

IL SENTIMENTO FRANCESCO DELLE COSE E L'OPERA DI SAN BONAVENTURA

L'indagine, sia pur rapida e sommaria, di un importante connotato francescano come il sentimento delle cose implica diversi angoli di visuale, a seconda che quel sentire si elevi a conoscenza razionale e speculativa nei sistemi di pensiero che ne emersero, sia che segua qua e là la traccia delle elementari strutture scientifiche del tempo, sia infine che si trovi allo stato poetico e di spontanea e irriflessiva attitudine nella mentalità dell'uomo del Medioevo.

E' ovvio che un'attenzione disinteressata agli aspetti del vero naturale come poi ebbe a manifestarsi per molteplici ragioni storiche nel periodo rinascimentale non si possa trovare nell'evo medio. Ma a parte quell'inflessione di fronte alle cose nella forma più diretta e genuina, che è propria di ogni epoca, in un tempo che antecede direttamente il trionfante naturalismo rinascimentale si è voluto vedere, più di quanto convenisse, i segni premonitori di quel naturalismo.

E' nota la tesi del Gentile su Francesco d'Assisi e il Rinascimento, secondo cui una nota dello spirito francescano è l'amore, non più del solo prossimo come nel Vangelo, ma di tutte le creature unite all'uomo nell'universale fraternità derivante dall'unico Padre; e perciò l'uomo — dopo aver spezzati tutti i legami che lo avvincevano alla realtà circostante — ritroverebbe la natura nel proprio cuore nell'identità di tutte le cose divine. La natura francescana come quella rinascimentale di Telesio o di Bruno e Campanella, prosegue il Gentile, non ha nulla a che fare con la « natura » dei filosofi greci o con quella della scienza moderna, « essendo tutta una natura animata e, nella sua metafisica sostanza, tutta spirituale e, in questo senso, umana, sì che l'uomo possa, nel suo profondo, immedesimarvisi, e possa nel profondo di lei ritrovarsi ».

Ma proprio in queste ultime parole ci sembra che il filosofo lasci intravedere le ragioni di profonda divergenza tra l'intuizione francescana e quella rinascimentale; ed anche se indubbiamente la natura francescana sia, in un certo senso e in certi infrangibili limiti, una natura spiritualizzata e animata, ci sembra già chiara la profonda differenza tra l'una prospettiva gnoseologica e l'altra, sì che l'avvicinamento — per non dire l'unificazione — vanisce ancor prima di delinearsi.

Che il sentimento francescano delle cose dipenda da un'attitudine originale, innovatrice e rivoluzionaria, non è dubbio; ma ciò si illustra sullo sfondo di tutta la speculazione anteriore, e finisce per identificare un connotato del periodo primo-medioevale in armonia con altri fenomeni e movimenti di pensiero e con l'espressione artistica.

Com'è noto, l'origine prima di una visione antitetica di spirito e materia risale al periodo ellenistico; ma fin dai primi spunti di filosofia cristiana, e cioè dal tempo dell'apologetica, la materia non è prevista neppure in modo autonomo, e la radice del bene e del male è posta nel vario uso che ne fanno le potenze spirituali. Il dualismo di materia e spirito si trasferisce in tal modo sul piano etico e religioso e agisce anche nelle concezioni dove il dualismo è portato all'estremo più acuto, come quella manichea, il cui scompensamento negativo dipende in sostanza dal non saper adeguare il piano etico a quello metafisico.

L'adeguamento si avrà, come pure è noto, nella dottrina di Plotino, per il quale la materia è senz'altro il male, e dalla *fùsis* emanano i demoni; ma poiché l'anima è costretta di natura sua a passare attraverso la materia e a parteciparne, la speculativa neoplatonica avvia a un modo tutto proprio di spiritualizzazione dell'universo e all'interpretazione della natura attraverso lo spirito, in un tessuto di rapporti elusivi e misteriosi che finirà per esaltare tutte le forme di mantica, astrologia e magia, avviando a una *forma mentis* ricca di avvenire (specie in epoca del Rinascimento).

Contro interpretazioni aberranti (come quella di Origene), sant'Agostino rivendica alla materia l'origine creativa divina, autenticando l'ottimismo della dottrina della creazione; e quando, dopo il periodo dei platonici medioevali, il problema risorgerà in modo frontale nella filosofia scolastica, sarà risolto nello stesso tono positivo; come quando Guglielmo d'Alvernia, contraddicendo

ad Avicenna, afferma che Dio ha creato il mondo nel tempo e che le creature ne dipendono nella loro esistenza e nelle loro operazioni come all'atto della creazione; *potestas naturarum sola voluntas est conditoria*. Ed è pur vero che si ha (come nota il Gilson) una polverizzazione delle creature e della loro efficacia causale: ma proprio su questa linea avremo di lì a poco la scuola tomistica che troverà la soluzione geniale di attribuire alle cose un'esistenza contingente e un'essenza permanente, soluzione subito adottata dai francescani.

E ancora in sede di ottimismo cosmologico si pensi — sempre nel periodo anteriore alla scuola francescana — alla condanna di Alano da Lilla dell'eresia dei Catari come ripetizione del rifiuto manicheo e gnostico del mondo temporale, che dev'essere creduto buono essendo anch'esso opera di Dio: *non tamen est caro mala, id est vitiosa, sed vitiata, seu infirma, ne ideo minus est a Deo*; o al DE PLANCTU NATURAE dove lo stesso Alano inventa la figura allegorica della Natura e ne esalta la inesauribile produttività di operaia di Dio. O quando, infine, Onorio d'Autun, nel DE IMAGINE MUNDI, descrive minuziosamente la terra dalle origini del mondo in poi; e in altre enciclopedie la spiegazione etimologica delle parole s'intreccia a quella simbolica per conferire agli oggetti un valore di segno.

Inutile dilungarsi, a questo punto, sulle diverse soluzioni pseudo-scientifiche della conoscenza del mondo e della natura nel periodo che gravita intorno al secolo francescano. Una volta accettato il principio di Natura come potenza penetrata nelle cose che fa nascere le forme, per comunicazione della onnipotenza divina, la fantasia è aperta alla descrizione dell'immagine del mondo: dall'opera di questo nome, compiuta intorno alla metà del Duecento, al DE PROPRIETATIBUS RERUM di Bartholomaeus Anglicus, al ROMANZO di Sidrach, al DIALOGO di *Placides et Timeo*, fino al TRESOR del Latini.

