

21756

GIOTTO AD ASSISI
VIII stesura – marzo 2009

In blu la parte da sostituire

(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 di Assisi, 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 proprio in Assisi che Francesco è venuto alla luce nel 1181, che suo padre era un ricco mercante e la madre era una bellissima donna molto probabilmente di origine francese. (TAV 4 ASSISI) Francesco 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 ad Assisi esplose 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 (1198???) 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 malconcio 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 perdita 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 (TAV. 13 L'INCONTRO COI LEBBROSI). Quei disperati battono pentole come era d'obbligo fare, onde dar l'avvisata a chi si trovasse intorno nel buio, del passaggio degli infetti. 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. 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 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 faséa 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 conte e le 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 si affidò allo stesso Bonaventura il compito di riscrivere la testimonianza definitiva della vita del poverello d'Assisi, che fu chiamata *Legenda maior*. (TAV. 17 RISCRIVERE 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 dipinti 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 Francesco gh'è vegnut in capo de andar a Roma (TAV 19 'I ZONZE A ROMA). Cossì con quatro fraiti se pone in camìno. Pie dopo pie, i zónze a Roma e i demànda: – Per piasér dóe sta ol Pàpie? – Ol Pàpie? Esta qui, in 'sto palàzzio. Dèto fato, i 'riva devànti a una magion granda e quando i en sóta, se retruòveno blocà da 'na fila de guardie.

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

“Parlàrghe col Pàpie! “

“Oh, l’è tanto fàzile! Vorsìt ‘n’udienza? Scrivèt chi, su chèsta 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 bona gràsia de reçéverve!” (TAV 19 BIS SEDUTI ASPETTANO IN FONDO ALLA PIAZZA)

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

Passa tüta ’na ziornàda, poè passa tüta la nòte... ol ziórno aprèso no’ ariva nisciùno, nisciün che i ciàma.

“Chi se fa tardi, – ol dise Françesco.

Po’, de bòto ghe végne un’idea... un fülmine. (*Si batte la mano sulla fronte*) (TAV. 20 FRANCESCO SI BATTE LA FRONTE)

“Ma che imbriagà!, ma cum’è che no’ m’è vegnüd sùbit in de la mént! Mi chi a Roma gh’ho un amìso caro!

“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 sübit le guardie che i blòca: – Dóe andit?

“Dal Cardinàl Colòna!

“Fa' la domanda scripta!”.

“Ah, chi ghe sèm da capo!

In quèl momént el Cardinàl Giuànni, varda caso... s'afàza a un finestrón lassù in zima e cria: “Frañescooo! Frañesco te sèt pruòpi ti? Spèciame che desséndo.

E ol végne giò per la scalenàda a cerción 'me un fülmene... zira zira zira tutto a riverso e quando l'è a baso, ol cata in braso Frañesco zizulàndo a torción.

“Spècia Frañesco che ziro a riverso che senò burlo a tera... che plasér d'embrasàrte! Fate véder! Te sèt cunscià 'me un làder! Varda chi che strasceria! Ma còssa che ti fa chi a Roma?” (TAV

21 COLONNA SCENDE LE SCALE A CHIOCCIOLA)

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

“ Per che rasón?”

“Voraria dimandàrghe la permissión de andàr intorno coi me’ fradèli a dire el Vanzélo e vorarèssimo pruopórghe la Régula nostra de fala timbrà!”

“Bòn, no’ l’è tanto fàzile. Aspècia chi, che ghe vòj prouvàrmi!”

Ol Colòna ol va via curéndo invèrso ol palàsio del Pàpie, ol monta sü per le scale e ol va deréntro ol grand’andrón. Quello 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 sénsa ’zónzerghe ol numero: Inocénzo e basta. – A gh’è un méo amìso che l’è ’rivào che l’è dòì ziórni... Françesco, ‘na santa persona meravegiósa, ti no’ te gh’hai idea... bisogna che ti lo cognóssa. Te vòl demandàr una permissión per lü e i sòi fràiti che i vòl seguitàr el Vanzélo a la lètera!” (TAV 21 BIS C’E’ UN AMICO MIO CHE SI CHIAMA FRANCESCO)

“ Come t’è dit che se ciàma?”

“ Francesco.”

“ Francesco?... A l'è miga ün de quèi che sta là sòta che sòn restàit 'na ziornàda intréga e 'na nòte sentàdi a 'speciàre? Ol cognósso!... Me sòn 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 sprolochióon che fa descórsi da catàro, che ol se desnüda sbiòto in giéssa, 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 Albigesì come pegurìn 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! Pòrtemelo via, par plasér, descàssalo emantinénte! Varda, me trema le dida... varda come i trémba!”

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

“Càssalo viaaa!”

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

Dessénde, arìva da Françesco.

“Me despiàse ma incöe 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 catedrál granda, con tante colòne e de bòto stciòpa un tremamòto: tipitipotitomtitièm!, 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 pìcolo, 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 slóngà, slóngà 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 südàt... coi trembóri. L’è drio 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 tremendo, ma l’éra tüto vero!... Me són truvàit 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 slóngà 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 sübeto!”

El dessénde.

“Frànçesco ghe sémo! Meravégia! Ol Pàpie te vòl véder! Ma bòja ’me te sèt strasciàt, cunscià... e poè ’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 piazér Colòna, làseme 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 [figura è Ambrogio, uccello è simbolo dello Spirito Santo, è nero perché è la biacca, in origine era bianco])

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

“Ma dove?”

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

“E in giésa mai? (*Breve pausa*).

