Tornano a iscriversi nel canone di sei i frati e il pover'uomo nel *Miracolo della fonte* e soprattutto nel *dialogo di Francesco con gli uccelli*. Ancora si rispetta una misura che supera di poco il ritmo di sei nel *Sogno di Innocenzo III* ed egualmente nella *Accettazione della regola*, così come nel San Francesco inginocchiato nella chiesa squarciata di San Damiano.

Diciamo subito che le immagini delle nove storie che abbiamo appena elencato sono, insieme alle due che raccontano di Isacco, le più potenti e meglio composite di tutto il ciclo, oltre a comunicare uno slancio realistico appassionatamente umano ed esprimere una plasticità davvero eccezionale che in quel tempo ritroviamo solo in Arnolfo da Cambio e in Pietro Cavallini.

DA INSERIRE NEL TESTO:

Abbiamo già sottolineato quanto fu determinante, allo sviluppo tanto repentino e di gran valore dell'arte e del pensiero, il crearsi di quella situazione che permise l'incontro di così numerosi talenti in Assisi alla fine del Duecento. Questa straordinaria situazione oltretutto permise l'emergere di personalità di livello eccezionale che approfittarono del grande confronto a cui erano stati indotti per farsi letteralmente catapultare al livello degli irraggiungibili. Ma d'altra parte è risaputo che tanto nelle arti che nelle scienze nessun uomo di ingegno riesce a crescere in solitudine: solo nel caotico conflitto delle idee emergono gli alti valori.

Le storie con le figure iscritte nel canone di Lisippo sono invece le seguenti:

Quello conosciuto come *L'omaggio di un uomo semplice* in cui la statura del giovane Francesco ci appare davvero notevole (già presente CERCARE). Il figlio di Bernardone indossa un abito molto elegante che rende ancora più elevato il suo incedere. Tutt'intorno i presenti mostrano fisici slanciati ed egualmente l'architettura si sviluppa allungandosi, grazie all'inserimento interruzione di colonne snelle e sottili.

Lo stesso discorso vale per la *Rinuncia dei beni paterni*, dove Francesco semi-nudo mostra un fisico longilineo. Della stessa altezza sono i chierici e il vescovo, e di fronte gli amici di famiglia scandalizzati, per non parlare del padre irato. Notiamo subito che nella scena appaiono due bambini ma nessuna donna. In certe immagini, dove si esibiscono uomini nudi, le femmine è meglio che non appaiano, ed è giusto, nemmeno la madre, per carità!

Sulla parete di sinistra, nella stessa navata, troviamo la prima scena della sequenza che ci racconta della *Morte d'un cavaliere*. Pare che Francesco, poco prima, mentre tutti gli invitati si trovavano accomodati intorno al desco, avesse predetto al nobile signore la prossima fine della sua vita, quella che si chiama normalmente una morte improvvisa. La storia è stata scritta da Bonaventura da Bagnoregio e molto probabilmente da lui stesso inventata. La morale dell'evento si può riassumere in poche parole: siate sempre preparati al trapasso, a posto con Dio, quindi confessati e comunicati a posto con gli uomini, avendo rispettato gli impegni materiali e dello spirito e non dimenticatevi dei francescani, facendo loro una buona elemosina.

Pezzi tagliati:

Così succede nella scena in cui *Francesco appare sul carro di fuoco*. (?) Anche i frati che nella stessa scena stanno in piedi sul proscenio o accovacciati risultano di minore statura. Lo stesso canone ridotto viene impiegato nella *Cacciata dei demoni da Arezzo* e nella scena *dell'incontro fra il sultano e il Santo d'Assisi*. Nell'immagine del presepe, allestito all'interno della chiesa, frati e laici in prima fila rispettano il canone di sei abbondante, mentre quelli che stanno in seconda fila, comprese le donne, superano la misura di sette.

Tornano a iscriversi nel canone di sei, i frati e il pover'uomo nel *Miracolo della fonte* e soprattutto nel *dialogo di Francesco con gli uccelli*. Ancora si rispetta una misura che supera di poco il ritmo di sei nel *Sogno di Innocenzo III* ed egualmente nella *Accettazione della regola* così come nel San Francesco inginocchiato nella chiesa squarciata di San Damiano. Diciamo subito che le immagini delle nove storie che abbiamo appena elencato sono, insieme alle due che raccontano di Isacco, le più potenti e meglio compositi di tutto il ciclo, oltre a comunicare uno slancio realistico appassionatamente umano ed esprimere una plasticità davvero eccezionale che in quel tempo ritroviamo solo in Arnolfo da Cambio e in Pietro Cavallini.

Le storie con le figure iscritte nel canone di Lisippo sono invece le seguenti.

Quello conosciuto come *L'omaggio di un uomo semplice* in cui la statura del giovane Francesco ci appare davvero notevole. Il figlio di Bernardone indossa un abito molto elegante che rende ancora più elevato il suo incedere. Tutt'intorno i presenti mostrano fisici slanciati ed egualmente l'architettura si sviluppa allungandosi, grazie all'inserimento interruzione di colonne snelle e sottili.

Lo stesso discorso vale per la *Rinuncia dei beni paterni*, dove Francesco semi nudo mostra un fisico longilineo. Della stessa altezza sono i chierici e il vescovo, e di fronte gli amici di famiglia scandalizzati, per non parlare del padre irato. Notiamo subito che nella scena appaiono due bambini ma nessuna donna. In certe immagini, dove si esibiscono uomini nudi, le femmine è meglio che non appaiano, ed è giusto, nemmeno la madre, per carità!