Quale, in questo intreccio di contributi speculativi e mitici, dotti e popolari, sacri e profani, la posizione della cultura che si origina da san Francesco?

La risposta è stata data tante volte, e conviene riferirvisi come a un dato comune. La dottrina francescana della natura ha un connotato stabile dovuto al carattere sacrale e teologico. Vi è più di un passo dell'ITINERARIUM MENTIS IN DEUM di san Bonaventura che illustra mirabilmente questo aspetto. « La som-

ma potenza, sapienza e bontà del creatore» — scrive il Dottore Serafico — «riluce nelle cose create...» (I, 10); e avanti: «Se si considerano le sette proprietà delle cose: l'origine, la grandezza, la moltitudine, la bellezza, la pienezza, il modo d'agire e l'ordinamento, allora la testimonianza della divina potenza, sapienza e bontà riceve una settuplice conferma...» (I, 14); «Chi adunque da tanti splendori delle cose create non resta illuminato, è cieco; chi a tanti clamori non si sveglia, è sordo; chi per tutti questi effetti non loda Dio, è muto; chi con tante prove non riconosce il primo Principio, è stolto...»; «L'orbe intero si rivolgerà contro gli insensati, mentre saranno ripieni di gloria coloro che col Profeta potranno dire: *Mi hai rallegtrato con le creature tue, o Signore, e nelle opere delle tue mani esulterò. Quanto sono grandiose le tue opere, o Signore, tutte con sapienza le hai fatte ed è ripiena dei tuoi beni la terra*». (II, 15). «Le creature del mondo sensibile» — è detto sempre nell'ITINERARIUM — «rappresentano in vari modi l'invisibile essenza di Dio; alcune perché Dio è origine, esemplare e fine di ogni cosa creata, ed ogni effetto indica la causa, ogni esemplare il modello, ogni via la meta a cui conduce...» (II, 12).

Il problema di questa speculativa (come ha visto il Gilson) non starà tanto nel vedere se la natura sia buona in sé e per sé, quanto nell'affermare che le cose hanno un significato perché sono un segno di Dio e sono buone perché sono un dono di Dio.

La prima spiegazione integrale filosofica dei fenomeni naturali avverrà a secolo decimoterzo inoltrato, con l'introduzione della fisica di Aristotele. Ma non è senza significato il fatto che la prima spiegazione del mondo, diffusa già prima di allora, sia avvenuta sotto la spinta delle infiltrazioni di Avicenna nel mondo latino, che contenevano uno spunto di panteismo; e che, per tema del panteismo, anche la tradizione agostiniana dei francescani, di cui Bonaventura è il maggior rappresentante, ricorra — in sede di rapporti tra Dio e uomo — alla distinzione più netta. Attenzione alla natura e interpretazione teologica e teocentrica del cosmo vanno, per ragioni evidenti, strettamente congiunte.

Naturalmente tutto ciò assume nel santo fondatore dell'ordine aspetti del tutto speciali, dovuti a una personalità d'eccezione, sullo sfondo di un'esperienza incomparabile. Scrive anche qui il Gilson che, come nella persona del poverello d'Assisi si erano riuniti un asceta, un mistico contemplativo, un poeta del simbo-

lismo universale e un apostolo, in quell'opera venivano idealmente a incontrarsi l'unzione di san Bonaventura, la forza creatrice di Duns Scoto, la scienza di Ruggero Bacone e l'ardore apostolico di un Raimondo Lullo. Ma quando si venga alla diretta emanazione dei simboli concettuali e speculativi o, meglio, meditativi del santo, per il carattere più stretto di « filosofia della religione » e di « meditazione sul Cristo » del pensiero del Dottore Serafico, Bonaventura dà l'impressione (come è stato detto) di un Francesco d'Assisi che si fosse dato al piacere di filosofare, e la spontaneità e l'emozione con cui scopre sotto le cose il volto stesso di Dio sembrano appena più complicati dei sentimenti dell'assisiato quand'egli legge a libro aperto lo specchio d'immagini della natura.

Non c'è bisogno di accumulare troppe testimonianze di critici e interpreti. Il Gilson si chiede se l'originalità propria di san Bonaventura non consista nell'unione indissolubile dell'intelligenza e della pietà francescana più esigente; e nota altrove come in lui l'insegnamento del Vangelo e quelli di san Paolo e sant'Agostino assumano definitivamente il colorito francescano. E benchè si tratti di un filosofo e di un grande razionalista religioso, più che di un mistico, la personalità razionale di san Bonaventura sembra la rifrazione perfetta su piano diverso della limpidezza fervorosa del suo maestro, specie di fronte al giudizio dell'universo naturale; e al di là della stessa aneddotica francescana col suo valore testimoniale incomparabile, quando si tratti di apprezzare l'elemento ispiratore e le profonde inflessioni del sentimento francescano della vita, la speculativa bonaventuriana non sembra affatto da meno.

Né lo sembra specie quando si tenti un apprezzamento più organico e ragionato del primo e più insigne documento del Santo, il CANTICO DI FRATE SOLE. In tal caso, il procedimento speculativo bonaventuriano ci sembra una preziosa guida per tentare una sia pur cauta chiarificazione e dilatazione delle pregnanti intuizioni del testo; guida particolarmente utile quando si tratti di saggiare i numerosi e complicati problemi che ricorrono più o meno periodicamente nel *mare magnum* dell'esegetica francescana.

In tema di rapporto tra Dio e le creature, il santo di Bagnoregio avverte che le cose, prima di essere in sé, sono in Dio in triplice modo: *ut in principio producente*, in ragione alla potenza divina; *ut in exemplari experimente*, in ragione alla sua sapienza; e *ut in*

fine conservante, in ragione alla sua volontà. Vale a dire che le cose possono essere considerate rispettivamente come espressioni della grandezza di Dio, che per la loro presenza stessa ne celebrano la grandezza e la gloria; come immagini che ne riflettono la figura; e come mezzi attraverso i quali si manifesta la sua bontà, rivolta alla conservazione dell'uomo.

