

testi e storia
della letteratura italiana

giulio ferroni

andrea cortellessa

italo pantani

silvia tatti

**storia e testi
della letteratura italiana**

dalle origini al 1300

Massimo	2000
2000	2000
2000	2000
2000	2000

MONDADORI
UNIVERSITÀ

225 So della Taula Ritonda,
Tristano ed Isotta la bionda;
e come l'uom tutto si monda:
e ke 'l peccato no'l confonda,
si dé mondare.

230 Or no·mmi vogl[i]o nominare
né per nome ricordare:
troppo si converria cercare
anzi ke 'l potessi trovare,
tant'è serrato.

235 Lo mio nome è dimezzato;
per metade so' chiamato;
l'altra metade è, dal suo lato,
lo leone incoronato
con fresca cera;
cui di me vuol, paraul' à intera.

ciclo bretone, come il mago Merlino; re Artú, che al suo tempo (*al temporale*) nacque proprio grazie all'intervento di Merlino, che aiutò il padre ad unirsi alla madre; la Tavola rotonda; Tristano e Isotta; *cutale* per *cotale* è forma dell'antico senese.

vv. 224-226. al culmine del proprio sapere il giullare mette una prospettiva religiosa; sa anche come l'uomo si purifica dal peccato, e ribadisce che l'uomo si deve purificare, affinché il peccato non lo porti a rovina (*confonda*).

vv. 227-231. Ora non voglio dire il mio nome né (voglio) che esso venga ricordato: bisognerebbe cercarlo troppo a lungo prima di poterlo trovare, tanto è nascosto.

vv. 232-237. In questa ultima strofa l'autore sembra fornire una chiave per il proprio nome, dicendo che il suo nome è *dimezzato*, che egli è chiamato per metà, che l'altra sua metà è il leone bianco (*con fresca cera*, con volto chiaro) incoronato; e chi vuole sapere di lui ha parola intera. In realtà sembra trattarsi di una sciarada, per cui il nome dimezzato sarebbe *Geri* (di solito in Toscana abbreviazione di *Ruggieri*) e l'altra metà sarebbe la voce del leone, che «ruggie», quindi *Ruggieri*: ma il leone bianco incoronato è lo stemma del popolo senese, per cui forse «il ritamatore vuol dire che, chiamato solitamente *Ruggieri*, egli è nella sua piena designazione *Ruggieri da Siena*» (Contini).

III.2 La letteratura religiosa

San Francesco d'Assisi

Cantico di frate Sole

Il titolo *Cantico di frate Sole* (*Canticum fratris Solis*) è attestato dalla più antica vita di san Francesco, attribuita al suo discepolo frate Leone, la *Legenda antiqua* o *Speculum perfectionis* ("Specchio della perfezione"), che racconta che esso sarebbe stato composto dal santo due anni prima della morte, a san Damiano, dopo una notte di sofferenze: la *Legenda* motiva il titolo con il proposito di mostrare che «sol est pulchrior aliis creaturis, et magis potest assimilari Deo» ("il sole è più bello di tutte le altre creature e più di tutte può assimilarsi a Dio"). Sia questo titolo sia l'altro con cui questo primo testo della tradizione poetica italiana è stato presto designato (*Laudes creaturarum* o *Cantico delle creature*) mostrano il suo legame con varie espressioni della poesia religiosa, e in particolare con la poesia della Bibbia, specie con i salmi dedicati alle lodi (*laudes*) di Dio, dove variamente è ripetuto l'imperativo *Laudate* (essi erano molto usati nella liturgia della Chiesa). Notevole la consonanza (indicata già da uno dei primi biografi di san Francesco, Tommaso da Celano) con il *Cantico dei tre giovani alla fornace* contenuto nel *Libro di Daniele* (3, 51-89), basato su versetti a coppia di lodi a Dio, il primo introdotto dall'imperativo *Benedicite* ("Benedite") e indirizzato volta per volta alle diverse forme del creato, il secondo costituito dalla ripetizione costante di una stessa formula di lode (per esempio: «Benedicite, sol et luna, Domino, / laudate et superexaltate eum in saecula. / Benedicite, stellae caeli, Domino, / laudate et superexaltate eum in saecula. / Benedicite, omnis imber et ros, Domino, / laudate et superexaltate eum in saecula...», "Benedite, sole e luna, il Signore, / lodatelo ed esaltatelo in eterno. / Benedite, stelle del cielo, il Signore, / lodatelo ed esaltatelo in eterno. / Benedite, pioggia e rugiada, il Signore, / lodatelo ed esaltatelo in eterno..."). D'altra parte san Francesco aveva già composto varie preghiere in latino, proprio sul modello dei cantici biblici, tra cui la *Exhortatio ad laudem Dei* ("Esortazione alla lode di Dio") e le *Laudes ad omnes horas dicendae* ("Laudi da dirsi a tutte le ore"), basate proprio sulla ripetizione di formule come *laudate, laudemus ecc.*

La
composizione

Discordanze
sulla forma
originaria
del testo

Il manoscritto riconosciuto come il più antico è conservato nella Biblioteca comunale di Assisi (con il numero 338): esso ha una forma linguistica umbra, ma di tipo moderato (come mostra l'oscillazione tra le desinenze più arcaiche di tipo umbro in *-u* e quelle più «toscani» in *-o*, esplicita tra il v. 8, *Et ellu è bellu*, e il v. 19, *ed ello è bello*) e con la presenza di molte forme colte latineggianti. Il testo che presentiamo si basa sul manoscritto di Assisi: ma alcuni studiosi pensano che quest'ultimo non rappresenti la forma originaria del *Cantico*, ma una sua trascrizione in zona umbra, e preferiscono dare al testo una forma linguistica più vicina al toscano. I vari editori discordano anche sul raggruppamento dei versetti in lase diverse e sulla punteggiatura: e in passato qualcuno ha anche tentato di ridurre i versetti stessi a misure metriche regolari. Ma appare evidente che non si tratta di versi regolari, ma di versetti prosastici, sul modello del latino biblico dei salmi, quasi uguali tra loro per estensione, messi in rapporto dal forte effetto di ripetizione, da alcune rime e soprattutto da molte assonanze, con delle cadenze in chiusura di frase che sono quelle tipiche del *cursus* medievale (cfr. 0.1.10). Il canto doveva sicuramente avere una intonazione musicale (come mostra il manoscritto di Assisi, che nella parte iniziale è disposto in modo da dar spazio alle note musicali).

La composizione, oscillando fra la preghiera ed il canto di lode, si presenta con una sua originalità e coerenza che non viene intaccata da certe ipotesi (prive però di ogni fondamento) che fanno riferimento ad una sua stesura in più tempi: secondo questa ipotesi i versi del perdono (23-24) e quelli della morte (27-31) sarebbero aggiunte più tarde (e gli ultimi sarebbero stati composti dal santo poco prima della morte).

Si tratta, nel complesso, di un invito ad innalzare una lode a Dio, attraverso le sue creature. Si comincia con una dichiarazione di umiltà: nessun uomo è degno di nominare il nome di Dio e quindi neanche di lodarlo. Quindi si avvia la serie dei gloria a Dio: ma per l'interpretazione del tema della lode (e quindi di tutto il componimento) è essenziale la spiegazione della preposizione *per*, che introduce i nomi delle creature che accompagnano la lode di Dio («Laudato si', mi' Signore, per...», salvo la prima volta, al v. 5, «Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature»). Queste le interpretazioni principali: *per* con valore causale (*lodato a causa delle creature*, in ragione delle loro qualità), *per* con valore strumentale (*lodato dall'uomo per mezzo delle creature*), *per* con valore di agente (*lodato dalle creature*), *per* con valore mediale (*attraverso le creature*).

