

---

ELEMENTI DRAMMATICI NELLE "LAUDE" DI IACOPONE DA TODI

Author(s): Niccolò Scaffai

Source: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 1999, Serie IV, Vol. 4, No. 2 (1999), pp. 451-471

Published by: Scuola Normale Superiore

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24308335>

**REFERENCES**

Linked references are available on JSTOR for this article:

[https://www.jstor.org/stable/24308335?seq=1&cid=pdf-reference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24308335?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents)

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*

## ELEMENTI DRAMMATICI NELLE LAUDE DI IACOPONE DA TODI

### *Questioni di metodo*

1. Il termine 'lauda drammatica' definisce propriamente una forma di poesia religiosa destinata alla rappresentazione, sviluppatasi a partire dai primi decenni del XIV secolo<sup>1</sup>. In quel periodo l'esperienza letteraria di Iacopone da Todi era già conclusa (la morte dell'autore è collocata intorno al 1306): di qui la difficoltà di considerare senz'altro i componimenti del tudertino come laude drammatiche (forse con la sola eccezione della lauda 70, *Donna de Paradiso*)<sup>2</sup>.

Più antica, invece, l'origine di un genere difficilmente circoscrivibile quale il *dramma sacro*, da far risalire, secondo molti, al X secolo, durante il quale si afferma e si diffonde in diverse aree europee il *Quem quaeritis*, brano pasquale a struttura dialogica generalmente ritenuto 'incunabolo' delle vere e proprie sacre rappresentazioni<sup>3</sup>. Le prime forme di attuazione drammatica del rito liturgico sono avvenute per *farcitura*, cioè

Per le citazioni e la numerazione delle laude si utilizza l'edizione a cura di Franco Mancini (Bari, Laterza 1974).

<sup>1</sup> Cfr. F. MANCINI, *Lauda*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino, UTET 1986, s.v.

<sup>2</sup> Cfr. G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi 1960, tomo II, 5: «La fenomenologia della lauda, esattamente come quella della ballata, giunge a includere monologhi e dialoghi e scene di più personaggi, senza e con messa in scena. All'ultimo tipo, con due altre che, incluse come la jacononica nel laudario di Urbino, mise in rilievo il De Bartholomaeis, appartiene la lauda *Donna de Paradiso* di Iacopone: forse la prima che meriti la denominazione di lauda drammatica. Ma l'evoluzione teatrale vera e propria è un fatto più tardo, iniziato, per quanto è documentabile, da testi perugini del Trecento».

<sup>3</sup> Cfr. J. DRUMBL, *'Quem quaeritis'. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma, Bulzoni 1981. Per un quadro esauriente sulle origini della drammaturgia medievale si veda S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi 1986, 15-67, da consultare anche per la ricca bibliografia sull'argomento.

tramite l'inserzione di brani responsoriali che coinvolgessero l'uditorio consentendogli di partecipare al rito dialogando con l'officiante. Su tali premesse altomedievali si innesta, dal 1260, l'esperienza dei Disciplinati di Ranieri Fasani<sup>4</sup>: le declamazioni e, a volte, le vere e proprie recitazioni, eseguite dai Disciplinati nelle comunità presso le quali giungevano, favorirono lo sviluppo di forme drammatiche che, pur muovendo dall'ambito religioso, non erano più vincolate all'evento liturgico.

In un secondo tempo il movimento dei Disciplinati si normalizzò, in coincidenza con la nascita di compagnie stabili, accanto alle quali sorsero le prime confraternite laiche di 'laudesi' (preposte, cioè, al canto delle laude)<sup>5</sup>: fu forse in questa fase della loro attività, situabile nei primi decenni del XIV secolo, che i Disciplinati dettero vita a vere e proprie manifestazioni teatrali<sup>6</sup> (poche le testimonianze di rappresentazioni sacre anteriori, contemporanee, per intendersi, all'attività iacoponica)<sup>7</sup>.

L'opera di Iacopone è collegabile, per temi e modi enunciativi, a quella dei Disciplinati; tuttavia, sebbene alcuni elementi del laudario iacoponico (in particolare i contrasti) siano stati accolti nel repertorio dei Flagellanti, le differenze tra le composizioni di questi ultimi e le laude non sono di poco conto: innanzitutto le prime erano concepite per essere accompagnate musicalmente, mentre le seconde venivano forse soltanto

<sup>4</sup> AA.VV., *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario del suo inizio (Perugia 1260)*. Convegno internazionale, Perugia 25-28 settembre 1960, Perugia, Panetto e Petrelli 1962.

<sup>5</sup> Cfr. L. LEONARDI, F. SANTI, *La letteratura religiosa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, I, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno 1995, 339-404 (in part. 362-363). Sui laudesi si vedano le testimonianze di un contemporaneo, pur avverso alla cultura della penitenza, quale Giovanni Boccaccio: cfr. *Decameron*, VII, 1 e III, 4.

<sup>6</sup> Cfr. A.M. TERRUGGIA, *In quale momento i Disciplinati hanno dato origine al loro teatro?*, in *Il movimento dei Disciplinati* cit., 434-459. Queste le conclusioni cui giunge la studiosa: «Certo è che nel suo primo sorgere il teatro dei Disciplinati non imita il teatro sacro latino. Essendosi svolto dalla lauda lirico-narrativa a questa rimane legato per lungo tempo. L'imitazione avviene in una seconda fase quando si vuol raggiungere una maggiore spettacolarità e drammaticità. Vagliando i dati esposti mi pare di poter fissare il periodo evolutivo del teatro umbro così: nei primi decenni del '300 la lauda narrativa viene utilizzata per le prime rappresentazioni; nel quarto decennio si creano le laude con forma decisamente drammatica e teatrale.» (458-459).

<sup>7</sup> In Angela da Foligno (nata forse nel 1248 e morta nel 1309) è ricordata l'esecuzione di una *Passione* drammatica: «Per questa ragione, quando fu rappresentata la passione di Cristo sulla piazza di santa Maria (sarebbe stato un motivo da indurre al pianto), mi assalì tale contento e mi rapì con tal piacere che persi la parola e, sotto il peso di quella gioia inenarrabile, caddi per terra.» (A. DA FOLIGNO, *Il libro dell'esperienza*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi 1992, 136).

lette o recitate<sup>8</sup>; inoltre le esecuzioni dei Disciplinati avvenivano certo, agli inizi della loro attività, in presenza di comunità vaste (laiche e urbane), quelle delle laude iacoponiche erano probabilmente riservate, almeno in origine, a un pubblico più ristretto di confratelli (ad esempio con la funzione di educare i novizi)<sup>9</sup>: forse a questo scopo, «viventente Iacopone, le laude circolarono in pergamene isolate o a piccoli gruppi nelle miscellanee dei frati Minori»<sup>10</sup>. Componenti particolari, quali i contrasti tra l'anima e il corpo, venivano tradizionalmente recitati per le esequie di un confratello: è legittimo pensare che anche i contrasti iacoponici avessero questa funzione celebrativa<sup>11</sup>. In seguito, com'è noto, alcune laude conobbero notevole fortuna teatrale (è il caso di *Donna de Paradiso*, rappresentata dal Medioevo ai giorni nostri), mentre altre entrarono nel repertorio dei predicatori, godendo per questa via di un'ampia divulgazione. Effetto della diffusione conosciuta dal laudario iacoponico e dell'impiego di brani delle laude da parte dei predicatori è l'adattamento linguistico, specie al modello toscano, di cui risente notevolmente la *princeps* del 1490 (così come le successive edizioni, almeno fino al restauro compiuto dalla Ageno e proseguito da Mancini in tempi assai recenti).

