LABORATORIO

GIOTTO: QUALE RILETTURA DI FRANCESCO?

This article attempts to apply the poetry reading method developed by Walter Benjamin and José Guilherme Merquior to the interpretation of the life of St Francis painted by Giotto (or his assistants) in the frescos in the upper basilica of Assisi. This method considers not only aesthetic qualities to be important, but also any possible message; indeed, it attempts to draw the message from the aesthetics. The present exercise seeks to make a contribution to current theological thinking by discovering key permanent and practical elements in reading the Franciscan charism, using in this process instruments that the study of symbols employs to interpret the mixture of meanings deposited in culture across the centuries. It is thus useful to have the reconstruction of Francis's life produced by the "Fonti Francescane" and associated scholars in the last few years in an attempt to rediscover a sense of imaginative continuity in Franciscanism that has direct influence upon the incarnation of Francis's charism.

di
JOSÉ LUIS PONCIANO BOMFIM

> «Dovete abbandonare le "idee" come oggetto della storia per far posto all'esperienza della realtà – personale, sociale, storica, cosmica – una realtà da esplorare storicamente. Ma queste esperienze potevano essere esplorate solo a patto di esplorarne l'articolazione mediante simboli».
>
> Eric Voegelin[1]

La permanenza di una singolare forma di cristianesimo lungo i secoli, vissuta e aggiornata da una comunità nel soffio dello Spirito dentro il seno della Chiesa, e per essa riconosciuta e retro-alimentata, è una buona definizione di *carisma*. Manca in tale definizione, però, il lavoro di chi, come Dante e Giotto, amalgamarono in opere durature – *monumentum aere perennius* – il dono che il dilagarsi della prima spinta carismatica aveva messo in moto. È un paradosso, ma la vita, che per forza deve essere dinamica, tende a diventare rigida se non si lascia re-ispirare da ciò che è stabile, come lo sono le grandi opere della cultura quando non sono solo lette, ma anche attuate. L'arte non imita la vita, la feconda. Tanto più nel caso di Francesco, Dante e Giotto: quando non fioriscono solamente delle belle opere, ma vere e nuove forme di fare arte.

La realtà delle *figure* del pittore e delle *personae* del poeta rivelano un senso tangibile della *via assisana*. Se oggi è possibile immaginare Francesco non come un anacoreta lontano, ma come a noi vicino, come un fratello, è perché la permanenza della *Commedia* nel canone occidentale e della Basilica tra i monumenti architettonici è ancora salda. Esse rimangono nel semenzaio della cultura come un invito aperto. Certamente, il fatto di poter accedere alle *Fonti Francescane*, ricostruite con limpidità negli ultimi secoli, molto aiuta a leggere lo spessore dell'uomo Francesco, anche se si tratta di un lavoro che dovrebbe andare al di là della necessaria benché insufficiente archeologia dei testi. Una volta che il contributo del Poverello alla *great conversation* dei tempi odierni è assodata, l'approfondimento della riscoperta del suo messaggio dipende, perciò, da un atto che esula della sfera della ricerca puramente storica: per farla è necessario, infatti, rivivere le sue esperienze.

La povertà elegante, la penitenza gioiosa: per paradossi si può intuire come esse abbiano conquistato Giovanni da Bernardone, così come ha rapito il cuore di Dante il camminar gentile di Beatrice. La povertà di Francesco è vicina all'umiltà, parola che chiude il *Cantico delle Creature*: *et rengratiate et serviateli cun grande humilitate*[2]. Essa propone un'azione, il servizio, che ha che fare con il motore della poesia dei secoli posteriori, ovvero l'amore, cui Cavalcanti dà la parola:

«*Deh, ballatetta, dille sospirando,*
quando le se' presente:

1) E. Voegelin, *Autobiographic reflections*, Collected Works 34, pp. 105 ss., cit. in *Ordine e Storia*, I, a cura di Nicoletta Scotti Muth, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. IX.
2) E. Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, I, S. Lapi Ed., Città di Castello 1819, p. 29.

"Questa vostra servente
vien per istar con voi,
partita da colui
che fu servo d'Amore"»[3].

Cavalcanti è servitore d'un volto diverso dell'amore rispetto a quello di Francesco, ma se non si intuisce la portata della carità gentile nel "dolce stil novo", non s'intuirà com'essa possa far partire il motore della melodia del sommo poeta, né perché i frati desiderassero sposare Madonna Povertà. Che cosa potrebbe far cambiare il *disio* rivolto a una bella dama per la faccia cruda della mendicanza? Un senso, una dolcezza, che si nascondeva dove non sembrava esservi materia per il canto, doveva apparire come una promessa da compiere. In Francesco, il canto d'amore è un gioioso *sermo humilis*; in lui la corte vien fatta con l'abbassamento, che incomincia con la discesa dal cavallo e nel saluto al lebbroso, segnalata *in primis* da Tommaso da Celano:

> «fra tutti gli orrori della miseria umana, Francesco sentiva ripugnanza istintiva per i lebbrosi. Ma, ecco, un giorno ne incontrò proprio uno, mentre era a cavallo nei presi d'Assisi. Ne provò grande fastidio e ribrezzo; ma per non venire meno alla fedeltà promessa, come trasgredendo un ordine ricevuto, balzò dal cavallo e corse a baciarlo»[4].

Narrazione di ciò, in termini generali ma più realistici, si trova nel primo paragrafo del *Testamentum*: «il Signore ha dato a me, frate Francesco, d'incominciare a far penitenza, poiché, essendo nei peccati, era troppo amaro per me vedere i lebbrosi; e il Signore in persona mi ha portato in mezzo a loro e con loro ho fatto misericordia»[5].

L'abbassamento, il servizio, la *kénosis*[6], lo svuotamento: sinonimi per spiegare il movimento centrale della mistica francescana. Come si ricava dal Testamento, si tratta del dono con cui Dio si fa presente là dove sembra assente. Celano, nel

3) G. Cavalcanti, *Rime,* on line (27/6/2012): http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t316.pdf, p.31.
4) T. da Celano, *Vita Seconda di San Francesco d'Assisi* (*2Cel* I, 5, 9) in *Fonti Francescane*, Movimento Francescano, Assisi 1977 (or. lat., T. de Celano, *Vita secunda s. Francisci* (*2Cel* I, 5, 9), Fontes Franciscani, Ed. Porziuncola, Assisi 1995: «*Nam inter omnia infelicia monstra mundi Franciscus leprosos naturaliter abhorrens, leprosum die quadam obvium habuit, cum iuxta Assisium equitaret. Qui licet sibi taedium non parvum ingereret et horrore, ne tamen velut mandati transgressor datae fidei frangeret sacramentum, ad deosculandum eum, equo lapsus, accurrit*»).
5) S. Francesco, *Testamento* (Test 1), traduzione mia (or. lat., *Testamento* in *Fontes Franciscani*, cit.:
«*Dominus ita dedit mihi fratri Francisco incipere faciendi poenitentiam: quia cum essem in peccatis nimis mihi videbatur amarum videre leprosos. Et ipse Dominus conduxit me inter illos et feci misericordiam cum illis*»).
6) M. Cacciari, *Doppio Ritratto. San Francesco in Dante e Giotto,* Adelphi, Milano 2012. Libretto al quale devo una miriade di nuove intuizioni, così come l'aggiustamento di tante altre che avevo cercato di sviscerare negli ultimi mesi dell'anno 2011, mentre scrivevo la tesi di laurea magistrale all'Istituto Universitario Sophia sotto la guida del prof.