Secondo G. Pozzi il *Cantico* si inserisce in una vera e propria «teologia della lode», per cui, come dichiarano appunto i versi iniziali, solo di Dio sono le lodi stesse, solo Dio è nello stesso tempo destinatario e autore della lode: il creato e l'uomo stesso non sono altro che il tramite, la via attraverso la quale la lode percorre l'universo, partendo da Dio e tornando a Dio. Ciò spiegherebbe tra l'altro l'uso della forma passiva (*Laudato si'*), che fa del Signore allo stesso tempo il soggetto che riceve la lode e l'agente della lode stessa: e condurrebbe in definitiva a dare a *per* un valore strumentale (la lode di Dio si afferma *per mezzo delle creature*) o mediale (essa si svolge *attraverso le creature*). Molto precisa e ordinata è l'elencazione delle diverse creature che partecipano alla lode divina; prima il firmamen-

La «teologia
della lode»

Elencazione
delle creature
di Dio

to, sole, luna e stelle; poi quattro elementi dell'antica filosofia, aria, acqua, fuoco, terra; quindi gli uomini che in nome di Dio sono capaci di perdonare e sanno soffrire con pazienza; e infine la morte del corpo, da non temere, mentre va temuta solo quella dell'anima, frutto del peccato mortale e ingresso nella dannazione eterna. L'insieme mostrerebbe, secondo Pozzi, una sottile disposizione numerica: «3 elementi celesti, 4 sublunari, 2 antropologici», che, sommati, danno luogo al numero 9, a cui la cultura medievale attribuisce un valore essenziale, collegandolo tra l'altro alla Trinità (risultato di 3x3): cfr. tra l'altro i testi della *Vita nova* di Dante, T2.1. La conclusione è segnata dal tema dell'umiltà, essenziale in tutta l'azione e la predicazione di san Francesco.

Dominato da una forte carica emotiva, il linguaggio intenso e «umile» del *Cantico* evoca l'intera creazione per rendere testimonianza dell'infinita misericordia di Dio; tutta la bellezza del creato e anche ciò che può apparire male (la morte) sono strumenti di realizzazione dell'infinito Amore, verso cui Francesco mostra la sua gratitudine: ma la carica emotiva si regge su una sapiente scelta delle immagini e degli aggettivi, che accompagnano i nomi delle diverse creature. La scelta del volgare dà voce ad un rapporto più diretto, «umile» e fraterno (notare l'uso dei termini *frate* e *sora*) con le forme della natura: e, secondo alcuni critici, si lega anche ad un esplicito obiettivo polemico, quello di esaltare la bontà del creato e di ricordare la minaccia della dannazione eterna contro le posizioni di quegli eretici (in primo luogo i catari), che affermavano la natura «cattiva» e diabolica del mondo fisico e la bontà della sola realtà spirituale e oltremondana (negando tra l'altro l'esistenza dell'inferno e la resurrezione dei corpi).

Il linguaggio
e lo stile

[EDIZIONE: *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, vol. I, cit.]

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.

Ad te solo, Altissimo, se konfano,
et nullo homo ène dignu te mentovare.

5 Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,

v. 1. **bon Signore**: Colui da cui deriva tutto ciò che è buono.

v. 2. **tue so'**: sono tue, spettano a Te; solo a Dio appartiene la possibilità di lodare Dio; onne: ogni, tutte le benedizioni.

v. 3. **se konfano**: forma umbra: si confanno, convengono, si addicono.

v. 4. nessun uomo è degno di nominarti; ène, «è», forma umbra; *dignu*, latinsmo per degno; *mentovare* per «nominare, chiamare» è voce dialettale umbra

(Baldelli).

v. 5. **cum**: forma latina della preposizione *con*, che per il Casella vale «così come», estendendo la lode di Dio a tutte le creature; ma da altri viene interpretato con valore di compagnia (*insieme alle creature*) o di strumento (*per mezzo delle creature*), o comunque negli stessi modi in cui viene interpretato il successivo *per* (cfr. v. 10).

v. 6. **messor lo frate**: messer fratello sole; mes-

- lo qual'è iorno, et allumini noi per lui.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significatione.
- 10 Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.
- Laudato si', mi' Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dâi sustentamento.
- 15 Laudato si', mi' Signore, per sor'acqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.
- Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.
- 20 Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.
- Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo
amore
et sostengo infirmitate et tribulatione.
- 25 Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.

sor è forma umbra, traduzione del latino *dominus*, "signore".

v. 7. **iorno**: luce del giorno; **allumini noi per lui**: ci illumini per mezzo di lui.

v. 8. **radiante**: radioso.

v. 9. **porta** significato di te, è simbolo di te (e questo valore del sole giustifica anche il titolo del componimento).

v. 10. **per sora luna**: per le varie interpretazioni di *per* (a causa di, per mezzo di, attraverso ecc.), cfr. introduzione al brano; *sora* è forma antica per *sorella*.

v. 11. **clarite**: chiare, brillanti, splendenti, lucenti.

v. 13. tutto il verso si riferisce ai modi di essere dell'aria (primo dei quattro elementi); al vento, alle nuvole, al sereno, e a ogni possibile tempo atmosferico.

v. 14. attraverso cui (per mezzo dell'aria e delle sue varie condizioni stagionali) dâi nutrimento alle tue creature.

v. 16. **casta**: pura.

v. 18. **ennallumini**: illumini: forma simile a *allumini* del v. 7, con prefisso raddoppiato, e con perfetta simmetria, dato che il fuoco corrisponde al sole, è come un suo sostituto (e ancora nel v. 19, *ed ello è bello*, rinvia direttamente al v. 8, *Et ellu è bellu*, detto a proposito del sole).

v. 19. **robustoso**: robusto, con il suffisso *-oso*, che ha un forte carattere espressivo.

v. 21. **sustenta et governa**: i due verbi sinonimi indicano la funzione di nutrire attribuita alla terra sia dalla cultura pagana che da quella biblica.

v. 22. **coloriti**: vivaci, di molti colori.

v. 24. sopportano malattia e sofferenza; *sostengo* per la terza persona plurale (sostengono) è forma dei dialetti dell'Italia centrale.

v. 25. **'l sosterrano in pace**: sopporteranno con rassegnazione.

v. 26. **ka**: giacché; **sirano incoronati**: saranno premiati, riceveranno ricompensa

30 Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a'cquelli ke morrano ne le peccata mortali;
beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male.

Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate
e serviateli cum grande humilitate.

nella beatitudine del Paradiso (*sirano* è forma umbra).

v. 27. **sora nostra morte corporale**: anche la morte del corpo è nostra sorella e va accolta come manifestazione della volontà di Dio.

v. 28. **pò skappare**: può sfuggire, sottrarsi a lei.

v. 30. **beati quelli** che la morte troverà in grazia di Dio, legati alle sue santissime volontà.

v. 31. dal momento che la morte spirituale, la dannazione (chiamata *mors secunda*

nell'*Apocalisse*) non farà loro male.

vv. 32-33. abbandonata la forma passiva *Laudato si'*, gli ultimi versetti si rivolgono a tutto il creato, che nei versi precedenti ha fatto da tramite della lode divina, con un invito a lodare, benedire, ringraziare e servire Dio con costante umiltà, secondo i modi dei salmi biblici (basati su formule come *Laudate e Benedicite*); *serviateli* è un congiuntivo esortativo, con il suffisso *-li* al dativo (a lui), che segue la costruzione del verbo latino *servire*.

Donna de Paradiso

Noto anche con il titolo di *Pianto della Madonna*, questo celebre componimento, che costituisce uno dei risultati più alti della poesia volgare del secolo XIII, è una lauda drammatica, composta cioè in forma di dialogo tra voci diverse, anche se non ancora in forma direttamente teatrale (destinata comunque ad una recitazione a più voci, la lauda drammatica sarà il modello da cui si svilupperà lo schema più specificamente teatrale della sacra rappresentazione: cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 35). Il racconto della passione di Cristo viene svolto seguendo il modello evangelico, ma dando un particolare risalto al suo carattere umano, e mettendo al centro la sofferenza della Madonna, il suo lacerante dolore di madre di fronte allo scempio che deve subire la propria creatura, il suo assumere su di sé, sul proprio stesso corpo, il martirio del figlio. La considerazione del dolore di Maria per la passione del figlio era già presente in vari testi del secolo XI e XII: e nel secolo XIII una più profonda attenzione agli aspetti umani della passione era stata diffusa, anche a livello di devozione popolare, proprio dall'ordine francescano, di cui faceva parte Iacopone (che probabilmente è autore anche di una celebre sequenza latina su questo tema, lo *Stabat Mater*).

