

Non c'è nessun arrivata qui
ARRIVATA QUI
ASSISI – GIOTTO O NON GIOTTO

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

“Al fin son pur gionto en esta Asisia splendida ma en libertà!”

Questo fu il grido di gioia lanciato da Jacopone da Todi, quando nei primi anni del '300 fu liberato dalla galera nella quale era stato costretto da papa Bonifacio VIII.

Oggi ci troviamo qui, davanti alla facciata di questa stupenda basilica in cui è stata dipinta la più famosa storia di Francesco che esista al mondo, ma su chi abbia davvero dipinto questo straordinario ciclo d'affreschi si è spalancato un contenzioso che pare una voragine. È da qualche secolo ormai che i ricercatori più famosi e preparati discutono su chi abbia creato questo capolavoro, che ha segnato una svolta assoluta nella storia della pittura di tutto il Medioevo. Naturalmente 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) (TAV 4 ASSISI)

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 a chiamarlo “il 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 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. 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 denigratori. Con questo decreto l'imperatore incitava i cittadini a perseguire con forza buffoni e fabulatori, aggredirli, bastonarli fino ad ucciderli, senza tema d'essere giudicati dai tribunali, giacché 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. 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.

Ma andiamo per ordine, cominciamo dalla nascita di Francesco. 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 1201, 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 privilegiata si schiera coi rivoltosi fino a partecipare alla Scarruccata. Ma che cos'è la scarruccata? Voi in Umbria dovrete saperlo, giacché si tratta di una vostra espressione

antica che indica 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 e scarruccare, abbattere il simbolo del potere.

Il frastuono di torri che franavano al suolo creava l'effetto di un terremoto. Si racconta che Francesco, in una di quelle scozzonate "tardò a tòrsi di mezzo": si vide piombare addosso una grande 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 uno 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, che ebbero la peggio. Francesco fu catturato con altri giovani, tradotto a Perugia e gettato nelle carceri cittadine. 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!

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 capire a che significato avesse il faticare per vivere.

Quindi, di nuovo liberato da quella pena, 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 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 ammorbarci, 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 cambia. Scopre 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!

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 di questo rinnovamento ne è 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 14 E' IL TEMPO DEI GIULLARI)** **(TAV 15 DI TUTTO SUO CUORPO FASEA PAROLA)** Ogni motto o *legenda* 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, e si affidò allo stesso Bonaventura 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 a noi.

Una di queste storie davvero miracolosamente riemerse mi ha dato, anni fa, l'idea di ricostruire la storia del viaggio a Roma di Francesco, una viaggio a piedi durato giorni e giorni per poter parlare col papa. (TAV 18 LA NAVATA DELLE STORIE DI FRANCESCO).

Ve lo recito, ma prima voglio solo informarvi che questo racconto cercherò di recitarlo in volgare umbro antico. Se non capite alcune espressioni non preoccupatevi, io vi aspetto qui alla fine, pronto a tradurvi ogni espressione, sia quelle originali antiche che quelle che ho inventato. Non temete, capirete tutto!

Comincio:

A Francesco gli vene in capo de irsene a Roma. (TAV 19 'I ZONZE A ROMA). Cossì con quatro frati soi se pone in camino. Pede su pede, giungono a Roma e dimandano: – Fatece lo piacere, endò sta lu Pàpie?

– Lu Pàpie? Sta a qua, in 'sto palazzio.

Detco facto, giungono dinnanze a la gran magione con arcate tante. Fanno pe' irce dentro ma se arritroveno sbarronati da le guardie.

“Arrestateve là! – dichenno - Che vulite? “

“Parlarcce co lu Pàpie! “

“Oh, ell'è tanto fàcile! Vulite n'udienza? Signàte per scrittura accà, su chesto fojio”.

Francesco segna la dimànda e la guardia dice: “Mò assettateve su lo tondo de la piàzza per tera commodi e speràmo che lu Pàpie séa en bona gràzia de arricéverve tosto!” (TAV 19 BIS SEDUTI ASPETTANO IN FONDO ALLA PIAZZA)

Franzesco e li quatro fraiti soi s'accucciano a tera e attendeno.

Scorre tutta 'na jornàta, e dipoi vien notte e dipòì sponta l'alba, ma de lu papa no se scorze l'ombra né 'na litania.

“Qua se fa tardi, – disce Francesco.

Quinni all'improvvisa je vene 'na penzata... (*Si batte la mano sulla fronte*) (TAV. 20 FRANCESCO SI BATTE LA FRONTE)

“Ma che so' imbriago, mò? ma comm'è che no' m'è avvenuto de botto a lo cervello? Eo a Roma, a qua, ce tengo 'n amico caro!

“E chi è?”

“Colonna, lu Cardenàle!”

E li so' frati en coro: “Lu cardenale Colonna?! E che d'è? ”

“Ell'è lu consejere de lu Pàpie! Uno sant'ommo cussì dabbéne..! Jovanni ci ha nome!”

“En do' sta?”

“Se domanda attorno. Ce perdona, do' sta lu Colònna?”

“Lu cardenale? Là su lo fonno... nel palàzzio, chello granne!”

Se ne inno, zongheno a lo palazzio, se pongheno pe l'entrata ma ce sta subito du' guardie che je fanno la sbarrata: “Do' 'ndate?”

“Da Colonna, el cardenàle!

“Fa' la domanna scripta!”.

“Ah, 'cca ce semo de novo!

Nello mismo attimo el cardinàl Jovanni, varda lu caso... s'affazza a 'nu fenestrone e cun gran vosce crida: “Franzescooo! Franzesco se' tu proprio en la persona? Tu m'attende, che descendo tosto!”

E lu cardenale descende cume 'no fùlmene pe' la scalenàta girando tonno tonno e gira gira... e quanno gionge a lo piano de terra solleva Franzesco in fra le brazza a zira zira tutto a riverso.

“Atteni, Franzesco, che me tocca a zirar roverso che sennò me schianto al sòlo e me sfascio... oh tu non sape de quanto

piacer ci ho d'ambrazzàrte Fatte guarda'! Se' concio comme 'nu bregante! Guata a qua: se' tutto 'nu cencio! Ma che ti porta qui a Roma?" (TAV 21 COLONNA SCENDE LE SCALE A CHIOCCIOLA)

“So' gionto qua co'ì li mei frati perché vorrebbe parlace co' lu Papie!”

“ E per che ragione?”

“Eo vorrebbe co' li me' frati dimandàrce la permissione de gircene attorno a dir lu Vangelo e vorarèssimo pruopórghe la Regula nostra pe' fajela timbra'!”

“ Beh, nu' l'è tanto fàcile. Attenditeme a 'cca n'attemo, che vago a pruovarce!”

E accussì Colónna se ne va via curréndo a la volta de lu palazzo de lu Pàpie, monta pe' la scalenata e sponta deréntro all'androne. Illo se sta assettato su lu seggio indorato.