paragrafo anteriore a quello citato, narra di una tentazione che disturbava Francesco: il diavolo voleva destinarlo alla bruttezza, minacciandolo di farlo simile a una donna gibbosa[7], caso mai lui non avesse desistito dai suoi propositi. Il Signore, in risposta, gli suggerisce: «Francesco lascia ormai i piaceri mondani e vani per quelli spirituali, preferisci le cose amare alle dolci e disprezza te stesso, se vuoi conoscermi. Perché gusterai ciò che ti dico, anche se l'ordine è capovolto»[8]. Per gustare Dio è necessario capovolgere l'ordine delle pulsioni dell'io, che vuole mantenersi in sé:

> «il *pró-blema* più arduo: lo svuotamento del *Sè*. Il monte eccelso della povertà non è conquistato prima di questo passaggio. *Il* bene che Gesù dice di abbandonare è il nostro "possesso" più geloso, quello che più ostinatamente contro tutto e tutti difendiamo – la nostra *psyché.* È questa che pensiamo come la nostra "sostanza" irrinunciabile. Essa sta per noi al centro di ogni altro bene o valore. A tutto possiamo rinunciare *per lei* – ma rinunciare a lei, ciò appare sovraumano. E proprio questo, invece, nella radicalità del suo voler ritornare alle origini del *Verbum* evangelico, esige (senza voler a nessuno imporre) Francesco»[9].

In verità, non si trova traccia di questo gesto capitale né nella Commedia né nella Basilica Superiore, almeno in quanto contenuto esplicito, in quanto *chiave*[10].

Piero Coda: J. L. Bomfim, *São Francisco de Assis e Giotto de Bondone. A fundação do Humanismo em Cristo*.

7) Interessante far notare che non è la tentazione di volersi approfittare di una donna, ma di non avere come destino la bellezza della donna: cioè di non aver come destino spirituale quello che, di fatto, ha ottenuto Francesco quando venne chiamato dai frati "mamma carissima", ossia la bellezza di generare.

8) *2Cel I, 5*: «[…]*pro carnaliter et vane dilectis, iam spiritualia commutato, et amara pro dulcibus sumens, contemne te ipsum, me si velis agnoscere; nam, et ordine verso, sapient tibi quae dico*».

9) M. Cacciari, *Doppio Ritratto*, cit., p. 66.

10) Cf. J. G. Merquior, *O Elixir do Apocalipse,* Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1983: «nel 1939 – qualche mese prima dello scatenarsi dell'apocalisse nazista – parlando di Baudelaire nei colloqui di Pontigny, Walter Benjamin richiamò un nuovo approccio della letteratura. "Di solito – disse egli – lo studio di un'opera lirica ha per fine portare il lettore ad entrare in certi stati d'animo poetici, facendo partecipare la posterità delle emozioni che il poeta avrebbe sperimentato". Ma Benjamin aveva in mente un altro bersaglio. Per caratterizzarlo, fa uso di un'immagine: ci invita a pensare l'opera poetica come "una specie di chiave, fatta senza saper quale serratura, un bel giorno, la poteva accogliere". Cosi, l'opera acquisterebbe un significato sostanzialmente nuovo, a partire della lettura di ogni generazione – e ciò che il testo farebbe sentire non sarebbe tanto la realtà del poeta e del suo tempo, ma la realtà propria dei tempi presenti» (or. port.: «*Em 1939 – meses antes da deflagração do apocalipse nazista – falando acerca de Baudelaire nos colóquios de Pontigny, Walter Benjamin advogou uma nova abordagem da literatura. "Frequentemente, disse ele, "o estudo de uma obra lírica tem por fim levar o leitor a ingressar em certos estados de ânimo poéticos, fazendo a posteridade participar dos transportes* [sic, forse un errore tipografico ha cambiato 'transes' por 'transportes'] *que o poeta teria experimentado". Mas Benjamin propunha outro alvo. Para caracterizá-lo, recorre a uma imagem: convida-nos a pensar na obra poética como "uma espécie de chave, confeccionada sem a menor idéia*

In quest'ultima, come ha fatto notare G. Ruf[11], un ambizioso programma teologico si sovrappone alla singola storia del Poverello: l'orientamento tematico intende infatti collegare la storia di Francesco alla storia della salvezza, scelta che ha obbligato i pittori a far sì che le raffigurazioni facessero riferimento le une alle altre. Il ciclo delle storie di San Francesco s'inserisce così come controcanto delle melodie riprodotte più in alto, accanto alle vetrate, che ritraggono scene della Scrittura (figure e storie dell'Antico Testamento nella parete sinistra della navata, episodi del Nuovo Testamento in quella destra). La scelta iconografica fatta da Giotto[12], o da chi per lui, è pensata tenendo presente come unica fonte – anche se a volte tradita, nel bene e nel male – la *Legenda Major* di San Bonaventura. L'episodio del bacio al lebbroso, ad esempio, è presente nella *Legenda Major* (I, 5), ma non compare nel programma pittorico suggerito a Giotto e da lui ricreato.

Chi entra nella Basilica si accorge subito che il racconto non inizia all'ingresso della chiesa, e che la cronologia della vita di Francesco è appena sullo sfondo. Dopo il transetto, opera di Cimabue, il ciclo si scandisce in tredici scene che partono della parete sinistra della navata, girando poi in ciascuno dei lati del portale, per completarsi nella parete destra con altre tredici scene. La prima campata della parete sinistra rende visibile tre scene dell'introito della vita del Poverello. Il primo riquadro ritrae Francesco (lo si distingue grazie all'aureola) che sta per calpestare un mantello posto sul pavimento e sostenuto da un altro uomo inginocchiato. Tra Francesco e quest'uomo si nota uno scambio di sguardi, Francesco sembra fare un gesto come a dire "alzati!": vi sono poi altri quattro personaggi, a destra e sinistra, a due a due, a commentare – in patente e discreta irrisione – il gesto folle di colui che si abbassa. Il paesaggio è urbano; non solo, è la piazza d'Assisi: lo si arguisce per via della rappresentazione semplificata ma riconoscibile del tempio di Minerva. Di lì già si contempla non il cielo d'oro dei santi che avvolge, ad esempio, la Madonna degli Uffizi, ma la terra, il pavimento dell'*urbs* medioevale, un elemento che gioca un ruolo centrale in questa scena e in quelle che seguono, nella serie, e che è leggermente adombrato dalla solida presenza dei personaggi. Ogni riquadro del poema pittorico ha una didascalia. In quella che accompagna

da fechadura na qual, um belo dia, ela poderia ser introduzida". Assim, a obra se revestiria de uma significação substancialmente nova, a partir da leitura de cada geração – e o que o texto faria esses leitores sentirem não seria tanto a realidade do poeta e de seu tempo, mas sim sua própria realidade presente»). La traduzione è nostra. Il tentativo di questo saggio è applicare il programma di Benjamin e di Merquior al rapporto tra la pittura di Giotto e il carisma di San Francesco, visti a partire dalle sfide del presente.