In questa grande lauda sono proprio le voci drammatiche a raccontare i momenti cruciali della passione: dà inizio al componimento un narratore, il quale si rivolge alla Madonna e, a più riprese, fino al momento della crocifissione, le descrive i diversi tormenti che il figlio subisce (le sue battute sono sei, ai vv. 1-7, 12-15, 20-24, 48-51, 56-59, 64-75). Molti interpreti identificano questo narratore con san Giovanni, che viene chiamato in causa verso la fine sia da Cristo (vv. 104-111) sia da Maria (vv. 128-129); una funzione narrativa ha anche la voce collettiva del popolo, che si inserisce con violenza in due sole strofe (vv. 28-31 e 36-39), chiedendo che Cristo sia crocifisso, posto in mezzo ai ladroni e coronato di spine. Gli avvenimenti così raccontati sembrano accadere sullo sfondo, fuori scena: ma ogni nuovo momento offre un motivo ulteriore di sofferenza alla Madonna, lacera più fortemente la sua voce, che passa dallo sgomento e dalla sorpresa della prima battuta (vv. 8-11) a richieste di soccorso (a Maddalena, vv. 16-19) e di pietà (a Pilato, vv. 24-27, e alla folla proterva, vv. 32-35), fino a prorompere nel grido e nell'invocazione disperata al figlio (vv. 40-47, in cui la parola *figlio* viene insistentemente ripetuta), a rivolgersi alla croce stessa (vv. 52-55) e poi a guardare finalmente il figlio spogliato e *ensanguenato* (vv. 60-63). Dopo che il narratore, nella sua ultima battuta (al centro della lauda), ha descritto la scena della crocifissione, Maria inizia, come ella stessa sottolinea («Et eo comenzo el corrotto», v. 76), il vero e proprio lamento, che d'ora in poi si espande, in un dialogo con il figlio crocifisso: la prima battuta di Cristo (vv. 84-87) si svolge con una tenera e tutta umana manifestazione di dolore per la sofferenza della madre, mentre nelle due battute successive (vv. 92-95, 104-111) egli la consola affidandola ai compagni che continueranno la sua missione e in particolare a Giovanni, presente al supplizio. Questo scambio di battute tra Cristo e la Madonna è regolato dalla ripresa delle parole semplici e pure che indicano il loro legame umano

Il carattere umano

Il dialogo

Il lamento di Maria

(*Mamma e Figlio*); e in tutta la parte finale, più ampia, del lamento della Madonna (vv. 112-135) la parola *figlio* viene insistentemente ripetuta, in appassionate invocazioni, accompagnate da una fitta serie di attributi.

Il linguaggio di Iacopone integra nel modo più suggestivo toni di realismo popolare con molteplici riferimenti culturali, con citazioni bibliche, entro una costruzione sottilmente calcolata. Lo stesso numero e successione delle strofe, come è stato indicato da F. Mancini, risponde ad una precisa intenzione simbolica: infatti, se si esclude la ripresa, le strofe della laude sono 33 (gli anni di Cristo al momento della morte), quelle dedicate (da parte del narratore) al racconto della crocifissione sono 3 (il numero della Trinità, sempre carico di risonanze simboliche) e si collocano, come si è già detto, proprio al centro della lauda, separandola in due parti (quella in cui interviene il narratore e quella del *corrotto*, il lamento funebre, e del dialogo con il figlio), che sono perfettamente uguali (ciascuna di 15 strofe).

La dimensione religiosa giunge qui ad identificarsi totalmente con il senso del dolore e della sofferenza materna, in una spoglia essenzialità, senza nulla di patetico o di languido: nella sapientissima articolazione del dialogo, negli echi e nelle risonanze che si svolgono tra le diverse battute, nel senso stesso della fisicità dello strazio, risuona una grande poesia del dolore assoluto, fissato come qualche cosa di eterno, in un infinito ripetersi. Per quanto, nella prospettiva religiosa di Iacopone, il tormento della passione trovi giustificazione nel piano divino della redenzione dal peccato, la sua poesia e la sua sensibilità sembrano comunque concentrarsi più nettamente sull'inevitabile lacerazione del dolore, sullo struggimento della madre, sul suo volersi identificare nella morte del figlio: e infatti, nel richiamo alla profezia di Simeone, riportata dal *Vangelo di Luca*, 2, 35, che conclude la lauda, l'abbraccio della madre e del figlio nella morte, si fissa come un'immagine eterna, conclusiva, di un dolore senza scampo, «trovarse abbraccate / mat'e figlio impiccato».

METRO: struttura della ballata mezzana con ripresa di tre settenari (yyx) e strofe di quattro settenari aaax: solo in pochi casi si hanno degli ottonari.

«Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è preso
Iesú Cristo, beato.

5 Accurre, donna e vide
che la gente l'allide;
credo che lo s'occide,
tanto l'ò flagellato».

v. 1. de Paradiso: del cielo.

v. 2. preso: «fatto prigioniero»; notare la rima siciliana *Paradiso / preso*.

v. 4. accurre ... vide: forme dell'imperativo.

v. 5. l'allide: «lo percuote»; è un latinismo (da *allidere*, «battere”).

v. 7. l'ò: lo hanno.

Il linguaggio dell'autore

Una poesia del dolore assoluto

10 «Come essere porria,
che non fece follia,
Cristo, la spene mia,
om l'avesse pigliato?»».

15 «Madonna, ello è traduto,
Iuda sí ll' à venduto;
trenta denar' n' à auto,
fatto n' à gran mercato».

«Soccurri, Madalena,
ionta m' è adosso piena!
Cristo figlio se mena,
como è annunziato».

20 «Soccorre, donna, adiuta,
cà 'l tuo figlio se sputa
e la gente lo muta;
òlo dato a Pilato».

25 «O Pilato, non fare
el figlio meo tormentare,
ch'eo te pòzzo mustrare
como a ttorto è accusato».

«Crucifige, crucifige!

v. 8. «Como ... porria»: come potrebbe essere accaduto.

v. 9. follia: atto malvagio.

v. 11. «che lo abbiano catturato»; *om* è soggetto impersonale (come il francese *on*). I versi 8 e 11 sono legati sintatticamente, mentre i due intermedi costituiscono una forma incidentale, parentetica in cui si esprime, rapidamente, la causa della giustificazione della sorpresa di Maria.

v. 12. traduto: tradito (forma di participio meridionale).

v. 15. «l'ha venduto a gran prezzo», detto in modo ironico, per dire il contrario («a basso prezzo»): si tratta del tradimento di uno degli apostoli, Giuda, che vendette Cristo per trenta denari.

v. 17. mi è arrivata addosso una piena, come un fiume in piena, cioè un «male repentino e irreparabile» (Contini): qui

Maria si rivolge a Maddalena, la penitente che, insieme all'apostolo Giovanni, l'assiste ai piedi della croce.

vv. 18-19. «viene portato via, come è stato annunciato»: traduce direttamente una formula evangelica, «*vadit, sicut scriptum est de illo*» («Egli se ne va, come era scritto di lui» *Matteo*, 26, 24).

v. 20. soccorri, donna, aiutalo.

v. 21. ché il tuo figlio viene coperto di sputi (cfr. *Marco*, 14, 65: «*Et coeperunt quidam conspuere eum*», «e alcuni cominciarono a coprirlo di sputi»).

v. 22. lo muta: lo trascina, lo porta da un'altra parte (da Pilato, come è detto nel v. successivo).

v. 23. òlo: lo hanno.

v. 28. l'imperativo latino, in bocca alla folla, riprende direttamente quanto riportato da *Giovanni*, 19, 15: «*Illi autem clamabant. Tolle, tolle, crucifige eum*»

30 Omo che se fa rege,
secondo nostra lege
contradice al senato».

35 «Prego che mm'entennate,
nel meo dolor pensate!
Forsa mo vo mutate
de que avete pensato».

«Traiàn for li latruni,
che sian soi compagnuni;
de spine s'encoroni,
ché rege ss'è clamato!».

40 «O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio!
Figlio, chi dà consiglio
al cor me' angustiato?»

