

*Marco Ballarini*

## COME IN UNO SPECCHIO

Dittico francescano (con piccola predella)

SOMMARIO: I. PRIMA TAVOLA: 1. *Il discorso di Bologna*; 2. *La vocazione, il lupo e i buoni cristiani*; 3. *Il Papa giullare e il cantico di sorella morte* - II. SECONDA TAVOLA: 1. *La legenda*; 2. *Francesco e il suo Cantico*; 3. *Francesco e Alda*; III. LA PICCOLA PREDELLA: 1. *Francesco*; 2. *Silenzio, parola e abbraccio*; IV. IN CONCLUSIONE

Il “secolo breve” è stato attraversato, in particolare nei decenni iniziali, da fremiti francescani nati dalle più disparate esigenze e suggestioni. Così la memoria di Francesco si è trovata «ad oscillare tra le suggestioni di un francescanesimo estenuato da salotto decadente e quelle di un francescanesimo pauperistico, tra un francescanesimo armato da combattimento e un francescanesimo tutto letterario ed arcaicizzante»<sup>1</sup>. Si trattava, spesso, di un «disgraziato misticismo da dilettanti», come lo definì Corrado Alvaro, che aggiungeva: «Roba da nordici malati di sole, andranno tutti all'inferno»<sup>2</sup>.

Il bisogno di “attualizzarne” la figura, induceva normalmente a prescindere dal contesto storico dell'esperienza francescana concludendo a presentazioni in grado di corrispondere a esigenze mistiche, filantropiche, pauperistiche, autobiografiche, soprattutto estetiche sostanzialmente devianti rispetto alla figura storica presa a modello, almeno finché una più

<sup>1</sup> S. MIGLIORE, *Mistica povertà. Riscritture francescane tra '800 e '900*, Istituto Storico dei Cappuccini, Roma 2001, 361. Per la presenza di san Francesco nella letteratura del Novecento oltre al volume citato di Sandra Migliore si vedano: *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento, Atti del Convegno Nazionale (Assisi, 13 - 16 maggio 1982)*, a cura di SILVIO PASQUAZI, Bulzoni, Roma 1983; F. CASTELLI, «Risvegliò il mondo». *San Francesco nella letteratura del Novecento*, Messaggero, Padova 2006; M. BALLARINI, *Interpretazioni, attualizzazioni e tradimenti: san Francesco nella letteratura italiana del Novecento*, in *Incontro a Francesco per strade diverse*, Associazione Cardinal Peregrino, Pozzuolo Martesana (Mi) 2011.

<sup>2</sup> S. MIGLIORE, *Mistica povertà*, 361.

attenta considerazione delle “fonti”, anche in seguito alla pubblicazione della *Vita* del Sabatier, l’aveva resa meno manipolabile.

Nella seconda metà del Novecento i riferimenti alla figura di san Francesco risultano forse meno diffusi, ma più mirati e puntuali, e con una divisione abbastanza netta secondo due direttrici, marcatamente diverse e pur legittime entrambi: quella di scrittori “cattolici” e quella di autori esterni alla Chiesa, almeno come istituzione.

Questi ultimi si interrogano soprattutto sull’unicità dell’esperienza francescana, sulla sua efficacia in rapporto alla incidenza sul “mondo” e sul contrasto da essa generato tra spirito e istituzione, tra libertà e autorità, ecclesiastica in particolare, che tende a riassorbire nell’alveo del tradizionale anche la nuova primavera sbocciata attorno al santo di Assisi<sup>3</sup>. Scrittori “interni” come Chiusano e Ulivi (ma anche Bacchelli, se pure “in controluce”)<sup>4</sup>, approfondiscono invece il dramma di Francesco, le sue “notte”, il suo attraversare l’esperienza dell’incertezza, della solitudine e dell’angoscia prima di giungere al definitivo abbandono di sé e della sua fraternità in mano d’altri (e dell’Altro, innanzitutto), dopo aver camminato sul crinale, tagliente come la lama della parola evangelica, che divide i due abissi della ribellione alla Chiesa e del rinnegamento della propria vocazione. Anch’essi però, pur riuscendo a evitare genericità, superficialità e “riduzioni” clamorose, mostrano come sia ugualmente difficile consegnare intera, in una sola opera, la figura del Santo. (Anche in questo, in fondo, Francesco è *alter Christus*).

L’indagine, quindi, non può dirsi conclusa, né lo sarà mai, soprattutto a livello letterario. Le opere che prenderemo in considerazione – le prime due in particolare, le più note – sembrano confermare rischi e possibilità derivanti da un approccio essenzialmente personale e mostrano, insieme, come la vicenda di Francesco sia in grado di confrontarsi con le caratteristiche più tipiche dell’interlocutore, a conferma ulteriore della sua universalità.

<sup>3</sup> Si vedano, in particolare, P.P. PASOLINI, *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1966 e I. SILONE, *L’avventura di un povero cristiano*, Mondadori, Milano 1968.

<sup>4</sup> R. BACCHELLI, *Non ti chiamerò più padre*, Mondadori, Milano 1959; I.A. CHIUSANO, *Le notti della Verna*, Fogola, Torino 1981; F. ULIVI, *Le mura del cielo*, Rizzoli, Milano 1981.

## I. PRIMA TAVOLA

«Mi piacciono le figure che rischiano e che inventano linguaggi» affermava Dario Fo in una intervista concessa ad Antonio Gnoli. Con una predilezione per i santi: «In genere quando noi pensiamo ai santi immaginiamo il santino. Ma i santi d'Italia erano spesso trasgressori, rivoluzionari: gente che rischiava la vita, che finiva in galera o sul patibolo»<sup>5</sup>. Anche la figura del santo, naturalmente, è affrontata dal punto di vista della religiosità popolare, che ha tra i suoi elementi distintivi proprio il riso. «Attraverso il riso si buttavano all'aria le consuetudini sbagliate, le forme meschine del potere. Pazzia, ironia, grottesco e perfino la morte fanno parte della religiosità popolare e il teatro è il luogo giusto per esaltarli»<sup>6</sup>. In questa prospettiva era stato messo in scena l'8 luglio 1999, al 42° Festival dei Due Mondi di Spoleto, uno spettacolo intitolato *Lu santo jullàre Françesco*, frutto di un'ampia ricerca storica, artistica e letteraria sulla figura del santo di Assisi<sup>7</sup>.

Il titolo rivela l'interesse, quasi esclusivo, dell'autore: mostrare come san Francesco non solo si autodefinisse “giullare di Dio”, ma fosse realmente un giullare e ne avesse in alto grado tutte le qualità. Era dotato di grande vocalità, capace di farsi udire anche da 5000 persone; si esprimeva con tutto il corpo e Onorio III rimase divertito e commosso da questo suo modo di fare; a volte iniziava cantando con ritmi carichi di allegria che alludevano a storie d'amore e di passione per poi passare a parlare dell'amore festante che dobbiamo avere per il nostro creatore. Insomma, come scrisse il Celano, *de toto corpore fecerat linguam*.

Quando poi san Bonaventura dovette stendere una biografia che fosse accettabile da tutti, tralasciò una quantità di azioni e di discorsi significativi e ne venne, secondo Fo, un altro Francesco: «Non più il dolce pazzo, imprevedibile e innovatore, ma una figura mite, quasi angelica che volava alto, sempre a qualche metro dal suolo, che si è preoccupato di dialogare non tanto con i disperati quanto con gli uccellini cinguettanti intorno a

<sup>5</sup> A. GNOLI, *Fo. Una vita da giullare in un mondo che non ride*, «La domenica di Repubblica», 8 maggio 2011, 28.

<sup>6</sup> A. GNOLI, *Fo. Una vita da giullare*, 28.

<sup>7</sup> Si veda, a proposito di questa prima rappresentazione, V. FANTUZZI, «“Lu santo jullàre Françesco” di Dario Fo», *La Civiltà Cattolica*, 3582 (18 settembre 1999), 504-513.

lui»<sup>8</sup>. Di contro alla figura convenzionale di Francesco, Fo tenta di restituirne la carica “selvaggia” e anticanonica, senza essere dissacrante, nel senso di una pura riduzione al naturale; gli elementi estatici e mistici non sono negati, ma ricondotti anch’essi alla fondamentale carica eversiva: «Francesco è stato continuamente censurato. È un politico fino in fondo. Io l’ho proiettato nella lotta di classe»<sup>9</sup>.

