

Tomaso Subini

Il medioevo di *Francesco giullare di Dio*

Francesco non ha bisogno di biografi. Ne dispone da sette secoli, e nessuno di loro ha ancora forse saputo penetrare appieno il segreto della sua personalità. Ma è vero il contrario. È vero che i biografi hanno bisogno di Francesco: che ogni generazione sente la necessità di fornire la *sua* versione del *suo* Francesco, d'interrogarsi su quel che egli ha da dirle

(Franco Cardini).

1. Un medioevo rabberciato

Francesco giullare di Dio va considerato il completo fallimento di una pericolosa presunzione. Quella secondo cui sarebbe possibile accostarsi a temi di simile portata, a testi letterari di simile splendore senza nessuna adeguata preparazione, senza la stesura preventiva di uno scenario solido, che tenga conto dei necessari presupposti storici, di certe inderogabili necessità narrative, senza una meditata scelta del materiale necessario, a cominciare da quello umano. I risultati di una simile allegra disinvoltura si sono constatati: Rossellini ha perduto completamente di vista le cause, i modi, la realtà del fenomeno francescano. Non si vuole, naturalmente, dire che egli avrebbe dovuto fare un film storico piuttosto che lirico; si deplora ch'egli non abbia avvertito il dovere di porre alle basi di questa sua visione lirica una precisa cognizione storica. [1]

Recensisce così *Francesco giullare di Dio* Giulio Cesare Castello, in un articolo sull'XI Mostra di Venezia che registra il ribaltamento, ormai completo e irreversibile, delle posizioni critiche sul cinema di

Rossellini: tanto erano veri *Roma città aperta* e *Paisà*, tanto ora suona falso *Francesco giullare di Dio*.

Non dubito dell'intima sincerità di Rossellini: ma il suo film è falso. Falsa è quella natura scolorita che dovrebbe esser sede di mistica contemplazione; falsi sono quei frati privi del minimo di idealizzazione ...; falsissimi sono quei soldatucci che paion presi di peso da un provinciale palcoscenico d'opera; e grottesco quel tiranno cui Fabrizi ha prestato i più ridicolmente smoderati dei suoi atteggiamenti. [2]

La recensione di Castello è paradigmatica dell'accoglienza riservata al film dalla quasi totalità della stampa italiana [3]. In particolare, la critica si trovò d'accordo nel negare validità storica al medioevo rosselliniano. In linea con "Vie nuove", in cui si parla esplicitamente di *vero falso storico* [4], G. Aristarco scrive su "Cinema":

L'interpretazione del Poverello d'Assisi e dei suoi compagni è piuttosto discutibile, spesso falsa la realtà e non si inserisce in una visione critica, nell'epoca in cui visse il Santo. [5]

Uguualmente, Tommaso Chiaretti su "l'Unità" lamenta una *ricostruzione ambientale praticamente insufficiente*, denuncia la *poca verità storica, che falsa notevolmente i rapporti tra Francesco e gerarchie vaticane*, e si dichiara *dispiaciuto che nell'unico momento in cui il film si fa reale, nell'episodio del tiranno Nicolaio, si sia attinto a tutto l'armamentario di maniera sul medioevo italiano* [6]. A Ennio Flaiano, su "Il mondo", non solo i personaggi principali, ma anche le comparse risultano poco credibili:

Quei contadini, guardiani di porci, uomini d'arme, bambini, borghesi e cortigiane ricordano più le comparse di un melodramma che l'umanità contemporanea del santo. [7]

A febbraio su "Cinema", in uno studio successivamente ripreso e sviluppato, Pio Baldelli ribadisce che il film è *una falsificazione storica* [8]. Il mese successivo Fernaldo Di Giammatteo, sempre su "Cinema", elabora una prima sintesi sulla questione:

Nonostante le apparenze e gli sforzi in senso contrario di cui bisogna dare atto al regista, i personaggi del film (e l'ambiente del film, e il film stesso) rifiutano una definizione storica ... Rossellini ha inteso dare un valore assoluto a quella semplicità, umiltà, fervore ... Il regista non è stato in grado di interpretare i personaggi e l'epoca in cui vissero, di situarli nella storia. [9]

Umberto Eco ha distinto il *modello di ricostruzione filologica* con cui siamo soliti rapportarci all'eredità classica dal *modello del rabberciamento utilitaristico* che di norma utilizziamo per relazionarci all'eredità medievale: *l'antichità classica la si ricostruisce, si scavano i fori imperiali, si sostiene il Colosseo che periclita, si ripulisce l'Acropoli: ma non li si riempie di nuovo, una volta riscoperti li si contempla. Invece quanto rimane del medioevo lo si rabbercia e si continua a riutilizzarlo come contenitore* [10]. *Francesco giullare di Dio* si inserisce in modo del tutto coerente nella *storia del rabberciamento continuo che la nostra civiltà va facendo di quel che accadde tra la caduta dell'impero romano e la scoperta dell'America* [11]. *Ma se si torna al medioevo solo rabberciandolo, mai ricostruendolo nella sua interezza e autenticità* [12] - proprio perché è un ritorno sempre di natura utilitaristica - ha più senso chiedersi a cosa *Francesco giullare di Dio* sia servito, piuttosto che indagarlo per infedeltà storica [13]. Secondo questa prospettiva risultano di gran lunga più interessanti i momenti in cui Rossellini si discosta dalle fonti di riferimento di quelli in cui le segue fedelmente.

2. Le fonti medievali del film

Il film mette in scena il periodo immediatamente successivo alla prima approvazione di Innocenzo III. Il gruppo non è ancora un vero e proprio ordine religioso, ma una *fraternitas*, cioè un gruppo tenuto insieme da un comune indirizzo di vita, che però non ha ancora bisogno di una regolamentazione giuridica. Rossellini sceglie il periodo più felice della vita di Francesco, gli anni eroici del francescanesimo delle origini [14].

I titoli di testa dichiarano quale unica fonte del film il libro dei *Fioretti* (*Soggetto di Roberto Rossellini, ispirato ai Fioretti di S. Francesco*), considerando parte integrante del libro la *Vita di frate Ginepro* [15]. Di fatto però i *Fioretti* (*Vita di frate Ginepro* compresa) non bastano a dar conto di tutto quanto viene rappresentato: il film affonda le proprie radici nel *mare magnum* delle fonti francescane, attingendo ora a questa ora a quella [16].

Rossellini compie, rispetto alle proprie fonti, la medesima operazione critica dell'anonimo compilatore dei *Fioretti*, il quale non è intenzionato a fornire al suo lettore una biografia del santo, ma si limita a presentare *certi fioretti*, scelti tra i più belli. Anche Rossellini opera delle scelte, consegnandoci un ritratto parziale della prima confraternita, centrato sulla grande direttrice della follia francescana, intesa come estrema espressione di umile semplicità [17]. Personaggi importanti del primo gruppo di frati raccolti intorno a Francesco sono lungo il corso del film appena nominati [18]. Nel complesso, tranne Ginepro (chiamato, nel quinto episodio, *frate semplice*) e Giovanni (detto *il Semplice*), gli altri compagni di Francesco risultano solo abbozzati, quasi si confondono gli uni con gli altri. Della prima confraternita a Rossellini interessano unicamente i due frati più pazzi e bizzarri, quelli che meglio di tutti sono in grado di veicolare, per la loro eccentricità, il personalissimo discorso sulla *propria* diversità che Rossellini va, tra le righe, elaborando [19].

Non solo il film opera delle scelte sulle fonti a disposizione, capita anche che non sempre le rispetti pienamente o che addirittura le tradisca sfacciatamente. Laddove Rossellini se ne discosta, è per

ritagliarsi uno spazio di riflessione personale: è infatti nella dialettica tra fedeltà e infedeltà, tra rispetto della fonte e suo tradimento che si iscrive l'autorialità dell'opera, il senso più autentico cioè del medioevo rabberciato del film.

Francesco giullare di Dio è tra i pochi titoli di Rossellini realmente sceneggiati. L'episodicità della vicenda è calata in una chiara struttura, che lascia intendere come gli sceneggiatori abbiano effettivamente lavorato, ora intrecciando gli episodi tratti dalla *Vita di frate Ginepro* con gli episodi della vita di Francesco (e sostituendo all'occorrenza alcuni personaggi); ora cucendo insieme momenti diversi della *Vita di frate Ginepro* (l'episodio dell'altalena, ad esempio, con l'episodio del tiranno Nicolaio); ora sezionando il singolo episodio (quello in cui Ginepro dona ai poveri la propria tonaca) in più parti distribuite lungo il corso del film in modo che facciano da collante [20]. La struttura che ne deriva è capace di tenere insieme gli spunti più vari lungo una linea generale che giustamente Brunello Rondi definisce *organica: arrivo alla Porziuncola, esperimento comunitario e missioni dei frati, definitiva separazione dei frati per singole predicazioni ... Su questa unità di luogo, e su questa logica (di armonia lirica direi) i frammenti si ordinano* [21].

