

Premessa

La *Legenda Major*, approvata nel corso del Capitolo generale di Pisa del 1263, diventerà l'unica biografia valida del Santo, la sola vincolante. Basandosi su questa fonte, l'Ordine dei Frati Minori, deciderà di raggiungere lo stesso livello di ufficialità anche per quanto riguarda l'iconografia. Giotto sarà incaricato a realizzare il grandioso progetto. Abbiamo così da una parte la fonte letteraria, basata sulla tradizione orale e sulla trilogia celaniana, e dall'altra l'illustrazione monumentale degli episodi più significativi della vita di Francesco, alcuni *ex novo*, altri già presenti da decenni nell'immaginario collettivo. La lettura parallela delle due opere, e la relazione tra esse è di fatto possibile. Confrontando le scene più salienti, si ha la sensazione che il lavoro del pittore toscano tenda a svincolarsi in più dettagli dall'immagine del Poverello ereditata e promossa da Bonaventura. Quasi a proporre un'alternativa, che non cambia nulla nella sostanza, ma che si riallaccia in più aspetti al temperamento e all'intraprendenza raggiunta da una Confraternita ormai potente e legittimata: solerzia e operosità che hanno origine nell'impulso dato dal Santo nei confronti di tutto il creato. Questa incursione della realtà, che raccoglieva gli stimoli della predicazione francescana, *non poteva manifestarsi se non sulle pareti della basilica assisiata*¹.

Desidero dissipare però, da subito, qualsiasi equivoco. Giotto, non è mai stato, e non parlerò mai di lui come se lo fosse, il pittore "ufficiale" dell'Ordine,

¹ BERTELLI – BRIGANTI, in AAVV, *Storia dell'arte italiana*, vol II, Milano 1988, p. 67.

un *artista francescano* ², ma un giovane imprenditore al servizio di *quella* Confraternita. Che tutta la sua produzione tragga *ispirazione e consistenza* ³ dalle suggestioni provocate dall'esperienza del Santo di Assisi, è un fatto che condivido, e che cercherò sommariamente di chiarire nel corso della seguente trattazione, ma sono alieno dal forzarlo in categorie arbitrarie, di comodo. Il Meccoli, sull'onda di un giustificato entusiasmo, in un articolo che risulta ormai troppo datato, lega Giotto a Francesco in un fantomatico connubio amoroso ⁴. Il mio lavoro è, in un certo senso, finalizzato a ribaltare questo superficiale romanticismo. Ci è escluso di sapere se Giotto avesse provato un sentimento di affetto sincero per il Poverello. Abbiamo un suo scritto, una *Canzone* sulla povertà, che non ci aiuta. Anzi. Se è possibile considerarlo un pittore, diciamo così, "francescano", bisogna concludere che è tale, io credo, senza saperlo, condizionato anch'egli da quel rinnovamento spirituale, da quella nuova visione della natura e dell'uomo che la vita secolare di Francesco ha reso praticabile e operante. La *Legenda Major* è stata in questo caso un'occasione da non perdere. Gli è stata concessa dalla classe dirigente dell'Ordine, la possibilità di trasferire in pittura gli episodi significativi della vita del Poverello, accompagnandoli con un grammatica pittorica tutta incentrata sul senso concreto, tangibile, delle cose. Se Francesco ha laicizzato il sentimento religioso, l'artista ha fatto pressappoco lo stesso, fornendo alla vista di tutti i fedeli le condizioni di possibilità affinché quel sentimento potesse entrare con prepotenza nella pittura quale patrimonio inestimabile per il suo successivo sviluppo. E' vero, dunque, che tutta la poetica giottesca è riconducibile allo stimolo francescano, ma non per un coinvolgimento intimo e personale, ma per una intelligente comprensione di quel che il

² ANTONIO MECCOLI, *Giotto e il francescanesimo*, (313 -352) in, BOLLETTINO DI INFORMAZIONI DI STUDI BONAVENTURIANI, anno XXIII, Viterbo, luglio 1976, p. 317

³ Ivi, p. 317

⁴ "Certo grande era l'amore di Giotto per il Santo", ivi, p. 3

movimento incarnava. Poteva in cuor suo non provare nessuna stima per la scelta del Santo, ed essere allo stesso tempo il più grande, per certi versi il solo, sicuramente il primo artista a tradurre la gamma dei valori e delle gestualità in un alfabeto finalmente moderno.