“Volentére ghe andaria anca in giésa... ma lì ghe sòn già i préveti... no’ voraria far confusión!”

“E che altro desìo te gh’avrèsset, ti?”

“Voraria la tua permisión de mètere in pie üna ComUNETà dove tüti i è iguàli, se vòle bén. Dove tüti i sòn in povertà e i séguita el Vanzélo cossì 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’ débie tegnér 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 rógne 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 desménteghi 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 zénte caminàva de drio a lü per ziornàde, e quando lü se piasàva 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 religiòn 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 disfémo '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 cosotìna nei tempi bòni... 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 càtale! 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 racoìr de la ròba, manco per darla ai poverèti, manco de pasamàn... parchè se mi cato nutrigaménto o mercansia de destrebuìre 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 poeràssò che te mòri de fame: dòì sachèti de pan! Varda chi un bel vitelón... vivo! Tégne, màssalo ti, che a mi me fa impressiòn!... Adèso 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: sòn mi che desìdo a chi dare e a chi no. Sòn 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 zestìsse la carità l’è ol vero padrón. Che chi gh’ha la potestà de destribuìrla intorno, l’è pì forte de l’emperadór!”

“No, no’ digo...”

“Làssame parlàr Françesco... Perdóname, sónt andàito in sbarlàso de zervèlo... Mi capisso ben che ’sto tò pensér l’è nèto e santo, ma ti te déve andàr a farghe ’ste descórsi a la zénte giüsta... no’ a mi che no’ pòdo capìr. No, anze... capisso ma no’ pòdo azzeptàre! Ti, te déve andare a tegnèr i tò descórsi 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 tò pensér de regola novèla e te vedrà che i puòrzi i te ascolterà con passión. 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 tète... Aprèso 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.

Françesco 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 drìo a magnàre. I convèrsa, ride e i valsa i biciéri. Come Françesco ol 'riva

deréntro, üna sióra la fa: – Deo che spüssa! De dove arìva ’sto tanfo?! (TAV 29 – 30 - 31 FRANCESCO DANZA NELLA SALA DA PRANZO)

Françesco ghe va encóntro a Inocénso, soridénste. (TAV 32 FRANCESCO CHE VA INCONTRO A INNOCENZO)

“Pàpie splendìdo!, 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 felìz! Són felìz! (*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 bastonarlo.

“Fermo!”

Süбето 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 apsetào la tòa provocasiòn! Ti te gh’hai dito: vai dai porsèli! Lü l’è andàito davéro! Adèso l’è chi che te rovèrsa adòso la tòa 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 Giavàn¹, ’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 fógo... una passión 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 Pietro, la guèra... ol sangu!”

“Alóra còssa débio fare?”

“Va’, dimàndaghe perdono e ambràssalo!”

“Davanti a tüti?!”

“Sì!”

¹ Il Giavàn è una maschera succube della tradizione lombarda

“Così smerdào?!”

“Così smerdào!”

Ol Pàpie va, slarga le brassa, ciàpa Francesco, se lo tira contra e ol dise: “Perdóname Francesco... 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 baltròc²! Perdóname!” E lo basa.

Entórno ’sta zénte de nobeltà no’ capìse còssa stébia capetàndo, ma plaudìse 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*, la *Scuola Siciliana*, quella Veneta e la Lombarda. (TAV 34 CITTA’) Nelle nostre città grazie a scrittori e poeti della forza di Dante,

² inteso come ‘da usare e buttare’

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 GIOTTO CIMABUE CAVALLINI ARNOLFO DA CAMBIO) (TAV. 36 quattris 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) (TAV 37 BIS MOSAICO DI SAN GIOVANNI A 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 quest'ultime esprimono, non hanno niente a che vedere con quelle del ciclo di Assisi. Infatti pochi sono i critici che accettano come simili i due linguaggi.

(TAV 39 CONFRONTO ASSISI - PADOVA)

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* nel registro inferiore della Basilica Superiore.” Oh, così va già meglio. **(TAV 40 NELLA PARTE INFERIORE DELLA BASILICA spaccato prospettico)**

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, notevole pittore, a sua volta fiorentino, per di più scrittore e vissuto un secolo prima rispetto al Vasari (TAV 40 BIS LORENZO Ghiberti). Nelle sue testimonianze redatte nel 1450 circa, il Ghiberti 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 41 CICLO DI MADDALENA).

“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.”

(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 leavrà 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, a Firenze, con una splendida ragazza, nel 1290, **(TAV 43 BIS AMORE E PROLE)** e siamo a conoscenza del fatto che ha generato quasi subito una nidiata impressionante di figli, otto in tutto, quindi ogni tanto doveva tornare anche a casa, 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.

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”³.

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

³ Mirabilia, Edizioni Panini, pag. 148

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

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. PAOLO, 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 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- 47/2 BIS 47bis MOSAICISTI GRECI)

.

Oltre agli artisti già numerosi nell'Urbe, giunsero in quantità, chiamati dalla notizia dell'apertura di nuovi importanti cantieri 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, Torriti e Rusuti ai quali bisogna aggiungere i toscani Cimabue e Arnolfo da Cambio, straordinario architetto quest'ultimo, oltre che scultore e pittore. (TAV 47 tris CIMABUE BASILICA SUPERIORE AD ASSISI)

E proprio nella seconda metà del secolo XIII, ad Assisi si creò un imponente polo culturale. Non avvenne spontaneamente, ma per un ben calcolato programma politico-religioso: a decidere di dar lustro alla città del santo e alla straordinaria storia della sua vita furono Niccolò IV e tutti gli altri pontefici che lo seguirono, compreso Bonifacio VIII. Costoro si mossero con grande slancio fino a rendere Assisi il nuovo fulcro dell'arte e del nuovo Umanesimo.