11) G. Ruf, *S. Francesco e S. Bonaventura: un'interpretazione storico-salvifica degli affreschi della navata nella chiesa superiore di San Francesco in Assisi alla luce della Teologia di San Bonaventura*, Casa Editrice Francescana, Assisi 1974.

12) Il dibattito riguardo all'attribuzione del ciclo francescano della Basilica Superiore è tuttora aperto, e i partiti pro e contro l'attribuzione giottesca hanno tutti e due buone ragioni stilistiche, così che il dibattito sarà ancora lungo e senza conclusioni definitive, proprio perché non esiste un documento che possa risolvere dall'esterno la questione. Per un esame più dettagliato della questione si può consultare P. Scarpelini, in Fra' Ludovico da Pietralunga, *Descrizioni della Basilica di San Francesco ed altri santuari di Assisi*, Treviso 1982, pp. 430-453. Giotto è descritto nel presente articolo come simbolo della trasformazione operata all'interno delle botteghe che lavoravano alla Basilica papale, trasformazione che fu capace di determinare una nuova forma di far pittura in Occidente.

questo primo[13], il testo tradisce la *Legenda Major* (I, 1, 1)[14] solo nell'allusione alla frequenza del gesto profetico, che in Bonaventura dà l'impressione al lettore che essa sia accaduta le varie volte in cui quell'uomo incontrava Francesco per la città, e che nella didascalia viene richiamato come un evento *una tantum*. Magistrale la sinfonia dei colori: un modulato volumetrico già caratteristicamente giottesco[15], dove la luce dà ai corpi degli edifici una portata solida. È vero che in questa e nelle altre scene della campata – così come nelle prime tre dell'altra – nulla c'è di quella amarezza presente nella cruda versione del periodo decisivo della conversione e missione di Francesco, come l'hanno riportata il Celano e Bonaventura. C'è piuttosto qualcosa di nuovo nello spazio pittorico, un soffio che recupera la freschezza dell'esperienza giovanile di Francesco tramite la congiunzione dell'omogeneità della proporzione dei corpi rispetto alla superficie con l'illusione volumetrica e la coscienza, sorprendente, che un unico punto di vista scelto dal pittore – e perciò visto dallo spettatore – debba informare tutta la scena. Nasce qui una forma di pittura che farà scuola, trionfando sovrana per ben sei secoli, fino alla rottura scatenata nel *Bateau-Lavoir* di Montmartre. Una serie di regole primitive era intuitivamente seguita da Giotto: le linee degli oggetti che stanno sopra il filo dell'orizzonte appaiono inclinate in giù, anche se per ora restano parallele, e quelle di sotto in su; gli edifici lontani sono più piccoli dei corpi, così gli alberi, e il tutto sembra riprodurre la distorsione dello scorcio connaturale della visione umana. Queste risorse formano l'*humus* che arriverà, non senza un lungo e travagliato dibattito, alla prospettiva in quanto sistema convenzionale di rappresentazione[16], con i guadagni e gli ormeggi che testimoniano l'avanzare dei tempi nuovi[17].

Se non si ritrova, negli affreschi di Giotto, l'orrore che l'estraneo causa a Francesco prima che egli lo faccia diventare prossimo tramite la *metánoia* che si

13) «*Cum vir simplex de Assisio sternit vestes Beato Francisco fuditque honores ipsi eunti, superhoc, creditur eruditus a Deos asserens omni Franciscum reverentia dignum, qui esset in magna facturus, et ideo ad omnibus*», in G. Ruf, *S. Francesco e S. Bonaventura*, cit., p. 130.

14) Bonaventura de Balneoregio, *Legenda Major,* in *Fontes Franciscani*, cit.: «*quidam sane vir de Assisio valde simplex, ut creditur, eruditus a Deo, cum aliquando per civitatem eunti obviaret Francisco, deponebat pallium, sternebat ipsius pedibus vestimentum, asserens omni fore Franciscum reverentia dignum, utpote qui esset in proximo magna facturus et ob hoc ab universitate fidelium magnifice honorandus*».

15) Insieme all'unità di stile e alla concentrazione delle pennellate, finemente intrecciate, è questo quanto basta, a mio avviso, a far pendere la bilancia della *quaestio* giottesca a favore del maestro Bondone, escludendo i tre miracoli della prima campata dopo il transetto nella parete sinistra della navata: lavoro in gran parte di un epigono, che ottenne, forse, alcune mani e teste da Giotto (penso all'eretico), e forse un suggerimento circa la composizione.

16) È il processo brillantemente descritto, in dense e concise pagine, da José Guilherme Merquior in *A interpretação estilística da pintura clássica: um desafio para o método formalista*, in *Formalismo e tradição moderna. O Problema da Arte na Crise da Cultura*, Ed. Forense Univeristária / USP, Rio de Janeiro 1974. La *summa* del messaggio di questo testo conferma che non si può dire che il cambio delle forme di rappresentazione lungo i secoli sia innervato da un motore autonomo di opposizioni strettamente estetica.

17) Si veda la recensione di questo dramma nel denso prologo dell'*opus magnum* di Bruno Tolentino, *O mundo como Idéia. 1959-1999,* Globo, Rio de Janeiro 2001, che ha ispirato l'inizio e lo sviluppo di queste mie meditazioni.

traduce in saluto[18], sussiste comunque, nella pittura del toscano, una certa umiltà di visione assai affine alla *humilitate* di Francesco, in quella naturale poesia della semplicità quotidiana che viene valorizzata nella singolarità dei profili e nella vivacità dei gesti delle figure[19]. Inoltre, l'immissione di un'atmosfera del tutto nuova nello spazio, funge da trasparenza per il dialogo degli sguardi; cosa che il Lorenzetti, nella Basilica inferiore, ha seguito con maestria nel cosiddetto "Dialogo Mistico": togliendo da questa rappresentazione il sapore ieratico che la scena della creazione dell'uomo, sopra quest'omaggio dell'uomo semplice, ad esempio, racchiude[20]. Cosa ancora diversa dalla operazione di Cimabue nelle crocifissioni del transetto: dal poco che il pessimo stato di conservazione permette intravedere, esse non portano la stessa carica d'interazione tra le figure che sussiste in Giotto. C'è in Cenni di Pepo qualcosa di diverso dallo stile romano di allora: in lui ogni emozione è singolare, concentrata, rivolta all'individualità della figura, come nel caso dell'angelo che piange, disperato, la morte di Cristo nella crocifissione sulla destra del transetto. Ma lo spazio che non è intorno alle figure è ridotto all'essenziale, e non si modula per informare la scena.