Dei molti momenti in cui il film si discosta dalle proprie fonti si segnalano qui i più rilevanti.

1. Troviamo una variante significativa già al termine della prima sequenza. Fino alla domanda di frate Masseo tutto concorre a creare attesa per l'ingresso nel film di Francesco, del quale abbiamo sentito più d'una volta parlare (è protagonista senza volto del titolo, del commento in voce *over* e del dialogo dei frati), ma che non abbiamo ancora visto. Rispondendo a Masseo, Francesco si presenta allo spettatore con una dichiarazione di assoluta umiltà (Dio lo avrebbe scelto perché *non ha trovato più umile creatura sopra la terra*). A tale dichiarazione Rossellini fa seguire una battuta di frate Masseo che, non trovando riscontro nelle fonti, suona come una chiosa al testo medievale autenticamente rosselliniana: *Ed è per questo che anch'io ti seguo Francesco*. Un modo dunque con il quale il regista riconosce la matrice

della *diversità* francescana e rende espliciti i motivi profondi per cui ha realizzato il film.

2. La scena, del secondo episodio, in cui viene posta una corona di campanelle a decorazione dell'altare non ha riscontro nelle fonti. Il fatto di non aver trovato nelle principali fonti francescane un episodio che possa aver dettato la scena, ma pagine che solo lontanamente possono averla ispirata [22], le assegna un ruolo privilegiato nel processo di decifrazione dello specifico discorso autoriale, tanto più libero di esprimersi in quei luoghi in cui è slegato da un rapporto diretto con le fonti. Nella corona di campanelle è riconoscibile la volontà di Rossellini di mettere in campo un elemento antitetico alla campana del lebbroso. Si spiega così, forse, anche quell'eccessivo gioire dei frati di fronte al dono ricevuto: attraverso il suono di giubilo espresso dalle campanelle poste sull'altare, Rossellini anticipa, per contrasto, la riflessione centrale del film, legata al personaggio del lebbroso il cui ingresso in scena, nel sesto episodio, viene annunciato dal suono lugubre di una campana portata al piede. Le campanelle sono molte e suonano insieme (come la comunità dei frati che canta all'unisono le lodi a Dio); la campana del lebbroso è una, esprime isolamento e solitudine. Le campanelle sono poste sull'altare, in bella vista; la campana del lebbroso è simbolo dell'emarginato che si nasconde. Il suono delle campanelle invita all'adunata (*Finalmente abbiamo le nostre campane per radunarci a pregare*, commenta uno dei frati); il suono della campana del lebbroso invita alla fuga, segnala il pericolo del contagio.

3. Il secondo episodio ci presenta il vero protagonista del film. Definito da Le Goff il *francescano-tipo* [23], è Ginepro l'autentico giullare di Dio, l'*egregius Domini ioculator*, come Tommaso da Celano lo designa in un luogo della *Leggenda di santa Chiara vergine* [24]. Individuata nella vena giullaresca la chiave di accesso al mondo francescano, era logico che si finisse per guardare all'*esemplare più significativo e più alto del giullare di Dio* [25]. Ginepro incarna, insieme a Giovanni il semplice, la *diversità* elevata a potenza:

Tutto è eccessivo in lui: lo zelo e lo spirito di mortificazione, la giovialità e l'amore dei poveri, la semplicità e il disprezzo dei beni terreni. Non riesce a far cosa che non sia un'ottava più in su di quanto convenga ad un frate cantare nel coro. [26]

La seconda parte del secondo episodio è ricalcata sul quarto capitolo della *Vita di frate Ginepro*, nel quale si racconta di come il frate usasse dare la propria tonaca ai poveri che gli chiedessero l'elemosina. Nel testo originario rimprovera Ginepro un generico *guardiano* [27], nel film è Francesco in persona: diverso se il comando di non cedere la tonaca viene da un semplice e anonimo superiore, diverso se giunge direttamente dal santo; tanto più se questi, nella *Regola non bollata*, ha prescritto l'esatto contrario [28]. Nelle intenzioni del fioretto c'era insomma la volontà di mostrare come Ginepro, nella sua santità, applicasse alla lettera l'insegnamento del santo: nel film tale volontà si perde. Anzi: il Francesco di Rossellini esprime qui un buon senso che non appartiene al Francesco delle fonti. Come è stato più volte rilevato, Rossellini ha affidato a Ginepro e a Giovanni gli aspetti più provocatori del francescanesimo radicale delle origini, attribuendo a Francesco una figura più tradizionale di maestro [29].

4. Al termine del terzo episodio fa il suo ingresso il personaggio, completamente estraneo ai *Fioretti*, Giovanni il semplice. La fonte del film è un episodio della *Vita seconda* di Tommaso da Celano:

Mentre Francesco passava accanto ad un borgo nelle vicinanze di Assisi, gli andò incontro un certo Giovanni, uomo semplicissimo, che stava arando nel campo, e gli disse: Voglio che tu mi faccia frate, perché da molto tempo desidero servire Dio. Il Santo ne provò gioia, considerando la sua semplicità, e rispose secondo il suo desiderio: Se vuoi, fratello, diventare nostro compagno, dà ai poveri ciò che possiedi e ti accoglierò dopo che ti sarai espropriato di tutto. Immediatamente scioglie i buoi e ne offre uno a Francesco. Questo bue - dice - diamolo ai poveri! Perché questa è la parte che ho diritto di ricevere dai

beni di mio padre. *Il Santo sorrise e approvò la sua grande semplicità. Appena i genitori e i fratelli più piccoli seppero la cosa, accorsero in lacrime, addolorati più di rimanere privi del bue che del congiunto.* [30]

Interpreta Giovanni il semplice un mendicante di Maiori, già utilizzato da Rossellini ne *Il miracolo* [31]. La predilezione di Rossellini per personaggi *diversi*, che proprio per la loro diversità sono esclusi ed emarginati, trova pieno riscontro, in primo luogo, nella scelta di inserire in un film sui fioretti un personaggio di cui i fioretti non parlano mai come Giovanni il semplice; e, in secondo luogo, nella scelta, quale suo interprete, di Peparuolo, la cui emarginazione reale eleva a potenza la diversità e l'estraneità sociale del personaggio. La volontà di avere Peparuolo come interprete di Giovanni impone una radicale modifica dell'età del personaggio, nelle fonti assai più giovane (viene raggiunto - si legge - dai genitori in lacrime). Invece di scegliere l'interprete sulla base delle caratteristiche del personaggio, Rossellini modifica il personaggio sulla base delle caratteristiche dell'interprete: la scala di valori è chiara.

5. Il gran scompiglio che, nel quarto episodio, la presenza di Chiara provoca tra i frati è un portato rosselliniano del tutto originale, che col senno di poi sembrerebbe giustificare i timori manifestati nell'episodio precedente da Francesco, incerto se assecondare o meno il desiderio di Chiara di pranzare con lui [32]. Il tema sessuale viene esplicitato poco dopo, quando Ginepro spiega il suo rimedio *contro le tentazioni della carne*:

Quand'io sento lo striepito della diabolica suggestione carnale, subito corro e serro l'uscio del mio cuore, e per sicurtade della fortezza del cuore mi occupo in sante meditazioni e santi desideri. [33]

Si tratta di un estratto del settimo capitolo della *Vita di frate Ginepro* intitolato *Essemplo contra le tentazioni della carne* (ovvero consiglio

da tener presente quando ci si trova nelle tentazioni carnali). Rossellini preleva tale consiglio dalla sua collocazione originaria e con sottile ambiguità (parrebbe quasi una zampata ironica di Fellini) lo piazza proprio davanti alle uniche presenze femminili - seppur eteree - del film, Chiara e compagne. Con senso della misura, però *lo striepito della diabolica suggestione carnale* del testo originario diviene più genericamente *il demonio*.