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; si dice che anche i provenzali siano scesi a prestare la loro opera e a godere di un'occasione così ricca di nuova conoscenza.

È 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. “Ci spiace, 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, (TAV 48 BIS I CANTIERI) 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 (TAV 49 TRABATTELLI E IMPALCATURE): impalcature mobili che si

spostavano a seconda della bisogna e di sotto, al piano terra, nessuno che si permettesse di dipingere alcunché proprio per evitare 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 magister* (**TAV 50 TRE CANTIERI AD ASSISI**), 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.

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 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.

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.

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”, mentre la mia campitura è stesa, quasi omogenea.

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

A questo punto si inserisce il cosiddetto *luminello*: entrambi applicheremo tocchi di biacca pura nei punti battuti dalla luce che vogliamo sottolineare. Come noterete, nell'affresco di Giotto il bianco viene applicato due volte, mentre nella pittura romana una sola volta al finale, cioè a conclusione dell'affresco.

Vado a stendere tocchi di biacca: la prima luce sul fianco del naso dolcemente, in modo quasi trasparente, poi sempre con leggero tocco sullo zigomo, 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, 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.

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, 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; (**TAV 56 BIS DISTRUZIONE DELL'ASSETTO FRONTALE**) soprattutto ciò che impressiona nelle storie di Assisi è la collocazione dei protagonisti posti di fianco o addirittura di spalle rispetto al pubblico che osserva il dipinto, seduti o sdraiati a terra. 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**), diecine di frati seduti a terra e su panche ci mostrano bellamente la parte retrostante del corpo. 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 la schiena curvata agli astanti.

Uno dei capolavori compositivi che proprio attraverso uno straordinario impianto scenico riesce a raggiungere una notevole forza drammatica è senz'altro il *Compianto* di Giotto davanti al Cristo depresso dalla croce. Un analogo affresco fu eseguito circa vent'anni prima ad Assisi da un pittore rimasto lungamente anonimo (oggi sono in molti ad attribuire quest'opera al Cavallini): anche qui le gestualità dolenti si realizzano attraverso lo stendersi di braccia e mani intorno al corpo di Gesù e immediatamente notiamo che Giovanni dipinto nell'atto di sollevare una mano di Cristo sia l'indentico ritratto di Esaù delle *Storie di Isacco*, sempre ad Assisi (INSERIRE TAVOLA VOLTO ESAU'). (TAV. 59 bis COMPIANTO SUL CRISTO MORTO ASSISI). Ma c'è un altro particolare che non ci deve sfuggire: nel *Compianto sul Cristo morto* di Scrovegni in primo piano stanno due figure sedute a terra di cui leggiamo solo la schiena ripiegata (TAV 60 COMPIANTO SUL CRISTO MORTO SCROVEGNI part). Ma limitiamoci a questi

pochi esempi e passiamo oltre; quindi per chiudere vi ricordiamo l'Ultima Cena sempre di Padova (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 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 sicuramente sapeva anche dipingere.

CIMABUE

E qui vi proponiamo di conoscere da vicino un grande pittore verso il quale purtroppo non abbiamo l'attenzione e il rispetto che merita. Si tratta di Bencivieni detto Cimabue (**TAV 60/6 QUATTRO ANGELI**), di cui conosciamo una data molto importante per il suo grande peso nella pittura italiana: il 1272 e 1273, periodo che ci dà per certo il suo soggiorno a Roma, all'età di trent'anni circa. (**TAV 60/7 CIMABUE ALL'URBE**) 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 crocifisso 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.

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 stabilitura⁴ 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

⁴ La stabilitura è lo strato di calce fine, sabbia di fiume e polvere di marmo, a piacere, per preparare l'intonaco.

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 ad una specie di negativo fotografico. Bisogna ammetterlo, 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 sconosciuto... ebbene, quello sconosciuto è davanti a voi: sicuro, io personalmente ho capovolto il valore dei chiari e degli scuri... e ve lo mostro subito. (TAV 65 CROCEFISSIONE – PARTICOLARE – RITOCATO)

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.

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 ad 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 montagna⁵.

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 D'APPOGGIO) la postura del loro corpo trova assetto in un'attitudine 'neo-ellenistica' cioè il

⁵ Pag 1105 e segg., Mirabilia, Ed. Panini

bacino si inclina costringendo l'intera figura ad appoggiarsi su una sola gamba mentre l'altra si articola in *deséquilibre* dinamico⁶.

Nella *caduta di Babilonia*,⁷ (TAV 72 BABILONIA) 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 la cui identità rimane ancor'oggi incerta, che impianta la tipica composizione con cerchi susseguenti⁸.

⁶ Luciano Bellosi, "Cimabue", pagg. 198-99 F. Motta Editore

⁷ Cimabue, pag. 203

⁸ Mirabilia Panini, pag. 844

E qui vediamo *La Crocifissione*⁹ del Cimabue (TAV 75 CROCEFISSIONE E TAV. 75 BIS), purtroppo quasi illeggibile; noi abbiamo azzardato e con espedienti vari abbiamo restaurato le riproduzioni, mettendo in evidenza le figure con strumenti particolari e soprattutto spaccandoci letteralmente gli occhi onde rintracciare disegno, volumi e colore, soprattutto grazie all'abilità di Michela Casiere, qui presente vicino a me, veramente un miracolo (TAV 76 CROCEFISSIONE RESTAURATO – PART).

