

Sala di Cesenatico 28 luglio 09

Per Cesena

ASSISI – GIOTTO O NON GIOTTO

Prima di tutto devo presentarvi le mie assistenti:
Giselda Palombi e Michela Casiere.

Buonasera a tutti! Sono felice! Sono felice e ho una
bella notizia da darvi!

Sì, è vero che oggi l'economia va un po' a rotoli,
che le industrie sono in una crisi paurosa, falliscono
piccole e grandi imprese una dietro l'altra, che
decine di migliaia di operai vengono licenziati e
quelli che fortunatamente tengono ancora un lavoro
si ritrovano all'ultimo gradino della classifica
europea riguardo lo stipendio. Eppure ecco che
all'istante ci sono segnali di ripresa. Non economica,
né riguardo la scuola, la cultura, la democrazia, la
giustizia e la libertà. No, qui, bisogna ammetterlo,
siamo alla schifezza!

Ma il governo ci inonda di parole piene di speranza e ci sollecita alla fiducia in un futuro radioso.

Però la fiducia verso il governo radioso e la politica nei cittadini sta franando, basti vedere il crollo del numero dei votanti alle ultime elezioni.

No, il segnale di rimonta, vi sembrerà assurdo, sta nella censura.

Che c'entra la censura, direte voi.

Per noi del teatro la censura è da sempre un segnale straordinario e infallibile.

Quando il potere, qualunque esso sia, comincia a mortificare e sbatter fuori clandestini di qualsiasi colore a reprimere oltre ogni misura e cacciare autori e attori comici e i satirici, è segno che chi governa sente arrivare addosso un vento nefasto per sé e giocondo per gli umiliati e i repressi. Avete qualche dubbio? Beh...Guardate indietro nella storia di tutti i tempi e mi darete ragione. Provate a fare l'elenco dei principi, dei regnanti, imperatori, tiranni e satrapi e vedrete che il loro declino comincia sempre dal momento in cui inizia la cacciata dei colwn degli attori satirici e dei giullari.

E dove sta questa censura oggi? Qui! La vedete a cominciare da questo spettacolo che stiamo per mettere in scena stasera. Molti di voi lo sapranno, non era assolutamente previsto che il debutto avvenisse qui a Cesena, ma era programmato perché si realizzasse dinnanzi alla Basilica di San Francesco ad Assisi. Questa lezione - spettacolo mi era stata richiesta dal sindaco di quella città, e i frati che gestiscono questo straordinario monumento erano più che d'accordo anzi, entusiasti all'idea di mettere in scena la storia del loro Santo fondatore, raccontata attraverso la pittura e il teatro.

Ma ecco che circa un mese fa è sceso in campo il vescovo di Assisi in persona, che ha vietato assolutamente che venisse eseguito uno spettacolo del genere dinnanzi alla facciata della Basilica.

Da qui è cominciato un contenzioso fra la città, i frati, il comune, la provincia, noi, il vescovo e forse anche il Vaticano. *Actung...! Che vuol dire.....*

Quello spettacolo non s'ha da fare! Mettetelo in scena in cima al monte dove sta la Rocca di Federico Barbarossa! Ma lassù alla rocca non ci si

può arrivare con i camion delle apparecchiature!
Beh...allora montate il palco più sotto, quasi fuori
dalla città! Ma anche lì non ci sta? Si va più in su! Si
va più in là! Si va più in giù! Ed eccoci qua!

Mi sono detto: “Ma che ci importa! Perché
incapponirci ad ogni costo per far rispettare i
nostri diritti! Basta! ...Noi torniamo a casa a
Cesena! Sì, ho detto giusto perché Cesena è il posto
dove teniamo la nostra casa, ma non solo quella
dove abitiamo, ma anche quella del teatro.

È proprio qui nella campagna di Cesena che oltre 40
anni fa abbiamo incominciato la più grande azione
teatrale che ci sia capitata di vivere, con Franca
naturalmente.

È qui a Cesena nelle case del popolo, che è nato il
primo circuito teatrale alternativo e indipendente di
tutto il nostro teatro.

Ma tornando alla censura devo dirvi che non siamo i
soli noi a soffrirne, ogni giorno giunge notizia di
attori comici, autori di testi grotteschi, compagnie
teatrali e cantori sarcastici che sono costretti a

ritirarsi o fare fagotto e andare altrove, perché le loro opere infastidiscono chi detiene il potere.

Ma come dicevo, questa censura spietata, non è un segno nefasto, ma positivo, giacchè solo quando chi ha in mano tutto: gestisce televisione, radio, giornali, pubblicità, teatri, distribuzioni di dvd, assicurazione, cinema, banche... quando, infastidito dalle critiche, comincia a scalpitare ed azzannare chi fa dell'ironia o battute sarcastiche e vieta a chicchessia di parlare e ridere fuori dai denti, e non accetta che il potere venga messo in mutande, ecco che ricorrere alla censura diventa il segnale sicuro del loro declino.

Vuol dire che il re è nudo! e sta sbandando! tenete bene aperti gli occhi e le orecchie perché fra poco sentirete il gran botto. Alleluia!

Ma arriviamo allo spettacolo, perché gli abbiamo dato questo titolo: "Giotto o non Giotto"?

Perché in merito a chi dipinse alla fine del '200 il grande ciclo d'affreschi della Basilica di San Francesco ad Assisi è nato ed è ancora in atto un più che vivace contenzioso.

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

La maggior parte degli studiosi d'arte ancora oggi attribuisce a Giotto tutta la sequenza pittorica della navata e delle volte della Basilica Superiore. Perfino le cartoline con le figure dei vari episodi, che si vendono nei chioschi fuori dalla basilica mostrano tutte a retro la dicitura “opera di Giotto”.

Al contrario, un'altra numerosa schiera, con a capo studiosi anche stranieri è assolutamente convinta che per l'esecuzione del ciclo si siano impegnati ben tre cantieri diversi, ognuno dei quali agiva sotto la direzione di un grande pittore della scuola romana con la partecipazione di più maestri provenienti da scuole diverse. Ma fra tutti quegli esecutori, Giotto non c'era, e se c'era copriva un ruolo di semplice aiuto o allievo, insomma non determinante. Ma della questione cosiddetta di Giotto o non Giotto, avremo tempo di parlarne strada facendo. Ora è importante

trattare del santo a cui è dedicato questo tempio, cioè di Francesco.

(TAV 3 FRANCESCO)

Un uomo minuto e gigantesco al tempo, che non ha eguali, carico di giocondità e ironia, tanto che, a partire dai suoi fratelli, i frati, erano in molti, quand'era ancora in vita, a chiamarlo “il Giullare di Dio”. (TAV 3 BIS GIULLARE DI DIO)

Con tutta sincerità vi dirò che ho sempre pensato che quel soprannome fosse dovuto alla fantasia provocatoria di qualche letterato in vena di fantasticherie.

Poi invece ho scoperto che Francesco, lui stesso parlando di sé assicurava: “Io sono un giullare al servizio di dio”.

A che scopo si era dato una qualifica così pericolosa? Definirsi giullare nel XII secolo non era certo gratificante, anzi significava mettersi fuori della società, classificarsi a livello di un *paria* osceno. (TAV 3 TRIS CONTRA JOGULATORES)

Infatti, Federico II di Svevia imperatore, aveva emanato proprio in quegli anni, nel 1225, un editto

chiamato “De contra Jogulatores Obloquentes”, cioè contro i giullari infami e denigratori. Con questo decreto l’imperatore incitava i cittadini a perseguitare con forza buffoni e fabulatori, aggredirli, bastonarli fino ad ucciderli, senza tema d’essere giudicati dai tribunali, giacchè essi giullari erano ritenuti indegni di ogni diritto civile.

E sia chiaro che Francesco fabulatore lo era davvero. Innanzitutto si trovava dotato non solo di una voce possente, che gli permetteva di farsi ascoltare da una folla di migliaia di persone, come è successo a Bologna e anche in Puglia a Castel del Monte ma, ancora, poteva giovare di una dote da mimo straordinaria, per non parlare di un’ironia veramente graffiante.

Ce lo testimonia un cronista del tempo, che aveva goduto dell’occasione di assistere ad una sua orazione dinanzi a papa Onorio III - Francesco era andato dal pontefice per ottenere la famosa Regola che gli permettesse di predicare in libertà in ogni luogo e organizzare un proprio Ordine di seguaci – bene, per poter meglio convincere il papa, Francesco

eseguì la propria orazione in rima, come una ballata e addirittura accennò qualche passo di danza. Alla fine, entusiasta, il papa lo applaudì, e il cronista commentò: “Francesco di tutto suo cuòrpo faséa parola”... cioè Francesco, era in grado, gestendo mani, braccia e pure piedi e gambe di esprimere ogni suo concetto, anche il più ostico e provocatorio.

(TAV 4 ASSISI)

Ma andiamo per ordine, cominciamo dalla nascita di questo straordinario personaggio. **(TAV 4 BIS)** È risaputo che egli è venuto al mondo nel 1182, naturalmente ad Assisi. Suo padre, Pietro di Bernardone era un abile mercante di tessuti costretto dai suoi traffici a recarsi spesso all'estero, specie in Francia, dove incontrò una bellissima fanciulla... naturalmente francese. La sposò e la portò con sé in Umbria. Dal loro amore nacque un bimbo che in onore della madre francese fu chiamato appunto Francesco.