“ Oh caro Innociénzo... – che chillo, lu Colonna, sta en gran confedenzia co'lu Pàpie e lu chiàma sojaménte Innociénzo sànta 'zónzerghe lu nummero: Innociénzo e abbasta. – Ascoltame: ci sta 'n amico meo che è zonto a cca da doi zorni... Francesco se chiama, una criatura maravegiòsa, tu no' cce pòi emmagenà'... bigna che tu lo conósse. Vole parlarce co' te!” (TAV 21 BIS C'E' UN AMICO MIO CHE SI CHIAMA FRANCESCO)

“ Come ha' ditto che se chiama??”

“ Francesco.”

“ Francesco?... No' sarà pe' caso uno de chilli che sta là a bascio e che ce so' restati pe' no jorno sano e anco 'na notte, assettati en attesa?”

“Sì, so' chelli!”

“Lo conosco!... Me so' enformàto... Anco prescio lu vescovo de Gubbio, come se chiama...? Teofilo! E me vène a di' che chisto ell'è 'nu sacrestone exulte, 'no sprolocchione che fa descursi da càtaro, che zonze a despogliarse disnudo in nella

chiesa dinnanzi allu Santissimo, e va intorno ad abbrazzare li pezzenti, e se pija en braccio appistati e lebbrosi, li bacia e pe' giunta li destende in lo so' letto. De secùro ell'è pure infettivo!”

“Ma no' dire stramperie pe' favore! Ell'è ‘no bono diabbolo!”

“Appunto, nu' me piàce! E despo' ce ha sempre ‘sto sorriso... sorride sempre!, che me fa monta' uno nervoso...! Anco Petro Valdo... tu te rammente chillu folle fanàtico ch'è sortito di Provenza... pure a chello tegneva lu mismo sorriso! Pur'isso cianciava de carità e de seguitàre lu Vanzélo parola per parola. Po' te rammenta lo che m'ha combenàto... che m'ha condotto a mette' en pedi ‘na guerra tereménda e scannà Albigesi manco fusse pecurilli a Pasqua! No! No' ce voglio arriscà de mette en campo n'altra guerra accusi... magari proprio accà a Roma, jìe! Famme lu piacere, descazzalo fora, no' lu vojo veghè! Via!”

“Ma no... 'sto ióvine nullo ha a che veghè co' Petro Valdo! ‘Stu nostro Franzesco ama l'Eclesia, la respècta e ce vòl béne al Pàpie!”

“Sì, a parole! Puòrtamelo fora da li pèdi, pe' piacere, descàzzalo emmantinénte! Mira, me tremmmeno le dite... guarda come trémmano!”

“E va béne, statte tranquillo, no' èsse' cussi nervòso!”

“Càzzalo foraaa!”

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

Dessénde, zonze da Franzesco.

“Me despiàce ma ogge no' l'è jornàta. Nu' saccio còssa che c'è pijato a lu Pàpie... Je ròta tutto lo Concestòro tondo a tondo! (*Indica un immaginario mulinello sulla testa*) Ell'è mejó che arremannàmo a ‘n altro jorno. Vegnite appresso a me che ne la magione mia tegno ‘na cammera grande per ospetarve.”

Chella nòtte lu Pàpie va a dormi' corecàto su lo soo letto che pare 'no sarcofago, de tanto è grànne, e manco ha magnato. (TAV. 22 IL SOGNO DI INNOCENZO) Ell'è nervoso, e tiene tutti li sudori de la freve co' li tremmòri, s'endorménta e de lì a poco ce pija 'n incubo tereméndo: se arretruova deréntro a 'na cattedràle esagerata 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 'n 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 madedo de sudore... co' li trembóri. Lu sole està spontando. Sùbbeto manda a chiama' Colonna che è lo consejere sojo, et emmantente ecco che zonze correndo lu Cardenale. (TAV. 24 IL PAPA HA MANDATO A CHIAMARE IL CARDINAL COLONNA)

"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 – dice 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 l'allegoria se chiama Franzesco!"

"Chi, l'amico tojo, lu cencioso cun lo sorriso?"

“Proprio illo! È lui che te pole sarvare! Ascòltame, tu bigna che faci ‘na robba: chiàmmalo con umeltate, fallo venire acca’ e descùrrece! Pàrlace! E ascùlta chillo che te vène a dïcere e no’ trema’ coi diti!

“D’accòrdo, vacci a chiamàllo!”

“Ce vado emmantenente!”

Descénde, razzonze Francesco e je dice:

“Francesco ce sémo! Maravìglia! Lu Pàpie te vòle vèghe’emmantenente! Ma pe’ lu Santissimo comme te se’ arridotto, concio comme ‘nu pezzente... e po’ ’sta mania che ci avete de tonderve 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 se va fòra de stràmbula!”

(TAV. 25 MA COME SEI CONCIATO?)

Comme zónghno denanzi a lu Pàpie illu mismo je pònta uno déto de contra allu frate e dice: “Se’ tu Francesco? Pe’ favore, Colonna, làssame solo con illo. Anco vui, frati, ìte fòra, - e po’ dice - Dïceme Francesco, che puozzo facere pe’ te? Assèttate e parlame!”

(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, quanno 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?”

“Voreria la tòà permissióne de porre in pié ‘na Comunetà indove tutti so’ iguali, e se vole bene. Dove tutti stanno

povertà e séguita lu Vanzélo cossì come l'è scripto, senza manco 'na chiòsa.”

“Bòno, me piàce! E appresso?”

“Voraria che tutti noiàltri fùssemo insémbia ma no' ci avrèssimo 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 facìte 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 e lo che capitava capitava!”

“Ah sì, tu ce hai ragione, – esclamma lu Pàpie, – ma te, Franzesco, tu te sta' desmentegando de uno particulàre de poco!, de niente! Che per caso esto Jesus a ell'éra anco Fijo de Deo, ed illo ell'éra Deo mismo... Deo unico, anco se l'éreno in tre! E quando 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 quando lu Salvatore se piazzava in capo al monte tutti si assettavano torno torno. Illo parlava e ogne uno l'ascoltava incantato, e piagnéveno e faceveno risate e battéveno le mano e l'éreno 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! 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 péscé”, dice Jesus. 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’immediàta 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!”

“Ah, ah, – Francesco sbotta en un gran sghignazzo – Pàpie, tu sei ‘na gran sagoma... sei te lo vero jullare, non eo.. Ma che bravo che tu sé’ a contare! Lo guaio sta che in un botto co’ ‘sta storia de la tempesta de pani e pesci tu ce hai sbollonàto per terra a tutti! Mò pe’ noàltri ell’è chiàro che no’ ce sta niuna speranza de seguitare alla lettera lu Vanzélo. Che ce annamo a fa’ intorno a predecàre... di lu momento che no’ semo boni a fa’ li meracoli! E allóra non ce resta che desfàcere ’sta Comunetà dei frati Minóri e morta lì!”