In funzione del ritorno al “primo Francesco” è svolta la ricerca documentaria, che non si limita alle più ovvie *Fonti francescane* (la *Vita prima e seconda* del Celano, la *Leggenda dei tre compagni*, la *Leggenda di Perugia*, i *Fioretti*), ma fa riferimento anche alle testimonianze di Tommaso da Spalato, Federico Visconti, Boncompagno da Signa e Salimbene de Adam, ai testi storici, alle novelle e ai racconti popolari dell’epoca<sup>10</sup>.

### 1. Il discorso di Bologna

Lo spettacolo ha una struttura sostanzialmente cronologica, ad eccezione proprio della prima scena, messa subito lì all’inizio per dimostrarne tutta l’abilità giullaresca, quasi a chiusura del *Prologo*. Si tratta del discorso del 15 agosto 1222 ai Bolognesi che da anni conducevano un’aspra guerra contro quelli di Imola, con l’inevitabile strascico di morti e miseria. Le cose non andavano meglio all’interno dove i nobili erano divisi in fazioni in lotta fra loro. Francesco va per portare pace e parla alla gente; non in latino, lingua conosciuta solamente dalla classe colta, e neppure propriamente in bolognese, ma in una lingua che potremmo chiamare “giullaresca”<sup>11</sup>. Francesco conosceva «il linguaggio composito e duttile

<sup>8</sup> D. FO, «Compendio, un po’ più esteso, alla storia di Francesco», in *Lu santo jullàre Françesco*, Einaudi, Torino 2006, 128. D’ora in poi con l’indicazione di pagina nel testo.

<sup>9</sup> *Il giullare e il poverello*, Intervista a Dario Fo, «Il resto del Carlino», 10 agosto 1999, citato in M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Bulzoni, Roma 2006, 317.

<sup>10</sup> «Le fonti che ci hanno permesso di imprimere un vero e proprio scatto di conta popolare, sono state le favole sulla vita di Francesco che abbiamo raccolto in Umbria, specie nella zona di Casa del diavolo, Civitella e Santa Cristina di Gubbio»; con qualche particolare aggiunto personalmente, a conferma della sua abilità di falsario. D. FO, *Lu Santo jullàre Françesco*, 123.

<sup>11</sup> «Ho immaginato il linguaggio mettendo insieme una specie di grammelot italico medievale, poi sono andato a leggere le cronache dei fatti accaduti a Bologna e dintorni nei primi 20 anni del duecento, compresi alcuni famosi serventesi di Romagna, quindi ho impostato la sequenza narrativa giocando sulla classica provocazione a roverso dei

dei fabulatori che riuscivano a impastare idiomi provenienti da tutta la penisola, carichi di suoni onomatopeici, forme traslate, sempre sostenute dal gesto e da una straordinaria vocalità» (p. 6)<sup>12</sup>.

Per attirare l'attenzione finge anzitutto di essere caduto in un clamoroso equivoco pensando di essere giunto a Napoli<sup>13</sup>. Chiarita la «stordaria», incomincia paradossalmente ad esaltare la guerra, improvvisa danze guerresche, mima scontri e battaglie, soprattutto loda i bolognesi magnificandone il valore. Hanno partecipato alla crociata contro gli Albigesi, «'nu massacro tronfànte!»; sono partiti per liberare il Santo Sepolcro, «che massacrata santa!». Come devono essere fieri dei loro corpi storpiati, e come lo devono essere le donne che hanno perduto mariti e figli. «Tre giorni dopo, la popolazione andò davvero a protestare davanti al Comune e tutti gli altoloci della città furono costretti a riunirsi e a firmare il trattato di pace, il *Concilium Pacis*» (p. 22). In effetti il discorso in napoletano e l'esaltazione della guerra qualificano il monologo come un lungo ossimoro che con un effetto di straniamento permette agli uditori di riconoscersi: «Lui dice agli altri ciò che gli altri dicono della guerra ed è per questo che essi si vedono allo specchio, e si vedono trasformati»<sup>14</sup>.

## 2. La vocazione, il lupo e i buoni cristiani

Il Francesco adolescente era soprattutto un ribelle che aveva fatto la sua scelta di campo: coi Minori contro i Maggiori. Quando questi ultimi furono cacciati e le loro torri atterrate, Francesco fu uno dei più attivi e per la maggior parte di quelle case fortificate tutto filò liscio. I problemi

giullari». D. FO, Dattiloscritto del 30.07.1999, in preparazione alla presentazione dello spettacolo, citato in M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo*, 332.

<sup>12</sup> «La sorpresa maggiore ci è venuta dalla scoperta delle innumerevoli concioni pubbliche di Francesco con orazioni e sermoni del tutto originali e “all'improvvisa”, sermoni che si trasformano in vere e proprie pantomime a sberleffo con tanto di lazzi e trovate mimiche degne di un grande istrione satirico e comico al tempo stesso» (p. 124).

<sup>13</sup> «A questo punto, per essere certi di ritrovarci nella giusta chiave del saltimbanco, ci manca la cosiddetta “frappata” dello zanni; cioè lo “scaracollo” fuori chiave: l'illogico, detto anche l'incidente smaccato. In poche parole, nel nostro caso Francesco, che proviene dall'Umbria e che tutti s'aspettano inizi esprimendosi in uno spassoso pavano-romagnolo, sproloquierà invece in un impossibile napoletano». D. FO, Dattiloscritto 27.07.1999, citato in M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo*, 335.

<sup>14</sup> M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo*, 361.

nacquero con la Torre del Mangia, la più grossa, e un capomastro spiegò che bisognava mettersi al medesimo livello. Si sale allora sulla torre campanaria con varie corde, si incomincia a tirare e all'improvviso Francesco precipita fuori dall'arcone con la sua corda, sta per spiacciarsi contro la torre ma riesce a fare una torsione e a puntare il piede contro la parete, torna indietro, si infila dentro al campanile e si trova abbrancato al battacchio del campanone dando delle zuccate tremende, anzi diventando lui stesso il battacchio. Finalmente lo distendono, poi cercano di farlo scendere pian piano, ma rotola sugli scalini e si trova intorcigliato come un gomitollo di stracci. «Non è stato più lui», dicono gli amici; è lì che è stato toccato dalla grazia.

– Me recòrdo de quando a Françesco gh'è vegnù la gràsia... l'è stàito del ziórno che gh'ha catàito 'ste sbordonàte de batòcio deréntro el campanón. Dapreso a 'sta sonàda sbartuscénta no' a l'è stàito pi' lù. Ol andava intorno tùto spereghénto co' la faza in süso 'me un encantà... ol vardàva sémper el çielo, i usèli, e anca la lüna... a la lüna ghe diséva «Ciao sorèla!» Po' anca a le stèle «Sorelin...», ol sole «Fradèlo...», a la tèra «Madre tèra»... Tùta üna famégia!

Po' ghe parlava, co' i animali, co' i usèli... e ghe faséva anca la benedisiùn! (p. 33).

La notizia storica risulta quindi assorbita ancora una volta nel gioco ironico di una “vocazione” decisamente paradossale.

I nobili si erano rifugiati a Perugia e la guerra fu un disastro: metà uccisi sul campo e i sopravvissuti trascinati in carcere; anche Francesco vi rimase per più di un anno. Poi furono condannati a ricostruire le torri dei Maggiori e il figlio del mercante, che non aveva nessuna abilità manuale, divenne provetto muratore prendendo insieme coscienza di che cosa significasse nascere “minori”. Cerca infine di dimenticare quella tragica esperienza con pranzi, vino, donne, ma all'improvviso, come se si riavesse da una sbronza, si chiede: ma che senso ha il mio stare al mondo? Ed è come se impazzisse. Incontra un lebbroso e lo abbraccia, si ritira in una grotta a pregare e a piangere, rientra in città e restituisce al Padre non solo i soldi ma anche gli abiti, si mette a restaurare chiese, tutto concentrato su quanto gli ha detto una voce: «Francesco, salva la mia Chiesa!». E Lui obbedisce, con tutto quello che ne è derivato.