(TAV 5 FINIMONDO – rivolta dei minori cacciata dei maggiori)

Nel 1199, cioè quando Francesco aveva 17 anni, in Italia scoppia il finimondo. Ma

perché, che è successo? All'improvviso, muore il giovane imperatore che stava in Sicilia, e che aveva potere in tutta la Penisola fino alla Germania e oltre. Enrico VI si chiamava, figlio del Barbarossa.

All'istante i Maggiori, cioè a dire i signori che da tempo gestivano il potere in quasi tutte le città del Centro Italia, all'improvviso si ritrovano privi dell'appoggio militare dell'impero. Quindi, aggrediti dal popolo minuto, che da anni soffriva delle loro angherie, sono costretti a fuggire dalle città e rifugiarsi dentro i castelli del contado. (TAV 6 E 7 SCARRONATA AD ASSISI + TAV 8 LA SCOZZONATA) È qui che Francesco tradendo la propria condizione sociale privilegiata si schiera coi rivoltosi fino a partecipare alla Scarruccata. Ma che cos'è la scarruccata? Chiederete voi.

È un termine umbro antico per definire un'azione collettiva che vedeva giovani e anziani del popolo cingere le cime delle torri con funi e quindi quelle corde afferrarle dal di sotto tutti insieme, in gruppo, e strattionarle a forza di braccia per abbattere i simboli del potere.

Il frastuono di torri che franavano al suolo creava l'effetto di un terremoto. *Blom....*

Si racconta che Francesco, in una di quelle scozzonate “tardò a tòrsi di mezzo”: si vide piombare addosso un’ enorme campana. I compagni suoi lo videro sparire, “Francesco! Francesco! – lo chiamavano a gran voce – dove ti sei cacciato?” Sentirono una risposta che sembrava venire da lontano: “Son qua”, sollevarono la grossa campana, Francesco era là sotto seduto, completamente rintronato, con gli occhi spalancati ma incolume. “Miracolo!” la leggenda dice che ognuno era stupito per quel prodigio. Lo sollevarono di peso e quasi in coro esclamarono: “Accidenti, ecco un uomo che sta in campana!”

Ma quel frastuono che lo aveva colpito nello strompio di campana – bruohh - fece sì che per un po’ di tempo Francesco si muovesse piuttosto sbrallonato, si guardava attorno e tutto gli creava meraviglia: “Oh, gli uccelli che cinguettano e van volando! Le farfalle che colorano il cielo! E i cavalli che si muovono quasi in danza!” e poi guardava al

suolo e commentava: “Oh le formicole, quante, tante, in fila belle formicole care, laboriose e organizzate...cipocipocipo... formicoline!” poi levava gli occhi al cielo e distratto si muoveva, schiacciandole tutte... è una leggenda, naturalmente!

Ma tornando alla rivolta dei disperati, è da segnalare che molti dei maggiori con le loro famiglie s'erano rifugiati a Perugia e nelle poche altre città rimaste fedeli agli imperiali. Quindi ingaggiarono truppe di mercenari e attaccarono le città ribelli che a loro volta si stavano organizzando in un loro proprio esercito, piuttosto improvvisato.

(TAV 9 E 10 PONTE SAN GIOVANNI)

Francesco si arruolò nelle milizie del rinato Comune e all'istante si trovò a partecipare alla battaglia di Ponte San Giovanni, uno scontro disastroso per i ribelli assisiati, cioè di Assisi, che ebbero la peggio.

(TAV 10 BIS CARCERE) Francesco fu catturato con altri giovani, tradotto a Perugia e gettato nelle carceri cittadine. I cui resti esistono ancora oggi, ... orrendi! Il padre, che aveva amici influenti fra gli

imperiali, corse subito a Perugia, pronto a comprare col denaro la libertà del figlio scapestrato. Ricorse perfino a giudici, tentò di corromperli offrendo un grosso riscatto, ma non ci fu niente da fare: Francesco doveva subire la propria condanna. Nel Medioevo i giudici erano incorruttibili... nel Medioevo! Al massimo ti invitavano a cena...!

Così quella terribile detenzione durò un anno, dopo il quale Francesco liberato era più morto che vivo. Ma le cure della madre e della famiglia tutta, compreso il padre, lo portarono di nuovo in salute e in allegria. Ma durò poco, giacché subito i signori, tornati al governo di Assisi, **(TAV. 11 FABBRICAR TORRI)** imposero ai rivoltosi giovani e maturi che avevano partecipato alla scarruccata, di raccogliere tutte le pietre del crollo e ricostruire ogni torre abbattuta. Così Francesco imparò a “mover petre” conciandosi le mani peggio che uno scalpellatore e imparò pure a capire che significato avesse faticare per vivere.

Quindi, nuovamente liberato da quella pena, eccolo al suo posto fra i giovani abbienti a far festa,

accompagnarsi con ragazze gioconde, cantare e danzare. (TAV. 12 DANZARE E GRAN FESTA)

(TAV 14 E' IL TEMPO DEI GIULLARI)

Ma una notte tornando da una festa si trovò a transitare per i vicoli del borgo alto, e fu quasi aggredito dallo sblondolare di pentole e coperchi. Apparve una turba di lebbrosi che attraversava la città (TAV. 13 L'INCONTRO COI LEBBROSI).

Quei disperati erano costretti dalla legge a segnalare in quel modo il proprio passaggio a tutti i cittadini, perché avessero il tempo di ritirarsi nelle loro case.

Ma Francesco attonito rimane come impietrito. I lebbrosi lo sorpassano e uno di quegli infelici cade al suolo proprio davanti ai suoi piedi.

Francesco si abbassa su di lui senza temere di ammorbarsi, lo raccoglie e, reggendolo con fatica, 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 cambiò. Scoprì il valore della pietà e del vivere non solo per sé ma anche per gli altri, un sentimento

quasi sconosciuto in quel tempo... come oggi del resto!

Il Duecento, come largamente ci testimoniano le cronache di quel secolo, fu squassato da violenze e miseria, ma fu anche il secolo in cui si accendono per la prima volta i lumi di una umanità rinnovata, e Francesco, partecipe di questo rinnovamento ne è anche l'esempio più vivo.

Disgraziatamente dei suoi scritti e pensieri riportati dai seguaci suoi è rimasto ben poco, anzi la gran parte è andata perduta. **(TAV 15 DI TUTTO SUO CUORPO FASEA PAROLA)** ma non per incidente, poiché ogni motto o *Leggenda* fu intercettata e distrutta. A partire dal 1266 su ordine del Concilio di Narbone, esattamente 40 anni dopo la morte di Francesco **(TAV 16 CONCILIO DI NARBONE)** si ordinò a Bonaventura da Bagnoregio, allora Generale dell'Ordine, di eliminare tutti gli scritti di Francesco e seguaci raccolti fino ad allora, tutti, bruciarli! e si affidò allo stesso Bonaventura (che poi fu fatto anche Santo) il compito di scrivere una

nuova storia della vita del santo. (TAV. 17
RISCRIVERE LA STORIA DI FRANCESCO)

Ma per nostra fortuna le antiche storie su san Francesco grazie alla tradizione orale e al ritrovamento di manoscritti autentici sono arrivate lo stesso fino a noi.

(TAV 18 LA NAVATA DELLE STORIE DI FRANCESCO).

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

Lo stesso si dica per i cosiddetti movimenti innovatori, che si occupavano del sociale e di promuovere una nuova politica.

Non era una trasformazione facile, tant'è che furono molti, specie fra gli intellettuali e gli innovatori, coloro che vennero messi nella condizione di non più nuocere. (TAV 36 UMBRIA, CITTA' DI CASTELLO)

Quello che dava fastidio maggiormente al potere era il coinvolgimento delle classi inferiori e il distribuire conoscenza e cultura ai sottoposti. Questo è sempre un grave pericolo per chi detiene e gestisce il potere. Il popolo deve rimanere assente, in uno stato di dolce coma. Allora non c'era la televisione e quindi si andava giù pesanti.

Segalello da Parma, Jacopone da Todi e perfino Dante Alighieri (TAV 35 CITTA') (TAV 36 BIS SEGALELLO JACOPONE DANTE CAVALCANTI BONVESIN) pagarono 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 venisse catturato finirebbe sulla forca.

Eppure il potere, anche il più egemonico, in quella situazione, intende che per guadagnare consenso doveva anche produrre opere di alto livello civile e anche d'arte, 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.

Il 200 fu un secolo straordinariamente felice e prolifico d'artisti di grande valore.

Nel 1240 nasce a Firenze Cimabue; negli stessi anni viene al mondo uno dei più grandi scultori di quel tempo, Arnolfo di Cambio. Nel 1255 a Siena nasce Duccio da Boninsegna e qualche anno dopo Simone Martini. A Roma intorno al 1250 nasce anche Pietro Cavallini e negli stessi anni Turriti e Rusuti, pittori oggi poco conosciuti, ma faremo di tutto per presentarveli. 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). *Scusate le date...*

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.”