“No, mò state a esagera’! – dice lu Papie - Eo lo dicea per amore de lo paradòxo. Se pòle seguitàre lo Vanzélo, ma co’ ‘nu poco de creànta, con un cerevello elàsteco. Per exémpio, besógna pensàre a raccoìre quarche scorta nei tempi bòni... no’ per te... tutta per lo vantaggio tojo... ma anco per li povarètti! Se no, come te riésce de fa’ la caretà, si ante no’ t’hai facto raccolta de qualche cosa?

E allóra se qualcheduno s’incòrge de che santa persona tu se’, zonze e dice: ‘Frànçesco, eo tegno ‘na gran confiànta in te,!’ e te dona dòì spòrte de ròbba da magnàre. Te pijale! Un artro

zónze co' 'nu carrètto colmo de pane e formàggio... 'Gràzie!' (Fa il gesto di raccogliere) e tu pijelo. Zonze uno che dice: 'Tengo 'na cassa chiena de froménto'. 'Sì, la pijàmo! E po' pane, farro, e altro bendeddio lo stipàmo tutto en la credenza! Perché, de dove vène 'credenza', che vò' dicere? Credere ne la possibeletà de raccoìre tutto quel che te offeriscono!"

"No, – dice Franzesco – no' se pòle!"

"Come no' se pòle?"

"No! Non se pòle raccoìr de la ròbba, manco per darla ai poverètti, manco de passamàno... perchè se eo recolgo nutrigaménti o mercanzia da destrebuìre ai desperàti... dipòi che me pàssa pe' la mane donaziòn e vo' a spargerne fra gli altri, eo tegno già uno potere, una puissànza. 'Tène... 'sta tazza repièna de ròbba de magnàre ell'è pe' te!... Pe' te desgraziàto che te mòri de fame: dòì sachètti de pane! Mira qua che manza stagna... viva! Tène, ammàzzela te, che a me me fa impressiòn!... E mò a te!... A te? A te nisba, manco 'na pigna secca! Me despiàce... Tène fame? Non te do niente, perchè non me piasci! È un' engiustìzia? No' me empòrta: so' io che decido te tu magni, e te tu crepi!. Són io lo patrone de la carità!"

Innociénzo sgrana l'uocchi a Franzesco e dice: "Bravo, Franzesco! Tu, me ci hai fatto spalancà' lu zervello! Invero tu ce hai 'na dialètteca che nun c'è pari! Cotesto segnèfeca che chi gestisce la carità ell'è lu vero patròne!"

"No, no' dico..."

"Làsseme parlà' Franzesco... Perdóname, ma tu me ce hai mandaito in sbarlazzo de cervella ... Eo entèndo bene 'sto tòo penzamento ell'è netto e santo, ma te tu ce dévi annà' a tegnìre 'sto descorso a la gente giusta... no a me, che no'l posso comprènde'. No, anzi... capìsco ma no' pòto accettàre! Tu, ce dévi annà' a tegnìre 'sti descòrsi a li puòrci!" (TAV. 27

E 28 L'INCONTRO COI PORCI)

“Come?!”

“Da li puòrci, dai porcèlli! Tu vai en una porzellàra... ci trasi addentro... ambràzzi li puòrci e ce parli de la tòà penzàta de Regula novella e tu vedrai che li puòrci te ascolterà con passione. Poi abbràzzeli anco pe’ me!”

Franzesco pija uno respiro e dapo’ se pone en ginocchio: “Gràzie per ’sto bon consèjio Santo Padre, ce vago all’immediàta!”

Descende e corre fora de lo palascio... Se encontra co’ li so’ frati.

“Venite meco, che lu Papie m’ha donato ‘nu consejio maravegioso!”

Sòrteno da le mura, zongheno fòra de la cittade e quanno so’ ne li campi, Franzesco dice: “Attendite a ‘sto loco, laggiù ce sta ‘na porzellàra! Ci vaco a solo.

Va dritto verso a lu truogolazzo... Come zonze adderentro, se encoccia co’ na scrofa tettazzona... Aprèssu truòva ‘nu verro groffognóne, e po’ ‘na mucchiàta de puòrci de la famijia. Franzesco slarga le brazza.

“Puòrci splendídi!... Frati e sòre mìi! Eo so’ qua zonto pe’ ordine de lu Pàpie che m’ha convènzò vegnìrve a parlà’ de lu Vanzélo, de la caritàe e de l’amore che abbesogna avérghe fra noiartri!

Li puorzi lo guàrdeno co l’uocchi sbarrati.

Franzesco li abbàscia... ambràzza i puòrci e co’ issi vasse a ruotolà’ in la fànga stercoràra. Quando ell’è tutto smerdolento, sòrte de fòra corendo en verso la ciutàde co’ i soi fràiti che ol segùteno frasturnàti. Zónzeno de fronte al palàzzio del Pàpie, Franzesco se infila deréntro, monta pe’ le scale... che cognósce già lu cammino... e zonze a la porta de la gran sala dóve sta lu Pàpie, assettato a la tavula co’ génte de gran reguàrdo: fèmmene de bellezza fina, prènze e cardenàli... stanno tutti entènti a lo desnàre. Come Franzesco zonze en la

sala, una fijòla da re ‘sclama: “Deo che spuzza! Donde vegne ’sto tanfo?! (TAV 29 – 30 - 31 FRANCESCO DANZA NELLA SALA DA PRANZO)

Franzesco je va encóntra a Innocénzio, sorridente.

(TAV 32 FRANCESCO CHE VA INCONTRO A INNOCENZO)

“Pàpie splendido!, grazie d’avérmece donàto ’sto alto placére! Só’ annàto indòve me ce avevi consejato te: intrammezzo a li porci. Che maravégia! Li aggi’ abbrazzati, me so’ rutulàto seco loro in la zozza a sgrogola’... e i puorzi ogne uno me ha ‘scoltà’... Grazie! Grazie! Són feliz! Són feliz! (*Esegue una giravolta danzando*).

E fa uno ziro a tondo e scròlla tutto lo smerdàzzo che va addosso a li invitati.

“Boja! Che d’è?!”

’Na segnóra vòmega un’altra desvegne.

Ol Pàpie leva la man de bòtto per dâce l’òrdene a le guardie de pijarlo e bastonarlo.

“Fermo!”

Subbito una mano lo blòcca: ell’è quella del Colònna, lu Cardenàle Colònna che ce parla co’ la bocca appiccicàta a l’uorécchia. (TAV. 33 DIALOGO FRA INNOCENZO III E CARDINAL COLONNA)

“Férmete Innociénzo, tu ce hai fatto una pruovocàta dura assai, forsennàta a ’sto fiòlo, ed illo no’ s’è sbottato a chiagnere, illu ha ben accèta la tòa provocazio! Tu ce se’ annàto a dicere: vai da li puorci! E illo c’è ito in vero! E mò sta accà che te arrovescia addosso la tua sbeffegiàta. E che penzi de fa’ mò? Ce voi ordenà’ a li to’ sbirri de saltaje addosso, menarli bòtte d’accopparlo e sbatterlo en prigione! Te tu lo poi ben fare, ma atténto che codesto no’ l’è ‘nu povero pelagroso, fiól de nisciùno.