Questa 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

⁹ Cimabue, pag. 184 e ss.

UNIVERSALE)¹⁰ dove al centro, iscritto dentro una mandorla, sta il Cristo, appena appoggiato a un trono, quasi cancellato. **L'immagine** del figlio di Dio è solenne ma è presentata con un segno lineare privo d'ogni concessione grafica, alla quale normalmente indulgono 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 78 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.”¹¹

La sorpresa più stupefacente è il volto di Cristo che esprime un atteggiamento di intensa malinconia (**TAV 79 VOLTO DI CRISTO – GIUDIZIO UNIVERSALE, PART.**)

Intorno a lui sette angeli con le tube incollate alla bocca, (**TAV 80 GIUDIZIO UNIVERSALE – 4**

¹⁰ Cimabue, pag. 199

¹¹ Giotto, ed. Giunti

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 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 affreschi¹², subito si decise di ampliare le fonti di luce in modo che le immagini all'interno godessero della 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*)

¹² 56 scene sulle pareti e 4 arcate di volta con ben 20 immagini a specchio

Ora facciamo entrare 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 sempre Isacco sdraiato sullo stesso letto, mentre 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 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.

L'applicazione dei chiari e degli scuri è una costante che dovremo sempre prendere in considerazione nella lettura e nel raffronto di tutte le altre storie affrescate nella basilica. (*Indicando*

le proiezioni sullo schermo) (TAV 84 BIS
DIMOSTRAZIONE CON I RIFLETTORI)

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 proveniente 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 (Nota: la 86 non c'è TAV87 – 87 BIS – 87 TRIS – 87 QUATRIS 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; sotto, angeli, beati e dannati presentati con straordinaria potenza e drammaticità.

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.

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. 88 BIS CANONE DI SETTE) 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* (TAV 89 CANONE DI FRANCESCO CHE SI DENUDA – TAV 90 RINUNCIA AI BENI VARIANTE): qui vediamo disegni che si rifanno alla rinuncia dei beni con Francesco seminudo. Sempre ad Assisi esistono altri affreschi dove le figure rispondono a canoni diversi, da quello di sei fino a otto e anche nove.

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 SCOMPOSIZIONE DEL PATRONO, 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 spessa 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 prosenio. (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 di medesime sagome anche in luoghi diversi, e le adattava usandole a dritto e rovescio, cioè sui due lati opposti.

Dario e i suoi assistenti appoggiano a dei grandi piani i patroni e contornano le sagome fissate sulle tavole ottenendone delle figure.

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**).

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.

Dario aiutato dai suoi assistenti ne dà dimostrazione articolando braccia e gambe nonché il tronco di alcuni patroni. Quindi servendosi di sagome di panneggi veste i nudi addobbandoli come vediamo nell'immagine proiettata sullo schermo. insieme vanno segnando le immagini ricalcandole sulla tavola così da ottenere le figure che vi proiettiamo. Ancora dimostrano che le sagome si possono addobbare con abiti e panneggi e spogiarla mostrandola seminuda (TAV 96 LO STESSO PATRONO CON ARTICOLAZIONI 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 abbiamo già visto come il Ghiberti 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. (TAV. 97 CICLO DELLA MADDALENA).

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

Da qui si formano le famose 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 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 della *Cattura di Cristo*, che si trova sempre nella navata superiore, fra le storie del Nuovo Testamento.

Appare l'immagine dell'intero affresco che si decompone ponendo in luce particolari in grande evidenza. (TAV 98 CATTURA DI CRISTO).

Nel '500 - '600 l'affresco era stato attribuito senza indugio a Giotto, poi più tardi si pensò a Duccio da Boninsegna. (TAV 99 L'APPARIZIONE DI CRISTO DURANTE LA CENA DEGLI APOSTOLI Affresco di Duccio)

Infatti sia le figure che i volti, i panneggi e soprattutto i tagli di luce con relativa ombra dei due affreschi fanno assomigliare le figure dei protagonisti fra di loro. Scantona notevolmente dalla tecnica di rappresentazione il Cristo in primo piano sulla sinistra il cui panneggio è espresso alla maniera dei bizantini nei loro fondi d'oro.

Ma nel '700 qualche altro conoscitore dichiarò essere, la *Cattura*, opera indubbia di Cimabue. In seguito si pensò a un pittore romano e si indicò il Torriti (TAV 100 PARTICOLARE DE LA CREAZIONE DEL MONDO). Nel '900 si fece il nome di Rusuti (TAV 101 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.

Credo che se vogliamo riuscire ad 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. 102 BACIO DI GIUDA E TAV. 103 BACIO DI GIUDA, PART)

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.

(TAV 104 ANALISI) 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. Eccovi un mosaico del V secolo che si trova in Santa Maria Maggiore a Roma (TAV. 105 MOSAICISTI GRECI)

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

Alla sinistra, iscritti in uno dei cerchi, il più laterale, (TAV 105 bis e 105 tris ANALISI e UN FARISEO DI NOME MALCO) 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 dopo averlo atterrato, con un coltello 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.