6. Verso la fine dell'episodio, nella figura del frate che, raccolto un ramoscello da terra, finge di suonare della musica, *la vena dell'ispirazione divina trabocca in giubilo alla maniera giullaresca*. Con questi termini Tommaso da Celano introduce, nella *Vita seconda*, l'immagine di Francesco giullare di Dio:

quando la dolcissima melodia dello spirito gli ferveva nel petto, si manifestava all'esterno con parole francesi, e la vena dell'ispirazione divina, che il suo orecchio percepiva furtivamente, traboccava in giubilo alla maniera giullaresca. Talora - come ho visto con i miei occhi - raccoglieva un legno da terra, e mentre lo teneva sul braccio sinistro, con la destra prendeva un archetto tenuto curvo da un filo e ve lo passava sopra accompagnandosi con movimenti adatti, come fosse una viella, e cantava in francese le lodi del Signore. [34]

L'immagine di Francesco che suona la finta viella (strumento a corda proprio dei trovatori, simile alla viola) dovette sembrare bizzarra anche allo stesso Tommaso, che si affretta a dire *come ho visto con i miei occhi*, quasi volesse attestarne così la veridicità; tanto più lo sarebbe stata se riferita al Francesco moderato del film di Rossellini, nel quale i momenti più folli sempre attribuiti ai frati, cui spetterebbe, molto più che al santo, il titolo di *giullare*. Coerentemente con tale dinamica viene qui destinata a uno dei frati un'immagine che le fonti assegnavano a Francesco.

7. È brusco il passaggio dai toni lieti e giocosi del quinto episodio a quelli tragici e cupi del successivo e, specularmente poi, da quelli

tragici e cupi del sesto a quelli di nuovo lieti e giocosi del settimo. Volutamente brusco, al fine di isolare il sesto episodio del lebbroso, di sottolinearne la centralità, oltre che l'estraneità rispetto ai generali toni giullareschi del film. Si percepisce insomma la volontà di mettere l'episodio del lebbroso in vetrina, di modo che nel suo splendido (quanto cupo) isolamento, non possa non essere notato, non possa non colpire come un pugno improvviso lo spettatore. Il sesto episodio rappresenta il momento di maggior libertà del film rispetto alle fonti: ciò dovrebbe bastare a indicarlo come luogo privilegiato di ricerca, in cui la riflessione dell'autore ha agio di esprimersi senza reticenze; la centralità dell'episodio rispetto al discorso rosselliniano è inoltre sottolineata dalla sua centralità fisica all'interno della struttura del film: sono circa quaranta sia i minuti che lo precedono sia quelli che lo seguono. Nonostante l'episodio rappresentato nel film non sia riportato da alcuna fonte [35], esso non è del tutto inventato. Il debito maggiore è riconoscibile verso l'episodio all'origine della conversione di Francesco, rievocato nel *Testamento*:

Il Signore dette a me, frate Francesco, d'incominciare a fare penitenza così: quando ero nei peccati, mi sembrava cosa troppo amara vedere i lebbrosi; e il Signore stesso mi condusse tra loro e usai con essi misericordia. E allontanandomi da essi, ciò che mi sembrava amaro mi fu cambiato in dolcezza d'animo e di corpo. E di poi, stetti un poco ed uscii dal mondo. [36]

Si verifica qui, nell'incontro con i lebbrosi, quel rovesciamento di valori (indicato con l'antitesi amaro/dolce) che è alla base della conversione di Francesco [37]. Le fonti concordemente riferiscono che, prima di convertirsi, Francesco partecipava alla ripugnanza del suo tempo per i lebbrosi. Tommaso precisa, nella *Vita prima*, che non solo provava orrore nel vederli, ma anche tale schifo nel sentirne il puzzo da chiudersi le narici con le dita [38]. Dal trattamento si evince chiaramente che fu proprio l'incontro con il lebbroso narrato nel *Testamento* l'episodio preso a modello dal film. Vi si legge infatti che

Francesco, dopo aver sostenuto *la più dura battaglia contro se stesso*,

finalmente in un impeto di ardore e di trasporto, lo abbracciò e se lo strinse fortemente al cuore. Allora gli vennero in mente le parole del Signore: Tutto ciò che prima ti era odioso e detestabile, si cambierà poi in gioia e dolcezza. Preso da una immensa tenerezza, rompe in un lungo e commosso pianto di consolazione ... [39]

Facendone l'episodio centrale Rossellini ne snatura tuttavia il senso: nel film l'incontro con il lebbroso risulta legato a un atto di carità e non più di conversione. Il Francesco che nel film di Rossellini incontra il lebbroso non è il gaudente figlio di Pietro Bernardone, è già San Francesco e, in quanto tale, non dovrebbe dubitare. Destato dal suono della campana e accortosi della presenza del lebbroso, Francesco alza gli occhi al cielo, chiedendo la forza necessaria per compiere un gesto che prima di diventare santo, raccontano le fonti, gli faceva ribrezzo. Interpellare Dio guardando il cielo è *topos* ricorrente dell'agiografia, tanto iconografica quanto letteraria. Al termine dell'episodio assistiamo al rovesciamento del *topos*: il volto di Francesco è riverso a terra ed è sulla terra che scorrono le sue lacrime [40]. Il ribaltamento della situazione iniziale non poteva essere più esplicito. Lo sottolinea ulteriormente la panoramica che chiude l'episodio: con somma ironia Rossellini torna a interpellare una seconda volta il cielo al posto del santo, nell'unico esplicito intervento dell'autore in prima persona. Il movimento di macchina che svela a chiusura d'episodio un cielo inanimato (laddove il film inizia e termina su un cielo pieno di nuvole, mostratoci con un montaggio molto dinamico) rappresenta - secondo Cappabianca - una ricerca delusa:

Questo stesso rapporto corpo/terra, tuttavia, si fa anche tramite dell'assenza inesorabile di Dio, tale da colpire Francesco come una folgore, nella sequenza del lebbroso che, per fortuna di

Rossellini, nessun cattolico ha mai veramente capito ... Per la prima volta, il Santo è colpito dall'insensatezza, dall'assenza di senso del mondo, cui nessun Dio può rimediare. [41]

Si tratta di un movimento di macchina chiaramente riconducibile all'istanza narrante: il punto di vista di Francesco, che piange con il volto riverso a terra, è in quel momento fuori gioco. Sono pochi i movimenti di macchina in questo film dai mezzi linguistici ridotti all'essenziale: qualche breve carrello a precedere e una serie di panoramiche a seguire lo spostamento dei personaggi; tutti movimenti al servizio degli eventi rappresentati, funzionali alla narrazione. Tutti tranne questo sul cielo vuoto, attraverso il quale Rossellini sembrerebbe firmare l'opera, rappresentando il proprio dubbio [42].

8. L'anacronistica armatura dell'ottavo episodio è un'invenzione tanto eccessiva quanto incisiva, in grado da sola di esprimere figurativamente il conflitto alla base dell'episodio: quanto Ginepro è libero di volare leggero come un uccellino (e vola davvero, lanciato in aria dalla soldatesca), tanto Nicolaio è schiacciato dalla pesante armatura, impedito nei movimenti, prigioniero di quel simbolo di guerra. Ginepro letteralmente sveste Nicolaio della sua pesante armatura e, liberando il tiranno, libera anche la città dall'assedio. Tutto l'episodio è giocato sul conflitto tra due modelli di umanità: la semplicità dell'innocente Ginepro da una parte, la violenza del collerico tiranno dall'altra. Si sono spesso criticati i toni oltremodo esagitati assunti dalla recitazione di Fabrizi, il cui gigionismo è qui al massimo grado. Difficile tuttavia credere che l'attore sia sfuggito al controllo del regista: Fabrizi è a tal punto sopra le righe che vien da chiedersi se non fosse proprio questo l'effetto desiderato da Rossellini [43]. Se si considera poi che Fabrizi è l'unico attore professionista risulta chiara la volontà di Rossellini di farne un'anomalia, un corpo estraneo, un'alterità rispetto a quel mondo di semplice schiettezza che il film intende proporre attraverso la non-recitazione dei frati. Insomma: Rossellini chiede a Fabrizi una recitazione la più lontana possibile da quella di Ginepro per accentuare il contrasto tra il tiranno e il frate. Solo così sarebbe risultata evidente l'opposizione tra il gioco innocente

di Ginepro (l'altalena) e il gioco della guerra del tiranno. Il finale presenta una tra le più significative varianti del film rispetto alle sue fonti. Nella *Vita* (e nel trattamento), Nicolaio, una volta conosciuta l'identità di Ginepro, si pente di quanto fatto dicendo:

*Io credo veramente che i dì della vita mia mala s'approssimano.
Da poi ch'io ho questo tanto santo uomo istraziato così senza
alcuna ragione, Iddio permetterà alla mia mala vita ch'io
morrò in brevi dì di mala morte, quantunque io l'abbia fatto
ignorantemente. [44]*

Nel film Nicolaio non solo si pente, ma toglie anche l'assedio. Rossellini riconosce cioè la possibilità che la mansuetudine di Ginepro possa agire concretamente nella storia, quale segno di pace. Se è vero che nelle pieghe delle varianti è possibile rintracciare la personale visione dell'autore, questo ottavo episodio ci fornisce un segnale importante. Nicolaio viene integrato nel folle mondo di Ginepro al punto che rinnega se stesso e, senza alcuna plausibile ragione, leva l'assedio. Il debole ha umiliato il potente, come ci aveva anticipato il versetto paolino a inizio film.