Ha tutta l'aria di una favoletta elegiaca... ma teniamola per buona e andiamo avanti. Però direi di prendere per valida l'asserzione di molti ricercatori che lo vedono allievo di Cimabue per almeno sette anni.

Però qui c'è qualcosa che proprio non sta in piedi.

(TAV 37 MOSAICI S.GIOVANNI –

BATTISTERO, FIRENZE) (TAV 37 BIS

MOSAICO DI SAN GIOVANNI A FIRENZE) Nel

1280 il ragazzo dal gran talento viene segnalato a Firenze intento a disegnare cartoni per i mosaici del

Battistero di san Giovanni. Ma quanti anni ha? Tredici anni? beh qui mi pare che sia un po' grossa... Ognuno di noi sa che l'arte del mosaico è un'arte molto difficile e complessa, ci vogliono anni di apprendistato. E allora, come la mettiamo? Ma ecco che ci viene in aiuto il Ragghianti, ricordatevi bene questo storico...Ragghianti, il quale decide di far nascere Giotto dieci anni prima... (TAV 38 LO SI FA NASCERE 10 ANNI PRIMA) così che al momento dei mosaici ne ha già 23, di anni! E allora ci stiamo! Come dicono i meccanici: se il buco è troppo stretto, basta andarci dentro col trapano, e tutto torna in equilibrio!

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: (TAV 18) esaminiamo un attimo le storie dipinte ad Assisi e confrontiamole con quelle dipinte da Giotto a Padova e a Firenze. A Padova dieci anni dopo e a Firenze addirittura trent'anni dopo. Il linguaggio, l'impostazione e soprattutto l'impianto cromatico che quest'ultime opere esprimono, non hanno niente a che vedere con quelle del ciclo di Assisi.

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

(TAV 39 CONFRONTO ASSISI - PADOVA)

Ed ecco che 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 da Roma ad Assisi, d'accordo, ma quasi 5 anni dopo, intorno al 1295, cioè poco prima che si concludesse il ciclo delle *Storie di Francesco*.” Oh, così va già meglio.

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

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

“Chi lo asserisce? Fuori le prove!”

“Eccole. Si tratta nientemeno che dei *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti, notevole pittore, a sua volta fiorentino, per di più scrittore e vissuto un secolo prima del 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.” (TAV 40 NELLA PARTE INFERIORE DELLA BASILICA spaccato prospettico)

Come a dire che scese a dipingere nella Basilica Inferiore, dove infatti si ritrovano le sue *Storie della Maddalena*, stupende fra l'altro. (TAV 41 CICLO DI MADDALENA).

“Ed ecco che tutto si dipana.”

“Si dipana un corno! - rispondono i filogiotteschi – Ma per parte di sotto non è che si debba ad ogni costo intendere tutta la parte inferiore della basilica, ma la parte inferiore del solo ciclo della navata superiore: esiste una parte lassù dedicata alle storie bibliche, e una parte in basso: lui ha dipinto la parte inferiore, cioè le storie di san Francesco.”

Fermi tutti, che a questo punto mi sta girando un po' la testa e anche a voi in platea immagino stia venendo il coccolone... ci basta solo che in questa disputa entrino in coro un bel gruppo di professori: Giotto sì, Giotto no, c'era sì ma un po' più in là, c'era dopo ma non si sa... trallallero trallallà. No, siamo seri: qui bisogna esibire documenti, basta chiacchiere. E i documenti ci sono. Qui ce n'è addirittura uno a firma del cardinale Stefaneschi, braccio destro del Pontefice, quindi autentico. E che è? è un contratto che impegna Giotto a eseguire il celebre mosaico della Navicella in Vaticano e il polittico Stefaneschi, cioè del cardinale medesimo.

(TAV 42 GIOTTO: IL POLITTICO STEFANESCHI)

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

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

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

Come la mettiamo? Lui 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 a Roma 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 dopo due giorni, 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!

Dunque, 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 avrebbe 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, per quanto 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. Siamo proprio andando sul pecoreccio!

Ma il conflitto su Giotto o non Giotto non è ancora arrivato al gran botto... perdonate la rima!

Come vedremo, le diverse posizioni dei due schieramenti di ricercatori e critici, col tempo si sono esasperate. Gli studiosi toscani, all'unisono, danno la quasi completa paternità degli affreschi d'Assisi a Giotto.

E i vari Cavallini, Turriti e Rusuti... insomma, i Romani dove li mettiamo?

Al seguito di Giotto, come a dire "assistenti"! E allora è il caso di ricordare che, Federico Zeri, uno dei maggiori conoscitori della pittura medievale, indignato per queste asserzioni, arrivò a dichiarare che il relegare Cavallini al seguito di Giotto andasse considerato un "tristissimo episodio di teppismo culturale". Pesante, eh?

Ma andiamo per ordine. È opinione di un gran numero di ricercatori che Giotto, prima di raggiungere Assisi, 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 di Cambio che si trovava a Roma con Cavallini.

Ma a ‘sto punto è il caso che noi si cerchi 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 andò creando una straordinaria attenzione per le opere d’arte come non succedeva in alcun 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. Gli

esecutori di quelle opere, sette o otto secoli prima, furono artisti di origine romana e soprattutto greca. (TAV 46 – 46bis - 47- 47/2 BIS 47bis MOSAICISTI GRECI) .

Alla fine del '200 si aprirono numerosi cantieri, e a Roma accorsero pittori, mosaicisti, architetti e scultori da tutta la penisola e anche dalla Provenza.

La scuola ellenistico-romana riprendeva gran vigore grazie soprattutto alla presenza di maestri che abbiamo già nominati, come Pietro Cavallini, Turriti e Rusuti e ai toscani Cimabue e Arnolfo di Cambio, a cui abbiamo già accennato. (TAV 47 tris CIMABUE BASILICA SUPERIORE AD ASSISI)

E qualche anno dopo, anche ad Assisi si creò un imponente polo culturale. Non avvenne spontaneamente, ma per un ben calcolato programma politico-religioso. Fu grazie a Niccolò IV e a tutti i Pontefici che lo seguirono che Assisi divenne il nuovo fulcro dell'arte e del nascente Umanesimo.

I romani naturalmente furono i fautori portanti del movimento, seguiti dai fiorentini con capintesta naturalmente Cimabue e Giotto più tardi.

La Basilica d'Assisi era appena stata costruita che turbe di pittori salivano sulle impalcature per affrescare ogni parete. Sembrava un sacrilegio, giacchè per anni i frati di tutta l'Umbria avevano rifiutato che qualsiasi decorazione coprisse le mura dei templi dedicati al poverello d'Assisi, per rispettare la sobrietà, l'umiltà, la modestia, costantemente dettate dallo stesso Francesco.

Ma ecco che interveniva papa Niccolò IV che per rompere ogni indugio dichiara la basilica "cappella papale" com'è oggi, grazie all'ultimo pontefice. Quindi, via libera ai frescatori che invadono finalmente la navata e il transetto, issano impalcature, argani e scalinate (**TAV 48 POTETE IMMAGINARE CHE ENTRANO IN MASSA**). Li potete immaginare: lassù, a cominciare dalle volte e sotto al piano intermedio ecco apparire le sequenze di inquadratura fra grida, richiami, secchi che cascano dall'alto sbroffando colori...

No, no calma... 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.

A dirigere tutto c'era un *caput magister* (TAV 53 BIS CAPUT MAIOR) (TAV 50 TRE CANTIERI AD ASSISI), cioè una specie di supervisore generale che aveva il compito di uniformare i progetti e le loro applicazioni. Sotto di lui, agivano tre *caput maior*, pittori di grandissimo talento, 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,

I caput maior appena steso lo strato di calce e sabbia fine, si preoccupavano di riprodurre sulla parete i disegni originali con figure, paesaggi e architetture.

A questo scopo, nel '400 si impiegavano i “cartoni”, cioè grandi fogli bucherellati che, appoggiati a ridosso della parete fresca, venivano picchiettati usando spugne immerse nel nerofumo così da proiettare sul muro attraverso il bucherellato la completa traccia dell'affresco.

Ma per tutto il Due-Trecento, questa tecnica era assolutamente sconosciuta. Al suo posto si impiegavano i patroni, (*mostra i patroni*) 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 con un carbone la forma della sagoma impiegata.

A questo punto, perché voi possiate meglio intendere l'uso e gli espedienti di questa tecnica, serve che io vi offra una dimostrazione diretta e pratica di tutto il procedimento.

Entrano in scena degli assistenti che fanno scorrere su carrelli tavole, colori e tutto il necessario per dare la dimostrazione. 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. Io eseguirò il dipinto alla maniera romana, invece Michela alla maniera toscana, cioè a dire di Giotto. La grande differenza nella stesura del colore sull'intonaco fresco sarà ben riconoscibile proprio nella cosiddetta "campitura dei due incarnati". (TAV 53 INCARNATO DEI ROMANI) (TAV 52 GIOTTO A PADOVA)

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, invece nel cantiere di Giotto soltanto nei bordi del viso.