(TAV 105 QUADR) 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 infilarsi 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 (TAV 106 CERCHI E DIAGONALI). Al contrario, il ghigno della faccia del fariseo piccolo di statura che lo ha afferrato, offre la classica espressione del beota ottuso, rafforzata da un naso clownesco e da una progressione di piedi nella bellezza di cinque che sembrano spuntare tutti dalla sottana del clown. (TAV 106 bis) 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. (TAV 107 LE ASTE ALLUDONO A FILI DI MARIONETTE) 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, ammucciati, 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: (TAV 107 bis GIOCO DEI DADI COL MATTO SOTTO LA CROCE)

questa che vedete è una giullarata nella quale il protagonista è proprio il *fool*, che sfida i soldati che hanno appena inchiodato Cristo alla croce a giocarsi con lui il drappo rosso che avvolgeva il Redentore. Il matto riesce a vincere ogni posta compreso il diritto di schiodare dalla croce Gesù ormai in fin di vita:

“Ma se ci spicciamo – incalza il matto – ce la si può ancora fare”

I soldati rifiutano di dargli una mano e se la squagliano. Rimasto solo il matto riesce a procurarsi una scala attraverso quale raggiunge il Cristo fin lassù (TAV 107 TRIS IL MATTO)

SULA SCALA). Il clown cerca di rianimare l'inchiodato, che però pare non voler collaborare.

“Stai tranquillo, capisco che ti senta tutto sderenato, ~~sei agli ultimi~~, ma appena ti avrò staccato da questa croce ti caricherò sulle mie spalle e ti porterò al di là del fiume, dove ho un amico stregone che di sicuro ti rimette in vita.”

Gesù risponde che non può discendere dalla croce, che deve morire per salvare gli uomini. Il *fool* esplode in uno sproloquio disperato che termina con il grido: “ L'umanità? Vuoi liberare dai suoi peccati l'umanità? Ma sono discorsi da uno che è sortito di testa... e poi dicono che sono io il pazzo! No, tu, Gesù, sei il matto! L'unico vero eterno pazzo: sei tu!”

Tornando all'affresco del Bacio di Giuda, 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 FACCE STUPITE E STUPIDE**) 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 palese 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 e di Giuda nella *Cattura* (**TAV 108 BIS - TRIS PARTICOLARE DEL VISO**) nella prima tavola il rapporto di luci e ombre è appena accennato, nella seconda abbiamo forzato leggermente il valore dei volti, sostenendo il croma. Questo ci permette una maggiore incisività, quasi ci trovassimo di fronte a un bassorilievo a cui si è aggiunto il colore. Confrontiamo queste due immagini con altri volti dipinti da maestri noti, a cominciare da un Cristo dipinto 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 *Torrity*, 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 112 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 quasi tutti i ritratti continua alla base del collo, seguendo la scollatura dell'abito. Ma non bastano queste similitudini a farci 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 in Santa Cecilia, in Santa Maria in Trastevere e in Santa Maria Donnaregina a Napoli (TAV 113 INCREDULITA' DI TOMMASO) 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 E 114 BIS CAVALLINI, SAN GIORGIO IN VELABRO)

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 seminudo nella *Rinuncia dei beni*.

Ma c'è un'immagine che vi abbiamo già presentato 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, 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* (AGGIUNGERE IMMAGINE), 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 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 dieci anni quella d'Assisi, il suo intervento pittorico si produsse nel cantiere della Basilica di San Paolo fuori le mura (**TAV 117 BASILICA DI SAN PAOLO**), 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 Torrigio¹³, tutti concordi nel considerarle opere straordinarie del grande maestro romano. Ma, ahimè tutto è andato perduto, scomparso. Che è successo? 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** 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

¹³ Ricercatore vissuto nel 1600

“impronta rapida” una decina di scene dipinte nel Duecento dal Cavallini a San Paolo fuori le mura.¹⁴

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 pannello, 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

¹⁴ Le riproduzioni sono disegnate nell’Album Grimaldi e nel cosiddetto Barberiniano Latino, oggi a Monaco.

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.

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 L'INSIDIA A GIUSEPPE). In entrambe le figure la donna è

sdraiata nuda sul proprio letto, ha afferrato il mantello del giovane e lo strattona nel tentativo di costringerlo fra le sue 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 sono espresse 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 (**TAV 125 TRIS TEATRO ROMANO**) 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, ve l'abbiamo già mostrato, incontriamo 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 lo stesso patrono. Quindi, di nuovo, propendiamo per Pietro Cavallini.¹⁵

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

¹⁵ 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.

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. A 'sto punto, rimanendo in clima mistico, siamo certi che nemmeno Tommaso avrebbe dei dubbi. Possiamo esclamarlo a tutta voce: "Habemus pictor!" cioè, ancora Cavallini.

Quando vidi 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. Come entrammo nella grande navata restammo tutti molto sorpresi, giacché contro le pareti affrescate erano stati innalzati ponteggi per il restauro (**TAV 129 BIS IMPALCATURE AD ASSISI**). Il frate che ci faceva strada esclamò: "Cari ragazzi, devo dire che oggi state godendo di un grande privilegio: grazie a queste impalcature potrete salire a godervi dappresso tutta l'opera!"

All'unisono tutti noi mandammo un grido di gioia. Fummo azzittiti giacché sempre in chiesa eravamo! Uno alla volta cominciammo a montare per le ripide scale. Quando mi trovai di fronte alla sequenza d'affreschi, ricevetti un'emozione difficile da descrivere.

Ero letteralmente stordito. Trovarmi così coinvolto dentro una delle più conclamate pitture di tutti i tempi con la faccia di Cristo a grandezza naturale (**TAV 129 tris CAOS DI IMMAGINI**), 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. 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 fin da allora 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 impalcature come queste 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.

Infatti noterete che lo stile e la maniera di comporre si può scindere in gruppi di episodi diversi di linguaggio ed esecuzione.