9. Va sfatato il corrente giudizio critico secondo cui nel nono episodio Rossellini si sarebbe limitato a illustrare il fioretto VIII [45]. Come un vero e proprio inserto originale, si incunea infatti nella narrazione l'incontro con il cavaliere assassino, chiamato a rappresentare il concetto secondo cui il possesso dei beni materiali, esemplificati qui dal denaro, porti inevitabilmente alla violenza [46]. Con l'inserto della scena dell'assassinio Rossellini assegna all'episodio una struttura perfettamente simmetrica, che prevede due sequenze speculari: a) dialogo sulla perfetta letizia; b) incontro-scontro con il mondo (cavaliere assassino); a1) dialogo sulla perfetta letizia; b1) incontro-scontro con il mondo (proprietario terriero). Tale struttura ha il compito di sottolineare da un lato il contrasto tra il mondo di Francesco e il mondo *normale*, dall'altro quello tra le diverse reazioni di Francesco ai due successivi incontri: nel primo caso, quando a subire

la violenza di chi possiede e difende il proprio avere non è lui ma altri (il ladro assassinato), la reazione di Francesco è di sconcerto e pianto; nel secondo caso, quando tocca a lui subire violenza, ecco che l'accetta invece con letizia. Tanto nella fonte originaria quanto nel film, agli esempi su cosa non sia perfetta letizia segue la domanda di frate Leone su dove essa sia. Ed è nella risposta data da Francesco la differenza principale tra il film e il libro dei *Fioretti*, nel quale si legge:

Quando noi giungeremo a Santa Maria degli Angeli, così bagnati per la piovra e agghiacciati per lo freddo e infangati di loto e afflitti di fame, e picchieremo la porta del luogo, e il portinaio verrà adirato e dirà: Chi siete voi? e noi diremo: Noi siamo due de' vostri frati; e colui dirà: Voi non dite vero, anzi siete due ribaldi ... [47]

Originariamente, dunque, a Francesco viene rifiutata ospitalità non da uno sconosciuto, ma da un suo frate. Certo sarebbe stato quantomeno azzardato mostrare un francescano che prende a bastonate il santo; l'originario discorso di Francesco era ipotetico (se dovesse accaderti che ... questa sarebbe perfetta letizia), visualizzato sarebbe divenuto reale. Rossellini e i suoi sceneggiatori si inventano così un personaggio negativo che si addossa la colpa di non aver compreso il messaggio di Francesco. Il senso del fioretto risulta in parte stravolto a vantaggio però di una possibile identificazione tra il pubblico e il padrone di casa, che sarebbe risultata impossibile con il guardiano di un convento. E forse è riconducibile alla volontà di creare un canale di identificazione anche la *facies* moderna della casa, vero e proprio emblema del medioevo rabberciato del film.

3. L'utopia dell'integrazione

I continui richiami interni, il rincorrersi e il progressivo articolarsi di temi e figure, il simmetrico strutturarsi della materia attorno

all'intervento esplicito dell'autore in chiusura del sesto episodio, non lasciano dubbi in proposito: *Francesco giullare di Dio* è tutt'altro che un film improvvisato. Più precisamente, è un film in cui singoli dettagli lasciati all'improvvisazione vengono raccolti da una salda e ben calibrata struttura. Le stesse varianti al testo dei *Fioretti* risultano sempre drammaturgicamente funzionali, indicando come il film sia tra quelli di Rossellini meglio sceneggiati: in esso la disponibilità all'improvvisazione convive con una *scrittura* tra le più studiate del suo cinema [48]. Un'analisi dettagliata di *Francesco giullare di Dio* va insomma a sfatare il luogo comune di un Rossellini unicamente dedito all'improvvisazione perché incurante della forma [49].

Dal confronto con le fonti emerge un chiaro progetto autoriale, che attraverso Francesco e i suoi seguaci più *folli* porta avanti la riflessione centrale della filmografia rosselliniana di quel periodo, quella sul tema della *diversità*. I protagonisti di *Stromboli*, di *Francesco giullare di Dio* e di *Europa '51* sono tutti dei *diversi*, a cui è chiesto di vivere la propria diversità con umiltà; ma mentre nei due film bergmaniani, la diversità dei personaggi rispetto ai contesti in cui sono calati è considerata dal mondo dei cosiddetti normali segno di follia, e in quanto tale stigmatizzata, in *Francesco*, all'opposto, la folle diversità dei personaggi è calata in un contesto (un medioevo utilitaristicamente rabberciato) in grado non solo di accoglierla, ma anche di celebrarla come santa. È come se ci trovassimo di fronte a un trittico la cui pala centrale, pur trattando lo stesso tema di quelle laterali, rappresenti l'antitesi di quanto affermato alla sua sinistra e alla sua destra.

Verso la fine degli anni '40 Rossellini fa l'amara esperienza dell'esclusione. Nel '48, con l'uscita di *Germania anno zero* e de *L'amore*, vengono espresse da parte della critica le prime gravi riserve e si inizia a parlare di involuzione e di crisi [50]. L'emarginazione messa in opera nei suoi confronti dalla critica (con qualche significativa eccezione) col tempo crescerà sempre più. Sono due i modi con cui il regista affronta il problema della propria crescente estraneità all'interno della famiglia del cinema italiano. Il primo prevede l'accentuazione orgogliosa di tale diversità: per tutti gli anni '50 (con la sola eccezione

del *Generale della Rovere*) Rossellini rifiuta sistematicamente ogni compromesso e ogni via di integrazione, difendendo strenuamente la propria diversità, facendone anzi un biglietto da visita da sbandierare, con piglio crociato, in faccia alle regole e alle norme del cosiddetto buon cinema. I film che Rossellini gira in questi anni con la Bergman, a ben guardare, non di altro trattano: come ha spiegato Elena Dagrada, in questi film

l'attrice sembra incarnare una proiezione del regista che esercita su di lei le pressioni avvertite contro di sé. In fondo, nei film del polittico Ingrid Bergman è un'esclusa proprio come in quegli anni Rossellini era divenuto un escluso dai favori della critica italiana. È posta in un contesto ostile quanto lo stava diventando sempre più il nostro ambiente cinematografico verso Rossellini. Affronta le difficoltà di una nuova vita in un paese straniero come Rossellini affrontava il nuovo contesto del cinema italiano, se non da straniero, sempre più da estraneo. [51]

Gli anni con la Bergman, entro i quali si incunea (con le apparenti fattezze di un corpo estraneo) *Francesco giullare di Dio*, sono proprio quelli in cui Rossellini svilupperà il suo metodo sino ai limiti dell'afasia filmica, nella ricerca sempre più approfondita e solitaria di una sorta di essenzialità della visione e della rappresentazione cinematografica, che lo isoleranno dal resto del mondo del cinema, non soltanto italiano [52]. Da questo punto di vista *Francesco* è esemplare, rappresentando una tappa fondamentale di quel percorso di spoliamento del linguaggio, di consapevole eliminazione del superfluo [53], che porta dritto a *Viaggio in Italia*.

Ma il graduale percorso verso la modernità del linguaggio è anche un graduale percorso di emarginazione, che una dichiarazione di Truffaut fotografa nella sua fase finale, intorno alla metà degli anni '50, quando un Rossellini oramai disperato trova nei futuri registi della *nouvelle vague* francese le prime conferme dopo anni

passati a raccogliere gli insulti della critica italiana [54]: *Quando lo ho conosciuto, a Parigi nel 1955, Rossellini era completamente scoraggiato: ... pensava seriamente di abbandonare il cinema; tutti i suoi film da L'amore (1948) in poi erano stati dei fallimenti commerciali e fallimenti agli occhi della critica italiana* [55].

All'inizio di questo processo, nel momento forse più traumatico, quando il riconoscimento della propria esclusione si presenta fulmineo quanto impreveduto, e dopo avere rappresentato tale trauma per la prima volta in *Stromboli* proiettandolo sulla Bergman, con *Francesco giullare di Dio* Rossellini sogna - è il caso di dirlo - la liberazione da tale esclusione.