Seguono altri episodi, prevalentemente tratti dai *Fioretti*, con Fo che passa dall'uno all'altro con brevi riepiloghi storici che danno ragione di determinati eventi. Notissimo il fatto del lupo di Gubbio prima feroce e

poi convertito, e che, convinto a una pacifica convivenza, si mette alla “sequela” di Francesco, salvandolo dai frati di Civitella che invece di dargli le pietre della cava per il restauro di San Damiano, gli aizzano contro i cani, e dai briganti che lo hanno assalito con mazze e spadoni.

Con l'ardore del neofita il lupo tenta perfino di diventare vegetariano, bloccato però nel suo desiderio di “conversione” da una inarrestabile disenteria. Allora Francesco gli suggerisce di mangiare ogni tanto una vitella, piccola però, e con giusta intenzione, offrendola in sacrificio al Signore come fece Abele. Al lupo è così riconosciuta la sua animalità, ma tutto è naturalmente in funzione dei “cristiani” che vedendolo assolutamente mansueto ne avevano approfittato in maniera vergognosa.

– L'è tuta colpa de mi! De la presunziòn che g'ho avùt: che mi pensàvi de podér trasformare un luvo in un bòn cristiano e invèze no' avéo capio che mi dvéa, avante, zercàr de trasformare i cristian in bòn animà! (p. 51).

### 3. *Il Papa giullare e il cantico di sorella morte*

Invitato a uno spozalizio racconta l'episodio delle nozze di Cana, con una evidente autocitazione da parte di Fo che conferma in maniera esplicita l'identificazione attore-personaggio, entrambi, tra l'altro, censurati dalla Chiesa ufficiale rappresentata da un prete che ricorda l'assoluta necessità, per il laico, di una autorizzazione di un vescovo, di un cardinale o, meglio ancora, del Papa per raccontare il Vangelo.

Viene così introdotto il tema del diverso rapporto con il Vangelo da parte di Francesco e della Chiesa-istituzione che trova un più ampio sviluppo nell'incontro con Innocenzo III. Il Papa è nervoso, irritato dal sorriso di Francesco, lo stesso sorriso di Pietro Valdo, costato poi un terribile massacro. Il sogno della Chiesa che rischia di crollare, interpretato dal cardinale Colonna, permette tuttavia il colloquio e offre a Francesco la possibilità di manifestare al Pontefice il suo desiderio di raccontare e vivere il Vangelo, in assoluta povertà, come faceva Gesù.

Ma Gesù era Dio, ribatte Innocenzo, e si mette a narrare il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, presentandosi così come anti-giullare o, ed è in realtà la stessa cosa, il “vero” giullare, diversamente da Francesco.

– Ah, ah –. Francesco l'è sbotà in üna rigolàda: – Pàpie te sèt üna sàguma... te sèt ti un vero jullàre, no' mi... Ma che bravo che te sèt! Sojaménte che in

un bòto ti, te gh'ha sboltunà in ginögio a tüti con 'sto fato de la tempesta di paninón! (p. 79).

Niente miracoli, niente Vangelo alla lettera, niente comunità di frati minori, conclude Francesco. È stato il Papa, il vero giullare, a operare il “ribaltone” mostrando, in questo modo, che il Vangelo deve essere vissuto con un po' di elasticità e buon senso. Ma Francesco si ostina a non volere alcun possesso, nemmeno per l'esercizio della carità, perché non vuole essere il “padrone” della carità. Quella povertà assoluta, il prendere il Vangelo alla lettera sembrano al Papa elementi pericolosi e lo manda a fare questi discorsi ai porci. Francesco, abituato a un'unica strategia di linguaggio, quella della «comunicazione *letteralmente incarnata*»<sup>15</sup> prende alla lettera anche le parole del Papa e torna il giorno dopo tutto puzzolente e ricoperto di sterco, che spande abbondantemente in giro, nella sala dove il Papa partecipa a un grande banchetto. Vedendolo entrato conciato in quel modo lo vorrebbe fare bastonare ma il Cardinale Colonna gli ricorda che ha ubbidito a un suo ordine e allora il Papa gli va incontro e lo abbraccia.

– Perdóname Françesco... gh'ho meritàt 'sto ribaltón: ho zercà de smerdàrte e són restào smerdào! Co' la mia presunziòn no' avèa comprendido che maravegiósa folia che ti gh'hai in del zervèlo. A la mia ensolénsia ti gh'ha respondüo con tale alegrèssa de smortefecàrme compàgn d'un baltròc! Perdóname! – E lo basa (pp. 85-87).

Si tratta del solito “rovesciamento” operato attraverso la cifra ironica che diventa approccio critico alle forme egemoniche, anche della Chiesa in quanto potere che gestisce la religiosità ma non la vive. Perfino la figura papale deve misurarsi con l'arte giullaresca, fondando su questo confronto il progressivo mutamento del rapporto con Francesco e, attraverso di lui, con lo spettatore: dall'iniziale antipatia ed esclusione si passa al reciproco riconoscimento, finché Innocenzo si dichiara vinto dalla strategia comunicativa del linguaggio letteralmente incarnato. Soltanto a questo punto, con il bacio a Francesco, viene recuperata la simpatia dello spettatore-lettore mentre, significativamente, l'entourage curiale esclama: «Oh Deo! El Pàpie l'è andà föra de mato» (p. 87), con esplicito riconoscimento, in modo del tutto inconsapevole, della capacità di contagio della «meravigliosa follia» del santo.

<sup>15</sup> M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo*, 351.

Il Papa gli ha concesso di predicare il vangelo, ma la gente risponde a sassate e Francesco, uscito verso la campagna, si ferma incantato sotto un grande albero pieno di uccelli e parla loro della condizione meravigliosa in cui si trovano, così vicini a Dio, immersi nell'aria che è il suo fiato, liberi e leggeri a differenza degli uomini schiacciati a terra da tanti pesi... La gente si ferma a guardare e ad ascoltare, trattiene il respiro commossa: «Varda ti come l'è strambo ol mondo», commenta Francesco: «per farse ascoltà dai òmeni con atensión, bisogna parlàrge ai usèli!»<sup>16</sup> (p. 89).

La rappresentazione vera e propria termina con il quadro di *Françesco sen' va a morire*. Francesco è molto malato e i frati decidono di portarlo a Gubbio dove un professore dell'università vuole cauterizzarlo e Francesco prega il fuoco di non fargli troppo male, stringe i denti e non grida, ma dopo due o tre giorni tutto ritorna come prima; allora lo portano all'ospedale di Siena dove gli pongono impiastri dappertutto, gli appiccicano sanguisughe, ma Francesco non dà segni di miglioramento. I frati, intanto, discutono delle modifiche da portare alla Regola per sistemarla come desidera la curia di Roma; con un aggiustamento qua, una chiosa là, soprattutto togliendo l'obbligo «de fategàr come i vilàn» (p. 95) ne faranno una Regola «cussi dólza e sguascióna» (p. 97) che piacerà anche ai mercanti veneziani, pensa Francesco.

Dovunque passa vorrebbero che si fermasse; si formano perfino bande per rapirlo, lo portano dentro Assisi, nel palazzo del vescovo, mentre gli armati del comune fanno buona guardia. Francesco chiede che gli si canti il cantico di frate sole: se ne va allegro, dicono le guardie; è cosa sconveniente, commenta un prete. In realtà Francesco intanto si è fatto trasportare alla Porziuncola, disteso sulla nuda terra, con lo sguardo al cielo, e intorno i frati intonano il canto di sorella morte.

– Laudate sii mi Signore...  
per sorèla nostra Morte corporale

<sup>16</sup> Come sempre l'efficacia dell'intervento nasce dal rovesciamento della situazione; la parola giullaresca rivela tutta la sua efficacia proprio perché paradossalmente rovesciata; strategia nata, probabilmente, dal lavoro di Fo su Ruzzante. «Il ricorso di Ruzzante allo "snaturale" ricorda i continui ammonimenti di Francesco per una vita che sia in simbiosi con la natura, ora lanciati in maniera provocatoria come nella concione a Bologna dove contrappone il canto di pace al canto di guerra; o ancora nell'incontro con il Papa; o quando invece, pur di far arrivare agli uomini le sue parole, usa come tramite la natura stessa e allora parla al lupo o agli uccelli». M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo*, 356-357.