Non ci sarà, allora, banco di prova migliore quando il pittore toscano accetterà l'oneroso incarico di affrescare le pareti della navata superiore della Basilica di Assisi con un programma di ampia portata non più rivolto a circoli ristretti, ma all'intera comunità dei pellegrini. Un aggiornamento della vita di Francesco anche in chiave iconografica. Solo seguendo la linea di un attento confronto tra gli episodi e le fonti relative sarà possibile riconoscere, al di là dell'oculata vigilanza della committenza, quel filo sottile che riassume le sollecitazioni scaturite dalla vita del Santo, superando il paradigma bonaventuriano, in un'opera che ne esalta i valori non per una adesione emotiva, ma per una ragionata riflessione.

*...ma intervenne il culto dei santi,
fioriti in tempi prossimi a quello in cui
visse il pittore. Tali santi, in particolare,
furono prescelti da Giotto, spinto dalla
propensione per l'immediato presente.*

G.G.F. Hegel

La primitiva iconografia.

Se si esclude la prima immagine di Francesco conosciuta, quella del Sacro Speco di Subiaco in cui il santo compare senza stimmate e senza aureola, la serie delle tavole istoriate successive seguono uno schema che ha risonanze orientali, pur nella novità dell'inserimento della cuspide e dell'utilizzo di una superficie più estesa. *Il dipinto occidentale su tavola* – sottolinea il Belting – *si è emancipato con una rapidità inaudita, liberandosi fin dall'inizio da quel rigido vincolo con tipi atemporalì che in Oriente non vanno mai meno*⁵: la figura del poverello, a partire dalle prime raffigurazioni, è modellata secondo una tradizione consolidata (quella benedettina) che voleva il santo emaciato, smagrito e con la barba. Il saio scuro e pesante, annodato all'altezza della vita con una grossa corda, i piedi scalzi, il volto segnato dalla sofferenza, descrivono l'aspetto di un uomo che ha scelto la povertà evangelica come modello di vita e nello stesso tempo rivendica un modello ideale per i fraticelli. Il Vangelo sotto il braccio richiama la linea di condotta di una comunità che ha deciso di abbracciare le virtù apostoliche.

⁵ La differenza tra Occidente e Oriente, prosegue lo studioso, in merito alle icone, consiste più sulla forma che sui contenuti. Per esempio in Occidente, la mancanza di una cornice stabile permette ai pittori di dare diverse forme al tabellone a seconda delle esigenze del caso. HANS BELTING, *Il culto delle immagini*, Roma 2001, p. 430.

Intorno, lungo i lati del dossale, quasi una cornice ideale, la serie degli episodi più importanti della sua vita. Da qui il nome, appunto, di tavole *historiate*. Perduta la più antica, quella di san Miniato, datata 1228, la prima testimonianza risale al dossale di Pescia (1235) attribuito a Bonaventura Berlinghieri. Ultime della serie il tabellone di Orte (1282 c.) e quello di Siena (1285 c.). La confluenza della *imago* e della *historia*, cioè della figura intera di Francesco e della cronologia della sua carriera, oltre a presentarlo quale immagine da venerare, permette al fedele di seguire le tappe della sua esperienza terrena, tanto vicina e viva nella memoria dei contemporanei. La relazione tra l'immagine centrale e le storie laterali non è una novità assoluta: anche in Oriente questa soluzione veniva usata in occasione delle festività nelle quali si raccontavano virtù e miracoli del santo di turno.

Agli inizi, gli episodi della vita erano molto ridotti: per esempio a Pescia ci si limitò a quelli delle *stimate* e a quello della *predica agli uccelli*, dedicando gli ultimi quattro ai miracoli *post-mortem*, quelli commentati da papa Gregorio IX in occasione della canonizzazione e perciò divenuti “ufficiali”. Nel corso dei decenni, in linea con gli sviluppi dell'ordine e dei relativi aggiornamenti sulla vita di Francesco, ci si concentrerà maggiormente sull'esercizio delle virtù, da ora presupposto inalienabile per comprovarne la santità⁶. Come nella *tavola Bardi* di Santa Croce a Firenze, ricca, come nessun'altra di tante scene, alcune delle quali non si ritroveranno più.