Vediamo più da vicino questa concezione, che può forse avviare qualche chiarimento all'impostazione del CANTICO.

Come risulta da numerosi testi bonaventuriani, *creatura non est nisi sicut quoddam simulacrum sapientiae Dei et quoddam sculptile*; e altrove: *creatura mundi est quidam liber in quo relucet, repraesentatur et legitur Trinitas fabricatrix*. In questo sistema di analogie, ci sono evidentemente due scogli da superare: primo, che l'analogia escluda un significato reale e resti una denominazione puramente verbale; secondo, che essa possa essere intesa come una partecipazione d'identità tra Dio e le cose. La risposta, o meglio la serie di risposte, di san Bonaventura è che bisogna distinguere tra analogie di un diverso ordine, o, meglio, di infinite diverse gradualità, rintracciando una somiglianza di Dio che va dall'ombra lontana e confusa all'immagine prossima e distinta.

L'interpretazione dell'universo è inclusa, secondo Bonaventura, in una serie di corrispondenze analogiche, ovvero una serie di rassomiglianze, rispondenze, proporzioni e convenienze, dove taluno (avverte il Gilson) può essere forse tentato di vedere un tipico atteggiamento della *forma mentis* immaginosa del Medioevo, ma che in realtà identifica il solo modo valido d'indagine e di interpretazione concettuale dell'universo fisico e metafisico di allora.

Anche il confronto con le posizioni tomistiche è chiarificante. Dove Bonaventura sottolinea i legami tra gli esseri e il Creatore per impedire alla natura di assumere personalità autonoma, san Tommaso segue l'altra via di impedire ogni comunicazione sostanziale tra Dio e gli esseri, e accentua il valore di separazione dell'analogia, conferendo alle creature una sostanzialità e una sufficienza relativa. Alla dinamica bonaventuriana fa contrapposto la struttura tomistica.

Naturalmente, in questa concezione (come è stato ben avvertito) sono latenti due rischi o tentazioni: primo, quello della finale dissolvenza delle creature in Dio; secondo, dell'accentuazione del valore e significato personale, che condurrebbe al pan-

teismo. Ed è qui (sembra a noi) che la concezione del santo Dottore è estremamente utile per distinguere nella stessa concezione personale francescana quel che è da attribuire all'amoroso slancio del Santo verso le creature e ciò che invece è religiosamente riferito a Dio.

Secondo Bonaventura, l'unico elemento positivo della materia è dato dall'analogia divina, per mezzo di ordine, peso e misura. La filosofia naturale è una filosofia in sé legittima, perché studia aspetti innegabili delle cose. Per esempio, ne ammira la bellezza, che è una qualità innegabile; ma anche in tal caso, *aut sistitur in pulchritudine creaturae, aut per illam tenditur in aliud. Si primo modo, tunc est via deviationis*; e dirà altrove: *Quando ergo anima videt haec, videtur sibi quod deberet transire ab umbra ad lucem, a via ad terminum, a vestigio ad veritatem, a libro ad scientiam veram, quae est in Deo. Hunc librum legere est altissimorum contemplativorum, non naturalium philosophorum, quia solum sciunt naturam rerum, non ut vestigium.*

E' chiaro, adunque, nota qui il Lazzarini, che l'analogia così stabilita distingue e a un tempo unisce la creatura al Creatore. Le cose sono strettamente unite con Dio, e l'universo è il risultato perfetto di un atto della volontà divina (perfetto relativamente al carattere di quella volontà). Una volte prodotte, le creature possono collaborare con Dio, sforzarsi di imitarlo, e possono invece venir meno (*deficere*) per il fatto che esse, oltre che da Dio, provengono dal nulla, *de nihilo*, e pertanto sono infette di una « deficienza metafisica ». Centro vitale di questo universo creaturale e teologico è l'uomo, che, essendo creato per ultimo, ha preso il suo posto in un mondo fatto per riceverlo: *etiam motus caeli stellati non est nisi propter obsequium hominis viatoris*. Dottrine come quella della materia spirituale, della pluralità delle forme, delle ragioni seminali, ecc., sono accettate da Bonaventura « non solo per ossequio alla tradizione, ma perché esse gli servono per fondare quella concezione antropologica del cosmo, quella umanità della natura che difficilmente può essere riconosciuta nelle dottrine opposte seguite dagli aristotelici »: così il Lazzarini. Sia l'angelo che l'uomo, quali esseri creati, partecipano di materia e di forma; e, se è pur vero che Bonaventura parla di una materia spirituale superiore, si tratta pur sempre di una diretta solidarietà tra il corpo umano e gli esseri inferiori del creato.

Alla luce di queste e simili considerazioni, che rappresentano

alcuni punti schematici della cosmologia bonaventuriana, anche il francescano CANTICO lascia meglio intravedere, sembra a noi, l'intima organicità. Secondo motivi che echeggeranno a lungo nella speculativa, Dio è « altissimo » (Duns Scoto dirà incomprendibile e infinito) ed è « buono ». (Duns Scoto richiamerà le parole della Scrittura: *Deus Caritas est*). E in Bonaventura stesso apparirà che i tre aspetti essenziali dove si rivela l'essenza divina nella sua unità sono la potenza, la luce e la bontà. Con l'invocazione a Dio nei suoi caratteri essenziali, il CANTICO si apre per esaltarne la gloria. Se Dio è la causa ultima verso la quale sono ordinate tutte le cose, Dio ha fatto tutto per la sua gloria (Gilson): *tue so' le laude, la gloria et omne benedictione*. Ma Dio è anche creatore che si manifesta nelle cose prodotte; e dopo la lode a Dio personalmente inteso, ecco in perfetta gradualità la lode a Dio creatore, a Dio *cum tucte le creature*: per cui trova, sembra a noi, perfetta giustificazione l'interpretazione del valore comitativo del *cum*, in contrapposto al valore strumentale (« per mezzo di ») da altri proposta. Valore comitativo che può essere accettato senza tema di porre le creature al livello divino, perché qui si tratta di Dio nel suo volto di creatore, e l'unione non esclude affatto la serie gerarchica all'interno, quando si consideri che la successiva esaltazione creaturale del sole si chiude esattamente con l'appellativo analogico (*significatione*).