Questa prima stesura di verde chiaro è detta “d'allettare” cioè da “coinvolgere”. Inoltre noterete che io, sempre nelle vesti del maestro romano sto impiegando un pennello più lungo e affusolato col quale eseguo una stesura rigata, detta “di punta”, mentre nel cantiere di Giotto la campitura eseguita dalla ragazza è stesa, quasi omogenea con un pennello più gonfio e corto.

Oltretutto, nella cappella degli Scrovegni, Giotto sul tracciato di un viso stende una prima mano di verde brunato. Il verde all'uso romano invece è più intenso, seppur sempre trasparente.

Vogliamo sottolineare che i *caput maior*, in questo caso Cavallini e Giotto, non solo controllavano la stesura cromatica e suggerivano varianti, ma si prendevano la responsabilità di eseguire di propria mano le parti più delicate o addirittura improvvisate al momento.

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 io uso ancora il pennello di punta; il mio collega Giotto... pardon, Michela usa un più piccolo pennello dal segno sottile.

Ecco che i due volti ora cominciano ad acquisire un volume. Ma notate che le mie ombre sono più intense mentre più delicate sono le ombre prodotte da Michela la toscana.

(TAV 53 TRIS E QUADRIS STESURA INCARNATO FINALE)

Passiamo all'incarnato: Michela inizia col sottolineare con un bianco rosato i punti rischiarati dalla luce: naso, zigomo, gota, mento e orecchio. A mia volta applico i tocchi chiari però molto più decisi ed evidenti.

La differenza dei due metodi spero risulti palese!

[esce Michela]

Devo informarvi che questa conoscenza tecnica l'ho acquisita da Zanardi, un grande restauratore dal quale posso ben dire di essere andato a scuola: è lui che mi ha fatto scoprire tutti i passaggi dei diversi metodi dell'affresco antico.

In un suo libro molto importante, il maestro del restauro sviluppa la tecnica della pittura "a giornate" e scopre che ad Assisi il tempo impiegato per eseguire tutto il ciclo sulla storia di Francesco non è stato di quattro anni, come si credeva, bensì addirittura il doppio, 8 anni, così da terminare nel 1299, il che butta letteralmente all'aria i tempi di esecuzione stabiliti e calcolati fino a qualche anno fa.

Ma il fatto veramente 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 apparivano quasi esclusivamente di fronte, ed era insolito vederli posti

di profilo (**TAV 54 TEODORA E LA CORTE - MOSAICO**). Ancor più difficile era scoprirli 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 un intento prospettico già abbastanza evidente; (**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, e perfino 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 detto di Arles o di Parigi* (**TAV 58 APPARIZIONE AL CAPITOLO DI ARLES**), decine 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 offrono affettuosamente le terga al pubblico (TAV 59 RESURREZIONE DI LAZZARO). Allo stesso modo, quasi a specchio, un becchino che solleva lastre di pietra mostra agli astanti la schiena flessa in un gesto di fatica.

Ma dobbiamo senz'altro ammettere che il *Compianto di Giotto* agli Scrovegni, con tutti i seguaci sconvolti attorno al Cristo deposto dalla croce, sia da ritenere uno dei capolavori compositivi di tutti i tempi. Anche qui vediamo in primo piano due figure in ginocchio e poste di schiena (TAV 60 COMPIANTO SUL CRISTO MORTO SCROVEGNI part.). Si tratta di una rottura netta di tutte le consuetudini compositive. Quel porre quasi di continuo davanti agli occhi degli spettatori schiene e terga non è un atteggiamento provocatorio, ma un potente gesto che sottolinea il ritrovarci profondamente dentro la realtà della vita.

Ma veniamo a scoprire l'esistenza di un altro sconvolgente Compianto che di certo Giotto ha veduto almeno dieci anni prima proprio ad Assisi. Si tratta di un affresco molto simile a quello di Padova, specie nell'impianto, eseguito da un pittore rimasto anonimo per secoli, ma che finalmente oggi ha trovato la propria identità in Pietro Cavallini.

Anche qui le gestualità delle dolenti si realizzano attraverso l'estendersi di braccia e mani intorno al corpo di Gesù e immediatamente notiamo come Giovanni dipinto nell'atto di sollevare una mano di Cristo sia l'identico ritratto di Esaù delle Storie di Isacco, sempre ad Assisi, di cui parleremo tra poco (**INSERIRE DETTAGLIO VOLTO ESAU**). (**TAV. 59 bis COMPIANTO SUL CRISTO MORTO ASSISI**).

Ma c'è un particolare che vogliamo farvi osservare con attenzione: il volume, è il peso che riescono a produrre alcune figure di Assisi. Grazie al valore dei chiaroscuri qui, 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 nella pietra (TAV 60 QUADRIS E TAV 60/5 STATUA VERGINE CON FIGLIO DI CAVALLINI). D'altra parte, non bisogna dimenticare che Cavallini, per esempio, era anche scultore e non da poco: basti osservare la plasticità e la potenza di questa sua statua dedicata alla Vergine con il figliolo, che qui vediamo ripresa da due posizioni, una di fianco e l'altra frontale.

Inoltre, 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, come Michelangelo del resto!

CIMABUE

Ora vi proponiamo di conoscere da vicino un grande pittore verso il quale purtroppo non si dimostra l'attenzione e il rispetto che merita. Si tratta di Bencivieni detto Cimabue, che cominciò la sua una

vera e propria evoluzione a Roma nel 1272 a trent'anni circa. (TAV 60/6 QUATTRO ANGELI) (TAV 60/7 CIMABUE ALL'URBE) Nella città dei Papi il pittore fiorentino rimane per più di qualche anno prima di giungere ad Assisi, dove si trova ad essere il primo a salire sulle impalcature della basilica superiore per dipingere l'Apocalisse e la Crocefissione. Questo nel 1277. Questa data ci dà la certezza che Cimabue fu l'iniziatore degli affreschi nella Basilica stessa.

Ma dobbiamo lamentare come il tempo e le condizioni atmosferiche abbiano fortemente compromesso l'originale assetto cromatico di questa straordinaria opera di Cimabue. (TAV 63 APOCALISSE ANGELO DEL 4 SIGILLO)

A questo proposito quando ero ancora all'Accademia di Brera ho interpellato i miei maestri del restauro.

Così ho scoperto che, di fatto, la deformazione del croma è dovuta più a un processo chimico che al decadimento causato dall'erosione ambientale,

(TAV 64 CROCEFISSIONE – PARTICOLARE)ed è la biacca il responsabile di quella deformazione. Infatti, la biacca, che è un composto di carbonato basico di piombo, col tempo all'aria si trasforma in un colore che tende al nero, mentre, allo stesso tempo, certi bruni, a base di zinco, sbiancano. Per cui, com'è accaduto proprio ad Assisi, alcuni affreschi di Cimabue hanno subito una mutazione incredibile.

Potete osservare qui sullo schermo un particolare d'affresco letteralmente rovesciato di colore

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 sconsiderato... ebbene, quello sconsiderato 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 fosse stato eseguito quasi otto secoli fa.

(TAV. 66 ANGELO CON TURIBOLO D'ORO - PARTICOLARE)

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!

Ricordiamo che Cimabue nasce a Firenze ma, come abbiamo detto, rinasce a Roma, dove in giovane età scopre la pittura e la scultura greco-romana.

Più di uno studioso, a proposito dell'idea che Giotto possa aver seguito da ragazzo il suo maestro, come

suo aiuto, incappa evidentemente in un incredibile svarione.

Giacchè 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... col rischio di dover assistere al volo di quei fanciulli che come angeli svolazzavano nelle cadute prima di schiattare al suolo. No! (TAV 68 BIMBI CHE SVOLAZZANO).

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 peso del corpo viene scaricato per intero su una gamba sola, mentre il bacino fa da bascula al tronco creando una dinamica eleganza.

Nella *Caduta di Babilonia*, osservatela bene (TAV 72 BABILONIA) all'annuncio dell'angelo che attraversa in volo il cielo, tutti i palazzi possenti crollano mentre spiriti immondi e uccelli fantastici fuggono dalle porte spalancate della città. Questo è senz'altro uno dei dipinti più tragici e paradossali fra tutte le opere di Cimabue, dove partecipiamo al tumultuoso evento di tutti gli edifici che si aprono come un mazzo di carte di una composizione cubista.

A questa stessa immagine si ispira un affresco che possiamo ammirare qui nella navata centrale, e che racconta del crollo della Basilica di San Pietro nel sogno di Innocenzo III. Questo affresco è sempre stato attribuito a Giotto ma oggi siamo certi che l'autore fu senz'altro un grande caput maior romano

di cui vi diremo in seguito (**TAV 73 e 74 SOGNO DI INNOCENZO**).

Il personaggio principale di questa storia non è il papa, ma san Francesco. Per la prima volta con tre o quattro fratelli, il santo giunge a Roma per incontrarsi con papa Innocenzo III, il terribile massacratore degli albigiesi, presentatogli dal cardinale Giovanni Colonna, potente consigliere del papa stesso e fraterno amico di Francesco. L'incontro fra Innocenzo III e il frate di Assisi si risolve in un disastro. Come il papa lo vede, così cencioso e con quel costante sorriso umile sulla faccia, si irrita, gli tremano tutte le mani e le dita e lo caccia. Ve lo recito, e sempre in umbro, marchigiano e campano.