Questo ell’è fiólo de tutti e patre de ognuno!

Fatte mente che 'sto cristiàno tiene génte a valanga che è 'mbriàca d'amore per illo, che per lo bene soio anderebbe anco ne lo foco... una passìone che te tu non averebbe gimmai campasse a 'sto seggio pe' mille anni! Tu me vène a dicere che no vorrebbe gimai la guerra santa de uno Petro Valdo qui a Roma. E tu pruovace! Gittalo in galèra, accidilo! E de botto vedrai cossa te casca addoscio! Te ce arretròvi ccà', a San Petro, 'na guerra a sangue!!”

Innocenzio ell'è sbianchito: “Tu dici? E che debbo fàcere a 'sto ponto?”

“Va', addimàndaci perdono e l'abbracci!”

“Devànti a tutti?!”

“Sì!”

“Così smerdào ch'ell'è??!”

“Sì! Così smerdào!”

Lu Pàpie s'accosta a Franzesco, slarga le brazza, se lo tira contra e dice: “Perdóname Franzesco... ce ho meretato 'sto ribaltòne: aggio tentato de smerdàrte e só' restào smerdào! Co' la mèa presunziòne no' avéa entèsò che maravegiósa follia che tu tieni in lo servèllo. A la mèa ensolénzia tu me ce hai responduto con tale allegrezza da smortificàrme più che se m'avesse stortonato a sangue! Perdóname!” E lo bascia.

Entórno 'sta génte tutta de nobiltà no' comprende che sta a capità', ma lo stesso non se tiene da batte mani e pensa: “Oh Deo santo! Lu Pàpie nostro ell'è sortito tutto de cervello! Amen!”

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. (TAV 34 CITTA') Nelle nostre città grazie a scrittori e poeti

della forza di Dante, Petrarca, Guido Cavalcanti, Jacopone da Todi, Bonvesin de la Riva, Bescapé - solo per nominare i maggiori talenti - si sta inventando la lingua italiana. Nello stesso tempo anche le espressioni culturali e d'arte stanno imponendosi con un crescendo straordinario (TAV 35 CITTA').

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)

Segalello da Parma, Jacopone da Todi e perfino Dante Alighieri (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 anche il potere, il più egemonico, in quella situazione, intende che per guadagnare consenso doveva 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.

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

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 Turrilli 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). La data di nascita si deduce da una testimonianza di Antonio Pucci 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.”

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.

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 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, storico di vaglio, 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 si dice: se il buco è troppo stretto, basta andarci dentro col trapano, e tutto torna in equilibrio!

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 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 concluda il ciclo delle *Storie di Francesco*."

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*, 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 la parte inferiore della basilica, ma la parte inferiore di tutto il 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.”

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

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 famoso mosaico della Navicella in Vaticano e il polittico Stefaneschi, il cardinale, appunto.

(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 qui 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.

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, Rusuti... insomma i Romani dove li metti? 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"¹. 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 da 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

¹ Mirabilia, Edizioni Panini, pag. 148

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 greca e romana** ~~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) .

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 come Pietro Cavallini, Torriti e Rusuti e ai toscani Cimabue e Arnolfo da Cambio, a cui abbiamo già accennato. (TAV 47 tris CIMABUE BASILICA SUPERIORE AD ASSISI)

E proprio nella seconda metà del secolo XIII, anche 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. Fu grazie a loro 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. ~~È singolare che tanta decorazione e colore si stendessero all'istante sulle pareti della basilica dedicata a San Francesco, dove~~ 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 costantemente dettata dallo stesso Francesco.

Ma ecco che interveniva papa Niccolò IV che per rompere ogni indugio dichiara la basilica "cappella papale". Quindi via libera ai ~~da quel giorno, era l'inizio del 1288, ecco che turbe di~~ frescatori che invadono la navata e il transetto, issano impalcature, argani e scalinate (**TAV 48 POTETE IMMAGINARE CHE ENTRANO IN MASSA**). Li potete immaginare: eccoli che salgono in massa, reggendo le scale, gli attrezzi, secchi coi colori e pennelli e vanno segnando con lunghi fili gli spazi dentro cui raccontare le storie dell'antico e nuovo Testamento. Intanto, 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...

~~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 sciolatura 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, 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.

Prima di tutto non c’era un unico cantiere, ma ben tre diversi gruppi organizzati che riuscivano ad 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 sotto 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. Ogni squadra operante nei tre cantieri era coadiuvata da muratori che stendevano la malta della stabilitura tutto ordinatamente e con gran professionalità.

La sovrintendenza all’opera era affidata ad 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,

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*, 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.

Ma 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 volte 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 Assisi sta sulla sinistra, di fronte a me, quello di Padova sulla destra. (TAV 52 GIOTTO A PADOVA) (TAV 53 INCARNATO DEI ROMANI)

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.

Inoltre noterete che io, 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 delicato. Il verde all'uso romano invece è più intenso, seppur sempre trasparente.

Vogliamo sottolineare che i *caput maior* (TAV 53 BIS 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 Michela sta scegliendo un pennello di media grandezza quindi lo va ad intingere 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.

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 usiamo ancora il pennello di punta; Giotto... pardon, Michela a sua volta, va ad eseguire l'ombreggiato stendendo una pennellata a velatura compatta. Qui è l'ombra del naso, segna anche le narici, risale alle palpebre e definisce l'occhio; quindi passa al lato completamente in ombra e scende a segnare le labbra, così giunge al sottomento, seguendo la mascella su, fino all'orecchio. A mia volta seguo lo stesso percorso ma in modo più incisivo e soprattutto sostenuto di tono.

Ora entrambi 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 mia volta applico i tocchi chiari però molto più sfumati.

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. Affinché 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 quasi sfumato, mentre nella pittura romana viene applicato secco ed evidente.

E per concludere vado a stendere velature di rosso sulle palpebre, sul mento e anche sulla fronte (*esegue*).

A questo punto 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, cioè dal 1291 al 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 qui 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 sua identità in Pietro Cavallini).

Anche qui le gestualità dolenti si realizzano attraverso l'estendersi 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'identico ritratto di Esaù delle Storie di Isacco, sempre qui ad Assisi, di cui parleremo tra poco (**INSERIRE TAVOLA VOLTO ESAU**). (**TAV. 59 bis COMPIANTO SUL CRISTO MORTO ASSISI**).

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 propri dipinti ombre proiettate al suolo o sulle pareti e tanto meno addosso alle figure dei personaggi. Il che fa risaltare maggiormente 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 (**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.

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.

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 un dato molto importante per il suo grande peso nella pittura italiana: si tratta del 1272 e 1273, periodo che ci dà per certo il soggiorno di Cimabue a Roma, all'età di trent'anni circa. (**TAV 60/7 CIMABUE ALL'URBE**) Nella città dei Papi il pittore fiorentino rimane per più di qualche anno prima di giungere ad Assisi.