L'azione laudativa si è spostata insomma dal Signore alle creature, ma di esse sono esaltati quei valori che ne trascendono l'individualità e responsabilità, com'è anche confermato dall'*incipit* elogiativo di Dio della strofe. Comincia, a dirla in termini bonaventuriani, la serie delle analogie. « La realtà intera del creato sgorgata dalla gloria di Dio narra la gloria di Dio: terra e cielo sono l'inno di Dio, che mentre ne svela la saggezza e la bontà vien fatto partecipare della gloria che in lui raggia. La natura, poema di Dio, parla le parole della sua gloria; la metafisica bonaventuriana non fa che tradurre l'inno francescano e riecheggiare il canto del Salmista: *caeli enarrant gloriam Dei* »; così il Garin.

Naturalmente, di fronte a un'organicità così stretta, il nostro sentimento di moderni è messo in guardia, e viene da domandarsi come sia potuto rimanere intatto il gusto delle cose e forme reali e una sincera partecipazione alla vita della natura. Le interpretazioni, a questo punto, sono diverse, e il Sapegno ha motivo di

osservare che l'idea della glorificazione di Dio mediante le varie forme e creature, se ha una parte di vero, non ci fa intendere bene l'umanità così cordiale e affettuosa del santo; e altrettanto manchevole appare l'interpretazione allegorica e simbolica dei suoi gesti. Solo la coscienza della luce di Dio in ogni creatura spiegherebbe il carattere fondamentale del CANTICO come rendimento di grazie a Dio creatore di tanti mirabili aspetti. Ed è l'interpretazione che abbiamo adottato nello spiegarci l'appello a Dio « con » tutte le sue creature.

Ora, questa stessa interpretazione ci pare accettabile in tutti i momenti dell'inno francescano, e ci fa accettare anche il termine di sentimento « creaturale » del cosmo, quando ad esso si conferisca intera l'accezione di *quid* proveniente da Dio come sua opera. Senza questa nota di tersa sacralità che imbeve tutte le cose e che dal piano degli affetti umanamente intesi muove ogni volta irresistibilmente a quello degli affetti « in Dio », e fa agire ogni volta il santo come nella sfera luminosa di un racconto esemplare, sfugge veramente il significato ultimo del suo amore per l'universo.

Non bisogna dimenticare che nel sentimento medioevale della natura rientra di pieno diritto anche la nozione del miracolo. Per un'antico, come sant'Agostino, nota il Gilson, la nozione del miracolo non presenta alcuna difficoltà particolare; i fenomeni miracolosi non sono in sé più ammirabili dello spettacolo quotidiano delle cose. Nella speculazione medioevale matura, lo stesso rigore del sistema sembra vincolare l'ordine degli avvenimenti; ma è qui che, accanto all'ordine naturale normale, la filosofia del tempo si richiama all'ordine generale sovrastante che dipende direttamente dalla volontà di Dio ed escogita il carattere « strumentale » della natura, con la teoria della *potentia obedientialis*.

E' la natura che il Medioevo ha conosciuta. Ed è effettivamente la natura stessa francescana: dove tutto lievita in ogni momento alla fase di mirabile stupore, e l'occhio dello spettatore innamorato percorre le forme come uno stupendo spettacolo. Un tal sentire della Natura nel suo processo inesauribile di forme intermedie tra Dio e l'uomo (Curtius) poteva generare un tipo di ideale estetico-culturale che alimenterà l'iconografia gotica fino al periodo più tardo (Assunto) e che è alla fine reversibile in un manierismo iconografico (Auerbach). Ma lo « spettacolo » non si esaurisce qui in se stesso, come nella cosmografia di Raimondo

di Subunda. A scanso degli elementi egornativi e squisitamente artificiatati, il discorso mira all'anima delle creature, e s'illustra di un'attenzione estremamente spiritualizzata. Il cosmo francescano non è quel cosmo suscettibile di racconto, dove il particolare ha una significazione universale di *species* (Assunto) e la costante rappresentativa è l'intreccio reciproco delle forme, ma è piuttosto una sequenza d'immagini singolarmente intuite, collegate da un rapporto gerarchico di *vestigium*, *imago* o *similitudo* rispetto al Creatore.

E' un cosmo, si direbbe, privo di legami e riferimenti alla sfera del terrestre; e la sua prospettiva finale è ordinata rispetto a un punto focale che ne esorbita. Il suo equivalente artistico potrebbe trovarsi in quegli incantati primitivi che pongono le figure in una prospettiva assolutamente ideale e spirituale. E se è vero che più tardi nella cultura francescana non mancheranno delle norme artistiche a fine aggregativo (e si pensi alle *Constitutiones Generales Narbonenses* ispirate da san Bonaventura), si deve rammentare che in esse furono condannate le esuberanze immaginose e fantasiose, e che i criteri riaffermati erano quelli della essenzialità e della purezza elementare, sotto un impulso ispiratore affettivo; in accordo, del resto, a quelle teorie dell'ADDITAMENTUM e del DE TRIPLICI VIA che si risolvevano, dice il Petrocchi, in una tersa e umile rappresentazione di fatti meravigliosi, « riguardanti con stupefatta dolcezza, con piena adesione dello spirito al clima miracoloso » degli eventi. E' in Dio che frate Francesco accarezza i fiori e gli animali, e vuole perfino risparmiarlo frate fuoco, *nolens sua manu deturbare fulgorem*, dice espressamente il Celano, *qui nutus esset lucis aeternae*. E qui prendono ragione d'essere altre considerazioni generali sul CANTICO francescano.