Per rimediare l'effetto schematico della nuova geometria del quadro – rischio costante dell'avventura della prospettiva rinascimentale – Giotto fa uso del disegno dal vero. La *Legenda* vasariana, se la si prende come un racconto simbolico,

18) Penso alla *junkie,* alla *esquina da pesada* (angolo frequentato da tossicodipendenti) di via Tupinambás con via Guaicurus nella città di Guaretinguetá (SP, Brasile), dove, circa 900 anni dopo San Francesco, un altro giovane ha deciso di salutare un drogato e gli ha chiesto di imparare come si intrecciano dei fili per fare un braccialetto, con il solo scopo di stargli vicino. Si ripetono la gioia, una comunità e un'opera carismatica. Si tratta della Fazenda da Esperança, iniziata da Nelson Giovanelli Ros e Hans Stapel ofm. Cf. J. Ratzinger, *Incontro con la comunità, Discorso di sua santità Benedetto XVI, Fazenda da Esperança,* Guaratinguetá, 12 maggio 2007, in www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2007/may/documents/hf_ben-xvi_spe_20070512_fazenda-brazil_it.html.

19) Un passo in più – il rischio era presente sin dall'inizio dell'impresa rinascimentale – e si giunge all'effusiva gestualità da giocolieri sconsigliata da Alberti, in L.B. Alberti, *De Pictura,* Libro Secondo 44: «simili molte cose uno diligente artefice da sé a sé noterà; e forse quali dissi cose tanto sono in pronto che paiono superflue recitare. Ma perché veggio non pochi in quelle errare, parsemi da non tacerle. Truovasi chi esprimendo movimenti troppo arditi, e in una medesima figura facendo che ad un tratto si vede il petto e le reni, cosa impossibile e non condicente, credono essere lodati, perché odono quelle immagini molto parer vive quali molto gettino ogni suo membro, e per questo in loro figure fanno parerle schermidori e istrioni senza alcuna degnità di pittura, onde non solo sono senza grazia e dolcezza, ma più ancora mostrano l'ingegno dell'artefice troppo fervente e furioso. E conviensi alla pittura avere movimenti soavi e grati, convenienti a quello ivi si facci» («*sunt his simillima perplurima quae diligens artifex animadvertet, et fortasse quae ipse hactenus retuli, usque adeo in promptu sunt ut superflua videri possint. Sed ea idcirco non negleximus, quod plerosque in ea re vehementer errare noverimus. Motus enim nimium acres exprimunt, efficiuntque ut in eodem simulacro et pectus et nates uno sub prospectu conspiciantur, quod quidem cum impossibile factu, tum indecentissimum visu est. Sed hi, quo audiunt eas imagines maxime vivas videri, quae plurimum membra agitent, eo histrionum motus, spreta omni picturae dignitate, imitantur. Ex quo non modo gratia et lepore eorum opera nuda sunt, sed etiam artificis nimis fervens ingenium exprimunt. Suaves enim et gratos atque ad rem de qua agitur condecentes habere pictura motus debet*»).

20) Opera probabilmente di Russuti (e bottega), pittore della scuola romana dell'epoca, affresco presente sopra la scena dell'omaggio dell'uomo semplice.

già indicava tale risorsa connaturale al maestro toscano[21], e la traduzione dell'apparenza tramite l'osservazione "in natura" realizza il prodigio della spontaneità, dove le figure sono dipinte nell'opacità normale degli interni tale come la si vede, e non in cieli d'oro. La scelta di Giotto dà qualità morale alle figure: la qualità dell'istante.

È ciò che si vede chiaramente in atto in un altro grande momento del poema pittorico: il ritratto dell'invenzione del presepe, a Greccio. Il canto dei frati nell'affresco quasi si fa udibile allo spettatore. Il folto gruppo in adorazione che assiste al miracolo è tutto concentrato nel canto; non ci sono donne al di qua dell'iconostasi, ma l'insieme *quasi* sboccia nell'atmosfera di raccoglimento, di semplice e gioiosa atmosfera familiare che ogni Natale porta e che da quel momento in poi, forse un po' di più, dovrebbe portare.

L'affresco può essere distinto in tre livelli: 1. ciò che sta sotto l'iconostasi, ossia il popolo che celebra il Natale; 2. il pavimento, dove Francesco coccola il bambino Gesù; 3. ciò che sta sopra l'iconostasi, il pulpito vuoto, il retro del Crocefisso, il baldacchino. Al secondo livello, il popolo celebra con i frati la nascita del bambino Gesù; nel primo e nell'umiltà del pavimento Francesco accoglie la nascita di Cristo che, inevitabilmente, è anche il Salvatore, il promesso Crocefisso e Risorto. Il Crocefisso del terzo livello appare isolato rispetto a Francesco e rispetto a chi è nella folla, e così lo è per lo spettatore; punto di vista, d'ora in poi, che nella pittura coincide con l'unico e statico punto ottimale di osservazione del quadro: ecco il verso della croce, simbolo della salvezza, che si riduce a ombra invisibile librandosi sopra il presepe. Lo spettatore ne trae notizia della morte e risurrezione – ma notizia velata[22].

21) E, prima di essa, quella del Ghiberti nei *Commentarii*: «cominciò l'arte della pictura a sormontare in Etruria in una villa a'llato alla città di Firenze la quale si chiamava Vespignano. Nacque uno fanciullo di mirabile ingegno il quale si ritraeva del naturale una pecora; in su passando Cimabue pictore per la strada a Bologna vide el fanciullo sedente in terra et disegnava in su una lastra una pecora. Prese grandissima amiratione del fanciullo, essendo di sì pichola età fare tanto bene; domandò veggendo aver l'arte da natura, domandò il fanciullo come egli aveva nome. Rispose et disse: "per nome io son chiamato Giotto: el mio padre à nome Bondoni et sta in questa casa che è apresso" disse. [Cimabue] andò con Giotto al padre, aveva bellissima presentia, chiese al padre el fanciullo, el padre era poverissimo. Concedettegli el fanciullo a Cimabue menò seco Giotto et fu discepolo di Cimabue, tenea la maniera greca, in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama; fecesi Giotto grande nell'arte della pictura» (L. Ghiberti, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten [I Commentarii]. Zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz voll= ständig herausgegeben und erläutert von Julius Von Schlosser Erster Band Text Mit einer Tafel in Kupferdruck*, Im Verlag Von Julius Bard, Berlin 1912, p. 35).