Papa Niccolò III, che ordinò la costruzione della Basilica di Assisi, sale al seggio di Pietro nel 1277. Conoscendo questa data (**TAV 61 VEDUTA DELLA BASILICA**), di conseguenza veniamo anche a conoscere l'inizio del primo cantiere del transetto della navata superiore, nel quale comincia i suoi affreschi Cimabue.

Quindi Cimabue è il primo pittore di 'chiara fama' che dà inizio all'esecuzione dei dipinti sulle pareti del tempio di Assisi, a cominciare dall'Apocalisse e la Crocefissione di Cristo. (**TAV 62 ANGELO COL TURIBOLO**)

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 ho interpellato 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 processo chimico che al decadimento causato dall'erosione ambientale, 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. (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 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 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 splendide pitture antiche (TAV 67 MOSACISTI GRECI). Ancora, operando nell'ambiente dei pittori romani, Cimabue si liberò d'ogni modello e gusto gotico o bizantino, 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, incappa 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... col rischio di dover assistere al volo di quei fanciulli che come angeli svolazzavano nelle cadute (TAV 68 BIMBI CHE SVOLAZZANO).

Ma proseguendo oltre il transetto dipinto da Cimabue, 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 (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 montagna².

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*,³ (TAV 72 BABILONIA) all'annuncio dell'angelo che attraversa in volo il cielo, tutti gli **edifici** 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 (TAV

² Pag 1105 e segg., Mirabilia, Ed. Panini

³ Cimabue, pag. 203

73 e 74 SOGNO DI INNOCENZO), dipinto circa dieci anni dopo da un grande pittore della scuola greco-romana la cui identità rimane ancor'oggi incerta.

In quest'altra immagine vediamo *La Crocifissione*⁴ del Cimabue (TAV 75 CROCEFISSIONE E TAV. 75 BIS), purtroppo quasi illeggibile.

Noi abbiamo azzardato un aggiustamento: con espedienti vari abbiamo restaurato le riproduzioni, approfittando anche dell'abilità tecnica di Michela Casiere, qui presente vicino a me, veramente un fenomeno. (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 UNIVERSALE)⁵ 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 compiacimento grafico classico dei bizantini. Tutto è espresso con chiarezza e semplicità, a cominciare dal panneggio, risolto attraverso un conflitto di chiaro e scuro ampio ed essenziale. Sembra di ritrovarci all'istante di fronte a una pittura greco-romana del III-IV

⁴ Cimabue, pag. 184 e ss.

⁵ Cimabue, pag. 199

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 tremamoto 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.

~~(TAV 81 FINESTRE DELLA NAVATA)~~

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 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 gridando: “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.

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) 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 notato nei due affreschi delle storie bibliche d'Assisi.

Eguale sul fondo della Natività della Vergine ritroviamo un tendaggio molto simile a quello che è disteso come fondale nella scena di Isacco.

Dietro l'immagine della Santa sono schierate tre figure nella stessa 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 provenire da uno stesso progetto strutturale.

Dobbiamo ricordarvi che all'inizio del Novecento a Roma è venuto alla luce un affresco completamente nascosto dalla calce, 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. Nel centro è apparso un Gesù iscritto in una mandorla e attorniato da angeli e santi; sotto, angeli, 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 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 in questi ultimi anni sono stati messi in atto dai ricercatori altri metodi d'indagine riguardo all'attribuzione di opere a questo o 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 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.

E venendo a noi, il canone è applicato anche nelle pitture di quasi tutto il Medioevo, naturalmente compresi gli 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 dove per le figure si applica il rapporto di otto; nell'altra parte del ciclo scopriamo che il rapporto stabilito sale a nove, cioè lo stesso impiegato 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)

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 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 si serviva di medesime sagome, i famosi patroni, anche in luoghi diversi. E come l'ha scoperto? È semplice: ponendo ogni rilievo di figura 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 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).

Ricapitolando, come elementi di analisi per individuare quale artista o scuola abbia eseguito un'opera, noi possediamo: i diversi canoni, il sistema d'uso della luce, i diversi metodi nella stesura dell'incarnato e delle velature e per finire la differente applicazione dei patroni fissi o articolati

IL PROBLEMA GIOTTO-NON GIOTTO E LA TECNICA

~~E qui si potrebbe chiudere il contenzioso di Giotto e 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 scioltole 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 questo punto non resta che analizzare ogni opera o gruppo di opere individuando le varie forme di esecuzione e metodo. 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 molto importante da considerare: quello della *Cattura di Cristo*, che si trova sempre nella navata superiore della basilica di Assisi, 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)

giacchè sia le figure che i volti, i panneggi e soprattutto i tagli di luce con relativa ombra dell'affresco, portavano ad attribuire l'opera al Duccio di Siena.

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). (~~TAV 101 VOLTO DI CRISTO - Rusuti~~), 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 della Cattura 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 raccogliendo 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

pannaggi 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, 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 fra 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, rafforzata da un naso clownesco e da una progressione di piedi di personaggi del coro 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, 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, ammicchiati, agiscono senza capire cosa stiano facendo.

Questo susseguirsi di chiavi tragiche e grottesche a ritmi contrastanti risale addirittura al teatro grottesco delle atellane e della Magna Grecia: (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, nella quale il protagonista è proprio il *fool*, il matto, che sfida i soldati che hanno appena inchiodato Cristo alla croce a giocare alle carte con lui il drappo rosso che faceva da mantello al Redentore.

“Matto non stare a romperre, vattene! – gli gridano le guardie - Con che cosa vorresti giocare, che non hai un quattrino?”

“Sì che ce li ho” E così dicendo il pazzo rovescia una manata di denari sul drappo rosso.

“Ehu!! Esclamano gli sbirri – sono monete d’argento! E da dove vengono?”

“Li ho trovati sotto il fico sul quale si è impiccato Giuda”

“E vabè sempre soldi sono! D’accordo, se li vuoi perdere con noi, accomodati! Andiamo a distribuire le carte”

“Aspetta! – fa il matto – che prima devo chiedere un favore a qualcuno” e così dicendo va sotto la croce e si rivolge sottovoce al crocefisso:

“Gesù, so benissimo che non è questo il momento di venirti a disturbare, che già hai rogne per conto tuo, ma io ti devo

chiedere un grande favore. Non son mai riuscito a vincere una sola volta con questi malnati, che lo so bene, barano e truccano ogni gioco. Ma tu puoi rendermi felice per tutta la vita: fammi vincere almeno ‘sta volta. Eh? Ci posso contare? Fammi un segno con una mano! Ah, già, che le hai inchiodate... beh, fammi un altro segno, strizzami un occhio. Cosa? Me l’hai strizzato? Dici di sì? Grazie, se vinco ti farò un regalo!”

Così dicendo torna in mezzo ai soldati che hanno già distribuito le carte barando, afferra il suo mazzo e si comincia il gioco.