E che il *Francesco* sia l'esatto rovesciamento di *Stromboli* lo dimostra, tra le altre cose, l'opposto uso che Rossellini fa della natura e del mondo animale: in *Stromboli* il confronto tra Karin e una natura impervia e ostile era chiamato a rappresentare l'estraneità della diva rispetto al contesto; nel *Francesco* al contrario è chiara fin da subito l'integrazione dei frati con il creato intero: fin dal *Cantico* nel quale il sole è frate sole e la luna è sorella luna. Come il vulcano in *Stromboli* era metafora del contesto che respingeva il personaggio, così la natura pacificata di *Francesco* (pacificata anche quando parrebbe il contrario, come sotto la pioggia iniziale che si rivela infine una grazia del cielo) rinvia al desiderio di integrazione del regista; come l'episodio della mattanza e quello del furetto erano chiamati in *Stromboli* a rappresentare la conflittualità dell'ambiente, così l'idillico mondo animale di *Francesco* (compreso fratel porco, ben contento - o almeno così crede Ginepro, ed è ciò che conta - di cedere il proprio peduccio per il frate infermo) è chiamato a rappresentare l'anelito alla pace e alla fratellanza sotteso al film.

Rossellini sogna dunque la liberazione dall'emarginazione: non attraverso una fittizia integrazione del diverso nella norma (che è poi quanto la critica gli chiedeva, invitandolo a tornare a *Roma città aperta* e *Paisà* [56]), bensì facendo della diversità la norma. È questa la seconda modalità messa in campo dal regista per affrontare il problema della propria diversità: la creazione di un mondo immaginario in grado

di accoglierla naturalmente. In tale *mondo rovesciato* l'integrazione è possibile proprio perché fondata non più sul conformismo (o per meglio dire, sulla *tragedia del conformismo*, come recita l'ipotetico sottotitolo di *Europa '51* [57]) ma sulla sua perfetta antitesi: un anticonformismo che confina con la follia.

Il passaggio dal film corale al film centrato sul personaggio individuale, rinvenibile a partire da *Germania anno zero*, coincide non a caso con l'uscita di Rossellini stesso dal coro. Con *Francesco* Rossellini torna improvvisamente al film corale e - di nuovo non a caso - tale ritorno avviene con un soggetto centrato su *nascita, sviluppo e maturazione di un'esperienza comunitaria* [58], chiaro indizio delle profonde aspirazioni sottese a quel ritorno. Ed è perché la follia francescana è per Rossellini l'emblema della propria diversità che risulta marginale nel film la figura di Francesco, a tutto vantaggio di Ginepro (il pazzo di Dio) e di Giovanni il semplice (il cui interprete è, nella vita reale, un emarginato sociale, un mendicante). *Francesco giullare di Dio* rappresenta il desiderio di Rossellini di un mondo eccentrico e folle tanto quanto lui era considerato eccentrico e folle dal mondo dei normali. L'illusione che ciò possa bastare dura, naturalmente, lo spazio di un film. Non passano due anni che il conformismo del mondo e la norma borghese riprendono il sopravvento, ricacciando i diversi ai margini e rinchiudendo i ribelli in manicomio: per chi si era posto, come Rossellini e come l'Irene di *Europa '51*, fuori da chiese e partiti, non era prevista integrazione alcuna. Da questo punto di vista, *Europa '51* rappresenta lo scacco dell'utopia inseguita in *Francesco*.

Note

[1] G. C. Castello, *L'XI Mostra di Venezia*, in "Bianco e nero", a. XI, n. 11, novembre 1950, p. 22.

[2] *Ibidem*.

[3] La critica cattolica fu, per quanto possibile, ancora più dura, nei confronti in particolare dei personaggi di Ginepro e Giovanni. Emblematica la recensione che, con tono sarcastico al limite dell'ingiurioso, scrisse da Venezia il critico de "L'Italia": *San Francesco, d'accordo, fu il giullare di Dio, il servo di Dio, l'amico suo diletteissimo, ma non il fantocchetto senza vita, squallido e anonimo che nel film non aspetta altro se non i fili che lo manovrano. Giullare ma non fantoccio, umile ma non mortificato, mite ma non esangue, rassegnato ma non piegato. Qui, a cominciare dal belio della voce è tutto uno sciogliersi in gesti che avrebbero dovuto essere semplici e risultano invece sempliciotti, edificanti e non pietistici, veri, intensi, umani non grossolani e generici. Quel Fra' Ginepro che tartaglia! E quel vecchio Giovanni (il Semplice, dicono i Fioretti) sembra non Giovanni il Semplice, ma Giovanni il Citrullo! Nel modo che ce lo presenta Rossellini come potrà mai andare per il mondo a predicare un simile frate!?* (E. D'Alessandro, *San Francesco sbagliato e un film soltanto per Ingrid*, in "L'Italia", domenica 27 agosto 1950, p. 3). Non diversamente andarono le cose sulle riviste specializzate: *Fatti e parole che nell'originale, alla lettura, manifestano una carica emotiva spiritualmente drammatica, trasposti così come sono sullo schermo perdono l'originale valore e ne assumono altro che, nella migliore delle ipotesi (vedi l'episodio del lebbroso) è immensamente drammatico, ma assente di spirito francescano, e, nella peggiore delle ipotesi (vedi l'episodio dello zampetto di porco) suscita il riso proprio per quegli elementi che maggiormente dovrebbero edificare lo spirito dello spettatore* (G. Santarelli, *Francesco, giullare di Dio*, in "Rivista del cinematografo", a. XXIV, n. 1, gennaio 1951, p. 26). In ambito ecclesiastico l'ostilità nei confronti del film permane per tutti gli anni '50. Nel 1952 la rivista "Cinema" riporta l'impietoso giudizio di Padre Camillo de Piaz della Corsia dei Servi di Milano: *Rossellini abbia il pudore di non venirci a parlare di messaggio, e i suoi compiacenti consiglieri ecclesiastici il coraggio di non lasciargli coltivare presunzioni di questo genere. C'è una tale incapacità di aderire spiritualmente e in modo vitale al preteso messaggio! Chi ha parlato di arcadia francescana? Del resto è arduo, se non addirittura impossibile, accostarsi oggi con animo vergine e senza equivocare a temi e modi così lontani dalla sensibilità attuale. Arcadia, bamboleggiamento, evasione, equivoco. Perfino il protagonista gli si è andato cambiando tra le mani, diventando, quasi quasi, fra Ginepro da Francesco che doveva essere, e anche questo è significativo* (inchiesta a cura di A. Pitta e E. Capriolo, *Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini*, in "Cinema", n. 89, 30 giugno 1952, p. 353). Nelle celebrazioni per il VII centenario della morte di frate Ginepro, Padre Nazareno Fabbretti arriva a definire il film di Rossellini *disgraziato* (N. Fabbretti, *Nel VII centenario della morte di Fra Ginepro giullare di Dio*, in *Dal santuario di frate sole. Manifestazioni della Sala Francescana di Cultura di S. Damiano nel biennio 1958-1959*, Edito dalla Direzione della sala francescana di cultura, Assisi 1961, pp. 146-147).

[4] E. Macorini, "Vie nuove", n. 36, 10 settembre 1950.

- [5] G. Aristarco, *Alla ricerca di Dio*, in "Cinema", n. 46, 15 settembre 1950, p. 137.
- [6] T. Chiaretti, "l'Unità", 17 dicembre 1950.
- [7] E. Flaiano, *Il giullare degli artisti*, in "Il mondo", a. II, n. 52, 30 dicembre 1950; poi in Id., *Lettere d'amore al cinema*, Rizzoli, Milano 1978, p. 193.
- [8] P. Baldelli, *Falsificazione umana di un giullare di Dio*, in "Cinema", n. 55, 1 febbraio 1951, p. 37. Baldelli svilupperà il suo studio su *Francesco giullare di Dio* prima in *Dibattito per Francesco di Rossellini*, in "Rivista del cinema italiano", a. III, nn. 11-12, novembre-dicembre 1954, pp. 55-69, poi in *Roberto Rossellini*, La Nuova Sinistra-Samonà e Savelli, Roma 1972.
- [9] F. Di Giammatteo, *Non basta un rifiuto per superare le leggi*, in "Cinema", a. IV, n. 59, 1 aprile 1951, p. 164. I decenni successivi confermano i giudizi elaborati tra la Mostra di Venezia e la proiezione nelle sale. Giuseppe Ferrara parla di *fuga dalla storia* che il film perseguirebbe come *una strada per raggiungere un significato metafisico* (G. Ferrara, *L'opera di Roberto Rossellini*, in P. Mechini, R. Salvadori (a cura di), *Rossellini Antonioni Bunuel*, Marsilio, Venezia 1973, p. 39). Secondo Paolo Alatri in *Francesco giullare di Dio Rossellini non si è tanto posto il problema di ricostruire la figura storica del santo, il che avrebbe comportato in primo luogo un'opera di demistificazione della leggenda che ha circondato e accompagnato la vita di Francesco; ma, proprio al contrario, ne ha privilegiato gli aspetti leggendari, e ancor meglio fiabeschi (Il senso della storia*, in E. Bruno (a cura di), *Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica*, Atti del Convegno del 16-23 settembre 1978, Città di Sanremo 1980, p. 83). Cfr. anche P. Willemen, *Chronicle*, in Don Ranvaud (a cura di), *BFI Dossier Number and Roberto Rossellini*, Blackrose, London 1981, p. 14: *Being able to attract or repel but not generating any form of historical understanding, Francesco is the very antithesis of what Rossellini often claimed he did*. Bisogna aspettare gli anni '90 perché *Francesco giullare di Dio* e *La presa del potere di Luigi XIV* vengano considerati *i momenti privilegiati d'una ricerca in cui si fondono il disegno realistico e documentaristico, l'attenzione alla quotidianità apparentemente meno significativa, il desiderio di usare la storia per spiegare la vita* (G. Cremonini, *Gli audiovisivi e la storia*, in A. Maraldi (a cura di), *Roberto Rossellini: televisione e storia*, Centro cinema città di Cesena, Cesena 1990, p. 10).
- [10] U. Eco, *Dieci modi di sognare il medioevo*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano 2001(3), p. 83.
- [11] Ivi, p. 87.