22) C'è un elemento, in questa serie di Giotto, che si ripete almeno tre volte: far vedere il retroscena dei grandi episodi e non l'idealità frontale della scena, come accadeva con le rappresentazioni delle realtà divine anteriori alla proposta giottesca; così come costruire la scena come se allo spettatore non importasse far parte di essa, ma piuttosto come se potesse guardare senza preoccupazione di essere osservato. Qualità che favorisce quanto ha osservato in un bel libro (*Il mestiere dell'artista. Da Giotto a Leonardo*, Sellerio, Palermo 2007) Claudio Strinati: la pittura di Giotto viene fatta per essere discussa, per generare dibattito; messa lì ad Assisi, dove ogni cittadino aveva vissuto o aveva sentito parlare di Francesco, fa sì che ancor di più si creino delle leggende intorno ad essa, la si osservi, la si contesti. Se l'Ordine francescano, come sembra, di fatto impose un programma severo

Bello: ma ancora un chiaro enigma, non il *Mistero*. Quella che poteva essere la gloria di Francesco per le mani di Giotto, la raffigurazione della povertà nella traversata verso la risurrezione – il sorriso dentro della tormenta –, non accade chiaramente nella Basilica: è dura ed evidente la necessità avvertita in ognuna delle composizione del ciclo di preservare la *heroship saga's*, dove la sostanza umana alle volte cede alla mitofilia:

> «ma quale immagine sarà mai capace di "comporre" il *Deus patibilis* di San Damiano, il corpo straziato dai mali di Francesco, con la letizia, l'*hilaritas* che viene dall'essere perfettamente leggeri, liberi, pronti a tutto accogliere e tutto in sé salvare? Quale *vis imaginativa* potrà mai realizzare un tale simbolo? […] Giotto pittore avrebbe colore, sostanza, corpo per raggiungerla – ma il programma che è chiamato a eseguire, i confini che gli sono dettati e, anzitutto, la sua stessa cultura glielo impediscono»[23].

Rimane comunque, della lezione di Giotto, una perspicace anche se balbettata descrizione del regno del precario, dove e solo dove, come capì Francesco, il Regno di Dio può avvenire. Esempio che lo illustra perfettamente è la Porziuncola. *Portiuncula terreni*, piccolo pezzo di mondo abbandonato, la casa dell'Ordine fatta casa del Signore, a misura d'uomo, che sembra comparire, non in qualità di edificio ma di significato, in due altre opere del poema pittorico che descrivono episodi dove il caso propone qualcosa di più sottile che la liturgia del concetto; dove, cioè, l'imprevisto è cercato come atto creativo dell'amore: 1. il miracolo dell'acqua che scaturisce della roccia, 2. la cosiddetta "predica agli uccelli".

Nella prima, il monte ritratto sembra pregare insieme a Francesco, e l'asino, animale per il quale il santo aveva una speciale stima, sorride con più *laetitia* dei frati. È vero che l'abbeverarsi all'acqua da parte dell'uomo semplice è un po' brutale, quasi a indicare che il Poverello non soffrisse di queste passioni inferiori, o meglio che non le tenesse in conto; sicché la sua figura in ginocchio a pregare non sembra sofferente al punto da aver bisogno di trasporto altrui. Allo stesso tempo, rimane nella scena il richiamo al fatto che l'acqua è per dissetare l'uomo, e non l'uomo per l'impassibilità beata della contemplazione che fugge dal mondo: quasi a dire che la contemplazione francescana è dissetare con gioia i desideri di chi soffre.

Nella seconda, sulla scia dell'interpretazione di H. Thode[24], ecco un omaggio al cosiddetto Maestro di San Francesco, che dipinse nella Basilica Inferiore un primitivo ciclo sulle storie del Poverello che include la conversazione con gli uccelli. La composizione è la stessa in entrambi: cambia l'impronta della finitura, gotichizzante nel Maestro e volumetrica in Giotto; cambia la *proportio* (corretta riguardo all'albero in quest'ultimo); cambia la presenza quasi statuaria delle figure

all'artista, è una ingegnosa trovata, da parte sua, attivare questa discreta strategia per fare del ciclo pittorico anche una bella *domanda*.

23) M. Cacciari, *Doppio ritratto*, cit., pp. 70-71.

24) H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia. La spiritualità francescana e il genio di Giotto*, Donzelli, Roma 2003.

del Santo e del frate che lo accompagna; cambia anche la vivacità dei passeri, quasi catturati in volo naturale, come se Giotto conoscesse Hokusai. L'eredità del Maestro di San Francesco s'incontra, però, nell'insistenza in Giotto di preservare e sviluppare lo sguardo di Francesco dinanzi alla meraviglia dei passeri. Così come anche va detto che Giotto toglie dalle mani del Santo la Bibbia, elemento identificante di San Francesco e che forse segnalerebbe l'esercizio della predica.

Non ricordo nessun'altra serie di pitture occidentali fatta prima di questa (che includa varie miniature con lo stesso tema) nella quale l'argomento sia la conversazione con la natura. Cosa predicava Francesco ai passeri? Per la *Legenda Major* (XII, 3), la *Vita Prima* (1 Cel 58) e i *Fioretti* (XVI), li istruiva circa le grazie che Iddio aveva loro dato: le piume, le ali, il cibo, e poi li esortava a lodare il Signore. Negli scritti, i passeri rispondono toccando la sua tunica, allungando il collo, cantando; nel dipinto, anche se la difficoltà espressiva di questo fatto è grande, accorrono (Giotto) o seguono (Maestro di San Francesco) la lezione di Francesco, ma non le rispondono. Rimane in ambedue una netta separazione tra Francesco e loro.

Paragonando la pittura di Giotto con quella del Maestro di San Francesco, così come con altre fonti (per esempio certe miniature del secolo XII[25]), ci si accorge di un fatto: nel Maestro di San Francesco il Poverello porta le stimmate, in Giotto no. A giustificare questo fatto c'è l'esclusività della fonte del programma pittorico. In Bonaventura riposa tranquilla, nel *Prologo* della *Legenda Major*, la confessione che egli non sempre seguì l'ordine cronologico, e, come detto più sopra, neanche la Basilica rispetta quest'ordine. Gli anni che separarono l'affrescamento delle due Basiliche – tra il 30 e il 60, non si sa esattamente, non ci sono documenti – hanno visto un cambiamento di opinione riguardo al fenomeno delle stimmate. In breve: perché il programma del ciclo pittorico di Giotto, o di chi per lui, volutamente non mette le stimmate nel corpo di Francesco che predica agli uccelli?

Un'intrigante risposta si trova nel libro di Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*[26]: un compendio della questione che, per certo, non posso qui sviscerare[27]. Quello che si sa è che, dopo l'evento de La Verna, Francesco trovò

25) Come quella del Vaticano: *Le stimmate di San Francesco* e *La predica agli uccelli*, ultimo terzo del secolo, antifonario, ms B 87, f 78*r*, miniatura. Roma, Biblioteca Vaticana, Archivio Capitolare di San Pietro.

26) C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Einaudi, Milano 1993.