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! (p. 103).

Uno degli elementi fondamentali dello spettacolo è costituito dal canto che normalmente segna il passaggio da una situazione all'altra negli episodi maggiormente articolati. Anche se l'unico canto che appare esplicitamente nel testo fin dall'inizio è quello in *grammelot* francese nell'episodio del lupo, in realtà diverse situazioni vengono poi sostituite da canti direttamente in scena. Un momento particolarmente significativo al riguardo è proprio quello del transito.

Il canto liturgico che accompagna i momenti della morte del santo è un'altra improvvisazione di Fo che vocalizza e con la mano, prima indica le voci, come recita la didascalia (*con gesti verso un immaginario coro di frati invitandoli ad accordare le varie tonalità*), poi sceglie il tono di partenza e il suo gesto passa a dirigere luci e fonica perché sfumando accompagnino quel canto. [...] Se Francesco racchiude nel "cantico delle creature" la sua poetica, potremmo dire che Fo, in questa collana di eventi scelti sulla vita del santo elabora il suo "cantico del giullare"<sup>17</sup>.

La sottolineatura dei tratti giullareschi della tradizione non canonica favorisce naturalmente l'identificazione dell'autore con il suo personaggio, con continui reciproci scambi tra san Francesco-Fo e Fo-san Francesco approdando alla fondamentale metamorfosi che fa di Francesco, a

<sup>17</sup> M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo*, 347. Nell'appendice al volume appaiono tre brani in pseudoumbro mai rappresentati. Il primo, *La battaglia de contro ai Perugini*, è stato inserito nel testo in italiano a fare da cerniera tra l'episodio dell'abbattimento delle torri e quello del lupo di Gubbio; il secondo, *Lu Santo jullàre Françesco e lo pullàstro*, racconta la terribile fustigazione che il Santo si infligge per avere rubato e mangiato un pollo, gesto interpretato dalla gente come una "giulleria", espediente usato per condannare ladri e truffatori; il terzo, *Frànçesco e lo sultano de Zime al Beny*, ha come epicentro il "giudizio di Dio" richiesto dal Sultano ma evitato da Francesco attraverso la presentazione di due situazioni comunque sfavorevoli: se nessuno dei due uscisse vivo dal fuoco allora il cielo rimarrebbe assolutamente vuoto, oppure, con la vittoria del Sultano si assisterebbe a una invasione di profughi cristiani pronti a venerare il nuovo Dio, ma senza rinunciare ai loro abituali raggiri, anche nei confronti della nuova religione. L'episodio si conclude con le scuse presentate a Dio stesso per queste ipotesi quasi blasfeme, ma anche con un invito al riso che dimostra come la confidenza del giullare attraversi i cieli: «Tua è la culpa, Ke tu te m'hàie fàcto e creato svelto buffone. Quinni e perciò, accàttate 'sta jullaràta e fatte 'na ridàta» (p. 121).

immagine del suo autore, «un vero e proprio ribelle, uno che ama andare controcorrente»<sup>18</sup>.

## II. SECONDA TAVOLA

Poesia religiosa è stata, da sempre, quella di Alda Merini; anche se di una religiosità personale, di persona che riflette anzitutto sul proprio rapporto con il Divino e manifesta, inizialmente almeno, aspirazioni mistiche che non riescono però a tradursi in una vera comunione con Dio; sia per il costante intrecciarsi del filone erotico con quello mistico («Ché cristiana son io ma non ricordo / dove e quando finì dentro il mio cuore / tutto quel paganesimo che vivo»), sia a causa della scoperta di un Dio dal doppio volto<sup>19</sup>. L'esperienza manicomiale interrompe la produzione per un ventennio spingendola verso una poesia nuova fondata sulla condivisione del dolore e che tende a esprimere una spiritualità fattasi maggiormente “cattolica” in forme narrative e colloquiali che sfoceranno nell'oralità-oracolarità dell'ultimo periodo. Il manicomio è stato il luogo delle labbra chiuse – al bacio e alla parola –; ora le labbra si aprono alla libertà e, quindi, all'imprevedibilità di metafore sorprendenti e similitudini al limite della ragionevolezza, collocate accanto ad altre perfettamente calcolate e riuscite, con periodi apparentemente estranei tra loro e vocaboli in posizione anomala che deviano il normale filo logico del discorso<sup>20</sup>.

L'interesse per san Francesco non costituisce una novità assoluta essendo documentato fin dai tempi di *Paura di Dio*; potrebbe quindi aver trovato terreno fertile negli anni della giovanile formazione religiosa, come la Merini ha esplicitamente dichiarato in diverse interviste a proposito di

<sup>18</sup> A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Mursia, Milano 2003, 229.

<sup>19</sup> A. MERINI, *Rinnovate ho per te*, in *Tu sei Pietro*, Scheiwiller, Milano 1961, ora in *Alda Merini. Il suono e l'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, Mondadori, Milano 2010, 94. «Nei primi volumetti poetici della Merini non solo si individuano motivi che saranno di tutta la sua poesia futura, ma soprattutto colpisce l'intrecciarsi di temi erotici e mistici; si pensi ai titoli stessi: alla *Presenza di Orfeo* si affianca nel 1955 *Paura di Dio*, edito da Scheiwiller. Paura di Colui «che ha due volti», uno di luce e l'altro «fosco», tenebroso, per cui la costante situazione erotica della Merini e il suo misticismo sembrano quasi illustrare una inconsapevole vocazione manichea dell'autrice». M. CORTI, *Introduzione a A. MERINI, Fiore di poesia 1951-1997*, Einaudi, Torino 1998, VII.

<sup>20</sup> Si veda, ad es., R. REDIVO, *Alda Merini. Dall'orfismo alla canzone. Il percorso poetico (1947-2009)*, Asterios, Trieste 2009, 134-156.

santa Teresa di Lisieux e san Luigi Gonzaga. L'immagine del santo, al di là della metafora iniziale leggermente ermetica, appare abbastanza tradizionale e contiene già in sé gli elementi fondamentali del successivo sviluppo: purezza, fuoco di una carità senza confini, povertà, parole d'amore che oltrepassano l'umano per raggiungere gli uccelli, l'acqua, il sole e, di rimando, Dio stesso<sup>21</sup>.

L'argomento, al di là di qualche sporadico accenno, è nuovamente affrontato in tempi decisamente più recenti. Nella *Lauda a Dio nel giorno di san Francesco*<sup>22</sup> il discorso si sviluppa già in prima persona, come *lauda*, appunto, rivolta al Dio delle contraddizioni, dell'ossimoro, il Dio della povertà e del potere che sceglie di innalzarsi attraverso la croce, mentre la lode si concentra sulla povertà dell'incarnazione e l'appassionata partecipazione alla vicenda umana. Per quanto riguarda poi la presentazione o, meglio, l'autopresentazione di Francesco, troviamo già qui alcuni degli elementi fondamentali della visione futura: Francesco pazzo di Dio, folle d'amore («sono tutto una piaga d'amore», con una chiara allusione, mi pare, all'esperienza delle stigmate), diventa il primo poeta che scopre la segreta presenza della gioia nel pianto e canta in mezzo al dolore.

### 1. La legenda

L'uso della prima persona torna in *Francesco. Canto di una creatura*, a dire da subito, anche in questo modo, la vicinanza tra il santo e l'autrice, la capacità di esprimerne le profonde passioni e tensioni di una mai interrotta ricerca religiosa. Troviamo in questo *Canto* la storia di Francesco, o la sua nuova *legenda* che, come la prima, quella da lui stesso raccontata nel suo *Testamento*, ha all'origine la misericordia di Dio che si è chinata su di lui, e lo ha «consolato» dei suoi peccati: «e allora tutto, / perfezione su perfezione, / insetto e grosso mammifero, / qualsiasi cosa se pur piccola, / è entrata nell'alba della mia fede» (pp. 12-13). Dio si è degnato di considerarlo uomo, lo ha riconosciuto figlio rendendolo felice alla follia; e se alla fine è diventato vertice della carità è «perché Dio un giorno / immeritatamente / si è chinato su di me / e mi ha baciato le mani» (p. 11).