Testimonianze indirette quali la conoscenza dei modi rappresentativi adottati per testi laudistici in epoche successive o per le ballate profane lasciano supporre che la maggior parte delle laude iacoponiche (o almeno quelle rifatte sullo schema della ballata) venissero eseguite in modo che alla voce (o alle voci) recitanti si alternasse quella di un coro preposto a ripetere il *refrain*, secondo un uso antichissimo mutuato dalla lettura dei salmi<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> «[...] La tradizione d'autore è [...] sempre manchevole di notazione, tanto che si può dubitare che le laude iacoponiche fossero in origine musicate (anche se in *O novo canto* si allude ad un'esecuzione, e si dimostra una certa competenza teorica)» (LEONARDI, SANTI, *op. cit.*, 372).

<sup>9</sup> LEONARDI, SANTI, *op. cit.*, ricordano che «i più antichi codici dicono le laude iacoponiche composte "pro consolatione et profectu novitiorum studentium"» (372); sulla destinazione delle laude vedi anche M. PERICOLI, *Lauda drammatica e dramma sacro a Todi*, in AA.VV., *Iacopone e il suo tempo*. Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, 13-15 ottobre 1957, Todi, Accademia tudertina 1959, 133-141. G. Pozzi (*Iacopone poeta?*, in ID., *Alternatim*, Milano, Adelphi 1996, 87) ipotizza che all'origine della scelta di Iacopone di scrivere in forma metrica vi sia la necessità di facilitare l'apprendimento dei propri testi da parte dei fruitori di ambiente monastico.

<sup>10</sup> I. DA TODI, *Laude*, ed. cit. a cura di F. Mancini, *Note*, 440.

<sup>11</sup> Cfr. F. MANCINI, *Per una collocazione storiografica del laudario urbinato*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, II, Roma, Bulzoni 1975, 49-92 e C. DELCORNO, *Contrasti iacoponici*, in AA.VV., *Iacopone da Todi. Un francescano scomodo, ma attuale*, «Quaderni della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna», I, 1997, 63-79.

<sup>12</sup> Cfr. G. ROPA, *I testi liturgici*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, I. *Il Medioevo latino*, I. *La produzione del testo*, Tomo

Ciò stabilito, restano aperte almeno tre questioni fondamentali:

1) La forma drammatica delle laude è assimilabile a una forma teatrale?

2) Se elementi strutturali quali la forma dialogica autorizzano a definire drammatici i testi di Iacopone, la stessa definizione non può essere estesa ad altri componimenti medievali quali il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo o il *De anima cum corpore* di Bonvesin de la Riva (con il rischio conseguente di un ampliamento della categoria drammatica a testi tanto dissimili da rendere, di fatto, inutilizzabile la categoria stessa)?

3) Le laude di Iacopone, al di là della fruizione da esse in seguito conosciuta, sono state concepite dall'autore come testi drammatici?

2. «La ricerca storica muove all'esplorazione del passato partendo da una consapevolezza di ciò che è contemporaneo: né in altro modo la storia potrebbe essere, come deve essere, attuale. Perciò nel giuoco dell'intelligenza del teatro sacro entra anche il *post factum* delle forme teatrali italiane che più o meno risultano attinenti a quei modi della lauda drammatica»<sup>13</sup>. L'avvertenza di Mario Apollonio è di grande valore sul piano metodologico: sebbene le forme drammatiche medievali possano essere messe in relazione con quelle teatrali moderne, è sempre presente il rischio di un'indebita estensione alle prime di modi e funzioni validi solo per le seconde. Le voci bibliografiche più recenti sulla storia del teatro<sup>14</sup> contemplan il dramma medievale nelle sue varie forme, da quella giullaresca a quella laudistica, come un fenomeno marginale e sostanzialmente estraneo all'evoluzione teatrale vera e propria, che ha portato in epoca moderna al recupero di forme codificate nell'antichità classica.

Ancora troppe zone d'ombra ostacolano la cognizione chiara della drammaticità medievale: difficile stabilire, ad esempio, se chi componeva o recitava drammi e laude avesse coscienza di agire entro una dimensione

II, Roma, Salerno 1992, 388: «Esiste nella Chiesa [...] una lunga tradizione di canto alternato, che risale in qualche misura al modo stesso di salmodiare della comunità ebraica. Almeno dal IV secolo l'Occidente conosce, accanto alla salmodia diretta affidata al salmista [...], la salmodia responsoriale, in cui l'assemblea "risponde" al salmista con un ritornello, e la salmodia antifonica, eseguita coro contro coro». Sulla relazione tra il genere della lauda e i salmi vd. F. SUITNER, *Alle origini della lauda*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII, 1996, 563, 321-347.

<sup>13</sup> M. APOLLONIO, *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, in *Il movimento dei Disciplinati* cit., poi in AA.VV., *Il teatro medievale*, a cura di J. Drumbl, Bologna, il Mulino 1989, 250, da cui si cita.

<sup>14</sup> Si veda, ad esempio, L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma-Bari, Laterza 1988.

oggi definibile 'teatrale'. Più probabile che il dramma di contenuto religioso venisse ricondotto, al di là della questione del genere, alla dimensione liturgica o paraliturgica. Dal punto di vista terminologico, dunque, 'dramma' andrà distinto da 'teatro' (così come, più in generale, sarà meglio parlare di 'spettacolarità' piuttosto che di 'spettacolo', sottintendendo il primo termine una qualità per così dire spontanea della lauda e di altre forme letterarie medievali). nb

Il secondo quesito proposto riguarda la specificità drammatica della lauda (in particolare di quella iacoponica) rispetto ad altre forme coeve. La lauda adotta, in molti casi, la forma metrica della ballata<sup>15</sup> (impiegata anche dai rimatori profani di ascendenza giuillesca) che, per l'alternanza di strofe e ripresa, favorisce l'attuazione delle potenzialità drammatiche del testo, sia esso di contenuto religioso o laico<sup>16</sup>. I componimenti giuilleschi hanno spesso dignità drammatica pari alle laude iacoponiche; talvolta, invece, testi assimilabili a quelli drammatici (specie per la presenza della forma dialogica) sono funzionalmente distinti da essi. È il caso, ad esempio, del già ricordato contrasto *De anima cum corpore* di Bonvesin de la Riva; della differenza tra questo e il contrasto iacoponico ha scritto Giovanni Getto: «Diremo solo che mentre in Bonvesin assistiamo a un susseguirsi di discorsi spesso prolissi (con l'intervento del Creatore; con un capitolo generale delle diverse membra, che prendono la parola; con la convocazione del cuore, che si difende accusando l'occhio, che a sua volta ribatte), in Jacopone tutto si riduce ad una serrata alternanza drammatica fra i due protagonisti. Qui il contrasto assume veramente a simbolo di una condizione intima, di una dilacerazione fra anima e corpo»<sup>17</sup>.