45 Figlio occhi iocundi,
figlio, co' non respundi?
Figlio, perché t'ascundi
al petto o' si lattato?».

(«Ma essi gridavano: Dai, dai, fallo crocifiggere»).

v. 29. *che se fa rege*: che pretende di essere re (di questo veniva accusato Cristo).

v. 30. *lege*: legge.

v. 31. va contro gli interessi politici di Roma (ma anche qui si traduce *Giovanni*, 19, 12, «*Omnis qui se regem facit contradicit Caesari*», «Ognuno che si fa re va contro gli interessi di Cesare»).

v. 32. *mme'entennate*: «mi intendiate, mi ascoltiate» (con l'assimilazione di *-nd-* in *-nn-*, tipica dei dialetti meridionali): ora Maria si rivolge alla folla.

v. 33. pensate al mio dolore.

vv. 33-34. «forse ora voi cambiate idea, rispetto a ciò che avete prima considerato»: si noti la delicatezza e l'ingenua dolcezza di questa ipotesi di Maria, che ignora l'ottusa ferocia della folla, e l'eco sottile tra *pensate* del v. 32 e *pensato* del v. 34.

v. 36. *Traiàn for*: tiriamo fuori (dal carcere).

v. 37. *compagnuni*: compagni (per essere

con lui crocifissi): notare la rima siciliana con *encoroni*.

vv. 40-47. Questa prima invocazione della Madonna a Cristo (che anticipa il lamento vero e proprio che avrà luogo a partire dal v. 76) inizia con un verso in cui la parola *figlio* è ripetuta tre volte, a cui seguono due versi che iniziano anch'essi con *figlio*, riecheggiata dalla rima *-iglio*, cui segue una strofa i cui primi tre versi iniziano ancora con *figlio*: oltre a rivolgere al *figlio* gli epiteti affettuosi dei vv. 41 e 44 (in questo verso *occhi iocundi*, «con gli occhi che danno gioia», è accostato al vocativo come una semplice apposizione, senza la preposizione che ci si aspetterebbe: la sintassi di Iacopone procede anche qui per rapide associazioni), Maria gli rivolge accorate domande («chi dà consiglio / al cor me' angustiato?», «chi consola il mio cuore disperato?», «co' non respondi?», «perché non respondi?», «perché t'ascundi / al petto o' si lattato?», «perché ti nascondi al petto dal quale sei stato allattato?»).

50 «Madonna, ecco la croce,
che la gente l'aduce,
ove la vera luce
dèi essere levato».

55 «O croce, e que farai?
El figlio meo torrai?
E que ci aponerai,
che no n'è en sé peccato?».

«Soccurri, plena de doglia,
cà 'l tuo figliol se spoglia;
la gente par che voglia
che sia martirizzato».

60 «Se i tollit'el vestire,
lassateme vedere,
com'en crudel firire
tutto l'ò ensanguenato».

65 «Donna, la man li è presa,
ennella croc'è stesa;
con un bollon l'ò fesa,
tanto lo 'n cci ò ficcato.

70 L'altra mano se prende,
ennella croce se stende
e lo dolor s'accende,
ch'è plu multiplicato.

v. 49. l'aduce: la porta.

vv. 50-51. «dove deve essere innalzato Cristo, che è la vera luce»: *levato* è concordato non con *luce*, ma con Cristo, sottinteso.

v. 53. *torrai*: «toglierai, porterai via». Di grande tenerezza questa allocuzione di Maria alla croce, di cui ella invoca la pietà, come prima aveva fatto con la folla.

v. 54. e cosa gli attribuirai a colpa.

v. 56. *plena di doglia*: piena di dolore (il narratore si riferisce a Maria, il cui nome è sottinteso): rovescia il tradizionale attributo dell'*Ave Maria*, «*gratia plena*», piena di grazia.

v. 57. dal momento che il tuo figlio viene spogliato.

vv. 60-63. «Se gli togliete i vestiti, lasciatemelo vedere, come nelle crudeli ferite l'hanno tutto insanguinato»: *vestire* e *fi-*

rire sono infiniti sostantivati; notare la rima siciliana con *vedere*.

v. 64. inizia qui l'ultima battuta del narratore (le tre strofe al centro della lauda), che descrive nei particolari l'atto della crocifissione: ognuna delle tre strofe è dedicata alle tre membra in cui vengono conficcati i tre chiodi, uno per ogni mano, e il terzo per i piedi; notare che i participi in rima *presa* e *stesa*, riferiti a una delle mani, sono ripresi nei due indicativi presenti in rima nei versi corrispondenti della strofa successiva, riferiti all'altra mano, *prende* e *stende* (mentre nella terza strofa vi corrisponde solo la parola in rima del primo verso, *prènno*).

vv. 66-67. con un chiodo l'hanno ferita trafitta (*fesa*, da *fendere*), tanto ce lo hanno conficcato.

Donna, li pè se prènno
e clavellanse al lenno;
onne iontur'aprenno,
tutto l'ò sdenodato».

75 «Et eo comenzo el corrotto;
figlio, lo meo deporto,
figlio, chi me tt'è morto,
figlio meo dilicato?»

80 Meglio aviriano fatto
ch'el cor m'avesser tratto,
ch'ennella croce è tratto,
stace desciliato!».

85 «O mamma, o' n'èi venuta?
Mortal me dà' feruta,
cà 'l tuo plagner me stuta,
ché 'l veio sí afferato».

90 «Figlio, ch'eo m' aio anvito,
figlio, pat'e mmarito!
Figlio, chi tt'è firitto?
Figlio, chi tt'è spogliato?».

«Mamma, perché te lagni?
Voglio che tu remagni,

v. 72. *li pè se prenno*: vengono presi i piedi.

v. 73. vengono inchiodati al legno.

vv. 74-75. squarciando ogni giuntura, lo hanno tutto snodato, slogato.

v. 76. «E io comincio il lamento funebre»: indicazione che segna l'inizio della seconda parte della lauda, dove alla parola di Maria si intreccia solo quella di Cristo sulla croce.

v. 77. *lo meo deporto*: il mio piacere, la mia gioia (apposizione di *figlio*): è termine in uso nella lirica amorosa.

v. 78. *figlio, chi ti ha ucciso* (strappandoti) a me?

v. 79. *dilicato*: delizioso.

vv. 80-83. Avrebbero fatto meglio se mi avessero strappato il cuore, che è disteso (due diversi significati di *tratto*, ripetuto in rima equivoca) sulla croce, e ci sta straziato.

v. 84. *mamma*: Cristo chiama la madre con

la parola affettuosa, tipica del linguaggio infantile e familiare, e le chiede perché è lì (*o' n'èi venuta?*, «dove sei venuta?»).

v. 85. Una ferita mortale mi procuri.

vv. 86-87. dato che il tuo piangere mi spegne, mi uccide, ché lo vedo così angoscioso (*afferato*, da *fero*).

v. 88. *m' aio anvito*: ne ho motivo. Ritorna in questa strofa l'anafora di *figlio* (già ai vv. 40-47), che troverà nuovo insistente sviluppo più avanti.

v. 89. secondo un uso tradizionale, allude al mistero dell'incarnazione e del rapporto di Maria con la Trinità: Dio è suo figlio in quanto Cristo, ma è anche padre (*pat'*) in quanto Dio padre delle creature e sposo in quanto Spirito Santo, che in lei ha concepito Gesù.

vv. 93-95. «Voglio che tu resti, che assista i miei compagni, quelli che ho acquistato nel mondo»: anche sulla terra Maria de-

- 95 che serve mei compagni,
ch'èl mondo aio aquistato».
- «Figlio, questo non dire!
Voglio teco morire,
non me voglio partire
fin che mo 'n m'esc' el fiato.
- 100 C'una aiàn sepultura,
figlio de mamma scura,
trovarse en afrantura
mat'e figlio affocato!».
- 105 «Mamma col core afflitto,
entro 'n le man' te metto
de Ioanni, meo eletto,
sia to figlio appellato.
- Ioanni, èsto mea mate:
tollila en caritate,
àginne pietate,
cà 'l core sí à furato».
- 110 «Figlio, l'alma t'è 'scita,
figlio de la smarrita,
figlio de la sparita,
figlio attossecato!
- 115

ve contribuire alla continuità della missione di Cristo.

v. 99. «fino a quando non esalo l'ultimo respiro»: espressione popolare, di forte evidenza realistica.

v. 100. Che abbiamo un'unica sepultura (forma ottativa).

v. 101. scura: infelice, sfortunata.

vv. 102-103. trovandosi (infinito in luogo del gerundio) in sofferenza la madre e il figlio soffocato.

vv. 105-106. Ti metto nelle mani, ti affido a Giovanni, il mio prediletto.

v. 107. «sia riconosciuto e chiamato tuo figlio»: in questa strofa Cristo si rivolge alla madre, nella successiva a san Giovanni, suggellando il loro legame di madre e figlio, seguendo quanto raccontato nello stesso *Vangelo di Giovanni*, 19, 26-27; nei versi precedenti notare la rima siciliana -etto / -itto.

v. 108. èsto: ecco.

v. 109. prendila per carità.

v. 110. àginne: abbinne, abbi di lei.

v. 111. poiché ha il cuore così forato, trafitto.

v. 112. t'è 'scita: ti è uscita (dal corpo); sei morto: è il momento della morte di Cristo, che dà luogo alla parte più ampia del lamento di Maria; qui la serie di versi che iniziano con *figlio*, già svolta ai vv. 39-46 e 88-91, viene portata all'estremo, estendendosi per quattro strofe (dove solo il v. 127, l'ultimo di questa serie di strofe, non inizia con *figlio*); nella seconda di queste strofe (vv. 116-119) *figlio* viene anche a specchiarsi (come accadeva nei vv. 40-42) nella rima -*iglio*.

v. 114. sparita: disperata.

v. 115. attossecato: avvelenato; altro termine di forte espressività popolare.