“Asso di quadri, re, regina e fante di coppe, ho vinto io! Ah ah ah! Ho vinto! Gesù, sei una forza! Avanti, ridistribuite! Quattro di picche, tre di fiori, cavallo, regina, ancora! Ho vinto ancora! Gesù, con te è fin troppo facile vincere! Che coppia, potremmo fare!” Così, partita dopo partita, il matto riesce a vincere tutte le poste, e alla fine ecco che si ritrova con un mucchio di denari proprio davanti ai suoi piedi.

“Sentite, soldati, vi faccio una proposta – dice – Tenete tutto quello che ho guadagnato, è vostro, e anche il manto rosso lo potete tenere se in cambio mi permettete di tirare giù dalla croce Gesù”

“Ma tu sei pazzo! Sei proprio matto! Se arriva il centurione e scopre la croce vuota, ci inchioda tutti al posto suo!”

“No, ve lo do per certo, il centurione non arriverà! Insomma, prendere o lasciare” I soldati acchiappano veloci tutti i quattrini e se la battono ridendo.

“Ehi, ma non mi aiutate a tirare giù il mio amico?”

Ma nessuno gli risponde...

Rimasto solo, il matto riesce a procurarsi una scala, la appoggia alla croce e poi gradino per gradino ci monta su fino alla cima. (TAV 107 TRIS IL MATTO SULA SCALA). Il

clown cerca di rianimare l'inchiodato, che però pare non voglia collaborare.

“Gesù, ce l'abbiamo fatta! Io adesso ti stacco i chiodi, ti tiro giù dalla croce, ti carico sulle spalle e ti porto di là dal fiume, dove ho un amico stregone che di sicuro ti rimette in vita.”

Gesù scuote la testa e fa cenno di no:

“Come no? Non vuoi scendere dalla croce? Ti capisco, a pezzi come ti ritrovi... ti senti un po' giù di corda... ma ti assicuro che il mio amico stregone ce la farà.”

“No – dice Gesù – non posso: devo morire, sacrificarmi”

“Sacrificarti per chi?”

“Per gli uomini, per salvarli!”

“Sacrificarti per gli uomini?! Oddio, sono discorsi da uno che è sortito di testa... e poi dicono che sono io il pazzo! No, tu, Gesù, sei il matto! Vuol sacrificarsi per gli uomini! È un matto, è un matto!”

E si lascia cadere giù dalla scala saltando qua e là e gridando: “È matto! È mattooo!”

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.

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? (TAV 108 BIS - TRIS PARTICOLARE DEL VISO)
Confrontiamo queste immagini con altri volti dipinti da maestri noti, a cominciare da un Cristo dipinto dal Torriti. (TAV 109 TORRITI - CRISTO).

Se osserviamo il modo di disegnare l'attaccatura dei capelli sulla fronte di Gesù nella *Cattura*, notiamo che questo particolare è pressoché identico a quello di altri volti di Gesù eseguiti dal pittore romano; ancora più sorprendente, tanto da parte del Maestro della *Cattura* che dal Torriti, è il modo di collocare le orecchie di angeli, santi e dello stesso Messia facendo sporgere da sotto i capelli solo il lobo (TAV. 110 ANGELI - E 111 STUDIO LOBO ORECCHIE E 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 Torrigio⁶, 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

⁶ Ricercatore vissuto nel 1600

riprodotto con “impronta rapida” una decina di scene dipinte nel Duecento dal Cavallini a San Paolo fuori le mura.⁷

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

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

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

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

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 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 impianto con sequenze di cerchi dentro i quali stanno inseriti i personaggi della vicenda. 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 tragico: 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 in Santa Maria in Trastevere a Roma troviamo il mosaico di una *Natività*, eseguita alla fine del ‘200. di 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. 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. E chi è il mosaicista di Roma? Pietro Cavallini! E quindi ecco che anche la Cattura di Assisi è di Cavallini.⁸

Ma non è finita qui! Nello stesso cantiere di Assisi il medesimo pittore esegue un affresco con l’identica situazione (**TAV. 128 E 129 NATIVITA’ CAVALLINI ASSISI**), la nascita del piccolo Gesù, con lo stesso impianto usato nel

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

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: "Abbiamo rintracciato il pittore!" 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. Ed è impressionante l'uso della geometria che si scopre osservandoli così dappresso. Questa per esempio, che raffigura Francesco mentre dona il proprio mantello ad un povero – esclama il professore indicando l'affresco che appare di fronte a noi – (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 appaiono a loro volta ricalcate sulle diagonali.

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, intuivo 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 raccogliarlo, 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.

Ma passiamo ad osservare quest'altro affresco, 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 una riproduzione dell'altro, con corpi e teste della stessa misura e analogo pannello. 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” dove i personaggi tendono a superare la misura di otto. Lo stesso discorso vale per i personaggi che agiscono nella *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 scende da cielo in soccorso di un eretico, tal Pietro di Alife, ritenuto uomo giusto e mite seppur di pensiero non da tutti condiviso.

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 ha avuto 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 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 dipinto⁹. 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, 140, DIAVOLI). L'episodio raccontato di 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.

(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 all'insù con urla di sgomento. Per un attimo ancora svolazzarono scontrandosi, e sbattendo le ali all'impazzata sparirono nel cielo. Nella pittura, dietro le spalle

⁹ Una delle prime volte in cui si nota l'uso dell'ombra in terra rossa di un abito giallo o azzurro chiaro.

di frate Silvestro il cacciadiavoli, sta in ginocchio Francesco con le mani giunte in preghiera. (Giselda)

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*.

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)

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 voglion 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 impazziti, 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 san 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 poiché laggiù c'è un fracasso terribile e per potersi far intendere bisogna urlare.»

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 costringe i diavoli alla fuga, cosicché il malecapitato 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 ad Arezzo 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 vivente, 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, 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**)

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 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 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. 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 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.

Ora passiamo all'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 — e'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, che da prima era piuttosto scettico riguardo alle mie proposte, poi si è convinto e m'ha addirittura abbracciato e poi mi ha chiesto pure scusa per il suo manco di fiducia, vedete quindi che 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?! 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 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 osserva e dice . (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 illo 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] ecco che giungono ci sono tanti altri uccelli che arrivano da ogni parte! Ci sono uccelli che scendono dalle montagne, perfino le poiane e le aquile... e poi gli uccelli a zampe lunghe che vengono dal mare, dai fiumi, dai campi e quell'albero sotto cui sta Francesco si va affollando d'uccelli e tutti quanti l'ascoltano l'albero e i rami si riempiono...

Tutti gli uccelli ascoltano. 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 gli uccelli che arrivano da ogni luogo ad ascoltarlo e con quale 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! Oh... Che se noi altri, 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 intieramente 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 posto 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 nel ruolo di 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 guidando 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, c'è chi indica il prodigio, quelli in piedi fuori dalla casa che discutono stupiti, e pochi altri che convinti si tratti di una suggestione collettiva, preferiscono continuare a dormire.

accovacciati ai pilastri che continuano a dormire. Indicando carro, cavalli e Francesco in veste di cocchiere, i frati discutono sull'assurdità di quella visione giacché essi sanno che Francesco in quel preciso istante si trova

fisicamente intento a dormire e a meditare in un tugurio lontano da loro. Insomma o credi nei miracoli o che ci stai a fare qui ad Assisi?