La specificità delle laude iacoponiche è dunque valutabile attraverso l'esame dettagliato dell'andamento strutturale dei testi: a questo scopo, ritengo che un utile strumento possa essere rappresentato dalla tipologia approntata nella seconda parte di questa ricerca.

<sup>15</sup> Sulla metrica delle laude si vedano almeno di A. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca* (in *Il movimento dei Disciplinati* cit.), *Da Avicbron a Jacopone* (in *Le laude drammatiche ombre* cit., 81-103).

<sup>16</sup> Cfr. SUITNER, *art. cit.*, 339-340: «Anche per quanto riguarda il problema dell'assunzione da parte della lauda della forma della ballata profana, la forza della tradizione del canto liturgico va ovviamente messa in primissimo piano. Era proprio quel canto ad avere un carattere largamente responsoriale, a fare grande spazio all'alternarsi del canto fra i celebranti e il pubblico, fra un solista e un coro. Qualcosa di simile quindi a quel che accade nella lauda e nella canzone a ballo profana.»

<sup>17</sup> G. GETTO, *Il realismo di Jacopone da Todi*, in «Lettere italiane», VIII, 1956, 236.

3. Dal saggio di D'Ancona, fino ai recenti contributi di Carandini<sup>18</sup>, Canettieri<sup>19</sup> e Leonardi, Santi<sup>20</sup> il tema della drammaticità è sempre stato considerato tra i fondamentali dell'opera iacoponica: Luigi Russo<sup>21</sup>, ad esempio, ha posto l'accento sul 'discorrere esclamativo' di Iacopone, mentre Giorgio Petrocchi ha notato nel laudario l'«onnipresenza o quasi di una struttura drammatica o quantomeno dialogica»<sup>22</sup>.

Un quadro esauriente della questione drammatica nella letteratura religiosa delle Origini e in Iacopone è disegnato da Apollonio<sup>23</sup>; ai contributi segnalati in quel saggio ne vanno aggiunti almeno due. Il primo, di Vincent Moleta<sup>24</sup>, pur partendo da considerazioni metodologiche condivisibili<sup>25</sup>, giunge a delle conclusioni difficilmente sottoscrivibili<sup>26</sup>, specie riguardo ai presunti caratteri conservativi di *Donna de Paradiso*, componimento del quale gli studi più accreditati mettono in luce, piuttosto, i caratteri innovativi rispetto alla tradizione<sup>27</sup>.

<sup>18</sup> *Art. cit.*

<sup>19</sup> P. CANETTIERI, *Laude di Iacopone da Todi*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Opere*, I, Torino, Einaudi 1992, 121-152.

<sup>20</sup> *Op. cit.*

<sup>21</sup> L. RUSSO, *Iacopone mistico poeta*, in «Leonardo», 20 settembre 1926, 233-243 (poi in *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza 1922, 7-38 e, infine, in *Ritratti e disegni storici*, Bari, Laterza 1951, 36-68).

<sup>22</sup> G. PETROCCHI, *La letteratura religiosa*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, I, *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti 1965, 666-681.

<sup>23</sup> *Lauda drammatica umbra* cit. Tra le voci ricordate da Apollonio vale la pena di citare qui: E. MONACI, *Uffizi drammatici dei Disciplinati dell'Umbria*, in «Rivista di Filologia Romanza», I, 1872; A. D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia. Studi sulle sacre rappresentazioni, seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni di contado toscano*, Firenze, Successori Le Monnier 1877; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica in Italia*, II edizione accresciuta e illustrata, Torino, Società editrice internazionale 1952 e *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, voll. 3, Firenze, Le Monnier 1943; P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi 1955.

<sup>24</sup> V. MOLETA, *Dialogues and dramatic poems in the Laudario iacoponico*, in «Italian Studies», XXX, 1975, 7-29.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 7: «The poignant beauty of 'Donna de Paradiso', xciii, overshadows Iacopone's other dramatic *laude*. It also obscures the fact that throughout the *Laudario* he gives vent to a dramatic impulse, even in poems not cast in dramatic form».

<sup>26</sup> *Ibid.*, 29: «That celebrated liturgical drama ['Donna de Paradiso'] remains faithful to the Passion narrative and excites a sympathetic emotional response to the graphically rendered anguish of Christ's mother. It may be superior in quality to the many Passion *planctus* in other early *laudari*, but it does not differ from them in kind. In that sense it is one of the most conservative of all Iacopone's poems, and the least representative of his dramatised 'meditatio pauperis in solitudine'».

<sup>27</sup> Cfr. F. MANCINI, *Tradizione e innovazione in 'Donna de Paradiso'*, in AA. VV., *Atti del Convegno Storico iacoponico, Todi, 29-30 novembre 1980*, a cura di E. Menestò, Firenze, La Nuova Italia 1981, 155-176 (ora anche Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 1992).

Il secondo contributo, di rilievo maggiore rispetto al primo, è rappresentato dagli Atti del V Convegno organizzato dal Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Viterbo 1981), dedicato alle *Laudi drammatiche ombre delle origini*. Tra i vari interventi, il più vicino all'argomento qui affrontato è quello di Enrico Menestò: lo studioso analizza «le fonti [...] delle laude drammatiche di Iacopone da Todi e la loro conseguente struttura tematica»<sup>28</sup>, fornendo preziosi chiarimenti sulla coscienza drammatica dell'autore e sullo statuto dei suoi componimenti: «[...] Malgrado l'onnipresenza o quasi di una struttura drammatica o quanto meno dialogica nel Laudario, il francescano tuderte non si può definire uomo di teatro. [...] Che poi un gruppo, anche ben nutrito, di laude, acquisti carattere di rappresentazione sia pure sommariamente ma essenzialmente teatrale, dipende dal loro andamento deciso, drammatico, ignaro di sfumature; così che persino l'idea morale, la concezione mistica, pur assumendo talvolta l'indeterminatezza astratta del simbolo, vengono ad acquisire la fisionomia specifica delle *dramatis personae*. Ma questa coincidenza non è in Iacopone voluta»<sup>29</sup>.

Menestò nega, in sostanza, la consapevolezza drammatica di Iacopone. Si è detto, del resto, come lo sviluppo teatrale della lauda a opera dei Disciplinati sia avvenuto probabilmente in epoca successiva, sia pure di poco, agli anni in cui Iacopone scriveva: questi avrà semmai favorito, con le sue particolari scelte stilistiche, l'attuazione di potenzialità drammatiche connaturate al genere. Sebbene alla composizione di alcune laude iacoponiche possa soggiacere un intento rappresentativo<sup>30</sup>, ardua sarebbe come si è visto, la loro attribuzione al genere drammatico. In altre parole la fruizione drammatica delle laude iacoponiche, la loro vera e propria recitazione, è probabilmente un fatto successivo alla loro compo-

<sup>28</sup> MENESTÒ, *Le laude drammatiche* cit., 105.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 112-113.