- Figlio bianco e vermiglio,
figlio senza simiglio,
figlio, e a ccui m'apiglio?
Figlio, pur m'ài lassato!
- 120 Figlio bianco e biondo,
figlio volto iocondo,
figlio, perché t'è el mondo,
figlio, cusì sprezzato?
- 125 Figlio dolc'e placente,
figlio de la dolente,
figlio àte la gente
malamente trattato.
- Ioanni, figlio novello,
morto s'è 'l tuo fratello.
130 Ora sento 'l coltello
che fo profitizzato.
- Che moga figlio e mate
d'una morte afferrate,
trovarse abbraccate
mat'e figlio impiccato!».
- 135

v. 116. bianco e vermiglio: riecheggia il *Cantico dei cantici*, 5, 10 «Dilectus meus candidus et rubicundus», «Il mio diletto è candido e rubicondo».

v. 117. senza simiglio: senza uguali.

v. 118. a ccui m'appiglio: a chi mi aggrappo, mi affido.

v. 119. pur: del tutto, completamente.

v. 123. sprezzato: disprezzato.

v. 126. àte: ti ha.

vv. 128-131. nel rivolgersi a Giovanni, suo nuovo figlio, Maria non riprende le indicazioni sulla sua missione di guida agli

apostoli, ma insiste sulla sua disperazione di madre, si concentra su quella lacerante visione di morte, sentendosi trafiggere da quel *coltello* indicato dalla profezia del sacerdote Simeone («et tuam ipsius animam pertransiet gladius», «e una spada ti trapasserà l'anima», *Luca*, 2, 35).

v. 132. moga: muoiano (per questa forma cfr. *Oi dolze amore*, v. 12, p. 213).

vv. 133-135. presi da una sola morte, trovandosi (infinito in luogo del gerundio, come al v. 102) abbracciati la madre e il figlio appeso alla croce.

Que farai, Pier da Morrone?

Questo componimento si riferisce all'elezione al soglio pontificio di Celestino V (Pietro Angeleri da Isernia, eremita del Morrone, monte vicino Sulmona), eletto il 5 luglio 1294 e costretto poi a rinunciare alla carica il 13 dicembre dello stesso anno, aprendo la strada all'elezione del grande ne-

La letteratura religiosa

1.2.1. La vita religiosa nel secolo XIII.

Il cristianesimo costituisce nel secolo XIII un punto di riferimento essenziale per esperienze che hanno luogo in tutti gli strati della società.

Forse mai come in questo secolo la società medievale europea (e quella italiana in particolare) ha voluto ricavare dal messaggio di Cristo una sollecitazione a rigenerarsi, forse mai si è tanto impegnata a cercare uno stretto e concreto legame tra la fede cristiana e le condizioni dell'esistenza terrena. Ricchissima è la letteratura legata alle istituzioni ufficiali della Chiesa; in essa si distingue per il suo rigorismo il trattato in tre libri *De miseria humanae conditionis* ("La miseria della condizione umana"), scritto alla fine del secolo XII da LOTARIO DEI CONTI DI SEGNI (poi papa INNOCENZO III).

La maggiore sicurezza della vita quotidiana a partire dal secolo XII (pur sempre limitatissima, se la si confronta con quella a cui siamo oggi abituati) fa sì che il messaggio di Cristo venga compreso e vissuto in tutta la sua rilevanza anche al di fuori della cerchia dei monaci e del clero, nei vari strati della società urbana; e tra la fine del secolo XII e l'inizio del secolo XIII si diffonde in vari ambienti la convinzione che il mondo, dominato dalla violenza, dalla prepotenza e dalla corruzione, possa trasformarsi e divenire realmente e totalmente cristiano. Questa convinzione si scontra però con i valori prevalenti di chi detiene il potere e con le strutture ufficiali della Chiesa, ed è costretta a esprimersi soprattutto nelle forme dell'*eresia* e dell'*escatologismo* (dal greco *éschatos*, "ultimo, finale" e *lógos*, "parola", si riferisce a tutto ciò che riguarda la fine dell'uomo e del mondo) o *millenarismo* (l'attesa di un nuovo «millennio», di una nuova storia governata da Dio).

Non è possibile accennare qui alla varietà di forme che l'eresia e l'escatologismo (spesso intrecciati) assumono tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Ricordiamo soltanto che l'eresia nasce spesso negli strati più umili della società che affermano l'ideale della povertà cristiana: in polemica contro il «professionismo» e la corruzione del clero, si sostiene il diritto, anche per i laici, a un rapporto diretto con la parola di Dio. Molti di questi movimenti non sorgono con esplicite intenzioni ereticali, ma evolvono in eresie solo in

Il cristianesimo nel secolo XIII

Verso una religiosità più profonda

I catari

seguito alla condanna della Chiesa (così accade per i valdesi). In deliberata opposizione ai dogmi della Chiesa di Roma si svolge l'eresia dei *catari* (cioè i "puri"), basata su una teologia dualistica, che distingue nettamente dagli uomini prigionieri del male i pochi eletti, predestinati alla beatitudine: questa eresia si diffonde soprattutto in Provenza e nell'Italia settentrionale, costituendo addirittura una sua gerarchia ecclesiastica opposta a quella di Roma, e trovando adesioni anche nell'aristocrazia feudale.

Nei confronti dell'eresia la risposta della Chiesa di Roma, dopo un primo momento di incertezza, è decisa e spietata, arrivando persino a forme di sterminio di massa. La caccia all'eretico diventa una crudele attività (comincia in questo periodo la sinistra storia del Tribunale dell'Inquisizione, fondato nel 1233), nella quale le autorità laiche offrono pieno appoggio a quelle religiose; la coscienza comune arriva a vedere nell'eretico il concentrato di ogni male, lo strumento di occulte macchinazioni (e il rogo degli eretici diventa un vero spettacolo per la plebe cittadina).

Tuttavia la Chiesa non si limita a dare risposte violente: essa avverte infatti la necessità di inserirsi maggiormente nella vita sociale, di far proprie in qualche modo le spinte al rinnovamento provenienti da tutta la società, sottraendole al richiamo dell'eresia. La nascita degli *ordini mendicanti*, quello *domenicano* (o dei predicatori) e quello *francescano* (o dei frati minori), si traduce in una nuova e dinamica presenza dell'ortodossia cristiana nella realtà quotidiana. Questi ordini ribaltano la concezione della vita monastica, separata dal mondo, chiusa nella contemplazione e nella preghiera, e intervengono in maniera attiva nella vita cittadina. In poco tempo conventi domenicani e francescani sorgono in quasi tutte le più importanti città italiane ed europee.

I domenicani sono più legati alle strutture dominanti della Chiesa: specializzati sul piano dottrinale e teologico, concentrano i loro sforzi sulla predicazione (cfr. 1.2.3) e si pongono come primo scopo la lotta all'eresia.

In più stretto rapporto con l'esistenza di ogni giorno e con la religiosità delle masse operano i francescani, che contano anche sull'eccezionale personalità del loro fondatore, san Francesco d'Assisi. La figura di Francesco sorprende e affascina ancor oggi per l'intensità con cui rivive il messaggio di Cristo: egli richiama innumerevoli seguaci e diffonde in tutte le classi sociali un desiderio di penitenza, di umiltà, di fedeltà alla lettera del Vangelo.