- [12] Ivi, p. 84.
- [13] Fu da questa prospettiva che Luigi Chiarini tentò, nel gennaio del 1951, di difendere il film su "Filmcritica", con un articolo caduto nel vuoto: *Infedeltà storica? Che conta! La fedeltà in questo senso non interessa l'artista, preoccupato solo di ridare un corpo e un peso a una spiritualità che distaccata dalla realtà umana si fa vuoto verbalismo* (L. Chiarini, *Nota a Francesco*, "Filmcritica", n. 2, gennaio 1951, p. 37).
- [14] Il film abbraccia un arco temporale che va dal 1210 - ritorno da Roma - a una data imprecisata, ma non troppo lontana, aumentando il numero dei frati del solo Giovanni il semplice. La scelta di un tale spaccato cronologico è tutt'altro che scontata se il primo biografo del santo, Tommaso da Celano, si mosse nella direzione opposta, agiograficamente celebrativa, concentrando la sua attenzione sugli ultimi anni della vita del santo. La prospettiva di Rossellini non ha invece nulla di agiografico, è semmai venata da tensioni idealistiche.
- [15] In realtà opera autonoma, volgarizzamento trecentesco di un originale latino del secolo precedente, ma usualmente edita insieme ai *Fioretti*.
- [16] Pur ritenendo di estremo interesse *the relationship between the medioeval texts and the film* (A. Millen, *Francis God's Jester*, in D. Forgacs, S. Lutton, G. Nowell-Smith (a cura di), *Roberto Rossellini. Magician of the Real*, British Film Institute, London 2000, p. 82), e pur indicando come *many but not all the episodes are based upon two anonymous fourteenth-century Italian texts*, *The Little Flowers of St Francis and Life of Brother Juniper*, anche Alan Millen finisce poi per sorvolare su quel *not all*; anzi arriva a sottolineare il fatto che Rossellini abbia scelto i *Fioretti* laddove *other, possibly earlier, texts might have been chosen; for example the thirteenth-century lives written by Tomaso da Celano and Saint Bonaventure (ibidem)*, ignorando che alcune scene del film giungono proprio da lì. Il primo episodio, ad esempio, presenta due momenti estranei al libro dei *Fioretti*, narrati da Tommaso da Celano nella *Vita prima*: la scena in cui i frati, sulla via del ritorno da Roma, vanno riflettendo e discutendo sul modo in cui dovranno vivere d'ora innanzi (*Fonti francescane. Editio Minor*, Editrici Francescane, Milano, Padova, Assisi 1986 [d'ora in poi Ff], p. 229) e la scena in cui i frati, giunti a Rivortorto, trovano la capanna occupata (Ff, p. 238). È probabile che Rossellini non conoscesse né le fonti medievali, né il *San Francesco d'Assisi* di Joan Joergensen che di quelle fonti fu presumibilmente il filtro (pubblicata a Copenaghen nel 1907 e tradotta in Italia nel 1919, ancora negli anni '50 è la biografia di Francesco più diffusa negli ambienti cattolici): i riferimenti diretti a tali testi avvalorano l'ipotesi che il coinvolgimento nel progetto dei consulenti religiosi accreditati (e non) sia stato di rilevante importanza; un'influenza da intendersi comunque sempre all'interno della concezione rosselliniana dell'uso del collaboratore, ben

esplicita da questa dichiarazione: *I collaboratori rappresentano il mezzo per raggiungere il fine. Il regista li ha a disposizione come una biblioteca. Spetta a lui comprendere ciò che serve e ciò che non serve. E anche questa scelta fa parte della sua espressione. Quando conosce alla perfezione i suoi collaboratori, e sa che cosa può ottenere da loro, è come se si esprimesse attraverso di essi* (R. Rossellini, *Colloquio sul neorealismo*, a cura di M. Verdone, in "Bianco e nero", a. XIII, n. 2, febbraio 1952; ora in R. Rossellini, *Il mio metodo*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 1987, 1997(2), pp. 88-89).

- [17] Volontariamente viene scelta e portata in primo piano la sezione dei *Fioretti* più emarginata: dei *Fioretti*, dice Rossellini, *è molto difficile trovarne una edizione completa perché tutti i fioretti di fra' Ginepro, ad esempio, in generale non esistono, sono stati purgati, proprio perché sembravano troppo semplici. E invece quel che mi interessa e mi commuove è proprio vedere un uomo che non è certo uno sciocco ma che ha il coraggio di essere umilmente un uomo, con tutte le sue debolezze* (R. Rossellini, *Un cinema diverso per un mondo che cambia*, in "Bianco e nero", a. XXV, n. 1, gennaio 1964; ora in R. Rossellini, *Il mio metodo*, op. cit., p. 316).
- [18] A frate Elia, figura centrale della prima confraternita, non è concesso neppure questo privilegio. È tuttavia solo in fase di riprese che la sua figura diviene anonima: a Elia il cineromanzo e la lista dialoghi depositata in censura assegnano un numero rilevante di battute e dunque si può pensare facesse altrettanto la sceneggiatura. Racconta Monsignor Antonio Forte, già Vescovo di Avellino ora a riposo, scelto a suo tempo come interprete di frate Elia, che solo nel corso delle riprese il suo ruolo è caduto nell'anonimato (comunicazione personale raccolta, nel luglio del 2005, presso il Convento di Santa Maria della Foce a Sarno).
- [19] Cosciente della parzialità dell'operazione che stava compiendo Rossellini dichiarò: *Accostandomi alla figura di Francesco, non ho preteso di dare una vita del Santo. In Francesco giullare di Dio, io non racconto né la sua nascita né la sua morte; né ho preteso di raggiungere l'esposizione completa del messaggio e dello spirito francescano o di accostarmi direttamente alla formidabile e complessa personalità di Francesco ... In sostanza, come già dice il titolo, il mio film vuol essere l'esposizione dell'aspetto giullaresco del francescanesimo* (R. Rossellini, *Il messaggio di Francesco*, in "Epoca", n. 6, 18 novembre 1950; ora in R. Rossellini, *Il mio metodo*, op. cit., p. 76). Risulta di conseguenza del tutto assente la dimensione penitenziale del francescanesimo delle origini ampiamente documentata dalle fonti: nel fioretto II si legge, ad esempio, che Francesco dopo aver *disprezzato il mondo*, si aggirava per le vie di Assisi *tutto dispetto e mortificato per la penitenza* (Ff, p. 867). Delle numerose pratiche penitenziali attestate dalle fonti, nessuna viene inclusa nel film. Cilicio e digiuni non interessano affatto Rossellini. Il suo film rappresenta addirittura il caso

contrario: quello in cui Francesco piange per le privazioni cui ha costretto i frati (primo episodio). Il Francesco dei *Fioretti* è quasi sempre a digiuno (Ff, pp. 880-882), e quando si nutre lo fa in modo frugale: pochi pezzi di pane mangiati usando come tavola una nuda pietra (Ff, pp. 891-894), non perdendo mai occasione di privarsene per dare ai poveri (Ff, pp. 919-926). Il Francesco di Rossellini al contrario non sembra aver mai patito la fame e così i suoi frati: l'unico che si dice abbia digiunato è presto rifocillato dal peduccio di porco procuratogli da Ginepro. Siamo appena entrati negli anni '50 e ancora brucia il ricordo della fame patita durante la guerra. Il Francesco di Rossellini non è il Francesco anti-consumista della Cavani: è l'umiltà la sua parola d'ordine e non la penitenza.