L'elemento aggregatore e, diciamo, compositivo della lirica-inno non può essere commentato in base a criteri « spaziali » di ordine estraneo alla sua contingenza storica. Malgrado la rarefatta spazialità, quel cosmo non si innesta alle sparse notazioni di un estatico cultore, ma ha una tessitura organica fissa. E' chiaro che il santo vuol descrivere la natura, non nella sua accidentalità più o meno episodica, ma nell'interezza, e, non volendo o potendo darne una prospezione soggettiva, ne dà una visione sintetica enumerativa; ed è chiaro che la sintesi è regolata dai temi gnoseologici del tempo.

In alto sulla gerarchia naturale il Sole; ma perché se ne intenda l'importanza capitale, che un uomo del Rinascimento rileverebbe con la celebrazione della luce, *tertium quid* tra materia e spirito, l'uomo dell'èvo medio gli conferisce un riconoscimento teologico-gerarchico, chiamandolo deliziosamente « messere »; e poiché non sa concepirne unitariamente gli effetti, li elenca in una serie di qualità-azioni staccate: la bellezza, lo splendore, la funzione di comunicazione della luce, la rappresentazione della gloria, bellezza e bontà di Dio: *de te, Altissimo, porta significatione*. A differenza del Salmista, che aveva rivestito l'astro di fogge orientali e cantato con stupendo barocchismo che, in esso, Dio *posuit tabernaculum suum*, qui il Sole è rivestito di paramento regale, è, diremo, incoronato: sta, nell'ideale formella superiore del CANTICO, nella personificazione completa degli attributi maiestatici. Dio, in alto su tutto, non è visibile almeno nella sua forma personificata: è l'Altissimo, onnipotente e buono, solennemente alluso nella corona celestiale e terrestre delle esaltazioni e invocazioni e degli ammonimenti (*Ad te solo, Altissimo, se confano...*). Anche l'uomo è chiamato in causa indirettamente sul grandioso scenario, per significare visibilmente (si direbbe plasticamente) il silenzio adorante dell'evocazione divina: *et nullu omu ène dignu Te mentovare*. Il Sole, dicevamo, è posto in una situazione speciale; qualcosa della gloria divina si rispecchia in lui, e con uno spunto di teoria della luce è detto che porta significatione di Dio.

Vediamo le altre creature. C'è un'altra, e sembra a noi non disprezzabile, ragione che legittima la proposta del Benedetto di conferire al « per » il valore di agente, in luogo del tradizionale causale; ed è il senso di unità attiva, dinamica, della visione cosmologica dell'inno. Infatti — se nell'interpretazione usuale si avrebbe un riferimento, un *relais* costante a Dio, che verrebbe lodato a causa della luna, delle stelle, ecc., le quali vedrebbero sfumare ulteriormente la loro individualità — nell'accezione di agente ogni elemento della natura assume uno spicco plastico fortissimo, che è d'altronde giustificato dalla minuta enumerazione delle qualità e proprietà di ciascuno.

Bisogna rammentare che la visione francescana delle cose è visione quanto mai evidente, e saremmo per dire realistica, nel senso pienamente medioevale di questo termine. I fenomeni del mondo naturale, come quelli del mondo morale, non hanno senso per l'immaginativa popolare e arcaica se non si esprimono per

immagini. Con forte sbalzo, dal momento della celebrazione salmodiata delle prime lasse si passa a quello della rappresentazione personificata. Iddio e la corona delle sue creature nell'insieme — viste unicamente *sub specie divini* — gravitano nella zona più alta della figurazione. Ma con un processo tipico anche in sede immaginativa della mentalità medioevale — che era incline a rappresentare le stesse cose e persone in più fasi, a seconda della serie cronologica dei fatti — ecco quelle stesse creature raffigurate e personificate nella funzione di attori del corale cosmico; ed eccoli infatti in scala digradante fino all'uomo, che sta a parte sull'ultimo gradino, coi loro connotati di coralità e socialità francescane, quali « sore » e « frati »; ed ecco ogni personificazione sdoppiarsi in diverso ordine di figurazioni: le stelle sono non solo *clarite* ma anche preziose e belle, e in ciascun aggettivo si sente lo sforzo di animarne in differenti piani ideali la parvenza; l'acqua è *molto utile* — e qui lo spettatore può immaginare le varie manifestazioni di utilità dell'elemento — ma anche *umele* — e si direbbe di vederla sgorgare via ai lembi del quadro —; è preziosa, infine, ed è *casta*: detto con evidente riferimento all'effetto didascalico morale, che vi s'illumina come sempre di un prezioso simbolismo.

E anche qui l'appello alla speculativa bonaventuriana è inappuntabile. Poichè l'universo, ha ricordato il Gilson, s'offriva ai suoi occhi come un libro da leggere e la natura era per lui il testo di una rivelazione sensibile analoga a quella delle Scritture, nessuna meraviglia che valessero in questo caso i mezzi tradizionali d'esegesi usati per quelle; e se i termini scritturali designano, non solo delle cose, ma delle verità d'ordine teologico, morale o mistico, anche il libro delle creature trova la sua ricchezza di plurisensi. *Et sic patet*, concluderà con espressione scintillante Bonaventura, *quod totus mundus est sicut unum speculum plenum luminibus praesentantibus divinam sapientiam, et sicut carbo effundens lucem.*

Può darsi che, in questo chiarire, che facciamo, il significato di ciascun termine, si perda il gusto, l'effetto poetico dell'insieme: ma quell'effetto non dobbiamo presumere di cogliere in una nota o inflessione isolata quasi un « acuto » a cui forse ci persuaderebbe la nostra formazione di moderni: ma dobbiamo cogliere nel fondo stesso dell'ispirazione di quell'aggettivare e qualificare, che approfondiva ciascun valore e qualità. Se lo sbalzo

tra un termine e l'altro sembri forte, non preoccupiamocene: come non ci si preoccupa della collocazione delle diverse figure, magari in composizione antitetica, nelle formelle di Bonanno pisano.