Chella nòtte lu Pàpie, dopo aver cacciato lu Francesco li so frati, va a dormi' corecàto su lo soo letto che pare 'no sarcofago, e manco ha magnato. (**TAV. 22 IL SOGNO DI INNOCENZO**) Ell'è nervoso, s'endorménta e de lì a poco ce pija 'n incubo tereméndo: se arretruova deréntro a la soa

cattedràle che par' de sta' en una foresta de colonne,
e di bòtto schioppa 'nu tremmamòto:
tipitipotitomtitiem!, 'na trémbolata de le colònne,
l'arcate se scaràzzeno, càschenò a bascio petre e
massi, frana ogni cosa!

“Oh Dio, me acciaccano seppelluto! L'ecclesia
crolla!” (TAV. 23 LA CHIESA VIEN GIU')

All'emprovvisa ecco ch'appare un omo picciolo,
secco, vestuto de cenci che tack!, blòcca 'na colònna
co' 'na manàta, lèva nu piede e ne aregge 'n'altra
che sta schiattanno, léva in su le brazza che se
slòngheno lònghi fino a blocca' l'arco maistro tutto:
gnàk! Po' 'nu pede accà, n'altro a là, tutto fermà!.
Silenzio!!

Se desvéglia lu Pàpie. Ell'è madido de sudore... co'
li trembóri. Lu sole està spontando. (TAV. 24 IL
PAPA HA MANDATO A CHIAMARE IL
CARDINAL COLONNA) Sùbbeto manda a
chiamà' Colonna che è lo consejere sojo, et
emmantente ecco che zonze correndo lu Cardenale.

“Che accade?”

“Oh sei acca’ Colònna, ce ho fatto ‘nu malo sogno de spavento, ma ell’éra tutto vero!... Me so’ truovato de sotto l’arcòni de la chiesa che me franava en capo, crollàveno tutte le navate... e là zonze all’emprovvisa ‘n ommo minùto co’ le brazza che se slòngheno pe’ tutta la cattedrale e blocca ogni cosa: arcòni, colonne e cupole! Tutto l’ha bloccato!

“E tu – dimanda lo Cardenale - non ce hai ‘n idea de chi te pòle ave’ salvato la chiesa e lo corpo tuo,... che chello tòo sogno tène ‘n allegoria?... E chella allegoria se chiama Franzesco!”

“Chi, l’amico tojo, lu cencioso cun lo sorriso?”

“Proprio illo! È lui che te pole salvare, te e la tua eglesia! Ascòltame, Ennoce’ – che lui ce tène una confedenza con lu papa che non ce mette nemmanco il numero... Ennocè e basta! – Ennocè, decevo, tu bisogna che chiammi ‘sto amico meo Franzesco e ce parli! Chiàmmalo con umeltate, fallo veni a cà e descùrrece! Pàrlace! E ascùlta chillo che te vène a dicitere e no’ trema’ coi diti!

“D’accòrdo – dice lu papa – vacci a chiamàllo!”

“Ce vado emmantenente!”

Lu cardenàle descénde, razzonze Franzesco e je dice:

“Franzesco ce sémo! Maravégli! Lu Pàpie te vo’ veghe’ emmantenente! (TAV. 25 MA COME SEI CONCIATO?) Ma pe’ lu Santissimo comme te se’ arridotto, concio comme ‘nu pezzente... e po’ ’sta mania che ci avete de tónderve rapàti su lu capo! Ha vója i colpi de sole che v’accattàte!... Pe’ fòrza dòpo appresso ve pìjeno ‘ste idee de pazzi! E va buono! Immo! Ma pe’ favore, scanzella de la fazza ‘sto sorriso beato, che chillo, lu trema-diti, va fòra de stràmbula!”

Zòngheno dinnanzi a lu papa e chillo Innocenzo dice:

“Assettate Franzesco e perdona che so’ stato uno poco brusco co’ te. E tu, Colonna, lassame solo con illlo. Anco vui frati, ite fora. Dìceme Franzesco, che puozzo facere pe’ te?” (TAV. 26 DIALOGO CON INNOCENZO III)

“Oh Patre Santo, eo voraria contàr lu Vanzélo en ogne lòco, dove càpeta càpeta”.

“Ma dove, de grazia?”

“Che saccio... intramèzzo a ‘na strada, ‘nu campo, quando ce sta... poni caso... ‘nu mercato, anco lì!”

“E in ciésa mai? (*Breve pausa*).

“Volentéri ce anderebbe anco in ciesa... ma lì ce stanno già li préveti... e no’ vorrebbe fa’ confusióne!”

“E che altro desìo tu ci avrebbe?”

“Vorerìa la tòà permissiòne de porre in pié ‘na Comunetà indove tutti so’ iguali e se vole bene. Dove tutti stanno in povertà e séguiteno lu Vanzéolo cossì come l’è scripto, senza manco ‘na chiòsa.”

“Bòno, me piàce! E appresso?”

“Vorarìa che tutti noiàltri fùssemo ensieme ma no’ ci avrèssemo dinari: prima regula de la nostra Regula ell’è che nisciùno deve tenére possessioni, magioni o terre!”

“È bello, me piace: ogne uno no’ debbe tenére nulla.... Ma la Comunetà intera ce po’ tenére de la robba?”

“No, manco la Comunetà!”

“Ma come facite a campare? E se schioppa ‘na carestia come sortite da le rógne se no tegnìte resèrva?”

“Sperammo in la santa Pruvvidénzia! D’altra manéra, anco Jesus Cristo annàva intorno senza nulla de resèrva, se ne giva vestùto d’un abbijamento uneco, a pèdi ignùdi, no’ se portàva né sacche nè robba de magnàre, iva co’ li sòi apòstuli ello che capitava capitava!”

“Arrèstate Franzesco, me sconfónno o tu vorarèste devegnire la copia sputata de Gesù nostro signore?”

“Ma che dite patre?!”

“No, dimme chiaro, perché en ‘sto caso io me fazzo en là e tu monte su lo meo scranno e te derige l’entiero Vatecano, cumpreso lo Concistoro tutto.”

“Innocenzo santissimo, tu me stai a canzonà. Io saccio bene che Jesus oltra a essere ommo ell’era anco figlio de deo, ed illo mismo ell’éra Deo... Deo unico, anco se l’éreno in tre! E quanno annàva intorno co’ tutti l’apostoli sòi e i fideli che li seguitàveno e zonzeva su la montagna e ‘stu pòpulo cammenàva appresso a illo pe’ jorni e jorni, e

quanno lu Salvatore se piazzava in capo al monte tutti si assettavano torno torno. Illo parlava e ogni uno l'ascoltava incantato, e piagnéveno e arridevano e battéveno le mani e l'ereno de molto contenti... a 'no certo ponto, magari a mezzojorno, quarùno diceva: "Jesus, ci avessimo un poco de fame! Qualcheduno sta pure svegnendo".

E sùbeto Jesus responnéva: "Va buono, d'accòrdo! Ce sta qualcheduno fra vuje che tiene 'nu piezzo de pane?"

"Eo tengo 'na pagnottella!"

"Dàmmela qua! – pssak!, la lanzàva, illu l'accattàva e poi diciva - C'è quarcun artro che tiene cumpanatico: formàggio, carne asseccata?"

"Eo ci averebbe 'nu pesce..."

"Indove te lu téne?"

"Qui in la saccòcia..." E lo cava fòra.

Pensa te: 'nu pesce tegnùto pe' tre jorni in saccoccia... 'no tanfo che ognuno se scansa in là!

"Damme qua 'sto péscce", Lo lanza, illo l'acchiappa e comenza a infornà pane e pesce derentro 'nu canestro granne.... ce dà 'na scrollata, e gitta pe'

l'aria tutto... e a l'immediata casca giù 'na tempesta de paninoni con deréntro lu pesce nettato anco de le lische!, con intrammezzo infilate erbore parfumate! Tutti màgnano ed esclàmmeno: “Come ell'è bono! Che bella religione che è, questa! E chi me move più de qua?!” Ah ah ah... amen (CANTO GREGORIANO)

(fine primo tempo)

Alla fine del primo tempo avevamo sospeso il nostro discorso su Cimabue e i suoi affreschi nel transetto presentandovi la Caduta di Babilonia. Ora, proseguendo incontriamo l'immagine della *Crocifissione* da lui dipinta (TAV 75 CROCEFISSIONE E TAV. 75 BIS), purtroppo quasi illeggibile.

Noi abbiamo azzardato un aggiustamento: con espedienti vari siamo riusciti a restaurare in parte le riproduzioni, approfittando anche dell'abilità tecnica di Michela Casiere, qui presente vicino a me, che già

conoscete, veramente formidabile. (TAV 76
CROCEFISSIONE RESTAURATO – PART)

Questa è l'opera forse più drammatica non solo di Cimabue ma di tutta la basilica. Quasi sentiamo levarsi il grido disperato di Maddalena che solleva le braccia al cielo, gridando a Dio insieme al proprio dolore anche quello di tutta l'umanità. E scopriamo anche la figura di San Francesco che ha preso posto ai piedi della croce.