<sup>21</sup> A. MERINI, «San Francesco», in *Paura di Dio*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1955; ora in *Alda Merini. Il suono e l'ombra*, 81.

<sup>22</sup> A. MERINI, *Lauda a Dio nel giorno di San Francesco*, «Avvenire», 4 ottobre 2002.

Abbandonati i «profumi selvaggi» della giovinezza, segnata dalla violenza e dal peccato, dai fiori delle ragazze calpestati, si china a baciare le piaghe degli uomini, ascolta col lebbroso il canto del dolore («Io mi sono chinato sopra di te, / ho lavato le tue piaghe / e ho scoperto la musica, / la musica del dolore») (p. 5), certo che anche le sue lacrime possono mondarlo da ogni impurità.

Con il dono delle vesti fatto con mani tremanti inizia la nuova vita; rimasto nudo e colpevole, un angelo lo ha rivestito di una tunica di sacco, piena di rattoppi, ma veste angelica.

Così mi sono sbarazzato  
di tutti i drappi,  
di tutte le feste,  
dei banchetti,  
delle urla,  
delle ciance,  
delle violenze.

Io mi sono trovato solo  
davanti a un nido di uccelli,  
poveri, soli, intirizziti dal freddo,  
che erano gli angeli del mio povero eloquio (p. 48).

Il figlio del mercante più ricco di Assisi ora non ha vergogna a tendere la mano a sconosciuti, a chiedere «un po' di mangime» (p. 55) ai fratelli ricchi perché la sua lingua possa continuare a cantare le lodi del Signore.

La scelta della povertà ha dato inizio, inevitabilmente, alla guerra con il padre che come tanti genitori l'ha amato a modo suo, ricoprendolo di denaro e di vesti sontuose, incapace però di capire che un figlio appartiene a Dio. È rimasto attaccato, il padre, al suo metallo d'avarizia e a una vita di menzogna, senza riuscire a vedere che erano i padroni dell'universo: ha pianto il figlio che lo ha deluso e il figlio piange per lui.

## 2. *Francesco e il suo Cantico*

Nudo e felice Francesco si è fatto cantore di Dio, ne ha udito la voce e ha creato la musica. Dio gli ha messo in mano una cetra e lui ha intonato il canto delle meraviglie dell'universo, è diventato il liuto di Dio, il suo oboe sommerso che ne canta le canzoni d'amore, rimanendo sempre, alla fine, una «povera chiosa di Dio» (p. 49).

Cantore e giullare che cerca il riso del suo Signore, folle come Lui, è capace di parlare non solo agli uomini, ma anche agli animali, agli uccelli, fatto quasi una cosa sola con quelle allodole che salgono tanto in alto spinte dal desiderio di essere più vicine all'Altissimo.

Ma è anche, Francesco, l'artigiano di Dio che ne costruisce il presepe «per la sete elementare dei giusti», con i magi come preghiere per l'unificazione dei popoli, e la stella che accompagna i pastori come parola che guida alla povertà della capanna.

Ma chi è, dunque, Francesco? Alcuni versi ci presentano una sorta di autoritratto, ribadendone in realtà il mistero:

Sono l'uomo più ricco della terra,  
 il più inatteso,  
 il più solo,  
 ma se io prendo un fiore  
 e mi accorgo di quanti petali  
 è fatta la sua corolla,  
 capisco che ogni petalo  
 è un comandamento di Dio (p. 113).

Il più ricco, il più inatteso, il più solo; uomo felice perché ha visto da vicino il volto del Signore, ha ricevuto direttamente il Vangelo dalle sue mani con l'ordine di cantare le sue ferite e insieme «blocco di bestemmia / e di dissipazione» (p. 101) toccato dalla luce di Dio; elemosiniere di Dio, ponte gettato tra la nascita e la morte di Cristo, da calpestare per giungere al Calvario e pure innamorato della bilancia che quotidianamente ne pesa le lacrime e le tentazioni: «Signore, se tu sentissi le unghie del demonio: / scorticano vivi i santi» (p. 119).

Ma Francesco è anzitutto e soprattutto il tenero amante del suo Signore che lo vuole schiavo d'amore; vuole amare Dio oltre ogni limite e «come tutti gli amanti / che non parlano / se non attraverso le loro azioni» (p. 85) ha come unico vero desiderio quello di assomigliare sempre di più a Cristo crocifisso, fino a essere, come Lui, folle d'amore.

Francesco diventa così, anche per Alda Merini, l'*alter Christus*: «Piantare Cristo in noi, / piantare la croce nel palpito / dei nostri visceri, / sentire la maternità del legno» (pp. 59-60). Staccarsi da Cristo, disconoscerlo, diventerebbe un rinnegare se stesso perché ormai, come per Paolo, il suo vivere è Cristo, certo, pure, che più sarà piagato, più Dio volgerà su di lui il suo sguardo d'amore. Dio gli ha dato sandali per salire fino al Golgota e Francesco a ogni risveglio si carica della croce di Cristo e si incammina

verso il luogo dell'amore estremo: chiudendo gli occhi si sente gravido del sogno di Dio, «gravido del Golgota». Abbandonato come Gesù, completamente spogliato come Lui che pure era il Signore del mondo, «mostruosamente» attratto dalla croce, ha deciso di *stare* di fronte a essa, di rimanere «sotto i piedi di Dio, / schiacciato dalla sua misericordia» (p. 93). Fino al sigillo estremo, fino a portare espresse nella propria carne le piaghe del Crocifisso, estremo, insuperabile dono:

Ma un giorno,  
 un giorno, Signore, tu mi hai dato di più:  
 mi hai dato il dolore dei tuoi chiodi,  
 hai sconfitto e trafitto le mie carni,  
 mi hai fatto morire con te sulla croce (p. 133).

Nella vicenda di Francesco e nella sua *imitatio Christi* un posto singolare occupa – e non poteva essere diversamente nella poesia della Merini – la presenza del corpo, di quella «bestia piena di paura» che Francesco ha saputo far diventare strumento di passione vera. In tutti i sensi.

Questa carne  
 dove vive e dimora il demonio  
 con i suoi desideri  
 io la voglio vedere crocifissa  
 come fece Gesù (pp. 18-19).

Il cilicio posto ai fianchi perché freni ogni desiderio di donna è diventato strumento di calda purezza evangelica e il corpo, creatura di Dio, primo vestito che il padre e la madre gli hanno cucito addosso, non è più giaciglio d'infamia e di morte, ma principio di castità, eterno lutto per la croce, e mette paura al diavolo: «Com'è dolce il corpo / quando mostra tutte le sue mondanità / e se ne disfa» (p. 94). Allora anche questo povero corpo, «pieno di lutti e di ferite», diventa offerta gradita al Signore.

Parallelo all'evolversi del rapporto con il proprio corpo è il mutamento del rapporto con Chiara, vista all'inizio come terra di conquista e divenuta poi «musa ispiratrice / del sogno di Dio» (p. 25). Fu lei, con le sue preghiere e la sua solitudine, a salvare Francesco, il «seduttore». Gli è rimasta accanto nel difficile cammino e ora ne condivide la stanchezza, stanca lei pure di camminare su una terra che non dà luce, in attesa che Dio venga a rapirli. Anche l'appressarsi della morte diventa, allora, l'ultimo, dolce canto d'amore.

Morirò davanti alle tue sbarre, Chiara,  
 che ti hanno preservata  
 dal mio amore disordinato.  
 Morirò cantando la mia canzone d'amore.  
 Morirò guardando i tuoi occhi,  
 che sono teneri come quelli di Maria (p. 110).