Manca ancora a questa concezione naturale, come dicevamo, un sentimento unificatore; l'unico legame che vale è quello dell'umano nelle sue accezioni più domestiche e parlanti, perché sia meglio accessibile. L'occhio dell'ideale osservatore può in tal modo scorrere da una scena all'altra, da un tempo, o fase, all'altro, ed è inteso che la rappresentazione parli sempre immediatamente ai sensi: il fuoco, prima di tutto, illumina la notte (effetto d'immediata funzionalità); è bello col suo lingueggiare potente e sinuoso; è giocondo per l'animazione e il calore che diffonde; è robusto e forte perché subito s'appiglia a ogni cosa. Se l'autore del CANTICO avesse un'intelligenza per dir così panoramica delle cose, ci parlerebbe dell'acqua sotto forma marina. Che cosa di più grandioso e imponente del mare? Il liquido elemento è inteso, invece, sotto specie funzionale e produttiva rispetto all'uomo. Il mare non genera effetti d'immediata utilità, ma effetti estetici o morali. Nelle figurazioni medioevali il mare non è mai rappresentato nel suo prestigio naturalistico-estetico; il gusto della figurazione naturale non è di questi tempi; è rappresentato come una via di traffici bellici o commerciali, o vale altrimenti come nome geografico. Agli occhi dell'uomo dell'evo medio non esiste una possibile personificazione del mare; esiste, invece, dell'acqua, che è uno dei quattro elementi, e anch'essa è vista in astratto come uno degli elementi cosmici formati da Dio, o nei suoi effetti concreti verso il resto del creato.

Nel CANTICO, si ha la personificazione degli elementi; la quale avviene in sede teologica in vista della comunicazione fraterna che associa tutti gli esseri in Dio. Ma il dato astratto suscettibile di personificazione, che è in genere il punto limite delle figure del tempo, è come investito di spirito nuovo, con l'appellativo di « frate » e « sora ». Evidentemente fraternità e sororità sono conferite a qualcosa di astratto, o di non immediatamente afferrabile. Si sente che san Francesco ha gli occhi fissi alla visione teocentrica del creato, e in essa immerge il suo stesso spirito caritativo. Ma si avverte insieme che, al di là di ogni intimismo, egli va all'essenza, alla natura vera delle cose, e qualunque acqua come qualunque terra gli parla, perché dovunque egli intende le vestigia di Dio creatore. Non si ha dunque un'individuazione

creatura per creatura (come forse vorrebbe il nostro spirito moderno d'inclinazione affettiva), ma un riferimento all'individuazione conferita e voluta da Dio. Fraternità e sororità in Dio, questo è l'essenziale; in Dio che, altissimo, è anche padre. Scrive perfettamente il Francastel, a proposito dell'arte medioevale, che quell'epoca « credeva che tutto fosse in Dio. Nessuna distanza tra le cose, ch'erano la manifestazione di una sola essenza. Ne discendeva la rappresentazione simbolica dello spazio per mezzo di valori, attributi di significato morale ».

Da ciò, per tornare al CANTICO, l'effetto come di tessere alterne, contrapposte e dislivellate, quasi ignorantisi l'un l'altra, che producono agli occhi del lettore ignaro gli elenchi dei caratteri, *utele, umele, pretiosa, casta*, oppure *bellu, iucundo, robustoso, forte*, e così via. Diremo che non di rappresentazione dello spazio, in qualunque modo, si trattava. Il problema della distribuzione e dell'ordinamento delle forme in un ideale spazio naturalistico o metanaturalistico non è neppure concepito. Non si ha spazio, ma (si è visto) rapporto gerarchico rispetto al Fattore degli esseri; e un tale rapporto è dinamicamente concepito, poiché nel ripetere da Dio esatta e simmetrica *significatione*, le cose irradiano alternativamente le qualità divine loro conferite; e il cosmo che ne nasce è di correlazioni effettive, di commerci attivi, e adempie in un modo quanto mai preciso ed afferrabile anche qualità che a noi sembrano tra le più rarefatte e disinteressate, come la bellezza.

E così il poeta o l'artista medioevale non può concepire i fiori senza il colore che ne adempie il valore di bellezza; ma quando accanto al tratto del colore dei fiori egli prevede i *diversi fructi* e l'erba che nutre gli animali, noi sentiamo che la qualità cromatica inerisce alla funzione primaria del fiore, che è di esprimere un aspetto di Dio; e il vivace cromatismo del piccolo essere finisce per assumere tale un significato teologico nel piano univernale delle cose, che, veramente, quel « colore » non ha alcun riscontro coi colori che noi conosciamo, ed è (diremmo) un colore come oggetto, un attributivo sensuoso e religiosamente utilitario che plasticizza la superficiale anche se smagliante evidenza a cui noi siamo, da secoli, abituati.

Vi è poi un'altra cosa da dire: che a voler cercare una qualunque spazialità sia pur metanaturalistica alle immagini francescane (e uno « spazio » di tal sorta esiste, se non altro per spie-

garci lo spirito di equilibrio e di armonia che presiede all'elencazione degli oggetti e delle loro qualità), non è possibile ricorrere che alla spinta liturgica e alla corrispondente e per noi ignota inflessione musicale che presiede alla distribuzione delle lasse. Le creature si svelano nella loro forma e assumono il posto che loro conviene, a seconda dell'amorosa inflessione dell'inno; e l'*enarratio* si snoda sull'ideale piano armonico di un'evocazione assorta e remota, sul tremulo e sottile sfondo di quel *Laudato*, che raffigura col suo prestigio elementarmente salmòdico la spinta religiosa del cantore.

Ora, quel che alla fine risalta non è tanto il preteso sentimento della natura (in senso addirittura prerinascimentale come si è immaginato, e talvolta affermato), ma la veridicità e autenticità dell'ispirazione religiosa nel suo trasognato e insieme illuminato e grandioso enuclearsi di immagini creaturali. Era un sentimento religioso ricco di profondità, di motivi causanti. Il primo impulso sgorga evidentemente dal fondale ascetico francescano e sale alla glorificazione di Dio: contrappunto glorificante che echeggia in tutti i momenti dell'inno. Ma accanto a esso, ecco l'invito al coro, la sommessa e incalzante azione missionaria del santo. Che Dio sia lodato ed esaltato in tutte le sue creature, come in un sinfoniale immenso: e qui l'atto di lode non è un invito, è uno sfogo dell'anima, una preghiera, simile al *sanctificetur nomen tuum* e agli altri incisi della prima parte del *Pater noster*. Allo sfogo segue l'invito: che Dio sia lodato « per », cioè « da » sora luna e le stelle. E si veda come il « per » assuma la complessità di un segno indefinibile e ricchissimo, dove il valore di agente è appena tracciato, trattandosi di cose inanimate. Si rammenti che le cose rimangono qui al grado di personificazioni, se non simboliche, appena individualizzate, e in tal caso è inopportuno domandarci fin quanto l'elemento agente prevalga sul causale; per dir meglio, l'accezione di agente torna alla caratteristica di chi opera nel modo che può convenire a un essere irrazionale. E si veda come in una stessa lassa si passi dall'inflessione di agente a quella di causa: che Dio sia lodato, dice infatti, *per aere et nubilo et sereno et omne tempo* (l'agente è ristretto alla personificazione dei quattro elementi, e sorretto dall'appellativo tenero e mortificante dal punto di vista umano di « sora » o « frate »); e si veda come si passi infine al valore di mezzo: *per lo quale a le tue creature dà sustentamento*.