Ma l'immagine che più di tutte sorprende è quella dell'*Apocalisse*, (TAV 77 CIMABUE - GIUDIZIO UNIVERSALE) dove al centro, iscritto dentro una mandorla, sta il Cristo, appena appoggiato a un trono. L'immagine del figlio di Dio è solenne ed è presentata con un segno lineare privo d'ogni compiacimento grafico classico dei bizantini. Tutto è espresso con chiarezza ed essenzialità, a cominciare dal panneggio, risolto attraverso un conflitto di chiaro e scuro ampio e deciso. Sembra di ritrovarci all'istante di fronte a una pittura greco-

romana del III-IV secolo (TAV 78 MOSAICO ROMANO DI SANTA PUDENZIANA) .

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 ANGELONI CON LE TUBE) spingono fiato nelle trombe, facendone sortire suoni terribili: è l'annuncio del tremamonto finale.

SCENE COME IN UN FUMETTO

Ma è il caso che noi, a 'sto punto, si apra un discorso sulla luce nelle pitture della basilica di Assisi.

Una costante a cui badavano già i pittori greco-romani del periodo pompeiano era quella di produrre l'impressione a chi guarda gli affreschi che la luce che inondava il dipinto fosse la stessa prodotta dalle

finestre. Questa finzione si ripete anche con i frescatori e mosaicisti del tempo di Cimabue, Cavallini e Giotto.

Ecco che sugli schermi appaiono 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 il figlio malvoluto dal padre, pensa di farsi passare per il fratello Esaù, che sulle braccia e le mani mostra una notevole peluria. Per fingersi il figliolo preferito, Giacobbe calza dei guanti di pelo di capra. Isacco afferra quelle mani, è convinto di accarezzare il figlio amato e lo benedice.

Seconda scena: c'è sempe il vecchio Isacco sdraiato sullo stesso letto, mentre al posto del fratello con le braccia che calzano guanti pelosi, ora 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 gridando: “Vattene! Non sei tu il figlio che amo”.

Ora, il pittore che ha concepito queste scene s’è preoccupato, onde creare una dimensione fortemente drammatica, di impostare le fonti luminose tutte provenienti da un solo lato e di taglio.

Questo forte contrasto fa sì che venga sottolineata sia la parte illuminata che quella in ombra, e soprattutto, lo potete constatare da voi, aumenta la sensazione di volume e di peso nelle figure, il che esalta il clima tragico della scena. Tutto questo ci assicura che i maestri di quel tempo sapevano servirsi in modo corretto e consapevole della luce, a livello dei Fiamminghi.

E qui dobbiamo sottolineare che il problema dell’applicazione dei chiari e degli scuri sarà una costante che ci accompagnerà sempre 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 salto davvero acrobatico, nella basilica di Santa Maria in Trastevere, a Roma, (TAV 85 MOSAICI S.M. TRASTEVERE – NASCITA DI MARIA – ripet. 83) 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, la madre, è sdraiata sul letto che presenta sulla sponda la stessa sequenza di colonnine che già abbiamo veduto alla base del letto di Isacco, ad Assisi.

Eguale sul fondo della Natività della Vergine ritroviamo un tendaggio molto simile a quello che è disteso come fondale nella scena dell'inganno al patriarca.

Dietro l'immagine della partorientente sono schierate tre figure nella stessa identica posizione in cui si ritrovano i personaggi attorno a Isacco. Per di più, 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.

Ora, proprio all'inizio del Novecento in Santa Cecilia a Roma è venuto alla luce un affresco di Cavallini rimasto per secoli nascosto sotto la calce.

(TAV87 – 87 BIS – 87 TRIS – 87 QUATRIS S.CECILIA IN TRAST – GIUDIZIO UNIVERSALE). Si tratta del Giudizio Universale.

Nel centro del dipinto appare una splendida immagine di Gesù iscritto in una mandorla e attorniato da angeli e santi; sotto, altri angeli, con beati e dannati presentati con straordinaria potenza e drammaticità.

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 impostazione

impiegata nelle storie di Isacco, sempre 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.

Per nostra fortuna in questi ultimi anni sono stati messi in atto dai ricercatori altri metodi d’indagine riguardo all’attribuzione di opere a questo o a quell’autore. Fra i nuovi metodi di analisi c’è la classificazione del *canone* e l’uso dei patroni.

Per farci meglio comprendere, partiamo dall’identificazione del canone.

“Canone” è un parametro usato dagli antichi Greci per indicare, nella scultura a tutto tondo e nella pittura muraria, la proporzione di una figura, dividendola orizzontalmente in più sezioni, ognuna delle quali con la stessa misura.

Tutto partiva dalla dimensione originaria della testa, quindi si calcolava quante volte quella misura stesse in tutto il corpo. 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.

Tornando ad Assisi, dove i cantieri erano diretti da tre diversi *caput maior*, diversi erano i canoni applicati (**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, dove il canone è di sette.

Gli affreschi biblici, come la scena di Isacco, rispettano ancora il canone di sette e alcune volte di sei.

Zanardi, il grande restauratore, riproducendo con assoluta precisione i profili delle diverse figure in affresco, sia a Roma che ad Assisi e a Padova nella cappella Scrovegni, ha scoperto che ogni capo, cantiere per riprodurre i disegni sulle pareti, si serviva di medesime sagome, i famosi patroni, (**TAV 93 PATRONI NUDI DRITTO E ROVESCIO - TAV 94 GLI STESSI PATRONI RIVESTITI**)

anche operando in luoghi diversi. E come l'ha scoperto? È semplice: ponendo i vari rilievi di figure uno sull'altro, scopriva che spesso erano identici.

Ma il fatto più sensazionale è aver intuito che i patroni avevano la possibilità di essere trasformati sia capovolgendo la sagoma, che articolandola come si trattasse di marionette orientali nel "Teatro delle Ombre", per cui muovendone gli arti le si poteva impiegare in posizione seduta, sdraiata, all'impiedi, librate in volo o in atteggiamento di lotta o danza.

Viene eseguita una dimostrazione riproducendo le sagome su ampie tavole.

(TAV 95 TEATRO DELLE OMBRE)

(TAV 96 LO STESSO PATRONO CON ARTICOLAZIONI DIVERSE)

Quindi per scoprire l'autentico autore di un'opera oggi possediamo: i diversi canoni, il particolare sistema d'uso della luce, i differenti metodi nella stesura dell'incarnato e il variegato profilo dei patroni.

IL PROBLEMA GIOTTO-NON GIOTTO E LA TECNICA

Ecco che applicando questi metodi a un'opera straordinaria come la Cattura di Cristo ad Assisi, oggi possiamo individuare l'autentico l'autore. Fino a qualche secolo fa, fidandosi dell'istinto e dell'esperienza, si era optato per Giotto. Poi subito appresso, si è preferito Duccio da Boninsegna, e quindi si è scelto Cimabue (TAV. 102 BACIO DI GIUDA E TAV. 103 BACIO DI GIUDA, PART). Ma dopo ci si è ripensato e si è passati a un gruppo di pittori romani, sempre andando a braccio. Ma vogliamo applicare una buona volta insieme un metodo scientifico a cominciare dalla tecnica di impianto compositivo? Proviamo.

Riappaiono due tavole del Bacio di Giuda.

La scena della Cattura vede Gesù nel centro abbracciato da Giuda che gli si getta addosso 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 ridisegnando la schiena di Giuda e quella del gaglioffo sghignazzante, il cerchio raccoglie in basso anche i piedi dei tre personaggi.

(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 della circonferenza: a loro volta le pieghe ricurve degli abiti si trovano iscritte dentro altri cerchi.

Questo moto circolare quasi ossessivo proviene senz'altro da un'impostazione di tradizione ellenistico-romana. Eccovi un mosaico del V secolo che si trova in Santa Maria Maggiore a Roma: osservate la similitudine dell'impianto a cerchi.

(TAV. 105 MOSAICISTI GRECI)

Ma torniamo alla ‘cattura’, per meglio osservare 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, (TAV 74) 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 fra le truppe romane; ognuno regge lance che sembrano infilarsi nel cielo, e torce e lampade accese.

La testa di Cristo è raggiunta 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 che lo ha afferrato, offre la classica espressione del beota ottuso, sottolineata da un naso clownesco. (**TAV 106 bis**)

Il buffo personaggio si potrebbe ben identificare con il folle o il matto delle giullarate popolari, maschera fondamentale nelle rappresentazioni sacre, ma che ritroviamo anche nelle atellane campane e nelle farse del teatro greco.

(**TAV 107 LE ASTE ALLUDONO A FILI DI MARIONETTE**)

(**TAV 107 bis GIOCO DEI DADI COL MATTO SOTTO LA CROCE**)

Questa che fra poco ascolterete è parte di una giullarata tratta da una rappresentazione sacra, recitata ancora in umbro, con qualche parola di marchigiano, e molto napoletano. Il protagonista è proprio il *fool*, il matto, che ossessivo, chiede di giocare alle carte con gli sbirri che stanno contendendosi il mantello rosso di Cristo.