Senza sfiorare l'eresia, l'esperienza francescana rispondeva alla radicale istanza di rinnovamento della vita religiosa che percorreva tutto il secolo XIII. Le autorità ecclesiastiche furono molto caute nell'accettarne e riconoscerne tutte le implicazioni, e operarono accortamente per renderne innocui gli ideali più rivoluzionari. Sorto e propagatosi con meravigliosa rapidità, l'ordine francescano cominciò, alla morte del fondatore, ad essere lacerato da aspre contese tra coloro che intendevano restare assolutamente fedeli al messaggio di povertà di Francesco (chiamati *spirituali*) e coloro che propugnavano una totale istituzionalizzazione e l'acquisizione di beni economici e di poteri temporali (chiamati *conventuali*). Gli spirituali si affidavano alla mistica attesa di

La risposta della Chiesa

La nascita degli ordini mendicanti

L'ordine domenicano

Francesco d'Assisi

L'ordine francescano

Gli spirituali e i conventuali

un rinnovamento radicale, collegandosi anche all'insegnamento di GIOACCHINO DA FIORE, che Dante chiama «il calavrese abate Giovacchino / di spirito profetico dotato» (*Paradiso*, XII, 140-141): nato a Celico, presso Cosenza, intorno al 1130 e morto nel 1202, egli fu il fondatore di una nuova comunità monastica nell'eremo di San Giovanni in Fiore, sulla Sila. In alcuni trattati latini, dallo stile immaginoso, animati da una visionaria attesa di luce e di verità, Gioacchino espone dottrine basate su una concezione teologica della storia, che viene distinta in tre età, quella del Padre (l'età dell'autorità, corrispondente al Vecchio Testamento), quella del Figlio (l'età della fede, successiva alla venuta di Cristo) e quella dello Spirito Santo (l'età dell'amore, della luce e della libertà, prossima a venire con il rinnovamento della Chiesa).

1.2.2. San Francesco d'Assisi e il *Cantico di frate Sole*.

Oltre che l'assoluto protagonista della vita religiosa del secolo XIII, FRANCESCO D'ASSISI (nato nel 1182 ca., morto nel 1226) fu anche l'autore del primo testo volgare di alto valore poetico, il *Cantico di frate Sole*.

Francesco possedeva una profonda cultura religiosa, che si accompagnava a una singolare attenzione per la letteratura romanzesca francese, testimoniata – fra l'altro – dai termini «cortesii» con cui egli vuole indicare il proprio rapporto con la povertà (descritta come «amante»), dal carattere avventuroso di certe sue iniziative (come il viaggio in Oriente compiuto tra il 1219 e il 1220) e dalla sua consuetudine di indicare sé e i propri frati come «ioculatores Domini», «giullari del Signore»: nei giullari egli vede infatti realizzarsi un comportamento che rovescia i valori costituiti della società e distrugge le convenienze mondane.

Il *Cantico di frate Sole* (chiamato anche *Laudes creaturarum* o *Cantico delle creature*) fu composto probabilmente un anno prima della morte, quando il santo soffriva di una malattia agli occhi: è una preghiera a Dio in volgare umbro, in 33 versi non legati a un metro preciso, ma ritmati secondo schemi stilistico-retorici della prosa latina medievale e della poesia biblica (in primo luogo il *Cantico dei Cantici*). Dopo un'iniziale lode della potenza divina e l'affermazione dell'indegnità dell'uomo di fronte alla grandezza di Dio, il cantico invita a lodare il Signore e le sue creature, dal sole agli astri, ai quattro elementi (aria, acqua, fuoco, terra), e di queste creature sottolinea tutta la bellezza, la bontà, la positività. Dopo questa dichiarazione di amore a Dio attraverso le cose, due altre «lodi» chiamano direttamente in causa l'uomo: una in nome del perdono e della sofferenza, l'altra in nome della morte. L'esaltazione della vita del creato si chiude così con il riconoscimento della necessità della morte e con una impassibile distinzione tra la morte nel peccato (che porta alla dannazione eterna) e quella in grazia di Dio. Un'ultima lode corale al Creatore riassume tutto il cantico sotto il segno della parola *umiltade*.

In questo testo il volgare risuona per la prima volta con estrema nitidezza, incarnandosi in parole brevi ma capaci di riassumere un'esperienza assoluta: al cantico ne deriva una straordinaria suggestione, il fascino di qualcosa di originario e di incontaminato. Il ritmo lento e ripetitivo inse-

Gioacchino da Fiore

Il *Cantico di frate Sole*

Il fascino della semplicità

risce perfettamente la preghiera nella dimensione di un rito iniziale e matutino, in cui la gioia per lo splendore della luce si intreccia alla serena attesa della morte.

1.2.3. La letteratura degli ordini mendicanti.

La letteratura che si ispira alla grande personalità di san Francesco è tutta volta a rievocarne la vita e le opere, a conservarne la memoria e a divulgarne il valore esemplare: essa viene elaborata all'interno dell'ordine francescano ed esprime spesso atteggiamenti di pietà ingenuamente popolare, o rispecchia i conflitti che si svolgono all'interno dell'ordine e le diverse interpretazioni della regola del santo. Un aspetto fondamentale della letteratura francescana e di gran parte della letteratura religiosa del Duecento è il misticismo: l'esperienza di Francesco viene spesso presentata come modello di percorso ascetico che mira alla visione di Dio, all'identificazione con Cristo e all'annullamento di sé nella luce totale dell'amore divino.

Strumento essenziale degli ordini mendicanti, la predicazione ebbe nel secolo XIII una storia molto complessa, condizionata anche dall'ostilità che spesso le iniziative dei nuovi ordini incontravano presso il clero secolare delle città, che dal loro dinamismo sentiva minacciate le proprie prerogative. In primo piano, nell'elaborazione di sottili ed efficaci tecniche oratorie, furono i domenicani, dotati di grandi capacità di persuasione, veri e propri «manipolatori» degli umori delle masse.

La predicazione si svolgeva naturalmente in volgare, dal pulpito delle chiese, e si affidava anzitutto alle spontanee doti d'eloquio del predicatore; ma queste doti potevano essere coltivate e migliorate attraverso l'uso dei primi manuali di *ars praedicandi* (cfr. 0.1.7) e di vari repertori latini, in cui erano riportati diversi modelli di *sermones*, destinati a diverse occasioni. Momento fondamentale di ogni predica era l'*exemplum* (cfr. 0.1.10 e 1.4.1), narrazione di storie sorprendenti, spesso riferite all'aldilà, capaci di catturare l'attenzione degli ascoltatori più ingenui. Gli *exempla* venivano attinti da specifici prontuari, ma anche da più vaste antologie di racconti leggendari e agiografici, come la fortunatissima *Legenda aurea* (raccolta di episodi delle vite dei santi) del domenicano IACOPO DA VARAZZE (1230 ca.-1298).

1.2.4. La poesia didattica volgare dell'Italia settentrionale.

Alla vita religiosa delle classi urbane, al suo tono medio e dimesso, privo di grandi slanci e di grandi ideali, si lega una poesia di tipo didattico, diffusa soprattutto in alcuni centri dell'Italia settentrionale. Questa produzione in versi riveste per noi un interesse prevalentemente linguistico: ha intenti di comunicazione diretta e perciò fa uso dei dialetti locali, cercando di adattare alcune strutture ricavate dalle letterature romanze e

Francesca-
nesimo e
misticismo

La
predicazione
domenicana

Tecniche e
strumenti
dei predicatori

Caratteristiche
linguistiche

Tale poesia non avrà seguito nei secoli successivi, in quanto verrà spazzata via dai modelli toscani. I suoi contenuti e le sue forme rivelano caratteri estremamente schematici e ingenui. Talvolta vi appare un candido gusto del favoloso e del meraviglioso, che si limita a dilatare, trasformandola nell'immaginario, la realtà consueta del mondo cittadino: numerose sono le «visioni» dell'oltretomba, costituite dalla combinazione di pochi particolari spaventosi o soavi, attinti a un mondo di immagini già note al pubblico.