Arrivati a questo punto ci restano ancora poche immagini da analizzare. Tra queste la cosiddetta *Predica davanti a Onorio III*, la *Morte di san Francesco*, il *Commiato di Chiara* e qualche altra ancora. Finora abbiamo considerato le varie forme, sia tecniche che stilistiche, di una trentina di dipinti; questa analisi, l'abbiamo già visto, ha permesso ad alcuni restauratori e ricercatori, di individuare i diversi gruppi di esecuzione, cioè i diversi cantieri e i vari caput maior che hanno inventato differenti moduli compositivi e stili del tutto personale di esecuzione. Grazie a loro conosciamo il numero esatto dei cantieri e soprattutto abbiamo la quasi certezza della presenza degli autori dell'intero ciclo cioè, lo ripetiamo, Cimabue, Cavallini e molto probabilmente Arnolfo di Cambio.

che hanno scoprire potenza e senso straordinariamente plastico di un cantiere, 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 altri noti maestri del restauro, che di Giotto non abbiamo segnali di una sua partecipazione evidente 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; per preparare questa specie di lezione sui grandi maestri di scuola romana e toscana presenti nei cantieri della Basilica dedicata a Francesco, oggi

mi sono convinto che 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 a lavorare sulle impalcature di Assisi ~~gli affreschi nei cantieri di Assisi mi sono convinto che l'autore della~~

~~Cappella Scrovegni fosse stato a sua volta qui.~~ Non vi so dire con precisione in che veste e con quali compiti, se col ruolo di maestro in seconda in uno dei tre cantieri o semplicemente come esecutore d'incarnati 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. Non perché si ravvisi qua la sua mano, ma proprio per le opere che Giotto ha eseguito appresso.

A cominciare dalla Cappella di Padova, (**TAV 164 QUADRIS CAPPELLA SCROVEGNI**) che presenta un numero incredibile di soluzioni ispirate indubbiamente alle opere di Assisi. Una fra tutte l'assetto compositivo, in particolare 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 della scuola greco-romana. Ma le figure (**TAV 165**

TRIS) che ci appaiono completamente di schiena e 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, dove le ha viste e studiate, se non ad 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? Ma di certo a Roma e ad Assisi!

Eguale, dove avrebbe preso Giotto, l'idea straordinaria delle nozze di Cana?

Quella in cui si pongono in primo piano una serie di otri colme di vino miracoloso, che invadono quasi tutto il proscenio?

Ma naturalmente ancora ad Assisi!

È un furto!? C'è da discutere! (**TAV 167 MIRACOLO DEL VINO PART)**

Come diceva Picasso "ogni buon pittore si appropria delle idee altrui copiandole, un genio le ruba, Giotto è un genio, E poi ci aggiunge una sua trovata!

In mezzo a quelle otri, il nostro pittore ci piazza un oste che esibisce un ventre che fa concorrenza alle anfore più tonde.

. più gonfie. a tutte quelle otri, ci mette alla sequenza delle anfore inserisce un'otre umana: è l'oste

Se poi confrontiamo la cattura di Cristo che oggi sappiamo essere di Cavallini con quella della Cappella Scrovegni, dipinta da Giotto dieci anni appresso, abbiamo un'analogia situazione. que 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, per non parlare della drammaticità creata dall'affollarsi di corpi e visi addosso ai due personaggi

principali: Cristo nel centro abbracciato da Giuda che lo bacia. Di certo non poteva bastare al giovane Giotto una passata di transito dinnanzi a quelle opere per assimilare tanta potenza creativa. transitare curioso in due o tre occasioni. 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 pintura 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 irraggiungibile, lo stesso che provano le donne raffigurate nell'arcata e che trattenendo il fiato per tanta commozione assistono a quell'abbraccio di due persone già in là con l'età, ma che in quel gesto riescono ad esprimere tutta la forza di un grande amore. ma che grazie all'amore che pur riescono a coinvolgerci nel loro amore 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 semi nascosto, e non può fare a meno di scoprirsi la metà della faccia per sbirciare quel momento di passione.

Ma passiamo ora ad un riquadro di drammaticità davvero sconvolgente: l'affresco della *Strage degli innocenti* (TAV 170 STRAGE DEGLI INNOCENTI - PART.) Giotto dimostra qui una forza tragica che non ha eguali: bastano i volti delle madri che tengono fra le braccia e guardano disperate i figli trucidati, per sentirci immersi in uno dei continui atti di violenza con massacro che ancora ai nostri tempi si ripetono ogni giorno.

Ma un grande pittore riesce a coinvolgerci e a drammatizzare fortemente una scena priva di scontri sia fisici che verbali.

é il caso della orazione tenuta da Francesco d'innanzi al Papa Onorio III.

Il santo lo vuol convincere a concedergli ~~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)**.

Per inciso noi siamo più che convinti che questa opera, che si trova ad Assisi, sia stata eseguita da Pietro Cavallini, proprio per il singolare modo di rappresentare i personaggi e i loro diversi atteggiamenti che assumono ascoltando i discorsi di Francesco.

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 corpo fasea parola".

Ad ascoltare il suo intervento naturalmente 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 seguace del Santo di Assisi 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, che 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 prelati notabili all'intorno, ma quello non fa storia...

E arriviamo alla fine delle storie di San Francesco, gli ultimi giorni della sua vita 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 cerca di resistere con caparbità. A sto punto non mi resta che recitarvi il testo umbro sugli ultimi giorni di Francesco, naturalmente ricomposto in volgare antico.

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

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

No, illo tene la bisogna de annacce a faticà pe' ccampi. Sempre è là nei fondi ad aidar i villani comme che 'i fa la raccoita, se de po' ce zonze in lo capo na' tempestata che spiaccica a terra il frommentone e lu farro o 'n allagata d'acqua per tutti li campi, o lu foco che appiccica li boschi, illu sempre curre a aidarli a dacce 'na mano agli desesperati. (TAV. 174 FRANCESCO NELLA TEMPESTA)

“Eh no, ie besogna ce vao a guadagnamme la limosina che ce danno quelli. Teniteve bene in la capa che nualtri non se pole fasse campà da li villani come fussemo zecche in su le spalle soe. No' se pole peretendere che li poverelli sgobbeno pe' nualtri per la razione che nui se dice bene l'orazzioni 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 ziorno ecchilo là che se scarazza a terra come no frenguello che caschi da lo ramo. Li frati soi lo raccojieno e lu menano da uno medeco de granne riputazione.

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

E accussì, zònzeno alla torrùta alta, co’ Françesco tegnùto su le spalle de doi frati. Zonti che so’ da lo medico lu scàrecheno su ‘no seggio, lu guaritore lo mira accòrto in li uòcchi sòi, e po’ sentènzia: “Bigna che lo se cauterizza”.