<sup>30</sup> **Concepiti per l'esecuzione drammatica sembrano essere i contrasti, specie quelli *de anima cum corpore*, dei quali è documentata, come si è accennato, l'esecuzione in occasione della morte di un confratello.** D'altra parte, sussistono dubbi anche sull'originario intento rappresentativo di *Donna de Paradiso* (sebbene se ne possa garantire l'effettiva fruizione drammatica già in epoca antica): «Indubbiamente, l'esigenza d'una rappresentazione scenica spiegherebbero l'andamento e la particolarità della "Donna de Paradiso" rispetto all'altre laude dell'opera jacoponica, ma se leviamo lo sguardo dal testo alla situazione circostante dovremo necessariamente ammettere che il teatro, apparentemente implicito nei dialoghi, negli interventi corali e nei personaggi approntati dal tuderte, è del tutto assente o, perlomeno, non documentato» (G. GUCCINI, *Le quattro figlie di Dio nel laudario jacoponico: 'dramatis personae' o strutturazione liturgica?*, in AA.VV., *Il francescanesimo e il teatro medievale*. Atti del Convegno nazionale di Studi, San Miniato, 8-10 settembre 1982, Castelfiorentino, Società storica della Valdelsa 1984, 150).



sizione, dovuto all'iniziativa delle confraternite e solo in parte prevedibile dall'autore<sup>31</sup>.

Meglio, pertanto, focalizzare l'attenzione sullo stile, e parlare di elementi drammatici nelle laude iaconiche piuttosto che di laude drammatiche *tout court*.

### Canone e tipologia

1. Elemento drammatico fondamentale è la struttura dialogica che, pur non garantendo l'intento rappresentativo delle laude (il dialogo può essere infatti ricondotto alla tradizione retorica della *sermocinatio* o alla drammatizzazione di entità astratte della letteratura allegorica)<sup>32</sup>, le distingue da molta della produzione coeva o precedente dello stesso argo-

<sup>31</sup> Almeno in un paio di casi Iacopone sembra alludere a immagini a commento del testo (secondo un uso che diverrà consueto nel Trecento presso le confraternite), interpretabili come prove indirette dell'esecuzione orale dei componimenti davanti a un pubblico chiamato a vedere e ad ascoltare al tempo stesso: lauda 65, vv. 16-20 «La mente sì è 'l letto / co l'ordenato affetto, / ele letto à quatro pedi, / come en figura el vidi.»; lauda 84, vv. 9-12 «O tu, om, che stai en terra / (e si creato a vita eterna), / vide ll'arbor che t'ensegna; / or non dormir, briga d'andare.» (cfr. F. BRUNI, *Iacopone, la lauda e la letteratura religiosa*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Barberi Squarotti, I, *Dalle Origini al Trecento*, Tomo I, Torino, UTET 1990, 131).

<sup>32</sup> «La lauda, nelle forme più apertamente didascaliche, assume l'inflessione della *sermocinatio*, quella simulazione di dialogo, che venne impiegata fin dalle origini della predicazione cristiana, in ciò debitrice nei confronti della diatriba storica» (DELCORNO, *art. cit.*, 67). Su questo punto si vedano anche le osservazioni da cui prende avvio il saggio di E. AUERBACH, *Sermo humilis*, in ID., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. ital. Milano, Feltrinelli 1960. Sulla personificazione allegorica cfr. almeno C. S. LEWIS, *L'allegoria d'amore* [1936], trad. ital. Torino, Einaudi 1969 e A. FLETCHER, *Allegoria: teoria di un modo simbolico* [1964], trad. ital. Roma, Lerici 1968. Lewis, in particolare, sottolinea la larghissima diffusione dell'allegoria nei sermoni e nei trattati e la frequente comparsa delle personificazioni di vizi e virtù in letteratura e nelle arti figurative. Le *disputationes* allegoriche della tradizione medievale non presupponevano la trasposizione scenica dei personaggi e dei dialoghi: la presenza di Vizi, Virtù, Passioni, Sensi nelle laude iaconiche non è dunque interpretabile, *tout court*, come indizio di rappresentabilità drammatica. Ciò non toglie, tuttavia, che proprio sulla base di quelle *disputationes* si siano sviluppati col tempo i due generi fondamentali del contrasto (entrambi sembrano aver dato frutti nel laudario iaconico): l'uno drammatico e incentrato su personaggi individuati e realistici, l'altro più letterario e animato da personificazioni allegoriche e concettuali. Le vere e proprie rappresentazioni medievali attingeranno dal repertorio di modi e figure del primo genere, anche se in seguito, ad esempio fuori d'Italia (come in Inghilterra) verranno portate sulla scena anche dispute tra soggetti allegorici (cfr. J. TAYLOR, A. H. NELSON [a cura di], *Medieval English Drama. Essays Critical and Contextual*, III, London-Chicago 1972).

mento. La presenza del dialogo, ad esempio, individua lo stile del laudario iacoponico rispetto ad altri cronologicamente non distanti quali il Cortonese e il Magliabechiano: in essi non hanno luogo laude interamente dialogate, la stessa presenza del dialogo risulta per lo più minoritaria rispetto alla componente lirica e a quella didascalica e, infine, il contenuto dei dialoghi e i personaggi sono ispirati esclusivamente al racconto biblico ed evangelico (sono privi, cioè, dei tratti di realismo quotidiano ravvisabili nei dialoghi e nei personaggi di Iacopone).

Distinguo in due categorie le laude in cui è presente l'elemento dialogico: 1) laude con struttura drammatica (nei casi in cui il testo è interamente o prevalentemente dialogico); 2) laude con tratti drammatici. Tra le prime includo: 1, 2, 3, 7, 8, 13, 15, 16, 18, 19, 24, 25, 27, 29, 31, 34, 35, 37, 38, 42, 49, 50, 52, 56, 57, 61, 63, 70, 71, 78, 79, 85, 86, 89; tra le seconde: 4, 6, 10, 11, 12, 20, 21, 28, 30, 32, 40, 45, 53, 54, 55, 59, 64, 65, 69, 74, 83, 84, 88.

Non in tutte le laude del primo gruppo, nonostante la comune forma dialogica, è ravvisabile lo stesso grado di drammaticità. Ad esempio, nelle laude 79 («*O Amor, che mme ami...*») e 86 (*All'Amor, ch'è vinuto...*) la lunghezza delle battute penalizza l'effetto dialogico, a vantaggio di un andamento didascalico riscontrabile anche in 26 e 78. In quest'ultima forma dialogica è un pretesto stilistico per lo svolgimento di un tema mistico-teologico. Nella lauda 3 il dialogo segue una parte narrativo-didascalica assai estesa; in laude come la 18, poi, l'effusione lirica prevale sul dialogo (peraltro attuato solo a partire dal v. 66):

«Amor, diletto Amore, perché m'ài lassato, Amore?

Amor, di' la casone de lo to partemento,  
ché m'ài lassata afflitta en gran dubetamento;  
se da schifezza èi vénto, vogliolten' satisfare;  
s'e' me 'n voglio tornare, non te ne torne, Amore?  
[...]

«Omo che te laminti, breve mente responno;  
tollenno lo to abbergo, crìsice far soiorno;  
abbergastic'el mondo e me 'n caciasti via;  
donqua fai villania, se tu murmuri de amore  
[...]

Le laude incentrate sulla personificazione di sentimenti, virtù o altre entità astratte difficilmente generano un effetto drammatico paragonabile alle laude con personaggi reali; come nota Menestò, infatti, «l'artificio

tecnico della simbolizzazione o allegorizzazione [...], pur favorendo naturalmente la trasformazione di concetti o di pensieri a personaggi e quindi a scena teatrale, dà tuttavia alle composizioni un carattere intellettualistico e astratto tipicamente medievale»<sup>33</sup>.