27) Noto, solo di passaggio, che una più intensa comunione con le creature (quelle che Bonaventura chiama *gli esseri irrazionali*) ha più senso dopo la visione e la ferita de La Verna. Si sa che, in vita, Francesco non parlò di esse: il suo Testamento (posteriore sicuramente all'evento) non ne reca traccia. Nella pittura che mi tocca esaminare, il frate che accompagna Francesco si spaventa del fatto miracoloso e non prende parte (mi domando perché) alla celebrazione con i passeri: che è in tutto diversa, è bene ribadirlo, dalla *vague* ecologica dei giorni nostri, dove quasi non esiste questo senso della lode – la *dýnamis* gioiosa come legame amorevole tra le creature – che esse cantano all'Altissimo Creatore, loro principio e loro fine. La lode è elemento centrale, invece, della visione teologica di Francesco, e la moderna ecologia non vi accede interamente perché non coglie l'impronta della Trinità nella creazione – *conditio sine qua non,* mi pare, per un lode sincera –. Anche alle discipline teologiche, però, mi viene da domandare: senza la visione e la ferita è possibile cantare con autorevolezza una tale lode?

Frate Leone e gli consegnò, tramite una pergamena, una Benedizione, un Inno e un disegno[28]. Alla fine di quella *chartulla* con la benedizione, egli manifesta la stessa preoccupazione che in altro documento, la *Epistola ad Fratrem Leonem*, nella quale Francesco si dispone ad accogliere con affetto Leone: «*et, si tibi est necessarium animam tuam propter aliam consolationem tuam, et vis, Leo, venire ad me, veni*»[29], comportandosi come una madre che consola i figli. Un'altra caratteristica del carisma di Francesco è proprio la maternità spirituale.

È della Basilica inferiore la bella, imponente ma non meno affabile, Maria Maddalena, raffigurata in una nicchia a prendere per mano il vescovo Tebaldo Pontano, cosi come la stessa Maddalena con meraviglioso sguardo cerca il Signore in un *Noli me tangere* pieno d'energia. La cappella della Maddalena, di attribuzione giottesca anch'essa dibattuta[30], occupa l'ultimo posto prima del nuovo transetto. L'effetto, nell'anima, di quelle pitture, è di una modernità sconcertante: vedi, ad esempio, la scena in cui la Maddalena – qui confusa con Santa Maria Egiziaca – riceve dal vescovo Zosimo un manto, ancora nascosta dentro una grotta. Può darsi che queste pitture non siano di Giotto, però si nota crescere in esse l'influsso della maternità spirituale[31] che Francesco accese nel tardo Medioevo[32]. Maternità capita come quella perfetta negazione di sé che dà la vita: «se un rapporto autenticamente analogico collega *kenosi* divina e povertà, ancor piu intrinseca è l'analogia tra la prima e la maternità della Donna. È lei che davvero si spossessa, che "odia" la propria *psyché*, che lascia-essere il Figlio destinato ad altro, alla sua missione»[33]. Maternità che Francesco vedeva possibile per ogni fedele, perché ognuno è madre del Signore: «*quando portamus eum in corde et corpore nostro per divinum amorem et puram et sinceram conscientiam; parturimus eum per sanctam operationem, quae lucere debet aliis in exemplum*»[34].

28) Sono, nelle *Fonti Francescane*, rispettivamente, la *Benedictio Fratri Leoni data* e le *Laudes Dei Altissimi*. Quanto al disegno, si può ancor oggi intravedere nella pergamena una *tau*, la cui base si infila in un teschio: lo stesso che, nella iconografia della crocifissione post Francesco, appare bagnato dal sangue che sgorga dalle ferite di Cristo, e che sarebbe il teschio di Adamo.

29) ELeo 4 in *Fontes Franciscani* cit.: «e se ti sembra necessario venire da me per il bene della tua anima e per la tua consolazione, volendo venire, Leone, vieni». Trad. mia.

30) Cf. G. Raggioneri, *Note Filologiche* in H. Thode, *Francesco d'Assisi* cit., pp. 535-536: «la cappella della Maddalena venne effettivamente fatta costruire da Tebaldo Pontano, ma il suo episcopato iniziò già nel 1296, e non nel 1314 come si credeva ai tempi di H. Thode. Gli affreschi, un tempo svalutati o trascurati, sono stati di recente studiati come opera giottesca immediatamente successiva alla cappella degli Scrovegni, della quale ripetono alcune composizioni. Oltre a Giotto, sono qui attivi alcuni collaboratori, fra cui prevale, dal punto di vista quantitativo, il "Maestro della Capella di San Nicola"».

31) Maternità che potrebbe rispondere anche ad alcune inquietudini della Chiesa oggi.

32) Nelle Madonne dipinte dall'arte italiana dal Trecento in poi, è vero, la riflessione pittorica e teologica si adopera nel dar vita al mistero della *Theotokos*; anche se alcune di queste pitture sembrano insidiate, a volte, da una gravità estranea al profilo mariano, quand'esso è visto sotto la lente della gioia/dolore, e non del solo dolorismo.

33) M. Cacciari, *Doppio ritirato*, cit., p. 73.

34) *Epistola ad Fideles*, I, 9: «quando per divino amore e ingenua e sincera coscienza portiamo Egli in corpo e cuore nostro, in santo parto diamo la luce a Cristo, luce che è esempio agli altri». Trad. mia.

Quello che s'intuisce in questi dipinti e nella Madonna degli Uffizi di Giotto, e più ancora in alcune opere della famiglia della Robbia, specialmente la Madonna che si trova oggi, guarda caso, nello *Spedale degli Innocenti* voluto dal Brunelleschi (vero e raro caso di maternità anche sociale), è l'avvicinarsi a un aggiornamento vissuto del mistero dell'incarnazione: una verità reale, ma che a volte rischiava di non essere percepita nel suo legame alla vita che porta gioia, anche se sofferta. Non la stoica resignazione nello sguardo *troppo classico* della presentazione di Gesù al tempio del Mantegna (ora nella *Gemäldegalerie* di Berlino), ma la forza del sorriso che Giotto, e quasi solo lui, cercò di esprimere nella Madonna degli Uffizi. Anche se intorno, nonostante la sua grazia di matrona fiorentina, non brilla l'atmosfera della terra toscana: trattasi di una madre, ma che vede il mondo a partire dall'aldilà, dallo stesso luogo dove Dante fa cantare a Tommaso d'Aquino e Bonaventura le glorie di Francesco e di Domenico[35].