Non poteva mancare, in un poema dedicato a Francesco e intitolato *Canto di una creatura*, una presenza folta e significativa di riferimenti al *Cantico*, di cui, anzi, Alda offre una personale ripresa:

O frate sole,  
 che ti innalzi sul mondo  
 e cominci a fecondare le messi  
 affinché nascano in allegria giubilando  
 nel profondo dell'anima.  
 Sorella acqua,  
 che scorri copiosa e santa  
 dove io ristoro i miei piedi nudi.  
 Erba fedele,  
 che irrori il sangue del giusto  
 e non fai guerra a nessuno.  
 Luna,  
 che copri il mondo dalle paure  
 e fai riposare il sogno,  
 sorella ingenua e facile  
 che inganni l'uomo,  
 quanto durerà il nostro riposo? (pp. 56-57).

Se l'esplicito riferimento alla "fraternità" degli elementi rimanda in maniera diretta al canto di Francesco, altrettanto evidente è l'assenza del rimando all'Altissimo e del conseguente tema della lode, ma i vari elementi tornano lungo tutto il poema caricandosi, a tratti, di intense e profonde valenze simboliche: il sole è luce e calore che rinnova in noi l'energia necessaria per tornare al quotidiano lavoro lodando il Signore e si coniuga con l'ardore dello Spirito a scaldare la nostra povera argilla «fonte di peccati e di fughe» (p. 129); l'acqua è anche acqua battesimale che dà forma all'uomo eterno in noi, ed è acqua di lacrime che splendono come gemme del Creatore; e il fiore «si apre come il seno di una donna / al richiamo divino» (p. 100).

Insistita, ma non ossessionante, è la presenza di sorella morte; sorella che tutti credono ributtante ed è in realtà «vergine leggiadra» che con-

segnerà a Dio la vita sofferente di Francesco diventando così la sua vera madre. Sarà lei a farne un uomo felice perché finalmente capace di vedere il Signore vivo nella sua risurrezione. Per questo gli è diventata sorella amata più di ogni altra cosa e ne aspira avido il «grazioso» profumo.

### 3. *Francesco e Alda*

«Mentre ripercorre, per intermittenti prorompenze di luce, i più determinanti momenti di vita di Francesco, la Merini ne anima via via la progressiva e totale offerta a Dio»<sup>23</sup>. L'approccio all'uomo e santo Francesco appare dunque sostanzialmente corretto, nonostante alcune sottolineature che dicono molto di più della personalità dell'autrice che non di quella del Santo. Risulta abbastanza evidente, infatti, la propensione a "specchiarsi" in Francesco, come aveva fatto con Maria e Gesù stesso<sup>24</sup>.

Elemento primo di questa fratellanza è il desiderio d'amore, filo rosso dell'intera produzione della Merini, che spesso ha narrato la forza prorompente dell'amore divino attingendo abbondantemente oltre che, come ovvio, al *Cantico dei cantici*, anche al filone erotico della nostra tradizione letteraria. All'universo dell'amore appartiene anche la scienza del dolore, la capacità di farlo diventare strumento di incontro con l'altro o con l'Altro, sorgente di quella conoscenza d'amore che è data solo ai santi, ai profeti e, a volte, ai poeti. Esperti di questa scienza del dolore sono Cristo, «lacrima di Dio»; Maria che, impazzita di dolore davanti al figlio crocifisso, rasenta la follia del non credere; ma anche Francesco, trafitto dagli stessi chiodi del suo Signore e Alda, madre privata dei suoi figli e torturata nei suoi lunghi anni di reclusione. Alda la folle, ma si dice che anche i santi siano dei folli; come Francesco, appunto: «Se ci fosse stato uno psichiatra nel momento in cui san Francesco si è spogliato degli abiti, l'avrebbe ricoverato in manicomio. Grazie al cielo c'era un vescovo, che

<sup>23</sup> C. TOSCANI, *Francesco, creatura affamata di Dio*, «Letture», 2008, n. 644, 44.

<sup>24</sup> «Una delle figure, infine, in cui maggiormente si riconosce Alda Merini, e in cui noi stessi possiamo trovare il suo compito di profezia e di provocazione, è certo quella di Francesco d'Assisi, protagonista della sua ultima opera *Francesco. Canto di una creatura*». M. CAMPEDELLI, «Postfazione. Il verbo si fece carne: la poesia di Alda Merini», in C. SALETTI, *Poesia come profezia. Una lettura di Alda Merini*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2008, 109-125: 123.

lo ha ricoperto e lo ha portato al riparo. Perché il delirio non c'entra niente col sogno del Poeta»<sup>25</sup>.

Francesco ha contemplato questo sogno diventando il primo grande poeta della nostra lingua. Ed è proprio questo, forse, l'elemento preponderante dell'opera: il canto, la parola, un linguaggio capace di scendere nel regno animale per poi ritornare a Dio come canto di lode e di gratitudine, come riconsegna del dono ricevuto:

Posso anche parlarvi in diverse lingue:  
 Dio mi ha dato questa felice bontà  
 di poter piegare la mia lingua  
 a tutti i vostri desideri,  
 finché sono entrato negli animali  
 e ho cantato nelle allodole (pp. 50-51)<sup>26</sup>.

Scrivendo Gianfranco Ravasi a proposito di *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù*: «La carnalità, che in lei era spesso intrecciata all'eros, qui si trasfigurava e diventava la *sarx* giovannea, la "carne" del Verbo, e la Divinità diveniva Umanità gloriosa e dolente»<sup>27</sup>. Questo processo di trasfigurazione avvolge in maniera evidente anche la carne di Francesco, ma rimane qualcosa di apparentemente non risolto, in specie per quanto riguarda il rapporto con Chiara, forse dovuto soltanto alla mancanza di una precisa temporalità, abbastanza ovvia nel poema, ma che finisce per rimandare anche, soprattutto per chi l'ha conosciuta da vicino, alla vicenda personale della Merini. Qualche problema lo crea anche il discorso in prima persona che pure permette una maggiore profondità di scavo nella coscienza di

<sup>25</sup> A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, a cura di L. VEROLI, Associazione culturale Melusine, Milano 1994, 120. Francesco «le è molto vicino fino a una tensione fisica alla trascendenza» e in quella "follia" che è suprema saggezza, «così congeniale alla Merini, che si era definita con ironia "la pazza della porta accanto"». A. SPADARO, «Un ricordo di Alda Merini», *La Civiltà Cattolica*, 3826 (21 novembre 2009), 353-360: 357 e 358.

<sup>26</sup> E ancora: «Quando sentirete cantare un'allodola / pensate che state parlando con Francesco, / che Francesco vi parla nel cuore, / perché non avevo altro modo / di volare fino a Dio / se non attraverso gli uccelli» (p. 52); «Oh, io ascolto le parole di Dio / e come ogni tenero amante / non dirò a nessuno / ciò che lui mi dice» (p. 84); «Io sono ormai il liuto di Dio / e canterò le sue canzoni d'amore. / Malgrado non conosca la musica, / le mie mani suoneranno per lui / tutti gli spettri della gioia. / Dio è luce: / io canterò per lui / tutti i colori della terra» (p. 36).

<sup>27</sup> G. RAVASI, *Lettere imprecise spedite all'amato*, «L'Osservatore Romano», 3 novembre 2009.

Francesco: certe espressioni come «vertice della carità» o «Io sono santo / perché non lo temo», ovvie per chi contempla con il favore della distanza la figura del Santo, difficilmente si possono immaginare sulla bocca stessa di Francesco.

«Alda da tempo non scrive più le sue poesie ma, come gli antichi rapsodi, le detta, lasciando che il vento e gli ascoltatori le raccolgano e le cristallizzino sulla pagina»<sup>28</sup>, e questo vale, particolarmente, per il suo poema francescano<sup>29</sup>. Da qui quel suo discorrere dove immagini folgoranti si alternano a formule tipiche dell'oralità, con improvvisi cambi di ritmo. «La poesia per lei è una dirompente condizione di vita, che conosce alti e bassi, vette e miserie. La sua, dunque, è una poesia popolare che chiunque può leggere, e nella quale chiunque può riconoscersi. Per questo ha ricevuto un ampio successo di pubblico»<sup>30</sup> che, ovviamente, dovrà fare i conti con il tempo.

### III. LA PICCOLA PREDELLA

La storia narrata nella piccola predella del nostro dittico segue da vicino la tradizione, senza pretese interpretative e creative, eppure con un tocco che alla fine riesce a essere personale.