“E che d’è sto scauterizza?” e lu mèdeco je arrespònde:

“Besogna abbruciàrgli la enfeziòne co lu foco.” Se pijia uno tocco de fero, lo se arroventa, depo’ se càusteca su le témpie apprèso a l’uocchi e se scancella tutto lo marcio.

Ed ecco là sùbbeto all’istante uno frate che svène, ‘n altro fuje pe lu terrore.

Il mèdeco tosto affonna lu ferro intra lo foco. E Françesco disce: “Fratello foco, statte bono, te pregio, nu me fa’ desgraire de soffremento, sie dulce, per piascère, no’ me causa’ granne dolore.” (TAV. 175 CAUTERISMO)

Lu guaritore pone emmantenènte lu ferro a bordòne de l’uocchi. Scorre lo fumo, ‘no puzzo de bruscio se spàmpana 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 déssanguato. Li frati se lo recàricano sulle spalle e se lo menano via.

Pe’ doi o tre jorni pare che fusse guarùto, poi retorna de novo a ensanguina’. Accossì ogni uno en accordo pija ‘na deliveràta:

“Bigna che annàmo a Siena dove ce sta uno ospitàle co’ i mejo doctori che ce stanno allo munno. Ell’è ‘nu cammino longo ma ce tocca de fallo.”

Pròntano ‘na lettiga accoccàta co’ doi stangotti e ‘na coverta, se lo arricàricano en quattro e via en cammino (TAV. 176 LA

LETTIGA) . Vanno longo lo Trasimeno e a la fine de ‘sto lago se arritròveno a Stanziano. Vorrebbero godérse uno bagno en qualche fonte incalorata, ma no se truova. Passo passo, giongheno 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’ zonti d’ogne loco per encontràrse col santo: ogne uno l’abbràzza e bascia. “Faite piano, frati mei, imperocché co’ ‘sto vostro amor arrischiàte de mandàrme en tocchi!”

Je vengono encontro anco li savienti mèdichi, lu ménano a l’ospitale, e ce pòngheno pastrocchi en ogne dove; (**TAV 176 BIS CURATO CON LE SANGUISUGHE**) en specie ce pongheno sovra lu stommego delle coppette arrovente, pe’ tirarce fora lo tossecò de lo corpo tutto. Dipòì ce appiccicheno a la schina delle sanguette che se dicono anche sanguisuche, ma Françesco no da’ segni de anna’ mijore.

Calato ‘o sole, lu santu vie’ envitào a stàssene assettato intra mezzo a tutti li frati soi che stévinò en un prato, pe’ arrangia’. Debbeno arrangià la prima Regola, che accussì comme sta a lu Papa e a li ministri sòi no ce piace.

E la prima chiosa de introdurre sarìa chella che canzella l’obligazio de fategare comme villani pe’ guadagnàsse co lu pane anco lu diritto a la lemòsina.

Toti li frati comenzano a dire le soe raggioni co’ voce dosce, daspo’ mano a mano che la disputa se fa encalorata, vanno criando un de contra l’altro, con dicti accossì ferozi che ci era de maravejarse a che no’ sbottasseno a biastemà. (**TAV 176 TRIS DI ‘STO PASSO LA NOSTRA REGOLA PIACERA’ ANCHE A LI MERCANTI DE VENESIA**)

Frànçesco steva a scolta’ senza fiatare, da po’ disea: “Sta avvedè che a forza de sistemà ‘na chiosa accà e ‘na norma a là, sta Regola nostra addiverrà accussì paciòna e dolza che je piacerebbe anco a li mercanti de Venessia” .

Onne jorno a Franzesco ce appiccavano nove spiancionerie, ma nullo annava a mijore.

“Ell’è proprio n’enuile tortura!” diceveno tutti a quanti.

A ‘sto ponto, li so’ frati che illo teneva plu cari lo carecano su le doi stanghe co’ la covèrta e se pòngheno en cammino pe’ tornassene a magione. Su la via de lu retorno, transìteno per li borghi e paesi co la gente tutta che je vene encontro, ce dicheno: “Oh Franzesco, remane a cca co noaltri che nui te se fa dono de una casa granne, pe ‘te e li to’ frati”.

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

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

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

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

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

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

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

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

**BIS UGOLINO SCENDE DA PALAZZO PER
ABBRACCIARE FRANCESCO)**

Accussì monteno fino alle murate e traseno in Assisi. Ugolino vescovo, amico sojo, sta là che lu attenne, l'abbrazza e disce: "Figlio caro, vene intra lu palazzo meo". E lu pone a duormere en uno letto granne en la soa cammara misma. Franzesco se destende commodo, vorerebbe addormirse ma lu matarazzo ene troppo morbedo, squazzoso, e balonza. (**TAV 178 TRIS FRATELLI MEI...**)

"Fрати mei, calateme a bascio de sto sballandone che me vene de vomegare".

Lu acchiappano, lu destendeno pe' terra et illu stave beato: "Ah codesta sì che è vita!" (**TAV 179 FACITEME NU PIACERE**)

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

Franzesco se sta su lo pavimento e chiama li so' frati: "Faciteme nu piacere tutti vui figli mei. Ci ho una tristizia granne e uno manco fonno ne lu core. Faciteme una regalìa: entonateme quarche canto dulce e chieno d'allegrezza".

"E che canto voraresse?"

"Quello che fa: Gloria al Signore per fratello Sole."

"Va bene, lu se canta; facimo la regolata de le voci."

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

"Aeho..."

"Seconda vosce: te tu vai de là."

"Aaaaehh..."

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

"Aaaeeuu..."

“Pònete en quello lato. E te?”

“Aehhe...”

“Tu vattinne”

“Aaaceooh...”

“Se cumenza!”

“Laudato sie méo Signore,

Tòe so’ le grazie e ógne laude cum onore.

Tu séa benedicto in spezialménte per lo frate Sole

che dóna all’òmini luze et calore

et èllo dólzo et radioso cum gran splendore

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

Segnore!

Et de tòà potestàte ógne folgóre...”

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

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

E ce sta uno prevete che disce:

“No’ me pare bona cosa, proprio nelli momento che se dovarebbe preparàrse a una bona 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 cantà’ sono remasti sòiamente quattro frati. Francesco non ce sta cchiù là sopra. Tutti l’altri frati a l’ordine de illo mismo l’aveveno condotto fora le mura, fino alla Porziuncola, tutto de nasconduo. (**TAV 180 PORZIUNCOLA**) Così senza da’ ne l’uocchi ce so’ rivati a la chiesuola.

(**TAV. 181 LU DESTENDONO A TERRA**) Lu destendono a terra, et illu, Francesco, remane lì co’ la fazza per l’aria, a guardasse lu tetto squarzato de la Porziuncola, che vedetutto

sfuracchiato che ce se vede lu cielo infiorato de stelle sberluzzenti 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 nisciùno pòl scampare
e Morte seconda, male no’ ce pòle fare
'sì preparàti simo in ne la pace spirituale
e laudàte sie me Signore!
Per èsto dolzóre che tu vuòlci dare
ne lo ultimo fiatare
laudàte sie mi’ Signore!”

FINE =)