In generale, poi, le laude interamente dialogate raggiungono un'immediatezza drammatica sconosciuta alle laude parzialmente dialogate, nelle quali gli inserti didascalici interrompono la continuità del dialogo<sup>34</sup>.

I tratti drammatici nelle laude della seconda categoria sono riconducibili a due tipi fondamentali: 1) apostrofi, invocazioni o domande (specie in sede incipitaria) che, pur rimanendo irrelate, testimoniano della disposizione dialogica onnipresente nel laudario (anche nei componimenti nei quali, di fatto, il dialogo non si realizza); 2) inserti di discorso diretto, generalmente poco estesi, in laude di andamento prevalentemente lirico, narrativo o didascalico.

2. Gli elementi drammatici possono essere ricondotti alla dimensione del *testo* o a quella del *gioco scenico*. Mutuo le due categorie da Zumthor, il quale intende per gioco scenico «i personaggi nella loro presenza fisica, la loro azione e lo scenario». «Personaggi e azioni» - prosegue Zumthor - «sono diversi da quelli che sono nel discorso narrativo, poiché sono visualmente determinati, e poiché la finzione alla quale si riferiscono è essa stessa visuale (anche se, al livello memoriale, essa assume delle forme linguistiche). Quanto allo scenario, si distingue dalla descrizione per la sua simultaneità e per il suo carattere sensoriale (visuale e uditivo). I due insiemi significanti sono in rapporto di inclusione, in modo tale che il secondo fonda la coerenza del primo»<sup>35</sup>.

Utilizzo la categoria zumthoriana di *gioco scenico* limitandone la portata al contenuto testuale, trovandone ancora incerta, come s'è detto, l'applicazione in campo rappresentativo. Per testo intendo l'insieme entro cui far rientrare gli elementi strutturali; pur riconoscendo, con Zumthor, il rapporto di inclusione tra *testo* e *gioco scenico* (e dunque, in linea teorica, la loro inscindibilità), trovo utile, in questa esposizione, distinguere gli elementi della prima classe da quelli della seconda.

3. Primo elemento 'scenico' può esser considerato il *sistema di personaggi*. Il termine allude alla presenza, in certe laude, di una pluralità di

<sup>33</sup> *Le laude drammatiche* cit., 134.

<sup>34</sup> Rimando alla tipologia per la classificazione delle laude interamente o parzialmente dialogate.

<sup>35</sup> P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale* (cap. IX: *Dialogo e spettacolo*), trad. ital. Milano, Feltrinelli 1973, 413-414.

voci ognuna riconoscibile nella sua individualità, come nel caso dei personaggi di un vero e proprio dramma. Pluralità e individualità garantiscono della differenza qualitativa tra laude in cui è presente un sistema di personaggi e laude in cui il dialogo rappresenta il semplice portato di un uso retorico. Il sistema di personaggi più evoluto è ravvisabile in *Donna de Paradiso*: costituisce la marca caratteristica della lauda in rapporto alla tradizione da cui prende le mosse<sup>36</sup>. Nel componimento prendono parte al dialogo il personaggio collettivo della folla<sup>37</sup>,

«Donna de Paradiso  
lo tuo figliolo è preso  
Iesù Cristo beato.  
[...]» (vv. 1-3)

quello di Maria,

«Como essere porria,  
che non fece follia,  
  
Cristo la spene mia,  
om l'avesse pigliato?» (vv. 8-11)

e quello di Cristo,

«O mamma, o' n'èi venuta?  
Mortal me dà' feruta,  
  
cà 'l tuo plagner me stuta,  
ch'el veio sì afferato» (vv. 84-87).

Inoltre, nel corso della lauda ci si rivolge ad altri tre personaggi senza che essi, tuttavia, partecipino attivamente al dialogo:

<sup>36</sup> «Certo, la grande novità (ancora una volta in chiave popolare, cioè giullaresca) – quella costituita dal discorso diretto (prerogativa riconosciuta dal pseudo-Anselmo e dal pseudo-Bernardo soltanto a Maria e ora estesa ad altri personaggi del dramma) e, addirittura, dagli interventi in prima persona dello stesso Cristo e dal conseguente dialogo con la Madre [...] – rappresenta una svolta notevolissima rispetto alla fissità dei modelli precedenti» (MANCINI, *Tradizione e innovazione in 'Donna de Paradiso'* cit., 160).

<sup>37</sup> Seguo l'interpretazione di Franca Ageno (I. DA TODI, *Laudi, trattato e detti*, Firenze, Le Monnier 1953, 398); si è ritenuto anche, sulla scorta di un passo delle *Meditationes Vitae Christi*, (ed. ital. a cura di F. Sarri, Milano, Vita e Pensiero 1933, 313) che la battuta iniziale fosse di Giovanni, ma l'ipotesi appare meno probabile.

«Soccurri, Madalena,  
ionta m'è adosso piena!

Cristo figlio se mena  
como è annunziato» (vv. 16-19);

«O Pilato, non fare  
el figlio meo tormentare,

ch'eo te pòzzo mustrare  
como a ttorto è accusato» (vv. 24-27);

«Ioanni, èsto mea mate:  
tollila en caritate,

àginne pietate,  
cà 'l core s'ì à furato» (vv. 108-111).

Secondo elemento scenico è quello della *gestualità*. In alcune laude l'insistenza sugli atti compiuti dai personaggi ne rincara l'effetto scenico, tanto da far parlare di finzione rappresentativa. Celebri i versi che descrivono la crocifissione di Cristo in *Donna de Paradiso*:

«Donna, la man li è presa,  
ennella croc'è stesa;

con un bollon l'ò fesa,  
tanto lo 'n cci ò ficcato.

L'altra mano se prende,  
ennella croce se stende

e lo dolor s'accende,  
ch'è plu multiplicato.

Donna, li pè se prènno  
e clavellanse al lenno;

onne iontur'aprenno,  
tutto l'ò sdenodato» (vv. 64-75).

\* L'uso dei **deittici** collabora spesso all'evidenza del gesto e alla resa drammatica di una situazione<sup>38</sup>; ben lo si nota nella lauda 7, *Audite una 'ntenzione, ch'è 'nfra l'anema e 'l corpo* (notevole dal punto di vista tematico, in quanto in essa si allude alla pratica della flagellazione diffusa dai Disciplinati che, come s'è visto, hanno giocato un ruolo di primo piano nella storia del dramma sacro):

«Sozzo, malvascio corpo, lussurioso e 'ngordo,  
ad onne mea salute sempre te trovo sordo;  
sostene lo fragello *d'esto* nodoso cordo,  
emprend' *esto* descordo, cà 'n t'è ci òpo danzare!»