Milvia Bollati, docente di storia della miniatura all'Università Cattolica di Milano, francescanista per studi da alcuni anni, è certamente anche francescana nell'animo. «Abbiamo scritto queste pagine, / attratti dal dolce ricordo che abbiamo di te. / Nel desiderio di tramandarlo, finché vivremo, / anche solo balbettando, agli altri»<sup>31</sup>. Le parole del Celano risuonano

<sup>28</sup> G. RAVASI, «Prefazione», in A. MERINI, *Francesco. Canto di una creatura*, XV-XVI.

<sup>29</sup> «Quando esco dalla Basilica mi viene in mente che Alda potrebbe scrivere un monologo diventando lei la voce di Francesco. Così le telefono: "Alda, potresti dattarmi un libro su San Francesco? Un monologo, in cui tu...". Mi interrompe e mi grida: "Cosa??? Tu sei matto!" e butta giù la cornetta. Ma dopo dieci minuti mi richiama lei: "Scrivi", mi dice, con quell'irruenza che ha quando è ispirata. E mi detta di getto, senza mai interrompersi, le prime venti pagine di questo libro». A. MOSCA MONDADORI, «Ringraziamenti», in A. MERINI, *Francesco. Canto di una creatura*, 141-142.

<sup>30</sup> A. SPADARO, *Un ricordo di Alda Merini*, 360.

<sup>31</sup> TOMMASO DA CELANO, *Memoriale nel desiderio dell'anima*, citato in M. BOLLATI, *Frate Francesco*, Sacro Convento, Assisi 2010, 1. D'ora in poi con semplice indicazione delle pagine nel testo.

quanto mai pertinenti in capo a queste pagine che sono, in fondo, gesto di amorosa gratitudine, eco del dono ricevuto.

Si tratta, spesso, di parole sospese, che lasciano aleggiare l'allusione a episodi di una vita ben nota e quindi appena evocata: quelli di una giovinezza ardente di sogni che si scontra con la dura realtà della disfatta perugina e si fa attenta al dolore del povero, del lebbroso, perfino delle pietre della diroccata chiesetta di san Damiano. Poi i giorni della solitudine e del digiuno, della prigionia nella casa paterna, della totale spoliazione che dà inizio alla nuova avventura: il viaggio a Roma, la tenerezza del Natale a Greccio, la salita alla Verna e l'abbraccio intenso, unificante con il Crocifisso, i due inni – il *Miserere* e il *Cantico* – e il transito suggellato dalle parole del vangelo di Giovanni. Celano, quindi, soprattutto e non i *Fioretti*.

Il racconto si aggrappa ai luoghi che ne costituiscono lo sfondo naturale. Assisi con le sue voci familiari, i colori antichi e le case di pietra che si disegnano come sagome incerte alla luce delle torce; il palazzo dei Quintavalle con gli alti soffitti dalle travi di legno e le pareti coperte da pesanti broccati; la cappella di san Damiano «forte delle sue pietre, abbandonata al tempo e al silenzio» (p. 6) e la chiesetta nascosta tra i cerri e le querce, tanto piccola che Francesco l'aveva chiamata "Porziuncola". Più in là Rivortorto con le sue casupole e oltre, a giorni di cammino, il grande bosco della Verna dove il sole entra a fatica.

Gli episodi della biografia di Francesco sono accompagnati dal "visibile parlare" disegnato dalla mano maestra di Giotto sulle pareti della Basilica Superiore, illustrazione-commento-interpretazione che impreziosisce ulteriormente il volume racchiuso nell'oro dei caratteri e del rosone della facciata che fa da copertina e da immagine-guida nelle pagine di apertura.

### 1. *Francesco*

Quale immagine del santo emerge da queste pagine? Il Francesco "giullare" è giocato anzitutto in chiave mercantile, quando a Foligno si avvolge nelle stoffe decantando la bellezza della moda venuta di Francia ed evocando le dolci cortesie di dame e cavalieri. «Ora era una donzella, timorosa e pudica, ora un cavaliere innamorato, e saltellando su e giù, trascinava tutti in quella allegra pantomima con la destrezza di un giullare di corte, intervallando quelle sue storie di prodezza e virtù con qualche canzone improvvisa che finiva anch'essa in parodia» (p. 6).

Stranezze e “follia” lo rendono, agli occhi del padre e dei concittadini, oggetto di disprezzo che scatena una violenta reazione quando Francesco si mostra nudo sulla piazza di Assisi; nudo e indifeso, in silenzio come il Cristo deriso: *Jesus autem tacebat*. Il *Christus patiens* è il grande modello che assimila a sé, giorno dopo giorno, il figlio di Pietro Bernardone, fino all’identificazione definitiva tra i sassi della Verna: «Le mie mani, eccole! Voglio abbracciarti su quel legno. I miei piedi... fermi ai tuoi piedi, il mio cuore che sanguina sia con il Tuo. Sono qui, mio Signore... annullato nel Tuo desiderio» (p. 36).

L’unica via alla pace è il fiducioso abbandono; alla volontà del suo Signore e a coloro che lo rappresentano, così duri e diversi a volte; e a ogni creatura di Dio: al vento che lo percuote e alla pioggia, alla terra, la madre, alla quale consegna il proprio corpo sfinito. Solo nella capacità di donarsi e di abbandonarsi anche quando l’altro lo allontana, o si allontana tradendo la radicale fedeltà al Vangelo, Francesco ritrova la “perfetta letizia”. È un passo ulteriore sulla strada della povertà, incontrata prima e poi cercata, guardata negli occhi senza abbassare lo sguardo, lasciandosi ferire senza resistenza alcuna. Solo un vero povero poteva costruire una vera fraternità, capace di accogliere tutti, «ciascuno nella propria debolezza, che era anche la sua, e nella quale brillava la gioia di essere figli e fratelli» (p. 30).

Tutto questo è scaturito da quell’intimo rapporto con il suo Signore che ha fatto di lui l’orante, l’uomo in preghiera, incessante, che prorompe nel canto di lode per le cose create, quasi partecipe della gioia del Creatore, ma che nei momenti di angoscia si fa lamento sempre più forte, ripetizione di un’unica invocazione insistita («Mio Signore... mio Signore») (p. 11) o intenso mormorio notturno interrotto solo dalle lacrime; preghiera che penetra nella carne e mentre tutto tace – lingua, pensiero... – lascia che a pregare sia il corpo soltanto, «scosso da un tremore che si faceva sempre più insistente» (p. 33). E poi quelle preghiere di tutti, eppure così sue: *Padre nostro*, parola scavata dal cuore che acquieta il suo grido e lo consegna a una volontà che gli ha chiesto tutto e il *Miserere*, pronunciato con voce spezzata, lamento che pervade tutta la persona.

## 2. Silenzio, parola e abbraccio

Un elemento essenziale del “paesaggio spirituale” del racconto è costituito dal silenzio che crea la particolare atmosfera in cui la parola prende risalto e diventa davvero udibile. È il silenzio del bosco, della valle, della

strada su cui si stampa il rumore cadenzato degli zoccoli; il silenzio atteso e desiderato della sera. Ma è soprattutto il silenzio di Francesco, paziente di fronte alle ingiurie del padre e della folla, muto con Leone quando l'amicizia non ha bisogno di parole, e con Elia che riversa in un torrente di parole la sua incapacità di comunicare; il silenzio di Chiara che esalta il rumore delle forbici o quello, definitivo, del transito. Nel silenzio viene invitato a entrare il lettore per l'ascolto della parola della creazione e poi, a una profondità ancora maggiore, della Parola che è Verità.

Dapprima è il silenzio della parola e in esso percepisci altre parole, le parole del vento e dell'acqua, del legno e del fuoco, le parole del mondo che ti avvolge, ti comprende senza che tu te ne accorga. Quelle parole sono il suo esistere per te anche nel buio e nella solitudine. Tu ne fai parte, tu ne sei parte. Ma non è ancora silenzio. Ancora i sensi devono tacere e solo in quell'istante il silenzio si farà nuovo e parlerà a te. Parole che il tuo cuore attende, che il tuo cuore da sempre desidera. E sono parole di amore. È la Parola, il Verbo, il Logos (pp. 30-31).