“A matto, non sta’ a rompere, vatténne - je gridano li sordati - con che cosa vorresti giocare che no’ tieni ‘nu quatrìno!”

“Sì che li tegno!”

Accussì dicenno lu pazzo rovescia ‘na manàta de dinàri sopra lo drappo rosso.

“Oh - esclàmene en coro gli sbirri- so’ monete d’argento! E donde vènggheno?”

“Li aggio truovati sotto lu fico dove s’è ‘empiccàto Giuda!”

“Ah...e va be’, sempre soldi sono!”

“D’accordo, se proprio ci tiene a perderli co’ noialtri, pònete pure comodo accà! Iammo a da’ le carte!”

“Attenne - fa lu matto - avante ie debbio dimandare no piacere a quarcuno! – E accussì dicenno se pone sotto la croce e se revolze a voce chiéna allo Cristo en croce – Jesù jé lu saccio bene che chisto non è lu momentu più adatto de venitte a scuccià, che jà tiene rogne per conto tuo e tante! Ma io ti devo dimannà nu gran favore: io non so maje reussìto a guadagnà ‘na partita sola co’ sti malnati! Sì! Chilli che t’anno

inchiovàto, e lu saccio bene che issi trùccheno le carte e ruòbbeno, ma te, bono Signore, me poi rende felice pe' tutta la vita mia, famme guadagnà al manco pe' 'na volta sola! Te pregio... Eh... ce posso fare conto? Famme un segno co' la mano... no! Con chilla no, che è impegnata! Co' l'uocchi! Che hai fatto? M'hai strizzato l'uocchi? Ohiè... jamme, jamme! Se me fai 'sto favore te faccio nu regalo che lèvati!"

Così dicenno torna in mezzo alli iuocatori, che hanno già dato attorno le carte!

Lu matto afferra lu mazzo soio e comenza a giogare: "Asso de quadri, re, reina e fante de fiori! Ho venciuto io! Ho guadagnato!

Jesù sei 'na forza!

Avanti, arridàte le carte! Quattro de picche, tre de fiore, cavallo, reina! Ancora! Ho venciuto ancora! Jesù, con te vincere è troppo facile! Che coppia se potrebbe fare, io e te!"

Accussì, partita dopo partita, a lu matto je riesse de guadagnà ogni posta. E alla fine ecco che se

arrituova co' na mucchia tanta de dinari proprio dinazi alli pedi soi.

Daspò batte 'na mano e dice:

“Ascultàte amici mei, ve faccio 'na pruoposta a tutto vantaggio vostro: tegnite tutto chello che ho guadagnato, è vostro! E anco lu manto rosso! ma en cambio me fate lu piacere de lassàrme tirà abbascio 'sto Cristo che sta enchiovato!”

“Ma tu sei pazzo! Come arretorna lu centurione e scuopre la croce vuota, chillo ce 'nchioda tutti quanti su la trave a lu posto soio!”

“No, non può accadè che chillo se ne torna! Lu saccio de seguro! L'ho veduto embriaco alla taverna! E lu vino gliel'ho arregalàto io! Insomma, vulite deciderve: o accussì o l'affare more! Che facimmo?”

“E va bene! Accàttate pure sto inchiodato, e nui te se saluta!”

Li soldati s'acchiappono in fretta tutti li quattrini e se la battono con uno gran sghignazzo!

“Ehi, ma non me date na mano a tirarlo abbascio, sto inchiovato?”

Ma nisciuno je responce!

Remasto assolo, lu matto cerca, trova ‘na scala, l’appoggia alla croce, gradino per gradino ce monta su, fino in coppa.

Jesù, ce l’avemo fatta, mo te cavo li chiodi, te tiro abbascio, te carico sulle spalle e te porto all’altra sponna dello fiume, dove ci ho ‘n’amico caro che l’è no stregone, che so’ sicuro te reporta in vita cume ‘no grillo.”

Gesù scuote lu capo come a di’ : “No!”,

“Come no? Jesù, non voi scenne dalla croce?

Te capisco! A piezzi come te rettruovi, te senti nu poco abbacchiato, ma statte seguro che lu stregone amico meo ce la farà a remétterte come a prima!”

“No, no! – dice Gesù – no pozzo, debbio morire, sacrificamme!”

“Sacrificare, ma pecchè? Ma pe chi, poi? Per l’ommini? No, repeti, repeti... pe salvà st’umanetà? Oh Signore Santissimo, chisti so discorsi de uno che je s’è rivoltato lu cervello! Na broda te se’ fatto! E poi dicheno che so io lu pazzo, l’ammattuto!

Tu, Jesus se' 'mpazzuto! Vole sacrificarsi pe' l'ommini, è 'nu matto! Gente Jesus s'è 'mpazzuto!"

(TAV 111- 114bis -108 108 bis)

Ora confrontiamo queste immagini con altri volti dipinti dai maggiori fra tutti i pittori romani, ad esempio quelli di Pietro Cavallini chiamato non a caso il Greco.

Nel Cristo in trono del Giudizio Universale in Santa Maria in Trastevere ci ritroviamo addirittura davanti alle stesse soluzioni grafiche e pittoriche dell'anonimo autore del Bacio di Giuda, come in un calco.

Basta seguire la forma degli occhi, l'attaccatura dal naso alla fronte, il taglio dei capelli, la bocca e l'andamento della barba e scopriremo una similitudine impressionante.

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 affresco che ci può aiutare nella ricerca, si trova a Napoli, in Santa Maria Donnaregina, dipinto sicuramente da Pietro Cavallini che narra dell'*Incredulità di San Tommaso*

(TAV. 113 CAVALLINI SAN TOMMASO).

In questa scena vediamo Gesù, appena risorto, che invita Tommaso a infilare le proprie dita nello squarcio prodotto dalla lancia che gli ha forato il costato.

Il gesto di Tommaso è quasi identico a quello di Giuda che abbraccia Cristo nella Cattura, cioè il suo corpo disegna un arco di perfetta geometria che coinvolge l'intero corpo di Gesù e uno degli Apostoli, Pietro forse, il quale sembra affacciarsi dentro il cerchio. Anche qui nel volto di Gesù, come nella *Cattura* di Assisi, le orecchie ci appaiono seminascolte dai capelli; i volti 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. Ecco chi ha dipinto la gran parte degli affreschi di Assisi: Cavallini, che 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 anche nel cantiere della Basilica di San Paolo fuori le mura (**TAV 117 BASILICA DI SAN PAOLO**), la più antica fra tutte le costruzioni sacre, 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.

Disgraziatamente, nei primi anni dell'Ottocento, la basilica andò in fiamme e, tutti i mosaici e le pitture, comprese quelle di Cavallini, andarono distrutti.

Per nostra fortuna nella Biblioteca Apostolica Vaticana sono conservati abbozzi disegnati da un pittore del Seicento che ha riprodotto con “impronta rapida” una decina di scene dipinte a San Paolo fuori le mura dal Cavallini.

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.

(TAV 118 – 120) 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 119 PRIMOGENITI**); il movimento del corpo di entrambi i santi giustizieri ci comunica l’idea di un impeto inconsueto e il panneggio, sostenuto da una plasticità fortemente incisa, non può essere che opera di un pittore che ha fatto propria la cultura e il linguaggio degli antichi greci e romani.

(TAV. 121) Un altro disegno che abbiamo provato a colorire è quello che ci mostra i bastoni trasformati in serpenti da Giuseppe durante la disputa con i sapienti alla presenza del faraone (**TAV 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; 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, (l'abbiamo già segnalato), 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 di Assisi.

Per chiudere, vi voglio mostrare altri abbozzi del pittore seicentesco che riproducono ulteriori 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 strattone nel tentativo di costringerlo fra le sue braccia. Una giovane ancella si affaccia alla porta e assiste incredula. Anche qui è evidente un impianto con sequenze di cerchi dentro i quali stanno inseriti i personaggi della vicenda. 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 tragica: sono gli zanni, gli arlecchini o i clown. Queste presenze puntuali dette 'tormentoni di contrappunto' ci indicano immancabilmente l'autore.

(**TAV 72**) 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 in Santa Maria in Trastevere a Roma troviamo il mosaico di una *Natività*, eseguita alla fine del '200 da Cavallini. (TAV. 126 E 127 NATIVITA' CAVALLINI ROMA) Qui incontriamo di nuovo 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. Dal che 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 addirittura utilizzato lo stesso patrono. E chi è il mosaicista di Roma? Di nuovo Pietro Cavallini! E quindi ecco che anche la Cattura di Assisi è opera del pittore romano. E Giotto dov'è? S'allontana sempre di più verso Padova

Quando vidi per la prima volta dal vivo, ad Assisi, i dipinti del ciclo, avevo poco più di quindici anni. Fu

durante un viaggio organizzato dal Liceo di Brera di Milano ed eravamo accompagnati da un professore molto preparato, Guido Ballo. (TAV 1 - 129 BIS IMPALCATURE AD ASSISI) Come entrammo nella grande navata restammo tutti molto sorpresi, giacché contro le pareti affrescate erano stati innalzati ponteggi per il restauro. 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 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 famose 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,

sfiurare... e soprattutto leggere il disegno, i colori e ogni particolare così dappresso, mi fece scoprire all'istante la forza e la genialità di quei pittori.