«Succurrite, vicine, cà ll'anema m'à morto;  
allis'e 'nsanguenato, disciplinato a torto!  
O impia crudele, et a que me ài ridotto?  
Starò semp'r'en corrotto, non me porrò alegrare» (vv. 11-18)

La camicia espògliate e veste *esto* celizzo (v. 27)

per guigliardone donote *questo* nobel pannizzo (v. 29)

De l'onferno aricastela *esta* vesta penosa (v. 31)

Ecco lo letto, pòsate, iac'enn *esto* graticcio (v. 35)<sup>39</sup>

Al v. 14 della lauda 7 si allude alla forma metrica del 'discordo'<sup>40</sup>; nelle laude ricorre talvolta una terminologia metaletteraria, interpretabile in certi casi come allusione a una pratica esecutiva:

<sup>38</sup> Il ricorso ai **deittici** può anche essere interpretato come emblema grammaticale dell'interazione tra dimensione verbale e figurativa nell'esecuzione di una lauda (o di un testo giullaresco). È noto infatti che «gli affreschi nelle chiese (soprattutto di Domenicani e Francescani) illustrano episodi evangelici ed agiografici che poi le prediche e le sacre rappresentazioni espongono, mettono in scena.» (CARANDINI, *art. cit.*, 63). La destinazione delle laude, inoltre, spiega la frequenza dei casi di scritture 'esposte' relative a quel genere: su questo punto cfr. C. CIOCIOLA, «*Visibile parlare*»: agenda, in «Rivista di letteratura italiana», VII, 1989, 9-77 (poi anche Cassino, Università degli Studi 1992), specialmente i paragrafi 4, 8, 9, 25 nei quali si parla di testi laudistici e in particolare iacoponici, e ID. (a cura di), «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1997.

<sup>39</sup> Miei i corsivi nelle citazioni.

<sup>40</sup> «In metrica provenzale, un testo strofico nel quale le strofe sono diverse una dall'altra, per numero di versi, disposizione dei tipi di verso, rime (o per uno o due di

Audite una 'ntenzzone, ch'è 'nfra l'anema e 'l corpo (7, 1)

Et **eo comenzo el corrotto**<sup>41</sup> (70, 76)

E la laude de deo 'l te dico (78, 19)

O novo canto, c'ài morto el planto  
de l'omo enfermato!

Sopr'el 'fa' acuto me pare en paruto  
tal canto se pona  
e nel 'fa' grave descenda suave,  
ché el verbo resòna.  
[...]

Audito un canto: 'Gloria enn alto  
a l'altissimo Deo! (vv. 1-6, 15-16)

Connesso con gli elementi precedenti, in particolare con la presenza di un sistema di personaggi, è il fenomeno della *reductio*, con cui si indica il procedimento di concretizzazione e riduzione realistica operato nei confronti di figure e motivi sacri. La conversione realistica di figure sacre (o di virtù astratte) ne determina l'assunzione al rango di personaggi: la *reductio* viene così ad avere una funzione drammatica (ed è infatti da considerarsi all'origine della sacra rappresentazione); un esempio evidente nella lauda 3 o nella lauda 70 di Iacopone:

Lo Patre onnipotente, en chi è 'l potere,  
al so figliol fa dolce parlamento:  
«O figliolo meo, summo sapere,  
(cà en te 'n se ià' lo sutiliamento)  
d'araquistare l'omo n'è 'n piacere  
a tutto quanto lo nostro convento;  
tutta la corte farà' resbaldire  
se tu vorrà' sonare esto stromento»

questi aspetti), pur presentando al proprio interno strutture riconoscibili (per es. di distici). Questo tipo metrico è ripreso ancora nel Duecento italiano» (P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino 1994<sup>2</sup>, 348).

<sup>41</sup> Il termine allude alla tradizione della *lamentatio Mariae* (cfr. MANCINI, *Tradizione e innovazione* cit.); la formula è anche in 50, 107.

«O dolce Patre meo de reverenza,  
 ne lo to petto sempre so' morato  
 e 'n la vertute de l'obediencia  
 per mene sirà bene essercitato.  
 [...]» (vv. 105-116).

4. In quest'ultimo paragrafo si procederà alla classificazione tipologica degli elementi drammatici riconducibili alla categoria del *testo*.

Si individueranno una *tipologia formale*, nella quale sarà considerato l'assetto strutturale delle laude, e una *tipologia funzionale*, volta a illustrare il genere cui le laude possono essere ascritte e l'andamento del loro *contenuto*.

Si proporranno, infine, una *tipologia incipitaria* e una *tipologia esplicitaria*: esordio e chiusura sono infatti luoghi privilegiati per l'addensamento di segnali stilistico-tematici che avvertano di un eventuale *statuto drammatico della lauda*<sup>42</sup>.

#### TIPOLOGIA FORMALE

I. *Laude interamente dialogate*: 2, 13, 15, 18, 24, 25, 27, 31, 37, 38, 42, 49, 50, 52, 70, 79, 85;

II. *Laude parzialmente dialogate*: 1, 3, 7, 8, 16, 19, 34, 56, 57, 61, 63, 71, 78, 86;

III. *Laude con accenni di dialogo e discorso diretto*: 21, 28, 30, 32, 40, 41, 54, 60, 64, 77, 84.

Nelle laude 7 e 78, contemplate nella seconda categoria, il dialogo si estende per l'intero testo, a eccezione dei due versi iniziali e delle brevi didascalie che introducono le prime battute dei personaggi:

Audite un 'ntenzone, ch'è 'nfra l'anema e 'l corpo;  
 battaglia dura troppo fine a lo consumare!

L'anema dice al corpo: «Facciamo penetenza,  
 che pozzamo fugire quella grave sentenza  
 e guadagnim la gloria, ch'è de tanta placenza;  
 portimo onne gravenza con delettoso amare».

<sup>42</sup>Suggestivo quanto nota, sugli *incipit* iacoponici, A. Monteverdi (*Jacopone poeta*, in AA.VV., *Jacopone e il suo tempo*. Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, Todi 13-15 ottobre 1957, Todi, Accademia Tudertina 1959, 48): «Quest'impeto stesso, fiume che travolge ogni argine, è altamente poetico. È notevole la bellezza degli inizi delle laude iacoponiche. Bello è in quasi ogni lauda il movimento iniziale, spesso esclamativo, o invocativo, o interrogativo».



Lo corpo dice: «Tùrbone d'esto che t'odo dire;  
nutrito so' en delicii, non lo porria patere;  
lo celebr' aio debele, porria tosto 'mpazzire;  
fugi cotal pensieri, mai non me ne parlare» (7, vv. 1-10).

Un arbore è da Deo plantato,  
lo quale Amore è nomenato.

«Oi tu, omo, che cc'èi salito,  
dimme en que forma c'è tu gito,

perché lo viaio a mme sia aprito,  
cà eo sto en terra ottenebrato» (78, vv. 1-6).

Nella maggior parte dei casi, i brevi inserti di discorso diretto in un contesto lirico o narrativo (ricordati al punto III) hanno la semplice funzione di vivacizzare il dettato. Un esempio è offerto dalla lauda 41; i vv. 13-14 riportano una battuta («Amor, devino Amore, Amor pieno de brama/ Amor priso m'ài all'ama per voler en me rennare») avulsa dalla dimensione dialogica e non riconducibile alla presenza scenica di un personaggio.

A parte vanno considerate le laude 49 e 57, nelle quali un discorso diretto di secondo grado è riportato nell'ambito di una battuta più ampia, di primo grado. Nella lauda 49, ai vv. 23-26, 48-50 e 59-62, il peccatore cita le parole del 'Nimico'; nella 57, ai vv. 21-24, le parole del figlio sono citate all'interno della battuta del padre.