- [20] Nei titoli di testa non si parla di sceneggiatura, ma solo di soggetto: *Soggetto di Roberto Rossellini, ispirato ai Fioretti di S. Francesco. Hanno partecipato alla elaborazione Federico Fellini, Padre Felix Morlion O.P. e Padre Antonio Lisandrini O.F.M.* Sulla figura di padre Morlion si veda E. Dagrada e T. Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in R. Eugeni e E. Mosconi (a cura di), *Cinema italiano e Chiesa: una storia culturale*, EDS, Roma 2006, di prossima pubblicazione. Fu con tutta probabilità lo stesso Morlion a coinvolgere nel progetto l'amico Lisandrini, uno dei più noti predicatori dell'epoca: sulla sua figura si veda S. Trojani, V. Angelini, G. Mandolini, *Padre Antonio Lisandrini*, Istituto Internazionale di Studi Piceni - Biblioteca Francescana, Sassoferrato - Falconara 2004. Ai nomi di Fellini, di Morlion e di Lisandrini vanno aggiunti poi quelli dei collaboratori non accreditati. Stando a una testimonianza di Brunello Rondi, Rossellini iniziò a girare appoggiandosi a un trattamento di appena 28 pagine (R. Rossellini, F. Fellini, *Francesco giullare di Dio*, in "Inquadature", nn. 5-6, ottobre 1958 - settembre 1959, pp. 39-48). Sempre secondo Brunello Rondi, durante le riprese intervennero sulla sceneggiatura lui stesso e Padre Alberto Maisano: *La sceneggiatura e gli altri dialoghi furono scritti, durante le riprese del film, da Rossellini, da me, e da Padre Alberto Maisano, il maestro dei novizi, che li aveva accompagnati nel viaggio dal convento di Nocera, e li seguì durante tutta la lavorazione. Abbiamo avuto consulenti religiosi e storici, e affettuose assistenze, ma non ci furono insistenze, interferenze, pressioni, favori fatti dal regista a chicchessia, concessioni o tradimenti ai danni del nucleo di ispirazione originario che era nato - come altri lavori - nella collaborazione con Fellini* (B. Rondi, *Per un riesame del Francesco di Rossellini*, in "Rivista del cinema italiano", a. IV, n. 1, gennaio-marzo 1955, p. 89). Brunello Rondi insiste molto sul fatto che il film fu avviato senza l'ausilio di una sceneggiatura, scritta secondo lui solamente durante le riprese, mettendo l'accento in questo modo sul proprio apporto al film. Nel 1964 ribadisce di essere stato *con e dopo Rossellini, l'unico sceneggiatore di Francesco giullare di Dio* (B. Rondi, *La continua proposta del Francesco di Rossellini*, in "Filmcritica", n. 146, luglio-agosto 1964). Contraddice in parte quanto sostiene Brunello Rondi una dichiarazione di Morlion (supportata dai titoli di testa del film) nella quale il domenicano si attribuisce un concreto

lavoro di sceneggiatore, e non soltanto quella generica consulenza cui accenna Rondi parlando di *affettuose assistenze*. La testimonianza di Morlion è così riportata da Mario Arosio: *Al tempo di Francesco, giullare di Dio il primo film di Rossellini che, come mi dice egli stesso, padre Morlion accompagnò con una sua attiva e assidua presenza, a partire dalla fase di sceneggiatura, l'immagine cordiale dell'esuberante domenicano era già familiare negli ambienti del cinema italiano* (testimonianza raccolta da M. Arosio in *Il figliol prodigo*, in "Rivista del cinematografo", a. 50, nn. 7-8, luglio-agosto 1977, p. 306).

- [21] B. Rondi, *Per un riesame del Francesco di Rossellini*, in "Rivista del cinema italiano", a. IV, n. 1, gennaio-marzo 1955, p. 94.
- [22] Cfr. Ff, pp. 523-524 e *I fioretti di san Francesco*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi 1998(3), p. 256.
- [23] J. Le Goff, *Saint François d'Assise*, Gallimard, Paris 1999; tr. it. *San Francesco d'Assisi*, Laterza, Bari 2002, p. 43.
- [24] Ff, p. 1250.
- [25] N. Fabbretti, *Nel VII centenario della morte di Fra Ginepro giullare di Dio*, op. cit., p. 147.
- [26] G. Petrocchi, *Frate Ginepro nel viterbese*, in "Doctor Seraphicus", Anno VIII, luglio 1961, p. 20.
- [27] *I fioretti*, op. cit., p. 255.
- [28] *Quando i frati vanno per il mondo non portino niente per il viaggio ... E se uno toglie loro il mantello, non gli impediscano di prendere anche la tunica. Diano a chiunque chiede; e a chi toglie il loro non lo richiedano* (Ff, p. 41).
- [29] Cfr. ad esempio V. Dornetti, *Francesco d'Assisi. Una santità laica*, Asefi, Milano 2001, p. 213.
- [30] Ff, pp. 479-480; sulla scia della *Vita seconda*, di Giovanni il semplice parla anche la *Leggenda perugina* (Ff, pp. 765-767).
- [31] Cfr. R. Rossellini, *Una panoramica de la historia. Entrevista con Rossellini*, a cura di A. Drove e J. Oliver, in "Nuestro cine", n. 95, marzo 1970; tr. it. in R. Rossellini, *Il mio metodo*, op. cit., pp. 387-388.
- [32] Tommaso sintetizza così, nella *Vita seconda*, l'atteggiamento di Francesco nei confronti delle monache: *Questa la sua volontà per tutti i frati: essi dovevano servirle per amore di Cristo, di cui sono serve, ma in modo da guardarsi sempre, come uccelli, dai lacci tesi davanti a loro* (Ff, p. 494).

- [33] *I fioretti*, op. cit., p. 259.
- [34] Ff, p. 432. Sulla scorta del brano di Tommaso, l'episodio della finta viola è raccontato anche nello *Specchio di perfezione* (FF, p. 1093) e da Joergensen che, rifacendosi agli *Analecta*, prima lo riferisce a frate Egidio (*San Francesco d'Assisi*, Società Editrice Internazionale, Torino 1921, p. 333), e in un secondo momento allo stesso Francesco (ivi, p. 404). Il rimando alle fonti è dunque assai più preciso di quanto indichi Millen: *Again, it seems to have escaped attention that this gesture imitates the music-making angel who, according to the text Consideration of the Stigmata, accompanied St Francis with the music of a viola during his rapturous participation in God's love* (A. Millen, *Francis God's Jester*, op. cit., p. 89).
- [35] L'unico fioretto in cui si parla di lebbrosi è il XXV, la cui vicenda non ha però nulla in comune con quella rappresentata da Rossellini nel film.
- [36] Ff, p. 66.
- [37] R. Manselli, *San Francesco d'Assisi*, San Paolo, Milano 2002, p. 109.
- [38] Ff, p. 214.
- [39] R. Rossellini e F. Fellini, *Francesco giullare di Dio*, op. cit., p. 47.
- [40] Il film fatica a rendere la dolcezza d'animo che secondo le fonti seguì all'incontro con il lebbroso: *Francesco piange: di consolazione per la decisione che lo porta a vincere la battaglia contro se stesso, ma anche d'angoscia per qualcosa che sfugge, che rimane tremendo, senza conforto ed assistenza fraterna* (P. Baldelli, *Roberto Rossellini*, op. cit., p. 102).
- [41] A. Cappabianca, *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Genova 1998, pp. 60-61.
- [42] Nulla sul piano narrativo richiedeva che l'episodio fosse ambientato di notte, anzi le occasioni che Francesco aveva di incontrare un lebbroso erano probabilmente maggiori di giorno. Se Rossellini decide di dare all'episodio un *effetto notte* è per accentuarne la cupezza.
- [43] Lo confermerebbe anche una dichiarazione di Rossellini: *debbo precisare, a proposito di quel discusso personaggio grottesco da lui disegnato nel Giullare, che fu da me voluto, e pertanto ne assumo tutta la responsabilità* (*Colloquio sul neorealismo*, op. cit.; ora in R. Rossellini, *Il mio metodo*, op. cit., p. 91).
- [44] *I fioretti*, op. cit., p. 255.