Ora, all'inflessione di agente, sia pur variamente sfumata e complessa, si accompagna l'altro aspetto che dicevamo missionario, e potremmo dire spiritualmente « oratorio », dell'ispirazione francescana. Infatti, se è vero che la coscienza che ha reperito quei termini è quella di un mistico innamorato di Dio, noi dobbiamo sempre presupporre al di qua il momento attivo e caritativo, che implica l'espressione adatta per mitigare e persuadere. E si veda quando viene alla parte che concerne l'uomo, dove non dice « perdonate e sostenete in pace le sventure », ma dice « beati quelli che le sosterranno in pace »; né dice (come san Benedetto) *memento mori*, ma « sia lodato Iddio per la nostra sorella, e fatale compagna, morte corporale »; e, per essere ancora più discreto, ecco che inscena qualcosa come una sacra rappresentazione, dove il concetto della morte è toccato nell'appositivo da un alito figurale e sororale, quasi un'orante dal volto piamente velato, che redime gli orridi trionfi della tradizione funeraria medioevale. In gara, insomma, col sentimento popolare del suo tempo, Francesco *inscenator* inverte con un colpo di genio quelle immaginazioni, e dal richiamo sororale trae l'ispirazione forse più toccante e poetica del CANTICO: quella di un essere di fantasia lugubre come la Morte, ricreato nella forma virginia di una fanciulla. Non canterà la Morte in un modo più trepido, fatale e delicato, nelle stesse vesti di giovinetta, un grande poeta molti secoli dopo.

Nota l'Auerbach che san Francesco ebbe il dono di trasferire l'impulso interno nella stessa condotta esteriore, e diede forza plastica di rappresentazione a tutti i suoi atteggiamenti morali. Il modo con cui il santo si presentava in pubblico era sovente di grande effetto teatrale. Non si deve però dimenticare (e lo vede lo stesso Auerbach) che l'essenza della sua natura e il vigore del suo comportamento poggiavano sull'intento di un'imitazione radicale di Cristo. Né si deve dimenticare che ciò dipese dalla convinzione che quello di « rappresentare » fu per lui il modo migliore di persuadere al precetto; e se nelle chiese le tavole dipinte o le pareti affrescate valevano una predica « per figure », il sacro oratore non poteva far di meglio, a sua volta, che assumere le spoglie del « giullare di Dio ».

Naturalmente, ciascuno di questi elementi motivanti deve essere messo in rapporto con gli altri. Se da una parte è impossibile riferire il gusto della istruzione in forma rappresentata all'at-

titudine di un *animus* poetico, o addirittura letterario, è difficile parlare di attitudine puramente pedagogica sia pure ai fini *de propaganda fide*. Sulla via del pedagogismo, l'interpretazione francescana della vita non avrebbe potuto che sconfinare in una mimesi realistica. Nota infatti l'Auerbach che il modo di vivere e di esprimersi del santo sarebbe passato al suo Ordine creando un'atmosfera tutta speciale, e l'eccesso del vigore espressivo avrebbe fatto dei frati delle menti creatrici, ma anche l'oggetto di aneddoti spiritosi, spesso grossolani e osceni. In verità, quando si parla di « realismo » del Medioevo, occorre distinguere tra la sua versione popolare e sguaiata e la sua genesi nelle strutture intellettuali e speculative e nella autentica *forma mentis* del tempo. Da quest'ultimo punto di vista, sia il cosiddetto « naturalismo » del gotico antico che il preteso « realismo » del '300 e '400 non ebbero mai nel pensiero speculativo dei contrassegni precisi: e la tesi che l'arte « imita » la natura fu intesa (aggiunge il Panofsky) soltanto nel senso di un parallelismo e non già di un rapporto: come a dire che l'arte non imita quel che la natura crea, ma opera al modo stesso della natura, procedendo con determinati mezzi verso scopi determinati, e realizzando certe forme con certe materie.

Nell'ambito del pensiero francescano, i procedimenti della natura sono non altro che i procedimenti di Dio; e l'imitazione della natura, o realtà, non può che tornare in definitiva (indipendentemente dalle deviazioni dei successori del santo) al principio fondamentale dell'imitazione di Cristo nell'atto di passare dal piano mistico e contemplativo a quello « pratico, quotidiano, pubblico e popolare » (Auerbach), con tutte le conseguenze inerenti. L'Auerbach ha ricordato benissimo la reviviscenza in san Francesco del principio della *humilitas* cristiana, non disgiunta dalla *sublimitas*; e ha ricordato come si trattasse di categorie etico-teologiche e non estetico-stilistiche.

Al culmine della serie delle creature, nella zona compositiva in sottordine parallela e opposta a Dio, il CANTICO pone l'immagine dell'uomo. L'assenza degli animali si può spiegare, ci sembra, per il fatto che essi nascono tutti — compresa la parte inferiore dell'uomo — da *sora nostra matre terra*. Il santo non faceva qui che applicare l'insegnamento intimo della tradizione cristiana; ma se avesse mancato di idee precise sul sistema dell'universo, avrebbe invitato al coro le aggraziate figure della fauna, anziché gli elementi. La terra, aveva già affermato sant'Agostino, è pre-

gna non solo di germi vegetali ma anche animali; e mentre i quattro elementi sono stati prodotti da Dio dal nulla, le altre forme *producuntur a natura*, dice il Dottore serafico, *secundum rationes seminales*. Le forme inferiori sono aperte alle superiori, e tutte sboccano nell'uomo.