Sulla parete di sinistra, nella stessa navata, troviamo la prima scena della sequenza che ci racconta della *morte d'un cavaliere*. Pare che Francesco, poco prima, mentre si trovavano tutti accomodati intorno al desco, avesse predetto al nobile signore la prossima fine della sua vita, quella che si chiama normalmente una morte improvvisa. La storia è stata scritta da Bonaventura da Bagnoregio e molto probabilmente da lui stesso inventata. La morale dell'evento si può riassumere in poche parole: siate sempre preparati al trapasso, a posto con Dio, quindi confessati e comunicati; a posto con gli uomini, avendo rispettato gli impegni materiali e dello spirito e non dimenticatevi dei francescani, facendo loro una buona elemosina.

Esattamente il contrario di ciò che andava dicendo San Francesco, che di continuo ripeteva: "Non raccogliete oboli, ma invitate chi vi offre denaro o beni a distribuirli di persona a chi ne abbisogna. La gestione della carità è la più pericolosa di tutte le condizioni. Chi ne possiede il compito assume un potere che non ha eguali. Ed ecco che noi minori, all'istante, diventeremmo a nostra volta maggiori e terremo in grande disprezzo la povertà."

Nella scena in cui il ricco signore è erollato a terra molte donne accorrono sgomento e qualcuna si porta le mani al viso graffiandosi il volto come impazzita dal dolore. Francesco si è levato in piedi dietro la tavola approntata per il pranzo. Ci rendiamo subito conto che la sua staturarietà è davvero lisippica, non è più il Santo piegato su se stesso ma ci appare imponente, il più alto di tutti, uomini e donne, che pure dimostrano una notevole statura fisica.

Lo stesso discorso vale per *l'apparizione di Francesco al Capitolo di Arles* in Francia, durante il convegno di frati provenienti da ogni dove. Il Santo è da qualche anno spirato ad Assisi, sdraiato sul pavimento di terra della Porziuncola dal tetto sfondato. È un momento delicato per i francescani:

"L'ordine, dopo la morte di Francesco, aveva cambiato decisamente rotta e abbandonato", come ci dice Chiara Frugoni in un suo testo sul Santo d'Assisi, "l'umile stile di vita del Santo; mostrava di apprezzare la cultura e la dottrina, mandando frati a occupare cattedre universitarie, allo Studium di Parigi". Qui vediamo Antonio, uno degli intellettuali dell'ordine, mentre tiene una lezione nella quale cerca di convincere i frati riuniti, che Francesco non era affatto contrario a che i fratelli minori crescessero nella sapienza e nell'arricchimento dottrinale. A testimoniare la giustezza delle asserzioni del sapiente ecco che all'istante appare, in carne ed ossa, il Santo con le braccia spalancate come Gesù quando si mostrò agli apostoli.

Francesco è un'altra volta d'alta statura e imponente nella sua figura e non è sospeso in aria come succede di norma nelle apparizioni mistiche, ma poggia i piedi a terra, quasi a rendere reale la sua presenza. Una presenza, è proprio il caso di sottolineare, di gran peso. Nessuno dei frati in piedi, seduti o accovacciati mostra gran meraviglia. È come se il Santo fosse sempre rimasto a fianco a loro.

I **convenuti** si trovano quasi tutti di schiena, la maggior parte seduti a terra, il che produce una sensazione di collettività omogenea, ben serrata come in un altorilievo.

PATRONI

Ma l'indagine ha portato alla luce due altri aspetti dell'impresa. Uno è l'uso dei "patroni", cioè delle sagome che sembra fossero normalmente usate in pittura e non solo a fresco; sagome che costituiscono il precedente storico di quello che sarà il "cartone rinascimentale". **I patroni quindi erano fogli di carta piuttosto consistenti, la cosiddetta "carta di Lombardia", che venivano qua e là bucherellati o ritagliati in sagome e che servivano non solo per riprodurre il disegno dell'affresco ma, utilizzati con varianti di posizione, anche per altri affreschi.**

Questo ci permette di individuare la presenza di una stessa bottega riguardo diverse pitture con storie dissimili.

È il caso, molto probabile, dell'opera di Cavallini dedicata alla Nascita della Vergine che si trova in Santa Maria in Trastevere a Roma, e che, come abbiamo già visto, pare proprio riprodurre ad Assisi, nelle storie di Isacco, lo stesso impianto scenico nonché il linguaggio plastico e gestuale delle due distinte storie. Se poi a queste stesse figure si applica, come illustrato altrove, l'analisi dell'uso della luce, delle ombre e del modo di preparare l'incarnato, cresce la certezza che a eseguire diverse opere siano le stesse maestranze dirette dal medesimo maestro di cantiere.

Naturalmente anche in queste analisi bisogna procedere con cautela, poiché può succedere che diversi esecutori si ritrovino a scegliere linguaggi simili.

Per cui facilmente si semplifica unendo due personalità diverse nello stesso pittore. Ma, venendo alle analisi concrete, succede che nel ciclo di Assisi l'uso dei patroni accerti senza dubbio la presenza di Pietro Cavallini, indicato come "il Maestro di Isacco". Infatti **ultimamente** la ricerca di Bruno Zanardi ha messo in evidenza che l'uso degli stessi patroni si è protratto sino alla scena dell'*Approvazione della regola*.