Questa per esempio (TAV 130 FRANCESCO DONA IL MANTELLO AD UN POVERO) è impostata dentro una struttura prodotta da 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 FRANCESCO DONA IL MANTELLO AD UN POVERO con diagonali) e i profili delle due montagne stanno a loro volta inquadrati dalle rette angolari.

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. 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... 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 la macchina fondamentale di una composizione. In quella seconda visita mi ritrovai 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 critici 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, da 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, tradotto in carcere incatenato: egli prega Francesco perché

lo liberi. 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, ordina 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. 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 dipinto¹⁶. La prima, sotto la quale stanno

¹⁶ Una delle prime volte in cui si nota l'uso dell'ombra in terra rossa di un abito giallo o azzurro chiaro.

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 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 presenta un santo ormai del tutto abituato a volare.

Un'altra scena col cielo solcato da esseri volanti è quella della cacciata dei demoni da Arezzo (TAV 138, 139, 140, DIAVOLI). L'episodio è raccontato da Bonaventura da Bagnoregio; il generale dell'Ordine Francescano 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. (TAV 141) 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. (TAV 141 BIS DIAVOLO) 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.

(TAV 141 TRIS UN CONTADINO COL SUO ASINO) 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 **(RIPETIZIONE TAV 138)**. 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».
(Inferno, XIX; 1-6)

nota a piè di pagina: « O Simon mago e voi, suoi miseri seguaci, voi che svendete per avidità le cariche spirituali, che devono andare a chi le merita; conviene ora che per voi si parli con toni più accesi, poiché siete nella terza bolgia»

Costui volle sfidare Pietro e Paolo ad un confronto magico, guarda caso proprio quello di volare. Ma c'era il trucco che consisteva nel 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.

Proseguendo nella storia di san Francesco, è risaputo che il Santo di Assisi, 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 la parte alta della chiesa è stata letteralmente 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), 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 ponga 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 sè alla cima della città, giacchè fin dal tempo degli Etruschi, quel popolo aveva eletto la fonte sorgiva a simbolo primo della propria comunità.

Osservando il dipinto in questione (**TAV. 156 BIS MIRACOLO DELLA SORGENTE**) 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 chiome 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 ripartiamo 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 irrompe nel piazzale del mercato ~~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 E 5)

“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 ~~dice~~ '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!”

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 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. (**TAV 160**) 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. (**TAV 160 BIS**) Se osserviamo con attenzione, in cima alla costola del tetto sta un angelo scolpito che se ne sta tranquillo, seduto... non gliene importa niente del terremoto, tanto lui non precipita: ha le ali! ~~a differenza delle altre statue rimangono in equilibrio stabile forse grazie alle grandi ali interamente spalancate.~~

(**TAV 159**) 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. Notiamo 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 164) 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 bis 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 fissità 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 giacchè 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 di Cambio nelle vesti di pittore. (TAV 164 TRIS TUTTI I MIGLIORI)

E Giotto?

Siamo già stati informati da più di un ricercatore, come Zeri, Zanardi e alcuni noti maestri del restauro, 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 il 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; ma ~~ebbene~~ da oggi, alla fine di quest'ultima serrata inchiesta che ho dovuto condurre per allestire questa specie di lezione-spettacolo mi trovo assolutamente convinto che ~~seppur in mancanza di testimonianze o documenti che comprovino senza indugi la presenza di questo straordinario pittore che è Giotto alla fine del Duecento sia stato qui nei cantieri di Assisi ~~mi sono convinto che l'autore della Cappella Serovegni 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, (**TAV 164 QUADRIS**

CAPPELLA SCROVEGNI) che presenta un numero incredibile di soluzioni ispirate indubbiamente alle opere di Assisi, come l'assetto compositivo attraverso l'uso dei cerchi consequenziali (**TAV 165 - 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**) che ci appaiono 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 fotocopiare da 158bis**) Ancora, da dove ha acquisito per la prima volta il sorprendente utilizzo delle architetture sceniche prive delle pareti frontali, come era in uso negli spettacoli teatrali delle laudi medievali e nelle farse greco-romane di

Plauto e Terenzio (TAV 166 BIS SCENE DALL'ANDRIA DI TERENCE), 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 Cana, nella quale è posta in primo piano una sfilata di otri ricolmi d'acqua pronte per il miracolo del vino? (TAV 167 MIRACOLO DEL VINO PART)

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 più gonfie.

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 intero, 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 quello 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. Nell'affresco della *Strage degli innocenti* (TAV 170 STRAGE DEGLI INNOCENTI - PART.) Giotto dimostra una forza tragica che non ha eguali: bastano i volti delle madri che tengono fra le braccia e guardano disperate i figli trucidati per vederci immersi in uno dei continui atti di violenza con massacro che ancora ai nostri tempi si ripetono ogni giorno.

~~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 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 nel primo volume su Giotto e i pittori romani ad Assisi, 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. PEZZO SPOSTATO IN GIOTTO A PADOVA~~

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, 173 E 173 BIS PREDICA AD ONORIO III**). Come abbiamo già accennato è proprio qui, in

quest'occasione, che un cronista presente all'incontro, seguendo più la gestualità che le parole del frate giullare, esclama: "Di tutto suo cuorpo 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 jullàre Françesco mò che sta en là co' gli anni el s'è redótto en mala condezióne, tene addosso a sé tutti li malanni che se pote pensare. Illo se sente in lo cuòrpo comme una stringiùta allo stòmmaco e alle coratèlle, tene l'uòcchi che làcremeno de sangue, le févri de la malaria co i tremóri... ma non se sta gimmai cheto a pijà fiato.