Alla fine, l'ultima tentazione di chi guarda dal buco della serratura della storia l'avanzare del carisma di Francesco sarebbe quella di pensare che la povertà (l'umiltà s-catenata e portata all'azione nella penitenza), l'obbedienza e la castità, non sarebbero passibili d'incarnarsi nella miriade di uomini e donne, pieni di difetti e passioni, che hanno seguito Francesco. Fare del Poverello un genio solitario, che ha avuto la folle idea di pensare che gli altri avrebbero potuto vivere la sua stessa avventura, è ignorare la preoccupazione vera del suo cuore. Come registra Bonaventura, in morte egli consegnò ai frati stessi il suo più bel tesoro, il Cristo che aveva in carne ricevuto[36]. Le due perle più sconvolgenti della sua penna, la *Epistola*

35) Scrivendo dell'*excursus* che Dante fa fare a Tommaso d'Aquino e a Bonaventura nei canti XI e XII del Paradiso, il poeta Bruno Tolentino, nel già citato *O mundo como Idéia*, immagina l'incontro, dipinto da Giotto, dei due capofila della teo-logia dell'amor mendicante ancora in terra:
«Imagino o afresco que o Giotto
não pintou: vejo a mancha rubro-escura
do famoso chapéu de Boaventura,
e ao lado São Tomás, nem tão remoto,
mas assim mesmo parecendo ex-voto
diante do chapéu e da figura
do filósofo em doce curvatura...
A luz que acende o mundo vem do imoto,
mas vem tremendo como um vento agudo
e ambos fazem pensar nos paus da lenha
como que à espera do fulgor de tudo,
com aquele mesmo olhar que no Mantegna
seria deslumbrado: aqui é mudo,
humilde, a se espantar que o reino venha...»
(B. Tolentino, Soneto 44, *A Imitação da música* in *O Mundo como Idéia* cit., p. 411).
Ecco una mia traslitterazione: «Immagino l'affresco che Giotto non dipinse. Vedo la macchia rosso-scura del famoso cappello di Bonaventura, accanto a lui Tommaso, non tanto distante, ma ancor con volto di statua dinanzi il cappello e della figura del filosofo in chinatura dolce… La luce che accende il mondo viene dall'immoto, viene però a tremare tale come il vento acuto, ed entrambi ricordano la legna ad aspettare che tutto verrà folgorato. Lo stesso sguardo che nel Mantegna sarebbe infuocato, in Giotto è muto, umile, spaventato che venga il regno».
36) *LM* XIV, 3, 3.

ad Ministrum e il dettato della *vera laetitia,* testimoniano la sua fede nel proseguire della vita dell'Ordine. La prima mostra che la misura della misericordia è senza misura: «considera ogni cosa, anche se i fratelli dovessero prenderti a frustate, *pro gratia*»; «*dilige eos qui ista faciunt tibi*»; non voler altro da loro, se non quello che fanno, «*et non velis quod sint meliores christiani*»; né esista al mondo un fratello che, per quanti siano i suoi peccati, se domanda d'essere perdonato, non lo sia da te; «*et si millies postea coram oculis tuis peccaret, dillige eum plus quam me*»[37]. La più grande letizia si può provare anche quando la propria famiglia scaccia uno dei *fratres*: tornando a casa nel freddo più crudo, con le gambe sanguinanti, il frate chiede d'entrare in casa sua e non è accolto: «*dico tibi quod si patientiam habuero et non fuero motus, quod in hoc est vera laetitia et vera virtus et salus animae*»[38]. La misura sovraumana, però, è al condizionale: *se* egli avrà pazienza, allora sì, lì ci sarà la perfetta letizia. Essa, cioè, anche per Francesco, è meta, non ostacolo già vinto.

Nel capitolo di Arles (terza scena della quarta campata della parete destra e prologo pittorico nel ciclo della rappresentazione dell'evento de La Verna), sant'Antonio parla dinanzi all'Ordine radunato, predicando intorno al difficile tema del *titolum crucis* – la beffa inferta a Gesù da parte dei Romani, descritta da Giovanni nel capitolo 19 del suo vangelo. Nel dipinto, i frati vengono raffigurati in abito color terra ciascuno diverso dall'altro; toni simili in un accordo che non ferisce l'armonia dell'insieme, anzi le dà vita. C'è, sul volto della maggioranza di essi, la gravità del discorso di Sant'Antonio: una metafora, forse, dei giorni allora vissuti e, chissà, di quelli di sempre, dove i rapporti tra la Chiesa e il secolo rimangono sul filo del rasoio – non quello di Ockham, ma quello della tentazione del potere per il potere; una variazione dell'*art pour l'art* o di qualsiasi altra cosa incentrata solo in se stessa. Sono in semi-cerchio, i frati, rispetto allo spettatore. Uno di loro appare di spalle – straordinaria innovazione giottesca! –; due, però, guardano in alto: quello più vicino a Francesco, fra' Monaldo[39], vede Francesco con le braccia aperte, raffigurato in alto ma non nell'aria, come invece narra l'apparizione miracolosa il Dottore serafico[40]; l'altro frate, posizionato accanto ad Antonio, sembra vedere l'altra scena, dove il Cristo-serafino vola in aria e trasmette tramite dei raggi le sue ferite. Ma egli non vede solo questa scena: la continuità della diagonale del suo sguardo porta, attraverso di essa, alla crocefissione di Cristo dipinta sopra la morte di Francesco, dopo la scena di La Verna. Questo tessere diagonali di sensi nelle pitture è come l'intrecciarsi dell'*analogia fidei* nei testi medioevali. E il fatto che la storia di Francesco ricreata da Giotto – o da chi per lui – proceda, nell'architettura della chiesa, in senso contrario rispetto a quella del Nuovo Testamento,

37) M. Cacciari, *Doppio Ritratto*, cit., pp. 75-76.
38) *DpAl* 15.
39) *LM* IV, 10, 4 ss.
40) Anche solo questa variante fatta da Giotto – o da chi per lui – sarebbe degna di attenta riflessione: «*vidit corporeis oculis beatum Franciscum in aere sublevatum*» (*LM* IV 10,4) non corrisponde a una presenza grave, solida – come quella, della scena della quarta campata, di un passero che sul pavimento aprisse le ali – ma a un mistero: non vi si rappresenta un miracolo, ma la presenza velata del Poverello.

indica che il *climax*[41] della narrazione si trova nell'incrocio del passaggio dalla terza alla quarta campata[42].

Dunque, in breve e a titolo di conclusione provvisoria: l'Ordine radunato trova il senso del suo cammino nel mondo nella morte e risurrezione di Cristo, che viene vissuta nella presenza mistica di Francesco anche nei momenti nei quali i potenti del mondo sembrano irridere la maestà della Chiesa (da notare che la sala capitolare è collegata all'appartamento papale della scena anteriore). Essa diventa efficace, reale, però, solo se vissuta come servizio, nell'umiltà che la ferita de La Verna rappresenta: è necessario cioè che la Chiesa porti con sé la sofferenza di Cristo in quanto dono; sofferenza che si lega a quella di tutti gli uomini nella particolarità della sofferenza di chi si è fatto il più prossimo, il Dio riconquistato, il Dio che viene a Francesco dall'alto (*erchómenos*), cantato nelle *Laudes Dei altissimi* quale dono reso prossimo e reso pubblico tramite un misero biglietto. In Bonaventura[43] – fonte, è sempre bene ricordarlo, del programma della Basilica – non si dà traccia della presenza di un altro frate nel momento in cui Francesco riceve le stimmate; ma nella prima scena della terza campata, quella che raffigura La Verna, ecco un frate alla base, in giù, a leggere. Quello – scommetto simbolicamente – è frate Leone[44].