A che cosa è dovuto lo strepitoso successo dell'iconografia francescana, se si considera che solo una parte esigua di una copiosa produzione non è andata

⁶ Si tratta di un orientamento in linea con le scelte della Curia Romana più sollecita nel corso del tredicesimo secolo a concentrarsi sulla vita degli Eletti agli altari piuttosto che sulla forza del prodigio tutt'altro che comprovato, anzi, a volte suscettibile di inganno. *La presenza dei miracoli* – sottolinea Vauchez – era una concessione alla semplicità popolare, ma non costituivano più una prova di effettiva santità. ANDRE' VAUCHEZ, *La Santità nel Medioevo*, Bologna 1989, p. 557

perduta nel corso del tempo? E' la stessa domanda che si è già posto lo storico Klaus Kruger. La sua risposta è molto semplice: *Francesco mise in moto l'immaginazione dei contemporanei come nessun'altra figura del medioevo* ⁷. L'immaginazione appunto. La sua esperienza personale ha alimentato la creatività di molti artisti emergenti. Il suo successo, innanzitutto, dipende dall'inaudita novità (falsa o presunta che sia) delle stimmate, e dal fatto che si trattasse in una storia tutta da raccontare. La crescita esponenziale della Confraternita, il profilarsi di un ruolo decisivo e di primo piano nella logica della politica papale, il carisma di Francesco che cominciava a delinearsi in tutte le sue sfaccettature, non potevano non essere seguiti da un frenetico desiderio di patrocinarne l'immagine. Non c'è da stupirsi se al tramonto del secolo XIII, quando l'Ordine sembra aver raggiunto una parvenza di solidità ed una diffusione capillare in tutta l'Europa, si sentisse l'esigenza di modificare anche l'iconografia aggiornandola alle mutate condizioni. Di fatto, le prime tavole seguono il modello bizantino ingigantendo a dismisura la figura del Santo, quasi fosse una presenza reale, una reliquia vivente. Questi enormi tabelloni mobili venivano utilizzati solo in occasione della liturgia e posizionati in prossimità del presbiterio.

La prepotente comparsa della Pala d'altare (questa d'ora in avanti ubicata definitivamente), il febbricitante aggiornamento della vita del Santo e le prime soluzioni ad affresco, resero questa espressione non più in linea con i tempi. Inoltre, le tavole dipinte, portavano con sé alcune carenze, diciamo così, narrative. Un problema non trascurabile se si considera che si doveva dar notizia della vita di un uomo contemporaneo: il registro dell'icona bizantina, infatti, chiude i soggetti in uno schema compiuto e senza compromessi, nel quale ogni atto è per la verità definitivo, emblematico, nel suo colloquio infinito. Quasi simbolo ideale,

⁷ KLAUS KRUGER, *L'immagine di san Francesco nelle tavole del Duecento*, in AAVV, *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino, 1997, p. 148

incorporeo, lo spazio sembra tradire tempo e luogo: in un bagno d'oro vengono ritagliate figure dall'eternità, presenze vive e pulsanti che guardano e controllano il docile fedele. Il Santo di Assisi, invece, stimolava la fantasia e la curiosità di molti artisti per la sua caratteristica di essere non solo un uomo salito in fretta agli altari della chiesa, ma più ancora per la sua straordinaria popolarità e vicinanza alla gente comune: *Francesco era non solo un contemporaneo, ma anche un Santo di nuovo tipo, per il quale non andava più bene la canonica iconografia (...) Giotto si trovava – conclude il Belting – non solo di fronte al compito di delineare un immagine di culto adeguata ma, con l'occasione, si cercava di descriverlo esattamente come l'ordine aveva piacere di vederlo*⁸. Giotto, seguito dai suoi collaboratori, sarà deputato a questo compito delicato: dar notizia attraverso una nuova forma della vita carismatica di un Santo moderno. Non poteva esserci scelta migliore: *un ordine innovatore ricorse ad un pittore innovatore*⁹.

Quello che qui è importante sottolineare, e avrò modo di verificarlo nel corso del lavoro, è come il pittore abbia ridotto ai minimi termini questo scarto, cioè il *grado di iconicità* (Argan) di Francesco, per dare allo spazio una regola approssimativa, se vogliamo di convenienza, in conformità con il decreto carolino secondo il quale di una immagine non si accetta il culto ma la sua funzione didattica. Ed il fedele alle soglie del XIII secolo aveva bisogno di questo: non di “presenze vive”, ma di “materia morta” che deve essere guardata, di un ritratto dalla parvenza popolare dal quale l'affettività potesse scaturire non per un atto coercitivo, ma per una scelta personale, per il suo grado di comprensione e di

⁸ HANS BELTING, *ivi*, p. 467. Questa stretta vicinanza risulterà la formula vincente in termini di consenso popolare: *Il culto dei Santi – dice Vauchez – discese dal cielo in terra e, diventato fatto di popolo, ebbe in certo modo a volgarizzarsi. Ai Santi tradizionali i laici preferivano intercessori più vicini nello spazio e nel tempo e cioè Santi moderni e locali.* VAUCHEZ, *ivi*, p. 81

⁹ UMBERTO MILIZIA, *Il Ciclo di Giotto ad Assisi. Struttura di una leggenda.* Anzio 1994, p. 31.