Certo, bisognerebbe sempre avere l'occasione di ritrovarsi così vicino alle opere. Purtroppo invece quello che si riesce a leggere di quelle pitture, nelle chiese e nei palazzi, male illuminati e soprattutto troppo distanti per poterle apprezzare è confuso e approssimato.

Questa sera siete fortunati giacchè proprio grazie alle immagini proiettate su questi schermi vi sembrerà di essere colti da magia e di trovarvi issati fin in cima ai ponteggi addosso alle pitture. Attenti a non lasciarvi andare dalla troppa emozione perché si può anche cadere.

Continuiamo quindi proponendovi la storia in cui Francesco dona il mantello ad un povero.

(TAV 130) E noterete come l'impianto compositivo di quest'opera da sé solo determini una sensazione di un equilibrio carico di armonia.

A dir la verità, quando ancora ragazzo visitai questo ciclo di affreschi, intuivo solo vagamente questi valori. Solo molti anni dopo, ritornando ad Assisi e osservando quei dipinti, individuai la macchina che determinava quello stato d'animo: tutto stava nell'equilibrio fra pieni e vuoti e la gestualità dinamica delle figure; (TAV 131) 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 quel susseguirsi di cerchi e diagonali crea un clima con ritmi d'alta magia.

Ma passiamo ad osservare quest'altro affresco, dal titolo: *Francesco onorato da un uomo semplice* (TAV. 132) attribuito da molti critici allo stesso cantiere di 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.

(TAV 133 – 128 FIRENZE) 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 Assisi, 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 che ritroviamo negli encausti greco-romani del periodo imperiale **(TAV 134)** Per quanto riguarda i personaggi, qui si nota bene l'uso delle sagome o patroni, infatti le figure dei signori della città che assistono all'evento ci appaiono una 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 articolata, può creare incanto assoluto della perfezione.

Si nota subito che qui le figure come gli edifici sono più slanciate rispetto alle immagini degli altri riquadri, cioè tutto è rappresentato nel canone detto di "Lisippo" dove le proporzioni dei personaggi tendono a superare la misura di otto. Lo stesso discorso vale per i personaggi che agiscono nella *Donazione del mantello al povero*.

Nella *Liberazione dell'eretico dal carcere* il rapporto d'altezza delle figure è di otto abbondante, quasi nove. (TAV. 136 bis – 136 tris L'ERETICO)

Questa è la scena che potremmo ben chiamare: l'Elogio alla tolleranza.

Qui vediamo Francesco che scende dal cielo in soccorso di un eretico, tal Pietro di Alife, ritenuto uomo giusto e mite seppur di pensiero non da tutti condiviso, infatti è un eretico.

Il papa ha ordinato fosse 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 immediatamente libero l'eretico.

Quindi, ordina al capo della guarnigione di liberarlo dalle catene. Il vescovo di Tivoli – che non è certo lo stesso che c'è oggi ad Assisi – ricevuto dal papa Gregorio IX il prigioniero in custodia, saputo del prodigio accorre. Fa appena in tempo a scorgere il santo che risale volando in cielo, e quindi si getta in ginocchio davanti al prigioniero liberato, che tiene ancora le catene in mano, e le porge al vescovo.

(TAV 135 - 136) Due guardie dall'aspetto possente cercano, ancora sconvolti, di spiegare al vescovo la loro impotenza davanti alla liberazione ordinata da un san Francesco davvero scatenato.

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

L'assetto scenografico è risolto con la presenza maestosa di due torri, poste rispettivamente ai due lati del dipinto. La prima, sotto la quale stanno monaci e frati, è composta di cinque piani di colonne sottili che rastremano verso l'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.

Un'altra scena, col cielo solcato da esseri volanti, è quella della cacciata dei demoni da Arezzo.

(TAV 138, 139 DIAVOLI) L'episodio racconta di come a quel tempo i cittadini di Arezzo fossero continuamente in guerra fra di loro e letteralmente si scannassero a vicenda, aizzati dai demoni che godevano immensamente di quelle risse.

(TAV 140 - 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 povero 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: "Fora da este magioni immantimente! Annàte!" I diavoli all'istante spuntarono dalle finestre di torri e case come presi dal terrore, spingendosi l'un l'altro all'insù con urla di sgomento. (TAV 141 BIS DIAVOLO) Per un

attimo ancora svolazzarono scontrandosi, e sbattendo le ali all'impazzata sparirono nel cielo.

(TAV 138) Notiamo subito che qui il canone usato dal maestro della Cacciata è di sette, quindi ridotto rispetto alla misura applicata nelle scene *dell'Uomo Semplice* e del *Santo che offre il suo mantello*.

Quindi, si tratta di un altro pittore e perciò di un diverso cantiere. 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)

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 vivente, il primo della tradizione cristiana. (TAV. 144, 145) 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 iconostàsi, attraversava la parte sopraelevata dell'altare, come potete ben osservare sullo schermo dove appare l'intiera scena del presepe con frati e "boni omini", ovvero le persone autorevoli invitate al rito. (TAV 146 GRECCIO)

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. (TAV 147) E qui assistiamo al punto chiave della storia: attraverso l'apertura dell'iconostasi, 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 per evitare che si avvicinasero troppo al rito e magari si illudessero di poter diventare un giorno a loro volta preti.

Cambiando registro osserviamo come l'architettura scenica è espressa con grande libertà: prima di tutto la parte alta della chiesa è stata letteralmente

eliminata, così da spalancare le trabeazioni e capriate in modo da poter mostrare l'intero cielo. Un cielo terso nel quale appare un grande crocifisso visto dal retro. Questa è un'immagine davvero stupefacente mai veduta prima in nessun'altra pittura. Quel rovescio di crocifisso trattenuto inclinato da corde tese perché non precipiti ci procura una sensazione di alta drammaticità e un segnale allegorico davvero insolito, che forse qualcuno di voi capirà magari tornando a casa...

Tornando ad individuare i canoni applicati nel ciclo dedicato alla vita di Francesco, scopriamo che sono numerosi i riquadri dove il modulo 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)

Ci rendiamo conto, inoltre, che 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.

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

E non è affatto un caso che proprio qualche anno prima, dal 1280 al 1282, a pochi chilometri da Assisi, esattamente a Perugia, Arnolfo di Cambio a decorazione di una fonte nuova (**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, mollemente sdraiati ai bordi di quell'acqua che sgorga intorno ai loro corpi seminudi. Fin dal tempo degli Etruschi, il popolo Umbro 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 la geometria ritmica di quest'opera è inquadrata dentro 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./ Questa concomitanza dà ragione a quegli studiosi che sono propensi a vedere Arnolfo da Cambio presente nei cantieri di Assisi. La plasticità davvero eccezionale che mostrano le figure delle storie che abbiamo appena nominato: ci porta a sostenere a nostra volta che la partecipazione dello scultore toscano in veste di pittore non possa ritenersi solo una supposizione.

Ora veniamo all'episodio della *Predica agli uccelli*. (TAV 157 bis) 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 (TAV 157 ATTRAVERSAMENTO DEL

MERCATO). Monta su un banco e a gran voce dice: “Gente ascoltatemi! Vi voglio raccontare della gioia che ho nel cuore: il Papa nostro, che da prima era piuttosto scettico riguardo alle mie proposte, poi si è convinto e m’ha accarezzato e poi mi ha chiesto scusa per il suo manco di fiducia, e m’ha addirittura baciato con tutto che le mie vesti fossero sozze e puzzolenti! Vedete allora che le strade del Signore sono proprio infinite! Bisogna solamente aspettare con umiltà e allegra pazienza.”

La gente passa e commenta indignata: “Ma chi è ’sto matto?! Ma di cosa ciancia?! Così straccione che l’è!... E così puzzolente!”

Afferrano dei sassi e glieli lanciano addosso: “Via, blasfemo! Non ti vergogni a venir qua a blaterare di religione 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. (TAV 157 BIS) Francesco va sotto un albero grande... con un'incredibile quantità di rami e fronde... sopra ci stanno degli uccellini che saltarellano e cinguettano e vanno intorno a cercarsi il posto dove dormire, che è già il tramonto. Francesco li osserva e dice.

“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 quello 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'sto laudamento [’sta lode] ecco che giungono altri uccelli che arrivano da ogni parte! Ci sono uccelli che scendono dalle montagne, perfino le poiane e le aquile... e quell'albero sotto cui sta Francesco si va affollando di volatili e tutti quanti l'ascoltano. (TAV 157 TRIS, QUADRIS) Ora anche la 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... mira quante bestie co’ l’ali arrivano da ogni luogo ad ascoltarlo e con quale attenzione!”

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, (TAV 157/5) 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! Oh... 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, volge 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 parlarci alle bestie!”