L'omogeneità di questa poesia deriva dalla sua materia, dal suo tipo di pubblico, dall'area geografica di diffusione (tra Lombardia e Veneto) e dalle forme metriche, che generano un ritmo lento e monotono per il prevalere di versi lunghi, soprattutto l'*alessandrino* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 15). Cremonese è GIRARDO PATECCHIO, operante probabilmente all'inizio del secolo, autore di uno *Splanamento de li Proverbii de Salamone* e di una tenzone in versi con un tal UGO DI PERSO, intitolata *Noie* (elenchi di cose fastidiose, sul modello di un vero e proprio genere della poesia provenzale, l'*enueg*). E forse cremonese è UGUCCIONE DA LODI (anch'egli attivo all'inizio del secolo), autore del *Libro*, monotona descrizione delle pene infernali che si conclude con una lunga invocazione a Dio. Il frate francescano GIACOMINO DA VERONA è invece autore di due rozzi poemetti escatologici, il *De Ierusalem celesti* ("Sulle delizie del Paradiso") e il *De Babilonia civitate infernali* ("Sugli orrori dell'Inferno").

La tradizione della poesia didattica dell'Italia del Nord venne nobilitata da un autore più colto e, a suo modo, raffinato, il milanese BONVESIN DA LA RIVA, vissuto nella seconda metà del Duecento e morto tra il 1313 e il 1315: maestro privato di grammatica a Milano, rappresenta molto bene gli atteggiamenti delle classi medie. Egli è fedele all'antico modello comunale e contrario alla prepotenza della grande nobiltà, che alla fine del secolo trasforma il Comune di Milano in una vera e propria Signoria: assai limitata è la sua ottica municipale, che si concentra in una ingenua esaltazione della bellezza, della grandezza e della giustizia della città, come mostra il suo trattato in latino *De magnalibus urbis Mediolani* ("Le meraviglie di Milano", 1288). La sua cultura è di tipo retorico, scolastico, moralistico, ben inserita nella tradizione medievale; la sua religiosità è intensa e autentica, con solide radici popolari.

Oltre a varie opere in latino, egli scrisse una ventina di poemetti in quartine di alessandrini, in un volgare milanese sottoposto a un accurato ma spesso schematico lavoro retorico. Molteplici sono i modi in cui Bonvesin organizza in questi poemetti il suo discorso didattico. Abbiamo l'insegnamento diretto, come nel catalogo dei comportamenti da usare a tavola, *De quinquaginta curialitatibus ad mensam* ("Cinquanta 'cortesie da desco'"); abbiamo poi le narrazioni di *exempla*, semplici e ricche di energia, come il celebre *Libro delle Tre Scritture*, dove si descrivono le pene dell'Inferno (*De scriptura nigra*), la passione di Cristo (*De scriptura rubra*) e le glorie del paradiso (*De scriptura aurea*). Infine abbiamo i contrasti, in cui l'autore adatta al suo moralismo pacato e limitato, ma rigoroso, il metodo della *disputatio*, genere ampiamente diffuso nella cultura medievale.

Il gusto del
meraviglioso

Alcuni esempi
di poesia
didattica

Bonvesin
da la Riva
e le classi
medie
cittadine

Le sue opere
in volgare
milanese

egli soggiornò a lungo a Parigi, dove insegnò tra il '56 e il '59 e poi tra il '69 e il '72. Tra le sue numerosissime opere si distinguono le due gigantesche trattazioni sistematiche, la *Summa contra Gentiles* (1261-1264) e l'incompiuta *Summa theologica*.

Tommaso polemizza con le interpretazioni del pensiero aristotelico che si richiamano ai commenti di Averroè (cfr. o.i.8), molto diffuse nelle scuole parigine e tendenti a mostrare la non coincidenza tra fede cristiana e fondamenti del sistema aristotelico (questo orientamento averroistico, che in futuro favorirà la nascita di forme di pensiero «materialistico», ha una fortissima presenza in tutta la filosofia della seconda metà del secolo XIII). Per Tommaso è invece possibile uno stretto accordo tra cristianesimo e filosofia aristotelica: la *naturalis ratio*, "ragione naturale", che nel mondo antico ha avuto la massima valorizzazione in Aristotele, è strumento essenziale per la conoscenza dell'universo e di Dio, anche se la sua giustificazione finale deriva sempre dalla fede e dalla rivelazione cristiana, che essa non contraddice in nessun modo. Su tale base egli elabora un sistema complesso e articolato che, per la sua perfezione architettonica e per la sterminata ricchezza dei suoi elementi, si suole paragonare a un'immensa cattedrale gotica.

La filosofia tomistica sarà per secoli il più sicuro sostegno teorico dell'ortodossia cattolica, la filosofia ufficiale della Chiesa di Roma: essa offre una visione unitaria e strutturata del sapere e dell'universo, e insieme porge grande attenzione alle realtà particolari, alla natura e agli individui. La sua capacità di assorbire e di far propri filosofie e motivi culturali anche molto diversi e di collocare ogni elemento in una ferrea gerarchia, offre alla Chiesa uno strumento di eccezionale potenza.

1.2.7. Iacopone da Todi.

La poesia religiosa in latino produce nel secolo XIII alcuni ritmi che sono rimasti celebri (come il *Dies irae* di TOMMASO DA CELANO, il *Pange lingua* di Tommaso d'Aquino e lo *Stabat Mater* attribuito a Iacopone da Todi), mentre in volgare si sviluppa una nuova forma, la *lauda* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 35), legata alle pratiche di numerose confraternite (cfr. 1.1.5).

Nella nuova tradizione della lauda si inserisce la voce vigorosa e sconvolgente di IACOPONE DA TODI, e alcune sue laude circolano e si diffondono presto in vari *laudari*, anche se in origine esse non sono destinate all'uso da parte di confraternite, ma sono scritte per essere cantate all'interno di conventi francescani, in stretto riferimento all'esperienza ascetica dell'autore. Nel Trecento e nel Quattrocento i manoscritti delle *Laude* di Iacopone si diffusero in vario modo, soprattutto nell'ambiente francescano; la prima edizione a stampa uscì a Firenze, a cura di Francesco Bonaccorsi, nel 1490.

Le poche notizie che si hanno sulla vita di Iacopone sono quasi tutte ricavate dalla sua poesia: nato a Todi tra il 1230 e il '36 dalla nobile famiglia dei Benedetti, ebbe una solida formazione culturale ed esercitò la professione

Fede e
naturalis ratio

La filosofia
tomistica

Le Laude
di Iacopone
da Todi

La vita

giuridica, partecipando alla vita mondana della sua città, dalla quale si allontanò nell'inverno del '68, per una subitanea conversione; secondo la leggenda, questa conversione avrebbe avuto luogo in seguito a una sciagura – il crollo di un pavimento – avvenuta durante una festa da ballo: sotto le vesti della moglie, morta nel disastro, Iacopone avrebbe trovato un cilicio, ruvido abito di penitenza.

Egli trascorse allora dieci anni in penitenza, umiliandosi e vagando come mendicante; nel 1278 entrò nell'ordine francescano come frate laico e si avvicinò agli spirituali, svolgendo una dura polemica contro la corruzione della Chiesa e recandosi spesso a Roma. Dopo le speranze suscitate dal papato di Celestino V (che nella lauda *Que farai, Pier da Morrone* egli mise in guardia contro i pericoli di eventuali compromessi), si trovò coinvolto nella violenta contesa tra Bonifacio VIII e gli spirituali. Con un gruppo di questi ultimi, perseguitati dal papa, si unì ai cardinali Iacopo e Pietro Colonna, sottoscrivendo il manifesto di Lunghezza (10 maggio 1297), in cui si negava la validità dell'elezione di Bonifacio. Ne seguirono la scomunica e una vera guerra: la città di Palestrina, in cui si erano raccolti i ribelli, subì un lungo assedio e cadde nel settembre 1298. Iacopone fu imprigionato nel carcere di un convento e vi restò per lunghi anni, invocando invano dal papa la revoca della scomunica; solo alla morte di Bonifacio VIII, fu liberato dal successore Benedetto XI (1303), fautore di una politica più moderata verso i settori intransigenti del francescanesimo, e si ritirò nel convento di San Lorenzo di Collazzone (tra Perugia e Todi), dove morì nel 1306.

La religiosità di Iacopone è tutta segnata dal violento conflitto tra le gerarchie temporali della Chiesa e il francescanesimo «pauperistico»: in questo contesto, essa si pone come ripulsa radicale del mondo, delle sue compromissioni, dei suoi intrecci di interesse, egoismo, vanagloria e sensualità. Legandosi alla più dura tradizione ascetica medievale, Iacopone rifiuta il corpo e ogni esperienza umana che dia valore alle cose corruttibili e terrene; ma respinge anche tutti i comportamenti correnti della vita sociale, tutte le debolezze e le ipocrisie su cui essi poggiano. I rapporti tra gli uomini gli appaiono privi di autentica solidarietà: l'amore è come un gioco di inganni; la vera amicizia non viene praticata; si vuol bene alle cose e agli averi altrui, non al vero essere del prossimo («L'omo non ama mene, / ama que de me ène»), e ciò fa sì che ciascuno si occupi degli altri solo se ne può ricavare guadagno («L'omo te vòle amare / mentre ne pò lograre»).