JOSÉ LUIS PONCIANO BOMFIM
Laurea magistrale in "Fondamenti e prospettive di una cultura dell'unità", indirizzo teologico-filosofico (2011), presso l'Istituto Universitario Sophia
zebomfim@gmail.com

41) Vale la pena ricordare anche l'orientamento geografico della chiesa, che fa coincidere la quarta campata con il levante, confermando il fatto che il possibile maestro di cantiere, forse un provato teologo, ha voluto far riferimento alla considerazione profetica – e polemica – che Bonaventura aveva fatto nel prologo (1, 7-8) della *Legenda Major*: «e perciò si afferma e con merito, che egli [Francesco] sia designato come uno simile alla figura dell'angelo che sale dall'oriente e porta in sé il sigillo del Dio vivo, come ci descrive l'altro amico dello sposo, l'apostolo ed evangelista Giovanni, nel suo vaticinio veritiero. Dice infatti Giovanni nell'Apocalisse, al momento dell'apertura del sesto sigillo. Vidi poi un altro angelo salire dall'Oriente, il quale recava il sigillo del Dio vivente» («*Ideoque alterius amici Sponsi, Apostoli et Evangelistae Ioannis vaticinatione veridica sub similitudine Angeli ascendentis ab ortu solis signumque Dei vivi habentis adstruitur non immerito designatus. Sub apertione namque sexti sigilli vidi, ait Ioannes in Apocalypsi, alterum Angelum ascendentem ab ortu solis, habentem signum Dei vivi*»).

42) Mi pare chiaro che la potenza narrativa della serie cada in qualità pittorica e compositionale dopo l'episodio de La Verna, fino ad arrivare alle magre e poco espressive figure della prima campata del lato destro, dove si trovano raffigurati i miracoli *post-mortem* di Francesco. Sembra che frate Elia, Filippo da Campello o chi per loro, abbia dispensato il giovane prodigio dal finire la serie, così che egli si concentrò a dipingere altrove in Umbria-Toscana o nella Basilica Inferiore. Il lavoro era collettivo, le botteghe contavano su vari pittori, ed era normale che uno di loro impiegato a un'opera venisse spostato a un altro luogo, dove i commitenti ritenevano che il suo lavoro fosse più adatto. Vinta la difficoltà di raffigurare la morte e vita di Francesco, i miracoli potevano essere rappresentati da altri.

43) *LM* XII, 1-4 *passim*.

44) Il documento manoscritto più antico riguardo alle stimmate è la famosa, già citata, *chartulla* conservata nella cappella delle reliquie della Basilica di Assisi. Figurano in essa le *Laudes Dei altissimi*, la *Benedictio frati Leoni data* e una serie di aggiunte eseguite da Leone che, alla fine della benedizione, aggiunge: «il beato Francesco scrisse di suo pugno

questa benedizione per me frate Leone». Un'altra fonte, la *Legenda Perugina* o *Legenda Antiqua*, che sicuramente ha ricevuto apporti almeno orali da Leone, e per questo viene designata anche come *Scripta Leonis*, contiene un commentario circa l'episodio delle stimmate che si collega alla vita spirituale di Francesco e al suo rapporto con i frati (*LP* 93). Dopo l'arrivo a La Verna e l'inizio dei digiuni quaresimali in onore a San Michele, Francesco sente il canto meraviglioso dei passeri che gli volano attorno: «e fu detto a Francesco in spirito da parte del Signore: "ecco qua un segno del Bene che il Signore insieme ad altre consolazioni in cella tua ti darà". E fu davvero così. Infatti, fra le altre consolazioni nascoste o manifeste comunicategli da Dio, gli fu mostrata l'apparizione del Serafino: questo intimo contatto con Dio gli fornì una viva e profonda consolazione spirituale per tutto il tempo che visse. Quando nello stesso giorno il compagno venne a portare da mangiare, il santo gli narrò tutto l'accaduto. E se comunque tante consolazioni in cella egli riceveva, i demoni alla notte anche lo disturbavano, cosa anch'essa al compagno narrata. E perciò disse una volta: "se i frati sapessero quante tribulazione mi causano i demoni non ci sarebbe nessuno di loro che non avesse molta pietà e compassione di me". E per questo motivo, come spesso diceva ai compagni vicini, non poteva essere famigliare con i frati come essi desideravano» («*Et dictum fuit ei a Domino in spiritu: "hoc signum est quod Dominus bene faciet tibi in cella ista et multas dabit consolationes". Quod ita verum fuit; nam inter alias multas consolationes occultas et manifestas, quas sibi contulit Dominus ostensa est sibi a Domino visio Seraphyn, de qua multam habuit consolationem in anima sua inter se et Dominum toto tempore vite sue. Et factum est, dum socius eius portaret ei comestionem narravit ei omnia que sibi acciderant. Et licet habuerit multas consolationes in cella illa, multas [tamen] tribulationes fecerunt sibi de nocte demones, sicut idem socio suo narravit. Unde quadam vice dixit: "si scirent fratres quot tribulationes faciunt michi demones, nullus esset illorum quin pietatem magnam et compassionem de me haberet. Et ideo sicut multotiens dixit sociis suis, non poterat de se satisfacere fratribus et ostendere illis aliquando familiaritatem sicut fratres desiderabant*»). Tra i demoni, come si legge in diverse testimonianze della patristica, uno dei più pericolosi è quello dell'*acedia* (*akèdia*), che provoca il rifiuto della volontà di Dio nell'intimo dell'uomo, manifestandosi nella vita pratica in un misto di inattività e di attività febbrile. Pensando a questo aspetto della tradizione spirituale dell'Oriente cristiano, che probabilmente Francesco conosceva, e dinanzi alla rappresentazione dell'episodio de La Verna fatta da Giotto – che insiste nel collocare tre personaggi nella scena – propongo alcune domande: quando si recò a La Verna, Francesco attraversava un momento difficile della sua vita spirituale? Questa crisi aveva a che fare con la situazione dell'Ordine nei suoi ultimi sviluppi? Se, per Francesco, l'episodio de La Verna fu un insieme di Tabor e giardino degli Ullivi, allora la visione e la ferita sono le risposte (consolatrici e dolorose) che gli ridanno la spinta a essere con l'Ordine non solo familiare, ma famiglia, per poter ridonare a Leone (e dopo di lui agli altri) la fede e la gioia? Estendendo un po' il ragionamento, non sarebbe questa realtà della visione e della ferita come balbettata nella triangolazione giottesca (Cristo-Serafino, Francesco, Leone), la chiave per rileggere dopo la morte di Francesco – e perciò anche ora – l'attualità dell'origine?