- [45] È l'opinione ad esempio di Alan Millen: *In the episode in which Brother Leo and Francis submit to the trial of perfect joy, the dialogue is little more than a quotation of the definition of joy in Chapter 8 of The Little Flowers and the gestures remain wooden* (Francis God's Jester, op. cit., p. 88).
- [46] Si legge nella *Leggenda dei tre compagni* che una volta [il vescovo di Assisi] gli ebbe a dire: La vostra vita mi sembra dura e aspra, poiché non possedete nulla a questo mondo. Rispose il Santo: Messere, se avessimo dei beni, dovremmo disporre anche di armi per difenderci. È dalla ricchezza che provengono questioni e liti (Ff, p. 719).
- [47] *I fioretti*, op. cit., p. 25.
- [48] In assenza di una camera sufficientemente mobile per assumere compiti di raccordo, Rossellini si affida a un numero piuttosto elevato di segni di interpunzione: quattordici dissolvenze (dieci in chiusura d'episodio, quattro interne all'episodio stesso) e due tendine (una all'interno del terzo, l'altra del quinto episodio). Ma soprattutto distribuisce lungo il film una serie di elementi di continuità difficili da pensare quali frutto d'improvvisazione. Si consideri, ad esempio, come la rappresentazione del desiderio dei frati di predicare attraversi l'intero film: nel primo episodio i frati discutono sui contenuti da dare all'opera di predicazione che, con il consenso del Papa, stanno per intraprendere (*Io invece se dovessi predicare al popolo comincerei la mia predica così ...*); nel secondo episodio è frate Silvestro a esprimere il desiderio di andare a predicare (*Ah, non vedo l'ora di andare a predicare*); nel terzo episodio è Ginepro a mostrarsi deluso di non poter seguire i compagni; nel quinto episodio è ancora Ginepro a lamentarsi per lo stesso motivo (*A me tocca rimanere sempre a casa*); nel settimo episodio Ginepro cucina per quindici di in modo da liberarsi per la predicazione; nell'ottavo episodio Ginepro può finalmente dar sfogo al proprio desiderio represso e lo vediamo strofinarsi le mani appena ne intravede l'opportunità; ed è sempre nell'ottavo episodio che tali elementi giungono a compimento con la lezione appresa da Ginepro che le opere contano più delle parole (*Mio Dio ti ringrazio, perché finalmente ho capito che non è con le parole ma con l'esempio che si conquistano le anime*); infine, secondo un ben calibrato movimento circolare, se il film iniziava con i frati che discutevano sui contenuti da dare alla predicazione termina, nel decimo episodio, con i frati che si separano per andare a predicare: non a caso dunque la prima sequenza e l'ultima sono ambientate nella stessa *location*. Il tema della predicazione, che così tanta parte ha all'interno dell'opera, interessa tuttavia solo i frati e mai Francesco. La descrizione dell'attività di predicazione di Francesco riveste grande importanza nell'economia dell'intera opera dei *Fioretti*, caratterizzando una decina di capitoli sui 53 totali. Di tale attività nulla si conserva nel film: anche la predica agli uccelli risulta trasformata in una preghiera. Il Francesco di Rossellini insomma non si mette mai sul pulpito

per predicare; anzi, punisce frate Ginepro quando esprime il desiderio di andare alla predicazione, *poiché è più utile predicare con l'esempio che con le parole*.

- [49] Come sottolinea Elena Dagrada, Rossellini era *refrattario verso la bella forma, non verso la forma in sé ... Perché un'immagine giusta - di godardiana memoria - è sempre anche un'immagine bella; che è altra cosa da una bella immagine (Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini, Led, Milano 2005, p. 440)*. Lo stesso Rossellini ebbe a scrivere: *Le belle inquadrature! C'è da ammalarsi! Un film deve essere ben diretto, è il meno che si possa pretendere da un regista, ma una sola inquadratura non deve essere bella* (R. Rossellini, *Il mio dopoguerra*, in "Cinema nuovo", a. IV, n. 70, 10 novembre 1955, p. 346; il testo è la prima parte dell'autobiografia rosselliniana apparsa in francese sui "Cahiers du cinéma", n. 50, agosto-settembre 1955, col titolo *Dix ans de cinéma*).
- [50] Un buon indice della tutt'altro che serena reazione di Rossellini alle prime accuse è un'intervista rilasciata a Fernaldo Di Giammatteo nel novembre del 1948: *Sto combattendo una battaglia veramente grossa, sto compiendo uno sforzo da gigante per sopportare la concorrenza, il peso dell'industria, l'amoralità delle imposizioni private, per rompere il cerchio che minaccia di soffocarci tutti, ed ecco come mi si ricompensa. Lavoro e combatto per tutti e tutti si ostinano a non capirmi. Ma è possibile, mi dica lei, è possibile continuare a questo modo, in queste condizioni?* (Roberto Rossellini, *Rossellini si difende*, a cura di F. Di Giammatteo, in "Il progresso d'Italia", 9 dicembre 1948; poi in "Fotogrammi", n. 1, 4 gennaio 1949; ora in R. Rossellini, *Il mio metodo*, op. cit., p. 63).
- [51] E. Dagrada, *Le varianti trasparenti*, op. cit., p. 30.
- [52] G. Rondolino, *Rossellini*, Utet, Torino 1989, p. 171.
- [53] E. Dagrada, *Le varianti trasparenti*, op. cit., p. 28. Valgano come esempio le poche inquadrature con le quali Rossellini risolve il confronto tra i frati e il porcaro, optando per campi d'insieme e sfruttando un'accentuata profondità di campo: la posizione in esse occupata dal contadino irato che si allontana, al centro dell'immagine tra Ginepro e Francesco che ancora discutono, è il chiaro segno di come l'eliminazione del superfluo fosse consapevole. Oppure si consideri l'assenza di dialogo nel sesto episodio, la cui colonna sonora è tutta risolta unicamente sul piano rumoristico; o ancora il prevalere del *long take*, come nel bellissimo inizio dell'ottavo episodio, aperto da una panoramica a seguire gli spostamenti di Ginepro della durata di 40 secondi, tanto semplice quanto efficace.
- [54] Per una bibliografia sulla *sfortuna* critica di Rossellini in Italia si veda A. Farassino, *I rapporti con la critica*, in E. Bruno (a cura di), *Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica*, op. cit., pp. 154-165; P. Pintus, *Quando la critica si divise*, in "Bianco e nero", n. 3, luglio-settembre 1987, pp.

- 7-25; S. Roncoroni, *Pour Rossellini*, in "L'avant-scène", n. 361, luglio 1987, pp. 7-13; la monografia di S. Masi e E. Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, Gremese, Roma 1987, particolarmente attenta al problema dell'accoglienza critica riservata di volta in volta ai singoli film; il capitolo conclusivo, intitolato *La critica*, della monografia di G. Michelone, *Invito al cinema di Rossellini*, Mursia, Milano 1996. Si veda infine la tesi di laurea di Matteo Straccia, *Roberto Rossellini e la critica cinematografica italiana*, Università degli Studi di Milano, relatore Prof.ssa Elena Dagrada, correlatore Prof. Raffaele De Berti, aa. 2003-2004.
- [55] F. Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris 1975; tr. it. *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 1998(2), p. 214. Truffaut dice qui di aver conosciuto Rossellini nel 1955: in realtà lo aveva già incontrato nel luglio del 1954 in occasione della prima *Entretien avec Roberto Rossellini* pubblicata sul n. 37 dei "Cahiers du cinéma". Pare addirittura che lo avesse incontrato già in giugno, quando raccolse un'intervista per "Arts". In quell'occasione Rossellini gli disse: *Lavoro nella solitudine morale più assoluta. Vede, mi insultano da tutte le parti ... Sono un uomo semplice, non vorrei essere un uomo solo* (Roberto Rossellini, *Je ne suis pas le père du néo-réalisme, je travaille dans un solitude morale absolue, je souffre d'être méprisé et insulté de tous côtés, je suis obligé de payer moi-même mes films*, intervista non firmata, ma attribuita da alcune fonti francesi a François Truffaut, in "Arts", 16 giugno 1954; ora in R. Rossellini, *Il mio metodo*, op. cit., p. 110).
- [56] Lo stesso Rossellini così ricordava: *Dopo il successo di Roma città aperta e Paisà non sono restato molto a lungo nel sistema, dato e non concesso ch'io ci sia mai entrato. Tuttavia esso ha fatto di tutto per attirarmi, per assimilarmi e rendermi uguale agli altri. Io non ce l'ho fatta. Non ne ho avuto il coraggio. Né i soldi né l'amore sono riusciti a persuadermi. Questa è la doppia storia della mia rottura con Hollywood e con Ingrid Bergman* (R. Rossellini, *Quasi un'autobiografia*, a cura di S. Roncoroni, Mondadori, Milano 1987, pp. 106-107).
- [57] R. Rossellini, *Rossellini in peccato mortale*, a cura di G. Cane, in "Rassegna del film", n. 1, febbraio 1952; ora in R. Rossellini, *Il mio metodo*, op. cit., p. 98.
- [58] G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. III, Editori Riuniti, Milano 1998(3), p. 420.