“Arrestate là! – je crìdeno li frati sòi – co' sto basto de maladiè che tene en groppa statte 'n'attimo bono! Non te poi arrischiare de restàtte secco!”

No, illo tene la bisógna de annàcce a faticà pe' ccampi. Sempre è là ne' fondi ad aidàr i villani comme che 'i fa la raccòita, se ce zónze in lo capo na' tempestata che spiaccica a terra il frommentóne

e lu farro o ‘n allagàta d’acqua per tutti li campi, o lu fòco che appiccìa li boschi, illu sempre curre a aidàr gli desesperàti. (TAV. 174 FRANCESCO NELLA TEMPESTA)

“Eh no, ie besògna ce vao a guadagnàmme la limòsina che ce danno quelli. Tenìteve bene in la capa che nuàltri non se pòle fasse campà da li villani come fùssemo zecche in su le spalle sòe. No’ se pòle peretèndere che li poverelli sgòbbeno pe’ nuàltri per la razzóne che nui se dice bene l’orazzióni e se canta la Gloria a Deo anco per illi... e intonati, pure!” (TAV 174 BIS NON SE PO’ FARSE CAMPA’ DA LI VILLANI COME FUSSEMO ZECCHE).

E accossì ‘no ziórno ècchilo là che se scaràzza a terra come ‘no frenguello che caschi da lo ramo. Li frati sòì lo raccojieno e lu ménano da uno médeco de granne riputazzióne.

“A Gubbio ce sta uno guaritore magistro alla schòla maggiore.”

E accussì, zònzeno alla torrùta alta, co’ Françesco tegnùto su le spalle de doi frati. Zónti che so’ da lo médeco lu scàrecheno su ‘no seggio, lu guaritore

lo mira accòrto in li uòcchi sòi, e po' sentènza:
“Occùrre che lo se cauterizza”.

“E che d'è sto scauterizza?” - e lu mèdeco je arrespónde:

“Bisogna abbruciàrgli la enfeziòne co' lu fòco.” Se coglie ‘no tocco de fèro, lo se arroventa, depo' se càusteca su le tèmpore apprèssu a l'uòcchi e se scancèlla tutto lo marcio.

Ed ecco là sùbbeto all'istante ‘no frate che svène, ‘n altro fùje pe' lu terrore.

Il mèdeco ha tosto affonnàto lu ferro intra lo fòco. E Françesco disce: “Fratello fòco, statte bono, te prègio, nu' me fa' desgraire de soffreménto, sie dulce, per piascère, no' me causà granne dolore.”

(TAV. 175 CAUTERISMO)

Lu guaritore pone emmantenènte lu ferro a bordòne de l'uòcchi. Scorre lo fumo, ‘no puzzo de brùscio se spampàna attorno. (TAV 175 BIS PARTICOLARE) Illo, Françesco, strigne li denti, tremma e sbatte li pedi, ma no' cria pe' gnente. Alla fine l'è tutto smorto che se pare dessanguàto. Li frati se lo recàricano sulle spalle e se lo menano via.

Pe' doi o tre jòrni pare che fusse guarùto, poi retórna de nòvo a ensanguinà. Accossì ogne uno en accordo pija 'na deliveràta:

“Bigna che annàmmo a Siena dove ce sta 'no ospitàle co' mèjo doctóri che ce stanno allo munno. Ell'è 'nu cammino lòngho ma ce tócca de fallo.”

Pròntano 'na lettiga accoccàta co' doi stangòtti e 'na covèrta, se lo arricàricano en quattro e via en cammino (**TAV. 176 LA LETTIGA**). Vanno lòngho lo Trasimeno e a la fine de 'sto lago se arritròveno a Stanziano. Vorriano godérse uno bagno en qualche fonte incaloràta, ma no' se truòva. Passo passo, giógheno a Siena, senza trovà fonte de che frescàrse longo la via. Già de sotto alle mura se encòntreno co' 'na moltitudine de frati che so' zónti d'ogne lòco per encontràrse col santo: ogne uno l'abbràzza e bàscia.

“Faite piano, frati mei, imperocché co' 'sto vostro amor arrischiàte de mandàrme en tòcchi!”

Je vene encóntro anco li saviènti mèdichi, lu ménano a l'ospitale, e ce pónggheno pastròcchi en ogne dove; (**TAV 176 BIS CURATO CON LE SANGUISUGHE**) ce pónggheno sopra lu

stómmego delle coppette arrovénte, pe' tiràrce fòra lo tòsseco de lo cuòrpo tutto. Dipòi ce appiccicheno a la schina delle sanguètte che se dìcheno anche sanguisùche, ma Françesco no' da' segni de anna' mijóre.

Calàto 'o sole, lu santu vie' envitào a stàssene assettato intra mezzo a tutti li frati sòi, che stévino en un prato, pe' arrangia' la prima Regola, che accussì comme sta a lu Papa e a li ministri sòi no' ce piace.

E la prima chiosa de introducìre sarìa chèlla che canzèlla l'obligàzio de fategàre comme villani pe' guadagnàsse co' lu pane anco lu diritto a la lemòsina.

Tòti li frati comenzàva a dire le sòe raggióni co' voce dósce, daspo' mano a mano che la dèsputa se fasèa encaloràta, andàveno criàndo un de contra l'òltro, con dicti accossì feròzi che 'i era de maravejàrse a che no' sbottàsseno a biastema'.