Come si evince anche da questo brano la voce narrante non solo si assume l'onere del racconto ma interpella direttamente il lettore, oppure si rivolge a Francesco a cui ricorda persone ed eventi, o allo stesso Signore<sup>32</sup>. Altre voci intervengono e quella di Francesco, evidentemente, sopra ogni altra, sia che interpelli il divino Interlocutore, sia che si rivolga ai suoi di quaggiù nel desiderio di essere, con loro, innanzitutto figlio, o parli a ogni creatura, al fuoco, ad esempio, in una povera supplica indifesa che tutto raccoglie nell'unica tensione verso l'alto.

A fondamento, dell'esperienza di Francesco e del racconto, stanno le parole della Scrittura; dei profeti, dei salmi – che si elevano nel canto delle lodi dell'Altissimo Creatore provvidente o si radicano nell'angoscia

<sup>32</sup> Il ricordo va ai giorni della solitudine e dell'isolamento («Giorni e settimane hai passato così, non visto e inascoltato, lontano dagli altri e straniero persino a te stesso...») (p. 7), alla città che lo guarda passare ammutolita e incredula, alle porte di un monastero che si aprono ad accoglierlo come sguattero... Altrove l'interpellato è il Signore, magari da voci che si inseriscono solo per un attimo, come quella di Gaspare, uno dei Magi del presepe di Greccio: «Dov'è la tua stella? Ho attraversato valli, mi sono arrestato impaurito prima di affrontare le altezze dei monti, mi sono lasciato intrappolare nelle città. Il mio passo è sempre più stanco, ma sono ancora in cammino. La mia vista è più debole, ma i miei occhi continuano a cercarti. Ora però non sono più solo. Con me sono Baldassarre e Melchiorre, altri uomini come me assetati di cielo, cercatori di quell'unica stella» (p. 31).

dell'uomo che trova in Lui l'unico rifugio e invoca pietà – e, decisive, quelle del Vangelo che impegnano a una radicale povertà o raccontano dell'amore più grande del Maestro che sta in mezzo ai suoi come colui che serve. Riferimento fondante sono anche le parole effettivamente pronunciate dallo stesso Francesco che ancorano la narrazione alla storia proteggendola da deviazioni soltanto personali.

Ogni scrittura ha le sue cifre e i suoi simboli. Questa nostra scrittura al femminile è contrassegnata da un elemento tipicamente affettivo, quello dell'abbraccio, che accompagna la narrazione della vicenda francescana dall'inizio alla fine. In principio sta, quasi matrice, l'abbraccio al lebbroso, un interminabile momento che cambia radicalmente la vita di Francesco caduto in ginocchio a chiedere perdono al nuovo fratello. Un lungo, dolce abbraccio avvolge la madre scossa dai singhiozzi; tenero gesto ricambiato da Pica dopo il triste spettacolo della pubblica nudità sulla piazza di Assisi<sup>33</sup>. Gli infonde nuova forza la destra benedicente di Innocenzo III «alzata in un solo abbraccio» (p. 23), dopo che Francesco ha accolto in assoluta obbedienza le sue prime rudi parole; segno dell'amore che permane al di là della fatica e del dolore è l'abbraccio a frate Elia che ancora non comprende, ma prolunga l'intensità di quel gesto «quasi presagendo fosse l'ultimo» (p. 39); è il sorriso, invece, che abbraccia Bernardo, compagno fin dalla giovinezza, un sorriso che svela il segreto del cuore, e un nuovo abbraccio li unirà, per sempre, quando l'amico gli andrà incontro correndo, dopo essersi liberato di tutto.

Anche il particolare rapporto di Francesco con Gesù rientra nella vastità di questo simbolo: come una madre tiene tra le braccia il bambino del presepe, ma l'abbraccio è anzitutto del cuore. E nella vita dell'autore del *Cantico delle creature* il gesto si allarga, ovviamente, in cerchi sempre più vasti, fino a divenire cosmico abbraccio alla creazione intera<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> «Pica lo abbracciò, tenendolo stretto a sé come quando era bambino. E i suoi baci e le sue lacrime disegnarono il volto del figlio» (p. 10). L'abbraccio sarà negato quando il volto bellissimo e amato apparirà nel buio di una grotta della Verna a riempire i suoi pensieri, o visioni, accompagnato dall'ombra di Pietro: le braccia si levano invano e senza risposta rimane il grido «tremolante e acuto» (p. 35).

<sup>34</sup> Con un abbraccio troppo forte lo avvolge il silenzio della Verna; desiderato è l'abbraccio del sopore che lo introduce al transito; le mura di San Damiano, che a poco a poco si innalzano, abbracciano la piccola abside che si incurva sulla navata; abbraccio fraterno e sincero è quello delle colline che degradano a onde dolci, mentre la chiesetta abbrac-

## IV. IN CONCLUSIONE

Nonostante la ricerca condotta sulle fonti e una indubbia concretezza, l'immagine che si ricava da *Lo santo jullàre Francesco* «non è quella del Poverello, ma quella di Dario Fo, giullare inconfondibile e suggestivo. Il Santo resta nello sfondo, in ombra», visibile più nel titolo che nel corpo dell'opera, sostiene padre Ferdinando Castelli<sup>35</sup>. L'alternativa forse è troppo drastica, ma non è possibile negare che una "riduzione" assai significativa è stata operata, anche a causa della sovrapposizione di alcuni tratti dell'autore sulla identità del personaggio. Lo "specchio", in questo caso costituito dal palcoscenico, ha indubbiamente contribuito ad esibire un'arte consumata e decisamente personale che pone un forte filtro all'incontro del pubblico con Francesco d'Assisi (insomma, la prima passione di Fo è stata e rimane il teatro). Questo naturalmente non deve far dimenticare la positività del recupero di un aspetto troppo spesso trascurato della figura del Santo, la cui dimenticanza ha rischiato a volte di comprometterne l'immagine complessiva.

Già sono stati chiaramente identificati i tratti salienti dell'esperienza di Alda Merini riflessi nell'immagine di Francesco: il desiderio d'amore che attraversa la carne, la scienza del dolore, la follia e, – da ultimo, ma non ultimo – il dono della parola poetica. La traduzione della vicenda francescana operata col mezzo di questa "poesia narrativa" appare meno "travolgente" di quella teatrale e più vicina, anche, a un comune sentire che vede nel Santo colui che è riuscito ad andare oltre quanto di "pagano" alligna in tante esistenze battezzate.

Dal basso della "predella" il Santo potrebbe apparire francamente irraggiungibile nella unicità della sua esperienza. L'intrecciarsi però di diversi punti di vista, il frangersi della narrazione in invocazioni, preghiere, esortazioni, riflessioni, e la grande metafora dell'abbraccio dicono che la possibilità di "specchiarsi" in Francesco è soprattutto questione del cuore interpellato, senza intermissione, nel suo quotidiano desiderare.

4 ottobre 2011

cia un gruppetto quieto di case; appena aveva offerto le sue mani e il suo corpo la terra «subito lo aveva abbracciato, impastandolo del suo dolore» (p. 22).

<sup>35</sup> F. CASTELLI, «Risvegliò il mondo». *San Francesco nella letteratura del Novecento*, Messaggero, Padova 2006, 212.

MARCO BALLARINI  
*Biblioteca Ambrosiana*  
*Piazza Pio XI, 2*  
*20123 Milano*

SUMMARY

In the Twentieth Century the figure of St. Francis was point of reference for the most disparate sensibilities and currents of thought which have thus produced texts of very different “fidelity”, as well as for different literary value. The universality of the Saint of Assisi, with the consequent ability to propose itself as a “mirror” in which are reflected the aspirations of the individual or of the particular historical moment, is confirmed by the analysis of three recent contributions: Dario Fo with *Lu santo jullàre Francesco* draws to himself the Holy on the stage, with continuous trade between actor and character; Alda Merini (*Francesco. Canto di una creatura*) finds in him the neutral lover, inventor of a new language, capable of sound again his past experience; Milvia Bollati, finally (*Frate Francesco*) tells the story of the important episodes of franciscan legend, leaving that the heart is continually called forth by the one who seems to be ideal and refuge.