La poesia di Iacopone afferma così fino in fondo la negatività del mondo, si intrattiene a descrivere tutti i segni del male, della morte, del peccato, ci fa balenare squarci concretissimi della spietatezza e del vizio che improntano la vita contemporanea, anche nei suoi momenti più semplici e quotidiani: in questo essa raggiunge momenti di crudo realismo e di corrosiva forza satirica, grazie anche all'uso del dialetto umbro, al suo lessico vivo e corposo, che Iacopone assoggetta a penetranti deformazioni.

La rabbiosa asocialità di Iacopone non esclude però una forte carica comunicativa: egli manifesta il suo ripudio del mondo sempre attraverso il dialogo e il contatto, prendendo di petto l'ascoltatore, quasi a convincerlo con una violenza fisica. Molte laude hanno la struttura del *contrasto*, so-

La polemica
contro
Bonifacio VIII

La religiosità
di Iacopone

Poesia della
negatività
del mondo

I contrasti

Francesca-
nesimo di
Iacopone

no cioè scontri tra voci diverse: la voce divina scuote l'anima dal suo torpore, si alternano rimproveri e giustificazioni e scattano dispute tra entità spirituali o tra persone. La polemica e l'urto, sempre presenti in questa poesia, conferiscono peso anche alle figure più astratte della tradizione medievale (come quelle delle virtù).

L'esperienza ascetica di Iacopone non è mai tranquilla e serena, ma sempre irrequieta e tormentosa: la ricerca dell'amore di Dio muove sempre dall'umiliazione di sé, dallo svilimento della propria persona. Di fronte ai valori su cui il mondo si regge, Iacopone sceglie (in sintonia con la tradizione francescana) la povertà, la malattia, la follia, e riduce se stesso a oggetto di beffa e di scherno: tra le laude più celebri ci sono quelle che iniziano «Senno me par e cortesia / empazzir per lo bel Messia» e «O Segnor, per cortesia, / manname la malsania» (nella seconda egli invoca su di sé un cumulo di disgrazie e di malattie e si augura di essere «schifato» da chi solo lo senta nominare).

In accordo con le posizioni degli spirituali, Iacopone si oppone all'uso intellettuale della religione, alle speculazioni teologiche della cultura universitaria, a cui ormai i francescani prendevano pienamente parte. E la durissima polemica contro la Chiesa di Roma (ne è celebre esempio la lauda *O papa Bonifazio*) parte proprio dalla negazione di ogni sfruttamento materiale o istituzionale della religione.

Il punto d'arrivo di tutti questi atteggiamenti è l'esperienza mistica: la poesia di Iacopone vuole infatti definire la natura dell'amore divino, che è gioia e tormento, pace totale e guerra interminabile. Esso è paradossale, come l'amore cantato nella poesia cortese, ma in modo molto più violento e tumultuoso; infatti non è mai quieto, ma assedia e aggredisce l'anima, la urta e la provoca senza tregua. Esso è suprema «emesuranza» (parola frequentissima nel lessico di Iacopone), negazione di ogni limite, immensità che annulla ogni realtà, ogni consistenza del mondo e della persona che ne è posseduta. Esso è perciò anche un assoluto nulla, «alta nichilidade», luce che coincide con la tenebra. La parola non può veramente esprimerlo, ma solo darne un'immagine pallida e allusiva: forse sarebbe addirittura meglio non tentare di tradurlo nei vocaboli della poesia; ma d'altra parte esso contiene una «abundanza in voler dire», che lo fa esplodere al di fuori, «en canto che è sibilar».

Le laude più intense mistiche si reggono sullo scontro di queste opposte tensioni: da una parte l'ineffabilità dell'esperienza estatica, dall'altra la necessità, per chi la prova, di esprimerla. Il canto si accende allora nel grido, nell'ossessiva invocazione all'amore divino. Questo amore insegue dappertutto l'anima umana e si umilia fino a scendere in questo mondo: l'incarnazione di Cristo è lo scandalo supremo, che porta la grandezza di Dio ad abbassarsi alla povera vita terrena, alla «viltà» della croce e della morte, per amore dell'uomo, per donargli la salvezza e la grazia. E nel contemplare la sofferenza di Cristo il disprezzo di Iacopone per la materia e per il corpo pare quasi attenuarsi; la sua poesia raggiunge momenti di affettuosa trepidazione, di austera delicatezza, di commozione essenziale, priva di qualsiasi sdolcinatura: così nella lauda più famosa, il cosiddetto *Pianto della Madonna* (*Donna de Paradiso*), in cui si costruisce un se-

«Emesuranza»
e «alta
nichilidade»
dell'amore
divino

Il tema
dell'incar-
nazione e
della passione
di Cristo

vero e lineare movimento drammatico e diverse voci si intrecciano a quella principale di Maria che assiste alla passione del figlio Gesù.

Il linguaggio delle *Laude* ci viene incontro con la violenza dirompente dell'arcaico dialetto umbro, che già di per sé si presenta come una scelta di povertà e di umiliazione, ma che spesso si arricchisce di latinismi tratti dal repertorio ecclesiastico e di vere e proprie invenzioni lessicali. La cultura poetica e religiosa di Iacopone è, d'altra parte, molto ampia, nutrita di una profonda conoscenza del linguaggio biblico e della contemporanea poesia volgare. Su questo materiale linguistico egli immette una ricca serie di elementi realistici, sempre con l'intento di creare lacerazioni, turbamenti, stridori; la sua sintassi, fortemente paratattica, è ricca di fratture, pronta in ogni momento a turbare i normali nessi tra le proposizioni, per mettere in rilievo la forza d'urto della parola.

Il linguaggio
delle *Laude*

LAUDA

È un componimento di carattere religioso, che ha una grande fioritura nel secolo XIII e sopravvive a lungo nei secoli successivi. Esso sorge e si sviluppa nella pratica di varie confraternite (cfr. 1.1.5) fin dalla fase iniziale del secolo XIII. Essenziale per la sua storia fu l'anno 1260, quando, sulla scia della profezia di Gioacchino da Fiore, si diffuse dappertutto l'attesa dell'età dello Spirito Santo, della fine dei tempi, del giudizio divino: in gran parte dell'Italia centrosettentrionale si propagò allora il movimento dei Disciplinati o Flagellanti (nato a Perugia per azione del frate Ranieri Fasani), che percorrevano le strade in grandi gruppi, battendosi in segno di penitenza e cantando lodi al Signore e alla Vergine. I Flagellanti, dopo la prima fulminea affermazione spontanea, si organizzarono in confraternite e iniziarono a raccogliere i propri canti, trasmessi in un primo momento solo oralmente, in appositi *laudari*, molti dei quali sono giunti fino a noi (questi testi per lo più appartengono ai secoli XIV e XV). Il *laudario* più antico, quello di Cortona, è probabilmente precedente al 1270.

Il nome di questo componimento oscilla tra la forma *lauda* e la forma *laude* e si riferisce alle *laudes*, "lodi", che si rivolgevano alla divinità e venivano cantate in sequenze ritmiche (tali sono anche le *Laudes creaturarum* di san Francesco d'Assisi, cfr. 1.2.2).

Le prime forme volgari ebbero strutture molto varie, che si andarono definendo grazie al largo uso che di questi canti si faceva nella vita delle confraternite: si impose la forma della *ballata* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 36), in cui si alternavano la voce di un solista (che cantava le singole stanze) e quella del coro dei fedeli (che cantavano la ripresa).

Il rapporto di voci costitutivo della lauda stimolò lo svolgersi di forme di tipo drammatico, con contrasti o discorsi articolati di diversi personaggi (appartenenti in genere alla storia sacra): si ebbero così le *laude drammatiche* (uno dei primi esempi è il *Pianto della Madonna* di Iacopone) che si svilupparono soprattutto nel Trecento e contribuirono alla nascita della *sacra rappresentazione* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 55).

GENERI E
TECNICHE
tav. 35