(TAV 176 TRIS DI 'STO PASSO LA NOSTRA REGOLA PIACERA' ANCHE A LI MERCANTI DE VENESIA)

Frànçesco stéva a scolta' senza fiatare, da po' diséa: “Sta avvède che a forza de sistemà 'na

chiosa accà e ‘na norma a là, sta Règula nuòstra addiverrà accussì paciòna e dolza che je piacerebbe anco a li mercanti de Venèssia.”

Onne jorno a Franzesco ce appiccàveno nòve spiancionerìe, ma nullo annàva a mijóre.

“Ell’è proprio ‘n’enùtile tortura!” discéveno li frati.

A ‘sto ponto, li so’ frati che illo teneva plu cari, lo càrecano su le doi stanghe co’ la covèrta e se pónggheno en cammino pe’ tornàssene a magione. Su la via de lu retórno, trànsiteno per li bórgghi e paesi co la gente tutta che je vene encóntro, ce dícheno: “Oh Franzesco, remàne a cca co’ noàltri che nui te se fa dóno de una casa granne, pe ‘te e li to’ frati”.

“Ce despiàce, grazie de còre, ma noi avìmme a turnà tosto en Assisi”.

Po’ trànseta pe’ ‘n altro borgo e anco in èsto loco tutta zénte vene a fàje festa.

“Dolzo Franzesco, arrimàni a cca cu nùje! Te se imprónta lu castro antìquo tutto pe’ te!”

“Oh no, me spiace assai, che a casa ce atténdeno e seàmo en retàrdo...”

Se retuórna en cammino e uno frate zòine dimàna: “Ma per che cagióne la zénte vorrià che Francesco ce ‘rremàne co’ loro?” (TAV. 177 RITORNO AD ASSISI)

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

E passo a passo, zónggheno a bàscio a lu colle de Assisi.

Franzesco dimànda de annàre largo in lu cammino pe’ passàcce appresso alla Porziuncola e dacce ‘no saluto. Ma all’intrasàtte zónggheno de li soldati descendùti da Assisi e che je dichenò (TAV. 178 SOLDATI AD ASSISI): “Pe’ caretà, no’ annate pe’ sta via, che ve pòle capità de rencontràrve co’ ‘ste bande de malnati che vanno a cerca de lu nostro santo pe’ menàrlo en qualche città, pe’ aspettà che mora lì da issi, e avécce grande onore. Venite, che ve se protézze nùie”. (TAV 178 BIS UGOLINO SCENDE DA PALAZZO PER ABBRACCIARE FRANCESCO)

Accussì mónteno fino alle murate e tràseno in la cittàe. Ugolino vescovo, amico sòjo, sta là che lu atténne, l’abbràzza e disce: “Figlio meo, vene intra

lu palazzo meo”. E lu pone a duòrmere en uno letto granne en la sòa càmara misma. Franzesco se destende còmmodo, vorerèbbe addormìrse ma lu mataràzzo ene troppo mòrbedo, squazzóso, e balónza. (TAV 178 TRIS FRATELLI MEI...)

“Fрати mei, calàteme a bàscio de ‘sto sballandóne che me vene de vomegàre”.

Lu acchiàppano, lu desténdeno pe’ terra et illu stave beato: “Ah codesta sì che è vita!” (TAV 179 FACITEME NU PIACERE)

Entanto a bàscio de lo palàzzio li armati dello Comune fanno la posta e se danno el cambio per far sorvéglia a lu santo.

Franzesco se sta su lo paveménto e chiama li so’ frati: “Facìteme ‘nu piacere tutti vui figli mei. Ci ho una tristìzia granne e uno manco fónno ne lu còre. Facìteme una regalìa: entonàteme uno canto dulze e chièno d’allegrezza”.

“E che canto vorarèsse?”

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

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

Tutti se póngheno intorno. (*Con gesti verso un immaginario coro di frati invitandoli ad accordare le varie tonalità*) (TAV 179 BIS LA REGOLATA DELLE VOCI)

“Aeho...”

“Seconda vósce: te tu vai de là.”

“Aaaaehh...”

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

“Aaaeeuu...”

“Pónete en quello lato. E te?”

“Aehhe...”

“Tu vattinne”

“Aaaeeooh...”

“Se cuménza!”

“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 radiosio cum gran splendore

e de tòà gloria illo ména altissimo tòò grandóre, ò
méo Segnore!

Et de tóa potestàte ógne folgóre...”

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

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

E ce sta uno prevete che disce: “No’ me pare bòna cosa, proprio nelli momento che se dovarèbbe prepararèse a una bòna morte, de fa canti de spasso e allegréa.”

Ma li frati séguita a cantà, pe’ tutta la notte sana. A dirce la verità, ne lu mumento mismo che è calato lu sole, a canta’ sono remasti soiaménte quattro frati. Franzesco non ce sta cchiù là sòvra. Tutti l’altri frati a l’ordine de illo mismo l’avéveno condùtto fòra le mura, a la Porziuncola, tutto de nascondùo. (TAV 180 PORZIUNCOLA) Così senza da’ ne l’uòcchi so’ ‘rivati a la chiesuòla.

(TAV. 181 LU DESTENDONO A TERRA) 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.

(TAV. 182 CORO FRATI) E li frati tutti attorno

che canteno (*riprende il canto sempre più sommessamente*): (TAV. 183 LI FRATI TUTTI ATTORNO CHE CANTENO)

“Laudate sii mi Signore...
per sorèla nostra Morte corporale
che nisciüno 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 dolzóre che tu vuòlci dare
ne lo ultimo fiatare
laudàte sie mi’ Signore!”

FINE =)