Il corpo umano — dice sempre Bonaventura — è formato, oltre che dalla luce, dalla materia mista dei quattro elementi che vi si conciliano e armonizzano. Esso sta insomma tra le forme spirituali e le corporali: *Infimum spiritus et supernum corporis...*; e verso l'uomo, come sua meta finalistica, pende tutto l'universo. *Non propter stellas homo, sed stellae propter hominem factae sunt*, aveva già affermato san Gregorio. Egli è l'anello di congiunzione col mondo superiore, e le cose debbono essergli subordinate.

Dopo il peccato originale la materia è divenuta insofferente allo spirito; il disordine è penetrato nelle cose. E solo dall'accettazione cosciente di questa situazione, con le sue conseguenze di dolore e di morte, può scaturire un nuovo elemento di ordine e di purificazione. Il mondo si rifà chiaro e limpido, permeato di armonia, solo attraverso l'esperienza consapevole e accettata della sofferenza e del male. La redenzione — che non è solo spirituale ma anche cosmologica — può operare solo attraverso la cosciente restaurazione di un ordine pagato a prezzo di sofferenze.

Ed ecco nel CANTICO i difficili e sublimi doveri che possono riscattare l'uomo, e con l'uomo il creato, dall'abisso dov'è caduto con la colpa: perdonare le offese, sostenere in pace le infermità e le tribolazioni, accogliere rassegnatamente le sventure e accettare il mistero punitorio della morte. La profonda dedizione alla volontà divina è l'*humilitate*. Solo dalle spine del rovetto francescano può sorgere la nuova fioritura; e solo da un'esperienza ascetica come quella di Francesco uomo poteva scaturire il sentimento di un universo miracolosamente rifiorito, nel fulgore dei suoi colori edenici: il luccicare delle stelle *clarite* e *pretiose*, l'aspetto dei coloriti fiori e dell'erba, la carezza di fraternità per tutti gli esseri, reintegrati nel mondo dallo spirito di amore.

Che Francesco abbia composto le lasse del perdono e della morte qualche tempo dopo le prime è questione irrilevante alla valutazione etico-artistica del CANTICO. L'inflessione solenne e cantilenante a un tempo dell'intero componimento nasce da uno strato di meditazione profondata in un'esperienza atemporale e come immemore. Gli avvenimenti ideali dell'inno — che si ridu-

cono all'incessante glorificazione di Dio — gravitano in uno sfondo emblemizzato, come l'oro delle tavole dipinte. Lo stato d'animo permanente del santo autore è quello stato di estasi contemplativa dove egli aveva attinto la visione del serafino alato in forma di Crocefisso. E l'operazione stessa della memoria sconfinava nell'eterno, secondo quel procedimento che sarà descritto in un paragrafo dell'ITINERARIUM. Tale il «clima» dove l'inflessione salmodica si mesce all'evidenza del volgare umbro della lingua nascente, nel testo del capolavoro francescano.

FERRUCCIO ULIVI

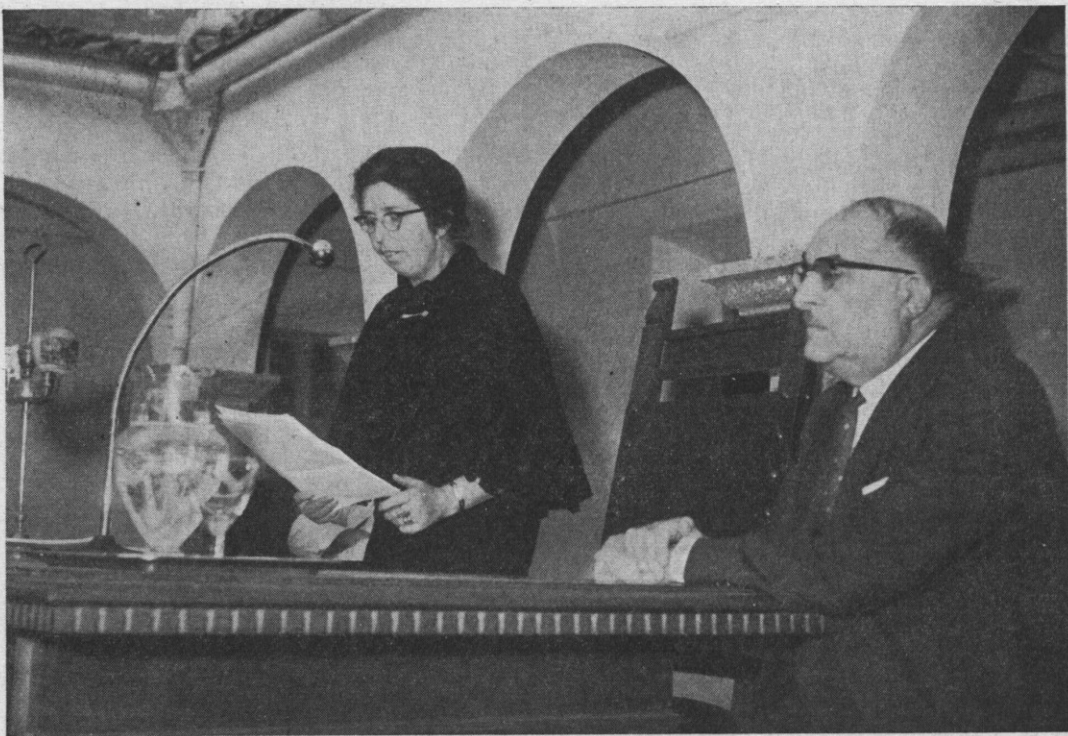


FIG. 3. - IX Convegno del Centro Studi Bonaventuriani - Bagnoregio, 10 settembre 1961
SVOLGE LA SUA RELAZIONE LA PROF. GERTRUD ADOLF-ALTENBERG

(Foto Moretti, Orvieto)