In numerose laude si riscontrano accenni minimi di discorso diretto, anche di secondo grado (all'interno, cioè, di un discorso diretto più ampio); definisco 'microbattute' gli inserti di questo genere:

IV. 16 (v. 42 «Non fare!»), 18 (v. 56 «Eo vò' vender mercato»), 24 (v. 6 «Matto!»<sup>43</sup>, v. 26 «Èlli figliol' de quel sprezzato», v. 38 «Ecco l'om mal aguidato»), 36 (v. 97 «Matto!»), 55 (v. 14 «Absolveto»), 63 (v. 54 «Pènsate de lo finire!»), 67 (v. 17 «Absolveto», v. 37 «Vecchio, surge!»), v. 41 «Veni fora!»), 74 (v. 28 «Voglio»), 84 (v. 63 «Tu fai n<e>iente»), 92 (v. 68 «Tutto è meo»).

L'esiguità delle parti dialogate e il fatto che si tratta spesso di battute raccontate da una voce esterna e non recitate direttamente fa sì che alcune delle laude classificate ai punti III e IV rientrino anche, e forse più pro-

<sup>43</sup> Qui, e al v. 97 della lauda 36, l'esclamazione è ripresa dal gioco degli scacchi. L'inserimento di battute simili o identiche nel testo ha un'ascendenza provenzale.

priamente, tra i *drammi raccontati*; per essi, nonostante la presenza di azioni, gesti, personaggi (e, a volte, di battute) non è possibile parlare di rappresentazione. Fanno parte di questa categoria:

V. 6, 10, 21, 40, 59, 65, 84.

Tra queste, la lauda 84 è l'unica ad accogliere ampi brani di discorso diretto (43 versi su 284); ciononostante le battute, oltre a essere quantitativamente minoritarie rispetto alla narrazione, si inseriscono in un contesto didascalico.

Una categoria a parte è quella dei *monologhi*. Nelle laude che vi rientrano, pur non realizzandosi un vero e proprio dialogo, è tuttavia presente il discorso diretto di un personaggio che si rivolge a un uditorio:

VI. 29, 33, 35, 52.

Si osservi che le laude 35 e 52, a dispetto dello svolgimento monologico, si aprono entrambe con battute di un personaggio diverso dal soggetto del monologo (35, 3-6; 52, 1-6); accade l'inverso per la lauda 33, nella quale la seconda voce interviene in chiusura.

#### TIPOLOGIA FUNZIONALE

A. *Laude con dialogo tra più personaggi*: 1, 3, 8, 16, 19, 34, 50, 63, 70.

In particolare, l'andamento delle laude 1, 3, 19, 34 segue il paradigma: introduzione narrativo-didascalica > dialogo > didascalia conclusiva.

Le laude 8 e 16 seguono invece il paradigma: introduzione narrativo-didascalica > dialogo.

Tra le categorie funzionali particolare attenzione richiede quella del *contrasto*. Distinzione di fondo sarà quella tra laude in cui il dialogo tra due personaggi è, a livello tematico-funzionale, un vero contrasto e laude in cui il dialogo non comporta l'opposizione radicale tra due caratteri tipici, del contrasto. Si osservi anche che la forma del contrasto implica spesso la coincidenza tra l'unità strofica (o multipli di essa) e unità logica della battuta. Tra i *contrasti propriamente detti* includo:

B. 2, 7, 24, 31, 38, 49, 56, 61, 71, 78.

In particolare, la lauda 71 segue il paradigma: invocazione e prologo esterno<sup>44</sup> > dramma raccontato > contrasto > finale esterno;

la lauda 78: prologo > contrasto > monologo;

le laude 7 e 57: prologo esterno > contrasto.

<sup>44</sup> Definisco 'prologo' (termine anacronistico ma immediatamente comprensibile dal punto di vista strutturale) il brano introduttivo della lauda, spesso coincidente con la ripresa, in cui vengono introdotti il tema e i personaggi del componimento. Considero 'interno' il prologo che rientra già nell'articolazione del dialogo, 'esterno' quello che precede l'inizio del vero e proprio dialogo, attribuibile a una voce diversa da quella dei personaggi che prendono la parola nella lauda. Si noti, a questo proposito, che la

Sono invece costituite da dialoghi tra due personaggi, senza che per questo si generi un vero contrasto, le seguenti laude:

C. 18, 27, 85.

Più ambigua la definizione di laude come 37 e 57. Nella prima il tema e la presenza di caratteri personificati (le anime) rimanda al contenuto della lauda 7, funzionalmente ascrivibile tra i contrasti veri e propri; comune è anche il termine tecnico usato da Iacopone per le due laude: 'entenzone'. Nella lauda 57, tuttavia, l'opposizione tra i caratteri e il confronto verbale sono meno serrati che nel contrasto tra l'anima e il corpo.

Alcune laude sono assimilabili, almeno in zona incipitaria, all'*inno*. In certi casi, all'invocazione o all'apostrofe iniziale fanno eco le risposte di un personaggio; si genera in questo modo il dialogo:

D. 13, 18, 63, 79, 85.

In altri casi all'*incipit* non seguono risposte (non si verifica, di conseguenza, il dialogo):

E. 12, 32, 45, 54, 55, 64, 76, 83, 88.

Un numero limitato di laude presenta la struttura *singolo > coro*:

F. 15, 25, 42, 50.

In particolare l'andamento della lauda 50 segue il paradigma: coro > 1° solista > coro > 2° solista.

#### TIPOLOGIA ESORDIALE

*Esordi con prologo esterno*: 7, 19, 29, 35, 56, 57, 61, 78, 85;

*Esordi con prologo interno*: 2, 13, 15, 18, 25, 31, 37, 38, 42, 49, 50, 52, 63, 79.

In particolare, gli *incipit* delle laude 7, 56, 57 recano un segnale di oralità (7: «Audite una 'ntenzone»; 56: «Or odirate bataglia»; 57: «Audite una entenzone»)<sup>45</sup> e i rispettivi prologhi introducono i personaggi (caratteristica condivisa anche della lauda 19).

*Esordi con apostrofi o invocazioni*: 4, 11, 12, 13, 18, 20, 24, 31, 32, 34, 38, 40, 45, 54, 55, 61, 63, 64, 71, 76, 79, 83, 85;

*Esordi con interrogative*: 6, 37, 49, 50, 53, 74, 88, 89.

In particolare, gli esordi delle laude 53, 74, 88 contengono il nome proprio di colui a cui è rivolta la domanda.

funzione dei prologhi e delle didascalie nelle laude iacoponiche non sembra dissimile da quella delle *rubriche* nei più antichi testi liturgici e paraliturgici del *Quem quaeritis* e della *Visitatio sepulchri* (CARANDINI, *art. cit.*, 30).

<sup>45</sup> Tali segnali, generalmente consistenti in appelli a un pubblico, sono presenti anche non in sede incipitaria (es. lauda 59, vv. 31-32: «Venite, gente, ad odire / e ostopite del vedere!»).

*Esordi didascalico-narrativi*: 1, 3, 8, 10, 16, 21, 34, 59, 65, 84;  
*Esordi con la forma del 'planh'*: 1, 8, 29, 35, 52.

#### TIPOLOGIA ESPLICITARIA

*Finali con discorso diretto o dialogo*: 2, 13, 15, 16, 18, 24, 25, 31, 37, 38, 49, 56, 57, 63, 70, 76, 79, 80, 85, 89.

Le laude 29, 35, 52, essendo costituite da monologhi, si chiudono col discorso diretto.

*Finali con apostrofi o invocazioni*: 6, 19, 20, 21, 28, 40, 59, 69;

*Finali con interrogative*: 4, 12, 54.

*Finali didascalico-narrativi*: 1, 3, 10, 11, 71;

Particolari i casi delle laude 7 e 55, per così dire, *metapoetici*: in essi la conclusione della lauda è annunciata da una voce esterna (da identificare in quella del poeta). Identica, in entrambi i casi, la formula esplicitaria:

Finesco esto trattato en questo loco lassare. (7, 90)

Finesco lo trattato  
 en questo loco lassato. (55, 53-54)

#### Conclusioni

Vista la difficoltà di riportare l'esperienza iacoponica alla pratica rappresentativa si è preferito considerare l'elemento drammatico dal punto di vista stilistico. È vero, tuttavia, che proprio considerazioni stilistiche rivelano quanto meno la contiguità tra la scrittura iacoponica e l'espressione orale<sup>46</sup>; del resto, Zumthor ha affermato che «la poesia orale [...] si distingue per l'intensità dei suoi caratteri: più rigorosamente formalizzata, fornita di indizi più evidenti di strutturazione»<sup>47</sup> (indizi che non mancano nella poesia iacoponica, costellata, come in parte s'è visto, di apostrofi, anafore, figure etimologiche).

L'ipotesi che si può avanzare è la seguente: le laude iacoponiche raccolgono l'eredità di quel genere di composizioni paraliturgiche sviluppa-

<sup>46</sup> L. TOMASIN (*Aspetti della sintassi iacoponica*, in «Italianistica», XXIX [2000], 1, 93-112) ha mostrato come numerosi siano i contatti della lingua e della sintassi iacoponica col parlato.

<sup>47</sup> P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, trad. ital., Bologna, il Mulino 1984, 52.

tosì come complemento orale alla liturgia tradizionale, basata sulla Scrittura<sup>48</sup>. In questo senso le laude, se non concepite per l'esecuzione drammatica, possono essere comunque considerate come parte di una *cultura dell'oralità*<sup>49</sup> cui va riconosciuta un'influenza significativa sulla letteratura medievale, segnatamente su quella religiosa, data la sua derivazione da forme culturali elaborate per un pubblico popolare. Nell'opera di Iacopone, tuttavia, gli elementi provenienti dalla dimensione orale non sedimentano passivamente<sup>50</sup>, ma vengono originalmente rielaborati. In ambito iacoponico, il maggior merito della critica novecentesca è stato quello di mettere in luce la cultura letteraria dell'autore<sup>51</sup>, demolendo l'immagine

<sup>48</sup> Cfr. ROPA, *art. cit.*, 383-84: «La primitiva lettura "continua" della Bibbia (*Scriptura currens*) si spezzò in brani mirati (le "pericopi") col moltiplicarsi degli impegni commemorativi del ciclo annuale, mentre la presenza biblica nel canto si accresceva, assumendo via via un rilievo quasi architettonico: dapprima troviamo salmi intercalati alle letture con funzione locale di interludio meditativo [...]; successivamente la tessitura scritturale si allargò alle forme dinamiche del rito, come nei brani processionali della messa [...]. Contemporaneamente la comunità ecclesiale veniva creando un repertorio di preghiere-letture-formule indipendente dalle scritture, anche se spesso ad esse ispirato [...].»

<sup>49</sup> Cfr. G.R. CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, II. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi 1983, 278: «La scrittura vive di continui rapporti con l'oralità: da questa attinge in continuazione temi, motivi, moduli, a questa tende in definitiva, in molte sue direzioni, e solo in alcune sue rappresentazioni può considerarsi del tutto autonoma». Alle osservazioni generali di Cardona possono essere affiancate quelle di P. ZUMTHOR (*Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, trad. ital. Bologna, il Mulino 1973 e *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, trad. ital. Bologna, il Mulino 1990) e di W.J. ONG (*Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. ital. Bologna, il Mulino 1986), condotte nel campo specifico della letteratura medievale. Per il primo, all'incirca fino al XIII secolo, la letteratura scritta è stata costituita da testi concepiti, almeno in origine, per l'espressione orale; per il secondo la cultura retorico-letteraria è approdata alla dimensione scritta solo in seguito a un'affermazione orale. Ong nota anche quanto segue: «La forza di interiorizzazione della parola parlata è collegata in modo particolare al sacro, ossia alle più profonde preoccupazioni dell'esistenza. Nella maggior parte delle religioni la parola parlata ha una funzione essenziale nella vita cerimoniale e religiosa» (108-109).

<sup>50</sup> Del resto, per M. MANCINI (*Oralità e scrittura nei testi delle Origini*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, II. Scritto e parlato, Torino, Einaudi 1994, 5-40) emergerebbe «l'immagine di una cultura linguistica delle nostre Origini volgari sviluppatasi senza alcun riferimento agli stili orali e senza alcuna sedimentazione di forme "letterarie", che potessero davvero considerarsi provenienti dal mondo dell'oralità» (39).

<sup>51</sup> La prima decisa revisione delle affermazioni di D'Ancona (*Iacopone da Todi il giullare di Dio del sec. XIII*, in «Nuova Antologia», 15 maggio 1880, poi Todi 1914) si deve a G. PARODI, *Il giullare di Dio*, in «Marzocco», XIX, 1914, 26 (poi ripubblicato nel 1923 e nel 1957). In seguito hanno rivendicato per Iacopone la qualifica di poeta A.

tardoromantica del rozzo 'giullare di Dio' e promuovendone una nuova, di poeta cosciente della propria scrittura. Si è qui cercata conferma, soprattutto attraverso l'esame strutturale dei testi, della duttilità e della padronanza di Iacopone rispetto alla propria materia, individuandone la **cifra stilistica nell'elemento drammatico**. I testi iacoponici si rivelano più vari e articolati, anche solo dal punto di vista formale, rispetto alla produzione duecentesca, per lo più anonima, e si pongono come modello nell'evoluzione drammatica che il genere conoscerà a partire dal Trecento.

NICCOLÒ SCAFFAI

Monteverdi (*art. cit.*) e L. Russo (*art. cit.*). Le ricerche sullo stile, in gran parte dovute a Franca Ageno e poi confluite nel suo commento, e quelle sulle fonti e specialmente sui contatti con la lirica profana hanno corroborato la nuova percezione critica dell'opera e della figura di Iacopone: si ricorderanno qui P. CUDINI, *Contributo ad uno studio di fonti siciliane nelle laude di Iacopone da Todi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXV, 1968, 561-572; C.F. TAPPA, *Contatti fra la poesia di Iacopone da Todi e la lirica siciliana e provenzale*, in «Testo», II, 1981, 52-72; A. CACCIOTTI, *Amor sacro e amor profano in Iacopone da Todi*, Roma, Antonianum 1989; E. LANDONI, *Il 'libro' e la 'sentenza'. Scrittura e significato nella poesia medievale: Iacopone da Todi, Dante, Cecco Angiolieri*, Milano, Vita e Pensiero 1990; P. CANETTIERI, *Intertesti ideologici e rimici. Tasselli per Iacopone e Dante*, in AA.VV., *Prassi intertestuale*, a cura di S. Bianchini, Roma, Bagatto Libri 1996, 55-80. Lo *status* di Iacopone è stato recentemente esaminato da POZZI, *Iacopone poeta?* cit.